د. بوجمعة شتوان

بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي

منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو

دار الأمل
للطباعة والنشر والتوزيع

رقم الإيداع القانوني: 4628 - 2007
ردمك: 4 - 62 – 883 – 9961 -978

منشورات مخبر تحليل الخطاب
جامعة مولود معمري – تيزي وزو -
Tél /Fax : 026 21 32 91
Email : elxitaab.lad@gmail.com

دار الأمل
للطباعة والنشر والتوزيع
حي 600 مسكن عمارة S3 رقم 197، المدينة الجديدة. تيزي وزو
(026) 21 .07.21
(026) 21.96.55

مقدمة:

يشتغل هذا البحث بشكل أساس على ثلاث فرضيات:

- الأولى: وحدة نسق الشعرية التراثية، واندماج أحكام بلاغة نقد تحت معايير بلاغية موحدة. ذلك أن معظم - إن لم أقل كل – النقاد العرب القدامى يتبنون مفهوما عن القراءة ينسجم انسجاما كبيرا مع التصورات التراثية لخصائص بلاغة نقد من خلال مفاهيم الحفظ والرواية في الأنموذج الشعري. وأن جوهر التفاوت - بما يضمن لأحكام القيمة مجال تحركها - يكمن في توليد مصطلحات نقدية / بلاغية ما بالاحتكاك مع اختيارات شعرية لكي يكون هذا التفاوت نوعا من ثقافة الحفظ والرواية المضافة إلى نسق الشعرية التراثية. وكلما رجع الدارس إلى أصول النظرية النقدية العربية القديمة، إلا ويَتقوّى إحساسه بكون وحدة النسق المعرفي والمنهجي للشعرية التراثية، وحدة تنسجم ومفاهيم الحفظ والرواية عن ذات الشعرية. فما ترتبه الطريقة التي تؤكد بها المفاضلات الشعرية ذاتها وبصورة اتضاحها الفعلي معرفة وذوقا بشكل مذهل، حسب عبد القاهر الجرجاني قد تؤكده علنا أحكام القيمة الجمالية في الثقافة الكتابية. ومتى ما حدث هذا، فإن معظم أحكام القيمة التي تنظم أسسها قواعد بلاغة نقد له من ثقافة الحفظ والرواية مثال يدخل ذاك الحكم عليها. ولإجمال القول في هذه العلاقة فإن توظيف طريقة في النفاذ إلى خصائص كل واحدة منها لوصف الشعرية على أنها ممارسة تفاضلية، سيخلق داخل الثقافة الكتابية أحكام قيمة عن الشعرية التراثية وما اختارت.

نعت النقاد العرب القدامى درجة تأثير الشعرية التراثية بالكلية مع بروز جدل التقليد / الحداثة، وهو نعت يستحق أكثر من دراسة، لأنه يحمل شروطا قبلية وخارج الضوابط التعليمية أو الأخلاقية، وهو يواجهنا بمفارقة لا يمكن حلها دون العودة إلى تقاليد شعرية موروثة يصعب تجاوزها في عملية التقعيد البلاغي، وإرساء قواعد البحث النقدي العربي القديم. إن الإيمان القوي الذي يتضمنه الدفاع عن ثقافة الحفظ والرواية، عند النقاد العرب القدامى قاطبة، حين يتطلب من هؤلاء النقاد أن يتمثلوا نصوص هذه الثقافة ذوقا وعلما، وداخل هذه الذاكرة التي لا يريدون لها انطفاءً، تشكل

شواهد هذه الشعرية أنموذجا مألوفا جدا بحيث لا نجد أحدا ممن يمكن أن يدعي عكس ذلك. فهي التي ولدت:

في المحل الأول، دواعي الثقة بدرجة متعالية من الانبهار بنصوص شعرية، ظل صداها يتردد في معظم نصوص الشعرية الحداثية.

وفي المحل الثاني ولدت درجة من الثراء البلاغي الناتج عن محفوظ شعري أبعد هاجس إمكانية أن تذعن البلاغة العربية لنصوص غيرها من النصوص الشعرية الحداثية.

وخلاصة مرتكزات هذا السبب أن أغلبية أحكام القيمة الجمالية قد ارتبطت بمضمرات الحفظ والرواية (ومرجعيتها المعرفية والذوقية)، أكثر مما ارتبطت بتلميحاتها المتخفية وراء وسائل اللغة الشعرية وأساليبها التي تؤكد الخصوصية التي تنفرد بها. وفي نظري، إذا كان هناك نوع من التأثر بالثقافة الشفاهية ليس لأنها ثقافة تجد تعبيرها في كل أشكال الحفظ والرواية الخارجين على ثقافة الكتابة، بل من خلال مضمراتها النظرية، المعرفية والذوقية. وأعتقد أن هذه الأمور يمكن اختزالها في النقاط التالية:

1- ارتباط منتجي التواصل الشعري بذوق شعري أصيل.

2- النزوع إلى تثبيت أسس تواصل عبر كفاية تمييز كلام أهل الجاهلية من كلام أهل الإسلام، وكفاية تمييز الرواية الصحيحة من الرواية الفاسدة.

3- السعي الحثيث لتثمين درجة متعالية من التكيف مع طريقة في الاختيار الشعري.

وأما الفرضية الثانية: في إثبات إمكانية اقتراح مقاييس للتمييز بين القيمتين التقديريتين "الجودة والرداءة". فقد رأيت أن أخصص الممارسة النقدية في الشعرية التراثية ببيان تمحورها قبل عبد القاهر الجرجاني على نظرة تحاول أن تجمع بين نواحي التوصيل الشعري ونواحي القيمة، فوضعت خصائص السامع المثالي بين بلاغة الشعر والتوتر الحاصل بينه وبين القرآن الكريم، إشارة مني إلى أن عملي يأتي في سياق منزع حجية المعرفة، والذوق الذي انبنت عليه، في اعتقادي، أحكام القيمة. ذلك

أنه من الواضح أن النقاد العرب القدامى يستمدون كثيرا من بصيرتهم في خصائص علاقة، هي الأكثر دلالة بين أركان العملية التواصلية: المرسل – النص – المرسل إليه، من تجربتهم الخاصة في ترتيب طبيعة علاقة تناصية، أولا بين سابق وهو الخطابات البشرية ودرجة تفاوتها ؛ وثانيا بين سابق ولاحق هو القرآن الكريم. وأخيرا بين لاحق وهو الخطابات البشرية وسابق هو القرآن الكريم في عملية التقعيد للبلاغة العربية. وأن أقوى تأييد يمكن أن يوجه إلى طبيعة هذه العلاقة التناصية هنا هو أن العلاقة التفاعلية التجريدية النوعية التي مارسها السامع المثالي انطلاقا من طريقة في المقارنة، قد أفرزت - من بين ما أفرزته - محاولة البحث عن قاعدة بلاغية مقنعة تراعى ثلاثة جوانب لا بد من أن تبرر شيئا من الاستجابات الجاهزة، وفي نفس الآن، هذا الذي أحاول أن أبين لزومه لبعض الأعمال الشعرية الرائجة كالفهم الذي لا يقل أهمية في النقد عن الشعر الذي ظل يستهوي جمهورا متخصصا، له خصائصه النوعية داخل بنية ثقافية شفاهية وخارجها. وأعني بهذه الجوانب:

1- الفهم وما يتضمنه من كفاية تجزئة القضايا فطرية القياس وتفكيكها وجعلها قاعدة تصور لما هو في الأصل كسبي أو نظري.

2- تعدد مستويات الفهم واتساع مجال الإعجاب، هما فاعليتان يتوخاهما الشاعر. والجدل حولهما في أنفسهما لا يتم دون فهم أو سوء فهم، وسوء تفاهم من مختلف المستويات.

3- من الواضح أن مسار التقعيد للنص الشعري في البلاغة العربية القديمة، هو مسار لا ينفصل عن تداخل الوظائف الأربع وتفاعلها؛ 1) الوظيفة المعجمية و2) الوظيفة التركيبية و3) الوظيفة الدلالية و4) الوظيفة الجمالية. وإذا صح أداء الشعرية التراثية للوظائف الأربع، وجب ألا تخلو مكوناتها من أسباب تميز لغتها الواصفة ولغتها الشعرية.

ويصعب في النظرية النقدية القديمة قبل عبد القاهر الجرجاني الفصل بين هذه الجوانب الثلاثة - على الرغم من إمكانية عد ثالثهما من الوسائل العادية المألوفة التي

يتفاعل معها السامع / القارئ الذي ينتمي إلى الثقافة الشفاهية أو الثقافة الكتابية - اللهم إلا إذا استعنا بعموميات هي:

1-الوقوف بالأجناس الأدبية وحدودها عند قاعدة التسميات على نحو تصير معه الدلالة الاسمية للجنس مرتبطة بجوهر تقسيم الأجناس شعراً ونثراً.

2-الاتفاق الظاهر، الذي قد يخفي فروقا حقيقية، حول الحالة التي يثير فيها الشاهد الشعري علاقات متشعبة، كل منها يؤدي إلى درجة من التوقع يحاول أن يقف به الناقد العربي القديم عند معنى منصوص عليه في العرف والتقاليد أو صيغة من الصيغ الغرضية التي عُبر بها عنه.

وفي الفرضية الثالثة، يحرص هذا البحث على الإشارة إلى أن الوعي الكتابي بالفهم له أصول شفاهية لدى النقاد العرب القدامى، وأنه استفاد مما هو مألوف داخلها ومتداول، وكأن أمر الفهم هو من البديهيات السهلة الممتنعة، التي تحتاج إلى تنبيه من خلال ثنائية الجودة والرداءة من ناحية، والمقومات البيانية التي يدرجها النقاد العرب القدامى ضمن محسني التشبيه والاستعارة. فهي تقف ببلاغة النقد عند وظيفتين للشعرية متداخلتين متفاعلتين:

1- أولاهما تُعنى بطريقة في الاختيار، بوصفه نظام بلاغة كامنة ومفعمة بقيم جمالية تراثية. وبان لي أن الناقد العربي القديم سيصف كلاما بليغا حينما تصبح قياسات حد الجودة أو الرداءة قياسات صالحة للاستنباط من حد زمن من ناحية، وحد شعر يشبه هذا الشعر أو ذاك من ناحية أخرى.

2- ثانيتهما تقود زاوية نظر إلى بديهيات تصورات الثقافة الكتابية عن نسق هذا المألوف المتداول إلى تحديد أسس بلاغة نقد بوصفها مجموعة من الإجراءات الأدائية في تأمل طرائق تشكل خصائص شكل وخصائص مضمون، وكل ما هو خارج هذه الخصائص، وأن هذا الخارج إنما هو خارج لصيق، بل تابع، للغة النص الشعري بشكل رئيس.

والغايات من هذا البحث كثيرة وعدة اخترت منها ما يلي:

1- الوقوف على خصائص لغة شعرية فارقة بوساطة قوانين بلاغية معيارية وكلية، تتراشح مع النقد الشعري في رسم حدود مسار شعرية، انطلاقا من ثنائيات ضدية تُبين عن نسق من العلاقات بين الصفات الموجبة والصفات السالبة. وقد لعبت هذه الثنائية المتدابرة دورا مركزيا في مواقف النقاد العرب القدامى، حاولت أن أحدها بحدود منهجية، تفصح عن علاقات بين مسار صفتين متضادتين أمكن للناقد العربي القديم إدراكه انطلاقا من طريقة في النظر إلى حقل اسم أو فعل أصبح يستوعب صورا مجازية غير مطروقة سابقا، بتوسيع الاشتراك في السمات بين المشبه والمشبه به أو تضييقه، كي يكونا هما أنفسهما سبيل توليد دلالي فُهم على أنه وساطته في استنباط علاقات سيمية / معنمية يجري عليها القياس.

2- إن الغاية من هذه الدراسة ليست الوقوف بالتفصيل على المفاهيم الحاملة للتفاوت الشعري في البلاغة النقدية، بل ملاحقة الخصائص المهيمنة منها عبر مناقشة أحكام قيمة، لا يمكن أن تكون ذات دلالة إلا إذا تمت في إطار نظري مستنبط من علمي البلاغة والفصاحة من ناحية، وله منطقه التاريخي وشروطه وحدوده:

أ- أي أن هناك درجة من المصداقية في حكم ذوق يستند إلى تقويم وسيط الوصف بالحسن أو القبح، دخوله في حيز الاعتدال، وأنه من الأمور المحسوسة التي شاهدها في نفسها. وأن للذائقة الشعرية خبرة كافية في الحكم بالموجب على شواهد شعرية يوظفونها، وبالسالب على أخرى يهملونها.

ب- وهناك شبكة من العلاقات مؤداها أدوات شعرية جُمَّاعها طريق في النظر إلى مفهوم الاعتدال وتجلياته. ويمكن أن يلتحق بدائرة هذا المفهوم في النظرية النقدية العربية القديمة مجموعة كثيرة من الصفات الموجبة والصفات السالبة. وتستدعي المراهنة عليه إعطاءه صورة عن الظروف التي ظهر فيها، هي في نتيجتها رغبة في ملاحقة دوره الإيجابي صوتيا وتركيبا ودلاليا بأوصاف مُسندة ابتداءً إلى شواهد شعرية مأخوذة من الشعرية التراثية.

3- جمع أمشاج هذه البلاغة النقدية عبر فحص النصوص النقدية المهيمنة من خلال الاستقراء والتحليل، مدعما هذا الاستقراء وذلك التحليل بالعودة إلى المادة القديمة

والمستهلكة والمبتذلة، وإعادة صياغتها وتهذيبها بمجموعة من الإجراءات المنهجية المستمدة من المناهج النقدية الحديثة والمُعدلة وفق قراءة خاصة تفي بمتطلبات أحكام القيمة النقدية التي تستدعيها مثل هذه الدراسة.

الفصـــــــل الأول

الحفظ والكتابة والشعر

1- الشعر المنطوق والشعر المكتوب

يطرح الافتراض بتأسيس علاقة النص المنطوق بالنص المكتوب -على قاعدة الاختلاف الحادث بين العلامات الصوتية والعلامات الخطية- استبعاد إمكانية أن تكون قيود خصائص كل واحدة منهما صالحة لأن تكون للأخرى. ويتأتى النفاذ إلى خصائص كل واحدة منهما بوساطة التسليم بوجود فروقات نوعية بينهما. ويظهر التمايز، في سلسلة من الحياطات، تعمدت البلاغة النقدية في التنبيه إليها بالاستناد إلى مستويين:

- الحفظ الشفاهي؛
- النصوص المكتوبة؛

يتميز تصور النقاد العرب القدامى لعلاقة النص الشعري المنطوق بالنص الشعري المكتوب، بقيامه على علاقة موازاة بين الحفظ والكتابة. موازاة تضمن انسجامهما من طريق تبعية أحدهما للآخر. بحيث يبدأ بفقه اللغة منطوقة، وينتهي بصوغ نصوصها كتابة. وما يجعل هذه التبعية ممكنة كونُ الحفظ والكتابة تُخصصان في مجموعهما قاعدة تواصل تشكل امتدادا، أو مزيدا من التأكيد، على صلاحية تلك القيود الخاصة بهما.

أ- مبدأ الحفظ

يرتبط أحد استعمالات "الطبع" بالحديث عن خصائص الشاعر المطبوع، ففيه يمكن إلصاق صفة التميز في الطبع في الشعرية العربية انطلاقا من طريقة تعمل بها ذاكرة طبع الشاعر، عُدّتُه ذكاء مهيأ لتحصيل الشعر وإنتاجه بتضافر مبدأين أساسيين:

1- مبدأ السمع.

2- مبدأ الرواية.

ويتشكل الطبع بما هو كذلك من المزاوجة المقصودة بين ثلاثية الذكاء وحدة القريحة والفطنة، فهي التي تسهم في تشكيل التجربة التي يُحصلها الشاعر من هذه

المبادئ، وأيضا في تحقيق طرق التفاضل والتفاوت، ويتم تأويل هذه العلاقة على قاعدة إبداعية مزدوجة:

أ – يتم التعرف على التماسك بسبب الشعرية التقليدية، على طريقة في التحويل والقلب* المُسندين إلى الترابطات العميقة التي توحد بين مستوياتها واحتمالاتها في مثل هذا التضافر.

ب- يكتسب وصف الشعرية على أنها ممارسة تفاضلية، وممارسة تعايش «دوما كفعل أصلي متفرد»[1]، انطلاقا من الملاحظات المتعلقة بجوهر الخلق الشعري، باعتباره موهبة شعرية تفضل القبيلة أختها بشيء منها، ويتجاوز الشاعرُ الشاعرَ بها، وهو ما استطاع القاضي الجرجاني قياس ما يفترض فيهما من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة.[2] وتؤدي هذه المزاوجة تأمليا إلى صوغ قاعدة تفاضل يضع جدوى التضافر موضع السؤال خصوصا بقدر ما ينجح أو يخفق في الانطباق على درجة من الجودة أو الرداءة، «وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة. ثم تجد الرجل منها شاعرا مُفْلَقا، وابنَ عمه وجارَ جَنابه ولصيقَ طُنبُه بكيئًا مُفْحَمًا؛ وتجد فيها الشاعرَ أشعرَ من الشاعر والخطيب أبلغ من الخطيب»[3]. وتنتمي قيود هذه المزاوجة إلى الشروط الشفاهية المتعلقة بخصائص الشاعر، والشروط المتعلقة بالنص الشعري الأنموذج، والشروط المتعلقة بالسامع المثالي.

2- من تصورات بصيرة بلاغة نقد القيام بعملية ربط بين وظيفة الطبع وذاكرة الشعر من جهة، والفرق الحادث بين ملكة للشعر تنشأ بحفظ الشعر، وملكة للكتابة تنشأ

---

* - ينظر، دلالة هذين المصطلحين في الفصل الثالث من هذا البحث

1 - كارل فيتور، «*تاريخ الأجناس الأدبية*»، ضمن، **كتاب نظرية الأجناس الأدبية**، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط. 1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ص 18.

2 - الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم بيروت، لبنان، ص 16.

3 - المرجع نفسه، ص16.

بحفظ الأسجاع والترسل[1] من جهة ثانية. ويمكن فهم الاختلاف بين الملكتين، من طريقة في التفريع عن أصل الجنس ابتداءً داخل أي من المبادئ المسرودة يتم الاستناد إليها في تحديد حد التعالق بين الطبع والذكاء. فهذا التعالق، مهما تتعدد مستوياته وتتغاير، متقوم الحضور بتضافر أربعة مبادئ:

- مبدأ تداول الخطاب وانتشاره عبر الزمان والمكان: ويُحتكم داخل هذا المبدأ إلى علاقة نوعية ومتميزة بين متكلم / مرسل ومستمع / مرسل إليه، فالمشافهة «تقتضي أن يكون السامع في حضرة المتكلم، وفي مجال ما يصل إليه صوته، كما تقتضي أن يكون النص في أساليب صياغته، وطرق إبراز معانيه على هيئة يسهل معها فهمه، وإدراك مضمونه»[2].

- مبدأ مهارة حفظ الكلام: وتعد هذه المهارة «مسألة لها قيمتها المتعارف عليها في الثقافات الشفاهية»[3]، ودلالة الحفظ على هذا النحو تفتح المجال أمام علاقة تكون فردية مرة، وجماعية أخرى اتجاه ضوابط الحفظ الحرفي الذي يميز شاعرا عن آخر، روي أن الراعي أنشد الفرزدق «أربع قصائد فقال له الفرزدق: أعيدها عليك، لقد أتى علي زمان، لو سمعت بيت شعر وأنا أهوي في بئر ما ذهب عني»[4]، واتجاه شروط شفاهية بداهية قادت إلى عدّ علاقة الحفظ علاقة متعدية إلى طبقة من الرواة، تمثل في حقيقتها شبكة من الصلات وقفت العرب جميعا على طبيعتها، فقد كانت «تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض»[5].

---

1 - ابن خلدون، **كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، المجلد الأول، ط2، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1967 م، ص 1109**.

2 - عصفور جابر، ***قراءة محدثة في ناقد قديم***، ضمن، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر 1985، ص 28.

3 - والتر ج. أونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة، د. حسن البنا عز الدين، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص 127.

4 - الأصفهاني، الأغاني، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط5، 1401 هـ، 1981 م، ج21 ص 360.

5 - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 16.

- مبدأ التأثير واقتفاء أثر الأنموذج: يربط العرب ملكة الشعر بالكيفية التي يتم بوساطتها التثبت من هذا الحفظ ودرجة استيعابه وتمثله، ويتوخى "الشاعر الراوية" بالضرورة منهجا تناصيا في صنعة الشعر كما هي عليه عند أساتذته. وتبين قراءة البصيرة للشعر التراثي أن الرواية هي المعادل الموضوعي للجودة الشعرية. ففي داخل النسق: الاستفحال، معرفة الفصل بين جيد شعر الشاعر وجيد غيره، وحمل الشاعر نفسه على بصيرة[1]، يمكن تعيين منهج الرواية على نحو يُبين عن تمثل نوعي لهذه المعرفة من طريق الفهم المتمكن لعددٍ من الأعمال الشعرية، والسنن المتحكمة فيها، فهي تولد في المحل الأول دواعي الثقة في «أن لعمل الشعر وإحكام صنعته شروطا، أولها: الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ويُتَخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب»[2]، وتولد في المحل الثاني، درجة من الثراء في المحفوظ الشعري، ويكون مقدار الاستفادة منه تبعا لتنوعه وكثرته، روي عن أبي نواس قوله «ما نطقت بالشعر حتى حفظت لستين من شواعر العرب فما بالك بالشعراء»[3]. وأهم ما يلزم عن تعليق الاقتدار على القول بالحفظ، واستقلال كل منهما بصفات تخصه، بروز ظاهرة التخصص في قراءة الشعر في إحدى علاقات التناص كفاعلية ثقافية وإبداعية يمكن أن نراها كما هي في عمله الشعري، فنراها في الحفظ مرة، ونراها في درجة نسيان هذا الذي يُحفظ أخرى، ونراها أخيرا في النص المُنتج الذي يترجم عن كمال تمثل هذا الذي حُفظ.

- مبدأ التداخل والتفاعل بين ملكة "الحفظ" وبين ملكة مرتبطة بها وملازمة لها؛ هي ملكة الرواية: ومن مجاز هذا التداخل والتفاعل الوعي الذي يطرأ على المتلقي إزاء امتزاج الشاعر والراوية انطلاقا من اللحظة التي يكتمل فيها وصف "شاعر

---

1 - ينظر، ابن رشيق، أبو علي الحسن، **العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972، ج 1 ص 197.

2 - ابن خلدون، ص 1109.

3- ابن خلكان، أحمد بن محمد، **وفيات الأعيان**، تحقيــق إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1977، ج 1 ص288.

راوية"، فهذا الوصف ينزع بالمتلقي إلى رؤية صميم ذكاء وحذق عاليين قادريين على التمييز بين شاعر راوية عرف المقاصد، وسهل عليه مآخذ الكلام، ولم يضق به المذهب من جهة، وبين شاعر «إذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه، لضعف آلته»[1] من جهة أخرى. وتبيان ذلك أن هذا الوصف هو نتيجة طبيعية لما في خصائصه من تنوع يتوزع بين وعي العرب لما تسمع، وكفاءة حفظ لما تأتي[2].

أولا: ثمة داخل الثقافة الشفاهية وخارجها طبقة من الناس ينتجون نصوصا أدبية وشعرية، وهؤلاء يسمون «منتجو أشياء التواصل الأدبي»[3]، ويمكننا أن نعد – فيما نحن فيه – مجموع الشعراء العرب القدامى منتجي هذه الأشياء من التواصل الشعري «والشعراء المعروفون بالشعر عند عشائرهم وقبائلهم في الجاهلية والإسلام، أكثر من أن يحيط بهم محيط أو يقف من وراء عددهم واقف»[4]، وهم عند العرب أربع طبقات «فأولهم الفحل الخِنديد... ودون الفحل الخنديد، الشاعر المفلق، ودون ذلك الشاعر فقط، والرابع الشَّعْرُور»[5]، وتندرج ضمن الطبقات الثلاث الأولى جل الشواهد الشعرية التي تم فيها استعمال البلاغة بغاية وصف النصوص الشعرية. ومع أن طريقة التقسيم غير مؤسسة على خلفية نظرية واضحة، يمكننا الافتراض بأن صيغ التفضيل كانت تخفي عن هذا التقسيم دون قصد ما لم يكن من الممكن معرفته من طريق التنظير، إذ تشير حدة هذا التقسيم إلى معرفة بالجودة الشعرية تعبر عن ذوق شعري أصيل يتجاوز

---

1 - ابن رشيق، ج 1ص197.

2 - أي: تروي.

ينظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، ط 4، حقوق الطبع محفوظة للسيد محمد فاتح الداية رئيس المجلس العربي الإسلامي في بيروت، ج3، ص 366.

3 زيكوفريد ج. سميث، **التواصل الأدبي**، الفكر العربي المعاصر، العدد 49، صيف 1987، مركز الإنماء العربي، بيروت، ص 52.

4 - ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، **الشعر والشعراء**، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، ج1، ص 8 .

5 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص 9.

التأثير الآتي، فالشاعر الخنديد هو الشاعر الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره،، والشاعر المفلق، هو الشاعر الذي لا رواية له إلا أنه مجوِّد كالخنديد في شعره ؛ والشاعر فقط، هو فوق الرديء بدرجة، والشعرور هو لا شيء[1]. ويصبح التقسيم ذاته أكثر استواء وانسجاما حين نعرضه على تقسيم آخر لإيزرا باوند، يقول «إذا انطلقتم في الأدب بحثا عن العناصر الخالصة، فستصلون إلى اكتشاف أن الأدب كان قد أبدعته المجموعات التالية من الأشخاص:

المبتكرون: الناس الذين عثروا على طرائق جديدة، أو الذين يمثل عملهم نموذجا معروفا لطريقة جديدة.

الأساتذة: الناس الذين جمعوا عددا من هذه الطرائق، استعملوها بجودة تضاهي المبتكرين أو تفوقهم.

المبسطون: الناس الذين أتوا بعد السابقين، ولم يقوموا بما قاموا به.

الكتاب الصغار الجيدون: الناس الذين لهم حظ الميلاد في فترة باذخة من أدب بلدهم، أو في فترة كان أحد فروع الأدب " في حالة جيدة "، كمثل الذين كتبوا سونتات في فترة دانتي، أو مسرحيات قصيرة في عهد شكسبير، أو خلال السنوات العشر الموالية، أو كذلك الذين كتبوا في فرنسا روايات وقصصا، كان فلوبير قد أطلعهم على كيفية كتابتها.

رجال الأدب: أي أولئك الذين لم يبتكروا شيئا، ولكنهم اختصوا في جنس أدبي معين، فلا يمكننا اعتبارهم رجالا عظماء، ولا كتاب حاولوا أن يعطوا تصويرا كاملا للحياة أو لفترتهم بكل بساطة.

الممارسون للموضة: ما دام القارئ لا يعرف الصنفين الأولين، فسيكون عاجزا عن تمييز " الأشجار من الغابة "، سيعرف " ما يجب"، وسيكون هاويا حقيقيا "لكتب"،

1- ينظر: ابن رشيق، ج1، ص 114-115.

متوفرا على مكتبة كبيرة...ولكنه سيكون عاجزا عن ضبط معرفته، عاجزا عن التقليد»[1].

ولو جئنا إلى نصوص التراث النقدي نلتمس فيها ما يقارب هذا التقسيم وجدنا:

- المبتكرون؛ وهم الشعراء الذين يبتدئون في اختراع الصور ويبدعون ويزيدون[2]، وإذا عدنا بنظر إلى النظرية النقدية العربية القديمة، ظهر لنا نمط مطرد من الاتفاق حول القدرة الشعرية لامرئ القيس فهو «كبيرهم الذي يقرن بتقدمه، وشيخهم الذي يعترفون بفضله، وقائدهم الذي يأتون به، وإمامهم الذي يرجعون إليه»[3]. وفي هذه الحالات يكون الابتكار وليد سبق إلى أشياء ابتدعها الشاعر «واستحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء»[4]. ومما لا يخلو من دلالة في شروط السبق أن يكون الفضل الذي يتم عبره القول به، هو على درجة الدقة في ابتداع المعاني، والسبق إلى الاستعارات، وابتكار وجوه المشابهات، وحيازة القصيدة الشعرية على الأمثال النادرة[5]. وتنشأ ابتكارات متشابهة، حين يُنظر إلى سبب خصوصية أعمال شعرية، من منظور ليس بالتاريخي كما هو لدى الحاتمي بل من منظور متمركز في «الخاصي

---

1 - محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: (ج. 3) الشعر المعاصر**، طبعة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص. 23، نقله عن:

Ezra Pound، **a. b. c. de la lecture**، trad. Denis *ROCHE*، Gallimard،Paris ،1966، PP. 33 34.

2 - الجرجاني، الإمام عبد القاهر، **كتاب أسرار البلاغة**، تحقيق، هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، 1954 م، أعادت طبعه بالأوفيت، مكتبة المثنى ببغداد، ط2، 1979 م، ص 250 - 251.

3 - أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، ط3، دار المعارف بمصر ص. 215

4- الباقلاني، إعجاز القرآن ص. 215، وينظر: ابن رشيق، ج1 ص 94 .

5- ينظر: الحاتمي، محمد بن الحسن بن المظفر، **الرسالة الموضحة**، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، 1965، ص 143.

النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول»[1]. وتتحول مقولة السبق لتكون ذات بعدين، بعد يستدعي بصيرة في طبيعة التلطف والتأويل، ففي شواهد من هذه الأعمال الشعرية الممتدة زمنا، يذهب الشاعر «بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذم والوصف والنعت والفخر والمباهاة، وسائر المقاصد والأغراض»[2]. وبعد آخر يتصل بالتشبيه، فهو موضع قد يبين في شواهد منتقاة عن غاية في اللطف «لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالخلس وكمسرى النَفَس في النّفْس»[3].

وينتقي الابتكار خصائصه من القصيدة الشعرية نفسها، وهو يتبنى في بلاغة نقد البديع بوجه عام، وفي معالمه الكبرى: تميز شعر شعراء « ثلاثة: جاهلي، وإسلامي، ومولد؛ فالجاهلي امرؤ القيس، والإسلامي ذو الرمة، والمولد ابن المعتز»[4]. وضمن هذا التوجه في التفضيل تُطرح خاصية «من يفضل البديع وبخاصة التشبيه على جميع فنون الشعر»[5]، قاعدة موازنات - داخل الزمان والمكان وخارجهما – حتى تستوعب درجة من الابتكار تختزل مداه كيفيات بداهة في عزل خصائص أسلوب / مذهب في الشعر فارقة، فقد قيل: الشعراء ثلاثة «الأعشى والأخطل وأبو نواس، وهذا مذهب أصحاب الخمر وما ناسبها، ومن يقول بالتصرف وقلة التكلف»[6]. وقد تُسعف في ترتيب درجة من الابتكار شروط: الأناقة، وسهولة الكلام، والقدرة على الصنعة

---

1 - الجرجاني، الإمام عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق د. محمد رضوان الداية ود. فايز الداية، ط1، دار قتيبة، 1403 هـ، 1983 م، ص 57،.

2 - الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص 250.

3 - المرجع نفسه، ص 283.

4 - ابن رشيق، ج1، ص 100

5 - المرجع نفسه، ج1، ص 100.

6 - المرجع نفسه، ج1، ص 100.

والتجويد في فن واحد، وهو ما أمكن إثباته في قول من قال إن الشعراء ثلاثة: مهلل وابن أبي ربيعة وعباس بن الأحنف[1].

الأساتذة: يرتبط تصور خصائص أستاذ الشعر، بدرجة معينة، بأدلة صحة المبدأ القائل بتقسيم الشعراء إلى طبقات أربع: جاهلي قديم، ومخضرمٌ، وإسلامي ومحدث[2]؛ وكل سؤال حول صفة الأستاذية لا بد أن يهتم بعلاقة اللاحق بالسابق. ويعد ابن رشيق التواصل بين هذه الطبقات حصائل تتابع زمني من العصر الجاهلي، وهكذا في الهبوط إلى وقته «فليعلم المتأخر مقدار ما بقي له من الشعر فيتصفح مقدار من قبله لينظر كم بين المخضرم والجاهلي، وبين الإسلامي والمخضرم، وأن المحدَث الأول – فضلا عمن دونه – دونهم في المنزلة»[3]. ويقدم عبد القاهر جزءا من صفات الأستاذية بإرجاع المزية في النظم والحسن إلى مقطوعة من شعر الشاعر: «واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن، كالأجزاء من الصِّبْغِ تتلاحق وينضمُّ بعضها إلى بعض حتى تكْثُر في العين، فأنت لذلك لا تُكْبِر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسَعَة الذَّرْع وشدة المُنَّة، حتى تستوفي القطعة وتأتيَ على عدة أبيات. وذلك ما كان من الشعر في طبقة ما أنشدتك من أبيات البحتري»[4]، ومنه ما أنت ترى الحسن يَهْجُم عليك منه دَفْعةً، ويأتيك منه ما يملأ العين ضربةً، حتى تعرف من البيت الواحد مكانَ الرجل من الفضل، وموضعه من الحِذق، وتشهد له من بفضل المُنّة وطول البَاع، حتى تعلَم، إن لم تعلم القائل، أنه من قبل شاعر فحل، وأنه خرج من تحت يد صَنّاعٍ، وذلك ما إن أنشدتَه وضعت فيه اليد على شيء فقلتَ: هذا، هذا! وما كان كذلك فهو الشعرُ الشاعر، والكلام الفاخر، والنمط العالي الشريف، والذي لا تجده إلا في شعر الفحول البزَّل، ثم المطبوعين الذين يُلهمون القول إلهاما»[5]. وإذ غضضنا الطرف عن مغزى المزية في

---

1 - المرجع نفسه، ج1 ص 100.

2 - المرجع نفسه، ج1 ص 113.

3 - المرجع نفسه، ج1 ص 113.

4 - الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، دار قتيبة، ص 67.

5 - المرجع نفسه، ص، دار قتيبة، ص 67 .

النظم والحسن الذي تنطوي عليه تجليات علم المعاني وعلم البيان، والتفتنا إلى صفة "الأستاذية" التي هي قرينة "الفحول البزّل، ثم المطبوعين الذين يُلهمون القول إلهاما"، وجدنا عدم الفصل بين الشعر ومنتجه في سياق الدلالة على درجة من الاقتدار البلاغي؛ فالفضل والحذق قرين المنة وطول الباع في إدراك درجةً من التميز بين الأساليب الشعرية بالنظر إلى خصائصها أو حقيقة تأثيرها، وهي – في النهاية – قرين الصفات المصاحبة للشاعر الفحل المطبوع/ الأستاذ. وإذا كان الاقتران كذلك، خُصت درجة الأستاذية في نصوص التراث بترتيب يثبت تولّده عن تصنيف واقعٍ في التأكيد الملحق بصفات الشاعر الراوية من ناحية، والاقتدار الشعري من ناحية ثانية:

- تفرز فكرة الرواية، باعتبارها قاعدة تواصل شعري نوعي، فكرة الأستاذية بين الشعراء، فقد كان المطبوعون منهم متفقين حول ضرورة أن يظهروا للناس أفضلية شاعر على الآخر برواية الشعر «والتلمذة بمن فوقه من الشعراء»[1]، وأنها تظل مرحلة اكتشاف أن القوة الشعرية الفعلية تكمن في لحظة تواصل شعري: تواصل بين شاعر مبتدئ وأستاذ/ شاعر له شهرة كبيرة في الشعر، كانقطاع زهير بن أبي سلمى برواية شعر أوس بن حجر[2]، ورواية الحطيئة شعر كعب وأبيه زهير بن أبي سلمى[3]، ورواية السائب بن الحكيم السدوسي شعر كثير[4]، ورواية ذي الرمة شعر الراعي[5] وجعله إماما[6].

- برز عند بلاغة نقد الاهتمام بتفسير فاعلية التنقيح والتعمل والتحسين والتهذيب في إسناد درجة الأستاذية. وقد قدمت مجموعة من التفسيرات التي فرضت

---

1 - ابن رشيق، ج1 ص 197.

2 - ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1 ص76.

3 - المرجع نفسه، ج1 ص91.

4 - المرجع نفسه، ج1 ص 417.

5 - ابن سلام الجمحي، **طبقات الشعراء**، تحقيق محمود محمد شاكر، ط، دار المعارف، ص 467.

6 - ينظر: المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، **الموشح في مآخذ العلماء في عدة أنواع من صناعة الشعر**، تحقيق: محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ص170.

نفسها في القول بأفضلية عبيد الشعر، وأشهر هؤلاء زهير بن أبي سلمى والأعشى والحطيئة والنابغة، وطفيل الغنوي، والنمر بن تولب[1]. ويحاول النقاد العرب القدامى إسناد درجة من الأستاذية إلى هؤلاء الشعراء من خلال التعريف بشعرهم في تضاد مع شعر غيرهم من المطبوعين.

- عُد الافتنان في قول الشعر والوقع والتأثير، وقياس الشعراء بأضرابهم وبمن هم أجود منهم شعرا وأفصح لفظا وسبكا من أجلى صفات الأستاذية، وأول مراتب الجودة [2].

- نلمس تقديما يقف وراء النسبة إلى الأستاذية، عندما يشترك النقاد في القول بتقدم الشاعر طبقات المحدثين[3].

المبسطون: لا يفوق الشعراء الفحول الشعراء غير الفحول[4] من العصرين الجاهلي والإسلامي، في المقدرة على القوة الشعرية فقط، بل يفوقونهم أيضا في المقدرة على إحداث التأثير؛ وليس من اليسير أن نتبين درجة اتساع الفجوة بين الفرقتين. وحينما نصرف النظر عن مسلمة تميز شعر شعراء الطبقة الأولى في العصرين الجاهلي والإسلامي، وبعدهما شعر بشار بن برد والبحتري وغيرهما، يجد القارئ نفسه إزاء أوصاف تخرج شعراء الفرقة الثانية من دائرة الأستاذية. وتبقى الخصائص التي تم رصدها لهذا الشاعر أو ذاك، حاسمة في أمر القول بالقدرة على الشعر دون أن يتعدى ذلك إلى وسم بالتميز فيه، فعروة بن الورد مثلا يوصف حصرا بالكرم، والأمر سيان عند مقارنة الراعي بابن مقبل، فالراعي أشعر لأنه أشبه في شعره بشعر الأوائل، وحاتم إنما يعد فيمن يكرّم، وزيد الخيل الطائي وعمرو بن معد

---

1 - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج2 ص 9 – 13، وابن رشيق، ج1 ص 133.

2 - المرجع نفسه، ص25.

3 - المرزباني، ص 315، وينظر: عبد الله ابن المعتز، **طبقات الشعراء**، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف بمصر، 1968 م، ص 24.

4 - راجع، مثلا، قائمة الشعراء المصنفين في درجة غير فحل، المرزباني، ص 106 – 107.

كَرب وسليك بن السلكة يجنحون إلى شكل من الشعر لا يرتبط بالفحولة، وإنما يربطون بالفرسان مرة وبالمختلسين الذين يعدون على أرجلهم أخرى.

رجال الشعر: يضيء لنا تأمل أسماء شعرية كثيرة، سلسلة من الأوصاف تبيح الاعتقاد في عدم قدرتهم على الابتكار الشعري. سئل أبو عمرو بن العلاء: «كيف موضع عدي بن زيد من الشعراء؟ قال: كَسهيل في النجوم؛ يعارضها ولا يدخل فيها»[1]. من البين أن شعر عدي متفرع عن أسباب تألق نظرائه من الشعراء قبله ومتزامنين معه، وأن الفرق بين المستويين قائم على ليونة اللسان وسهولة المنطق[2] من جهة، وزاوية الابتعاد عن الشعرية التراثية من جهة ثانية[3].

الشعراء الصغار الجيدون: يقوم تصنيفهم على وجهة نظر في العلاقة بين الشعراء المكثرين الجيدين والشعراء المقلين والمغلبين. نجد في المقلين طرفة بن العبد، وعبيد بن الأبرص، وعلقمة بن عبدَةَ الفحلُ، وعدي بن زيد، وسلامة بن جندل، وحصين بن الحمام المرى، والمتلمس، والمسيب بن علس، وعنترة، والحارث بن حلزة، وعمرو بن كلثوم، وعمرو معدى كرب[4]، ونجد في المغلبين النابغة الجعدي، والزبرقان بن بدر، والبعيث، وتميم بن أبي بن مقبل[5]. إن افتراض ابن رشيق أسبقية الغزارة الشعرية على قلتها، وتمسكه بمقولة أفضل الناس واحدة عند العلماء، وتفضيله القصائد المشهورات، كل هذه خصائص جعلته يصنف الشعراء المقلين في خانة الشعر القليل في ذاته جيد الجملة[6]. وتصبح هذه الافتراضات في حالة الشعراء المغلبين أكثر مراوغة عند استوائها عند جانب من جوانب الجودة الشعرية، فالنابغة الجعدي كان مفحما بكلام لا بشعر، وينسبه الأصمعي إلى قلة التكلف، ويكشف تصنيف بقية

---

1 - المرزباني، ص 91.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 92.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 363.

4 - ينظر: ابن رشيق، ج1 ص 102 – 105.

5 - المرجع نفسه، ج1 ص 105 – 107.

6 - المرجع نفسه، ج1 ص 102 – 104.

الشعراء ضمن هذه الفئة من المغلبين بسبب يتصل بعدم استوائهم مع أضداد هم في شعر الهجاء[1]، وإذا جردت الغلبة في الهجاء من شاعر استطعنا أن نسميه من وجهة نظر الثقافة الشفاهية: الشاعر الذي ما يزال مغلوبا على الرغم من جودة شعره.

- الممارسون للموضة: يسعى ابن سلام الجمحي إلى رد الشعر الرديء إلى ما يسمى عنده بالشعر المصنوع المفتعل الذي لا خير فيه[2]، وينسب نوعُ هذا الشعر عند ابن رشيق إلى شعراء ممن «ليس له تقرب في العلم، ولا حذق بالصناعة، كجماعة ممن وسم في بلدنا بالمعرفة، وينسب إليها مكذوبا عليه فيها، كاذبا فيما ادعاه منها، ولتعرفنهم في لحن القول»[3]. وعلى الرغم من أن ابن رشيق يحصر درجة المعرفة المتدنية في باب التضمين والإجازة، فهي مع ذلك من الرداءة التي لها أهميتها داخل السياق المخصص للتفرقة بين طبقات الشعراء. فهي وإن تعلقت بأوصاف تخص الشعر الذي تكون بطون «الصحف أحمل لمئونته من صدور عقلاء الرجال»[4]، فإنها أيضا، قد تخص شعر شاعر بأكمله، حيث لم يكن السامع المثالي مخدوعا في رداءة شعر عبد الله بن عروة بن الزبير، بل وصفه بما يجب أن يوصف، فشعره من الهزروف[5].

وقد أتيح للناقد العربي القديم، انطلاقا من هذا الوصف، أن يصوغ تقسيما عاما بتقديم طبقات الشعراء على الممارسين لموضة الشعر، فالشعراء عند أبي عمرو بن العلاء ثلاثة: شاعر، وشعرور وشويعر، ورابع لا ينتمي لأي واحد منهم[6]، ويفسر هذا النمط من التقسيم، خير تفسير، الاختلاف الكبير بين الشاعر من جهة والشعرور

---

1 - المرجع نفسه، ج1 ص 106 - 107.

2 - ابن سلام، ص 27.

3 - ابن رشيق، ج2 ص 84.

4 - المرزباني، ص 442.

5 - المرجع نفسه، ص 442. كان يقال في الجاهلية للشاعر الناقص قائمة: الهزروف. والعرب تسمي الناقص القائمة من الدواب التي تمشي على ثلاث قوائم: الهزروف.

6 - المرجع السابق، ص 444، وينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2 ص 10.

والشويعر من جهة ثانية، حيث ينتمي أولهما إلى طبقة المبتكرين من الشعراء أو الأساتذة أو رجال الشعر، وتنتمي الفئة الثانية إلى الممارسين لموضة الشعر، لأن أشعارهم أكثرها من الأشعار «الباردة تسقط وتبطل ولا ترزق حمقى ؛ فيحملون ثقلها ؛ فتكون أعمارُها بمدة أعمارهم، ثم ينتهي بها الأمرُ إلى الذهاب ؛ وذلك أن الرواة ينبذونها، وينفونها فتبطل»[1].

ثانيا- يوجد داخل الثقافة نفسها رواة للشعر تعرض عليهم الأشعار التفصيلية «كمتوجات للتواصل الأدبي، فيعتبرونها كذلك وينقلونها، ويضاعفون منها، وينشرونها، ويقومون بتسويقها...وهؤلاء الذين سيسمون: وسطاء أشياء التواصل»[2]. ومن المخططات الشائعة التي يؤمن بها العرب إيمانا قويا ذلك الذي يشيه مخطط التواصل القائم على ثلاثة وسطاء ومساعدي التحويل الذين يمارسون وظيفتهم من طريق تواصلهم مع آخرين بصدد النصوص الشعرية[3] وهم :

- الشعراء الرواة: ويتوزعون، بدورهم، على ثلاث فئات:

فئة أولى وهي تلك التي تبحث عن موقع تواصلي، يضمن نجاحه شهرة وسطاء يمثلهم الشعراء الرواة المطبوعون خير تمثيل، يقول ابن رشيق: إن «الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار، والتلمذة بمن فوقه من الشعراء، فيقولون: فلان شاعر راوية»[4]، والذي يحدد مراحل التواصل أو مستوياته هو ملاءمة خصائص هؤلاء للظروف الشفاهية والقبول الجماعي وتميز نوعي على شكل نسقٍ من الذوق والمعرفة بأن النصوص الشعرية التي يقومون بروايتها ونشرها تَتَنزّل منزلة النصوص الشعرية الأنموذجية، فهي تتم وتتحدد عبر:

---

1 - المرزباني، ص 449.

2 - زيكوفريد ج. سميث، ص 52.

3 - المرجع نفسه، ص 53.

4 -ابن رشيق، ج1 ص 197.

- صيغة التفضيل المتضمنة في السماع المباشر من الشاعر المطبوع، وتتم قبول وساطته الشعرية انطلاقا من ثقة في نجاح عملية الحفظ وأداء وظيفتها التواصلية.

- إنها تأخذ شكل ممارسة توثيقية، يحافظ فيها الراوية على صلب الرسالة الشعرية؛ والنتائج التي تنجم عن تثبيت العلاقة على هذا النحو جلية بينة، فنتيجة لهذه الدقة في الحفظ نجد أن الشاعر الراوية ينتج شعرا يساوى في الدرجة – وليس أقل – شعر أستاذه، من منطلق الإرسال والتلقي ومن ثم التلمذة، مرورا بالعلاقة الشعرية القائمة، قبلا، بين أستاذه وأساتذته الذين سبقوه في قرض الشعر. وحصيلة انتماء هؤلاء الشعراء إلى الطريقة نفسها، هو تصنيف أشعارهم وما ينقلونه من شعر وينشرونه في مدرسة واحدة[1].

فئة ثانية، وهي نظير الفئة الأولى، إلا أن هناك فروقات بينهما تتم على مستوى الاختصاص في نقل منتوج التواصل الشعري ونشره، فالشاعر الراوية، هاهنا، إزاء مفترق تجارب شعرية كثيرة، وتعددية شعرية ممتدة زمانا ومكانا، وإزاء معايير شعرية وسنن مأخوذة من أفواه مختلفة[2].

فئة ثالثة تستند إلى حد الذوق والمعرفة اللذين وضع أسسهما الأولى وسطاء نصوص التواصل الشعري[3]. وبخصوص هذه العلاقة، يبين ابن سلام أنها تندرج ضمن طريقة النسق الموصوف، وتحيل ابتداءً إلى اقتدار على الحفظ والرواية، ورفض الاعتماد على الكتابة والكتاب كوسيطين مطلقين يمكن الوثوق بهما[4].

---

1 - ينظر مثلا: المدرسة الشعرية التي تبدأ بأوس بن حجر وتنتهي مع هدبة بن خشرم.والمدرسة لتي تبدأ بهدبة وتنتهي بكثير ينظر: ابن رشيق، ج1 ص 198.

2 - ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1 ص 64 وج2 ص 490، والجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص 46، وابن رشيق، ج1، ص 198.

3 - ينظر: ابن سلام، ص 27.

4 - ينظر: ابن سلام، ص 6.، ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1 ص 29، وابن النديم، محمد بن إسحاق، **الفهرست**، حققه وقدم له د. مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشـــــــر، 1985 م، =

ويمكننا، وهذه حصيلة جرد أولي، تصنيف وسطاء هذه الفئة بحسب نوعية الوسيط (الراوية) ومرتبته:

الوسيط ←——— عالم[1] + ثقة [2] + كفاءة تمييز كلام أهل الجاهلية من كلام أهل الإسلام.[3]

كما يمكننا تصنيف المعايير التي تسمح بتمييز الرواية الصحيحة من الرواية الفاسدة:

الشعر ←——— ثابت لا يرد[4] + صحيح المصدر[5] + الإجماع[6] + فصاحة اللغة + التشاكل[7].

ثالثا- يتعمق هذا الاتجاه في رواية الشعر عبر البرهنة على أن ما قدم لهم من شعر من طرف الفئات المسماة في (أ) و(ب) و(ج) هي مقاصد خاضعة للقناة الأصلية يستقبلونها كأشياء جمالية، «هؤلاء سيسمون: متلقو أشياء التواصل الأدبي»[8].

= ص102 وص 134، وابن النديم، محمد بن إسحاق، **الفهرست**، حققه وقدم له د. مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر، 1985 م، ص102 وص 134، وابن الشجري، أبو السعادات هبة الله بن على بن محمد بن حمزة، **مختارات شعراء العرب**، المطبعة العامرة، 1306هـ، ص. 123 – 127 – 136، والسيوطي عبد الرمن جلال الدين، **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، ط4، البابي الحلبي، القاهرة 1958 م، ج1 ص 160 – 161 وج2 ص304 و355، والمرزباني، ص42 وابن خلكان، ج1 ص 65.

1 - ينظر: ابن سلام، ص 8، والسيوطي، المزهر ج2 ص 322 و380.

2 - ينظر: الجاحظ، عمرو بن بحر، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، البابي الحلبي، القاهرة 1938 م، ج4 ص 184، والمرزباني، ص213.

3 - الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب العلمية، ج6 ص 376.

4 - ينظر: المرزباني، ص 213، ومعمر بن المثنى أبو عبيدة، **النقائض**، تحقيق بيفان، بريل 1905 ص238.

5 - الجاحظ، **الحيوان** ج2 ص 107 وص 330.

6 - ابن سلام، ص6 وص 48 وص 49 وص 205 .

7 - الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب العلمية، ج 9 ص 97.

8 - زيكوفريد ج. سميث، ص 52.

إن التواصل الذي سبق تخطيطه يُبين لنا أن القيمة التي سبق تخطيطها هي نتاج هذا التفاعل. فإذا كان معيار " الشاعر الراوية " بحسب ما يرغب فيه المصدر، فهو كما هو من المرجح أن تظل صفاته كما هي عليه في صيغ التفضيل الجمالية[1]، لأنها صفات ينسجم توظيفها مع معرفة متلقي هذا الشعر وذوقه من جهة، وتبرر التأثير الذي تمارسه أشعار بذاتها في جمهور المستمعين من حيث هي من جهة لاحقة، القاعدة التطبيقية التي تستند إليها البلاغة النقدية .

رابعا- إننا خلصنا إلى جملة علاقات تحكم التواصل الشعري إن لجهة المنتوج الشعري أو لجهة وسطاء التواصل الشعري أو لجهة ما يعتبره شركاء التواصل شعريا بالاستناد إلى معايير شعرية شفاهية الأصل والامتداد، وسيتم تحويل منظور منطق السؤال والجواب المُستندُ إليه في (1، 2، 3) من جمالية الإنتاج والتواصل البداهي إلى:

- قابلية للتكيف مع طريقة في الاختيار*.

- مساءلة نصوص التواصل الشعري والتقعيد النظري لها عبر مقولة الشعر «صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»[2]. ويفسر هذا النمط من الجمع، خير تفسير، عملية التحول من الرواية إلى الكتابة، فهو يضاعف عند هذه النقطة خط الاستدلال المستعمل في المقارنة بين مختلف الصناعات، أي أن المدارسة من طريق الرواية، لا تضع الشعر في مقام المشافهة مسألة خالصة من أي أثر للكتابة، لكنها تستبطن الصورة العامة التي يرسمها الراوية / الناقد لشاعر لا يعد «صانعا بمعنى الصانع اليدوي بل هو ذلك بمعنى أسمى»[3].

---

1 - ينظر: مثلا: كتب: طبقات الشعراء والشعر والشعراء والبيان والتبيين والموشح والبديع وعيار الشعر والموازنة والوساطة .

*- أقصد كتب الاختيارات، والشواهد الشعرية المنقاة في كتب النقد والبلاغة.

2 - ابن سلام، الشعراء ص 26، وينظر: ابن رشيق، ج1، ص 118.

3 - ديورت شارلتون، **الأسطورة والرمز**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980، ص 124.

ولكي ينجح التوصيل لا بد أن يشترك الموصل والمستقبل كما هو مُبَنينٌ في (1) و(2) و(3) و(4). وبالرغم من أن المشافهة قد أخذت القسط الأكبر عند مختلف أنواع متلقيها، فإنها تقبل للتكيف مع الكتابة، وستؤدي المعرفة الكافية بها إلى ترتيب مسار انتقال النصوص الشعرية بدرجة من الثبات والتشابه لدى معظم النقاد والبلاغيين العرب القدماء. وهي الوضعية التي تفسر لنا أسبقية الرغبة في سماع الكلمة المنطوقة على النظر إلى الكلمة المكتوبة، مما أسهم في وقوع نسبة محددة من التشويش أدت إلى تعدد روايات الشاهد الشعري الواحد. وفي مثل هذه الحالات يتعين على المتلقي فقه مكامن خلل قد يشوب الأنساق الموصوفة من وجهة نظر التواصل كما هو مبين في (1) و(2) و(3) و(4)، ودليلها على ذلك:

أولا: لا يقف التعامل مع النصوص الشعرية عند حدود السماع والرواية، إنما يمتد إلى اللغة المكتوبة أيضا، ذلك لأن النقاد العرب القدامى على اختلاف اتجاهاتهم، يعدون التواصل من طريق الكتابة مع الرواية مهمة أساسية لسببين رئيسين:

- يحتل التواصل بين الأجيال المتلاحقة مكانة متميزة في جميع مراحل اختيار الشعر والتنظير له، حيث أنه «لا يمكن للوسطاء ولمساعدي التحويل أن يمارسوا وظيفتهم إلا إذا تواصلوا مع آخرين بصدد النصوص الأدبية»[1]، وهو غالبا ما كان يُنظر إليه من خلال الوظيفة الأكثر دلالة للمعرفة والذوق الشعريين الأصيلين، ويمكن لمواقع العالم بطرق هذا التواصل أن يتميز تميزا كبيرا، وهي في حاله عند العرب كانت الحاجة ماسة إليه، والكتب المصنفة فيه كثيرة، وكان «أكبرها وأشهرها كتاب البيان والتبيين لأبي عثمان عمرو الجاحظ»[2].

- أن الشعراء يكتبون لجمهور يعرفونه، وجُعلت من حركة الاستماع إليه في الأسواق والنوادي ومجالس الخلفاء جزءا مكملا لمفهوم رئيسي عن الطبيعة المميزة

---

1 - زيكوفريد ج. سميث، ص 52.

2 - العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1406 هـ 1986 م، ص 4 – 5.

للغة الشعرية التراثية، فقد كان العرب علماء في أشعارهم، وسبيل هذه الأشعار عندهم «سبيل كل علم يحتاج إلى درس وتلقين، وإلى الأخذ عن أهله أو القوّام عليه»[1]، وتتبع معرفة العرب بالشعر مواجهة فئة خاصة منها مع شواهده واختيار الأفضل منها، مع وعي كامل بالتعقيدات التي ينطوي عليها مثل هذا الاختيار. وتتحول العلاقة الحضورية الموجبة له ضمنا لدى النقاد إلى علاقة غيابية مبنية على الكتابة والقراءة والتأمل. وهذا يعنى أن التواصل بين الرواية والكتب المصنفة في اختيار الكلام والتنظير له، هي أحد أهم الركائز، بل أهمها على الإطلاق، التي تم بوساطتها التنظير للبلاغة العربية.

ثانيا: عندما رجع قدامة بن جعفر إلى الأبيات والمقطوعات الشعرية المستشهد بها بوصفها اختيارا تمثيليا، ظهر له أن نمطا من الشعر يكتسب وضعا تواصليا أفضل من آخر، ويقوم هذا التفضيل على وجهة نظر في العلاقة بين الطبع واللغة الشعرية التراثية: «يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي»[2]، ومما لا يخلو من دلالة أن تكون مقولة الباقلاني عن الأشعار المتفق على جودتها [3] التي يتحقق عبرها في البلاغة النقدية «ما يعتبره شركاء التواصل المندرجين في أنساق التواصل بوساطة النصوص، أدبيا بالاستناد إلى معايير أدبية صالحة بالنسبة لهم في وضعية من وضعيات التواصل»[4]، هي على وجه الدقة شرف يعود إلى علم الشعرية التراثية نفسها، لأن «محبته مركوزة في الطباع، وأن الغيرةَ عليه لازمةٌ للجِبلِّةِ، وموضوعة في القِطرة»[5].

---

1 - الرافعي، مصطفى صادق، **تاريخ آداب العرب**، الطبعة الرابعة، دار الكتاب العربي، بيروت 1974 م، ج2 ص. 247.

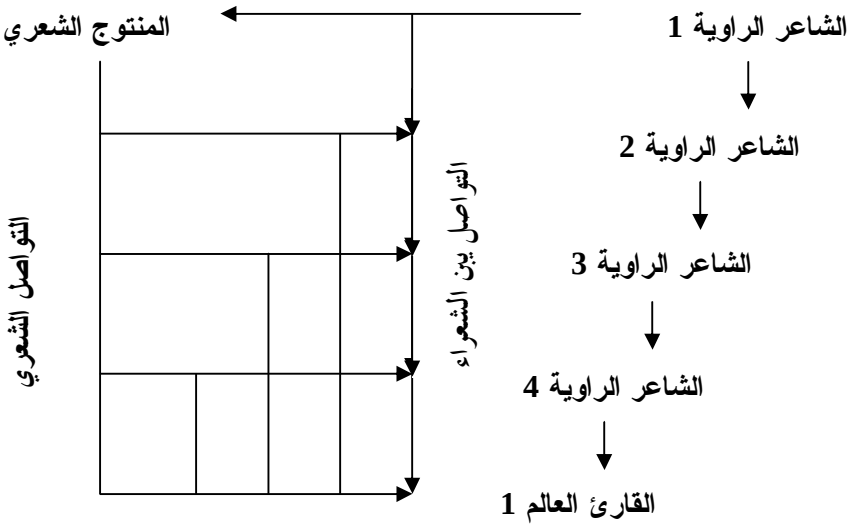
2 - قدامة، أبو الفرج بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 62.

3 - ينظر: الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص 158.

4 - زيكوفريد ج. سميث، ص 53.

5 - الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، دار قتيبة، ص 12.

وهكذا، حين انسحب التواصل جزئيا من الحفظ بمفهومه البداهي إلى الكتابة بمفهوم البصيرة، كان ذلك بمثابة حصر له في مجال التخصص في علم الشعر بمفهومه في البلاغة النقدية، وما يُصاحبه أو ينوب عنه في مجال محدد هي خصائص بصيرة القارئ العالم. وأن آلية الحفظ والرواية يمكن أن تزود الثقافة الكتابية بأساس من وظيفته التي تُعين خصائص تواصل يؤدي عن واحدة أو أكثر من علم الشعر، كما يبين عنه المخطط التالي:



ب - المستمع البريء*

يمتلك الحفظ والرواية طابع السمة الكاشفة للسامع المثالي.ويحقق النص الشعري ذاته انطلاقا من قابليته أن يكون «محددا ومعترفا به من جانب الاستعمال الجماعي، عندما يقرر القارئ أن يواجهه أو يستعد لذلك»[1]، إنها إثباتات لعلاقات بداهية، وهنا تكمن قوتهما: استمرارية التأثير في النظرية النقدية والبلاغة العربية القديمة. وتشكل إثباتات هذه العلاقات في واقع الأمر جانبا هاما من خصائص السامع المثالي، وسيتضح امتيازها بقدرات قابلة للتصنيف ضمن أنواع متعددة قابلة للتخصيص بصفات يُعتقد ادعاؤها التحدث باسمه داخل الثقافة الكتابية. ولو أتينا إلى النصوص القديمة نستخيرها عن هذه الكفاءة أو تلك، لأخبرتنا أن العرب كانت تختزن مفاهيم شفاهية المنبع لهذا الذوق أو ذاك وهذه المعرفة أو تلك، يمكن حصر مميزاتها في ثلاث رئيسة:

1- تبين نصوص التراث أن الإنتاج الأدبي فعلا واستقبالا، لم يكن يُبسط في ذهن الجماعة على أنه مسألة عفوية أو ترفا فكريا عارضا، وإنما شارف في تقدير الثقافة الكتابية كفاءة استحضار أعرافه وثوابته المتعارف عليها، ذكر القرطاجني أن العرب لم تكن «تستغني بصحة طباعها، وجودة أفكارها عن سديد طباعها، وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها، وجعلها ذلك علما تتدارسه في أنديتها، ويستدرك به بعضهم على بعض، وتبصير بعضهم بعضا في ذلك، وقد نقل الرواة من ذلك الشيء الكثير، ولكنه مفرق في الكتب، لو تتبعه متتبع متمكن من الكتب الواقع فيها ذلك لأستخرج منه علما كثيرا موافقا للقوانين التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة»[2]. لا مكان لإثبات نمط من المعرفة النظرية في الثقافة الشفاهية يقترب أو يوافق تلك المعرفة التي وضعها البلغاء في هذه الصناعة، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نزعم مع

---

*- غير محترف.

1 - إيقانكوس خوسيه ماريا بوثويلو، **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة د. حامد أبو أحمد، الناشر مكتبة غريب، الفجالة، مصر، ص 122.

2 - القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1969 م، ص 26.

حازم القرطاجني أن النص والسامع / القارئ كانا في وضع يسمح لهما بإنجاح التواصل الشعري. إن تواصلا شعريا يتأسس على العلاقة الحضورية ليس، بالطبع، تواصلا صالحا لذكر عناصره اللازمة لبناء الموقف، لأنه موقف ليس له «وجود خارج العمل» [1]. إلا أنه من الأشياء المتعارف عليها في الثقافتين الشفاهية والكتابية، افتراض إمكان الاستجابة المطلقة للنص وفق ثلاثة شروط رئيسة، وهي، كما كتب و. إيزر، «الأعراف المشتركة بين المتكلم والمتلقي، والثوابت المتعارف عليها لدى كل منهما، واستعدادهما للمشاركة في فعل الكلام»[2].

وتتفاوت الأهمية النسبية لهذه الشروط تفاوتا ملحوظا، إذ كان الوعي بها يتجه رأسا نحو وفاء الشاعر والمتلقي بشرط الاستعداد، وإذا نظرنا إلى الشرطين الآخرين وجدناهما مُضمنين من جهة الأعراف والثوابت التي يجب «أن يقرها النص»[3]. وبما أن شرط الاستعداد رصيد من الثقافة الشعرية، فإن فيه من الأعراف والثوابت المتعارف عليها ما يصله بالنص الشعري، من حيث علاقة كل منهما بالطريقة التي ينتج بها نصّ ما ويقرأ بها.

2- في محاولة الجاحظ التأكيد على تلاحم الهوية الثلاثية للنتاج الأدبي في الثقافة الشفاهية على أنها بلاغة المتكلم وبلاغة النص وبلاغة السامع، يستعين بالكفاءة الجماعية القائمة على «القدرة على تصريف الكلام»[4]و الكفاءة العائدة إلى «الافتخار الشديد بالبيان»[5]. ويمكن لنا أن نقترب من هذه الكفاءة انطلاقا من القناعة السائدة داخل الثقافة الكتابية بأن:

---

1 - فولفجاج إيسر، **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 م، ص75.

2 - المرجع نفسه، ص 75.

3 - المرجع نفسه، ص75.

4 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص 27 – 28.

5 - المرجع نفسه، ج1 ص 27- 28.

أولا: لهذه الكفاءة تفسيرا في البلاغة العربية، إذ يستطيع المرء أن يربطها بقدرة خارقة على القول طبقا لوصف تراثي يبرر تميز الشاعر بتميز عمله الشعري، ومداره على استشهاد «القرائح الصافية، والطبائع السليمة، التي طالت مُمارستُها للشعر، وأثبتت عياره، وقَوِيَت على تمييزه، وعرفت خلاصه»[1].

ثانيا: يمكن لأعمال أدبية مختلفة أن تُبنين خصائص بلاغية متنوعة في كفاءة جماعية مشتركة، فهي تتحقق في هيئة جدلية تعمل على المستويين الفردي والجماعي بين:

أ- متكلمين «وهم ما هم عليه من الذَّرابة والسَّلاقة، والمعرفة بوجوه الفصاحة»[2]؛

ب- ومستمع «يعرف وجوه الخطاب... جامعا للمعرفة بوجوه الفصاحة»[3].

وحسب هذا التميز فإن مثل هذه العلاقة التواصلية من العلاقات العادية المألوفة التي يحرص على ديمومتها أولئك الذين ينتمون إلى التقاليد الشعرية، وغالبا ما تثمن هذه العلاقة باستجابة أكثر امتلاءً، وأعمق إدراكا بقيمة شعر يقدر على تذوقه مستمعون أنت تراهم: «ينزلون الكلام تنزيلا - ويعطونه – كيف تصرف – حقوقه ويعرفون مراتبه، فلا يخفى عليهم ما يختص به كل فاضل تقدم في وجه من وجوه النظم، ومن الوجه الذي يشاركه فيه غيره، ولا يساهمه فيه سواه»[4]. وهذا معناه أنهم كانوا يلقنون بعضهم البعض كل شيء يتعلق بالشعر إذا لم يكونوا قد تعلموا كل شيء يختص به. والأمر هنا يتعلق بذائقة شعرية متميزة تلعب على فعل القدرة الشعرية، وتقدير هذه القدرة ونجاح الحكم عليها. وأن هذه الممارسة الحضورية هي في النتيجة علامات فارقة في الذوق الأدبي في كليته، إذ تضبط شرائطه ومبادئه معايير فنية وجمالية ليست بعيدة عن متناول شاعر / سامع ينتمي إلى فئة «من إذا ذاق الكلام عرف قائله

---

1 - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 100.

2 - المرجع السابق، ص 22 - 23.

3 - المرجع نفسه، ص 24.

4 - المرجع نفسه، ص 123.

من قبل أن يذكر، ويسمع أحدهم البيت قد استرفده الشاعر فأدخل في أثناء شعر له، فيعرف موضعه وينبه عليه،.... إلى ضروب من دقيق المعرفة يَقِل هذا في جَنْبِها[1]».

3- يتجلى التحول من الشفاهية إلى الكتابية في مجالات عدة متعلقة بنشاط الأجناس الأدبية، كالشعر والمقامة والترسل والتأليف، ومن بين هذه النشاطات كلها كان التأليف أكثرها عناية بجهود العلماء. ويمكننا أن نُموقعه، انطلاقا مما عُرف بمجمل الثقافة التي أنجبت الجاحظ وأشباهه والتي لخصها عبد القاهر الجرجاني في الرسالة الشافية، كتب: «وإذا كنا نعلم أن استمداد الجاحظ وأشباه الجاحظ من كلام العرب والبلغاء الذين تقدموا في الأزمنة، وأنهم فجروا لهم ينابيع القول، فاستقوا، ومثلوا لهم مثلا في البلاغة، فاحتذوا، إذن لم يبلغ شأو ما بلغ، ولم يدرّ لهم من ضروع القول ما دَرّ، لو أن طباعا لم تشرب من مائهم، ولم تغذَ بجناهم، ولم يكن حالهم في الاكتساب منهم، والاستمداد من ثمار قرائحهم، وتشمم الذي فلح من روائحهم، حال النحل التي تغتذي بأريج الأنوار وطيب الأزهار، وتملأ أجوافها من تلك اللطائف، ثم تمجها أريا وتقذفها ماذيا، إذن لكان الجاحظ وغير الجاحظ في عداد عامة زمانهم الذين لم يرووا ولم يحفظوا، ولم يتتبعوا كلام الأولين، من لَدُنْ ظَهَر الشعر، وكانت الخطابة إلى وقتهم الذي هم فيه، ولم يعرفوا إلا ما يتكلم به آباؤهم وإخوانهم ومساكنوهم في الدار والمحلة ' أو كانوا لا يزيدون عليهم إن زادوا بمقدار معلوم. فمن أعظم الجهل، أشد الغباوة، أن يُجْعَل تقدُّم أحدِهم لأهل زمانهم من باب نقضِ العادةِ، وأن يُعدَّ مَعَدَّ المُعجِزَ» [2].

يكتسب هذا النص – على طوله لغرض تفحص الماضي الشفاهي في علاقته بالحاضر الكتابي - أهمية خاصة في فهم الحلقة التي تربط الأجيال المتلاحقة. ففي هذا النص ثلاث نقط تُقيم حدودا لهذا الترابط :

---

1 - الجرجاني، **الرسالة الشافية**، ضمن كتاب، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمود شاكر، ط2، مكتبة الخنتجي، القاهرة، 1410 هـ، 1989 م، ص587.

2 - المرجع السابق، ص 598 – 599.

أولا: تتشكل دينامية الإرسال والتلقي بحسب النص السابق، من تضافر ثلاثة مكونات هي: العرب الأولون (مرسل)، اللسان (الخطابات اللغوية التفصيلية)، الأجيال المتلاحقة (مرسل إليه)، وقد أدى اهتمام الأجيال المتلاحقة بمصادر هذه الكفاءة وأهدافها، إلى تمتين علاقتها بنصوص هذه اللغة، «وأن هذه الأجيال تواكبت على هذا اللسان فأنضجته»[1].

ثانيا: أدت حيوية النشاط الأدبي إلى حيوية في نشاط تفاعلي يشترك فيهما المرسل والمستقبل، ومن الواضح جدا أن نشاطا تفاعليا على هذا المستوى من التميز، كان يصدر عن رؤية منسجمة ومحددة بالطريقة الأكثر شفاهية، يمكن افتراضها كالتالي: أنها تمارس بانتظام، وقبول بمراسم النص وحدوده، دون انكسار في الشروط الحضورية اللازمة لمسافة زمانية وفضائية بين المرسل والمرسل إليه. وتجد ملامح استمداد الجاحظ وأضرابه من هذا النشاط تعبيرا عنه في بداية البلورة المفهومية للبلاغة النقدية، وسيرورة مستمرة، تتضمن مستويات من الاستعداد والفهم والاستنباط، متداخلة ومندمجة.

ثالثا: تعبر النتائج المترتبة عن الانسجام المتميز بين المرسل والنص والمرسل إليه، عن حذق أدبيٍ استلزم حذقا تفاعليا نوعيا. وليس لهذا الحذق كيان مستقل بنفسه كلية، فهو ينبني على فكرة صدور المعرفة بالبلاغة من ينبوع كلام العرب البلغاء الذين تقدموا في الأزمنة؛ وأن بلاغةً تغتني باحتذاء بلاغة هذا الكلام، هي بلاغة تسعى إلى التحقق من الخصائص النوعية الضابطة لهذا الكلام عبر نشاط تفاعلي غير منفصل عن النشاط الإبداعي في الثقافة الشفاهية، لأن الآليات المتحكمة في البلاغتين متراشحة ومتفاعلة. وهذا يعنى أن محاولة فهم طرق التأثير يجب أن ترتكز أساسا على العودة إلى الإرث الشفاهي.

---

1 - ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق محمود النجار، دار الكتب بيروت ج1 ص 342، وينظر: ج1 ص42.

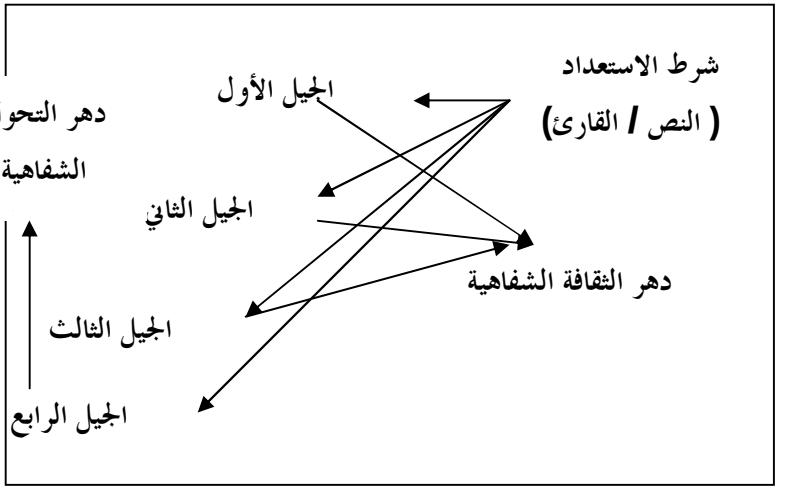
رابعا: كان الجاحظ بالنسبة إلى عبد القاهر الجرجاني كالمنبّه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج، وكمن فتح الطريق إلى المطلوب ليسلك ووضع القاعدة ليبنى عليها[1]، ومن هنا يكون الجاحظ قد دخل في علاقات تواصل متعددة المشارب، مما جعل ثقل الاعتقاد في أن الزيادة في المعرفة نقض للعادة يتراجع مع دينامية التحولات المفهومية المرتبطة بنوعية الفهمنة القائمة على التصور الجاحظي للبلاغة والعلم عموما، فهو تصوّرٌ يُدعم فكرة :

- أن النشاط البلاغي لا يتوقف على نصوص شعرية وخطب نثرية، بل يتوقف على طريقة في إدراك النسق البلاغي الذي تتدرج فيه وتتآلف طبقه.

- أن ممارسة الإنتاج الأدبي وتلقيه، تستند إلى مخطط بناء وتأثير، في آن؛ وبما أن الفاعلية البلاغية في تجلياتها المختلفة تتفاعل مع كلام العرب في كل أبعاده، فإنها تبدع طرقاً جديدة، كانت قد بلغت درجة معينة من النضج عند الجاحظ ونظرائه.

إن التصورات التي يُفترض أنها أصيلة مثل تصورات الثقافة الشفاهية ومن بعدها تصورات الجاحظ وأشباه الجاحظ، ترتكز على استعداد يستمد خصائصه الفارقة من مسألة التوافق بين خصائص النص وخصائص المعرفة بهذا النص. ومن خصائص الاستعداد الأساسية أنه نشاط تفاعلي دؤوبٌ، وأنه يتعرض لإعادة البلورة والتعديل خلال الاتصال المسترسل في حقبة تاريخية إثر أخرى تمثلها الخطاطة التالية:

1 - ينظر: الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، دار قتيبة، ص 47.



ينطوي هذا الاستعداد على مستوى آخر، عن حاجة فردية صدرت من شخص بعينه، قد يكون شاعرا أو ملكا أو رئيس عشيرة، وربما يكون متذوقا من أية فئة ثقافية واجتماعية، وقد استوى على ما هو عليه في الحوارات التي جرت في المجالس الخاصة، والأسواق والنوادي العامة[1]. ويجد دارس هذا النمط من الحوار حظه منه بتتبع قصة احتكام امرئ القيس وعلقمة الفحل إلى أم جندب في أيهما أشعر[2]، ومثيلاتها، حقبة تاريخية إثر حقبة تاريخية أخرى[3]، حيث يسهل التثبت عند مقارنتها مع ما تلتها من أحكام نقدية حتى بداية القرن الثالث للهجرة، أن هذه الممارسة الحضورية هي في النتيجة علامات فارقة في الذوق الشعري في كليته. ويمكننا من منظور هذه الممارسة، أن نبين أن الشاعر / المتلقي، هما صنيع تراشح هذا التوالد.

روي أن حمادا «أنشد بلال بن أبي بردة شعرا مدحه به، فقال بلال لذي الرمة: كيف ترى هذا الشعر؟ قال ذو الرمة: جيد وليس له، قال بلال: فمن يقوله؟ قال: لا

---

1 - ينظر: ابن سلام الجمحي، الجاحظ، البيان والتبيين، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، المرزباني، الأصفهاني، مرجع سابق.

2- ينظر: القصة في: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1ص145، والمرزباني، مرجع سابق، ص28.

3 - ينظر: مثلا: ابن سلام، مرجع سابق، الجاحظ، البيان والتبيين، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، المرزباني، مرجع سابق.

أدري، إلا أنه لم يقله....فلما قضى بلال حوائج حماد وأجازه، قال له: أنت قلت ذلك الشعر؟ قال: لا. قال: فمن يقوله؟ قال: بعض شعراء الجاهلية، وهو شعر قديم، وما يرويه غيري، قال: فمن أين علم ذو الرمة أنه ليس من قولك؟ قال: عرف كلام أهل الجاهلية من كلام أهل الإسلام»[1]. نستطيع، إذن، في تجذر معرفة السامع / الشاعر كلام أهل الجاهلية من كلام أهل الإسلام، أن نقرر أن افتقادها لمصطلحات دقيقة تؤدي عنها، لا يمنع من عدها قاعدة تواصل شعري يمكن صياغته بالطريقة الآتية: لا أحد يختلف في ثراء ثقافة ذي الرمة الشعرية فهو «حجة لأنه بدوي»[2]، وهي ثقافة تتمثل له في نوع من المقارنة ضمن الذاكرة الشعرية. وافتراض معرفة كلام أهل الجاهلية من كلام أهل الإسلام يكون دائما افتراضا لمعرفة عمومية يستند إليها السامع / الشاعر، في تفعيل كفاءة التمييز بين الكلامين. ونتيجة لهذه القدرة التمييزية، سعى منطق السؤال والجواب – على الرغم من عموميته - إلى ربط اشتغال النسق العام للحفظ في تبيين نسبة الشعر بأحد زوجي الثنائية (الذوق / المعرفة)، وبذلك يصير، من ناحية أخرى الفعل التمييزي خاصية أساسية من خصائص السامع المثالي:

التمييز الأول يتعلق بالسؤال عن حقيقة الخواص الأسلوبية لكلام أهل الجاهلية وكلام أهل الإسلام. وقد طرح منطق السؤال والجواب السابق ضمنيا هذا السؤال، وذلك من خلال تمييز النصوص الشعرية بعضها من بعض. فأسلوب عصر تحدده فرادة الهوية الأسلوبية المدركة مكانيا (البادية–الحاضرة) وزمانيا (جاهلي – إسلامي).

التمييز الثاني يتصل بالفصل الضمني بين خصائص سامع وخصائص سامع آخر، فهي خصائص تستمد قيمتها من المقارنة بين الأسلوبين الشعريين وليس من خارجهما، ونستطيع أن نتعرف عليها انطلاقا:

- من فهم دواعي استدعائها من راوية فصيح أديب[3].

---

1 - الأصفهاني، الأغني، دار الكتب العلمية، ج6 ص 88.

2 - المرزباني، ص 225.

3 - ينظر: ابن سلام، ص 173.

من اهتمام منطق السؤال والجواب بطرح علاقات ثقافة الشاعر الشعرية بكثرة محفوظاته من الشعر. وفهمها لا يكون إلا من فقه مسألتي الاستعداد والتواصل، باعتبار أن كل سؤال، من هذا القبيل، يفترض امتلاك المجيب جملة من الخصائص لا تختلف عن موقعية معرفية وذوقية تسمح بإرشاد عالم مثل أبي عمرو بن العلاء[1]، وبجواب يرفض ما ينسب للأعشى وهو:

من الحوادث إلا الشيب والصلعا وأنكرتني وما كان الذي نكرت

لأنه لا يشبه كلامه[2].

إن أهم وظيفة يقوم بها منطق السؤال والجواب هي إتاحة فهم لنوع من الكلام من خلال نوع آخر. وقد يدخل في ذلك استعداد يُرتبهُ مقدارٌ من المعرفة الخاصة بشعر الشاعر، ومن أمثلة ذلك توظيف غرض العزل كواسطة من وسائط الاتصال الشعري، قال مصعب خال الزبير بن بكار: «راق عمر بن أبي ربيعة الناس وفاق نظراءه وبهرهم، بسهولة شعره، وشدة الأسر، وحسن الرصف، ورقة المعاني، وصواب المصدر، والقصد للحاجة، واستنطاق الربع، وإنطاق القلب، وحسن العزاء، ومخاطبة النساء، وعفة المقال، وقلة الانتقال، وإثبات الحجة، وترجيح الشك في موضع اليقين، وطلاوة الاعتذار، وفتح الغزل، ونهج العلل، وعطف المساءلة على العذال، وأحسن التفجع، وبخل المنازل، وأختصر الخبر، وصدق الصفاء...»[3].

واضح هاهنا أننا إزاء استقراء تفصيلي لشعر عمر بن أبي ربيعة، في مقابل النصوص الشعرية الأخرى، وينطوي هذا الاستقراء على ثلاثة أوجه من التواصل الشعري، دعمت في الدرجة أنموذجا من المعايير يمكن بواسطتها تفسير سبب نجاح الشاعر في إشباع رغبات متنوعة؛ فهو نجاح يعكسه أسلوب في المقارنة يشير إلى أن فقه سبب تأثير شعر عمر بن أبي ربيعة من خلال ضعف تأثير شعر شعراء

---

1 - ينظر: قصة الفرزدق وعمرو بن العلاء، الحاتمي، محمد بن الحسن بن المظفر، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق د. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979 م، ج1 ص 136.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ج2 ص 39.

3 - الأصفهاني، دار الكتب، ج1 ص 120، وينظر: ج1 ص 145.

معاصرين له، يقتضي النظر إلى فرادة أسلوب شاعر من خلال أسلوب شاعر آخر، ويتم ذلك بالعلاقات الثلاث التالية:

- علاقة يتم استحضارها واستذكارها انطلاقا من أسباب تفسر لنا طريقة في الربط بين شهرة الشاعر، وقدرته على إثارة إعجاب جيل من الأجيال، وبين قاعدة في القيمة الشعرية ترتبط بصيغة "أفعل" فهو «أنسب الناس»[1] وأقدرهم على الغزل[2]. ويبدو أن مدى القدرة على التفرد في غرض الغزل يعتمد –في المحل الأول – على مجموع هذه الصفات. وهذه الصفات هي، بشكل عام، من خصائص ثقافة شعرية يلعب فيها التمركز حول صيغة "أفعل" دورا مهيمنا، مع الاحتفاظ، بشكل أقل وضوحا، بصفات مهيمنة أخرى. من ذلك مثلا، ما ذهب إليه ابن سلام في معرض حديثه عن ابن قيس الرقيات «وكان غزلا وأغزل من شعره شعر عمر بن أبي ربيعة وكان عمر يصرح بالغزل ولا يهجو ولا يمدح»[3].

- علاقة تُسند الحكم بتشويق شعر عمر ابن أبي ربيعة إلى قدرة تشبيهية كبيرة القيمة، فهو يبدع مشابهات يتم اكتسابها في حدود تجربة ينفرد بها دون بقية الشعراء، حتى عُدّ «أوصفهم لربات الحجال»[4].

- علاقة تحتكم إلى أحكام القيمة التي يُبَرّرُ بها سبب إعجاب الناس بشعر عمر بن أبي ربيعية، وهي علاقة ترسخ بشكل مقصودٍ نمطاً من التجارب، كل نسق منها يؤدي «إلى تثبيت بعض التوقعات فتتخذ صلاحية معيارية ومستمرة، وبالتالي تتمكن من تنظيم عملية تفعيل تجربة العالم»[5]، ومن هنا كانت أحكام القيمة الخاصة بأسباب تفرد الشاعر قي غرض دون آخر؛ ويتم استعادتها واستذكارها بعد استرجاعها من نزوات الذاتية انطلاقا من المعرفة أن «الشعراء أيضا في الطبع مختلفون: منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل» [6].

---

1 - المرجع نفسه، ج1 ص 76.

2 - المرجع نفسه، ج1 ص 149.

3 - ابن سلام، ص 186.

4 - الأصفهاني، دار الكتب، ج1 ص 74 وص 106.

5 - فولفجاج إيسر، فعل القراءة، ص 77.

6 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1 ص 93 - 94.

ج - النصوص المكتوبة:

إن ما يحدد علاقة المكتوب بالمنطوق ليست حصائل الأداء الفردي للكلام الذي لا يمكن إهمال أهميته، ولا التقليل من شأن فاعليته في تداول الخطاب وانتشاره، ولكن ثمة مجالا آخرَ من وجه هذه العلاقة، يمكن وصفه بمستوى ترجمة الحروف مكتوبة للحروف ذاتها منطوقة، ففي هذا المستوى يظهر ضبط الحروف، كمعادل موضوعي للنص بصفته الصيغة التي سيعتمد في كتابته كتابة حرفية صحيحة، مسألة أساسية فهي تحيط به في حيز محيط دائرة قطباها اتفاق ظريف وتأوُّل طريف من جهة، وقدرة على الاحتمال من جهة ثانية. وقد ذهبت نصوص التراث إلى تسجيل مكونات التسجيل الخطي اللغوي على الشكل التالي:

ذكر سهل بن هارون صاحب بيت الحكمة أن «عدد حروف العربية ثمانية وعشرون حرفا على عدد منازل القمر، وغاية ما تبلغ الكلمة منها مع زيادتها سبعة أحرف، على عدد النجوم السبعة، قال: وحروف الزوائد اثنا عشر حرفا على عدد البروج الاثني عشر؛ قال: ومن الحروف ما يندغم مع لام التعريف، وهي أربعة عشر حرفا، مثل منازل القمر المُسْتَتِرَةِ تحت الأرض، وأربعة عشر حرفا ظاهرة لا تندغم، مثل بقية المنازل الظاهرة. وجُعِل الإعراب ثلاث حركات: الرفع والنصب والخفض، لأن الحركات الطبيعية ثلاث حركات: حركة من الوسط كحركة النار، وحركة إلى الوسط كحركة الأرض، وحركة على الوسط كحركة الفلك»[1]. يتوقف تقويم هذا الحصر العددي وما يتضمنه من قسمة تتوزعها حروف زائدة وأخرى تندمغ وثالثة لا تندمغ مضافة إليها حركات الإعراب على طريقة في الاحتمال لها أهميتها بالمقارنة مع شكل الكلمات المنطوقة، فللكندي رأي في هذا الاحتمال يستند إلى نوعية الحرف العربي وقدرته الصوتية، فهو لا يعلم «كتابة تحتمل من تجليل حروفها وتدقيقها ما تحتمل الكتابة العربية، ويمكن فيها من السرعة ما لا يمكن في غيرها من الكتابات»[2].

---

1 - ابن النديم، الفهرست ص 79.

2 - المرجع نفسه، ص79.

لا يفيدنا الخوض، فيما نحن فيه، في درجة الاحتمال التي تفصح عنها المقارنة بين الكتابة العربية والكتابات الأخرى، ومع ذلك نقول: إن العرب كانت تسجل نصوصها منذ عصر صدر الإسلام[1]، ويدور التسجيل في رحى ثنائية الدليل الخطي الدال في ذاته، والدليل الخطي كبيان أو كصناعة باعتباره الأصل الذي تجري عليه منافع الكتاب، يقول الجاحظ: «فأما الخط، فمما ذكرَ اللُه عز وجل في كتابه من فضيلة الخط والإنعام بمنافع الكتاب، قولُه لنبيه صلى الله عليه وسلم: (اقرأ وَرَبُّكَ الأكرَمُ، الذي عَلَّمَ بالقلمِ، علَمَ الإنسانَ ما لم يعلَم)[2]، وأقسم به في كتابه المنزل على نبيه المرسل، حيث قال: (ن، والقَلَمِ وما يَسطُرُونَ)[3]، ولذلك قالوا: القلم أحد اللسانين، كما قالوا قلة العيال أحدُ اليسارين – وقالوا: القلم أبقى أثرا واللسان أكثر هذرا»[4].

يكشف الاستناد إلى التسجيل الخطي للنص أن واسطة الكتابة هي بالأصل واسطة الإنسان إلى العلم والمعرفة بالعالم، ويبنى القياس بينهما من تبادل العلاقة بين ثلاث مرجعيات:

- فيكون تقنيا عندما يعتمد عليه في ضبط الكتابة من طريق «رسوم حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما قي النفس»[5].

- ويكون صناعيا عندما يدخل في علاقة نوعية مع الإنسان «فهو ثاني رتبة من الدلالة اللغوية وهو صناعة شريفة، إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يميز بها عن الحيوان»[6].

- ويكون بيانيا عندما يجمع بين فوائد كثيرة، فهو يتضمن، إلى جانب كفاءة تبيين ما «في الضمائر»[1]، الوظيفة التخزينية التي تسمح بالاتصال المتجاوز للزمان

---

1 - المرجع نفسه، ص61 وص 80 وص 81.

2 - سورة العلق، الآيتان 3، 4.

3 - سورة القلم الآية 68.

4 - الجاحظ، البيان والتبيين ج1 ص79.

5 - ابن خلدون، ص 417.

6 - المرجع نفسه، ص417.

والمكان وتزود الإنسان بوسيلة إضافية فاعلة للتدوين والتذكر، بها تتأدى الأغراض «إلى البلاد البعيدة فتقضى الحاجات، وقد دفعت مؤونة المباشرة لها، ويطلع بها على العلوم والمعارف وصحف الأولين وما كتبوه من علومهم وأخبارهم»[2].

لا يخفى علينا أن مجموع هذه العلاقات تفتقد، كما يقول محمد الماكري، إلى «وصف واف للأدلة الخطية كأدلة قائمة الذات، ولا إلى الخوض النظري في القدرة التمثيلية لهذه الأدلة»[3]، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نحتفظ بما قدموه، للبرهنة على أن حضور الكتابة، هو حضور معرفي مطبوع بالتضايف بين مختلف العلوم التي بدأت تفرض هيمنتها شيئا فشيئا على الذاكرة الثقافية، وتستند آلية هذا التضايف كما هو مُوزع في العلائق السابقة، إلى علاقة تراشح يمكننا إعادة توزيعها على نوعين من الوظائف:

النوع الأول، ويظهر فيه انتقال للغة من " المجال المسموع إلى المجال المرئي"، وهو انتقال يسمح «للكلمات بأن تعالج خارج سياقاتها الأصلية في سياق مغاير جدا وبالغ التجريد»[4]. تعالج بعض نصوص التراث، باحتشام، جانبا من الفروق الواقعية بين الاستعمالات الفردية للكلام واللغة الكتابية الراقية، مكتفية بالإشارة إلى دواعي التمييز بينهما دون التمكن من التركيز على طبيعتها، وتتبع أهم الفروق من حالة خاصة للغة المحكية التي يمكن أن تشتمل على تفاصيل التقطيع النطقي وما يتضمنه من تضييق للمنطوق واتساع فيه. يُكوِّنُ كل من الاستحسان والاسترذال حالات اتساع للأثر الحسي أو النغمي للألفاظ، وحالات تضييق لمجموعة التأثيرات الخاصة بهما، ويتم تقويم هذه الحالات وتقديرها تبعا لدرجة تمثيل كل واحد منهما حدود الصوت

---

1 - المرجع السابق، ص 417 .

2 - المرجع نفسه، ص 417.

3 - الماكري، محمد، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، الطبعـــة الأولى كانون الثاني 1991 م، المركز الثقافي العربي، ص115.

4 - براون ج. ب. وج. يول، **تحليل الخطاب**، ترجمة وتعليق د. محمد لطفي الزليطي، د. منير التريكي، النشر العلمي والمطابع – جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية 1997 م، ص 15 – 16.

الصرف أو العنصر الشكلي لسياق الكلام. وقد اتضح أن تصور هذه الفروق لدى القدماء قائم على أساس التمييز بين فروق صوتية وفروق توثيقية:

الأول: بين درجة من التضييق ودرجة من الاتساع – بل درجات أخرى أشد تطرفا – نستطيع أن نجد جميع مستويات التفاوت بين الشعر والنثر في الأهمية النسبية للصوت، ففي درجات هذا التفاوت تصبح العلاقة بين الصوت والنثر علاقة أقل مباشرة، بينما هي على مستوى علاقة الصوت بالشعر، فإن الصوت هو الذي يكمل الدلالة ويحدث التأثير بوصفه واسطة للوزن وركيزته، حيث يكون للشعر «الموزون إيقاع يطرَبُ الفهم لصوابه، وما يردُ عليه من حُسن تركيبه، واعتدال أجزائه»[1]. إن الفهم الذي قام على أساسه تأمل هذه العلاقة التفاعلية، نشأ حين نُظر إلى سؤال خصوصية اللغة الشعرية من منظور ليس بالتاريخي، كما هو عند الرواة وعلماء اللغة، ولا بالطبقي كما هو عند ابن سلام ومن بعده ابن المعتز، بل من منظور متمركز في الطبيعة الحسية للعلامة أو العلاقة بين الشعر وبنيته الصوتية وبين السامع الفاهم، وتحتل هذه العلاقة مكانة متميزة في الإنشاد الشعري «كان البحتري إذا شرِب وأنِس أنشد شعره. وقال: ألا تسمعون؟ ألا تعجبون ؟»[2]. وستكشف اللغة المنطوقة التي ستجعل من الإنشاد الشعري أقوى ركيزة ممكنة لاستمرارية تداوله، أن قوة القصيدة لا تكمن في قدرتها على توظيف اللغة توظيفا شعريا وحسب، وإنما، وأيضا، في تميزها بخصائص «جوهرية متعددة يصعب إعادتها في الصيغة المكتوبة، نحو بعض الظواهر الصوتية غير اللغوية، كالعطاس والتنفس، ونحو بعض الظواهر النطقية كالتنغيم والنبر»[3]. ولا يتدخل الخط إلا بوصفه عنصرا شكليا خالصا. وفي التعالي على الكتابة،

---

1 - ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، توزيع منشأة المعارف الإسكندرية، ص 52.

2 - الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى، **الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،[د. ط] [د. ت] ص16.

3 - فرانك بالمر، **مدخل إلى علم الدلالة**، ترجمة د. خالد محمود جمعة، الطبعة الأولى، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت 1997 ص 41.

تصبح اللغة المنطوقة لحظة تواصل بامتياز، فإلى جانب ما تعرفه «من نبر للإعراب عن بعض الدلالات، ثمة إشارات غير لغوية تتخذ وسيلة للتعبير عن دلالة ما، كالإيقاع والسرعة في الكلام ورفع الصوت، لأن كل ناطق باللغة يعرف ما للصراخ والهمس من وظيفة دلالية»[1].

والثاني - ويتعلق بالأثر السلبي الذي يحدثه الخط فهو يكرس بشكل مباشر فكرة الاستعفاء عن الحروف غير المستحسنة «وهي ثمانية: الكاف التي كالجيم، والجيم التي هي كالكاف، والجيم التي كالشين، والضاد الضعيفة، والصاد التي كالسين، والطاء التي كالتاء، والظاء التي كالفاء»[2]، لأنها :«أحرف مسترذلة غير مأخوذ بها في القرآن العزيز ولا في كلام فصيح» [3]. وتأسيس الاستحسان على سلسلة من الحروف التي لها صفات في اللغتين «وعددها ستة وهي: النون الخفيفة ويقال الخفية، والهمزة المخففة وهي همزة بين بين، وألف الإمالة (وهما حركتان لا حرفان)، والشين التي كالجيم، والصاد التي كالزاي»[4].

النوع الثاني: ويرتبط بالصعوبات التي واجهها التوثيق الكتابي للشعر، ومدى علاقته بالثقة في الصحف المكتوبة والرواية عن صحفي «لو كان الشعر مثل ما روى الصحفيون، ما كانت لنا إليه حاجة، ولا فيه دليل على علم»[5]. إن مساءلة الفرق بين الحفظ والرواية من جهة وبين الكتابة والتدوين من جهة ثانية، لا تعني ضرورة تعيين حدود خلافية بصفة نهائية ومطلقة، فهي تمنح صفة الإساءة والإحسان لكل منهما، هذا ما نجده خاصة ضمن الموقف الانتقائي لعلماء اللغة من خلال إقامتهم لنوع من التعارض بين كثرة خروجهم إلى البادية ومشافهة الأعراب وكتابة ما يسمعون من جهة، وسبب تريثهم في الأخذ عن الصحف حتى لا يقعوا في الأخطاء الناشئة عن

---

1 - فرانك بالمر، ص 42.

2 - ابن يعيش، يعيش بن علي، **شرح المفصل**، المطبعة المنيرية، ج5 ص. 126.

3 - المرجع نفسه، ج5 ص 126.

4 - المرجع نفسه، ج5 ص 126.

5 - ينظر: ابن سلام، ص 31.

الكتابة من جهة ثانية[1]. هل يعني ذلك أن نحمل حسن الظن في الأعراب وسوء الظن في الصحف ضمن علاقات الحفظ والكتابة، أي ضمن النصوص المنطوقة والنصوص المكتوبة، ضمن مزايا يتمتع بها الراوية ولا يتمتع بها الصحفي، أم أن الأمر يحملنا إلى إقامة علاقة منطقية محضة بين الرواية الصحيحة للشعر والحفاظ على الترتيب الذي وضعه الشاعر لمنتوجه الشعري؟

إن قراءة متفحصة لطرق مساءلة هذا الفرق تجعلنا إزاء استنتاج لا يستند إلى فكرة التصادم بين النص المرويّ وبين النص المكتوب. بل إن الأمر هو بمثابة بحث خفي عن درجة من التكامل بين الواسطتين. فمن حسنات القلم أننا قد نحصل على ما نريده دون حاجة إلى اللسان، والسبب أن:

1- «استعمال القلم أجدر أن يحضَّ الذهن على تصحيح الكتاب، من استعمال اللسان على تصحيح الكلام»[2] ثم:

2- «اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب»[3].

3- «الدلالة بالخط تمثل جانبا في عملية الكشف والبيان؛ فالقلم أحد اللسانيين، بل هو أبقى أثرا، وأوسع أثرا. ذلك بأن اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان، واللسان لا يعدو سامعه، ولا يجاوزه إلى غيره»[4].

إن المعارف التي تستعمل القلم، هي المعارف التي بدأت تنتشر بكثرة في عصر الجاحظ. وبما أنها ترتبط بشكل وثيق بعالم الكتابة الجديد، فمن دونها «لا يستطيع العقل الكتابي أن يفكر على النحو الذي يفعله ليس فقط عندما يمارس الكتابة بل حتى

---

1 - ينظر: السيوطي، المزهر، ج1 ص 97 ج2 ص 264 406، وينظر: الأصفهاني (حمزة بن الحسن): **التنبيه على حدوث التصحيف**، تحقيق محمد حسين آل ياسين، ط1، مطبعة المعارف بغداد، 1967 م، ص 143 وص186 وص 204.

2 - الجاحظ: البيان والتبيين ج 1 ص 80.

3 - المرجع نفسه، ج 1 ص 80.

4 - المرجع نفسه، ج 1 ص 79 - 80.

في حالة إنشائه أفكاره في شكل شفاهي. لقد غيرت الكتابة الوعي الإنساني، أكثر من أي اختراع آخر»[1]. ومن هنا يصبح الدور المرئي للكلمات هو الشيء الذي تعتمد عليه عملية إعادة تنظيم الثقافة الشفاهية تنظيما نوعيا، ويتخذ هذا التنظيم شكل مقارنة تبحث في تراتيبية مسافة تضيق مرة وتتسع أخرى، أو بين طابع الاتصال المؤجل في غياب العلاقة المباشرة بين المرسل والمرسل من جهة، وبين المرسل والمستقبل يشتركان في حالة الكلام في الوجود المكاني والزماني أو المباشرة في عملية الإرسال والتلقي من جهة ثانية؛ ولكي تصبح درجة هذه المسافة واضحة، لا بد من التفصيل فيها من النواحي الثلاث التي ذكرها الجاحظ:

أولا: أن الأمر لا يتعلق بأزمة قدرة على إنتاج خطاب أنموذجي، بقدر ما هو محاولة لإعادة بناء وعي جديد بهذا الخطاب، ويحتل القلم في هذا الإطار موقعا أنموذجيا، حيث تكون العلاقة بين الكاتب والكتابة بمتناول إعادة نظر مرة بعد أخرى، بسبب اعتماد الكاتب على مراجعة «ما كتب وأن يتأتى بين كل كلمة وأخرى دون أن يكون عرضة لمقاطعة المتلقي، وأن ينتقي عباراته بكل أناة حتى بالرجوع إلى القاموس عند الحاجة، وأن يراجع ما وصل إليه بالنظر إلى ملاحظاته المدونة، وأن يعيد ترتيب ما كتب، وحتى أن يغير رأيه فيما يريد أن يقول»[2]. ومن المؤكد أنه بإمكاننا اللجوء – في حالة الشعر – إلى مفاهيم العرب عن الحوليات، والمقلدات، والمنقحات، والمحكمات، لكي نستنتج أن الكلمة المكتوبة في العصر الجاهلي لم تكن أداة عرضية للشعر، بل كانت بمثابة وسيلة لتحقيق العلاقة المؤجلة بين الشاعر والمتلقي، وإعادة ترتيب ما كتب[3].

ثانيا: يحاول الجاحظ تشميل إيجابيات الرسالة المكتوبة في غيبة المرسل إليه وحضوره بحثا عن سلبيات الرسالة المنطوقة. فأنموذج الممارسة الحضورية للكلام له قيمة زمنية / مكانية محدودة، في حين توفر الرسالة المكتوبة صفتي الكشف والبيان

1 - والتر ج. أونج، ص 157.

2 - ج. ب. براون وج. يول، ص 5.

3 - ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، ج2، ص 9، وينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 93.

للشاهد والغائب؛ ومن هنا أصبح بالإمكان التمييز بين نوعين من الوظائف، نوع تنطبق عليه طريقة عمل الذاكرة اللغوية في أشكال الفن الشفاهي[1]. ونوع يؤدي وظيفة تخزينية من خلال الكتابة، ويفترض الجاحظ أنه «لولا الكتب المدونة والأخبار المخلدة (.....) لبطل أكثر العلم ولغلب سلطان النسيان سلطان الذكر، ولما كان للناس مفزع إلى موضع استذكار»[2]. وهكذا يكون انتقال اللغة من المجال المسموع إلى المجال المرئي، وهو الوظيفة الثانية للغة المكتوبة[3]، في جوهره هو انتقال من منظومة شفاهية الأصل والامتداد إلى منظومة بيانية أخرى أكثر حيوية في الحفاظ على الذاكرة الجماعية، دون أن ينزع عد القيم الجديدة إلى تقليل القيمة المعرفية للحفظ والرواية في غياب الكتابة. وإذا ما توافر هذا الانتقال الذي حاول الجاحظ أن يبين لزومه للعلم بالشعر، حينئذ تصبح الكتابة، أيضا، أداة أساسية في نقل نتاج هذا الفكر والحفاظ عيه. وبعبارة أخرى تكتسب الكتابة صفة المركز المنظم لهذا الفكر، حينما يتحق فيها شيء مما ذهب إليه جاكبسون، «إنني لا أرى إمكانية دراسة اللغة المحكية قي مجتمع توجد فيه الكتابة دون دراسة اللغة المكتوبة (...) إن ظاهرة الكتابة تفتح آفاقا جديدة لأن الأمر يتعلق بمرسلات قابلة للبقاء (...) فالكلمات المكتوبة لا تختفي أبدا، تستطيع أن تراها من جديد كما تستطيع أن تعود إلى الصفحة التي سبقت»[4].

ثالثا أدلة هذه المسافة ترتبط بدرجة المصداقية المنوطة بالنصوص المكتوبة، ودرجة إسهامها في انتشارها وخلودها، إن أهم الفروق بين الكلام والكتابة «تتبع من أن الأول وقتي أساساً بينما الكتابة مستمرة»[5]، وعلى الرغم من محدودية علاقة الثقافة الشفاهية بالكتابة، فقد انتشر في القرن الثاني للهجرة وبداية القرن الثالث للهجرة ذلك التفكير الذي يثق في الكتاب ولا يثق في الحفظ، لأن الأعرابي بحسب الشاعر ذي

---

1 - ينظر: والتر ج. أونج، ص 127 وص 142.

2 - الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 471.

3 - ينظر: ج. ب. براون وج. يول، ص 15 – 16.

4 - بسام بركة، **الكتابة في المنظار اللساني**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 44 – 45، ص 49.

5 - ج. ب. براون وج. يول، ص 16.

الرمة «ينسى الكلمة وقد سهر على طلبها ليلة، فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثم ينشدها للناس، والكتاب لا ينسى، ولا يبدل كلاما بكلام»[1]. وهي فكرة دعامتها إلى حد كبير طرق التيقن من صحة النصوص والتحقق منها، والوعي بالتحريف الذي قد تسببه الذاكرة في هذه النصوص. كما أنها ترتكز على الاعتقاد بوجود فضائل جوهرية أخرى للكتابة «تخلق ما سماه بعض الباحثين لغة " طليقة من السياق " أو الخطاب المستقل"، وهو خطاب لا يمكن مساءلته أو معارضته، على نحو ما يحدث في الخطاب الشفاهي ؛ ذلك لأن الخطاب المكتوب منفصل عن مؤلفه»[2]. وهي الفضائل التي أدت بالجاحظ إلى الفصل بين قيم الكتابة وقيم الحفظ والذاكرة، إذ «لولا الكتب المدونة والأخبار المخلدة (.....) لبطل أكثر العلم ولغلب سلطان النسيان سلطان الذكر، ولما كان للناس مفزع إلى موضع استذكار»[3].

نخلص من هذا كله إلى أن فهما عميقا للوظائف الثلاث السابقة، وهي كما أوردها الجاحظ: وظيفة تتعلق بخاصيتها التدوينية، وأخرى تخزينية، وأخرى قدرتها الفائقة في الانتشار عبر المكان والزمان، سيمكننا من فهم عالم الكتابة في عصر الجاحظ، وداخل هذا العالم يصبح النص كما يقول بول ريكور *PAUL RICOEUR* هو «كل خطاب تم تثبيته بوساطة الكتابة»[4]. ويتخذ هذا التثبيت صفات «خطاب مكتوب ونحن نكتبه لأننا لا نقوله (فعلا) فإننا نثبته بوساطة التدوين، إن مصير الخطاب أن يتجسد في الكتابة، وأن تحوله من حقل الكلام إلى حقل الكتابة يفقده صفة

---

1 - الجاحظ، الحيوان ج1ص41، وينظر: القلقشندي، أبو العباس، **صبح الأعشى**، المطبعة الأميرية، القاهرة 1331هجرية، 1913م، مجلد1، ص 36.

2 - والتر ج. أونج، ص157.

3 - الجاحظ، الحيوان، ج1 ص 471.

4 - بول ريكور، **النص والتأويل**، ترجمة منصف عبد القادر، العرب والفكر المعاصر العدد الثالث، صيف 1988، ص 31.

الكلام الأول، ويستحيل إلى كلام أي خطاب آخر ما دام كل ما نريد قوله لا يقال، وما نريد تثبيته بالكتابة ليس هو بالضرورة كل ما أردنا قوله»[1].

وإذا أمكننا أن نصل إلى تحقيق هذه العلاقة بين النص والكتابة، فثمة جدل تتضمنه كيفية تنظيم الثقافة الشعرية تنظيما نوعيا؛ لنبدأ أولا بأصالة الشفاهية، فهي تخضع في جميع الثقافات لجدلية كبت المكتوب وقمعه، كما ذهب إلى ذلك "جاك دريدا " في قوله «أساس الميتافيزيقيا قائم على قمع الكتابة واضطهادها لمصلحة الكلام الحي، الشفهي، المباشر. فالكلام الشفهي (أو الخطابة) هو الذي يجئ في المرتبة الأولى، وأما الكتابة فليست إلا تمثيلا للصوت ومحاكاة له، وبالتالي فهي منحطة عنه وعن مرتبته»[2].

والكلام الشفهي، وإن كان يتعلق هاهنا بالخطابة، حيث إلزامية العلاقة المباشرة بين المرسل والمرسل إليه، إلا أننا مع ذلك يمكننا بسطه حتى يحوى جنس الشعر. إذ إن جدل حقل الكلام / حقل الكتابة الذي أحدث التوتر والتجاذب قد يكون متعلقا بخطبة، مثلما يكون متعلقا بقصيدة شعرية، وفي الطريقة التي تُربط بها نصوص الثقافة الشفاهية بالثقافة الكتابية. وما يهمنا نحن أن الجاحظ وأشباهه يشاركون أمبرتو إيكو اهتمامه في التمييز بين الشفاهي والمكتوب، وفي أهمية التكامل بينهما في تسجيل ذاكرة النوع «ففي مرحلة أولى حافظت الإنسانية على آثار تجربتها الماضية عبر التقليد الشفهي ثم ظهرت الكتابة التي قامت المطبعة بتضخيم وتعميم طابعها الثوري فبظهورها مررنا من الخطية الزمنية*LINE-ARITE TOMPORELLE* للخطاب الملفوظ " *PARLE* "، إلى خطية مكانية *"LINE-ARITE SPATIALE* " تسمح بالسعي إلى استعادة المعلومات السابقة بشكل متواصل»[3].

---

1 - خالد الغريبي، **النص مشروع تساؤل**، الحياة الثقافية، العددان 64 – 65 – سنة 1992، ص 10- 11.

2 - هاشم صالح، **التأويل / التفكيك، مدخل ولقاء مع جاك دريدا**، الفكر العربي المعاصر، العددان 54-55، جويلية – أوت 1988، ص 101.

3 - حوار مع إمبرتو إيكو أجرته إليزابيث شيملا، ترجمة وليد سليمان، الحياة الثقافية، العدد 90، السنة 22، ديسمبر 97، ص 11.

ولكن نظرة النقاد العرب القدماء بأن التقليد الشعري هو تقليد شفهي بالدرجة الأولى، هي نظرة تتبع من منهج نقدي يختلف عن منهج بول ريكور بمثل ما يختلف عن منهج أمبرتو إيكو: فالأشعار المتفق على جودتها هي الأشعار المنتجة داخل الثقافة الشفاهية. وقد أصبحت القصائد والمقطوعات الشعرية المكتوبة مسألة محسومة ومألوفة بداية من نهاية القرن الثاني للهجرة وبداية القرن الثالث للهجرة، وكان لا بد لهذه الألفة الجديدة أن ترتب نفس أسس العلم بالشعر، وتؤكد مشروعيته التاريخية، على الرغم إدخال الكتابة في بنية فهمه والتفاعل معه، ومن ثم التنظير له.

لا تتناول نصوص التراث مباشرة – على الرغم من كثرتها - الهزة الحضارية التي أحدثتها الإمكانيات البديلة التي أنتجتها الكتابة، وإنما كانت تتوقف عند الحديث عنها عند اختلاف العلماء في بعض الشعر، واتفاقهم عليه، وإجماع الرواة الثقات [1]، وأن ذلك يجب أن يتم ضمن محاولة لاستيعاب آثار ثنائية الحفظ والكتابة، وجعلها تسهم بشكل مباشر في تفعيل الحركة النقدية، لذلك يشترط العلماء في انسجام هذه الثنائية ما يلي:

- أن الاتساع في علم العربية على أساس الثقة في المُخبر العالم يفترض معيارا لتمييز العالم بالشعر ممن هو أعلم منه[2].

- يستند النقاد إلى الرواية الصحيحة من أفواه العلماء بالشعر كقاعدة لتأسيس مقايسة الشعر المصنوع المفتعل بالشعر الصحيح الثابت الذي لا يُردُّ [3].

وإذا نظرنا إلى الأمر من زاوية الشرطين، كان علينا أن نقر بأن خصائص السامع المثالي، هي بعض من خصائص القارئ العالم وقاعدة لها، فهذه الأشعار نفسها

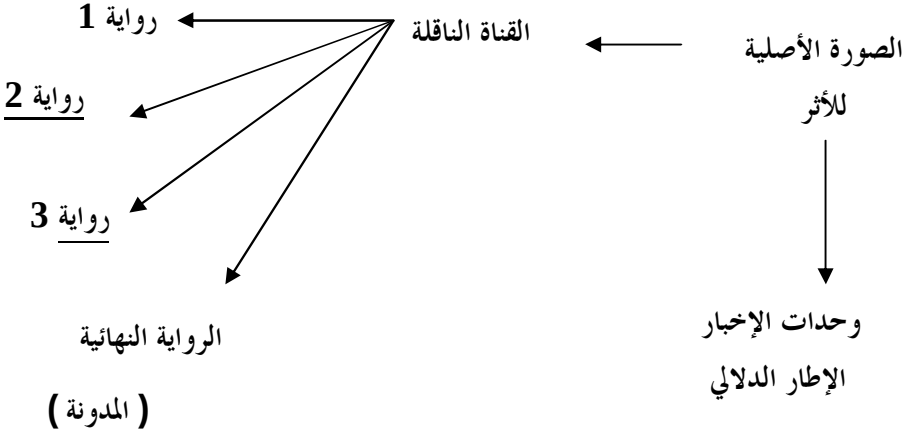
---

1 - ينظر: ابن سلام، ص 26 فما بعدها، وينظر: الجاحظ، الحيوان ج4 ص 184.

2 - ينظر: ابن سلام، ص 27، وينظر: القالي، أبو علي ابن القاسم بن عيدون، **الأمالي**، دار الكتب، ج1 ص 156، والزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن، **طبقات النحويين واللغويين**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 179.

3 - ينظر: ابن سلام، ص33، وينظر: أبو عبيدة، النقائض، ص 238، الجاحظ، البيان والتبيين، ج2 ص 4.

– إضافة إلى القرآن الكريم - هي التي تمنح للخاصة وخاصة الخاصة دلالتهما الواقعية وصفاتهما التاريخية.



2- تأثيرات أخرى للحفظ والرواية والكتابة

أ – التوثيق من خلال التغيير

وصلنا فيما سبق إلى نتيجة عامة مفادها أن العرب القدامى كانوا يتعرفون على النص الشعري بسبب الحفظ والرواية، ومن هنا أتت أسبقية المنطوق على المكتوب والمسموع على المقروء، لأن كليهما يتجه نحو مبدأ بساطة التواصل القائم على مبدأ غلبة حفظ ورواية يستسلمان لغلبة السمع. وستكشف بقية هذا المبدأ كيف أن الكتابة ستعمل جنبا إلى جنب مع الرواية، وأن «الكتابة لا يمكن أبدا أن تستغني عن الشفاهية»[1]، وإذا وضعنا هذه الفرضية نصب أعيننا، وجدنا ممارسة توثيق الشعر تُحاجُّ في تدرجها العودة إلى ثقة الكتابة في الرواية، ووظيفة كل واحدة منهما إنما هي درجة الثقة في الشعر المروي وفي راويته. ومن هنا اكتسبت بعض الشواهد الشعرية ثقة الناقد على الرغم من علمه في اختلاف رواياتها، وقد تم تنظيمها من حيث تماثلها الأساسي من خلال ملاحظة بعض من الفروق بين رواية ورواية أخرى مثل: حالات استبدال لفظة بأخرى والحركة بالحركة، وكل منها يتطابق مع نية حسنة «إذ إن تصحيح البيت مساهمة في الصيانة إلى حد الكمال»[2]، وهكذا يصير الشاهد الشعري بمنزلة:

شاهد شعري يروى على وجهين[3]، ومقتضاهما التسليم بأن السماع يكون ممن يوثق به عن العرب، ولا سبيل إلى رد رواية ثقة [4].

2- شاهد شعري يروى سماعا ويُنقل من الدواوين، ولما كان العلماء الأوائل يعملون على ترك الشواهد المخالفة لمجال التداول المنقول من جهة عربي يحتج بقوله

---

1 - والتر ج. أونج، ص. 55.

2 - ريجيس بلاشير، **تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)**، تعريب إبراهيم كيلاني، دار الفكر، بيروت، 1956، ص 117.

3 - ينظر: ابن السيرافي، أبو محمد يوسف بن الحسن، **شرح أبيات سيبويه**، تحقيق د. محمد علي الروح هاشم، القاهرة 1974 م، ج1، ص199 – 200.

4- ابن يعيش، ج3، ص 73.

صار الأخذ من الصحف قضية مشروطة بتخير منها ما يحمل أسباب التشابه والائتلاف مع من يكون عندهم حجة في كلامه[1]، وممن يستشهد بقوله[2].

وقد أرجع السيوطي سبب اختلاف الروايات لبيت من الشعر إلى سببين رئيسين هما:

- احتمال أن يكون الشاعر أنشده مرة هكذا ومرة هكذا.

- أن العرب كان يُنشد بعضها شعرَ بعض، وكل يتكلم على مقتضى سجيته.[3]

بإجراء المهارة الشعرية المكتسبة في مجال التغيير، أمكن القدامى ملاحظة أن الفاعلية الكامنة في مستويات الرسالة الشعرية التي لحق التغيير بعضا منها، هي ثابتة من ثوابت الثقة في الراوية الحجة، ومن هنا يسهل على المتلقي القادر على فقه العلاقة بين عناصر التشويش والرسالة الأصل إدراك أن الدقة في التحري والتشدد في الرواية وسائل علم يسعى إلى وصف صحيح لما أسماه براون ويول بالجمل النظامية[4]، فهو مبني في كامل نصوص النظرية النقدية العربية القديمة بطريقة توحي بفحص شمولي ودقيق، وضمن أنموذج قراءة هي دليل على كرم هذا الأمر ونزاهة هذا العلم «ألا ترى إذا سبق أحدهم ظنة، أو توجهت نحوه شبهة، سُبَّ بها، وبرئ إلى الله منه لمكانها، ولعل أكثر من يُرمى بسقطة في رواية أو غمز في حكاية محميّ جانب الصدق فيها، برئ عند الله من تبعتها لكان أُخذت عنه أما لاعتنان شبهة عرضت له، أو لمن أخذ عنه، وأما لأن ثالبَه ومتعيبَه مُقصّر عن مغزاه مغموض الطرف عن مداه»[5].

---

1 - ينظر: ابن السيرافي، ج1، ص. 396.

2 - السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، **شرح شواهد المغني**، تصحيح محمد محمود الشنقيطي، بيروت، ص. 205.

3 - ينظر: السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، **الاقتراح**، تحقيق أحمد محمد قاسم، القاهرة 1976 م، ص 76 - 77، السيوطي، شرح شواهد المغني، ص 943.

4- ينظر: ج. ب. براون وج. يول، ص 24.

5 - ابن جني، الخصائص، ج 3 ص 312 - 313.

يترتب على اتخاذ الثقة في المثاقفات الموجودة بين السلف والخلف مبدأ مُنظمٌ لفهم اختلاف خاص بهم. وإذا كان هذا الاختلاف يعني على وجه العموم ضبط علم العرب أو تصحيحه الذي «لا يخلص جميعه للدين خلوص الكلام والفقه، ولا يكاد يعدم أهلُه الأنقَ به والارتياح لمحاسنه»[1]، فإن موضع الخلاف بين روايتين كامن في موضع الجهد الذي كان على العالم أن يبذله. ويظهر موضع الإشادة بهذا الجهد بوضوح لدى السيرافي، مثلا، وهو يعترف بوجود إمكانيات أخرى للاستبدال تسمح به الخصائص التي تميز المعرفة والذوق المؤسسين على الشفاهية، ومن هنا أمكنه التشديد على ما يتمتع كل من الراوية الحجة والعالم عموما من قدرة في التفطن إلى مواقع التشويش في المرسلة الشعرية، وبمقتضاها يرفض الشك في اضطراب سيبويه في رواية شاهد يخالفُه فيه، فأقام قواعد التركيب على رواية تَختلفُ في الإنشاد الشعري بين ما يسمعه سيبويه يُنشَد على بعض الروايات التي فيها حُجّة، فينشده على ما سمعه، وبين ما يرويه راوٍ آخرَ على وجه آخر لا حجة فيه[2]، لمنع أي التباس بينهما «فالتغيير في الإنشاد واقع من جهتهم والشواهد في كل رواية صحيحة. لأن العربي الذي غيَّر الشعر وأنشده على وجه دون وجه قولُه حُجَّة، ولو كان الشعر له، لكان يُحتجُّ به. ألا ترى أن الحطيئة راوية زهير، وكُثَيِّرًا راوية جميل، والراوي والمرويُّ عنه كلاهما حجة»[3]. وتبعا لما يخططه علماء اللغة في ترتيب حدود سلامة الشاهد الشعري ونحوه، وضبط مكونات الرسالة الشعرية وتوثيقها، فإنه يمكن إلحاق حدود التغيير بمعرفة دلالية ولغوية بحاجة إلى معرفة دقيقة بكلام أهل الجاهلية وكلام أهل الإسلام.

ب - التماسك الدلالي في فهم التغيير والتصحيف

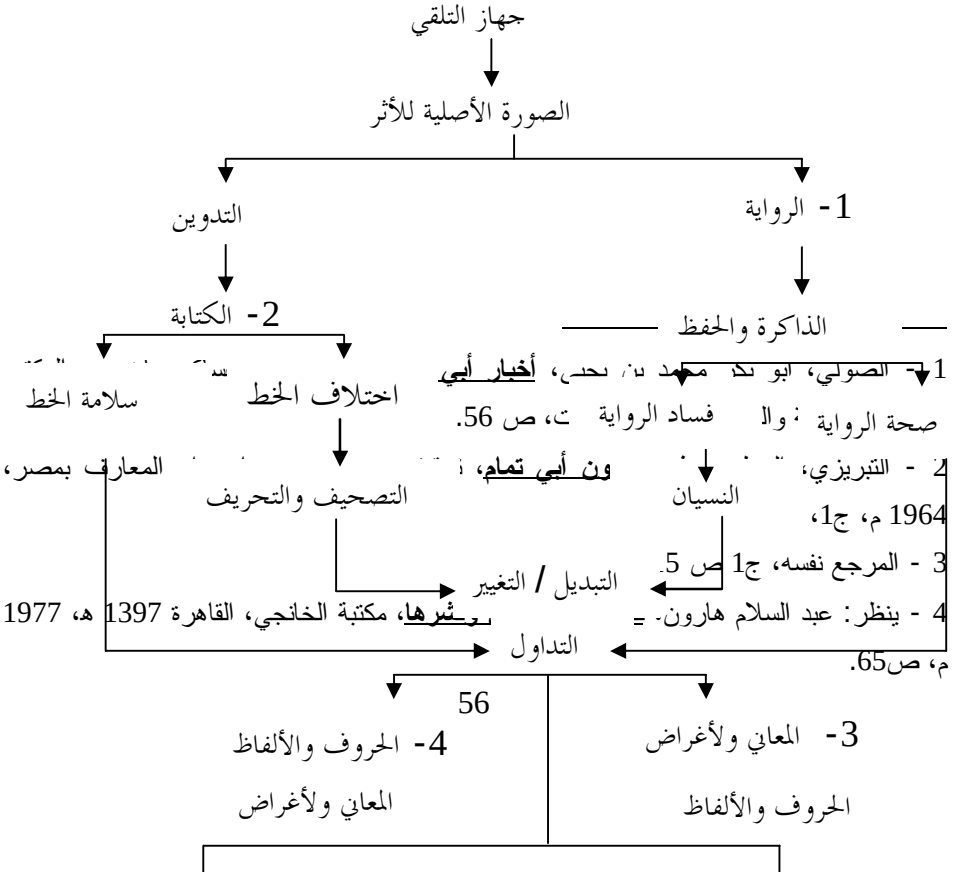
يمكن إرجاع بعض مصاعب التوثيق إلى ما يتولد عن عملية الفصل – عن قصد أو دون قصد -بين أصل المرسلة الشعرية وبين مختلف رواياتها الناتجة عن التعيير والتصحيف. ويعتمد هذا الفصل في جانب منه على صورة مشوهة لحروف

1 - المرجع نفسه، ج 3، ص 313.

2 - ينظر: ابن السيرافي، ج2، ص124.

3 - المرجع نفسه، ج2، ص 124.

اللفظة الشعرية التي تفصل قصد الشاعر عن قصد النص، وتصبح لكل منها سلطة على قصد القارئ، ويصف الصولي مثل هؤلاء بالجهلة من الناسخين الذين يصحّفون «أيضا على أبي تمام»[1]، ووجوه الخسارة في هذا التصحيف كثيرة، أبرزها انغلاق شعر أبي تمام مع أنه لم يُؤثر عنه، وأقل من ذلك وضوحا تغيير الحركة بالحركة، وحينما تتناقل الضعفة من الرواة، والجهلة من الناسخين، يحتمل أن يغادر القارئ الفهم خبط عشواء «لأن تغيير الضمة إلى الفتحة والكسرة يُنشب الفَطِن في الحبالة، فأما نقل الحاء إلى الخاء، والدال إلى الذال فيحدثُ عنه إلباسٌ، تُقرن به بلادة وانتكاس»[2]. إن وصفا من هذا القبيل لا ينبني إلا على سوف الفهم الذي خص بعضا من شعر أبي تمام وكثرة ما طرأ عليه من تصحيف وتحريف[3]. ومن أبرز مسببات سوء فهم آفة تشابه الحروف، واختلاط الخطوط، وشيوع اللحن، فضلا عن نسيان الرواة[4]. وهكذا توسع الكتابة مجال عناصر التشويش التي قد تلحق القصيدة الشعرية، فتخلق بذلك سبيل تقاطع بين فكرة خلف الأحمر والأصمعي وابن الأعرابي عن التغيير، وفكرة المعري عن فساد الرواية، وهو تقاطع يمكن توضيحه على النحو التالي:



1- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، **أخبار أبي** صحة الرواية والـ فساد الرواية ت، ص 56.

2 - التبريزي، **ون أبي تمام**، المعارف بمصر، 1964 م، ج1،

3 - المرجع نفسه، ج1 ص 5.

4 - ينظر: عبد السلام هارون، **شرها**، مكتبة الخانجي، القاهرة 1397 هـ، 1977 م، ص65.

ويسعى الصولي ومن بعده المرزوقي والتبريزي وآخرون، طبقا لهذا الاختلاف في الرواية الموثقة، إلى أن لا يجعل انحراف فعالية القصيدة الشعرية عما يرغب قيه الشاعر عملية اختيارية منوطة بالناسخ أو رواية فاسد. ولما كانت الرغبة في توفير تفسير يستنجد بالرواية بجهاز تلق هو الذاكرة والحفظ والكتابة مشفوعة بثقافة تستوعب الشعرية العربية، ولما كانت المعايير النقدية تحتكم في مجموعها إلى المقصد اللغوي الذي يقف وراء المرسلة الشعرية على أساس من التعليل المُسند إلى مبادئ عمود الشعر، فإن معرفة القارئ مواطن التصحيف والتحريف والتغيير تنطوي، إذن، على معرفة بشعر العرب، ونكون بذلك إزاء فعل قرائي يحاول أن يجمع بين منهج في التفسير والشرح وبين إدراك يحقق «جملة من ردود الفعل التي تسعفه في أن يستجيب لفعالية الرسالة ويقيم معها علاقة تفاعلية يسعى عن طريقها إلى تبرير دهشته الجمالية

ومتعته الفنية»[1]. ويرد القدامى تمازج هذا الجمع إلى أصول ثقافية تمتزج داخلها الثقافة الشفاهية بالتدوين والعلم. ومن هنا أمكن الحديث عن تداخل الحفظ والذاكرة من جهة والكتابة من جهة ثانية، وأنه قد تمت مباشرتهما انطلاقا من عدم التناقض بينهما. وأن خلاصة هذا التداخل هي من أجل تبرير الطابع التوثيقي أحادي الاتجاه في تدارك عناصر التشويش، وهو عينه المُسند إلى معيار لغوي ودلالي هو الحد الذي تولده ثقة في الراوية أو عدم الثقة فيه. وأصل هذه الثقة هو استقرار الشاهد الشعري على سرد بعينه، ويتحدد بترتيب وينتهي لغاية تقعيد نحوي أو بلاغي.

يظهر الشكل البياني السابق أن المرسلة الشعرية تمر عبر قناة ناقلة تمتد زمانا ومكانا، وضمن هذا الامتداد يمكن أن ندرج عناصر التشويش الثاوية وراء القناة الحاملة للرسالة الشعرية، وينقسم هذا التشويش، حسب بلمليلح، إلى «نوعين متمايزين:

أ – تشويش يتعلق بالقناة الأساسية، والمصطنعة في الرسالة الشعرية على أساس انتمائها إلى:

تواصل من نوع: أنا ⟵ أنا. وهو يخص علاقة المرسل بهذه لقناة.

ب – تشويش ثان يخص قناة متفرعة عن القناة الأولى؛ وهي التي تتكفل بنقل الرسالة بحسب التواصل من قبيل أنا ⟵ أنا»[2].

خضعت القناتان حسب نصوص التراث إلى أنواع من التشويش، وهي في كلتا الحالتين لم تستقر على حالة بعينها. يمدنا حديث عن التنقيح والتثقيف والتكلف في إصلاح الشعر وشغل به حواس الشاعر وخواطره[3]، بأمثلة توضح الفرق بين ما يرغب فيه الشاعر / المرسل وبين ما يرغب فيه الشاعر / المتلقي، وهو في مجمله يعد سيرورة ثقافية لأنها تحدد كثيرا من خصائص الشعر ومن شروط استمرارية تداوله وانتشاره. فالتنقيح، بناء على ممارسة شعرية معروفة وميسرة، يمكن أن يفضيَ إلى

---

1 - بلمليلح إدريس، **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام**، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، مطبعة النجاح الجديدة بالبيضاء، 1995 م، ص 296.

2 - المرجع السابق، ص 293.

3 - ينظر: ابن رشيق، ج1 ص 123.

تشويش يتعلق بالقناة الأساسية يقوم به الشاعر نفسه[1]. ويشتغل التقويم والتليين بطريقة يختص به الشاعر في إذلال الشعر وتسهيله، مما يؤدي إلى هيمنة مقومات أسلوبية ناتجة عن هذا التغيير، وتكرار هذا التغيير هو الذي يحقق الانسجام الذي نلاحظه في شعر هؤلاء الشعراء:

1- فهو ينظم العلاقة بين العمل الأول والعمل الثاني، وفق علائق تُضمر عن فشل أولاهما ونجاح ثانيهما، ولهذا قيل: «خير الشعر الحولي المنقح، وكان الحطيئة يعمل القصيدةَ في شهر، وينظرُ فيها ثلاثة أشهر ثم يبرزها. وكان أبو نواس يعملُ القصيدة ويتركها ليلةً، ثم ينظر فيها فيُلقي أكثرَها ويقتصر على العيون منها.... وكان البحتري يُلقى من كل قصيدة يعملُها جميع ما يرتابُ به فخرج شعرُه مهذبا»[2].

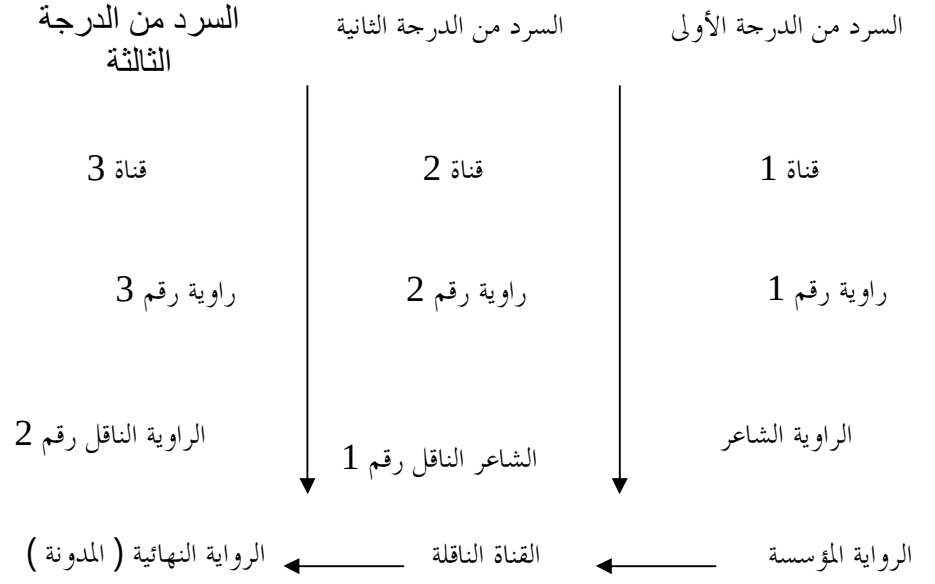
2- يتعدى التنقيح هذا الإطار، وذلك لتنظيم علاقات نوعية مع جمهور يتوقعه الشاعر، ويتحقق التشاكل بين المرسل والعمل الشعري والمرسل إليه، بفعل التراكم المتكرر لمقومات أسلوبية وسياقية متداولة، ومرتبطة بذائقة جمهور متجانس، مما يؤدي إلى تكريس مقصود لدور المستمع في تحقيق الصياغة النهائية للقصيدة.

نجسّد تشعبات هذا التنقيح بالخطاطة التالية مُكملة ببعض التوضيح الذي سنوردها في صفحات لاحقة:

---

1 - ينظر: الجرجاني، الإمام عبد القاهر، **رسائل وتعليقات: ضمن كتاب، دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه محمود محمود شاكر، ط2، مكتبة الخنتجي، القاهرة، 1410 هـ، 1989 م، ص 511 - 517.

2 - العسكري: الصناعتين ص 141.



وبالموازاة مع ذلك، استند التشويش الثاني الخاص بالقناة المتفرعة عن القناة الأولى، إلى فكرة تركيب بنية لغوية فرعية لا تتطابق مع البنية اللغوية الأصلية. ويجد هذا التشويش ضالته في اختلاف الرواة في رواية شواهد شعرية، وخاصة تلك المأخوذة من شعر أبي تمام لأن «في شعره صنعة لا يكاد يخلو منها وموضع مشكلة، تصعب على كثير من الناس، ولا سيما على من لا يستأنس على القارئ التوصل إلى معرفة معانيه وألفاظه»[1].

إن الذي يميز هذا النوع من التشويش سيكون بالتأكيد هــو: إن اختيــار الراوية / الناسخ لبنية صوتية / خطية، سيسمح بتجاوز مقصود، أو غير مقصود، للمرسلة الشعرية الأصلية، وسيصبح مرتعا لسلسلة من التغييرات في الصورة الأصلية للعمل، مما يؤثر، وبشكل أساس، في الوضع التواصلي بين الشاعر والمرسلة الشعرية الأصلية من جهة وبين معطيات التصحيح والمتلقي من جهة ثانية، خاصة إذا علمنا أن

1 - التبريزي، ج1، ص 1 - 2.

القناة الثانية «قد خضعت فيما يخص النص الشعري العربي القديم إلى أنواع من التشويش لا يمكن مجاوزته إلا بفعالية قصوى للمستوى التقني الذي تتميز به الرسالة الشعرية، ومدى قدرة هذا المستوى على أن يؤثر في سلوك المتلقي بحسب ما يرغب فيه المصدر»[1].

تتمثل مهمة الراوية الثقة لدى أبي تمام في الإمساك، حقا، بالمرسلة الشعرية الأصلية؛ ففي قصيدة له مدح فيها عبد الله بن طاهر سائلا أبا العميثل شاعره عن شيء وقّع له به عبد الله بن طاهر فتأخر، يضمنها الشاعر افتراضاته الأساسية الخاصة بفهمه للرواية، وأثر التصحيف والتحريف في تزييف التجربة الأصلية / المستوى الدلالي الكامن في المرسلة الشعرية الأصلية، يقول[2]:

ليْتَ الظِّباء أبا العميثل خبّرت خبراً يُــرويِّ صــاديات الهام
ولخفت في تريقه ما بيننا.... ما قِيلَ عمرو وفي الصمصام
لولا الأمير وأن حــاكم رأيه في الشعر أصبح أعدل الحكام
لثكلت آمــالي لديه بأسرها أو كان إنشــادي خفير كــلامي

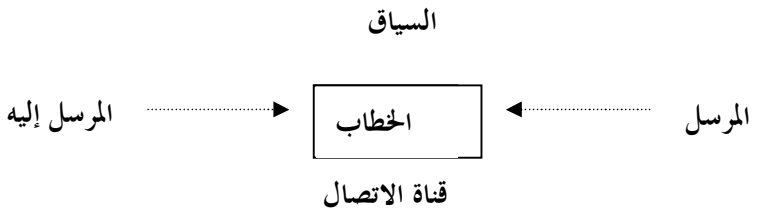
يسمح تأكيد الشاعر على وجود مستويين "صميم الرسالة الشعرية / واختلاف الرواية الموثقة" مستقلين منفصلين إمكانية إعادة بناء العلاقة بينهما تبعا للفاعل الذي ينتجه العمل أو الفاعل الذي يرويه، ومن هنا يصبح التفاعل مع مستوى حركة الإعراب وحروف الألفاظ في شواهد أبي تمام، إزاء تفاعلين منفصلين، يرتبط أحدهما بالمستوى الحرفي للمرسلة الشعرية الأصلية، ويرتبط الآخر بمختلف رواياتها بعد التغيير وتوثيقه. ويسعفنا، هاهنا، منهجيا أنموذج جاكبسون التواصلي في تحليل التفاوت في فقه درجة من الاختلاف اعتمادا على ملاحظة الشاعر بعضا من الفروق الأساسية بين أصل المرسلة الشعرية، والمرسلة الشعرية المنقولة من قبل الراوية / الناسخ، إن

1 - إدريس بلمليح، المختارات الشعرية، ص 293 - 294.

2 - التبريزي، ج3، ص 281 - 282.

العوامل المحددة للفعل اللغوي ولكل فعل للتواصل اللفظي هي ما حدده جاكبسون في النحو التالي:

المرسل -2 – المرسل إليه – 3 – الخطاب – 4- السياق – 5 – الشفرة –6- قناة الاتصال. وقد مثل لها كما يلي[1]:



يتبين من خلال هذه العوامل أن التمظهر التواصلي بعناصره الستة يبرز على مستوى توثيق المرسلة الشعرية تمفصل المرسل والمرسل إليه: المرسل / الشاعر والمرسل / الراوية من جهة والمرسل إليه / الراوية والمرسل إليه / المفسر – الشارح، واستقلالية كل واحد من هؤلاء عن الآخر. ويتحقق التمفصل بناء على إمكانية تبادل للمواقع: أن يصبح المرسل / المُنشد الذي يتمظهر على مستوى جهاز التلقي الدلالي للمرسلة الشعرية متلقيا ينجز دورا معرفيا على مستوى عملية التوثيق ومستوى التشويش الذي قد يلحقها. ويتحقق تمفصل المرسل والمرسل إليه من خلال أنموذج الفهم وتوجيهه، وهو «أنه لولا أن الأمير أعلم الناس بالشعر، وأن بذله فيه ولمنشده وعلى حسب مقاديرها لكنت لا أدفع الشعر من يدي، ولتوليت إنشاده بنفسي حتى يصير كالخفير له من الانتحال والضياع، وسائر الآفات ولخفتُ النبوَّ عليه،

1 - **Jakbson, Roman, Essais de linguistique général, paris, minuit, T 1, 1963 . P: 214 .**

واحتجاب الآذان دونه متى لم يؤخذ مني ولم يسمع من فمي حتى يقول الناس فيه ما قيل في صمصامة عمرو[1] لما تولى الضرب به غيره»[2]، ويمكن تلخيص ذلك في:

1- تفصح نصوص التراث بوضوح عن علاقة صريحة وواضحة بين الشاعر والشاعر الراوية. ومرد هذا الوضوح يرجع إلى ما لاحظوه من الثقة في عملية النقل والتواصل والتوثيق، وما يستتبعها من عد مجموع الأشعار أشعارًا يتم تداولها من طريق راوية يخبر، عن ثقة، كوسيط بين الشاعر والمتلقي، وفعل الانتشار وديمومته عبر المكان والزمان، وهي بذلك أشعار ثبُت نسبتها إلى قائلها:

- بوساطة الرواية التي تكون فيها الثقة في منشدها لازمة، بما يتميز به الراوية.

- بوساطة درجة متعالية من الذوق والمعرفة بشعر الشاعر تمكنه من استجلاء القصيدة.

- بوساطة الذيوع والانتقال المقابل لسياق عدم قدرة المتلقي على الحد منهما.

والممارستان الشفهيتان ألصق بطريقة في تداول الأشعار والتواصل معها، أو بما عده المرسل / الشاعر واجب التأثير، من حيث قدرتهما على إلحاق المنفعة أو الضرر بالشخص / الأشخاص موضوع المرسلة الشعرية، وقد تواتر حد طريقة في

---

1 - الصمصام سيف عمرو بن معد يكرب: «وهذا المعني مبنيٌّ على خبر يروى عن عمرو بن معد يكرب، وذلك أنه لما شُهر مضاءُ سيفه بين العرب، طلبه منه بعض الملوك فأخذه، فيقال أنه ضرب به عنق بعير فلم يصنع شيئا، فأحضر الملك عمرا وأخبره خبر السيف، فقال عمرو: أبيت اللعن: إني أعطيتك السيف ولم أعطك الساعد، وأخذ عمرو عمودا من جديد، فلف عليه رداءه، وجاءوا ببعير، فوضع العمود على عنقه ثم ضربه بالسيف فقطع العمود العنق. فردّ الملك السيف وكان " الصّمصامة" صار إلى آل سعيد بن العاص في الإسلام، فلم يزل عندهم حتى أخذه من بعض ولده موسى الملقب بالهادي » التبريزي، ج3 ص282.

2- المرزوقي (أحمد بن محمد الحسن): **شرح مشكلات ديوان أبي تمام**، تحقيق د. عبد الله سليمان الجربوع، مكتبة التراث، مكة، 1407 هـ، 1986 م، ص 212.

نشر وإذاعة ونقل الأشعار المُسندة إلى قائلها لدى سائر الشعراء في الثقافة الشفاهية، من ذلك ما ذكره عَميرة بن جُعَل، وكان قد هجا قومه بني تغلب ثم ندم[1]:

مَضَتْ واستَتَبّتْ للــرّواة مــذَاهِبُهْ نَدِمــتُ على شَتْمِ العشــيرة بعد ما
كما لا يَرُدُّ الدَّرَّ في الضّرْعِ حالِبُهْ فأَصْبَحْتُ لا أَستَطيعُ دَفْعاً لما مضى

وهو ما يجعل الثقة في الراوية مسألة محسومة، مما ينتج زوجا من العلاقة بين المرسل والنص، علاقة يتطابق بمقتضاها شكل القصيدة الشعرية مع قصد الشاعر، وعلاقة يكون في اعتبارها الثقة في إفادة الرواية شروط المطابقة والالتزام بها، ومحصلة هذا كله أن حفظ القصيدة الشعرية ونقلها ممارستان يكون إيقاعهما بصوت الراوية ولفظ الشاعر، ففي قول جرير[2]:

بقافيــــةٍ أنفاذُها تَقْطُرُ الدَّما وعاوٍ عَوَى من غير شيءٍ رَمَيْتُه
قَرَى هُنْدُوانيَّ إذا هُزَّ صمَّما خَروجٍ بأفــواهِ الرواةِ كأَنَّهــــــا

وقول الفرزدق[3]:

وقد ذهب القصائدُ للرواةِ تَغَنَّى يا جريرُ لغير شيءٍ
وما بجبال مصرَ مُشَهَّرات فكيف ترُدُّ ما بِعُمانَ منها

إن الذي يؤكده الشاعران هو إثبات النسبة التي يشملها الإنشاد الشعري، وتتمثل في استغراق الرواية لما يُحمد من صفات نقل القصيدة الشعرية من طريق الرواية الشفهية. وهي نسبة يمكن أن يُخبر عنها الراوية / المنشد على سبيل المدح أو الهجاء فيكون الشعر المُنشد داعية للقول بانتمائه إلى صاحبه لا إلى المنشد به. وتعود أهمية ثبات هذه العلاقة واستقرارها إلى انتباه الشاعر إلى وجود موضع ثابت لفعل التوثيق من طريق حفظ متصدرٍ للإنشاد، سواء كان المرسل شاعرا أو راوية، وسواءً كان القول الشعري هدما أو بناءً. ذلك أن الأثر الشعري هو ممارسة يَقدر عليها شاعرٌ له قدرة على إنجاز القول، ولا يمكن أن يُكذب في ذات من يسمعه من فم راوية ما

1 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج2، ص 632.
2 - أبو عبيدة، النقائض، ص 430.
3 - المرجع نفسه، ص 62.

يتضمنه من معنى ينجزه بلفظ يدل على صحة نسبته إلى قائله أو عدم صحته. وإنما يتم تكذيب نسبته أو تصديقه في خصوصية شكل الأثر ومضمونه الذي هو دليل على صحة النقل وثبوت انتمائه إلى صاحبه أو عدم صحته وعدم إمكانية إثباته.

2- لاشك في أن يُسر الحفظ هو سمة ثابتة في السياق الذي يقابل مفهوم كفاءة تذوق الشعري ومعرفته، وقد رسخت مجالس يُنشد فيه ما يُحفظ من الشعر دلالة للرواية في كم من الاستكثار من الحفظ وحرفيته؛ وكثيرا ما تشير نصوص التراث إلى البراهين المتعلقة بنوعية تمثله للقصيدة كاملة ينشدها الراوية حتى يأتي عليها[1]، وليس ثمة شك في كون الخلفيات الأصيلة التي نما فيها الحفظ الحرفي ضالعة في سبل تقييده على مستوى الكتابة، وأنه كان محل إجماع الرواة و«العلماء الذين اتسعوا في علم العرب، حتى صاروا إذا خبروا عنهم بخبر، كانوا الثقات فيما بيننا وبينهم، وهم الذين نقلوا إلينا، وسواء علينا جعلوه كلاما وحديثا منثورا أو جعلوه رجزا أو قصيدا موزونا»[2]. ومن هنا جاز أن يتحول الشاعر / المرسل إلى مرسل / راوية، وهاهنا يحتاج الشاعر إلى وساطة متلقٍ منقلب إلى مرسل، ويكون هذا الباث / المتلقي عاملا في تحقيق بنية التواصل بين الشاعر والمرسل إليه، أو في البنية الجدلية القائمة بين صميم الرسالة الشعرية وبين الرواية الموثقة. هاهنا، تتضح ازدواجية المرسل / المتلقي على مستوى الدلالة التي تنجزها المرسلة الشعرية. ذكر شيخ من هذيل كان خالا للفرزدق من بعض أطرافه، يقول: «..فجئت الفرزدق...ودخلت على رواته فوجدتهم يعدلون ما انحرف من شعره، فأخذت من شعره ما أردت...وجئت رواته وهم يقوَّمون ما انحرف من شعره وما فيه من السناد، فأخذت ما أردت»[3].

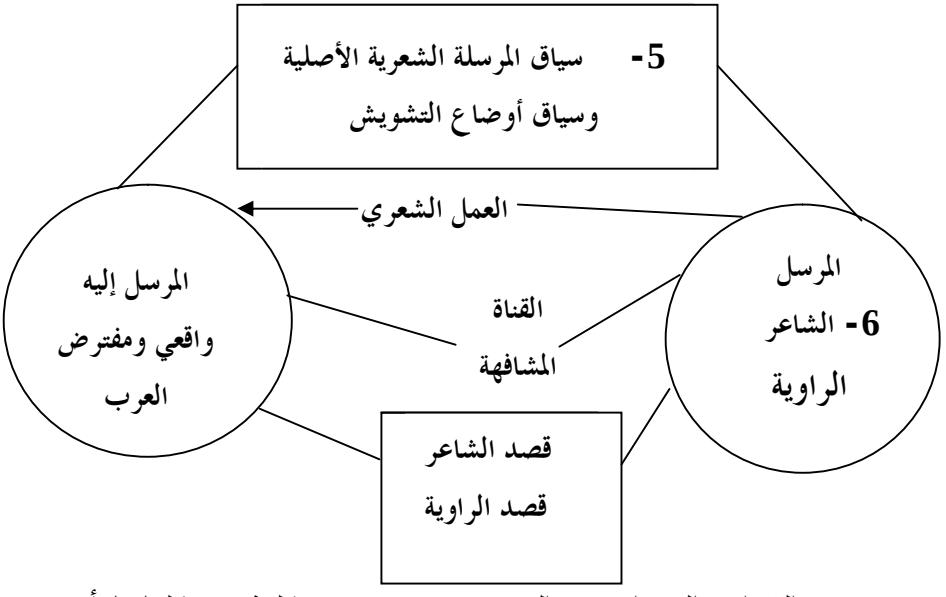
إن التعديل والتقويم أنموذجان مجردان بالطبع، لأننا لا نملك المرسلة الشعرية الأصلية، ذلك أن تعديل ما انحرف وتقويمه هما دائما توليف بين أسلوب الشاعر، ونظرة الراوية العالم لهذا الأسلوب. وإذا خصصنا للمرسل / الراوية سننه باعتبارها زاوية نظر

1 - ينظر: الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب، ج3، ص 100-101.

2 - الجاحظ، الحيوان، ج4، ص 184.

3 - أبو عبيدة، النقائض، ص 420.

ترتبط بالمرسلة الشعرية الأنموذجية، والقائمة ضرورة على هيمنة مقصودة لأفق جمالي يختص ابتداءً بأفق انتظاره لا بأفق التوقع المسند إلى المرسلة الشعرية الأصلية، فإننا يمكن أن نكتشف أنه «وفي كل الأحوال، يخضع الحفظ الشفاهي، حرفيا كان أو غير حرفي، للتغير نتيجة الضغوط الاجتماعية المباشرة، ذلك أن الرواة يسردون ما يطلبه الجمهور، أو ما سوف يسمحون به»[1]، وهي في حال محافظتها على الأصل أو التغيير عند الرواة العرب تنتهي دائما حسب الخطاطة التالية:



تعتمد الشواهد التي اعترى التغيير بعض حروف كلمة من كلماتها أو بعض كلماتها فتحل واحدة محل أخرى، على الفاعلية القصوى التي تمارسها الرسالة الشعرية «ضمن عناصر التشويش التي لحقتها، والتي سعى المقصد إلى استيعابها وتأويلها معتبرا إياها من صميم الرسالة. وهو ما يؤدي حتما إلى إغناء جهاز القراءة لدى المتلقي»[2]، وحسب نصوص التراث فإن التشويش هو ممارسة ميسرة في توثيق شعر تجلى تجاه علاقة تفاعلية، يمكن إعادة حصرها في التالي:

---

1 - والتر ج. أونج، ص 140.

2 - إدريس بلمليح، المختارات الشعرية، ص 296.

- إن ألفاظ شاهد شعري ما مطروحة للتغيير متى تم إسنادها إلى حد أخلاقي / ديني، قال الأصمعي: «قرأت على خلف شعر جرير، فلما بلغت قوله:

تغيّبَ واشيهِ وأقصر عاذله فيا لكَ يوما خيره قبلَ شرّه

فقال: ويله، وما ينفعه خير يؤول إلى شر؟ فقلت له: هكذا قرأته على أبي عمرو، فقال لي: صدقت وكذا قاله جرير، وكان قليل التنقيح مشرد الألفاظ، وما كان أبو عمرو ليقرئك إلا كما سمع. فقلت: فكيف كان يجب أن يقول: قال الأجود له لو قال:

فيا لك يوما خيره دون شره

فأورده هكذا، فقد كانت الرواة قديما تصلح من أشعار القدماء. فقلت: لا أرويه بعد هذا إلا هكذا»[1]. يتأسس التغيير على قاعدة فكرية ودينية مفادها:

1- يأتي تقديم الخير في مقام التفاؤل، والاستبشار والمدح، وعكسه يأتي في مقام التطير والتشاؤم والذم والهجاء.

2- يكون الغرض من التقديم التعجب، لذلك نصب (يوما)[2].

3- أن الفعل الأخلاقي هو ما حقق لذة، والفعل غير الأخلاقي هو الذي يترتب عليه ألم، ثم هو يرتب درجة الفعل الأخلاقي بحسب درجة اللذة والألم وما يتبعهما، فيقال لا خير في لذة يتبعها ألم ولا خير في لذة يعقبها ندم.

4- أن العبرة في الأمور خواتمها، وهو ما تصرح به كثير من الأحاديث النبوية الشريفة التي تطلب حسن الخاتمة، وتتعوذ من سوء العاقبة[3].

---

1 - المرزباني، ص 113 – 114.

2 - يكون التعجب للمدح والذم، ينظر: جمال الدين أبو عبد الله بن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب عن كتاب الأعاريب**، تحقيق مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، ط-، دار الفكر، بيـروت، 1985 م، ص 275 فما بعدها.

3 - ينظر: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم البخاري، **الجامع الصحيح**، تحقيق صدقي جميل العطار، بيروت، 1424 هـ، 2003، دار الفكر، كتاب الدعوات.

إن دلالة ما لشاهد الشعري مطروحة للتغيير إذا تم إسنادها إلى حد صورة يجب إبرازها والزيادة في وضوحها، من ذلك قول النابغة:

عِفاءُ قلاصٍ طار عنها تَواجر بُزاخيّةٌ ألوتْ بِليفٍ كأنّه

وهي رواية الأصمعي، ويشرح كلمة بُزاخيّةٌ، قال «تبزخ بحملها، أي تقاعس...ويقال: نَسَبها إلى بُزاخة: موضع بالبحرين ويقال هو ماء لبني أسد»[1].

ويرويه ابن الأعرابي: «قراحية، نسبها إلى قُراح، وهو سيف هَجْر...وقيل قراح مدينة وادي القرى»[2].

لا شك في كون فرضية المعرفة بجغرافية الجزيرة العربية ضالعة في حدوث التغيير على مستوى اللفظ المفرد، لأنه من جملة ما يترتب عنه احتفاظ الشاهد الشعري في الروايتين بدلالة متقاربة، لأن موضع التغيير يرتبط بخصائص فارقة تميز، فقط، بعض الأمكنة عن بعض، ولبيان ذلك تكفي الإشارة إلى توحد الأماكن في الإشارة إلى نقط اشتغال الفضاء الخارجي بحسب الوظائف الدلالية التي يحققها المكان سواء كان موضعا بالبحرين أو موضعا بوادي القرى. وفي مثل هذه الحالة تقوم القراءة المُسندة إلى معرفة بالمكان بوظائف ذات وظيفة توثيقية تجد نفسها في تناول معاني الشاهد الشعري والتنبيه إلى الأماكن التي أصابها التصحيف في الرواية [3].

أسهمت العلاقة بين الوحدات المعجمية المُستبدلة في الشاهد الشعري وبين مبدأ الافتراض القبلي لقصد الراوية في فهم دلالة الشاهد الشعري - إلى حد كبير- في الانتقال من أنا الشاعر إلى أنا الراوية / المفسر، ففي قول أبي تمام[4]:

أعلي يابن الجهنم إنك دفتَ لي سمًّا وخمرًا في الزلال البارد

---

1 - البكري، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز، **معجم ما استعجم**، تحقيق مصطفى السقا، ط1، لجنة التأليف والترجمة بالقاهرة، 1364 هـ، 1945 م، ج1، ص 247.

2- البكري، معجم ما استعجم ج1، ص 247.

3 - ينظر أمثلة من ذلك: الحموي ياقوت، **معجم البلدان**، مطبعة السعادة، مصـــــر 1906 م، ج2، ص 406 وج2، ص 461 وج3، ص 28، ج3، ص 44 وج3، ص 457.

4 - المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام ص 194. التبريزي، ج1، ص 401.

والمعنى على رواية الصولي «إنما يريد خلطت مودتك وقربك ببعدك فكانا سمًّا وجمراً مع زلال بارد عذب»[1]، ويروى "وخمرا" وهي رواية المعري والتبريزي والمعنى «خلطت مودتك وقربك ببعدك، فكأنك جمعت لي بين ما يحييني ويميتني»[2] أو «أنك سقيتني ودادك فكان كالخمر بالزلال البارد، ثم جاء الفراق فكان كالسم»[3].

إن الرواية الثانية المحددة من خلال علاقة مشابهة تتكون من عالم واقعي يستوعبه الشاهد الشعري من خلال جزئيات مداخل معجمية واقعة داخل غرض المدح، أي من القراءة المرجعية للراوية / المفسر في علاقتها بمقصدية الغرض. وإذا كان المستوى الدلالي يتحدد «في المعنى الذي يقصده المرسل دون أن يفصح عنه في الخطاب، بالرغم من أن قصد المرسل يكمن في كل منهما، ولكنه يتطابق مع الوضع اللغوي في الأولى، ولا يتطابق معه في الثانية»[4]، فإنه في حالة الاعتقاد لوجود تصحيف على مستوى الرواية، لا يمكن رده بشكل تبسيطي إلى هذا القصد، ولا يمكن النظر إلى المستوى الدلالي باعتباره تحقيقا مفترضا لتشكل العالم كما تخيله الشاعر، فعلى الرغم أن وظيفة المرسل / الشاعر لم تشر الروايتان إلى إمكانية حذفها من عالم النص وتعويضها بالمرسل إليه / الراوية، فإن حضورها يتخذ شكل أداة تداولية ضرورية للقارئ في فقه مواضع التصحيف وتغييرها بما يتناسب والمستوى الدلالي للشاهد الشعري. ويمكن القول إن تخيل حضورها يتم في الروايتين بطريقة توحي بنوع من التماثل في افتراض مختلف التوقعات التي تقسم السلوك المقترح لكائنات النص ومكوناته إلى سلوك ممثل للقرب والمودة وآخر ممثل للبعد والجفوة.

---

1 - الصولي، **شرح ديوان أبو تمام**، تحقيق ودراسة د.خلف رشيد نعمان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ج1، ص 399.

2 - المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 194.

3 - التبريزي، ج1، ص 401.

4 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**، ط 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2004 م، ص120.

ويبين التدقيق في المستوى الدلالي للروايتين السابقتين أن تخيل عالم الشاهد الشعري يخص العالم التخيلي للسلوك المقترح من قبل الراويتين اللذين أصبحا يؤديان دور مرسل الخطاب، لأن الكلمتين المقترحتين تفسران ما ينبغي لمؤول الخطاب أن يستنبطه من رغبات وتوقعات، يمكننا إعادة تشكيلها من خلال ترسيمة إيكو لتشكلات العالم الممكن، فهي «تنبني كما يلي:

س ع: الدال على العالم الممكن الذي يؤكده الكاتب في المحكي) س) (سارد).

ش س ع: العالم الممكن الذي يتخيله أحد الشخوص) ش) (شخص).

م ع: العالم الممكن الذي يتمثله القارئ المتعاون (م) (مرجع).

ش م ع: العالم الممكن الذي يسنده القارئ المتعاون) م) لاعتقادات الشخصية (ش)»[1].

إن العوالم الممكنة هي حاصل التفاعل الجدلي بين بنية الشاهد الشعري كما هي عليه في الروايتين السابقتين وقصد الراويتين المسندة إليهما. ومن الصعب الإمساك بقصد خطاب الشاعر إذا افترضنا تمايز الروايتين عن المرسلة الشعرية الأصلية، من حيث أن:

1- الدال على العالم الممكن الذي يؤكده الكاتب في المحكي) س) (سارد)، يصبح دالا على العالم الممكن الذي يؤكده الراوية في الشاهد الشعري)س) (سارد).

2- العالم الممكن الذي يتخيله أحد الشخوص) ش) (شخص)، أصبح عالما ممكنا تتخيله أحد شخوص الشاهد من خلال تخيل الراوية / الشارح لها.

3- العالم الممكن الذي يتمثله القارئ المتعاون (م) (مرجع)، يصبح عالما ممكنا يتمثله القارئ المتعاون الذي هو الراوية / المفسر نفسه.

4- العالم الممكن الذي يسنده القارئ المتعاون) م) لاعتقادات الشخصية (ش)»، يصبح عالما ممكنا يسنده قارئ متعاون / مفسر لاعتقادات الشخصية المتخيلة من قبل الراوية.

1- محمد خرماش، **فعل القراءة وإشكالية التلقي**، مجلة علامات، العدد 10، 1998، مصدر المقال: موقع سعيد بن كراد، سيمياء التلقي، ص 17.

ومن هنا تصبح فكرة القصد فكرة ترتبط بما يفيد تأويل قارئ يحاول أن يكون مجرد قناع للراوية نفسه الذي أصبح بدوره المتكلم داخل الخطاب الشعري، ومن هنا يكون مبدأ الافتراض المقاصدي هو مبدأ "معروف" من خلال فرضيات يقوم بها المتكلم / الشاعر والراوية«عما يتوقع المتلقي أن يقبل به بدون اعتراض»[1].

وبناء على هذا التمفصل خطاب الشاعر / خطاب الراوية، أمكن قراءة بقية شواهد التصحيف والتحريف، ففي الروايات المختلفة المُسندة إلى رغبة في توجيه المعنى المترتب على تغيير حرف واحد من حروف الشاهد الشعري، ويقود منطق هذا التغيير – على الرغم من بساطته الظاهرة – رأسا إلى تغيير في دلالة الشاهد الشهد الشعري، نحو:

هو الراوية لقول أبي تمام[2]:

إلا وهم منهم أَلَبٌ وأَحْزَمُ عَزَبتْ عُقُولُهم وما من معشر

وآخر يرويه[3]:

إلا وهم منهم أَلَبٌ وأَحْزَمُ عَزَبتْ عُقُولُهم فما من معشر

فالمعنى على رواية " وما من معشر " يكون «عزبت عقولهم حسدا والحال أنهم أحزم المعاشر وألب الأقوام»[4].

والمعنى على رواية "فما من معشر" على العكس لأن قوله هم "عائد على قريش، ويصبح المعنى «فليس معشر إلا وهم من قريش أعقل وأعزم عندما كان منهم سوء الاختيار في معاداة النبي صلى الله عليه وسلم»[5].

---

1 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص37.

2 - المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 155.

3 - المرجع نفسه، ص 156.

4 - المرجع نفسه، ص156.

5 - المرجع نفسه، ص 156.

إن معنى "أنا المفسر / الشارح" يؤشر على الفهم الذي تنجزه طريقة توثيق حروف الشاهد الشعري، فهو الذي يحيل على السياق الذي تفترضه مرجعياته الخارجية، ويترتب عن ذلك أن "أنا المفسر / الشارح" يحاول أن يتجاوز عناصر التشويش بقراءة تشمل إشارة لسياق معين أو يرتبط بمرجعية محددة ضمن زاوية تستوعب المعنى المقصود وتتخيله، من خلال ضبط حركة الإعراب على أساس من الحرص أن تقترن فيها قواعد سلامة اللغة إلى شرطين:

1- شرط تداولها على مستوى العرب الفصحاء وتقييدها على السماع[1].

2- شرط إجازتها من العلماء[2].

وبمقتضى هذين الشرطين الموجِّهين لدرجة من التغيير في المعاني الناتجة عن تغيير في الحركة الإعرابية، بقيت القراءة الشعرية تتراوح بين تعليل سبب تأنيث لفظة وتذكيرها[3] وطرق توظيف الضمائر[4]، واستعمال صيغتي فعل وأفعل[5] ودور الأدوات الأدوات داخل الخطاب[6]، واستنادا إلى مجمل ما أمكنهم إثباته، صار بإمكان علما اللغة اللغة التماس طريقة قراءة بالبحث عن أثر للشعر التقليدي في المكون الدلالي، من حيث انفصاله عن سلامة التركيب أو تبعيته له. وفي موضوع هذين الشرطين التمس

1- ينظر: المرزباني، ص 164، وابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي، **جمهرة اللغة**، ط1، حيدر آباد، الدكن، 1345 هـ، ج2، ص 249.

2 - ينظر: الزجاجي (ت 340 هـ)، **مجالس العلماء**، مطبعة مجلس دائرة المعارف، حيدر آباد، الدكن، 1342 هـ، ص 130-131.

3 - ينظر: المرزباني، ص 164.

4 - ينظر: الزجاجي، مجالس العلماء ص 130 - 131.

5 - ينظر: ابن دريد، ج2، ص 249.

6 - ينظر: الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب، ج9 ص 71، والبطليوسي (ت 521 هـ)، **شرح الأشعار الستة الجاهليين**، تحقيق ناصيف سليمان عواد، دار الحرية، بغداد 1979 م، ص 96، والمبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ص 350.

بعض اللغويين المعني الذي يتفق والسياق العام للشاهد الشعري دون تقديم تعليل له[1]، نحو:

هو الراوية رقم (1) لقول أبي تمام[2]:

إليك إن جاءتك حُدْبا لواغبا برئتُ من الآمال وهي كثيرة

هو الراوية رقم (2):

إليك إن جاءتك حُدْبا لواغبا برئتَ من الآمال وهي كثيرة

قال المرزوقي إن المعنى في حالة ضم التاء في "برئت" يكون «وكلت أمر آمالي إليك وخرجت من عُهَدها على كثرتها ورثاثة حالي فيها وحصولي مُتْعبا لبعد الشّقة لهل لتدبرها بما تراه من غير أن أرجح نفسي فيها أو اعتمد على أحد سواك بسببها»[3].

وإذا رويت بالفتح فالمعنى «قضيت كل أمل نبط بك على كثرته وسوء حال أربابه وتعبهم كما يبرأ الرجل من دّيْنه إذا قضاه»[4].

نلاحظ من خلال دلالة العلامة الإعرابية في الضمير المتصل في محل رفع / نصب الفاعل أن المعنى يشكل:

- وحدة دلالية بناء على تمظهره على مستوى دلالات الإعراب في الأسماء.

- يعمل المفسر/ الشارح في الإجراء التحليلي الأول على تحديد العلامة الإعرابية وفق يناء يلزم آخر الكلمة حركة أو سكونا بغير عامل واعتلال، وتكون قابلة

---

1 - ينظر: ابن جني، الخصائص ج3 ص 307 والسيوطي، المزهر، ج2، ص 379 – 380.

2 - المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام ص 136، التبريزي، ج1، ص 145 (لديك بدلا من إليك).

3 - المرزوقي: شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص136.

4 - المرجع نفسه، ص 136.

للتحديد انطلاقا من شبهها الوضعي بأن يكون الاسم موضوعا على حرف كما هو الشأن في معظم الحروف، وذلك كالتاء في برئت[1].

يتميز توزيع الدلالتين على مستوى الشاهدين نفسهما بالتوزيع الاتفاقي عند شارحي شعر أبي تمام، حيث أن خطاطته الدلالية عند الصولي قبل المرزوقي، أو أبي العلاء بعده، تُدرج بصفة آلية على مستوى الدور الذي تلعبه الحركة الإعرابية داخل الخطاب، فأحد المعنيين «أن يكون بريء من آماله التي كان يأمل عند الناس، إلا أن أمله متعلق بهذا الممدوح، ويقوى ذلك قوله: "وهي كثيرة "، والآخر أن يريد: أنك بلّغتني الآمال، فلم يبق لي أمل لم أبلغه عندك، ويكون قوله "وهي كثيرة" يعني بها آمال الناس التي تعرض للمادح والممدوح»[2].

يستدعي تمازج القراءتين سياقا يتعالق بهما، وهو: فضاء العالم الشعري الخاضع لأفق انتظار جاهز ومبتذل، لأنه يؤطر فضاءً دلاليا يتميز بنوعين من التراكم:

- تراكم دلالي الذي يقوم عليه الغرض الشعري في الشعرية العربية القديمة، ويتحدد من خلال علاقة الشاعر بالممدوح، وهي علاقة تنتظم من خلال صورة: "الممدوح" (إليك)، وهي تنظم حولها حقلا تصوريا من صور: المادح، الناس، الآمال.

- أدى استثمار هذا التراكم الاجتماعي والتاريخي من طرف خطاب الغرض الشعري كغرض المديح، إلى رد فعل هو نفسه في كل الحالات «أي رد فعل يسعى إلى خنق الطاقة الشعرية الكامنة في الرسالة ضمن زاوية نظر صلبة وغير متحركة في كل الحالات»[3].

---

1 - ينظر: السيوطي، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، تحقيق الدكتور عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، الطبعة الأولى، 1394 هـ، 1975 م، ج1 ص 52، والسيوطي، الإمام جلال الدين، **الأشباه والنظائر في النحو**، تحقيق الدكتور عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، 1406 هـ، 1985، ج3 ص 52 – 53.

2 - التبريزي، ج1 ص 145.

3 - بلمليلح إدريس، المختارات الشعرية، ص 296.

إن التراكمات الاجتماعية والثقافية المتميزة ببعدها الغرضي تسهم في الحيلولة دون تحقيق الفاعلية التي يرغب في تحقيقها المصدر «وهذا ما يجعلنا نميز بين المقصد المعبر عن الدهشة الجمالية والساعي إلى تبريرها تبريرا فنيا ونقديا، وبين المقصد المعبر عن اهتمام لغوي لم يكن المصدر راغبا في أن يؤثر في سلوكه، لأنه مصدر لم يكن في حاجة إلى أن يضبط جهاز اللغة لدى المتلقي كي يتم بينهما التفاعل الذي يرغبان فيه معا»[1]. وسيعمل المفسرون من هذا المنظور على تحديد المستوى الحرفي للشواهد الشعرية كقاعدة يتم بوساطتها تحقيق درجة بسيطة من التفاعل بين النص والمتلقي. وتشمل عملية التفاعل ومسارات المعاني المتعددة التي يتولد عنها:

- درجة متقدمة من التوافق بين قصد الشاعر وقصد النص وقصد الراوية / المفسر، وينتج عن هذا التوافق تحليل الشواهد الشعرية تحليلا غرضيا، وينحصر فيه دور المفسر في «المقصد اللغوي الذي لا بد أن يقف بالرسالة عند مستوى كونها وثيقة لغوية لا أقل ولا أكثر»[2].

- درجة متقدمة من المعرفة بكيفية الاختيار بين حركتين إعرابيتين داخل تركيب شعري واحد مع معرفة الفارق الجوهري بينهما.

وعلى أساس درجات هذا التوليد، يمكن أن نتحدث عن المرسل / الشاعر، باعتباره قاعدة ارتكاز الراوية في تبرير قيمه وتفعيل دور المعاني المشتركة في عملية التفسير والتأويل، أي ضمانة أساسية على وجود إسهام في عملية التغيير بالقدر الذي يتطلبه سياق الخطاب في إطار المعرفة المتراكمة بمعاني الغرض الشعري، وتُقارن من خلاله معاني الرواية الأولى بمعاني الرواية الثانية.

ففي قول أبي تمام[3]:

والوصْلُ والهجر نعيمٌ وبُوسُ جرَّت له حَبْلَ الشَّموس الشَّموسُ

1 - المرجع نفسه، ص 296.

2 - المرجع نفسه، ص 296.

3 - المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام ص 67، والتبريزي، ج2، ص 274.

ذكر المعري أن "الشّموس" الأولى والثانية تروى "على أربعة أوجه: «فتح الشين وضمِّها وفتح الأولى وضم الثانية، وفتحها وضم الأولى»[1]، وذكر المرزوقي أن "الشّموس" الثانية تروى "بضم الشين" و"بفتحها"[2]. يتضمن فصل رواية عن أخرى، وعن علاقتها بالمرسلة الشعرية الأصلية، تشويشا أكيدا على العلاقة بين قصد المرسل / الشاعر وسياق التلفظ بالخطاب، وتضييقا في أفق الخطاب وحصره في درجة من التماثل مع أفق انتظار المتلقي. وعليه فإن توخي القصد يرتبط بقصد الراوية، الذي يتم إدراكه عبر اختيار واحد من أحد الاحتمالين:

أولهما: وهو قصد يمكن أن يصاغ انطلاقا من المدخل المعجمي لكلمة "الشّموس" " بضم الشين"، ذكر ابن منظور لهذه المادة معان منها: «الشَّمس والشَّموس من الدواب: الذي إذا نُخس لم يستقر، وشَمَسَت الدابة...: شَرَدَت وجَمَحَتْ ومَنَعت ظهرها...وهو جمع شَمُوس؛ وهو النفور من الدواب الذي لا يستقر لشغَبه وحَدّته، وقد توصف به الناقة..ورجل شَموس: صعب الخُلق...والشَّموسُ من أسماء الخمر لأنها تشمِسُ بصاحبها تَجمَحُ به؛ قال أبو حنيفة: سميت بذلك لأنها تَجمَحُ بصاحبها جماح الشَّموس، فهي مثل الدابة الشَّموس...ورجل شَموس: عسِر في عداوته شديد الخلاف على من عانده»[3]. ينطبق فهم المرسلة الشعرية على المداخل المعجمية للكلمة ذاتها، ويتحقق المعنى لدى الراوية / الشارح، لا انطلاقا من قصد الشاعر، بل بعد إضافة ما توجبه أوصاف خاصة بالدواب والرجال على السواء. فالمعنى «جرّت نساء كالشُّموس حسنا للطائي حبل الشَّموس. أي عاملته معاملة الشَّموس من يريد إسراجه وإلجامه وركضه واستمراره»[4]. ويقدم المرزوقي وصفا يتعلق بمسار فهمه للشاهد الشعري يستحضر من خلاله:

---

1 - التبريزي، ج2، ص 275.

2 - ينظر: المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 68.

3 - لسان العرب مادة شمس.

4 - المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام، ص 68.

1- مداخل معجمية تحيل إلى جملة من الأوصاف المتطابقة مع طبيعة الأشياء في الواقع الخارجي «وذلك أن الشموس لا يؤيِّس تأبيه وتصعُّبه يأسا مريحا ولا يطمِّع انقياده وتلينه طمعا موثوقا به»[1]. وهو لا يملك – لكي يستحضر المعنى الكلي – سوى تجليات واقعية، وانطلاقا منها فحسب أمكنه الحصول على صورة كاملة للعلاقة التي يمكن تخيلها بين المرأة المتمنعة والدابة الجامحة. وهذه التجليات ينبغي أن تكون – بفضل التأويل– مرتبة ومفهومة انطلاقا من معرفة أسباب ترددهما ومخالفتهما، وهو لا يتم بشكل سليم إلا وفق قاعدة صورة جامعة لطبيعة المرأة والدابة على السواء.

2- دلالة التناصية، ينشئها المرزوقي من اعتماده على بيت لقيط بن يعمر الإيادي[2]:

يأسًا مبينا ترى منه ولا طمعا جرّت لما بيننا الشُّموس فلا

حتى يتمكن من تثبيت دلالة منطوق النص وفق إرغاماته المعجمية. ويعتمد التفسير على متوالية من العلاقات التناصية التي تُثبت بإثبات الحقيقة المتعلقة بأخذ المعاني وتحويلها. وهي حقيقة صالحة في مواضع لها أهميتها في حل القضايا الخاصة بالمعاني المشتركة، حيث إنه «إذا أريد بها جمع شمس التي يُعنى بها المرأة الحسناء، والعامة إذا وصفوا الإنسان بالطمع قالوا هو يتعلق بحبال الشمس»[3].

ثانيهما: فهو قصد يمكن أن يصاغ انطلاقا من المدخل المعجمي لكلمة "الشّموس" "بفتح الشين"، ذكر ابن منظور لهذه المادة معان منها: «الشمس: معروفة..والجمع شُموس..ويوم شامس: أي ذو ضِح نهاره كله... الشمس عين الضّح، قال: الشمس هي العين التي في السماء تجري في الفلك، وأن الضح ضوءه الذي يشرق على وجه الأرض»[4]، لعلنا نلاحظ من المعاني المعجمية لمادة "شمس" ومشتقاتها أنها تجري على مدلول عام: هو الظاهرة الفلكية المستقرة في السماء، متجهة ثلاثة اتجاهات: أولها:

---

1 - المرجع نفسه، ص 67.

2 - المرجع نفسه، ص 67، والتبريزي، ج2، ص 274.

3 - التبريزي، ج2، ص257.

4 - لسان العرب مادة شمس.

تتضح في النهار. ثانيها: الارتفاع والعلو. وثالثها: الإشراق. إن إدراج مبدأ المشابهة المهيمن الذي يرتب العلاقة العرفية بين أوصاف المرأة العرضية وأوصاف الشمس المهيمنة، يسمح بتحويل المألوف على مستوى هذه الأوصاف إلى مقولة منتجة على مستوى الفهم والتأويل، لأن الشاعر يكون قد قصد «امرأة تشمس عن الرِّيب»[1]، أو هي «اسم امرأة تعرف بالشموس، أو يكون نعتا لها أي شَمِس من الريب»[2]، وفي النتيجة يكون المعنى هو حاصل التفاعل بين العلاقة التي تلاحظ بين المعاني المختلفة (وهي معان لا يمكن نفيها أو الاختلاف حولها)، وامرأة أمكنهم لحسنها وجمالها أن توصف بالأوصاف المُسندة إلى الوظيفة التي تؤديها الشمس داخل مقام المشابهة.

وأخيرا قد يتوسع مجال التغيير ليشمل تعاقب الحركة والسكون في صناعة الوزن المتميز للشاهد الشعري، ويكون الاختيار بين تفعيلتين مؤشر تضييق في درجة حرية الشاعر في الاختيار والتأليف.

يقول لبيد:

والضاربون الهام تحت الخَيْضَعَةَ المطعمونَ الجفنةَ المُدَغدَعةَ

يُروى "تحت الخيضعة"، أي: «أصوات وقع السيوف..وأيضا البيضة التي تلبس على الرأس...أو اختلاط الأصوات وقت الحروب..أو السيوف...أو معركة القتال لأن الأقران يخضع فيها بعض لبعض»[3].

ويروى "تحت الخضعة"، أي: الجلبة والأصوات فغيرته الرواة فزادوا الياء فرار من الزحاف[4].

يأخذ رواية الوحدة المعجمية الأصلية (الخضعة) بوسيط ثواني الأسباب في حشو البيت في المرسلة الشعرية الأصلية، وهو مما ينتمي إلى الزحاف «والزحاف

---

1 - المرزوقي، شرح مشكلات ديوان أبي تمام ص 68.

2 - التبريزي، ج. 2، ص 274.

3 - المرتضي الشريف، **الأمالي**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967 م، ج1، ص 194.

4 - المرجع نفسه، ج1، ص 194.

شائع في التفعيلات أكثر من العلل التي هي تغييرات تقع في الأوتاد، ذلك لأن التركيب المقطعي للتفعيلات العروضية يتألف في معظمه من أسباب»[1]، ويتفرد توثيق الرواية على هذا الشكل استهجان يسببه تغيير بسيط يلون الاطراد الصوتي للوزن، لأن الرواية الأصلية تعمد:

أولا: إلى تغيير في آخر كلمة من القصيدة اتجاه حذف الخبن (ما سقط ثانيه الساكن)، والطي (ما سقط رابعه الساكن)، ولو روي البيت بوساطة هذين الحذفين لما استقام الوزن لأن القطع لا يدخل على الرخي التام في تفعيلة الضرب، وهو ما يبين عنه تقطيعه العروضي التالي:

/0 / 0 // 0	/0 / 0 // 0	/0 / / 0 / 0
مستفعلن	مستفعلن	مستفعل
		ـــــــــــ
		القطع

ثانيا: وإذا ثبت إمكانية توثيق الشاهد الشعري عن طريق استبدال كلمة "الخضعة" بكلمة " الخَيْضَعَةَ " لانتظام الاطراد الصوتي للوزن كما هو عليه في قول الشاعر[2]:

ونحن خير عامر بن صَعْصَعَة نحن بنو أم البنين الأربعة

فيترتب عن ذلك:

أولا: إكساب متوالية الحركة والسكون طابعا كميا يجعلها مسؤولة عن كثافة التنويعات التي تسم التناسب في الوزن داخل الشاهد الشعري.

ثانيا: يضمر هذا التغيير ضيق أفق الراوية، فهو يمس مجال معرفة شعرية يتم تحصيلها من طريقة في الإبداع الشعري يتمثلها الشاعر تمام التمثل، فنحن إذا نظرنا إلى توثيق الراوية، أمكننا أن نلاحظ أن الشاعر - وفقا لعادة العرب في الفخر- يتخذ من المبالغة قاعدة مفهومةً للمحتوى الدلالي الذي أراده الباث، فهو لم يجمع اللفظة

---

1 - عبد القادر، صلاح يوسف، **في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية**، دار الأمل [د. ت] ص 240.

2 - الجوهري، **الصحاح**، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، القاهرة، 1956 م، باب العين فصل الخاء.

جمعا يدل به على جمع القلة "الخضعة"، وإنما جمعها جمعا يدل به على جمع الكثرة، والشاعر يعرف أحسن من الراوية، أن جمع الكثرة "الخَيْضَعَةَ" أبلغ دلالة من جمع القلة، لما بين الدلالتين من تفاوت في التأثير. ثم أن صياغة الشاعر للوزن الشعري، لا تبتعد في شيء عما ذهب إليه علماء العرض في استحسانهم الزحاف إذا لم يكثر في الشعر، فالخليل، مثلا، كان يستحسنه في البيت الواحد، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج، وكان يونس بن حبيب يعده أهون عيوب الشعر[1].

لكي تصبح هذه العناصر المتميزة بمقاصدها التوثيقية جزءاً من العوامل المسهمة في التواصل الشعري، نسوق الرسم البيانى التالي:

السياق أو المقام

المرسل ------ **الإرسالية الشعرية** ------ ***المرسل إليه الراوية 1 /***

الشاعر / الراوية ***الراوية 2 /***

القناة / المشافهة

المفسر / الشارح 1

منطوق الخطاب /

المعنى الغرضي

ففي مخطط هذه العوامل يؤدي المرسل دور منتج الرسالة الشعرية مرة وجهاز نقل هذه الرسالة أخرى، وفي هذه الحالة يصبح القصد مسألة تتوزعه بنيتان مختلفتان لا تفهمان إلا ضمن سياق تردان إليه. بنية الشاعر وتحيل على قصد كما يراه الشاعر ويجربه ومركزه المرسلة الشعرية الأصلية، وبنية المرسلة الشعرية المعدلة، وتحيل في جانب منها على قصد الشاعر وفي جانب آخر على قصد الراوية، ومركزه الرسالة الشعرية النهائية الموثقة في ديوانه الشعري أو في المختارات الشعرية. وإذا انطلقنا من منهج في الوصول إلى هذا القصد، وبناء على منطق التعديل والتقويم الذي شاهدنا جانبا منه في صفحات سابقة، اتضح لنا أن التواصل مع الشواهد الشعرية التفصيلية

1 - يوسف بكار، **بناء القصيدة**، ط 2، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص 171.

هو تواصل ينبني ابتداء على المداخل المعجمية للكلمة، وأنه يتم عن طريق منطوق الخطاب أو «ما يسميه علماء اللغة التداوليون "المعنى الحرفي"[1]، ومن هنا يصبح فعل القراءة في مثل هذا التعديل والتقويم هو فعل تفسير مُسند إلى المعنى ومرجعيته، الأمر الذي يلزم القراءة باتخاذ وجهة نظر محددة، والابتعاد كلية عن الملابسات الدلالية التي تُمكن منها درجة من التأويل، من حيث أن «المرجعية في الأساس تعنى العلاقة التي تلاحظ بين العناصر اللغوية – ألفاظ، جمل – والعالم الخارجي، أما الدلالة فمصدرها النظام المعقد لطبيعة العلاقات الداخلية التي بين عناصر لغة ما"[2].

وإذا كانت كينونة الأدب "كامنة في اشتعال الدال"[3]، فإنه من الممكن ولا شك أن يثمن اللغويون الـــ "كيف الشعري" لعمل شعري ما انطلاقا من مقاييس متداولة في عصرهم، وإن كانت هذه المقاييس سبيل التوفيق في القراءة بين منهج في التوثيق وآخر يدل "على أن الرسالة قد مارست فعاليتها القصوى ضمن عناصر التشويش التي لحقتها"[4]، أو ضمن عناصر لم يلحقها التشويش، لأنهم كانوا يكتفون ببعض الإشارات الموحية إلى التفطن لشعرية النص وإيحاءاته الجمالية، وهو تفطن سنحاول الإحاطة به من خلال العناصر التواصلية الستة، وما تولده من وظائف ست أخرى، كما تبين عنه الخطاطة التالية[5]:

---

1 - عبد الهادي بن ظافر، ص 116.

2 - بالمر فرانك، ص 69.

3 - جوق فامنسان، رولان بارط والأدب، ترجمة محمد سويرتي، الطبعة الأولى، أفريقيا الشرق، 1994، ص 56.

4 - إدريس بلمليح، المختارات الشعرية، ص 296.

5 - Roman, Jakbson, Essais de linguistique général, T1, P : 220.

مرجعية

تعبيرية أو انفعالية شعرية إفهامية

انتباهية

ميتالسانية

إن كل الوظائف سالفة الذكر والمرتبطة بالتفرع الثنائي الكامن في الحفظ / الرواية من جهة، الشاهد الشعري الأصل / الشاهد الشعري برواية مخالفة للأصل من جهة ثانية، يمكن أن تبرز أن الروايات المختلفة قد تتشابه من حيث الرغبة في البحث عن دلالة يتضمنها قصد الغرض الشعري وقصد الراوية؛ والأساس في هذا البحث من طريق التغيير هو طريقة في الإجازة لا المقياس الدال عليها. وإذا أردنا أن نتعمق أكثر في مسألة هذه الوظائف، فإنه بإمكاننا أن نخلق مجموعة من المقارنات التي يتم وفقها الربط بين مكونات الأنموذج التواصلي وبين التوثيقين السابقين (توثيق الشاعر وتوثيق الراوية) انطلاقا من قواعد الحفظ والرواية السائدة حتى بداية القرن الثالث للهجرة:

- تحيل طريقة في التواصل الشعري على الوظيفة المرجعية المُسندة إلى المواضعة اللغوية المشتركة التي تعد نفعية وتعبيرية في الآن نفسه، فهي نفعية لأن الشعر «يَحلّ عُقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل، ويحض على الخلق الجميل»[1] وهي تعبيرية لأنها ترتبط بنمط من الإنشاد يفصل بين الشعر والكلام المنثور[2]، ويتيح إسناد الشعر إلى الإنشاد تركيز المرسل على جوانب تعبيرية انفعالية تفسح المجال لموهبة أخرى تضاف إلى موهبة قوله هي «كتابة القصيدة بالصوت والنغم...التواصل الإنساني المباشر بين الشاعر والمتلقي...»[3]، ولا شك في كون طريقة في الحفظ والرواية ضالعة في تفعيل الموهبة المذكورة، يقول أدونيس «وبما أن

1 - ابن رشيق، ج1، ص 30.

2 - المرجع نفسه، ج2، ص 311.

3 - الماكري، ص 221.

الأصل في الشعر الجاهلي هو أن يُنشد، فقد كان الأصل أن ينشد الشاعر هو نفسه قصيدته، فالشعر من فم قائله أحسن كما يعبر الجاحظ، وفي هذا ما يلمح أن عرب الجاهلي كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى تضاف إلى موهبة قوله، والحق أنه كان لموهبة الإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع، أي في الجذب والتأثير خصوصا أن السمع الجاهلي أصل في وعي الكلام وفي الطرب، فهو كما يعبر إبن خلدون: أب الملكات الإنسانية»[1]. وإذا ثبت ارتباط هذه الوظيفة ببنية تعبيرية خاصة على مستوى الإيقاع الشعري، وثبت أن اختيار المنشد هو اختيار يحفز المتعة وينميها، لم يعد هناك ما يدعو إلى العجب في استمرارية الوظيفة ذاتها زمن التحول من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة الكتابية، روى الصولي: «نزل علي أبو تمام الطائي فحدثني أنه امتدح المعتصم بسر من رأى بعد فتح عمورية، فذكره ابن أبي داود للمعتصم فقال له: أليس الذي أنشدنا بالمعيصة (بلاد بالشام) الأحبش الصوت؟ قال: يا أمير المؤمنين، إن معه راوية حسن النشيد، فأذن له، فأنشد راويته مدحَهُ له»[2].

وإذا فهمنا من هذه الوظائف أنها سبيل ياكبسون للكشف عن تنوعات لغوية، فإنها تُسند عند العرب إلى البلاغة، ولا سبيل إلى فهم الوظيفتين السابقتين سوى إخضاعهما متعالقيتن مع الوظائف الأخرى: الإفهامية والانتباهية والميتالسانية والشعرية لتعاريف خاصة بالبلاغة، يأتي في مقدمتها:

1- البلاغة من قولهم: «بلغت الغاية إذا انتهيت إليها وبلّغتها غيري. ومبلغ الشيء منتهاه. والمبالغة في الشيء: الانتهاء إلى غايته. فسميت البلاغة بلاغةً لأنها تُنهي المعنى إلى قلب لسامع فيفهمه[3].

2- قال علي بن أبي طالب: «البلاغة إيضاح الملتبسات، وكشف عوار الجهالات، بأسهل ما يكون من العبارات»[4].

---

1 - أدونيس علي بن محمد، **الشعرية العربية**، ط 2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 7.

2 - الصولي، أخبار أبي تمام، ص 143.

3 - العسكري، الصناعتين، ص 6.

4 - المرجع السابق، ص 52.

3- «ولا يكون الكلام بليغا حتى يَعرى من العيب، ويتضمن الجزالة والسهولة وجودة الصنعة»[1].

4- قال معاوية بن أبي سفيان لصُحار بن عياش العبدي: «ما تعدّون البلاغة فيكم ؟ قال: الإيجاز. قال معاوية: وما الإيجاز؟ قال صحار: أن تجيبَ فلا تبطئ، وتقولَ فلا تخطئ»[2].

5- وقال العربي: «البلاغة التقرب من المعنى البديع؛ والتباعد من حشو الكلام ؛ وقرب المأخذ، وإيجاز في صواب ؛ وقصد إلى الحجة، وحسن الاستعارة»[3].

6- قال ابن المقفع: «البلاغة كشف ما غمض، من الحق، وتصوير الحق في صورة الباطل»[4].

7- وقال الأصمعي «البليغ من طبق المَفْصل، وأغناك عن المفسِّر»[5].

8- «أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة»[6].

9- «موضوع الكلام على الإفهام»[7].

10- «ربما كانت البلاغة في الاستماع»[8].

إن كثرة التعريفات السابقة واختلاف جهة البلاغة عند أصحابها لم يكن ليمحو، من ذهن أصحابها، احتواء هذه البلاغة نسق بلاغة الشعر. وأن هذا النسق، في المألوف والعادة عند العرب، يؤكد نفسه من خلال انضوائه ابتداءً تحت علم الأدب. وقيمة هذا العلم تتجلى في كونه «علم يتعرف منه التفاهم بما في الضمائر، بأدلة

---

1 - المرجع نفسه، ص 42.

2 الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 96.

3 - العسكري، الصناعتين ص 47.

4 - المرجع نفسه، ص 53.

5 - الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص106.

6 - العسكري، الصناعتين، ص 20.

7 - المرجع نفسه، ص 29.

8 - المرجع نفسه، ص 16.

الألفاظ والكتابة، وموضوعه اللفظ والخط من جهة دلالتهما على المعاني، ومنفعته إظهار ما في نفس الإنسان من المقاصد وإيصاله إلى شخص آخر من النوع الإنساني حاضرا كان أم غائبا»[1]، وعلى هذا النحو يتم، في أجناس الأدب، إدراج مسألة التوصيل كممارسة نوعية بوسعنا أن نحتفي بها بالعودة إلى نص التهانوي «إلى ظاهرة الاتصال الأدبي وقوانين القراءة، بما يمكن تطويره وربطه بمصطلحات التلقي والتوصيل في علوم البلاغة والنقد الحديث»[2]. ولا حاجة للقول أن معظم – إن لم نقل كلهم – الباحثين في تجليات البلاغة، كانت لهم عناية، من قريب أو بعيد، بنوعية مخصوصة من الشعر. وهي عناية تقود إلى الحديث عن مكونات الشعرية ووظيفتها من زاوية نظر لا تنفي عن الشعر الوظائف الأخرى وإنما تحدد الخصائص الشعرية المشاركة ضمن هذه الوظائف الكلية للشعر «القوي الذي يحتمل مع فصاحته وكثرة استعمال ألفاظه، وسهولة تركيبه، وجودة سبكه، معاني شتى يحتاج الناظر فيه إلى تأويلات عدة، وترجيح ما يترجح منها بالدليل»[3]. وشروط تكوّن مثل هذه القوى تجسد طريقة في التلقي والتوصيل في البلاغة التقليدية. وهي تنتمي إلى الغالب من تجليات النصوص الأنموذجية، وتكون قابلة للإدراك انطلاقا من:

- ملاحظة أولى تستدعي سؤال العلاقة بين الوظيفة الشعرية والوظيفة المرجعية التي تتطلب سياقا غير ألسني؟ بوسعنا فقه جواب هذا الاستدعاء من ملاحظة الوظيفة الاتصالية في معاينة العرب القدامي لعلم المعاني وعلم البيان وعلم البديع، وفهمها لمعايير مقامية يقع على عاتقها التمييز بين القوانين البلاغية وقضية التوصيل. وإذا قبلنا بطبيعة هذه العلاقة كما هي عليه في قراءة النقاد البلاغيين العرب القدماء، فإننا نقبل ما يلي:

---

1 - التاهنوي، محمد بن علي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، وضع حواشيه أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1418 هـ، 1998م، ص 91.

2- صلاح فضل، **إشكالية المصطلح الأدبي**، مجلة كلية الآداب، فاس، العدد الرابع، 1988، ص. 74.

3 - ابن أبي الأصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**، القاهرة 1956 م، ص 455.

أولا – لقد اشترطت البلاغة العربية على نفسها وصف بلاغة النص، بوصفه قاعدة ملازمة للتطور عبر حسن قديم حسن حديث، أو حسن قديم قبيح حديث. وترى البلاغة العربية أن مكونات العملية الإقناعية والتأثيرية بين طرفي الخطاب تمتلك خصائصها الفارقة بالعودة إلى مسوغات القول «إن حركات الخطيب ونبرته وتموجاته الصوتية هي عناصر محض خطابية. لكن ما ذا عن الأوجه البيانية التي عادة ما تحصر البلاغة فيها وحدها؟ إن الاستعارة والمبالغة والطباق هي وسائل بلاغية من حيث إنها تساهم في الإمتاع والتأثير، ولكنها أيضا حجاجية من حيث إنها تُعبّر عن حجج بطريقة مركزة مع جعلها أكثر تأثيرا وإصابة»[1]. وتمتلك هذه المسوغات البلاغية، بمعزل عن آليات الإقناع غير اللغوية، مكونات نظرية بعضها ينتمي إلى علم المعاني، وبعضها الآخر يحقق فرادته عبر علم البيان، وثالث يحقق خصوصيته من خلال علم البديع، وأن مجموع هذه الوسائل البلاغية قد أبانت بشيء من الوضوح «أن تغيير الوظائف أو تكييف وظائف أجناس أخرى، يكشف البعد الآني لعصر من العصور. إن الأجناس الأدبية لا توجد معزولة، بل تكوّن مختلف وظائف النظام الأدبي للعصر وتقيم علاقة بين الأثر الفردي وهذا النظام»[2]. وقد عالجت البلاغة العربية مختلف الوظائف البلاغية العائدة إلى عصر من العصور عبر طريقة عمومية في إثبات الانتماء إلى الطبقة[3]، وأيضا، عبر مقولة التفرقة بين الشعرية الحداثية والشعرية التراثية، وما انجر بصددها من عمليات التقعيد التي مست جانبا من قضايا العدول التي مست شواهد شعرية كثيرة. ولا تكتفي البلاغة العربية بهذه العلاقات القائمة بين بلاغة أجناس الأدب بالعودة إلى عصر من العصور، بل تعدتها إلى متابعة مختلف الانحرافات - على مستوى الشاعر

---

1 - رويول، أوليفر، **طبيعة البلاغة ووظيفتها**، ترجمة الغروس بن مبارك، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، العدد السادس عشر، ربيع الآخر 1422هـ، يونيو 2001 م، ص 74.

2 - هانس روبرت ياوس، **أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس**، (ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية)، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ص 84.

3 - ينظر: مثلا كتاب ابن سلام، طبقات الشعراء.

خاصة – التي لاصقت مختلف الثنائيات المتدابرة: الوضوح / الغموض والتعقيد مرة، والجودة / الرداءة أخرى، والحسن / القبيح مرة، والخفة / الثقل أخرى. مما يوحي باتجاه نحو التخطيط لمبدأ بلاغي تنظيمي لا يصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان «وإنما بحسب بنية أو تنظيم أنواع أدبية متخصصة»[1].

ب- تحكُم درجة من العدول عملية انتقاء للصفات مألوفة، ومتداولة في الثقافتين الشفاهية والكتابية، ويشمل هذا الانتقاء مجموعة من المواقع المتسمة بالثبات والاستقرار، ضمن علاقات تشابه «يمكن للطرفين أن يتبدلا الموقعين، لأنهما يمتلكان الصفات نفسها»[2]. ويفترض النقاد والبلاغيون العرب القدماء، هاهنا، عمل التشبه والاستعارة وفق معايير تبادل المواقع بين الصفة والموصوف انطلاقا من مركزية أن ينوب أحدهما مناب الآخر[3] من طريق المقاربة والمشاكلة في الصفة من جهة واحدة أو جهات كثيرة «لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان أياه»[4].

ج – تحكم التفرد الشكلي الناتج عن التوزيع المعجمي والتوزيع الصوتي والتوزيع الصرفي والتوزيع النغمي / الإيقاعي والتوزيع النحوي، أحكام قيمة تحاول أن تحصر هذا التفرد قبل عبد القاهر ضمن مجال البلاغة النقدية. وهو ما يفسر لجوء معظم النقاد إلى الثنائية المتدابرة الجودة / الرداءة، لتفسير كثير من طرائق التفاوت التي كانوا يرونها بديهية إلى حد كبير.

---

1 - وارين أوستن، ورينيه وليك، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، دمشق (د. ت)، ص 296.

2 - محمد مفتاح، **النقد بين المثالية والدينامية**، الفكر العربي المعاصر، العددان 60 – 61، جانفي / فيفري 1989، ص 22.

3 - العسكري، الصناعتين ص 239.

4 - ابن رشيق، ج1، ص 488، وينظر: السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، **مفتاح العلوم**، ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان 1983 م، ص 332، القزويني، الإمام الخطيب، **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، ط5، دار الكتاب اللبناني، 1980 م، ج2، ص 328.

ثانيا: والجنس الأدبي أيا كان نوعه دائما ما يُمنح دورا مؤسساتيا محددا يُسند إليه، وهذا الدور هو الذي جعل من الجنس كما يقول طودوروف «ممارسة كلامية مؤسسة»[1]، ولهذا التحديد المؤسساتي، جانبان أساسيان متداخلان ومتفاعلان، دور تقاليد أدبية بوصفها ممارسة نصية هي وليدة كما يقول بيرسون *Pearson* «مقتضيات مؤسسية (*Institutionnels*) مكرهة للكاتب بلا شك ولكنها أيضا مكرهة من قبله»[2]، ودور تقاليد أدبية باعتبارها ممارسة أدبية تنطلق، كما يقول باختين «على وجه التحديد من الجنس»[3]. وبمقتضى هذا المنطلق فإن التحديد الأجناسي سيقف في موقف يفرض عليه مركزية الجمع بين القوانين البلاغية الكلية والممارسة الأدبية، فمن زاوية المبدعين بوصفها أمثلة مأخوذة من تقاليد أدبية مهيمنة، ومن زاوية أخرى القراء على اعتبارها قاعدة تأسيس لعدد مشابه من آفاق الانتظار[4]. ومن ثم فإن دور البلاغة في تحقيق الجنس الأدبي تُبنينه مسبقا ثلاثة عناصر أساسية هي:

تشترك أعراف السماع في تثبيت العلاقة الحضورية بين ركني الخطاب، وفي تجسيد فكرة المراتب، ويوجد هذا النوع من المراتب في الألفاظ الموصوفة بالحسن وفي مخارج الكلام الموصوفة بالحلاوة، وهي مراتب مهيأة لأن تصير في قلب السامع أحلى ولصدره أملأ[5].

تُشمل فكرة المراتب كل ما يعتري جنس الشعر من تحويلات، مما يسمح بالمحافظة على تصنيف الأدب إلى أجناس متمايزة منفصلة عن بعضها البعض. والمحافظة في آن فكرة على نقاء الجنس بالعودة إلى بلاغة تتحقق من تاريخية الخصائص الشكلية والمضمونية لذات الجنس مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى.

1- **Jakbson ،Roman. Essais critique ،ed seuil ،coll. Point ; 1981 ،p :6**

2 - وارين أوستن، ورينيه وليك، ص 56.

3 - **Mikhail Balehtine: Le principe dialogique ،ed seuil ،1981، p: 124**

4 - **Jakbson ،Roman. Essais critique ،ed seuil ،coll. Point ; 1981 ،p: 6- 7**

5- البيان والتبيين، ج 1، ص 254.

أسهمت المزاوجة بين أعراف الكتابة وأعراف القراءة في التفطن إلى أن المعرفة بكل جنس من أجناس الكلام والشعر والخطابة صناعة، فإذا رجعت في المعرفة بتلك إلى أهلها فارجع أيضا في المعرفة بهذه إلى أهلها»[1]. ووتتعلق هذه المزاوجة بإمكانية وجود نص غير موصوف ببلاغة نص تستنبط من ذات البلاغة العائدة إلى النص الأنموذجي داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص موضوع الدراسة، «إن أثرا ننتزعه من سياق نظام أدبي لننقله إلى سياق آخر، يتلقى تلوينا مختلفا، ويمتلك مميزات أخرى، ويندمج ضمن جنس آخر ويغادر الجنس الذي جاء منه، بتعبير آخر، تخضع وظيفته إلى عملية تحويل»[2]. مما يوحي بإصرار البلاغة العربية على تأكيد أن «مقام الكتابة أجناسي من حيث كون كل كاتب يتصور مهمته حسب ثقافته الأدبية الخاصة[3] من جهة، وأنه «وإذا كانت الكتابة مندرجة ضمن حدود التراث الأدبي الأجناسي، فالشأن كذلك بالنسبة إلى القراءة»[4].

---

1 - الآمدي، ص376.

2 - هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى والأجناس، ص84.

3 - روبرت شول، صيغ *التخييل*، ضمن، **كتاب نظرية الأجناس الأدبية**، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط. 1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994، ص 93.

4 المرجع نفسه، ص 94.

الفصـــــــل الثانـي

الحدود بين الشعر والنثر

1- القرآن والشعر والسامع:

يتعلم سامع الشعر العربي من خبرته الطويلة أن للحيرة من نظم القرآن وتأليفه مكانة الصدارة في التواصل الممكن بين الحفظ والرواية وخصائص السامع المثالي. وأن الأمر على ما هو عليه، هي نتاج علاقة تفاعلية تجريدية نوعية مارسها السامع المثالي انطلاقا من موازنة أبان استدعاؤها إمكان تصور ما يوحي أن العرب كانت على بينة من الرسالة الشعرية، فاتخذوا من أسباب مدارستها وطرق المجادلة ما تصوروا أنه سوف يجديهم في خصومة الرسول صلى الله عليه وسلم والقرآن الكريم؛ روي أن الوليد بن المغيرة[1] «أجتمع إليه نفر من قريش، وكان ذا سن فيهم، وقد حضر الموسمَ فقال لهم: يا معشر قريش، إنه قد حضر هذا الموسم، وإن وفودا من العرب ستقدم عليكم فيه، وقد سمعوا بأمر صاحبكم هذا، فأجمعوا فيه رأيا واحدا، ولا تختلفوا فيكذِّب بعضكم بعضا؛ فقالوا: فأنت يا أبا عبد شمس، فقل وأقم لنا رأيا نقول به؛ قال: بل أنتم فقولوا أسمعْ؛ قالوا: نقول كاهن؛ قال لا والله ما هو بكاهن، لقد رأينا الكهان فما هو بزمزمة الكاهن ولا سجعه، قالوا فنقول: مجنون؛ قال: ما هو بمجنون لقد رأينا الجنون وعرفناه، فما هو بخنقه ولا تخالجه ولا وسوسته، قالوا: فنقول: شاعر؛ قال: ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه ومبسوطه، فما هو بالشعر؛ قالوا: فنقول: ساحر؛ قال: ما هو بساحر، لقد رأينا السُّحار وسحرهم، فما هو بنفثهم ولا عقدهم، قالوا: فما نقول يا أبا عبد شمس؟ قال: والله إن لقوله لحلاوة؛ وأن أصله لعذْق، وإن فرعه لجناة، وما أنتم بقائلين من هذا شيئا إلا عرف أنه باطل؛ وأن أقرب القول فيه لأن تقولوا: ساحر، جاء بقول هو سحر يفرق بين المرء وأبيه، وبين المرء

1- هو أبو المغيرة، الوليد بن المغيرة بن عبد الله بن عمر بن مخزوم، وكان ذا سن ومهابة في قريش، وحديثه في ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، ط2، ط، مصطفى البابي الحلبي، 1375 هـ - 1955 م، ج1، ص 288، وينظر: هامش الرسالة الشافية ص، 581.

وأخيه، وبين المرء وزوجه، وبين المرء وعشيرته، فتفرقوا عنه بذلك، فجعلوا يجلسون بسبل الناس حين قدموا الموسم، لا يمر بهم أحدٌ إلا حذروه إياهُ وذكروا لهم أمرَه»[1].

تقدم الرواية السابقة مثالا عن منهج في الاستدلال على حجية المقارنة والمعرفتان اللغوية والبلاغية التي يختزنهما المتلقي دهر محمد صلى الله عليه وسلم. ويتم تنظيمها من خلال سلسلة من الحوارات: حوار الفرد مع الفرد، أو حوار الفرد مع الجماعة[2]. وتعد محددات البداهة إحدى أسس هذا المنهج، فهي التي أفرزت فكرة "كيفية تخطيط" سبل الاستجابة الفردية والجماعية واستثمارها في ترتيب حذاقات المقارنات بين النصوص المختلفة، وتحقيق الانسجام بينها وبين طبيعة "الحيرة من أمر القرآن". ويخصص هذا التخطيط مقام حيرة مشتركة، يمكن ترتيبها بالشكل التالي:

- في هذا الحوار شئ من البساطة المرتبطة ببديهة السماع. ولكننا مع ذلك نرى أن إجابات "الوليد بن المغيرة "، مما يتعلق بالإشارة الصريحة إلى الاختلاف بين "يقوله بشر" وبين "وما يقوله بشر"[3]، لا تنفي حجية المعرفة والذوق عند السامع المثالي فحسب، ولكنها، في آن، تبسط قضايا بلاغية مفرغة من أسسها النظرية، ليس لأن السائل والمجيب لا يفقهان تجلياتها، بل لأن هذه القضايا منسوجة في تصور بدهي لا ينفصل عن المقولات التي تنتمي إلى المجال البلاغي بالشعرية التراثية.

- يستدعي التدقيق في التحقق الفعلي لمنطق السؤال والجواب، استحضار بداهة ذوق حاضر دهر محمد صلى الله عليه وسلم، ففي داخل نسقها، يمكن تحديد درجتها على نحو ينسجم مع مجموعة من النصوص المتشابهة، هي الأكثر دلالة داخل النظام الذي يتحرك التوصيل الشعري وفقه. ويتشكل من الانسجام القائم بين أركان العملية التواصلية: المرسل – النص – المتلقي، التي ترصد يقين وجود سائل يفتقد فقه أسباب

1- ابن هشام، السيرة النبوية، ج 1ص 284، وينظر: الجرجاني، الرسالة الشافية، ص 598.

2- ينظر: ابن هشام، السيرة النبوية، ج1، ص 327 وج2، ص22 – 26.

3- الجرجاني، الرسالة الشافية، ص 585.

الحيرة ومجيب "سامع مثالي" يعي أسبابها دون القدرة على البوح بها من طريق التفصيل.

- يسهم منطق السؤال والجواب في ترتيب أساس علاقة، أولا بين سابق وهو الخطابات البشرية، وبين درجة تفاوتها؛ وثانيا بين سابق ولاحق هو القرآن الكريم؛ معها درجة المشابهة بين الخطابين ودرجة المخالفة بينهما. ويرتب مجموع العلاقة بداهة فهمٌ ثَبُتَ توافرَه على معرفة سابق النصوص من لاحقها تنظمه مجموعة من الأسماء في قوله تعالى «إنه لقول رسول كريم *وما هو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون* ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون»[1]، فهذا القرآن «(لقول رسول كريم) أي بقوله ويتكلم به على وجه الرسالة من عند الله (وما هو بقول شاعر) ولا كاهن»[2]. تكون التسمية بعلاقاتها المُسندة إلى القول حاصل توالد وتناسل يمثلان قاعدة منطق السؤال والجواب الذي تحقق. والسؤال يستفسر هاهنا قائلا: هل كانت أجرومية المرسل جزءا من دلالة جدل القرآن الكريم والشعر، أم أنها تفهم بوصفها علاقة خارجية، ليست بنصية، بل مجرد أسماء عفوية وهامشية ؟.

1- سورة الحاقة الآيات 40 -41 - 42.

2- الزمخشري، جابر الله محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، القاهرة، ط، مصطفي البابي الحلبي، ج 4، ص 606.

2- التسمية

للتسمية شروط كثيرة كما للخطابات، فالخطاب الذي تحدد نسبته إلى قائله يبلور قوانين تشابه وتباين تختلف عن القوانين التي يبلورها خطاب تتم نسبته إلى قائل آخر، بحيث تمنع ازدواجية النسبة من إخضاع الخطابين للقوانين نفسها المنظمة لخطاب الآخر؛ ويكون التخصيصُ تخصيصا باعتبار دلالة هذه التسمية، فيقال مثلا: شاعر، لأن السائل والمجيب يقصدان بشرا ينتمي إلى طبقة من الشعراء التي من أجلها جاءت المقارنة بين الشاعر والرسول صلى الله عليه وسلم؛ ويقال، أيضا، و" ما يقوله بشر" باعتبار أنه «عليه السلام يعلم ما يسمعه كلامُ الله من جهة الاستدلال، وكذلك نحن نعلم ما نقرؤه من هذا على جهة الاستدلال»[1]، ويمكن البرهنة على ذلك من طريقين:

- علم الضرورة / البداهة: يعنيني من هذا العلم التعرف على نسق في "إسناد التسمية إلى القول"، وأن نكشف ثانية عن درجة المعرفة الضرورية / البدهية المفسرة للكيفية التي تُسند نصوص بوساطتها إلى قائلها. ذهب الباقلاني إلى أن الضروري هو خصوص المقابل للنظري أو ما يرادفه، وحده «بما لزم أنفس الخلق لزوما لا يمكنهم دفعه والشك فيه في معلومه؛ نحو العلم بما أدركته الحواس الخمس، وما ابتدى في النفس من الضروريات»[2]. ومن نتائج هذا العلم إمكان تجريده من الاستدلال، من حيث إنه لا قدرة للمكلف على تحصيله به ولا قدرة له عليه[3]. وتخفي بداهة هذا العلم شروط تواصلية تنفي التسرع في إرسال الأحكام والمجازفة في إصدارها، على الرغم من عموميتها. ومن هنا يجوز لي القول: إذا كان السائل يستند إلى خطابات بشرية (ب) سابقة في الوجود على القرآن الكريم (ج). وهذا القرآن يشبه هذه الخطابات في بعضٍ من قوانينه البلاغية ويغايرها في بعض آخر؛ فمن الجائز الادعاء إن السند (ب) أثر في نفي أن يكون الرسول صلى الله عليه وسلم شاعرا أو كاهنا وليس العكس. ويمكن أيضا تصور فهم أنموذجيي

1- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 15.

2- الباقلاني (محمد بن الطيب)، الإنصاف، تحقيق عماد الدين أحمد حيدر، ط1، عالم الكتب، بيروت 1986 م، ص 23.

3- المرجع نفسه، هامش 2، ص 23.

لأوجه الشبه والمغايرة بين القرآن الكريم وأنواع الكلام البشري (أ) فأصبح كل من السائل والمجيب يبحث عن البرهان[1] من طريق ما يأتي: إن السامع المثالي الذي يقدر البلاغة حق قدرها يضع هذا الإدعاء أولا في مقارنات بين الرسول صلى الله عليه وسلم وبين الشاعر والساحر والكاهن، ثم ينتقل إلى موازنات بين القول البشري وبين القول القرآني؛ ذلك أنه لكي يثبت كون القرآن «معجزا للخلق، ممتنعا الإتيان بمثله»[2] (ج) فإنه في حاجة إلى بلاغة يوظفها في الاستدلال على بيان أن نصوصا بشرية أنموذجية منتقاة (أ) تنتمي إليه كل من (ب) و(ج). وبما أنه من المدهش بما فيه الكفاية، أنه لاشيء في كيفيات النظر إلى نظم الكلام البشري وتأليفه وكيفيات النظر إلى نظم القرآن وتأليفه ما يفيد عن ارتجال فرضيات التشابه والتباين بين النظمين، وجب تأكيد أنه ليس ثمة نص بشري أنموذجي واحد، ولهم بعد أصناف النظم وضروب التأليف، يتهافت به كل من السائل والمجيب أنه كلام في مستوى أقصر سورة خذلهم بها، وأصغر آية دعاهم إلى معارضتها[3] (ج). والنتيجة أن هذا المسلك من منطق السؤال والجواب يروق للسائل والمجيب كمسلك يستبيح الاعتقاد في تأثرهما النفسي بالقرآن الكريم (ج). وأنهما مقيدان في معرفته نظمه وتأليفه بمعرفة «القصيد من الرجز والمخمس من الأسجاع والمزدوج من المنثور، والخطب من الرسائل»[4] (ب). ومن هنا أمكن تمييز ما يعرف بالعجز العارض «الذي يجوز ارتفاعه من العجز الذي هو صفة الذات»[5]. العلم الفطري / القياسي: تفترض نظريات المناطقة حول اليقينيات أو القضايا الواجبة القبول، أن كل التصورات المركبة يمكن أن تجزأ وتفكك

1- « قل هاتوا بُرْهانَكُم إن كنتم صادقين» سورة البقرة الآية 111 .

2- الخطابي (أبو سليمان محمد)، بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط2، دار المعارف بمصر، 1982 م، ص 21 .

3- ينظر: الجاحظ، حجج النبوة (رسائل الجاحظ)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1411ه، 1991 م، ج3، ص 229.

4- الجاحظ، مقالة العثمانية، (رسائل الجاحظ)، تحقيق عبد السلام هارون – مطبعة الكتاب العربي، القاهرة 1955، ج4، ص 31.

5- المرجع نفسه ج4، ص 31.

عن طريق مبادئ قياس قائمة بذاتها. وهذه المبادئ هي ما «يُحكم بها بواسطةٍ لا تغيب عن الذهن عند تصور حدودها، كالحكم بأن الأربعة زوج لانقسامها بمتساويين»[1]. كما يتم التأكيد على أن هذه القضايا إنما «يصدق فيها لأجل وسط، لكن ذلك الوسط ليس مما يعزب عن الذهن فيحوج فيه الذهن إلى طلب، بل كلما أخطرت حدي المطلوب بالبال، خطر الوسط بالبال؛ مثل قضائنا بأن الاثنين نصف الأربعة»[2]. وتتأسس القضايا الواجبة القبول، شأنها شأن المركبات التي يمكن أن تجزأ وتفكك إلى قضايا فطرية القياس على تصور ما هو في الأصل كسبي أو نظري «لكنها لما كان برهانها ضروريا لا يغيب عن الخيال عند الحكم صارت هي ضرورية أيضا، فكأنها لا تحتاج إلى ذلك»[3]. ويتم التحقق من جدوى هذه القضايا النظرية بمركباتها في صيغتها الأولية من:

1- التصور البدهي للمعرفة بالصناعتين: الكتابة والشعر، وسبل تحصيل حدودهما. ولا بد من افتراض أن بعضا من عناصر هذه الحدود تؤثر في قياس حد صناعة بذاتها في علاقتها بحد صناعة أخرى.

2- منابع ثقافة البداهة في قياس العلاقة بين القدرة «على ضروب النظم، وأنواع التصرف»[4]، في مقابل «عدم الاستطاعة وعدم القدرة على تحدي القرآن الكريم»[5].

1- القزويني (علي بن عمر)، الرسالة الشمسية في القواعد المنطقية، ط2، منشورات الرضى، زاهدي، قم 1363 ه، ص 166، والرازي (محمد بن محمد)، لوامع الأسرار في شرح مطالع الأنوار، مطبعة البسنوي، 1303 ه، ص 349،

2- ابن سينا (الحسين بن عبد الله)، الإشارات والتنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، مؤسسة النعمان للطباعة والنشر، بيروت، 1992 م، ج2، ص 105،

3- الدسوقي (محمد بن أحمد بن عرفة)، التجريد الشافي على تذهيب المنطق الكافي، مطبعة البابي الحلبي، مصر 1355 ه، 1936 م، ص 421،

4- الجرجاني، الرسالة الشافية، ص 586،

5- المرجع نفسه، ص 586،

3- قلق التأثير

لا يملك السامع المثالي منهج مقاربة النص، بل هو منطق سؤال وجواب يتم في سياق تاريخي وعقدي، يطمح إلى مراجعة طرائق تقويمه في ضوء خلفية بلاغية ممكنة عند المقارنة بين كفاءة مبدع / سامع، وكفاءة مبدع / سامع آخر بصرف النظر عن دواعي الدرجة المسندة إلى هذا أو ذاك. ويمكن اختصار مقوماتها إلى: 1- الفهم.-2- المرتبة في البلاغة.

أ – الفهم:

يشتغل َالفهم من طريق إسقاط تراكمات بلاغية يمكنها أن تنتج تواصلا مع القرآن الكريم بالكيفية نفسها التي ينتجها تواصل مع النصوص الشعرية الأنموذجية[1]. وتشير نصوص التراث في هذا السياق إلى ملاحظتين اثنتين:

مفاد الأولى: أن الفهم دهر محمد صلى الله عليه وسلم لا يخرج – ككل فهم – من باب كفاءة تمثل السامع لنظام من المعايير البلاغية هي ملتقى تقاطع تراكم نصي متشعب المشارب. والمعبر عنه بواسطة أسلوب في الاستغناء عن المسألة عن معاني القرآن. ومما يُستدل به على ذلك أمران:

أولهما: أن القرآن نزل بلغة العرب، وعلى أساليب بلاغتهم وفيه «مثل ما في الكلام العربي من الوجوه والإعراب، ومن الغريب والمعاني»[2].

ثانيهما: يعني هذا على مستوى التجلي علم العرب بمعانيه ومفرداته وتراكيبه، وكفاية الاستغناء «عن المسألة عن معانيه، وعما فيه مما في كلام العرب مثله من الوجوه والتلخيص»[3].

يحملنا الاعتقاد في هيمنة درجة متعالية من الفهم البدهي للغة القرآن على القول: إن نمط إجابة الوليد بن المغيرة متراشحة مع الأمرين السابقين يبينان عن فعالية

1- ينظر: ابن رشيق، ج1، ص 40 وما بعدها،

2- أبو عبيده، مجاز القرآن، تحقيق محمد فؤاد سزكين، مؤسسة الرسالة بيروت، ج1، ص8 .

3- المرجع نفسه، ص 18.

تواصلية لها ما يبررها، والتطرق إليها يقودنا إلى الملاحظة الثانية المتجهة بدورها اتجاهين متداخلين ومتفاعلين:

أولا: يتم التقاطع بين المفاهيم الأساس التي تبنين الفهم، في شكل توتر القدرة على ضروب النظم وأنواع التصرف، والقدرة على استرجاع البائن من المزية[1].

ثانيا: - يعرف هذا العقل البداهي قوانين نظمه الموروثة، ويلتزم بها[2].

ب - المرتبة في البلاغة

تتبع درجة العلم بمقادير البلاغة أن يفضل «النظمُ النظم، والتأليفُ التأليفَ، والنسجُ النسجَ، والصياغةُ الصياغةَ، ثم يعظم الفضلُ، وتكثرُ المزية، حتى يفوق الشيء نظيرَه والمجانس له درجات كثيرة»[3]. وعلى أساس هذا التفاوت يمكن تفعيل الحاجة إلى مقايسة مفيدة في تغيير بلاغة بشرية إلى ظلال بلاغة أخرى، واستجابة مغايرة من شأنها أن تثبت وجود البلاغتين متداخلتين ومتفاعلتين. إن آلية (بلاغة سامع) إعادة تقويم بلاغة نص مغاير بسيطة، فهي تركز انتباه مجموع السامعين ابتداءً على استحسان خُص حد بلاغي فارق. وليس عجز السامع عن مثل آية واحدة من القرآن سوى مسار هذا الحد[4]. ويشي هذا المسار ببداية تثبيت أسس تفاعل بين الخطابين بعيدا عن فكرة " المعارضة " لترسخها على مستوى الممارسة بعدم القدرة عليها[5]، على الرغم من أن الشعر مسخر لهما مسهل عليهم، ولهم فيما «علمت من التصرف العجيب، والاقتدار اللطيف»[6].

1- ينظر: الجرجاني، الرسالة الشافية، ص 586.

2- ينظر: لسان العرب، مادة نصب.

3 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار قتيبة، ص 34.

4- ينظر: الرسالة الشافية، ص 577، وما بعدها.

5- ينظر: مثلا، الخطابي، ص 58.

6- المرجع نفسه، ص 53.

يشير حد فارق من هذا القبيل إلى أن " التعالي الخطابي"، يحمل وصفه البلاغي النوعي انطلاقا من ذخيرة كاملة من الافتراضات البدهية، تخص نظاما من الرتب تضبطه طريقة في التصنيف يجعل النص الأدبي – أي نص – يندرج داخل سلسلة من النصوص الأدبية الأخرى، ويجعل من النصوص الأدبية مؤشر قراءة تستلزم معرفة صحيحة ودقيقة بتجليات المراتب البلاغية المعتادة والمراتب البلاغية غير المعتادة عبر قراءة موازية تؤشر على انفصالها عن بداهة "الحيرة الشفاهية من أمر الحيرة"، والإعلان عن تميزها عبر مباشرة هذه المعرفة من طريق بصيرة بلاغة تستلزم كل رتبة من هذه الرتب. ويمكن إعادة صياغتها بالاستناد إلى خطاطة ثلاثية الماهية والغاية:

يتم التأكيد في أولاها على أن للكلام «الفصيح مراتب ونهايات»[1]، وقيام خصائصه على ذخيرة كاملة من التوقعات[2] والتجارب؛ «فالعرب كانت تعرف ما يباين عاداتها من الكلام البليغ، لأن ذلك طبعهم ولغتهم، فلم يحتاجوا إلى تجربة عند سماع القرآن»[3]. وتوضح حجة المعرفة بالتباين في أحد جوانبها، ما تتضمنه المعرفة بخصائص جنس أدبي، وأنها خصائص لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أجناس أدبية أخرى، وأن « العمل الأدبي لا يدرس كواقعة معزولة، وأن شكله يحس به في علاقته بأعمال أخرى، وليس في ذاته»[4].

في ثانيتها، مما لاشك فيه أن خاصية الرتبة متورطة إلى حد كبير في الاعتماد على الأجناس الأدبية في توليد فرضية مخالفة القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور[5]،

1- القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، تقويم أمين الخولي، وزارة الثقافة، مصر، ص 214.

2- نسترشد في توظيف هذا المصطلح بكلر، ينظر: وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة د، يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987 م، ص 129،

3- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 13، وينظر: ص 289.

4- إيخنباوم، نظرية " المنهج الشكلي " (صمن كتاب، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس)، الطبعة العربية الأولى، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982 م، ص 47.

والمنثور[1]، إذ يوضح موضوع الفرق بينهما سبل قراءة تساعد القارئ «الذي يعرف فروق النظر، واختلاف البحث»[2] على استرجاع المعرفة بالبلاغة من بداهة الحيرة، إلى بصيرة الثقافة الكتابية. وفي حالة من حالات هذا الاسترجاع لا بد لوسيلة البحث أن تكون معقدة، وأن تتوفر على كفاءة استدلالية عند ترتيب نظام تفاوت مسند إلى عدم شك في «أن من نظر وبحث وقابل ووازن أحق بالتبين وأولى بالحجة»[3].

في ثالثتها، ليس الشعر سرا من الأسرار، وهو ليس أكثر غرابة من بقية أجناس الأدب الأخرى. ومع ذلك فقد توهم السامع / المتلقي – على نحو عابر أو مقصود – بأن الشعر من شأنه أن يولد تأثيرا يشبه الأثر الذي يحدثه القرآن الكريم. وقد ضلل مثل هذا الظن أناسا موكلين بالخطابات، مولعين بالبلاغات[4]. وقد بين القرآن الكريم أن في ذلك خطأً كبيرا، قال: وما علمناه الشعر وما ينبغي له»[5]. يجد الزمخشري في هذه الآية القرآنية قاعدة تسمح بالاعتقاد في قيام حوار يمتلك صفات المعرفة المجملة بالبلاغة، فقد نقل أن الذي زعم أن الرسول صلى الله عليه وسلم شاعر فيما يتلِوهِ عليهم من آيات بينات هو: عقبة بن أبي معيط فأفحمه الله تعالى قائلا: "وما علمناه الشعر " أي: وما علمناه بتعليم القرآن الشعر، على معنى: أن القرآن ليس بشعر وما هو من الشعر في شيء. وأين هو عن الشعر، والشعر إنما هو كلام موزون مقفى يدل على معنى فأين الوزن: وأين التقفية ؟ وأين المعاني التي ينتحيها الشعراء من معانيه ؟ وأين نظم كلامهم من نظمه وأساليبه ؟ فإذن لا مناسبة بينه وبين الشعر إذا حققت اللهم إلا أن لفظه عربي كما أن ذلك كذلك.....»[6]، يتشكل نفي أن يكون القرآن شعرا من مستوى شكلي وآخر مضموني؛ ويأخذ تشكل هذا النفي بتشعباته التي ذكرها

1- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 383.

2- الجاحظ، مقالة العثمانية، ج 4، ص 33.

3- الجاحظ، خلق القرآن (رسائل الجاحظ)، ج3 ص 298.

4- الجاحظ، حجج النبوة، ج 3، ص 275.

5- سورة يسن الآية 69.

6- الزمخشري، الكشاف، ج 4، ص 26- 27.

الزمخشري، عد العلم الخاصية المميزة للنصوص الشعرية، وصورة إدراكها في نصوص التراث واضحة بشكل متميز. وتفترض نصوص التراث، ههنا، أن كل الخصائص البلاغية المتشابهة أو المتباينة تتضمنها ابتداءً الطريقة التي تؤكد بها النصوص الشعرية الأنموذجية خصوصيتها الشكلية والمضمونية. ويتبنى المتلقي ضمن هذه الخصوصية، تفسير الزمخشري السابق، الذي يفيد أن كل قراءة شعرية لابد أن تمتلك قدرة فقه ثلاثة أنواع من العلاقات:

- العلاقة التي يجب أن تكون بين القصيدة الشعرية وشكلها التعبيري.

- العلاقة التي يجب أن تكون بين القصيدة الشعرية ومضمونها.

-فقه التماسك بين العلاقتين السابقتين، وتوظيفه في الإبانة عن علاقة موازية بين «ما له نظير» وما«لم يوجد له نظير»[1].

ينطوي" حد البلاغة " كما هو عليه في العلاقات السابقة، على تمفصل يسند فهمه انطلاقا من جهاز مفاهيمي يستمد فرضياته من مقولة إن القرآن الكريم كان يعد الشعر علما وصنعة، وأنه لم يكن يراه وحيا. ويقع، هاهنا، مفهوم " التحقق " في ملتقى تقاطع المقارنات بين خطاب صادر عن الربوبية وخطاب صادر عن البشر، وعلى هديه فضل الكثير من النقاد والبلاغيين العرب القدماء القاعدة العلمية في دراسة الشعر على القاعدة الغيبية[2]، لأنها الأكثر دلالة على نشاط إنساني، تمت مقاربته انطلاقا من معادلة فكرية مهيمنة تأخذ في اعتبارها - عند " الفهم " و" التفسير " و" التأويل "- أن:

- الشعر كان «علم قوم لم يكن لهم علم أصحُّ منه»[3].

- «إن أول ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن معرفة حد الشعر الجائز عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ، ولا أوجز مع تمام الدلالة من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[4].

1- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 24 .

2- ينظر: مثلا، دلائل الإعجاز وإعجاز القرآن.

3- ابن سلام، ص 34.

4- قدامة بن جعفر، ص 64.

- «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم الصناعات»[1].

1- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص 100، وحجج النبوة، ج3، ص 255، ابن سلام، ص 26، قدامة بن جعفر، ص 64، الجرجاني، الوساطة، ص 95 وص 186 وص 413، وابن رشيق، ج1، ص 118.

4- مبدأ النقاء أو حدود العلاقة بين الشعر والنثر

إن ما يعنينا من أمر هذه الخطوط والمعالم النظرية، أن القصائد الشعرية مهما تتنوع وتتغاير، متقوّمة الصفات بتضافر الوظائف الأربع؛ 1) الوظيفة المعجمية؛ 2) الوظيفة التركيبية؛ 3) الوظيفة الدلالية؛ 4) الوظيفة الجمالية. وإذا صح أداء الشعرية التراثية للوظائف الأربع، وجب ألا تخلو مكوناتها من أسباب تميز لغتها الواصفة ولغتها الشعرية.

وقياس الشعر على الوظائف الأربع أمر من السهل الالتزام به، فالخصائص الشكلية والمضمونية المُميزة للشعرية التراثية مُسَيّجة بحكم فرادة الدور الذي يجب أن تقوم به كل وظيفة من الوظائف الأربع في تثبيت الدور الذي يجب أن تقوم به البنية الصغرى (العوامل الإيقاعية، والصوتية، والصور)، في قياس النقاء الشعري على الخطوط والمعالم النظرية السابقة، إذ لدينا في إطار النظرية النقدية – البلاغية العربية القديمة، في مجال الخصوصية الأجناسية، قراءة لأسباب التشاكل بين الرسائل والخطب، وذلك التشاكل يتمثل في أربعة مظاهر أساسية:

أ - عدم إلحاقه بوزن ولا قافية.

ب- إلحاقه من جهة الألفاظ والفواصل نحو السهولة والعذوبة.

ج- إلحاق الرسالة بيسر كلفة إلى خطبة أو الخطبة إلى رسالة.

د- إلحاق الشعر بعسر إلى رسالة أو خطبة، وكذلك الخطبة والرسالة لا تجعلان شعرا إلا بمشقة[1].

ويمكننا أن نوسع القول: إن نوع البلاغة التي ينطوي عليها التشاكل هو بعينه طريقة بلاغة في استكناه الأجناس الأدبية من وجهة نظر زمنية، وههنا ينبغي «الانطلاق من علاقات النص الفردي بسلسلة النصوص المكوّنة للجنس»[2]. وحينما يتم التحكم في سلسلة من النصوص عبر زمن يمتد حتى عصر ما قبل الإسلام، بوصفها

1- العسكري، الصناعتين، ص136.

2- هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ص 61 .

وسيلة للتحكم في خصائص شكلية أو مضمونية بحتة، تستسلم محاولات الاختراق والمزج لقاعدة احترام حدود جنس أدبي في نصوص أدبية نموذجية التي تلزم النصوص اللاحقة كخصائص بنيوية غير منفصلة عن تاريخ الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المُنتج. والإلحاح على ثبات الخصائص الشكلية البحتة، وعلى أهمية الالتزام بعناصرها البنيوية وشروطها التاريخية، من شأنه أنه ينزع إلى الإلحاح على مركزية عدم الخروج عليها في النصوص الأدبية اللاحقة، يقول ابن خلدون «وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في النثر، من كثرة الأسجاع والتزام التقفية، وتقديم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا في الوزن، واستمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة، واستعملوها في المخاطبات السلطانية. وقصَروا الاستعمال في المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضوه وخلطوا الأساليب فيه، وهجروا المرسل وتناسوه ..وهو غير صواب من جهة البلاغة، لما يلاحظ في تطبيق الكلام على مقتضى الحال من أحوال المخاطَب والمخاطب. وهذا الفن المنثور المقفى أدخل المتأخرون فيه أساليب الشعر فوجب أن تنزه المخاطبات السلطانية عنه»[1]. إن استكناه الأجناس الأدبية من وجهة نظر زمنية تدل ببساطة أنه يصعب تعريف جنس دون اللجوء إلى تاريخ الأجناس، لأنها تحتمل بنيةً ووظيفةً ترتبطان بتاريخها ارتباطا وثيقا، ويتميز تصور ابن خلدون للثنائية (البنية والوظيفة) بقيامها على علاقة موازاة بين أسلوب الجنس وبين تراتيبية أغراضه داخل العمل الواحد. موازاة تضمن:

- اختصاص الشعر بالوزن والقافية.
- وتقديم النسيب بين يدي الأغراض.

1- ابن خلدون، 1094- 1095.

- لكل جنس أدبي أسلوب تطابقُه بنيتُه ووظيفتُه، فأساليب الشعر مثلا «تناسبها اللوذعية، وخلط الجد بالهزل والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال، وكثرة التشبيهات والاستعارات حيث لا تدعو ضرورة إلى ذلك في الخطاب»[1].

أ- خصائص شكلية

تمتلك مفاهيم "الجنس"[2] و" النوع"[3]، دلالتها المركزية في فعل التنظير النقدي، من حيث ارتباطها بالأعمال الأدبية المنجزة داخل الثقافة الشفاهية، وافتراض ملاءمتها للأعمال الأدبية المنجزة داخل الثقافة الكتابية. وأن العلاقة بينهما في النظرية النقدية والبلاغية هي ببساطة من الوضوح بحيث لا يمكن تجاوزها أو خرقها. ويمكن للباحث في نصوص التراث أن يكتشف أن تاريخ الأجناس الأدبية يستجيب لتصنيف نظام أدبي «له ماضيه ومستقبله كعنصرين بنيويين غير منفصلين عن هذا النظام»[4]. وأن المقاربات الشكلية والمضمونية لسائر أنواع الكلام، قد خضعت لنوع من التحديد والفهم الخاضعين عند الفحص والموازنة، لقواسم مشتركة على مستوى نماذجها الشفهية، وفي سيرورتها داخل الثقافة الكتابية.

فمن جهة أولى يوجد بين النقاد والبلاغيين اتفاق على حصر دائرة البحث في الأجناس بتأسيس قواعدها انطلاقا من حصر مزدوج لأعمال أدبية كاملة النضوج:

- مركزية الوقوف بالأجناس الأدبية وحدودها عند قاعدة التسميات على نحو تصير معه الدلالة الاسمية للجنس مرتبطة بجوهر تقسيم الأجناس إلى شعر ونثر، ثم في علاقتهما بأنواع أدبية يتم استنباطها من تصنيف بنيوي ووظيفي لتفرعات الشعر والنثر بتراكماتهما التاريخية، وفي ارتباط دلالة هذا التصنيف بوظيفة هذه التسميات في خلق تقاليد أدبية أنموذجية، وفي أن يصير التعرف على قواعد هذه الأنواع مسألة

1- المرجع نفسه، ص 470.

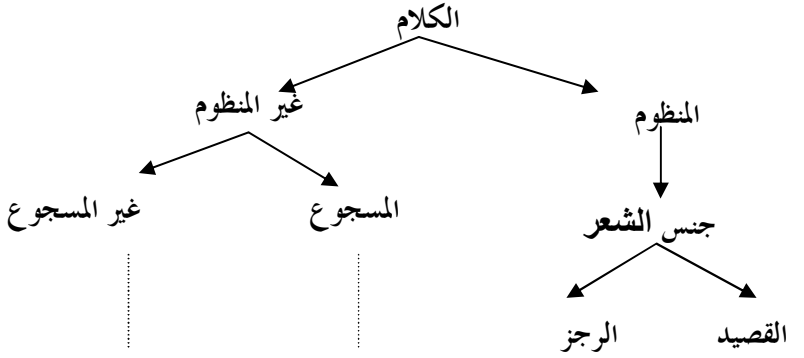
2- الجنس، اسم دال على كثيرين مختلفين بأنواع، العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، الفروق في اللغة، نشر دار الآفاق الجديدة، بيروت، 107.

3- النوع، اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة بالأشخاص، العسكري، الفروق، ص 316.

4- هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ص 60.

يمكن الاستدلال عليها بالعودة إلى مقولات بلاغية تجد تبريرها انطلاقا من خصائصها التركيبية والأسلوبية والدلالية وليس انطلاقا من أسمائها.

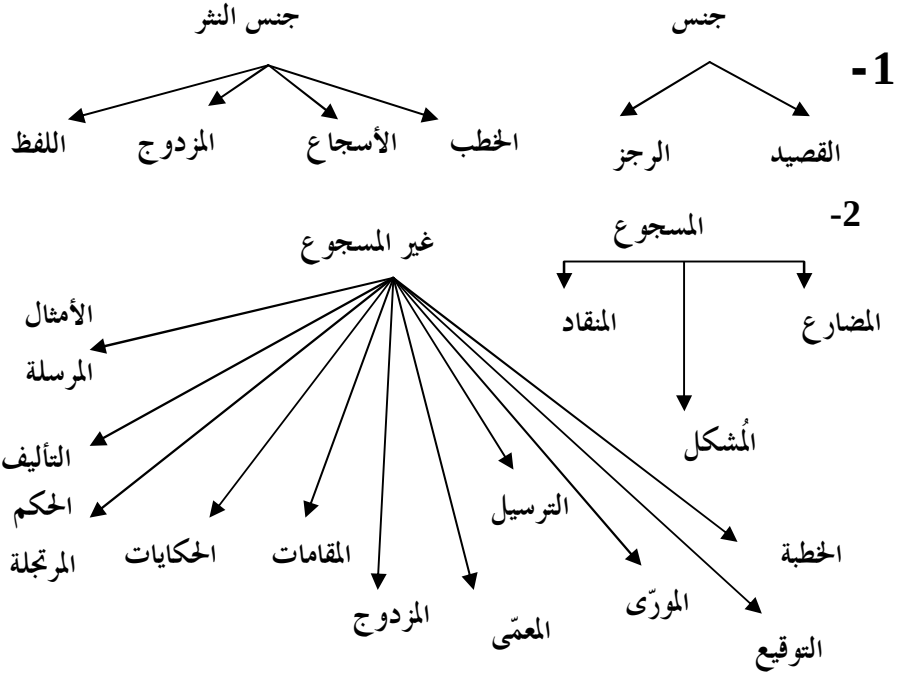
(أ) ينبني تصور الناقد العربي القديم على فكرة صدور التقسيم عن استعادة العلاقة بين الخصوصية البنيوية ووظيفتها، ومن خلالها يتم اعتبار التسميات قاعدة حد عند التوصل إلى أسماء جديدة تدخل تحت مخطط التقسيم التنظيمي شعر – نثر، بقول التوحيدي: «إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما، وإنما تصح القسمة هكذا. الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم. وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع، ولا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي إلى آخر أنواعه»[1]، نستطيع من خلال هذه القسمة التدرج مع ما كان يعتقده التوحيدي باستمرارية القسمة وسيرورتها "حتى ينتهي إلى آخر أنواعه". وتبدأ هذه القسمة، شأنها شأن قسمة الباقلاني[2] بأسماء أجناس تصنف حسب قوانينها وثباتها. فالجنس الأدبي هو نفسه شعر أو نثر، وأن أي تغيير أو إضافة يجب أن يستجيب لشروط أحد قسيمي الكلام، كما يوضحه المخطط التشجيري التالي:



1- التوحيدي، الهومل والشوامل، تحقيق أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1370 هجرية، 1951 م، ص 309.

22 - ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 34.

إن نتيجة هذا التقسيم معطاة بصفة نهائية في قواعد متعارف عليها قبلا، وقدر ما هي عمومية، فهي: مادام الذي يجعل من النظم نظما هو عقده بالقوافي والوزن، والنثر نثرا عندما «لا يلحقه وزن ولا تقفية»[1]. فإن هذين القسمين الكبيرين هما أساس تمييز تصنيفي يحترز من كل ما من شأنه أن يسبب اختراقا لحدود واحد منهما لحساب الآخر. فليس ثمة ما يدعو إلى الاعتقاد في أن مبادئ هذا التقسيم لا تقبل التطبيق الجزئي أو الكلي في آن على مجمل أنواع هذه الأسماء. ويبقى الاختلاف في كيفية ترتيب العلاقة بين فعل التقعيد وبين طبيعة العلاقة بين النصوص والأنواع. وهكذا ينقسم الشعر إلى قصيد طويل وقصير ورجز، وينقسم النثر إلى خطب طوال وقصار وسجع ومزدوج ولفظ منثور[2]:



1- العسكري، الصناعتين، ص 142.

2- ينظر، السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975 م، ج2، ص150 .

وهذا التقسيم يبدو مألوفا، متفقا عليه قبلا من الجاحظ إلى ابن الأثير مرورا بقدامة بن جعفر وابن طباطبا وأبي هلال العسكري، إلا أن تصور هذا التقسيم من الحصر بحيث لا يشمل سوى مقولات تفرق الأجناس بعضها عن بعض دون أن توحدها، فقد تم التفطُّن باحتشام إلى علاقة تصور الخصوصية الجنسية كشكل، وتصورها كمضمون من خلال حصرها في مجال علاقة النوع بالجنس، حيث أن كل نص أدبي هو نتاج علاقة متناسبة بين الشكل والمضمون. وهو في آن نتيجة قسمة بنيوية ووظيفية لهذا التناسب، تتحدد في ذاتها باعتبارها تجربة فنية وجمالية تقتضي فهم سبب هذا التقسيم وأصل هذا التناسب.

ب- خصائص مضمونية

يتجنب الناقد العربي القديم، عادة، إثارة فكرة المضمون في استقلال عن الأسئلة المتعلقة بالعلاقات الآنية والزمانية بين الأعمال الأدبية. ولا يصنفه كمعيار من معايير الخصوصية الجنسية الخاصة بقواعد النوع تصنيفا صريحا وواضحا. وباستثناء نصوص قليلة، فإن معظمها لا يستهدف تعيين الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر انطلاقا من مضمون جنس الأدبي. ومع ذلك فإن الفهم الأكثر أصالة لهذه الأشياء الثلاثة "المحتوى النوعي والشكل الداخلي والشكل الخارجي" تكتسب انتسابها الأجناسي عندما نتناولها مجتمعة في وحدتها النوعية، و«بذلك تكون الدائرة، محدِّدة بمحتوى مجهَّز ببنية مخصوصة بحيث إذا أراد هذا المضمون أن يتجسّد في قصيدة، فإنه يقرر اختيار هذا الجنس أو ذاك دون أن يترك ذلك للصدفة»[1].

ويرتبط هذا المدخل بمُتصور المضامين شبه المعيارية في البلاغة النقدية، فهي تنظم العلاقة بين أسماء الأجناس وتراكماتها التاريخية، والتي تعد ضرورية للفهم والتواصل. ونقطة الانطلاق بالنسبة لهذه العلاقة هي أن خصوصية المضمون تشتمل على موضوعات متداولة، وتدل صراحة على انتماء هذا المضمون لهذا الجنس أو ذاك.

1- كارل فيتور، ص 30.

تخضع بنية المضمون في أحد معانيها إلى العلاقة التي يمكن أن توجد بين عالم التخييل – مهما يكن - وعالم الواقع. ويمكن حسب "روبرت شولس" أن تتأسس على ثلاث «إن العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة، أو أسوأ منه، أو مساويا له.»[1]، ويمكن أن نتصور صيغ أساليب هذه الأنواع الثلاثة القاعدية للتخييل بوصفها قاعدة تواصل مع سامع / مرسَل إليه حقيقي أو مفترض «فليس هناك نص أدبي ينتمي إلى الواقع الممكن في حد ذاته، بل إلى نماذج أو مفاهيم عن الواقع»[2]. ويؤدي بنا هذا إلى جانب هام من علاقة الواقع بالخيال يستغله النص في بناء بلاغته في ذهن القارئ. وهذه العلاقة هي رديف وقائع يتم تحديدها على المستوى الدلالي ضمن العالم الممكن «وحسب شبكة العلاقات العاملية فإن "العوالم الممكنة" تتراوح بين ما يتخيله القارئ بحسب ما يجده في النص وفق مساره الخطي، وما تمثله الكائنات والأشياء التي تؤثثه والتي تبدو محكومة بالنظام نفسه وموروطة فيه. وعليه فمفهوم "العالم الممكن" يشتغل باعتباره آلية من آليات القراءة على ثلاثة مستويات:

- بما هو أداة ضرورية للقارئ الكفء.
- باعتباره مسجلا في النص.
- بتوجيه السلوك المقترح propositionnel لكائنات النص ومكوناته»[3].

وقاعدة جدل التخييل / الإقناع المقترح في تكوين العالم الممكن هو شرط حيوي في التفرقة بين جنس الشعر وجنس النثر. وطريقة تكوّن مثل هذا الاشتغال ورد وصفها لدى حازم القرطاجني في تحليله لمادة المعاني، فالشعر والنثر، إن كانا «يشتركان في مادة المعاني»[4]، فإنهما «يفترقان بصورتي التخييل والإقناع»[1]. وفي كل

1- روبرت شاوس، صيغ التخييل ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994م، ص 97.

2- فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص76.

3- خرماش، محمد، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد 10، 1998، مصدر المقال، موقع سعيد بن كراد، سيمياء التلقي، ص 17.

4- القرطاجني، ص 19.

من هذين الطرحين يتبين بجلاء أن عالم التخييل ليس سوى جزءًا من عالم الواقع. ويتأسس هذا العالم في البلاغة النقدية على ثلاث علاقات يمكن أن توحد بينهما. إن عالم التخييل يمكن أن يكون أحسن من عالم الواقع، أو أقبح منه، أو مساويا له.

يمكننا أن نجعل نقطة انطلاقنا تبدأ في ملاحظة ذكرها روبرت شول، فهو يعد «مقام الكتابة أجناسي من حيث كون كل كاتب يتصور مهمته حسب ثقافته الأدبية الخاصة»[2]. وسيظل هذا المقام بكل تأكيد سهلا على الضبط في ظل سياق ومقام محددين داخل التقاليد الأدبية الموروثة. ومن منظور هذا التصور، فإن التمييز بين درجات التخييل، يقوم بإعادة تأويل هذه المضامين من أجل الكشف عن مدى مناسبتها لهذا الجنس الأدبي أو ذاك.

استنادا إلى ذلك، وإذا كان المضمون معطى جاهزا، فإن ترتيب العلاقة بين عالم التخييل وعالم الواقع، هو ترتيب ثابت يشكل ضمانة لسيرورة الجنس الأدبي واستمرارية تأثيره، وأن تداول المضامين ذاتها يمكن أن يعاد بأساليب مختلفة، فداخل جنس أدبي معطى، فإن الضمانة – وهي ضمانة عرفية – على التداول توجد في علاقة مستهلكة بين شكل التعبير وشكل المضمون: وهذه العلاقة تنسحب، وإن بدرجات متفاوتة، على كل أجناس الأدب. ففي الخطابة، مثلا، يتضمن الانسجام بين طريقة في الإلقاء الشفوي أمام جمهور من المستمعين[3]، وبين غاية يُرجى منها الإقناع والتأثير وتحقيق الاستجابة[4]، ممارسة لغوية متداولة يتم من خلالها إثارة قضايا اجتماعية ودينية وسياسية والدفاع عنها[5]. تلك القضايا التي تبدأ فيما يظهر من نصوص

1- المرجع نفسه، ص 19.

2- شول روبرت، ص 93.

3- لسان العرب، مادة خطب.

4- ينظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص 531.

5- ينظر: ابن وهب، إسحاق بن إبراهيم، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد 1967 م، ص 93.

التراث باختصاص «بأمر الدين والسلطان»[1]، وتنتهي بفعل إقناع يخُص المقامات الثلاثة: إخماد الحروب والدعوة إلى السلم الاجتماعي، وفي الدعوة بالطاعة إلى الملك وأولى الأمر، والدعاء إلى الله، وفي الإشادة بالمناقب والخصال الحميدة. في المقام الأول تقوم الخطابة السياسية، وفي الثاني تقوم الخطابة الاجتماعية، وفي الثالث تقوم الخطابة الدينية.

تقر نصوص التراث بوجه شبه بين الخطابة والكتابة يتوقف على نوع من المضامين تُفعّله التجربة المشتركة بينهما؛ فهو يتضمن على مستوى الكتابة مضامين قبلية ترسم معالمها معاني المكاتبات، والولايات، والمسامحات، والإلطافات، ومناشير الإقطاعات، والهدن والأمانات، والأيمان، وما في معنى ذلك ككتابة الحكم وغيرها[2]. وإذا أراد نوع الخطابة أو الكتابة أن يحافظ على نوع من التوازن بين عالم التخييل وعالم الواقع، فعليه أن يخطط في النهاية لجعل التجربة المعاشة وخصائص المتلقي ورتبته الاجتماعية والسياسية، يسعف الواحد منهما الآخر، ويتأثر به، ويؤثر فيه، في وعد ووعيد، وترغيب، وإحماد وإذمام «واقتضاب المعاني التي تقر الوالي على ولايته وطاعته، وتعطف العاصي عن مداومة معصيته»[3]، كما هو الشأن في الرسائل السلطانية، وفي تسهيل سبيل طاعة، وإصلاح رعية «أو غير ذلك مما تدعو الحاجة إليه»[4] كما هو الشأن في الخطابة.

من الفرضيات الأساسية التي جاءت بها نصوص التراث عن الشعر اثنتان هما: أنه يدل على معالي الأخلاق وصواب الرأي، وأنه أعلى مراتب الأدب[5]. ويمكننا أن نستنتج من الفرضتين متراشحتين ومتداخلتين، أن جميع أغراض الشعر تتوافر على

1- العسكري، الصناعتين، ص 154.

2- ينظر: القلقشندي، ج1، ص 54.

3- المرجع نفسه، ج1، ص 56.

4- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشر، أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط1، القاهرة، 1951، ج1، ص 16.

5- ينظر: مقدمة دلائل الإعجاز.

شروط التداول، وأن لها علاقة متينة بفضائل مطلقة تخص الشعر «ومزية لا يشاركه فيها غيره، من حيث تفرده باعتدال أقسامه، وتوازن أجزائه، وتساوي قوافي قصائده، مما لا يوجد في غيره من سائر أنواع الكلام، مع طول بقائه على مر الدهور، وتعاقب الأزمان»[1]. تسهم خصائص الاعتدال والتوازن والتساوي في فرادة تمثل ضربٍ من الحاجة تَعمَّقَ العرب في التذكير بأهميتها، ودققوا فيما اشتملت عليه من ثوابت دلالية تحث على مكارم الأخلاق، وطيب الأعراق، وذكر الأيام الصالحة، والأوطان النازحة، والفرسان الأمجاد، وسمحاء الأجواد[2]. وفي حالات كثيرة تكون لهذه المعاني أولوية واضحة في تشكل المسافة الجمالية، لأنها تكون في حاجة إلى ألفاظ يتم انتقاؤها من خلال ملاحظة علاقة الغرض بذاكرته وتراكماته التاريخية. وهي تقاوم التغيير في هيئة تخييل داخل الغرض ذاته. ويظل ثباته كذلك متى أمْكنَ للتخييل أن يحسّن القبيح ويعمَل على تقبيح الحسن[3]، كما هو الأمر، مثلا، في غرضي المديح والهجاء. وتتولد وحدة هذا التصور وفرادته في غرض النسيب من براءته من دلائل الخشونة والجلادة وإمارات الإباء والعزة، وكفاءة اكتشاف طريقة تواصل تكتسب دلالتها بوساطة أحلام يثيرها التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة، وما يجري مجراها من ذكر الديار والآثار[4]. وتقوم قصيدة الهجاء باستبدال الحدين من طريق اقتراح مزاوجة بين اختيار ينسب المهجو إلى اللؤم والشر، وما أشبه ذلك، والتعفف عن نسبته إلى قبح الوجه وصغر الحجم وضؤولة الجسم[5]. والأصل في كل هذه الوظائف أن تؤدي عن التسلسل الداخلي الداخلي لنوع الغرض الذي تكشف عنه مادة الموضوع، كتقسيم انفعالات الشعر إلى أربعة: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب، وقولهم إن أغراض الشعر تنبعث عنها «فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع

1- ابن رشيق، ج1، ص 23.

2- المرجع نفسه، ج1، ص 20.

3- ينظر: ابن عبد ربه، العقد الفريد، تحقيق أمين والزين والأبياري، القاهرة، ج5، ص 335-338.

4- المرجع نفسه، ص 135.

5- المرجع نفسه، ص 110.

الطرب يكون الشوق ورقة النسيب. ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموجع»[1].

ولا يتخذ الوصف مدلوله الكامل إلا عبر جمع من العلاقات المألوفة، وهكذا، بمقتضى ممارسة تاريخية لأسماء الأجناس، تميل مضامينها إلى نوع من التعارض القطبي شعر / نثر (خطابة وكتابة)، حيث بقي تقسيمها يتضح من خلال علاقة تختزل جميع صور التمييزات بين ما هو داخل تحت مظلة العرف / المألوف من جهة وبين الفرادة التعبيرية من جهة أخرى، والأهم من ذلك كله هو أن المجهود الذي يبذل من أجل فهم كيفية تنظيمها إلى جنسين رئيسين هو هدف يجد ضالته وطريقته في الافتراضات التي يمكن أن تترجم عنها تجليانها في النصوص الأدبية، الأمر الذي يسمح بوضع قائمة تصنيفية بأسماء أجناس محددة داخل المتصور المعياري للجنس. ولهذا التصنيف نتائج عديدة:

- مركزية الدفاع عن استقلالية وظيفة المضامين الأدبية بما يضمن تحكم «مضمون العمل الأدبي بوحدة موضوعه وتكامله»[2].

- إن الشيء الغالب في هذا التكامل هو الوعي أن المضامين يمكن أن تكون قاعدة بحث في علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المكونة للجنس، حيث إن «النص الجديد يستدعي إلى ذهن القارئ (السامع) أفق انتظار وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة»[3]. وفي هذه الحالة يخلص القارئ (السامع)، إلى تسجيل ملحوظات على الأجناس الأدبية وتضمينها تمييزات جوهرية:

إذ نلاحظ أولا أن كل دراسة للمضامين الأدبية تتضمن مبدئيا تفكيرا في صفات تطابق الموصوف مطابقة كلية سلبا وإيجابا. وفي وصفهم للعلاقة الجامعة بين الصفة والموصوف يتوقف القدامى عند حدود الصلة بين سلسلة المضامين المكونة للجنس

1- ابن رشيق، ج1، ص 77.

2- إبرامافيتش، العمل الأدبي، ترجمة ممدوح أبو الوي، نوافذ، العدد 14، رمضان 1421 هـ، ديسمبر 2000، ص 112.

3- هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ص62.

والوظيفة المسندة إليه من جهة، وأفق انتظار يجعل من لغة كل جنس، بل وكل نوع، مشدودة إلى أهداف تختلف باختلاف أسلوب الجنس. وهكذا يمكن أن تتحول كل تجربة شخصية إلى نموذج تعبير عبر انتقال مقصود من وضع تكون فيه المعاني قائمة في «صدور العباد المتصورة في أذهانهم، ...، مستورة خفية، ... وموجودة في معنى معدومة»[1]، إلى أنموذج تعبير يستدعيها سبب إحيائها وذكرها[2]؛ غير أن هذا التحويل سيتخذ سعةً غير متساوية بين الشعر والنثر، إذ يمكن عند هذه النقطة تحديد مظهرين من مظاهر الأغراض والمعاني: الأول "شمولي" (يشمل المعاني كلها)، والثاني "انتقائي" (يتم اختيار أغراض ومعان دون أخرى). ويرتبط هذا التمييز بتقاليد نثرية موروثة، أعقبها تنسيق ونظام وتوازن بين مجموع الوظائف التي يبررها إحساس قوي بالاقناع لدى سامع بقي مشدودا نحو وظائفها الاجتماعية والسياسية والدينية أكثر من انشداده نحو تمايز مستوياتها الأسلوبية، وتقاليد شعر اكتسب مشروعيته الاجتماعية والتاريخية من طريق عدم تفرقة السامع ذاته بين معانيه الخسيسة ومعانيه الكبيرة، ويحدد موقفه منهما انطلاقا من اقتدار بلاغي يجعل المعنى الخسيس بلفظه كبير، ويجعل المعنى الكبير بلفظه خسيسا[3].

ويتبع ذلك شرط الانسجام مع خصوصية غرض تم تحويله إلى شفرة مشتركة. ولابد للشاعر، مثلا، أن يستلهم مضامين شعرية سابقة، وحاضرة حسب نسب ثابتة، وكل منها يحيل على أن ليس للشعر بأمر الدين والسلطان اختصاص، وأنه له مواضعَ لا ينجح فيها غيرُه من الخطب والرسائل وغيرها[4]. وأنه يكشف بداخله عن معانٍ يختص بها، ويتحرك الشاعر بداخلها بطريقة يتردد منشئ رسالة أو صاحب أبهة ورياسة في الولوج إليها. فالإنسان إذا أراد مديح نفسه فأنشأ رسالة في ذلك أو عمل خطبة فيه جاء في غاية القباحة، وإذا خطب بذكر عشيق له، ووصف وَجْدَه به، وحنينه

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 77.

2- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 77.

3- قدامة بن جعفر، ص 161.

4- ينظر: العسكري، الصناعتين، ص 136.

إليه، وشهرته في حبه، وبكاءه من أجله لاستهجن منه ذلك، وتنقص به فيه؛ ولو قال ذلك في شعر لاحتمل وكان حسنا[1]. ويمكن أن نلحظ أيضا، قابلية مرسل إليه على التكيف مع قيم دلالية ترسخت في الذاكرة الجماعية إنتاجا وتقبلا. وهو ما دفع الشاعر، مثلا، إلى صياغة نموذج تواصلي قد يُقرن في مقامات محددة العلامات الدالة على المخاطَب كأن «يخاطب الملك باسمه، وينسبه إلى أمه، ويخاطبه بالكاف كما يخاطب السوقة»[2]. إن قابلية غرض المديح لمثل هذه المخاطبة التي توهم بدرجة من التماثل على المستوى الأفقي قد فتح أمام الشاعر إمكانية خلق بنية شعرية تحتمل التوسع في الخيال، وهذه مزية يختص بها الشعر «ومن فضائله أن الكذب – الذي اجتمع الناس على قبحه – حسَنٌ فيه»[3].

ومهما تكن المعاني التي يمكن أن يثيرها الغرض في النهاية، فهي من هذا المنظور في الاختصاص داعية للاعتقاد في نقص قد يلحق الشعر من جهات، وفي مدح قد يلحقه إذا لم يعدل عن جهة الصواب إلى الخطأ، ولم ينصرف عن جهة الإنصاف والعدل إلى الظلم والجور[4].

ومما لا شك فيه أن الاختصاص في معاني الغرض، ليس قضية محسومة بصفة نهائية ومطلقة لصالح جنس أدبي دون آخر، إذ تقود مسلمة الاختصاص الإقرار بحقيقة أن لا تجربة شعرية نقية من شوائب التجارب الأجناسية الأخرى؛ بل إن كل تجربة معيشَه داخل غرض هي تجربة تلامس عن قرب أو بعد تجارب أخرى في جزئياتها أو كلياتها، ومن هنا تصبح «مسألة استناد أغلب أسماء أجناس، خاصة الأدبية، على

1- المرجع نفسه، ص 139.

2- ابن رشيق، ج1، ص 22.

3- المرجع نفسه، ج1، ص 22.

4-بنظر: العسكري، الصناعتين، ص 138.

معايير المضمون، مؤشر، إذا كان الأمر بحاجة إلى مؤشر، وأن فرضية المرجعية الذاتية للنص الأدبي قلما تكون ممكنة بشكلها الجذري»[1].

5- سلطة الجنس الأدبي وقابلية الفهم:

تتركز الأسئلة المنهجية التي تتم مناقشتها في البلاغة النقدية حول تصنيف الفهم، فهي تخص:

في المقام الأول الشريكين الأساسيين في عملية التواصل وهما القائل والسامع، مثل كل عمليات التواصل اللغوي، فإن فعل التواصل الأدبي هو، ضرورة، فعل وظيفي غائي «لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام»[2]. وفي وصفها للتواصل بين متكلم وسامع لم تتناول البلاغة العربية سوى الصلة بين بلاغة لغة والأسس التي يقوم عليها نسق هذه الصلة، وهو ما يسمح بحصر دائرة " الإفهام " في أجناس الأدب دون غيرها.

وفي المقام الثاني يتم بناء أسس العلاقة بين المُفهم لك والمُتفهّم عنك على فرضية تؤمن بأن كل خطاب يستند إلى تجربة تأخذ تداعياتها من خلال علاقة مستوى التجريد الأجناسي الذي يتموقع ضمنه موضوع الخطاب وبين الجهة التي يوجه إليه الخطاب. وترتد هذه العلاقة إلى أصول ثقافية واجتماعية تمتزج داخلها خصوصية الجنس الأدبي بالفضاء التواصلي وصفة فصل الخطاب. وتكمن أهمية اختيار هذه العلاقة وليس تلك، في اختيار يتعلق ابتداءً بالمقام في عموميته «أي يتعلق بالمتخاطبين (المتحاورين) وبعلاقتهما داخل السياق، بل ويتعلق بما هو خارج السياق، أي يتعلق بما يعرفه هذا المخاطب عن الآخر، وما يعرفه المتخاطبان عن المقام، وعما يريدان قوله أو سماعه، وهما يعرفان معرفة تامة المدى الذي يمكن أن يبلغاه في الخطاب. فأحد المخاطبين يمكن أن يكون خطيبا أو معلما، والآخر يمكن أن يكون جمهوراً أو

1- شيفير جان ماري، ما الجنس الأدبي، ترجمة، د، غسان السيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ص، 80.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 76.

مستمعا. فالعلاقات تظل هي ذاتها، والصور يجب أن تكون مضبوطة حتى تناسب المقام بالشكل الأقرب»[1].

ينبني تصور نقد بلاغة لتكون المعرفة بالمقام على فكرة صدور المعرفة بحدوده من ينبوع الممارسة التداولية للخطاب، وأنه يغتني بالعودة إلى تجارب نصية، يتم قياس نجاحها أو فشلها تبعا لدرجة تمثلها لمسلمة الحوارية «ومقتضى هذه المسلمة أن لا كلام مفيد إلا بين اثنين، لكل منهما مقامان هما مقام المتكلم ومقام المستمع»[2]. ومع اشتراط استحسان يخص فائدة مقصودة، تظل أهدافه محصورة في حدود مجردات كبرى مثل الفضائل والرذائل، لأن متطلبات المقام والحال قد يتطلبها موقف تواصلي أعاد صياغته فان دايك على الشكل التالي «يوجد على الأقل في كل موقف تواصلي شخصان، أحدهما فاعل حقيقي، والآخر فاعل على جهة الإمكان أي المتكلم أو المخاطب على التوالي. وكلاهما ينتميان على الأقل إلى جماعة لسانية أي طائفة من الأشخاص لها نفس اللغة وترابط ضروب الاتفاق والتوطئ للقيام بالفعل المشترك الإنجاز»[3]. وإذا كانت الأهمية السياقية الممنوحة للموقف التواصلي بين ركني الخطاب، باعتباره المعيار الوحيد والأوحد في الانتقال من الحديث عن حالة لفظ إلى الحديث متوالية من أحوال اللفظ داخل الخطاب[4]، قد أصبحت على قدر كبير من التعقيد مع فان دايك. فإن نقاش البلاغة النقدية كان يدور في المقام الأول حول أي تداول للنص يحتاجه الفهم الصحيح للجنس الأدبي الذي تم إنجازه في إطاره. وفي دراسة الشعر، مثلا، يظهر سؤال المقام محوطا بشبكة واسعة من العلاقات المتداخلة

1- جيرار دولودال، وجوويل ريطوري، التحليل السيميوطيقي للنص الشعري، ترجمة عبد الرحمن بو علي، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى، 1994 م، ص 74.

2- عبد الرحمن طه، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1987 م، ص 97.

3- فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر فنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، ص 258.

4- المرجع نفسه، ص 258.

والمتفاعلة بين خصائص شكلية وخصائص مضمونية. فهو يظهر أولا درجة اقتدار صانع حاذق يستطيع أن «يغرب في الصنعة، ويدق في العمل، ويبدع في الصياغة»[1]. ويظهر ثانيا علاقة الصفة بالموصوف، وينبئ أخير عن علاقة تفاعلية تحققها صنعة أنيقة لطيفة مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع[2]. وتحتكم هي بدورها إلى أربعة أنواع محتملة ومتميزة من العلاقات: علاقات تحتكم إلى خصائص الشعر كاملة غير منقوصة، وليس خاصية واحدة من خصائصه كالوزن الذي صيغ فيه. وعلاقات تحتكم إلى معرفة صحيحة بخصائص المرسل وحاجات المرسل إليه، وهذه الخصائص والحاجات عبارة عن نسيج محكم من الألفاظ والتراكيب والدلالة بمستوياتها المختلفة لها علاقة وثيقة بالمقاصد والتدبر في طبيعة المقاصد هذه. وعلاقات تقود رأسا إلى الخاصيتين اللتين تطبعان إقحام وتمثل «أولا " النص- الشيء "، أو " الحادث – المصطنع " الممثل للأثر المادي، والممكن البحث. ثم، بعد ذلك، " المادة الجمالية " المنتجة بواسطة " تجسيم " الأثر، من قبل القارئ، الذي – وفق معايير (أو " سنن ") عصره – يعطي لهذا الأثر معنى»[3]. وأخيرا علاقات ترتب تصورا للعلاقة بين الموضوع المنجز والنص، ويتكون الموضوع المنجز «من كتابة منغلقة على نفسها، على عكس النص الذي صار مجالا منهجيا لا نعرفه إلا في نشاط القراءة، ونشاط إنتاجنا له»[4]. وتنصب مسألة العثور على قاسم مشترك بين مجموع هذه العلاقات، ومن تأسيس وحدة الفهم داخل جنس الشعر، في بدء التيسيرات المنهجية الرئيسة التي ترتب الفارق في مستوى الأسلوب وفي مستوى التصوير.

1- الجرجاني ،عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمود شاكر، ط2، مكتبة الخنتجي، القاهرة، 1410 هـ، 1989 م، ص 422- 423.

2- ينظر: ابن طباطبا، ص 161.

3- وولف ديتر ستمبل، المظاهر الأجناسية للتلقي: ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994 م، ص 111- 112.

4- كيرزويا إديث، عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة، د، جابر عصفور، الطبعة الثانية، مطبعة عيون، الدار البيضاء، المغرب 1986م، ص 291.

يتفق أوهمان وأسلوبيون توليديون آخرون (تورن، روجر فاولر) «أن الاستعمال المعتاد لكاتب ما لبعض القواعد التحويلية يجب أن تنتج عنه التأثيرات الخاصة لفهم القارئ للنص»[1]، وستنعكس هذه التأثيرات على ميل القارئ الحدسي إلى:

أ- أن يصنف أنواع الكلام إلى كلام منثور وتأليف شعر منظوم.

ب- أن يصنف شعر البحتري، مثلا، ضمن الأسلوب المحكم الصنعة وقرب المأخذ، وأن يصنف شعر أبي تمام ضمن الأسلوب المحكم الصنعة طوعا وكرها[2]، وموضعة الأسلوب الذي ينفر منه السمع ضمن الأسلوب الوحشي، والأسلوب الذي ينفر منه الطبع ضمن الأسلوب المتكلف، والأسلوب الركيك ضمن الأساليب التي ضعفت بنيتها، وقلت فائدتها[3]. وإذا كان لمصطلحات مثل جيد ورديء وحسن وقبيح من دلالة لأوصاف تتصل بأسلوب هؤلاء والشعراء وغيرهم، فلأن ذلك راجع «إلى ارتباطها ببعض الخصائص البنائية القابلة للتحديد»[4].

ولا ينبغي أن يفهم هذا التصنيف في هذا السياق بالمعنى الجمالي الضيق، بل كمجموعة معايير تقتفي أثر الدور الذي يمكن أن تقوم به الأجناس الأدبية في حال استقلال واحد منها عن الآخر.وهي في مجموعها «تخبر القارئ عن الطريقة التي ينبغي أن يفهم بها نصه. بتعبير آخر: الجنس سلطة يضمن قابلية فهم النص من وجهة نظر صياغته ومحتواه»[5]. ويجد الناقد العربي القديم تسويغا نظريا للفهم، فهو يشخص الخصائص المميزة للفاعلية الجمالية لجنس الأدب بفرزها عن الخصائص المميزة للمرسل إليه. ولا ينشأ اكتمال هذا الفرز، دون التحقق من طبيعة المرسل إليه. وبتعبير آخر لا يمكن تحديد أهمية «الدور الذي دعيت الأجناس الأدبية للقيام به في عملية

1- الميلود عثماني، الشعرية التوليدية، مداخل نظرية، ط1، شركة النشر والتوزيع، المداؤس، المغرب، 2000 م، ص 97.

2- ينظر، ابن رشيق، ج1، ص 132.

3- المرجع نفسه، ج2، ص 265.

4- الميلود عثماني، ص 97.

5- وولف ديتر ستيمبل، ص 118.

التلقي»[1]، إلا في حدود تأمل كيفيات التلقي، ويجب أن تخص ابتداءً معرفة عينية ذهنية أو ذهنية تخص المرسل إليه وأشكال تلقيه وتداوله. وقد أشار اللغويون القدماء إلى تأثير المرسل إليه في المرسل عند إنتاج خطابه[2]، حيث إنه من نافلة القول: إن عمليات التداول متنوعة تنوع المقامات وتفاوت درجات المرسل إليه في الفهم والتبيين. وعلى هذا الأساس فإن الافتراض المسبق بمعرفة المقامات وما يصلح في كل واحد منها من الكلام هو السبيل إلى تحديد إستراتيجية الخطاب وأشكال تأثير «شروط متلق معين (أو متلقين معينين)، في ظروف محددة، على تنظيم آليات الباث لخطابه. إن هذه بوضوح مقاربة تتخذ من الوظيفة التواصلية للغة المجال الأول لبحثها، وتسعى بالتالي إلى وصف الشكل اللغوي، لا من حيث هو شيء ساكن، وإنما بوصفه وسيلة حركية للتعبير عن المعنى المقصود»[3]. وترتبط إحدى آليات هذه الشروط بنوع العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، وهي علاقة سابقة في الوجود على التحقق الفعلي للخطاب من جهة، ومرتبطة بالمعرفة المشتركة من جهة ثانية. والعمليتان معا تشكلان الأرضية المشتركة التي يعتمد عليها شركاء العملية التواصلية. وتستند هذه الشراكة ابتداءً على معرفة أن «مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد»[4]. وعلى هذا الأساس فإن أي إفهام وتفهم سيحيل، في الآن نفسه، على ركنين منفصلين ومتداخلين للمقام:

أحدهما باث وهو الخطيب أو الكاتب أو الشاعر الذي يتحدث ليقول، ولا وجود لباث يمتلك خصوصية مطلقة عن سياق القول وتراكماته المعجمية والتركيبية والدلالية.

1- المرجع نفسه، ص 118.

2- ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، ص 47.

3- ج، ب، براون وج، ص 30.

4- الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص13.

والثاني وهو السامع أو القارئ الذي يستقبل القول[1]، و«يمكن أن يكون مرسَلا إليه حقيقيا (قارئا محددا أو غير محدد)، أو مرسَلا إليه خياليا»[2].

من خصوصيات الخطابة خصوصية واحدة مهيمنة وثيقة الصلة بشركاء العملية التواصلية، تبين عنها قيمة دلالية مشتقة «من الخَطب وهو الأمر الجليل، لأنه إنما يُقامُ بالخطب في الأمور التي تُجل»[3]. ويظهر دور المقام في أسمى صوره في مجال الدفاع عن القبيلة والمعتقد الديني أو المذهبي؛ ولذلك يؤمن الخطيب بأن العوامل المهمة ذات الأثر البالغ في المتلقي، تتضح له طبيعتها بلا شك إذا تم تناولها من زاوية مقاصد تبلور المعنى وفق معرفة دقيقة بمقاصد يتم انتخاب إستراتيجيتها التواصلية وفق توزع المقامات بين خطبة تهدف إلى تحقيق أغراض تواصلية متباينة. وتبدو وتيرة فعل الإقناع غير قابلة للانفصال عن طبقة المرسل إليه ووظيفته في المجتمع. ولا بد بين مشاركتين في فعل ذي شأن[4]، من أن تلعب فيهما التفرقة بين الخاصة والعامة دورا مركزيا في اختيار ألفاظ الخطبة وتأليفها ونظمها. فلا يمكن إدراك حد المقام الواجب مراعاته، إلا بالعودة إلى مقام المرسل إليه، فهو الذي يُذكِّرُ المرسل / الخطيب بقاعدتين هو مدين إليهما للزاويتين السياسية والاجتماعية. يتعلق الأمر في أولاهما بالمبدأ الطبقي ف«لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة، لأن ذلك جهل بالمقامات، وما يصلح في كل واحد منهما من الكلام»[5]. ويتعلق الثاني بالمبدأ الأسلوبي الذي صاغه بشر بن المعتمر في حديثه عن المنازل الثلاث بقوله في أولاها «أن يكون لفظك سهلا رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا

1- ينظر: ج، ب، براون وج، ص 47 – 48.

2- شيفير جان ماري، ص 74.

3- ابن وهب، ص 151.

4- ينظر: العمري محمد، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغـرب، 1999، ص 14- 15

5- العسكري، الصناعتين، ص 32.

معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت»[1].

وتقود صياغة الأسلوب على هذا المستوى من التنوع إلى عد حد المقاصد في المقام الخطابي ذاته، وتظهر عملية الصياغة في أسمى صورها عندما تحقق أكبر قدر من التواصل مع مرسل إليه هو أقرب ما يكون إلى واقع الخاصة أو العامة. وهذا التنوع في الأساليب الناتج عن تنوع طبقة المستمعين، يجد قيمته في اتباع القواعد المجردة والقوانين الشفاهية الضابطة لطريقة متداولة في تلقي نص الخطابة، فهي تحتكم:

أولا إلى تصور للعلاقة بين لغة والخطبة والعلامات المصاحبة في إنجازها (الإلقاء والتلقي)، فالخطبة هي «الكلام المنثور المسموع»[2]. إن هذه العلاقة بالتأكيد لها ما يبررها، إذ تضعنا في صلب علاقة المتكلم بخطابه من جهة، وحاجة الخطبة إلى أكثر من علامة غير لغوية من جهة ثانية، وما له علاقة بملفوظ الخطبة بعد ذلك. وتؤدي علاقة من هذا النوع إلى البحث عن خصوصية قناة الاتصال، وتقديم إطار مناسب لمناقشة دور العلامة غير اللغوية في عملية الاتصال، والعلاقة بين عنصري الخطاب. وإذا اعتبرنا أن الخطبة هي رسالة محكية ابتداءً، وثيقة مطبوعة انتهاءً، أي:

تمثيل الخطاب ◄ الخطاب المحكي ◄ الخطاب المكتوب

وجب الانطلاق في تمثلها ابتداءً من إلزامية سماعها منطوقة، وبعد ذلك بالنظر إلى خصوصية بلاغية تنفرد بها دون غيرها.

نسب الجاحظ إلى العتابي في تفسيره البلاغة، قال «حدثني صديق لي قال: قلت للعتابي: ما البلاغة؟ قال: كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ، فإن أردت اللسان الذي يروق الألسنة، ويفوق كل خطيب، فإظهار ما

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 136.

2- لسان العرب مادة خطب.

غمض من الحق، وتصوير الباطل، في صورة الحق. قال: قلت له: قد عرفت الإعادة والحبسة، فما الاستعانة ؟ قال: أما تراه إذا تحدث قال عند مقاطع كلامه: يا هناه، ويا هذا، وياهيه، واسمع مني واستمع إلي، وافهم عني أو لست تفهم، أو لست تعقل فهذا كله وما أشبه عي وفساد»[1]. ينبغي للدارس، إذن، أن يشتغل على الخطابة مرسلة رسالة صوتية، بملامحها الإيقاعية والزمنية، والتسارع والتباطؤ «في النسق العام لتدفق الخطاب بالمقارنة مع سرعة المتكلم العادية (في الكلام) في ظرف خطابي معين»[2]، وكل ما يخرج عن النص كرباطة الجأش، وسكون الجوارح، وقلة اللحظ، ورهبة الاتصال ومشقته مدح وجهارة الصوت[3]، والارتعاش[4]، واللباس[5]، والحاجة المخاصر[6]، والاتكاء على العصي[7] من جهة المتكلم، ورمق الأبصار، وتتبع الآذان، ورصد حركات الخطيب وسكناته، وتتبع ألفاظه وسقطاته من جهة المستمع[8].

ثانيا: مثلما يلاحظ الجاحظ والعسكري وابن وهب، فإن لثنائية المقام والمقال مظهرين متداخلين متفاعلين: وحسب أحد المظهرين، تحيل التفرقة بين معاني العامة والخاصة على نمط من التواصل يخص الخطابة ابتداءً، حيث يوجد جوهر التفرقة بين:

- كلام يجب أن يدفع به اتجاه الخاصة (سيد الأمة – الملك).

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 113.

2- ج، ب، براون وج، يول، ص 13.

3- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 120-123- 125- 127.

4- المرجع نفسه، ج 1، ص133.

5- المرجع نفسه، ج 3، ص 21.

6- لمرجع نفسه، ج1 ص 370، ج3، ص96 - 119 – 120.

7- لمرجع نفسه، ج3، ص 6.

8- ابن وهب، ص 93، 109، 110، والجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 117.

- وكلام يجب أن يدفع به اتجاه العامة (الأمة).[1]

وحسب المظهر الثاني، يتم بناء أساليب الخطابة انطلاقا من معطيات توفّرُها المعرفة بنوع المرسل إليه، وتتبلور في مراتب اجتماعية وثقافية وسياسية مختلفة. ويستند هذا التمييز إلى روابط معرفية أسهمت بشكل أساسي في تحديد سنن خطاب، وترتيب سنن أخرى خاصة بخطاب آخر، فليس ثمة مجال أمام الخطيب سوى مراعاة القوالب اللغوية المأثورة فيقسم طبقات الكلام على طبقات الناس «فيخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو، ولا يتجاوز عما يعرفه إلى ما لا يعرفه، فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب»[2]. إن تخصيص أحد المظهرين لغاية أداء وظيفة تواصلية لا يؤديها المظهر الآخر، سوف يستدعي:

1- وجوب مراعاة مبدأ الانسجام بين بلاغة الخطاب وخصائص المرسل إليه، من حيث كون كل خطيب يتصوّر اختياره للألفاظ حسب ثقافة المتلقي الأدبية «فإذا كلمه بما لا يعرفه فسواء عليه أكان ذلك بالعربية أو بغيرها»[3]. وبقدر ما يدفع بألفاظه إلى أبعد حد باتجاه اختيار يقع إنجازه على درجة فهم المرسل إليه[4]، فإنه ينبغي – على على شاكلة الخطيب المتكلم – أن يتجنب «ألفاظ المتكلمين، كما أنه إذا عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفا أو مجيبا أو سائلا كان أولى به ألفاظ المتكلمين؛ إذا كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل، وإليها أحن، وبها أشغف»[5]، أي أن يحسن اختيار الألفاظ التي يتفق معناها مع قصد يسهلُ إدراكه من المرسل إليه.

1- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص 138 – 139، 144، والعسكري، الصناعتين، ص 32، وابن وهب، ص، 105.

2- العسكري، الصناعتين، ص 35.

3- ابن وهب، ص 105.

4- ينظر: العسكري، الصناعتين، ص 32، والجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 144، وابن وهب، ص 105.

5- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 138.

2- يدرج كل خطيب عمله ضمن سنة أدبية مألوفة ومتداولة، ويمكن قياس هذا العمل بوساطة مرتبة في البلاغة يندرج ضمنها هذا العمل. ومن هنا يصبح فعل التفاوت أساس الوعي بسُنة في مخاطبة الخاصة وأخرى في مخاطبة العامة فالإيجاز، مثلا، «ينبغي أن يستعمل في مخاطبة الخاصة، وذوي الأفهام الثاقبة، .....وأما الإطالة ففي مخاطبة العوام، ومن ليس من ذوي الأفهام ....»[1]. يقارن ابن وهب الأسلوبين الأساسيين في الخطابة: الإيجاز والإطالة، بنوعين من عملية تكوين الفهم، وهما التكثيف والتبسيط. وواحد منهما لا يستعمل لذاته دون مراعاة خصائص المرسل إليه. فالخطيب ينتج أسلوبا لا للإبانة عن درجة من التفوق البلاغي، وإنما للإقناع العقلي شبه المرتبط برغبات يهدف إلى تحقيقها المخاطَب دون المخاطِب. ولا مفر للخطيب من الالتزام بها، لأنها تُحفظ في الإطار ذاته الذي يتحدد فيه الفهم سواء على مستوى الخاصة أو مستوى العامة. وهذا ما يرتبط بداهة بنوع من الاقتدار البلاغي يستدعيه - خاصة - استحسان يخص الإطالة وبسط الكلام في تفسير الجمل وتكرير الوعظ وإفهام العامة، هو من اختصاص الأئمة والرؤساء «ومن يُقتدى بهم ويؤخذ عنهم، فأما العامة والجمهور، فلا يليق ذلك بهم، ولا ينبغي أن يُتركوا يستعملونه؛ فإنها لقاح التباين، وسبيل الاختلاف، وسبب التشتت»[2].

لا يصعب علينا أن نكتشف أوجه شبه بين الخطابة والرسالة، على الرغم من اعتماد أولاهما على المشافهة، واستناد الثانية إلى الكتابة. ففي جنس بلاغة الخطابة نجدنا أمام ثلاثة أنواع من الفرضيات ذكرها ابن البناء المراكشي قال «البلاغة هي أن يعبر عن المعنى المطلوب بعبارة يسهل بها حصوله في النفس متمكنا من الغرض المقصود، وليس كل واحد من الناس يسهل عليه الوجيز، ولا كلهم لا يفهم إلا من البسيط، بل هم على ثلاث رتب: منهم من يكتفي بالوجيز ويثقل عليه البسيط، ومنهم من لا يفهم الوجيز بل البسيط المتوسط، فلذلك انقسم الخطاب في البلاغة إلى الإيجاز

1- ابن وهب، ص 97.

2- المرجع نفسه، ص 103.

والمساواة والتطويل، وبحسب الأغراض من الخطابة أيضا»[1]؛ فالحاصل أننا أمام ثلاثة أنواع من المتلقين: متلقٍ يسهل عليه الوجيز وهو في الطبقة العليا من المعرفة باللغة والبلاغة، ومتلقٍ هو في الطبقة الوسطى من المعرفة بهما، ومتلق ثالث هو في أدنى طبقة معرفة باللغة والبلاغة. والسبيل المتوقع لحصر الفرق بين هذه الطبقات جميعها يكمن في قيام المرسل بإجراء تصنيف لغوي وبلاغي، ومجال هذا التصنيف أنواع الخطابة كلها، وآخر لصيق بأنواع الفهم ودرجاته. وعلى هذا يمكن أن نقسم أساليب الخطابة عموما إلى أسلوب وجيز، وآخر بسيط، وثالث متوسط، وعملية الاستعادة من قبل المرسل / المرسل إليه والتبادلات بين هذه الأساليب الثلاثة، تفرض عليهما درجة متفاوتة من التمكن اللغوي والبلاغي هو نفسه نتيجة استعادة سابقة لخطب أنتجت في الثقافة الشفاهية.

تتفق نصوص التراث على حاجة الكاتب «إلى معرفة مراتب المكاتَبين عند من يكتب عنه، وما يليق بهم من الأوعية والعنوانات، على حسب ما تقتضيه مرتبة مخدومه بين مراتبهم، فيُنزل كلَّ واحد منهم مرتبته اللائقة به، ومرتب المكاتبين ثلاث: مرتبة من فوقك، ومرتبة هي مثلك، ومرتبة من هو دونك (...) ولكل طبقة من هؤلاء الطبقات مرتبة في المخاطبة، ومنزلة متى زِيْدَ عليها، أو قُصّر به عنها، وقع في الأمر الخلل وعاد ذلك بالضرر»[2]. إن وظيفة كل أسلوب من هذه الأساليب، هو درجة تمثلها كل على حدة لطبقة واحدة من طبقات هؤلاء المستمعين، حيث «يكاتب كل فريق منهم على مقدار طبقتهم وقوتهم في المنطق»[3]، فأسلوب مكاتبة الأجنبي عن اللغة العربية أو من له معرفة بسيطة بها تختلف عن أسلوب مكاتبة من له باع طويل في اللغة والبلاغة.

1- ابن البناء المراكشي العددي، الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق رضوان تبشقرون، 1985م، ص 87.

2- البطليوسي، أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد، الاقتضاب في شرح أدب الكاتب، تحقيق مصطفى السقا، وحامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981 م، ص 140 –141.

3- العسكري، الصناعتين، ص 154.

وتفترض الحاجة إلى هذه المعرفة إبراز العلاقة الوطيدة بين حالتين:

في الحالة الأولى يُفخم اللفظ إذا عُرف فضل قوة على الفهم عند السامع وعادته لسماع مثله[1].

وفي الحالة الثانية يكون المرسل إليه من ذوي المعرفة البسيطة باللغة، فتسهّل عليه الألفاظ «غاية التسهيل حتى لا يخفى منها شيءٌ على من له أدنى معرفةٍ بالعربية»[2].

إلى هذا المنطق استندت الكتابة، حيث أنها نتاج - أدبي راقٍ- صادر عن الخلفاء والأمراء أو من يعمل في خدمة خليفة أو أمير أو قائد[3]، ويتحدد نظامها من خلال العلاقة السببية بين المرسل والمرسل إليه، فهو يكتب لغيره، لا ليبدع لنفسه. ولهذا السبب فإن كل رسالة منتجة توجه إلى شخص محدد، قد يكون وليا للعهد، أو وزيرا آو أميرا أو قاضيا أو إماما[4]. ويتم إدراكها من خلال تنظيم سلسلة من العلاقات الوظيفية:

أ – معرفة من تُوجه إليه الرسالة: أدركت نصوص التراث طبيعة هذا الانتماء، فحاولت تبيانها بطرح معالمها بحديث عن المرسل إليه، وحديث موازٍ عن بلاغة الخطاب ودوره في إقناع المرسَل إليه والتأثير فيه.

1- إذا كتبها عامل إلى أمير ومن هو فوقه، يجب أن تشير الرسالة إلى خبر، أو تقرر صور عمل، بأسلوب يقتضي التأسيس له التركيز على وظيفة الخطاب. وهاهنا، سيجد القارئ نفسه في مواجهة مع:

1- المرجع نفسه، ص 155.

2- المرجع نفسه، ص 155.

3- ينظر: ابن الأثير، نجم الدين، جواهرالكنز، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 29.

4- ينظر: النحاس، أبو جعفر، صناعة الكتاب، تحقيق بدر ضيف، دار الفتح 1989، ص 166، 171، والكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الأندلسي، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الدايا، دار الثقافة بيروت، 1964 م، ص 64- 66.

أولا: حال تستدعي أقوالا يمكن البرهنة عليها عن طريق «تمام الشرح والاستقصاء»[1]، كما تستدعي أسلوبا غائيا يقوم بوظيفة الإفهام والإقناع»[2]، والاستدعاءان بأكملهما يتمان وفقا للمعايير التي تحكم نمط الأساليب السهلة الألفاظ القريبة المأخذ سريعة الفهم، البعيدة عن استكراه الألفاظ وتعقيدها[3].

ثانيا: حال تستدعي أقوالا يمكن البرهنة عليها عن طريق الإيجاز خوفا من الإبرام والتثقيل. ويُستمد هذا الاستدعاء من ثلاثة معايير اجتماعية مختلفة تمام الاختلاف، أولها من موقف الواقع موقع الشكر، وثانيهما خوفاً من ردود أفعال المتبوع من أسلوب استعطاف التابع، وثالثها الأساليب التي تعد ضرورية بالنسبة للفهم والإقناع الناتجين عن رغبة صريحة في الاعتذار[4]. وينطلق القدامى في تصورهم لأسباب هذا الاستدعاء، من تصور يتصل بخصائص المرسل إليه الحقيقي. فهي تتوجه إلى أناس عرفوا بأنهم «أهل الرتب العالية، والهمم السامية»[5]. ويتم التسليم، بصورة مطلقة، بأن كل استدعاء يتطلب ضرورة رغبة منتج الخطاب في تحقيق أثر يُفعّله انتقاء ألفاظ تلبي حاجة فئة تتصف ببُعد همم وتفسح خواطر، الإيجاز عندها «أنفق من الإطالة، والإشارة لديهم أنجح من تطويل المقالة»[6].

2- إذا كتبها ملك أو من ينوب عنه أو إلى رعيته، يجب أن تتضمن الرسالة تضاداً مشابها للرسالة التي يكتبها العامل إلى أمير ومن هو فوقه، إلا أن التضاد، هاهنا، يمارسه الاختلاف الواقع بين خصائص العامة وخصائص الخاصة:

1- العسكري، الصناعتين، ص 118.

2- المرجع نفسه، ص 118.

3- المرجع نفسه، ص 118.

4- المرجع نفسه، ص 118.

5- الكلاعي، ص 90، وينظر: الحلبي، شهاب الدين، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق، أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، 1986م، ص 91.

6- الكلاعي، ص 91.

أولا: فالإسهاب هو نتاج تجربة شكل تشترطه مواقف «الصلح بين العشائر، والتحضيض على الحرب، والتحذير من المعصية، والترغيب على الطاعة»[1]. وهو ينجز لأداء وظيفة تتطلب نظامَ فهم تتمكن منه خصائص العامة «وتُقرع به آذان جماعة»[2]، وعليه - لكي تشق هذه الرسالة طريقها نحو الإمساك بالمقاصد الأصلية للكاتب - فإن الكاتب مطالب باختيار أسلوب يقوى فيه الإرجاع، والتكرير عند التحذير، والترديد عند الإنذار[3]، لأن مجالها هو، أولا: مجال تصوير قيم دينية واجتماعية وأشخاص حقيقيين (أهل القدوة كالرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء والتابعين)، وثانيا: مجال رغبة في إقناع المتلقي والولوج إلى المسامع، وإظهار الحجة «على مختلفي الأفهام والطبائع»[4]؛ إن الأمر يتعلق هاهنا، دون شك، بنشاط يمكن أن ننعته بالنثري المبتذل، لأنه نشاط يؤسس خصائصه على معايير تُعلم «أن الكناية والتعريض لا يعملان في العقول عمل الإيضاح والكشف»[5].

ثانيا: إذا كان موضوع الرسالة الأمر والنهي، فهي حال تقتضي أن «تُؤكد غاية التوكيد بجهة كيفية نظم الكلام، لا بجهة كثرة اللفظ»[6].

إذا كانت فكرة " تراتبية " العلاقة بين المرسل – النص – المرسل إليه على مستوى الخطابة والترسل تستند مباشرة إلى سمات مرسَل إليه حقيقي، والاختلاف الوحيد بينهما أن الكتابة عادة ما توجه إلى شخص محدد، بينما تتوجه الخطابة إلى جمهور من المستمعين، يقل ويكثر حسب منتج الخطبة، ومكانها، والجمهور المستهدف منها. فإن الوضع يختلف على مستوى الشعر حيث تصبح العلاقة بين المرسل إليه الحقيقي والمرسل إليه الافتراضي محورية من حيث طبيعة التداخل والتفاعل بينهما

1- المرجع نفسه، ص 90، وينظر: الحلبي، ص 330-331 - 332.

2-الكلاعي، ص 90.

3- المرجع نفسه، ص 90.

4- المرجع نفسه، ص 90.

5- المرجع نفسه، ص 90، وينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 117.

6- العسكري، الصناعتين، ص 156.

داخل النصوص الشعرية. إذ يتطلب تأريخ مُتصور الغرض الشعري أن نتخلى عن الرؤية الأحادية للمرسل إليه، بل يتطلب كذلك التخلي عن فكرة تمايز الأساليب كنتيجة منطقية لتمايز خصائص المرسل إليه.

وبالنسبة إلى وجوه التعلق البلاغي القائم بين المرسل / النص والمرسل إليه النص، فإن النقاد العرب القدامى قد شرعوا في صياغة فرضياتهم للمقام استنادا إلى المؤشرات التي تشكل بنية الغرض الشعري، فلكل غرض شعري أسلوب تطابقُه بنيتُه ووظيفتُه. وفي حدود هذا التطابق يصبح الأسلوب خاصاً، بمعنى أنه أسلوب يحمل قصدا يشبه هذه المقاصد أو تلك الخاصة بغرض شعري معين، حيث إن التعرف على قصدية الغرض هو التعرف على العلاقة القائمة بين الصفة والموصوف وبين أساليب شعرية متداولة بناء على خاصية الاختصاص التي تميز أحد الأغراض عن آخر، وتميز كذلك الشعر عن النثر، فأساليب الشعر مثلا «تناسبها اللوذعية، وخلط الجد بالهزل والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال، وكثرة التشبيهات والاستعارات حيث لا تدعو لذلك كله ضرورة في الخطاب»[1]. ونحن لا نستطيع أن نفكر في هذا الغرض أو ذاك، إلا حينما تكون للغرض علاقات مع هذا النوع من الشعر أو ذاك. وحينما تتوفر للمرسل والمرسل إليه المعرفة بهذه العلاقات وجب أن يقدم غرض النسيب بين يدي الأغراض الشعرية داخل القصيدة ولا يقدم داخل الرسالة أو الخطبة. وليس بالغريب أن يكون اختصاص غرض النسيب بمقدمات القصيدة الشعرية اختصاصا خاصا بجنس. ويفترض مثل هذا الاختصاص تأسيسه على معيار وظيفي، مفاده «حسن التأتي والسياسة، وعلم مقاصد القول»[2]. ولا يحتمل الغرض الشعري الواحد غير دور وظيفي واحد، يتحدد بوساطة أوصاف كلية يتم النظر من خلالها إلى المرسل إليه في الخطاب الشعري من زاوتين:

1- ابن خلدون، ص 1095.

2- ابن رشيق، ج1، ص 199 .

- فهو مرسل إليه حقيقي، وهو القاعدة التي يجب أن تُسند إليها مختلف التأويلات التي تخص الغرض الشعري. ولهذا الإسناد أهميته في ترتيب نمط من الصفات المشتركة التي لا تخرج عن مجال الانتماء الاجتماعي والطبقي للمرسل إليه، وفحصها في ضوء الرؤية الواقعية لعدد مطرد من الخصال التي يؤسس ثباتها أوصافا موجبة على الإطلاق للموصوف، فلا يمدح الملك بصفات خساس الجند أو ولاة الثغور، واللئيم البخيل[1].

- وهو مرسل إليه افتراضي عندما يخلط الشاعر الباطل بالحق ويشيب الكذب بالصدق، فيقول في الممدوح فوق ما كان فيه، ويقرضه بما ليس له بأهل[2]، فليس ثمة علاقة مباشرة بين الصفات الواقعية والصفات الخيالية. وستكون مهمة القارئ في المعاني الكامنة بين طريقة في التعبير والمرسل إليه الافتراضي. ومن الواضح أن المعنى الكامن الكلي لا يستوفى إلا من خلال البحث عن مرسل إليه يتم الاستدلال عليه من خلال صلة مرسل إليه حقيقي – مرسل إليه افتراضي[3]، وتفترض مثل هذه الصلة نسق من القيم الاجتماعية تضمن التواصل عبر مقولة أن «أمدح المدح ما يكون بالتفضيل»[4].

لا تصطدم محاولة معرفة الطبيعة الحقيقية للمرسل إليه داخل الخطاب الشعري بمصاعب تذكر، حيث المرسل إليه ليس سوى المرسل إليه الافتراضي والمرسل إليه الحقيقي في آن. ويبقى الاختلاف بينهما هو اختلاف في درجة إشباع الصفة في حالتي

1- ينظر: المرزباني، ص 231-232، والآمدي، ص 354، والعسكري، الصناعتين، ص 105- 106.

2- ينظر: الرازي، أبو حاتم أحمد حمدان، الزينة في المصطلحات العربية الإسلامية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، مطبعة الرسالة، القاهرة 1956م، ج1، ص 45.

3- يكثر، هاهنا، الشاعر العربي القديم من توظيف الضمائر (ياء المتكلم، تاء المخاطَب، كاف المخاطَب، حرف النداء، إسناد الخطاب إلى المثنى، وهي ضمائر وهمية وقد تكون واقعية.

4- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، ديوان المعاني، مكتبة القدس، القاهرة، 1352هـ، ج1 ص 43،

المدح والهجاء[1]، أي ليس بينهما سوى ما تفرزه طرائق احتواء تصنيفات تجسدها حدود صفات مطلقة، من حيث إنه «ليس شيء إلا وله وجهان وطرفان وطريقان، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، وإذا ذموا ذكروا أقبح الوجهين»[2].

ويقود اقتفاء أثر القصد على مستوى وجه من الوجهين إلى تبين أثر معاني الأغراض الشعرية في الاستجابة الجمالية، فهي تمثل نوعا من المراوغة الخيالية لواقع ما، دون أن يكون الخيال مناقضا لحجة هذا الواقع. فالواقع يمثل أمام الشاعر خلفية مرجعية ذات علاقة بمراتب البلاغة التي تحول هذا الواقع إلى مجرد خيال، وتحول، في آن، الخيال إلى مجرد واقع، أي باعتبارهما مجال توظيف بلاغي وواسطة يحتج بها الشاعر «للمذموم حتى يخرجه في معرض المحمود، وللمحمود حتى يصيره في صورة المذموم»[3]؛ ومن هنا تصبح علاقة العمل الشعري والقارئ / السامع تحمل طابعا غائيا تفترضها مخيلة متلق يبحث عن موصوف غير منفصل عن الدرجة القصوى للصفة، بحيث يكون السمو بها غاية لا يقتنع فيها الشاعر بدون النهاية، وإن أتى الشاعر«بمعنى قد قصر فيه لا يعذره ناقده، ولا يقول: عمله على قدر الممدوح»[4].

ليس لنا أن نفصل في بقية الأغراض الشعرية، ذلك أنه من الحقائق السائدة الكامنة فيما هو مرسَل إليه حقيقي، هو أنموذج يتوجب البحث عنه من خلال مسلك علاقة عرفية / اجتماعية، فالمرسل إليه، مثلا، داخل غرض الغزل كان يشار إليه صريحا مرة، أو يُذكر تلميحا، ويكون مجال تصويره أحداثا حقيقية وأشخاص حقيقيين، ويجعلها الشاعر منطلق تواصل مع مرسل إليه افتراضي من حيث هو تواصل يُعتمد كقاعدة قياس درجة تأثير الشاعر في المتلقي، ذلك أن المحسن من الشعراء «هو الذي

1- ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج4، ص 153، وج6، ص 138.

2- المرجع نفسه، ج 5، ص 174 –175.

3- العسكري، الصناعتين، ص 59، وينظر: ص 143، والتوحيدي (أبو حيان)، البصائر والذخائر ،تحقيق إبراهيم الكيلاني، مطبعة الإنشاء، 1964 م، ج1، ص 357.

4- المظفر العلوي، نضرة الإغريض في نضرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، ط، مجمع اللغة العربية بدمشق، 1976 م، ص 449.

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»[1].

6- المعرفة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه:

إن الاختيار الذي نعرضه لعناصر الموقف التواصلي للأجناس الأدبية، هو اختيار بين رؤيتين ليستا للنص / المرسل، وإنما للمرسل / النص / المرسَل إليه.

في الرؤية الأولى يجب التأكيد على ثوابت مكونات الجنس الأدبي ووظيفته، من تصور قاعدي نجد فيه أن «مقام الكتابة أجناسي من حيث كون كل كاتب يتصور مهمته حسب ثقافته الأدبية الخاصة»[2].

وفي الرؤية الثانية لا تفسر مجمل تصورات بلاغة نقد للشعر أو النثر إلا بموقعها من طريقةٍ في إسناد النماذج الأساسية للوحدة الكلية للخطاب إلى قواعد بلاغية كلية أولت عناية خاصة بمقتضى الحال «التي أنتجت في البلاغة العربية المقولة الشهيرة في البلاغة العربية " لكل مقام مقال"»[3]، والتي بلغت أقصى تحققها من هذه العناية في نصوص تطبيقية عرفت بانتمائها إلى الخطابة والترسل، وأخري يدرجها النقاد القدامى ضمن مكونات " الغرض الشعري ".

وحول هاتين الرؤيتين تتحدد نسبة التشاكل والاختلاف بين الشعر والنثر، وإليهما تُسند قوانين النص وحدوده وضوابطه إن جهة بلاغة النص وجهة قصد المؤلف أو جهة بلاغة النص وجهة قصده من زاوية تلقيه إليه. وسنقوم بإعادة بناء هذا الربط على نسق من العلاقة بين ركني الخطاب أخذت عند الجاحظ ترتيبا عموديا، قال: «كلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات. فمن الكلام الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسَّمجُ، والخفيف والثقيل؛ وكله عربي، وبكل قد تكلموا، وبكل قد تمادحوا وتعايبوا»[4]، ويفيد هذا التقسيم أن صياغة نظام متدرج

1- قدامة بن جعفر، ص 136.

2- شول روبرت، ص 93 .

3- فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت 1992، ص 26،

4- الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص144.

لمستويات الكلام قادر على تحقيق هدفه في التأثير والإقناع يجب أن يستند، في الأساس، إلى معرفة صحيحة بمستويات المستمعين اللغوية والبلاغية وربما الإدراكية، ويبرر ذلك منظورات ثلاثة:

أ - منظور تعاقبي يتم التدليل بوساطته على مجمل الأساليب التي تكلمت بها العرب وتمادحت وتعايبت.

ب – منظور يتم التدليل عليه بوساطة تجليات أسلوبية هي صفات كلام. وهذه الصفات التي لم تكن في البلاغة العربية سوى الموازي الصريح لكلام العرب، وهذا الكلام على نوعين: منظوم ومنثور «ولكل منهما ثلاث طبقات: جيدة، ومتوسطة، ورديئة»[1].

ج- منظور ثالث يتم التدليل عليه من خلال الاختلافات المعرفية النوعية التي أقرتها البلاغة العربية بين العامة والخاصة وخاصة الخاصة «سئل الكندي عن البلاغة، فقال: ركنها اللفظ، وهو على ثلاثة أنواع: فنوع لا تعرفه العامة ولا تتكلم به، ونوع تعرفه وتتكلم به، ونوع تعرفه ولا تتكلم به، وهو أحمدها»[2].

تقود فكرة تعميم درجات من المعرفة بأنواع الخطابات ليستغرق علاقة صحيحة مع البلاغة، إلى افتراض إخراج " اللاأدب " من نظام هذه الرتب والاحتفاظ بالنصوص الموسومة "أدبية" في المؤسسات العربية (مجالس الخلفاء، الأسواق، المساجد، النوادي، المصادر الأدبية، النقد الأدبي..). ويقود الأخذ بأحدى العلاقتين؛ "طبقات الكلام" أو "بلاغة الكلام" بتشكيل تصور خاص عن طبيعة النصوص الموصوفة " أدبية في مقابل النصوص "اللاأدبية"، أداتها معرفة علوم أولية تمكنها - إذا استبعدنا من البلاغة وجوها غير لغوية كالسكوت والاستماع والإشارة[3]- من بناء أنساق من المستويات اللغوية تجسد نصوصا أدبية متداولة، منها «ما يكون شعرا، ومنها ما يكون سجعا،

1- ابن رشيق، ج1، ص 19.

2- المرجع نفسه، ج1، ص 247.

3- المرجع نفسه، ج1، ص 243.

ومنها ما يكون ابتداء، ومنها ما يكون جوابا، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون خطبا، ومنها ما يكون رسائل، فغاية هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة»[1]. ويسمح الإمكان: لغة + بلاغة، بتكوين الخلفية المعجمية والتركيبية والدلالية الكامنة خلف هذا التداول، وهذه العلاقة يفرضها بشكل قسري، في صورة علاقة مألوفة ومتوقعة؛ إذ إن الأمر يتعلق بتراكمات نصية تؤكد الاعتقاد الشائع أن «للعرب الفضل والمزية في حُسن النظم والتأليف، وأن لها في ذلك شأْواً لا يبلغه الدُّخلاء في كلامهم والمولَّدون»[2]، وهي تفسر في آن أسلوب في الإحالة على درجات لغوية متفاوتة (أدبية وغير أدبية) «فإن زعم زاعمٌ أنه لم يكن في كلامهم تفاضُل، ولا بينهم في ذلك تفاوُت، فلم ذكروا العِيِّى والكي، والحَصر، والمُفحم، والخَطل والمُسهِب، والمتشدّق، والمُتفيْهق، والمِهمار...، ولو أن هذه الأمور قد كانت قد كانت تكون في بعضهم دون بعض لما سَمى ذلك البعضُ البعضَ الآخرَ بهذه الأسماء»[3]. ويعني ذلك أن مقولة الحد بين الأدب واللاأدب تكون قد اكتسبت قدرا كبيرا من الأهمية. فهي وإن لم تكن كذلك في تحديد الاختلاف بين المستويات اللغوية بتفاصيلها، فقد كانت كذلك من أجل التمييز بين ما هو شعر وما هو نثر.

انبنت الأجناس الأدبية على مبدأ مفاده أن المعرفة بها هي إمساك بالتجلي «الأجناسي المكون بواسطة طبقة النصوص (المفترض أنها سابقة) التي ينتمي إليها النص»[4]. وتُبين طبقة النصوص أن تداولها في المؤسسات العربية، مشروط بعلاقة التعدية التي تقوم بين "بنية الأثر الشكلية " وبين معرفة الطريقة التي يتمكن بوساطتها هذا الأثر توقع سامعه / قارئه الخاص، فهذه التعدية أصل من أصول البلاغة وغايتها الإبلاغ والإقناع والتأثير، فالبلاغة هي «كل ما تُبَلّغُ به المعنى قلبَ السامع فتمكِّنه في

1- المرجع نفسه، ج1، ص 243.

2- الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، ص 249.

3- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص- 144 – 145.

4- شيفير جان ماري، ص 149 – 150.

نفسه كتمكُّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[1]، وتبعا للتصور البلاغي لطبقة النصوص، فإن العلاقة الممكن قيامها بين جنس الشعر وجنس النثر من صنف التجانس والتماثل لا التناقض. وتفيد علاقة التجانس والتماثل لدى الآمدي كونها تقوم على فكرة بناء الكلام «على الفائدة في حقيقته ومجازه»[2].

تحيل فكرة الفائدة على طريقة في التعالق بين الإبلاغ والإفهام من ناحية والوظيفة اللغوية / البلاغية من ناحية أخرى، «وعلى هذا الأساس تكون وظيفة الإبلاغ والإفهام هي الوظيفة الرئيسية التي تسعى إلى تحقيقها جميع مستويات اللغة، أما الوظائف الأخرى ولا سيما الوظيفة البلاغية، فهي وظيفة مساعدة، ينحصر دورها في تدعيم الوظيفة الرئيسية، وحدها بالوسائل التي تجعلها أكثر تمكنا في الدلالة على الغرض، وأشد تأثيرا في المتلقي»[3]. وسيصبح هذا التعالق دالا في علم المعاني على مبدأ تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره على نحو يتسق مع مبدأ التجريد البلاغي، ومن هنا فإن علم معاني من هذا النمط يتفكك ويتفارق بين الشعر والنثر تبعا لطريقة تتبعه « خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتّصل بها من الاستحسان وغيره ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره»[4]. وهذه ا الإفادة معقودة لجهة المرسل / بناء النص / المرسل إليه لمسألتين:

فهي معقودة في أولاهما جهة النحو، كما يستدل من حديث سيبويه عن علاقة المسند بالمسند إليه. فهي شكل أولي من المعرفة بمستويات النص ولا يجد المتكلم بدا منه[5].

1- العسكري، الصناعتين، ص 10.

2- الآمدي، ص179.

3- صمود حمادي، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية 1981، ص 568.

4- السكاكي، أبو يعقوب يوسف، كتاب مفتاح العلوم، المطبعة الميمنية بمصر (د، ت)، ص 70،

5- ينظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط3، القاهرة، ج1، ص 23.

وهي معقودة في ثانيتهما جهة نظام من القواعد التركيبية هي معرفة لاحقة يستند إليه الإسناد في إثبات أن التركيب البلاغي هو «تركيب الكلمتين أو ما جرى مجراهما على وجه يفيد السامع»[1].

وتفيد الجهتان في تخصيص أولاهما بالمتكلم بينما تخصص الثانية بالسامع، وعلى هذا تبدو المعرفتان متكاملتان، فهما نوع من التحديد ضمن إطار المقام وما يستدعيه في الدرس البلاغي من الاهتمام بقسمي الخطاب خاصة المرسل إليه وما يكون عليه من أحوال وصفات.

وتفيد الجهتان في إقامة تحديد الاستراتيجيات التي يعتمدها النص في تحقيق الفائدة المتوقعة، فهي تصدُق بأبسط مستوى البداهة على مجموع العلاقات المعجمية والتركيبية والدلالية التي تلزم مراتب الكلام، فالألفاظ «لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويُعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب»[2]. ويترتب عن خاصية التأليف التي تتجدد في معاني النحو وأحكامه ولا تنقطع، اقتران درجة التوقع الأسلوبي في حالة أولى من درجة الصفر، كأن تدل بنية الكلام على مستواها الأول على الأعم التجريدي من المعاني الأول والمعاني الثواني: «معاني الكلام كلها معان لا تتصور إلا فيما بين شيئين، والأصل الأول هو الخبر، وإذا أحكمت العلم بهذا المعنى فيها عرفته في الجميع»[3]، وهذا الأعم التجريدي عند السكاكي ليس سوى علم النحو الذي هو «أن تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقا» [4]، ولهذا التجريد اتجاهات في النظرية البلاغية، فهو يتوسع في الحد المفصل للتركيب والنظم نحو:

1- علاقة بكيفية التركيب في مستواه الأول، مما يوحي بأسبقية تمثل التركيب فيما بين الكلم لتأدية المعاني المجردة التي هي معاني النحو عند عبد القاهر، فالتأليف

1- السكاكي، كتاب مفتاح العلوم، المطبعة الميمنية، ص 38.

2- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 3.

3- الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، ص 526 – 527.

4- السكاكي، كتاب مفتاح العلوم، ص 33.

«جمع أشياء متناسبة كما يرشد إليه اشتقاقه من الألفة، والمراد به مطلق التركيب من المفردات والجمل»[1]، وتؤكد هذه الطريقة شرط التناسب بين المداخل المعجمية للكلمة ومراكبها المحتملة.

2- علاقة بكيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية المعاني المخصوصة، إذ لا بد للمتكلم، من وجهة نظر نظمية، أن يختار الترتيب الذي ينسجم مع خبرته عن الأجناس الأدبية، من حيث «أن المعنى الذي كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة أو حصولها على صورة من التأليف مخصوصة»[2].

يعكس الحدان السابقان توافقا بين المعاني الأول والمعاني الثواني. ينظر النحوي في دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي وتلك دلالة عامة، وصاحب البيان ينظرإلى فضيلة تلك الدلالة وهي دلالة خاصة[3]. ويقتضي الانسجام بين حد الدلالتين أن تنظم المعاني الثواني إلى جنس الأدب من خلال الخاصية التنظيمية التي هي درجة فوق التأليف، فيراعى فيها «من المناسبة الجنسية وضع أنيق وترتيب بهيج»[4]، وهذا يعني النظر إلى النص الأدبي بوصفه درجات متفاوتة من التعالق بين مدلولات دواله، وهو تعالق يظهر شكلا له تقاليده الموروثة، يلخصه قيام علاقة تراتيبية متدرجة بين التأليف والتنظيم، فهي تلخص:

أ- علاقة بسيطة قبلية تشكل حدا مركبا من الجملة «والأشبه أن يراد بالتأليف فيما بين المفردات لتحصيل جملة مفيدة»[5].

ب - علاقة مركبة تتكفل بها بنية الجمل داخل النص منسوجة متداخلة ومتفاعلة، فالأشبه أن يراد بالتنظيم «ما بين الجمل، إذ قد يحتاج ههنا إلى مزيد تأنق

1- الزمخشري، الكشاف، ص 5 الحاشية.

2- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص4.

3- ابن الأثير، المثل السائر، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1939 م، ج1، ص 39.

4- الزمخشري، الكشاف، ص 6 الحاشية،

5- المرجع نفسه، ص2 الحاشية،

فيكون من قبيل التأسيس بخلاف الأول، ويتضمن أيضا مشابهة ظاهرة بين آحاد الجمل المتناسبة التي يستقل كل منها بفائدة معتد بها وبين فرائد اللآلي المتناسقة»[1].

ج- علاقة مركبة ذات خصائص تنتمي كل منها إلى مجال العمل الأدبي، وهذا المجال وحدة من المعاني الخصوصية المنجزة في جودة تركيب وحسنه، برعاية مقتضى الحال والتطبيق على الأغراض[2].

ويتصف محل الانسجام بين العلاقات الثلاث إذا توافرت شروط ثلاثة:

1- بشرط التناسب بين البنية النحوية الإعرابية المجردة، وبنية البلاغة بكونها«علم دراسة الأقوال المنجزة في المقام المعيّن»[3].

2- وينطوي هذا التناسب بخاصة على أن أسلوب تقديم البنيتين متداخلتين متفاعلتين إنما هو مشروطٌ بتأنق الكاتب في رسالة، والخطيب في خطبة، والشاعر في قصيدة يبالغون في تجويد ألفاظها ويغلون في ترتيبها «ليدلوا على براعتهم وحذقهم بصناعتهم، ولو كان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدا كثيرا، وأسقطوا عن أنفسهم تعبا طويلا»[4]. وتوحي الدعوة إلى المبالغة في التجويد والمغالاة في الترتب في أحد معانيها بالجدل الدائر حول أسبقية اللفظ على المعنى أو المعنى على اللفظ، وهي توحي في الوقت نفسه بحتمية أن يعرف المتكلم أحد شروط الإفهام الذي يعتمد على الفاعلية المنوطة ابتداء باقتدار المتكلم على التأنق في الرسالة، والخطيب في الخطبة، والشاعر في القصيدة[5].

3- يؤكد الوقع والتأثير، التوظيف الواعي للبلاغة الكلية للنص لصالح حتمية الدمج بين مجموع أجناس الأدب المتداولة في المؤسسات الرسمية «فإذا رأيت البصير

1- المرجع نفسه، ص 2،

2- المرجع نفسه، ص5.

3- الشريف، محمد صلاح الدين، مفهوم الشرط وجوابه وما يطرحه من قضايا في معالجة العلاقة بين الأبنية النحوية والدلالية، جامعة تونس الأولى، كلية الآداب بمنوبة، 1993 م، ص 497.

4- العسكري، الصناعتين، ص 58 – 59.

5- المرجع نفسه، ص 58.

بجوهر الكلام يستحسن شعرا، أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوبٌ رائع، فأعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده»[1].

وإذا ثبُت على نوعية محددة من النصوص الأدبية حكمُ انتمائها إلى الأجناس الأدبية، انكشف لنا استقرار البلاغة العربية على ضروب من الكلام أنتجت أجناسا أدبية متفاوتة الجودة والرداءة. ويلزم عن هذا الاستقرار أن يُسند معيار العلاقة بين ركني الخطاب ضرورة إلى تضافر مرتكزات قد لا تتفق دائما مع المعايير الافتراضية ««فللمتكلم من الأغراض ما لا يتفق مع المحافظة على القواعد، تلك هي الأغراض التي تدعو إلى الخروج من الحقيقة إلى المجاز، ومن المطابقة إلى الترخيص في معايير الإجراء بوسائل كالنقل والحذف والزيادة ومخالفة القاعدة والتعويل على الدلالات الصوتية والعقلية والتقديم والتأخير والإيماءات الجسمية والتعويل على دلالة الموقف أثناء الاتصال[2]، وإذا صح استناد الأجناس الأدبية عند العرب إلى مثل هذه المرتكزات إضافة إلى المعايير الافتراضية، وجب أن لا يخلو الوصف البلاغي لهذه النصوص من أحد منها، أو أحد مكونات تميزها البلاغي صعودا نحو الجودة أو نزولا نحو الرداءة. إذ يلزم عن اختصاص هذه المرتكزات مع معايير النصوص الافتراضية أن يتكون المعجم البلاغي ضرورة، بوصفه أحد مكونات النص كيفما كان انتماؤه، من مبادئ علم البلاغة الثلاثة؛ 1) علم البيان، و2) علم المعاني، و3) علم البديع. وإذا كان تغاير الأجناس الأدبية مرتبطا بمتطلبات الوزن والقافية في الشعر، وجب أن تتباين علاقة الشعر أو النثر مع كل واحد من المبادئ الأربعة من جهة، ووجب أن تتباين علاقة المبادئ الأربعة مع المبدأ الجوهري لمُتصوّر الجنس في التاريخ.

1- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص4.

2- ينظر: بيو جراند روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1418 هـ، 1998 م، ص 4.

7- فطنة الشاعر وفرادة الشعر:

تعد مهارة فهم النصوص الأدبية مسألة لها قيمتها المتعارف عليها في الثقافة الشفاهية، والسبب في ذلك هو اشتراك الموصل والمستقبل في مجموع الانتظارات والتوقعات التي تثير هذه المهارة. ومن الواضح أننا لا نتوقع أن يشترك القرآن الكريم وذات المستقبل دهر الرسول صلى الله عليه وسلم في المحمولات الموسومة البلاغية نفسها. تنقل لنا نصوص التراث أن ترتيبات هذا الأفق لم يتم كتراكم متصل، بل عرف تحولات من درجات من البلاغة النصية يتفاوت مقدارها بين القرآن الكريم والنصوص البشرية، وفي بناء هذا الأفق، تكون القراءة وإعادة القراءة، ممارسة واعية تنقل السامع من أفق انتظار خاص به إلى أفق لا يستقيم معه؛ روي أن الوليد بن المغيرة طلب من الرسول صلى الله عليه وسلم أن يقرأ عليه شيئا من القرآن «فقرأ: (إن الله يأمُر بالعدل والإحسان وإيتاء ذي القربى، وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغي، يعظكم لعلكم تذّكرون)[1]، فقال: أعد، فأعاد. فقال: والله إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أسفله لمعرق[2]، وإن أعلاه لمثمر، وما يقوله بشر»[3]، ورُوى أن وجوها من قريش بعثوا بعتبة بن ربيعة إلى النبي صلى الله عليه وسلم «ليكلمه، وكان حسن الحديث، عجيب البيان، بليغ الكلام؛ وأرادوا أن يأتيهم بما عنده، فقرأ النبي صلى الله عليه وسلم سورة (حـــــم) فُصّلت، من أولها حتى انتهى إلى قوله: (فإن أعرضوا فقل أنذرتُكم صاعقةً مثلَ صاعقةِ عاد وثمود)، فوثب مخافة العذاب، فاستحكوه ما سمع، فذكر أنه لم يفهم منه كلمة واحدة، ولا اهتدى لجوابه، ولو كان ذلك من جنس كلامهم لم يخف عليه وجه الاحتجاج والرد»[4].

أدى الاهتمام بالوقع الذي يحدثه القرآن والتأثير الذي مارسه، إلى جعل الخبرة بأجناس الأدب التي يتم استدعاؤها لحظة سماعه سبيل أفق توقع قادر على إدراك

1- سورة النحل، الآية 90.

2- في صفحة 619 من الرسالة الشافية، لمعذق.

3- الجرجاني، الرسالة الشافية، ص 585.

4- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 27-28.

العلاقات الخفية التي تربط القرآن بكلام العرب. وتسعفنا من هذه الزاوية صيغ التفضيل بتصنيفاتها العامة في البرهنة على معيار الإدراك الجمالي الأكثر شيوعا في العلاقة التفاعلية بين القرآن الكريم والمتلقي، وهي:

- أن التفاعل الخطابي له أولية على منطق السؤال والجواب من حيث أنه يحدد هوية الوقع، ونوعيته، وأنه يقود المستمع إلى حالة من الاندماج النفسي عبر مقدمات وسيطة سبق إثبات صحتها، تخص سلسلة من أفعال استجابة لا تحتاج إلى تجربة عند سماع القرآن[1]. وقد نقل ابن أبي الأصبع هذه الحيرة، قال: «فمما يغاير فيه الإنسان نفسه، قول قريش عن القرآن (ما سمعنا بهذا في آبائنا الأولين)[2] إنكارا منهم لغرابة أسلوبه، ومن بهرهم بفصاحته، ويلزم هذا إقرارهم بالعجز عنه، ثم غايروا أنفسهم في وقت آخر فقالوا (قد سمعنا لو نشاء، لقلنا مثل هذا)[3] »[4].

- ويتم بموازاة هذا النص الحاضر في أثناء فعل القراءة التأمل في العلاقة التي يجريها السامع بين أسلوب القرآن وبين ما يسميه بارت بالكتاب الأكبر the Book [5]، وعناصره المشفرة التي هي «عبارة عن شظايا متعددة لشيء كانت قد تمت قراءته ورؤيته وفعله وتجربته»[6]. ويحتفظ هذا التأمل بالمصطلحات المؤدية عن جانب من جوانب الخبرات الجمالية السابقة في لحظات التلقي المعبر عنها بالصفتين التقديريتين "الحلاوة " و" الطلاوة " متراشحتين مع ما اعتاد على اعتباره علماء الإعجاز القرآني علامة على الوجه النفسي للإعجاز؛ لقد نعت الباقلاني والخطابي روايات الوليد بن

1- المرجع نفسه، ص 289.

2- سورة القصص الآية 36.

3- سورة الأنفال الآية 31.

4- ابن أبي الأصبع المصري، بديع القرآن، تحقيق حفني محمد شرف، الطبعة الأولى، نهضة مصر، ص 105،

5- ينظر: حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 370.

6- حمودة، عبد العزيز، ص 371.

المغيرة وعتبة بن ربيعة وقصة إسلام عمر بن الخطاب وغيرها[1]، بالروايات الجديرة بالتأمل، فهي تخلق وعيا بمفارقة أسلوب القرآن للأساليب الأدبية المألوفة، ويجد الباقلاني في هذه المفارقة دليلا على نوع من الإدراك يحتفظ بصورة مثلى لهذا الأسلوب، وأنه بلغ «أعلى منازل البيان»[2]؛ إن التأثر النفسي من نوع الروايات السابقة وشبهها من صنف الوقع الذي «يُذهلُ ويُبهجُ، ويُقلقُ ويُؤنس، ويُطمع ويُؤيس، ويضحك ويبكي، ويُحزن ويُفرح، ويُسكن ويُوجع، ويُشجي ويُطرب، ويَهزُّ الأعطافَ، ويستميل نحوه الأسماع، ويورث الأريحية والعزة»[3]. ويقدم الخطابي هذا الوقع من خلال تأمل نوع من الصلة الحيوية بين أسباب قائمة في الفاعلية النفسية الخالصة فهو إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه[4] من ناحية، وبين تعالي القرآن فوق كل معرفة لغوية وبلاغية وهو الوجه الآخر من الإعجاز الذي «ذهب عنه الناس، فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من أحادهم»[5] من ناحية ثانية.

ويتجلى كل وقع في تمايزه من وقع آخر، وفي التأثير الذي يمارسه نص بموازاة – بدرجة أقل أو أكبر - مع التأثير الذي يمارسه نص آخر. فيجري تمثل وقع بوصفه علة، ويمثل وقع آخر كأنه معلول، وذلك بإحاطة كل نص مسبب لهما بسمة / سمات تحدده وتفصله عن آخر، مانحة لكل واحد من أجناس الأدب قدرة تأثيرية خاصة به. فإذا دار الحديث حول وقع القرآن، أريد بذلك استبعاد فكرة أن يضاهيه في الوقع نص آخر من نصوص أجناس الأدب. وإذا دار الحديث حول علة هذا الوقع، فلا بد أن يقدم لنا في الجانب الآخر تصورا لعلاقة الشعر بالقرآن تستعير مداخله من البلاغة العربية. ويتعلق الأمر في المقام الأول بالبحث عن تفسير للأهمية التي يكتسبها

1- ابن هشام، السيرة النبوية، ج1، ص 315.

2- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 276.

3- المرجع نفسه، ص 277.

4- الخطابي، ص 70.

5- المرجع نفسه، ص 70.

موقع القرآن موقعا «في البلاغة يخرج عن عادة كلام الجن، كما يخرج عن عادة كلام الإنس»[1]. تعرف العادة بأبسط مستوى البداهة بأنها «ما استمر الناسُ عليه على حكم المعقول، وعادوا إليه مرة بعد أخرى»[2]، وهي ترتبط كما تصوغها نصوص التراث بالأجناس الأدبية المنتجة في عصر ما قبل الإسلام، فالعادة «كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة، منها الشعر ومنها السجع، ومنها الخطب، ومنها الرسائل، ومنها المنثور، الذي يدور بين الناس في الحديث – فيأتي القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحُسن تفوق به كل طريقة»[3].

ليس في نيتنا مناقشة الفرق بين كلام الجن وكلام الإنس، فتلك مسألة أخرى، قد نشير إليها إشارة سريعة عند تعرضنا لعلاقة الشعر بالسحر، ولكننا مع ذلك نقول إن القرآن الكريم يفترض أن نفي أن يكون نظمه وتأليفه من جنس الشعر دائما هو نفي يرتبط بوعظ يتصل بالجن والإنس قال: «(إن هو إلا ذكر وقرآن مبين)[4] يعني: «ما هو إلا ذكر من الله تعالى يوعظ به الإنس والجن»[5]. وأن أفضل طريقة نتصور بها النفي العودة إلى ما تعرفه العرب عما يباين عاداتها من الكلام البليغ، وما هو في طبعهم ولغتهم[6]، وأن نعد أساليبها في أنفسها الركيزة التي تُقصد عند إثبات أنه «قرآن

1- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 38.

2- الجرجاني، علي بن محمد بن علي، كتاب التعريفات، حققه وقدّم له ووضع فهارسه إبراهيم الأبياري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1985 م، ص 188.

3- الرماني، أبو الحسن، النكت: ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط2، دار المعارف بمصر، 1982 م، ص 69.

4- سورة يسن لآية 69.

5- الزمخشري، الكشاف، ج4 ص 26- 27.

6- الباقلاني، إعجاز القرآن ص 13 وينظر: ص 289.

خارج عن العادة معجز»[1]، فكل حالة من النفي تفترض إثبات اختصاصه بنقضها في الوجوه كلها[2]، وأنه أختص برتبة في الفصاحة خارجة عنها[3].

تدفعنا خصوصية هذا الموقع إلى التساؤل حول ما إذا كان الأمر يتعلق بمقارنة جديدة بين أسلوب القرآن وأساليب الأجناس الأدبية. وإذا تركنا جانبا خصوصية المذهب والعقيدة، فإن ما يثير الانتباه بخصوص جدلية النفي والإثبات هو أن تاريخ الدراسة البلاغية للقرآن يمكن أن يختزل في تاريخ التأثيرات التي تحدثها أوجه البلاغة في الأجناس الأدبية المألوفة في التقاليد الأدبية في قراءة الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم. وإذا كان هذا التأثير في بصيرة القراءة يشتغل كشكل سابق عن أي تمظهر للقول بالإعجاز البلاغي فقد «ثبت أنه تحداهم بالقرآن لما يختص به من المزية في الأمر الذي جرت به عادتُهم وطريقَتُهم بالتحدي في الكلام، لأن ذلك كان معروفا فيما بينهم مشهورا»[4]، فإنه إلى جانب ذلك، يتضمن أولى أشكال الوعي بالتمايز الذي يقود إلى رد الوقع إلى العلاقة بين السبب والمسبب، وحين نفحص العلاقة على هذا النحو سنرى أن توظيف فكرة العادة الماضية سيتم البرهنة عليها بالعودة إلى أجناس الأدب، والتمثيل لها من خلال إظهار أن التلازم بين الأسباب ومسبباتها مرتبط بخصائص بلاغة للشعر والنثر جرت وفق عادة، وأن خصائص بلاغة قرآن لم تجر وفق عادة في القول؛ وسواء تعلق الأمر بالجاحظ القائل بتميز النص القرآني عن الخطابات البشرية[5]، أو تعلق برأي أهل الحديث في الإعجاز، ويمثله الخطابي الذي ذهب إلى أن أن الكلام يقوم بعناصر ثلاثة: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لها ناظم[6]، وهذه العناصر مجتمعة إنما تجيء مؤثرة في المتلقي بالنفي أو الإثبات. ويعتمد التدليل على

1- المرجع نفسه، ص 35.

2- المرجع نفسه، ص 179.

3- ينظر: القاضي عبد الجبار، ج16 ص 318، وهو مذهب القاضي عبد الجبار الاعتزالي وشيوخه،

4- المرجع نفسه، ج16 ص 320.

5- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص 383.

6- ينظر: الخطابي، ص 27.

التأثير المقصود في نفي العادة من حيث انتماؤها إلى مجال الكلام البشري المعروف والمألوف، وإثبات حالة من التأمل تفترض وجود درجة متعالية من المعرفة بأوجه التعالي النظمي ودرجة قصوى من التأثير يدعم أحدهما الآخر[1]؛ أو تعلق الأمر بالباقلاني الأشعري الذي ينظر إلى هذا التأثير باعتباره تأثيرا غير خاضع للوصف «فأما نهج القرآن ونظمه وتأليفه ورصْفُه، فإن العقول تتيه في جهته، وتحار في بحره، وتضلّ دون وصفه»[2]، ويعني ذلك أنه «غير قابل للوصف من الوجهة النظرية»[3]، وأنه يتجلى وفق بلاغة تقيم علاقة مجملة مع «خصوصية ترجع إلى جملة القرآن، وتميز حاصل في جميعه»[4].

قلت سواء تعلق الأمر بهؤلاء جميعا، فإن التفريق بين وقْعٍ عادة في البلاغة وبين وقْعٍ بلاغة مُسندة إلى القرآن، تصحبه ضرورة التفريق بين وقْعِ بلاغة الشعر ووقع بلاغة النثر. وتنطوي هذه التفرقة، التي يبدو أن البلاغة المشتركة تحكمها، على بعض مسلمات البلاغة النقدية التي ترتب صفات مهيمنة تناسب جنس الشعر ولا تناسب جنس النثر. لا ريب أن أبرزها العلاقات القائمة بين القاعدة البلاغية للجنس وخصوصية صفات مهيمنة تناسبه.

وتؤكد نصوص من التراث على دور البلاغة في تكون المعرفة بالشعر والنثر، وهي لا تشكك أبدا في كون التصنيف البلاغي معيارا للتمييز بين الأدب واللاأدب، بل أن عبد القاهر الجرجاني يشدد على النظر إلى البلاغة على أنها علم «له اختصاص بعلم أحوال الشعراء والبلغاء ومراتبهم وبعلم الأدب جملة»[5]، ومعنى هذا أن النشاط الأدبي مرتبط بالحمولة البلاغية في الثقافة التي يُمارس فيها، ففي «الشعر والنثر

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 26

2- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 183.

3- العمري، البلاغة العربية، ص 176.

4- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 33.

5- الجرجاني، الرسالة الشافية (ضمن ثلاث رسائل)، طبعة دار المعارف القاهرة 1387 ه، 1968 م، ص117.

جميعا تقع البلاغة»[1]. وتقود مثل هذه الاستنتاجات إلى فكرة للعلاقة بين الشعر والنثر قريبة من فكرة تمثل قوانين البلاغة الكلية لقوانين الأجناس الأدبية، ولدى حمادي صمود دليلٌ على تأكيد البلاغيين العرب القدماء «على اختلاف مدارسهم وعصورهم، أن القوانين التي اشتقوها من النصوص الأدبية، إنما هي قوانين كلية، يمكن أن تقع في الشعر، ويمكن أن تقع في النثر»[2].

ولا تخرج هذه القوانين الكلية عن تقليد بلاغي له هوية ثنائية، تتصل في أولاهما بعلم الأدب عامة، وتتعلق في ثانيتهما بطريقة في المفاضلة. وهي قوانين يمكنها أن تُقوّل تجارب مختلفة في إطار القوانين البلاغية الكلية التي تناسب الجنس الأدبي المقُول في إطاره. ويكون اكتشاف درجة إقناع هذا الشكل أو ذاك وتأثيره انطلاقا من درجة من التفاوت يبدو أن الحدس المشترك يحكمها. وتتمثل مهمة بلاغة نقد لدى القدامى في الإمساك، حقا، بالقيمة الجمالية الدالة على التفاضل. ومن أجل أن يُفهم " التفاضل" يقترح عبد القاهر الجرجاني النظر إلى النصوص الأدبية التي أنتجت دهر محمد صلى الله عليه وسلم وقبله والبصر بقوانينها ووطيفتها، وستنتج هذه الطريقة في النظر ترتيبا تصاعديا، نحو الجودة أو تنازليا نحو الرداءة، يُسند إلى النص وبلاغته الكلية، يقول «معلوم أن سبيلَ الكلامِ ما يدخله التفاضُلُ، وأن للتفاضُلِ فيه غايات ينأى بعضُها عن بعض، ومنازلَ يعلو بعضُها بعضاً، وأن علْمٌ يخصّ أهله، وأن الأصل والقدوة فيه العربُ، ومن عداهم تبَعٌ، وقاصرٌ فيه عنهم، وأنه لا يجوزٌ أن يُدّعى للمتأخرين من الخطباء والبلغاء عن زمان النبي صلى الله عليه وسلم الذي نزل فيه الوحيُ، وكان التحدّي، أنهم زادوا على أولئك الأولين، أو كَمَلُوا في علم البلاغة أو تعاطيها لما لم يَكْمُلُوا له. كيف؟ ونحن نراهم يُحْمِلون عن أنفسهم، ويبرأون من دعْوى المداناةِ معهم، فضلا عن الزيادة عليهم»[3].

1- ابن وهب، ص 161.

2- صمود، حمادي، الشعر وصفة الشعر في التراث، مجلة فصول (تراثنا النقدي، الجزء الثاني) المجلد السادس، العدد الأول، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1985، ص80.

3- الجرجاني، الرسالة الشافية، ص 575- 576.

يبدو أن سبيل الكلام الذي يدخله التفاضل باعتباره أحد الأوصاف الواجب إسنادها إلى النصوص الموصوفة " أدبية "، تؤلف علما له اختصاص بالبلاغة، وهي:

أ - الوحدات المعجمية مثل "يخص" وحدوده؛ حد موضوعي "المتقدمين من العرب"، وحد لاحق "المتأخرين من الخطباء والبلغاء عن زمان النبي صلى الله عليه وسلم"، ولما كان الاقتداء يقع بالضرورة ضمن إطار من الاختيار يُسند فيه اللاحق إلى السابق، فإن المقارنة يجب أن تحتكم إلى تفاعل ممتد، كما يقول ياوس، «عبر التاريخ»[1].

ب- إذا استقام الخطاب على وجه مخصوص من النظم والتأليف انتقل ثانيا إلى أعراف القراءة البصيرة بجوهر الكلام، فعند هذه النقطة يلتقي الشعر والنثر من جهة القدرة على التأثير والإقناع، وفي تحقيق ترتيبات التفاضل بالعودة إلى أساليب الأجناس الأدبية وقوانينها البلاغية المشتركة من جهة ثانية، ويفسره عبد القاهر الجرجاني على وفق مفاهيمه عن "البلاغة" و"الفصاحة" و"البيان" و"البراعة": «وكل ما شاكل ذلك، مما يعبر به عن فضل بعض القائلين على بعض، من حيث نطقوا أو تكلموا، وأخبروا عن الأغراض والمقاصد، ورامو أن يعلموهم ما في نفوسهم، ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم»[2]، تنطوي آلية مثل هذا التفاضل على أولوية تذوق النصوص الأدبية الأنموذجية ومعرفتها، ومن جملة ما يدعمها:

أولا: إسناد فكرة "الفضيلة" و"التفاوت" إلى مفاهيم جامعة استوعبت سائر أنواع الكلام وتجلياتها، وتفترض هذه المفاهيم خضوع قسمتها على مستوى الكلام الفصيح قسمين: «قسم تُعزى المزيَّة والحسنُ فيه إلى اللفظ، وقسمٌ يُعْزى فيه إلى النظم»[3]:

1- قسم أول تتضمنه أجناس الكناية والاستعارة والتمثيل «الكائن على حد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ على الظاهر»[4]،

1- بلمليلح إدريس، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر المغرب، ص 55.

2- الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، ص 43.

3- المرجع نفسه، ص 429.

4- المرجع نفسه، ص 430.

ويتبينُ من هذا التضمن أن المتكلم مجبرُ على اختيار أحد الأسلوبين؛ الإفصاح أو التعريض، الحقيقة أو المجاز، لاختيار إحدى الغايتين؛ التداول العادي للخطاب، أو التداول المُنجز لفعل الوقع والتأثير[1]. وبما أن العلاقة التفاعلية، من هذه الزاوية أو تلك، علاقة مع أجناس «تجري فيها الفضيلة، وأن تتفاوت التفاوت الشديد»[2]، فإن خيار المتكلم يقع ضرورة ضمن تعاقب جدلي للأشكال يشغل معنى المعنى مكانة مركزية في الدراسات البلاغية النقدية لتاريخ الأجناس الأدبية، حيث «أجمع الجميع على أن "الكناية" أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من الإفصاح، وأن للاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبلغ من الحقيقة»[3]. وأما السؤال عن كيفية تعالق الفضيلة والتفاوت من جهة وأجناس الكناية والاستعارة والتمثيل من جهة ثانية، فإننا نستطيع الاستنارة بقول للتهانوي ذكر فيه إن «المعاني الأول هي مدلولات التراكيب والألفاظ التي تسمى في علم النحو أصل المعنى والمعاني الثواني الأغراض التي يساق إليها الكلام»[4]. إن الخاصية الرئيسة لهذه الأجناس هي قدرتها على الانتقال من جنس أدبي إلى آخر؛ ويشهد لهذا الانتقال في منهج عبد القاهر الارتباط الناجم عن وجود علاقة بين معاني النحو والتداولي، وهو ارتباط يحصل من تدخل أصل من أصولها من أجل تقييد شرط من شروط النحو وتفعيل حكم من أحكامه المتنوعة. ومن مظاهر تلك الخواص اللغوية والأسلوبية والدلالية اشتراك الشعر والنثر فيها جميعا.

سَالتْ عَلَيْهِ شَعَابُ الحيِّ حينَ دعا أنْصارَهُ بِوجوهٍ كالدنانيرِ

1- المرجع نفسه، ص 70.

2- المرجع نفسه، ص 74.

3- المرجع نفسه، ص 70.

4- التهانوي، محمد بن علي، كشاف اصطلاحات الفنون، استابول، دار قهرمان للنشر والتوزيع، 1984، ص 1085.

فهو دليل على ترتيب يتسابق حداه الاستعارة على لطفها وغرابتها، وبما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير«ونجدُها قد مَلُحت ولَطُفت بمعاونة ذلك ومُؤازرته لها»[1].

وغني عن البيان أن عبد القاهر الجرجاني ينفذُ هذا التفاوت بين المستويات اللغوية بشَبَهِ هذه الشواهد على طول كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، وأنه يضع دائما الشعر في درجة من التميز تسبق النثر ولا تلحق القرآن. وأن هذا النفاذ هو سبيل تأكيده المستمر على مركزية الشعر في فهم بلاغة القرآن، وهو من أقوى القيود الضامنة لمنظومة بلاغة نقد جعلته مثالا في البراعة، أو يحتج به في تفسير الكتاب والسنة، وينظر إلى نظمه ونظم القرآن، فيرى موضع الإعجاز، ويقف على الجهة التي منها كان، ويتبين الفضل والفرقان[2]. ونعتقد أن هذه الكيفية في استيعاب بلاغة الشعر هي التي أراد أبو عبيدة (وآخرون) أن يحدثنا عنها، لاستجابته لحاجات الفهم والتفسيروالتأويل، فقد كان المجاز القرآني واستعاراته وتشبيهاته وكناياته وغيرها، تتمتع بفهم أفضل عندما يتم تناولها في ضوء التقابل بينها وبين شبهها أو ما يفسر وظيفتها على مستوى الشعر[3].

ثانيا: نهوض مقولة تفضيل الشعر على النثر في منظومة الفكر الأشعري، ممثلا في الباقلاني، على مسار ثلاثي الأبعاد:

- «أن معظم براعة العرب في الشعر»[4].
- «فهو(الشعر) إذا تهذب في بابه، ووفي له جميع أسبابه، لم يقاربه من كلام الآدميين كلام، ولم يعارضه من خطابهم خطاب»[5].
- «أن الفصحاء منهم حين ورد عليهم القرآن، لو كانوا يعتقدونه شعرا، ولم يروه خارجا على أساليب كلامهم، لبادروا إلى معارضته، لأن الشعر مسخر لهم مسهل عليهم، ولهم فيما علمت من التصرف العجيب، والاقتدار اللطيف»[1].

1- المرجع نفسه، ص 99.

2- المرجع نفسه، ص 26، محمود شاكر.

3- ينظر: أبو عبيدة، مجاز القرآن.

4- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 155.

5- المرجع نفسه، ص 155.

يؤسس القول بتفضيل الشعر على النثر، في موقع البحث عن الإعجاز البلاغي للقرآن، على جهة أخرى من التفضيل، يدل على ذلك ما حكاه القرآن عن «من قوله – إنه شاعر وإن هذا شعر–[2] لابد أن يكون محمولا على أنهم نسبوه: إنه يشعر بما لا يشعر به من الصنعة اللطيفة في نظم الكلام، لا أنهم نسبوه في القرآن إلى أن الذي أتاهم به من قبيل الشعر الذي يتعارفونه على الأعاريض المحصورة المألوفة»[3]. وإذا تأملنا، منطق الحمل على المفاهيم الشفاهية للشعر والشاعر، أمكننا أن ندرك السبب الذي من أجله تمت فيه المقابلة بين الشعر والقرآن الكريم مرة، وبين الشاعر والرسول صلى الله عليه وسلم أخرى، ففيها نكتشف تفسيرا لكيفية تأثير الكفاءة الشعرية في تصور المتلقي لخصائص المقابلة وقوانينها. ذلك أنه من المؤكد أنه بإمكاننا اللجوء إلى قول القرآن "إنه شاعر وإن هذا شعر" حتى نصف الفارق بين جنس الشعر وجنس النثر، لكونه فكرة بلاغية مفترضة مسبقا. لقد ظهرت في أفق النظرية النقدية العربية القديمة مقولتان في تحديد ماهية الشعر:

تتعلق المقولة الأولى بكلمة شعر في اللغة، فهو «العلم، وفي الاصطلاح: كلام مقفى موزون على سبيل القصد، والقيد الأخير يخرج نحو قوله تعالى (الذي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ، ورفعنا لك ذِكْرَك)[4] فإنه كلام مقفى موزون، لكن ليس بشعر، لأن الإتيان به موزونا ليس على سبيل القصد»[5]، وهو «في الأصل اسم للعلم الدقيق في فولهم: ليت شعري، وصار في التعارف اسما للموزون المقفى من الكلام، والشاعر للمختص بصناعته»[6]. ومن خلال قراءة التعريفين، يمكننا أن نسجل المرتكزات التالية:

1- المرجع نفسه، ص 53

2- سورة يس الآية 69- سورة المؤمنون الآية 36سورة الأنبياء الآية 5- سورة الصافات الآية 36- سورة الطور الآية 30 – سورة الحاقة الآية 38.

3- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص51.

4- سورة الشرح، الآيتان 3 – 4.

5- الجرجاني، كتاب التعريفات، ص 167.

6- الأصفهاني، الراغب، مفردات ألفاظ القرآن الكريم، مادة شعر، تحقيق صفوان داوودي، الطبعة الأولى 1992، دار العلم دمشق، وينظر: لسان العرب، مادة شعر.

- ربط الراغب الأصفهاني بين ماهية الشعر والقصد إليه من خلال الالتزام بعناصره الشكلية كالوزن والقافية.

- يتأتى الاهتداء إلى خصوصية نظمية وتأليفية من طريق نماذجه الموسومة بصناعة شعرية، وهي صناعة يعرفها كوهين على أنها علم موضوعه الشعر[1].

وترتبط المقولة الثانية بكلمة شاعر، «والشاعر من شعر يشعر شعرا فهو شاعر»[2]. لا نستطيع الاستضاءة بوصف تفصيلي لدقة المعرفة المنسوبة إلى الشاعر في النص السابق ولكننا مع ذلك نستطيع أن نقدر: تعطينا هذه المعرفة نظرة أخرى بصدد ماهية تسمية الشاعر التي تبين ابن رشيق فيها أنه سمي كذلك «لأنه يشعر بما لا يشعر غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى، ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر مجازا لا حقيقة»[3].

ليست هذه القدرة تعيينية في علاقتها بشكل القصيدة الشعرية أو مضمونها، وإنما تمتد لتشمل بنية كلية مُتعمدة في تكوينها على ركائز أربع:

1-(تناصية) أنه لا يقاس إلا بالابتكار والاختراع، والمعاني الخاصة، وأنها سمات خاصة بالشعر.

2- (إلهامية)وتخص امتلاك الشاعر ملكة الإبداع الشعري، وتشكل هذه الملكة علامات فارقة لشكل الأسلوب وفرادته، إبداعا، وثراءً، وتكثيفا إيحائيا، واقتدارا على صرف المعنى من أسلوب إلى أسلوب آخر.

1- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986 م، ص 9.

2- ابن وهب، ص 164.

3- ابن رشيق، ج1 ص 116.

3- (لسانية) في دوران العلاقة بين الشاعر وشعره، ينتج تصاهرا بين الزاوية اللسانية للوظيفة الشعرية، وبين سياق وظيفته في الشعر على وجه الخصوص[1].

4-(شعرية) تظهر الشعرية في حلبة هذه العلاقات، علما لا يُعنى بالشعر الحقيقي بل بالشعر الممكن «ويعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[2].

إن الأمر الأكثر وضوحا في حد هذه التسمية، على النقيض، هو الأكثر خفاء عند ترتيب العلاقة بين الشاعر والشعر. فقد اعتمدت تسميتهم للشعر من «قولهم شعرت، بمعنى فطنت، والشعر الفطنة، كأن الشاعر عندهم قد فطن لتأليف الكلام»[3]. إن التسمية المعبر عنها بوساطة الفطنة تخضع لعلاقة متعدية بين الشعر والشاعر والشعرية باعتبارها سبيل ترتيب قاعدة «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر»[4]. وهذا معناه أن مقولة الفطنة كانت على قدر كبير من الأهمية، فهي وإن لم تكن كذلك في التمييز بين القرآن والشعر، فقد كانت كذلك في «إقامة حد فاصل بين الشعر واللاشعر»[5]، ويسجل الشعر درجة انتمائه إلى الشعرية تبعا لدرجة فطنته «بالغوامض من الأسباب»[6]، وهذا التعالق بين الفطنة والغموض هو ما خلق أولية التجربة الخيالية من طريق المشابهة، حيث يرتبط التشبيه بالفطنة والبراعة «وكل ما كان المشبه منهم في تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف، كلما كان بالمعنى أسبق كان بالحذق أليق»[7].

1- ياكبسون رومان، الشعرية، ترجمة محمد العربي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 78.

2- تودوروف تزفيطان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987 م، ص 23.

3- ابن سنان، 270.

4- أدونس علي بن محمد، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروة، ط 2، 1989، ص 21،

5- المرجع نفسه، ص 16.

6- الرازي، الزينة ج1 ص 30.

7- بن وهب، ص 130،

8 - الخصوصية البلاغية وحكم القيمة

يمكننا أن نوسع من دائرة الفرق بين الشعر والنثر بالعودة إلى طريقة اشتغال المعاني التخييلية الشعرية والمعاني العقلية غير الشعرية، وموضوع هذا الفرق كان قد «قد عولج معالجة بلاغية صرف عند عبد القاهر في الأسرار؛ عالجه من زاوية التمييز بين المعاني التخييلية الشعرية والمعاني العقلية غير الشعرية: والأخذ و(السرقة) إنما يقع فيما هو تخييلي. وقد عولجت قضية السرقة في العصر الحاضر معالجة بلاغية ضمن مبحث التناص»[1]، وأن الشيء الغالب في البلاغة النقدية، هو أن الفرق يمكن أن يسند إلى خصائص نصية أخرى غير الوزن والقافية، وتتمتع هذه المسألة بفهم أفضل عندما نتناولها في ضوء التقابل الذي صاغه العمري بين البلاغة والنقد «فالوعي بالخصوصية هو البلاغة، وتمييز الجيد من الرديء عن طريق ذلك الوعي هو النقد»[2]. وحين يستعرض المرء كيفيات تداخلهما في البلاغة النقيدية سيقتنع بأن مسألة الخصوصية البلاغية هي مسألة متفرعة عن وظيفتها. وهي تقوم أساسا على مناسبة ثنائية الجودة والرداءة - التي تمت مناقشتها في علاقتها بجنس الشعر حصرا- لبلاغة نقد بقيت دوما تفتش عن خصوصيات مميزة للشعر في إطار البلاغة الكلية للنص.

وقد حاولت البلاغة النقدية التغلب على التداخل بلاغة / نقد الضالعة في القسمة الشكلية إزاء شعر / نثر «من جهة نظم أحدهما ونثر الآخر»[3]. إن فرقا من هذا القبيل قد ولد شاعرا مخصوصا بملكة شعرية تتميز من ملكة النثر، وهي التي ستسمح بتناول بنى تركيبية ودلالية تُوسم من خلالها لغة الشعر بأنها لغة تخييلية، لأنها لغة اضطرار وحيلة «فالوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة»[4]. وأوضح من ذلك، يؤدي نجاح حرية التصرف في

1- العمري، البلاغة العربية ص 42- 43.

2- المرجع نفسه، ص 43.

3- ابن الأثير، المثل، ج4 ص 10-11.

4- المبرد، أبو العباس محمد لن يزيد، البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب، ط2، مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة، 1985، ص 81، وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1 ص 101، والمرزباني، ص 144 – 145.

البنيات التركيبية والدلالية، إلى مركزية البرهنة - بواسطة تحليل ملموس –، عند مناقشة مقولة «أنه يجوز في الشعر مالا يجوز في النثر»[1]، على أن صرف مالا ينصرف، وحذف مالا يحذف، وقصر الممدود، وتصريف غير المصروف، وترك الهمز من المهموز[2]، وهي – وأخرى – تمثل صورة أخرى لمفهوم «التوسع في اللغة، ويُسيغُه الحمل والإلحاق عن طريق التشبيه والوهم وغير ذلك من الآليات التي تشغلها الذات والأعراف الفنية للشعر»[3]. وأن لها وظيفة مستقلة يُستدل بها على ثنائية الضيق /الاتساع مرة وثنائية الضيق والعذر أخرى، وأنها أخيرا تصلح كقاعدة نظمية للتأكيد على القيمة المستقلة للبناء والعروض والقوافي في الشعر[4]. وتشير مجموع هذه العمليات، إلى وجود نسق من الاختلاف كامن في المعايير التي تحكم على وظيفة البلاغة في الشعر، وهي معايير تكشف عن زاوية نظر في تواصل يجب أن يتساوى مع النص الشعري ذاته، ويتجاوز النص النثري. بل يجب معاملة الشعر كإجراءات جدلية لحالة منُ لسّعة يأنس المتلقي بها، ويعتاد عليها، ويستعد لها عند « وقت الحاجة إليها»[5]. وتؤسّس الحاجة إلى العروض والقوافي، على طرائق الاستخدام المفعّل للإجازة في التوسع، حيث لا يوجد التفاوت إلا من خلال استصغاء للخصائص التمييزية «ومقارنتهم في باب الجوازات بين الشاعر والمتكلم. فإذا تساويا في "الفلج" كانت مزية الشاعر أكبر»[6]. ومما لا شك فيه أن إسناد المزية إلى الشعر ينسجم مع إمكانية دراسة البنيات

1- سيبويه، ج1 ص 26، وينظر، البغدادي، عبد القادر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق، عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967 م، ج1 ص 3. والألوسي، محمد شكري، الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، ط المكتبة السلفية بمصر 1341 هـ، ص 6 .

2- ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1 ص 44- 45، سيبويه، باب ما يحتمل الشعر، وضرورة الشعر ج1 ص 33، والحصري، زهر الآداب ج2 ص 632.

3- العمري، البلاغة العربية، ص 118.

4- ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1 ص 45، وابن وهب، ص 116، الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 155.

5- ابن جني، الخصائص، ج3 ص 303.

6- صمود، حمادي، الشعر وصفة الشعر، ص78.

التركيبية والدلالية في إطار الأمثلة التي يقدمها، «فهي تحقق للقصيدة – أولا – بحسب قدرة الشاعر على التحرك مقيدا على نحو منتظم صوتيا ومعنويا، إذ هي..المرآة العاكسة لكل البيت، ونهاية مطاف المعنى الذي يجري وراءه الشاعر. إنها- كذلك – المحرق الذي يرتكز فيه تراكب النظامين الصوتي واللغوي، على نحو يؤكد صلتها بنظام المعنى في العمل الشعري، وهو ما أدركه منذ وقت مبكر جل النقاد العرب»[1].

والشعر في رؤية هذه البلاغة النقدية المقيد صوتيا ودلاليا، قوة إيحائية ذات دينامية متحولة لا تعرف الانغلاق، وهو محطات لدرجات متفاوتة إن نحو الجودة أو نحو الرداءة، ومن هنا لم يكن من قبيل المصادفة أن يستخدم ابن طباطبا أمثلة من الشواهد المستعملة في مخاطبات الناس كل ما أراد أن يُخص المنظوم درجة من التوسع «الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق»[2]، يحصر حمادي صمود مركز هذا الإسناد على التماس الحاصل بين منظوري الحد وصفة الشعر، فمن جهة «عد الانتظام أو النظم خاصية ميزة للشعر، بل المميز الوحيد بين النمطين، ومعنى هذا أنه مؤشر النمط، وراسمه الأساسي والدال عليه. ويتأكد هذا المعنى بعدم وقوف الحد على نوع النثر. ونصوص التراث في حد الشعر تؤكد كلها أن الانتظام وزنا وقافية من خصائص الشعر ومميزاته حتى إن بعضهم عدها من جوهره، تكمن له في جنسه بقدر اشتماله عليها»[3]. ومن جهة ثانية، عدت «صورة الإيقاع الخارجي عارية لا تحقق هذه الوظيفة، يدل على ذلك إجراؤهم لفظ النظم في باب العيب والتقصير، ورفضهم إطلاق صفة الشعر على كل كلام ليس لصاحبه إلا فضل الوزن والقافية»[4].

يسهم التثبت من صفة الشعر في تطوير طرق التعامل مع المألوف ومخالفة المتوقع، وتبعا للعمري تتقوم هذه عند الشعراء من ثلاث فرضيات أصول وهي:

1- المرجع نفسه، ص78.

2- ابن طباطبا، ص 41.

3- صمود، حمادي، الشعر وصفة الشعر، ص77.

4- المرجع نفسه، ص 79.

-كل ما يتحقق شعريا من الخصائص المنتمية إلى مقولة الشعر تلزمه حالة من المفارقة، وقد «انتبه الشعراء، قبل غيرهم، إلى طبيعة الشعر القائمة على المفارقة، فهو من جهة جهد لغوي فردي ملموس، وهو من جهة أخرى، عمل خارق في بنيته وأثره»[1].

-حالة الإلهام الشيطاني، وهي حالة تُسند إلى قوة غريبة تتغذى من "وجه الغرابة الشعرية "[2].

- يترتب عن الفرضيتين السابقتين تصور يجمع بين نقيضين، تُسيجهما «زاوية الغرابة التي تلحقه بالأعمال الخارقة للقوة الخارقة، وزاوية الصناعة التي تجعله نتاج كفاءة وجهد ومعاناة، وعلى الرغم ما يلاحظ من مفارقة بين القول بالإلهام، والقول بالصناعة، في بادئ الأمر، فإن تقصي جوانب الموضوع يكشف عن إرتباط المفهومين»[3].

إن ثقافة البصيرة حين تلقت الأثر الشفاهي لثنائية الضيق والاتساع وخضعت لسلطان تفاعلها، افترضت أنها صالحة بالضرورة لتعيين أسباب تداولها وترددها، ويجري تقويمها على أنها نشاط إبداعي له مساس مباشر بوظيفة البلاغة، والإشباعات الخاصة باللغة الشعرية. وتسجل لنا نصوص التراث في هذا المجال من الاشتغال عددا من الملحوظات:

أولها: أن المعاني مشتركة بين جميع الناس، وللشاعر أن يتناول منها ما شاء، ولما كان شكل القول الشعري ودلالته تتولدان، كلاهما، من هوية القصيدة الشعرية نفسها، فلا بد أن تتم الاستعانة بتجربة وسيطة لتصير المعادلة: جودة القول بدل استجادة الاعتقاد، «إذ كان الشعر إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب

1- العمري، البلاغة العربية ص46- 47.

2- المرجع نفسه، ص 47.

3- المرجع نفسه، ص 47.

بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون معتقدون لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر بحيث لم يذكروه، وإنما اعتقدوه فقط، ولم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر»[1].

ثانيها: يتعلم قارئ الشعر العربي القديم من خبرته أن يؤكد أن للجودة مكان الصدارة في الشعر، و«ليس للجودة في الشعر صفة، وإنما هو شيء يقع في النفس عند المميز»[2]، وقد فسر حمادي صمود طبيعة هذه الجودة بوصفها صفة شعر «يستمد خصائصه من خصائص اللغة»[3]. ويقوي استقلال الجودة الشعرية وتفوقها عن الجودة النثرية، إمكانية قيام وصف لبنية شعرية تحقق وظيفتها، من نوعية الوقع، وطبيعة التأثير. ويقع إلحاقهما في مستويات لغوية / بلاغية متفاوتة حققت الاطراب والاهتزاز والتحريك[4]. ويقود تجسيمها وتحيينها من بصيرة قارئ إلى أن يصبح النظر إليها تتوزعه كما يقول موكاروفسكي حالتان «إنه أولا " النص- الشيء "، أو " الحادث – المصطنع " الممثل للأثر المادي، والممكن البحث. ثم، بعد ذلك، " المادة الجمالية " المنتجة بواسطة " تجسيم " الأثر، من قبل القارئ، الذي – وفق معايير (أو " سنن ") عصره – يعطي لهذا الأثر معنى»[5]. وتتجلى الحالتان عند بلاغة نقد في المستويين التطبيقي والنظري:

- في المستوى التطبيقي تسند الخبرة بالنصوص الشعرية (مستوى الشكل ومستوى المضمون) رُتب الجودة الشعرية، وتستوطن أجودها متوالية من الشروط يجب أن تستوعبها بداهة السامع المثالي وتأمله الجمالي، وتتمكن منها بصيرة المتلقي.

- في المستوى النظري يمكن تلمسه من خلال خصائص شعرية كلية لا تختص بزمن دون آخر دون آخر أو مكان آخر.

1- قدامة، ص 136.

2- ابن رشيق، ج1 ص 119.

3- صمود، حمادي، الشعر وصفة الشعر، ص 79.

4- ينظر: ابن رشيق، ج2 ص 128.

5- وولف ديتر ستمبل، ص 111- 112.

وإذا أردنا أن نفهم كيفيات تداخل المستويين: شكل التعبير وشكل المضمون من جهة والتأثير من جهة ثانية، لا بد لنا:

أولا: أن نبيح لأنفسنا الاعتقاد في تفطن بلاغة نقد إلى أهمية التوفيق بين بلاغة الشعر ونقده، وأنه يحتل موقعا داخل مجموعة من التأثيرات الملحقة بهذا الموقع. وتشغل القصيدة الشعرية الأنموذجية مقام الوظيفة التي تؤديها البلاغة الكلية، من حيث جواز الاعتقاد، أيضا، في تفطنها إلى قضية الفصل بين العمل والنص، فالعمل هو «الموضوع المنجز الذي يتكون من كتابة منغلقة على نفسها، على عكس النص الذي صار مجالا منهجيا لا نعرفه إلا في نشاط القراءة، ونشاط إنتاجنا له»[1]، فترتيب العلاقة بين بنيات الشعر ودلالته هو هذا الموضوع المنجز بشروطه القائمة على ثبات العلاقة بين النص والمتلقي، واستمرارية الحاجة إلى البرهنة عليها حقبة زمنية إثر أخرى.

ثانيا: ترد لفظة " سحر " في القرآن الكريم مقترنة بقول يؤثر، وذلك ما حكاه من كلام الوليد بن المغيرة المخزومي «إنه فَكَّرَ وقَدَّرَ. فَقُتِلَ كيف قَدَّرَ ثم قُتِلَ كيف قَدَّرَ. ثُمَّ نَظَرَ. ثُمَّ عَبَسَ وبَسَرَ. ثُمَّ أَدْبَرَ وأَستَكْبَرَ. فقال إنَّ هذا إلا سِحْرٌ يُؤْثَرُ. إن هذا إلا قَوْلُ البَشَرِ»[2]، ولو التمسنا معنى كلمة سحر لرأينا أنها قد جرت في لغة العرب على «كل ما لطف مأخذه ودق....؛ والسحر: البيان في فطنة. والسحر: الشيء خفي سببه، ولذلك تقول العرب في الشيء الشديد الخفاء: أخف من السحر، وتصف ملاحة العينين بالسحر[3]. فهذه أربعة معان لهذه المادة جسدتها كلمات هي اللطف، والدقة، والبيان، والخفاء، متجهة ثلاثة اتجاهات متداخلة متفاعلة: المأخذ والفطنة والتأثير. وعلى هذه المعاني كلها واتجاهاتها بتجلياتها، فإن المستمع / الوليد بن المغيرة كان يملك الذوق والمعرفة بالنصوص الأدبية ما ظهر منها وما خفي بالمعنى الذي تيسره

1- كيرزويا إديث، عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة، د، جابر عصفور، الطبعة الثانية، مطبعة عيون، الدار البيضاء، المغرب 1986، ص 291.

2- سورة المدثر الآية 24.

3- لسان العرب مادة سحر، العسقلاني، وابن حجر، فتح الباري، المكتبة السلفية، الطبعة الأولى، القاهرة 10/ 237 .

الثقافة الشفاهية، ويدرك الأثر السحري الذي تتركه هذه الآيات البينات، وأنها تبين بسياقها الظاهري أربع حقائق:

أولاها: أن هناك رجلا كافرا وقع تحت تأثير القرآن، وكانت للمقارنة بين ما يقوله وما لا يقوله بشر فيها أمره.

وثانيتها: أن هذا الرجل يريد أن يتخلص من تأثير القرآن، فيدعي أنه قول بشر.

وثالثتها: أنه كان في حاجة ماسة لخطابات بشرية مؤثرة يستند إليها في تبرير تأثره بالقرآن.

رابعتها: أن هذا الرجل كان يعرف أن لغة لقرآن هي لغة تنتهك قوانين العادة في التأليف والنظم.

وعلى هذا فإن سحر قول القرآن يشتمل على ثلاثة أدوار على الأقل: من يؤثر (القرآن)، وما يُؤَثِّرُ فيه (تفكير وتقدير الوليد بن المغيرة) ومن يؤثر لصالحه (المؤمن بالقرآن). ولعلنا نلحظ أن هذا الدوران لسحر القرآن بين يدي تلك الآيات البينات يرسخ في البيان العربي معظم مميزات الخبرة الجمالية والتفضيل الجمالي، ويمكننا إعادة تبويبها على ثلاثة محاور:

- محور مميزات كلام العرب، وهو «لمن عرفه وتدرب بطريقها فيه، جار مجرى السّحر لطفا، وإن حبس عنه أكثر من ترى وجفا»[1].

- محور مميزات البيان العربي، ويرسخه استعمال الرسول صلى الله عليه وسلم للفظة سحر مقترنة بلفظة بيان، في قوله «إن من البيان لسحرا»[2] إنما كان بعض البيان سحرا لأنه «يروق للسامعين ويستميل قلوبهم، ويغلب على نفوسهم، ويحول

1- ابن جني، الخصائص، ج1، ص 205.

2- رواه البخاري في صحيحه في باب، إن من البيان لسحرا، ابن حجر العسقلاني، ج10ص 237، راجع هذا الحديث وما يقال في شرحه – المظفر العلوي، نضرة الإغريض، ص 352- 353، وانظر، الباقلاني، إعجاز القرآن ص 13- 37، وابن فارس (أحمد)، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران بيروت 1963 م، ص466.

الشيء عن حقيقته، ويصرفه عن جهته»[1]. ومن هنا يصبح تشبيه أثر البيان ووقعه بأثر السحر ووقعه منذ العصر الجاهلي ومرورا بعصر صدر الإسلام أحد المقارنات المفضلة في دائرة الاتصال بين المرسل والرسالة والمستقبل، فالسامع الذي يبحث عن وضع غامض، أي عن سر خفي في بيان المتكلم، إنما هو يبحث في الواقع عن شفرة خفية تخص طريقة في الحث «على تحسين الكلام وتحبير الألفاظ، وإنما يحمد صاحب البلاغة ما لم يخرج إلى حد الإسهاب والإطناب، وتصوير الباطل في صورة الحق»[2]. ولا تعود مسؤولية الوقع والتأثير إلى السحر نفسه، وإنما إلى ما يمكن أن نسميه، حسب الغذامي، بالشاعرية التي هي انتهاك لقوانين العادة الناتجة «عن تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم وتعبيرا عنه، أو موقفا منه، فهي إذن (سحر بيان) الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف[3]، وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له، يقلبه إلى (لا واقع) أو هو (تخييل) على لغة القرطاجني، أو تحويل العالم إلى خيال»[4].

3- إذا انطلقنا من هذا التحويل، وبناء على منطق البيان العربي، يتضح أنه ليس السحر الذي يتصرف «في الصور المحسوسة، والمعاني الجزئية المنتزعة منها، وتصرفها فيها تارة بالتركيب، والتفصيل أخرى، مثال إنسان ذي رأسين أو عديم الرأس، وهذه القوة إذا استعملها العقل المفكر سميت مفكرة، كما أنها إذا استعملها الوهم في المحسوسات مطلقا سميت متخيلة»[5]، وإنما الجانب المتعلق بطبيعة النص الذي هم بصدد الاستماع إليه أو قراءته. وإن يتأثر سامع / قارئ بنص من النصوص، فإنه يؤسس أفق توقعات خاصة به، أو يحيى أفق انتظار سابق يزكي هذا التأثير. وتمر هذه التزكية في البلاغة النقدية عبر القوانين الشعرية التي تؤكد بها الخصوصية الشعرية

1- ابن حجر العسقلاني، ج10، ص 237.

2- ينظر: المرجع نفسه، ج10، ص 437،

3- إشارة إلى قوله صلى الله عليه وسلم " إن من البيان لسحرا ".

4-- الغذامي عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985 م، ص 27-28.

5- الجرجاني، التعريفات، ص 176.

ذاتها. ويتعلق الأمر هاهنا بلغة شعرية تتوخى إبراز صفات حسن يجمع بين شكل التعبير وشكل المحتوى[1].

وبدهي أن اقترانا من هذا النوع يستدعي لونا من المهارة في التعبير من قبل الشاعر، ولونا متعاليا من الفهم والتأثر من القارئ، إذ يتعلق الأمر خصوصا بتأملٍ نظرة بلاغة نقد إلى صفات الشعر الموجبة:

الصفة الأولى: وتتعلق بما تتضمنه مادة " لطف " التي تقترن بمنهج في وصف معاني الشعر. ينقل الزمخشري وابن منظور لهذه المادة التي اشتقت منها كلمة اللطيف معان منها: شيء لطيف: ليس بجافٍ. ومن المجاز: عود لطيف، وكلام لطيف. وهو لطيف الجوانح... وفلان لطيف يَلْطَفُ لاستنباط المعاني... واللطيف من الكلام: ما غمض معناه وخفي[2]. واضح أن مشتقات هذه المادة تدور حول معاني الاستنباط والغموض والخفاء. وهي معانٍ ترتبط بنظام من الإحسان طريقه في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن الترسل مبني «على أن يكون واضح المنهج، سهل المعنى، متسع البال، واسع النطاق، تدل لوائحه على حقائقه، وظواهره على بواطنه، إذا كان مورده على أسماع متفرقة: من خاصي وعامي، وأفهام مختلفة: من ذكي وغبي،...ومبنى الشعر على العكس من جميع ذلك؛ لأنه مبني على أوزان مقدرة، وحدود مقسمة، وقواف يساق ما قبلها إليها مهيأة،، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه، غير مفتقر إلى غيره...وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه، والأخذ من حواشيه حتى يتسع اللفظ له، فيؤديه على غموضه وخفائه، حتى يصير المدرك له، والمشرف عليه، كالفائز بذخيرة اغتنمها، والظافر بدفينة استخرجها. فكل ما يحمد في الترسل ويختار، يذم في الشعر ويرفض»[3].

1- ينظر مثلا: ابن طباطبا، ص 54 .

2- أساس البلاغة مادة لطف، ولسان العرب مادة لطف.

3- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1 ص 18.

في الصفة الثانية، تحاول البلاغة النقدية النظر إلى ما يميز هذين المفهومين "علم البيان" و"علم المعاني" في صياغة القوانين الحقيقية للشعرية. يحيل المفهومان في البلاغة العربية على منزلتين مختلفتين، فمنزلة «علم البيان من علم المعاني بمنزلة المفرد من المركب؛ لأن رعاية المطابقة لمقتضى الحال – وهي مدار علم المعاني – معدودة في علم البيان مع زيادة أمر آخر وهو إيراد المعنى الواحد بأساليب مختلفة تزيد في إيضاح هذا المعنى وإظهاره»[1]. ولدينا في كتاب عيار الشعر طريقة في الكشف العمومي على نمطي تنوع الأساليب الشعرية ودرجة تفاوتها[2]. ويحتفظ البيان التام هاهنا بإيحاءات التفاوت في التفصيل، والتفاضل في الحسن[3]. ويحتفظ، إلى جانب ذلك، بطريقة في وصف نسق من العلاقات بين الألفاظ والمعاني وشروط إنتاجها. وتتعلق عند ابن طباطبا بالمنهج الذي تم عبره تفعيل مميزات الشعر، ويبوبها على ثلاثة محاور[4]:

أولها: محور الخصائص الشكلية والمضمونية للقصيدة الشعرية الأنموذجدية.

ثانيها: محور العلاقات بين الإيقاع والصورة الشعرية.

ثالثها: محور مميزات الذين يُخاطبون بالشعر (الفهم الثاقب)، ومطابقة الخطاب لمقتضى أحوالهم.

ويُحتكم في كل هذا إلى الطابع المركب لنسق من العلاقات تُبين عنها مقولاته عن أحسن المعاني في الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعُها، وهي عنده «الابتداءُ بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يُساقُ القولُ فيه قبل استتمامِه وقبل توسُّط العبارة عنه، والتعريضُ الخفيُّ الذي يكون بخفائه أبلغَ في معناه من التصريح الظاهر، الذي لا سترَ دونه»[5]. ويتمتع هذا التدرج من الظاهر إلى الخفي بفهم أفضل عندما نتناوله في ضوء

1- لاشين عبد الفتاح، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، الطبعة الأولى 1984م، ص 21.

2- ينظر: ابن طباطبا، ص 48- 160.

3- ينظر: لمرجع نفسه، ص 45.

4- ينظر: لمرجع نفسه، ص 43 – 55.

5- المرجع نفسه، ص 55.

التقابل الذي صاغه عبد القاهر، فأنس النفوس «موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأنيّها 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 تعلم بالفكر إلى ما تعلم بالاضطرار»[1]. وعندما يتعلق الأمر بالأثر الذي يتركه البيان التام، داخل شواهد شعرية منتقاة، وداخل سيرورة بلاغية متداولة، حينئذ يكون الشاعر قد استطاع تشكيل مجموع شروط نمط خاص للمعنى المنتج، ويكون السامع أمام سلطة وقع «كموقع البُشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه»[2].

وتتعلق الصفة الثالثة باعتدال الوزن؛ من بين المصطلحات الشائعة في النظرية النقدية العربية القديمة لتسمية الحرص على أن يكون «للشعر الموزون إيقاع يَطرَبُ الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»[3]، يبدو أن مصطلح الاعتدال، هو الأكثر دلالة عندما نطبقه في مجال الحديث عن انتظام بنية الشعر. والسبب الممكن لهذا التوظيف يكمن في إوالية الكشف لإدراك حدسي بأن إيقاع البيت الشعري هو إيقاع جيد أو رديء. والحال أن إشارة ابن طباطبا لهذا الاعتدال هي إشارة عمومية يصعب الانتباه إلى أبعادها داخل شواهد شعرية منتقاة، فهو يكتفي بتأكيد أهمية أن يُلبِّس الشاعر معنى القصيدة «من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزنِ الذي يسلسُ له القولَ عليه»[4]. ومهما يكن من أمر هذا الاختزال، فإن استعماله مقرونا بالوزن يترك الانطباع بأن الأمر يتعلق بالأبيات الرائقة سماعا، المتميزة بسهولة مخارجها، السلسلة الألفاظ، غير المستكرهة القوافي[5].

رسمت مجموع هذه الأوصاف سبل علاقات فنية وجمالية بين الشعر والفهم الثاقب، فالمستمع الخبير المزود بحصيلة ثاقبة من المعرفة الشعرية، يسهل عليه

1- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 108.

2- ابن طباطبا، ص 55.

3- المرجع نفسه، ص 53.

4- المرجع نفسه، ص 43.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 75 وص 118.

الإحاطة بطرق الاستمتاع بالشعر، وتفعيل العناصر المألوفة في سياقات غير مألوفة، مما يفيد أن امتياز شكل التعبير وشكل المحتوي، هو امتياز يتحقق عبر تبني نهجه في كيفيات جلب اختيار محبة سامع له وناظر بعقله إليه وعشق متأمل في محاسنه. ويعني هذا من وجهة نظر إجرائية أن الشعرية العربية القديمة الممتدة زمانا ومكانا، بقيت تستند في هذا المجال من التداخل والتفاعل إلى:

- استحالة فصل التعريف العروضي عن خصائص «وعناصر نصية أخرى، وفي مقدمتها الصورة الشعرية بتفرعاتها وتعارضاتها، كما أن أسبقية المعنى أساس نظري تقوم عليه الشعرية القديمة برمتها»[1].

- تفاعل يقدر الخبرة التي تتحقق للسامع جراء تفحص هذا المتميز من زاوية الفهم الثاقب والناقد للشعر«فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجه ونفاه فهو ناقص»[2].

إن الالتحام بين الشعرية التراثية والجمالية، بالاستناد إلى حد كبير إلى مفاهيم بلاغة نقد عن الفهم الثاقب، التي ضمها منهجها في مناقشة ثنائية الشعر والنثر، وفي تبين درجات الفاوت البلاغي بين نص وآخر، ويمثل ابن طباطبا لذلك بمثال «الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه وطيب ألحانه. فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب »[3].

1- محمد بنيس، ج3 ص 30.

2- ابن طباطبا، ص 52.

3- المرجع نفسه، ص 53.

الفصـــــــل الثالث

استعادة الرسالة الشعرية المسروقة

1- السرقة المتوارية:

توظف نصوص التراث مصطلح "السرقة" للتوسل به إلى اقتراح أنموذج قراءة خاص بعيار الشعر، فهو ممارسة إبداعية «لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة فيه»[1]. وهو في آن «ليس من كبير مساوئ الشعراء، وبخاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر»[2]. ونستطيع أن نطلق على هذا الضرب من التداخل اسم "التناص". لأنه يبحث عن إعادة إنتاج أعمال شعرية بأعمال شعرية مشابهة. والقراء الذين يبحثون – على حد تعبير أبي هلال – عن «وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه»[3] انطلاقا من تأمل مخزون ذاكرة الشعر تلزم الشعراء تناول «معاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم»[4]، إنما يبحثون في الواقع عن تأويل مضمر لنوع من التعالق يقر بأن «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات مختلفة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف فيها على نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة»[5]. وتمثل التأثيرات الشعرية، والنقد المصاحب لها، فرضيات تسهم بقدر متفاوت، وبصيغ مختلفة في تشكيل درجة من التفطن إلى تفاعل - صريح مرة وغامض أخرى - يُرى في كل شاهد (شواهد) شعري (شعرية).

1- ابن رشيق، ج1، ص 215.

2- الآمدي، 271.

3- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992 م، ص 135.

4- العسكري، الصناعتين، ص 196.

5- بارت، رولان، **نظرية النص**، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، 1988، ص 135.

وبهذا الصدد فإن الإحالة إلى السرقة بوساطة هذا القول المجازي: السرق «داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه»[1]، مفعمة بالكشف عن ملاحظتين أساسيتين:

أولا: يقتضي وسم السرق بالداء القديم والعيب العتيق، التشديد على الامتياز الذي تتمتع به «الأشعار المتفق على جودتها، وتقدم أصحابها في صناعتهم»[2]، في مقابل صعوبة قبول الشعر الرديء. وتفترض هذه المقابلة عادة أن يكون الشعر التقليدي – كيفما كان نوعه - معيارا، ويكون الشعر الحداثي– كيفما كان نوعه - حاصل عنصرين:

-إما أن يبرز عمق التجانس بينه وبين النص المعيار.

- وإما أن يكون تقليدا رديئا له.

وفي الحالتين معا فإن الناقد العربي القديم سيقدم اعتقاده القبلي بأن الشعراء المحدثين عالة «على غيرهم: إن قالوا حسنا فقد سبقوا إليه. وإن قالوا قبيحا فمن عندهم»[3]. هكذا يظهر أن النص الشعري التراثي بقدر ما يحقق هويته الخاصة ويحسن استقلاله، ينزع النص الشعري الحداثي نحو الاستعانة بطقس التجربة الشعرية ذاتها وينغرس إيجابا أو سلبا في مكوناتها ووظائفها.

ثانيا: إذا توقف الشاعر عند حدود التقليد، فإنه بذلك ينافس الشعراء منافسة لا جدوى منها لأن «اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز»[4].

ومن هنا يعتمد الشعر التقليدي – كما يعتمد الشعر الحداثي الذي يعد استمرارية طبيعية له – على التناص. وقراءة النص الشعري يجب أن تؤلف بين خاصية النص الجدير بالتقديم والتفضيل وبين التمسك بحرفية هذه الخصائص النابعة من هذا التوقع

1- الجرجاني، الوساطة، ص 214.

2- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 158.

3- الأصفهاني، الأغاني – ط. الساسي – ج16، ص 13. .

4- ابن رشيق، ج2، ص 281.

سواء كان ما نتوقع معنى منصوصا عليه في العرف والتقاليد أو صيغة من الصيغ الغرضية التي عُبر بها عنه.

وأيّاً تكن درجة الموافقة في تشكل المضامين الشعرية ودرج الاستعارة من التعابير السابقة، فإن تأثير النص الشعري الظاهر في النص المولّد إنما يبرر ويسوّغ أكثر مما يشرح ويفسّر. إن الشاعر بعد أن يمر بتجربة من التجارب الشعرية لا يظل تماما حبيس التجارب الشعرية السابقة، وإنما بقوم ضمنها، فقط، بالتخلي عن فكرة استقلالية التجربة الشعرية الجديدة. وبين هاتين التجربتين نستطيع أن نجد جميع درجات التفاوت بين قصيدة وأخرى، فنحن حينما نتحدث عن التقليد أو التعاقب «الأدبي، فإننا نتخيل – بصفة عامة – وجود خط مستقيم يصل خلف فراغ أدبي ما بسلفه. ومع ذلك فإن الوضعية هي أكثر تعقيدا. فليس الخط المستقيم هو الذي يستطيل، بل تشاهد عملية انطلاق تنتظم بدءاً من نقطة معينة يتم دحضها...إن كل عاقب أدبي، هو قبل كل شيء، معركة، تحطيم كل موجود سلفا ولإقامة بناء جديد انطلاقا من عناصر قديمة»[1].

إن وصف نزعة تقليد قديم كواقعة وأسلوب لاستثمار طريقة في الاستعانة يقتضي إعادة بناء تناص اللغة / تناص النصوص الشعرية (أو افتراضها) انطلاقا من الخلفية اللسانية الشعرية بشكل عام وبلاغة الشعر الجاهلي بشكل خاص. وبمعنى آخر، فإن هذا التناص هو دائما متضمن بوساطة درجة متعالية من التفحص في ميولات تجديدية تخض ابتداءً شعر امرئ القيس فهو «كبيرهم الذي يقرن بتقدمه، وشيخهم الذي يعترفون بفضله، وقائدهم الذي يأتون به، وإمامهم الذي يرجعون إليه»[2].

يتعين تقدير نسبة الاقتران في حدود الامتياز الذي تم بوساطته توظيف المصطلحات المؤدية عن جانب من جوانب التجلية – القصيدة كامتصاص وتشرب،

1- بوريس إيخنباوم، **نظرية " المنهج الشكلي " (ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس)**، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، الشكرة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1982 م، ص 63.

2- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 215.

كنسخ وتقليد لمضامين سابقة أو معاصرة -. وقد جرى الحسم فيها بالعودة إلى أنموذج النص الشعري التراثي؛ فالذي يؤثر في ذهن القارئ كان أحيانا على قدر من البساطة لدرجة أنه لا يرغب في إدراك عملية الاستيعاب دون ربطها بزمان ومكان محددين. ومن هنا أصبح الوصول إلى وصفة عامة أو قانون عام للشعرية سبيل معرفة تحتم ضرورة وصف جميع طرائق شعر امرئ القيس وطبقته ونظرائهم في أزمنة لاحقة، وقاعدته البلاغية في الاستدلال أن هذا الشعر «صورة ناضجة كاملة النضج، قبل أن تتصل الثقافة العربية بغيرها من الثقافات، ومن ثم عد الأدب الجاهلي أعلى قمم الشعر العربي على الإطلاق»[1]، وأن النص اللاحق غير قابل للفهم والإدراك خارج بلاغة هذا الشعر الكلية. وتأويل ذلك يتم تدعيمه بوساطة مفاهيم محددة للمجال التناصي بغض النظر عن زمان النص المُسند إليه أو مكانه، لأنه:

أولا: ليس المعنى في غرض شعري ما سوى نتيجة من نتائج الاشتراك في البيت الواحد والدار الواحدة والجزيرة الواحدة، والتشبث بأخلاق متفقة والانتماء إلى مجتمع ذي علاقات متشابكة «في المناسبة التي بنيت على غريزة التربة، وطباع الهواء والماء، فهم في ذلك شيء واحد في الطبيعة واللغة والهمة والشمائل والمراعي والراية والصناعة والشهوة»[2]. ومن شأن هذه في مجموعها - بالإضافة إلى القبيلة الواحدة والأرض الواحدة - أن تختصر المسافة بين الفرد والجماعة فهي التي تثير سؤال تحديد درجة تقارب الخواطر وتضارع الأخلاق والشمائل[3]، في هذا العمل الشعري أو ذاك. وهي مصدر التجربة المشتركة وملاذ إشباع الحاجة وإرضاء الرغبات بما يمليه عليهما وجودهما المجتمعي وحسب ما يوحي إليهما نمط الممارسة

1- ناصف، مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، منشورات الجامعة الليبية، مطابع دار لبنان، بيروت، ص 11-12.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، ص 163.

3- العسكري، الصناعتين، ص 250.

المجتمعية[1]. الأمر الذي دفع العرب إلى أن تفرض على الشعراء - الذين هم أفضل من يمثل الجماعة – مضامين تجسد سيرورة الغرض الشعري عبر الزمان والمكان. وأصبح من واجب كل شاعر أن يقتفي أثرَ قيم ليست في المحصلة النهائية سوى مظهر من مظاهر الدور الذي يلعبه الوعي «بدور التفاعل الثقافي والتأثير الاجتماعي في تداول المعاني والأشكال، وكيف أن البيئة الاجتماعية والطبيعية تنشئ معاني متقاربة»[2]. ومن هنا جاز لهم الاعتقاد بوجود بين مختلف النصوص الشعرية حقبة تاريخية إثر حقبة تاريخية أخرى قاسم مشترك، هو قاسم الهوية المشتركة، و«أن العمل أو العلامة لا تمتلك هوية منعزلة أو منفردة، وإنما تعيش (وابتداء من) نسق علاقات يشتمل على معايير القارئ، والقيم التاريخية- الاجتماعية، بوصفها عناصر لبنية الدلالة»[3].

ثانيا: من المتفق عليه في الشعرية التراثية أن العادات والأعراف مستخلصة في مجموعها من تجربة الجماعة التي يتكلم باسمها الشاعر. وجلي أنها ثقافة مرجعية مشتركة يجب التذكير بها مرة تلو أخرى. وليس بين مواقف النقاد مواقف تستدعي الثبات أقدر على تفسير الرغبة الملحة في السير على خطى حسن أنتج في زمن سابق من إيمانهم بمبدأ العودة إلى الأصول، وأنه امتياز تحظى به ابتداء الشعرية التراثية. قال أحمد بن أبي طاهر: «كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله. والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته. والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره، وان اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل. فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد.

1- ينظر: شاف آدم، **اللغة والواقع**، ضمن كتاب، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق – الدار البيضـــــاء (المغرب) – لبنان، 2000، ص 72.

2- العمري، البلاغة العربية، ص 302.

3- **إيقانكوس خوسيه ماريا بوثويلو**، ص 126.

قال: وقد رأينا الأعرابي..لا يقرأ ولا يكتب، ولا يروي ولا يحفظ، ولا يتمثل، ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام قبله، ولا يسلك إلا طريقه وقد ذللت له.

ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه، وفضحه امتحانه...ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة، حتى يخلص لكل شاعر بليغ ما انفرد به من قول، وتقدم فيه من معنى، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده، لألفى ذلك قليلا معدودا ونزرا محدودا»[1].

من الواضح أنه لا يوجد نص واحد يستقل بنفسه عن عدد من النصوص الممتدة في مخزون ذاكرة مبدعه. وإذا كان الالتباس خطابا قد يخفي مصدره، فإن التصفح والامتحان يساعدان على استرجاع هذا المصدر. وما دام الأخذ أمرا لا مفر منه في كلام العرب، فهو مسنن دائما، إما بكيفية تفصح عن اجتهاد في التصرف، أو متكلفة متصنعة ومتعمدة مقصودة. وتقوم لعبة الالتباس عند ابن أبي طاهر عبر التوظيف العجيب لطريقة في التحويل والتقليب - من حالة التلبس إلى حالة الاجتهاد في إخفاء هذا التلبس – بتلمس العون مما يُتصور إليه في القول بانفراد الشاعر في المعنى والتقدم فيه. فمما يعرف باسم " شباك التداخل " حين يتم تطبيقه على نصوص هذه الفئة يدل على أن الكفاءة الشعرية هي كفاءة تولد وتزدهر في ظل عدد غير محصور من الأعمال الشعرية السابقة أو المتزامنة. ومن هنا يصبح الحديث عن النص هو حديث عن سلسلة هرمية تصاعديا من أعمال شعرية توحي بأن كل نظام له ماضيه ومستقبله كجزأين لا يتجزآن من النظام العام للشعر[2]. ذلك أننا «إذا رجعنا إلى مثال التناص نعاين المفاهيم البلاغية العديدة التي وظفها العرب، مثل السرقات، والأخذ، والاقتباس... يمكن أن يتضمنها هذا المفهوم جميعا، ويعطيها أبعادا جديدة، تبعا للسياق الذي تتشكل في نطاقه»[3]، ومن هنا يجوز الاعتقاد في تفطن ابن أبي طاهر إلى ماهية

1- الحاتمي، ج2، ص 28.

2- Génett. G: Figures ،éd ،seuil ،Paris: 1972 ،p M 13

يتكلم جيرار جينات عن النصوص الأدبية.

3- يقطين، سعيد، **السرد العربي**، قضايا وإشكالات، علامات سبتمبر 1998، ص117- 118.

التجلي التناصي، فهو وحده الذي يفسر ما ذهب إليه بارت من أن «الأدب ذاته لم يكن أبدا سوى نص واحد»[1] وأن كل نص فيه آثار سابقة لغيره. إن التفوق الشعري ليس مجرد ممارسة إبداعية متولدة عن الموهبة الشعرية، وإنما هي أيضا ممارسة لا تتم وفق طريقة مندرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية *Imitation vlontaire* وإنما وفق طريقة متشعبة[2].

لا يصعب علينا في البلاغة النقدية أن نفسر لماذا كانت النصوص الشعرية البالغة الجودة من النصوص التي يمكن تحديد مسارها وفق مجال إبداعي مسيجٍ بنصوص شعرية سابقة، فتفسير ذلك يكمن في هذا القول المجازي لميشال بوتور *Michel Butor* «إن كل إبداع أدبي ينتج داخل مجال محاصر بالأدب، إن كل رواية أو قصيدة، كل كتابة جديدة هي مشاركة داخل المنظر السابق»[3]. وعلى الشاكلة نفسها، يمكن تفسير ارتكاز اتجاه في قراءة النصوص الشعرية الذي بلغ ذروته في القرن الرابع للهجرة على سنن شعرية - بتجلياتها المباشرة أو المفترضة على الأقل – مُسندة إلى عصور الشعر الأربعة[4]. فمن الملاحظ أن هناك تفاعلا مستمرا بين شعراء العصر الجاهلي، فقد كان الواحد منهم يكثر من الأخذ عن شعر غيره ويقوم بتحويله. وتتمثل مبادرة القارئ في صياغة فرضية هذا الأخذ انطلاقا من مدى كفاية الشاعر الجاهلي في إعادة إنتاج ما حفظه ورواه[5]. ولما كان الأخذ ذاته في عصر صدر الإسلام والعصر الأموي يقع داخل الرؤية الشعرية السابقة فقد استمر الشاعر / المتلقي يردد تصوره عن النص الشعري كتحويل لآخر يوسم بالإغارة

---

1 - Bqrthes ،Rolqnd ،S – Z ،seuil ،paris، 1970 ،P: 19

2- رولان بارت، نظرية النص، ص96.

3- المرتجى، أنور، **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص 45.

4- العصر الجاهلي، عصر صدر الإسلام، العصر الأموي، بداية العصر العباسي.

5- ينظر: ابن سلام، ص 147 – 148 وابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1 ص 68 – 69- 134 – 135 والعسكري، الصناعتين ص 197 وابن رشيق، ج1 ص 60و ج2 ص 217 – 223 والمرزباني، ص 65 والجرجاني، الوساطة ص 194 – 195.

والانتحال مرة وبالسرقة والأخذ أخرى[1]. ولما كانت شواهد هذا القلب تقع داخل الرؤية التي بررت انتشار الأنموذج الشعري، فإن طريقة تصور التحويل قد أخذ هذه المرة بمجال رؤية حاولت أن تحافظ على فكرة ما إذا كان هذا الشعر شعرا مسروقا أو مأخوذا مشفوعين بوصف يحاول أن يصل بينهما وبين طريقة في استعارة معاني شعر سابق[2] عن طريق الإغارة والنقل مرة والسلخ والتكرار أخرى[3] والاختلاس مرة[4] والتحويل أخرى[5]. ودرجة تصور هذا التحويل عن طريق الزيادة في المعنى وإشباعه[6]. ومن هنا أصبح الشاعر والمتلقي يشاركان في لعبة الأخذ والاختراع مرة[7]، والخفاء والتجلي[8] أخرى. ولا ولا تتم الإشادة بهذه اللعبة إلا إذا كان النص الشعري الجديد على درجة من الإجادة والملاحة [9]. وأيا تكن طبيعة العلاقة ودرجتها، فالعلاقات سالفة الذكر إنما تبرر وتفسر الظاهرة التناصية، فهي تحيل، بقصد أو دون قصد، إلى نصوص لها جذورها في الذاكرة الجماعية. وهي تدور في فلكها وتحقق وجودها بناء على علاقتها المعقدة مع نصوص أنتجت في زمن سابق ومرتبة ترتيبا تاريخيا متعاقبا [10].

1- ينظر: ابن سلام، ص 17- 27 الجاحظ، البيان والتبيين، ج3 ص 17 وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1 ص 70 – 71 – 72- 162 – 163- 200- 201- 202- 203 – 204، والجرجاني، الوساطة ص 192- 194 – 196- 197- 200 – 214 والمرزباني، ص 106 – 108 – 109 – 110- 111 – 112 – 141 – 219 وابن رشيق، ج 2 ص 217- 218 - 220 - 219، والباقلاني، إعجاز القرآن، ص 110 – 187.

2- ينظر، الصولي، أخبار أبي تمام، ص 21.

3- ينظر: الأصفهاني، الأغاني، طبعة دار الكتب.

4- ينظر: ابن رشيق، ج 2 ص 32.

5- ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج2 ص 712.

6- ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، ص 21.

7- ينظر: الآمدي، ص 55 – 123- 276- 277- 320

8- ينظر: المرزباني: ص 283، والآمدي، ص 47.

9- ينظر: المرجع نفسه، ص 55.

10 - أنظر T. Todorov:Les catégories du récit littéraire, In communication, n 8, collection point, éd seuil, Paris 198,1 P: 126.

2- القارئ والوظيفة النقدية لمفهوم السرقة:

تمثل بعض حالات القول بالسرقة هشاشة المعرفة بالسياق الشعري في البنية الكلية للقصيدة. وتمثلها مقاربة لا يعرف صاحبها «من السرق إلا اسمه، فإن تجاوزه حصل على ظاهره، ووقف عند أوائله؛ فإن استُثْبتَ فيه، وكُشف عنه، وُجد عاريا من معرفة واضحة، فضلا عن غامضة، وبعيدا عن جليّه، قبل الوصول إلى مُشكله»[1]. من من الآراء الشائعة بين النقاد العرب القدامى، الرأي القائل إن العلاقة التناصية، هي علاقة تتوزع بين التشبيه العامي / المبتذل والتشبيه المخترع مع ما يتضمنه كل منهما من علاقة ظاهرة أو خفية[2]. وقيمة القول بالسرقة أو عدمها هي قيمة ترتبط ضرورة بمنهج يستطيع أن يميز الأخذ والاتباع من شبههما أو ما يختلف عنهما. وقد لا يفطن بعض النقاد إلى هذا التمييز، لأنهم غالبا ما يكتفون بتتبع أثر أبيات متشابهة ومعانٍ متناسخة، ويطلبون «الألفاظ والظواهر دون الأغراض والمقاصد»[3]. وعلى هذا المستوى من التمييز فإن الفرق بدهي. ف "السرق" له نظام يقبل القياس من خلاله. وهو دائرة من العلاقات والقواعد تفصح عنها أقوال مجازية تعتبر أن "السرق يختلف عن الغصب" و"الإغارة تختلف عن الاختلاس" و"الإلمام يختلف عن الملاحظة"، ولهذه الاختلافات ما يُتممها على مستوى التصنيف: فالمشترك الذي لا يجوز ادعاء السَّرق فيه ليس هو المبتذل الذي ليس أحدٌ أولى به. والمختص الذي حازه المبتدئ فملكه ليس هو نفسه المشارك الذي اقتطعه. واللفظ الذي بجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل ليس هو الكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان[4]. ولهذا التصنيف نسخة أخرى خاصة بمفاهيم الفاضل من المفضول، تتناول المعنى الواحد من مثل "الإفراد في الزيادة الحسنة في الصفة"، و" الزيادة في درجة غموض التقسيم وخفائه"، و"حسن إتمام المعنى وتأكيده"، و"حسن الاختصار"، و"صحة النظم وعذوبة المنطق"، بل و"الاحتراس

1- الجرجاني، الوساطة، ص 183.

2- المرجع نفسه، ص 183- 184 – 187.

3- المرجع نفسه، ص 201.

4- ينظر: ا المرجع نفسه، ص 183.

من التفريط الإفراط". ومن الواضح أن هذه المفاهيم لا بد وأن تُشَمّل العلاقة التناصية أحكام قيمة متفاوتة عندما يتعلق الأمر بنظام من الفهم يحاول أن يستكنه نسب التناص وخصوصية النص المولد في مقابل النص الظاهر، فهناك:

أولا: جهة تداول المعاني وانتشارها، وهي جهة تتعلق بالمشترك العام الشراكة والمتداول الذي كثر استعماله.

ثانيا: جهة تأويل حالة السمات المشتركة بين ركني التشبيه، فالأصل في التشبيه الانفراد به.

ثالثا: جهة درجة الاستيعاب، وهي جهة لصيقة بأثر المقروء من الشعر.

رابعا: جهة الإطراب والاهتزاز بعد الفهم، وهي جهة ناتجة عن انفراد الشاعر بفضيلة لم ينازع فيها[1].

إن ما يبرر طرق استكناه هذه النسب هو أن يوضح الأسباب التي جعلت الاختلاف بين القول بالسرقة من عدمها على هذه الدرجة من الصعوبة والتعقيد. ومن الطبيعي أن ترتبط، هاهنا، خصائص القارئ البصير المبرِّز في أحد جوانبها بكفاية تمييز واضح النص من غامصه، وجليه من بعيده، وهذا التمييز في حاجة بدوره للمعرفة بأصناف الشعر «وأقسامه، وتحيط علما برتبه»[2]. ويجد القاضي الجرجاني، كما هو متوقع، في افتنان المذهب واختلاف المواقع ما يتفق ورأيه في تجنب طلب الألفاظ والظواهر، والتركيز على الأغراض والمقاصد. فالقراءة التي تبحث عن التفاوت هي راهنية فقه اقتدار بلاغي هو حصيلة تأمل أبيات ينتسب «بعضها إلى بعض، واتصال كل واحد منهما بصاحبه»[3]، ولهذا الانتساب أربع طرق: الانتساب الذي لا تشوبه شائبة عن طريق الاتفاق في الألفاظ، والتساوي في المعاني. الانتساب المختلف المعارض المتفق الأغراض. الانتساب المختلف المعارض المختلف

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 184- 189.

2- المرجع نفسه، ص 183.

3- المرجع نفسه، ص 201.

الأغراض يعلق به الشاعر الحاذق فيعدل بالمعنى المختلس «عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه، وعن رويه وقافيته، وإذا مرَّ بالغبي الغُفْل وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأملهما الفطن الذكي عرف قرابة ما بينهما، والوصلة التي تجمعهما»[1]. والانتساب الذي يجيء على وجه القلب، وقصد به الشاعر النقض[2]. ووظيفة معرفة كيفية مقاربة هذه الطرق تنظيم مجال تناصي وحدوده طبقا لأنواع العلاقات التي يحل واحدها محل آخر. ويقود تمثلها مجتمعة بمنهج قراءة يسمو على قراءة الغبي الغُفْل لأنها قراءة تحاول من طريق التأمل اكتشاف علاقات خارجية تتصل بالعرف والمحيط الاجتماعي للمتكلم دون الخوض في العلاقات الداخلية من مثل فرادة الأسلوب وطريقة التركيب. وسواء فرق القاضي الجرجاني بين طريقة مرور الغبي الغُفْل على شواهد السرق وبين تأمل الناقد البصير والعالم المبرَّز، واعتبار قراءة هذين الأخيرين على أنها ركيزة أساسية في النقاش العام الدائر حول موضوع السرق، فإن طريقة التطبيق التي عرضها لا تترك مجالا للمعرفة الدقيقة والصحيحة ببلاغة شعرية متميزة وأخرى أقل تميزا. وهو يستند إلى منهج لم يكن في حال الاعتماد عليه ميسرا لدراسة تدرج الشواهد الشعرية داخل سلسلة من الشواهد الشعرية السابقة أو المتزامنة. لأنها قراءة تكتفي بدراسة البنية والصورة الشعرية في عزلة عن سياقهما داخل البنية الكلية للقصيدة. ومن الواضح أن هذا العزل يشمل منهج القراءة العمودية للشعر قاطبة. ومنهج من هذا القبيل لا يستطيع أن يفرق بين التأثير والسرقة، ويتثبت السرقة «تأسيسا على التشابه بين أبيات منفصلة، لا يمثل منهجا صالحا للتمييز بين الأصيل والمبدع، والمقلد السارق من الشعراء»[3]. وأهم من ذلك أن العلاقة بين الظاهر والباطن ليست علاقة يتيسر مناقشة حدودها، ما دام التبادل الشعري للأغراض والمعاني قد أثير على

1- المرجع نفسه، ص 204.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 206.

3- سوزان بينكي، **أبو تمام في " موازنة " الآمدي، حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع**، ترجمة أحمد عثمان، فصول، تراثنا النقدي، الجزء الثاني، المجلد السادس، العدد الثاني، يناير / فبراير / مارس، 1986 م، ص 44.

مستوى التطبيق عرضا. وحينئذ يصح لنا أن نتوقع عدم فقه مثل هذا المنهج أبعاد فاعلية إبداعية «يمكن أن تحول النص إلى تأثير أو تغيير أو تشرب»[1].

هذه المعرفة المبتورة عن نمط ثراء الشاهد الشعري بعلاقاته النصية المتعددة يمكن أن تفسر كثيرا من بديهيات قراءة أمر السرقة عند الباقلاني، فهي قراءة قبلية تختزن معرفة جزئية، حيث السرقة ليست إلا شواهد شعرية منتقاة معزولة عن سياقها في البنية الكلية للقصيدة. غير أن هناك أسبابا تدعونا إلى الاعتقاد بمحاولة الباقلاني تجاوز القراءة العمودية للشعر. وبالنسبة إليه، وإذا كنا نريد فهم طبيعة الأعمال الشعرية باعتبارها تقاطعا لأعمال وأساليب شعرية سابقة أو متزامنة، يتحتم علينا أن نؤسس ابتداء ثقافة شعرية تهتم بالعلاقة التناصية انطلاقا من درجة عالية من المعرفة بالأشعار التفصيلية. وهي ثقافة لا يخفى عليها، بحسب الباقلاني، «معرفة سارق الألفاظ، ولا سارق المعاني، ولا من يخترعها، ولا من يلِمُّ بها، ولا من يجاهر بالأخذ ممن يكاتم به، ولا من يخترع الكلام اختراعا، ويبتدعه ابتداعا، ممن يروي فيه، ويجيل الفكر في تنقيحه، ويصبر عليه، حتى يتخلّص له ما يريد، وحتى يتكرر نظره فيه»[2]. من الواضح أن هذه المعرفة لا بد أن تشمل العلم بمن «له سمت بنفسه، ورفتٌ برأسه، ومن يقتدي في الألفاظ أو في المعاني، أو فيهما بغيره، ويجعل سواه قدوة له، ومن لم يلم في الأحوال بمذهب غيره، ويطور في الأحيان (بجنان) كلامه»[3]. لقد كان هدف الباقلاني هو إثبات تميز أساليب الشعر بقيامها على علاقة موازاة، مثلا، بين تنقيح زهير والحطيئة وشبههما من عبيد الشعر، وبين مذهب المطبوعين من الشعر، موازاة تضمن تباين أسلوبهما في الشعر.

إن ما يبرر لنا الاعتقاد أهمية هذه المعرفة، هو جعل مستويات العمل الشعري تتدرج داخل سلسلة من الأعمال الشعرية يتعلق أجودها بنصوص تم انتقاؤها بجهد معرفي

---

1 - Jean Louis hondrine: Premiere aproche de la notion du texte. in théorie d'ensemble, coll," Tel- quel ", seuil, Paris, 1968, P: 280

2- الباقلاني، إعجاز القرآني، ص 122.

3- المرجع نفسه، ص123.

واضح. وهي في معظمها لا تخرج عن تلك النصوص التي تستند إليها البلاغة العربية. وأن هناك، كما يقول بارت، «مكان واحد تتركز فيه هذه التعددية، وهو القارئ»[1].

3- قدرة الشاعر على الأخذ والقلب:

ليس بالغريب أن يكون لدرجة، تضيق مرة وتتسع أخرى، من القلب والأخذ، القدرة الكافية على خلق نوع من الالتباس في ذهن القارئ، فالجاحظ وشبهه إذا نظر في الشعر القديم والمحدث وجد المعنى يقلب ويأخذ بعضه من بعض[2].

ينقل لنا ابن منظور لمادة قلب معانٍ منها «القلب: تحويل الشيء عن وجهه... وقلب الأمور: بحثها والنظر فيها»[3]، فهذان معنيان يستوجبان توافر مصدرين للاستيعاب والامتصاص :

أولهما: تترجم عنها كلمة التحويل. ذكر ابن منظور لمادة "حول" معانٍ نذكر منها «الحَوْل: الحِيلة والقوة... الحذق وجودة النظر والقدرة على دقة التصرف... ورجل حُوّل، بتشديد الواو، أي بصير بتحويل الأمور..ويقال: رجل حَواليٌّ للجيِّد الرأي ذي الحيلة... والمحال من الكلام: ما عدل به عن وجهه... والاحتيال والمحاولة: مطالبتك الشيء بالحيل... وتحوّل عن الشيء: زال عنه إلى غيره..وحال الشيء نفسُه يَحول حَوَلا بمعنيين: يكون تَغَيُّرا، ويكون تَحوّلا»[4]. ترسم المداخل المعجمية لمادة حول ومشتقاتها طريقة في معرفة النصوص وتشربها تستند إلى ثمانية معانٍ متداخلة ومتفاعلة، هي: الحيلة والقوة والنظر والقدرة والبصر والعدول بالأمر عن وجهه

1- بارث رولان، موت *المؤلف*، ضمن كتاب، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، تأليف تيوتن، ك. م. ترجمة عيسى علي الكاعوب، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1996 م، ص165.

2- ينظر: الحصري، أبو اسحاق ابراهيم بن علي القيرواني، **زهر الآداب وثمر الألباب**، تحقيق علي محمد البجاوي، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1953 م، ج3 ص666.

3- لسان العرب، مادة قلب.

4- المرجع نفسه، مادة حول.

والمحاولة والتغيير. ويمكننا إعادة تبويبها انطلاقا من صيغة المصدر الحقيقي "التحويل". ذكر ابن منظور أن التحويل هو «التهذيب: والحِول يجري مجرى التحويل،.. يقول الأزهري: وّالتحويل مصدر حقيقي من حوَّلت، والِحوَل اسم يقوم مقام المصدر»[1]، لذلك فإن الجاحظ قد أشار إلى ذكر مصدر التناص، فهو يبين عن:

1- فاعل التحويل.

2- المُحَوّل.

3- موضوع التحويل.

4- منهج التحويل.

5- الغاية من التحويل.

ففي (1) نكتشف علاقة وثيقة بين حذق وحيلة القائم بالتحويل والبصر بطرق التحويل. من طريق ملاحظة علاقة العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة بعد التحويل.

وفي (2) يتم إدراك فعل التحويل من قبل فاعل التحويل انطلاقا من معرفة أصيلة بالأشكال الشعرية التي خضعت لفعل التحويل.

وفي (3) تتجلى العلاقة بين سلسلة النصوص المكوّنة لفعل التحويل والنص الفردي في ما تختزنه ذاكرة المحول من آثار مقروءة سلفا.

وفي (4) تتحدد الطبيعة الجمالية للنص المُحول بمدى انزياحه عن النص الذي قام المحول بتحويله. ويُكسب منهج التحويل النص المُحول فرادة شعرية وخصوصية تعبيرية.

وفي (5) يتم استنباط قصد النص المحول من خلال إزاحة نصوص سابقة ووضع اليد على النص موضوع التحويل.

وإذا توسعنا بكلمة التحويل تجاه التعريف الذي جاءت به جوليا كريستيفا «كل نص هو امتصاص وتحويل نص آخر»[2]، وقول جيني «إن التناص عمل تحويل

1- المرجع نفسه، مادة حول.

2 - Laurent jenny, La stratégie de la forme, In poétique ; N¨% 27/ 1976 ; P: 261

وتشرب (استيعاب) وتمثّل لعدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى»[1]، فمما لاشك فيه أن للمعاني التي يحولها الشاعر سندا تحده مسألة التعاقب والتقاليد الشعرية الموروثة. ويتم بناء المعنى الشعري المحوّل بتمثل معاني الغرض الشعري الذي يتضمنه. ولما كانت علاقة التعدية بدهية من طريق الحيلة والقوة والنظر والقدرة والبصر والعدول بالأمر عن وجهه والمحاولة والتغيير، فإن الأخذ بمفاهيم بلاغة النص يستدعي ضرورة الأخذ بوجود علاقة مماثلة كلية تحاول أن تمزج بين هويتين للنص المقلوب:

1- هوية تنطبق على صفة نوعية لأشكال الشعر.

2- وهوية تنطبق على ثوابت الغرض والتبادلات داخل الأغراض الشعرية.

ولا يشمل نص الجاحظ بطبيعة الحال جميع الطرق التي يتم بوساطتها فعل التحويل، إلا أننا مع ذلك نستطيع أن نزعم أن المداخل المعجمية لكلمة "حول" تكون قد أصلت اقتدارا على قلب الخصائص النوعية للغة الشعرية، وأنه اقتدارُ يوظف على حد تعبير ج. دوبوا سنن اللغة – وسنن اللغة الشعرية – من منظور "التكرار" و"إعادة الإنتاج" أو ما يسميه "القلب" و"التحويل" و"الهدم"[2].

إن مجموع عمليات القلب والتحويل والهدم يمكن التنبؤ بها، وفقط، في إطار التداخل بين الأساليب الشعرية ودلالاتها. وهذه العمليات ليست في نهاية المطاف سوى دليل استقرار وصلابة عادات سببت محنة لشعراء عصر ابن طباطبا، فهي «في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة. فإن أتوا بما يقصُر عن معاني أولئك، ولا يُربى عليها، لم يُتَلَق بالقبول، وكان كالمطَّرِحِ المملول»[3].

1- القمري، بشير، **مفهوم التناص**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 60-61، ص 93.

2- J. Dubois. Code. Texte. Métatexte, In Littérature ;) Revue Larousse n%12 Paris; 1974 P:5

3- ابن طباطبا، ص 46 – 47.

من المسلم به عموما في ثقافة البصيرة، أن للأخذ والقلب والتحويل وظيفة معرفية وذوقية. وتفترض هذه الوظيفة أن اختبار دعاوى البناء النظري يمثل ممارسة نقدية تحتكم إلى شبكة من العلاقات النظمية والتأليفية الخاضعة لقانون "الرتب الأسلوبية والتركيبية والدلالية"، فهي التي توجه منهج استحضاره ثنائية الألفاظ المنقولة المتداولة، واللفظ المستعار أو الموضوع[1]. وقد اكتمل التفاعل في إطار هذه العلاقة من خلال الإصرار المستمر على استكناه التداخل والتشابك المتبادل بين "المعرفة" و"الذوق"، وتراشحهما مع العلاقات التي تنشأ بين مكونات الشعرية العربية ووظائفها التي يُمكن منها لفظا: بحث ونظر. ف "البحث والنظر" حاضران دائما عند القيام بفعل التحويل داخل الغرض. وينبغي أن يبرهن على كفايتهما الخاصة من خلال:

- رسخت معاني النظر مجالا لتداول موضوعات أسهمت في إعادة تشكيل الخبرة الفردية والجماعية بالنصوص التفصيلية ينقل لسان العرب لمادة "نظر ومشتقاتها معانٍ منها «النظر حس العين، وتأمل الشيء بالعين، والنظر: الفكر في الشيء تقدره، وتقيسه منك، والنظر يقع على الأجسام والمعاني، فما كان بالأبصار فهو للأجسام، وما كان بالبصائر كان للمعاني.... وفي الحديث: أن عبد الله أبا النبي صلى الله عليه وسلم مر بامرأة تنظر وتعتاف، فرأت في وجهه نورا فدعته إلى أن يستبضع منها وتعطيه مائة من الإبل فأبى، قوله: تنظر، تتكهن، وهو نظر تعلم وفراسة»[2]، وذكر العسكري لهذه المادة معان نذكر منها: «وحد النظر إدراك الشيء من جهة البصر أو الفكر، ويحتاج في إدراك المعنى إلى الأمرين جميعا، كالتأمل للخط الدقيق بالبصر أولا ثم بالفكر، لأن إدراك الخط الدقيق الذي به يقرأ، طريق إلى إدراك المعنى، وكذلك طريق الدلالة المؤدية إلى المعنى.. طلب معرفة الشيء من جهته ومن جهة غيره....وأصل النظر المقابلة، فالنظر بالبصر الإقبال به على نحو المبصر، والنظر بالقلب الإقبال بالفكر نحو المفكر فيه، ويكون النظر باللمس ليدرى اللين من الخشونة، والنظر إلى

1- ينظر: الجرجاني، الوساطة، ص 209 – 210 – 211.

2- لسان العرب مادة نظر.

الإنسان بالرحمة هو الإقبال عليه بالرحمة، والنظر نحو ما يُتوقع، والأنظار إلى مدة هو الإقبال بالنظر نحو المتوقع، والنظر بالأمل هو الإقبال به نحو المأمول، والنظر من الملك لرعيته هو إقباله نحوهم بحسن السياسة، والنظر في الكتاب بالعين والفكر هو الإقبال نحوه بهما.... وإن قرن النظر بالقلب فهو الفكر في أحوال ما ينظر إليه، وإذا قرن بالبصر كان المراد به تقليب الحدقة نحو ما يلتمس رؤيته مع سلامة الحاسة»[1].

واضح من مشتقات هذه المادة أنها تدور على معان، تجسد:

1-أساسا حسيا في ترتيب العلاقة بين الإنسان – المعرفة من جهة، وبينهما وبين الحياة والكون من جهة ثانية. وبوساطتها يتم التحكم في نظام من التجربة الحسية. وتعد قاعدة معرفة أولية فطرية وضرورية.

2- معرفة يقينية.

3- بصرا بالغاية من المقايسة والمقابلة.

4- نظرا يوثق أركان التأمل في النصوص التفصيلية، وحسن السياسة عند الإقبال عليها، ولملمة مقاصدها.

وحقائق هذه المعاني تقوم على قاعدتين رئيسيتين:

أولاهما: أن النظر يوم يعتمد عليه في الاستدلال على فهم يستوعب كلية بلاغة النص الشعري، يمكن أن نتخذه سبيل تحديد قوانين الجنس الشعري، وجعلها سبيل المطارحات النظرية عند ابن طباطبا وآخرين. فهو يرسخ منهجا في الاختيار والانتقاء الشعريين. وقد تم توظيفه لغاية أن يُبرهن على علاقة قوية بين قوانين الأنموذج الشعري وشروط النقاد على الشعراء. وتصبح هاهنا علاقة اللاحق بالسابق، ومحاولات التنظير البلاغي كلاً مبنيا داخل الثقافتين الشعرية والنقدية. ويُتصور هذا الكل باعتباره سبيل اختيار الأفضل. وهذا السبيل طريقة منهجية لأنها تخصص شواهد

1- العسكري، كتاب الفروق، ص 79 – 80.

شعرية أنموذجية داخل النظرية النقدية العربية القديمة. إنها تمثل طريقة في الاختيار والتصنيف منسجمة مع ما أسماه ابن طباطبا العلوي ب" تهذيب الطبع"[1].

ثانيتهما، يمثل منطلق التسمية ونتائجها الخط العام لمدلول مادة " نظر"، مبرزين إياه في ثلاثة اتجاهات رئيسة:

1- يستند تكوين فكرة عامة عما هي خصائص هذا النظر، البحث في شروط ابن طباطبا بخاصة - والنقاد العرب القدماء بعامة- إلى شعراء عصره، فهو يطالب من يرتاض قول الشعر «بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء، ويتناول المعاني اللطيفة كتناولهم إياها، فيحتذي على تلك الأمثلة التي طرقوا أقوالهم فيها»[2].

2- لقد قادهم الاهتمام بالكيفية التي يدرك بها اختيار «لاستحسان له خصصناه به دون سواه»[3] إلى تبني جانب الكفاية الشعرية التي تطمح إلى فقه لعبة التشابهات والاختلافات بين الشعرية التراثية والشعرية الحداثية. واختيار أحسن نماذجها من منطلقات فنية وجمالية.

3- ولعلنا نلحظ أن العلاقة بين النظر والمنهج بين يدي ثقافة الرؤية والتأمل ترسخ في القراءة الشعرية مميزات التواصل الشعري الشفاهي وغير الشفاهي.

إن صفة العموم لعملية التحويل، كما هي عليه في نص الجاحظ، يمكن تدعيمها بالعودة إلى المصطلحات المؤدية إلى جانب من جوانب القلب والأخذ فهي تنظم المواقف الجزئية في مواقف كلية يمكن التخطيط لها على الشكل التالي:

- رسخت معاني "الأخذ" مجالا لتداول موضوعات أسهمت في إعادة تشكيل الخبرة الفردية والجماعية بالنصوص التفصيلية، انطلاقا من رؤية نقدية لمجال السرقة الشعرية في مقام البحث عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق. ينقل لسان العرب لمادة "أخذ" ومشتقاتها معانٍ منها «الأخذ: خلاف العطاء، وهو أيضا التناول. أخذت

1- ابن طباطبا، ص 45.

2- المرجع نقسه، ص 45.

3- المرجع نفسه، ص 45.

الشيء آخذه أخذا.... والتأخيذ أن تحتال المرأة بحيل في منع زوجها من جماع غيرها، وذلك نوع من السحر»[1]. واضح من مشتقات هذه المادة أنها تدور على معاني: التناول والاحتيال والسحر. ويدفع استعارة الأخذ إلى خصوصية احتيال في التناول وسحره، إلى أن تُقرنَ تجلياته بعدم تكافؤ الأضداد، فالأخذ في أساسه حسن وقبيح[2]. ويتم إدراك تجلياتهما انطلاقا من تمثل فعل الانتقال والتقلب من حالة النص الأصل / الأنموذج إلى حالة أخذ ُمسند إلى نسيج من العلاقات التركيبية والأسلوبية والدلالية. وهدف بلاغة نقد هو إثبات أن الأخذ القبيح يكون بأحد سبيلين:

أولهما: أن يدل الشاهد اللاحق على نفسه باتفاق المعنى والوزن والقافية.

وثانيهما: أن يأخذ المتأخر المعنى فيفسده، أو يعوضه، أو يخرجه في معرض قبيح، ويكسوه كسوة رديئة[3].

والاحتفاظ بالحسن لاستيعابه أوصاف القدرة على "الاحتيال" وإحداث فعل" السحر ". ويكون الاستيعاب ثم التحويل والتشرب أنظمة علاقة تربط بين النص اللاحق والنص السابق «وفق مقتضى السياق الذي ورد فيه لاستكشاف روح النص المبدع، أو سلطة المبدع في نصه، ومن ثم فهو الذي يقوم بصياغة قراءة جديدة مما تجمع له من نصوص، تقول ما لم يقله النص الحاضر أو المقروء، فيما لو اقتصر القارئ عليه»[4]

- تسعى كل المقارنات المقترنة بتداعيات السرقة الشعرية إلى إظهار وثاق الصلة الموجودة بين "التحويل" و"الأخذ"، وبين "التحايل" و"السحر"، مما يبيح الاعتقاد – على الرغم من افتقادها لقواعد إجرائية واضحة – بأن فكرة التناص موجودة ضمنا في المصطلحات المؤدية إلى جانب من جوانب السرقة. فقد قادهم إلى تبين ما يلي:

1- لسان العرب، مادة أخذ.

2- ينظر: العسكري، الصناعتين، ص 209 وما بعدها.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 198- 199 – 200 – 249.

4- مختار حبار، **قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة**، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، عدد 1 – 1992، ص 59.

أولا: أن القلب هو أسلوب شعري يحاكي أسلوبا شعريا سابقا، ويعتمد في وجوده على اختيار للمعنى منوطا بقصد الشاعر. ويصف القاضي الجرجاني هذا القصد من طريق استحضار سياق الشاهد الشعري المقلوب. من ذلك قول المتنبي:

وعَذَلْتُ أَهْلَ العِشْقِ حتى ذُقْتُه فَعَجِبْتُ كيف يموتُ من لا يَعْشَقُ

فهو يدل مرة على معنى كلام جار على طريقته، غير محتاج الحمل على القلب، فيكون المراد «كيف تكون المنية غير العشق؛ أي أن الأمر المتقرر في النفوس أنه على مراتب الشدة هو الموت، وإني لما ذقت العشق فعرفت شدته عجبت كيف يكون هذا الأمر الصعب المتفق على شدته غير العشق. وكيف يجوز ألا تعلم علته فيستولي على الناس، حتى تكون مناياهم منه، وهلاك جميعهم منه»[1]. وأخرى يكون المعنى على ما يخرج به مخرج القلب «أن صعوبة العشق، وشدته على أهله توجب ألا يموت من لا يعشق فيعجب منه، إنما يقتضي أن كل من يعشق يموت»[2].

لا يفصل القاضي الجرجاني في الحديث في مبادئ التأويلين، ولكنه مع ذلك يشير – دون البوح بذلك - إلى ضرورة معاينة شعر العرب – الشعر الذي خرج مخرج القلب على الخصوص – واستحضار أغراضه في الاستدلال على المعنى. وفي حالة الشاهد الشعري السابق فإن أحد وجهي دلالته لا يتم التحقق منه إلا بعد تحقق المعرفة بغرض الغزل الذي يؤدي إلى معرفة القصد. ونستطيع أن نجد في تراكماته التاريخية طريقا لفهم الجدل الذي رصده للمعرفة بالقلب من عدمه. فلا أخذ ولا قلب ولا تحويل بدون معرفة شعرية تقوم عليها، ولا قراءة لا تفقه طرقه. ولا يستطيع القارئ أن يعزل التجربة الشعرية الفردية إلا من باب اقتفاء أثر فهم في إطار غرض النسيب، فالتجربة الشعرية الفردية ترتبط بسياق أعم هي نظام العرف، و«العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة

1- الجرجاني، الوساطة، ص 470.

2- المرجع نفسه، ص 469.

والراغبة في المخاطبة، وهذا دليل النخيرة في العرب وغيرتها على الحرم»[1]. والقارئ يبقى بحاجة إلى نظام هذا العرف في تحقيق الفهم ضمن نظام من القلب داخل الغرض الشعري، والتفاعل من طريق القلب هو الذي يجعل من "التنازع" على المعاني أمرا ممكنا بل ومباحا.

-يمكن للعلاقة التناصية التي تجعل الشاهد الشعري – أي شاهد – يندرج داخل سلسلة من الشواهد الشعرية الأخرى أن يعامل في إطار حدود العلاقة القائمة بين النقل والقلب من جهة وتغيير المنهج والترتيب من جهة ثانية، بل أن القارئ معني أكثر عند هذه النقطة بقضية الخفاء والتجلي، وأنها أمر يمكن إدراكه عبر إمكانية تأسيسها تأسيسا يأخذ في الاعتبار أن السرقة الشعرية «أشد خفاء عند المحدثين، لأنهم يعمدون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهج والترتيب. كما أنهم تكلفوا خبر ما فيه من نقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل»[2]. يحاول القاضي الجرجاني أن يُشمل العلاقة التناصية سمة مميزة للشعرية، فهو يوسع مفهومي النقل (وهو تحويل المعنى من غرض إلى غرض، وقد يسمى أيضا الاختلاس) والقلب ليشملا حركة الشعرية العربية القديمة – التي يمكن إظهار تلون سياقها مع تلون الأخذ بين الخفاء والتجلي –، ويطل علينا المنهج والترتيب بدرجات مختلفة الوضوح. ويؤشران على أن القصيدة الحداثية – خاصة - «عبارة عن شظايا متعددة لشيء كانت قد تمت قراءته ورؤيته وفعله وتجربته»[3]، ويثبت تفردها بتأسيسها على درجة تمكنها من إزاحة نصوص شعرية وتمثلها لأخرى من طريق «جميع الفروق الشعرية الخارقة التي لا يمكن التنبؤ بها في الاستجابات الكلية»[4]، تلك الفروق التي تحدثها الزيادة مرة، ويحدثها التأكيد أخرى، ويحدثها التعريض مرة، والتصريح

1- ابن رشيق، ج2، ص 124.

2- الجرجاني، الوساطة، ص 214.

3- حمودة، عبد العزيز، ص 371، والنص لبارت.

4- رتشاردز أ – أ -، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد مصطفى بدوي، مراجعة، لويس عوض وسهيل القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة 2005، ص 221.

أخرى، ويحدثها الاحتجاج مرة، والتعليل أخرى. وأن التغيير في المنهج والترتيب ليس سوى نتيجة منطقية لمثل هذه الفروق.

وتجد المعرفة الشعرية المشتركة نفسها عند ذلك، وقد نصصها القاضي الجرجاني بين خصائصها وحاجاتها الحاضرة التي يستدعيها ذكاء استيعاب لا يطالب فيه الشاعر «أكثر من إسناد قوله إلى شعر عربي منقول عن ثقة»[1]، وبين إعادة خلق المعنى المتداول وجعله معنىً منسيًا. ومركز هذه الإعادة الإسناد الذي أمكنهم إعطاءه لفكرة التنازع على المعنى الشريف وأنه بؤرة التقاء معاني شواهد شعرية كثيرة من طريق ادعاء الشركة فيه. وتبيين العلاقة المتبادلة بين الإصابة في التشبيه واختراع معنى بديع وغريب وعجيب وشريف وكريم، وبين سرقته أو ادعائه بأسره أو الاستعانة به وجعل نفسه شريكا فيه[2]، إن متوالية من الأساليب داخل المذهب الشعري عبارة عن علاقات دلالية تحكمها وظيفة من وظائف الإحالة التي تحرك القارئ تجاه البحث عما يدعم الاعتقاد في أن كل بيت شعري ما هو إلا تحريف لبيت شعري، ومن ثم «كل قصيدة ما هي إلا تحريف لقصيدة – أم»[3].

4- الشعر والمذهب:

أدت المقابلة بين الشعر القديم "الجيد" والشعر الحديث الموزع بين الجودة والرداءة، إلى إجراء مقابلة موازية بين الطريقة الشعرية الجاهلية كأساس في تمجيد الماضي الشفاهي، فالشعر «إلا القديم الجاهلي، وما سلك به ذلك المنهج، وأجري على هذه الطريقة»[4]، وبين طريقة شعرية ترتبط ارتباطا وثيقا بشعر بشار بن برد «سئل الأصمعي عن بشار ومروان أيهما أشعر؟ فقال: بشار. فسئل عن السبب في ذلك، فقال: لأن مروان سلك طريقا كثر من يسلكه، فلم يلحق من تقدمه، وشركه فيه من كان

1- الجرجاني، الوساطة، ص 81.

2- ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج3، ص 211، الجاحظ، البيان والتبيين، ج 3، ص 326، والعسكري، الصناعتين، ص 223، الجرجاني، الوساطة، ص 471، وما بعدها.

3- إيقانكوس خوسيه ماريا بوثويلو، ص 173.

4- الجرجاني، الوساطة، ص 49.

في عصره، وبشار سلك طريقا لم يسلك وأحسن فيه وتفرد به، وهو أكثر تصرفا وفنون شعر وأغزر وأوسع بديعا، ومروان لم يتجاوز مذهب الأوائل»[1].

فهذه ثلاثة أساليب شعرية تنص عليها عملية التصنيف على أنها مسالك لقياس درجة من التميز الشعري وفرادته. ليس من شك في أن للقراءة العمودية ضلعا في هذا التصنيف، وأن استدعاءها بخصائصها الفارقة يكون قد بيّن للقارئ العمودي أن «النهج التصوري الطاغي لدى شاعر معين يكون نتاجا لبنية معرفية قابلة للكشف من جهة، ومزدوجة الدلالات من جهة أخرى. هي غاية سيميائية تجلو بنى سائدة في سياق مكاني وزماني محدد، وتجسد في الوقت نفسه رؤية شخصية للعالم في إطار هذه البنى وعلاقته من نمط، وآخر بها، وحين تبرز هذه الأنهاج المتباينة في عمل الشاعر الفرد في مراحل تاريخية مختلفة أو أعمال شعراء مختلفين في اللحظة التاريخية ذاتها، فإنها تسمح لنا بالتقاط الخيوط المكونة للشخصية الفردية الفنية»[2]. وتمر محاولة إدراك خصائص نهج شعري ما عبر فقه وحدة النسق الأسلوبي الفردي. وتبتدئ هذه المحاولة بإسقاط بنية معرفية حققت خصوصيتها الشعرية بين الخصوصيات الشعرية المهيمنة في زمن سابق. إذا يشتغل التصنيف عن طريق إسقاط علاقة بين مكونات شعرية ووظائف متداولة في الثقافة الشفاهية، على مكونات شعرية ووظائف تبلورت معالمها في الحداثة الشعرية. والمفاهيم المؤدية إلى أوصاف «النهج المعروف والسنن المألوف»[3]. و«مذاهب الأوائل»[4]. و«مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في

1- الأصفهاني، الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، دار الثقافة بيروت، ط 5، 1981م، ج 3 ص 140.

2- عصفور، جابر، **قراءة التراث النقدي، مقدمات منهجية، ضمن قراءة جديدة لتراثنا النقدي**، نشر نادي جدة الثقافي، 1410 هـ، 1990 م، ص 355.

3- الآمدي، الموازنة، ص 17.

4- المرجع نفسه، ص.11.

معانيه»[1] و«الطريقة المعهودة»[2]، هي أوصاف مهمة في تكوين منهج قراءة تحاول أن تُشمل المقارنة خاصيتين أساسيتين:

أ- خاصية استثمار الموروث الشعري التراثي الذي يفرض نفسه على إجراءات القراءة، ويرسم لها إجراءات تناولها خصائص لغة شعرية طريقها هو «طريق الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء ووصف الخمر والخيل والحروب والافتخار»[3].

ب- للنهج الشعري في حسن الحديث، خصائص يتشابه بعضها مع تلك التي للشعرية التراثية، ويختلف في بعضها الآخر عنها. وتدرك مقولة الاختصاص في نهج مخصوص من خلال معرفة محل «(بشار) في الشعر وتقدمه طبقات المحدثين بإجماع الرواة»[4].

تصح مثل هذه المقارنة المضمرة مرة والصريحة أخرى على وجهة نظر نقدية تعتقد في درجة عالية من التأثير للشعرية التراثية على الشعرية الحداثية، وتصح على فرادة شعرية واقعة في شراك النحول. وبالتالي يمكننا القول إن هناك إعجابا في مرحلة أولى بطريقة شعرية تراثية، وأن هناك في مرحلة لاحقة إعجابا بطريقة شعرية حداثية. وأن نستنبط العلاقة بينهما ولهما في آن عن طريق التأكيد على «إن التأثير الشعري يأتي بوصفه تحريفا للشاعر الأول: وهو فعل تصحيح إبداعي...إن تاريخ التأثير الشعري الخلاق....هو تاريخ القلق أو الرغبة، أو تاريخ الخلاص الذاتي...والتميز، واستكمال الشعر السابق، الذي بدونه لا يمكن للشعر الحديث بوصفه كذلك أن يوجد»[5].

1- ابن طباطبا، ص42.

2- الآمدي، الموازنة، 15.

3- المرزباني، ص 79-83.

4- الأصفهاني، الأغاني، ج3 ص 129، ط. دار الثقافة.

5- إيقانكوس خوسيه ماريا بوثويلو، ص 173 والقول ل:

4-Bloom. H. ،A map of Mistreading ،Nueva. york. seabory ،1975 ،P: 3.

لم يجد ابن طباطبا المنشغل باختيار شعري أية صعوبة في الإشارة إلى المطابقة الحميمية بين فرادة الجودة الشعرية التراثية ولطافة الشعرية الحداثية. ففي كتابه عيار الشعر تصحب قراءة أمر العلاقة التناصية على مستوى هذا التصنيف جميع الأعراف التي يمتصها ويخزنها حسن أنتج في زمن متقدم؛ ويستند تحديد الأصل التاريخي لهذه العلاقة إلى عدد من الشواهد الشعرية التي يعتقد في تأسّسها على عدم الخلط بين الكلام البدوي الفصيح والحضري المولّد، وعدم الخلط بين الألفاظ السهلة، والألفاظ الوحشية النافرة، صعبة القياد[1]. وهو تأسيس يحقق قاعدة شروط حاول أن يبين لزومها لحسن يُنتج في زمن لا حق، وقد كان هذا الإلزام مكرسا لمركزية أن يطلع الشاعر على شواهد شعرية اختارها ويديم النظر فيها «لتلصق معانيها بفهمه، وترسُخ أصُولها في قلبه، وتصيرَ مواد لطبعه، ويذوب لسانُه بألفاظها؛ فإذا جاش فكرُه بالشعر، أدى إليه نتائجَ ما استفادَهُ مما نظرَ فيه من تلك الأشعارِ، فكانت تلك النتيجةُ كشبكة مفرغةٍ من جميع الأصناف التي تُخرجُها المعادنُ، وكما قد اغْترفَ من واد قد مدَّتْهُ سيولٌ جاريةٌ من شعاب مختلفة، وكطيب تركّب من أخلاط من الطيب كثيرةٍ، فيُستغربُ عيانُه ويغمضُ مُستبطَنهُ»[2].

من الواضح أن هذا التصور للعمل الشعري في الشكل الذي تبين عنه قيود ابن طباطبا على الشعراء تصور يرضي تماما توجها نقديا بدأ يفرض هيمنته مع الجاحظ، إنه تصور قائم على العلاقة القائمة بين نصين لاحق وسابق دون شك، وميزة هذا التصور أنه يحاول أن يبرر لنا كون بعض التجارب الشعرية شديدة الشبه بالظرف التي مرت بها الشعرية العربية، أو هي «النقل... لتعبيرات سابقة أو متزامنة»[3] وأخيرا، وبالعلاقة بين أشعار مُنتجة ومختارة وأخرى لم تنتج بعد، هو أهم تصور

1- ينظر: ابن طباطبا، ص 44.

2- المرجع نفسه، ص 44.

3- أنجيلو مارك، **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد (ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد)**، ترجمة وتقديم أحمد المديني، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1989 م، ص 103.

يؤدي بالشاعر/ القارئ إلى الإيمان بوجوب وضع التجربة الشعرية في المجموع الشعري التاريخي، وهو يقدم تصورا يستعير أسسه من الأساليب الشعرية المألوفة التي يطرقها الشعراء الذين ينتمون إلى التراث أو التقاليد الأدبية. ومن الواضح أن مثل هذا التصور على علاقة وثيقة بالاعتقاد المتجدر في قراءة نقاد القرن الثالث للهجرة، كما في قراءة عدد غير قليل من نقاد القرن الرابع للهجرة وبعده، في كون تعويل الشاعر على غيره واتباعه في نهجه الشعري عرفا إبداعيا يعيد إنتاج المعروف، ويؤكد أن الشعر ليس شيئا سوى ما يستأنس به الشاعر الآخذ من غيره ويألف اتباعه[1]. وسيكون لهذا التعويل، من جهة أخرى، دلالة على تفنن في سرقة تفصح عن اقتدار شاعر حاذق إذا عَلِق المعنى المختَلس عدل به عن نوعه وصِنفه وعن وزنه ونظمه[2]. ومن الواضح أن هذه المكونات التناصية بامتداداتها التاريخية لا بد أن تشمل الموسوعة العامة للشعر، وليس من المهم أن يتفق النقاد جميعا في درجة تمثل الشاعر لها طالما هم يتفقون على العلاقة بين زمن شعري ماضٍ وزمن شعري حاضرٍ داخل هذه الموسوعة.

1- ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 528 والباقلاني، إعجاز القرآن، ص 58- 59.

2- الجرجاني، الوساطة، ص204.

5- قيمة التجربة الشعرية داخل الغرض الشعري:

سبق أن رأينا أن أسلوب القرآن الكريم قد أثار من بين ما أثاره دهر محمد صلى الله عليه وسلم أسئلة تستفسر الفرق بينه وبين الأجناس الأدبية. ففي أصل هذا الفرق: يمكن تعيين أهم التساؤلات المرتبطة على نحو بدهي بالوعي الأجناسي للشعر «ما هو بشاعر لقد عرفنا الشعر كله، رجزه، وهزجه، وقريضه، ومقبوضه، ومبسوطه، فما هو بالشعر»[1]، حيث كل الخصائص النوعية الفارقة حاضرة في كل مقابلة تسمح بها، مبدئيا، إمكانية تحديد الاختلاف بين طبيعة القرآن وماهية لونه التعبيري، وبين طبيعة الشعر وماهية لونه التعبيري. وكان لهاجس التمايز بين القديم والحديث، والوعي الشفاهي بأسباب التباين، الذي ينخرط ابتداءً في سياق الجدل الحضوري المُسند إلى علاقة تربط أشعر الناس بجودة اللفظ، وحسن المعاني، واطراد المراد، واستواء الكلام[2]، والعائدة في مجملها إلى توظيف ناجح أو فاشل لطريقة في الاحتذاء أو التوليد والاختراع، سبب في الاعتقاد في إدراج حكم القيمة التي تتضمنها مثل عبارة «لقد تقدم صاحبكم في هذا المعنى جميع من سبقه على كثرة القول فيه»[3]، في سلسلة من النصوص الشعرية التي تُبين عن عدة مستويات من التسنين، ويتعلق الأمر كما يقول جاك دوبوا «بسنن اللغة قبل كل شيء، كما يتعلق بحالة محددة تاريخيا لهذه اللغة، وكم يتحكم فيها بسنن بلاغية نوعية. بل إنه على ذلك من التسنين للوازم انكشاف أدبيته بما في ذلك انتماؤه إلى جنس أدبي، ثم هو مسنن في الأخير بالنسبة إلى علاقته بالترسيمات الأيديولوجية الكبرى، وبالأشكال الدالة التي تفسر وتنقل هذه الترسيمات»[4]. من البين أن جاك دوبوا يتجه إلى أن تكون دراسة النص الأدبي متوزعة المستويات. وهي دراسة يمكن إرجاعها في حال التنظير البلاغي للشعر إلى

1- ابن هشام، السيرة النبوية، ج1، ص 289.

2- ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، ص 59.

3- المرجع نفسه، ص 59.

4- القمري بشير، مفهوم التناص ص95، نقله عن:

Dubois, J, Code, Texte, Métatexte, In Littérature, revue n% 12, Larousse, paris 73, P: 4

كثير من المقاربات التي حاولت أن تستكنه نسب التناص وأصله وامتداده؛ فهذه المقاربات تتناول الشواهد الشعرية على مستويات عدة، وبصورة متصلة بالسنن المتحكمة فيها وفي شعريتها، وعلى ضوء قوانين جنسية لا محيد عنها لكل مقاربة. وهي في مجموعها تحاول أن تقدم تصورات عن القصيدة الشعرية التراثية، على أنها صورة مكتملة ناضجة قبل عصر الثقافة الكتابية. وأن سماتها البلاغية المميزة لها، هي سمات يتم التحكم فيها، حسب قوانين أعمال شعرية كبرى «تكون في الاحتمال سابقة على نقادها، وهي تسبق أي تفكيك يمكن أن يصل إليه ناقدنا»[1].

يتحدث ابن قتيبة عن القصيدة بوصفها بناء له وظيفة بلاغية من طريق تداخلات: شكل التعبير وشكل المحتوى، عناصرها مستقاة من التقاليد الشعرية التي يشتغل في إطارها بناء الأنموذج، ذكر «قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصِّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطبَ الربعَ، واستوقف الرفيقَ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلُ العَمَدِ في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر...؛ ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدةَ الوجد وألم الفراق...فإذا استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، وعقّب بأيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصَبَ والسهر وَسُرَى الليل وحرّ الهجير، وانضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزّه للسماح، وفضّله على الأشباه، وصغّر في قدره الجزيل.

فالشاعر المُجيدُ من سلك هذه الأساليبَ، وعدَّل بين هذه الأقسام، فلم يجعلْ واحدا منها أغلبَ على الشعر، ولم يُطل فيمل على السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأٌ إلى المزيد...وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام»[2]

تحيل القصيدة بوصفها بناء له وظيفة بلاغية إلى نسق دال يتمفصل إلى:

- شكل.

1- خوسيه ماريا بوثويلو إيقانكوس، ص 170.

2- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 20- 22.

- أغراض ومعانٍ.

في حال الفعل النظري لا يستطيع القارئ أن يلجأ بسهولة إلى نصوص ابن قتيبة لكشف المستور من أشكال الأساليب الشعرية. ومع ذلك يمكننا، من الناحية التطبيقية، أن نبتكر نسقا من التفكير يجعل من الارتباط بين هذه الأقسام أمرا ممكنا؛ فهو أمر تسوغه خصائص القصيدة ذاتها؛ وفي الحالة التي كانت عليه، هناك ثلاث حجج على الأقل تبيح إمكانية هذا التصنيف العلمي:

- تعود أولاها إلى خصائص شكلية ومضمونية، وهي خصائص مَنْهَجَ العلمَ بها قدامة عبر قسمة حدُّها: «قسم ينسب إلى عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى جيده ورديئه»[1]. تختزل هذه القسمة ترسيمة استقرائية لعلم بالشعر مستنبطة من خصائصه الشكلية والدلالية الفارقة. حيث ترى:

1 – أن الغرض – بكونه عملية مشاركة في التجربة نفسها - «هو مفهوم شامل يُوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي. فالعمل الأدبي ككل يمكن أن يكون له غرض معين، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه يتوفر على غرضه الخاص»[2]. ويتلخص تفكيك أجزائه عند ابن قتيبة في عزل كل جزء من القصيدة يختص بوحدة غرضية نوعية. ويبدأ هذا العزل من الغرض الخاص بذكر الديار، وما يصحبه من فصل طبيعي بينه وبين غرض النسيب، ثم الرحيل إلى الممدوح، فالمديح. ويهدف التوصيل بين أجزاء العمل إلى تأثير أحد أغراض القصيدة في المجال الذي يعيش فيه الشاعر / المتلقي الحقيقي أو المفترض، بحيث تتأثر بقية المجالات، وتحدث في الغرض التالي تجربة تشبه التجربة التي هدف الشاعر من توصيلها في الغرض الأول، غرض علته إلى حد كبير غرض سابقه. ومن الواضح أن تصميم الأغراض على هذا النهج في التوصيل، يهدف إلى تحقيق نتيجتين:

1- قدامة، ص 61.

2- توماشفسكي، ص 180.

في النتيجة الأولى، تكون حركة التأليف مقُودة بصورة نهائية بوساطة لائحة من الأغراض المتسلسلة، تدعم درجة متعالية من التوصيل والتأثير تزيد وتنقص تبعا لاقتراب أو ابتعاد المخطط العام للأغراض في القصيدة المُنتجة عن ذات المخطط المُفترض في القصيدة الأنموذجية.

في النتيجة الثانية: من الواضح أن ترتيب أجزاء القصيدة، هو ترتيب يتم بوساطة «المواضعة التي تتحكم في تأليفها، وتضبط مراحلها وسير حركنها نحو الاكتمال النهائي للمديح. غير أن هذه المواضعة لا تشكل القصيدة. إنها تنظمها وتضع لها حدودا. فهي ليست مادة بل رابط، ومن ثم ليس بالإمكان إذن البحث داخل القصيدة عن بنية أو إيجاد حجج عدم وجودها»[1].

2- عند هذه النقطة من التخطيط النمطي للقصيدة الشعرية التقليدية، تسمح لنا إعادة بناء نص ابن قتيبة، إدعاء تفطنه لمخطط بناء لم يذكره صراحة وهو: مفهوم الحافز[2] المُسند إلى الدراسات المقارنة، وفيها تُسمى «حافزُا الوحدة الغرضية التي توجد في أعمال مختلفة»[3]، مثلا، الإنذار، والإعذار، والترهيب، والترغيب، والإصلاح بين القبائل على مستوى القصيدة الطويلة، والمحاضرات والمنازعات والتمثيل على مستوى القصيدة القصيرة[4]. إن هذه الحوافز تنتقل، كلية، من خطاطة غرضية إلى أخرى، ولا تهتم الشعرية التراثية إلا بالتجارب شديدة الشبه في ظروف محددة داخل

1- بن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي**، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أروغ، ط1، دار توبقال للنشر، 1996 م، ص 159.

2- استندنا في توظيف هذين المصطلحين إلى توماشفسكي وإيكو، وما تم تداوله في الأسلوبية التاريخية، وفي الدراسات المقارنة الخاصة بشبكة الروابط بين الموضوعات والأغراض المختلفة. ينظر: توماشفسكي، ص 181.

Eco: Lector In Fabula ،ou la cooperation interpretative dans les texts narratifs, traduction de l'italien par myriem vouzaher ،paris ،ED Grasset ،1985 ،P: 105)

3- توماشفسكي، ص 181.

4- ينظر: ابن رشيق، ج1، ص 186.

الغرض الواحد، ذلك أنه من المؤكد «أن الغرض هو العنصر الجوهري في التمييز، وبالتالي فإن الظروف نفسها التي تحفز الإلهام تلعب دوراً أساسيا»[1].

3- إن التعديل بين الأقسام، هو تعديل قار- إلى حد كبير - ويبقى صالحا للتداول في سياق دينامية خطوة مصاحبة هي خطوة قدرة تمييز جيد الشعر من رديئه، وتتمثل في «تحديد المادة الشعرية التي يمكن أن يتعاورها الحكم بالجودة والرداءة. ويتم ذلك عن طريق "الحد" أو التعريف الذي يقوم على "الجنس" ثم "الفصل" فيصبح الحد أو التعريف جامعا مانعا للمادة»[2].

يتحول الارتباط في ثانيتها بين العلاقة التناصية والقول بفرادة القصيدة الشعرية إلى قضية غير مستقلة عن البناء البلاغي الكلي للنص، «فلهذا البناء رسالة ضمنية مقصود بها التأثير.... ولذا يتعين أن يصدر فهمنا وتحليلنا للنص أساسا من فرضية بلاغية. أضف إلى ذلك أن أي مدخل لدراسة القصيدة بوصفها بناء له وظيفة بلاغية، يجب أن يتعامل مع الأسس الشعرية المشتركة الخاصة بالأشكال والأنواع الأدبية الأخرى الصادرة عن الضرورة البلاغية لمجرد وجود أوجه للمقارنة تفرض نفسها على الدراسة. وهكذا فإن كل دراسة لوظيفة القصيدة، وشكلها برصفها شعرا يلقى على سامعيه إلقاء ذا غرض – وهذا هو نوع الشعر الذي يعنيه ابن قتيبة – لابد أن يؤدي بنا إلى التوصل إلى تنظيرات ذات سمات مشتركة – تبنى أساسا على الشكل – مع الأبنية الأخرى التي تعتمد الغرض وكالخطبة والرسالة»[3]. وإذا اقتصرنا على التلميحات السريعة التي يمكن العثور عليها في نص ابن قتيبة السابق، فإن التأكيد على عدم السماح "لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام"، هو

1- جمال الدين بن الشيخ، ص 151- 152.

2- عصفور، جابر، **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982، ص 93.

3- ياروسلاف ستتكيفيتش، **ابن قتيبة وما بعده، القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة**، ترجمة مصطفى رياض، فصول، تراثنا النقدي، الجزء الثاني، المجلد السادس، العدد الثاني، يناير / فبراير / مارس، 1986 م، ص 71-72.

تأكيد يشير إلى شيء عن اللغة الواصفة واللغة الشعرية التي يجب أن تهيمن على أسلوب القصيدة الشعرية اللاحقة. وتحتكم هذه الهيمنة في حال أشكال القصيدة إلى حد يُحترز في إطاره عن كل ما من شأنه أن يخلخل التداولي والسائد في العرف والتقاليد الموروثة. ويتطلب هذا الاحتراز – كشرط لاصق به – التقيد برصيد من الألفاظ يُقرأ بوساطته الغرض الشعري ويفهم من خلاله ويقع التأثير عبره:

1- أكد النقاد الوحدة الحميمية بين نوعية الألفاظ ومعاني الغرض الشعري، ومن هنا جاءت قسمتهم لها في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة «ولكل منها موضع يحسن الاستعمال فيه، فالجزل منها يستعمل في مواقع الحروب، وفي تواريخ التهديد والتخويف، وأشباه ذلك، أما الرقيق منها فيستعمل في وصف الأشواق، وذكر الأحباب، وأيام العباد، واستجلاب المودات وملاينات الاستعطاف، وأشباه ذلك»[1]. إن المقولات الأساسية لمعاني ألفاظ الغرض الشعري تبقى ثابتة: والفرق بينهما يشبه الفرق بين قيمتين اجتماعيتين وثقافيتين مختلفين. ويمكننا إعادة ترتيب حدوده (أو افتراضه) انطلاقا من العلامات الحاضرة في المادة الدالة. وبصيغة أخرى، فإن هذه العمليات هي دائما متضمنة، ويتم استعادتها انطلاقا من العلامات المسجلة على مستوى معاني غرض معروضٍ للفهم والتداول والتأثير.

2- توضح وظائف الألفاظ متراصة داخل خطاب الغرض كثيرا السمات المشتركة داخل مبدأ المشابهة، حيث التأكيد نفسه على شكل من التجربة يتم اكتسابها أساسا من التجارب الماضية. إن أعظم الصور قيمة، هي الصور التي تذهب في اتجاه إعطاء قيمة مركزية لتجربة الغرض الشعري باعتبارها معطاة قبليا لفهم الظاهرة الشعرية، إذ تقاس قيمة صور المدح، مثلا، بقدر نزوعها إلى تشبيه الممدوح «في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد، وفي المضاء بالسيف، وفي العزم بالسيل، وفي الحسن بالسيل..»[2]، وبقية الأوصاف قياس:

1- الجرجاني، الوساطة، ص 23.

2- ابن رشيق، ج1، ص 127.

- الغرض الشعري فضاء مغلق، ومعنى ذلك أن الشاعر يتكلم من وراء أعمال شعرية هي، كما يقول بورجاس *Borges* في معرض حديثه عن الأعمال الأدبية، من صنع مؤلف «واحد غير زمني *Intemporel* وعير معروف *Anonyme*»[1].

- يأخذ تاريخ الغرض الشعري «بعدا سكونيا يتمثل في كون العلاقات النصية حافظت على البنيات الكبرى للنص، ومارست نوعا معينا من العلاقة مع النصوص السابقة، الشيء الذي يجعل قوانين التحول ساكنة وشبه ثابتة»[2].

غير أن قياس العلاقة بين ركني التشبيه بهذه الدقة المتناهية من الوضوح قد يجعله لا يستوعب الجدل الدائر حول التفاوت الشعري، كما يوحي ضمنيا عدم تضمنه التمييز بين المعنى الحرفي والمعنى الخيالي أهمية تذكر. ومع ذلك فإن التأكيد على إمكانية إعادة إنتاج المعني المتداول المشهور، والمعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم، والمعنى المتقدم المبتذل، وجار كالمثل على ألسنتهم، والتشبيهات المتداولة[3]، وتثبيت الطريقة المتبعة في التشبيه، والنهج القاصد في التمثيل عند القدماء والمحدثين[4]، هو تأكيد يضمن استمرارية توصيل القصيدة وتأثيرها من جهة، ثم الاختيار المرتبط بالبحث عن نوايا الشاعر، وعن مقصد الشاهد الشعري (أو الشواهد الشعرية) المتضمن (ة) داخل الغرض الشعري من جهة ثانية. وأن هذا التأكيد يكتسب قيمة إضافية إذا تم النظر إليه من زاوية التقابل بين قصيدة وأخرى، باعتباره تقابلا يُجيز الافتراض في كون واحدة منهما أبلغ في التوصيل والتأثير من أخرى.

وفي ثالثتها يمر قياس العلاقات السابقة ابتداءً عبر حتمية الدمج بين الإبداع الذاتي والوعي الجماعي فتبرز سلطة التقاليد الشعرية الموروثة في القراءة والفهم، إذ

---

1 - Gorge luis Borges, Fiction, Traduit de l'espagnole par verdevoye et ibarra ; Gallimard, Paris, 1974, P: 74

2- يقطين، سعيد،، **الرواية والتراث السردي**، من أجل وعي جديد بالتراث، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي' الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص 11.

3- ينظر: الجرجاني، الوساطة، ص187 وما بعدها، وينظر: ص 470 وما بعدها.

4- العسكري، الصناعتين، ص 182-183.

«لا نكاد نقرأ في القصيدة إلا ما يتفق مع الغرض، ولا تتفسح عقولنا بسهولة على غير الأمارات الدالة عليه، فإن بقي بعد هذه الأمارات شيء سميناه في راحة رخيصة: جمال الألفاظ»[1]. وعلى كل مقاربة تستهدف صورة خاصة من صور المعنى، أن تفترض الشروط التي يتم في إطارها اشتغال هذه العلاقات.

وإذا فُهم الغرض على أنه دلالة مشتركة أكثر مما هو دلالة فردية، فمن المؤكد قبليا أنه يجب أن يعامل معاملة الأمارات الدالة عليه في الشعرية التراثية عند مناقشة التفاوت الشعري. ويمكن إعادة رسمها على النحو الآلي[2]:

1- ناصف، مصطفى، دراسة الأدب، الدار القومية للطباعة والنشر، ص 106- 107.

2- ينظر: ابن رشيق، ج1 ص 50 – 103 - 114 - 127، ص 191، ج2 ص 98 – 99- 114 - 117- 124- 126 - 140 – 170- 171 - 173، وابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1 ص64، الجرجاني، الوساطة ص29، الحصري، ج1 ص 101، الأصفهاني، الأغاني، مطبعة دار الكتب المصرية ج1 ص 120 – 122- 125- 127- 128 – 133 –136، ج 8، ص 43، قدامـــــة، ص 91 وما بعدها، المرزباني، ص 151.

لغة الغرض	الصفـــــــــات		نوع العلاقة	نوع الشخصية	
	المعنوية	المادية			
الإيجاز والاختصار جزالة الأسلوب والابتعاد عن ألفاظ السوقة	العقل والعدل والعفة والشجاعة، النجدة، القول الفصل، حماية الجار، الجود	الجمال والبهاء والزينة و سلطة الخلق و سعة الدنيا وكثرة العشيرة	حميمية	رسم الشخصية الإيجابية	المدح
الإيجاز والاختصار وجزالة الأسلوب والابتعاد عن ألفاظ السوقة	الطهارة والعفاف والحلم والعلم والحسب	الجمال والبهاء والزينة وسلطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشير	حميمية	رسم الشخصية الإيجابية	الفخر

لا يوجد فصل بين الرثاء والمديح في اللفظ والمعنى	كان (عاقلا- عادلا- عفيفا شجاعا...)	نفس فضائل المديح	حميمية	رسم الشخصية الإيجابية	الرثاء
وضح المعاني واقترابها والاعتراض بين التصريح والتلويح	اللؤم والبخل والشره ونقص الآباء والأمهات	العيوب الجسمانية كالطول القصر والبياض والسواد ودمامة الوجه	عدائية	رسم الشخصية السلبية	1- الهجاء
رقة اللفظ وألفته وسهولته على اللسان ورشاقة المعنى ووضوحه	الصبابة وإفراط الوجد- التهالك في الصبوة وألم الفراق والشوق والحنين والتحسر وشدة الأسف والرغبة في الحب – التوله والحيرة	اللين وسرعة قبول التثني وطيب الريح وطول العنق والشمس والمعاصم المترفة والوجه المترف	حميمية	رسم الشخصية الإيجابية	الغزل النسيب

ليس من شيء يمنع الشاعر من تناول أوصاف قيم إضافية، إذ تسمح الأوصاف السابقة وتوقع أوصاف سلبية أو إيجابية مستنتجة من التجربة اللاحقة، أن يلعبا دورا

في التحكم – بداهة – في درجة الاختلاف بين أوصاف غرض وأوصاف غرض آخر. إلا أنها على ما هي عليه اتفاقية إلى حد كبير، لأنها ترتبط، بصفة كلية، إلى رغبات المرسل إليه. وقد فتحت التقاليد الشعرية أمام المرسل / المرسل إليه مجالات للصفات الواحدة تلو الأخرى وبدقة متناهية. وهذه الصفات هي لتنظيم خطاب الغرض لأجل تسهيل التواصل وإحداث التأثير، وليس من الصدفة أن يصحح حازم القرطاجني في عصر متأخر غلط الناس قولهم «على العرب أنهم يمدحون بالشيء الذي يهجون به. وهذا باطل، ليس الشيء إلا وله وجهان وطريقان. فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، وإذا ذموا ذكروا أقبحهما»[1]، فهما غرضان متضادان يتوقف تنظيم صفاتهما الكلية على التصور العرفي للعلاقة بين الغرض وعلاقة المرسل بالمرسل إليه، انطلاقا من كون الممارسة الغرضية هي نظام ثابت من العلاقات الاجتماعية والثقافية تفسر إلى حد بعيد ظواهر مدركة من طبيعة لزومية على الشاعر. وهي علاقات تعصم القراءة من بعض المزالق، وتضمن – بالمقابل – انسجامها مع ردود فعل إزاء أوصاف مرتبطة بالعالم الخارجي، فتكون الصفة مناسبة للموصوف. وتتخذ الأوصاف صور وقائع تلتقي عندها أحوال الإنسان الطبقية والاجتماعية (المقامية) مع ما هو ماثل من علاقات تدرك حسب شبكة من الترابطات، فمن عادة الشعراء، حسب الجاحظ، «إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب هي التي تفتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كأن بقرتي من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة. ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب، وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم»[2].

ومهما يكن من أمر تباين القصد تبعا لتباين الغرض الشعري، فإن قصد المرسل داخل الغرض هو المعنى الذي يستوجبه المقام وأحوال المرسل إليه كائنا من كان

1- القرطاجني، ص 138.

2-الجاحظ، الحيوان ج2، ص 20.

«ليدخل من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي تفاوت الناس، وبه تفاضلوا»[1]. وفي تأملات قدامة عن أصول الغرض الشعري، بينت طريقة في أنسنة السمات التي ترتبط بفضائل الناس، من طريق إثبات صفات ونفي أخرى بوضوح، ضرورة استقراء الصفات الخاصة بالرجال للاستدلال بها على العام المجرد منها. وقد ازدادت ثقته في أهمية هذا الاستقراء وجود ذلك الشرط المقيد لنقل السمات في وصف زهير، حيث قال عمر ابن الخطاب «إنه لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون»[2]. ويقود الإثبات والنفي إلى إحلال التناسب في السمات محل القصد في المدح أو الإغراق فيه. أساس التناسب عد خاصية الصواب في تلمس السمة (السمات) أو الخطأ فيها، سبب للتركيز على الإصابة في مدح الإنسان ببعض فضائله، أو التقصير عن استعمال جميع المدح. وغايته تجميع جملة السمات المجردة الأساس وتعميمها عند القول في مدح الرجال[3]، لانتسابها جميعا إلى علاقة الكيان بالحقل كعلاقة سمات رجل بكل سمات الرجال الآخرين[4]:

- تعداد أنواع الفضائل يقتضيه إثبات صفة موجبة ونفي أخرى سالبة. وأنه بغير تفصيل هذه الفضائل إلى سمات خاصة بالرجل وأخرى خاصة بالحيوان، لا يتبين من جهة التقابل - على مستوى الاشتراك في بعض الفضائل مع سائر الحيوان والاختلاف في بعضها الآخر – بين صفاتهما ما كان قاعدة سمات مجردة خاصة بكل واحد منهما على حدة. وبذلك فقط يمكن لعلاقة الكيان بالحقل على مستوى المفهوم [5]، أن تتكفل بمجموع السمات المجردة التي تُخصص الحقل كعلاقة الرجل بمجموع السمات المخصصة للرجل. وهكذا ينتج، عن تفاعل مختلف السمات المجردة المنتمية إلى حقل "

1- ابن رشيق، ج1 ص 191.

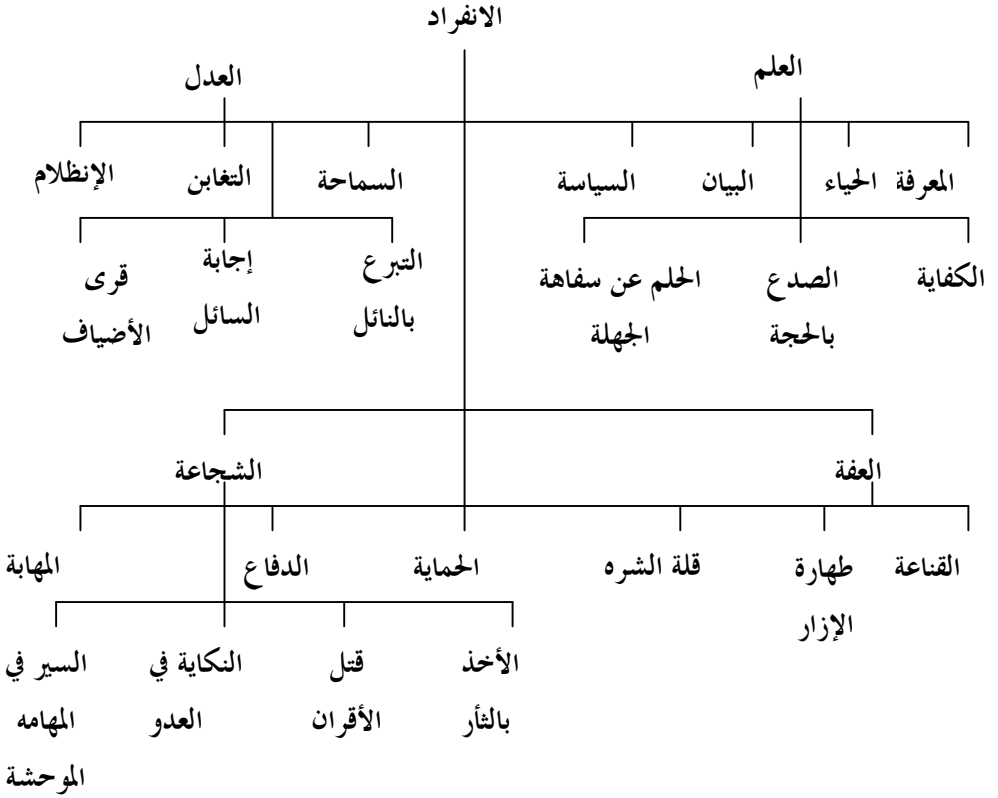
2- قدامة، ص 95.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 95.

4- ينظر: غاليم محمد، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجـــم، ط1، دار توبقال للنشر، 1987 م، ص 111.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 111.

رجل "، قائمة تامة من الفضائل المميزة للحقل المعين، وهي تلك المشتقة من الخصال الأربع: العقل – والشجاعة – والعدل – والعفة[1]. وفي الآتي من أنواع المشابهات، يُلزم الشاعر اختيارِه أن يستقر على واحدة من الصفات من أجل حصر مجال تقاطعها مع صفات أخرى. وهي سمات حاول قدامة أن يبين كيفية اشتعالها على الانفراد، بالوقوف على أقسامها وتحديد منتهاها دون إغفال ما يجري مجراها وما يشبهها ويجانسها، على النحو التالي[2]:

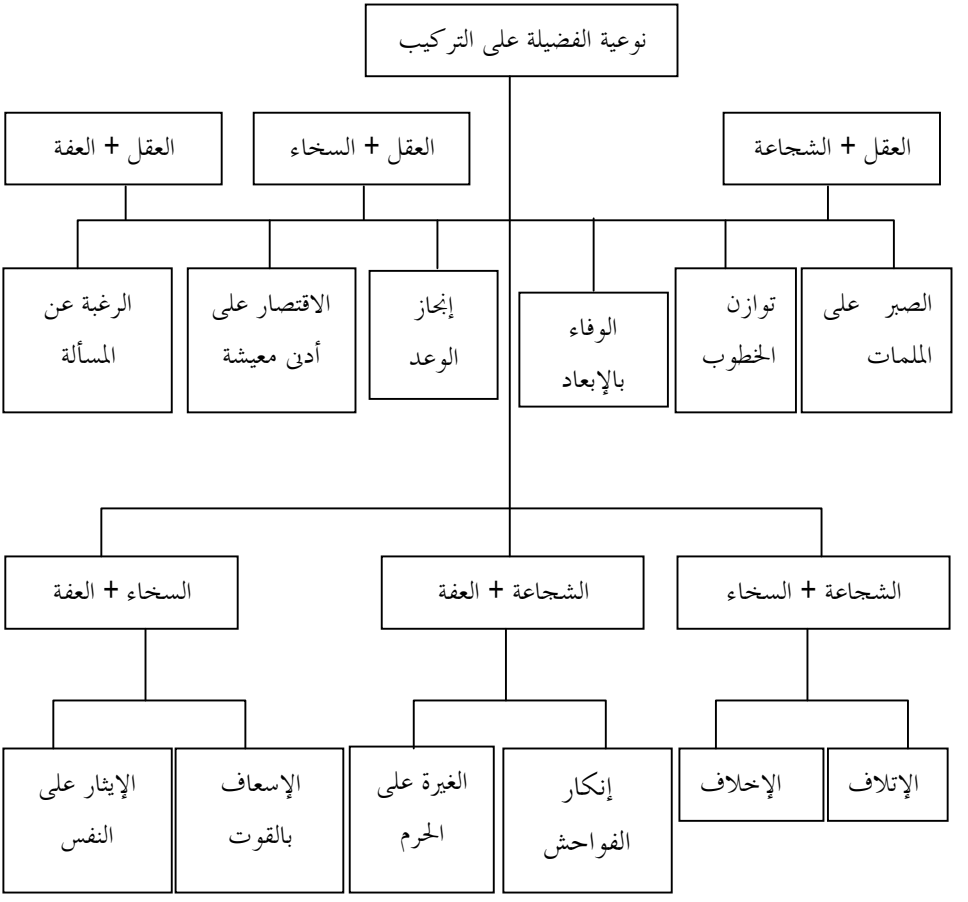


هذا عن أقسام هذه الخلال الأربع على الانفراد. وهناك حديث آخر عن [illegible] عند التركيب لأن من تلك الخلل ما يرتبط بالوصف في مقامات مدحية معينة، ومنها ما

1- ينظر: قدامة، ص 96.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 98، وينظر: العسكري، الصناعتين، ص 98.

يرتبط بمقامات مدحية تستلزم تداخلا في الأوصاف من طريق التناسب والتلاحم بينها، ولهذا التداخل طرق مختلفة يجملها على النحو التالي:



- من خلال قراءة قدامة بن جعفر لمختلف الشواهد الشعرية المتضمنة لاقتصاد أو إغراق في فضيلة واحدة أو اثنتين أو التي أتت بجميع خواصها أو أكثرها، يلاحظ أهمية

التركيز على إبراز الصفات الفارقة «بحسب الممدوحين من أصناف الرجال في الارتفاع والارتضاع، وضروب الصناعات، والتبدي والتحضر»[1]. ومن الاهتمام

1- قدامة، ص 106- 107.

بالصفات الفارقة سعى من طريق ترتيب «علاقة الكيان بأي كيان مفرد داخل نفس الحقل»[1]، إلى تعيين ثوابت صفات يعتقدها مشتركة بين جميع الممدوحين، كعلاقة الرجل بأي رجل آخر، أو الملك بأي ملك آخر، أو بما يفيد البحث في مختلف الممدوحين عن صفات تناسبهم، وهذه الصفات على نوعين، جوهرية وعرضية[2]:

قد يطلق البحث عن هذه الصفات قياسا. والبحث الآخر في المعنى الشعري داخل الغرض الشعري المقاس عليه ينتمي إلى مسار نقدي / بلاغي لا يخلو من استدلال مهما يكن مجال الأوصاف قريبا من النشاط الغرضي، ومهما يكن مألوفا، إذا صادف في النص المنتج «شروط الفصاحة، وإبداع إذا تضمن أسباب البلاغة»[3]. وهكذا تكون علاقة الغرض / المعنى هي علاقة خاضعة لشروط الفصاحة والبلاغة؛ فليس من شيء يمنع الشاعر من إسباغ قيمة خيالية إضافية على معنى الغرض التي حاول أن يخُص نسبتها إلى قصده، ومن هنا فهو مساق إلى توخي «البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة»[4]، مع ما يتضمن نقل نسق العلاقات من حسن قديم إلى حسن جديد من شروط تتضمنه:

1-*حرية استعادة المعاني كلها* «وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه»[5].

2- تشابهات في نقل السمات يتقيد بها الشاعر في إطار هذه الاستعادة، عبر تكييف يتناسب مع قدرة هذه الأوصاف على تحقيق التوقع بالطريقة التي يتطلبها المقام وأحوال المرسل إليه. ويكون هذا النقل ممكنا بالعودة إلى المعرفة الشمولية بقسمة وشواهد مذكورة مشهورة مستنبطة «من أغراض الشعراء وما هم عليه أكثر حوما وعليه أشد روما»[6].

1- غاليم، ص 111.

2- ينظر: قدامة، ص 106- 112.

3- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 156.

4- قدامة، ص 66.

5- المرجع نفسه، ص 65.

6- المرجع نفسه، ص 91.

6- لعبة التوليد والاختراع:

لم يكن مفهوم اقتران الإبداع بتلطيف المعاني مفهوما قاصرا على الشعرية التراثية وحدها، فهم يوسعون آفاقه ليشمل مفاهيمهم عن "الزيادة" و"الافتنان" كمقابل لتجلياتها في أشعار المولدين، ولا يمكن تمثل "حدهما"، إلا إذا ملك "الشاعر" كفاءة الجمع بين "فصاحة المتقدم" و"حلاوة المتأخر"[1]. وأثر هذا التلطيف يكون ملحوظا جدا حينما تتعلق العلاقة التناصية بالفروق الأساسية بين مفهوم للسرقة كاقتراض غير معلن بطريقة واضحة وبدرجة لا تبتعد كثيرا عن المستوى الحرفي، وبين مفهوم للإيحاء يستدعي كفاية معرفية وذوقية وفطنة من قارئ كي يستطيع أن يقيم علاقة بين نص لاحق ونص سابق[2]. والكل يعرف أهمية التمييز بين درجات التحويل «الذي يتقلب بين حالة تذكير أحيانا، وحالة نلميح تارة أخرى، وينقلب إلى (سلفة واستعارة) لوحدة نصية مجردة (أو عدة وحدات) عن سياقها مرة ثالثة، أو يعمد تحويل اتجاه معنى أو موضوعا في صورة استلهام»[3]. وهي أهمية لم تكن بخافية عن إدراك الناقد العربي القديم، فمن خلالها، فقط، يشتد ساعد الشاعر ويبعد مرماه، فلا يقع دون الغرض «وعسى أن يكون أرشق سهاما، واحسن موقعا، ممن لو عول عليه من المحدثين لقصَّرَ عنه ووقع دونه»[4]. إن التجربة التي يوفرها الإحساس بزيادة الشاعر في القول وافتنانه فيه، لا يمكن الحصول عليها خارج كفاية تأمل طريقة في تناول المعنى الواحد، فكساه الشاعر المتأخر بلفظ رشيق «أحسست في نفسك عنده هِزّة، ووجدت طرْبَة تعلم لها أنه أنفرد بفضيلة لم يُنَازع فيها»[5]. وأن أكثر المقايسات من هذا النوع

1- ينظر: ابن رشيق، ج1، ص 198.

2 - Genette Gérard, Palimpsestes – la littérature au second degré, coll, points, éd, du seuil, paris 1982 ; P: 8.

3- القمري بشير، شعرية النص الروائي، الطبعة الأولى، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط 1991، ص 70.

4- ابن رشيق، ج 1، ص 198.

5- الجرجاني، الوساطة، ص188.

تقر بالخاصية الإبداعية النوعية والمتغيرة لقدرات الشعراء على الخلق والاختراع والتجاوز، ضمن تشبيهات مجردة سابقة، يَزيد إفرادها بالتخصيص، زيادة التكيف مع بنيات نصية سابقة يُحتكم في تفضيلها إلى قدرة متعالية في إعادة إنتاج المقول على ضوء قول أبدع مما قيل، ووُظف حُجّة للتميز الشعري مُسْنَدٌ ابتداءً إلى صفتين لاصقتين بشعر امرئ القيس هما "سبق الابتداع" و" استحسان هذا الابتداع "[1]. وإذا تقدم القارئ المتأمل خطوة في فهم سبل تقاطع الشعرية التراثية (تناص شعرية امرئ القيس) وشروط سبقه واستحسانه (أو الاعتراف بفضله)، فإن تقدمه هذا يسهل عليه قاعدة اختيار وابتكار تحاول أن تفعل هذين الزوجين من الشروط متداخلين متفاعلين انطلاقا من حدود بلاغة شعر تراثي لا يجب أن يبتعد عنها الشاعر اللاحق كي يظل شعره جيدا ومؤثرا.

وإذا كنا نريد فهم مكانة الاقتدار على قول الشعر، وأنه اقتدار غير مرتبط بزمان أو مكان محددين يتحتم علينا أن نُداخل وتُواشج بين مصطلحي "الإتباع[2] والأخذ"[3]، وبين مصطلحي الاختراع والتوليد. وبغض النظر عن الفروق الدلالية التي قد تنجر عن هذا التواشج، فإنه يمكن أن نلاحظ بعض الشبه العام في جميع الحالات التي كان يعتبر فيها الناقد العربي العمل الشعري موطن لقاء مع التجربة الشعرية المتزامنة أو السابقة، وأنها، كما قالت كريستيفا «امتصاص لنصوص كثيرة أخرى»[4]. وهي في مجموعها تحاول أن تستكنه نسب الامتصاص ونوعيته انطلاقا من تمييز

1- ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 215.

2- ابن سلام، ص16 وابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق دي خويه، مطبعة بريل 1902 م، ص14، 18، 40، والصولي، أخبار أبي تمام ص 73 – 74 -134 – 135، والصولي، أخبار البحتري، تحقيق الأشتر صالح، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1985، ص59- 60- 62 – 101.

3- الجاحظ، البيان والتبيين ج2 ص 17، وابن قتيبة، الشعر والشعراء تحقيق دي خويه، ص53- 54-101- 528، والصولي، أخبار البحتري، ص 138 – 139 وابن سلام، ص 16.

4- Ducrot. T- Todorov: Dictionnaire des sciences du langage, seuil, Paris, 1972, p: 445

مصاحب يعتقد في علاقة لها بتسعة أنواع أخرى من المصطلحات المؤدية عن مكوناته ووظائفه، وهي: التخير، التداول، الألفة، الأسباب الدائرة بين الناس، الابتكار، الأسباب المستحدثة، البراعة، اللطافة، العجب[1]. والحديث عن التفاوت أمر ممكن عندما يتعلق الأمر بخصائص أسلوبية متجاوزة أو بالية وخصائص أسلوبية مبتكرة «فإذا برع اللفظ في المعاني المبتكرة كان ألطف وأعجب من أن يوجد اللفظ البارع في المعنى المتداول»[2].

ويعنينا من مجموع هذه المصطلحات أن نتعرف على نسقي "التوليد" و"الاختراع" في الشعر، وكيفية إسنادهما إلى بنية الشواهد الشعرية في الشعرية العربية القديمة. وأن كل عنصر من عناصر الشاهد الشعري سواء كان ذلك شاهدا قديما أو غير قديم، في مقدوره أن يثير استجابة نوعية شرط انفراده «بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدي إليها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع»[3]. وأن نكشف ثانية القراءة كبناء في استخراج المعنى في السياق الشعري وليس خارجه، وكيفية تفسيرها للفرضيات الخاصة بالسبق والزمن وتشخيص مظاهر الخصوصية التركيبية والدلالية.

يحيل مصطلح التوليد في الشعرية العربية القديمة إلى طريقة في النظم والتأليف يستخرج فيها الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة. وكل ما يتحقق على مستوى هذه الزيادة يلزمه كفاية عدم إشراك الشاهد اللاحق الشاهد السابق في شيء من لفظه. فالشاعر يحيل على المعنى كما يتخيله ويرسمه ويتصوره الشاعر الأول. ومركزه الاقتداء الذي ليس بسرقة، لأن المعنى المولد هنا لا ينحو نحو المعنى الأصل «إلا في المحصول، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية»[4]. وتهتم القراءة التي تقتفي أثره بما تثيره جودة صنعته «فأما إذا قصر عنه فإنه معيب بالسرقة،

1- ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 42.

2- ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 42.

3- الجرجاني، الوساطة، ص 186-187.

4- ابن رشيق، ج1، ص 263.

ومذموم في التقصير»[1]. وهذه الحاجة إلى الخفاء هي التي تسمح بقياس قدرة التوليد في تحقيق درجة من "المسافة الجمالية"، وأنه المعادل الضروري للغة الشعرية. ففي داخل مستوى الغرض – مستوى المعنى – اللفظ (الذي يمكن أن نعتبره رديف القول لشعرية النص) يمكن تعيين مفهوم "المعنى إنما يحسن بالكسوة" على نحو ينسجم وفحوى جواب الشعبي عندما سئل: إننا إذا سمعنا الحديث منك نسمعه بخلاف ما نسمعه من غيرك، فقال: إني أجده عاريا فأكسوه من غير أن أزيد فيه حرفا، أي من غير أن أزيد في معناه شيئا»[2]. فإذا كان الحديث نفسه بأخذ على مستوى المعنى معنًى سابقا، أمكن أن تكون صياغته سببا في الاعتقاد بتفاوت في اللفظة، «فاللفظ هو مرجع الأدبية، مثل السياق، يتسع ليشمل كل صنعة دلالية أو صوتية، قائمة على العدول أو التوازي، أو التوازن والجرس، من شأنها أن تؤدي إلى تفاوت مركبين في مستوى الأدبية»[3]. ويمكن تبيان درجتها في التقليد المتبع للأخذ، وأنه كان يتجه شيئا فشيئا صوب استجابة جمالية في حدود إبداعية محددة تختلف من شاعر إلى شاعر، ذكر الأصفهاني أن بشار بن برد حدد طريقته ومذهبه في قوله:

من راقبَ الناسَ لم يظفرْ بحاجته وفاز بالطيّبات الفاتكُ اللّهجُ

وقد غضب غضبا شديدا على تلميذه مسلم الخاسر «لأنه أخذ معناه في قوله:

من راقب الناسَ ماتَ غمًّا وفازَ باللذةِ الجسُورُ

ولم يقبل شفاعة المتشفعين لسلم، ولم يستجب لرجاء الراجين، وقال لسلم: أفتأخذ معاني التي عنيت فيها، وتعبت في استنباطها، فتكسوها ألفاظا أحف من ألفاظي، حتى يروى ما تقول، ويذهب شعري ؟ لا أرضى عنك أبدا»[4]. إن المعنى الحاضر في بيت سلم الخاسر يدرك أولا كمعنى متداول، ثم تقوم خفة شكل التعبير دليلا على درجة

1- المرزباني، ص 292.

2- العسكري، الصناعتين، ص249.

3- العمري، البلاغة العربية، ص 303.

4- الأصفهاني، الأغاني (دار الكتب العلمية)، ج3، ص 1045- 1046، وفي رواية أخرى، فلما سمعه يشار قال: ذهب ابن الفاعلة ببيتي، ينظر:العسكري، الصناعتين، ص 214.

الأخذ ونوعيته. ومن حقنا في هذه الحالة أن نعتقد أن شركاء منطق السؤال والجواب كانوا على وعي أنه من الوهم الاعتقاد «أن للأثر وجودا مستقلا. ذلك أن الأثر – أي أثر – يبرز ضمن كون أدبي تغمره النصوص السابقة له، وهناك بالذات يتجلى اندماجه، لأن كل أثر فني يقيم علاقات متشعبة مع الآثار الفنية السابقة له، والتي تمثل - حسب العصور – مراتب ودرجات مختلفة»[1].

ونلمس التأكيد على شعرية الشاهد التي تقف وراء كل حديث عن التوليد، حين يتم الانتقال إلى الحديث عن لعبة الاختراع / التوليد، أو الاختراع / الإبداع متداخلين متفاعلين داخل النص المُنتج. إن الشيء الأساس في الشعرية التراثية، حسب هذه اللعبة، هو لحظات الاختراع / التوليد الأصيلة، وفيها يتم القول بالسبق لشعرية امرئ القيس في مقابل الشعريات المتزامنة واللاحقة، فقد وصفه ابن رشيق بأنه «أول الناس اختراعا في الشعر، وأكثرهم توليدا»[2]، وهو وصف يؤسس للنص الشعري النواة. وهو تأسيس يتعلق بميزة السبق للأوائل في سبل الاختراع والابتداء والطبع والاكتفاء[3]. وههنا تتم العناية ضرورة بسبق دلالي له خصوصيته في تاريخ الشعرية العربية القديمة، ففي قوله:

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالاً على حال

لم «يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء فيه نظيره، أو ما يقرب منه،... (وأنه) أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلم الشعراء إليه فلم ينازعه أحد»[4]. يكشف مثال امرئ القيس عن هدم كل ما يقف فاصلا بينه وبين فرادته وتميزه بالمقارنة مع شواهده وشوهد غيره من الشعراء المتزامنين معه والشعراء الذين أتوا بعده، ومن ثم فإن لعبة الاختراع والتوليد تضع شاهده في منتصف التمييز الواقع

1- تودوروف تزفيطان، **مقولات الحكاية الأدبية**، ترجمة، عبد العزيز شبيل، العرب والفكر العالمي، العدد العاشر، ربيع 1990، ص 103.

2- ابن رشيق، ج1، ص 212.

3- ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، ص 16.

4- ابن رشيق، ج1، ص 212.

حسب جين ريكاردو *Jean Ricardou* بين التناص العام *Intertextualité générale* (العلاقات التناصية بين نصوص لكتاب مختلفين) والتناص المقيد *Intertextualité restreinte* (العلاقات بين نصوص الكاتب نفسه)[1]. ويتم التأكيد على مركزية «خلق المعاني التي لم يسبق إليها»[2]، وتسهيل الشاعر طريق المعنى في البيت الشعري وتليينه حتى يبرزه[3]، المعنى الذي كان قد ظهر في عمل امرئ القيس، والذي كان يميز شعرية هذا الشعر ليكون سبيل رصد بلاغة نقد شيوع قضية التوليد الدلالي في علاقته بالشعرية الحداثية. وفي دراستها لهذا الشعر، حاولت إعادة فحص الاختراع الدلالي، المرتبط بشعر أبي تمام. وقد أحيط هذا الفحص بممارسة لغوية، تدرك بالضبط، في إطار علاقتها بلغة امرئ القيس الشعرية. وليس في علاقتها باللغة الشعرية الحداثية. وأن الخصوصية الرئيسة للتوليد الدلالي، تكمن في رصد نوع من التشرب يحاول إدراك سبب شيوع ظاهرة الاختراع في شعر أبي تمام، دون أن تتوسع في الظاهرة أو تعللها، على الرغم من أنه ليس «ليس أحد من الشعراء – أعزك الله – يعمل المعاني ويخترعها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه، وتمم معناه فكان أحق به»[4].

إن الرغبة الأولية لبلاغة نقد في استخلاص هذا التوليد الدلالي أو ذاك، وإقامة تصانيف له اعتمادا على شواهد شعرية كثيرة تم اختيارها بعناية فائقة، قد حلت محلها أوصاف عمومية، تحيل على تمجيد اختراعات امرئ القيس، والاكتفاء بإسقاط أحكام قيمة عامة وجدت تجلياتها في شواهد شعرية حداثية مولدة ومخترعة لازالت الشعراء تحدثها إلى عصر ابن رشيق «و تولد غير أن ذلك قليل في هذا الوقت»[5]. وتصطدم هاهنا بلاغة نقد بتقاليد الشعر الموروثة، فهي تحتفظ لها - في حديث عن باب الابتداع

1-ينظر، تودوروف تزفيطان، مقولات الحكاية الأدبية، ص 282.

2- ابن رشيق، ج1، ص 265.

3- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 215.

4- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 53.

5- ابن رشيق، ج1، ص 263.

للمعاني، وبقائه «مفتوح إلى يوم القيامة»[1]- بسلطة شكلية ومضمونية فائقة القوة، لدرجة أننا نجدهم ينسبون ميزة طرق المعنى وابتكاره للشاهد السابق، ويدخلون النوع الثاني من الشواهد ضمن إطار استرجاعي / تذكري محض مرة وتلميحي أخرى، ويمنحه الشاعر تحققه التام والنهائي من خلال عملية تحويل وتشرب تتمكن من الاقتراب من المعنى المألوف من طريق سمات التوليد.

7- التناص في ضوء معنى المعنى:

يسمح تناول لعبة الأخذ والتوليد والاختراع من هذه الزاوية إمكانية قياس "المسافة الجمالية" داخل فكرة التناص انطلاقا من آلية في التوسع في المعنى. وإذا اعتبرنا مقولتي "خيره أصدقه" و"أجود الشعر أكذبه"[2] مقولتين لصيقتن بفكرة التناص، فإننا بهذه الطريقة يمكن أن نمنح للتفرقة بين المعنى العقلي والمعنى التخييلي دورا في الإمساك بمعنى نص بالعودة إلى معانٍ مرجعية سابقة. وسنبدأ في حصر أوجه هذه التفرقة في عمومية ما أثر عن الأصمعي قوله: «شعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر، فقطع متنه في الإسلام»[3]، وقوله معللا هذا الضعف «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي رسول الله صلى الله عليه وسلم، وحمزة وجعفر، وغيرهم، لان شعره. وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة، من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء، وصفة الحمر والخيل والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان»[4].

أعطى الأصمعي ثنائية الجودة والليونة قاعدة تمثيل أنموذج الفروق التي من أجلها وقعت القسمة القوة / الليونة. وقد حاول الخليل بن أحمد تعليلها، بأن جعل

1- ابن الأثير، المثل السائر، ج1 ص 311.

2- - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 249- 250- 251، وينظر: الآمدي، الموازنة، ص 58.

3- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1 ص 228.

4- المرزباني، ص 85.

الشعراء «أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن رصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد، ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل»[1]. وإذا كانت مصادر أخرى قد نقلت هذا النص محذوفا منه قضية الحق والباطل[2]، فإنه مع ذلك بقى يحتفظ بنوعية من التواصل أقامه القارئ مع القصيدة الشعرية الجاهلية بتراكماتها الفنية والجمالية، إذ:

- تحتفظ عملية التنظير بقدر من الإجازات التي تحق للشاعر ولا تحق للناثر.

- تفترض الشعرية التراثية إمكانية أن ينحو الشاعر منحى أكثر خيالية وطرافة عند استرجاع التجارب المشتركة من طريق ثنائية الواقع / الخيال، التي تفترض بشكل مسبق نظاما من المعاني متوافقا عليه داخل العرف، ومشروطا بحسن الوصف وجودته، فالشاعر «ليس يوصف بأن يكون صادقا، وإنما يراد منه، إذا أخذ في معنى من المعاني – كائنا ما كان – أن يجيده في وقته الحاضر لا أن ينسخ ما قاله في وقت سابق»[3].

ترتبط ثنائية الصدق / الكذب عند الآمدي ارتباطا وثيقا بقاعدة فضائل الكلام، وهي تعتمد، حسب ما نقله عن بُزُرْجَمهر، في المحل الأول على خمس إن نقصت منها فضيلة واحدة سقط فضل سائرها وهي «أن يكون الكلام صدقا، وأن يوقع موقع الانتفاع به، وأن يتكلم به في حينه، وأن يحسن تأليفه، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة»[4]. إن جميع الصفات التي يخصها بُزُرْجَمهر بالتفضيل، هي صفات مرغوب

1- القرطاجني، ص 143 – 144.

2- ينظر: ابن فارس، ص 275، ابن عبد ربه الأندلسي، **العقد الفريد**، تحقيق أمين والزين والأبياري، القاهرة، ج5، ص 354.

3- قدامة، ص 13-17

4- الآمدي، الموازنة، ج ص 383.

فيها لدى المستقبل. وهي في مقابل هذا مرفوضة إذا كانت بالضد من ذلك. والشيء الجوهري هنا هو طريقة في استرجاعها، هي على مستوى المعاني العقلية، أو معاني النثر، لا مجرد المعرفة بها، بل القدرة على تمثلها كاملة غير منقوصة. بينما هي فضائل بعضها، فقط، «دليل في الشعر»[1]. وقد أتاحت قاعدة " الحاجة " ومراعاة المقام في حديث بُزُرْجَمهر عن النثر، إمكانية اقتراب الآمدي أكثر من ثنائية المعنى العقلي / المعنى النخييلي، وبصفة خاصة من المعنى التخييلي في الشعر. إن لازمة " الحاجة " في الشعر تنشأ عن عملية فرزٍ واعٍ بين مذهب في تجاوز الصدق الواقعي عن بصيرة، لأن الشاعر «لا يُطالب بأن يكون قوله صادقا، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به؛ لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر، وأن يجعل له وقتا دون وقت»[2]، وبين مذهب يقع التشديد بوساطته على مفهوم للاعتدال وعدم مجاوزة المقدار. ويتم التكيف مع هذه المفهوم عبر الدفاع عن حُكم قيمة يرتبط بدرجة من حسن تأليف الشعر لا يزيد فيه الشاعر«على قدر حاجته»[3]. ويتجه عمق هذا القدر إلى جميع صور التناص التي تختص كل واحدة منها بقاعدة إبداعية عرفية لها مجالها وحدودها في انتخاب قواعد التوليد والاختراع. ويسند التخييل إلى درجة وسطى بين الصدق واللاصدق تبعا لنهجه في ضرورة أن يحل شكل القصيدة الشعرية التراثية ومضمونها محل مطالبة الشاعر أن يكون قوله صادقا، أو أن يوقعه موقع الانتفاع به. وتحتكم طرق التناص إلى بنية الغرض بصفة عامة، وهذه البنية في ذاتها ليست سوى مظهر لسمات جمالية، يتم تقييدها من طريق:

- الاحتكام إلى مضامين غرضية قبلية، لأنها تخضع لمبدأ تنظيم تاريخي يُقر ضرورة، أن هناك شعرا «هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة، والمثل العائد على من تمثل به بالخير، وما أشبه ذلك، وشعر هو ظرف كله،

1- المرجع نفسه، ج ص 383.

2- المرجع نفسه، ج ص 383.

3- الآمدي، الموازنة ج ص 383.

وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه وما يفتن به من المعاني والآداب، وشعر هو شر كله وذلك هو الهجاء وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس، وشعر يكتسب به وذلك أن يحمل إلى سوق ما ينفق فيها»[1].

- تلعب الصور البلاغية دورا مهما في تأويل مقولة "أحسن الشعر أكذبه"، وتستند هذه المقولة إلى واسطة:

أ- نظام دلالي يستوعب علاقة الوصف بالموصوف، وهو استيعاب يجب أن يمتد «قيما يأتيه إلى أعلى الرتبة»[2].

ب- نمط من العدول الأسلوبي يمكن أن نصادفه فيما ظهرت «قوته في الصياغة وتمهره في الصناعة، واتسعت مخارجه وموالجهُ»[3].

ج- علاقات متداخلة من التجربة، تحتويها سمات جمالية، يتصرف من خلالها الشاعر كيفما شاء «لأن العمل عنده على المبالغة والتمثيل، لا المصادقة والتحقيق. وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له»[4].

إذا كان أول شيء يميز الشعر، هو تمثله لحدي المبالغة والتمثيل، فإن ثاني مميزاته، هو انتصاره لنواحي القيمة الجمالية على حساب ماهية قيمة متعلقة بحدود مجردات كبرى مثل الفضائل والرذائل. ويجد هذا الانتصار مجال تحققه عند عبد القاهر الجرجاني عبر مقاربة منهجية، وضمن شروط نظمية محددة بدقة، تعي التمايز بين خطاب يراد به خير الشعر أكذبه، وبين خطاب يراد به خيره أصدقه، وبعيدا عنهما يقع خطاب «ناصر الإغراق والتخييل الخارج إلى أن يكون الخبر على خلاف المَخْبَر»[5]. وقد انصب اهتمام عبد القاهر على أوجه الاختلاف بين النوعين الأولين والعلاقات التي يقيمها كل واحد منهما بشواهد شعرية ونصوص مأخوذة من آثار

1- ابن رشيق، ج ص 76.

2- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 11.

3- المرجع نفسه، ج1، ص 11.

4- المرجع نفسه، ج1، ص 11 – 12.

5- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 252.

السلف، واستبعد ثالثهم لاستناده إلى بسطٍ من الدعوى «فادُّعي ما لا يصح دعواه، وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه»[1].

وقد أدت صياغة القضية بهذه الكيفية إلى جعلها تستوعب الجدل الدائر بين الخصائص النوعية للشعر وأخرى غير نوعية. وبالفعل فبالإمكان دائما تناول نص ما من زاوية المعني العقلي، أي من جانب خصائص مضمونية يُفترض أنها دينية / أخلاقية لا يزال العقلاء يقضون بصحته ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسنته وبأوامر الله سبحانه وتعالى والأحكام الشرعية والسُنن النبوية[2]. ويجد هذا الاحتكام تفسيرا له في المعاني الأخلاقية، والحكم التي لا يمكن أن يحصل القصد من أي شاهد شعري يأخذ منها أو يقتبس شيئا منها دون البحث في نقطة البداية، من حبث إنها ممارسة تبقى حبيسة تفاعل مع أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة رضي الله عنهم «ومنقولا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء»[3]. وفي ضوء سلسلة ظاهرة من المكونات التناصية المتشابكة ووظيفتها، يقدم دليلا على طريقة عقلية صريحة في استحضار النصوص السابقة، وإقامة التفاعل معها من أجل إنتاج معنى «صريحٌ محض يشهد له العقل بالصحة»[4]. أما إجرائيا ففي حالة المعاني العقلية فإنها تتضمن مذهبا في الأخلاق والتجارب المُدركة من خلال المألوف، وهو حكم قيمة اتفقت «العقلاء على الأخذ به، والحكم بموجبَه، في كل جيل وأمة، ويوجد له أصل في كل لسان ولغة»[5].

ويجر هذا الأخذ في أعقابه مسافة بينه وبين لغة شعرية أنموذجية، لأنه ليس له «في جوهره وذاته نصيب»[6]، إذا لم يتم قبول فكرة قدرة الشاعر على إلباس معاني

1- المرجع نفسه، ص 252.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 244.

3- المرجع نفسه، ص 241.

4- المرجع نفسه، ص 242.

5- المرجع نفسه، ص 242.

6- المرجع نفسه، ص 244.

نصه «من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه والكشف أو ضده»[1]، مما يعنى أن عبد القاهر يتجه بالثنائية الضدية الصدق / الكذب، نحو تفاعل من نمط آخر يُسنده إلى التقابل بين المادة والصورة. وسيكون من آثار الامتياز الذي يتمتع به التخييل – وبالضرورة – ومركزية مفهوم صورة المعنى، التسليم بتبعية المعنى للصورة «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه»[2]. وهو أمر يصدق على قراءة عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن علاقة المعنى بالغرض الشعري، وثنائية المعنى ومعنى المعنى. ومن وجهة نظر هذه القسمة، فإن النصوص الشعرية ليس لها القيمة الجمالية نفسها، فهو يعتمد العلاقة الصورة – المعنى عوض قيمة الصدق – المعنى القائم مجازا بين الأعيان الجامدة التي لا تنمو ولا تزيد، ولا تريح ولا تفيد، وبين الحسناء العقيم، والشجرة الرائقة لا تمتّع بجني كريم[3]. وتلك القسمة هي التي يحتويها نقاش تفاوتٍ يقترح بوساطته تمييزا بين نصوص لا تقبل التأويل من قبيل الكلام "المشترك العامي"، وبين أخرى تقبل التأويل من قبيل الكلام الداخل "في قبيل الخاص"، وتمنح طريقة في الانتقال بينهما لعبة الإيحاء والتأويل بإسنادها إلى تأكيدين أساسين:

أولا - يُعد قول من قال "خيره أصدقه" - وعبد القاهر أيضا يراه كذلك – القاسم المشترك بين جميع المعاني العقلية التي لا تتطلب إغراقا ومبالغة وتجوزا، لأنها تعتمد أبدا التحقيق والتصحيح[4]. ويجر هذا الصدق في أعقابه عددا من القيود في الوقت نفسه:

- عندما تتم قراءة هذا النوع من النصوص، فإننا نعرف منذ البداية طبيعة المعاني المقصودة، لأن الشاعر في الأكثر يسرد على السامعين من بينها «معاني

1- المرجع نفسه، ص 244 .

2- الجرجاني، دلائل إعجاز، دار قتيبة، ص 179.

3- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 251.

4- ينظر: المرجع نقسه، ص 250.

معروفة وصورا مشهورة»[1]. وبذلك فإن القارئ غالبا ما يشعر بالرغبة في قراءتها لا بغرض اكتشاف طريقة نظمية خالصة؛ بل لمجرد معرفة أصول، «هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تُحفظ أعدادها، ولا يرجى ازديادها»[2]. ويتفق هذا التوجه في الحفاظ على هذا النوع من المعاني مع جانب من قناعات عبد القاهر الجرجاني التي تعد امتدادا طبيعيا لقراءة عقلية تحاول جاهدة أن تقف عند حد ما كان «العقل ناصره، والتحقيق شاهده»[3].

- والفكرة الأخرى لمثل هذا التوجه، هي ما كان يراه عبد القاهر من فوائد الاختراع والابداع داخل نمط من النظم يكون الشاعر أبا عذرة معاني عقلية عريقة في نسبها، معترفا بقوة سببها، وهو على ذلك «السابق إلى إثارة سرّها»[4].

ثانيا- يعتبر قول من قال " أكذبه "، فكرة تحتاج إلى نقاش يجب بسطه من زاويتن:

في الزاوية الأولى يتم التأكيد على أهمية طرح معالم القول انطلاقا من:

- نسق من الصنعة امتد تأثيرها وباعها.
- أنها صنعة تعتمد الاتساع والتخييل.
- أنها صنعة في حاجة إلى قدر متفاوت من التلطف.
- أنها صنعة ذات طبيعة تأويلية لذهابها مذهب المبالغة والإغراق في سائر المقاصد والأغراض. وأنها سبيل الشاعر في أن يبدع ويزيد، ويبدع في اختراع الصور ويعيد[5].

وحتى لا يتورط عبد القاهر في حبال التناقض، فإنه يشعر بحاجة هذا النوع من الصنعة إلى تقييد يحد مسافة بينه وبين الكلام الساذج الغفل «يكذب فيه صاحبه ويفرط،

1- المرجع نفسه، ص 251 .
2- المرجع نفسه، ص 251.
3- المرجع نفسه، ص 251.
4- المرجع نفسه، ص 251.
5- ينظر: المرجع نفسه، ص 250- 251.

نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة»[1]. وهو تقييد لا ينفي، مطلقا، درجة عالية من الفطنة اللطيفة والفهم الثاقب والغوص الشديد، كشروط لازمة للاختراع والإبداع في الصنعة، وفي تثمين عناصرها الجمالية والبنيوية.

ويحاول عبد القاهر التأكيد على العنصر الجمالي عبر قراءة للغرض الشعري ترى في الوقوف بمعانيه عند اسمه مغالاة في التبسيط، فيكون مدركا هو نفسه انطلاقا من كفاءة القارئ على التحصيل والإنعام في التأمل[2]. ويعتمد الاقتدار البلاغي على بعث الغرض من جديد – في المحل الأول – على درجة متعالية من الإحاطة بنمط تمازج أساليب متميزة، ذلك أنه من المؤكد:

أولا: أن التحصيل هو حاصل "اتفاق" و"اشتراك"، «في الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على ذلك الغرض»[3]. إن العملية التي يتم من خلالها أسلوب في التحصيل تبدأ بإثبات الصفة للموصوف، ويحتكم إلى معايير تبرر التفاوت في التشكيل عبر بناء يحقق الوجه البليغ والغاية البعيد ة دون تفريط في الهيئات الدالة على الصفة.

ثانيا: أن التحصيل هو كفاية تأمل ممارسة تناصية من طريق الاستمداد والاستعانة ومحاجة كيفية الحكم على أن أحد الشاعرين قد يُجعل عيالا على الآخر[4].

وقد أمكن تنظيمه وفق علاقتين متداخلتين متفاعلتين:

أ – وفقا لاتفاق في وجه الدلالة على الغرض، وينبع هذا الاتفاق من كونه يفسح المجال أمام طريقة في المزاوجة بين المقاصد والأعراف والعادات، ليشق طريقه في محاولة لاستيعاب ممن حضر الشاعر في زمانه «أو كان ممن سبق في الأزمنة الماضية

1- المرجع نفسه، ص 252.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 314.

3- المرجع نفسه، ص 313.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 313 – 314.

والقرون الحالية»[1]. ولا يحرر مثل هذا الاتفاق النص من رتابة الانغلاق على معنى «لا يختص بمعرفته قوم دون قوم ولا يحتاج في العلم به إلى روية واستنباط وتدبر وتأمل»[2].

ب- يبدو واضحا أن عملية استحضار الغرض تتقاطع مع فرضية كفاية إنتاجه واستقباله، فالقراء الذين يبحثون على حد تعبير عبد القاهر «الضرب من النظم والطريقة فيه»[3]، أي عن سر خفي في أسلوب النص الشعري، إنما يبحثون في الواقع عن طريقة في الاحتذاء، وهو عند الشعراء «وعند أهل العلم بالشعر وتقديره، وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وأسلوب – و"الأسلوب "الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجئ به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديمه فعلا على مثال فعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثال، وذلك مثل قول الفرزدق:

أترجو ربيع أن يجئ صغارها بخير وقد أعيا ربيع كبارها

1- المرجع نفسه، ص 314.

2-- المرجع نفسه، ص 314.

3- الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار قتيبة، ص 315.

واحتذاه الشاعر البعيث:

أترجو كليب أن يجئ حديثها بخير وقد أعيا كليبا قديمها»[1]

يقود تفحص أسلوب في القطع، بهدف الإحاطة بنمط تنوع الشكل وأداء وظيفته داخل نسق الغرض ذاته، تتبع طريقة في تنسيق المعاني تترتب على الأسلوب الذي حددت خصائصه من قبل، وواضح «من استشهاده على "الاحتذاء" في الأسلوب أنه يقصد به الطريقة الخاصة في التعبير. وليس ثمة فارق بين بيتي الفرزدق والبعيث سوى أن الأخير قد استبدل كلمات بكلمات، فاستبدل في الشطر الأول "كليبا" ب "ربيع"، و"حديثها" ب "صغارها"، واستبدل في الشطر الثاني كلمة "قديمها" بكلمة "كبارها". وهذا الاستبدال – وإن كان ينقل المعنى من هجاء ربيع إلى هجاء كليب – لا يؤثر كثيرا في الأسلوب؛ فيظل الأسلوب– من حيث الشكل- طريقة واحدة، ونظما واحدا»[2]. فإذا كان كان على القارئ أن يقوم بفرز نسب الاستبدال ودرجة التأثير، فإن تسجيل ألفاظ مُستبدلة لا تدفع مع ذلك إلى القول بقابلية الأسلوب للتقليد، وإنما يمكن القول إنه قابل للاحتذاء. والاحتذاء في درجة من التناص مستوى من التجلي يسير عند عبد القاهر باتجاه توسيع أشكاله وتعميقها.

فعمل عبد القاهر الجرجاني لم يكن فقط يسير باتجاه البحث عن المعنى داخل مجموع الكلمات، وكذلك باتجاه التفرقة بين المعنى ومعنى المعنى «وتعنى بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، و"بمعنى المعنى"، أن تعقلَ من اللفظ معنًى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[3]. وإنما كان يسير، أيضا، اتجاه اتجاه سعي يحاول بوساطته العثور على تعبير يمثل وسيلة يمكن للوقع أن يحقق تفرده من خلاله، وأن نتوصل، من خلاله أيضا، إلى معرفة أنه «لا يكون لإحدى العبارتين

1- المرجع نفسه، دار قتيبة، ص 316.

2- أبو زيد، نصر حامد، **مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني**، فصول، ديسمبر 1984، ص16

3- الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، ص 263.

مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها»[1]. وتحقق هوية الفهم والقراءة ذاتها وقدرتها ابتداءً من لحظة نبذِ نهج القراءة التقليدية لمحدودية تأديته عن مرجع صورة جديدة تحيل إلى فهم مختلف عن فهم للمعنى ذاته في صورة أخرى. ويوظف عبد القاهر عبارة: خواص ومزايا الصورة[2] كتذكير مستمر بالصناعة الحاذقة التي لا يمكن أن يستوعبها حد "الابتداء" و"السرق" في سياق جدل القراءة العمودية للشعر. ويعبر عن وجهة النظر التي طورها عبر استدلالات جرجانية (نسبة إلى عبد القاهر) كثيرة، مثل: الشيئان يجمعهما جنس واحد ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات. وصورة المعنى في ذلك الشاهد الشعري غيرُ صورته في هذا، واللفظ لا يخفي المعنى[3]. فالقراءة الغافلة (حسب المنهج النظمي) يتم إصلاحها في المنظور الجرجاني عندما يتم نقلها من مستوى الاعتماد «على النسق الذي يرونه في الألفاظ، وجعلوا لا يحفلون بغيره، ولا يعولون في الفصاحة والبلاغة في شيء سواه»[4]، إلى مستوى تأمل نهج إيجاد المعاني، وتسييجه بوسيلة من الإثبات للمعنى لا يعرفه السامع «من اللفظ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ»[5]، لأن هذه القراءة هي محاولة للإحاطة بمفاهيم ذات ملامح تناصية من نمط: إساءة الاتباع أو الإحسان فيه، وما يصاحبها من أسباب تعلل أنساق الأساليب المختلفة التي توظف خلال الحديث عن معنيين مختلفين لعبارتين تبدوان متاشبهتين. وهي إذ قد تُدرك استنادا إلى خواص بنيوية فارقة، كان من البداهة أن تصير - عن بصيرة - شاهدة لصالح فهم يُستنبط من «مجموع كلام ومجموع كلام آخر، نحو أن تنظر في قوله تعالى: "ولكم في القصاص حياة"[6]، وقول الناس: "قتلُ البعض إحياء للجميع"، فإنه وإن كانت قد جرت عادة الناس بأن يقولوا في

1- المرجع نقسه، ص 258.

2- ينظر: المرجع نقسه، ص 161.

3- ينظر: المرجع نقسه، ص 342 – 343.

4- المرجع نقسه، ص 360.

5- المرجع نقسه، ص 310.

6- سورة البقرة الآية 179.

مثل هذا: "إنهما عبارتان مُعَبِّرهُما واحد"، فليس هذا القول قولا يمكن الأخذ بظاهره، أو يَقعُ لعاقل شك أن ليس المفهومُ من أحد الكلامين المفهومَ من الآخر»[1]. ويفترض عبد القاهر، هاهنا، أن التعليل التخييلي هو طريفة خاصة في:

1- رؤية علاقة صفة بموصوف لا يُنظر فيها في تلاقي المعاني وتناظرها، أو التوقف عند جُمَل الأمور وإلى الإطلاق على العموم، بل «ينبغي أن يدقق النظر في ذلك ويراعي التناسب من طريق الخصوص والتفاصيل»[2].

2- تأكيد أنه ليس هناك بين الصفة على الإطلاق، وصفة الموصوف على مستوى الواقع أي وجه شبه مقصورة عليهما، وإنما يشتركان في ترتيب طرق الإحاطة بعلاقة العلة بالمعلول داخل مجموع المعاني، القابلة لأن توصف بالمعنى التقريري والمعنى الإيحائي. من حيث أن كل الإيحاءات الأسلوبية، قابلة أن تؤول على مستوى الصفة إلى معنيين «أحدهما موجود معلوم، والآخر مُدّعى موهوم»[3].

3-تتم مقاربة اختيار أسلوبي داخل خطاب الغرض انطلاقا من المعرفة أن للشعر ما يُطيل لسانه في الصفة للموصوف، «ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدر»[4]. ويُثبت مثل هذا الاقتدار البياني، من طريق قدرة على قلب طرفي التشبيه، وسلسلة الصفات وقرب مأخذها متواشجُة مع سحر بيان وما يلحق به في لطف الصنعة.

وقد أتاحت الإحاطة بالتعليل التخييلي من زاوية أخرى أن يراهن عبد القاهر على الفرق بين أن«ينتهي إليه المتكلّمُ بنظر وتدبر، وينالَه بطلب واجتهاد»، وبين «ما يقابله الذي لا معاناة عليه فيه ولا حاجة به إلى المحاولة والمزاولة والقياس والمباحثة والاستنباط والاستثارة»[5]. وأهمية معرفة هذا الفرق تنبع من كونه يفسح المجال أمام بلاغة النص، وأمام محاولة لاستيعاب إيحاءاته المتنوعة، ثم أنها تحرره من ظاهرة

1- الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، ص 261.

2- الجرجاني، أسرار البلاغة ص 258.

3- المرجع نفسه، ص 260.

4-- المرجع نفسه، ص 260.

5 - المرجع نفسه، ص 314.

الانغلاق على معنى سابق، ويخلق مجالا لقراءته قراءة تتطلب درجة من المعرفة المتعالية يستوجبها حاجته إلى الاجتهاد والتأويل، لأنه «يحتاج إلى خرقه بالنظر، وعليه كِمٌّ يفتقرُ إلى شَقّه بالتّفكّرِ، وكان ذرّا في قعْرِ بحرٍ لا بد له من تكلّفِ الغوص عليه، وممتنعا في شاهقٍ لا ينالُه إلا بتجشُّم الصعودِ إليه، وكامنا كالنار في الزَّنْدِ لا يظْهَرُ حتى تقتدحَهُ، ومشابكا لغيره كعروق الذهب التي لا تُبدي صفحَتَها بالهُوَيْنا بل تُنالُ بالحفْرِ عنها وبعَريق الجبينِ في طلَبِ التمكّنِ منها،- نعم إذا كان هذا شأنه وههنا مكانه، وبهذا الشرط يكون إمكانه، فهو الذي يجوز أن يُدّعى فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولوية، وأن يُجعَلَ فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد»[1]. يؤسس بناء مثل هذا النص بلاغته وأسلوبه، كما يؤسس طرق تطويرهما وكيفيات تجاوز سابقه أو معاصره والانتقال به إلى مستويات أخرى لا تبتعد عن الثوابت ومرتكزاتها الجوهرية، وتحيل، في آن، إلى درجة من الاختراق تمنحه خصوصية ينفرد بها دون سائر النصوص. فنحن من كلام الجرجاني السابق يمكن أن نستخرج «ست صور هي على التوالى:

1-صورة الحجاب الذي يجب "خَرْقُه"

2-صورة الكِمّ (وهو غلاف يحيط بالثمر والزهر)الذي يجب شقّه.

3-صورة الدّرّ "في قعر بحر لابد [...] من تكلف الغوص عليه".

4-صورة آلي (؟) في مكانٍ عالٍ لا يدرك "إلا بتجشُّمِ الصعود إليه".

5-صورة النار الكامنة في الزّنْدِ والتي لا تظهر إلا بالإقتداحِ.

6- صورة عُروق الذهب التي "تُنال بالحفر عنها"[2]

في ظل هذا الوضع من الحفر يصبح النص معتركا أو ملتقى:

- احتمالات الاشتغال المتميز على مجموع المدلولات الإيحائية، أي ما يعود إلى شكل مضمون اللغة الإيحائية للغرض الشعري. ويحقق مجال هذا الاشتغال تفرقة

1- المرجع نفسه، ص 314- 315.

2- كيليطو، عبد الفتاح، **الحكاية والتأويل**، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر الدار البيضاء – المغرب، 1988، ص 12-13.

واضحة بين توقع القراءة وانتهاك هيبتها، وعدم توقع يستدعي «الانتباه وبذل الجهد. وبالمراقبة وتوجيه القراءة تمتاز الكتابة الأدبية عن الكتابة العادية»[1].

- حالات اللغة الإيحائية، وهي حالات تدفع بالنص القابل للتأويل إلى أن يمنح لعبة التخييل قدرة التأثير في القارئ وتحريكه واستفزازه. ومعنى هذا «أن نقرأ، يعني – بإفتراض أكثر عمومية – أن ننتج خطابا جديدا، وأن نربطه بالنص المقروء. يكشف - داخل التكوين الداخلي للنص ذاته – قدرة أصيلة على استعادة الخطاب لذاته بشكل متجدد، وهي تعطي خاصيته المتجددة المفتوحة على الدوام، والتأويل هو النهاية الفعلية لهذا الارتباط (بين خطاب وخطاب آخر) وهذه الاستعادة المتجددة»[2].

1- صمود، حمادي، **الوجه والقفا في تلازم التراث والمعاصرة**، الدار التونسية للنشر 1988، ص138.

2- يول ريكور، النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، صيف 1988، ص 47.

الفصـــــــل الرابع

نواحي القيمة وإشكالية الجودة والرداءة

1-أنساق الدلائل غير اللفظية/درجة ضئيلة من التجريد:

إذا تم تخصيص لنظام التفاضل درجة متفاوتة من الجودة الشعرية، مع درجة ضعيفة من التجريد النظري، فإنه يمكن ملاحظة - بشكل أساسي- أن المعرفة بالشعر كما في غيره من ضروب المعرفة الأخرى، قد تعود إلى حصر دائرة الأوصاف في حدود محسوسات مجردة، ومهيمنة مثل أوصاف الحيوان والأوصاف المأخوذة من عالم الطبيعة. وأعظم حالات التفاضل قيمة هي الحالات التي تتضمن ترتيبا لأوجه التقابل بين مذهبين في الشعر في كلياتهما. كما تتضمن أدنى درجة من الاستدلال والتنظير. ولما كان السامع المثالي كما رأينا[1]، هو الشخص الذي أمكنته التفرقة من طريق بداهة ذوق بين كلام أهل الجاهلية وكلام أهل الإسلام، والتي جلبت له كفاءة التفرقة الواعية بين نظم القرآن ونظم الشعر، كانت استعانته عند النظر قي القيمة الشعرية بنسق دلالي غير لفظي أصدق مثال لأقوى الحالات الذوقية وضوحا عند ترتيب علاقة فارقة بين أعمال شعرية، تجد نفسها مبنية على صفات مشابهة جدا لصور حسية يُستدل على صفاتها من عالم المتلقي الخارجي. روي في معرض المقابلة بين أسلوب جرير وأسلوب الفرزدق أنهما «بازيان يصيدان ما بين الفيل والعندليب»[2].

في هذا النوع من التفرقة بين مذهبين، ينبني الفهم على تجسيد الخصائص المائزة لبعض الحيوانات الحاملة لصفات متعارضة، على أنها أنساق دلالية غير لفظية تؤدي عن الخصائص الشعرية المفترضة عند المفاضلة بين شعر الفرزدق وشعر جرير:

فمعنى كلمة فيل تحتوى على المميزات الدلالية العنصرية التالية:

الفيل = + حيوان+ كثير اللحم + العظمة + الفخامة+ الجهامة.[3]

ومعنى كلمة عندليب تحتوى على المميزات الدلالية العنصرية التالية:

1- ينظر: الفصل الأول والثاني من هذا البحث.

2- المرزباني، ص 172.

3- ينظر: لسان العرب مادة فيل.

العندليب = + حيوان + طائر + أصغر من العصفور + بلبل + يصوت ألوانا.[1]

لا تخرج المميزات الدلالية العنصرية للكلمتين عن الاقتدار البلاغي الذي تعكسه تمفصلات الاختلاف الأسلوبي والدلالي بين شعر الفرزدق وشعر جرير، فهي تترجم عن الثنائية المتدابرة:

1- «يحتج من قدم جريرا بأنه كان أكثرهم فنون شعر، وأسهلهم ألفاظا، وأقلهم تكلفا، وأرقهم نسيبا، وكان ديّنًا عفيفا»[2] و«من كان يميل إلى أشعار المطبوعين وإلى الكلام السمح والسهل الغَزِل»[3].

2- «أما من يميل إلى جزالة الشعر وفخامته وشدة أسره فيقدم الفرزدق»[4].

ليست علاقة التعارض، هاهنا، علاقة إقصاء. إنها على العكس من ذلك، منتجة لصفات موجبة تدرك بإضافتها إلى لفظة "بازيان"، ذكر صاحب لسان العرب أن «البازي: واحد البُزاةِ التي تَصيدُ، ضربٌ من الصقور»[5]؛ فهما متعارضان:

الفرزدق: يحتل مرتبة الفيل بين الشعراء.

جرير: يحتل مرتبة العندليب بين الشعراء.

ومتشابهان لقيام شعرهما على تكافؤ الأضداد، فهذه الخصائص الشعرية النافذة لا تتوافر إلا لشاعر يجد في الشعر جهدا يتلقاه بالصيد على مستوى الألفاظ والمعاني كما يتلقى الصقر فريسته، مثلما يستخلص من المسار التالي:

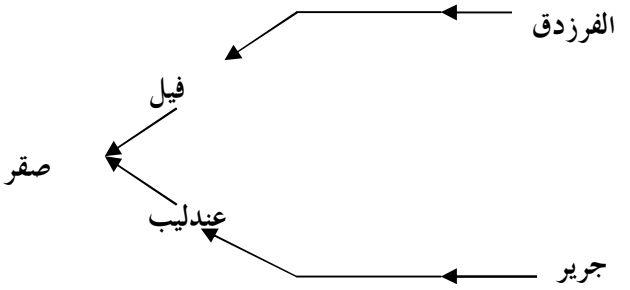
1- ينظر: المرجع نفسه مادة عندلب.

2- الأصفهاني، الأغاني ج8، ص 5، طبع دار الكتب.

3- المرجع نفسه، ج19، ص 48، طبع الساسي.

4- المرجع نفسه، ج19، ص 48، طبع الساسي.

5- لسان العرب مادة بز.



نستطيع أن نجد في هاتين العلاقتين: التعارض والمشابهة شيئا من الفهم النافذ لسمات جمالية متباينة. وسعة أفق وبراعة في المقارنة بين الاختصاص في الطريقة الشعرية لا تنازع، لكل منهما قيمة تفاضلية إزاء الأساليب الشعرية الأخرى. وتحدد تبعا لهذا الاختصاص الصفات الأسلوبية الغالبة، وأبرزها في شعرهما تلك التي تولد علاقات تعارض ثنائية، يمكن تأييدها بالمميزات الدلالية العنصرية التي أثبتناها سابقا، فهي توافقها من حيث أنها تضع:

شعر الفرزدق في درجة من الجودة الشعرية تبين عنها المميزات الدلالية العنصرية التالية:

الجزالة + الفخامة + شدة الأسر.[1]

بينما تضع شعر جرير في درجة من الجودة الشعرية تبين عنها المميزات الدلالية العنصرية التالية:

الحلاوة + العذوبة + الرقة + السهولة + تنوع الأساليب الشعرية + العفة.[2]

تتحول العلاقة بين أحكام القيمة والأنساق الدلالية غير الفظية، في الوقت نفسه، إلى موضوع للتأمل – من طريق مقارنات ذات طبيعة عمومية، وتشير تحديدا إلى شيء خارجها - في الفروق الأساسية بين نماذج شعرية ليست متمايزة الجودة تماما. روي أن الزبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، وعبدة بن الطيب، والمخبل السعدي،

1- ينظر: المرزباني، ص 137 – 161.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 162 – 181.

تحاكموا إلى ربيعه بن حذار الأسدي في الشعر، أيهم أشعر، فقال للزبرقان» أما أنت يامخبل فشعرك كلحم أسخن، لا هو أنضج فأكل، ولا ترك نيئا فينتفع به، وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبرود حبر، يتلألأ فيها البصر، فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر. وأما أنت يا مخبل فإن شعرك قصر عن شعرهم، وأرتفع عن شعر غيرهم، وأما أنت يا عبدة، فإن شعرك كمزادة، أحكم خرزها، فليس تقطر ولا تمطر»[1].

تأخذ المقارنة التي أجراها ربيعة بن حذار الأسدي خطاطة سيرورة منطق السؤال والجواب، وأن ما أمكنه استنتاجه من هذه المقارنة، يندمج تماما مع بداهة المعرفة التجريبية التي أكتسبها شركاء العلاقة الحضورية من المحيط الخارجي، ولهذا الاندماج بعدان أساسيان يمكن تفصيلهما حسب الترتيب الآتي:

أولهما: يبرز الاحتكام إلى كفاءة شعرية، أن ثنائية النص الشعري / السامع، تتضمن في ذاتها ممارسة واعية للصفة التقويمية / التقديرية لأحكام القيمة الجمالية التي تتضمنها صيغة " أشعر"، وأن منطق السؤال والجواب يجعل من إمكانية الاستفادة من أنساق الدلائل الطبيعية وغير اللفظية، مادة للإضافة إلى فعل المفاضلة في ذاته، وفي علاقته بكفاءة / قدرة تحقيق هذه المفاضلة، أي:

التوفيق في تقويم / تقدير التفاوت الشعري = المعرفة البداهية بالنصوص الشعرية + المعطيات الخارجية المكتسبة من خلال الملاحظة المباشرة + قابليتها للقياس في نجاح عملية التواصل .

ثانيهما: يحمل هذا الافتراض وجاهته المعرفية والذوقية من كون مثل هذه المقارنات غير قادرة على بناء أسس منهجية في تلقي الشعر، وعلى الرغم من ذلك فإن مثل هذا الحكم هو نتيجة طبيعية لممارسة شفاهية تميل «إلى استخدام المفاهيم في أطر موقفية وإجرائية تعتمد على مرجعية ذات درجة ضئيلة من التجريد، بمعنى أنها

1- المرجع نفسه، ص 75.

تظل قريبة من عالم الحياة الإنسانية المعيش»[1]. ويقود فقه درجة هذا التجريد أن القائمين عليها قد حققوا مستوى معرفيا وذوقيا يتناسب والسياقات «الوجودية العادية التي تحيط بالخطاب الشفاهي، وتساعد في تحديد المعنى فيه»[2]. وتسمح لنا إمكانية طرح هذه الممارسة على هذه الدرجة الضعيفة من التجريد بتأمل الحكاية في صورتها المقصودة، التي نفترض أنها تعتمد على مفاهيم تم التخطيط لها بداهة، ويبدو أن الذي يحدد معظم خطوات هذا التخطيط أو مستوياته، هو ملاءمتها لثقافة شعرية بدوية على نحو خاص؛ ثقافة أصبح في مقدورها أن تيسر للسامع المثالي إمكانية بلورة ثنائية الجودة الشعرية / الأقل أو الأكثر جودة من جهة، والأنساق الدلالية غير اللفظية والدلائل الطبيعية من جهة ثانية، وأن نجاحها في أداء وظيفتها التواصلية، قد أبان أن مواقفها المختزلة وشبه الجاهزة مرهونة بتمييز يحتكم إلى مجمل شروطها وأهدافها:

-يضع منطق السؤال والجواب تصورا لدرجة كفاءة سامع، تبعا للمعرفة التي يمتلكها عن النصوص الشعرية التفصيلية، وأيضا، تبعا لعلاقة هذه المعرفة بالقدرة على إيجاد علاقة بين شعر شاعرين أو بين نصوص شعرية فيما بينها.وتحتمي هذه المعرفة بأسلوب التلميح والإشارة الموروث عما سبق بالضرورة إلى ذلك.

-إن وظيفة الأنساق الدلالية غير اللفظية، وما يماثلها خلاصة حكم جمالي، أمكن الكشف من خلاله أن الأساس الحسي مقدم على الأساس العقلي. وإذا كان هذا التقديم، مما تبرزه طبيعة ثقافة البداهة، ولا تجد فيه ما يخالف ثقافة جمهور المستمعين، ولا ما يناقض خلفيته المعرفية، فهو - إضافة إلى ذلك - يكتسب فضل إدخال بعض التوضيح على طبيعة المقارنة ذاتها، لأنه يدعم علاقة لازمة تسمح بها إمكانات المشابهة عند الوصف بين كلام العرب في أشعارها، وبين برود العصب، والحلل والمعاطف، والديباج والوشي، وأشباه ذلك[3].

1- والترج. أونج، ص 115.

2- المرجع نفسه، ص 115.

3- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين ج 1، ص 222.

-على حصر مقصود لفعل فهم وتمييز جسد طريقة في الوصف قادرة على خلق نسق من الاستدلال يتم الانتقال عبره من درجة في الجودة الشعرية إلى درجة أخرى، ويميز السامع المثالي بين مستويين يقع فيهما هذا الانتقال:

مستوى أول من التأثر الجمالي يُفصح عنه شعر ذي الرمة، ففي هذا الشعر يرى كلٌّ من الفرزدق وجرير وأبو عمرو بن العلاء بعدهما، أنه يفتقر إلى سمة التأثير التي تميز نصوصا شعرية أخرى، وتشكل "نقط العروس" و"أبعار الظباء"[1] أساس الربط بين الإدراك الجمالي لدرجة من الجودة الشعرية وبين الإدراك الحسي للدرجة ذاتها. وينشأ التقابل بينهما في المقام الأول من العلاقة التي تقوم بين شعر الشاعر وبين الشيء الجمالي الذي ينبغي على السامع نفسه أن يستنتجه. ويقر هذا التقابل بالمتعة المستمرة كمسلمة أساسية في القول بالجودة الشعرية، ذكر الأصمعي: «أن شعر ذي الرمة حلوٌ أوّل ما نسمعه، فإذا كثُرَ إنشاده ضَعُفَ، ولم يكن له حُسْن؛ لأن أبعار الظباء أول ما تشم يوجد لها رائحة ما أكلت الظباء من الشيح والقيصُوم والجَثْجاث والنبت الطيب الريح؛ فإذا أدمت شمهُ ذهبت تلك الرائحة، ونقط العروس إذا غسلتها ذهبت»[2].

تصدق صفات أبعار الظباء على نوعين من الاستجابة:

استجابة تعيش داخل حدود أثر ينجم عن علاقة تُبنين عنها الشروط اللازمة للرائحة الطيبة في أبعار الظباء، وهي شروط تخضع للمادة المأكولة نفسها، ولا مكان لاستمرارية ديمومة هذه الرائحة لأسباب تتعلق بطبيعة المادة المأكولة ذاتها. واستجابة تعيش داخل حدود أثر ينجم عن علاقة تُبنين عنها زوال الرائحة الطيبة لأبعار الظباء بمجرد مداومة شم رائحتها. إن أقوى تأييد يمكن أن ندعم به حسية هذه الذائقة وبساطتها، هي كونها على مستوى ما يقابلها من ذائقة شعرية، لا تمكن السامع المثالي الذي يستمتع بالقصيدة الشعرية مُنشدة للمرة الأولى، تذوق أشياء أخرى داخل القصيدة

1- ينظر: المرزباني، ص225 - 226، وينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج2، ص 437.

2- المرزباني، ص 226.

ذاتها إذا لم تُنشد على مسامعه مرات أخرى. وأن الحكم على القصيدة بالجودة في أول سماعها، قد يسقطها حكم يتأمل بفكر من يرى فيها رداءة بعد مداومة سماعها.

مثل هذا الحكم في إمكانية التوفيق بين نظام ذوق بالغ التبسيط، يمكن إثبات صحته على نحو قاطع، إذا أدخلنا تلك الأحكام التي تختلف باختلاف طريقة التذوق، وتجاوزها مرحلة الاستمتاع بالقصيدة منشدة مرة واحدة إلى مرحلة الحكم عليها إيجابا أو سلبا، بعد قراءتها مرات عديدة وفي مراحل متقطعة. وبهذا المعنى يكون لمفهومي الحلاوة والرائحة قيمة تواصلية فيما يتعلق باستقبال النصوص الشعرية ؛ إذ يكشف الاستناد إليهما بتجلياتهما عن ذوق في الإفصاح عن التجربة الجمالية للسامع المثالي، تلك التجربة التي هي على درجة عالية من التنوع في حالة الشعر، والتي تمثل جميع تصانيف الروائح إلى رائحة جيدة ورائحة رديئة، وما يتبعه من تصنيف ذوقي للجيد من الشعر ورديئه[1].

إن السامع المثالي، الحاكم بهذه البساطة، المُسند إلى استمرارية جاذبية رائحة وحلاوتها دون أخرى، حاضرٌ بخياله، أيضا، بحاسة الشم ذاتها، فهي تحل محل القراءة النقدية الكاشفة عن استمرارية الوظيفة التأثيرية للشعرية التراثية، فهي عند ابن الأعرابي «مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيبا»[2]، وأيضا، في تبرير ضعف الوظيفة التأثيرية للنصوص الشعرية الحداثية – مثل شعر أبي نواس وغيره -، فهي مثل «الريحان، يُشَمّ يوما ويذوى فيرمى به»[3].

المستوى الثاني: واصل الاستناد إلى هذا اللون من المقارنة، حين حاول الناقد في الثقافة الكتابية عامدا أن يوسع الذوق كي يجعل سائليه على وعي بأن الجودة / الرداءة في الشعر كما في غيره من ضروب التوصيل الأخرى قد يكون مردها إلى أوصاف بلاغية قائمة على درجات من التفاوت الأسلوبي داخل سلسلة من النصوص

1- ينظر: توسان برنار، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة، محمد نظيف، الطبعة الثانية إفريقيا الشرق 2000، المغرب، بيروت، لبنان، ص 21.

2- المرزباني، ص 310.

3- المرجع نفسه، ص 310.

الشعرية المتتالية. وغالبا ما يوظفها الناقد المتأمل، حين يريد أن يلفت انتباه السامع / القارئ إلى تفاوت الشعراء في بلاغة الشعر، ويوجه انتباهه إلى مقارنات معيارية تسهل عليه فهم الحكم القيمي / التقديري، كي يرى التفاوت وتجلياته في نظام من التصنيف يوظف الإحالة على نسق من المقارنة العمومية، تستند إلى وساطة الثنائية الضدية الحرارة / البرودة في البرهنة على مراتب الجودة الشعرية. وقد صاغها ابن المعتز عبر صعيدين متمايزين من العالم المحيط: صعيد التجربة الحسية وصعيد المُدرك العقلي من هذه التجربة، ذكر الصولي «كنا يوما عند عبد الله بن المعتز، فقرأ شعرا لمتموّج بن محمود بن مروان الأصغر بن أبي الجنوب بن مروان الأكبر، وكان شعرا رديئا جدا، فقال: أشبه لكم شعر آل أبي حفصة، وتناقُصَه حالا بعد حال، فقلنا: إن شاء الأمير. فقال: كأنه ماء أسخن لعليل في قدح ثم استغني عنه، فكان أيام مروان الأكبر على حرارته، ثم أنتهي إلى عبد الله ابن السمْط وقد برد قليلا، ثم إلى إدريس بن أبي حفصة، وقد زاد برده، وإلى أبي الجنوب كذلك، وإلى مروان الأصغر، وقد أشتد برده، وإلى أبي متوّج هذا، وقد ثخن لبرده، وإلى متوج هذا، وقد جمد فلم يبق بعد الجمود شيء»[1].

في هذه القسمة من النقد القيمي / التقديري ينتقل ابن المعتز بين درجة من الجودة الشعرية ودرجة من الرداءة، وهو انتقال يأخذ في الاعتبار أوضح المقارنات التي يمكننا صنعها بين درجة من الحرارة ودرجة من البرودة، ونستطيع أن نعيد صياغة هذا التفاوت في الدرجة بأسلوب آخر، فنقول: يمكننا أن نضع تفاوتا، في مستوى سطحي، بين درجة في حرارة الماء ودرجة في برودته، ويتضمن التفاوت في بنيته العميقة رهان المستويات الأسلوبية، مثل تلك التي ترتبها الثنائية الضدية: الجودة / الرداءة. وتستند هذه الثنائية إلى مجموعة من النصوص الشعرية، أصبحت، هي ذاتها، سبيل المراتب الشعرية المنتمية إلى سلسلة من النصوص الشعرية يتطلب تحديد

1- المرجع نفسه، ص 372.

مستوياتها استعارة نظام دلالي آخر هو الثنائية الضدية: الحرارة / البرودة. وفيها نعثر على مراتب شعرية يمكن أن نلخصها في النقاط التالية:

1- درجة من الجودة الشعرية داخل الشجرة العائلية الواحدة، ويتكشف مغزى التعارض بين شعر مروان بن أبي حفصة (رأس الشجرة الشعرية العائلية) وبقية شعراء آل حفصة، عندما تخصص لمروان بن أبي حفصة صفة المولد الذي لم يكن له علم باللغة[1]، ولا تخصص لغيره، بالإضافة إلى الأوصاف المصاحبة لها، وهي أوصاف اقتضت محمولات منطق السؤال والجواب الوقوف عند تلك التي تقترن بالتنقيح والتحكيك والتكلف، والأخذ بمسالك الأوائل[2].

2- تفاوت يصعب قياس درجته، لأنه يستثمر درجة من الرداءة يصعب قياسها كلا دالا إلا إذا نظرنا إليها باعتبارها من الشعر الذي يكون فيها الموضوع عديم القيمة، ويثير في نفس السامع تجربة غير مريحة[3].

3- ويمكن التمييز في كافة المستويات الشعرية مقدار تدخل معرفة وذوق ناقد متأمل في عملية التفرقة بين الأساليب الشعرية المختلفة لا يدركها الناس العاديون. وتحتل سلسلة النصوص الشعرية سبيل التوفيق بين مطالب حكم القيمة، والرغبة في تبرير هذا الحكم وتبسيطه وتوضيحه.

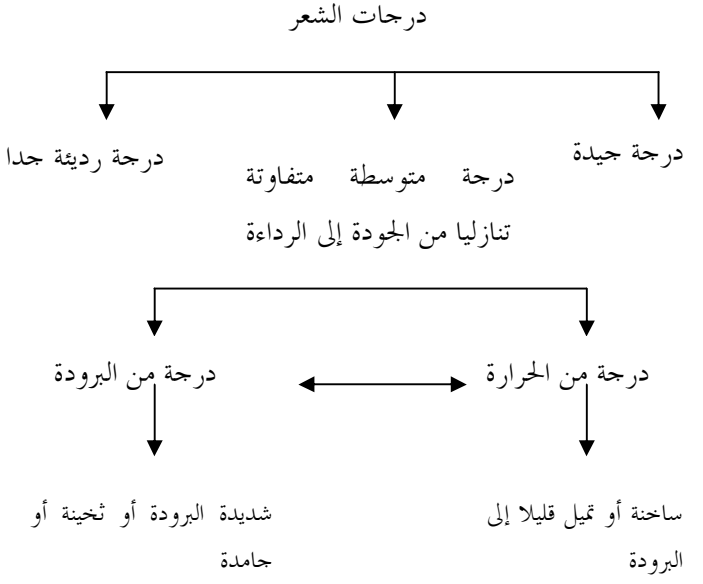
وتتكون هذه الأوصاف المتميزة بطابعها التصنيفي، من مستويات تربط بينها علاقات التضاد والتناقض، إذ نلاحظ:

أولا: ترتيبا تصاعديا نحو الجودة، أو تنازليا نحو الرداءة، كما يبين عنه الشكل التالي:

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 316.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 316 – 317.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 371 – 372.



ثانيا: يسمح تأسيس المفاضلة الشعرية من هذه الزاوية، واحتفاظها بأوليتها الحسية، وافتقادها لأبعادها النظرية الدقيقة، إمكانية الاعتقاد في خضوعها لتسلسل تبسيطي لمجموعة من أزواج الصور مثل:

- الجودة / الحرارة.
- البرودة / الرداءة.
- الزيادة في البرودة / الزيادة في الرداءة.
- شدة البرودة / شدة الرداءة.

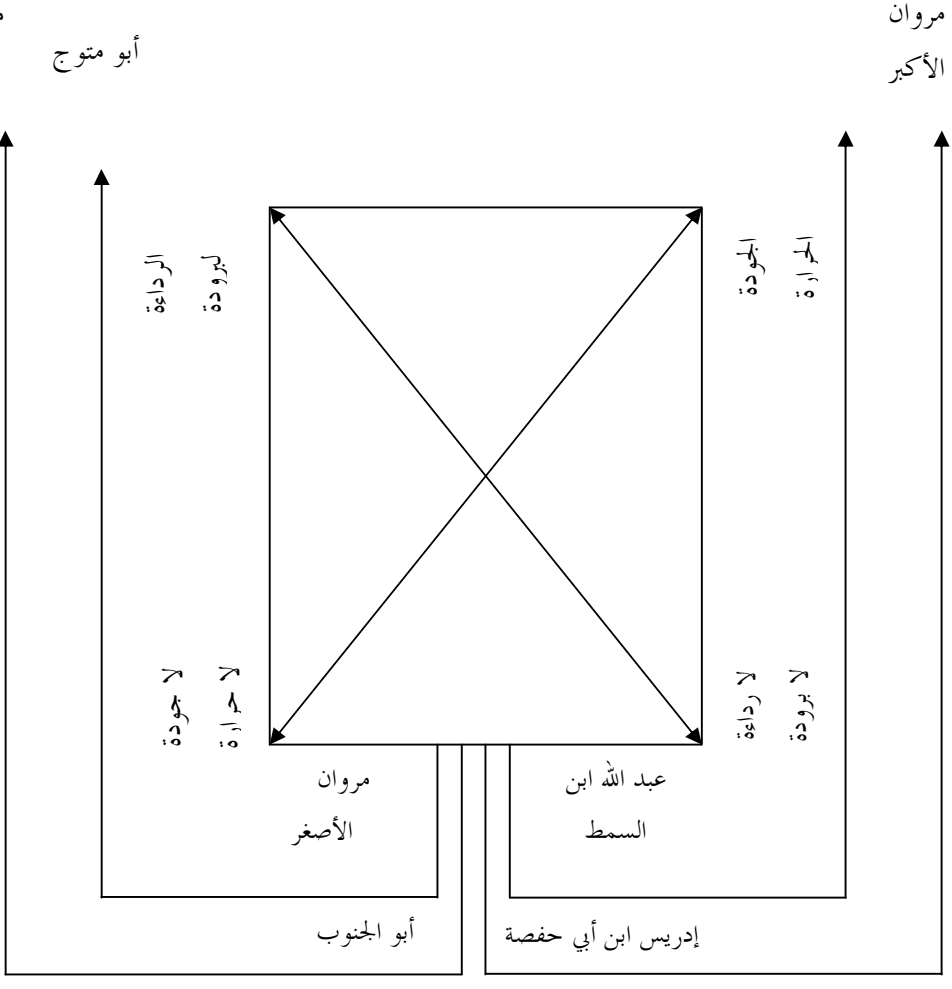
وكل صورة تؤدي إلى سلسلة من الصور الأخرى. ويجد الكثيرون سهولة كبرى في قبول هذا النوع من التواصل المطعم بأنواع سننيه فرعية مأخوذة من الواقع الخارجي وحتى في فهمه. إذ يُلاحظ أن توظيف التسلسل بتناقضاته يهدف - في درجة من الإنزياح - إلى توظيف الحقائق الحسية المعترف بها في فهم التعارض الثنائي:

الجودة	الرداءة	الجودة والرداءة
(1)	(2)	(3)

ويقترح ابن المعتز أنموذجا للتعامل مع قيمتها التفاضلية باستبدالها بقيمتين أخريين تنتميان إلى عالم الحس والطبيعة، وهي ثنائية: الحرارة / البرودة، ويكون هذا الأنموذج قابلا للفهم والتطبيق من خلال المعادلة التالية:

الجودة = الحرارة ≠ الرداءة = البرودة

ويمكننا تمثيل هذه المعادلة التفاضلية في المربع السيميائي التالي:



إن ما يكشفه المربع السيميائي ليس، فقط، التفاوت في درجة الجودة الشعرية بين شعر مروان الأكبر من جهة وشعري أبي المتوج وابنه، فهما يتموضعان على حدي الثنائية الضدية. فهو يكشف، إلى جانب ذلك، عن مسارات أخرى على الرغم من عموميتها، من حيث إن «هذا النموذج غير مرتبط بميادين معنوية خاصة وأن عموميته الكبيرة تجعله، وبشكل كوني قابلا للتطبيق سواء كان الأمر يتعلق، على الأخص، بوصف كل الـــ "عمل" البشري (نشاط تشريعي، نشاط تصنيعي، نشاط عاطفي، نشاط معرفي الخ). أو بتحليل رسائل معقدة، مسماة نصوصا»[1]، وفي حالة هذا النوع من أحكام القيمة فإن إدخال المستويات الشعرية متسلسلة تنازليا أو تصاعديا في المربع الدلالي يفيد تحديد هذه الرتب، بصورة أكثر دقة، بمواضع يصعب عادة تمييزها مثلا موضع لا جودة ولا رداءة أين تتموضع أشعار عبد الله بن السمط وإدريس بن أبي حفصة ومروان الأصغر وأبي الجنوب.

ومع هذا فالباحث يستطيع أن يدرك بوضوح تضمن الثنائية الضدية حاجة مضمرة يبدو عليها مظهر جدل الشعرية التراثية والشعرية الحداثية. وأحد الوسائل التي تتكيف عادة مع مثل هذا الجدل تجد في الصور الحسية ما يحقق له نظام الحكم ويهيئ له فهما ملائما. ذكر الصولي أن أبا تمام «يقول النادر والبارد»[2]. لا يملك هذا الفصل مبرره الذوقي والمعرفي بمعزل عن فهم قابل لتفسير عمومي يعتقد في أن «الشعر النادر هو الذي يستفز القلب، ويحمي المزاج في استحسانه، والبارد بضد ذلك»[3]. وبدهي أن لهذا التصنيف قيمة تفاضلية يمكن مقاربتها من خلال علاقات المشابهة وعلاقات اللامشابهة. فالعلاقة القائمة بين النادر والبارد يجب النظر إليها من زاوية تقدير يُقاس:

1- إينو، آن، **مراهنات، دراسة الدلالات اللغوية**، ترجمة د. أوديت بثيت وخليل أحمد، ط1، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1401 هـ، 1980 م، ص 105.

2- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 96 – 97.

3- أسامة بن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، تحقيق د. أحمد أحمد بدوي، ود. حامـــد عبد المجيـــد، ص 160.

أولا: بالعودة إلى مجموع الملامح المشتركة التي تكوّن التعريف المعجمي للمدلولين: نادر وبارد في العربية. ذكر ابن منظور لمادة "ندر" ومشتقاتها معانٍ منها: «نوادر الكلام تَنْدُر، وهي ما شذَّ وخرج من الجمهور، وذلك لظهوره»[1]، فهذه أربعة معانٍ وهي: التفرد والنبوغ والغلبة والعلو[2].

وذكر لمادة "برد" ومشتقاتها معانٍ هي: «أصل كل داء البَرْدة، بتسكين الراء وفتحها، وهي التُّخَمَةُ لأنها تَبرُد الطبيعةَ فلا تُنْضِجُ الطعامَ بحَرارتِها....وأرض مبرودةٌ كمثلوجة...ومن المجاز... وضربْتُه حتى بَرَدَ وحتى جَمَدَ...وبَرَدَ مُخُّه وبَرَدَتْ عِظامُه إذا هُزِلَ وضَعُفَ»[3]، فهذه أربعة معان هي: عدم الفجاجة والجمود والهزال والضعف.

وبداهي أن هذه الدلالات المعجمية تقع في مفترق العلاقات الدلالية المختلفة بين الصور الحسية والصور المجردة مع كل ما تحتويه كل منهما من مجالات تتصل بالشعر ومستوياته. ونستطيع أن نعتبر أن علاقات هذه الصور بتشعباتها، هي علاقات مُدركة انطلاقا من فهم خفي لأبعاد هذا الجدل. ونقول إن توظيفها في وصف درجة من التفاوت والتغاير، هو توظيف يحتكم إلى التعريف التشبيهي الذي يقدمه، حسب أ. ج. كريماس، المعجم - فيما نحن فيه- لمادتي " ندر" و"برد". إذ يمكن، من خلاله، تفسير سبب نشاز المداخل المعجمية للكلمتين في تحديد طريقة توظيف أبي تمام للغة الشعرية[4]. وأنها تساعد، وحسب، في البرهنة عادة على درجة من الإيحاء يبيحه الاعتقاد في أن للمداخل المعجمية مميزات دلالية مركبة « يمكن للكلمتين أن تحدثها في توزعاتها الممكنة والمختلفة»[5].

1- لسان العرب مادة ندر.

2- ينظر: الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر، **أساس البلاغة**، دار صادر، بيروت، 1979 م، مواد: شذذ وخرج وظهر.

3- المرجع نفسه، مادة برد .

4- ينظر: إينو. آن، ص 73.

5- المرجع نفسه، ص 73.

ثانيا: أياً كان أمر تنوع الحقل المعجمي للكلمتين السابقتين، فهو يحيل ضمنيا إلى الخصائص الشعرية المراد تبيين درجتها. وبذلك تقدم للمستمع / المتلقي تلميحات – وليست تفصيلات – للتفاوت المعطى استنادا إلى المميزات الدلالية التي تكوّن المميزين الدلاليين المركبين: "نادر" و"بارد"، وكلمة "بارد" تتضمن أبعادا مجازية، حيث:

1- توحي طبيعة النظم الجزئية (أو النظم الصغيرة) البسيطة والمبنية بشكل واحد حسب تصنيف ي. كوزريو[1]، على العموم، بحقلين متقابلين من الصفات:

- صفات الشيء (التفرد والنبوغ والغلبة والعلو).
- صفات الطقس (بارد، جامد، فاتر، حار).

2- تلك العلاقة التي تنشأ بين المدلول الأساسي للكلمة والمدلولات الثانوية التي تضاف إليها من جراء، كما يقول قيروP. Guirauud، ما ينتج عنها من تداعيات فيكون لها مدلول حقيقي وآخرَ إيحائي[2]، فالكلمتان تستدعيان:

- دلالة مركزية وهي الخروج عن المعتاد في مقابل المعتاد.
- دلالة سياقية وهي وظيفتهما عند المقارنة بين مفهوم للجودة الشعرية وآخر للرداءة الشعرية.
- دلالة شعرية سياقية وهي البحث عن سبب للتفضيل بين قيمة شعرية وقيمة شعرية أخرى.
- دلالة انفعالية وتعبر عن موقف المتكلم من القيمتين الشعريتين.

وتظهر العلاقة بين هذه الصفات بتداعياتها في شكل مركبات دلالية مجاورة وجامعة، تسميها آن. إينو «المميزات أو المميزات الدلالية العنصرية التفاضلية»[3]، إذ لا يمكن لمعنى التعارض بين النادر والبارد أن يتشكل إلا من مجموع مدلولات أولاها

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 68.

2 - ينظرP. Guirauud، La sémantique، col، 1962، Que - sais –je, Paris، p: 25، 31.

3- إينو. آن، ص 70.

التي تتماشى مع مدلولات ثانيها. وبالتالي لا يمكن لمعنى التعارض بين الحار والبارد أن يتشكل إلا من نوع العلاقات التي تقدمها الحرارة والتي «من شأنها تفريق المختلفات وجمع المتشاكلات»[1]، متراشحة من نوع العلاقات التي تقدمها البرودة والتي «من شأنها تفريق المُتشاكلات وجمع المختلفات»[2].

وتترجم هذه الثنائيات المتعارضة في مجموعها، مبدئيا، عن ترتيب أسلوبي وتركيبي ودلالي ذي أبعاد جمالية وإيحائية، لأن كل واحدة منها تشكل بمفردها أو بتراشحها مع غيرها قاعدة حجة من عدمها، وسبيل متعة من عدمها. وتبقى صفاتها قابلة للتحديد، انطلاقا، فقط، من العلاقة التي تجمع أوصافا لاحقة بحسن قديم حامل لصفات مخلدة[3]. وهي علاقة يتم استيعاب تجلياتها من خلال معيار جمالي وأنموذج شعري قياسي يحتوي كل واحد منها على وجه فني ووجه جمالي يبيحان استمرارية انتشارها وتأثيرها، الأمر الذي يساعدنا على إدراك سبب أن «المجتمعات مهما فكرت أو قررت، فالأثر الأدبي يتجاوزها ويخترقها»[4]، فمثل هذه الشواهد ستبصح ممارسة خالدة لا لأنها تفرض معنى وحيدا على قراء كثيرين وإنما لكونها توحي «بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد، يتكلم دائما اللغة الرمزية نفسها من خلال أزمنة متعددة»[5]. كما أنها تقترح على القارئ الواحد معاني متجددة في مختلف الأوقات[6].

تستدعي هذه الطرق في الوصف والمقارنة بين الثنائية الضدية:الجودة والرداءة، إدماجها في أنساق دلالية غير لفظية، وهي في نظر الثقافة الشفاهية والثقافة الكتابية

1- العسكري، الفروق في اللغة، ص 114.

2- المرجع نفسه، ص 114.

3- ينظر: المرزباني، ص 363.

4- بارت، رولان، **النقد والحقيقة**، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد مبرادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين الطبعة الأولى 1985، ص 55.

5- المرجع نفسه، ص 55.

6 ينظر: -Josef Jurt: La reception de la literature par la critique journalistique. ed. jean michel place ،paris 1980 ،p:28

على السواء نوع من المعرفة تكتسب كفايتها التواصلية من قدرتها على ترتيب الحدود المتناقضة. ويأتي إصرار الناقد على استدعائها، لميله إلى الاعتقاد بأهمية تجنب الفروق المعرفية والذوقية بين القراء، مما يدفعه إلى تدعيم هذه المقارنات بأمثلة من محسوسات العالم المحيط بالإنسان، بما يتناسب ومحدودية أفق تجريدي / نظري، يمكن إعادة تشكيله من ثلاثة أبعاد أساسية:

1-يمارس المقام في استثمار العلائق داخل منطق السؤال والجواب بين غايات الإحسان وغايات الإساءة، سواء كانت علائق بلاغية أوعلائق يتم اختيارها بناء على المعرفة الضمنية مرة، والصريحة أخرى، ببعض «الظواهر المدركة حسيا (الدوال Signifiants)، من أجل استدعاء مقابلة الإشارة إلى الدلالة على ظواهر أخرى غير ملحوظة هنا والآن (المدلولات Signifis)»[1]. وقد بين تاريخ منطق السؤال والجواب، أن الظواهر المدركة حسيا، وأحكام القيمة المرتبطة بها، بإمتداداتها داخل ثقافة البصيرة، لا تتخذ شكلا ترابطيا اعتباطياً، بل تتم في إطار بناء مركب يتداخل في إطارها عنصرا السنن المتوارثة، والمقام، متفاعلين بطريقة يصعب الفصل بينهما.

2-عدت فكرة إدماج الأنساق الدلالية غير اللفظية في الموازنات الحضورية في الثقافة الشفاهية، سبيلا يستند إليه رُكنا المعادلة الإبداعية داخل الثقافة الكتابية، وأن فهم ملابساتها المقامية، وتحديد فعاليتها التواصلية، تُبينُ عنها استمرارية وظيفتها عند الاستناد إلى مرجعيتها، وأنها متأصلة بدرجة كافية، بحيث لا تترك شكا في أن السامع / القارئ المثالي الذي كان يوظفها يعرف ليس فقط «بعض الصلات التي تكشف، وتقام بين نظامين»[2]، بل، أيضا، بوصفها ممارسة تكشف عن عدم انفصالها عن المعرفة المشتركة في علاقتها بمحيط شركاء التواصل الإبداعي، وانتمائهما الاجتماعي.

1- مونان جورج، **اللسانية (ضمن كتاب مفهومات في بنية النص)**، ترجمة وائل بركات، ط1، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، 1996 م، ص 20.

2- حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**، ط1، دار توبقال للنشر، 1987 م، ص18.

3-لم تكن الثقافة الشفاهية، الثقافة الوحيدة التي لاحظت إمكانية تنظيم خبرتها الجمالية من خلال عملية الإدماج على نحو مباشر بين النصوص الشعرية والأنساق الدلالية الاجتماعية والطبيعية، وتستند العلاقة بينهما، والصفات المشتركة بينهما، والمنسجمة مع نموذج المعرفة التي تتأسس انطلاقا من التجربة الحياتية المباشرة، والعلاقة المباشرة مع عالم الطبيعة والمادة والإنسان، إلى الاعتقاد المضمر في «أن هناك وجودا لسنن وصفي أساسي مطعم بأنواع سننيه صغرى اختيارية في الغالب، يمكن اعتبارها كأنواع سننيه فرعية sous code، والسنن وسلسلة الأنواع السننية الفرعية جزء لا يتجزأ من الممتلكات الفرعية للمبلغ، وتتحكم في هذه الأنواع السننية سلسلة من الشروط الخارج سيميوطيقية التي يمكن جمعها في فئتين عامتين هما: مقام التواصل، ومجموع الممتلكات المعرفية»[1]؛ ولما كانت سنن التواصل، تشتمل على مورفولوجية غير لفظية مشتركة، أباح هذا النوع من التواصل توظيف أنساق دلالية غير لفظية، تتضمن نسقا من التواصل «بنوعيه اللفظي وغير اللفظي، يتوقف على مورفولوجية سلوكية مشتركة متوفرة فينا، لأننا في الحقيقة ننتمي بصورة عامة إلى أنساق دلالية واحدة»[2]، فإنها حاولت أن تشيد ترتيب صيغ المفاضلة الشعرية وتصنيفها باللجوء إلى الحقول خارج اللغوية المعروفة، ويمكننا أن نسوق منها نمط تجسيد الاقتران الفني بين الحيز متعدد السطوح في القصور المشيدة وصلابتها والخيام الموتدة[3] من جهة، وبين التنوع في المستويات الأسلوبية والتركيبية والدلالية للنصوص الشعرية وخلودها من جهة ثانية. ويقع تمثل هذه المقابلة من خلال تواشج جودة البناء ومتانته بكيفية متماثلة فهي توحي على عموم الملاحظات نفسها التي أبديت بصدد اختيارات شعرية توصف في كتاب عيار الشعر بالأشعار المحكمة المتقنة الأنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف وأضدادها[4]، دون الخوض في طرائق استخدام

1- المرجع نفسه، ص 11- 12.

2- المرجع نفسه، ص 17.

3- ينظر: ابن طباطبا، ص 45.

4- ينظر: المرجع نفسه ص 73 فما بعدها.

إمكاناتها الأسلوبية والدلالية. ويظهر هذا المقترب في شكل وصف مُجمل، ومُسندٍ إلى المسافة الواقعة بين اختيار يمثله شعر«يصدئ الفهم ويورث الغم، لا كما يجلو الهم ويشحذُ الفهمَ»[1]، وآخر يمثله نوع من «الشعر الصفو الذي لا كدر فيه»[2].

وبمعنى أدق، فإن ابن طباطبا يوظف أوصاف: البدائع والمعاني اللطيفة الدقيقة، لتشخيص علاقة متينة مع بلاغة نقد، من وجهة نظر اختيار يُعتقد في توافره على عناصر صوتية ومعجمية وتركيبية تُحببُ روايتُها والتكثُّر لحفظها[3]. ويلعب إدراك القارئ دورا فعالا فيما يخص نفي ضد هذه من الأشعار المستكرهة الألفاظ، القلقة القوافي، الرديئة النسج[4]. وذلك يحدث حينما يتم الارتفاع بذائقة المتلقي إلى مستوى الخبرة بالشعرية التراثية. ولتجنب ضعف الأدوات الإجرائية وافتقادها لقاعدة نظرية واضحة، فضل الاستعانة بالقصور المشيدة والخيام الموتَّدةِ لتكون قاعدةً للعبور من ثقافة شعرية منتظمة في بنية ذوقية متعالية إلى ثقافة مُسندة إلى أنظمة دلالية أخرى حسية وعيانية (غير لغوية)، يمكن اختزالها في عناصر جدولية يتم كشفها تجريبيا:

	نوعية التجسيد	الإيحاء	النظام الدلائلي	المدلولات الدلائلية	المميز الدلالي العنصري	الصفات
الشعر	الصوت + السمع	تداعي لفظي	متغير (خلافي) + ترجيحي	لفظية + معنوية	التشابه + التفاوت	إيجابية + سلبية

1- المرجع نفسه، ص 111.

2- المرجع نفسه، ص 111.

3- الرجع نفسه، ص 104.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 104.

القصور المشيدة	البصر + اللمس	تداعي بصري ومادي	ثابت	مادية	الصلابة	إيجابية
الخيام الموتَّدة	البصر + اللمس	تداعي بصري ومادي	ثابت	مادية	الهشاشة	الهشاشة

تجد ثنائية الجودة والرداء نفسها مبنية على ثنائية القصور المشيدة والخيام الموتدة دون أن تكون الخبرة بالأشعار التفصيلية - من أجل ذلك - قابلة للاختزال في طريقة عيانية ومادية للاستدلال على قوة القصور المشيدة وصلابتها، وهشاشتها في حال الخيام الموتدة. وحتى على افتراض ملاءمة مثل هذه المشابهة، يبقى على ابن طباطبا إثبات أن المقولات المكونة للمقابلة الجمالية بين الثنائيتين قابلة لأن تلعب دورا في بنية حكم قيمة جمالي، مُسند إلى قياس مشابهة يمكن إحالته إلى شيء يمكن معاينة من طريق التجربة الحسية كيفية حفاظه على بقائه مدة زمنية طويلة أو قصيرة، مما يساعد القارئ على التعرف على النصوص الشعرية الرفيعة والنصوص الشعرية الواهية من طريق آليات قياس موازية تبيح الاعتقاد في شهرة أولاهما واستمرارية تداولها، وخساسة ثانيتهما وضعف تداولها وعدم وجود من يقبلها غير قائلها[1]. وعلى قياس هذا أيضا، فإن ابن طباطبا يريد أن يخرج بالمقارنة بين أسلوبين في الشعر أحدهما رفيع والآخر مبتذل / خسيس من إطار طبقات الكلام[2] الثلاث: جيدة ــ ومتوسطة ــ ورديئة، التي يحصر المعرفة بها تمييز بين ذوق شعري رفيع وذوق شعري مبتذل، إلى مجالٍ من المقارنة يتسع بهذه الصلة من خلال دليل مادي محسوس يُفقه من طريق التجربة والمعايشة. وتكون قيمتها بوصفها قاعدة لكل فهم يمكن البرهنة عليه من خلال فكرة التجسيم لتشخيص درجة جودة النص أو رداءته.

1- ينظر: المرزباني، ص 451 ــ 452.

2- ينظر: ابن رشيق، ج1 ص 19.

2- أزواج الصفات ومنهج المقاربة:

أثارت أحكام القيمة السابقة قضايا نقدية من طريق أسلوب التلميح بدلا من التصريح. وكنا قد لاحظنا في الفصل الأول من الباب الأول أن مثل هذه القضايا ليست غريبة على معرفة وذوق السامع المثالي. وبقي لنا أن نثبت أنها بقيت تراود ذهن القارئ العالم، وأنه قد حاول الارتفاع بها إلى مصاف القراءة النقدية من طريق أوصاف تجربة شعرية يمكن أن تؤول في مجملها عن طريق ثنائية ضدية، تتبنى بداخلها كل صفة علاقة ضدية مع أخرى. وتبعا للتصور المتكون في الأحكام القيمية / التقديرية داخل الثقافة الكتابية عن ذات القضايا فإن العلاقة الممكن قيامها بينها وبين ثنائية الجودة والرداءة من صنف الفعل النقدي المنسجم مع المفاضلات الشعرية داخل الثقافة الشفاهية. وهذا الفعل النقدي «حتى في شكله الأكثر سذاجة، أي التقييم، معني بالانسجام مع أصل أو خصوصية، أي أننا حين نصف فنا بأنه جيد أو رديء، فإننا في الحقيقة نحتكم إلى درجة معينة من الانسجام مع مقصد أصلي نسميه فنا» [1]؛ وتفيد علاقة الانسجام كونها مُسندة إلى صفتين متضادتين يصح وجود واحدة منهما مع عدم وجود الأخرى، لكن كل واحدة منهما تكون سببا في إثبات صفة ونفي أخرى، ومن مميزاته كونه يثبت:

أولا: بوصفه بلاغة نقد ترتبط بصفات «يجمعها شيء مشترك هو الإشارة التدريجية إلى النوع»[2]، لاحتمال كون الشعر حسنا أو أحسن، واحتمال كونه قبيحا أو أقبح، وهذا يعني التعبير التدريجي بالصفات عن الجودة الشعرية أو رداءتها.

ثانيا: أن هذه الممارسة تحتكم بصورة مضمرة إلى فكرة أن المجاز أبلغ من الحقيقة «وأحسن موقعا في القلوب والأسماع»[3].

1- دى مان بول. **العمى والبصيرة مقالات في بلاغة النقد المعاصر**، ترجمة سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص 45.

2- بالمر فرانك، ص145.

3- ابن رشيق، ج1، ص 266 .

ويصدق هذا الإثبات على الصفات المدركة من خلال تجلياتها بعلاقة موعودة بدورها بالبحث عن صفتين متكاملتين محكومتين عن طريق اختيار بالتشابه مثل حسن / جيد واختيار بالتضاد مثل جيد / رديء أو حسن / قبيح، في إطار درجة نوعية من الانسجام «مع القيم الأكثر جوهرية في ثقافة ما مع البنية الإستعارية لتصوراتها الأكثر أساسية»[1]؛ ويشكل هذا الصنف من الصفات المستعارة معرفة بالشعر الجيد، ومعرفة بالشعر الرديء. وهي تخضع لنوع من النقل الدلالي المنظم «لاستعمال كثير من الصفات في الإشارة إلى نوعيّة مع رجوع الدلالة المنقولة إلى ما يدل على هذه النوعية»[2]. ويولد الانتقال عن الصفة وشبهها إلى ضدها معرفة مقيدة بنوعين من الحدود، نحصل في كل نوع منها على حدين واقعين على طرفي النقيض، امتنع أن يقوم، تقريبا، بجانبهما حد ثالث. وفي الوضع الذي كانت عليه قراءة الشعر قبل عبد القاهر، يبدو أنه من غير الممكن أن نعالج هذه الثنائية خارج أوصاف تدل بالحقيقة والمجاز على وجه واحد؛ فجعل هذا حقيقة وهذا مجاز ضرب من التحكم[3] الذي يقود إلى جعل الصفتين المتضادتين موضوعتين للتعبير عن أحكام محتملة تُبين عنها دلالة ألفاظ هي في «في حقيقتها لا تستند إلى وقائع موضوعية – أشياء حقيقية –، فهي في غالبيتها ذاتية، ولا يمكن الفصل بوضوح بين ما هو موضوعي أو ذاتي فيها»[4].

وسواء تعلق النقل بعلاقة مشابهة أو علاقة ضدية، فإنه تنبعث في ذهن الناقد صفات متخيلة تتولد في الممارسة النقدية عن طريق إلصاق صفة بطريقة في التعبير، أو تحل محلها صفة أخرى مرتبطة بطريقة أخرى في التعبير. وتشكل هذه الطريقة في الوصف دعامة وَسمٍ يوسم به الأسلوب الذي يدل في أبسط معانيه «على طريقة التعبير

1- جورج لا يكوف ومارك جونسن، **الإستعارات التي نحيا بها**، ترجمة عبد الحميد جحفة، ط1، دار توبقال للنشر، 1996 م، ص 41.

2- فرانك بالمر، ص 125.

3- ينظر: السيوطي، المزهر ج1، ص 365.

4- فرانك بالمر، ص 11.

في الكتابة أو الكلام، مثلما أن هناك طريقة في عمل أشياء معيّنة مثل لعب السكواتش أو الرسم، وربما نتحدث عن كتابة شخص بأنها ذات أسلوب منمق Ornate. أو عن كلام شخص ما بأنه ذو أسلوب هزلي.وبالنسبة لبعض الناس، فإن للأسلوب دلالات إيحائية/ تقديرية: فيمكن أن يكون الأسلوب جيدا أو رديئا، إن أول معنى يترتب على التعريف السابق هو أن ثمة أساليب مختلفة في مواقف مختلفة (وعلى سبيل المثال: الأسلوب الهزلي الطنان Turgid)، كما أن الفعالية ذاتها يمكن أن تُحدث تنوّعا أسلوبيا (إذ لا يوجد اثنان لهما الأسلوب نفسه في لعب السكواتش أو في كتابة مقالة) ويمكن أن يُنظر إلى الأسلوب بوصفه تنوعا في استخدام اللغة، سواء كانت أدبية أو غير أدبية»[1].

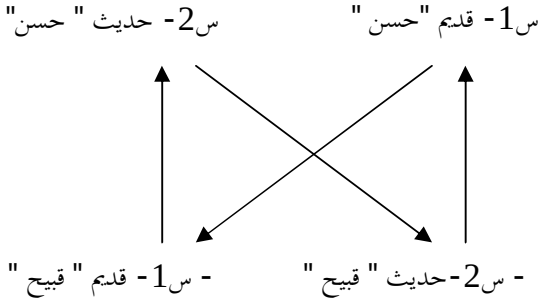
تطل علينا هذه الصفات في النظرية النقدية العربية القديمة بتكرار متزايد، يمثل في النوع الأول منها تصنيف الصفات بالنظر إلى بلاغة شعر. ويرجع ذلك – إلى حد كبير – إلى النبرة الدفاعية عن أفق انتظار يرتبه قياس حُكم قيمة / تقدير لأي عمل شعري أمكن تحديد درجة حسنه أو قبحه بالرجوع إلى أحد الحدين بالنسبة إلى ضده. وبربط الغاية من إطلاق الصفتين بوجهة نظر - في التعارض القائم بين حديث وقديم، فلا «يقال حدُث – بالضم – إلا مع قدُم، كأنه اتباع»[2]- تُعين أن يتفرّع كل واحد منهما إلى حسن قديم وحسن حديث من جهة وقبيح قديم / قبيح حديث من جهة ثانية، وسنكون حينئذ أمام مسار من تصنيف قيمي / تقديري: حسن / قبيح، الذي يمكن تطبيقه على زمن ماضٍ وزمن حاضر، وهو ما يمكن أن يمدنا بالتوزيع التالي[3]:

1- حسن ناظم، **البنى الأسلوبية**، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت، لبنان، 2002م. نقله عن McGraw: Dictionary of literary terms p: 130

2- لسان العرب مادة حدث.

3- استلهمنا هذا المربع من مربع كلين Kgein ينظر:

Josef courtés: Analyse sémantique du discours, de l'énoncé à l'énonciation, hachette, paris: 1991 ،p: 144



ويمثل في النوع الثاني الفرضيات المرشحة للبلورة البلاغية، من طريق تَصيُّد اللاحسن لإخراجه من دائرة بلاغة الكلام أو بلاغة الشعر. وتلخص هذه الفرضيات صفات تقديرية كلية تدخل في صياغة أقسام الكلام العامة. واستنادا إلى تفاوت الكلام، من جهة كونه قابلا للوصف بالجودة أو الرداءة، وجب أن تتفاوت طبيعة تلك الأحكام التقديرية بطريقة تنبئ عن صياغته صياغة تتقارب مرة وتبتعد أخرى، أقدمها، وفق ما اهتدينا إليه، حصر مجموع أقسام الكلام المنسوب إلى الجاحظ، وهو حصر يمكن وقوعه على الكلمات ذات الدلالات المتعاكسة التالية[1]:

الجزل ≠ السخيف

المليحُ الحسن ≠ القبيح السَّمجُ

الخفيف ≠ الثقيل

إن أهم ما يميز هذه الصفات الضدية هو قيامها بالجمع بين مختلف مستويات التفاضل والتفاوت من أجل تأسيس قاعدة أفعال عامة مثل "مدح" المندرج ضمن محور دلالي خاص:

تمادحوا ≠ تعايبوا

ولا يشير التفاوت إلى قصد إحلال بعض الصفات محل أخرى بطريقة اعتباطية. فالمدح ككل وحده، بما في ذلك صفاته المُتضمنة في الأفعال والأسماء، هو الذي يُبين

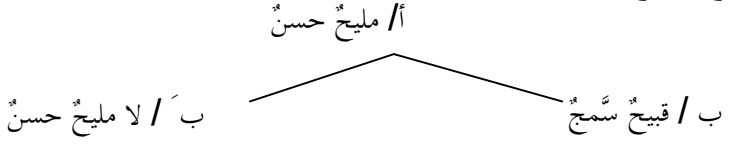
1- الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 144.

التفاوت الحاصل من طريق نفي أن تلصق صفة سالبة بالحصر المفحَم، وضد هذه هو الذي يُبين التفاوت الحاصل من طريق نفي أن تلصق صفة موجبة بالعيّ البكيء[1].

وحتى نجعل هذه الافتراضات البديهية في ثقافة الجاحظ أكثر وضوحا ينبغي أن نبحث عن ما إذا كان يمكن لدرجة من التفاوت أن تُرتب حدود منطقة الاعتدال في بلاغة نقد. وإذا ظهر لنا أن كل صفة ينبغي أن تكون مقرونة بضد هذه، لزم أن تكون الثنائية الضدية هي الهدف الأول الذي تحاول هذه الدراسة استيفاءه. وسيكون منهاج[2] عرضها بالعودة إلى تسمية الطبقات الدلالية بالتناسب مع ورودها في قراءة بلاغة نقد. وتعود إلى معاينة، فيما نحن فيه، تكرار من نوع خاص لطبقة الصفات المعنوية المجردة وإلى إثبات - بوساطة إحلال الكلمات الحاملة لبعد من أبعاد الجودة أو الرداءة - تراكم حكم قيمة قبلية أو اختيارية لكل فصل يخص الأوصاف الموجبة والأوصاف السالبة. ويقوم منهاج هذا التتبع على أساس البحث عن الشروط التي يمكن بواسطتها أن نحدد نسقا من العلاقات من طريق الفروق المنطقية والكيفية التي تجسد نوعا من التعارض على مستوى علم المعاني[3]، ومن هنا ستصبح الحدود المتعاكسة والمتضادة هي في علاقة تضمن متبادل بالنسبة:

1-أ = جزل، لا يمكن أن نضع ب = سخيف دون تضمين بَ = لا جزل، فالسخيف بالضرورة ليس جزلا.

2-أ = مليحَ حسنَ، لا يمكن أن نضع ب = قبيحٌ سَّمج دون تضمين بَ = لا مليحٌ حسنٌ، فالقبيح السَّمجُ بالضرورة ليس مليحاً حسناً.

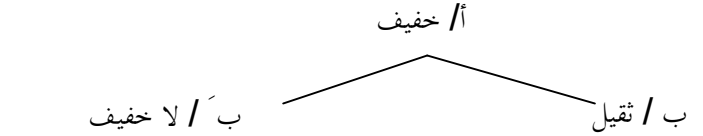


1- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 144.

2- أسعفنا الرجوع إلى كتاب: إينو. آن، ص 81، في تحديد منطلقاته وأهدافه.

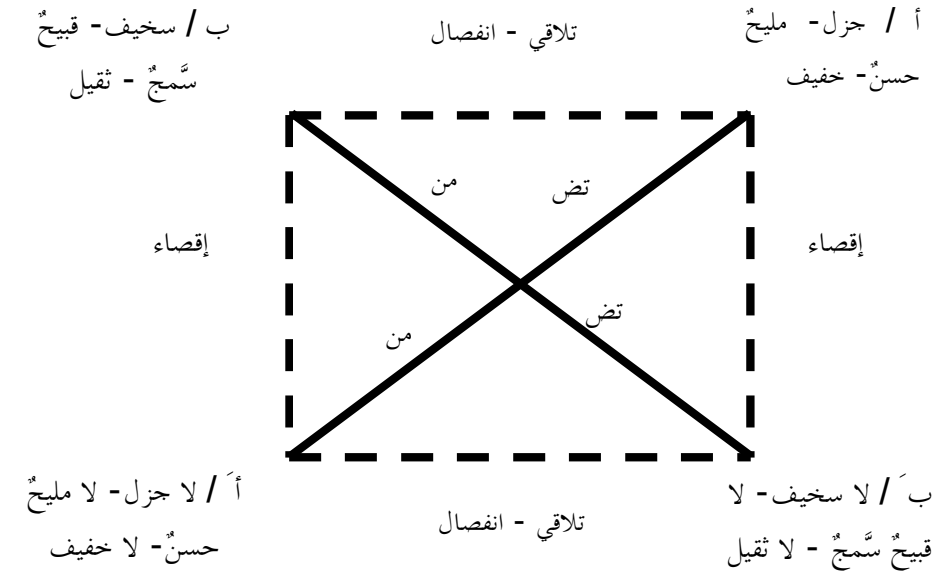
3- ينظر: إينو. آن، ص 98 وما بعدها.

3-أ = خفيف، لا يمكن أن نضع ب = ثقيل دون تضمين ب َ = لا خفيف، فالخفيف بالضرورة ليس ثقيلاً.



إن وجود بنية دلالية مولدة لمجموعة من الصفات ومرتبطة بها، يعنى أننا نتحرك داخل أحكام قيمية مسؤولة عن تنظيم يجعل من «- ب و- ب َ في حالة التقاء: إنهما تعريفان لطبقة معان واحدة وهما يعودان إلى نسق واحد من الأفكار هما من طرف واحد»[1].

وإذا أقمنا تركيبا للشكلين محتفظين بالاتجاهات فإننا سنكون حينئذ أمام شكل بأربعة مواقع:



1- المرجع نفسه، ص 103.

الذي تحدده المسارات التالية[1]:

مسار تلاقي – انفصال أ ≠ ب

أَ ≠ بَ

مسار إقصاء أ ≠ بَ

ب ≠ أَ

مسار تضمن بَ - ب

أَ - أ

يترتب عن وساطة هذا المربع السيميائي بمساراته إمكانة أن يُنسب إليه علاقات مجردة مصوغة في كليات منطقية، مسندة إلى طبقة دلالية من النوع / أبيض / ≠ / أسود /، «والذي حدوده فيما بينها ترتبط بعلاقات تعاكسية كل واحد منها، في الوقت نفسه، قادر على عكس حد جديد يمكن أن يكون مناقضا. والحدود المناقضة قادرة بدورها أن تقيم علاقة افتراض مسبق مع الحد المعاكس المعارض»[2]، كـــ:

علاقة التضاد: أبيض (م) أسود

علاقة التناقض:أبيض (م) لا أبيض

أسود (م) لا أسود

علاقة افتضائية: لا أبيض (م) أسود

لا أسود (م) أبيض[3].

1- المرجع نفسه، ص 104.

2- إينو. آن، المرجع نفسه، ص 105.

3 -Ricoeur, Paul: La grammaire narrative de Greimas, in Actes sémiotiques, ed klincksiek, paris, 1980, ed. seuil, col. p: 7

وفي حال الصفات فإنه يمكن أن يكون لهذا التضاد نفسه، علائق مفترضة:

علاقة التضاد: حسن / جيد ≠ قبيح / رديء

علاقة التناقض: حسن / جيد (م) لا حسن / لا جيد

قبيح / رديء (م) لا قبيح / لا رديء

علاقة افتضائية: لا حسن / لا جيد (م) قبيح / رديء

لا قبيح / لا رديء (م) حسن / جيد

يهدف النسق المقابل للتعارض بصفته مقابلة بين تجربتين شعريتين متمايزتين إلى تبني ثنائية ضدية لها جذورها في البلاغة العربية القديمة. وتحتكم هذه الثنائية إلى مقولة عامة تعتقد في أن كلا «على غيرهم: إن قالوا حسنا فقد سبقوا إليه، وإن قالوا قبيحا فمن عندهم» أو «ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم»[1]؛ وإذا ما قمنا بإحياء التقسيمات الفرعية لهذه الثنائية، فإننا سنحصل على مختلف درجات الحسن / القبيح، أو بالأحرى على سُلم يتدرج من درجة إلى درجة، تارة مقسما لانتماءٍ مكاني، وأخرى مَثبتا لانتماء زماني.

3- الاختيار بالتشابه والاختيار بالتضاد:

تستلهم الثقافة الكتابية مجموع صفات النص الموجبة من الثقافة الشفاهية، حيث يكون العمل الشعري مشتملا على جمالية شعرية منبثقة من علاقة تواصلية، هي مواد خام لأعمال شعرية اكتملت معالمها بداية من العصر الجاهلي، ذكر إسحاق بن إبراهيم الموصلي:« قلت لأعرابي: من أشعر الناس ؟ قال: الذي إذا قال أسرع، وإذا أسرع أبدع، وإذا تكلم أسمع، وإذا مدح رفع، وإذا هجا وضع»[2]؛ تتأسس صيغة التفضيل " أشعر "، شأنها شأن صيغ التفضيل الأخرى، على نوع من التصنيف لأبيات مشتتات لها علاقة وثيقة بموضوع خلود الشعر. ويتفرع عن التفضيل طريقان أساسيان: الأول

1- الأصفهاني، الأغاني (طبعة الساسي) ج 16 ص 13، والحاتمي، ص 143.

2- ابن رشيق، ج 1، ص 122.

مصدر، والآخر غاية. وفي تفسير هذا التفرع المزدوج والتدليل عليه، يمكن أن نتحدث عن التفاوت من جهة:

أولا: كيفية تشكل ثنائية البداهة والارتجال والاقتضاب من جهة والتحبير والتفكير من جهة ثانية[1]، على أساس أنها مصدر التفاوت. إنها مصدر له، لأنها تعد نقطة الإنتاج الأولى، إذ يترتب على الاعتقاد أن كل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال واقتضاب[2]، اقترابُ درجة الواسطة من الصفر من حيث كون المدرك البدهي «يقع في العقل ابتداء من دون واسطة»[3]، ومن شأن من يملك ناصية هذه الصفات وجب أن:

1- يكون شاعرا حاذقًا مبرزاً، ينتج شعرا إنتاجا تلقائيا، وعلى نحو يكفل له التأثير في سامعيه، وهو «إذا صنع على البديهة قُنع منه بالعفو اللين، والنزر التافه»[4].

2- يأخذ بالعلاقات؛ "حسن الاقتضاب[5]" و"الإجادة في إسراع" و"الاقتصار على كفاية"[6]. ومن مميزات هذا الأخذ كونه يُثبت أولا بوصفه بلاغة للخطاب، حتى إذا تجلت هذه البلاغة واعتدلت انتقلت ثانيا إلى الكلام الجاري جريان السيل، والمنصب انصباب القطر[7].

3-جودة القريحة وطلاقة اللسان[8]، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزجّر[9].

1- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج2 ص 9، وينظر: العسكري، الصناعتين، ص39- 40 – 41.

2- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 ص 384.

3- طه عبد الرحمن، **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998 م، ص 50، وينظر: ابن رشيق، ج1 ص 195 – 196.

4- ابن رشيق، ج1 ص 195.

5- الاقتضاب: أخذ القليل من الكثير ... وفيه معنى السرعة أيضا. ابن رشيق، ج1، ص 40- 41.

6- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 39 – 40.

7- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 43.

8- ينظر: العسكري، الصناعتين، ص 20.

9- ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1، ص 34.

وهو، أيضا، مصدرٌ يترتب عنه الاعتقاد في الخاصية الشعرية للتنقيح والتثقيف والتحكيك، وتقبل هذه الخاصية الإصلاح والتشغيل بالاستناد إلى عنصري الحواس والخواطر[1]. ويتضح من محتوى هذا المصدر أن لترديد نظر، وإجالة عقل، وتقليب رأي، دورَ مصدر التحسين وضوابطه[2].

وهي غايته، من حيث أن الحد الثاني داخل هذه الثنائية بعد الحالة التي ستنتهي إليها القصيدة أن يحسن الشاعر أوجه الكلام، إذ تَشيد علاقة الكفاءة القائمة على القول بالأصول البلاغية متواشجة مع الوظيفة التي تكون العرب قد حددتها للشعر، وذلك انطلاقا من ارتباط مزدوج مع الأعمال الشعرية ذات القيمة الكبرى، وشعر مطبوع «هو الأصل الذي وضع أولا»[3]، وإذا أمكن الحديث من خلال هذا الأصل، فإنه يمكن وصفه من خلال تمثله:

أ- صفات قرب المأخذ، وتستلزم بداهة في ماهية للقول أخذ الشاعر من خلالها عفو الخاطر، ويتناول صَفْوَ الخاطر، ولا يكد فكره، ولا يتعب نفسه، وهذه صفة المطبوع[4].

ب- صفات نصادفها في سماحة شاعر واقتدار على القوافي، وأن يريك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته[5].

ويمكن أن نرى في تواشج هذه الصفات درجة عالية من القدرة على الارتجال في القول والإسراع به. وهي قدرة سارية بصورة ذاتية، كما هي عليه فيما روي أن والي المدينة امتحن الشاعر ابن مُطْيَر – وقد عده ابن قتيبة «كثير الوشي، لطيف المعاني»[6]- في وصف مطر جوْدٍ[1]. وهي، أيضا، سارية بصورة جماعية، حيث «يمنح

1- ينظر: ابن رشيق، ج1، ص 123.

2- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين ج2، ص 9، وابن رشيق، ج1، ص 123.

3- ابن رشيق، ج1، ص 129.

4- ينظر: العسكري، الصناعتين، ص 49.

5- ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 34.

6- المرجع نفسه، ج1، ص 35- 36.

«يمنح الارتجال في المجال العربي سُموًّا كما يثير الإعجاب. يبرهن المرتجل على تملكه للغة وبراعته في تنظيمها في خطاب يبعث على القبول»[2]. وتقود هذه الموهبة الفطرية إلى موهبة أخرى لها قدرة انتقاء تلقائي للألفاظ، وتشمل فطنة شاعر مطبوع «مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان، وأسمائها، وعللها؛ لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره»[3]. ويعتبر التماثل بين صفات الموصوف بالطبع[4]، دليل انبثاق القصيدة الشعرية بعفوية تجعلها حاملة لشبكة من العلاقات تميزها عن أوصاف شعر صنعة، هو وإن وقع عليه اسم "مصنوع" «فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين»[5]. ويؤدي هذا الانحراف عن درجة من الطبع إلى استحسان يميل إليه بعض الميل، وداخله لا يتحدد الاختيار الجيد إلا من خلال دخوله في علاقة مع مطبوع، فبدون ملاحة صناعة لا يمكن الحديث عن تصنيع مقبول، كما أن البيت المصنوع لا يمكن أن يتحدد حسنه إلا في علاقته ببيت وقع مطبوعا في غاية الجودة. فداخل عنصر الغلبة إن للطبع أو للتكلف، يكون «سبيل الحاذق بهذه الصناعة – إذا علب عليه حب التصنع – أن يترك للطبع مجالا يتسع فيه» [6]كالبحتري وما شاكله، أو يكون سبيله سبيل الشاعر الذي بان جيده المصنوع من سائر شعره «كأبي تمام، فصار محصورا معروفا بأعيانه»[7].

وإذا وضعنا مجموع هذه الصفات الموجبة في مقابل الصفات السالبة وما بينهما، أمكننا أن نفهم لماذا استطاع أن يرفع الشعر من قدر الوضيع الجاهل، ويضع من قدر الشريف الكامل، ويهيب أهله، خوفا من بيت سائر تُحدى به الإبل، أو لفظة

1- ينظر الأبيات: المرجع نفسه، ج1، ص 34-35.

2- بن الشيخ، جمال الدين، ص 112.

3- ابن رشيق، ج1، ص 134.

4- ينظر: العسكري، الصناعتين ص 55.

5- ابن رشيق، ج1، ص 129.

6- المرجع نفسه، ج1، ص 131.

7- المرجع نفسه، ج1، ص 132.

شاردة يضرب بها المثل، وأن يكون سبيل شفاعة واستعطاف، ووسيلة استنفار وتحريض وإغراء[1]«وليس شيءٌ أسيرَ من الشعر الجيد، وهو في ذلك نظير الأمثال»[2].

ثانيا: أستدعى الفحص المتأني لقصائد "حسن قديم" تحديد ماهية الأوصاف، فبحسب أحكام تقديرية / تقويمية، كانت العرب تفاضل بين الشعراء «في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتُسَلَّم السَّبق لمن وصف فأصابَ، وشبّه فقارب، وبَدَه فأغزَرَ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[3]. هذه الأوصاف يحتمل بعضها شعر شاعر، ويحتمل بعضها الآخر شعر شاعر آخر؛ وبعضها يتراشح مع مقولة الدور الإيجابي للابتداع في الصورة الشعرية الموجبة للاستحسان والإتباع. ذكر ابن سلام «فاحتج لامرئ القيس من يقدمه، قال: وليس أنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء منها استيقاف صَحبه والبكاء في الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ.. وأجاد في التشبيه.. وكان أحسن طبقته تشبيها»[4]. وبعضها الآخر ثبت توافرها على خاصية تفرد أسلوبي وجب انتماؤه إلى نوع الاتساع والتخييل، ذكر ابن سلام «وقال من احتج للنابغة كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا، وكأن شعره كلام ليس فيه تكلف»[5]. ويصير بعضها الآخر دالا على طاقة شعرية من طبيعة مغايرة، لأنها تقدم للمتلقي أساس توافق في اختيار الصور من طريق أسلوب في التثقيف والتهذيب – بطريقة مؤثرة جدا - يغلب عليه طابع الإيجاز، «قال أهل النظر كان زهير أحكمهم شعراً وأبعدهم من ُخف وأجمعهم

1- ينظر: ابن رشيق، مج1 ص 40- 64، وينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج4 ص 83-ج1 ص 241.

2- العسكري، الصناعتين، ص 137.

3- الجرجاني، الوساطة، ص 33 – 34.

4- ابن سلام، ص.41.

5- المرجع نفسه، ص41.

لكثير من المعنى في قليل من المنطق وأشدهم مبالغة في المدح»[1]. ويحتمل بعضها الآخر التفرد بخاصية التنوع في الأساليب والأغراض الشعرية مع احتفاظه بانتمائه إلى أعلى أساليب الشعر الجاهلي «وقال أصحاب الأعشى هو أكثرهم عروضا وأذهبهم في فنون الشعر وأكثرهم طويلة جيدة وأكثرهم مدحا وهجاء»[2]. وهكذا أصبح التنوع في الأساليب الشعرية وأغراضها موضوعا للتفاضل، والمقدم «في صناعة الكلام هو المستولي عليه من جميع جهاته، المتمكِّنُ من جميع أنواعه، وبهذا فضلوا جريراً على الفرزدق، وقالوا: كان له ضروب لا يعرفُها الفرزدق»[3].

ومن الواضح أن استرجاع حسن قديم، يعدُل كلا من الماضي الشفاهي والحاضر الكتابي، روي أنه «سئل بعضُهم عن أبي نواس ومسلم؛ فذكر أن أبا نواس أشعر؛ لتصرفه في أشياء من وجوه الشعر وكثرةِ مذاهبه فيه، قال: ومسلم جار على وتيرة واحدة لا يتغيّر عنها»[4].

هذه بالنسبة لتفاوتٍ ثلاثة أصناف من الشعر، تشكل مجموعة متلاحمة، وتفرض ثقافة شعرية أصيلة، وتحيل على صفات، كل واحدة منها تفيد التخصيص، بصورة واضحة، لبلاغة شعرية أبعث على إثارة المشاعر وأفعل في نفس السامع. وهي تضع في الاعتبار أوصافا يتشكل بناء سلم حدودها بارتكازها على مبادئ مستمدة من العوامل التي أسهمت في نجاح التواصل الشعري أو فشله. وإذا حاولنا تبين كيفيات تشكل هذه الأوصاف من وجهة نظر بلاغة نقد، ينبغي لنا أن نفترض ابتداءً أن تعيين الحدود داخل الثنائية الضدية:

الجزالة والسهولة ≠ الانغلاق والاستبهام والتوعر[5]

1- المرجع نفسه، ص44.

2- المرجع نفسه، ص 44.

3- العسكري، الصناعتين، ص 23 – 24 23.

4- المرجع نفسه، ص 24.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 67.

ينبغي القيام به من داخل خصائص شكلية ومضمونية تفترض بلاغة نقد أنها مُتَقومةُ الجودة بتضافر المبادئ الخمسة[1]؛ 1- إيتاء الجزل مرة والسهل أخـــرى، 2- التصرف بين الشدة واللين، 3- التقرب من المعنى البعيد وكشف المعنى اللطيف، 4- إيجاز في صواب، وقصد إلى الحجة، 5- حُسْنُ الاستعارة. وإذا صح افتقار بعض الشواهد إلى المبادئ الخمسة، ثبُت أنه لا يخلو بعضها الآخر من أحد منها، الأمر الذي يجعل من نسبة هذه المبادئ إلى هذه النصوص أمرا سهلا، فهي تصنف، عمليا، في مسارين متداخلين ومتفاعلين:

- مسار شرف المعنى وصحته، ويقتضي مثل هذا المسار التحكم في الأغراض والمعاني عبر تحكم موازٍ في جدل "خيره أصدقه" و"خير الشعر أكذبه"، ضمن درجة من التسامح تنطلق من مسلّمة أن الأوصاف والتشبيهات والحكم توجد في «ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عِيانُها، ومرّت به تجاربها»[2]، وأن الشعر ينتقي الأوصاف والتشبيهات «ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها.. فشبّهت الشيء بمثله تشبيها صادقاً على ما ذهبتْ إليه في معانيها التي أرادتها»[3]، ويعني هذا أن كل صرح هذه الأوصاف والتشبيهات ترتكز على فكرة وجود درجة من التداول لها كفاية حماية المشابهة من الغموض والالتباس[4]. فينتبه المتكلم إلى ما قد ينشأ عن تسامح ينتج إغراقا وتعقيدا وتعسفا. والشواهد الشعرية التراثية التي تشهد على درجة هذا الوضوح هي من الكثرة التي يصعب معها إيجاد ضدها: ففي هذه الشواهد، نجد ثنائية الواقع / الخيال تتكئ على تقاطع ينعكس في الشعر بين نظام معاني الأوصاف داخل العرف ونظام الحال الذي يتضمنه المقام، فإذا وافقت معاني هذه الأغراض «هذه الحالات، تضاعفَ حُسنُ موقعها عند مُسْتَمِعها، لا

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 24 – 47.

2- ابن طباطبا، ص 48.

3- المرجع نفسه، ص 48.

4- ينظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 9.

سيما إذا أيَّدت بما يجذِبُ القلوبَ من الصدق عن ذات النفس»[1]. ويعني استتباع الصدق بذات النفس، أننا بازاء صدق مجازي، وأن نعوت الألفاظ وتضييقهم استعارة الأوصاف لها، إنما هما نتيجة طبيعية لجميع أشكال المشابهة في كليتها. وهم عندما يأخذون هذه الأشكال بأوسع معانيها تجدها تشمل الأوصاف التي هي في حدود الناس وطاقة إدراكهم. فالصدق ممكن لأن الوضوح ينتمي إلى نسق من الذوق لا يتحرج من درجة من الإغراق في المعاني[2]، لاعتقاد في وجود عدول يدعم فكرة مرتبية الصورة الشعرية وتفاوتها، وينتج هذا العدول من انسجام من نوع تواصلي يُقر بتبعية خصائص المضمون لخصائص الشكل، فالشعر «هو ما إن عَري من معنًى بديع لم يعرَ من حَسَنِ الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر»[3]، وما يتبع ذلك من تفاوت يغدو معه الإغراق في المعاني ممارسة ممكنة ضمن وجوه بلاغية مألوفة أيدت بطريقة ضمنية حدا من المبالغة في المحاكاة التخيلية. روى المرزباني أن عمر بن أبي ربيعة لقي الأحوص وقد أقبل من عند عبلة، فاستنشده ما قاله فيها، «فأنشده قوله:

ألا يا عبلَ قد طال اشتياقي إليك وشَفّني خوف الفـــراق
وبتّ مخامَراً أشكو بلائي لما قد غالنـــي ولمـــا ألاقـــي
كأني من هواك أخو فراش تَجلْجَلُ نفسه بيـــــن التراقي
حلفتُ لك الغَداةَ فصدقيني بربِّ البيت والســبع الطبـــاق
لأنت إلى الفـــؤاد أشدُّ حباً من الصادي إلى الكأس الدِّهاق

فقال له عمر: ما تركت لي شيئا، ولقد أغرقت في شعرك. قال: كيف أغرقت شعري وأنت تقول:

إذا خدرتْ رجلي أبوح بذِكرها ليذهب عن رجلي الخدور فيذهَبُ

1- ابن طباطبا، ص 55.

2- ينظر شواهد من هذا الإغراق، المرجع نفسه، ص 86- 88.

3- المرجع نفسه، ص 55.

فقال: الخذور يذهب والعطش لا يذهب»[1].

ليس من العسير أن نكتشف دلالة الأبيات الشعرية السابقة، فهي تصدق تماما على كل موضوع من مواضيع الغزل التي يكون فيها الشاعر دالا «على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر مما يكون من الخشن، والجلادة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز، وأن يكون جماع الأمر فيه ما يضاد التحافظ والعزيمة، ووافق الإنحلال والرخاوة»[2]. وهذه هي الحجة التي يتذرع بها الشاعران في إلزام بعضهما البعض بالرجوع إلى ما تختزنه ذاكرتهما عن غرض الغزل ومجاله في التجربة الشعرية التراثية وحدوده الثقافية. إن أول تناص يمكن أن نرصده بين أبيات الأحوص وشاهد عمر بن أبي ربيعة، هو التعبير عن التشوق وعظم التحسر بطريقة واحدة. إذ ينتقل الشاعران داخل نسق من المعاني المعروفة والمشهورة، بأسلوب يمتلك فرادته الشعرية في تشييد وقراءة التخييل وواسطته في التحنن.

فالشاعران يتوسعان في رسم الصورة عبر مواقع تركيبية، يمكن تحديدها كالتالي:

المرأة: الحب، والجمال، واللذة، والشهوة.

الشاعر: العاشق الوامق.

الأحوال: الحرارة الملتهبة وعظم الوجد والشوق والخوف من الفراق.

الرغبات: نَشْد الوصال بعد الحرمان واليأس.

الأثر النفسي: استمرارية التوجع ثم انقطاعه عند عمر وديمومته عند الأحوص.

الجهاد النفسي: الآمال والآلام، أو الوجه اليائس والوجه الآمل.

1- المرزباني، ص 294.

2- قدامة، ص 124.

تبين صورة تركيبية كهذه، قدراً من التماسك الذي يسمح بالاستنتاج أنه كلما كان اختلال المعطى الإعتقادي في مستوياته المتعددة قويا كان تناغم الانطباع متينا من طريق المخالفة:

أ - في أبيات الأحوص:

طول الاشتياق # خوف الفراق

ب- في بيت عمر:

خدرتْ رجلي # يذهب عن رجلي الخدور

لقد كان الشاعران على قدر من التحمس في تأكيد أهمية التخييل في فهم الصورة الشعرية، وصورة الأحوص، حسب عمر، أبعد في التعبير عن الحب، لوجود صلة معينة بين المظهر الخارجي لمن يتعاطى هذا المذهب من الغزل، وطريقة في إقناع المتلقي بديمومة أعظم وجد وجده محب.

وعلى الرغم من أن صورة الأحوص، مثلها مثل صورة عمر، تبقى حبيسة عاطفة مبتذلة، فهي تخلق مواضع للخيال، بالرغم من حسيتها، بانشطار ذات الشاعر بين ذات واقعية وذات حالمة، فهي ذات تعبر تعبيرا صادقا عن علاقة الحب في زمانها ومكانها، وهي ذات تعرف ما فعل الفراق بالشاعر، فإذا ما بُررت مسببات الاشتياق، فإنها تعطيه الحق في أن يجعل الصورة الشعرية تحيا بخيال عام جسدته، حسب عمر، مخالفة قيمية / تقديرية:

الخدور يذهب # العطش لا يذهب.

ومن هنا يصبح "الصدق المجازي" بمثابة صمام أمان لفهم تجربة الشاعر من خلال العرف الواعي بتقاليد الغرض، والوصول بوساطته إلى معنى يوحي بامتلاك امرأة قلب رجل فلا يستطيع منها فكاكا. والحالة القصوى لمعاني غرض تمثل الأنموذج الوحيد المعروف لغرض ما، قد يدل ببساطة على أنه «من أجل الوصول إلى

ما هو صادق واستعماله، نحتاج إلى فهم لعالمنا (أو ما يعلم به كل ذي وجد حاضر[1]) يكون كافيا لاحتياجاتنا»[2].

– مسار يتخذ من الإنزياح سبيل قراءة تعتقد في أن تأسيس المعنى في حسن قديم يرتبط أشد الارتباط بدرجة اقتران الشيء إلى الشيء والوقوف بها عند حدود أوصاف موضوعة من أجل أن يتقيد الاختيار بحد بلاغي يصر على التأكيد أن «للتشبيه حداً»[3]. وينطلق ترتيب حدود هذا الحد من فكرة إقامة شبكة من العلاقات البلاغية القائمة على وفق الصورة المثالية للموصوف؛ إنها تثمن في العمق، على المستوى الاستبدالي، صحة ذوق يتخذ من التقابل بين الوصف والموصوف سبيل تفضيل يعتقد في فعالية التشبيه أكثر من فعالية الاستعارة. ويستدعي هذا التفضيل الانصهار كلية في وظائفه المتدرجة عن الفكرة التي تقول إن التشبيه مجرد مقارنة أو مشابهة أو تناسب أو جمع بين شيئين متمايزين- في حس أو عقل - ليس إلا [4]، إلى ما يمكن وسمه بالاتساع الانزياحي، حيث يمكن، في أحسن الأحوال، أن يتخذ سبيل الاختصار والإيجاز[5]، أو الغرابة والبعد من العادة [6].

ويمكننا أن نحدد بدقة رهان قرب التشبيه[7] في كون الفطنة والبراعة هما سر أكثر التشبيهات لطافة في الشعرية التراثية: فهما اللذان يلعب فيهما الوصف الموجب

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 136.

2- جورج لايكوف، ص 164.

3- المبرد، الكامل، ج3، ص 52.

4- ينظر: الآمدي، ج1، ص 351، وقدامة، ص 124، والعسكري، الصناعتين، ص 239، وابن جني، الخصائص، ج1، ص 304، والرماني، ص 74، ابن رشيق، ج1 ص 488، والقزويني، الإيضاح، ج2، ص 328-263.

5- ينظر: ابن سنان، ص 273، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 9.

6- ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة ص 276.

7- ينظر: المبرد، الكامل ج1، ص 351، والمرزباني، ص 243، وابن طباطبا، ص 124، الجرجاني، الوساطة ص 33.

(أنه أشرف كلام العرب) دورا مهيمنا، كالدور الذي يلعبه وصفُه بالندرة والحاجة إلى التأمل ولطف حس ولطيف فكر[1]. والنتيجة أننا نلحظ في هذا الرهان الإلحاح نفسه على ضرورة الاهتمام بالعرف والإتيان بما هو متداول في العادة والطبع، عبر سلسلة كاملة من العلاقات التي تستطيع أن تُعين خصائص السياق الشعري في كليته، كما لو كان استقصاء معاني الشواهد الشعرية يقتصر على دور مركزيٍّ للتشبيه في صنع الحدود بين الأشياء والكائنات، وأنه قضية محسومة لصالح أفق انتظار ينبني وفق صورة مثالية للموصوف حسب الأوصاف والتشبيهات التي أحاطت بها معرفة العرب وأدركه عيانها ومرت بها تجاربها. وتتحدد مظاهر هذا الاستبدال، مثلا، عبر تشابه محسوس بين الإنسان من جهة وبين القمر والشمس، والغيث والبحر، والأسد والسيف، والحية والنجم، ولا يخرجون هذه المسميات «بهذه المعاني إلى حد الإنسان. وإذا ذموا قالوا: الكلب والخنزير، وهو القرد والحمار، وهو الثور، هو التيس، وهو الذيب، وهو العقري، وهو الجمل، وهو القريني، ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس، ولا أسمائهم، ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود وهذه الأسماء»[2]. ويمكن توضيح مبدأ المشابهة على الصورة التالية:

تفترض إمكانية تصنيف الكيانات في حقول تصورية[3]، أن الأسماء ترتبط ببعضها البعض، وتؤثر في بعضها البعض، وتشكل سمات الاسم مستوى علائقيا توسطيا بين حقل وآخر، وتعد الركيزة الأساسية التي يتم من خلالها الانتقال من الصفة إلى الموصوف. ومادام هذا هو دورها، فإنها تشكل في مرحلة أولى قاعدة احتواء وتضمن لمبدأ المشابهة «وبذلك يكون الأمر متعلقا بسمة واحدة (أو مركبة) تلعب دوراً أساسيا في تمييز الحقل المعتبر، من أي حقل (مستعل) يتضمنه، أو من أي حقل آخر

1- ابن أبي عون، **كتاب التشبيهات**، تحقيق محمد عبد المعيد خان، ط، كمبريدج، 1950 م، ص 1 – 2.

2- الجاحظ، الحيوان ج1، ص 211.

3- ينظر: غاليم محمد، **التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم**، ط1، دار توبقال للنشر، 1987 م، ص 111.

لا يتلاءم معه ويتضمنه حقل من الحقول المستعلية على الحقل المعتبر»[1]، وقد أعاد محمد غاليم صياغة هذه العلاقة في مبدأ المشابهة كالتالي: «تكون س دالة على ص، إذا كانت س عنصرا في الحقل ج المتضمن في الحقل د، وكانت ص سمة في ج تميزه من د، أو من أي حقل آخر غير ملائم مع ج ومتضمن في د»[2].

ويؤدي وضع حقل إلى جانب آخر، إلى أن الأسماء لا يمكن توظيفها مجازا إلا إذا كانت موافقة للعرف وأصبحت مألوفة بصورة كافية في التجربة الشعرية داخل الثقافة التي أنتجتها، وداخل هذه العلاقة لا تتحدد السمة إلا من خلال دخولها في علاقة مع الكيان، ومن ثم فإنه يمكن تخصيص السمات المعجمية لكل من:

الإنسان = + ناطق + عاقل

القمر ولشمس، والغيث والبحر = - إنسان + جماد

الأسد والحية = - إنسان + حيوان

وإذا اجتلب الاسم المخصوص بالآدميين ووضعت سماته في علاقة بسمات (- إنسان)، باعتبارها المُسبب في خرق القيود الانتقائية، فسيتضح أن الاحتفاظ بالسمات التي هي من نسق الحيوان والجماد تكتسب أهميتها عن طريق نقل السمة (السمات) بالرجوع إلى سمة من سماتها البارزة أو المهيمنة، مثل:

القمر: النور

الشمس: النور والإشراق

البحر: سعة الكرم

الأسد: الشجاعة

وهكذا فإن طرح طريقة في إجراء المشابهة ضمن سمات حقل محدد في علاقتها بسمة بارزة من سماته، كالذي نلاحظه من التعالق الحادث بين الأسد وسمة مثل "الشجاعة"، يعني طرح أولى أشكال مبدأ المشابهة المؤدية إلى العبور بها نحو

1- المرجع نفسه، ص 111.

2- المرجع نفسه، ص 111.

مجموعة أخرى من الحيوانات داخل الحقل العام للسنوريات، وهكذا يكون المدخل المعجمي للإنسان (س) دالا على المدخل المعجمي للأسد (ص)، إذا كانت الشجاعة عنصرا في الحقل: إنسان (ج) المتضمن في الحقل: النسوريات (د)، وكانت الشجاعة سمة في حقل إنسان (ج)، وهي سمة مهيمنة في حقل النسوريات (د).

يضعنا هذا الطرح بعلاقاته المتعدية، أمام كيفيات تشَكّل مثيلاتها داخل العرف والعادة والطبع، إذ يقودنا مبدأ المشابهة إلى تناول سمة من داخل حقل محدد في اختلافها مع سمة مهيمنة داخل حقل آخر، كتناول «الأسد الموصوف بالشجاعة والبدر الموصوف بالحسن أو البهاء والسحاب المذكور بالسخاء والسماحة والنور والعلم والهدى والبيان»[1]. وداخل مبدأ التباين أو التشابه في تثبيت حكم صفة للشيء في فعل أو غيره لا نفس ذ لك الشيء يتم التصرف في تأسيس العلاقات بين (+ إنسان) و(- إنسان) تبعا لما جرت عليه العادة والعرف داخل الغرض الشعري الواحد، وبمعزل عن الأغراض الشعرية الأخرى.

وينزع النقاد العرب القدماء دائما إلى أن ما وقع من مشابهات في الثقافة الشفاهية، إنما هو أكثر من سواه دلالة على تحقيق المعنى واللطافة في محمولاتها، إلى درجة أننا نحتاج إلى معرفة شعرية أصيلة للوعي بها. فهي تنجح في ترتيب العلاقة بين سمة (سمات) وسمة (سمات) حقل آخر، بشكل عام، لا لأنها تحاول أن تحد من اتساع درجة التجربة الشعرية، والعودة بها إلى تقاليد الغرض الموروثة، وحسب، بل لاعتبارات تخص الفارق في مستوى الأساليب وفي شكل التصوير. وهي اعتبارات مرهونة بإظهار الجدة في الأسلوب، أو الصورة، ومقياس هذه أن تصقل عن طريق الدربة ودوام المدارسة والذهن والفطنة والذكاء وحسن التمييز[2]. وقد بَيّنَت مقاربات النقاد العرب القدماء في تحديد نعوت الألفاظ وطرائق توظيفها في استعارة الأوصاف

1- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 45.

2- ينظر: المرجع نفسه، ج 1، ص 9.

لها، كيف أن الصور المألوفة على ما هي عليه في استقصاء الجاحظ، تعطى دلالة ذات أثر في المتلقي لصلتها، ابتداءً، بنمط الأعراب الفصحاء.

4- قيم جمالية مشتركة:

إن أقوى تأييد أمكن الناقد العربي القديم توجيهه إلى حسن قديم، هو أن القارئ الذي يستمتع بشواهده يمكنه تذوقها من طريق اندماجها ضمن أفق انتظار رسمت جوانبه تجارب فنية حاضرة، هو تحقق أمكن اختباره من طريق علاقات مع قيمة جمالية يتم إدراكها من طريق مشابهات يمكن استنباطها من المُبصرات من المصنوعات التي تستدعي صناعتها التجويد والإتقان والجمال مثل النسيج، ويتخذ الجاحظ من هذه المقارنة منطلق ما يمكن أن يُعد حسن مُعطى في مصفوفة الثقافة الشفاهية، فقد نقل قول من قال: «ووصفوا كلامهم في أشعارهم فجعلُوها كبُرُود العَصب، وكالحُلَل والمعاطف والديباج والوشي، وأشباه ذلك»[1]. وإذا افترضنا إمكان الجاحظ وشبهه تصنيف الصناعات في فنون مكانية وزمانية، فإن أية صناعة يمكن أن تعد دليلا على كيفية تشكل نسقها الذي هو خاصية من خصائصها. وبما أن التشكل يمكن أن يتم انطلاقا من جميع خصائصه المائزة داخل النسق نفسه، فإن أية صناعة يمكنها أن تشترك في خصائص فنية وجمالية متماثلة سواء مع مثيلاتها داخل الفن الواحد، أو مع تركيب الخصائص المشتركة مع صناعات أخرى منتمية إلى فنون أخرى. ومن هنا كان التأكيد على كون الفارق القائم في مستوى الأساليب وفي مستوى التصوير، هو فارق مُسند إلى درجة محددة من التوفيق بين جميع مستويات القصيدة الشعرية، شأنه في ذلك شأن التوفيق بين جميع مستويات المصنوعات من النسيج. ويرتكز هذا النوع من المشابهة على علاقات يدركها المتلقي في تجربته وعلى الحلقة الكاملة التي تربط بين تجربة الشاعر وتجربة الصانع، مثل ذلك ما وجده الجاحظ في ثقافة شفاهية، حيث الشعراء يوظفون التوفيق للسبب نفسه، فهم يتّخذون من النسيج والسبك مثالا على المشابهة القائمة على عنصر الإثارة والإعجاب، من ذلك مثلا قول الشاعر[2]:

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 222.

2- المرجع نفسه، ج1، ص 222.

1-فَإِنْ أُهلَكْ فقد أبقَيْتُ بَعْدي قــوافيَ تُعــجبُ المُتَمثِّلينا
2-لذيذاتِ المقاطعِ مُحكمات لو أن الشعرَ يُلْبَسُ لارتديْنا

لا يصعب على قارئ مثل الجاحظ أن يفسر لماذا كان هذا النوع من الأشعار البالغة الجودة من التجارب الشعرية الفريدة والنادرة؛ ويكمن تفسير ذلك في استمداد قيمتها الجمالية من قيم مُستمدة من طبيعتها الصوتية / الإيقاعية، ويتم عرضها بدرجة من الكثافة يجد القارئ ذهنه معها ملزما باستدعاء ما يشابهها في المبصرات من المصنوعات عن طريق أخذ علامات معروفة في رصيده الفني، فيسهل التعرف عليها في ذاتها وفي علاقتها بقيمة جمالية لا يمكن إدراكها إلا من طريق صفات تجربة لها كفاءة رسم قاعدة استجابة، تعتمد عليها قيمة هذه التجربة ذاتها، «فمقاطع الكلام – حتى وإن اعتبرت معنوية – لا تخلو من مردودية إيقاعية لما يصاحبها من وقف أو تلوين للصوت. ويُرجّحُ الجانبَ الإيقاعيَّ الصوتيَّ وصفُها باللّذّةِ (لذيذاتِ المقاطعِ)»[1]. ولا تتم إعادة التأكيد على القيمة الجمالية ذاتها وحسب، بل يتم تدعيمها بمعايير بلاغة شعر تحكم نمطا من التواصل، تنبثق من لغة شاعر تكون ألفاظها سمحة سهلة المخارج في مواضعها، وعليها رونق الفصاحة[2]. وإذا عوضنا مُتصور هذه الأوصاف بمُتصور سيرورة تفاعلية تضمن فهم النص والتأثر به، فإن علاقة الأسلوب الفردي المتعالي بسلسلة الأساليب المكونة للغرض الشعري تظهر بمثابة مسلك إبداع يثير الإعجاب والدهشة لأفق انتظار يصر على ضرورة تمثل إيقاع يرد على الشعر «من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه»[3].

ويمكن أن نضيف إلى هذا الشعر حسنا أُنتج في زمن الحداثة الشعرية (الذي يمكن وضعه في س2)، وهو حسن اكتشفته بلاغة نقد ابتداءً من تجميع سماته الموجبة

1- العمري محمد، **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية**، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، المغرب 2001 م، ص 64.

2- ينظر: قدامة، ص74.

3- ابن طباطبا، ص 54.

في ماهية للجودة الشعرية تسمح بها طريقة في المقارنة، تصل إلى تقرير حكم قيمي / جمالي يبيح الاعتقاد في:

- اختصاص شواهد من هذا الشعر بدرجة متعالية من القدرة على التأثير لحسن ومزية « رايتهما قد نسبا إلى النظم وفضل وشرف أحيل فيهما عليه»[1]. وقد تجلى هذا الفضل في عدة تركيبات منها: التقديم والتأخير[2]، والمزاوجة بين معنيين في الشرط والجزاء معا[3]، والحذف من اللفظ لدليل الحال عليه[4]، وحذف المفعول البتة[5]، والاقتدار على العبارة والاتساع في المعنى[6]، واهتداء متأخر لشيء لم يهتد إليه المتقدم[7].

- واختصاص شواهد هذا الشعر بدرجة متعالية من القدرة على التأثير لحسن ومزية رأيتهما في ما يعطيه الشاعر في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب[8]. وقد تجلى هذا الإعطاء في تجنيس وسجع يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه[9]، والتمثيل الغامض المحوج إلى الفكرة[10]، الفكرة[10]، وأن يعمل الشبه بين المختلفين في الجنس عمل السحر في تأليف المتباينين[11].

وبموجب النظر إلى مجموع الخصائص الأسلوبية المهيمنة، فإن إدراك دلالة هذه الصفات الموجبة ستنزع دائما إلى تأكيد الأوصاف المشتركة مع حسن قديم.

1- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 66، دار قتيبة.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص 65- 66.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص 70.
4- ينظر: المرجع نفسه، ص 110.
5- ينظر: المرجع نفسه، ص 114.
6- ينظر: المرجع نفسه، ص 324.
7- ينظر: المرجع نفسه ص، 327- 350.
8- ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 134.
9- ينظر: المرجع نفسه، ص 10.
10- ينظر: المرجع نفسه، ص 128.
11- ينظر: المرجع نفسه، ص 118.

وتفترض مثل هذه المقارنات، أن ما يثير في أحكام القيمة المرتبطة بالمفاضلات الشعرية، سيثير القراءة البصيرة على النحو نفسه، لغرض تأكيد أن ما سيحدث من تفاعل مع شعر البحتري وشبهه يعتمد على ما حدث من تفاعل في الثقافة الشفاهية مع الأشعار المتفق على جودتها، وعلى ما هو حادث فعلا مع شبههما من الشعر المحدث، الأمر الذي يمكن تجزئته إلى صورتين متمايزتين للحسن، وستظهر هذه التجزئة بمثابة زمان في مسار له ماض وحاضر:

نلاحظ أولا أن النظر إلى " الحسن " في ذاته، كامن في صلب التكامل الحاصل في أسلوب البحتري بين الشروط التي حاولنا أن نبين لزومها لحسن أنتج في زمن سابق (س1) وبين الخصائص الشعرية المألوفة والجديدة، انطلاقا من رؤية زمن ماضٍ في حاضر متجدد. فالبحتري يقف عند مفترق طرق كثيرة جدا، فهو يسير – بل إنه غالبا ما يسير - في طريق من شأنه أن يقربه من حسن قديم، فهو أعرابي الشعر وعلى مذهب الأوائل و« ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، مع ما نجدهُ كثيرا في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وانفراد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ، وصحة المعاني»[1]. والقارئ الذي يتتبع ما يصدر به اختيار البحتري، يلحظ ضروب الجودة الشعرية، والطريقة الشعرية المميزة التي تستخدم بها اللغة. وسيكتشف تجربة شعرية أصيلة لها قيمتها في نفي أن تتضمن الشواهد المختارة معنى مبتذلا ولفظا مشهرا مستعملا، أو صنعة وإبداعا، أو تدقيقا وإغرابا[2]. وفي مثل هذا التتبع نجد الحلقة الكاملة التي تربط بين الجودة الشعرية من جهة وبين نواحي التوصيل ونواحي القيمة من جهة أخرى، ففي مثل هذه الشواهد، حسب ما يحدثنا به القاضي الجرجاني وابن رشيق، هي أول مراتب الجودة[3]: «لما فيها من حلاوة اللفظ، وقرب المأخذ، وإشارات الملح، ووجوه

1- الآمدي، ص 20.

2- ينظر: الجرجاني، الوساطة، ص 25 – 27.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

البديع الذي مثله في شعر المتقدمين قليل»[1]. ويطلق القاضي الجرجاني على شواهد من هذا الشعر صفة الشعر الممتنع، لأنه من شأنها أن تثير في نفس المتأمل لما قاله عن عفو خاطره، وأول فكرته، ارتياحا وطربا وصبوة تراها ممثلة لضميره، ومصوَّرة تلقاء ناظره[2].

ويوضح عبد القاهر صفات مثل هذا الشعر بالعودة إلى شواهد شعرية تدعم فكرة حسن أنتج في زمن متأخر، فلهذه الشواهد وظيفة تعبيرية تحال على القارئ المتأمل بوصفه قطبا رئيسا في عملية التواصل، وفي تحديد درجة الوقع الذي تنطوي عليه فعالية النص، يقول البحتري[3]:

بَلونا ضرائبَ مَنْ قد نرى فما إن رأينا لفتحٍ ضريبا
هو المرءُ أبدتْ له الحادثا.....تُ عزماً وشيكاً ورأياً صليبا
تنقَّل في خُلقَيْ ســـودَدٍ سماحا مُرَجّى وبأساً مهيبا
فكالسّيْفِ إن جِئْتَهُ صارخاً وكالبحْرِ إن جِئتُهُ مُســـتثيباً

تكشف الأبيات الشعرية السابقة مسلكَ الانتقال من حسن قديم إلى حسن حديث. وفي شبهها يكون الوقع الذي تنطوي عليها فعاليتها التأثيرية وحُسن الشعر وجودته وصحته شيئا واحدا، فأنت إذا «رأيتها قد راقتك وكثُرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعُد فانظُر في السّببِ، واستقصِ في النظرِ، فإنّك تعلمُ ضرورةً أن ليس إلا أنه قدّمَ وأَخَّرَ، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمرَ، وأعادَ وكرّر، وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله ثم لطّف موضعُ صوابه وأتى مأتيٌ يُوجب الفضيلة»[4]، أي:

1- ابن رشيق، ج1 ص 198، وينظر: ابن الأثير، ضياء الدين، **كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب**، تحقيق د. نوري القيسي وزميليه، منشورات جامعة الموصل 1982، ص 44.

2- ينظر: الجرجاني، الوساطة ص 27.

3- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط، دار قتيبة، ص 65.

4- المرجع نفسه، ص 65.

1-حين يُرصد الشعر للتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والعلاقات الدلالية التي يسمح بها حسنٌ يُنسبه عبد القاهر إلى النظم.

2-رد فعل مندهش، ومبرر لدهشته «ما تواصفُوه بالحسن، وتَشاهدوا له بالفضل، ثم جعله كذلك من أجل النظم خصوصا دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر من معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم»[1].

وإذا ثبت على هذه الشواهد ونظمها حُكم انتمائها إلى نمط " أول مراتب الجودة "، أنكشف لنا عدم افتقار شعر أنتج في زمن متأخر إلى الانتظار البلاغي الذي يمكن إرجاعه إلى ما تعودت عليه ذائقة المتلقي من نظم امرئ القيس والشعراء الذين قُدموا على من كان معهم في أعصارهم[2]، «أفلا ترى أن أول شيء يَروقك منها قوله:" هو المرءُ أبدتْ له الحادثاتُ " ثم قوله "تنــقَّل في خُلــقَيْ ســودَدٍ" بتنكير السؤددٍ وإلحاق الخلقين إليه. ثم قوله "فكالسّيْفِ" وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ لأن المعنى: لا محالة هو كالسيف. ثم تكريره الكاف في قوله "وكالبحْر" ثم أن قَرن إلى كل واحد من التشبيهين شرط جوابُه فيه. ثم أن أخرج من كل واحدٍ من الشرطين حالا على مثال ما أُخرج من الآخر، وذلك قوله "صارخا "هناك" و"مُستثيباً" هاهُنا»[3]. ويمكن اعتبار الاهتزاز والاستحسان وحركات الأريحية من أجلى صفات استمالة مثل هذه الشواهد.

إن فرادة أسلوب شعري جديد يمكن أن ينبع من خطاطة سنن شعرية تجعل من مجموع بلاغة شعرية موجودة من قبل، تندرج ضمن مبدأ الإجماع على استحسان طريقة شعرية راقية باتفاق سائر الرواة «على طبقاتهم واختلاف مذاهبهم»[4]. ومثال أبيات البحتري السابقة، تكون قد فرضت معاييرها على طريقة في التنقل في ثقة بين شواهد حسن حديث (س2) وشواهد حسن قديم (س1)، وأن السؤال عن ماهية هذا

---

1 - المرجع نفسه، ص 64 – 65.

2 - ينظر: الجرجاني، الرسالة الشافية ص 590 وما بعدها.

3 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط دار قتيبة، ص 65.

4 - الآمدي، ص 22.

التنقل هو سؤال عن جودة ذات قطب وحيد أو مزدوج بمنأى عن الزمن الذي أنتج فيه الشعر[1]. وفي إثبات مسار هذا التنقل تنتحي المواقف التراثية الجاهزة، وتحل محلها مستويات من التكيف الذوقي، فيتجه القارئ إلى إبراز الوقع الجمالي للنص انطلاقا من فكرة أن" لكل جديد لذة "؛ إن الذي يحدد هذا المستوى من التفاعل ليس هو تجاوز يكون قد خص الأنموذج التراثي، بل المؤكد أن الأعمال الشعرية اللاحقة لم تتمكن من تجاوزه، وإنما الذي يُداخل بينهما هو تفرقة حادثة بين المستويات الأسلوبية العامة لبلاغة الشعر، ومستوى علاقة إيجابية ومنتجة استدعتها رغبة صريحة في الاستراحة «من أخبار المتقدمين وأشعارهم؛ فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له فملوه. وقد قيل: لكل جديد لذة، والذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم»[2]. في استراحة ابن المعتز، كما في استراحة عدد غير قليل من النقاد العرب القدماء، يكون تصوره للتفاعل الممكن على درجة واحدة من التواصل سواء كان العمل الشعري حديثا أو تراثيا، حضريا أو بدويا. وليس تمثّل بلاغة شعر حكراً على زمن دون آخر، بل كل ذلك هي فعالية شعر ووقعه تنغلق مرة، وتنفتح أخرى، على أفق انتظار ثابت مرة ومتغير أخرى.

والقيمة الجمالية التي تنجم عن تثبيت استجابة في حدود إبداعية معينة على هذا النحو من التداخل – في إطار علاقات تناصية - بين حسن حديث وحسن تراثي جلية بينة، فنتيجة له نعثر على صورة مختزلة جديدة لنظام بلاغي لا بد أن نضيفه إلى قدرة شاعر محدث تساوي في الدرجة – وليس أكثر - قدرة الشاعر التراثي. وسنعثر، حسب ابن طباطبا، «في أشعار المولدين بعجائبَ استفادوها ممن تقدمهم، ولطفوا في تناوُل أصُولها منهم، ولبّسوها على من بعدهم، وتكثّروا بإبداعِها فسلَمت لهم عند ادعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها»[3]. ومن مميزات أشعار المولدين

---

1 - ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء ج1، ص 11.

2- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 87.

3- ابن طباطبا، ص 46.

كونها تثبت أولا بوصفها أسلوبا شعريا يتحقق ابتداءً من طريقة في الاستفادة من أفق انتظار جاهز ومبتذل، حتى إذا استقام الأسلوب الشعري واعتدل إنتقل ثانيا إلى إحداث تأثير بطريقة تبرز عن دهشة المتلقي الجمالية، بوصفها دهشة تحترم، مثلما يفرض على كل ناقد متأمل، عددا من العلاقات الدلالية المتولدة عن فعالية فنية بحسب ما يرغب فيه الشاعر والمتلقي[1].

وتبعا للتصور المتكون، في النظام الدلالي والبنيات البيانية والبديعية المهيمنة، عن ذات الأشعار الموصوفة بالحسن والجودة والصحة، فإن العلاقة الممكن قيامها بين حسن أنتج في زمن متقدم وحسن أنتج في زمن متأخر من صنف التفاعل الموجب للدهشة والأريحية. وتفيد علاقة التفاعل لدى ابن طباطبا كونها تقوم بين طرائق في البلاغة العربية التراثية، وتبقى المقارنة بينها هي مقارنة بين مذهبين / مذاهب متعاليين / متعالية في الشعر، يتم ورودها ضمن سياق إضافة لطيف سحر وزخرفة معنى قد لا تكون للمتقدم منهما. وفي تفسير هذه الإضافة والتدليل عليها يمكننا أن نتحدث عن بلاغة شعرية هي من خصائصه الفارقة ؛ وأنها خصائص تأخذ بما أسماه إيسر بالأساس الحتمي «لكل عمليات الفهم»[2] المستنبط من توافق يُبنى بدوره «على عمليات الانتقاء وهذه البنية الأساسية تستغلها النصوص الأدبية بحيث يمكن لها التلاعب بخيال القارئ وإعادة توجيهه»[3]- على شاكلة عيارٍ للشعر- تماما كما يعمل الفهم الثاقب «فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجَّه ونفاه فهو ناقص»[4]. والأمر يتعلق ضرورة بجمع من الشواهد أختارها من أشعار الشعراء «يرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه»[5].

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 46 وما بعدها.

2- إيسر، فعل القراءة ص 131.

3- المرجع نفسه، ص 131.

4- ابن طباطبا، ص 51.

5- المرجع نفسه، ص45.

إن العمل الشعري المصنوع صناعة أنيقة لطيفة مقبولة حسنة، سواء أنتج في زمن سابق أو زمن لاحق، وفي أي مكان، هو شعر يستطيع أن يبلغ فيه الشاعر حد الكمال. وهذا الكمال هو الذي تحدده مسارات العدول وتوقعات شاعر / سامع ينظر إليه بعقله، ويعشقه بتأمله في بدائعه «فيحسنُه جسما، ويحققه روحا، أي يتقنه لفظا، ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة، فيكسوه قبحا، ويبرزه مسخا، بل يسوي أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءَه تأليفا، ويحسِّن صورته إصابة، ورونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا، ويهذب القول رقة، ويحصنه جزالة، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازا، ويعلمُ أنه نتيجةُ عقله، وثمرةُ لبه، وصورة علمه، والحاكم عليه أو له»[1].

في هذا النص ثلاث نقط تنعت بشكل خاص بلاغة القصيدة الشعرية الأنموذجية:

أولها: يبدو واضحا أن البحث عن الأوزان العروضية في قصائد شعرية منتقاة، هو بحث صالح للفحص انطلاقا من قراءة مشدودة إلى بنية النص بجميع مستوياتها الصوتية والتركيبية والبلاغية والدلالية ف «للشعر الموزون إيقاع يَطرب الفهمُ لصوابه، وما يَرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه»[2]. إن الأناقة واللطافة والحسن والإحساس بها، جميعها صفات ترتب درجة عالية من التشاكل، وهي في البلاغة العربية «تعود – مهما تنوعت – إلى أصل واحد وهو: الموازنة بين طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما الصوتي»[3].

ثانيها: إن العدل بين الأجزاء باعتباره قيمة بلاغية كلية، «فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا، وآخرُه ما يليق به آخرا، ويُؤْتى في المُوافق بما يوافق، وفي المخالف بما يُخالف»[4]، هو على مستويات شكلية ودلالية متوازنة ومتناسبة. وكلها توافقات ومخالفات تشير إلى الدور المركزي الذي يلعبه إدراك حاجات المقام عند معاينة

1- المرجع نفسه، ص 203-204.

2- المرجع نفسه، ص 52.

3- العمري، الموازنات الصوتية، ص 21.

4- ابن رشيق: ج2، ص 15.

طريقة في النظم والتأليف والتنسيق وحسن التجاور والملاءمة بينها «لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل ما قد أبتدأ وصفُه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه»[1].

ثالثها: تمثل ثوابت العلاقة بين المرسل – الرسالة الشعرية – المرسل إليه ومتغيراتها جزءا لا يتجزأ من مسار س1 ⟵ س2 من جهة تلقيه. وتُعد خصائص الفهم الثاقب ركيزة ترتيب أسس هذا المسار وطرق إدراك ثوابته ومتغيراته. ويسمح ابن طباطبا لهذا الفهم أن يعمل ضمن البنية البلاغية المشكلة للتحسين الشعري في صورته الأكثر أنموذجية. وتبدو بلاغة هذه البنية على شكل طرائق تأثرية في تجلية الأثر الشعري وتقويمه، من حيث أن كل موصوف يولد صفة تشير إلى درجة من الجودة أو الرداءة، وهكذا نكون أمام تفاعل يقوم على الثنائية الضدية:

الحسن ≠ القبح

بدلا من الثنائية الضدية:

قديم ≠ حديث أو بداوة ≠ حضارة

إن الأمر في هذا التعارض الذي قد يبدو متمردا على القراءة العمودية للشعر بحكم تضمنه رغبة في تجاوز الثنائيتين الأخيرتين، لا يعد وأن يكون انعكاسا لعلاقة - يُستدل عليها بشواهد شعرية منتقاة – ترتب متغيرات بلاغة شعر وثوابتها. ويبقى علينا أن نتصور لماذا تُعد "محبة السامع" و"إعجاب عقل المتأمل" ذات قيمة عند مستقبل الرسالة الشعرية، فعيار الشعر «أن يورَد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاهُ فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقصٌ»[2]

لا تبتعد محتويات هذه النقط الثلاث، عن الدعوة التي شاركه فيها عدد من النقاد العرب القدامى، في سبيل "حسن شعري صافي أو أنموذجي". وقد كانت أذواق هؤلاء النقاد تتفق اتفاقا يكاد يكون تاما حول تبعية مطلقة لحسن أنتج في زمن متأخر (س 2)

1- ابن طباطبا، ص 129.

2- المرجع نفسه، ص 52.

لحسن أنتج في زمن متقدم (س1)، وكانت ثمرة ذلك، استلزام المعرفة بموقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، أن يذهب القارئ بعمق في تصفح «شعر جرير وذي الرمة في القدماء والبحتري في المتأخرين، وتتبع نسيب متيمي العرب، ومتغزلي أهل الحجاز كعمر وكثير وجميل ونصيب وأضرابهم، وقسهم بمن هم أجود منهم شعرا، وأفصح لفظا وسبكا، ثم أنظر وأحكم وأنصف، ودعني من قولك: هل زاد على كذا؟ أو قال إلا ما قاله فلان؟ فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم»[1]. وتبرز أهمية هذا التصفح حين يتحدث الناقد عن أعمال شعرية، ما إذا كانت رفيعة أو متدنية؛ ثم يتم اختيار في داخل هذه الأعمال شواهد شعرية يتم التركيز عليها، وتخصها بحمولة ظاهرة التفرد الذي يمكن أن يُحد زمانا ومكانا. وتجاور التماثل والانسجام في النص الشعري التراثي لا يُشكل إحدى السمات الشعرية النوعية وحسب، فالثقة والجودة والسلامة من العيوب كلها خصائص قابلة للتوارث وصالحة لأن تُيَسّر للشاعر دهر ابن طباطبا، سُبل التأثر بما يستحق التفحص وبلوغ الأنموذج الشعري الذي يتطلبه الذوق الشعري الحديث[2].

5- ضد الجودة:

ي مقابل هذه الصفات الموجبة، ترتبط الصفات السالبة بخلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها[3]، فمن وجهة نظر القراءة العمودية للشعر ترتبط هذه الصفات بنصوص شعرية أنتجت زمن الحداثة الشعرية (ما يقابل: - س2)، وتحيل هذه الصفات في مجملها إلى قطب يتعارض مع مسار (س1 س 2)، فهو يظهر تحولا من ندرة للبديع المستكره إلى الحالة التي تنفيها[4]. ويمدنا هذا التحول بنتيجة أولى، حيث

1- الجرجاني، الوساطة ص 25.

2- ابن طباطبا، ص 47.

3- ينظر: الموازنة خاصة الجزء المتعلق بأخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى، والجزء المتعلق ببعيد استعارات أبي تمام.

4- ينظر: ابن المعتز عبد الله، **البديع**، تحقيق كراتشوفسكي، بغـــداد، مكتبة المدني، ط2، 1976 ص 1، والجرجاني، الوساطة، ص 34.

«الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثر البيت (الواحد) أو البيتان يُتجاوز له عن ذلك»[1] والركيزة هي أن الأعرابي «لا يقول إلا على قريحته، ولا يعتصم إلا بخاطره، ولا يَستقي إلا من فلبه»[2]. أما المغايرة، وإنتاج ضد هذه، هي تلك الصفات المدمجة في الطبع على قوالب يُفترض أن الشاعر احتذى فيها على أمثلة، ويتعلم «الشعر تعلما، ويأخذه تلقنا»[3]، ولكنه قصد بالصنعة «سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه»[4]. في هذا النوع من إقامة العلاقة بين الصفات المتعارضة، يصبح حد (- س2) شديد البعد عن كل ما من شأنه أن لا يجاهد الطبع ولا يغالب القريحة ويكون مخرجه مخرجة سهل التأليف، وشديد القرب من «سوء التكلف وشدة التعمل»[5]. هاهنا تتصل الزيادة بالتعقيد الشعري، وهو ما يمكن أن يخلق وضعا تواصليا رديئاً، حيث أن التجربة الشعرية الجديدة المحدثة تحيل حتما إلى أساليب ومعاني محدثة أيضا، ونقصد بذلك أن ولوع الشاعر المحدث وخاصة أبي تمام بالبديع والإفراط في توظيفه[6]، قد أصبحت الزيادة فيه والإكثار منه عوارضَ في الفهم.

إن الذي يسلب بعضَ شعر أبي تمام القدرة على التأثير في منظور بلاغة نقد، هو أن نماذج هذا الشعر لا تدل إلا على جانب واحد من القواعد الحاكمة في علاقة النص بالقارئ، روي أن إسحاق الموصلي «سمعه ينشد بعض أشعاره فقال له: أنت شاعر مجيد محسن كثير الاتكاء على نفسك، يريد أنه يعمل المعاني»[7]. ربما كان في بعض هذا هذا الشعر مثلا لأكثر الصفات الموجبة ندرة، وهي الصفات التي يتضمن فيها الاتفاق على التفضيل الجمالي فرقا، على درجة ما، في كيفية التفضيل الجمالي ذاته. فالذي

1- الآمدي، الموازنة ج1، ص 227.
2- المرجع نفسه، ج1، ص 227.
3- المرجع نفسه، ج1، ص 227.
4- المرجع نفسه، ج1، ص 227.
5- المرجع نفسه، ج1، ص 227.
6- ينظر: ابن المعتز، البديع ص 10-20، الجرجاني، الوساطة ص 19- 34.
7- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 221.

حدث هو أن الاتفاق يرجع إلى خاصيتين أساسيتين في التواصل الشعري تنهض بهما بنيته، هما: "خاصية الحلاوة في الألفاظ"، و"خاصية الحذق في المعاني والمحاسن"[1]، وتنبع من الخاصيتن حركة تناقض تصادمي تنتج عن التقائهما طرق فهم يستدعيه تناقض تصادمي يسم شعر أبي تمام نفسه، ذكر ابن المعتز «إن له ستمائة قصيدة، وثمانمائة مقطوعة، وأكثر ما له جيد، والردئ الذي له إنما يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا»[2]. وإذا كانت مواقف بلاغة نقد أضيق وأخص من أن تتوافق مع قصد تطلب التضحية بالشعر «اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن»[3]، فقد وجب استخلاص قدرا من المشاركة تتجاوز حدود الوضوح، وتصل به إلى قدر من الغموض أكثر مما يجب، كما وجب، أيضا، استخلاص تناقض قائم بين شعرية تراثية وإنتاج شعري تعسف فيه أبو تمام، مثلا، ما أمكن، وتغلغل في التصعيب كيف قدر «ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع، فتحمله من كل وجه، وتوصل إليه بكل سبب»[4].

يقوم هذا الوصف على نوع من التواصل الشعري يأخذ بوجهة نظر الأعرابي، وبعده علماء عمود الشعر. وقد كانت محاولات هؤلاء كلها تهدف إلى أن تظهر للناس مركزية استقرار مختلف الخصائص الشعرية الأنموذجية التي تبرز تواصل الشعرية الحداثية مع الشعرية التراثية انطلاقا من بلاغة نقد. وإذا استطاعت الثنائية الضدية الممثلة في صيغ: "أجزل" و"أسهل"[5] مرة، و"أشق" و"أغمض"[6] أخرى، أن تعمق في درجة الخلاف لأن أبا تمام ربما يكون قد أسرف «في المطابق والمجانس، ووجوه

1- يبظر: ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 286.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 286.

3- ابن طباطبا، ص 54.

4- الجرجاني، الوساطة، ص 49.

5- ينظر: العسكري، الصناعتين، ص 24- 26.

6- ينظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص 2.

البديع من الاستعارة، حتى استثقل نظمه، واستوخم رصفه»[1]، فمن ناحية المذهب، على الأقل، تُصفّى هذه العلاقة على طريقة تجاوب المتلقي مع لبسٍ أُستُثْمِر في أغلب الأحيان لأهداف أسلوبية تفارق نهج الأوائل في شعرهم ونسق كلامهم. وبتحريك هذه العلاقة إلى جهة النص أو جهة المتلقي، فإننا سنكتشف أن اللبس «في الشعر كما في غيره من ضروب التوصيل الأخرى قد يكون مرده إما عجز الشاعر أو عجز القارئ»[2]. وفي حال جدل القديم / الحديث فإن هذا اللبس ينشأ عن عملية تجاوز حدود مذهب مألوف نحو طبع شاعر «ومعلوم أن طبع كل امرئ – إذا ملك زمام الاختيار – يجذبه إلى كل ما يستلذه ويهواه، ويصرفه غما ينفر منه، ولا يرضاه»[3].

1- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 166.

2- رتشاردز، ص 259.

3- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ص8.

6- الحجة كحكم قيمة مطلقة:

تكشف درجة متعالية من التجريد على فهم لا يريد أن يتخلى عن دعاوى كونه حارسا للشعرية التراثية، ويعمل هذا الفهم في عالم المحسوس لا في عالم المفهوم، وأن عليه أن يؤكد حتمية الانسجام مع مواقف جاهزة من الشعرية التراثية، ويقر بأهمية استمرارية تأثيرها على الشعرية الحداثية. فيعارض الفهم، في مواقفه المُسندة إلى الحجة، البداوة بالحاضرة، ويحافظ على الأول بخصائصه الشكلية والمضمونية، ويرفض الثاني باعتباره خارج عن هذه الخصائص، أعني الثقة في الحجة التي يحتاجها التقعيد للغة والبلاغة في تلك المرحلة. ويتم التكيف مع هذا التعارض، خارج المكان والزمان وليس داخلهما، بوصفه نمطا من المعرفة والذوق الشعريين يقود مباشرة إلى نقطة يقع فيها التصادم بين مكانيين وزمانين. ويسلقى هذا التعارض القدر الملائم من الاهتمام، وسيحرز نجاحا لدى فئات من القراء متفاوتة الاختصاص، فهو يتضمن:

أولا: أحكام قيمة أسيرة علاقات قبلية جاهزة بين الخصائص الشعرية التي تهيمن على قديم "حسن"، والخصائص خارجه. والتفرقة بين هذه الخصائص تكون أحيانا على قدر من البساطة، فالأخطل التغلبي حسب عمرو بن العلاء «لو أدرك يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا»1. والعلاقة بين الخصائص الخارجة عن قديم "حسن" وفكرة عمرو بن العلاء عنه هي علاقة أفق يرتبط بتجربة شعرية مسبقة وجاهزة، وحد الزمن الذي يعتقد به هو أن فكرته عن التفاوت بين الأخطل، و، مثلا، بين «أهل الوبر خاصة منهم إمرؤ القيس وزهير والنابغة»2، هي فكرة سببتها سقطات الأخطل على الرغم مهارته في الشعر، وعطائه من سيرورة الشعر شيئا لا يعطى لأحد 3، فقد كان يريد المدح فيهجو، أو يريد الهجاء فيمدح، وكان لا يحسن الهجاء ولا المدح4. أي أن فكرة السقطات ليست أقل أو أكثر من مجرد اعتقاد رسّخته مثل هذه السقطات.

1- ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 395.

2- أبو زيد القرشي، ص 218.

3- ينظر: المرزباني، ص184، وص 191.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 184 وص 187.

ثانيا: في حدود هذا الحد تصبح جميع قياسات الحد عامة، بمعنى أنها قياسات صالحة لأي شعر أنتج بعد حد هذا الزمن، أو أي شعر يشبه هذا الشعر أو ذاك، اللهم إلا حينما تكون قياسات المقارنة بين خصائص هذا الشعر أو ذاك هي قياسات انتماء إلى طبقة شعرية واحدة، كما هو الحال في قولهم «للأخطل "إذا لم يجئ سابقا فهو سُكَيت[1]؛ والفرزدق، لا يجئ سابقا ولا سكيتا؛ فهو بمنزلة المُصلّى. وجرير يجئ سابقاً وسُكيتاً ومُصلّياً»[2]. وتأويل هذا القول حسب ابن سلام «أن للأخطل خمسا أو ستّا أو سبعاً طوالا روائع غُرّاً جيادا، هو بهن سابق، وسائر شعره دون أشعارهما؛ فهو فيما بقي بمنزلة السكيت. والسكيت آخر الخيل في الرهان»[3].

حينما لا يتوفر الانتماء إلى الطبقة الواحدة، يتحتم على القارئ أن يفكر في خصائص شعرية أخرى التي هي من نوع خصائص شعر حسن "قديم"، حتى يتمكن من طريق حيل حد الزمن من أن يبرر سبب ثبات في صفات قبلية وجاهزة تشبع جاجته إلى شكل شعري قد تحقق بطريقة تامة ونهائية. روي أن الأصمعي أنه قال: «بشار خاتمة الشعراء، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم»[4]. ليس لأحد أن ينكر أن إثارة الزمن عند فصل بين شعر بشار وحسن قديم (س 1) له علاقة مباشرة بثنائية الحجة / الجودة، ومن هنا كان على الأصمعي وشبهه أن يفرقوا بين الجودة الشعرية التي تستدعيها الحجة وتتدعم من خلالها، وبين الجودة الشعرية التي لا تعدو أن تكون وفق وضع تواصلي هو من صميم الحاجة التي تستدعيها علاقة تفاعلية تدعهما الرغبة في اللذة وتحترز منها الحجة. وقد ساعد الأصمعي على مثل هذا الفصل أن الخصومة بين القدماء والمحدثين في عصره كانت تتجه اتجاها تقعيديا، وتركزت بين مفهوم للتحقيب وبين مفاهيم يتضمنها الفارق في مستوى الأسلوب وفي شكل التصوير.

1- السكيت: آخر الخيل في الحلبة، هامش، المرزباني، ص 159.

2- االمرجع نفسه، ص 159.

3- المرجع نفسه، ص 159.

4- الأصفهاني، الأغاني ج3، ص 137- 143.

إن فعل التفضيل الذي انتخب بشار بن برد وشبهه في المذهب الشعري، لم تكن عفوية في تحديد الزمن الذي أنشأ بالضرورة القول بتضييق حدود حسن قديم، فهو وشبهه من الشعراء يمثلون في نظر الأصمعي وشبهه، مفارقة ضمنية بين الحجة والبراعة في التفنن الشعري:

أ- عدت الحجة واسطة أنموذجية عند تأسيس قاعدة صفات لما كان بمثابة حسن " قديم "، وذلك من خلال تسليط الضوء على بعض الصفات الشعرية المتواترة والتقليل من أخرى أو إخفائها. وكل صفة من هذه الصفات أصبحت مجال تحقيق وفتح أفق تاريخي، بقي يذكر بمركزية تبيين أن الأمر يتعلق بمراعاة القواعد التي يحرص عليها علماء اللغة ويحكمون بها وحدها على الشعر.

سيطرح مسار الشعرية س1 ◄..... - س1 .....► س2 المجال للثنائية المتدابرة التي تنطوي عليها علاقة التضاد بدوي / حضري، ويستغرق في جانبه الحضري خواص أسلوبية اكتسبت نسبة مكانية كأشعار قريش لأن فيها «لين يشكل بعض الإشكال»[1]؛ واللين بالطبع مصدر ضيق وإزعاج للحجة، ومن هنا استهدف العلماء نصوصا شعرية أرادوها أن تكون دليل تحول عن "حسن قديم" يحتج به، إلى حسن لا يحتج به، فأبطلوا الاحتجاج بها لمكوث أصحابها في الحضر، وكان الأصمعي يقول «إن العرب لا تروي شعر عدي بن زيد وأبي دؤاد لأن ألفاظهما ليست بنجدية»[2]، ف «عدي بن زيد كان يسكن الحيرة ومراكز الريف، فلان لسانه وسهل منطقه، فحمل عليه شيء كثير، وتخليصه شديد، واضطرب فيه خلف، وخلط فيه المفضل فأكثر»[3]. إن الموقع الكفيل بأن يؤهل الناقد إلى إدراك الفرق بين "شعر بدوي" و"شعر حضري"، ليس هو إلا ما له مثال من طريق العادة[4]. أو إن شئنا قلنا بين هذين

1- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 87.

2- الجرجاني، الوساطة، ص 51.

3- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 59.

4- ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 300.

المستويين – ومستويات أخرى أشد لينا أو أضعفها – استطاع الناقد أن يجد جميع درجات التفاوت بين شاعر وآخر في الأهمية النسبية في تبعية جانب من شعره ل"حسن قديم" و"تبعية جانب آخر لـــ "حسن جديد"، وتبقى السمات التي سلط عليها الرواة واللغويون الضوء في (- س 1) سمات حسنة صالحة للحجة أو حسنة، حيث الألفاظ «أسلس من الماء وأحلى من الشهد»[1]، وحيث الشعر «أنقى من الراح وأصفى من الزجاجة»[2]، بالنظر إلى اتفاق يمتد عبر الزمان والمكان، وفي كل حالات الامتداد هذه، فالحسن هو قاعدة تفضيل، لكن هذا الحسن هو اختياري؛ إن الأمر يتعلق بقيمة تفاضلية مطبقة ليس على مجموع الشعر، ولكن فقط على بعض التأثير الذي تكون قد مارسته الحاضرة، فشعر عدي، مثلا، «– وهو جاهلي – أسلسَ من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان ؛ لملازمة عدي الحاضرة وإيطائه الريف، وبُعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب»[3]، وما يلحق ذلك من خصائص غرض معين من زاوية تلقيه وفي سياقات ثابتة ومتماثلة، فرقة الشعر مثلا، «أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم، والغزل المتهالك ؛ فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة، وانضاف الطبعُ إلى الغزل ؛ فقد جمعت لك الرقة من أطرافها»[4]. ويستدعي التركيز على هذه الخصائص خطوة إجرائية للانتقال من أوصاف شعرية محددة بشكل صارم من خلال حصر يلازم الزمان والمكان في ذاتهما، إلى انتقاء شواهد شعرية ونفي أخرى لأنها قاعدة إثبات صفة (صفات) ترتبط بغرض القول بحسن هذه الصفات أو نفيها، على نحو:

س1 ◄..... -س2

وبالإجمال فإن التفاوت في الأهمية النسبية بين المطبوع من الشعراء القدامى، والمطبوع من الشعراء المحدثين بقي يستند إلى بلاغة نقد أرادت أن تثبت سلسلة

1- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 161.

2- المرجع نفسه، ص 208.

3- الجرجاني، الوساطة، ص 18.

4- المرجع نفسه، ص 18.

عائمة للصفات، بطريقة تهدف إلى افتراض علاقة مثلى تكون قد تحققت عبر مسار شعرية البداوة / شعرية الحاضرة. إن الأساليب الشعرية الحضرية واحدة من طبع الشاعر، وعلى نماذجها، يتضح التفاوت في درجة محددة، فهي تساعد، بسهولة ودقة، على حد الحد الفاصل بين "نمط الأعراب الفصحاء" أو «ديباج الشعر الذي لا يتفاوت نمطه»[1]، وبين شعر الشاعر المطبوع – المحدث، مثل ابن ميادة الذي كان جيد الغزل «نمطه نمط الأعراب الفصحاء»[2]، والبطين الذي كان «جيد الشعر محكمه، يشبه نمط الأعراب»[3]، وفي درجتهما من الجودة أبي الخطاب الهذلي الذي جمع، إضافة إلى الاقتدار على الكلام والإجادة للوصف وحسن الرصف «محاسن المولدين ومعاني المتقدمين»[4].

ب – كان التكامل بين الجودة الشعرية والفهم من نصيب بشار بن برد أكبر مما كان من نصيب أبي نواس وآخرين من شعراء الحداثة العباسية. فمما يدل دلالة كافية على عناية بشار باختيار أسلوب في الشعر لغرض التوصيل، تأكيده من نفسه أهمية تنوع مستويات الاتصال الشعري، وكذلك تجاوزه لفكرة الأساليب الشعرية الجاهزة، روي أحمد بن يحيي قال: «حدثت عن أحمد بن خلاد ابن المبارك الباهلي قال؛ حدثني أبي قال؛ قلت لبشار؛ إني أراك في شعرك تهجر[5]، فتأتي مرة بفن، ومرة بفن. قال؛ مثل مادا ؟ قلت؛ مثل قولك:

1- ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 30.

2- المرجع نفسه، ص 108.

3- المرجع نفسه، ص 249.

4- المرجع نفسه، ص 134.

5- يقال هجر أهجر؛ أتى بالهجر، بضم الهاء، وهو الفحش والتخليط.

هتكنا حجاب الشمس أو قطر الدما إذا ماغضبنا غضبة مضـــرية

ثم تقول:

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت

فقال؛ يا أبا مخلد، الحال بيني وبينك قديمة، وأراك ليس تعرف مذهبي في هذا، هذه إمرأة كانت لها عشر دجاجات وديك، وكنت لا آكل (بيض السوق، وإنما آكل) البيض المحصن، فأردت أن أمدحها بما تفهم، ولو أني مدحتها بمثل؛

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

وأخواتها لم تفهم ما أقول، ولم تقع منها موقعه، وإنما أنا كالبحر الزاخر بالعنبرة والدرة النفيسة، وربما قذف بالسمك الطافي، ولكن لا أضع كل شيء إلا في موضعه»[1]. يقوم تمايز مستويات الفهم على وجهة نظر في العلاقة بين النص والمتلقي، ومن علاماتها التي توافرت لدى بشار، قدرته على إنجاح عملية التوصيل عن طريق إلحاق الكمال في التفنن الشعري بذائقة طبقة من المستمعين تتوزع تنازليا من خاصة الخاصة والخاصة إلى العامة (الجارية). وتنشأ ضرورة مراعاة الطبقتين – طبقة الخاصة وطبقة العامة - من ضرورة جعل القصيدة الشعرية شيئا قابلا للفهم والتأثير. ومن هنا جاء تفطن بشار إلى درجة فهم الجارية، ومن تحديده نشأ بالضرورة القول بتبسيط مستوى القصيدة الشعرية، وجعلها في مستوى إدراكها.

وحقيقة ما هنالك من تضييق للزمن أن الأصمعي يظل في وعيه يعرف أن بشار بن برد قد حالفه التوفيق في بلوغ المقياس الذي يتطلبه الذوق التراثي، فهو «أحد المطبوعين الذين كانوا لا يتكلفون الشعر، ولا يتعبون فيه، وهو من أشعر المحدثين»[2]، ومع ذلك فإن الذي يجيز مثل هذا التضييق ليس ملاءمة بعضا من شعر بشار للشعر التراثي، فالمؤكد أنه يشبهه، روى السجستاني أنه سأل الأصمعي؛ «أبشار أشعرَ أم

1- الزجاجي، **مجالس العلماء**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الكويت 1962، ص 205 – 206. وفي رواية أخرى، قال: فقال: إنما أُخاطب كلاً بما يفهم، ينظر: المرزباني، ص 313.

2- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج2، ص 643.

مروان؟ قال: بشار أشعرهما، قلت: وكيف ذاك؟ قال: لأن مروان سلك طريقا كثر سلاكه فلم يلحق بمن تقدمه، وإن بشاراً سلك طريقا لم يسلكه أحد، فانفرد به وأحسن فيه؛ وهو أكثر فنون الشعر، وأقوى على التصرف، وأغزر وأكثر بديعا، ومروان آخِذٌ بمسالك الأوائل»[1]، وإنما الذي يحدد مدى هذا التضييق، فيما يبدو، هو:

1- انقسام شعر بشار بين الجد والهزل.[2]

2- افتراض ضمني أن الذوق الحديث نهائي وحاسم في شعره فهو «أستاذ المحدثين الذي عنه أخذوا، ومن بحره اغترفوا، وأثرَه اقتفوا»[3].

3- أن شعره تشترك فيه البراعة والخطأ والإحالة، وقد قيل «إنه ينظم الشّذرة[4]، ثم يجعل إلى جانبها بعرة»[5].

إن طبيعة هذا التضييق المختزل أو الجاهز، منبعه الفصل الصارم بين حسن قديم وحسن حديث. والحجة إلى حد بعيد مسؤولة عنه؛ والمقاييس التي تنجم عن تثبيت هذا التضييق على هذا النحو جلية وبينة، فنتيجة لهذا التضييق بقي الاحتكام إلى ذائقة بدوية، وهي ذائقة بقيت تحتكم إلى صفات القيمة التفاضلية المسندة إلى صيغ "أشعر" و"أحسن" و"أجود"، أو بوصف جابر عصفور، بمحاسن المحدثين في مقابل ما يخايل الأنموذج الأصلي[6]. وتطابق هذه المخايلة جيدا إرساء مكانة مثلى لحسن في (س2) بوساطة حدود بلاغية لا تزعزع الأسس البلاغية البدوية، وتُعير- عند الانتقال من س1 إلى س2 - زخرف حسن حديث، فقط، شيئا من اهتمام الناقد، وتبعد الحجة لاحتراز من لين يخص هذا الانتقال، باللجوء إلى الحواجز المتوارثة التي تفصل بين الحجة والجودة، فأمام شعر مثل شعر أبي علي البصير، يحترز عالم مثل المبرد عند

1- المرزباني، ص 317.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 317.

3- المرجع نفسه، ص315.

4- الشذر: اللؤلؤ الصغير، واحدته شذرة (اللسان مادة شذر).

5- المرزباني، ص 315.

6- ينظر، جابر عصفور، قراءة محدثة في ناقد قديم، ص 112.

الاستشهاد بشعره فهو «وإن لم يكن بحجة ولكنه أجاد فذكرنا شعره هذا لجودته»[1]، حيث لا يقود الاستشهاد بأبيات شعرية إلى الجودة الشعرية وحسب، وإنما يقود أيضا إلى تحديد نوع الدليل الذي تستهدفه الحجة، ومن هنا كان قول ابن جني «المولدون يستشهد بهم في المعاني، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ»[2].

في مجال الاستقبال من قبل الأعرابي والرواة واللغويين ومن بعدهم علماء عمود الشعر، فإن حسن قديم كان أقرب إلى ذائقة هؤلاء الشعرية،[3] ويبرر حب هذا القرب كل من طريقة في اختيار الشعر، وطريقة في الاحتراز من تأثير القيم الفنية والجمالية الحداثية، وما يصب في مجراها كشعر الزهد، فهو «ليس من مذاهب الملوك، ولا من مذاهب رواة الشعر، ولا طلاب الغريب»[4].

إن ذائقة هؤلاء، دون شك، كانت مبررة في ملاحظة الاعتماد الكبير الذي كانت توليه كتب الاختيارات الشعرية للشعرية التراثية يدل على ذلك «أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل وضع الكتب في العروض والقوافي»[5]. ويفترض الناقد العربي أن ممارسة الاختيار الشعري داخل ثقافة الرؤية والتأمل، تبقى معنية بصيغ التفضيل داخل الثقافة الشفاهية، وقد لا يكون ثمة شيء يوضح الاعتناء المستمر بأبجديات هذا التفضيل أفضل من هذا التوكيد في أن اختيار الشواهد الشعرية يكتسب أهمية جديدة كلما كان الاختيار والانتقاء منسجمين تماما مع الشواهد الشعرية التراثية، ولذلك تبقى «الأشعار المتفق على جودتها، وتقدم أصحابها في صناعتهم»[6]، هي القاعدة النظرية الضابطة للامتياز المسند إلى تبرير حسن قديم / كفاءة قارئ متأمل.

1- المبرد، الكامل، ج1، ص 6.

2- ابن رشيق، ج2، ص 167، وينظر: السيوطي، المزهر، ج1، ص 304.

3- ينظر، المرزباني، ص 310، ابن رشيق، ج1، ص 197 – 198، الجاحظ، الحيوان، ج3، ص 130.

4- الأصفهاني، الأغاني، ج3، ص 155.

5- قدامة، ص 62.

6- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 158.

الفصـــــــل الخامس

بناء الفهم ومستوياته

1- مسلمات مضمرة:

عندما ناقشنا الثنائية المتدابرة التي تنطوي عليها علاقة التضاد بين قديم وحديث افترضنا وجود تمييز واضح جدا بين شعر البداوة وشعر الحاضرة[1]، وهذا الضرب من التمييز يبعث على نشاط أكبر يخص موضوع الوضوح والغموض في الشعر في علاقته بالفهم؛ وتتكشف أبعاده، عندما تُقرن صفتا الوضوح والغموض بالأوصاف المصاحبة لهما، وهي أوصاف تتجاور في مجموعات دلالية تقترن بالزمنيين والمكانين من جهة، وتحتفظ من جهة ثانية بمجال قياس درجة الكفاءة/ القدرة اللغوية والبلاغية للمنشئ / المتلقي سواء تعلق الأمر بالمعايير الشفاهية التي وجهت حديث العرب عن" الأشعر" و"الأجود" و"الأفضل"، أو تعلق بسبل ترتيب أسس التمايز بين هذه المعايير ومعايير شعرية الحاضرة ؛ ثم إنه من جهة ثالثة أبان أن سؤال الفهم كان يهدف إلى توضيح الوظيفة الجمالية للشعر أثناء ارتباط الأثر الشعري الموروث والمتلقي والأثر الشعري الجديد، الذي جاهد أبو تمام لترويضه.

سأل أبو تمام خشافاً عن الكميت بن زيد (ت156 هجرية)[2] وعن شعره وعن رأيه فيه، فقال: «لقد قال كلاما خبط فيه خبطا من ذاك، ولا يجوز عندنا ولا نستحسنه، وهو جائز عندكم، وهو على ذاك أشبه بكلام الحاضرة بكلامنا، وأعربه وأجوده ؛ وقد تكلم في بعض أشعاره بلغة غير قومه»[3]. أتخذ سؤال أبي تمام زاوية مغايرة عندما

1- هناك روايات كثيرة تبيع الاعتقاد في جدوى مثل هذا التمييز، ينظر موقف العلماء والنقاد من شعر الطرماح بن حكيم: المرزباني، ص267-269، وعدي بن زيد، المرجع نفسه، ص91 - 93، وشعر أبي دواد الإ يادي، المرجع نفسه، ص93، وشعر القحيف العامري، المرجع نفسه 282، وشعر العباس بن الأحنف، المرجع نفسه، ص357- 359،

2- إن مزايا اختصاص السؤال بشعر الكميت دون غيره من شعر الشعراء، هي مزايا أفضل من تلك التي يقدمها شعر هؤلاء الشعراء، وتمكن في اختصا، شعر الكميت وشعر مروان بن أبي حفصة بطريقة شعرية عدت منطلقا وقاعدة للفصل بين الشعر التقليدي وشعر المولدين، ينظر: المرجع نفسه، ص249 – 255.

3- المرجع نفسه، ص256.

بتعلق الأمر بطريقة بدوية في استيعاب النص الشعري وفهمه، في مقابل طريقة شعرية حاولت أن تزاوج بين شعر البدواة وشعر الحاضرة، وقد أمكن للخشاف تسييجها بوساطة:

1-حد "الإجازة" و"الاستحسان" المعطى بطريقة بدوية لها زمانها التاريخي واقتدارها النموذجي.

2- التفطن إلى طريقة إبداعية جديدة (تختلف عن الطريقة المعيار)، والمفرغة من أي تعيين للحد، لأن الكميت « كان من أهل الكوفة، فتعلم الغريب وروى الشعر، وكان معلما، فلا يكون مثل أهل البدو، ومن لم يكن من أهل الحضر»[1].

3-ويمتلك هذا التفطن دلالته النهائية والمطلقة انطلاقا من ممارسة شعرية ظلّت مغلقة ضمن مسار التلقي الذي يواجه به الخشاف هذا الشعر، وقد سيج الخشاف ضمنبا هذا المسار ببراهين تفيد عند تعيين الحد، وهذه البراهين على أربعة أنواع :

- أنه يقول ما سمعه ولا يفهمه[2]؛
- وهو على حد وصف بشار لم يكن شاعرا[3]؛
- وهو شاعر، إنما شعره خطب[4]؛
- وأن شعره « لا يعتد به»[5]، ولا « يحتج به »[6]؛

تنحدر هذه البراهين من حسن أنتج في زمن متقدم (س1)، حيث تُخصص لها وظيفة تحديد السؤال الذي يمكن أن يجلو خاصية أسلوب يشتغل بين درجة الشبه (كلام الحاضرة / كلام البداوة) وبين درجة الاختلاف بينهما، ومن هنا حاول الخشاف أن

1- المرجع نفسه، ص250.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص250.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص253.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص254.

5- المرجع نفسه، ص250.

6- المرجع نفسه، ص249 – 250، ص 268.

يُضمّنَ الحجة نطاق التغيرات الأسلوبية التي يمكن ربطها بذوق يُفيد في ترتيب حدود الثنائية المتعارضة "لا يجوز عندنا ولا نستحسنه" / "وهو جائز عندكم".

يورد ابن منظور لكلمة "خبط" ومشتقاتها معاني منها «خبط: يخبط خبطا: ضربه ضربا شديدا، وخبط البعير بيده، يخبط خبطا، ضرب الأرض بها ...ومنها قيل خبط عشواء، وهي الناقة التي في بصرها ضعف، تخبط إذا مشت لا تتوخى شيئا... وفلان يخبط قي عمياء إذا ركب بجهالة... وخبط الليل يخبطه خبطا: سار فيه على غير هدى.... وفي حديث علي كرم الله وجهه: خبط عشواء، أي يخبط في الظلام، وهو الذي يمشي في الظلام، فيتحير ويضل، ..... فهو قولهم يخبط في عمياء إذا ركب أمرا بجهالة»[1].

نلاحظ من المعاني المعجمية لمادة "خبط" ومشتقاتها أنها تجري على مدلول عام: هو الجهل والحيرة، متجهة أربعة اتجاهات:

أولها: السير على غير هدى.

وثانيها: الابتعاد عن جادة الطريق.

وثالثها: الحيرة بعد الطمأنينة.

ورابعها: الضلالة والضياع.

من البداهة التي لا نزاع فيها أن ثمة خلط (في شعر الكميت) بين أساليب شعرية مختلفة، وإشكال مذهب / طريقة في الشعر يتلبَّس ذهنَ السائل والمجيب عند مباشرتهما له، ويستتبع التلقي بالإسناد إلى حسن أُنتج في زمن متقدم تلقيا يتولد عنه وقع فني وجمالي تختلف درجته من أسلوب في الشعر إلى أسلوب شعري آخر بحسب تمثل هذا الشعر الخصائص الشعرية التي يتميز بها شعر البداوة عن شعر الحاضرة، والدليل على ذلك أنه أدار هذه الكلمة دون سواها للاستدلال:

1-على درجة من الذوق يستفيض في تأمل فكرة المخالفة الأسلوبية من خلال المعرفة الكاملة بأسلوب الشاعر، أي بوصفه أسلوبا لم يجر في بعض شواهده «على

1- لسان العرب مادو خبط.

نظم، ولا وقع إلى جانب الكلمة ما يشاكلها؛ وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظّم على نَسقٍ، وأن يوضع على رسم المشاكلة»[1].

2-على درجة من المعرفة تهتم بجماليات شعرية مضادة يسببها التحول من ثقافة البداوة إلى ثقافة الحاضرة، إن منطق العلاقات التي توجد بين درجة من الخبط في الكلام في شعر الكميت لا يقوم على أساس فحص اعتباطي عائد إلى فصاحة البداوة عددا من أخطاء الكميت في اللغة[2]، بل على منطق شعري خالص يقض بوساطته القارئ بجمالية الصورة الشعرية في الشعرية التراثية، وأنها أصبحت في شعر الكميت ذات مظهر علائقي لا يجيء بشبه الشيء جيدا كما ينبغي، ولكنه يقع قريبا، فلا قدر للناقد أن يقول له لا أخطأت ولا أصبت، وإنما يقع بين ذلك، فهو لم يصف كما وصف ذو الرمة، ولا شبه كما شبه[3].

تَمُدّ طريقة الاستدلال هذه جذورها عميقا في تاريخ الشعرية العربية، وتمثل تاريخيا جدلية البداوة / الحاضرة التي قصدها أبو تمام رغبة ضمنية في مجاوزةٍ مقصودة لطريقة في المفاضلات الشعرية من طريق التحول من علاقات منغلقة في شعر البداوة إلى علاقات تعيش زمن البداوة / الحاضرة، وتطرح هذه الرغبة مشكلات معرفية وذوقية، ما دامت صياغة أسس هذا الجدل قد تولى علماء اللغة في نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث للهجرة الفصل فيه لمصلحة الشعرية التراثية/ الشاهد الحجة، ومن هنا أمكن التعبير عن هذا الجدل بوصفه جدل تقاليد شعرية مفهومة على أنها حُججٌ لغوية / تقعيدية أكثر منها قضية استحسان أو إجازة، وحين يكون فهم ما مبنيا بوساطة قبول أو رفض قبليين فإن التمييز وترتيب العلاقة بين أسلوبين في الشعر، بأدوات معطاة بدهيا بحكم العلاقة الحضورية التي تميز منطق السؤال والجواب، يجب

1- المرزباني، ص252.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص252 – 253.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص254.

أن تتوافق، في الغالب، بشكل منسجم مع ذوق جماعي خاضع كليا لثقافة شعرية أحادية الأصل والامتداد.

2- الحكم والاختلاف في الفهم:

يتراشح سؤال أبي تمام الخشاف عن شعر الكميت مع سؤال سعيد المكفوف (أو أبي العثيمل الأعرابي) أبي تمام عن دوران العلاقة بين شعره وبين فهمه، يروى أنهما قالا له بصدد قصيدته في صاحبيهما عبد الله بن طاهر، وأولها[1] :

هنّ عوادي يوسفٍ وصواحبه فعزمًا فقدمًا أدرك النجاح طالبه

« لم تقول ما لا يفهم ؟ فقال لهما: لما لا تفهمان ما يقال؟»[2]. لا سبيل إلى القطع بمقصد السائل من عدم فهمه بعض أشعار أبي تمام، فلسنا نريد أن نحمله تأويلا دون استحضار جميع عناصر نسق المعرفة التي يصدر عنه سعيد المكفوف؛ فهو كما تنقل الروايات مؤدب ولد أبي العباس عبد الله بن طاهر، وأنه كانت تعرض عليه الأشعار في مدح أبي العباس « فما كان منه يليق بمثله أن يسمعه من قائله في مجلسه أنفذه أبو سعيد إليه – والقائل معه؛ فأنشده إياه في مجلسه، وما لم يكن بالجيد أو كان مهجنا لم يعرضه ولم ينفذه أو تقدم بين القاصد به»[3]، وقد كان من أعلم الناس بالشعر وبكلام العرب[4].

ومع ذلك نستطيع أن نقول: جسد منطق السؤال والجواب السابق موضوعات لها علاقة ببلاغة الشعر وخصائص فهم واللبس والحكم والاختلاف في الفهم، وفي مثل هذه العلاقة دائما، يعتمد الفهم على افتراض أن المعرفة والذوق الشعريين الحداثيين معرفة وذوقا في ذات الوقت بفرادة التجربة الجمالية التي أرست دعائمها المفاضلات الشعرية، وأنهما قد تنوعا في مصادرهما بين الأعمال الشعرية النموذجية التي فرضت

---

1 - ينظر: الآمدي، ص 20.

2- المرجع نفسه، ص23، وينظر: المرزباني، ص401.

3- المرزباني، ص 401.

4- ينظر: االآمدي، ص21، والمرزباني، ص 401.

شواهدها على ذائقة المتلقي داخل الثقافة الشفاهية وخارجها، فامتدا سبيلا عند التأمل في شعر أبي تمام.

وما يعنينا في منطق السؤال والجواب أن مصطلح الفهم يمكن أن تكون له أبعاد متعددة. وفي داخل منظومة ثقافية من الخلفيات المعرفية المتعددة، يمكن أن نتوقع اشتغاله بطرق مختلفة، وإذا فُهم هذا التعدد على أنه نعت يضاف إلى خانة خاصة بالتلقي والعمل الشعري، فمن المؤكد أنه سيصبح أرضية صالحة لطرح افتراضات تدمج عادة في مثل هذه الحوارات بعضا من المسائل التي خلقت صعوبات في طريق بلاغة نقد. ومن المفيد، ابتداءً، أن نحلل بشيء من التفصيل طرائق اشتغال هذا الدمج الذي تشترك في تفعيله بنية حوار تربط بين أكثر من شخص، وأكثر من ثقافة شعرية، وهي بنية متعلقة بمسار السؤال والجواب من جهة، وبإقناع السائل بالحجج المُسانِدة من جهة أخرى، وإذا رجعنا إلى كتب: الموازنة والموشح يمكن أن نلاحظ على المستوى الحجاجي:

أولا: أن كل الحجج بمعيناتها المتمظهرة (الضمائر ،الإشارات إلى حسن قديم / قبيح قديم وحسن حديث / قبيح حديث، البداوة والحاضرة) التي تستعمل مختلف أنواع البراهين في إنجاز الأقوال « إنما تمثل على مستوى الخطاب نظيرا simulacre[1]، ويعني ذلك تمثيلا مصطنعا للفعل الأساسي الذي هو فعل القول، إن التحليل القائم على السيميوطيقيا المقالية ملزم بتحليل الإحالات الدلائلية والثقافية لاستعمال هذه المؤشرات على مستوى فعل القول وسيرورة القول»[2]، وتحليل مقومات هذا الاحتجاج يمكن

1- يميز كريماس بين عملي القول (énonciation) التي تعد نظيرا للفعل المقال داخل الخطاب، ينظر: هامش، نوسي، عبد المجيد، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)**، ط 1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2002 م، ص80. نقله عن،

Gremas (A J)courtes (J)sémantique ،dictionnaire ،raisonné de la théorie du langage ،p ،128

2- المرجع نفسه، ص80.

الوقوف عليه من معرفة عامل الحجاج الأول، الذي هو العامل الجماعي: الفرقة، يقول الآمدي «وأنا أبتدئ بما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر، وما ينعاه بعضٌ على بعضٍ»[1]. وكما جرت العادة في منطق السؤال والجواب، فإن مسلمات الفهم المخصوصة، وترتيب الأوصاف ينبغي أن تصاغ من أجل تبرير تمييز تُستنبط دلالته انطلاقا من الوحدات المعجمية المتحولة إلى بقايا معنى يمكنها أن تفيد مجموعة من القضايا مستوفاة على تمام التشاكل والتجانس من عدمهما:

1-«أخبرني عبيد الله بن أحمد، قال أخبرنا أحمد بن محمد، عن مهدي الكسروي، قال: حدثني البحتري الوليد بن عبيد، أخبرني الصولي، قال: قال محمد بن داود: حدثني البحتري، قال: سمعت ابن الأعرابي يقول – وقد أنشد شعرا لأبي تمام: إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل!»[2].

2-أخبرني عبيد الله بن أحمد، قال: حدثنا أحمد بن محمد، عن أحمد الحارث الحزاز، عن العباس بن خالد البرمكي، قال: أول ما نبغ أبو تمام الطائي أتاني بدمشق يمدح محمد بن الجهم، فكلمته فيه فأذن له، فدخل عليه، وأنشده، ثم خرج، فأمر له بدراهم يسيرة، ثم قال: إن عاش هذا ليخرجن شاعرا ! فقلت: وما ذاك؟ قال: يغُوص على المعاني الدقاق، فربما وقع من شدَّة غوصه على المحال »[3].

3-أخبرني محمد بن يحيى، قال: كنّا يوما عند أبي علي الحسين بن فهم، فجرى ذكْرُ أبي تمام، فسأله رجل: أيهما أشعر أبو تمام أو البحتري؟ فقال: سمعت بعض العلماء بالشعر – ولم يُسمَّه – وسئل عن هذا فقال: كيف يقاس البحتري بأبي تمام؛ هو به، وكلامه منه؛ وليس أبو تمام بالبحتري، ولا يلتفت إليه»[4].

1- ينظر: الآمدي، ص12.

2- المرزباني، ص373.

3- المرجع نفسه، ص400.

4- المرجع نفسه، ص407.

من جملة ما يترجم عنه مسار منطق المواقف الاختزالية المُسندة إلى متحدث ومتحدث إليه في النصوص السابقة أنه يُنسب فعل التفضيل من عدمه إلى عامل المحادثة الأول: الفرقة (صاحب أبي تمام أو صاحب البحتري)، وللوصول بهذا المسار إلى الغاية المحددة له، أي جعله شرطا أساسيا من شروط إقامة الحوار، يعمد المساهمون فيه إلى ترتيب العلاقة بين السائل والمجيب بخطوات مدروسة يمكن إجمالها كالتالي:

- حصر اهتمام المشاركين في منطق السؤال والجواب في ثقة السائل في قدرات المجيب وفي تقييمه / تقديره لدرجات التفاوت الخالصة من أي تعصب مذهبي خارجي عن تلك القدرة.

- التماس القدرة الشعرية من فقه درجة من التفاوت لا باعتبارها قدرة سابقة عن الفهم، لكن بوصفها طريقا سالكا إلى الفهم، وبذلك يَتَأتّى لعامل المحادثة الهيمنة باعتباره مرجع المعرفة الشعرية المستهدفة في مجال المقارنة.

- من الردود المختزلة المُسندة إلى المجيب يمكن التماس درجة من الفهم يمكن إدراك درجة تمكنه من شعر أبي تمام إذا تم التمييز داخل القدرة الشعرية بين خصائص السائل وخصائص المجيب.

يتضح مما سبق أن السائل يسعى بسؤاله إلى تحديد خصائص فهم يتضمن مكونات وصفات ومؤشرات معرفية وذوقية تُفَعّلها خواص تمتلكها خصائص سامع مثالي يمكن تحديده والاستعانة به. ويمكن أن نعبر عن مثل هذه الخصائص ابتداءً في درجة من المسلمات المعجمية على صورة ما ذكره ابن منظور لمادة " فهم"، قال: «الفهم معرفتك الشيء بالقلب، فهمه فهْما وفهَما وفهامةً: علمه.... وفهمت الشيء: عقلته وعرفته، وفهمت فلانا، وأفهمته، وتفهَّم الكلام: فهمه شيئا بعد شيء»[1]، وذكر الجرجاني أن «الفهم: تصور المعنى في لفظ المخاطب»[2].

1- لسان العرب مادة فهم.

2- الجرجاني، كتاب التعريفات، ص217.

نلاحظ من المعاني المعجمية لمادة "فهم" ومشتقاتها أنها تجري على مدلول عام هو:

1- المعرفة بالقلب والعقل.

2- ووسيلة التوصيل الإيجابية.

3- ونجاح المتكلم في نقل تجربته إلى الغير.

4- وقدرة السامع على الفهم.

متجهة عند النقاد العرب القدامى اتجاهين أساسيين:

أولها: تبيّن من نصوص التراث أن بنية الفهم هي بنية تحتكم إلى مجموعة من المبادئ البلاغية المنتقاة من ضروب التوصيل المهيمنة في الثقافة الشفاهية. ولكي ينجح التوصيل لا بد أن يشترك المُفهم والمتفهم عنك في عدد من الخصائص وفي البلاغة التي تنمي هذه الخصائص. ويمكن تفريعها بالاستناد إلى العلاقات التي تربط المتكلم / السامع بما يجمعهما من بلاغة الخطاب. وإذا كانت قضية التوصيل ممارسة تلزمها علاقتان يقتضي بهما حسن الفهم وسوئه؛ فإن أحدهما يبرر نجاح التواصل والآخر يؤكد فشله، لأن تصنيف المشاركة في الفضل بين المفهمِ لك والمتفهّم عنك إلى بلاغة للخطاب، والإبانة عن حجته، والإفصاح عن أدلته من جهة المتكلم، وميل الأعناق، وفهم العقول، وسرعة النفس من جهة السامع[1]؛ يُبين:

في خاصيته الأولى الأولوية المعطاة للمتكلم على حساب المستمع «والمُفهم والمُتفهم عنك شريكان في الفضل. إلا أن المفهِم أفضل من المتفهم، وكذلك المعلم والمتعلم»[2]. والافتراض الأساسي، كالتوصيل في سائر العلاقات اللغوية، هو معرفة المتكلم الدقيقة والصحيحة بالبلاغة. وقد بين الجاحظ ذلك حين أكّد أن اللبس في الكلام من نوع ما، يُستحسن أن يكون مرده إلى عجز المتكلم وليس إلى عجز القارئ، إذ

1- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص7.

2- المرجع نفسه، ج1، ص11 – 12.

«يكفي من حظ البلاغة أن يُؤتَى السامعُ من سوء إفهام الناطق، ولا يُؤتَى من سوء فهم السامع»[1].

ويشمل في خاصيته الثانية الأهمية المعطاة للسامع. ويقود إرجاع صفات فهم إلى تقاليد بيانية موروثة، واستحكام فهم السامعين لها مع شيوع البلاغة فيما بينهم[2]، إلى إمكانية تفريع الفهم داخل أي من فئات المستمعين المفترضة استنادا إلى أدوات الفهم وقوانينه البداهية. ولو أخذنا رتب المستمعين لوجدناها، باعتبار خصائصها من حيث البساطة والتركيب على ضربين:

في الضرب الأول يرتبط الاقتدار على الفهم من عدمه بجهة من بلاغة الخطاب: فالخطابات الجيدة والخطابات الرديئة تتقاطعان من جهة "إفهام المعاني" «لأن الرديء من الألفاظ يقومُ مقامَ الجيد منها في الإفهام»[3]. وقد خطّطت البلاغة العربية سبله عن طريق المماثلة بين بلاغة النص وبلاغة المستمع، انطلاقا من مزاوجة مقولاتها عن الطبقة ودرجة الفهم المُسندة إليها، فالإفهام كما يقول أبو سليمان المنطقي « إفهامان: رديء وجيد، الأول لسفلة الناس، لأن ذلك جامع للصالح والنافع»[4]. من السهل أن نتبين الخط الفاصل بينهما، فهو يعتمد كلية على معيار لبلاغة النص، وأن يستند إليه كلية في التقليل من أهمية الرديء منهما، بل في إسقاطه تماما من دائرة التوصيل التي تتطلبها خصائص سامع مثالي بالمواصفات التي رأينا جانبا منها في الفصل الأول من هذا البحث، لأنها خصائص استطاعت أن توفق بين مطالب خصائص بلاغة سامع، ومطالب يفترضها اقتدار:

1- إفهامُ مُسند إلى « مجاري العرب في الكلام»[5]؛

1- المرجع نفسه، ج1، ص87.

2- ينظر: الجاحظ، حجج النبوة، ج1، ص279.

3- العسكري، الصناعتين، ص58.

4- التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد بن العباس، **المقابسات**، تحقيق وشرح حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، 1347 هـ، ص170.

5- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص162.

2- إفهامٌ يستمد حيويته وفاعليته من طريقة في بناء المعنى وإنتاج دلالة تستمد خصوصيتها من الوزن «والبناء والسجع والتقفية، والحلية الرائعة، وتخير اللفظ، واختصار الزينة بالرقة والجزالة والمتانة»[1]. وإذا كان من جامع بين هذه العناصر الشعرية، هو مساهمتها مجتمعة في تحقيق وقع جمالي يحترم خصائص خاصة الناس دون عامتهم « لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام»[2].

3- إفهامٌ يتم إسناده إلى ذات المجاري التي ينبغي أولا وقبل كل شيء أن تكون داعية لأنس فهم يستند في كليته إلى الكلام المعروف « ويسكُنُ إلى المألوف، ويَصْغَى إلى الصواب، ويَهْرُبُ من المحال، وينقبضُ من الوَخِم، ويتأخر عن الجافي الغليظ »[3].

ويتعلق الضرب الثاني بجهة دواعي الفصل بين بلاغة المستمعين انطلاقا من مراتب بلاغة الشعر. والفروق التي يتضمنها - في درجة من التأقلم مع مراتب بلاغة هذا الشعر - كبيرة جدا:

- هناك من جهة الفهم الثاقب، ويجد أبو هلال العسكري أقوى تأييد لخصائصه النوعية، هاهنا، في كون القصيدة الشعرية التي يستمتع بها، هي قصيدة أمكنه تذوق لغتها لعذوبة ألفاظها، وجزالتها، وسهولتها، ورصانتها، مع السلاسة والنصاعة، والرونق والطلاوة.

- وهناك من جهة ثانية الفهم المضطرب، والرويَّةُ الفاسدة التي تقبل الكلام المضرب، الذي لم يسلم من حيف التأليف، وسماجة التركيب[4].

ومما لا شك فيه أن أية تفرقة من هذا القبيل، هي تفرقة إجرائية تحاول أن تتوجه إلى النقطة التي تتحدد عندها رتب بلاغة المستمعين وفهمهم بما يتناسب ورتب بلاغة الكلام، ما يجوز أن تكون درجة الفهم وخصائصه مأخوذة من رتب الأساليب

1- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، ص170.

2- المرجع نفسه، ص 170.

3- العسكري، الصناعتين، ص 57.

4- المرجع نفسه، ص 57.

(طرق استعمال الألفاظ وترتيب المعاني). ومن هنا يصير الفهم قاعدة ارتكاز مُسندة إلى ثلاثة أنواع من الشعر:

- بحسب النوع الأول ،يشتغل الفهم على خاصتي: الانكشاف والبيان، و«ما كان لفظه مكشوفا بينا فهو من جملة الرديء المردود»[1].

- ويشتغل النوع الثاني على نوع من الاختيار يعقد علاقة بين بلاغة الشعر ودرجة قصوى من الوضوح، يتمكن من فهمه الكبير والصغير، لعدم حاجته إلى التفسير[2].

- ويردّ النوع الثالث إلى السهل الممتنع، مثل ذلك الذي يعود إلى نسق شعري يمكن أن تفهمه العامة بسهولة إذا سمعته، وهو وإن لم يكن من كلامهم « فإنهم يعرفون الغرض منه»[3].

ثانيها: أدى اهتمام الثقافة الكتابية بالطريقة الشعرية الحداثية التي تستخدم بها اللغة – وهي طريقة تختلف عن الطريقة التراثية - إلى البحث في مهمة البلاغة في اللغة الشعرية، وفي كونها وسيلة لبسط المعنى وتوصيله. ومن أكبر ضروب اهتمام الثقافة الكتابية أن تُبين كيف أن البلاغة يجب أن تعين على تحقيق المعنى وتوضيحه. والنقاد الذين انهمكوا في تبيان قيمة هذا الشعر أو ذاك، قلما أغفلوا قيمة هذه البلاغة في تحقيق الفهم. ومن هنا يصبح الوعي بالنصوص هو وعي، كما يقول كلر «بالفرضيات التي يتقدم بموجبها المرء، أي القدرة على توضيح ما يحاول أن يقوم به المرء، يجعل أسهل على المرء أن يرى أين وكيف يقود النص إلى سؤال الذات، وأساليب الفهم الاجتماعية الاعتيادية، التي نتجت عن الأدب الرائع»[4].

1- المرجع نفسه، ص64.

2- المرجع نفسه، ص61.

3- المرجع نفسه، ص66، وينظر: ص64- 65.

4- وليم راي، ص131.

3- سوء الفهم:

يقوم تخصيص الفهم على عمليات تصنيف للنصوص مرة، والمتكلمين أخرى، والقراء ثالثة، على أساس أنواع من الحدود وهي حد بلاغة النص وحد بلاغة المتكلم وحد بلاغة المستمع. وترتيب هذا التخصيص حسب درجات البلاغة يكون قد اتضح مع بداية التحول من الثقافة الشفاهية إلى الثقافة الكتابية. ويظهر في شكل قراءة تحاول أن تستنفد وجهات نظر في وظيفة البديع داخل النص، والتأكيد على أن البعض منه ينتفي خارج الوضوح والألفة، ويظل خارج حدود القياس التشبيهي. وفي رأي ابن طباطبا وآخرين، أن شواهد محدودة عائدة إلى حسن قديم ما تزال مجهولة القصد، كتب « فمن الحكايات الغَلِقة، والإشارات البعيدة، قول المثقب حكاية عن ناقته :

تقول وقد درأتُ لها وضيني أهــذا ديــنُه أبدا ودينـــي

أكلَّ الدهــرِ حــلٌّ وارتحال أمـــا يُبْقي علي ولا يقيني

فهذه الحكايةُ كلُّها عن ناقته من المجاز المباعَد للحقيقة»[1]. تحتاج استعارة "تقول وقد درأتُ لها" إلى جهد تأويلي لا يستقيم ونظام التأويل الذي تحتاجه الاستعارة داخل القراءة العمودية للشعر، لأنها تحيل إلى سياق يفتقد إلى خاصية وضوح القصد الذي يفصح عن المعاني الكامنة فيها[2].

ثمة بين أفق توقع الاستعارة وشرط الخبرة الجمالية التي اكتسبها ابن طباطبا عن شبهها في التقاليد الشعرية التراثية، ضرب من التحفظ حول قدرتها التوصيلية، ففي درجة من الإسقاط تحدث درجة من الشبه بين حقلين متمايزين:

أ- مجموع السمات التي تخصص الإنسان (الشاعر).

ب- مجموع السمات التي تخصص الحيوان (الناقة).

معناه أن بين أ وب سمات مشتركة قاد سوء فهم القصد من طريقة تنقل السمات بينهما إلى السقوط في درجة من السطحية التي فرضتها خصائص قارئ

1- ابن طباطبا العلوي، ص158، وينظر: المرزباني، ص 126.

2- ينظر: الجرجاني، الوساطة، ص115.

يحاول أن يتوقف بدلالة الخطاب عند ما يمكن أن تسمح درجة الفجوة في نقل السمات في الشعرية التراثية، فهي تُغيب:

- القيمة الإدراكية للمعاني الثواني، خاصة وأن الحوار الذي يدور بين الإنسان والحيوان أمر متداول في الشعرية التراثية. إن القول كسمة فارقة للإنسان وخطاب هذا القول على لسان الحيوان، يحددان – داخل شاهدي المثقب – لحظة سردية تقود – داخل الاقتصاد العام للاستعارة – من الحقيقة إلى المجاز. وحين يتحدث ابن قتيبة عن الناقة حيوانا غير ناطق - فهي في نظره «لم تقل شيئا من هذا، ولكنه رآها على حال من الجهد والكلال، فقضى عليها بأنه لو كانت ممن تقول لقالت مثل الذي ذكره»[1]- فهو يُفهمنا أن نرى في الناقة حيوانا لا يتكلم، ويكشف لنا ضمنيا تفطنه إلى فهم قريب لهذا الذي ذهب إليه مؤلفو بلاغة عامة «عن أن المعنى الحقيقي لا يختفي في الاستعارة ما دامت المعانم غير المتفقة مع المعنى المجازي، أو على أقل تقدير المعانم الغريبة عن السياق، لا يتم نسيانها»[2].

- طبيعة العلاقة بين الناقة والشاعر، تنتمي إلى مفارقة إبداعية تحول الناقة عن طريق الاستعارة من واقع مادي في الخارج إلى عمل فني خالص داخل البيت الشعري « فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها، فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته، ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها»[3].

وبعيدا عن هذا النهج في التعامل مع مبدأ المشابهة، يرفض ابن طباطبا التعارض القائم بين الذات الشاعرة وبين أنمذجتها على مستوى الواقع المودع في قرارة أعماق الصحراء وعالم الحيوان والشعر في آن؛ ومن هنا يقع ما يسميه آيزر

1- ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم)، **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب الغربية، مصر، ص83.

2- فرانسوا مورو، **البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية**، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003 م، ص33.

3- عصفور، جابر، **الصورة الشعرية**، الطبعة الثانية، دار التنوير للطباعة، النشر، 1983، ص205.

"اللاتساوق بين النص والقارئ"، « ويضم انحرافين عن المعيار، الأول أن القارئ غير قادر على تذوق إن كان فهمه للنص صحيحا، والثاني عدم وجود سياق تنظيمي بين النص والقارئ من خلال الإشارات أو المفاتيح النصية»[1]، ويستحق هذا الوجه من اللاتساوق، شيئا من الاهتمام، فليس قصد الشاعر أن تتكلم الناقة وتعرب عن شكواها على الحقيقة، كما أراد أن يوهمنا به ابن طباطبا، بل هو نسق تصوري قائم على التقاطع بين الانتقاء المعنمي الذي يتحقق بفضل المثير الأصلي "الصحبة والمعايشة"، وبين الحقيقة الأولية التي تجسدها ناقة مجربة مكثرة الحل والترحال. وتحت هذا التجسيد يوجد الكثير من التشابه بينهما، مما يوحي بنوع من التداعي التلقائي للعلاقة بين حكاية الناقة التي تعودت على مد الحزام وشده استعدادا للسفر، وبين اللاستقرار الذي أصبح سمة لاصقة بحياة الشاعر.

ولو عدنا إلى الفارق بين قصد الشاعر وقصد القارئ، فإن كل واحد منهما يبحث عن قصد خاص به، ليصل بالاستعارة إلى أهدافها، فالشاعر يلجأ إلى توظيف علاقة لا ملاءمة بين:

تقول = + إنسان + إرادة	و	الناقة = + حيوان – لا إرادة .

1- سي هول روبرت، **نظرية الاستقبال مقدمة نقدية**، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1992 م، ص111.

وقد علق ابن طباطبا على هذا الجمع، فكتب «وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول»[1]. ويقوم هذا المستوى من الربط بين محمولات تصف أفعالا إنسانية، ومحمولات تصف أفعالا حيوانية على نوع من التحايل من سوء الفهم، لذلك يشترط في المعاني الثواني ما يلي:

1- أن يضمن الشاهد الشعري إشارة عابرة تخفف من درجة الإيماء المشكل الذي لا يفهم إلا ضمن أفق انتظار تكون فيه الاستعارة المكنية قولا داخل القرب والوضوح وليس خارجهما[2].

2- في حال الأشعار التي لا تفهم معانيها إلا سماعا، يعطي ابن طباطبا للوظيفة السياقية للخطاب دورا رئيسيا في تقليص درجة الغموض الذي يسببه تعدد المعاني في الكلمات. وهي وظيفة لا تفسر، فقط، الكيفية التي تُعرض فيها أوصاف في حالات غامضة يعسُر استنباط معانيها ويُستَبرد المسموع منها، بل تفسر أيضا الكيفية التي يتم بواسطتها تمثيل معاني الغرض الشعري وواقعه المرجعي[3]، ومن هنا وجب التحكم في غموض الخطاب الناشئ عن عدم وجود سياق تنظيمي بين النص والقارئ من داخل العرف ذاته، ووظيفة الفهم هو أن يتشبث بهذه الوظيفة الخارجية للسياق. ومن هنا يصبح قصد الشاعر هامشا عرضيا للعرف، لأنه يعيش حضوره من خلال تأمل عالم الحيوان؛ والشاعر إذ يمنح له ذلك، فلكي يؤكد دور عملية الإسقاط في فهم عالم الإنسان الذي يشغله القلب كما يشغله العقل، وبذلك يقيم الشاعر تماثلا بين عالمين متعارضين كلا منهما يمثل نموذجا لبنية واقع متجانس وبنية تأمل هذا الواقع.

من البداهة، أن لبساً من هذا القبيل، لا يُسند إلى معيارٍ قارٍ في التفسير والتحليل. وإنما يُسند إلى طريقة في الفهم لا تفلح في التغلب على عوارض تَمثُّل تجربة الشاعر. ولا تفلح، أيضا، في مجال التطبيق في رسم حدٍّ فاصل بين شكل من

1- إبن طباطبا العلوي، ص158 – وينظر: المرزباني، ص126.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص86 – 88.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص73 – 80.

سوء فهم وشكل آخر. فهو يقدم مع الأعرابي ترسيمة مختزلة لما يسميه شليرماخر بسوء الفهم[1]، فهو يعتقد أنه كلما تقدم النص في الزمن صار غامضا أكثر بالنسبة لنا، وصرنا – من ثم – أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم[2]. وفي حال الفهم السابق، فإن بعض الشواهد سواء تقدمت أو تأخرت موضوعة على ما يسوءه، فالافتتان بالوضوح، كونه هذا الحسن المنتج أولا، أفسدته استعارة المثقب العبدي وشبهها، وتفسده شواهد شعرية كثيرة منتجة زمن الحداثة الشعرية.

تختلف ترسيمة سوء الفهم عند الأعرابي، في جانب منها، عن تلك التي يمكننا استخلاصها من مقولة سوء الفهم عند شلير ماخر، حيث يشتغل سوء الفهم في منطق السؤال ضمن حدود نشاط إبداعي معاصر للسامع / القارئ، وأياً يكن أمر الاختلاف بينهما، فالعلاقة بينهما - رغم نمطية حكم سعيد المكفوف (أو الأعرابي) ومعياريته في مقابل المعايير العامة التي يراها شلير ماخر ضرورية لتجنب سوء الفهم-[3]، هي علاقة يتم في إطارها الجدل بفهمين مختلفين: فهم يقلصه الأعرابي في أقل عدد من التأويلات، وفهم يوسعه أبو تمام في أكبر عدد من التأويلات.

إن معيار الفهم هو وظيفة سياق أصبح فيما بعد معاهدة بين الشاعر والمتلقي، أو هو توقع التعرف في التجربة الجمالية كما تتوقعها الجماعة ذاتها. وأن استقرار الوظيفة الجمالية هي مسألة منوطة بالجماعة، وهكذا يعود الفرق بين الفهم وسوئه إلى صدام نتج عن تصادف «**عنصرين هما: أفق الانتظار (أو الشفيرة الأولية) الذي يستدعيه العمل، وأفق التجربة (أو الشفيرة الثانوية) التي يلح عليها المستقبل**»[4]، **أو** الصلة القائمة بين أفق التوقع المنتظر في النص الشعري وبين أفق انتظار المتلقي.

1- ينظر: أبو زيد نصر حامد، **إشكاليات القراءة**، ط 5، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م، ص20- 23.

2- المرجع نفسه، ص22.

3- المرجع نفسه، ص22.

4- هانز روبر جويس، **جمالية التلقي والتواصل الأدبي**، مجلة عالم الفكر المجلد الثامن عشر، أفريل 1995 م، ص106.

وتخضع هذه الصلة – في حال الأعرابي - للتقابل الشعري بين الحقبة الجاهلية / الأموية والحقبة العباسية « سمع أعرابيٌّ قصيدة أبي تمام:

1- طَلَلَ الجميع لَقَدْ عَفَوْتَ حَميدا

فقال: إنّ في هذه القصيدة أشياءَ أفهمها، وأشياءَ لا أفهمها؛ فإما أن يكونَ قائلُها أشعرَ من جميع الناس؛ وإما أن يكون جميعُ الناس أشعرَ منه»[1].

إن آلية عملية التصنيف هذه عملية بداهية، إذ يكون للفهم بداية ويتواصل بشكل تعاقبي عبر مراحل زمنية نحو سوء الفهم؛ ورغم ما قد يبدو في هذا التصنيف من تناقض – فإما أن يكونَ قائلُها أشعرَ من جميع الناس؛ وإما أن يكون جميعُ الناس أشعرَ منه – فهو ثابتة من ثوابت ثقافة الأعرابي الشعرية وشبهه. والأمر الحاسم هنا أن شعر أبي تمام لا يكتسب خاصية الإفهام إلا حينما تكون ذائقة المتلقي متحولة ومتجددة، فنحن، حسب أبي هلال العسكري، «نفهمُ معانيَ هذه القصيدة بأسرها؛ لعادتنا بسماع مثلها، لا لِأنَّا أَعرَفُ بالكلام من الأعراب»[2]. ينقلنا هذا الفهم إلى جانب هام من جوانب التوافق الذي يحدث عقب درجة من الاندماج، فالفهم ينفتح حسب درجة معايشة القارئ لذخيرة النص التي تعد «المنطقة المألوفة داخل النص»[3]، وتتضمن هذه الذخيرة عناصر معرفية مشتركة يعتبرها إيسر «مادة منتقاة من أنساق اجتماعية وتقاليد أدبية، وهذه المجموعة المنتقاة من المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية تضع العمل في سياق مرجعي يجب من إضفاء سمات الواقع هذه»[4]. لا يستنفذ هذا الجدل الذاتي/ الموضوعي الفرق المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية، وكيفيات توظيفهما مجتمعين في قراءة بنية بعض شعر أبي تمام. ومن هنا أمكن تناول هذا الشعر بطريقتين مختلفتين، فقد يمكن وصفه بأحسن الشعر، كما يمكن وصفه بأقبح الشعر.

1- العسكري، الصناعتين، ص11، ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، ص345.

2- العسكري، الصناعتين، ص11-12.

3- وليم راي،، ص64.

4- فولفجاج إيسر، **فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة د، عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 م، ص95.

وأحسن الشعر هو ما تسمح به ذائقة شعرية حداثية، وأقبحه هو ما تسمح به ذائقة شعرية تراثية. ومن المؤكد أننا في الوصفين يمكن اللجوء إلى مفهوم العادة حتى نصف الفرق الخاص بين الذائقتين لكي نثبت نوعا من الفهم لكونه مفترضا مسبقا، ويبقى الاختلاف بينهما أن فهم أشعار الحداثة يخضع في تركيبه الظاهر والخفي لذائقة شعرية ظلت في جانب منها خارج حدود القياس الشعري البدوي، وداخلة، حسب صاحب أبي تمام، في حدود فهم يقدر عليه « العلماء والنقاد في علم الشعر»[1].

لسوء الفهم السابق نفس النتيجة تقريبا، فهو الذي يحدد في قراءة الآمدي وشبهه درجة المسافة الجمالية الفاصلة بين ذائقتين. ومما يكون قد تمخض لسؤال الفهم بعد ذلك في علاقة النص بالمتلقي، درجة الخلخلة التي أحدثها شعر أبي تمام في قوانين الشعر المألوفة عند الناس. وأيًّا ما تكون درجتها، فإن نتائج الفهم المتوالدة ضمن الثالوث: الشاعر وشعره والمتلقي، تكون قد تحققت عبر مساءلة معانٍ لا يعرف القارئ العمودي « ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس»[2]. إن التجربة المسبقة التي يتوفر عليها الأعرابي في مجال الشعرية التراثية، وهي تجربة دالة على نوع من التضييق في نقل السمات، هي بلا ريب، وقبل كل شيء مُسندة إلى أحكام جمالية قبلية. وهو أمرُ يمكن تفسيره بابتذال ذوق، وركونه إلى أفق انتظار يعترض الفهم إزاء هذا النوع من الشعر. ففي هذا الأفق مواقف بلاغة نقد كثيرة، في شكل أحكام قيمة تختزل التشكيك في القصيدة كلها لأن «أولها بيت نصفه مخروم، والنصف الثاني عويص!»[3].

ربما كان الشاهد السابق مثلا لأكثر حالات الجودة أو الرداءة ندرة، وهي الحالة التي يتضمن الاتفاق فيها على جودة القصيدة أو رداءتها فرقا في الفهم ذاته، فالذي حدث أنه لما نظر سعيد المكفوف (أو أبو العثيمل) في قصيدة أبي تمام «استرذل

1- الآمدي، ص21.

2- المرجع نفسه، ج1، ص125.

3- المرزباني، ص 401،

ابتداءها، وأسقط القصيدة كلها، حتى صار إليه أبو تمام، ووقفه على موضع الإحسان منها، فراجع عبد الله بن طاهر فأجازه»[1].

أسهم الانتقال من أفق انتظار إلى آخر في التأقلم مع قصيدة أبي تمام، و"الوقوف على مواضع الإحسان" منها، يبدأ هذا التأقلم بالتمييز بين نوعيين من الاستدعاء للشعر:

- نوع يحقق أفق انتظاره باستدعاء بيت شعري واحد.

- ونوع يحقق أفق انتظاره باستدعاء أبيات القصيدة الشعرية كاملة غير منقوصة.

ويمر تحديد الفرق بين النوعين من جهة، وتحديد العلاقة بينهما من جهة ثانية، عبر الإمساك بطرائق تقدم الفهم، من طريق استحضار شروطه المعرفية والذوقية.

4- تقدم الفهم:

يتحدد الفهم عند أبي تمام، باعتباره سبيل وصل ماض شفاهي بحاضر كتابي يتوقف ترتيب شروطه الذوقية والمعرفية عن طريق إقامة نوع من التعارض بين طريقته الشعرية وبين الطريقة المألوف والمعهود في شعر سابقيه ومعاصريه. ولهذا التعارض مصدران اثنان:

- يختص أولهما بقدرة/كفاءة لغوية نوعية، ومعرفة دقيقة بأيام العرب، وأخبارها، وأمثالها، «وهو يستعمل هذا كثيرا في الشعر، ويقصده ويطلبه، ويعرف فيه، وآفته عند قوم لا يفهمون محاسنه، فيعادونه، والأحمق عدو ما جهل »[2].

- ويتعلق ثانيهما بقدرة فائقة على تذوق النصوص اللغوية المثالية. وتتعزز هذه القدرة من طريق وصل معرفة ببلاغة شعر استوفت آثار مقروءة سلفا، من جانبين:

أولا، لأنها تقوم على وجهة نظر في العلاقة بين خصائص القارئ المتأمل وطريقة في الاختيار عند أبي تمام، فإذا أخذنا بقول العمري: « فالاختيار هو عمل

1- العسكري، الصناعتين، ص 434.

2- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى، **شرح ديوان أبو تمام**، تحقيق ودراسة د.خلف رشيد نعمان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، ج1، ص469.

الذات المتخيّرة مع النصوص»[1]، وبقوله أن صاحب « الاختيار يعمم مقولات مثل الاستعارة والتجنيس والطباق والتشبيه وينفي النصوص التي لا تحتوي هذه المقولات»[2]؛ عندئذ يكون قول عبد الله الطيب عن أبي تمام: «لقد كانت له مقدرةُ خارقة على تمييز الشعر الجيد من الشعر غير الجيد، حتى إن بعضهم يحتكمون إليه، لقد كان من هذه الناحية ناقدا تطبيقيا»[3] قولا يفي على وجه اليقين وصف طريقة في القراءة تتضمن بالضرورة خضوع صاحبها لفعالية النص المُختار بحسب ما يمارسه في ذهنه من إثارة كانت سببَ اختياره. وفي السياق نفسه إذا اعتبرنا الناقد المتقدم (زمنا) هو الذي اختار «عندك مثلا الجاحظ الذي دون لنا طريقة النقاد المتقدمين زمنا وحاول أن يختار الكلام الجيد، الاختيار، كما قلنا، مسألة حكم ومسألة دربة ومسألة ذوق»[4]، أي في تحويله إلى حكم قيمة جمالي، ومنحه درجة من الأصالة في الطريقة والمنهج، فقد كان اختيار أبى تمام يمثل بامتيازٍ درجة من التفاوت في مواضع اهتمام أصحاب الاختيارات دهره، فهو يحيل القارئ على نمط اشتغال بلاغة شعرية فارقة، «وقضَيْتَ العجبَ كيف وقعَ الإجماعُ من النقاد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه، وفي اختيار المقصدات أوفى مما دوّنه المفضل ونقده»[5]. وفي جميع الحالات فإن اختيار المقطعات والقصائد المناسبة لدرجة عالية من الجودة، هو الذي يجعل من التحقق

1- العمري، البلاغة العربية، ص70.

2- المرجع نفسه، ص70.

3- الطيب عبد الله، **نشأة النقد العربي وقضاياه**، حوار منشور بمجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد الثاني، شتاء 1986، ص93.

4- المرجع نفسه، ص95.

5- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص1.

والإدمان على الدرس والألفة واللذة[1] ممارسة مُمَكِّنَة لدرجة غير متناهية من الفهم. ومن هنا فإن توسيع الفهم، من هذه الزاوية، «يساوي توسيع الخارج القصدي للفعل الكلامي بكل ما فيه من بنى متعددة الأبعاد»[2]، ويبلغ هذا التوسع حداً من الجدرية بحيث أنه يتطلب أن نفترض نوعا من المزاوجة بين الموضوع والصورة[3]، لشيء كما يقول الباقلاني «يرجعُ إليها في أنفسها»[4] على نحو بالغ الإيجابية، لا بوصفها ممارسة شعرية تجديدية في حركة التأليف بالاختيار وحسب، بل بوصفها، أيضا ؛ شرطا ضروريا للفهم. وعند هذه النقطة تتحد إمكانات اختيار مع استجابة النقاد العرب القدامى لها وتأثيرها فيهم قبل / بعد أن تعطي / أعطت البلاغة العربية قوانينها الخاصة بها، في صورة كما كتب العمري «تفاعلية أو تفعيلية بين الشكل والمضمون من جهة وبين المكونات الشعرية المختلفة من جهة ثانية»[5].

ثانيا: وإذا تركنا جانبا هذا المستوى من الاختيار (وهو مستوى يحدد مسار الفهم ويعمقه)، فسيكون بإمكاننا التمييز بين مستويين من تموضع شعر أبي تمام في ملتقى نصوص شعرية كثيرة:

1- يدل على ذلك رواية ينقلها ابن المعتز عن محمد بن قدامة أنه قال، « دخلت على حبيب بن أوس بقزوين وحوليه من الدفاتر ما غرق فيه، فما يكاد يُرى، فوقفت ساعة لا يعلم بمكاني لما هو فيه، ثم رفع رأسه ثم نظر إلي وسلم عليّ، فقلت له، يا أبا تمام، إنك لتنظر في الكتب كثيرا، وتدمن الدرس، فما أصبرك عليها ؟ فقال، والله ما لي إلف غيرها ولا لذة سواها، وإني لخليق أن أتفقدها إن أحسن »، طبقات الشعراء، ص284.

2- بول ريكور، **النص والتأويل**، ترجمة منصف عبد القادر، العرب والفكر المعاصر، العدد الثالث، صيف 1988، ص59.

3- ينظر: العمري، البلاغة العربية، ص75.

4- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص117.

5- العمري، البلاغة العربية، ص73.

- مستوى يتخذ الموهبة الشعرية الفردية منطلقا لخلق درجة متعالية من الاقتدار البلاغي لتُشمّل كثيرا من البلاغة الشعرية فرادة في توظيف اللغة، أسهمت في جعل أبي تمام «مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده، فلم يبلغه فيه، حتى قيل: مذهب الطائي»[1]. وربما كان هذا المذهب مثلا لأكثر المذاهب الشعرية ندرة، وهو المذهب الذي لم تفسده التحيزات الشعرية بعد كل هذا الميل نحو الشعرية التراثية. والذي حدث أن شاعرا مثل عمارة بن عقيل – وهو من شعراء البدو – وكان بصيرا بصنعة الشعر ونقده، استطاع أن يكتشف كنه التشابه بين شعر أبي تمام وشعر من سبقه من الشعراء الفحول، وأنه يحقق تأثيرا يشبه التأثير الذي حقق رضا الذوق المُفتن بالشعرية التراثية[2].

- مستوى يقترن ببعض التشبيهات والاستعارات والطباق والجناس التي كانت موضع الإفاضة في الحديث عن انقطاع صلة شعر أبي تمام بحسن قديم:

فهناك أولا صور شعرية قابلة للجدل في أية قراءة تحاول أن تربط بين مكوناتها ووظيفتها. وقد أنهى تأمل أكثر التغيرات التي طرأت على طبيعة هذه العلاقة، والتي قد تُعزى في معظمها إلى شعر أبي تمام، إلى توسيع الفجوة بين أحكام القيمة الذاتية وأحكام القيمة الموضوعية، لسببين رئيسين:

1- القرابة على مستوى البنية والوظيفة التي تحكم بين صور أبي تمام وشبهها من قبل ومن بعد، والتي ولدت درجة هذه الفجوة، وهذا هو الدليل: هنا اتفاق داخل القراءة العمودية للشعر على عدم استساغة إفراط أبي نواس في طلب البديع والإغراق فيه[3]. ومع ذلك فإن المقارنات التي تمت بوساطتها صياغة أسباب كراهيتها له أو نفورها نحوه، لا يمكن أن تقال في بديع أبي نواس أو بشار وشبههما[4]، كما تقال في بديع أبي تمام؛ ذلك أن التشدد في تمجيد استعارات الماضي على شاكلة بعض ما وجده

1- الصولي، أخبار أبي تمام، ص34.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص59.

3- ينظر: المرزباني، ص337 – 352.

4- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص51، وج4، ص56.

ابن المعتز «في القرآن وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم، كلام الصحابة، والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين، من الكلام الذي سماه المحدثون بديعا»[1]، تقابله صعوبة في قياس شعر أبي تمام على درجة شاعر ذي شعر رديء، وطريقة القراءة العمودية للشعر لا تركز إلا على شواهد شعرية تحاول من خلالها أن تبين في جانب منها مفارقتها للخصائص الشعرية الموروثة، هذا على ما في بقية الشواهد الشعرية – وهي كثيرة – من جودة ومن متعة وإعجاب لدى طبقة من القراء متميزة الثقافة الشعرية، فقد عد هؤلاء القراء « شعر أبي تمام قمة تصاعد هذا المذهب بكل محاسنه ومساوئه، وكما أطلقوا على هذا المذهب "طريقة المحدثين"، وأطلقوا على نتائجه صفة "البديع"، وهي صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق، فتنطوي على المفارقة، لأنها تشير إلى الأولوية في الوجود، والمخالفة للمعهود، وكأن البديع من هذه الزاوية وصف لنتاج "المحدثين" على نحو يقارب بين صيغتي اسم المفعول في "المبدع" و"المحدث" من حيث أن كليهما وصف لنتاج يمثل ابتداعه، وإحداثه خروجا على ما هو ثابت، ومخالفة لما هو قديم»[2].

2- لا تتناول القراءة العمودية للشعر استعارات أبي تمام كنموذج أو أمثلة عن تاريخية التمفصل الإبداعي للشعر وللمعرفة به؛ بل تكتفي بحصر مجمل لنوع منها لغرض أن يشمّل العملية الشعرية في كليتها في لحظة تاريخية محددة، والتدليل به على مغايرته للمألوف من الأثر الشعري، ومحاولة القبض على دلالته بالمواصفات الذوقية والمعرفية المعهودة. وهذه القراءة تفعل ذلك حين تقف إزاء شواهد شعرية جعل فيها أبوتمام « للدهر أخْدَعا، ويدا تُقطَع من الزند، وكأنه يُصرَع، ويحل، ويشرق بالكرام، ويبتسم، وأن الأيام تنزله، والزمانَ أبلَقَ، وجعل للمدح يدا، ولقصائده مزامر إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر، وجعل المعرف مسلما تارة ومرتدا أخرى، والحادثَ وغدا، وجَذَبَ

1- ابن المعتز، البديع، ص1.

2- عصفور، جابر، **قراءة التراث النقدي**، مقدمات منهجية، ضمن قراءة جديدة لتراثنا النقدي، نشر نادي جدة الثقافي، 1410 هـ، 1990 م، ص115.

نَدَى الممدوحِ بزعمه جذبةً حتى خرّ صريعا بين أيدي قصائده، وجعل المجد ما يحقد عليه الحرف، وأن له جسدا وكبدا، وجعل لصروف النوى قدًّا، وللأمن فُرشا، وظن أن الغيث كان دهرا حائكا، وجعل للأيام ظهرا يُرْكَب، والليالي كأنها عوارك، والزمان كأنه صُبَّ عليه ماء، والفرس كأنه ابن الزمان الأبلق»[1]. مثل هذه الاستعارات هي الأكثر إثارة للجدل بين الفهم وسوئه، وأن تتبع شبهها يمكن أن يضع بين أيدينا ذوقا ومعرفة في قراءة استعارات يصر الآمدي على عدها «في غاية القباحة والهجانة والبعد من الصواب»[2]. ولعل هذه الأوصاف السالبة من بعض جوانبها أقرب إلى طبيعة المواقف الجاهزة أو المختزنة، منها إلى القراءة المنهجية والمحايدة، فنحن نجد فيها نغمة الاستجابة الجاهزة إلى ضد هذه داخل محفوظ في الذاكرة من أشعار القدماء «مختار مؤول، ينتج اختياره وتأويله نموذجا أصيلا لماض مصنوع، متخيل محله ذهن الناقد وليس الواقع التجريبي، وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع إلى الشعر المحدث، أو قراءته، فتقوم بمعايرة تأويلية، قد يعيها الناقد أو لا يعيها، لكن إطارها المرجعي – دائما – هو هذا النموذج الأعلى، المصنوع والمتخيل، الذي تتحرك معه العملية النقدية إلى شعيرة من شعائر عبادة الأسلاف، أو دورة من دورات قص الأثر، وإذا تجاوب "المسموع" الجديد، و"المحفوظ " القديم، كان الشعر جيدا، وإلا فالشعر رديء لابد من رفضه»[3]. يتضمن هذا النوع من الاختيار والتأويل وصفا بالسالب على على صعيد مسار(- س1 - س 2) بكامله، وما دعاه جابر عصفور قبل قليل بالنموذج الأعلى ليس بالوصف الذي يتعلق بمجمل الاستعارات التراثية، بل هو في حقيقته فصل تام بين توظيفين للتعالق بين طرفي الصورة الاستعارية، وقد أصبح مفهوما التفسير والتأويل اللذين يحظى لديهما مسار (س1 س2) بشرف الوصف الموجب بامتياز، سبيل محاولة تقعيد يفترض قبلا حداّ للفهم يتصور العلاقة بين الدال

---

1 - الآمدي، ص233- 234.

2 - الآمدي، ص234.

3- عصفور، جابر، قراءة التراث النقدي، ص126.

الإستعاري ومدلوله انطلاقا من وضوح الصلة وقربها بين المداخل المعجمية للكلمة ووظيفتها الإيحائية، من ذلك، مثلا، ما حاول أن يفهمنا به الآمدي من قول شائم الدهر[1]:

ولمَّا رأيتَ الدّهرَ وَعْراً سبيلُهُ وأبدى لنا ظَهْراً أَجَبَّ مُسَلَّمَا
ومَعْرِفَةٌ حَصَّاء غيرَ مُقَاضَةٍ عليهِ ولَوْناً ذَا عَثانينَ أجْمَعا
وجَبْهَةَ قِرْدٍ كالشِّراكِ ضَلِيلَةٌ وصَغَّرَ خَدَّيْهِ وأنْفــاً مُجَدّعا

أنه جعل «للدهر أَجَبَّ، ومَعْرِفَةٌ حَصَّاء ولَوْناً ذَا عثانين، وشبه جبهته بجبهة قرد، وجعل أنفه أنفا مجدعا»[2]. يولد هذا المستوى من القراءة دلالة تأخذ في الإمكان استخداما مجازيا يحاول أن يقف بها في حدود المعنى الحرفي للكلمات. وهي تصلح لتثبيت ميلٍ لرؤية شبهها كصور باهتة، لأنه يدخلها تعميما في باب التَّلمّح في هجاء الدهر، والإتيان به هازئا، والمسألة الهامة بالنسبة إليه هو أن القارئ الذي يلج باب هذه الاستعارات وشبهها، سيكتشف أن هذه الصور ليست « مما يعتمد ويجعل أصلا يُحْتذَى عليه ويستكثر منه»[3].

إن أقوى اعتراضٍ يمكن لفهم أبي تمام أن يوجهه إلى قراءة الآمدي، هو أن لدى شائم الدهر، قدرة خفية على التفطن إلى حلقات من المعاني لا نحسب أن القراءة العمودية تسمح بالتوسع فيها. إن أصالة الصورة التراثية كما هي عليه في شعر الطبقة الأولى من عصر ما قبل الإسلام، ستظل هي ذاتها مجال الصور الأخرى داخل العصر ذاته وخارجه؛ وعندما توظف صور جديدة من قبل أعرابي يُشهدَ له بتوليد درجة من الكثافة توافق ذلك المزاج (هجاء واستهزاء) الذي حول خيال شاعر إلى داخل الدهر بحثا عن مواساة لا يجدها في العالم الخارجي، فإن الآمدي سيحاول التقليل من نوعيتها لكونها أشياء مفصولة عن السياق، وأنها ليست منضدة في خيط من

1- أحد شعراء عبد القيس.
2- الآمدي، ص242.
3- المرجع نفسه، ص242.

الإدراك البدوي، وأنها لم تكن مشدودة بروابط القرب والوضوح، وأنها أخيرا لا يمكن أن تدرك بسهولة، ولا يمكن القبض عليها بالوصفات الذوقية والمعرفية المعهودة.

تؤدي طريقة في النظر إلى المداخل المعجمية في منطوق استعارات شائم الدهر إلى تعليق مبدأ وضوح الدلالة، فمثل «هذا في كلامهم قليل جداً»[1]، لميلها إلى تفضيل بعض الترابطات على حساب أخرى، فهي تُعطي الانطباع بأن الاقترانات محكمة بشكل خيالي. وأنها تخلُقُ «مطابقة جزئية وربما عارضة، إلا أنها تعبر عن حضور استجابة الذات استجابة حسية، إن الاستعارة هي انطباعية تركيبية، إنها شعر كما أنها " خلاقة"»[2]. وعلة هذا الحضور الحسي ما يلي: إن العلاقات بين طرفي الصورة في مثل استعارات شائم الدهر، لا يمكن في درجات من القوة أن توصف في حدود دلالية تسمح بالتناسب الواقعي بين الطرفين وحدهما. وقد اتضح لهانس أدائك أنه توجد درجات في القوة الإستعارية، ومن هنا كان تمييزه بين «الاستعارات التفسيرية والاستعارات العاطفية وتلك الاستعارات التي تتوفر على هاتين الخاصتين في الآن نفسه»[3]. وأهم فرق بين الاستعارتين، ما تؤسسه تجاه درجات القوة القائمة في الاستعارة العاطفية على مشابهة القيمة، وتقوم في الاستعارة التفسيرية على مشابهة واقعية[4].

وهكذا يمكن أن يكون لكلمة الدهر دلالتان، تُبرز الدلالة الأولى ما يقع على بعض الدهر الأطول ويقع على الدنيا كلها، وتوحي بإحساس الرعب الذي يبعثه وضعه موضع جالب الحوادث لاشتهاره عند العرب بذلك[5]. ويتأسس المدخلان المعجميان، على مشابهة قيمية وأخرى عاطفية، يعلن في تفصيل مبدأ المشابهة - الذي يعالق بين

1- المرجع نفسه، ص242.

2- فرانسوا مورو، البلاغة، ص34.

3-- المرجع نفسه، ص34.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص34.

5- ينظر: لسان العرب مادة دهر.

الدهر ودلائل حسية - نوعٌ من التداخل والتلاحم بين صفات بعير مقطوع السنام[1]، ذهب عنه منبت عرفه من الناصية إلى المِنْسجِ[2]، له شعيرات طوالٌ تحت الحنك[3]، متجعد الوجه وانعقدت أطرافه[4]، انقطعت مناديم أنفه إلى أقصاه[5]. وبناء عليه تتشكل هذه الاستعارات في وحدات دلالية، يقوم التماسك بينها والتآلف، في دخول هذه الأوصاف الواقعية مع وصف يتجاوب في التحام السلب، مع وَسْمِ «السنة الشديدة تذهب بكل شيء كأنها مَجْدَعة»[6]. ويقوم هذا التماسك، أيضا، في تجاوب إيحاءات هذه هذه الدلالات مع مشابهة قيمية تُبين عنها تصاريف الدهر ونوائبه، وأخرى عاطفية، من حيث إن كلمة دهر تثير، في الآن نفسه، انطباع امتداد الزمن وطوله، وإحساسا بثقل الحوادث والنوازل التي تنزل بالإنسان من موت وهرم[7].

وهناك ثانيا الطبيعة العميقة للاستعارة التي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تسهم في خلق أزمة إبداعية، وإنما يمكن أن تسهم في خلق ما أسماه ل، جيني ب" قلق التأثير[8]. إن فكرة التأثير التي سبق لنا توضيح بعضا منه، تُبين لنا أن التغلغل في الحداثة الشعرية يستدعي على حد تعبير ل، جيني، أيضا، ميل الشاعر نحو "تغيير النماذج"[9] وفق حذاقة واحتراف شعريين لهما قدرة التعبير عن مجاملة مختلفة في حق

1، ينظر: المرجع نفسه، مادة جبب.

2- ينظر: المرجع نفسه، مادة عرف.

3-- ينظر: المرجع نفسه، مادة عثن.

4- ينظر: المرجع نفسه، مادة قرد.

5- ينظر: المرجع نفسه، مادة جدع.

6- ينظر: المرجع نفسه، مادة جدج.

7- ينظر: المرجع نفسه، مادة دهر.

8- القمري بشير، ص93، نقله عن، إستراتيجية الشكل (بالفرنسية) مجلة " شعرية " عدد 27، ص260.

9- المرجع نفسه، ص93، نقله عن إستراتيجية الشكل (بالفرنسية) مجلة " شعرية " عدد 27، ص262.

الموروث الشعري، بدرجة تضمن التخلص جزئيا من "شبح الأب"[1]. وقد أخذت القراءة القراءة العمودية جانب الحيطة من درجة من التعمق في مثل قول أبي تمام[2]:

رقيقُ حواشي الحِلم لو أن حلمَهبكَفَّيْكَ ما ماريْتَ في أنه بُرْدُ

بل وذهب الآمدي في استهزائه بمثل هذا التوسع حد القول بأن « هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت»[3].

يكاد يكون مصدر الضحك من هذه الاستعارة واحدا لدى طبقة من القراء، فهي تدرك عند الآمدي وأبي هلال العسكري وابن سنان انطلاقا من مجموع المشابهات التي تستلزم على الأقل شروطا وأحوالا ذهنية قبلية. وهذه الأحوال هي ذات تقاطع معنمي تقليدي، فوحدة الدلالة وهي الخيط الذي يَصِل بين الحِلم والإنسان تمثل علاقة مألوفة في الثقافة الشعرية التراثية. وهي أحد المعايير التي ينبغي الركون إليها في تحديد درجة ألفة طريقة في نقل السمات، ففي الشعرية التراثية لا يوجد أحدٌ من الشعراء وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرُّجْحان والثقل والرزانة[4]، والرزانة[4]، وذموه بالطيش والخفة[5]، «وأيضا فإن البرد لا يوصف بالرقة، وإنما يوصف بالمتانة والصَّفاقة، وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة»[6]. ونلحظ أن هؤلاء القراء يعتمدون على شواهد شعرية للنابغة والأخطل وأبي ذؤيب وعدي بن الرِّقاع والفرزدق وغيرهم، للقول بنمطية الصورة وتقليديتها، وأنها على ما هي عليه في شعر هؤلاء الشعراء نمط محدد وواضح.

1- المرجع نفسه، ص93، نقله عن استراتيجية الشكل (بالفرنسية) مجلة " شعرية " عدد 27، ص262.

2- الآمدي، ص128، والعسكري، الصناعتين، ص119، وابن سنان، ص249.

3- الآمدي، ص128.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 128- 130 والعسكري، الصناعتين، ص119 وابن سنان، ص249.

5- ينظر: الآمدي، ص130.

6- المرجع نفسه، ص130.

وإذا أخذنا حاجة شعر أبي تمام إلى الابتعاد عن نمطية هذه الصور، فإننا سنتكشف أنه قد حاول أن يجهد الاستعارة إلى ما وراء الحدود المألوفة في استعارة "رقيق حواشي الحلم"، وأنها تحمل قدراً من التفاوت الملحوظ مع قول الفرزدق[1]:

أحلامنا تَزِنُ الجبالَ رزانةً وتخالُنا جَنًّا إذا ما نجهَلُ

« ولكنه من الصحيح أيضا أن البرد يختلط في الشعر بالجبل، قال امرؤ القيس:

" كبير أناسٍ في بِجادٍ مُزَمَّلِ "

يأخذ أبو تمام بالعلاقة القديمة بين البرد والجبل، وقد تكون هذه العلاقة حاسمة في تنظيم الدال المجازي وعناصره المكونة لدلالته الشاملة، أعني مقاصدها وحال حصولها في الشعر، إلا أننا نجدها في هذا الموضع من شعر أبي تمام أكثر عمقا، حيث «أن هذا الرجل المتحضر في العصر العباسي – مع ذلك – كان يتصور السلوك تصوراً مختلفا – إلى حد ما – عن تصور العربي القديم: ولكن حينما نتأمل الحواشي السابقة الوافية الجميلة الغالية الثمن القوية الاحتمال نعود فنتذكر صورة الجبل في شعر امرئ القيس»[2]، ومع ذلك لا تزال عملية إسقاط بعض خصائص الجبال على بعض خصائص البرد مطروحة، فهي تبدو للآمدي وكأنها دلالة مفصولة عن كل سياق، وكأنها استعارة تجاهد نفسها من أجل الوقوف على الصورة الغريبة الدالة على زيادة رقة سائره لأن العادة أن لا يكون البرد دفيئاً ولا ليّناً من الثياب[3]، ولكنها لا تفتك عن صورة امرئ القيس، ونستطيع أن نتقبلها على أساس أنها صورة قائمة على قلب وتحويل معنى سابق، وإبداع أو ابتداع صورة جديدة يخضع وقعها الحسي إلى الوقع العقلي «فالبرد رمز العقل وقد خلع الرسول عليه السلام برده على كعب بن زهير

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 129.

2- ناصف مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، ط 2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981 م، ص111.

3- ينظر: لسان العرب مادة برد.

معجبا به، وهذه الحادثة نفسها تشير إلى طابع خاص للعقل لا يخلو من جانب وجداني جمالي، وهذا هو الجانب الذي كشفه أو خلقه أبو تمام في شعره»[1].

هذه المشابهة القيمية / الواقعية هي التي تحفظ للاستعارة قدرة الانتقال من ثقافة متجدرة في الأصالة إلى ثقافة شعرية حداثية. وهذا الاقتدار على التنقل بين سمات حقول غير مألوفة هي خاصية ينفرد بها أبو تمام دون غيره من الشعراء، فهو «لا يجهل هذا من أمر الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه تقصد، وإياه تعتمد، ولعله قد أورد مثله، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ»[2]. ومن هنا تصبح أوصاف الغموض والتعقيد وغيرهما من الوظائف التعبيرية التي يعدها مثل الآمدي وشبهه وظائف «تتضمن بعيدَ الاستعارات وهجينَ اللفظ»[3]، سببا في الاعتقاد في انتماء هذه الشواهد الشعرية وغيرها للقصائد الصالحة عند المقارنة مع مثيلاتها في الجودة وفي ترتيب درجات التفاضل: جيد – أجود – الأجود. فمثل هذه المقارنات التي يحرص النقاد على الدخول فيها توفر للفهم سنن تأويل من شأنها أن تفيد في تكوّن أفق دلالي متعدد ومتنوع بحسب تعدد القراء وتنوّعهم. ويمكن للآمدي وشبهه أن يجدوا ما يكفي من البراهين التي تبيح الاعتقاد في درجة زائدة من التعمق في مثل هذه الاستعارات؛ وأنه من الصحيح - أيضا – والمهم – إن كل أثر شعري يُتقبل هذا النوع من الجدل كالجدل الذي استدعته، لا بد أن يكون أثراً شعرياُ متميزاً، إذا لا يمكن مقابلة بعض شواهد أبي تمام بشواهد من القرآن مرة[4]، وبشواهد من الشعر التقليدي، إلا على أثر مارس تأثيره من طريق التعمق في المعاني، وعلى شعر شاعر مصنع « بان جيده من سائر شعره: كأبي تمام ؛ فصار محصورا معروفا بأعيانه»[5].

1- ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، ص111.

2- الآمدي، ص131.

3- المرجع نفسه، ص126.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص244 – 254.

5- ابن رشيق، ج1، ص132.

هذا النوع في الفهم الذي يفترضه أبو تمام إنما كان سببه المعرفة بطريقة عمل الشعر، ويشكل استيعاب كل الإنسجامات - عبر جودة شعرية تستنفذها مختاراته الشعرية وطريقته الشعرية - العمود الفقري داخل النموذج الطائي، إنها مصدر صناعته الشعرية وغايتها. ولكن هل هذا يعني أنه كلما زاد حسن اختيار الشعر، كان الشعر أجود؟ لقد استطاع النقاد العرب القدامى أن يميزوا بوضوح هذا الاختيار من ذاك، وأيضا هذه القدرة في اختيار الأحسن والأجود من القدرة على قول الشعر. لننظر مثلا في قول المرزوقي في مقدمته لشرح الحماسة « كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته»[1]، فبحسب المرزوقي، نحكم على "الجودة " في تعارضها أو انفصالها مع / عن "الشهوة"، انطلاقا من التصور "اختيار" الذي يتعارض / ينفصل مع / عن قول الشعر. ومعنى هذا أن المرزوقي كان يرى تعارضا بين ثنائية: الجودة ≠ شعر أبي تمام، وثنائية: الشهوة ≠ الجودة. وتقوده الثنائيتان «إلى التساؤل عن الأدبية، وكيف يمكن وضع قواعد تبعد الشهوات»[2]. وبما أن تصور "الجودة " الشعرية يفهم كليا من خلال شروط "حسن أُنتج في زمن متقدم"، فإن معنى "شهوة" في تصور شعر أبي تمام، لا ينفصل في جانب منه عن المعنى الذي يفيده معنى الشهوة ذاتها في تصور سبب تفوق شعر أنتج في زمن متقدم، تذكر المصادر النقدية العربية القديمة أن «أشعر العرب امرؤ القيس إذا ركب وزهير إذ رغب والنابغة إذا رهب والأعشى إذا شرب»[3].

ولرصد العلاقة بين الشهوتين غير المحصورتين بزمان متقدم أو زمان متأخر، ولا بمكان دون آخر، نحتاج إلى بيان مفصل يجيب عن السؤال التالي: كيف تَنعت خصائصٌ شعريةٌ فارقةٌ سواء كانت تلك الخصائص جيدة أو رديئة التصورَ شهوة ؟. ترى القراءة العمودية للشعر أن شعر أبي تمام يختلف عن شعر امرئ القيس وزهير

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص4.

2- العمري، البلاغة العربية، ص86.

3- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص138، وينظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص14-15، وابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص95.

والنابغة والأعشى في الدرجة لا في عملية الخلق ذاتها، فلديهم جميعا فيض شعري يتخذ أصوله من شهوة الشعر وحبه والرغبة فيه[1]. وعليه فإن تحديد خصائص الأثر الشعري الجيد، وتخصيص درجات التفاضل كمستوى قيمي / تقديري خاضع للوصف إن بالموجب أو السالب، تفرض علينا أن نقلب المعادلة التحليلية، فعوض الحديث عن شعر حسن قديم وقبيح حديث من خلال حكم قيمة جمالي متوالد عن ثنائية الفهم / الشعرية التراثية، يجب الحديث عن ثنائية الاختيار والشهوة باعتبارها سبيل فهم الفرق بين مذهب في الاختيار ومذهب في الشعر. وتبعا لذلك، فإن المقارنة بين المذهبين يفرض مستويات من الفهم أو الوقع الجمالي التي تسمح بها درجة من الكمال في التعبير الشعري .

إن مثال الشهوة / قول الشعر قد كشف لنا مسلك الوقع الجمالي للشعرية التراثية، ولكنه لم يكشف لنا الوضعيات التاريخية والملموسة التي صَعُبَ ملاحظتها داخل القراءة العمودية للشعر بوصفها شهوة لقول الشعر تنتج الحسن والقبيح من جهة، واستجادة لا تصطفي إلا الجيد الحسن من جهة ثانية[2] خارج الزمان والمكان، وليس داخلهما فقط. إن الصفات الأولى داخل المستوى الأول (الشهوة لقول الشعر) تحيلنا على مصدر اختلاف الفهم في درجته البسيطة باعتباره وساطة حكم قيمة جمالي يتمفصل إلى صفتين متضادتين من نوع:

جودة / زمن ماضي وحاضر ≠ رداءة / زمن ماضي وحاضر.

وتحدد درجة الفجوة أو المسافة اختلاف الشروط الأساسية للإمساك بأي درجة من درجات التفاوت بين الصفتين، دون اهتمام بالأسباب التي يتضمن فيها الاتفاق أو الاختلاف على قيمة التجربة الشعرية ذاتها. فإذا كانت هناك كثرة في الشواهد التي تدل على ما يورده أبو تمام «من الساقط والغث البارد، مع سوء سبْكه ورداءة طبعه، وسخافة لفظه»[3]، فإن هذا التدليل لا يعود إلى عُذر يُوصل إليه بتأويلات بعيدة تُجهد النفس فهمه، ولكنه يعود

1- ينظر: لسان العرب مادة شهي.

2- ينظر: المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص8.

3- الآمدي، ص31.

إلى جدل لا يعد وحده سببا كافيا لترتيب درجة من الفهم غالبا ما تصاغ في حدود أوصاف عمومية مثل إن «من أحسن ولم يسئ أفضلُ ممن أحسن وأساء»[1] مرة، والحاجة إلى تقديم براهين مختصرة فيما يفسد ويصلح طريق الاستعارة[2]، تبعا لافتراضات القراءة العمودية القائلة أن «للاستعارة حدا تصلح فيه، فإذا جاوزته فسدت وقبحت»[3] أخرى. إن هذه الفجوة أو المسافة عبارة عن تنامي منطقي لمقولة معنمية / سيمية ثنائية (الحسن - القبيح) الرابط بين ظاهرها التضاد، كما تحدد درجات القرب أو الأبعاد التالية:

الموازنة	حسن ≠ قبيح	
ص 238-240	استعارة المعاطف والجوانب للدهر لأن الدهر قد يكون سهلا وحَزْنًا ولينا وصعبا على قد تصرف الأحوال فيه	استعارة الأخادع للزمن .
ص 242-255	يجعل للقافية رونقا هذا ثوب له ماء فلان حلو الكلام وعذب المنطق أو كأن ألفاظه فتات سكر حلو المنظر زيد يُشرب مع الماء عمرو يؤكل ويشرب	يجعل للقافية ماء ما شربت ماء أعذب من ماء قصيدة ما ذقت أحلى من كلام فلان ما شربت أعذب من ألفاظ عمر ما شربت أعذب من عمرو ما أكلت أحلى من عبد الله
ص 245	جعل للحزن خُطى في بدنه قصيرة لما جَعَله سهلا خفيفا،	جعل للبَثّ – وهو أشد الحزن – خطوات في بدنه، وأنه قد قصرها

1- المرجع نفسه، ص27.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص244.

3- المرجع نفسه، ص242.

ص246	أن البين حال بين المُحب وبين وصل المحبوبة، واقتطعها عن أن تصلها	جعل البين والوصل تجاريا إلى المُحب، وأن الوصل في تقدير الشاعر جرى إليه يريده ليمنعه، فيجعلهما متجاورين

وإذا قمنا بتتبع المرزوقي في أطروحته القائلة إن دواعي الشهوة يتم إنجازها دائما على صعيد يختلف عن الصعيد الذي ينفذ فيه منطلق الشعر الذي يروق ويسوغ « بدلالة أن العارف بالبَزِّ قد يشتهي لبس ما لا يستجيده، ويستجيد ما لا يشتهيه، وعلى ذلك حال جميع أغراض الدنيا مع العقلاء العارفين بها في الإجادة والاشتهاء »[1]، فإنه لن يكون بعيدا عن الاستنتاج الذي أقرته البلاغة العربية قاطبة بأن طريق ثنائية الجودة / الرداءة الذي توضحه المفارقات الواضحة المنتزعة من مذهب في الشعر أنت لا تجد « شاعرا يعطيك المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ورد البعيد إلى المألوف القريب، ما يعطي البحتري»[2]، ومذهب «نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات كل مشقة»[3] من جهة، وستكون الدهشة أكثر اتجاه هذا التوفيق في تمثل الجودة الشعرية فقط التي تشكل إحدى روائع حماسة أبي تمام «ومعلوم أن طبع كل امرئ – إذا ملك زمام الاختيار – يجذبه إلى ما يستلذه ويهواه، ويصرفه عما ينفر منه ولا يرضاه»[4] من جهة ثانية.

تنتج علاقة ضدية من هذا القبيل على مستوى الفهم ضروبا من الأوصاف المتمايزة[5]، يمكن إعادة تخطيط دورتها الدلالية على النحو التالي[6]:

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص8.

2- الجرجاني: أسرار البلاغة، ص154.

3- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص1.

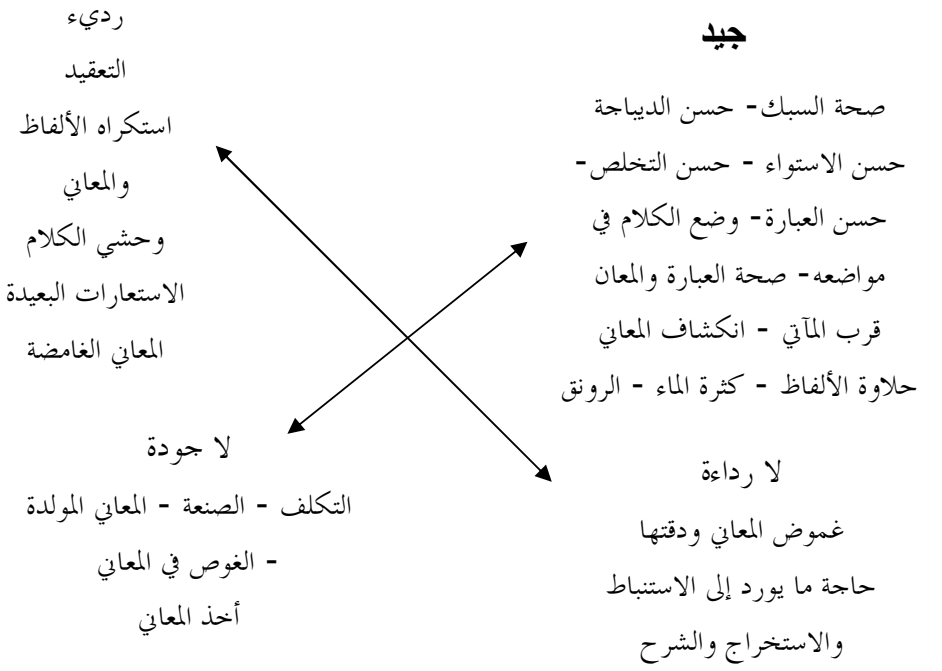
4- المرجع نفسه، ج1، ص8.

5- ينظر: الآمدي، الموازنة، ص10-51.

6- أستلهمنا هذا المربع السيميائي من كتاب.

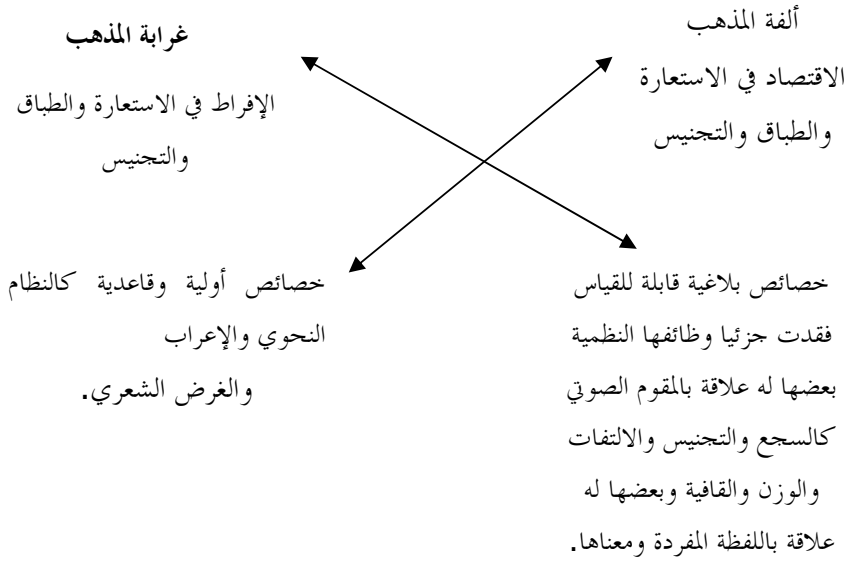
A ،J ،Greimas ،sémantique structurale ،recherche de méthode ،P ،U ،F ،paris
1986 ،P ،255-256

إن هذه المقابلة بين المذهبين على مجموع العلاقات التي تكون المحور العمودي داخل المربع السيميائي، فستكون الدورة الدلالية - حسب الأعرابي ومن بعده الآمدي[1]- للجودة والرداءة على الشكل التالي:



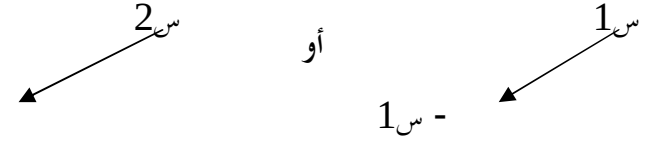
1- ينظر: الآمدي، ص10-51.

ويمكننا إعادة رسم الدورة الدلالية على النحو التالي:



نعلم جيدا أن هذه الدورة الدلالية المُعبر عنها على هذا النحو، أنها قابلة للانتقاد من صاحب أبي تمام، ومع ذلك فنحن نحتفظ بها، لأنه في نسق البلاغة العربية، ما من حسن لاحق يمكن أن يُستبدل بحسن سابق، وسوف تتجه القراءة الشعرية، بشكل محسوس ومحتوم، إلى نتيجة متوقعة، يمكن توضيحها كالتالي:

- فعلاقة لتناقض التي تحدد، بلاغيا، محور: س1 – س1 أو س2 – س2، تصبح على المستوى الأفقي، تجليا، وهو تجلي نفي يؤدي إلى نفي إحدى الخصائص الشعرية المنضوية تحت المحور من جهة، ثم تأكيد الخصائص التي تناقضها، مثل:



فهي تنفي الخصائص الشعرية السالبة في س1 وتؤكدها في – س1، وتنفي، أيضا، الخصائص الشعرية السالبة في س2 وتؤكدها في – س2.

يقترح هذا التناقض في بلاغة نقد أن نستنتج من أحكام قيمية جمالية ما يمكن عده أولا المسئول عن إضافة سوء فهم لحساب هذه الأحكام، تماما بالطريقة نفسها التي يعتمدها الأعرابي في وضع اللافهم تجاه شعر أبي تمام، وأن نعده ثانيا المسئول عن تعاقب حكمين فيمين / تقديرين متعاكسين من خلال الممارسة التواصلية نفسها: ففي داخل ما يعتقد صاحب أبي تمام، إنما أعرض عن شعره « من لم يفهمه؛ لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه»[1]، لا بد من التفريق المستمر بين ما يعلمه الأعرابي وما يجهله، لأنه في خصائص ذوق ومعرفة يكمن قصور يعطل الفهم عن تقدمه، لأن أبا تمام أتى «في شعره بمعانٍ فلسفية وألفاظ غريبة ،فإذا سمع بعضَ شعره الأعرابي لم يفهمه، فإذا فُسِّر له فهمه واستحسنه»[2].

فالفهم الفردي يدرك في ذاته كحكم قيمة غير ثابتة، إذا نظرنا إليه من زاوية درجة الانسجام الحادث بين الخبرة الشعرية وبين تشكل الفهم في ذهن المتكلم والسامع – المثالي من جهة، ومركزية استدعاء وظيفة أخرى للفهم وهي وظيفة التأقلم مع القوانين الشعرية المتجددة؛ إن الفرق الأساسي، بالنسبة لأبي تمام، يكمن في أن الفهم الذي يصل بين بداهة الأعرابي وبصيرة قارئه المفضل، يُعد فهما قابلا للتحرك بسرعة نحو فقه سبب اهتزاز المسلمات السائدة حول الشعر، أما الفهم الذي يكتفي بوقع فتي مخالف لمذهبه الشعري يفتقر في النهاية إلى القدرة على الانتقال إلى فهم ما يمثل الكمال في الشعر الحداثي. ومن هنا يصبح شعر أبي تمام كما يقول جادمير «وسيط ثابت بين المبدع والمتلقي، وعملية الفهم متغيرة طبقا لتغير الآفاق والتجارب، ولكن ثبات النص – كشكل – هو العامل الأساسي لجعل عملية الفهم ممكنة»[3]، ويتصدى في آن للإجابة عن الحجج التي يقدمها فهم «بوصفه سلسلة من الإجراءات والاستعدادات

1- الآمدي، ص20-21.

2- المرجع نفسه، ص27.

3- أبوزيد نصر، إشكاليات القراءة والتأويل، ص42.

الذهنية والمواقف الذاتية والتفسير»[1]. وفي حال الفهم في ثقافة التحول فإنه يمكن تعويض افتقاده إلى سلسلة الإجراءات بأنموذج من الاستعداد المعرفي والذوقي الذي صادفناه في الحفظ، وبشتق القارئ المثالي أسسه من طريق إيجاد علاقة بين مخزونه بتراكماته واستجابة من فقه مقارنات جديدة. ومن هنا يكون التجاوز سبيل كشفٍ في داخل كل محاولة للوقوف على موضع الإحسان من القصيدة الشعرية، وأيضا سبيل الانتقال من تفاعل ينفي أي انسجام بين الأفق المتوقع في القصيدة الشعرية وبين أفق الانتظار المنتظر في تجربة المتلقي، إلى تفاعل يفقه مقومات القصيدة موضع الإجازة، فيحصل تغير في هذا الأفق في شكل توحد بين أفق الانتظار الذي ترسمه القصيدة الشعرية ورغبات المتلقي المتجددة.

إن تفسيرنا لكيفية تأثير الفهم على تصور وقع فني مخالف / منسجم للمذهب الشعري يشير إلى أن لهذا التصور تمييزين أساسيين، وهما:

- تمييز من نمط جمالي بين التوقعات الفنية التي تكونت لدى ابن الأعرابي لحظة سماعه شعر أبي تمام، وتلك التوقعات التي يسمح بها إيجاب الفهم عند أبي تمام، وتصبح، هاهنا « الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بوساطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل»[2]؛ وتحتل المفاضلات الشعرية في هذا الإطار من التوقع موقعا أنموذجيا في إعادة «تركيب الأسئلة التي أجاب عنها النص»[3]، وفي حالة سؤال الفهم وجوابه تكون العلاقة بين الفهم والتفسير بمتناول قراءة ينبغي أن تعيد بناء تاريخ الشعر وفق «عملية

1- جادمير هانز جورج، **التأويل واللغة والعلوم الإنسانية**، ترجمة محمد الزين، المجلد 16، العدد 4، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة 1998، ص56.

2- هوليب، روبرت، **نظرية التلقي**، ترجمة عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1997م، ص143.

3- خوسيه ماريا بوثويلو إيقانكوس، ص129.

تتابع جدلية وديناميكية بين الأسئلة والأجوبة»[1] من جهة، وبين الشاعر والمتلقي من جهة ثانية.

وتؤدي - من منظور هذه العلاقة المتجددة – كفاءة تلقي المدونة الحداثية إلى الحديث عن المرونة والفطنة في توظيف المعرفة والذوق الشفاهيين. وان معنى النص يتشكل في تجدده الدائم «والمعنى المتجدد هو نتيجة تطابق واتحاد عنصرين: أفق التوقع المفترض في العمل، وأفق التجربة المفترض في المتلقي، إذ أن المتلقي هو الذي يحقق إنجاز بنية العمل، وفي كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية، يتغير المعنى فيها. فالمعنى الأدبي حتى لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ، فبوساطة مجموعة الإشارات الظاهرة أو الكامنة، والاحتمالات الضمنية، والخصائص المألوفة، يكون الجمهور مهيئا من قبل ليتلقاه بطريقة ما، وهو ما يسمى بأفق القارئ»[2].

- وتمييز يخص الخصائص الإدراكية للقارئ العالم، إذا نظرنا إلى هذه الخصائص وجدنا أنها ليست خصائص ملازمة لخصائص السامع المثالي قي ذاتها، فهي ترتبط بالكيفية التي نتفاعل به، حسب أيزر، مع تحريف الأديب « نموذجه نحو قارئه المفضل»[3]. ويبين هذا أن تصور الفهم، كما يفهمه الصولي مثلا، محدد من خلال الوعي بمقتضيات الفن الشعري الذي يستند إلى التقابل الحاد في قول البحتري عندما سئل عن نفسه وعن أبي تمام: « هو أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه»[4]، بحسب هذا الطرح التقابلي المعيار، نتمكن من فهم (وبالتالي حد) خصائص القارئ العالم من خلال خصائصه المفارقة لخصائص جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام، وأيضا، من خلال خصائصه المفارقة لخصائص عالم لم يتبحر شعر

1- المرجع نفسه، ص129.

2- فوزي فهمي، **مقدمة الترجمة العربية لكتاب، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين**، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة 1995، ص16.

3- روبرت سي هول، ص116.

4- الآمدي، ص15.

أبي تمام ولم يسمعه[1]. وكل خاصية من هذه الخصائص هي داخل هذا التقابل وليست خارجه، والخصائص المسندة إلى هذا التقابل الحاد هي تلك المعرفة الشعرية التي تمتلك خبرة جمالية تمكنها، كما يقول إيكو، من إعادة النظر في الطريقة التي نستنبط بها المعنى عامة «إذ يصبح المخاطَب واعيا إمكانيات جديدة للإشارة فيضطر إلى إعادة التفكير في اللغة كلها، وفي جميع التراث الذي قيل، ويمكن أن يقال، أو ينبغي أن يقال»[2].

يتبع، إذن، السؤال، ترتيبا زمنيا: ففي سؤال سعيد المكفوف، يضع شعر أنتج في زمن متقدم قبل شعر أنتج في زمن متأخر. وبما أن الجواب يرتبط بزمن شعر متأخر، وهذا الشعر يدرك من خلال المقابلة الحادة بين الزمنيين والمذهبين الشعريين، فإننا يجب أن نستوعب، أيضا، المعايير/ السنن التي تهتم بشروط فهم يقترب مما قصده جادمير حين ذهب إلى أن الفهم «أن نفهم شيئا ما كجواب»[3]. وتبعا لنموذج القصيدة الشعرية عند أبي تمام، يستطيع المشاركان في منطق السؤال والجواب أن يتبنيا، في دور الشاعر، موقفا تجاه شروط الفهم، وفي دور المتلقي، موقفا تجاه شروط أخرى للفهم. وتأسيسا على نوع هذا الفهم يستطيع الشاعر، بلا

شك، أن يميز، حسب مفهوم ياوس، «العلاقات القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب»[4]، لكن أنموذج القصيدة الشعرية التي يقترحها أبو تمام لا يقضي بأن ترتبط الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الشعرية بالانتظارات المعاصرة في فهم مطابق للفهم الذي تسمح به القصيدة الشعرية التراثية.

1- ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، ص4.

2- وليم راي، ص145.

3- ياوس، هانس روبرت، **علم التأويل الأدبي**، حدوده ومهماته، ترجمة د، بسام بركة – العرب والفكر العالمي، عدد 3، 1988، ص59.

4- أبو حسن أحمد، **نظرية التلقي والنقد الغربي الحديث**، مجلة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم، 24 – 1993، ص30.

الفصـــــــل السادس

الاعتدال الشعري المكونات والوظائف

أوضحنا خلال مناقشتنا لسبل تنظيم الخبرة الجمالية من خلال الثنائية المتدابرة، أنه توجد أحكام تقديرية منبثقة بشكل مباشر من قيمة دالة تفترض قبليا أن الجودة تراثية بالدرجة الأولى. ويتعين علينا الآن إثبات وجاهة هذه الأحكام التقديرية، والبحث عن براهين أخرى نقيمها عليها، خاصة أننا لاحظنا بأن قيمة جمالية لحكم ما لا تتغير متى قام السامع / القارئ الأنموذجي بإسنادها إلى الطريقة التي كان يفكّر بها العرب في بلاغة النص منذ نهاية القرن الثاني للهجرة. إن إزاحة فكرة اعتباطية مثل هذه الأحكام وإحلال فهم – ذوقا ومعرفة – محلها بوصفه قاعدة مقاربة وليس استثناءً، أمر يتفق وتداول مقارنات من هذا القبيل حقبة زمنية تلو أخرى، ومن هنا جاز لنا الاعتقاد أن معرفة هذه الأحكام، سيقود مباشرة إلى البحث عن معرفة أي الشروط البلاغية التي إن استند إليها حكم ناقد، تكون شروطا صالحة للقول بصلاحية الاحتكام إلى الثنائية الضدية الجودة / الرداءة.

وقد إرتأينا لأسباب منهجية الإمساك بهذه المقارنات من طريق السياق الكفيل بتبرير درجة من الإفراط في تبسيط بعض القضايا البلاغية. وتدخل في إطاره مقولات القدماء عن الاعتدال، الذي ارتبط بقراءة حاولت أن تدفع بحكم قيمة جمالي إلى ما وراء حدود بداهة بلاغة نقد. وتزداد ضرورة استدعاء سياق هذا الاعتدال، إذا عرفنا أن حكم قيمة جمالي المُسند إلى بلاغة نقد في أفضل الظروف – وعلى أفضل الاحتمالات – لن يكون حكما يتعمق في تفاصيل النص، بل يكتفي، حسب عبد القاهر الجرجاني، بالوقوف عند «أمور كأنها معروفة مجهولة، وذلك أنها معروفة على الجملة، لا ينكر قيامها في نفوس العارفين ذوق الكلام، والمتمهرين في فصل جيده من رديئه، ومجهولة من حيث لم تتفق فيها أوضاع تجري مجرى القوانين التي يرجع إليها»[1].

تفترض نصوص النظرية النقدية والبلاغية العربية القديمة أن صفات الألفاظ مفردة ومنظومة، صالحة كلها لنوع من المقارنة، لدرجة أنه لا يستقيم إدراك معناها إلا

1- الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار قتيبة، ص 41.

بمقابلتها بمعنى ضدها. وكما لا يستقيم إدراك صفات الحسن إلا بتعارضها مع صفات القبيح[1]، كذلك لا يستقيم إدراك صفات الخفيف إلا بتعارضها مع صفات ثقيل. وكما لا تستقيم صفات الشعر المستحسن الرائق الذي اجتمعت فيه «صحة المقابلة، وحسن النظم، جزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه، وجودةُ التفصيل، وقلة التكلف، والمشاكلة في المطابقة»[2]، إلا بمعرفة أن «أضداد هذه كلها معيبة تمجها الآذان وتخرج عن وصف اللسان»[3]. وتعلن بلاغة نقد انتماءها إلى هذا الإرث المُسند إلى أحكام القيمة الجمالية، فعندها أن بنية اشتغال هذه الصفات الضدية، هي بنية ليست فارغة ولا سلبية، وإنما هي ممتلئة بما تقدمه الألفاظ منطوقة / مسموعة وكيفية انخراطها تحت الملاحظة الحسية. وسنكتشف أن هذه الأوصاف المتعاكسة في دلالتها الإيحائية ستتجه نحو درجة نوعية من الإدراك الجمالي، يُبين عنه تعارض آخر من نوع السلاسة والعذوبة يضاد هما وينفيهما الاستكراه والغثاثة[4].

وإذا ظهر لنا أن كل صفة ينبغي أن تكون مقرونة بضد هذه، لزم أن تكون الثنائية الضدية هي الهدف الأول الذي تتولى هذه الدراسة استيفاءه. أمرٌ سنحاول بسطه من خلال علاقات المشابهة أو الروابط وعلاقات اللامشابهة أو واللامترابطة كما هي عند آن إينو[5].

1- ينظر: ابن طباطبا، ص 46، وابن رشيق، ج1، ص 128 وابن سنان، ص 62 وما بعدها، ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص 114 – 115.

2- ابن وهب، ص 139.

3- المرجع نفسه، ص 139.

4- ينظر: ابن طباطبا، ص 46.

5- إينو، آن، ص 65.

1- مفهوم الاعتدال:

يرتبط اختيار اللفظة ذات القيم الصوتية الموجبة بممارسة إبداعية جعلت من "اللفظة المفردة "هدفا" للفصاحة"[1]، فهي تؤكد أن أصوات الحروف واللفظة المفردة يتعلق الواحد منهما بالآخر تعلقا لا يمكن أنظر بينهما. وتمر عملية إثبات درجة انسجامهما عبر نسبة استجابتهما لقواعد شفاهية مضبوطة سابقة عن الكتابة. ويتم تنظيم شروط اختيارها عبر نفاذٍ إلى تلك اللحظة التي يعانق فيها الذوق الكلمة منطوقة ؛ ولا يتم هذا التعانق بطريقة اعتباطية، فهو يحقق وظيفته التواصلية تبعا للاعتقاد السائد في اعتدال ألفاظ اللغة العربية في الوضع « لذلك وضع أصلها على أن أكثرها هو بالحروف المعتدلة، فقد أهملوا المُسْتَكْرَهة في نظمها، وأسقطوها من كلامهم، وجعلوا عامة لسانهم على الأعدل»[2]. ويحصل الاختيار في سياق هذا الاعتدال وضمن عرف لغوي له تقاليده التي تفرض سلفا نوعا من الصفات حدها قطبي الثنائية الضدية الخفيف والثقيل، ونسبهما داخل اللفظة بالزيادة أو الاعتدال.

ولو التمسنا معنى كلمة "العدل" لرأينا المعاجم تذكر: أن مادة "عدل " دارت في اللسان العربي على معانٍ كثيرة، فالعدل في لسان العرب: «ما قام في النفوس أنه مستقيم، وهو ضد الجَوْر... وعَدّلَ الموازينَ والمكاييلَ: سوَّاها. وعَدَلَ الشيءَ يَعْدِلُه عدْلا وعادَله: وازَنَه... وتعديلُ الشيء: تقويمُه... والعديلُ: الذي يُعادلُك في الوزن والقدر..؛ وقال الزجاج: العَدل والعِدل واحد في معنى المِثْل... الأصمعي: يقال عَدَلت الجُوالِقَ على البعير أَعْدِلُه عدلا؛ يُحملُ على جَنْب البعير ويُعْدَلُ بآخر... والاعتدال: توسُّط حال بين حالين في كم أو كيف، كقولهم جسم مُعتدل بين الطول والقصر، وماء معتدل بين الحار والبارد... وكل مُثقفٍ مُعتدِلٌ... واعتدل الشعر: اتَّزَنَ واستقام... والعدل القيمة؛ يُقال: خذ عَدْلَه منه كذا وكذا أي قيمته... وروى الأزهري عن الليث

1- ينظر مثلا: كتاب سر الفصاحة.

2- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 119.

المُعتدِلة من النوق الحسنة من النوق المُتَثَّفَة الأعضاء يعضها ببعض»[1]، وفي أساس البلاغة: «فرس معتدل الغُرة، وغرة معتدلة هي التي توسطت الجبهة ولم تمل إلى أحد الشقين. وجارية حسنة الاعتدال أي القوام. وهذه أيام معتدلات غير معتذلات، أي طيبة غير حارة»[2].

وواضح أن مشتقات هذه المادة اللغوية تدور على معاني الاستقامة والمساواة والاتزان والتقويم وإصابة القدر والتوسط والتثقيف والحسن والطيب. ومن هنا فحينما احتاج النقاد وعلماء البلاغة العرب القدامى إلى مصطلح يدل على ما يتقيد به الشاعر من ضوابط تبين عن "إصابة القدر"والتوسط"، وجدوا تسويغا نقديا للصفات المحسوسة والعينية الذي يرى أن العدل والتعديل والاعتدال، تنبع في اختزال قيمة تواصلية / جمالية مهيمنة في كل الشواهد التي يلعب فيه توازن إيقاع بيت شعر ودلالته دورا أهم من الدور الذي سيلعبه الاعتدال في لفظة مفردة.

2- الاعتدال مبدأ منظم للكلمة المجردة:

غالبا ما تتركز الأسئلة النقدية / الذوقية التي تتم مناقشتها في بعض مصادر النقد قبل عبد القاهر الجرجاني عن أوصاف تتعلق تعلقا وثيقا بألفاظ عدت « وسائط بين متكلم وسامع»[3]. وهي أوصاف ترتبط بهوية للاعتدال. وعملا بما ثبت في مبحث أصل التمثيل الصوتي للكلمة فإن شروط فصاحة اللفظة مفردة يجب أن تتوفر على خاصتين:

-تتعلق الأولى بطبيعة علاقة الصوت بالحرف، فقد سميت الحروف «حروفا، لأن الحرف حد منقطع الصوت»[4].

1- - لسان العرب، مادة عدل.

2- أساس البلاغة مادة عدل.

3- التوحيدي، **المقابسات**، ص 145.

4- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق مصطفى الشفا ومحمد الزقزاق، الطبعة الأولى، مطبعة البابي الحلبي، مصر 1954 م، ج1، ص 16.

-وتتعلق الثانية بحروف مرتبة ومحصورة العدد بين واحدة وخمس، إذ « ليس للعرب بناء في الأسماء ولا في الأفعال أكثر من خمسة أحرف»[1].

وفي جميع الألفاظ الخفيفة على النطق، يسمح لنا اعتدال أصوات حروفها بالإحالة على ما ينفيه من طريق:

أ- امتناع فيما زاد على الثلاثة أن يخلو من حروف الذلق (ر، ل، ن) أو الشفوية (ف، ب، م)، وإذا لم يكن في « تلك الكلمة من هذه الحروف حرف واحد أو اثنان وفوق ذلك، فاعلم أن تلك الكلمة محدثة مبتدعة»[2].

ب- لا تأتلف في جذر صوت حرفين من مخرج واحد، وإن « جمع بين اثنين منهما قدم الأقوى على الأضعف»[3].

ج- تستخدم العلاقات السابقة لقبول أو رفض علاقات أخرى، فاستعمال حروف الحلق دون حروف الفم وحروف الذلاقة، تكلف اللسان جرسا واحدا وحركات مختلفة. أما استعمال مخارج الحروف المتباعدة، فتحسِّن وجه التأليف[4].

ومن هنا إذا تناولنا، بشكل تجريدي، العلاقة:

$$أ \not\equiv ب$$

التي تفترض مسبقا « أن أ وب قابلان للمقارنة ب (ب) وبالنسبة ل (أ) قابل لتأويلين:

ب= لا، أ.

1- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار المكتبة الهلال، ج1، ص 49.

2- المرجع نفسه، ج1، ص 52، وينظر: ابن جني، سر صناعة الإعراب، ج1، ص 75، والسيوطي، المزهر، ج1، ص 195.

3- ابن جني، الخصائص، ج1، ص 54.

4- ينظر: ابن دريد، **جمهرة اللغة**، الطبعة الأولى، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ج1، ص 46.

أ = عكس ب »[1]

وفي علم الأصوات عند العرب، إذا وضعنا أ = حروفا حنجرية.

أ ≠ **ب**

فهذا يتضمن أن (ب) ليست حروفا حنجرية، و«هذا التعارض من نوع طبيعي»[2]. وعملا بما لهذه الحرف مرتبة داخل الكلمة من قيود صوتية، فإنه يمكن التمثيل لها على النحو التالي:

إذا وضعنا أ = حنجري. أ = ب. يمكن أن تقرأ:

1) ب = لا حنجري.

2) ب = شفوي = (عكس حنجري).

يعنينا من هذا التعارض ما يساعدنا على التعرف على ظاهرة التصادم والانسجام في أصوات الحروف داخل الكلمة الواحدة. وأن نكشف ثانية عن درجة صلاحية الفرضيات المفسرة للكيفية التي تسند إلى فصاحة الألفاظ مفردة وفصاحة المركب. ذكر ابن منظور أننا نستطيع التعرف على تعالقات مجردة بتجلياتها في الكلمة العربية عن طريق صفتي البعد والقرب، فهما القاعدة المتميزة بترتيب متداول وثابت معبر عنه بالعلاقات التالية:

1- ما يتقارب بعضه من بعض.

2- ويتباعد بعضه عن بعض.

3- ويتركب بعضه مع بعض.

4- ولا يتركب بعضه مع بعض.[3]

1- إينو. آن، ص 97.

2- المرجع نفسه، ص 98.

3- لسان العرب ج1، ص **(س).**

بوسعنا القول إن نوع هذه الثنائيات التي ينطوي عليها والتركيب واللاتركيب هي بعينها معرفَة مخارج الحروف وصفاتها. وهي مخارج مختلفة « فمنها ما هو في أقصى الحلق، ومنها ما هو أدنى من الفم، ومنها ما هو في الوسائط بين ذلك. والتلاؤم في التعديل من غير بعد شديد أو قرب شديد. وذلك يظهر سهولة على اللسان وحسنه في الأسماع وتقبّله في الطباع»[1]. ولتشخيص تكافؤ الضدين الذي يجعل من اجتماع الأخوات[2]، تأليفاً لا ينسجم مع صفات اللفظة الموجبة ويقلل من شروط تداولها وانتشارها، تحتاج هذه الثنائيات إلى بعض الشرح والتعليق.

يتيح لنا التفريع الثنائي إمكانية إعادة تبويبه على النحو التالي:

أولا: كل واحدة من أصوات الحروف التي يتضمنها (1) و(2) هي أصوات اختلافية على أساس «أن قيمة الحروف هي قيمة سالبة اختلافية، ويمكن للشخص نفسه أن يكتب (t) بالأشكال المختلفة التالية:

T t T

والشيء المهم الوحيد هو أن لا تخلط هذه العلامة مع I وD »[3].

حيث يمكن التمييز في حال الحروف العربية بين علامة (ب) وعلامة (م) أو (ع)، وهو تمييز أمكن التعمق فيه من زاويتين:

أ- باعتبار المخرج، ويمكن النظر إليه بصفته مجموعة من الصفات حاملة لقيم صوتية تتحدد اعتمادا على موقع الحرف داخل المخارج الصوتية وعلى تحديده المخرجي.

1- الرماني، ص 89.

2- سماه ثعلب " الإجازة مثل الغين والعين والسين والشين والتاء والثاء. ينظر: ثعلب، ص 67 – 69.

3- دولودال جيرار، **اليميائيات أو نظرية العلامات، مدخل إلى سيميائية شارل س. بيرس**، ترجمة وتقديم د. عبد الرحمن بو علي، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص 46 .

ب- باعتبار ذات الصوت، وهو تمييز يخص صفتي الجهر والهمس، في مثل الصامتين المجهورين (د) و(ض) بالقياس إلى تعارضهما مع الصامتين المهموسين (ت) و(ط) .

ومن هنا إذا وضعنا، بشكل تجريدي، في علم الأصوات، أ = شفوي

أ ≠ **ب**

ينطوي على أن (ب) ليس شفويا « وهذا تعارض من نوع طبيعي»[1].

وإذا وضعنا أ = مهموس.

أ ≠ ب.

1) ب = لا مهموس.

2) ب = مجهور.

ثانيا: كل واحدة من القيم السالبة الاختلافية التي تتضمنها (1) و(2)، تلزمها وظيفة تركيبية خاضعة لقيود نطقية / سمعية وشروط ذوقية، يتخذ فيها التمييز بين مجموع العلاقات التي يستدعيها "تركيب" و"لا تركيب" شكل نموذج يتكون من ثلاثة مستويات صوتية / تركيبية تتأسس استنادا إلى علاقة الاقتضاء المتبادل:

- حدود (1) و(2).
- حدود (3) و(4).
- إسناد (1) و(2) إلى حدود (3) و(4).

سيفتح باب المجاورة بين الحرفين لحديث عن خفة تركيب أو ثقله، كما يبين عنه التعارض الثنائي التالي:

يتركب ≠ لا يتركب يتقارب ويتباعد

(1) (2) (3)

1- إينو. آن، ص 98.

واللفظة العربية بناءً على بنيتها الصوتية / التركيبية، هي حاصل عدم الخلط بين مجموع العلامات. وهي تفضي إلى تجنيس اللفظة وإلى تحديد شكلها تبعا للقيم السالبة الاختلافية المهيمنة في ترتيب صوتي داخل اللفظة الواحدة بالمقارنة مع ترتيب صوتي داخل لفظة أخرى، انطلاقا من علاقة موجبة تكون متسمة بالاتصال عند إسناد (1) و(2) إلى ما يتركب بعضه مع بعض (3)، والتحول إلى حالة ينفصل فيها (1) و(2) عن ما لا يتركب بعضه مع بعض (4). ويمكن أن نلاحظ أن باب المجاورة يتخذ الشكل التالي:

1- في لا تركيب (4) لا تحتمل الكلمة العربية متوالية صوتية لا تحررها من تركيب يؤدي إلى الثقل الشديد على اللسان، يقول الجاحظ « فأما في اقتران الحروف، فإن الجيم لا تقارنُ الظاءَ ولا القافَ ولا الطاءَ ولا الغينَ، بتقديمٍ ولا بتأخيرٍ. والزاي لا تقارنُ الظاءَ ولا السينَ ولا الضادَ ولا الذالَ، بتقديمٍ ولا بتأخيرٍ. وهذا باب كبيرٌ. وقد يُكتفَى بذكر القليلِ حتى يُستدلّ به على الغاية التي إليها يُجري»[1]. ومن جملة ما يلزم عن فرضية لا تركيب يضيف صاحب الطراز منع الجمع بين العين والحاء، والغين والخاء، والجيم والصاد[2].

2- في تركيب (3) يتضمن مفهوم الخفة نشاطا صوتيا طبيعيا، ولا تشكل صفات هذا النشاط عناصر مستقلة ولكنها تتخذ موقعا صوتيا حسب درجة الانحدار الصوتي من المخرج الأعلى إلى الأوسط إلى الأدنى نحو (ع د ب)، أو الانتقال من الأعلى إلى الأدنى إلى الأوسط نحو (ع م د)، أو من الأعلى إلى الأدنى إلى الأعلى نحو (ع م ه)، أو من الأعلى إلى الأوسط إلى الأعلى نحو (ع ل ه)، أو من الصعود من الأدنى إلى الأوسط إلى الأعلى نحو (م ل ع)، أو الانتقال من الأدنى إلى الأعلى إلى الأوسط نحو (ل ع د)، أو من الأدنى إلى الأعلى إلى الأسفل نحو

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص ج1، ص 69.

2- ينظر: لعلوي، يحيى بن حمزة ا اليمني، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز**، مطبعة المقتطف، مصر 1914، ج1، ص 107- 108.

(ف ع م)، أو من الأدنى إلى الأوسط إلى الأدنى نحو (ف د م)، أو الانتقال من الأوسط إلى الأعلى إلى الأدنى نحو (د ع م)، أو من الأوسط إلى الأدنى إلى الأعلى نحو (د م ع)، أو من الأوسط إلى الأعلى إلى الأوسط نحو (ن ع ل)، أو من الأوسط إلى الأدنى إلى الأوسط نحو (ن م ل)[1]. تتميز خاصية ترتيب أصوات الحروف داخل الكلمة باقتصارها بالوصف لدرجة من الصعود أو النزول داخل البناء الثلاثي المتميز بنوع من التركيب الخاص به. وأن الوصف بالموجب لتجاور أصواته له تجلياته في توليد الكلمات التي يستلذها السمع. وفي تعليل كل ما يرتبط بالخفة، مما يؤشر على خاصية استقلالية الانحدار والصعود والانتقال بتجلياتهما في الوصف السابق بكونها حاملة بالضرورة لصفات السهولة عند النطق والاستلذاذ في السمع.

لا يصعب على ابن الأثير تفسير لماذا تعد أبنية الثلاثي وأخرى من الرباعي والخماسي من الأبنية الصالحة للوصف بالموجب ؛ فتفسير ذلك يكمن في هذا القول المجازي: «يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة، كنغمة أوتار، وصوتا منكرا، كصوت حمار، وأن لها أيضا في الفم حلاوة، كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم»[2] يتبع الكلمة المفردة تركيباً صوتيا، يُسند قبولُه أو رفضه إلى درجة من الاستراحة ترتبط بالنطق والسماع. ولهذه الاستراحة معادل على مستوى أصوات حيوانية اتخذت موقعا خاصا داخل ذائقة سامعٍ «يستلذ صوت القمري، ويكره صوت الغراب، ويستلذ صهيل الفرس، ويكره نهيق الحمار»[3]. غير أن هذا التفسير يمكن أن يساء تقديره وفهمه، فإذا نحن أسندنا صفات بعينها كالنغمة والحلاوة، نكون باللزوم قد أثبتنا نقيضها لما يقابلهما كالصوت المنكر الذي يشبه صوت الحمار وكالمرارة التي تشبه مرارة الحنظل. وسيكون الوصف المعبر عنها بالموجب أو السالب من قبيل التوكيد أنه لا يمكن أن تكون قيمة ما ذاتها هي

1- ينظر: حسان تمام، **اللغة معناها ومبناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1963 م، ص 268، ونقله عن شروح التلخيص ج1، ص 94.

2- ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص 149- 150.

3- العلوي، ج1، ص 104.

صالحة لوصف لفظة محددة بأوصاف النغمة والحلاوة، وغير صالحة لوصف شبهها بأوصاف النغمة والحلاوة، وأن لفظة بعينها تستلذها الأذن ولا تستلذ شبهها.

أي أن هناك درجة من المصداقية في حكم ذوق يقوم بتقويم وسيط الوصف للكلمة بالحسن أو القبح، دخولها في حيز الأصوات، وأنها من الأمور المحسوسة التي شاهدها في نفسها والذي « يستلذه السمع منها ويميل إليها هو الحسن، والذي ينفر منه هو القبح»[1]، وأن لذائقة ابن الأثير وشبهه الخبرة الكافية في الحكم بالموجب على ألفاظ يستعملونها، وبالسالب على ألفاظ يهملونها. وفي هذه الخبرة أمكنهم التأكيد على أهميتها استنادا إلى خاصية المعرفة بأنظمة التواصل الأخرى، وهي أنظمة «تنقسم إلى ثلاثة أصناف:

- الظواهر الفظة Sauvages
- الأصوات الطبيعية.
- الأصوات الثقافية»[2].

ومن بين هذه الأنظمة اختار ابن الأثير المزج بين الأصوات الطبيعية والأصوات الثقافية. ولكي ينجح التدليل، لا بد أن يشترك النظامان في عدد من الصفات والمنبهات التي تبرر هذه الصفات. كما أنهما لا بد أن يشتركا في الطرق العامة التي ترتب بوساطتها قواعد الصفات مكوناتها ووظائفها. ومن الواضح أننا لا نتوقع أن يشترك كلاهما في صفات عديدة بأكملها؛ ومع ذلك فإننا نقول: يسهم دخول النغمة والموسيقى والحلاوة في تكوين ماهية الصفة الموجبة في التمييز بين بعض التراكيب، فالذي يستحق الوصف بالموجب ينبغي أن يبتعد تركيبه عن ما ذكره الجاحظ والعلوي قي (رقم 1). وينبغي أن ينتمي بناؤه إلى ماذكره العلوي في (رقم 2). والأهم من ذلك أن يستحق البناء ثناء حاسة السمع وقدرة إثارتها. ولكي تنجح المقارنة لا بد أن تشترك اللفظة منطوقة / مسموعة والموسيقي في عدد من الصفات وفي

1- ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص64.

2- توسان برنار، ص 29.

المكون والوظيفة المُسندة إليهما في مثل هذه المقارنة، إذ أن الأثر الذي تتركه الكلمة مسموعة لا يقل أهمية عن الأثر الذي تتركه الموسيقى، وفي الأصوات الثقافية المنجزة بوساطة الإنسان لأهداف تواصلية مختلفة، تعد الموسيقى أحسن مثال « وهي موضوع ذو أهمية: الموسيقى أليست موحية أو هي دال خالص ("موسيقى")؟.. كالرسم أيضا، مرجع الموسيقى مرجع ثقافي أصيل: الموسيقى، الصوت الموسيقي لا مرجع له إلا ذاته... أكثر من هذا الموسيقى ذات مظهرين كدال: إنها مادة صوتية وأيضا مادة مكتوبة (نسجل الموسيقى بتقنين) بواسطة كتابة تسنن الأصوات من هذا الجانب تشبه الموسيقى اللغة بشكل غريب »[1].

ومن الأمثلة الموضحة لشرط التناسب والتلاؤم، يلاحظ ابن الأثير وابن سنان نزوع حاسة السمع إلى ترتيب حدود صفتين متضادتين، بوضع صفة وعكس الصفة في الوقت نفسه. وذلك عن طريقين؛ إما بإسناد ذائقة فردية إلى ذائقة ثقافية تستلذ صوت القمري، وتكره صوت الغراب، وتستلذ صهيل الفرس، وتكره نهيق الحمار[2]، وإما بتفعيل خاصية الذائقة الفردية بما يضمن لعلاقة التعاكس في الصفات إمكانية إسنادها إلى حاسة سمع « هي الحاكمة في هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح»[3].

ولكنه مع ذلك، ليس من اليسير أن ندرس طريقة ربط الأصوات بعضها ببعض، وكذلك دراسة ما بين الألفاظ من فروق إن نحو درجة من الحسن أو درجة من القبح بالعودة إلى عموميات المقارنة التي تَبَيّن لنا بعضاً منها فيما سبق. وحين نصرف النظر عن إيجابية الصفات الموجبة المتضمنة في النغمة المريحة والأطعمة اللذيذة، يجد الدارس نفسه أمام معضلة نوع الصفات التي ينطوي عليها الوصف بالموجب أو

1- المرجع نفسه، ص 29.

2- ينظر: العلوي، ج1، ص 104.

3- ابن الأثير، المثل السائر، ص 224.

السالب، نحو: كلمة " الهفخع " التي يجدها ابن سنان قبيحة التأليف « ولحروف الحلق مزيةٌ في القبح إذا كان التأليف منها فقط »[1]. وهو أمر يمكن توضيحه بالمبيان التالي:

	1		2		3		
	مجهور	مهموس	احتكاكي	متوسط	حنجري	شفوي	حنكي-قصي
الهاء		+	+		+		
الفاء		+	+			+	
الخاء		+	+				+
العين	+		+		+ حلقي		

يخضع اتصال حروف الحلق بعضها ببعض تأثيرا في عملية النطق بها متصلة في السلسلة الصوتية للكلمة. وهو اتصال ينتج جهدا عضليا مضاعفا بسب امتزاج المماثلة التي تسببها توالي صفة الاحتكاك الرخوي على مستوى حروف الهاء والفاء والخاء، وتقارب مخرجي الخاء والغين، وتوالي المجهور(الفاء والغين) بعد المهموس (الهاء والخاء). وخصائص المماثلة الثلاث تصير حاملة لصفات تُثقل عملية النطق إذا لم يتم استبدال صفات بأخرى «حتى يستعيد النطق صحته حالما ارتفع مستوى الأسلوب أو تتمهل الأداء»[2]. وما يدل على ورود إمكانية أن يؤثر صوت في صوت تال له سواء كانت «الفونيمات التي تؤثر في بعضها بعضاً متصلة أو منفصلة في السلسلة الكلامية»[3]، إمكانية ملاحظة ثقلها في كل متتالية صوتية متماثلة على مستوى المخرج «ألا ترى أنّك لو ألفت بين الهمزة، والهاء، والحاء، فأمكن لوجدت الهمزة تتحول هاءً في بعض اللغات لقربها منها نحو قولهم "أم الله " في" هم الله"، كما قالوا في

1- ابن سنان، سر الفصاحة ص 61.

2- مالمبردج برتيل، **الصوتيات**، ترجمة الدكتور محمد حلمي خليل، الناشر عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، مصر، 1994م، ص 118.

3- المرجع نفسه، ص 118.

"أراق" "هراق الماء"، ولوجدت الحاء في بعض الألسنة تتحول هاء»[1]. والصفات الناتجة عن ثقل المماثلة قد يقبل بعضها التبديل بصفات أخرى أكثر أهمية في حال الكلام المنطوق دون المكتوب «ففي الكلام السريع أو غير المتأني حين تحل (n) محل (m) السابقة ل o في كلمة something أو تتحول (t) إلى (m) في عبارة (mmi) ثم تحذف نكون بصدد ظاهرة عرضية»[2].

هذا التحول طريقة طبيعة في تقليل الفروق بين الفونيمات المتقاربة المخارج، وأصناف الحروف القابلة للتحويل قد يقبل بعضها العمل بلا ضابط في حال اللهجات. وتصير حسنة إذا عالق حرف حرفا آخر من غير مخرجه داخل لهجة محددة، ولكنه يصير تعالقا غير دال على مستوى الألفاظ الموسومة بالفصاحة الحسنة. وأن ما يمكن إثباته هنا هو أن الفصاحة والخصائص النطقية للفظة المفردة التي يقترحها ابن سنان وابن الأثير بعده « فاللفظ تحديدا عملية إشارة علامية (نسبة إلى العلامة) تتضمن في داخلها الجانب الدلالي، والجانب النحوي، والجانب الذرائعي، فنظام أو متصل باللفظ، ولهذا كان هذا الجزء من البلاغة هو الذي تلح عليه علوم القواعد النصية»[3]. وهي جوانب يمكن ملاحظتها بسهولة في حال علم الفصاحة عند العرب قبل عبد القاهر. ويمكننا أن نسلم هنا بداية بأنه يمكننا أن نتعرف على الجانب الدلالي والجانب الذرائعي انطلاقا من التعرف على نوع الاستبدال الذي يخص أصوات الكلمة العربية على أنه جهة دقيقة تتجه بالوصف إلى فصاحة الكلمة إذا حاولنا أن نستبدل صوتا من أصواتها بصوت آخر« في النظام اللغوي للغة العربية، فسينتج من هذا تغيير في دلالة الكلمة، وهذا يعني أن كل صوت من هذه الأصوات يمثل أسرة صوتية أو فونيما مستقلا بنفسه يقوم بوظيفة دلالية محددة»[4].

1- ابن دريد، ج1، ص 9.

2- مالمبردج برتيل، ص117 – 118.

3- خوسيه ماريا بوثويلو إيقانكوس، ص 183 – 184.

4- حسام الدين كريم زكي، **أصول تراثية في علم اللغة**، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية 1985 م، ص 175.

ويمكن تبسيط هذه الجوانب أكثر بالإشارة إلى أنه يمكن الاستناد إلى الغاية في تجنب التكرار المزعج لفونيمين متماثلين، وأنهما يسهمان في تميز المفردات المترادفة في النظام الصوتي والتركيبي. وأن دراسة هذا التميز بصفته حاملا لألفاظ قابلة للوصف بالحسن أو القبح تبعا للتميز الذي تنفرد به لفظة دون أخرى في هذه الصفة أو تلك، فاللفظة لا تدرك إلا بالسمع لأنها «صوت يأتلف عن مخارج الحروف، فما استلذه السمع فهو حسن، وما كرهه فهو القبيح، والحسن هو الموصوف بالفصاحة، والقبيح غير موصوف بفصاحة لأنه ضدها»[1]. ودراسة الألفاظ على هذا النحو تعنى وجوب إدخالها قي حقل علم الأصوات. إما لأن بعضها علاقة من قبيل التأليف القبيح في اللفظة، وكل علاقة يلزمها هذه التأليف يتم وصفها بالقبح. ورفض بعضها يؤدي بالضرورة إلى قبول عكسها. وإما لعلاقة تتسم بدرجة من الحسن أو القبح تبعا للفروق التمييزية للفونيمات داخل لفظة واحدة مقارنة بمرادفاتها من الألفاظ الأخرى. ذلك أنه لا خلاف، حسب ابن الأثير «في أن لفظة «" المزنة" و"الديمة" حسنة يستلذها السمع، وأن لفظة "البعاق" قبيحة يكرهها السمع. وهذه اللفظات الثلاث من صفة المطر، وهي تدل على معنى واحد، ومع هذا فإنك ترى لفظتي "المزنة" و"الديمة"، وما جرى مجراهما، مألوفة الاستعمال، وترى لفظة "البعاق"، وما مجرى مجراه، متروكا لا يستعمل، وإن أستعمل فإنه يستعمله جاهل بحقيقة الفصاحة، أومن ذوقه غير سليم»[2].

ليس من اليسير فهم الفروقات النوعية بين الألفاظ الثلاث، لأن التماثل بين مخارج أصواتها أقل تميزا ووضوحا من لفظة "الهفخع"، ففي اللفظتين الموسومتين بالقبح الذي يتطلب تركهما وعدم استعمالهما، لا يتم الانتقال من حرف إلى حرف مماثل، ولكن تعيين حدٍّ يبيح ادعاء تجاور يستلذه السمع، وآخر يكرهه. وبناء على ظاهرة التماثل من عدمه تطرح الثنائية الضدية "حسنة يستلذها السمع" و"قبيحة يكرهها السمع" صعوبات كثيرة عند التطبيق:

1- ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص115 – 219.

2- ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص64، وينظر: العلوي، ص131.

- في لفظة "مزنة يستند التجاور الرباعي للحروف إلى درجة من الانفتاح الصوتي وانغلاقه حَدُّه عند علماء اللغة درجة من الانسداد يضمن تجاورها انتماؤها إلى النموذج الشفوي: (م) والنموذج الأسناني (الزاي والنون والتاء)[1]، فهي تتجاور على الشكل التالي:

	مزنة				دمة				بعاق			
	الميم	الزاي	النون	التاء	الدال	الصائت	الميم	التاء	الباء	العين	الصائت	القاف
مجهور	+	+	+		+	+	+		+	+	+	
مهموس				+				+				+
احتكاكي رخوي										+		
انفجاري				+	+			+	+			+
حلقي										+		
لثوي أسناني			+	+	+			+				
شفوي	+						+		+			
لثوي		+										
أنفي	+		+				+					
لهوي												+

انطلاقا من هذا التصنيف التفصيلي لتجاور أصوات وصفت بالحسنة، وتجاور أصوات أخرى وصفت بالقبح، تكون صياغة أمر التعاكس بهذه الكيفية، قضية تصنيف

1- ينظر: حنون مبارك، مدخل للسانيـــات سوسيـــر، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، 1987 م، ص 136.

ذوقي لا يستوعب الجدل الدائر حول الحسن والقبح. ذلك أنه من الغريب جدا أن نعثر على الحسن باعتباره وصفا للبناء الذي يبنى بامتزاج حروف متباعدة المخارج[1]، وأنه وصف بالموجب لا ينطبق على لفظة " البعاق " مع أنها تخضع لطريقة الامتزاج ذاتها ؛ كما أن حد تصور درجة من القبح في بعض الأبنية الرباعية، مثلا لفظة " العسلج"[2]، هو حد يُنتج درجة من التجاور ينطبق عليها ما ينطبق على أحسن الأبنية الرباعية التي تبنى « بامتزاج الحروف المتباعدة، ألا ترى أنك لا تجد بناء رباعياً مصمت الحروف لا مزاج له من حروف الذلاقة إلا بناء يجيئك بالسين وهو قليل مثل "عسجد"، وذلك أن السين لينة وجرسها من جوهر الغنة، فلذلك جاءت في هذا البناء»[3].

وفعلا فبالإمكان دائما تناول لفظة ما من زاوية الثنائية الضدية: الخفة والثقل، أي من جانب خصائصها التي يفترض أنها متجاورة على الخفة إن نحو التباعد / التقارب، أو التقارب / التباعد وأن لا يكون الحرفان المتجاورين على الترتيب متماثلين / متشابهين[4]، مع الإقرار – في الآن نفسه - بأن حد الوصف بالموجب أو السالب هو حدٌّ حاصل من خلال نشاط ذوقي / عاطفي[5]:

(أ)	(ب)
حب	كره
(بَ)	**(أ)**
لا كره	لا حب

لأن هذا الذوق الذي يحكم على اللفظة بالموجب أو السالب، يملك قوانينه الخاصة به، ويحكم على اللفظة دون أن يعبأ بترتيب حد فاصل ومشترك بين مجموع

1- ينظر: ابن سنان، ص 60 – 61، ابن دريد، ج1، ص 62.

2- ينظر: ابن سنان، ص 61 – 62. وهو الغصن الناعم (لسان العرب مادة عسلج).

3- ابن دريد، ج1، ص 62.

4- ينظر: المرجع نفسه، ج1 ص 9، وابن جني، سر صناعة الإعراب، ص 75 – 76 .

5- ينظر: إينو. آن، ص 108.

الصفات الموجبة ومجموع الصفات السالبة، كما أنه يفضي إلى ترتيب حدود حد انطلاقا من انفعالات سامع:

أ- إذا كان الانطلاق من الحسن (أ) والانتهاء إلى القبيح (ب)، فإن أول الكلام في معنى الفصاحة هو التنبيه على حقيقة الأصوات، فذكر كيفية تقطيعها على وجه يكون حروفا متميزة، فالإشارة إلى أحوال الحروف في مخارجها، فالبرهنة على أن الكلام ما انتظم منها[1]. ويقبل الحسن أو القبح التشعيب بالاستناد إلى طبيعة المجاورة في ألفاظهما كأن يكون حد حسن لفظة تأليفها من حروف متباعدة المخارج[2]. لكن بعض طرق التأليف من حروف متقاربة يقع على صفة يسبق العلم بقبحها كلفظة الحقلّد والجرشّي[3]، وما يشبهها تأليفا يقع على صفة يسبق العلم بحسنها كلفظة جيش ولفظة شجي[4].

ب- قد يبدو هذا الموقف من الألفاظ المتماثلة على مستوى المخارج متناقضا، إلا أننا يجب أن نتمسك به، ذلك أن الجدل حول الحسن من الألفاظ وما يقبح منها، ينهض أساسا على طريقة في اختيار الألفاظ يجدها ابن سنان « في السمع حستا ومزية على غيرها، لا من أجل تباعد الحروف فقط، بل لأمر يقع في التأليف ويعرض في المزاج »[5]ذكر ابن منظور لمادة "مزج" معان منها «المَزْجُ: خَرْطُ المِزاجِ بالشيء، ومَزَجُ الشرابِ: خلطه بغيره. ومِزاجُ الشراب: ما يُمزَجُ به. ...وكل نوعين امتزجا، فكل واحد لصاحبه مِزْجٌ ومزاجٌ ..والمِزْجُ والمَزْجُ: العسل؛ وفي التهذيب: الشهد ... قال أبو حنيفة: سمي مِزْجاً لأنه مِزاجُ كلَّ شرابٍ حُلْوٍ طيب به»[6]، وينقل الزمخشري للمادة نفسها معان منها «ومزاجُه عسل، وكأن طعمه طعم المَزجِ وهو الشهد ...وفي اللوز المَزيجُ وهو المر منه. وهو صحيح المزاج وفاسد المزاج وهو ما أسس عليه

1- ينظر: ابن سنان، ص 4- 5 .

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 60.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 63.

4 - ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 224 - 225.

5- ابن سنان، ص 99.

6- لسان العرب مادة مزج.

البدن من الأخلاط، وأمزجة الناس فاسدة»[1]. من الواضح أن مادة مزج ومشتقاتها تتراوح دلالتها بين أمرين:

أولهما: الخلط بين شيئين.

وثانيهما: أثر فعل الخلط (الإحساس بالحلاوة أو المرارة).

كما أدار مصطلحين في معرض المزج بين الحلاوة والمرارة ومضماره تمهيد سبل الإحساس بهما:

أحدهما: الحسن، ينقل ابن منظور لمادة "حسن" معانٍ منها «الحُسْن: ضد القبح.... وحسَنتُ الشيء تَحسينا: زيّنته... والعرب تقول: أحسنت بفلان وأسأت بفلان أي أحسنت إليه وأسأت إليه... والإحسان ضد الإساءة»[2]. وينقل الزمخشري للمادة نفسها معان منها« انظر إلى محاسن وجهه. وما أبدع تَحَاسينّ الطّاوُوسِ وتزاييه. وحسّن الله خَلْقَه. وحسّن الحلاق رأسه: زيّنه، وما رأيت مُحَسّناً مثله، ودخل الحمام فتحسّن أي أحتلق، وهو يتحسن يتجمل بكذا»[3].

ثانيهما: القبح، ينقل ابن منظور لمادة "قبح" معان منها «القبح ضد الحُسْن، يكون في الصورة ..، قال الأزهري: هو نقيض الحُسن، علم في كل شيء...، والاستقباح: ضد الاستحسان»[4]. وينقل الزمخشري للمادة نفسها معانٍ منها «هذا أمرٌ قبيح مُستَقبح، وأحسنت وأقبح أخوك: جاء بفعل قبيح. وقبّحت عليه فعلَه. وقبّحه الله: أبعده. وفلانٌ مقبوحٌ: مُنحى عن الخير»[5].

وفي يقيننا أن الناقد العربي القديم في توظيفه لهذين المصطلحين يستخلص حقيقتين:

1- أساس البلاغة مادة مزج.

2- لسان العرب مادة حسن.

3- أساس البلاغة مادة حسن.

4- لسان العرب مادة قبح.

5- المرجع نفسه، مادة قبح.

أولاهما: أنه قد التمس كيفية تذوق الألفاظ التفصيلية من طريق الإحساس بها منطوقة / مسموعة، وأنه يحتاج إلى أنواع محددة من التمازج، يُؤتى بها من أجل تبرير إسنادها إلى أوصاف كلية.

وثانيتهما: فسح إسناد بداهة ذوق إلى باب من المعرفة بالثنائية الضدية، فالحسن يحيل بالتساوي على: الزينة والأخلاق والتجميل، ويحيل القبح بالتساوي عل ضد هذه. وهو ما يفسح المجال لطريقة في العرض تجعل من التعارضات في علم الدلالات مثل التعارضات في علم الأصوات، فهو يخصص ركيزة التقاطع بين نوعين من العلاقات: علاقات المشابهة أو الروابط، وعلاقات اللامشابهة أو واللامترابطة[1]. وكلاهما جزء أعمق يمكن إدراكه من المستوى المعنوي « القائم على علاقات تعارض ثنائية تسمى أقطابها "مميزات دلالية عنصرية "»[2].

يورد الناقد العربي القديم أمثلة لهذه العلاقات، وهي في معظمها تحتكم إلى الصفات: "حسن / حلو" وهو يتصورها في تعارضها بالتسلل مع "قبيح / مر". إن حسن وقبيح «مترابطتان لكونهما يعالجان قيمة جمالية، ولا مترابطين لكونهما ينفي أحدهما عن الآخر هذه القيمة»[3]؛ وكذلك بالنسبة ل "حلو" المتعارض مع "مر" فإنهما يترابطان بقاسمهما المشترك المتمثل في درجة نضج الفاكهة[4]، ولا يترابطان بسبب موقعهما المتعاكس بالنسبة لهذا القاسم المشترك .

يقوم هذا التعارض الذي يسعف على بناء طريقة لفهم مكونات ووظيفة هذه المصطلحات على المعنى الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته لخصائص الموصوف كمجموعة من الصفات أجريت على المعاني[5]. وتنتظم هذه الصفات في علاقات من طريق تصاحب المعاني الضدية في الذهن، التي هي بحسب إبراهيم أنيس، نوع من

1- ينظر، إينو. آن، ص 65.

2- المرجع نفسه، ص 65.

3- المرجع نفسه، ص 65.

4- ينظر: أساس البلاغة مادة حلو.

5- ينظر: العسكري، الفروق في اللغة، ص23.

العلاقة بين معانٍ، هي « أقرب إلى الذهن من أية علاقة أخرى، فبمجرد ذكر معنى من المعاني يتبادر إلى الذهن هذا المعنى، فعلاقة الضدية من أوضح الأشياء في تداعي المعاني، واستحضار أحد المعنيين المتضادين في الذهن يستتبع عادة استحضار الآخر»[1]. ويتيح استغلال فعل التصاحب إمكانية إعادة صياغة أسئلة القيمة التفاضلية لأحكام القيمة الجمالية على ضوء المعرفة بأن المميز الدلالي العنصري القائم على «عنصر المعنى المحدد بدقة بواسطة هاتين العلاقتين من عدم الترابط على أساس الترابط»[2]، هي معرفة كانت ميسرة انطلاقا من ترتيب وتصنيف صيغ هذه الصفات المتعارضة باللجوء إلى حقول دلالية معروفة عند ابن جني في خصائصه الذي «يعرض في فصول فيها ما تطمح إليه "نظرية الدلالات" من لغة مفترضة»[3].

وقد اقترح ابن سنان قوائم تصنيف للقيمة التفاضلية مُسندة إلى العلاقة المُستنبطة من قوائم مشابهة بين أصوات الحرفة والألوان المرئية، إن «الحروف وهي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر. ولا شك أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه وبين الأصفر، وبعد ما بينه وبين الأسود، وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة»[4]. يتطلب فهم حسن وقع اللفظة، ضمن هذا الإطار من المقارنة، الاكتفاء بإعادة تنظيم العلاقة بينهما في حدود الوصف الذوقي للحسن والقبح الذي هو قيد البحث. ويمكننا، وهذه حصيلة مقارنة، تصنيف هذه العلاقة من خلال صفتي التباعد والتقارب اللذين هما معياران للتمييز بين اللفظة الحسنة واللفظة القبيحة:

1- أنيس إبراهيم، **في اللهجات العربية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1965 م، ص 211.

2- إينو. آن، ص 65.

3- المرجع نفسه، تقديم الترجمة، ص 5 2- 26.

4- ابن سنان، ص 60- 61.

- تتجسد المقارنة نظريا من خلال التقابل الحاد بين الحروف متباعدة المخارج من جهة، وبين التقابل الحاد بين البياض والسواد من جهة ثانية، ويستند تصنيف هذا التقابل إلى ذائقة المتلقي الثقافية والجمالية، وترتكز هذه الذائقة على افتراضات ثلاث:

1- أن هناك نقوشا تفترض تناسق ألوان يمكن أن تعد تركيبا عرفيا، أو تصويرا من طريق رسم يتميز بسماته الجمالية المميزة من طريق التكامل بين الألوان المتباعدة .

2- وقد تتجسد نظريا من خلال الوعي بالعلاقات المتبادلة بين الرسم والصورة الشعرية، والاعتقاد في نوع من التكامل بينهما. وربما كان أهم جانب من جوانب هذا التكامل هو اشتغال الفنانين بالرسم على لوحات فنية تستمد ألوانها من ألوان الصورة الشعرية في تراث الشعر، وتتجلى في صور كثيرة أثارت خيال شعراء بعلاقات بين الألوان مماثلة، «ولا نندهش إذا وجدنا حركة الشاعر بين اللونين: الأبيض والأسود، ممتدة إلى كثير من المظاهر التي تحيط به؛ فمن المرأة إلى الفرس، ثم إلى السحاب»[1]، بينما نجد اللون الأصفر مشربا باللونين الأحمر والأخضر[2].

3- وقد تتجسد من خلال مواقف النظرية النقدية ذاتها من تضافر أنظمة التواصل كلها عند البحث عن سند يؤيد دعوى الجودة الشعرية أو ضدها. فهذه الطريقة من التجسيد، تنتج نمطها من خلال تواشج ما يدرك من طريق البصر والسمع، حيث « أن الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار»[3].

- إن اختيار ابن سنان لفكرة التشابه بين الإدراك السمعي للفظة منطوقة، وبين الإدراك البصري للألوان من حيث هي علامات بصرية كأداة لاختبار درجة من الاختلاف بين الحسن والقبيح، هو حصيلة تعميمات استدلالية تنتج عنها أحكام قيمية كلية غير متعارضة «إن الألوان من حيث هي علامات – أي حتى في مرحلتها الأصيلة الأولية أي في مرحلتها البصرية البحتة – لكل منها طابع مكاني معين تميزه،

1- محمد عبد المطلب، **شاعرية الألوان عند امرئ القيس**، فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، يناير / فبراير / مارس، 1985، ص 60.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص63- 64.

3- ابن رشيق، ج1، ص 128.

فاللون الأحمر مثلا يبدو أنه يتقدم تجاه العين ويمتد خارج حدوده، بينما يبدوا اللون الأزرق يتراجع وينطوي على ذاته، كذلك يعطي التدرج في اللون إحساسا بالبعد: إما على نحو واضح، أو نحو خفي»[1].

3- إجراء الاعتدال / اعتدال البيت من الشعر:

يرجع أصل الثنائية الضدية في معرفة الشعر وتذوقه إلى الجاحظ، يقول «حُروف الكلام، وأجزاءُ البيت من الشِّعر، تراها مُتّفقةً مُلساً وليِّنة المعاطف سهلة؛ وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشقُّ على اللسان ونكُدُّه، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان؛ حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»[2]. في ترتيب علاقات الثنائيات الضدية يعطي الجاحظ الانطباع بأن الترابطات محكمة بشكل تستدعيه جميع الشواهد الشعرية المتفاوتة، فمن الواضح أن لائحة الصفات الإيجابية ينبغي قراءتها بشكل تعارضي مع لائحة الصفات السّالبة، لأنه بهذه الطريقة، فقط، يمكن للتفاوت أن يكشف عن سلسلة من الشواهد الشعرية الجيدة وأضداد هذه الرديئة. ومن هنا تلقي الثنائية ظلالها على كل الصفات وتتحكم فيها انطلاقا من ما يمكن أن يستنبطه المرء من العلاقات الضدية التالية:

الات	الاخ
فاق	تلاف
الملا	الاس
سة	تكراه
الليو	الصلا
نة	بة

1- رتشاردز أ – أ، ص 202.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 67 .

إن الثنائيات الضدية باعتبارها ترتيبا معرفيا وذوقيا للتفاوت الشعري هي طريقة في البحث عن القيمة التفاضلية. ومن هذه الزاوية فإن صياغة تمييزٌ للصفات الشعرية، سيؤدي مباشرة إلى استنباط قيود الصفات الإيجابية وقيود أضدادها، وعلى الرغم أن الجاحظ، هاهنا، لم يفصح إن كانت العلاقة بين المجموعتين تتصرف إلى مجرد قبول الكلمات لجاراتها، وعدم ثقلها وتعثر النطق بها عند الاجتماع في ملفوظ واحد، أم أنها تتصرف إلى البحث عن تجانس إيقاعي ذي وظيفة شعرية[1]، فإن الصفات الإيجابية المقيدة بأضدادها تظل قاعدة قياس لها أهميتها في مبحث الخصوصية الصوتية والإيقاعية ومبدأ التفاوت بالنسبة للشعر.

يترتب عن وساطة السمات الدلالية المميزة للصفات الموجبة والسلبية إسنادها إلى ثقافة شعرية كامنة في أي فعل قرائي بداية من القرن الثالث للهجرة. وهي صفات متداولة مستنبطة من ذوق نوعيٍ مُسند إلى أحكام تفاضلية كلية تتحول إلى سبب يولد المعرفة بالتفاوت في الدرجة، وهي تكشف الدافع الذي يحكم الاختيار. وتوجه القارئ داخل هذه المكونات والوظائف عدد من الخصائص الشعرية الإيجابية ينمكن إدراكها عن طريق إدماج الخصائص الشعرية النموذجية في أوصاف تتخذ طابع الشمولية. فهو إدماج تترجم عنه:

أولا: الصفات القيمية الإيجابية:

أ- " أجود " في قول الجاحظ: « وأجودُ الشعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاءِ، سهلَ المخارجِ، فتعلمُ بذلك أنه أُفرغَ إفراغا واحداً، وسُبك سبكاً واحدا، فهو يجري على اللسان، كما يجري الدهان»[2].

1- ينظر: العمري، الموازنات الصوتية، ص 76.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 67.

ب- "خير" في قول العسكري: «وخير الشعر ما تسابق صدوره وإعجازه، ومعانيه، وألفاظه، فتراه سلسا في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبكة مفرغة، أو وشي منمنم، أو عقد منظم، من جوهر متشاكل، متمكن القوافي غير قلقة، وثابتة غير مرجة ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة، كل شيء منه موضوع قي موضعه»[1].

ثانيا: الصفات القيمية السلبية:

ج-" التنافر" في قول الجاحظ:«ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعرٍ لم يستطع المُنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه»[2].

د- "اللاتماثل" في قول الجاحظ: « إذا كان الشعرُ مُستكرهاً، وكانت ألفاظُ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعضٍ، كان بينها من التنافُر ما بين أولا د العَلاَّت. وإذا كانت الكلمةُ ليس موقعها إلى جنب أختها مَرْضِيّاً، كان على اللسان عند إنشاد الشعر مَؤونة»[3].

في تأمل هذه الأحكام القيمية، نجد قاسما مشتركا بينها. فهي تستعرض، بشكل مجمل، وصفاً متداولا للصلة القائمة بين مقولات شكلية خارجية مثل سهولةَ المخرجِ وثقله، والمقولات الشكلية الداخلية كالانتظام، والتوافق. ومن هنا تصبح أحكاما دالة من حيث صلاحيتها للفهم والتأويل عبر بنية استجابة يمكن الاقتراب منها من زاويتين متداخلين ومتفاعلين:

يتم على مستوى أولاها الدفاع عن الركيزة الشفاهية للعلاقة القائمة بين الشعر والإنشاد من جهة وبينهما وبين الفهم والتطريب من جهة ثانية. ويكون دور خواص جرس اللفظة مفردة ومنظومة مع لاحقتها وسابقتها وموسيقى الألفاظ حاسما في تلقي الشعر وتقويمه. وإذا اعتبرنا الإنشاد[4] وجها من وجوه وظائف الشعر جاز لنا الاعتقاد

1- العسكري، الصناعتين، ص 425.

2 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 65.

3- المرجع نفسه، ج1، ص 66- 67.

4- ينظر: ابن رشيق، ج1، ص 211.

في مثل ما ذهب إليه أدونيس وقبله الجاحظ « أنه كان لموهبة الإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع؛ أي في الجذب والتأثير خصوصا أن السمع للجاهلي أصل في وعي الكلام وفي الطرب، فهو كما يعبر ابن خلدون: أبو الملكات الإنسانية»[1]. إن هذا الوصف الواحدي الاتجاه للانتشار والديمومة، يتم تدعيمه بتوالي اتجاهين أسهما، حسب العمري، فيما نحن فيه، في بلورة سبل هذا الاقتراب:

- اتجاه برز «عند نقاد وبلاغيي القرنِ الخامسِ، وما بعده، نذكر منهم ابن رشيق (ت463 هـ) وابن سنان (ن 466هـ)، دون أن نذكر وجود بوادر دالة سابقة لهذا العصر»[2].

- اتجاه مجزئٌ وهو « الذي سار فيه تيار البديعيات»[3].

ويتم في ثانيتهما تقييم علاقات هذه الصفات الضدية عبر متوالية من الخصائص الصوتية والمعجمية والتركيبية التي تشكل في مجموعها مدخلَ الحديث عن بلاغة الشعر وأسس تماسكه وتأثيره. وتستمد طرق هذا التقييم معاييرها من بنية استجابة بديهية قبلية تكاد لا تناقش. ويكاد مفهوم "الاعتدال" لا يجد من يناقشه أو يعترض عليه، فهو قاعدة اختيار لفظة محددة لكل أسلوب متفرد على أساس قصد معين؛ ويوكل إليه احتواء بنية اشتغال عينة من الشواهد الشعرية المختارة، ورفض بنية اشتغال أخرى. وتقوم طريقة إدراكٍ وتذوق بتحديد شروط هذا الاعتدال؛ وهذه الشروط على نوعين:

أولا: يخضع الاعتدال لشبكة من العلاقات مؤداها أدوات شعرية جُمَّاعها «كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار ُالحسن، واجتنابُ القُبْح، ووضعُ الأشياء مواضِعَها»[4]. يستدعي الإدراك الجيد للثنائية الضدية استحضار، وقبل كل شيء، نمطا من التماسك السائد في نموذج بناء المعنى «مؤلف بإقامة علاقة واضحة ومتطورة

1- أدونيس، الشعرية العربية، ص 7.

2-محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص22.

3- المرجع نفسه، ص22.

4- ابن طباطبا العلوي، ص 53.

بين عنصر معنى وما ينفيه»[1]، ويمكن أن يلتحق بدائرة هذا البناء في النظرية النقدية العربية القديمة مجموعة كثيرة من الصفات الموجبة والصفات السالبة، مثل:

لزوم العدل — القبح ≠ الحسن — وضعُ الأشياء مواضِعَها

(1) **(2)** **(3)**

وإذا أردنا أن نلتقط خيط هذا التضاد الذي يبنى المعنى، فلابد من استقدامه وتصنيفه من طريق فكرة التعارض المميز الذي «يمكن أن يلعب في الحقيقة دورا بنائنا من الدرجة الأولى، على كل مستويات إدراكنا للعالم. وبشكل أساس، فإن كل تصور مهما كان بعده، لا يكون إلا نتيجة لنواظم هذين المسعيين: الإيجابي والسلبي»[2].

ثانيا: ظلت شبكة العلاقات بين القطبين المتضادين بمثابة الإطار المرجعي للطريقة التي يتم بها فحص اختيارات وأحكام تبين عن غاية قوم «يذكرون الكلام الموزون ويمدحونه، ويفضلون إصابة المقادير، ويذمون الخروج عن التعديل»[3]. على أن المراهنة على عموميات المدح والتفضيل والذم في حاجة إلى تطويع الفارق الذي يقيمه الجاحظ بينها وإخضاعه لنوع من المقارنات التي تقوم بترتيب الطرق المختلفة التي يشكلها القطبان المتعارضان بوساطة تحصيل مكونات ووظائف جنس الاعتدال في البيان، فقد ذكر في معرض رده على من استغل حديثا لرسول الله صلى الله عليه وسلم في ذم البيان، قال: «وإنما وقع النهي عن كل شيء جاوز المقدار، ووقع اسم العي على كل شيء قصر عن المقدار، فالعي مذموم، والخطل مذموم، ودين الله تعالى بين المقصّر والغالي»[4]، وهو ما يمكن التمثيل على النحو التالي:

العي — إصابة المقدار — الخطل

الخروج عن البيان — الخروج عن البيان

(1) **(2)** **(3)**

1- إينو. آن، ص 93.

2- المرجع نفسه، ص 94- 95.

3- الجاحظ، البيان والتبيين ج1، ص 228.

4- المرجع نفسه، ج1، ص 203.

تحمل الصفتان الموظفتان للإشارة إلى مفهوم للاعتدال وإصابة المقادير حكم قيمة تحاول أن تحصن النص بمجموعة من الشروط تمنع معطيات الرداءة الشعرية من أن تخترقه. وتقوم مقومات النص الشعري النموذج على الشروط الكلية التي يضمنها تواشج حسن التركيب واعتدال الأجزاء، ومعطيات الإيقاع والتناسب بين المعاني المُنتجة لإطراب بعد الفهم. ويؤشر هذا التصنيف إلى ذوق مكتسب يعطينا نظرة من شأنها أن تتيح التماس أبعادها في نص آخر لابن طباطبا، وفيه أن « للشعر الموزون إيقاع يطرَبُ الفهم لصوابه، وما يردُ عليه من حُسن تركيبه، واعتدال أجزائه»[1]. يتجه ابن طباطبا بالنص الفائق الجودة اتجاهين متفاعلين ومتداخلين: ففي تأملات الفهم الثاقب يعمل على إثبات مفهوم الموازنة والتوازن، ويحيل في الوقت نفسه على مركزية أن تكون المعاني متناسبة. وهي خصائص لا تبتعد عما قصده الجاحظ في نصه السابق، فهو لا ينصرف كلية «إلى الجانب الإيقاعي، فليس ميزان العروض ميزانهم، فيما يزنون هنا، بل يُفهم من الأمثلة التي أوردها الجاحظ أن الميزان هو ميزان العقل والمنطق أولا، أي استعمال المعاني المتناسبة المتآخية الماثلة إلى الاعتدال»[2]. وهو تناسب يشعرنا بفعل قراءة تتكشّف عن أبعاد قيمة شعرية تفاضلية بوساطته. ومكونات هذه القيمة تنسب إلى مقولات القدماء، مثلا، عن غرضي المدح والهجاء (أ). ويمكن تأويل هذه القيمة بالعودة إلى قيمة دلالية أخرى هي: الطعام فبوساطته نعثر على التعارضات الدالة بين طيب / غير طيب، «قال جعفر بن سليمان: ليس طيبُ الطعام بكثرة الإنفاق وجودة التوابل، وإنما الشأنُ في إصابة القَدْر»[3] (ب). ويمكن العودة إلى قيمة طبيعية / مادية هي: الغيث، وطلبه «على قدر الحاجة، لأن الفاضل ضارٌّ »[4] (ج).

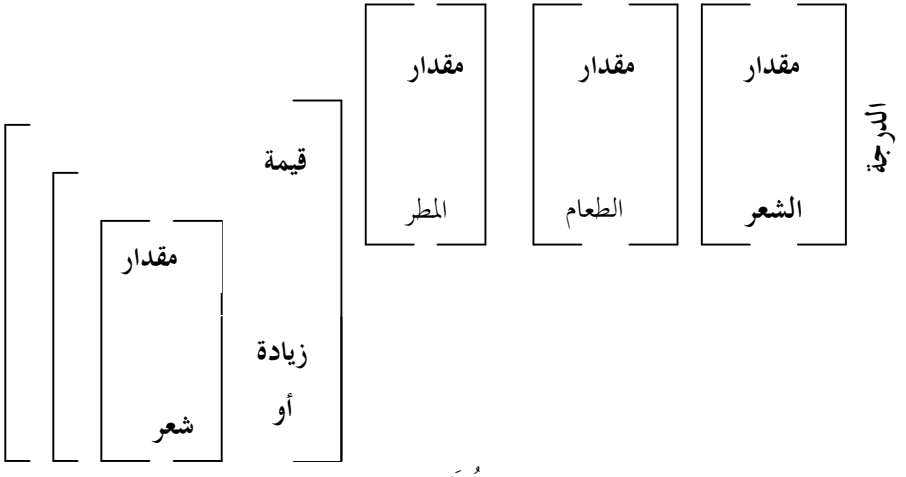
1- ابن طباطبا، ص 52.

2- العمري، الموازنات الصوتية، ص 64.

3- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 227.

4- المرجع نفسه، ج1، ص 228.

ليس لعناصر هذه القيم، هاهنا، من هدف آخر سوى استنباط خصائص مشتركة، يُعتقد مسبقا أنها واضحة ومتشابهة بالقدر الكافي للدفع بمفهومي "المقدار" و"الاعتدال إلى الأمام. فهي تقيم علاقة بين هذه القيم بوساطة "المقدار" و"الاعتدال" اللذين يشكلان أساس قياس التجاوز أو النقصان. ومثال ذلك أن المقدار المعطى في النظام الدلالي (أ) معطى في الأنظمة الدلالية (ب) و(ج).



ومهما تكن درجة اختلافها، فهي تُشَيِّدُ سياق تقاطعها مع الاعتدال وإصابة المقدار انطلاقا من ترتيب وتصنيف مستوياتها عبر شروطها الخاصة بها دون غيرها، إن نحو الإيجاب أو نحو السلب، فهذه المقارنات ثلاثة أنواع شروط تختص ب:

درجة المقادير المقبولة في الطعام ففيه نكتشف أن «لسان الطعام مكون من: 1- قواعد الإقصاء (المحرمات من المأكولات)، 2 – التعارضات الدالة بين وحدات لم يتم تحديدها بعد (مثلا مالح / حلو)، 3 - قواعد الجمع والتأليف سواء المتواقتة (على مستوى المأكل الواحد Le mets)، أم المتتالية (على مستوى الوجبة Menu)، 4 – طقوس الاستعمال التي تشتغل ربما مثل نوع من البلاغة الغذائية»[1]، هذه المكونات تكون قد أثرت، ولا شك، في تحديد شروط إصابة القدر في ثقافة جعفر بن

1- بارث، رولان، **ميادئ علم الأدلة**، ترجمة محمد البكري، طبع قرطبة للطباعة والنشر، 1986 م، ص 52 – 53.

سليمان الغذائية، فهي شروط يمكن تصنيفها على اعتبارٍ مفاده أن طيب الطعام يمكن الكشف عته بوساطة إقصاء المحرمات منها في ثقافته ؛ ثم تصنيف وصفات طعام انطلاقا من شهرته محليا، ومن ذوق فردي مشروط بفكرة النوعية التي ترتفع إيجابا أو تنقص سلبا تبعا لدرجة التشاكل بين مجموع التوابل الجيدة المستعملة داخل الطبخ.

وفي مثال الغيث يرتكز الجاحظ على المبدأ نفسه، فيتركه يتبدى في كل أبعاده الطبيعية، فهو يلعب دورا إيجابيا ونافعًا إذا نزل في وقت حاجة الزرع والثمر وعلى قدر حاجتهما إليه، ويلعب دورا سلبيا وضاراً إذا نزل في زمن غير زمن الحاجة إليه « لأن المطر ربما جاء في غير إبان الزراعات، وربما جاء والتمر في الجُرنِ، والطعام في البيادر، وربما كان في الكثرة مجاوزا لمقدار الحاجة»[1].

وفي النهاية يحتكم مفهوم "إصابة المقدار" إلى اقتران الوحدات الصوتية داخل بيت شعر. وقد أمكن الجاحظ الاقتراب منه عبر وساطة النطق والسماع، فهما معا يشكلان صعيد فضاء المشافهة ومفهوم الشعر من زاوية إنشاده وتلقيه، إلى جانب ذائقة المتلقي؛ ويبين فعل الاقتران عن نفسه، من خلال تفرعه، بالنسبة للجاحظ، إلى اقترانين "اقتران الحروف"[2] و"اقتران الألفاظ"[3] «فالحروف وحدات لتكوين الألفاظ، والألفاظ وحدات لتكوين الكلام المركب (البيت من الشعر مثلا)»[4]، ويتكامل الاقترانان، فلكل منهما مقوماته الصوتية المستقلة، بقدر ما هي مقومات صوتية تسهم مجتمعة في ترتيب شروط فصاحة النص وتميزه.

1- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 228.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 69.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 65 – 66 – 87 – 68.

4- العمري، الموازنات الصوتية، ص 72.

4 - الدلالي والمنطوق الصوتي:

تمكننا مقارنات الجاحظ من التكهن بطبيعة المستوى الصوتي بالمقارنة مع تجلياته، يتكون المستوى الصوتي من بنية صوتية (خارجية / داخلية) ودلالة؛ وشأن أي خاصية من خصائص الشعر سنكتشف أن الحديث عنه يتعدد ويختلف، وهكذا نجد الجاحظ يتكلم عن "الاقتران"، ولكنه يقصره على بعض الشواهد الشعرية التي تدخل في سياق هذه المقارنة، ويتم الحديث عنها كما لو كان الغرض استعراض مجموعة من النعوت التي تبين عن مفهومه للاعتدال من خلال سعيٍ يهدف إلى استكمال «الوصف والتعبير عن الانطباع الذي تكوَّن في نفس الجاحظ من معاناة نصوص متنوعة، فحاول وصفه بالاستعارة من مجالات متنوعة»[1]. والشيء نفسه نجده عند نقاد القرن الثالث والرابع للهجرة، فهم يلحون على كون البناء الصوتي للشعر لا يمكن الإحساس به وتعريفه إلا ضمن البناء الكلي للشاهد الشعري. وتحمل الأوصاف، هاهنا، ما يدل على ضرورة إسناد ما يعبر عنه الباقلاني ب" وجوه طلب السلامة، والرغبة في السلاسة[2]، أي ألفاظ: البعد عن الإسراف في المطابق والمجانس ووجوه البديع، والرشاقة، والطرافة والجمال، وهو ما يقوي اليقين في أن يكون لهذا الذوق المعرفة بدرجات التفاوت المسند إليها ببرهان جدوى الحفر في اتجاه تصانيف شواهد شعرية بقيت على الدوام خاضعة لحدود ذوقية وملامح شعرية مرسومة. إذ أن الصفات الموجبة تستدعي بالضرورة أضداد هذه. وتربط محاولات إقناع القارئ بجدوى الوعي بالمسافة الشعرية القائمة بينهما، والتي تظهر وفق تجليات ترتكز على خصائص التجنيس مرة والتصريع أخرى، والوزن مرة، والمعنى أخرى. ويمكن تجسيد درجة تباعد المسافة بين درجة من الزيادة ودرجة من النقصان بمسار الحدود القطبية التالية:

الاعتدال **نقيض الاعتدال** **مجمل الاعتدال**

(1) **(2)** **(3)**

1- المرجع نفسه، ص 73.

2- الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 111.

يحيل الدور الإيجابي لعامل الاعتدال صوتيا ودلاليا وتركيبا إلى خاصية يقوم عليها الشعر الجيد الفائق هي صفات التأثير الشعري الخلاق. فالاقتدار على الارتقاء بنوعية العلاقة الموجودة بين جميع ما يميز طريقة في استحسان الشعر الرائق، يقتضي الإحاطة بتصور للشعرية مُسند إلى ما هو معروف سلفا، بل يدع الصفات كما هي، إنها نوع من التواشج بين مفهوم للاعتدال يخص الوزن الشعري، وبين أوصاف تخص صحة المقابلة، وحسنُ النظم، وجزالةُ اللفظ، وإصابةُ التشبيه، وجودةُ التفصيلِ، وقلة التكلفِ، والمشاكلةُ في المطابقة[1]. ويشعر القارئ العربي القديم بالحاجة إلى أن يوازن هذه الأوصاف بضد هذه « وأضدادُ هذه كلُّها معيبة، تمُجها الآذان، وتخرج عن وصف اللسان»[2]. فالوصف بالاعتدال، الذي تتكشف خصوصية القصيدة الشعرية وفرادتها بوساطته، لا يمكن أن يقتدر عليه الشاعر دون أوصاف مصاحبة تخص القصيدة بأكملها أو معظمها، فكثيرا ما يُردف الوصف به بأوصاف إضافية، وهي حسن سلاسة الكلام «وسهولته، ونصاعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه لهواديه، وموافقة مآخيره لمابيده، مع قلة ضروراته، بل عدمها أصلا، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر»[3].

وإذا أمكننا التسليم بجدوى هذه الأوصاف، إلا أنها، مع ذلك، غير كافية للتثبت من جدواها في التطبيق. وكل هذه الأوصاف وغيرها كثير، أوصاف مجردة من أدلة تجلياتها في الشواهد الشعرية النموذجية. وسنحاول فقه مقاصدها بإسنادها إلى مبادئ: المكون الصوتي، والبنية الصوتية للألفاظ مجتمعة داخل الشاهد الشعري، والمكون الدلالي بأبعاده التداولية. وهو ما يقوي اليقين بجدوى هذه المبادئ المسندة في عموميتها إلى ذهن متشبع بثقافة شعرية متجدرة في امتدادها الشفاهي.

ومن جملة ما يقوي اليقين في كلية هذه المبادئ، ارتباطها بقاعدتين من قبيل:

1- ينظر: بن وهب، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق وتقديم حفني شرف، مكتبة الشباب، 1969، ص 139.

2- المرجع نفسه، ص 139.

3- العسكري، الصناعتين، ص 55.

أ - شروط الاعتدال عبر ما لا تؤديه الصفة، وتتحقق أساسا في جمالية نص ضمن شروط البيان، ومداره «على صحة التقسيم وتخير اللفظ وترتيب النظم وتقريب المراد ومعرفة الوصل وأنظر وتوخى الزمان والمكان ومجانبة العسف والاستكراه وطلب العفو كيف كان»[1]. لهذه المعرفة بالخصائص الشكلية والمضمونية المتعالية مصير يمتد إلى المفاضلات الشعرية والقراءة العمودية للشعر بعدها. وهي معرفة مطلعة اطلاعا جيدا على بلاغة الشعر. وتسهل المزاوجة بين النقد والبلاغة مهمة القارئ بقدر كبير، لأنها تعنى نهاية التمثل للمحسنات البديعية. ويؤثر، هاهنا، ما أطلق عليه التوحيدي اسم "الترجيع" في كيفية النظر إلى موسيقى نظم الشعر العربي، قال: «يقال ما اللحن؟ الجواب صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدّة، ومن حدّة إلى غلظ بفصول بينة للسمع واضحة للطبع»[2]. إن وصف التوحيدي الذي يبدأ من الفرضية الموسيقية للشعر يرجع بنا إلى قضية التناظر الصوتي من طريق المخالفة والمماثلة. إذ يتم طرح الإيقاع الشعري عنده، مثلما عند ابن المعتز وآخرين، في رسم التجنيس، والتكرار، والمطابقة، والمقابلة، والتوازن، والترصيع، والترديد. وهي في مجموعها واقعة تحت شراك إيقاع يتميز بحركة «دورية زمنية ملحوظة»[3]. وحين تتحقق هذه الحركة سيكون، حسب كوهين، باستطاعتنا أن نتجه بالنثر اتجاها خطي المسار[4]. ويعني هذا عودة إلى الوزن عند الإبانة عن درجة متعالية من اختصاص الشعر بصفتي الموسيقية والزمنية، وبكفايتهما بالتماثل في عد الإيقاع غالبا كمرادف للوزن.

ب- تحال مهمة إقامة العلاقة بين القطبين المتعارضين على ذائقة عالم بالشعر بوصفه قطبا حاملا لثقافة شعرية قادرة على التفصيل في تفاوتها في «الحسن، على تساويها في الجنس»[5]، وترتيب العلاقة، هاهنا، تحيل بشكل أكثر دقة إلى حاسة لها

1- التوحيدي، المقابسات، ص 145.

2- المرجع نفسه، ص 310.

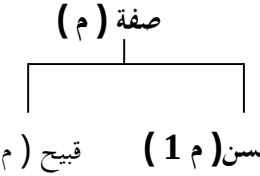
3 - كوهن جان، ص 86.

4- المرجع نفسه، ص 96.

5- ابن طباطبا، ص 45.

كفاية ترتيب حدود تمايز التأثيرات الشعرية وسبل إدراك شواهد منها، عن التأثيرات السريعة وتعقب أسباب زوالها[1]. وتفسر لنا كثيرا من الصفات الموجبة المفترضة في اختيار سُمي "تهذيب الطبع"[2] وقبله في اختيار سُمي "حماسة أبي تمام"[3]. كما تفسر لنا كثيرا من الصفات السالبة المفترضة في اختيار يغمض معناه، ويغرب لفظه، ويبتعد عن ما سهل على اللسان[4]. ويتوقف في النهاية إقامة نوع التعارض على درجة من الإطراب الواقع بعد فهم يتم قياس نشاطهما في حضور منبهات لازمة لإثارتهما. وعندما تنشط بعض المنبهات المعينة، ينتج عن نشاطها تعليل يتبعه قبول الشعر الحسن ونفي القبيح منه « واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه»[5].

ليس لنا، هاهنا، أن نتوسع في فعل الاستجابة المُسند إلى ذوق فردي، ولا أن ندرس الخلفية التطبيقية التي تُمكِّن منها الإرسالية السمعية ذاتها، والتداخل بين النطق والكتابة، وإنما سنكتفي بأخذ علاقات الاختلاف والتقابل القائمة بين جملة من الأوصاف للألفاظ منظومة (شروط فصاحة اللفظة الواحدة، وشروط فصاحة الألفاظ المنظومة بعضها مع بعض)، لا يستقيم إدراك معناها إلا بمقابلتها بمعنى ضدها. ويظهر التعارض قدراً من التشابه، فهي جميعها، سواء اختارت مميزات دلالية عنصرية عائدة إلى عالم الطبيعة أو الإنسان أو الحيوان، تتقيد بمعايير جمالية مستوفية للشروط التي تقتضيها أية علاقة بتائية، كما يبين عنها الشكل التالي:



1- ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

3-ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 113-114.

4- المرجع نفسه، ص 114.

5- ينظر: ابن طباطبا، ص 52.

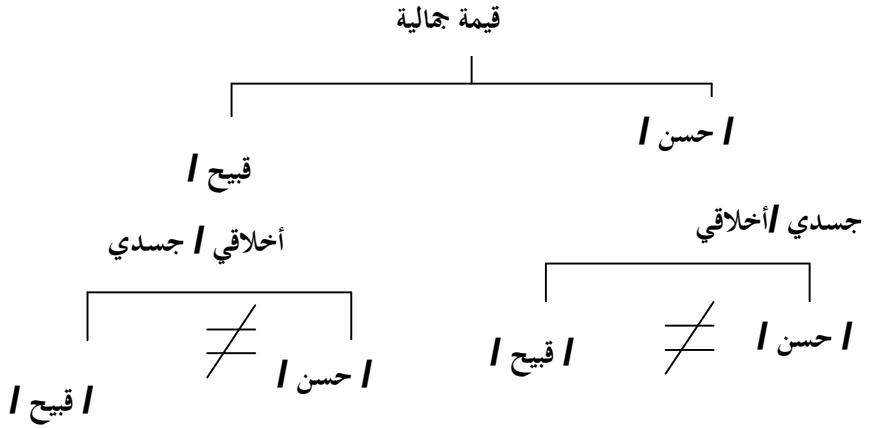
في كل علاقة من العلاقات التي يتيحها الشكل السابق تتخذ العلاقة بين المميزات الدلالية العنصرية منحى مختلفا، ففي حال العلاقة بين المميزين الدلاليين العنصريين المثبتين في الشكل بعلامة (م 1) و(م 2)، يتجاوز التضاد بينهما المستوى السطحي ويستمد وجهة العمق من النصوص الشعرية التفصيلية حسب مكوناتها ووظائفها، حيث جودة ورداءة مستنتجتين من «أمثلة للأشعار المحكمة الرصف، المستوفاة المعاني، السلسة الألفاظ، الحسنة الديباجة، وأمثلة لأضدادها»[1]. وفي حال العلاقة بين (م) و(م 1) من جهة والعلاقة بين (م) و(م2) من جهة ثانية يتوقف الإنسجام على مستوى كل واحدة منهما على مدى تحقق التعادل بين شواهدها والحقل الدلالي العام لكل من الحسن والقبيح؛ ويتشكل التضاد والانسجام، باعتبارهما كذلك، من مميزات دلالية عنصرية، وهي عبارة عن علاقات تنظم العناصر المكونة لمميزات دلالية عنصرية أخرى للخصائص الشعرية (مقومات صوتية، تركيبية، نظمية)، وهكذا ينتهي القارئ إلى استنباط مميزات دلالية عنصرية مضمن بعضها في بعض ومتولد بعضها من بعض عبر سلسلة من الأوصاف يلتئم بوساطتها شمل القراءة الشعرية ويحقق انسجامها.

حسن	$\neq$	**قبيح**	**حسن/ قبيح**
(1)		**(2)**	**(3)**

إن التعارض – باعتباره ممارسة ذوقية / جمالية – أمر يمكن ترتيب شروطه البلاغية ببيان أن الفصاحة بعد هذا كله «عبارةٌ عن حسن التأليف في الموضوع المختار»[2]. ويتأكد هذا الحسن أينما تؤثر في الذهن الصفات الموجبة ذاتها متعارضة مع الصفات السالبة، كما نبين عنه الصفتان المدركنان في (1) و(2). وهو ما يمكن أن نمثل له على النحو التالي:

1- المرجع نفسه، ص 73.

2- ابن سنان، ص 95.



وينتج عن هذا التضاد مساواة المعنى بإيقاع الشاهد الشعري الذي يمكن التنبؤ به في ظل تصور خاص لعلاقة تراتيبية بين القيم الصوتية (م) والدلالة الإيحائية (م1) من جهة وبين القيم الصوتية (م) والدلالة الإيحائية (م2) من جهة ثانية. ونحن وإن لا كنا لا نشك في توافر ذائقة ابن طباطبا وابن سنان وابن الأثير وقبلهم الجاحظ على درجة متعالية من المعرفة بالشعر، فإن مثل هذا أنظر بين قيمتين مدركتين ابتداء من طريق الحاسة سيثير مشكلات بالغة في التعقيد تخص:

1-درجة من التداخل بين الحسن والقبيح. وهو تداخل سنحاول أن نفصل فيه في نهاية هذا المبحث.

2- التعارض بين مستوى يتضمنه الفضاء السمعي البصري للخطاب الشعري «إنك إن كنت مما يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء، والرونق، فالبحتري أشعر عندك لا محالة»[1]، وبين مستوى يتضمنه الفضاء الكتابي للخطاب الشعري «وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة، التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»[2].

1- الآمدي، ص 11.

2- المرجع نفسه، ص 11.

يشمل هذا التعارض جميع الطرق التي يتم بها أنظر بين مسار س1 ←– س 2 ومسار – س1 ← – س2 . وإذا تعينت الحدود بين الجانبين بالعودة إلى طرق في التناسب بين المسموعات والمفهومات، ولا يوصل إلى هذه الطرق « بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع»[1]، فإن الذي يهمنا الآن الكشف عن طريقة في تحديد الفرق بين الفصاحة والبلاغة، فالفصاحة « مقصورة على وصف الألفاظ، والبلاغة لا تكون إلا وصفا للألفاظ مع المعاني. لا يُقال في كلمةٍ واحدةٍ لا تدل على معنى يفضّل عن مثلها بليغة وإن قيلَ فيها (إنها) فصيحةٌ. وكل كلام بليغٍ فصيحٌ، وليس كلٌّ فصيحٍ بليغاً، كالذي يقع فيه الإسهاب في غير موضعه»[2]. ويعني هذا أنه يمكننا أن نضع نظاماً تقييميًا يتشكل في الأصل من الكفايتين الذوقيتين: الوصفية، والتفسيرية. على أساسهما يتم إصدار حكم تقديري على شاهد شعري بالحسن أو القبح.

ويسوغ وجاهة هذا الحكم كون « الصور السمعية للكلمات من أكثر الأحداث الذهنية وضوحا»[3]، وأن « الكلمة الشفاهية لا توجد أبدا في سياق لفظي بسيط، على نحو ما يحدث للكلمة المكتوبة. فالكلمات المحكية تكون دائما تعديلات لموقف وجودي يتطلب المشاركة الجسمانية باستمرار. والنشاط الجسدي الذي يتعدى مجرد النطق ليس عارضا أو احتيالا في التواصل الشفاهي، لكنه أمر طبيعي، لا يمكن تجنبه. كذلك يعد سكون الجسد التام إشارة ذات أهمية بالغة بحد ذاته، عند التعبير الشفاهي خصوصا عندما يجري هذا التعبير أمام الجمهور»[4]. ومن هنا يكون الحكم من حيث الكفاية الوصفية واردا إذا ثبت تمثله لشروط شعرية تداولية، في أحدها يُسنِد الحكم إلى الشاهد الشعري أوصافا شكلية مطابقة لتلك الأوصاف التي يخصون بها " الأشعار المتفق على

1- القرطاجني، ص 226.

2- ابن سنان، ص 55- 56.

3- رتشاردز أ. أ، ص 170.

4- والترج. أونج، ص 142.

جودتها". وبعض «الناس أشد إحساسا بذلك وفطنة له من بعض، كما أن بعضهم أشد إحساسا بتمييز الموزون في الشعر من المكسور»[1]. وإذا استطاع الحكم أن يحسن اختيار بدقة متناهية الشاهد الشعري المثال، وجب أن يكون وصفه الصوتي / الإيقاعي مطابقا لحدس الواصف. وفي هذه الحالة فقط يمكن فقه درجة الفائدة في التلاؤم، وأن له من الوقع ما يبرر الوصف بأنه كلام يحسن في السمع، ويسهل في اللفظ، ويقبل المعنى له في النفس « لما يرد عليها من حسن الصورة، وطريق الدلالة»[2]. ويسوغ الحكم التقديري المقترح في التمييز بين شاهدين شعريين إن نحو الجودة أو نحو الرداءة براهين بمعيار آخر للتقييم يُسند إلى كفاية تفسيرية مدعمة بملكة شعرية لها قدرة وصف ما يثير في أذهاننا من توقعات أثناء قراءتنا للشعر من فروقات وتفاصيل أدق بكثير من تلك الفروقات المتعلقة بالمقاطع اللفظية التي يتألف منها الكلام «فلا يوجد في الشعر طبقات في الصوت محددة تجب قراءة المقاطع فيها، وربما لا توجد فيه علاقات إيقاعية محددة بين الأصوات المختلفة، ولكنه ما من شك في أن الشعر يوجد فيه علو وانخفاض في طبقة الصوت، وهذا التلاعب بالطبقة يكون جزءا من الفن أو "التكنيك" الذي يستخدمه الشاعر لا يقل عن الأجزاء الأخرى التي تميز الشعر»[3]. ويكون الحكم التقديري واردا من حيث الكفاية التفسيرية إذا ثبت أنه استطاع أن يوجد علاقة أشد وثوقا بين القول بالتلاؤم وبين طريقة في « تعديل الحروف في التأليف، فكلما كان أعدل كان أشد تلاؤما»[4]. منهج يرصد، حسب الرماني، صورة خاصة من صور الإيقاع والدلالة ويفسرها على ثلاثة أوجه: «متنافر، ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في الطبقة العليا»[5].

1- الرماني، ص 88.

2- المرجع نفسه، ص 88.

3- رتشاردز، ص 192.

4- الرماني، ص 88.

5- المرجع نفسه، ص 87.

لاشك في كون فرضية الموازنة بين الشعر والقرآن ضالعة في هذه القسمة، ومن جملة ما يترتب عنها، الاعتقاد في إمكان معالجة صور إيقاع الشعر بمعزل عن إيقاع نظم القرآن. ذلك أنه ينبغي التمييز، حسب الرماني، بين المتلائم في الطبقة الوسطى وهو الشعر، والمتلائم في الطبقة العليا وهو القرآن كله. فالمتلائم في الطبقة الوسطى هو النص القابل للمقارنة مع النص المتنافر، وهو إلى هذا طبقات تتفاوت فيما بينها في درجة الحسن. أما المتلائم في الطبقة العليا، فهو الذي يجمع إضافة إلى حسن في الأسماع، وتقبله في الطباع، «حسن البيان في صحة البرهان»[1].

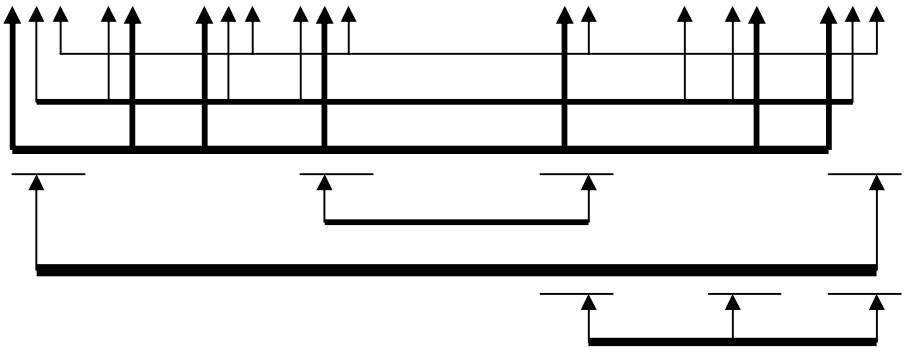
يساعدنا ترتيب مسار التفاوت على مستوى الخطابات البشرية من استجماع بعض الشواهد الشعرية بتجليات أسلوبية صَيَّغتها ثلاث عوامل أساسية هي: محسنات صوتية لفظية، ومحسنات الإيقاع الجملي، ومحسنات الإيقاع الدلالي. وهي متواشجة تعاضد فكرة "الاعتدال"، وحضوره المتعدد في ثنايا البحث عن بنية اشتغال ذائقة المتلقي تجاه هذه المستويات. كما أن صياغة المسار بهذه الكيفية يجعله قادرا على استيعاب الجدل الدائر حول المستوى الصوتي / التركيبي والمستوى الدلالي. وبناء عليه فإننا سنعمد إلى فحص بعض الشواهد الشعرية التي نعتقد أنها صالحة لشرح تباين ما يعتقد الناقد العربي القديم أنهما في ركني القطبين، أي الاختيار المرتبط بصفات سالبة، ثم الاختيار المرتبط بصفات موجبة، وسيتشعب هذا التصنيف ليرتبط بصفات النص الموجبة والسالبة.

في الاختيار الأول، يُستند إلى مستوى من الترتيب الصوتي لا يخص منح تعالق ألفاظه قيمة دلالية معينة، وإنما يخص النطق مطلقا، والمجهود الذي يقوم به المنشد، يقول الجاحظ فيما رواه عن غيره: «من ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشدُ إنشادها إلا ببعض الاستكراه، فمن ذلك قولُ الشاعر[2]:

1- المرجع نفسه، ص 89.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 87.

وقـــــبرُ حربٍ بمكان قَفرِ وليس قربَ قـــــبرِ حربٍ قــبرُ



يستند إدراك التنافر داخل البيت الشعري إلى مبدأ تنافر الحروف وتركيب الألفاظ كأصوات. وهو مبدأ يوطد درجة متعسفة من التكرار الصوتي، إذ يمكن حصر:

- سلسلة من القافات (خمس مرات) والباءات (سبع مرات) والراءات (سبع مرات). والتكرار في مادة قبر ومادة حرب.

- تشكل كثرة الجناس سمة سالبة في التمظهر الصوتي للبيت الشعري. ويستمر هذا التكرار في التصاعد لنجد كثرة في الجناس عن طريق التشابه بالمادة والصورة كـــ" قبر" و" قبر"، أو التشابه بالمادة فقط ك "قبر" و"حرب"و" قفر" و" قرب". وعلى هذا المستوى يمكن رصد أول تجليات الإنشاد الشعري، خاصة وأنه المظهر البارز في تداول النصوص الشعرية، بل هو من بين أهم المستويات التي تهتم بها ثقافة حفظ الشعر وروايته وتداوله.

- يبدو واضحا أن ذوق الشعر المُتوسل بوساطة الإنشاد يقبل، فقط، عددا محصورا من الجناس لا يجب أن يكون بعد اعتدالها ازدياد. وحاصل هذا الحصر هي تجنب علاقة بين أصوات الكلمات تختص بصفات ثلاث هي: "صفة التنافر الصوتي" و"صفة التكلف" و"صفة الثقل على اللسان"؛ وتسمح فرضية اصطناع الجناس، بتصور الأناقة والزخرف اللفظيين على أنه تمفصل للحروف داخل اللفظة الواحدة والألفاظ داخل الشاهد الشعري، في درجة من الاقتصاد وإصابة المقدار مطابقة لظاهرة الإنشاد

الشعري المميزة بسماتها في الثقافة الشفاهية. وتتمثل الممارسة الحضورية الكامنة وراء هذا الاتجاه في الحفظ والرواية في افتراض أنه لا يمكن تداول مثل هذه الشواهد الشعرية شفاهة، إلا إذا أخذنا في الإمكان – فضلا عن اختيار ألفاظها – الدور الذي يلعبه الاعتدال من زاوية «عذوبته في الفم، ولذته في السمع»[1]، علاوة على الكيفية التي يتوقع بها السامع صيغ الاعتدال هذه.

- يترجم هذا الأنموذج من الشعر عن درجة متطرفة من التنافر اللفظي لدرجة «أن أحدا لا يستطيع أن يُنشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد فلا يتتعتع ولا يتلجلج»[2]. ويقتضي فهم التنافر باعتباره صفة منتجة لعلاقة تعاكس مع الاعتدال أن نثبت درجة من «تعديل مزاج الحروف حتى لا يتلاقى في النطق حُرُوفٌ تثقل على اللسان»[3]، ويخصص النقاد العرب القدامى رتباً من التنافر منها المتناهي في الثقل، المفرط فيه كالذي مضى.

ويوجد مثال ثان مستقى من التماثل المولد للثقل[4]، الذي يذهب بجزء من فصاحة الكلام ويصلح هذا النوع أن يكون مدخلا لدراسة ما هو أخف من الشاهد السابق [5]، كقول أبي تمام:

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معي ومتى ما لمته لمته وحدي

يعتقد ابن سنان أن الشاعر قد أثقل البيت «بالتكرير في "أمدحه أمدحه" مع الجمع بين الحاء والهاء في كلمة، وهما معا من حروف الحلق»[6]، وهذا حسب ابن العميد « خارج عن الاعتدال، نافر كل النفار»[7].

1- ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص 240.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 65.

3- الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 47 - 48(ط – دار قتيبة).

4- ينظر: ابن سنان، ص 87.

5- الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 48 (ط – دار قتيبة).

6- ابن رشيق، ج2، ص 264.

7- المرجع نفسه، ج2، ص 264.

ويتبين من قراءة ابن سنان أن ذائقة المتلقي تتعلق تعلقا صريحا بالتوظيف الصوتي في الشاهد الشعري، وينفي أي تشاكل بينه وبين دلالته العامة، وحسبه أن درجة من الرداءة يكون سببها تكرار «الحروف مع سلامة المعنى واختيار اللفظ»[1]. والحاسة الإدراكية المُسندة إلى المنطوق / المسموع مهيمنة تماما. ويعد تماسك الإمكانات الصوتية المتجسّدة في درجة من الاعتدال ساريا بصورة ذوقية خالصة. إلا أن هذه الإمكانات الصوتية لا تقف معزولة، فقد أدى تواشج سلامة الاعتدال الصوتي وقول بمعيار للفائدة إلى توتر صعُب على ابن سنان أن يحله من طريق التكافؤ بين المطلبين: الصوت والمعنى، لهيمنة درجة من التكرير يراها زائدة على المقدار في "أمدحه" و"لمته" مع الجمع بين حروف الحلق في كلمة واحدة[2].

وتضعنا شواهد النوع الثالث في مهاو دلالية وإيقاعية عميقة تتحرك في اتجاهات متعددة، مما يجعلها تتبوأ صفة التفرد ضمن النظام العام للأسلوب الشعري، وهذا العمق هو في واقع الأمر جزء من هندسة إنتاجها ضمن احتمالات الانتقاء في الشعرية التراثية. من هذه الشواهد قول الشاعر[3]:

رمتني وسِترُ الله بيني وبينها عَشِيَّةَ آرامِ الكِناسِ رميمُ

ألا رُبَّ يومٍ لو رَمَتني رميتها ولكنَّ عهدي بالنضالِ قديمُ

يحتمي الدفاع عن أنموذجية هذه الأبيات الشعرية بظلال مفاهيم إيقاعية متعددة، يمكن حصرها في ثلاثة مدارات أساسية:

أولا: تكراره بعض الأصوات تكرارا ملحوظا، مما يعطي للشواهد الشعرية نغمة موسيقية خفية، تمتد عبر صوت الراء وهو صوت ترددي. ويُحدث الوتران الصوتيان عند وضع اللسان سمح في موضعه المناسب نغمة خاصة تخصه دون سائر

1- ابن سنان، ص 91.

2- ينظر: ابن سنان، ص 91، وابن رشيق، ج2 ص 204.

3- ابن سنان، ص 91.

الحروف. وتمتد، أيضا عبر صوت الميم، ويأتي تكراره في ثمانية مرات لينتج أصواتا شفتانية غنائية تسهم في تكريس نظام نغمي يكرس هيمنة مقصودة للإنشاد والشفوية.

ثانيا: يقدم لنا هذا التكرار أنموذجا لصلة الصوت بالمعنى، إذ يؤدي فعل الجمع بين حرف الراء وحرف الميم، وكلاهما عنصران تركيبيان لاسم المحبوبة إلى التأكيد على توالى أجزاء الحدث المتعلق أساسا بالنغمة المتكررة في اسم رميم، الذي يحرص الشاعر على ترديده للشعور بسعادة غامرة.

ثالثا: تخضع الشواهد الشعرية السابقة للعبة طريقة في التوازي يحققه تعدد الجناسات واعتدالها. فقد أفرز الاختيار فيضا من الإيحاء يستحوذ على الانتباه، لأن مشاركته فيه لا يمكن تفعيلها دون العودة إلى جناس (رمتني / رميم) و(رميم / قديم).

وتؤدي هذه المدارات متداخلة ومتفاعلة إلى جوانب هامة من جوانب المحسنات الصوتية اللفظية، ومحسنات الإيقاع الجملي والدلالي تستغلها الشواهد السابقة وشبهها في بناء مادتها الموسيقية والنغمية:

- فطاقة الكلمة أو العلاقات المفترضة في تأليف الجملة الشعرية/الجمل الشعرية، هي طاقة لصيقة بطريق عمل مجانساتها الصوتية، وتستمد المجانسات الصوتية «أهميتها من خصوصية جرسها، واستوائها قاعدة ارتكاز في تجسيد مفهوم مألوف للشعر. وهو تجسيد يُنتج قبولا أو رفضا منا تبعا لدرجات تمثله للصفات الموجبة الخاصة ببناء كلمات الشعر كأصوات أو الصفات السالبة منه»[1]. إن بناء درجة من الاعتدال هو الأساس الحتمي لكل عمليات الاستواء. ويتوقف ذلك على عمليات التوزيع الصوتي المنتظم ونسبة تكرار يستغله الشاهد الشعري دون تجاوز لمقداره في الشاهد الشعري الواحد. من ذلك مثلا، ما عابه النقاد على مسلم بن الوليد في قوله:

سُلّتْ فَسُلّتْ ثمّ سُلّ سَليلُها فأتى سليلُ سَليلُها مَسْلولا

---

1 -J. P. Chqusserie Lapree ،Pour une étude des organisations sonores en poésie ، in études stylistiques ،note 29 ،p ،78

فقد لا حظ أبو علي الحاتمي – طبقا لمبدأ الاعتدال في اختيار جناس الاشتقاق وشبهه – أن الاختيار لم يجر على واحدة من الإمكانيات المُنتجة للجناس الجيد في الشاهد الشعري، فالذي رآه «أنها سلت من المعصرة، ثم سلت من الدن، ثم سلت من الكأس عند شربها»[1].

- يتزايد تأثيرها انطلاقا من افتراض ضمني «أن القصيدة توجد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات كأصوات، ليس إلا. وأن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان»[2]. وينشأ حكم قيمة جمالي من وظيفة لمقدار التكرير، يمكن قياسه من طريق شروط اعتدال، يحاول بوساطته السامع أن يظهر رداءة الإفراط في توظيف الجناس على مستوى مقطوعة بعينها، نحو قول ابن الزيات:

أتعزفُ أم تقيم على التصابي ؟ فقد كثــرتْ مُناقلة العتــاب
إذا ذكر الســـــلوُّ في التصابي نفرت من اسمه نفر الصعاب
وكيف يُلام مثلك في التصابي وأنت فتى المانَة والشّباب ؟ !!
سأعزف إن عزفت عن التصابي إذا ما لاح شيـــــب بالغراب
ألم ترني عَدَلْتُ عن التصابي فأغرتني الملامَةُ بالتصابي ؟ !!

« فملأ الدنيا بالتصابي، على التصابي لعنة الله من أجله، فقد برد به الشعر، ولا سيما وقد جاء به كله على معنى واحد من الوزن، ولم يعدُ به عروض البيت»[3]. تتبنى تخريجات ابن رشيق التي تقيد أن كل توظيف للتكرار لا بد وأن يمتلك نوعين من التماسك:

1- الحاتمي، ج2 ص 149 – 150.

2- مكليش أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت 1963، ص 23.

3- ابن رشيق، ج2، ص 77.

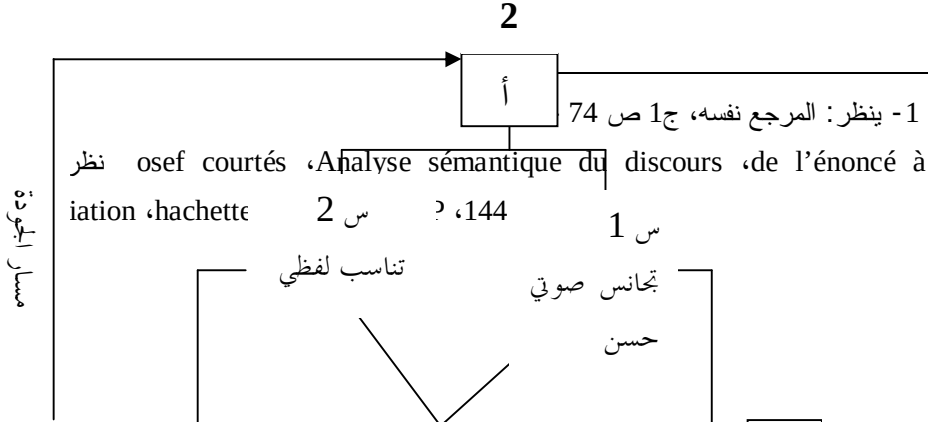
- تماسك يمنح خصائص شكل مدلوله التام. والتكرار والمدلول مرتبطان معا في معنى الصورة.

- تماسك يحيل على علاقة تخص إيقاع الشاهد الشعري بالعروض. وهذا التماسك لا يكتفي بمجرد تمثل الشاهد الشعري لصحة العروض، وإنما يجب أن يتجاوزه إلى الفرضية النغمية عند معاينة أثره في المتلقي.

والسمات الأساسية لهذين النوعين من التماسك هي كفاية الصفة في التنويه بالموصوف والإشارة إليه، وتفخيم له في القلوب والأسماع أو على سبيل الاستغاثة في حال غرض المديح، ولا يجب تكرار الاسم إلا من جهة التشوق والاستعذاب، أو على سبيل التعظيم للمحكي عنه، أو على جهة الوعيد والتهديد، إن كان عذاب موجع، وعلى سبيل الشهرة والازدراء والتهكم والتنقيص في حال الهجاء[1].

5- مشاكل انتقائية أحكام القيمة الجمالية:

في الوصف الذي استند إليه البحث في الإيقاع والاعتدال، أوصاف أخرى تتفاوت تبعا للاختلاف في نقطة الانطلاق بالنسبة لذائقة ظلت حبيسة سلسلة من الشواهد تدل ضمنا على رغبة دفينة في حصر دائرة الاعتدال في شواهد منتقاة ابتداءً من الشعرية التراثية. إلا أن هذه الشواهد، لا تفصح صراحة عن الطابع الزمني المتغير للذائقة الشعرية. ولهذه الذائقة نتيجة أخرى تترتب عن تجارب فردية قد ترتبط بشواهد شعرية لم توضع وفق قوانين بلاغية واضحة، ويمكننا إعادة تحديدها اعتباطيا بمجموعة من الأحرف الأبجدية، أ، ب، ج، د. ويمكننا التحكم في علاقات هذه الأحرف باتجاهاتها من طريق مخطط استلهمنا قاعدته العامة من الشكل الرباعي لكلين Klein [2]، على النحو التالي:



تخضع الثنائية المتدابرة الجودة / الرداءة إلى أحكام قيمة مسندة إلى شواهد مختارة من الشعرية التراثية وشبهها في الشعرية الحداثية. وفي رصد صفاتها يتم تأكيد الحضور الضروري لجودة كلية يمكننا تحديد موضعها في نقطة (أ). ويتكون رصيد هذا المسار من قيمة جمالية يمكن إدراكها من طريقة في اختيار المعايير التي تأخذ قسطا إيجابيا من الوصف بالفصاحة والبلاغة. وفي أضدادها في (ج)، نجد رصدا لصفات « تستحق الاطراح والذم»[1]، وهي صفات تبنين المسار الثاني للرداءة .

ويتيح تحديد درجة الجودة أو الرداءة عند الجاحظ والآمدي وابن سنان وابن الأثير ونظرائهم نقطة تقاطع بين نسق من الشواهد الشعرية يؤدي إلى تثبيت مجموعة

1- ينظر، ابن سنان، ص 60.

من الصفات المستحسنة، وذم بعضها الآخر، ومن هنا كان الاعتقاد المشترك بالمقومات الصوتية للشعرية العربية.

وتعكس هذه المقومات حيزا مألوفا في مسار(**1) ←(2) ومسار (3)←(4).** ولكنها تفتقد إلى حدود واضحة قي **مسار (1) ←(4) ومسار (2) ← (3).**

وهكذا تحيل، من وجهة نظر ذوقية / حضورية، النقطتان (أ) و(ج) إلى طريقة في الاختيار كفيلة بأن تعود بذهن القارئ المتأمل إلى أعراف شعرية اعتمدت كنقطة انطلاق في قياس «الكلام المؤلف من الأصوات»[1]. وإذا حاول القارئ إدراك تأثيرات مثل هذا التقابل والتضاد من زاوية بلاغية، فإن العلاقة بين الشاهد الشعري / المتلقي يتضمنها، ضرورة، العلم الذي تنطوي عليه درجة من الفصاحة والبلاغة تتمظهر في هيئة تضاد بيت الجودة والرداءة أو الحسن والقبيح. ولهذا العلم، كما يقول العسكري «فضائل مشهورة، ومناقب معروفة: منها أن صاحب العربية إذا أخل بطلبه ...عفي على جميع محاسنه، وعلى سائر فضائله. لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد وآخر رديء، ولفظ حسن وآخر قبيح وشعر بارد بان جهله، وظهر نقصه»[2].

يتفق العسكري وفكرة علماء الإعجاز القرآني في أهمية البلاغة في معرفة الإعجاز القرآني، فيعطي في بادئ الأمر النص القرآني الأولوية ويأتي النص الشعري في المقام الثاني. ويجسد هذا الترتيب اتجاها في لبلاغة العربية، لا يهتم بقضية الإعجاز البلاغي للقرآن كما اهتم به علماء الإعجاز القرآني، ويعني هذا من وجهة النظر التطبيقية سمو النص القرآني على التنوع التدريجي في المستويات اللغوية والبلاغية للخطابات البشرية، ومن هنا أصبحت الوظيفة الدينية مقدمة نظريا على بقية الوظائف الأخرى[3]، ويبقى التفاوت على مستوى النصوص الشعرية هو تفاوت في درجة بلاغتها وفصاحتها ويمكن تقسيمها إلى قسمين:

1- المرجع نفسه، ص 85.

2- العسكري، الصناعتين، ص 9.

3- ينظر: العمري، البلاغة العربية، ص 291.

1- القدرة على اختيار الجيد من الرديء خاصة لمن تصدى للتصنيف والتأليف.

2- القدرة على الإنشاء شعرا كان أم نثرا.

وتجتمع قراءة تجليات القدرتين في موقف يتوقف على درجة الاقتدار البلاغي لكل منهما. والنتيجة التي يمكن أن نستقيها من تقويم النظرية النقدية العربية القديمة للقدرتين مجتمعتين ذات شقين:

- تعود في الأول إلى:

مسار 2 .....← 1 ومسار 3.....← 4

ولكي ينجح التواصل في مسار 2 ←—1 فلا بد أن يحقق النص كل الصفات الموجبة التي يستدعيها مسار الجودة في الشعرية العربية، ونذكر هنا أن الجاحظ أشار إلى أربعة شروط لنجاح العبارة الأدبية، وهي كراهة اللفظ في نفسه، وأن يتم اختياره من جنسه، وأن يكون سليما من الزيادة والنقصان، وأخيرا أن يبرأ من التعقيد[1]. وهذه الشروط هي حاصل التفاعل الجدلي داخل الأدبية التراثية بين النص والمتلقي من جهة، والنص والانتشار والخلود من جهة ثانية. ويمكن الإمساك بهذا التفاعل، من طريق الثنائية المتدابرة بصفاتها الكلية، وهي ثنائية يجاهد الناقد العربي القديم من أجل محاصرتها ضمن مقالاته العامة عن الفهم الثاقب، وهذا الفهم ليس في النهاية سوى فهم يتمثل بامتياز الأعراف المشتركة بين المتكلم والمتلقي.

الثاني، إن رفض التركيز على مسار:

(2) ←—(4) ومسار (3) ←— (4)،

اللذين تم الإعراض عنهما لأسباب تتعلق بمسار بلاغة نقد حال دون اندماج المسارين في مسار نظري متماسك يترجم بدقة عن خصائص شكلية ومضمونية سائدة. فقد أدى تعميم إطار تطبيقي للاعتدال، ليستغرق طريقة في توظيف الجناس، يحاول أن يتوقف به عند حدود القول بالمقدار أو الزيادة والنقصان، وأن البيت الواحد،

1- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص8.

مثلا، لا يحتمل غير جناس واحد «وربما خلا ديوان الشاعر المكثر منه؛ فلا تُرى فيه لفظة واحدة»[1]، وأن الزيادة في الوزن أو النقصان منه شيئان يمكن إدراكهما عبر ذائقة تكتفي بعدم استجازة في الكلام مثله « ولم يدخل في ضرورة الشعر»[2].

وهكذا فإن كل مسار من المسارين:

1- الجودة الشعرية ونقطة ارتكازه في أ.

2- الرداءة ونقطة ارتكازه في ج.

يؤدي إلى إثبات شواهد ونفي أخر، فتتخذ صلاحية معيارية في تجنب التفصيل في قسم ثالث من الشواهد الشعرية، يرونها غير خاضعة لصفات سالبة أو موجبة متكاملة.

ويمكن تفسير ذلك على النحو الآتي:

تبرز قراءة النظرية النقدية قبل عبد القاهر الجرجاني، منهجا يأخذ في حسبانه أولويات تراتيبة تصاعدية على النحو الآتي:

الأولى: سلامة اللفظ مما يثقل على اللسان.

الثانية: ترتيبها على نسق المعاني وعلى وجه يقصد بها الفائدة.

الثالثة: ترتيب المعاني حتى يعلق بعضها ببعض ويُبنى بعضُها على يَعِض، وتُجعل هذه بسبب من تلك.

الرابعة: ترتيب يتم بوساطته العدول عن أسلوب إلى أسلوب والدخول في ضرب من المجاز، والأخذ في نوع من الاتساع، وضرب من التلطف على الجملة.

الخامسة: الإعجاز.

وتبرز قراءة عبد القاهر منهجا يأخذ ترتيبا تصاعديا عكسيا، فمجال المعرفة بالتفاوت عنده، أي تفاوت، هو القدرة على معرفة أي نسق يجب أن تكون له السيادة

1- الآمدي، ص 249.

2- السيرافي (أبو سعيد)، **ضرورة الشعر**، تحقيق د. رمضان عبد التواب، بيروت 1985، ص 34.

في نظرية النظم، وهو «على مراتب يعلو بعضها بعضا وأن له غاية إذا انتهى إليها كان الإعجاز»[1]، وهذه المراتب هي[2]:

الأولى: الإعجاز.

الثانية: ترتيب يتم بوساطته العدول عن أسلوب إلى أسلوب والدخول في ضرب من المجاز، والأخذ في نوع من الاتساع، وضرب من التلطف على الجملة.

الثالثة: ترتيب المعاني حتى يعلق بعضها ببعض ويُبنى بعضُها على بَعِض، وتُجعل هذه بسبب من تلك.

الرابعة: ترتيبها على نسق المعاني وعلى وجه يقصد بها الفائدة.

الخامسة: سلامة اللفظ مما يثقل على اللسان.

1- الجرجاني، دلائل الإعجاز ص 47 (ط – دار قتيبة)

2- ينظر: دلائل الإعجاز ص 47، 48، 49، 50، 51 (ط – دار قتيبة)

الفصل السابع

حكم القيمة والتصنيف القبلي للسمات

1- شروط تكوّن الصفات المجردة

يسلط مسار نقل السمات الفردي الضوء على صور شعرية في (س 2) وينفي أخرى في (- س 2). وقد أسهمت عملية التحويل من طريق نهج إبداعي فردي في الانتقال من أفق انتظار جاهز (س2) إلى أفق انتظار متغير ناشئ عن استخدام البديع بأنواعه المختلفة (- س 2). وعلى خلاف أفق التوقع المنتظر في تجربة أبي تمام الشعرية، فإن الناقد المتأمل لم يبتغ تعقيدات شعر أبي تمام وغموضه، وألحَق به، عن قصد، حدودا تفرض خيارا من بين صفات الشعر، تلك التي تخضع بصورة قبلية لصفات موجبة، وتلك طريقة البحتري، ونفي كل ما له علاقة بالزيادة في البديع أو الإكثار منه، وتلك طريقة أبي تمام[1]. ويمكن صياغة مسار هذا التحول انطلاقا من ثنائيات ضدية تُبين عن نسق من العلاقات بين الصفات الموجبة والصفات السالبة، التي على أساسها يمكن التحكم لاحقا في السائد المألوف المعروف، أي التقاليد الشعرية التي يُحتكم إليها في نفي كل ما له علاقة بالمعاني إذا استكرهت قهرا، وبالألفاظ إذا اجترت قسراً [2]:

إخراج الخفي فيه إلى الظاهر - إخراج المستور فيه إلى المكشوف - إخراج الصغير فيه إلى الكبير	المحبوب	≠	البغيض	- إخراج الظاهر فيه إلى الخفي - إخراج المكشوف فيه إلى المستور - إخراج الكبير منه إلى الصغير

ترتكز العلاقة بين المسارين على ترابطات يدركها الناقد العربي القديم انطلاقا من نظرة إلى حقل اسم أو فعل أصبح يستوعب صورا مجازية غير مطروقة سابقا، من طريق توسيع الاشتراك في السمات بين المشبه والمشبه به، كي تكون هي نفسها

1- ينظر: الامدي: الموازنة، ص 11.

2- بنظر: العسكري: الصناعتين، ص 60.

سبيل توليد دلالي فُهم على أنه نوعٌ من الخروج السياسي والفكري من خلال خروج الشعر المحدث «على ثقافة الخلافة ونفيا للقديم النموذجي»[1]. وسيكون أمام هذه القراءة أن تواجه معضلتين أساسيتين:

تتعلق أولى المعضلتين بالضوابط المقيدة لمسار الحسن. لقد كان النقاد العرب القدامى متفقين حول المسار الذي يقود من حسن قديم إلى حسن حديث. وكانت محاولتهم كلها أن يظهروا سلسلة من الصفات التي تتحكم في مبدأ الانتقال بين المسارين، إلا أن كيفية تقدير صفات هذه الأحكام كثيرا ما كانت ترجمة لمحاولة في التعامل مع الجودة باعتبارها مسارا زمانيا متواصلا غير منفصل. وأنها غالبا ما تكون تعليمية أو نمطية، وأن أحكامهم تضمن أوصافا ذات قيمة نوعية ملائمة تماما لمثل هذا المسار. لنأخذ مثلا ابن قتيبة، فعنده يصبح الزمن قاعدة علاقات يمكن تناولها من زوايا المربع الإبداعي للشعر:

- ضربٌ منه حسُن لفظه وجادَ معناه.
- ضربٌ حسُن لفظه وحلا فإذا أنت فتّشتَهُ لم تجدْ هناك فائدةً في المعنى.
- ضرب منه جاد معناه وقصّرت ألفاظُه عنه.
- ضربٌ منه تأخر معناه ووتأخر لفظه[2].

وبوجوهها المتصلة بزمن سابق والمنفصل عنه، وأن الحسن والرداءة يقعان تحت طائلة اختلاف في الدرجة بزمن ماضٍ وحاضرٍ متجدد « فكل من أتى بحسن من قول وفعل ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عنده تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه»[3]. ويعتبر أكثر النقاد القدامى التحول الشعري من زمن إلى آخر، هو تحول لا يؤثر في تحقيق صفة الحسن، فهم يرحبون على شاكلة أبي محمد الحسن بن على

1- أدونيس، مرجع سابق، ص 80.

2- ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 12- 15.

3- المرجع نفسه، ج1، ص 63.

بن وكيع بازدياد، كلما تقدنا في الزمن، العذوبة في ألفاظ الشعر، والرقة، وحلاوة المعاني، وقرب المأخذ[1]. وهي أوصاف يستنبطونها – دون ريب- من أشعار المولدين ويقارنوها بالتنوع فيها. وفي مثل هذا الترحيب تؤخذ علاقة الجودة بزمن مُمتد مأخذ التسليم الذي لا قدرة لذوق خبير على التملص منه. وإذا كانت هناك صفة تمثل جودة أو رداءة فتلك مسألة جوابها حسب عبد الكريم بن إبراهيم مفترض ولا يوضع موضع جدال، قال: « قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره. ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما أستجيد فيه وكثر استعماله عند أهله، بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال، وجودة الصنعة»[2].

وسيعمل هذا الاختلاف في الدرجة الممتد زمانا ومكانا على نفي صفات ما، وإثبات أخرى، وستطلق الكلفة على تحول النفي أن تكون بعض أشعار الحداثة محكمة ومتقنة. وسيطلق إسم القدرة على تحول الإثبات لهذا الإحكام. وإذا نظرنا إلى هذا التحول إن نحو الجودة أو نحو الرداءة كصفات ضدية، فسنكون حينها أمام الشروط الأولية للشعرية[3] الممتدة زمانا، من حيث أن « مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناءً فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن»[4].

وتتعلق ثانيتهما بنظام من التعلق تُسعف على إظهاره درجة من الحال التي هي بين حالين[5]. وهنا يمكن تشخيص مستوى هذه الدرجة من خلال الانتقال في عملية النفي أن تكون صفات شعر ما، هي صفات موجبة، أو إثباتها.

ويكون الحد الأول لمسار الحسن:

1- ينظر: ابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص 92.

2- المرجع نفسه، ج1، ص 93.

3- ينظر: بنكراد سعيد، **مدخل إلى السيميائية السردية**، ط2، منشورات الاختلاف، ص 37.

4- ابن رشيق، مرجع سابق ج1، ص 92.

5- ينظر المرجع نفسه، ج1، ص 93.

س1 ⟵ **- س2**

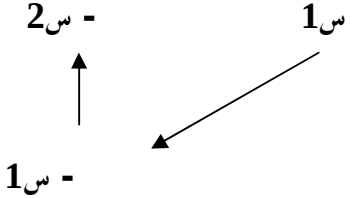
- س1 ⟵ **- س2**

ويكون الحد الثاني لمسار الرداءة :

س1 ⟵ س2

س2 ⟵ س1

ومن هنا تصبح عملية التناقض سبيل عملية إثبات جديدة تؤدي إلى تحقيق الاتصال بين - س2 و - س1:



ويُعد تِبيانُ وجهة نقد بلاغة الصورة أساس تحديد درجة ضيق أو اتساع حد المسارين. وبالنسبة للقارئ فإن قدرة البحث عن حدهما، هي قدرة تُقترح كمعيار لتقابل قراءتين تختلفان في استقراء نوع الحمل عند تثبيت وتضييق زمن الحسن أو توسيعه. ففي عصر الأصفهاني مثلا «من يتعصب له فيفرط حتى يفضله على كل سالف وخالف، وأقوام يتعمدون الرديء من شعره ينشرونه، ويطوون محاسنه ويستعملون القحة والمكابرة في ذلك (....)، إن الرواة قد أكثروا في الاحتجاج له وعليه وأكثر متعصبوه الشرح لجيد شعره، وأفرط معادوه في التسطير لرديئه والتنبيه على رذله ودنيئه»[1]. إن هذا التعصب لا غبار عليه من الناحية المذهبية البحتة، فهو يستدعي:

من جهة أولى شهادة الصولي الذي يعتقد أن حد الجودة المسند إلى مسار:

س1 ⟵ **س2**

1- الأغاني، ج7 ص 100، طبعة بولاق.

لا يتناقض مع حد الجودة الذي يجب أن يسند إلى مسار:

س1 ← س2 ← - س2

ويتكامل الحدان انطلاقا من الخصائص الملائمة للفرق بين الفهم وسوء الفهم. ويأخذ نمط سوء الفهم انطلاقا من خصائص «أحد رجلين: إما جاهل بعلم الشعر ومعرفة الكلام، وإما عالم لم يتبحر شعره ولم يسمعه»[1].

ومن جهة ثانية حمل سؤال عدم الفهم وجواب وجوب الفهم، في ثناياه، تراكمات معرفية وذوقية، جعلتنا نقف أمام فهمين أو قراءتين غير مرتبطتين بمعايير فنية موحدة ومطلقة. ذكر ابن سنان «أن الذي قاله أبوالعثيمل صحيح، لأن أبا العثيمل طلب من أبي تمام إذا كان حاذقا في صناعة الشعر، وقد قصد مثل عبد الله بن طاهر بالمديح، أن يكون شعره مفهوما واضحا يسبق معناه لفظه، فكان هذا الكلام من أبي العثيمل كلاما صحيحا في موضعه، وطلب أبو تمام من أبي العثيمل إذا كان يدعي علم الشعر ويتحقق بالأدب، ويخدم عبد الله بن طاهر في اعتراض قصائد الشعراء وترتيبهم على مقدار ما يستحقه كل منهم بحظه من الصناعة، أن يكون يفهم معاني الشعر، ويطلع على الغامض والظاهر منها، وكان هذا من أبي تمام أيضا كلاما صحيحا، وكانا فيه بمنزلة من يقول لصاحبه لما فعلت ذلك الفعل وهو قبيح. فيقول كما فعلت أنت ذلك الفعل الآخر وهو قبيح، فيكون كل واحد منهما قد أجاب من طريق الجدل ؛ وإن كان لم يدل على أنه أصاب وأخطأ صاحبه»[2]،

يشارك ابن سنان منطق السؤال والجواب ومن بعده الصولي اهتمامهما بالتفرقة بين فهم وفهم آخر. وهو يحاول ضمنيا أن يوسع دائرة الفهم لتشمل معايير شعرية أوسع، إلا أن التكامل بينهما يبقى رهين العلاقات الجمالية التي تربط الشعر القديم بالشعر الحداثي، لأنه بقي يتمظهر مبدئيا عبر شبكة دلالية علائقية تتداخل مع بعضها

1- الصولي، أخبار أبي تمام، ص 4.

2- ابن سنان، سر الفصاحة، ص 216- 217.

البعض في صور شعرية أسهمت في بلورتها أشكال شعرية منبثقة من تفاعلات التجربة المعاشة والمعرفة القبلية بالعالم الخارجي في جزئياته. ويمكن من خلال الفهمين أن نحدد مدى جذرية مقولتي الجهل وعدم التبحر عند الصولي. والمقولتان نفسهما هما اللتان تبران درجة من التضييق التي يمكن أن نجدها عند علماء عمود الشعري وعبد القاهر الجرجاني بعدهم، والتي رفضها كما رأينا الصولي وقبلها على مضض ابن سنان .

يستند مسار الجودة الشعرية على نفي – س 2 (الذي يمكن اعتباره ركيزته السالبة المفترضة). ويصبح هذا الإجراء سبيل تقبل فكرة تحول س2 إلى س1، ويقودنا هذا الإجراء حسب عبد القاهر الجرجاني إلى نوع من التعارض الذي يسهم في نفيه أصل يُبين عنه جنسٌ من شعر امرئ القيس (س1) وجنسٌ من شعر البحتري (س2). وهو جنس قابل للتشعب إلى « ضرب من المعاني كالجوهر في الصَدَف، لا يبرز لك إلا أن تشُقَّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كلُّ فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كلُّ واحد يُفلح في شقِّ الصَدَفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كلُّ من دنا من أبواب الملوك فُتحت له»[1]؛ ويصعب في مقابل هذا الجنس أن نقبل ذلك الجنس المُفرغ من أصل يتلاشى في نوع من التعقيد يُبين عنه جنسٌ من شعر أبي تمام (- س2)، وإنما ذُم مثل هذا الجنس « لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله وكدَّك بسوء الدلالة وأودع لك في قالب غير مُستو ولا مُملّس، بل خشنٍ مُضَرس، حتى إذا رُمْت إخراجه منه عسُر عليك وإذا خرج خرج مشوّهَ الصورة ناقص الحسن»[2].

يتميز هذا المستوى من التعارض عن المستوى الذي حاول الصولي أن يقيمه بين القارئ العالم والقارئ الجاهل أو القارئ غير المتبحر في علم الشعر، من حيث أن

1- الجرجاني، أسرار البلاغة ص 128.

2- المرجع نفسه، ص 129 – 130.

تمييز عبد القاهر الجرجاني يتطابق مع تمييز القراءة العمودية للشعر بين مجموع الصفات التي ينتظم من خلالها مسار:

س1 ← س2 ← - س2

والتي تحكم أساس التماثل بين هذه الصفات أو اللاتماثل بينها. ويتم في المستوى الثاني الاحتفاظ بمجموع الصفات الموجبة على أساس التماثل بين (س1) و(س2)، ويتم ذلك انطلاقا من ممارسة شعرية تفترض نسقا تصوريا ترتبه مرتكزات شيئية وتجريبية، فهناك تشبيهات واستعارات شاهدة لصالح فهم يتعلق بجانب واحد من الدلالة الشعرية، من خلال تبسيط لمجال صفة الشيء. وعلى أساسه يتم رسم حدا يكثف ويلخص مجموع العلاقات التي يزخر بها حسن قديم أو حسن حديث، فالتشبيه يقع أبدا «على الأعراض لا على الجواهر؛ لأن الجواهر في الأصل كلها واحد، اختلفت أنواعها أو اتفقت»[1]. وقد كانت جودة التشبيهات والاستعارات تكمن في أنها تخرج الأغمض إلى الأوضح، وتقرب البعيد وتفيد بيانا[2]. إن تراتيبية الإخراج هاته هي التي سمحت للناقد العربي القديم بالانتقال في حسن قديم أو حسن حديث بين مختلف الاستعارات، انتقالا يضمن لطريقة في التقدير أو التحقيق[3] درجة من ضئيلة من الاتساع تحافظ على سلامة الانتقال على مستوى الخيال الشعري[4].

ففي حسن قديم أو حسن حديث يوجد بين التجربة والأشياء والمواد انسجام منطقي دلالي يسري على عدد غير محدود من الشواهد. وفي أية قراءة لهذه الشواهد قد تظهر في ذهن القارئ كل الحالات التي تسمح «لنا باختيار عناصر تجربتنا

1- ابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص 286 فالبصر يدرك اللون، والسمع يدرك الصوت، والشم يدرك الرائحة، والذوق يدرك الطعم، واللمس يدرك الحرارة واللين.

2- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 287.

3- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 287.

4- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 269، والآمدي، الموازنة ج1، ص 266 والجرجاني، أسرار البلاغة ص 230.

ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة أو باعتبارها مواد من نوع واحد. وحين نتمكن من تعيين (Identify) تجاربنا باعتبارها كيانات أو مواد فإنه يصبح بوسعنا الإحالة عليها ومَقْوَلَتُها (Categorize) وتجميعها وتكميمها، وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقنا»[1].

2- حد التحسين / تجريد نقل السمات:

تقتضي وجوه نقل المعنى بوجه خاص تناظرا مع الزوج: المشبه – المشبه، أو المستعار له – المستعار منه، ثم تستنبط منها علاقات سيمية / معنمية يجري عليها القياس. ويمثل لها تمثيلا واضحا باقتران تبعية هذه العلاقات لشواهد مأخوذة من شعر الراعي وبشار والعتابي وابن هَرْمة، فهم كانوا شهود الممارسة البديعية الحسنة في عصرهم[2]. ويصح التمثيل لجريان هذه التبعية، بقول الأشهب بن رملية[3]:

هُمُ ساعِدُ الدَّهرِ الذي يُتَّقى به وما حيّر كَفٌّ لا تَنُوءُ ساعدِ

وقول الراعي:

هُمُ كاهل الدّهرِ الذي يُتَّقى به ومَنكِبُهُ إنْ كان لِلدَّهرِ مَنكِب[4]

بُنيت الوحدات التي ترتبط بها مسندات خاصة في البيتين السابقين على طريقة مألوفة ومتداولة في الشعرية التراثية، على الرغم من أنها تخلق تواصلا قائما على دال فقد، كما يقول أ كونزاد، كثيراً «من الصفات التي يستدعيها اللفظ الاستعاري في استعماله العادي»[5]، ذلك أنه بالإضافة إلى ضروب النقل المعتادة للصفات، فإن سمة المشابهة إنما يتعين إدراكها بشروط تأويل يناسب فرادة الاستعارة ذاتها. ففي استعارتي الأشهب بن رملية والراعي تصدق أصالتهما من عملية التوسع الذي تُجسده خيالات شاعر استطاعت أن تخلق نسقا تشبيهيا يرتبط فيه الشيء الدال بالشيء المدلول عن

1- لايكوف، مرجع سابق، ص 45.

2- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين ج4، ص 55- 56، وج1، ص 51.

3- شاعر إسلامي مخضرم أدرك الجاهلية والإسلام. ينظر: هامش البيان والتبيين، ج1، ص 66.

4- الجاحظ، البيان والتبيين، ج4، ص 55.

5- مورو فرانسوا، مرجع سابق، ص 32.

طريق نقل سمات (+ القدرة والقوة إليه دون الله) من الدهر مدركة من طريق الخيال المفسِّر(- إنسان)، إلى سمات المحمولات الثلاثة: الساعد والكاهل والمنكب (+إنسان)؛ ويمكن فهم سر هذا الانتقال، أو سر جدته، من خصوصية علاقة يجب أن تدرك كتحقيق لمثل بتعبير الجاحظ «يراد به التمثيل لا معناه الحقيقي»[1]، ضمن إمكانيات أخرى متضمنة داخل صورة شعرية يحاول القارئ أن يفرغها من المضامين الدينية ويصرفها «عن كل اقتراب من الحقيقة، لأن ذلك قد يؤدي إلى نسبة القدر والقوة إلى الدهر دون الله»[2].

إن الصورة ههنا هي صورة بديعية بحتة، ولكن البناء لا يزال تراثيا. وبرغم كون إسناد الساعد والكاهل والمنكب إلى الدهر، هو تشخيص مقيد إلى المفهوم الديني للدهر في علاقته بالله (خاصة في بيت الراعي: إنْ كان لِلدَّهرِ مَنكِب)، فإن تأثيره لا يعدو كونه تعبيراً مجازيا، يحاول الشاعر من خلاله أن يُبين عن قصد يهيئ للقارئ مجال نظر يرى فيه الاستعارة المكنية رؤية يتم بداخلها إخضاع التخييلي أو الوهمي إلى الحسي مثل أية صورة من صور الشعراء التراثيين. ومن هنا يصبح القارئ في موضع فهم يتمكن فيه من أن يدرك أن مجال الاتساع يتضمنه اقتران متداول في الشعرية التراثية[3].

إن هذه التأويلات السياقية وأخرى غيرها أدت إلى إثبات مفهومي الغرابة واللطافة، أو إثبات تداعيات هذا الجنس البديع الذي يمكن الاستدلال عليه من خلال حد التحسين والتزيين. وهو حد يتكيف في الأصل مع كل جديد أو محدث عجيب من شأنه

1- البوشيخي الشاهد، **مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ**، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، 1402 هـ، 1982 م، ص 216.

2- بناني، محمد الصغير، **النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983 م، ص 296.

3- ينظر: رومية وهب أحمد، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، عالم المعرفة العدد 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شوال 1416هـ، مارس آذار 1996 م ص 278 وما بعدها، وينظر: ناصف مصطفى، نظرية المعنى، ص 13.

أن يكون ذا حسن وبهجة وطرافة وروعة[1]. ومن هنا جاءت تسميتهم للبديع: بديعا؛ لكونه باحثا عن الأمور المستغربة[2]؛ وتتم متابعة عملية التكيف في الأصل مع وجوه تحسين الكلام بعد التأكد من «رعاية تطبيقه مقتضى الحال ووضوح الدلالة»[3].

وهكذا سيخضع كل توظيف للبديع لمثالٍ سابقٍ تكون له وظيفة تحسينية مميزة بوضوح. في هذه الوظيفة يمكن تأمل مسوغات هذه الرعاية منها إثارته قضايا تقتفي أثرَ احتمالات التغيير والتأثير. وفي مثل هذا التوظيف مما يوجد له شواهد مختلفة، قد تضاف إليها أوصاف خاصة تتميز بها الشعرية تمام التميز، كالغرابة والرشاقة واللطف[4]. وحتى يُعلم مدى هذا التميز كاملا، يعمد ابن طباطبا إلى انتقاء شواهد شعرية ينعتها بسمات الأشعار «المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسة الألفاظ»[5]. وهو وسم يلتصق عادة بأشعار المتقدمين[6]، وهو سند ممارسة شعرية تأتي عفوا، وتعتمد على الذوق والسليقة الطّيِّعة[7]. بمعنى آخر، أن الناقد في حاجة إلى شواهد هذه النصوص، لكي يفقه لعبة التشابه والتضاد والعلاقات المتفرعة عنهما؛ هناك، مثلا، التضاد: "الإقتصاد" / "الإفراط"، مقابل التضاد: "المجددون" / "المقلدون".

1- ينظر: موسى، أحمد إبراهيم، **الصيغ البديعي في اللغة العربية**، دار الكتاب العربي، القاهرة 1388هجرية / 1969م، ص14.

2- الجرجاني (السيد الشريف)، **حاشية السيد الشريف** على المطول، القاهرة، دار سعادات (المطبعة العثمانية، 1310هجرية ص417.

3- القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة، ص 192.

4- الجرجاني، الوساطة ص 20.

5- ابن طباطبا، مرجع سابق، ص 89.

6- ينظر: ابن المعتز، البديع، ص1، وابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 92، والمبرد، الكامل، ج1، ص 183.

7- ينظر: الجرجاني، الوساطة، ص 20.

وأخص خصائص الطرافة والجدة، هي العلاقة المطردة بين سمات أسلوبية قديمة وأخرى حديثة. وفيما يتعلق بجدل القديم / الحديث، يجب أن تصاغ هذه العلاقة تحت ما يعرف بصفات البديع المحمود والمستحسن. وتتضمن مجموع العلاقات التي تسمح بتركيب دلائل أخرى أو تحل محل تلك التي كان الشاعر/ السامع يتمسك بها في الشعرية التراثية. ومن هذه الشواهد ما ثبته الجاحظ، قال: وقال الراجز في البديع المحمود[1].

قد كنتَ إذ حبلُ صِباك مُدْمَشُ وإذ أُهاضِيبُ الشبابِ تَبْغَشُ

وقال أيضا: ومن البديع المستحسن قول حجر بن خالد بن مرثد[2]:

تستوفي الشواهد الشعرية السابقة الشروط الزمانية والمكانية للوصف بالموجب

سمعتُ بِفعلِ الفاعلين فلم أجِدْ كفعلِ أبي قابوسَ حزما ونائلا
يُساقُ الغمامُ الغُرُّ من كل بّلدةٍ إليك فأضحى حولَ بيتك نازلا
فأصبحَ منك كلَّ وادٍ حلَلْته وإن كان قد خوى المرابيعُ سائلا
فإن أنتَ تهلِك يهلك الباعُ والندى وتُضحي قلوصُ الحمد جرباءَ حائلا
فلا ملكَ ما يبلغنّك سَعْيُه ولا سرقةُ ما يمدحنك باطلا

لخصائص الشعري / والبلاغي، فهي تتضمن بوجه عام شروط الشاهد / المقطوعة الشعرية الرفيع / الرفيعة، وذلك لسببين:

- تُسند صفتا الممدوح والمستحسن إلى تشبيهات واستعارات تحتفظ كلماتها بمداخلها وسننها المعجمية، في مثل:

1- حبلُ صِباك مُدْمَشُ.
2- أُهاضِيبُ الشبابِ تَبْغَشُ.
3- أنتَ تهلِك يهلك الباعُ والندى
4- وتُضحي قلوصُ الحمد جرباءَ حائلا

1- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص 58.

2- المرجع نفسه، ج3، ص 58 – 59.

تترابط المشابهات والاختلافات داخل الشواهد السابقة ترابط علاقات العلة / السبب – النتيجة. ففي الشاهدين (1) و(2)، وهما من باب التشبيه البليغ، تتعلق سمات المشبه بسمات المشبه به في صورة حسية وقيمية، يمكن التدليل عليها على النحو التالي:

ففي (1) شبه الشاعر الوصال أيام الصبا بحبل، حيث أن:

الوصال = (-الهجران) (– التصارم) (- الفصل) (- الانقطاع) (+ الانتهاء والبلوغ) (+ الاتصال) (+الاتفاق) (+الاتعاد) (+الميثاق) (+الانتساب) (+الذريعة) (+ التوسل) (+التقرب).[1]

الحبل = (+الرباط) (+ العهد) (+ الذمة) (+الأمان) (+الإجارة) (+النصرة) (+ التواصل) (+ القوة)[2].

تتعالق سمات المدخلين المعجميين هنا أزواجا تعالق «معقد الحبل في الحبل»[3]، وفي هذا التعالق لا يتم حل التناقضات بالعواطف التي تم تضمينها فيهما. ومن أجل أن تكون ذات دلالة مستحسنة، فإن نسقية العلاقة القائمة على مبدأ المشابهة ينبغي أن ترد بالتأويل من طريق بعض حوافز "العمليات الإسنادية" التي تسمح للمتكلم، حسب بيكرطون، بتعويض درجة من التحجر للأنساق الثقافية «وإقامة علاقات بين مجالات تبدو مختلفة»[4]. ونتعرف على هذه العلاقات بسبب الموضوع الشعري، وهو سلسلة من التوسعات المجازية، يصيرُ تعليلها مقبولا متى تمت مقاربته على أنه مبادئ علائقية مركب من المدخل المعجمي لكلمة صبا، التي هي «جهلةُ الفُتُوّة واللهو من الغزل ...والصبا من الشوق..»[5]، والمدخل المعجمي لكلمة دمش، وهو «الهيجان والثوران

1- ينظر: لسان العرب مادة وصل.

2- ينظر: المرجع نفسه، مادة وصل.

3- المرجع نفسه، مادة وصل.

4- غاليم محمد، مرجع سابق، ص 68.

5- لسان العرب مادة صبا.

من حرارة أو شرب دواء ثار إلى رأسه»[1]. ويكون المدخلان المعجميان في سماتهما المشتركة شرطا كافيا لحدوث الوصال أو الانفصال، على اعتبار أن أصل الكلام: قد كنت حبل الوصال مدمش أيام الصبا.

ويحتاج إدراك حدث الوصال أو الانفصال أن يُقيد من طريق تشغيل (2). ويتعلق الأمر هاهنا بنوع التقابل في نظام المشابهة: شبه الشباب بأهاضيب تبغش؛ فهو يتحكم في العلاقة الملاحظة بين :

أ- الشباب = (+ الفتاء) (+ الحداثة) (+ الشدة) (+ التوقد) (+ الاشتعال)[2].

ب- أهاضيب = (+ المطر) (+ كثرة التدفق)[3].

ونحن ندرك أن الشاعر يسعى إلى نقل تجربة غزلية لاهية لازمته في صباه. وهي تجربة رغم ميلها إلى الجهل والفتوة، فقد بقيت أساس شبكة التصوير في (2)، من حيث استمرار تدفقها مرحلة الشباب على نفس هيجانها وثورتها. ونحن ندرك أيضا أن هذه الدلالة ليست هي المهم بالنسبة للمحمود من هذا البيت الشعري. وكما الأمر بالنسبة للقراءة العمودية للشعر، فإن القصد العام للمتكلم يصبح ثانويا بالنسبة للجودة الشعرية، ويصبح من غرائب التشبيهات وبدائعها بنفس الطريقة والنهج الذي يكون فيه تشبيه شيئين بشيئين، نهجا قابلا ليكون مادة لمن يريد العمل برسم هذه القراءة في الاختيار والتنظير[4].

ويقودنا تأمل (3) و(4) إلى التساؤل عن الشروط التي تجعل مثل هذين العدولين شواهد عن البديع المستحسن؟. ويمكننا أن نفترض أن طريقة في خرق القيود الانتقائية في مثال (3) بين الباع والندى وبين الإنسان[5]، سببا داخلا في شروط الاستحسان. ويلا حظ هذا الخرق على النحو التالي:

1- المرجع نفسه، مادة دمش.

2- ينظر: المرجع نفسه، مادة شبب.

3- - ينظر: المرجع نفسه، مادة هضب.

4- ينظر: العسكري، الصناعتين ص 249 – 250.

5- حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو فعل" يهلك " على سبيل الاستعارة المكنية.

أ – الباع [1]ويمكن تخصيصه بالسمات التالية: (+ محسوس) (+ قيمة).

- الندى [2] ويمكن تخصيصه بالسمات التالية: (+ محسوس) (+ جامد).

ب: إنسان ويمكن تخصيصه بالسمات التالية: (+ حي) (+ عاقل) (+ ناطق).

وتمتاز هذه الإستعارة بتشخيص الباع والندى وتمثيلهما بإنسان يهلك، ومن هنا يصبح سياق الدلالة هو: زوال النعمة بزوال صاحبها (الممدوح) ≠ بقاء النعمة ببقاء صاحبها (الممدوح).

ولا بد من التوضيح بأن هذا النوع من التشخيص يفترض وجود نمط واحد من العلاقات التي يفرزها مبدأ المشابهة، ونسمى هذه العلاقة بالعلاقة الغرضية. ونحن نعلم أنه داخل غرض المديح يجب أن يوصف الممدوح بسعة الكرم، ولا يدانيه في فعله آخر، وقد لا يحيط به الوصف والتشبيه. ومن هنا جاز لنا الاعتقاد في دوران القيم الغرضية التي تلحق بالمداخل المعجمية، في إمكانية إجراء سمات الحمد على سمات الإنسان في (4). وهو نقل يسهم في تأكيد مركزية الاحتفاظ بمجمل الصفات المتداولة (السالبة والموجبة على السواء) على مستوى الغرض الشعري، وأن أية مناقشة حولها لا بد أن تحمل اتفاقا حول طريقة استجابة الجاحظ وشبهه لها.

ويمكن أن تكون هذه الاستعارات مما يوصف بالحسن واللطافة في الشعرية التراثية. لكنها ليست وحدها في تخصيصها بالاستحسان، فهناك حالة المشابهة في "فلم أجِدْ كفعلِ أبي قابوسَ حزما ونائلا"، كما أنها تتضمن في البيت الثاني والثالث كنايتين عن نسبة. ومع ذلك فإننا نرى أن درجات العدول هذه ليست واضحة كل الوضوح في إسناد درجة رفيعة من الاستحسان. وإذا كان الأمر كذلك فإننا نستطيع أن نثبت على الأقل بنيات بديعية من شأنها أن تدل على التوازن الإيقاعـــي، فهناك الجناس

1- يقال باع فلان على بيعك أي قام مقامك في المنزلة والرفعة، ويقال ما باع على بيعك أحد أي لم يُساوك أحد، لان العرب مادة بيع.

2- البلل. ما يسقط بالليل، ينظر لسان العرب مادة ندي.

الاشتقاقي[1] بين "فعل" و"الفاعلين"، وهناك الترديد[2] بين تهلك ويهلك حيث يرتبط الفعل بالممدوح، ثم ردده بعينه وربطه بالباع والندى، وهناك الطباق بين ملك وسوقة. وإذا اعتقدنا في تفطن الجاحظ إلى مجموع هذه الخصائص البلاغية، نحصل على بيانه بشكل النعوت الموجبة التي يمكن استنتاجها من هذه الأبيات.

مما هو مسلم به أن كل موصوف إنما تناط به صفة واقعية/ مثالية، وقد حاولت القراءة العمودية للشعر أن تشد انتباه القارئ إلى أن لا حسن في سياق افتقاد الصفة لوظيفتها داخل بنية شعرية مخصوصة، من ذلك مثلا قول امرئ القيس[3]:

وأَرْكَبُ في الرَّوْعِ خَيْفانَةً كسَا وَجْهَها سَعَفٌ مُنتَشِرُ

أراد أن شعر الناصية يشبه شَعر سعف النخلة، وهو وصف ينافي الصورة المثالية للفرس، من حيث أنه « إذا غطت الناصية الوجه لم يكن الفرس كريما»[4]. فالمشبه صورة اجتماع الشّعر والعين في ناصية الفرس، والمشبه به صورة اجتماع السعف على النخلة، ووجه الشبه الهيئة الحاصلة من الوصف المنتزع حسيا منهما. تحدث صورة تغطية الشعر العين "غمما" أو "غَماً " فتتدر بدلالة مضادة لدلالة يُحمد فيها من الناصية الجَثلَةُ. وهكذا تنفصم الرابطة، حسب الأصمعي وبعده الآمدي وأبي هلال العسكري والمرزباني، بين دلالة شعَر الناصية ودلالة الشاهد الشعري نفسه،

1- يسميه ابن البناء المراكشي العددي بجناس التصريف والاشتقاق ينظر: **الروض المريع في صناعة البديع**، تحقق رضوان بن شقرون، 1985 م، ص167، ويسميه الصفدي صلاح الدين خليل بن أبيك بجناس الاقتضاب، ينظر: **جنان الجناس في علم البديع**، تحقيق سمير حسين حلبي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 1987 م، ص 75. وهو أن يجمع اللفظين الاشتقاق، ينظر: القزويني (الإمام الخطيب)، الإيضاح في علوم البلاغة، ج2، ص 542.

2- الترديد هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يرددها، بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسم منه، ينظر: ابن رشيق، مرجع سابق، ج1 ص 333.

3- الآمدي، الموازنة ص 35، والمرزباني، مرجع سابق، ص 44، والعسكري، الصناعتين ص 94

4- المرزباني، مرجع سابق، ص 44، والعسكري، الصناعتين ص 94.

وبالتالي لا يكون ثمة انسجام بين المشبه والمشبه به، لأن الغمم « مكروه، ولم تفرط في الخفَّة، فتكون الفرس سَفْواءَ، والسَّفا أيضا مكروهٌ في الخيل»[1].

ويتبع هذا الوصف السالب علاقات أخرى أصابها الاختلال والخطأ من وجهة نظر تلتمس مداخل معجمية محددة وتستند إلى فهم رَهين طريقة مألوفة في نقل السمات من المحمول إلى موضوع المحمول يراها القارئ صحيحة أبدا. ويقودنا هذه الفهم من سمات حقل إلى سمات حقل آخر عبر أحكام قيمية / تقديرية تتصل مرة بمتن لا يوصف بكثرة اللحم، ويستحب منه التعرق مرة، وبفساد المعنى في ادعاء خروج الضفادع من الماء خوف الغمر والغرق، وإنما ذلك لأنها تبيض في الشطوط أخرى[2]. إن عملية الإثبات والنفي الخاصة بالأوصاف المنتزعة من صور حسية تشير إلى أولى العلاقات الدلالية التي يمكن تحقيقها وتقديمها على شكل تشبيه من نوع:

محبوب (م) مكروه.

صحيح (م) خطأ.

إن هذا الوصف البسيط غير قابل لإثارة خيال قارئ حبيس ميزان قياس يتوقف بالدلالة عند حدود تحويل يحاول أن يتوقف عند الدلالة المعجمية والواقعية معاً، وهكذا ينتج تشبيه الفرس بفاره في ثقافة المتلقي دلالة مضادة لقول العرب له: جواد، كريم، والفارة: البغل والحمار[3].

وقد عاب الأصمعي ذا الرمة في قوله:

حتَّى إذا دوّمت في الأرضِ أدْرَكها كِبَرٌ ولو شاءَ نَجَّى نَفْسَهُ الهَرَب

«وقال: الفصحاء لا يقولون دوَّم في الأرض، وإنما يقولون: دوَّم في الهواء، إذا حلّق، ودوّى في الأرض، إذا ذهب»[4]، من الواضح أن المداخل المعجمية للجمل الثلاث، توحي بعملية الانتقال من صورة الإنسان ذاهبا في الأرض، إلى صورته

1- الآمدي، الموازنة ص 35.

2- ينظر: الآمدي، الموازنة ص 36- 37.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 40.

4- المرجع نفسه، ص 41.

مُحلقا في الهواء. ولكن هذا لم يحدث بفضل عرفية النظر إلى الوظيفة الدلالية التي تؤديها كلمة "دوّم". فالدوم يرتب صورة حسية تعكس شيئاً في الواقع الخارجي، ومحك الحكم على الصحة أو الخطأ لغة إيصالية وضعية تحمل استعمالها في مرجع خارجي يحاكيها، ذكر ابن منظور لمادة دوم معان منها «الديمة: مطر يكون مع سكون، وقيل: يكون خمسة أيام أو ستة، وقيل: يوما وليلة أو أكثر.. وحكي بعضهم: دامتِ السماء تديمُ ديْماً ودوَّمَت وديَّمَت..»[1].

بيد أن هذا الربط بين فعل دوّم والجار والمجرور في الأرض لا يساق بالضرورة من قبل الشاعر بالطريقة التي تم الاتفاق عليها من قبل مجموعة من القراء. فالعلاقة، هاهنا، لا تحظى بنفس الفهم الذي يحظى بها فهمها في ذاكرة القراءة العمودية. إن ظاهرة الحمل بالعودة إلى خيال الشاعر، محوجة إلى قوة نظر، وملاطفة تأويل، من أجل إدراك ازدواجية دلالة الصورة على سبيل العدول عن المواضعة المقررة في المداخل المعجمية، مما يسمح باتساع إيحاءاتها. ذكر ابن منظور «والدّيموم، والدّيْمُومة: الفلاة يدوم السير فيها لبعدها .. والدّيْمُومةُ: الأرض المستوية التي لا أعلام فيها ولا طريق ولا ماء ولا أنيس وإن كانت مُكلِئةٌ، وهن الدياميم... والدياميم: الصحارى المُلْسُ المتباعدة الأطراف. ودوّمتِ الكلابُ: أمعنت في السير»[2]. ليس في هذه المعاني المعجمية خارجا عن المألوف في لغة العرب، خاصة إذا كان الشاعر من درجة متميزة كذي الرمة، فهو يقابل كما هو واضح بين صورة الإنسان في كبره، وصورته وسط صحراء شاسعة قاحلة وموحية بانحسار الزمان وقفر المكان. وهي مقابلة تعني على نحو مؤثرٍ آخر مرحلة من حياة الإنسان وبحزن مبعثه الحنين إلى الأيام الخوالي. وفي كل حالة مما سبق ذكره، فإن كلمة دوّم هي التي تعطي الصورة أبعادها الإيحائية. إنها تحتمل دلالة يتساوى فيها الإنسان مرحلة كِبره والإنسان متنقلا وسط فيافي دون ماء أو معين، أو حتى طريق تهديه إلى بر الأمان.

1- لسان العرب مادة دوم.

2- المرجع نفسه، مادة دوم.

وهكذا تنفصم في نظر الأصمعي ومن بعده الآمدي الرابطة بين س1 و - س1 وهو البؤرة التي تتم داخلها عملية نفي أن تكون العلاقة بين دلالة الفعل "دوّم" والجار والمجرور من جهة، ودلالة الشاهد الشعري نفسه علاقة تفاعل. إن الذي يجهدهما في قراءة هذا الشاهد الشعري، هو هذا التفريع المزدوج المبالغ فيه للمعنى. ففيه تتجسد درجة من التكثيف أسهم في اتساع المجال الذي يمكن أن تمتد إليه علاقة الفعل بالمفعول به أو ما ينوب منابه. مما أفقدها حسبهما درجة من القرب والوضوح ومن ثمة التماسك.

بهذه الطريقة تحقق صفة "الحسن" قاعدتها التطبيقية في شواهد شعرية تم اختيارها بعناية فائقة، وتترك ضد هذه جانبا، وتنتقي أخرى قصد التركيز عليها، كما لو كانت هذه الأخيرة هي ملاذ القدوة الوحيدة للشاعر في أزمنة متجددة[1]. وبهذا فهي تصبح قاعدة استنباط لمجموعة من العلاقات البلاغية على المستوى الدلائل الموسومة مجازيا، انطلاقا من نفي يؤدي إلى نفي أن تلصق الجدة في الوصف بالشعر التقليدي، في مثل قول عدي بن زيد[2]:

والمُشرفُ المُهذَبُ يسعَى به أخضرَ مَطْموثاً بماء الحريصْ

« فوصف الخمرة بالخضرة، وما وصفها بذلك أحد»[3] من جهة، ثم الرغبة في ترك الإشارة إلى الصفة (أو الصفات) التي تناقضها، في مثل تسمية رِجْل الإنسان حافرا[4]. وهي تسمح بافتراض ضمني مفاده أن كل السمات المنقولة على هذه الشاكلة وشبهها خاطئة بالضرورة، وهي تدخل في باب الإستعارة التي بلغت النهاية في القبح[5].

1- ينظر: الآمدي، الموازنة، ص 234- 238، وقدامة، مرجع سابق، ص 91- 153، والعسكري، الصناعتين، ص 237- 256.

2- الآمدي، الموازنة، ص 40، والعسكري، الصناعتين، ص 96.

3- الآمدي، الموازنة، ص 40، والعسكري، الصناعتين، ص 96.

4- الآمدي، الموازنة، ص 42.

5- المرجع نفسه، ص 42.

تسمح هذه الدرجة من الضيق الاتساع بالقول: إذا كانت أحكام القيمة في القراءة العمودية تسلم أن كل صورة شعرية تتحدد نوعيتها من خلال درجة نجاحها في تمثل نمط إنتاجها، فإننا نتمكن من فهم (وبالتالي) حد طريقة المحدثين من خلال التفاعل إيجابيا مع (س 1)، فهو الذي يسمح بالتحكم في درجة الاتساع الدلالي عبر مسار (س1 ⟵ س2).

3- شروط نجاح / فشل الصفة:

يجهد النقاد العربي القديم فكره لإعطاء الظواهر الفيزيائية حياة شعرية، والارتقاء بها إلى مستوى كيانات محدودة بأوصاف معينة، يمكن إدخالها ضمن حالة الجودة الشعرية التي يدعونها تشبيهات / استعارات حسنة. ففي هذه الظواهر الفيزيائية تُقيد الأحداث والأنشطة والإحساسات والأفكار...إلخ باعتبارها كيانات ومواد[1]، بحيث أن تأثيرها لا يعدو كونها تشبيهات / استعارات تقرب الصفة / الصفات وتوضح معناها وتبسطه. وتوظف التشبيهات / الاستعارات الأنطلوجية في خيط من التفكير المنطقي مصوغ من محور تجربة الشاعر، ومشدود بعضها إلى بعض بروابط الاتفاق من جهة اللون، أو يعرف اتفاقهما بدليل أو بروابط الاختلاف لمعنى يجمعهما[2]، ومجموع هذه الروابط مُلزمة بكشف الأحداث والأنشطة والاحساسات والأفكار التي يتطلبها حسن هذا الشعر. وبذلك يحصل الناقد العربي القيديم على طريقة للإحالة على تجربة الشاعر. مثلا الإحالة من طريق التشبيه على القوة باعتباره كيانا، عن طريق الاسم: السيف، في مثل:

قول الطرماح[3]:

يبدو وتُضمِرُهُ البِلادُ كأنه سَيْفٌ على شَرَفٍ يُسَلُّ ويُغْمَدُ

1- ينظر: لايكوف، مرجع سابق، ص 45.

2- ينظر: العسكري، الصناعتين، ص 240.

3- ينظر: ابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص 291.

وقول الحارث بن حلزة[1]:

وحَسِبْتُ وَقْعَ سيوفنا برءوسهم وَقْعَ السحابة بالطِّرافِ المُشرَحِ

وقول بشار[2]:

خَلَقْنَا سَمَاءً فوقَهُمْ بِنُجُومها سيُوفاً ونَقْعاً يَقْبِضُ الطّرفَ أقْتَما

وقوله أيضا:[3]

كأنَّ مَثَارَ النَّقْعِ فوْقَ رءوسنا وأسيافَنا ليْلٌ تَهاوى كواكِبه

وقول المتنبي[4]:

يزورُ الأعادي في سماه عجاجةٍ أَسِنَّتُه في جانِبَيْها الكواكب

وقول كلثوم بن عمر[5]:

تبني سنابكُها من فوق أرؤسهم سقفاً كواكبُه البيضُ المباتيرُ

في جميع هذه التشبيهات سمح للنقاد العرب القدامى اعتبار السيوف قوة قاهرة تحيل عليه، وقادرة على كشف عما يمكن من وراء استعمالها. فهي مثل الثور في كره وفره مرة، ومثل المطر الساقط بقوة أخرى، ومثل الكواكب في الليل أخرى. وفي مجموع العلاقات القائمة بين المشبه والمشبه به شيء من السيوف وجزء خاص من صفاتها وقد سلت من الأغماد وهي تعلو وترسب، وتجئ وتذهب، ويرون فيها سببا، والتصرف بحيطة إزاءها. ومن هنا فإن القارئ يبدأ بانطباع عن تجارب شعرية مثل هذه، وتتبلور في ذهنه في صيغة تحليل عقلاني لها، ثم يشرع في تحويلها صور: حسنة – الحسن – الأحسن، فالتفصيل في الأبيات الثلاثة الأخيرة مثلا «كأنه شيء واحد لأن كل واحد منهم يشبه لمعان السيوف في الغبار كالكواكب في الليل»[6]. غير

1- المرجع نفسه، ج1، ص 291.

2- المرجع نفسه، ج1، ص 291.

3 - الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 159، وابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص 291.

4- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 159.

5- المرجع نفسه، ص 159 – 160.

6- المرجع نفسه، ص 160.

أن بيت بشار أكثرهم دقة في التصوير، ودقة في الوصف، ويتصور ذلك عبد القاهر الجرجاني من خلال تأمل نمام الوصف، كما تبين عنه العناصر المعانم / السمات التالية[1] :

السيوف = (+الحركة) (+ الارتفاع) (+الانخفاض) (+الاعوجاج) (+الاستقامة) (+ اللمعان في أثناء العجاجة) (+ الحرب) (+ الضرب) (+الاضطراب) (+ التهاوي) (+ الشكل المستطيل).

الكواكب = (+ الظلام) (+ النور) (+ اللمعان) (+ التهاوي) (+ الاستدارة).

وما يخرج من الفهم العقلي لهذه التجربة الشعرية عندما يغوص القارئ في مجال من المقارنة، هو إمكانية أن يتم إخراج الأحسن من حسن حديث (س2)، لأن من خاصية التشبيه في شاهد بشار أن يحول تجربة قديمة إلى صورة جديدة تظهر مرتكزاتها الفيزيائية بوصفها مرتكزات يتحدد مجالها في العقل تبعا لنوعية علاقتها بالتجربة الشعرية ذاتها في حسن قديم.

وتأخذ الاستعارات أبعادا أنطلوجية أكثر اتساعا. والشواهد التالية تقدم لنا كيف تكون في مسار س1 ⟵ س2 قدرة تمييز الحاجات واضحة جلية كما هي عند القارئ بعدئذ، في مثل:

1 - قول امرئ القيس[2]:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدولَهعلي بأنواعِ الهمومِ ليبتلي

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف إعجازا وناء بكلكل

2- وقول النابغة[3]:

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

تطاول حتى قلت ليس بمنقض وليس الذي يرعى النجوم بآيب

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 160 – 161.

2- المرزباني، مرجع سابق، ص 39، والعسكري، الصناعتين، ص 282.

3- المرزباني، مرجع سابق، ص 39.

3- وقوله[1]:

وصدرٍ أراحَ الليلُ عازبَ همِّه تضاعف فيه الحزنُ من كلِّ جانبِ

4- وقول المجنون[2]:

يَضُمُّ إليَّ الليلُ أطفالَ حُبِّكُمْ كما ضمَّ أزرارَ القميصَ البنائق

5- وقول ابن الدمية[3]:

أظل نهاري فيكم متعللا يجمعني والهم بالليل جامع

يتيح لنا مفهوم "النقل" داخل الاستعارة تأويلا يعكس الجدل الرئيس بين شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه[4]، وبين الابتكار الدلالي. فمن جهة أولى «لولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة؛ من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا»[5]، ومن جهة ثانية أن الاستعارة هي « حاصل توتر بين مفردتين في قول استعاري»[6]. من البين أن هذه الشواهد الشعرية وشبهها مما لم نورده هي إلى حد كبير سبيل البرهنة على ما يمنح الاستعارة قوتها الإيحائية والفرادة. وفي درجة من التفاوت قد يحصل على الأقل تغاير في التفضيل[7]، ولكنه مع ذلك يبقى حبيس القصد من هذه الشواهد الشعرية الذي يمن تلخيصه على النحو التالي:

1-يقتضي السياق النصي أن الكلمات داخل الشاهد الشعري تعبر عن ارتباط المعاني ارتباطا قصديا، إذ أنه من الواضح أننا نستطيع فهم القصد، انطلاقا من المعنى الذي يعتقد أن المتكلم عناه « أي ما يقصد أن يقوله، وما تعنيه الجملة، أي ما ينتج عن

1- العسكري، الصناعتين ص 282، المرزباني، مرجع سابق، ص 39.

2- المرزباني، مرجع سابق، ص 40.

3- المرجع نفسه، ص 40.

4- يرى أبو هلال أن الاستعارة هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرضٍ. الصناعتين، ص 268.

5- المرجع نفسه، ص 268.

6-- بول ريكور، نظرية التأويل ص 90.

7- ينظر: المرزباني، مرجع سابق، ص 39.

الاقتران بين وظيفة تحديد الهوية ووظيفة الإسناد»[1]. غير أننا لو نظرنا إلى الواقعة على أنها تُسند أساسا إلى « شخص ما يتكلم»[2]، قادر على توظيف نسق من القواعد التي من شأنها أن تسهل تحقيق مقاصده وأغراضه من التواصل، فإننا سنكتشف أن عمليات نقل السمات في مثل هذه الشواهد تكون صريحة النسبة إلى ضمير (نحن) جمعي، إذ بدلا من افتراض نوع الشاعر الذي تكلم بهذا الشعر، وإحالة الشاهد الشعري « إلى فاعل الواقعة الكلامية. ولها معنى جديد في كل وقت تستخدم فيه وتشير في كل وقت إلى فاعل بذاته»[3]، فإننا نموضع القصد الفردي في ملتقي مقصد جماعي، بحيث يعتبر المعنى الفردي هو معنى مُتفقا عليه من قبل الجماعة. وبمراعاته يمكن للمتكلم والسامع في آن، أن يحققا غرضهما وقصدهما من التواصل الشعري «وإنما أجمع الشعراء على ذلك من تضاعيف بلائهم بالليل وشدة كلفهم؛ لقلة المساعد، وفقد المجيب، وتقييد مرامي النظر الذي لا بد أن يؤدي إلى القلب بتأمله سببا يخفف عنه، أو يغلب عليه؛ فينسى ما سواه»[4].

2-تقتضي الأداة التخيّلية أن يبتكر الشاعر بصدد السياق الشعري الخاص بالبيت. وتفترض أن المتكلم يحسن توليد معان غير متواطئ عليها في العادة، والصورة التراثية لا توجبها، في مثل قول نفر الطرماح بن حكيم الطائي[5]:

ألا أيها الليل الطويل ألا اصبح ببمٍّ وما الإصباح فيك بأروح

ثم عطف محتجا مستدركا:

بلى إن للعينين في الصبح راحة لطرحهما طرفيهما كل مطرح

يصف المرزباني مثل هذه الصورة بالقول الذي أحسن فيه الشاعر وأجمل[1]، فهي قد قيلت بأبلغ الطرق وأوجزها، وأبعدت طريقة وصف الليل في بيت امرئ

1- بول ريكور، نظرية التأويل ص 39.

2- المرجع نفسه، ص 39.

3- المرجع نفسه، ص 39.

4- المرزباني، مرجع سابق، ص 40.

5- المرجع نفسه، ص 41.

القيس، من طريق توليد صورة جديدة تنفيها وتؤكد استحالة معناه في المعقول «وأن الصورة تدفعه، والقياس لا يوجبه، والعادة غير جارية عليه»[2]. إن تصور المرزباني للابتكار الدلالي مختزل وتبسيطي جدا، لأنه يرى في ضبط المعنى والاتفاق عليه ضبطا للعملية البنائية والوظيفية في الشعر. وهو يحاول الحفاظ على طريقة في تصنيف معنى الاتفاق والتواطؤ، ليكون ضبط الدلالة آليا ومستقرا. والمبتدئ بالإحسان فيه امرؤ القيس، «فإنه بحذقه، وحسن طبعه، وجودة قريحته، كره أن يقول: إن الهم في حبه يخف عنه في نهاره، ويزيد في ليله؛ فجعل الليل والنهار سواء عليه في قلقه وهمه، وجزعه وغمه؛ فقال:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى بصبح وما الإصباح فيك بأمثل»[3].

ولهذا نجده يربط بين نجاح تبليغ المقصد، وإنشاء معيار دلالي من خلال مطلب ترديد ما هو مشترك ومألوف، والذي تكون بموجبه صورة ما حاملة لصفات موجبة، إذا، وفقط، تمسكت بشبهها في المقصد، فقد تبع «الناس أمرا القيس، وصدقوا قوله، وجعلوا ليلهم كنهارهم لما أراده أمرؤ القيس، ولغيره»[4]. إن تقييدا قبليا لدرجة الإيحاء لا يمكن إلا أن يفقد الصورة الشعرية ما لها من خصوصية يوحي بها فعل التفضيل عند الوليد ابن عبد الملك[5]، أو فعل الإصابة التي أكسبت قول (1) وقول (3) استحسان أبي هلال العسكري. إن فعل التفضيل، الذي يبحث عن أثر للتأثير والوقع، يستمد أحكامه القيمية من كون أن هذا التفضيل كان قد ضبط نظام المشابهة عبر قيامها على التقابل بين:

الليل ≠ النهار.

قلق وهم ≠ راحة واطمئنان.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

2- المرجع نفسه، ص 40.

3- المرجع نفسه، ص 40.

4- المرجع نفسه، ص 41.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 38 – 39.

المُسند إلى صورة حسية، وجعله مجال المقابلة الثنائية بين تقويم / تقدير: الأحسن، وبين تقويم / تقدير: الحسن أو حسن.

وتتضمن فكرة المقابلة في ذاتها مفارقة ذوقية ومعرفية لم يتمكن واحد مثل قدامة بن جعفر تجاوزها، فهو يؤكد ببساطة وجود تنافر في قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف إعجازا وناء بكلكل

بين صورة الليل وصورة جمل يتمطى بصلبه « فكأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه لا أن له صلبا، وهذا مخرج لفظه إذا تُؤُمّل»[1]؛ ويشتغل هذا التأويل في أحضان فكرة المعاظلة التي يراها غير لائقة بالتعالق الذي يجب أن يكون بين الشيء والشيء. وهي عنده من فاحش الاستعارة[2]. وتُبين نسبة هذه الاستعارة إلى عيوب اللفظ، أن قدامة لا يقدم فهما يفي بتشابك نعت بالشناعة يجد لهم فيها معاذير إذا كان مخرجها مخرج التشبيه[3]. وخلف هذه المعاذير ينفي صفات ويثبت أخرى نراها بالنتيجة تحقق تناغم الانطباع تبعا لدرجة منافرتها للعادة وبعدها «عما يستعمل الناس مثله»[4].

ليس لنا أن نناقش سلامة التفسير عند قدامة، ولكننا نقول: أنه قد حاول من طريق نظرته المنطقية أن يجهد استعارة امرئ القيس إلى ما يعتقد أنه وراء الحدود المألوفة، أولا، لاعتقاده أنها استعارة فاحشة من حيث افتقارها لأوصاف اللفظ الموجبة، وكما ذكر فمن نعت اللفظ « أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، مع الخلو من البشاعة»[5]. وثانيا، هي استعارة تفتقد لقاعدة أحسن التشبيه، وهو « ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها»[6]. وثالثا أنها مُجهدة بفارق

1- قدامة، مرجع سابق، ص 175.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 175.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 175.

4- المرجع نفسه، ص 177.

5- المرجع نفسه، ص 74.

6- المرجع نفسه، ص124.

منطقي دلالي، تبدو لأول وهلة وكأنها مفصولة عن أكثر «المعاني التي الموصوف مركب منها»[1].

ونقول أيضا: في قراءة الآمدي نجد في شاهد امرئ القيس مجموعة من الاستعارات متضامة مشحونة عالية الحسن والجودة والصحة، ففيها يفترض قدامة تحويلا دلاليا يميز بين:

1-صورة الليل وهمومه = (+ محسوس) (+ الجزء) (+ الطول) (+ الامتداد) (+ الوسط) (+ الذهاب) (+ أواخر) (+ الانبعاث).

2-صورة البعير وهو يبرك = (+ محسوس) (+ الظهر) (+الصدر) (+الإعجاز) (+ المؤخرة) (+ التباطؤ) (+ الصلب) (+ ينيخ بثقله) (+ التمدد) (+ النهوض).

ويجدها في هذه الدرجة من التلاحم سمات تآزر الواحدة الأخرى دون مجاهدة «وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، وأشد ملاءمةً لمعناها لما استعيرت له»[2]. ويفترض وصف هذا التلاحم بأنه في غاية الحسن والجودة والصحة، لأن الشاعر يكون قد تواصل بنجاح مع مستمع ذي ذائقة شعرية ترى الجمال في الوصف الحسي فقط. فالصورة عنده منتظمة «لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على جميع من يراعيه ويترقّب تصرفه»[3]. وهو تواصل متواطئ عليه في الشعرية التراثية. وعندما يتحدث عن انتظام الصورة لجميع نعوت الليل، فلا بد أنه لا يعني شيئا يختلف عن التشابه السطحي، فشبكة التعالق تتواجد على مستوى درجة من الإدراك يتكئ إلى أوصاف حسية تخلق استجابة تدل على أن الشاعر يكون قد بلّغ قصده من طريق خطاطة استعارية تتطابق في بساطتها مع مبدأ التعالق نفسه الذي

1- المرجع نفسه، ص 130.

2- الآمدي، الموازنة، ص 234.

3- ا المرجع نفسه، ص 234.

يعمل في جميع مشابهات العرب كالقرب بين الشيئين والتداني بينهما، والتشابه في بعض أحولهما وترابط علاقات العلة / السبب – النتيجة[1].

يغلب في هذه الأوصاف الحكم الذوقي المحض على الفحص الدقيق، فهي تَتَأتى للقارئ من طريق تقدير يعتقد أن الشاعر قد حقق هذا الكمال من ناحية ألفاظ « مقبولة غيرُ مستكرهة، وقريبة المشاكلة ظاهرة المشابهة»[2]. وأن مبدأ المشابهة المُسند إلى طريقة في الجمع بين واحدة من أشكال التقابل المعنمي/السيمي: (+ حيوان) و(-حيوان) أو (الحي) و(الجامد)، واحدة من الضمانات على جودة الاستعارة. وإذا ما وتوسعنا بالعلاقة بين الليل والإنسان والعالم المحيط، فإن قابليتها للشرح والتفسير هو نتيجة التنسيق بين المداخل المعجمية والمعنى المجازي في الاستعارة عبر تشخيص يحتفظ بسماته المشتركة في مجال تجريبي محدد، و«ربما تكون الاستعارات الأنطولوجية الأبده هي تلك الاستعارات التي تخصص فيها الشيء الفيزيائي كما لو كان شخصا. وهذه الاستعارات تسمح لنا بفهم عدد كبير ومتنوع من التجارب المتعلقة بكيانات غير بشرية عن طريق الحوافز والأنشطة البشرية»[3]. ومن هنا ساعد تشخيص الليل في الشواهد (1) و(2) و(3) و(4) و(5) على شحنه بانفعالات تحيط بالتجارب والحوادث التي تتضمنها. إن وصف المعاناة النفسية التي مر بها الشاعر، القلق والجزع والهموم في الحب والغم والهول[4]، وخلف هذا الوصف يتم اختيار كلمات تعمل وفق معايير جودة لصالح نوع من الشعر دون آخر، يجسدها الواقعي (حركات البعير بواقعيتها) من تجاربه والمتخيل منها، بمجموعة من الجمل الفعلية المتلاحقة، وتوالي الألفات الصائتة وإشباع الهاء في "صلبه" بالكسر واللام في "كلكل "، والتنوين في "إعجازا".

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 234.

2- الجرجاني، الوساطة، ص 432.

3- لايكوف وجونسون، مرجع سابق، ص 53.

4- ينظر: المرزباني، مرجع سابق، ص39 - 40 والعسكري، الصناعتين، ص247.

لا تتبلور العلاقات بين الشيء المدلول والشيء الدال في الأبيات السابقة في فراغ، بل في نسق من النصوص ذات عمق بلاغي / تاريخي، إذ تخصص العلاقات بين الشيئين السمات المشتركة من طريق المزاوجة بين الحقيقة والمجاز. ومن ثم تُهيأ وترتب شروط تبعية واحدة منهما للأخرى، فيُصبح بموجبها تأمينُ الوصول إلى القراءة المجازية في جميع مستوياتها مشروط بالمرور عبر تحويل تضمنه المعرفة الصريحة أنه لا « بد لكل استعارة ومجاز من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة»[1]، ومن الواضح أن الاستعارة هاهنا، وهي «محسن كلمة وليست محسن فكر، يمكنها – وإن كانت تطابق بين شيئين، الشيء المدلول والشيء الدال – ألا تظهر في العبارة إلا الشيء الدال»[2]، قابلة للتعيين في العالم النصي الممكن أو المتخيل انطلاقا من تقدير كيفيات تمثيل هذه العلاقات. وحتى تظهر هذه المزاوجة أكثر اتساقا، يجب أن تتضمن ثلاثة أنواع من الشروط، ففي قول امرئ القيس:

وقد أغتدي والطيرُ في وكُناتها بمنجَرِدٍ قيدِ الأوابدِ هيْكلِ

فإن:

1-مانع الأوابد من الذهاب والإفلات هي حاصل دلالة الخطاب على الحقيقة أو دلالته الأولى والأصلية، وترتب كلمة " قيد" الدلالة الاستعارية أو دلالته الثانية « لأن القيد من أعلى مراتب المنع من التصرف»[3]. وتشكل مشاهدة ما في القيد من المنع مصفاة لتمييز اليقين من الشك، وعلى أساس ذلك تكون « الاستعارة أبلغ»[4].

2-تُسند آلية التقريب بين المشبه والمشبه به إلى ميزان قياس يتم تعديله على مستوى الاستعارة حتى يسهل بيان مدى الدلالة بالتدقيق « لأن الميزان يصور لك التعديل حتى تعاينه، وللعيان فضل على ما واه»[5]. وفي الدلالة الأولى تصدق طريقة

1- العسكري، الصناعتين، ص 270.

2- مورو فرانسوا، مرجع سابق، ص 41.

3- العسكري، الصناعتين، ص 271.

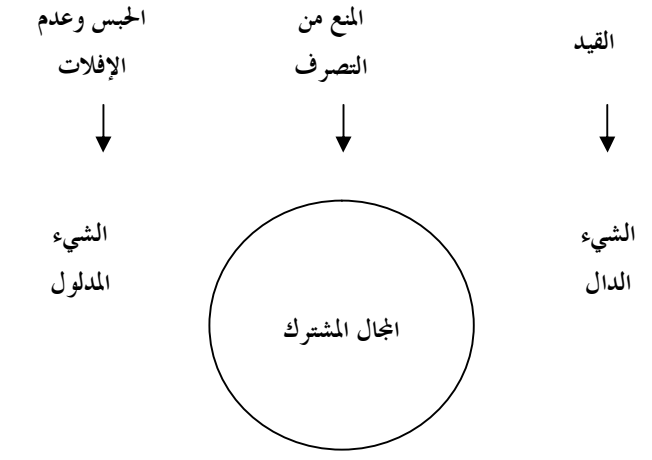
4- المرجع نفسه، ص 271.

5- المرجع نفسه، ص 271.

في قياس الدلالة المجازية على الدلالة الحقيقية، وفي الدلالة الثانية تصدق القيمة البلاغية للاستعارة على أساس أن « الاستعارة أبلغ»[1].

3-تعد السمات المشتركة بين المستعار له والمستعار منه مجال التقاطع والاشتراك بين الشيء المدلول والشيء الدال، والمعنى المشترك «بين قيد الأوابد ومعنى الأوابد هو الحبس وعدم الإفلات»[2].

وهو ما مكن التمثيل على النحو التالي:



يمنح ميزان القياس وتعديله مكانة متميزة في تحديد درجة الاختلاف بين الأشياء والمقارنة بينها، سواء تعلق الأمر بالتصورات الفردية أو الوقائع المشخصة على مستوى جميع الاستعارات والمجازات. وبوساطته، وفقط، يمكن حصول الاستقامة في دلالة العدول. ومن خلاله يتم الاحتراز من ارتفاع حدة الحيف والميل إلى أحد الجانبين[3].

1- المرجع نفسه، ص 271.

2- المرجع نفسه، ص 271.

3- ينظر: العسكري، الصناعتين ص 271.

ويبح الانتقال من الحقيقة إلى المجاز في (3) و(4) و(5) تأويلات سياقية لمحمولات تصف أفعالا إنسانية، وهي: أراح، ويضمُّ، يجمعني وإذا «وافترضنا تصنيفا دلاليا في المعجم إلى جانب المحمولات التي تصف أفعالا إنسانية»[1]، مثل:

أ- أراح محمد عليا.

ب- يضم الأب ابنه.

ج- يجمعني ومصطفى حب الوطن.

أمكن افتراض تضمن القراءات الدلالية لمثل هذه المحمولات، سمة (+ إنسان)، ولكن معطيات مثل:

3- وصدرٍ أراحَ الليلُ عازبَ همِّه.

4- يَضُمُّ إليَّ الليلُ أطفالَ حُبِّكُمْ.

5- يجمعني والهم بالليل جامع.

تتطلب تأويلات سياقية إنسانية للمحمولات الثلاثة في (أ) و(ب) (ج)، وتتطلب تأويلات سياقية غير إنسانية للمحمولات الثلاثة في في(3) و(4) و(5). وبيان هذا أن العلاقة بين الفعل والفاعل في حالة تأويل مثال (3) و(4) و(5)، هي علاقة لا ملاءمة دلالية ينطبق عليه التحويل الدلالي (-إنسان) (+أللاحي+الجامد)، إذ الليل لا يمكنه أن يريح، ولا يمكنه أيضا أن يقوم بفعل الضم، ولا يمكنه أيضا - لاستمرار ألم الفراق والتوجع طوال الليل - أن يقوم بفعل الجمع بين الشاعر وهمومه. ومن هنا تصبح هذه الاستعارات خاضعة لتأويلات سياقية تحتكم إلى العلاقة التي يمكن إقامتها بين (+ إنسان) و(- إنسان) بمداخلهما المعجمية والسمات المشتركة بينهما.

إن القراءة المُتبعة من قبل الناقد العربي القديم، والتي أتاحت للشبكة التصورية:

حي / لاحي

هي الخط القائم بين أغلب استعارات الكائنات الحية لغير الأحياء، و«هي استعارات في الأفعال؛ في حين أن تحويل الصفات يتحقق في الأغلب عكس ذلك من

1- غاليم، مرجع سابق، ص 129.

الكائنات غير الحية إلى الأحياء (مثال ذلك: الأرض تشرب، الريح تنفح، الجدول يهمس؛ وعجوز أخْضَرُ، قلب صلبٌ، رجل جافٌّ...)»[1]. ويقدم فرانسوا مورو الأسباب النظرية التي تعلل ذلك «إذ أن الأفعال هي أشد إثارة وتلاحظ بقوة في الكائنات الحية، في حين أن الأشكال الأكثر ظهورا في الثبات، أي الصفات تبرز بقوة في الأشياء غير الحية والمحكومة عادة بالسكون»[2]. ويضرب لذلك العسكري[3] بمثال:

- ضحكت الأرض.
- وضحكت الطلعة.
- وضحك السحاب.
- وحن بالرعد.
- وبكى بالقطر.
- وبأرض فلان شجر قد صاح.

تنتمي المسندات الخاصة بأفعال "ضحك"، "حن "، "بكى" ،"صاح" إلى شبكة تصورية قائمة على تقابلات ثنائية:

إنسان / جماد

فهي تعتمد على التشخيص الشيئي، أي أن اللغة المجازية منتزعة مما له دلالة على الجمادات. وهي تأخذ بعضها برقاب بعض، في سياق غير منقطع عما له دلالة وضعية ودلالة طبيعية، نحو:

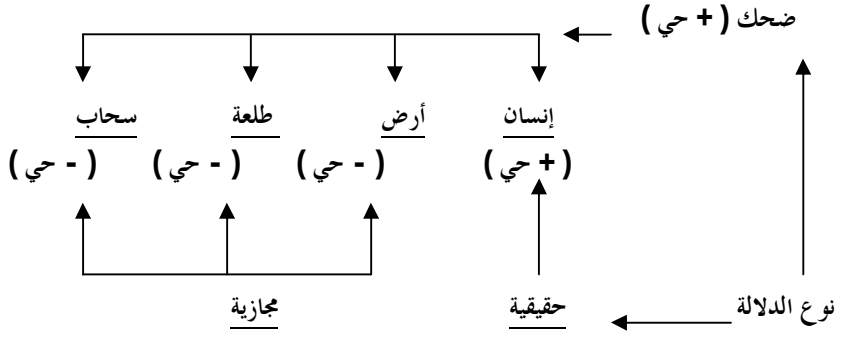
خصوبة الأرض وثمارها وأزهارها وكأنها تضحك في وجه الإنسان جراء ذلك.

وهذا النموذج من العلاقات يمهد السبيل أمام بعض الدلائل واستعمالاتها المجازية، نحو:

1- فرانسوا مورو، مرجع سابق، ص 46.

2- المرجع نفسه، ص 46.

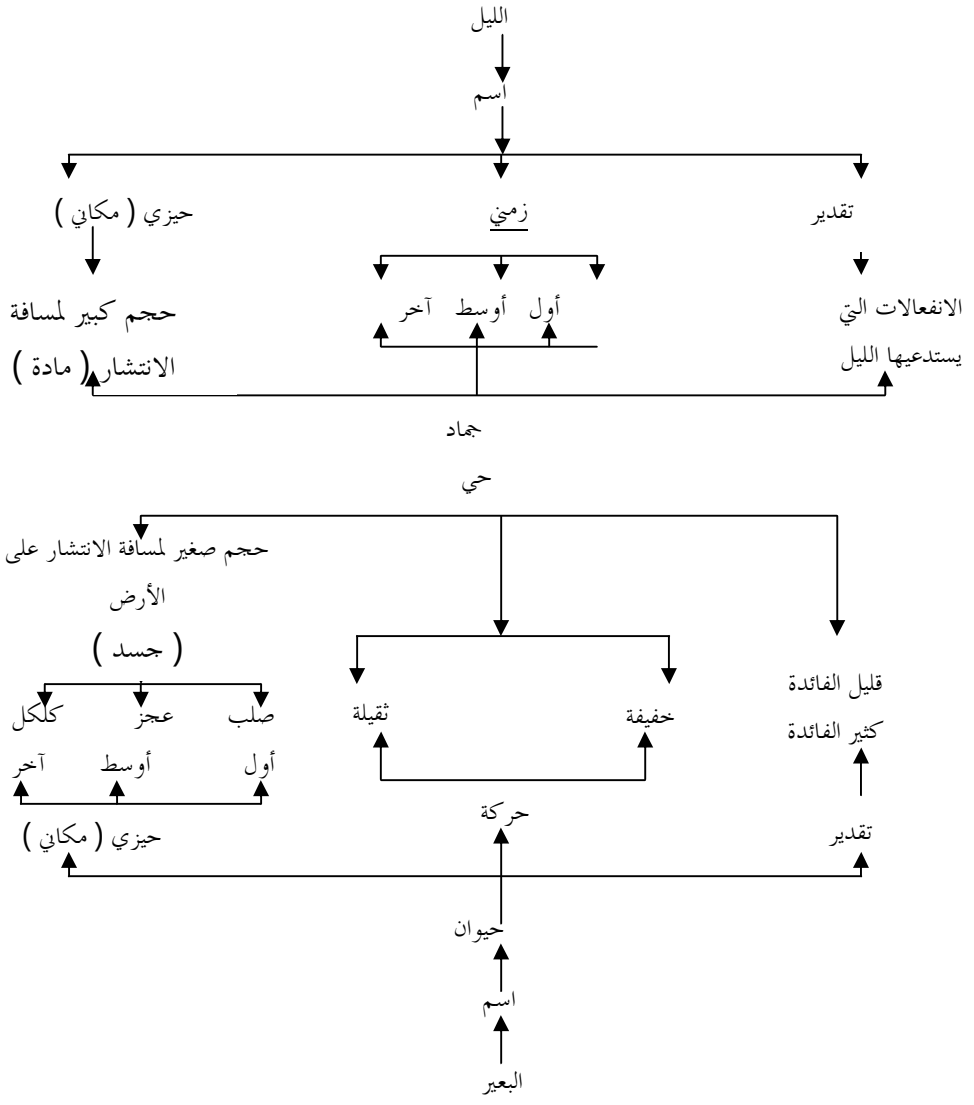
3- العسكري، الصناعتين، ص 275- 276.



إن طريقة في نقل السمات التي تشكل الاستعارة شروطها بوساطتها، تضع بصورة عامة المبادئ العامة المولدة للتراكيب المجازية تحت طائلة شواهد تراثية نموذجية ومتشابهة، وهي في معظمها تلوح من خلف استعارات امرئ القيس، فهي الشاهد المركزي الذي راحت تتناص معه بقية الشواهد. وهي في مجموعها قادرة على تلبية الحاجة إلى إدراك أن القصد فيها التوسط والاجتراء بما قرب وفهم، والاقتصار على ما ظهر ووضح[1]. والصورة العامة لمثل هذا التناص يمكن إعادة صياغته على الشكل التالي[2]:

1- ينظر: الجرجاني، الوساطة، ص 423.

2- استلهمنا هذا الشكل من كتاب، جرمان كلود وريمون لوبلان، **علم الدلالة**، ترجمة د. نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق، 1994 م، ص 98.


الليل
اسم
حيزي (مكاني)
زمني
تقدير
حجم كبير لمسافة الانتشار (مادة)
أول أوسط آخر
الانفعالات التي يستدعيها الليل
جماد
حي
حجم صغير لمسافة الانتشار على الأرض
(جسد)
قليل الفائدة
كثير الفائدة
صلب عجز كلكل
أول أوسط آخر
ثقيلة
خفيفة
حيزي (مكاني)
حركة
تقدير
حيوان
اسم
البعير

وإذا فهمنا من العلاقات المعجمية تشكيلة من التعدد الدلالي، فإنها تكون هي نفسها متعلقة بطريقة العرب المألوفة في الوصف وفي الحديث عن الموصوف، وأن يدل «على الوصف بالشيء الذي يخُص الموصوف، لا بالشيء الذي يخص غيره»[1]. وعندما تتحدث عن الاختصاص، فإنها تقصد آلية من الوصف قد تتخطى الزمان والمكان، بكونها سبيل تواصل يُسلم «السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب»[2]. وتقتضي الطريقة التي تواضعت عليها العرب في الحديث عن التفاوت أصالة في الوصف مشفوعة بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته[3]. وثمة الكثير في نصوص التراث مما يدل على أن النقاد العرب كانوا يستحسنون طريقة في الدفاع عن تضييق في درجة احتمال ومدى صلاحية معنى المستعار منه لذلك الشيء الذي استعيرت اللفظة له، فطريقة نقل السمات هي حاصل التفاعل الجدلي بين الشكل الشعري ومعاني الغرض في كلية الوظيفة الاجتماعية والسياسية. وتوحي فكرة الكلية بأشكال من الفائدة تجاهد من أجل تفعيل دورا لكلام « هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة النطق فلا وجه لاستعارتها»[4]. ومع أن مفهوم الفائدة ينبغي أن تعتبره مفهوما نفعيا / تعليميا أوليا، فإنه يجوز في بداهة العقل العربي أن نصفه بحدود ألفاظ من نحو المقام والحال، ومعنى ذلك أن النص الأدبي «وسيلة إبلاغ بالدرجة الأولى، وإن تميز بخصائص فنية لا تتوفر في الكلام العادي»[5]. وينبغي للحكم النقدي أن يركز على نفس شبكة الأوصاف الكلية التي ميزت طريقة في نقل السمات، نحو:

أ- في مبدأ المشابهة القائم، مثلا، على علاقات الإنسان بالحيوان، تستمد الشعرية التراثية الصور المجازية من نمطين مختلفين من الكائنات: إنسان (عاقل)

1-الآمدي، الموازنة، ص 139.

2- الجرجاني، الوساطة، ص 33.

3- المرزوقي، شرح ديوان حماسة أبي تمام، ص 4.

4- الآمدي، الموازنة ص 23.

5- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 568.

حيوان (غير عاقل)، ويتم اختيار من بين هذه العلاقات مشابهات من مصادر مطروقة سابقا، وتضيق مجال الصورة الشعرية، كما تضيق المجال الذي يمكن أن يمتد إليه الشعر. ويصبح التصوير مميزا عندما تقتفى المشابهة أَثَرَ تسميات تمتزج بنمطين محددين من الأوصاف، فالعرب كانوا يسمون الرجل جملا ولا يسمونه بعيرا، ولا يسمون المرأة ناقة، ويسمون الرجل ثورا، ولا يسمون المرأة بقرة. ويسمون الرجل حمارا ولا يسمون أتاناً، ويسمون المرأة نعجة ولا يسمونها شاة[1].

ب - يحتاج التماسك في الاستعارة إلى اختيار دقيق للألفاظ وأليق مواطن المعاني بكل منها. ويتعلق التماسك هاهنا بطريقة في الاستدلال على الحدود والمعالم « وإنما يُستدل ببعض الألفاظ على بعض، كما يُستدل على المعنى بما يقترن ويتصل به، فيكون في ذلك بيان واضح»[2]، ويتجلى ذلك الاستدلال في مثل:

قول أبي تمام[3]:

وصَنِيعَةٍ لَكَ ثَيِّبٍ أَهْدَيْتَها وَهْيَ الكَعابُ لعائذٍ بِكَ مُصْرَمِ

حَلّتْ مَحَلَّ البِكْرِ مِنْ مُعْطًى، وقَدْ زُفّتْ مِنْ المُعْطِي زِفافَ

تلبي طريقة في نقل السمات في البيتين السابقين إحساس الآمدي في غلط أبي تمام في ضبط مسندات الشبكة التصورية كما يراها القارئ العمودي ويتخيلها.

في شاهد رقم (1) يرفض الآمدي نمطا من التركيب تتحكم فيه علاقة التعدية القائمة بين سمات لفظة "الكعاب" وسمات لفظة "الثيب"، وسبب ذلك أنها تتشكل بطريقة تلابس أكثر من دلالة معجمية واحدة، فقد جاء الشاعر « بالكعاب على أنها تقوم مقام البكر ليجعلها في البيت ضد الثيب»[4]. وإذا قارنا بين العلاقتين، من حيث الملاءمة وعدمها، فإن العلاقة الثانية تقبل مفارقة العادة في مثل هذا الوصف، بخلاف العلاقة الأولى أي الحافظة لقولهم «والكعاب هي التي كَعَبَ ثدْيُها، وقد تكون بكراً، وتكون

1- ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 212.

2- الآمدي، الموازنة ص 151.

3- المرجع نفسه، ص 147.

4- المرجع نفسه، ص 147- 148-149.

ثيباً»[1]. ويترتب عن ذلك امتزاج الاتساع والخطأ في توظيف اللفظة، فتنفي عنها علاقات مخصوصة لا تصح بدونها قسمة الشاعر « لأن اسم الكعاب لا يزول عنها إذا أُفتُرعت حتى يَنْهَدَ ثَديُها ويرتفع»[2].

وفي شاهد رقم (2)، وتبعا للمداخل المعجمية للكلمة المفردة، فإن العلاقة الممكن قيامها بينها وبين المعنى المراد توصيله من صنف التضييق في الدلالة لا الاتساع. وتفيد علاقة التضييق لدى الآمدي كونها تقوم بين توظفين لا يصح وجود أحدهما مع عدم الآخر، فهذا الذي ذكروه في جعل الأيم ثيبا وهذا خطأ «لأن الأيم التي لا زوج لها، بكراً كانت أم ثيباً»[3].

ويتبين من الشاهدين أن المداخل المعجمية يجب أن تثبت بدرجات متساوية التجربة الشعرية المراد إيصالها. وبمعنى آخر فإن الدلالة الحرفية والدلالة المجازية، الحقيقة والخيال توضعان في مقام سياقي واحد لا يفصل بينهما أبدا. إن الاتساع في الدلالة ليس الهدف من الشعر على الرغم من كونه يتحقق أحيانا كما في شاهدي أبي تمام. فالتصور الاستعاري، يتعلق بمجالين دلاليين مختلفين: (المرأة الثيب والهدية من جهة والزفاف والأيِّم من جهة أخرى). ويتطلبان إنجاز تأويلات دلالية يرتبها سياق البيتين الشعريين أنفسهما. إن كلمتي "ثيب" و"أيِّم" تعدان استعارة؛ لأنهما يعالقان تمثيلين دلاليين يختلف كل واحد منهما عن الآخر في سمات رئيسية:

في الاستعارة الأولى يتعقد المعنى على العلاقة بين سمات الثيب وسمات الهدية. ويتم توجيهها عبر انتقال مقصود من حال إلى حال على تعارض ظاهري بينهما. والدلالة الناتجة عن ملابسة مجالين: مجال عطاء الممدوح، ومجال رضى العائد المصرم[4] بالعطبة، فهي تقبل ازدواجا دلاليا:

1- المرجع نفسه، ص 147.

2- المرجع نفسه، ص 147.

3- المرجع نفسه، ص 148.

4- وهو القليل المال.

1- دلالة معجمية محضة وصريحة أساسها علاقة التعدية القائمة بين مركزية أن يوظف الشاعر أوصافا مثالية توحي بكرم الممدوح غير المحدود وبين عطاء الممدوح باعتباره عرفا. وههنا لا يجوز أن تدخل دلالة الكعاب في علاقة ضدية مع دلالة الثيب[1]، لأن هذه العطية هي أكثر الأوصاف قابلية للدلالة على كرم الممدوح المادي غير المتناهي.

2- امتزاج المثالي بالواقعي لتكوين دلالة تتفرع عنهما، أي من عطية الممدوح مهما كان حجمها أو كانت قيمتها، ومن قبول المادح لها ورضاه عنها؛ أساس هذا الامتزاج العلاقة القائمة بين عطاء تام أو متنامٍ وهو الحقيقة الثابتة في الممدوح، وبين ثبوت دلالة هذه العطية في ذهن المادح.

في الاستعارة الثانية يعمد أبو نمام إلى إلحاق صفات يلتحم فيها السالب مع الموجب؛ ففي عبارة "زفاف الأيِّم" يسمح التخييل (إقامة الأيِّم مقام البكر)[2] بصياغة تعبير شعري خاص بالمذهب الشعري الذي يقترن به، من طريق خلق نسق تعبيري خاص بين المتعارضات والمتناقضات. فالزفاف السرعة والخفة، وهما صفتان متعلقتان بالحيوان مثل النعام والإنسان[3]. بينما الأيم من النساء إذا مكثت أياما وزمانا لا تتزوج[4]. وتسلّم الصفتان بإمكان الإغراء والتوليع. فالفعل "زف" يدل على الحدث (زُفّت) في الصيغة (فُعْلت) الدالة على الإغراء والتوليع، فنحصل على الوحدة التعبيرية الدالة بسياقها على قصد يبيح إمكانية الانتقال من الحقيقة إلى المجاز، ومن القريب إلى البعيد، دون أن يفرط الشاعر في قياس أن « كلَّ ما دنا من المعاني من الحقائق كان ألوَط بالنفس، وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة »[5].

1- الثيب، غير البكر.

2- وقد غلط في الأيِّم بعض كبار الفقهاء فجعلها مكان الثيب.

3- ينظر: لسان العرب مادة زفف.

4- المرجع نفسه، مادة أيم.

5- الآمدي، الموازنة، ص 148.

4 - تراتبية الصفات وطرق إخراجها

وهكذا كلما زادت درجة من الاتساع بين الشيء الدال والشيء المدلول كلما زاد رفض استعارات مستحدثة. ويستطيع الناقد العربي القديم أن يمضي إلى أقصى التطرف في رفض معظم أشكال العلاقات التي يقيمها أبو تمام بين المستعار له والمستعار منه: أي أنه يستطيع، أن يطالب الشاعر المحدث بالابتعاد كلية عن أي شكل من أشكل نقل السمات كما هي عليه في هذه الاستعارات، ويؤسس رؤيته لنسق هذا النقل على نماذج من الماضي أطلق عليها اسم "أجود التشبيه وأبلغه"[1]. وإذا فُهمت الجودة على أنها طريقة قبلية في إخراج الصفات أكثر مما هي طريقة خصوصية / فردية في نقل السمات، فمن المؤكد قبليا أنها يجب أن تعامل معاملة تقتفي أثر مماثلة وتناظر ورثوها من الثقافة الشفاهية. وبشيء من الضبط، يتبنى مثل هذا الاقتفاء، حسب الرماني، ما يفيد أن كل نقل للسمات لا بد أن ينضوي تحت واحد من الشروط التالية:

1- إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما لا يقع عليه.

(مجرد / محسوس)

2- إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة.

(مجهول / مألوف)

3- إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها.

(نظر، استدلال / بديهي، ضروري)

4- إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها[2].

(ضعيف / قوي)

يسهل على المتأمل في طرق إخراج الصفات أن يستخلص جملة من الثوابت الملحوظة حول طريقة نقل السمات. يتعلق بعضها بالتقدير الحسي للحد المجمل من

1- ينظر: العسكري، الصناعتين، ص 240.

2- ينظر: الآمدي، الصناعتين، ص 240 – 242 والرماني، مرجع سابق، ص 75.

مبدأ المشابهة أو بكيفية ارتداد ما يحتاج إلى نظر واستدلال إلى ما يرى بالعيان. ويتعلق بعضها الآخر بالتقدير المعرفي، أو بكيفية ارتداد العلاقة بين الشيء المدلول والشيء الدال إلى ما جرت عليه العادة وتمرست عليه الطباع. وبعضها الآخر يُعنى بالحد البدهي ومركزية رجوع كل صفة مكتسبة إلى أخرى بدهية. ويُعنى بعضها الآخر بحد المتواتر المحسوس من الصفات، أي بكيفية ارتداد الصفة المولدة التي تحتاج إلى نظر واستدلال إلى صفة لا يمكن دفعها بالشك في معرفة، نحو الصفات المدركة بالحواس الخمس.

نعلم جيدا أن هذه الوظيفة المسندة إلى سمات - حسية ومجردة – خلافية تكشف عن مدى التغاير بين وسيطين أسلوبين؛ (1) وسيط الحس فالعلاقة الواضحة و(ب) وسيط النظر فالعلاقة الاستدلالية؛ ولبيان أيضا أن مثل هذه الوسائط تنتمي إلى باب الاختصار، بحكم أن كل أسلوب شعري مجبر على توظيف أحد الوسيطين، فيتوفر له إما وضوح في مبدأ المشابهة، وإخراج الأغمض إلى الأظهر، وتقريب البعيد[1]، المُعبر عنهما على هذا النحو من القسمة، وتكون قابلة للتدليل في حسن قديم وحسن حديث انطلاقا من وجهة نظر في المحافظة على كفاية تداولية يسمح بها اختيار سمات كيانات وحقول مجردة من طريق سمات كيانات وحقول حسية، أو باختيار سمات كيانات وحقول مجهولة من طريق سمات كيانات وحقول معروفة. أوانطلاقا من خفي مدرك بعلاقة ضدية قائمة بينه وبين الظاهر[2]، لأن محاكاة «المحسوس بغير المحسوس قبيحة»[3]. ويشكل هذا الصنف من الصفات المعاني المدركة من طريق الحس، وهي التي «تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار»[4].

1- ينظر: ابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص287.

2- ينظر: العسكري، الصناعتين ص257.

3- القرطاجني، مرجع سابق، ص 112.

4- المرجع نفسه، ص29.

ومن هنا تكتسب طريقة في نقل السمات أهميتها من إمكانية التنبؤ بنوع من التراكيب المولدة لأوصاف موجبة مشروطة من جهة بنوعية شرح معنى يستدعيه فضل الإبانة عنه، ومحكومة من جهة ثانية بكيفية تأكيد المعنى والمبالغة فيه، ومحكومة من جهة ثالثة بتوخي الإشارة إليه بقليل من اللفظ، ومحكومة من جهة رابعة بحسن المعرض الذي يبرز فيه[1]. وإذا كان النوع الأول من الوظائف يعني إثباتا للصفة بإثبات دليلها بشروطها مما ذكرناه من مراتبها عند الرماني، فإن بقية الوظائف تهدف إلى إلحاقها بوظيفة تواصلية «تتحول في الخطاب الأدبي إلى مستوى ثانٍ أو تأخذ طبيعة مخالفة على الأقل»[2]. وتكتسب، أيضا، أهميتها من كفايتها في « تمثيل موحد لما هو مشترك بين عمليات محسوسة وأخرى مجردة، وأيضا بين أحداث فيزيائية وأخرى نفسية»[3]. ويتم التحكم في هذا التوحد في الشعرية التراثية عبر تراكم أزواج من العلاقات تحيل إحالة شبه مباشرة على السياق والمقام وعلى الظروف المحيطة بالتداول مثل:

- القرب / الوضوح [4]
- البعد / العجب والطرب[5]
- الفطنة / البراعة [6]
- الاعتدال / الألفة [7]

1- ينظر: العسكري، الصناعتين، ص 268.

2- العمري، البلاغة العربية، ص 299.

3- غاليم، مرجع سابق، ص 73.

4- ينظر: الآمدي، الموازنة، ج1 ص 266، الحاتمي، الرسالة الموضحة، ص 71، الجرجاني، الوساطة، ص 41- ابن سنان، سر الفصاحة، ص 114- 115، ابن الأثير، المثل السائر، نهضة مصر، ج1 ص 317 – 318.

5- ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 130.

6- ينظر: ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، ص 130.

7- ينظر: ابن رشيق، مرجع سابق، ج ص 463.

- الإفادة / الاتساع [1]
- الإفادة / الغرابة[2]
- البعد / العلم [3]
- النقل / النوع والحركة[4]
- الإدعاء / التأويل[5]
- الانتشار / الخلود[6]
- الاتساع / العمق [7]
- الخاص / النادر[8]
- الخفاء / الحسن[9]
- الإمتاع العقلي / الأنس النفسي[10]
- الشرف / الفضيلة[11]

وتبقى المسافة الممتدة من الصفة إلى الموصوف تؤلّف طبيعة نظرة الشعرية التراثية للعالم، وهي نظرة تتأصل في نسق من التصورات المتعالقة، يسميها لا يكوف

1- ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 30.
2- ينظر: ابن أبي عون، مرجع سابق، ص 1- 2.
3- ينظر: ابن رشيق، مرجع سابق، جص 462.
4- ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة ص 65-66.
5- ينظر: المرجع نفسه.
6- ينظر: المرجع نفسه، ص 42.
7- ينظر: المرجع نفسه، ص 42.
8- ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز ط شاكر ص 74.
9- ينظر: المرجع نفسه، ص 450-451.
10- ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة ص 42.
11- ينظر: المرجع نفسه، ص 42.

وجونسون بالاستعارات الاتجاهية، وهي التي «تعطي التصورات توجها فضائيا»[1]، ويمكننا أن نستنتج من نسق هذا التأصيل هذه الملاحظات والحدود، نحو: فوق، أعلى / أدنى[2]، والطول / القصر[3]، والضيق / السعة[4]، والكثرة / القلة[5]، والعلو / الانخفاض[6]، الانخفاض[6]، والشدة / الضعف[7]. ويتحرك نسق نقل السمات داخل هذه الشبكات التصورية داخل بنية النص تنازليا في مستوى غرض الذم، وتصاعديا في مستوى غرض المدح، لأن « القاعدة في الذم تشبيه الأعلى بالأدنى لأنه مقدم على الأدنى وفي المدح تشبيه الأدنى بالأعلى، لأن الأدنى ظاهر عليه، فيقال في المدح: حصى كالياقوت، وفي الذم: ياقوت كازجاج، وكذا في السلب. ومنه "يا نساء النبي لستن كأحد من النساء"[8]، أي في النزول لا في العلو »[9].

5- أولوية المحسوس وهامشية المفهوم:

ويجعل ارتباط آخر بين المسافة الممتدة من الصفة إلى الموصوف وتطور درجة من العدول من مسألة القراءة أكثر تعقيدا، وقد عُقدت مثل هذه الرابطة بين في نصوص تطبيقية عدة لدى الآمدي وأبي هلال والقاضي الجرجاني، ولدى عبد القاهر الجرجاني عن نوعية محددة في نقل السمات لدى أبي تمام. وتبدو العلاقة بين صدى التنغيم والدلالة الذين تجسما في الحسي وجدل التوليد والاختراع في الصور. ومنذ

1- لا يكوف وجونسون، مرجع سابق، ص 33، مثلا عال – مستفل، داخل – خارج، أمام – ورا، فوق – تحت، عميق – سطحي، مركزي – هامشي.

2- ينظر: الآمدي، الموازنة، ص 174، المثل، ج2، ص 03.

3- ينظر: الآمدي، الموازنة، ص 176.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 181.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 183، وابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص 131.

6- ينظر: الآمدي، الموازنة ص 185.

7- ينظر: المرجع نفسه، ص 187.

8- سورة الأحزاب الآية 32.

9- السيوطي جلال الدين بن عبد الرحمن، **معترك الأقران في إعجاز القرآن**، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، دار الفكر، 1392 هـ، ج1، ص 275.

البدء كان هناك احتمال تضييق هوة التغيرات المركبة الناتجة عن طريق التماثل بين المعاني، بحيث يضم شواهد شعرية كثيرة مرّ بها أبو تمام من تركيب تراثي إلى تركيب حداثي. ففي قوله:

لا تَسْقِني ماءَ المَلامِ، فإنني صَبٌّ قد استَعْذَبْتُ ماءَ بكائي

يولد أبو تمام دلالة تنسجم مع التجربة الشعرية التي أسهم في تأسيسها. فنحن نصادف في استعارة "ماءَ المَلام" مبدأ مشابهة يعصف بالعلاقة التراثية بين المفعول به الثاني "مضاف" "ماء"، والمضاف إليه "الملام"، لأنها:

تغطي كل سمات المعنى إذا أخرجت في حيز البداهة، وبحسب قراءة أصحاب أبي تمام: «إن أبا تمام أبكاه الملام، وهو يبكي على الحقيقة، فتلك الدموع هي ماء الملام»[1]. وفي قراءة الصولي هي استعارة، انطلاقا من فهم يتجه بالمعاني الثواني نحو نحو دلالة جاهزة، فهو يفسرها على النحو التالي: كلام كثير الماء[2]. ويستند الصولي في ذلك إلى أفق انتظار يمكن تمثله بالعودة إلى التفاعلات النصية الخارجية التي تقيمها العرب إزاء العلاقة التي تقيمها كلمة "ماء" مع كلمات: الشعر، والصبابة، والهوى، والوجه. وسنده في ذلك قول يونس بن حبيب: وما أكثر ماء شعر الأخطل[3]، وقول ذي الرمة:

أداراً بحُزْوَى هِجتِ للعين عَبرةٌ فماء الهوى يرفَضُّ أو يترقرقُ

وقول عبد الصمد:

أيُّ ماءٍ لوجهك يُبقى بعد ذُلِّ الهوى وذُلِّ السؤال؟

وقول أبي العتاهية:

ظبيٌ عليه من الملاحة حُلّةٌ ماء الشباب يَجول في وجناته

وقول ابن أبي ربيعة:

1- ابن سنان، سر الفصاحة 130.

2- ينظر: الصولي، أخبار أبي تمام، ص 33.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

وهي مكنونةٌ تحيّر منها في أديم الخدّين ماءُ الشباب

وما أنشده ابن السكيت:

قد قلت إذ ماءُ صباك يرعشُ وإذ أَهاضيبُ الشباب تبغَشُ[1]

لقد تركز الجهد التأويلي الأساسي لشارحي استعارة أبي تمام على الحضور الحسي في العلاقة الجامعة بين الحقلين الدلالين، وهو ما دفع الآمدي إلى تصنيف مجموع المعنى ضمن إطار تستوعبه الصورة على الحقيقة « لأن الهوى يبكي، فتلك الدموع هي ماء الهوى على الحقيقة، وكذلك البين يبكي، فتلك الدمع هي ماء الملام على الحقيقة»[2]. وهكذا تتحول العلاقة المتمركزة حول مراوغة واستواء أضداد:

الماء: + مادة + صفات موجبة.

الملام: + معنوي + صفات سالبة.

إلى علاقة يصح جمعها في إطار من التناوب بين تشبيه قريب من وجه وبعيد من وجه آخر « أما سبب قربه فهو أن الملام هو القول الذي يعنف به الملوم لأمر جناه، وذلك مختص بالسمع، فنقله أبو تمام إلى السقيا الذي هو مختص بالحلق، كأنه قال لا تذقني الملام.... أما سبب بعد هذا التشبيع فهو أن الماء مستلذ، والملام مستكره، فحصل بينهما مخالفة من هذا الوجه»[3].

يستحضر هذا التأويل سؤالين، الأول: ما هي وظيفة الماء في التركيب الشعري؟، والثاني: هل ثمة ما يمكن أن يسهم في انفتاح أفق انتظار تخيلي يعيد بناءها كتغير استعاري تتسع تبعا لاتساع أفق انتظار المتلقي؟. للإجابة عن السؤال الأول، يعيد الناقد العربي القديم قراءة الصورة الشعرية بالصدور عن جهاز قراءة مغايرة تحتمل الدلالة علة الوجه التالي:

- الماء: السقاية + الحلق + مستلذ.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

2- الآمدي: الموازنة، ج1، ص 261.

3- ابن الأثير، المثل السائر، نهضة مصر، ج2، ص 155.

- الملام: القول + العنف + الجناية + السمع + مستكره.

يصح نقل السمات على هذا الوجه لطريقة في إلحاق الشعر باللغة الشعرية، ومثل هذا الإلحاق من الوسائل غير المألوفة التي يستند إليها الشعراء عند ربطهم اللغة بالواقع. وما دام تأكيد الأولوية الجذرية للمحسوس على المجرد لا ينسجم بسهولة مع الممارسة الشعرية لأبي تمام لإضافته الكثير من التجريد على نقل السمات، فستتلو ذلك على مستوى القراءة درجة معينة من الارتباك. ويجد المرء في رغبة ابن الأثير الصريحة في تفضيل عبارة "لا تسقني" بدلا من عبارة "لا تذقني"، سبيلا يبرر هذه الهيمنة في الشعرية التراثية التي يسود فيها صدى التنغيم والدلالة الذين تجسما في الحسي، « ولو تهيأ له ذلك مع الوزن لكان تشبيها حسنا، لكنه جاء بذكر الماء، فحط من درجته شيئا»[1]. ومن هنا يصبح أمر المراوغة واستواء الأضداد وكأنه درجة من الانصهار تنفي مرة أن يكون ماء الملام من التشبيه القريب[2]. وتثبت في أخرى درجة من الاتساع تبين عنها الممارسة الحسية التي ينتجها فعل التجرع من طريق الحلق من جهة، وينتجها أيضا فعل البكاء الذي تبين عنه الدموع من جهة ثانية، «ولما كان السمع يتجرع الملام أولا كتجرع الحلق للماء صار كأنه شبيه به، وهو تشبيه معنى بصورة»[3].

وتقود الإجابة عن السؤال الثاني إلى تبيّن اتجاه آخر يزيد العلاقة بين وظيفة اللغة ووظيفتها الاستعارية تبسيطا. فقد أتاح أفق انتظار جاهز إعادة ترتيب نسق الدلالة بما يضمن للتأويلات السابقة استمرارية هيمنتها. ذلك أنه من الواضح أن القراءة السابقة تكون قد استبعدت البحث عن أبعاد أخرى للاستعارة، ونفت أن يكون للتخيل أي دور في بلورة أفق جديد يدفع بالصورة اتجاه تواصل جمالي غير مألوف يمكن أن يشكل أساس ذوق شعري جديد. وتظهر مرتكزات هذا الذوق الجاهز متى

1- ابن الأثير، المثل السائر، نهضة مصر، ج2، ص 155.

2- ينظر: الآمدي، الموازنة، ج1، ص 261.

3-- ابن الأثير، المثل السائر، نهضة مصر، ج1، ص 155.

فكرنا مليا في نفي أن يكون لهذا الاتساع أي دور في ترتيب أسس التجربة الشعرية الجديدة. فهو يتوقف عند درجة من الفهم يرفض أن يتمثل عقلانية متطرفة في إحالتها إلى معنى يستنبط من تأمل معاني استعارة بنيت على استعارة أخرى، والاستعارة إذا بنيت على استعارة قبحت وبعدت[1]. وإذا نوقشت قضية نقل السمات من هذه الزاوية، يصير التفاوت الاستعاري، مفهوما بوصفه التعبير عن درجة بسيطة من التماثل بين المستعار له والمستعار منه. ومن هنا لم يتمكن أساس ذوق شعري مألوف أن ي يتأقلم مع درجة من الاتساع على مستوى علاقة الفعل بالمفعول به الأول من جهة، وبين المفعول به الثاني (وهو مضاف) والمضاف إليه من جهة ثانية، وكانت العلاقة بين المضاف والمضاف إليه إلى حد بعيد مسئولة عن القول بعدم استساغة حالة من التغيير من طريق التماثل بين الماء والملام. ذلك أنه لكي ينجح التوصيل لا بد أن تخضع تجربة لاحقة لتجربة سابقة، وأن يحتفظ الشاعر في الاستعارة بالتصريح بدرجة من الشبه بين المستعار له والمستعار منه تكون جلية بنفسها، أو معروفة سائرا بين الأقوام « وإلا خرجت الاستعارة عن كونها استعارة ودخلت في باب التعمية والألغاز»[2]. وهذه الحقيقة تفسر لنا، رغم بذل الأفق قصارى جهده، سبب استجابة تشي بها رؤية لأفق يكتفي بإجازة «أن يكون أبو تمام شبه الملام بظرف الشراب لاشتماله على ما يكرهه الملوم، كما أن الظرف قد يشتمل على ما يكرهه الشارب لبشاعته أو مرارته»[3]. ومن هنا تصبح التغيرات المركبة الناتجة عن طريق التماثل بين المعاني، تغييرات تحددها درجة من القرب أو البعد، هي في محصلتها النهائية الإشادة بطريقة في نقل السمات والجور على طريقة أخرى، أمر يبين عنه البيان التالي:

	تسقنى	الماء	الملام

1- ينظر: الآمدي، الموازنة ج1، ص 261، وابن سنان، سر الفصاحة ص 116 – 124.

2- السكاكي، مفتاح العلوم، ص 183.

3- القزويني، الإيضاح، ص 450.

درجة القرب	الشراب	الدموع - البكاء	القول - السمع
درجة البعد	التجرع – التذوق	بشاعة ومرارة ما يُشرب تسكين نار الغرام بالماء	ما يكرهه الملوم نار الغرام تزيد الملام

يرفض منهج قراءة استعارة "ماء الملام" كل سمات التغيرات المركبة الناتجة عن علاقات معقدة، فنحن نستطيع أن نجد له أثراً في قراءة النقاد العرب القدامى:

1-قول أبي تمام يمدح الحسن بن وهب[1]:

سأشكُرُ فُرْجَةَ اللّيتِ الرّخِيِّ ولِينَ أخادِعِ الدّهرِ الأبِيِّ

2- وقوله يمدح محمد بن يوسف[2]

فضربْتُ الشتاءَ في أخدَعيْهِ ضَرْبَةً غادرتْهُ عَوْداً رَكُوبا

2-وقوله في مدح محمد بن الهيثم ويهنيه ببرئه[3]:

يا دَهْرُ قوِّمْ من أَخْدَعَيْك؛ فقد أضجَجْتَ هذا الأَنَامَ من خُرُقِكَ

لم يجد أولئك الذين تداولوا على تأويل هذه الشواهد أي حماس لنوع من التعقيد والغرابة يُمكن أن تُوسم بها استعارة "أخادِعِ الدّهرِ" في الشاهد (1)، ويبرر هذا الرفض حين يتم البحث عن الحاجة[4] التي يستدعيها الدهر من الأخادع[5]. لأنها حاجة يقف دونها قبح «الأخدع لما جاء به مستعارا للدهر»[6]. ويضيء لنا تأمل سريع بمصادر

1- الآ مدي، الموازنة، ص 228، وابن سنان، سر الفصاحة، ص 117.

2- الآ مدي، الموازنة، ص 229، وابن سنان، سر الفصاحة، ص 117.

3- الآ مدي، الموازنة، ج1 ص 228، والعسكري، الصناعتين، ص 60 و303، والجرجاني، الوساطة، ص 40 و70 و432، وابن سنان، سر الفصاحة، ص 117.

4- الآ مدي، الموازنة، ج1، ص 238.

5- الأخدع: عرق في المحجمتين، وهو شعبة من الوريد، والأخدعان: عرقان في العنق، والخرق: الجهل والحمق هامش الصناعتين ص 60، وهامش الوساطة ص 40.

6- الآمدي، الموازنة، ج1، ص 239.

الآمدي في طبيعة هذه الحاجة طريقنا. لقد أكد تأكيدا واضحا على المصدر التراثي لنعوت الدهر، فهو يستمد مجمل سماته من طريق يستدعي التضييق في استعارة الأوصاف الخاصة بمعاني الوجود، كالجوانب، والمعاطف، والخلائق «لأن الدهر قد يكون سهلا وحَزْنا ولينا وصعبا على قدر تصرّق الأحوال فيه»[1]، وأصل هذا الاستدعاء القاعدة التي تجيز رد الفعل المعبر عن أفق انتظار، يحاول جهده تضييق دائرة الفعل الجمالي ليصبح ردَّ فعل ينسجم وفكرة أن العرب إنما استعارت « المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه»[2]. ومن هنا يصبح التعرف إلى الدهر عبر فعل لغوي مرجعي يتجانس مع أفق انتظار جاهز تظهر نتائجه واضحة حينما يعالج الناقد العربي القديم مسائل التصنيف المتعلقة بعملية الجمع بين حقيقتين متباعدتين، وكذلك درجة النقل أو الانتقال في دلالة الألفاظ وترتيبها على شرط القراءة المرجعية للوحدات المعجمية ومن خلالها. فقد سلّم الآمدي، بدون تحفظ، بأن تحديد المرجع على النحو الذي يريده عند إلحاق اللغة بالشعر يؤثر على الكيفية التي يدرك بها المتلقي استعارة "فضربْتُ الشتاءَ في أخدَعيْهِ"(2)؛ إذ تكاد تخلو أدق التفصيلات في نقل السمات من نظير لها يمكن العثور عليه في المداخل المعجمية للكلمة، ذلك أن « ذكر الأخدعين – على قبحهما – أسوغُ؛ لأنه قال "ضَرْبَةٌ غادرتْهُ غادرتْهُ عَوْداً رَكُوبا" وذلك أن العَوْدَ المسنَّ من الإبل يُضْرَبُ على صفحتي عنقه فيذل»[3]. وبمقامات استعارية أخرى لدى الآمدي شيء مختلف تماما عن اللغة الاستعارية التي يجب أن تهيمن من طريق رصد ومراقبة تبين عنهما مادتي "يمكن" و"أليق". ولكي نرى كيف تنسجم وظيفة الرصد والمراقبة، وبكيفية جاهزة غير اختيارية، وتبعا لما يقوم به من اختيار داخل ما يصفه بالجودة في نقل السمات، يتعرض الآمدي إلى:

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 238.

2- المرجع نفسه، ص 234.

3- المرجع نفسه، ص 239.

- طريقة وصفت بالقبح في نقل السمات ميزت استعارات قليلة تعود إلى الشعرية التراثية. ويقصد بها تلك التي لا يمكن أن تكون الدلالة فيها مقيدة بطريقة في نقل الألفاظ من المعاني التي وضعت لها في أصل اللغة إلى معان جديدة قصدها الشاعر. وتصير العلاقة بين المستعار له والمستعار منه أكثر استعصاء إذا تم استنباطها ولاستدلال عليها بالعودة إلى شبكة تصورية ينفرد به لشاعر دون غيره؛ «من ذلك قول تأبط شراً:

نَحُزُّ رِقابَهُم حتى نَزَعنا وأَنْفُ الموتِ مِنْخِرُهُ رَئيمُ

فجعل للموت أنفا، وقول ذي الرمة:

يُعِزُّ ضِعافَ القوم عِزَّة نَفْسِهِ ويَقْطَعُ أَنْفَ الكبرياءِ عَن الكِبَرِ

فجعل للكبرياء أنفا، وقال معقل بن خُويلد الهذلي، أو غيرُه:

تُخاصِمُ قوماً لا تَلَقَّى جوابُهُم وقد أخذتَ من أنفِ لِحيَتِك اليدُ

فجعل للحية أنفا»[1].

لهذا التضييق دوافعه ومرجعياته. وهو يلقي الضوء على قبيح أنتج في زمن متقدم (- س 1)؛ فهناك تسليم وقبول من وجهة نظر القراءة العمودية للشعر بمركزية تقييد الدلالة الشعرية وتضييق مجالها التصوري داخل حقول معجمية لا يمكن للشاعر أن ينفلت منها. وحسب رصد ابن المعتز ومن بعده الآمدي، فلفظة أنف التي يتم استعمالها بواسطة أوصاف هي تلك التي توافق استعارة" أنف الضيف" بمعنى "أول الضيف"، وتوافق أيضا "قولهم" أنف النهار" أي " أوله"، و"رعينا أنف النبت" أي أوله[2]. وإذا تم التحكيم إلى مثل هذه الاستعارات وأخرى لامرئ القيس وآخرين، فإن الاستعارات السابقة تقتضي حداً متعلقا بصُور المحسوسات يمكن بواسطتها الحكم عليها بالقبح والاستهجان.

1- المرجع نفسه، ج1، ص 240 – 241.

2- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 241.

- ما يساعد على تضييق المجال التصوري، من طريق البحث عن براهين أخرى، تبيح الاعتقاد في طريقة في الاحتذاء، وحب في الإبداع يقيم عليهما الناقد إدعاء إغراق أبي تمام في إيراد أمثالها والاحتطاب والاستكثار منها[1]. وسيصادر، بصورة مماثلة، الآمدي أوصافا استعارية في مثل قول أبي تمام:

" يا دَهْرُ قوِّمْ من أَخْدَعَيْك "

وقوله:

تحمّلت ما لو تحمل الدّهر شطره لفكّرَ دهرًا أَيُّ عِبْأَيْهِ أَثْقَلُ

نتمكن من فهم (وبالتالي حد) الاستعارتين من خلال اقتراح وضع بعض الكلمات مكان أخرى، وذلك انطلاقا من:

1- تقيّد العلاقة بين أوصاف المستعار له والمستعار منه بما تسمح به اللغة من اختيارات في الشعرية التراثية. تخفي استعارة "يا دَهْرُ قوِّمْ من أَخْدَعَيْك "- المرتبطة بألفاظ المحدثين والمولدين - في قراءة ابن سنان شبكة تصورية يمكن حصرها ضمن الثنائية الضدية: العدل والإنصاف من جهة، والجور والحيف من جهة ثانية « ولكنه لما رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجور والميل، وأن يقذفوه بالعسف والظلم وبالخرق والعنف، وقالوا قد أعرض عنا وأقبل على فلان، وقد جفانا وواصل غيرنا. وكان الميل والإعراض إنما يكون بانحراف الأخدع وازورار المنكب، استحسن أن يحمل له اخدعا وأن يأمره بتقويته»[2] .

لم تكن غاية ابن سنان إذن من تقديم تأويل ينسجم مع طريقة في نعت الدهر والتوسع في استعارة الصفة له، إخضاع فهمه نحوها للمزيد من الفحص والتدقيق. لأنه يعتقد أن مثل هذا التأويل متى حُمل على التحقيق أُخرجت الاستعارة «عن طريقة

1- ينظر: المرجع نفسه، ج1، ص 204.

2- ابن سنان، سر الفصاحة، ص 120.

الشعر، ومتى اتبع فيها الرخص وأجريت على المسامحة أدت إلى فساد اللغة واختلاط الكلام»[1].

2- يتعلق بما سبق إمكانية تغير مستوى من مستويات مكونات الاستعارة في سبيل تدارك ما يعتقد أنه خطأ في الدلالة، ومن هنا جاء تساؤل الآمدي التهكمي، «أي ضرورة دعته إلى الأخدعين؟ وكان يمكنه أن يقول" من اعوجاجك" أو قوَّم ما تعوّج من صنعك" أي: "يا دهر أحسن بنا الصنيع ؛ لأن الأخرَقَ هو الذي لا يحسن العملَ، وضده الصّنَعُ »[2].

لا شك في كون فرضية الاتساع في الدلالة ظالعة في افتعال إمكانية التغيير. لأنه من جملة ما يترتب عنه الاعتقاد في إمكانية إقامة تفاعل بين الرسالة الشعرية والمتلقي مندمجة في الثقافة الشعرية التراثية ومستقلة في آن عن ثقافة أبي تمام الشعرية. ثقافة شعرية مكتملة، لها خصائصها وبنيتها الجاهزة، تُعنى بأوضاع تخيلية للشاعر والمتلقي تقترن بها تأويلات بواسطة حدود تكون فيها اللفظة المستعارة « لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة له»[3]. ومن هنا صار بالإمكان اختلاق درجة من التطابق بين مقصد الاستعارة وأساس تداولي يضيق من أفق المتلقي، ويجعله حبيس أفق انتظار شفاهي الأصل والامتداد. وغاية القارئ من وجهة النظر هاته، التكفل بتصويب ما يعتقد أن الشاعر قد أبعد بالمعنى من الصواب في الاستعارة، ففي قول أبي تمام "فكّرَ دهراً"، يتصدى الآمدي لشكل من التخيل يقبله الشاعر ويرفضه المتلقي لأنه جعل «للدهر عقلا، وجعله مفكِّراً في أَيُّ العبأين أَثْقَلُ....وكان الأشبه والأليقُ بهذا المعنى لو قال "تحملت ما لو تحمّلَ الدهرُ شطره "أن يقول: لتضعضع، أو لانهدّ، أو لأمن الناس صروفَه ونوازله، ونحو هذا مما يعتمده أهل المعانيفي والبلاغة والإفراط»[4].

1- المرجع نفسه، ص 120.

2- الآمدي، الموازنة، ج1، ص 240.

3- المرجع نفسه، ج1، ص 234.

4- المرجع نفسه، ج1، ص 240.

ومهما كانت المعايير السابقة لا تتعلق بحكم يرجع «إلى التاريخ ويتعلق بالإضافة»[1]، فإنها مع ذلك تسمح باستخلاص نتيجة عامة، وواضح أن الأحكام الانطباعية المرتبط بالثنائية الضدية: الحسن والقبح، مما يُستند إليه في عملية التفضيل بواسطة قوانين البلاغة يمكن أن يكون لها دور في تضييق أفق انتظار القارئ عن طريق الزمن في علاقته بالأشعار المتفق على جودتها، على اعتبار أن الزمن ظل صالحا لخدمة الغاية من الدفاع عن اختيار يتيحه قصد في «التوسط والاجتزاء بما قرُب وعُرف والاقتصار على ما ظهر ووضح»[2]. ومع ذلك فإن اتفاقا بمثل هذه المرتبة في الوضوح يستحق أن يطبق تطبيقا واضحا؛ ويجد التطبيق ضالته الحقيقية مع عبد القاهر الجرجاني، حينما اتضح له اتضاحا لا يدع للشك مجالا « أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلُّق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

تلفتُّ نحو الحيّ حتى وجدتُني وجِعتُ من الإصغاءِ ليناً وأخدعا

وبيت البحتري:

وإني وإن بلّغتِني شرفَ الغِنى وأعنقتَ من ذُلِّ المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يا دَهْرُ قوِّمْ من أَخْدَعَيْك فقد أضجَجْتَ هذا الأَنَامَ من خُرْقِكَ

فنجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة»[3] ذلك أنه من البديهي حسب عبد القاهر، أن

1- ابن سنان، سر الفصاحة، ص 121.

2- المرجع نفسه، ص 120.

3- الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 40 – 41.

استجابة جمالية نوعية ينبغي أن تُقدم تفسيرا من مثل كيف أن اللفظة لا تستحق المزية والشرف في ذاتها وعلى انفرادها، وأن السبب في ذلك حالٌ لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم.[1]

إن غلبة طريقة تراثية في نقل السمات، سواء كانت بصورة إخراج الصفات، أم بصورة الصفات المطلقة / الكلية داخل الغرض الشعري، تتطابق مع حكم قيمة في علاقته ببحث عن ملاذ له في اقتدار بلاغي ينهي المعنى إلى القلب في «أحسن صورة من اللفظ»[2]، وبين تصورات نفعية وتعليمية تُسند إلى كلام أُخرج «في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح»[3]. وإن غياب هذا التضايف في قبيح قديم وقبيح حديث، هو ما يجعل من الخصائص الشكلية والمضمونية من جهة، وطريقة في الإطراب بعد الفهم من جهة ثانية يتداخلان كممارستين، لأنها:

تثبت توجها للبحث يدعم فرضية خضوع العلاقات الرابطة بين الشعر والناقد في الثقافة الكتابية إلى صورة من صور هذا الارتباط داخل الثقافة الشفاهية. ويؤصلها عبد القاهر الجرجاني في نمط خاص من النظم يفسر لنا العلاقة المباشرة بين أفق انتظار والحدث الشعري يُلزم عند التحقق تفسير مرادهم من قولهم « ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك»[4]، بوصفه أحد خصائص حسن كيفما كان زمن إنتاجه ومكانه، ويتطابق في آن مع تمييز يوجد في أساس التفرقة بين مستويات متفاوتة للخطابات البشرية، يقول «إنما أرادوا أن يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ، وتهذيبه وصياغته من كل ما أخل بالدلالة، وعاق دون الإبانة، ولم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلا، مثل ما يتراجعه الصبيان، وتتكلم به العامة في السوق»[5].

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 42.

2- العسكري، الصناعتين، والرماني، مرجع سابق، ص 75-76.

3- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 132.

4- ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 270- 271.

5- المرجع نفسه، ص 270- 271.

وتنفي في جانب آخر جنسا من الأسلوب يسلّم بإمكان الحاجة إلى فكر« زائد على المقدار الذي يجب في مثله وكدَّك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالبٍ غير مُستوٍ ولا ملمس، بل خشن مُضرّسٍ، حتى إذا رُمْتَ إخراجَهُ منكَ عسُرَ عليك، وإذا خرج خرجَ مشوّه الصورة ناقصِ الحسنِ»[1]، لأنها يضع مسافة فاصلة في علاقته بأصله. ويذكر عبد القاهر كمثال على هذا التوجه للتعقيد في الشعر شعر أبي تمام. فأثناء دراسته لنظمه وصوره، اكتشف خصائص شكلية حاملة لمعانٍ مختلفة تماما عن خصائص شكل تتضمن من المعاني « كالجوهرِ في الصَّدفِ لا يبرُزُ لك إلا أن تَشُقَّه عنه»[2]. وفي حال شعر أبي تمام لا يستطيع القارئ أن يلجأ بسهولة إلى البلاغة لكشف المحجوب عن طريقة في توظيف البديع «يوقع السامع في خبط عشواء»[3]، لأن الشاعر يكون قد نسي «أن يتكلم ليفهم، ويقول ليبين»[4].

6- معايير كلية تحكم كل أنماط الجودة والرداءة.

يكمن تأثير الشعرية التراثية في جودتها، لا في الشيء الذي يجعل من هذه الشعرية أجود من الشعرية الحداثية. وفي هذه العلاقة البدهية يمكن العثور على مفاهيم للجودة والرداءة منسجمة:

ففي المحل الأول ينصب التركيز على نفي أن يكون مسار:

(- س) ⟵ (- س2)

حاملا لصفات موجبة في الشعرية التراثية وخارجها، وإثبات مسار:

(س) ⟵ (س2)

كمسار حامل لها في زمن الشعرية التراثية وخارجها. وقد سمح تداول صفات متماثلة على مستوى المسارين نفي أن يقترن أحد المسارين بنتيجة معدومة نحو جيد لا

1- الجرجاني، أسرار البلاغة ص 112.

2- المرجع نفسه، ص 111.

3- المرجع نفسه، ص 9.

4- المرجع نفسه، ص10.

جيد أو رديء لا رديء. والأمر في تضاد الصفات أنه لا يمكن الإمساك به إلا من خلال مجموع الصفات المندرجة ضمن مسار محدد. وهكذا تشير أحكام القيمة إلى نشاط القراءة الذي يميز به القارئ التبعية أحادية الاتجاه بين حسن حديث وحسن قديم، عن تشوش الأساليب والصور ذات القيمة المقررة داخل الثقافة الشفاهية. ومن هنا كان الاعتقاد السائد في ثقافة البصيرة أن الخصائص الشعرية التي تستدعيها مثل هذه التبعية ليست خصائص تنتمي بشكل خاص إلى حسن أنتج في زمن متقدم (س1)، بل هي خصائص اختيارية تنتمي أيضا إلى حسن أنتج في زمن متأخر (س2)، ويتم ذلك بالطرق الأربع التالية:

- لا يكون "حسن أنتج في زمن متأخر" (س 1) إيجابيا وفعالا إلا بالنظر إلى نص يعمد فيه صاحبه إلى اختيار من الكلام أسهله وألينه وأشرفه وأسلسه.

- تقتضي فعالية النص ووقعه تأسيس زاوية اختيار من كل شيء ذي أسماء كثيرة أحسنها سمعا، وألطفها من القلب موقعا.

- تتم مقْوَلَةُ لين أنتج في زمن متأخر (س2) لا بالعودة إلى لين أنتج في زمن متقدم (- س1)، وإنما بإفراد يعيد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ما تخيلته ضعفا ورشاقة ولطفا.

- يتبع مسار الشعرية ترتيبا زمنيا نتمكن من فهمه من خلال عملية الجمع بين طلاوة المتقدم (س1) ورشاقة المتأخر ولطافته (س2).[1]

تتعلق هذه الخصائص الشعرية الموجبة بطريقة في تلقي أشعار المسارين منفصلين أو موصولين. ورغم تباين الفهم، فإن: الانفصال المكاني المتمثل في مقولة الثنائية الضدية: بداوة / حاضرة، والانفصال الزمني المتمثل في مقولة الثنائية الضدية: قبل / بعد، ستؤثر وبشكل حتمي قي إجمالي التعارضات، ويتم الالتزام بها بشكل كبير.

1- ينظر: الجرجاني، الوساطة، ص 18 – 32.

وبالاعتماد على نموذج في الاختيار عند القاضي الجرجاني، فإن الالتحام بين (س1) و(س 2)، سيتم إنجازه بشكل أساسي عندما تُستنبط مجموعة صفات موجبة يمكن الاستدلال عليه من خلال تصفح «شعر جرير وذي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين»[1]، وصفات هذه الأشعار تنتج بدورها قياسات ممكنة «بمن هو أجود منهم شعرا، وأفصح لفظا وسبكا»[2]؛ ولحصر هذه النصوص الشعرية الكثيرة وغير المحصورة بزمان أو مكان، يفترض القاضي الجرجاني، «عند التفتيش والكشف»[3]وجود تمييز واضح جدا بين التكلف وبين تركه، وأيضا بين التعمل وبين رفضه، وأخيرا بين الاسترسال للطبع وبين الحمل عليه والعنف به[4]. فمن جهة هناك الطبع المهذّب « الذي صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجَلته الفطنة، وأُلهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصوَّرَ الحسن والقبح»[5] وفي مقابل هذا هناك الصنعة «من غير قصد ولا تعمل، ولكن بطباع القوم عفوا، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره»[6]. إن موقع الانسجام داخل مفهوم لتزمين الشكل يجعل من الحسن قيمة شعرية تراثية سابقة على القيمة الشعرية الحداثية. وتبقى نجاعته على مستوى الوظيفة والتداول هي قابليته للتحويل الكاشف عن وجود نوع من الخصوصية المكانية، بحيث ترتبط الشعرية بمصادر جودتها ارتباطا قائما على الاختلاف والمسافة فقط، فقد كان القوم « يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرقّ شعرُ أحدهم، ويَصْلُب شعرُ الآخر، ويسهل لفظُ أحدهم، ويتوعّرُ منطق غيره»[7]، ذلك أنه من الملاحظ، أنه داخل الزمن الواحد، تكون صفات الكزازة والتعقيد والوعورة صفات

1- المرجع نفسه، ص 25.

2- المرجع نفسه، ص 25.

3- المرجع نفسه، ص 25.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

5- المرجع نفسه، ص 25.

6 - ابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص 129.

7- الجرجاني، الوساطة ص 17.

بدوية، وتكون صفات الرقة والدماثة والصبابة صفات حضرية، وقد قادته هذه الملاحظة إلى تحديد الجلافة والجفاء باعتبارهما صفتين بدويتين، والسلاسة باعتبارها صفة حضرية[1]، ومعنى ذلك أننا أمام تعارض تمييزي:

البداوة ≠ الحاضرة.

ويؤدي إدماج القول الشعري لمجموعة من الصفات المكانية في استثمار صفات القول على مستوى التواصل زمانيا، وهو ما يفسر لنا الربط بين طباع المتلقي وعاداته، فالنفس إنما تألف «ما جانَسَها، وتَقْبَل الأقرب فالأقرب إليها»[2]. ومن هنا سيسمح الانتقال عبر الزمن باستبدالات أكثر تنوعا للصفات، كما سيسمح بالدفع بالتقابل إلى مداه الأقصى. وهكذا يمكن لأوصاف خُصت بها أشعار المتقدمين كفخامة الشعر، وقوة أسره، وصلابة معجمه، وجزالته، وقوته، ومتانته[3]، أن تتقابل مع أوصاف خُصت بها أشعار المتأخرين كعذوبة الألفاظ، ورقتها، وحلاوة معانيها وقرب مأخذها[4]. وسبب ذلك يتعلق بانتظام الطرفين المتعارضين في ممارستين شعريتين مختلفتين ومتعاقبتين على مستوى الزمن (قبل وبعد) مثل:

النمط الأوسط الذي ارتفع عن الساقط السوقي	≠	**السمح السهل الضعيف الركيك، واللطيف الرشيق الخنث المؤنث**

1

وعلى هذا الأساس، لن يصبح قياس الجودة الشعرية قياسا يتجاوز الزمان والمكان ويرتبط بهما في آن مجرد ممارسة خاضعة لذائقة شعرية عرضية وزائلة، إنها على العكس من ذلك تفسر لنا الربط بين نمط خاص من الأسلوب الشعري وبين موقعه من القلب، وعِظَم غَنائه في تحسين الشعر[5]، وتؤكد انتماءها إلى ثقافة شعرية

1- ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

2- المرجع نفسه، ص 29.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 16- 17.

4- ينظر: ابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص 92.

5- ينظر: الجرجاني، الوساطة، ص 24 – 25.

ممتدة عبر الزمن تُسنَد إليها الصفات الموجبة، وتحدد لها الخصائص الأساسية لتشكلها. فعلى أساس مجموع هذه القياسات، والتقابلات المتولدة عنها، يتحدد اعتبار «الشعر القديم كاعتبار الشعر المولّد»[1]. ويمكن النظر إلى التقابل باعتباره حاملا لصفات موجبة تختصّ بها مجموعة من الأساليب المختلفة، المتماثلة فيا بينها وفق منطق للجودة خاص بها، وهذا التقابل يوجد في صلب أربع محطات توجد في أساس الجودة الشعرية. ففي المحطة الأولى يوجد شعر امرئ القيس وزهير في فخامته، وقوة أسره، وصلابة معجمه[2]، وفي المحطة الثانية تصلح أساسا ضابطا للبحث في تاريخ الجودة الشعرية، كالعلاقة بين شعر شعراء الطبقة الأولى من العصر الجاهلي من جهة، ونسيب متيمي العرب، ومتغزّلي أهل الحجاز، كعمر، وكثير، وجميل ونصيب، وشعر جرير وذي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين[3]، وشواهد أخرى لأبي تمام يرتقي فيها الدرجة العالية، ويتصرف فيها التصرف المعجز[4]، من جهة ثانية، وتعتبر هذه العلاقة نقطة الانطلاق لعملية الإثبات الموجبة، حيث أن الفخامة الجزالة والقوة والمتانة هي في الحصيلة النهائية نتاج النظائر والمشابهات لشراكة في الاختصاص في التهذيب والإفراد بزيادة عناية، مضافة إليها التعمل والصنعة[5]. وهذه الشواهد الشعرية مثالية لأنها تثير أفق توقعات القارئ، «كنظام مرجعي" أو نظام ذهني»[6] حيث افتراضات الناقد العربي القديم تصح في أي شاهد من هذه الشواهد.

كما تعتبر هذه الشواهد نقطة انطلاق لعملية النفي بين حدين متضادين، حيث أن السمخ المنقاذ ينفي العصي المستكره أو العكس[7]. وعندما تطرح العلاقات القائمة على

1- المرجع نفسه، ص 29.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 65 – 66 – 67.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص 17.

6- روبرت سي هول، مرجع سابق، ص 77.

7- ينظر: الجرجاني، الوساطة ص 25.

التضاد، يطرح التمييز بين ثلاثة مستويات تتصل بالعلاقة بين شعر أبي تمام وبين شعر البحتري على الخصوص:

في المستوى الأول، يحافظ مسار:

(س) ⟵(س2)

على الخصائص الفنية والجمالية المسندة إليه، وهي الوحيدة المؤهلة لتوليد نموذج استجابة في قطب واحد للغة الشعرية لغرابة مذهب أبي تمام، ولأن الأعرابي «كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه، فكان إذا سئل عن شيء منها يأنَفُ أن يقول لا أدري فيعدل إلى الطعن عليه»[1].

في المستوى الثاني، يمكن أن يلتحق بدائرة "سوء الفهم" مجموعة كثيرة من الصيغ مثل خطأ، إحالة، عدول، قبيح، فاسد، مبهم، معقد « حتى لا يفهم، ولا يوجد له مخرج، مما لو عددناه لوجدناه كثيرا فاحشا»[2].

في المستوى الثالث، تنفي افتراضات إغراق أنتج في زمن متأخر في بناء توقعات تلائم توقعات حسن أنتج في زمن متقدم. ومن هنا سيكون للمعنى الذي سيعطيه الناقد لقرابة بدهية للفهم من تشبيه يخرج الأغمض إلى الأظهر، ونفور من تشبيه يخرج الظاهر إلى الخفي[3].

هذه المستويات الثلاثة للاتصال تستجيب لعملية التحويل السلبي لوظيفة البديع، فأبوتمام يكون قد طلب الاغراق والابداع ومال إلى وحشي المعاني والألفاظ فخرج إلى المحال[4]، ذلك أنه من السهل جدا أن يعثر الناقد العربي القديم على الفرق بين أصل يسند إلى الإقتصاد في البديع وفرع يسند إلى الإفراط في الاعتماد عليه باعتبارها سبيل وضع تصور لحد الأسلوب المعيار مختلفا تماما عن حد الإنحراف الأسلوبي الفردي، ف" الإغراق «لفظ يشير إلى مجاوزة الحد الذي تعارفت عليه الجماعة، كما أن

1- الآمدي، الموازنة، ص 23.

2- المرجع نفسه، ص 48.

3- ينظر: الرماني، مرجع سابق، ص 75، والعسكري، الصناعتين، ص257.

4- الآمدي، الموازنة، ص 227.

"المحال" من الكلام ما عدل به عن جهته الذي تعارفت عليه الجماعة أيضا. وكلاهما وصف لحالة مفارقة بين أصل وفرع، ومبدع ومجتمع، وماض وحاضر. وكلاهما تجسيد لتعارض في الإدراك، فما يراه البعض استحالة، إغراقا من منظور، قد لا يراه البعض الآخر كذلك من منظور مخالف. لكن التعارض يظل قائما بين منظورين، يرتبط كلاهما بإدراك مخالف، على مستويات متعددة لا يمكن فهم المحدث "البديع "دونها»[1].

يستدعي الاهتمام بالكيفية التي يفهم بها "التجاوز في المقدار" تصورا لحد المذهب من خلال حد مذهب آخر، وهذا يدعونا إلى اعتبار تصاعد مذهب أبي تمام بجيده ورديئه[2]، حاصلا من خلال «صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق، فتنطوي على المفارقة، لأنها تشير إلى الأولوية في الوجود، والمخالفة للمعهود، وكأن البديع من هذه الزاوية وصف لنتاج "المحدثين" على نحو يقارب بين صيغتي إسم المفعول في "المبدع" و"المحدث" من حيث أن كليهما وصف لنتاج يمثل ابتداعه، وإحداثه خروجا على ما هو ثابت، ومخالفة لما هو قديم »[3].

وبعبارة أخرى تجمل ما سقناه من مستويات بين مراتب الفهم الثلاث يمكن القول: إذا كان الطبع المحض يلزم كل نتاج شعري جيد أن يضم أسلوبه صنفا من الصفات الموجبة كالطلاوة والحلاوة، وحسن التخلص، وقرب المآتي، وانكشاف المعاني[4]، متميزة بخاصية اقتران عنصري الزمان والمكان، وهذه الخاصية كلية لا تختلف ولا تتغير في الجزء الأعم منها، وتحيل في جزء متغير آخر منها على ملاحة صنعة أُستطرف « منها نحو البيت والبيتين في القصيدة من بين القصائد، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء الخاطر»[5]، لتتحول في شعر البحتري

1- جابر عصفور، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص126.

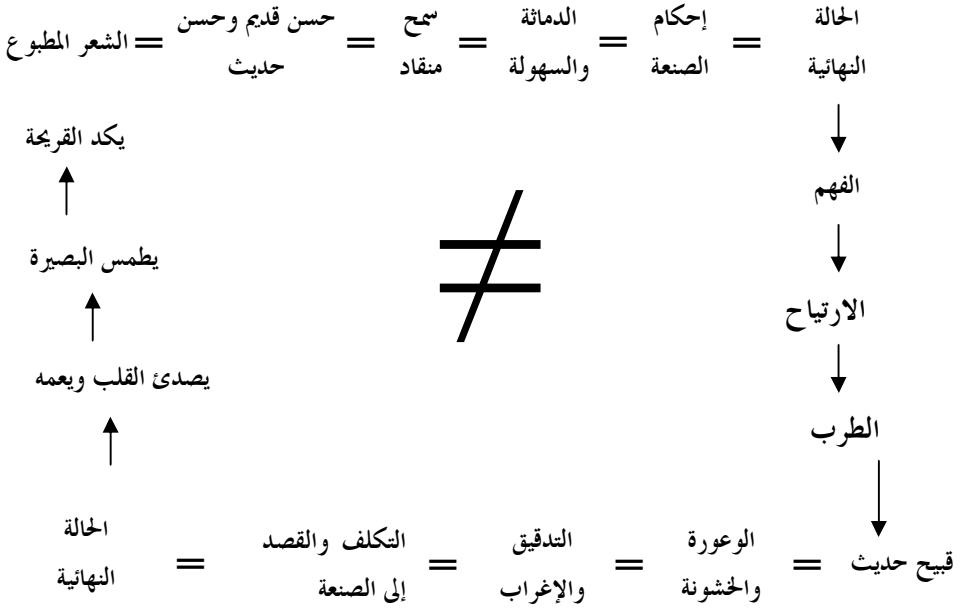
2- ينظر: ابن سنان، سر الفصاحة، ص 183 – 184 ؟

3- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي ص115.

4- ينظر: الآمدي، الموازنة، ص 10.

5- ابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص 130، وينظر: الجرجاني، الوساطة، ص 34.

إلى مسلك فيه «دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة»[1]. فإن خلاف الطبع، وإيثار الكلفة يكون قد ألزم نتاج شعري رديء غموضَ المعاني ودقتها، وحاجتها إلى الاستنباط والشرح والتفسير[2]، ومن هنا أصبحت العلاقة الضدية قاعدة مذهب في حزونة اللفظ، والكراهة في السمع «مع التصنيع المحكم طوعا أو كرها، يأتي للأشياء من بُعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة »[3]. ويمكن تحديد هذا الاختلاف على الشكل التالي:



1- ابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص 130، وينظر: الجرجاني، الوساطة، ص 27.

2- ينظر: الآمدي، الموازنة، ص10، والجرجاني، الوساطة، ص 22.

3- ابن رشيق، مرجع سابق، ج1، ص 130، والجرجاني، الوساطة، ص 22.

خاتمة

أبرز تصور النقاد العرب القدامى لشروط تحقق التواصل الشعري، أنه تواصل يتحقق وفق ما حددته الثقافة الشفاهية في تجلياتها وفي امتداداتها. وقد قاد النظر إلى ثنائية الحفظ والكتابة بصفتها ثنائية تقوم على علاقة موازاة تضمن انسجامهما تبعية أحدهما للآخر، وأظهر المعالم لهذه التبعية بصفتها كلا دالا ينبغي الوقوف به عند اشتغال مكوناته ووظائفه لإبراز كيفية الابتداء بفقه اللغة الشعرية منطوقة، والانتهاء بصوغ نصوصها مكتوبة. وفي معرض ذلك وجب التأكيد على جوانب الإفادة من تبعية مُلزمة للشاعر والسامع على السواء لظاهرة الحفظ كونُها تُخصص في مجموعها قاعدة تواصل تشكل امتدادا، أو مزيدا من التأكيد، على صلاحية القيود الخاصة بالشعرية التراثية وطرق تداولها. وهي تبعية لا تخلو من طرافة، إذ أسهمت في صياغة قاعدة تفاضل تضع جدوى تضافر الحفظ والكتابة موضع علاقة نوعية ومتميزة بين متكلم / مرسل وسامع / مرسل إليه في ضوء مهارة حفظ لها قيمتها المتعارف عليها في الثقافة الشفاهية. وإذا كان التحليل قد تم وفق مسار هذه المهارة الذي يتضمن ابتداءً دلالة تواشج مصاحب بين ملكة " الحفظ " وبين ملكة مرتبطة بها وملازمة لها هي ملكة الرواية، فإنه بدوره قد اتسم بالنمو ليكون مسارا تحليليا لصيغ التفاضل المتضمنة في السماع المباشر من الشاعر، وأنها، في آن، الضامنة لشكل ممارسة توثيقية من طريق الكتابة، يحافظ فيها الشاعر على صلب الرسالة الشعرية. وهو مسار يفضي في نهايته إلى قابليته للتكيف مع طريقة في الاختيار، والتأكيد على أن تلاحم الهوية الثلاثية للنتاج الشعري، وهو في محصلته النهائية تلاحم ينبئ عن متانة علاقة بين بلاغة متكلم وبلاغة نص وبلاغة سامع.

وقد تشكل في هذا المسار الاستقرائي التحليلي ما يمكن الاصطلاح عليه بمسار بلاغة نقد، وهو طريقة في النظر إلى رتبة البلاغة التي ينشدها المتكلم والسامع، وقابليتها للتأمل انطلاقا من ملاحظة أن للكلام الفصيح مراتب ونهايات، طريقة يقتضي تصورها بصفتها رتبة متورطة إلى حد كبير في إعطاء الأجناس الأدبية دورا كبيرا في مناقشة فرضية مخالفة القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور. وتقوم طرق هذه المخالفة من خلال مسار مؤلف بين خصائصهما البلاغية المتميزة من أجل بلوغ قاعدة ارتكاز تسمح بالاعتقاد في قيام حوار يمتلك صفات المعرفة المجملة بالاختلاف بين بلاغة القرآن الكريم وبلاغة الشعر. وقد تمثلت هذه الخصائص البلاغية في جهاز من المفاهيم الحاملة لفرضيات القول إن القرآن الكريم كان يرى الشعرَ علما وصنعة، وأنه لم يكن يراه وحيا.

وهي فرضيات تمت إعادة بناءها من خلال تحليل حدود العلاقة بين الشعر والنثر، وهذه الحدود تنتظم داخل مقولات بلاغية، يتحدد فيها كل مقوم في علاقته بآخر من منظور يحاول أن يلامس خصائص شكلية ومضمونية فارقة في قياس درجة نقاء العمل الأدبي تبعا لعلاقته بجنسه. وقد أمكن حصر هذه الملامسة في عاملين أساسين:

عامل نوع البلاغة التي ينطوي عليها التشاكل، وهو عينه طريقة بلاغة في استكناه الأجناس الأدبية من وجهة نظر زمنية. وحينما تم التحكم في سلسلة من النصوص عبر زمن يمتد حتى عصر ما قبل الإسلام، استسلمت عن طواعية محاولات الاختراق والمزج لقاعدة احترام حدود جنس أدبي في نصوص أدبية نموذجية، أرغمت النصوص اللاحقة كخصائص بنيوية غير منفصلة عن تاريخ الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المُنتج. والإلحاح على ثبات الخصائص الشكلية البحتة، وعلى أهمية الالتزام بعناصرها البنيوية وشروطها التاريخية.

أما العامل الثاني، فقد أمكن تحليله من بناء مجموعة خصائص شكلية/مضمونية تم تصنيفها انطلاقا من مبدأ مزدوج قوامه:

1- إن التعرف على قوانين الجنس الأدبي مسألة يمكن الاستدلال عليها بالعودة إلى البلاعة الكلية للخطاب. وتجد تبريرها انطلاقا من خصائصه التركيبية والأسلوبية وليس انطلاقا من اسمه.

2- إن القاعدة الأساسية للتسويغ الأجناسي، هي ذاك النسق المسوغ بفضل اتساق عناصر الموقف التواصلي، وهو ما يمكن ترجمته على النحو التالي:

- إن جنسا أدبيا ما يكون مسوغا بلاغيا إذا وفقط تمثل مقامه الأجناسي.
- إذا فسّر طريقة في إسناد وحدة بلاغية كلية للخطاب تولي عناية خاصة بمقولة العرب" "لكل مقام مقال".
- أن تُسند معايير النصوص بفرضياتها الأجناسية إلى معجم بلاغي يحاول أن يحافظ على نقائها الأجناسي انطلاقا من مبادئ علم البلاغة الثلاثة؛ 1) علم البيان، و2) علم المعاني، و3) علم البديع.

ويتضح الفرق بين جنس النثر وجنس الشعر حينما نتأمل المقدار الذي تسمح به لعبة التوليد والاختراع على مستوى الشعر، فهي تسمح لخصائص متأمل فاهم أن يقتفي أثر إجازات تحق للشاعر ولا تحق للناثر، ومن الواضح أنه حينما تنشأ هذه الإجازات من خلال الخصائص الشكلية ابتداءً، يصبح من الممكن للتحليل داخل شواهد

التناص الشعري أن يتقدم خطوة نحو، منحى يتجذر درجة نحو الخيالية والطرافة، وسيكون من الممكن، أيضا، اقتفاء أثر تجارب متشابهة من طريق ثنائية الواقع/الخيال. ولا يسع هنا إلا أن نخمن ماهية العلاقة بين معانٍ متوافق عليه داخل نظام الغرض، والتوفيق بينها وبين درجة متفاوتة من حسن الوصف وجودته. وأحد العلاقات بينهما هو أن الاعتدال وعدم مجاوزة المقدار هو تمثل الشعر لحدي المبالغة والتمثيل من ناحية، وانتصاره لنواحي القيمة الجمالية على حساب ماهية قيمة متعلقة بحدود مجردات أخلاقية كبرى مثل الفضائل والرذائل من ناحية ثانية.

ويتم تبرير تبعية المكتوب للمنطوق من طريق استعراض أمثلة تخص نظام الرتب متفاوتة الجودة، وتمثل هذه الرتب قاعدة حديث عن فاعلية دور للصفات، إذ تشكل الموجبة منها والسالبة على حد سواء عنصرا من عناصر الاستجابة الإيجابية أو السلبية، فهي تتضمن (في علاقاتها السياقية التي تتناص بها مقارنات الأعرابي وشبهه داخل الطبقة الواحدة) الدرجة التي تتموضع فيها المعرفة التي يمكن أن تكونها الثقافة الشفاهية عن التقابل بين طريقة جرير وطريقة الفرزدق داخل حسن قديم، أو طريقة امرئ القيس وطريقة البحتري، أو طريقة البحتري وطريقة أبي تمام. وتمثل المقارنة بين هذه الطرق أقصى ما بلغته بلاغة نقد، وأسمى ما بلغته عقول نقاد ممتازين حاولوا البحث عن أثر للثنائية المتدابرة في إطار هذه الطرق. وأن بعض أحكام هؤلاء النقاد، بل معظمها صالح لأن يكون بداية تفكير في منهج متكامل للشعرية التراثية، إلا أنها مع ذلك تبقى أسيرة أحكام جزئية، على الرغم من قيمتها في تذوق الأشعار واختيار أجودها. بل، وقد نجد في ثنايا حديث عن أجود كلام وأجود شاهد شعري، سواء أخذ على حدة عند ناقد بعينه، أو عند مجموعة من النقاد، ما يشير إلى قراءة قيمة تحاول أن تلخص ماهية الأشعر والأجود. وأنها ماهية محكومة أساسا بعلاقة التعدية القائمة أولا بين شعر شعراء الطبقة الأولى من عصر ما قبل الإسلام، وهو الحقيقة الثابتة للجودة الشعرية، وبين طريقة في اعتبار القيم المثالية التي تنزع إلى تمييز نوعين من الشعر: نوع تنطبق عليه نظرة الثقافة الشفاهية، ونوع آخر لا تنطبق عليه، وثانيا بين سابق، يتمثل هذه المرة في تثمين البلاغة لطريقة في التزام الشعرية العربية في العمق: الإنزياح القائم على التشبيه، الوضوح، الإصابة في الوصف، بلاغة المركب داخل الشاهد الشعري ولاحق يصدئ الفهم ويورث الغم.

المصادر والمراجع

1. إبرامافيتش، **العمل الأدبي**، ترجمة ممدوح أبو الوي، نوافذ، العدد 14، رمضان 1421 هـ، ديسمبر 2000.

2. أبو زيد نصر حامد، **إشكاليات القراءة**، ط 5، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م.

3. أبو زيد، نصر حامد، **مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني**، فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر 1984.

4. أبو عبيدة معمر بن المثنى، **النقائض**، تحقيق بيفان، بريل 1905.

5. أبو عبيده، **مجاز القرآن**، تحقيق محمد فؤاد سزكين، مؤسسة الرسالة بيروت.

6. أحمد أبو حسن، «نظرية التلقي والنقد الغربي الحديث»، **مجلة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط**. سلسلة ندوات ومناظرات رقم: 24 – 1993

7. أدونس، الشعرية العربية، **دار الآداب، بيروت، ط 2، 1989.**

8. الأصفهاني الراغب، مفردات ألفاظ القرآن الكريم (مادة شعر)، **تحقيق صفوان داوودي، الطبعة الأولى 1992، دار العلم دمشق.**

9. الأصفهاني حمزة بن الحسن، التنبيه على حدوث التصحيف، **تحقيق محمد حسين آل ياسين، ط1، مطبعة المعارف بغداد، 1967 م.**

10. أنجيلو مارك، «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»، ضمن: **كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة وتقديم أحمد المديني، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1989 م.

11. الأندلسي ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، تحقيق أمين والزين والأبياري، القاهرة.

12. أنيس إبراهيم، **في اللهجات العربية**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1965 م.

13. إيقانكوس خوسيه ماريا بوثويلو، **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة د. حامد أبو أحمد، الناشر مكتبة غريب، الفجالة، مصر.

14. إيكو إمبرتو، «*حوار مع إمبرتو إيكو أجرته إليزابيث شيملا*»، ترجمة وليد سليمان، الحياة الثقافية، **العدد 90، السنة 22، ديسمبر 97.**

15. إينو آن، مراهنات: دراسة الدلالات اللغوية، **ترجمة د. أوديت بثيت وخليل أحمد، ط1، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1401 هـ، 1980 م.**

16. ابن أبي الأصبع المصري، **بديع القرآن**، تحقيق حفني محمد شرف، الطبعة الأولى، نهضة مصر

17. ابن أبي الأصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر**، القاهرة 1956 م.

18. ابن أبي عون (ت 322 هـ)، **كتاب التشبيهات**، تحقيق محمد عبد المعيد خان، ط، كمبريدج، 1950 م.

19. ابن الأثير ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، نهضة مصر.

20. ابن الأثير ضياء الدين، **كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب**، تحقيق د. نوري القيسي وزميليه، منشورات جامعة الموصل 1982

21. ابن الأثير نجم الدين، **جواهرالكنز**، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية.

22. ابن البناء المراكشي العددي، **الروض المريع في صناعة البديع**، تحقيق رضوان تبشقرون، 1985م.

23. ابن السيرافي أبو محمد يوسف بن الحسن، **شرح أبيات سيبويه**، تحقيق د. محمد علي الروح هاشم، القاهرة 1974 م.

24. ابن الشجري أبو السعادات، هبة الله بن على بن محمد بن حمزة، **مختارات شعراء العرب**، المطبعة العامرة، 1306هـ.

25. ابن المعتز عبد الله، **البديع**، تحقيق كراتشوفسكي، بغداد، مكتبة المدني، ط2، 1976.

26. ابن المعتز عبد الله، **طبقات الشعراء**، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف بمصر، 1968 م.

27. ابن النديم محمد بن إسحاق، **الفهرست**، حقق وقدم له د. مصطفى الشويمي، الدار التونسية للنشر، 1985 م.

28. ابن جني أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق محمود النجار، دار الكتب بيروت.

29. ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، تحقيق مصطفى الشفا ومحمد الزقزاق، الطبعة الأولى، مطبعة البابي الحلبي، مصر 1954 م.

30. ابن خلدون عبد الرحمن، **المقدمة**، تحقيق عبد الواحد وافي، الطبعة الأولى، لجنة البيان العربي، القاهرة 1962.

31. ابن خلكان أحمد بن محمد، **وفيات الأعيان**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1977م.

32. ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي، **جمهرة اللغة**، ط1، حيدر آباد، الدكن، 1345 هـ.

33. ابن رشيق أبو علي الحسن، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، 1972 م.

34. ابن سينا الحسين بن عبد الله، **الإشارات والتنبيهات**، تحقيق سليمان دنيا، مؤسسة النعمان للطباعة والنشر، بيروت، 1992 م.

35. ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي، **عيار الشعر**، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية

36. ابن فارس أحمد، **الصاحبي في فقه اللغة**، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران بيروت 1963.

37. ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، **الشعر والشعراء** (ج1، ج 2)، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان.

38. ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، **الشعر والشعراء**، تحقيق دي خويه، مطبعة بريل 1902 م.

39. ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب الغربية، مصر

40. ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان.

41. ابن منقذ أسامة، البديع في نقد الشعر، **تحقيق د. أحمد أحمد بدوي، ود. حامد عبد المجيد.**

42. ابن هشام جمال الدين الأنصاري، **السيرة النبوية**، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، ط. 2، ط، مصطفى البابي الحلبي، 1375 هـ - 1955 م.

43. ابن وهب إسحاق بن إبراهيم، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد 1967 م.

44. ابن وهب إسحاق بن إبراهيم، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق وتقديم حفني شرف، مكتبة الشباب، 1969.

45. ابن يعيش (يعيش بن علي)، **شرح المفصل**، المطبعة المنيرية.

46. بارت رولان، **النقد والحقيقة**، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد مبرادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين الطبعة الأولى 1985.

47. بارث رولان، «*موت المؤلف*»، ضمن كتاب، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، تأليف تيوتن، ك. م.، ترجمة عيسى علي الكاعوب، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1996 م.

48. بارث رولان، «*نظرية النص*»، ترجمة محمد خير البقاعي، **مجلة العرب والفكر العالمي**، العدد الثالث، 1988.

49. بارث رولان، **مادئ علم الأدلة**، ترجمة محمد البكري، طبع قرطبة للطباعة والنشر، 1986.

50. الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، ط3، دار المعارف بمصر.

51. الباقلاني محمد بن الطيب، **الإنصاف**، تحقيق عماد الدين أحمد حيدر، ط1، عالم الكتب، بيروت 1986 م

52. بالمر فرانك، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة د. خالد محمود جمعة، الطبعة الأولى، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت 1997.

53. براون ج. ب يول. وج.، **تحليل الخطاب**، ترجمة وتعليق د. محمد لطفي الزليطي، د. منير التريكي، النشر العلمي والمطابع – جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية 1997 م.

54. بركة بسام، «*الكتابة في المنظار اللساني*»، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، العددان 44 – 45.

55. البطليوسي أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد، **شرح الأشعار الستة الجاهليين**، تحقيق ناصيف سليمان عواد، دار الحرية، بغداد 1979 م.

56.البطليوسي أبو محمد عبد الله بن محمد بن السيد، **الاقتضاب في شرح أدب الكاتب**، تحقيق مصطفى السقا، وحامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.

57. البغدادي، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق، عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967 م.

58. بكار يوسف، **بناء القصيدة**، ط 2، دار الأندلس، بيروت، 1983.

59. البكري أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز، **معجم ما استعجم**، ط. 1، تحقيق مصطفى السقا، لجنة التأليف والترجمة بالقاهرة، 1364 هـ، 1945 م.

60. بلاشير ريجيس، **تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي**، تعريب إبراهيم كيلاني، دار الفكر، بيروت 1956.

61. بلمليح إدريس، **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام**، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط1، مطبعة النجاح الجديدة بالبيضاء، 1995 م.

62. بن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أروغ، ط1، دار توبقال للنشر، 1996 م.

63. بن طالب عثمان، البراغماتية وعلم التراكيب بالاستناد إلى أمثلة عربية، الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، الجامعة التونسية: مركز الدراسات والأبحاث الإقتصادية والاجتماعية، تونس، 1985م.

64. بناني محمد الصغير، **النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983 م.

65. بنكراد سعيد، **مدخل إلى السيميائية السردية**، ط2، منشورات الاختلاف.

66. البوشيخي الشاهد، **مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ**، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، 1402 ه، 1982 م.

67. البوشيخي الشاهد، **مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ**، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، 1402 ه، 1982 م.

68. بينكي سوزان، أبو تمام في "موازنة" الآمدي، حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع، ترجمة أحمد عثمان، فصول، تراثنا النقدي، الجزء الثاني، المجلد السادس، العدد الثاني، يناير / فبراير / مارس، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1986 م

69. بيو جراند روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1418 ه، 1998 م.

70. التاهنوي محمد بن علي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، وضع حواشيه أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1418 ه، 1998.

71. التبريزي الخطيب، **شرح ديون أبي تمام**، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، 1964 م.

72. التهانوي محمد بن علي، **كشاف اصطلاحات الفنون**، استابول، دار قهرمان للنشر والتوزيع، 1984

73. التوحيدي أبو حيان علي بن محمد بن العباس، **المقابسات**، تحقيق وشرح حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، 1347 ه.

74. التوحيدي أبو حيان، **الهوامل والشوامل**، تحقيق أحمد أمين، والسيد أحمد صقر – لجنة التأليف والترجمة والنشر 1370 هجرية، 1951 م.

75. تودوروف ت.، **مقولات الحكاية الأدبية**، ترجمة: عبد العزيز شبيل، العرب والفكر العالمي، العدد العاشر، ربيع 1990.

76. تودوروف تزفيطان، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987 م.

77. توسان برنار، **ما هي السيميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، الطبعة الثانية إفريقيا الشرق 2000، المغرب، بيروت، لبنان.

78. ثعلب أبو العباس، **قواعد الشعر تحقيق رمضان عبد التواب**، دار المعرفة القاهرة 1966 م.

79. الجاحظ، **رسائل الجاحظ**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجبل

80. الجاحظ، **كتاب العثمانية**، تحقيق عبد السلام هارون – مطبعة الكتاب العربي. القاهرة 1955.

81. جادمير هانز جورج، **التأويل واللغة والعلوم الإنسانية**، ترجمة محمد الزين، المجلد 16، العدد 4، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

82. جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت 1979.

83. الجرجاني السيد الشريف، **حاشية السيد الشريف على المطول**، القاهرة، دار سعادات، 1310هجرية.

84. الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز، **الوساطة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم بيروت، لبنان.

85. الجرجاني علي بن محمد بن علي، **كتاب التعريفات**، حققه وقدّم له ووضع فهارسه إبراهيم الأبياري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985.

86. جرمان كلود ولوبلان ريمون، علم الدلالة، ترجمة د. نور الهدى لوشن، دار الفاضل، دمشق، 1994 م.

87.جماعة من الباحثين، **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، الشكرة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1982.

88. الجمحي ابن سلام، طبقات الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ط، دار المعارف.

89. جوق فامنسان، رولان بارط والأدب، ترجمة محمد سويرتي، الطبعة الأولى، أفريقيا الشرق، 1994.

90. الجوهري، الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، القاهرة، 1956 م.

91. الحاتمي (محمد بن الحسن بن المظفر ت388 ه)، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق د. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979 م.

92. حسام الدين كريم زكي، أصول تراثية في علم اللغة، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية 1985 م.

93.حسان تمام، **اللغة معناها ومبناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1963.

94. الحصري (أبو اسحاق ابراهيم بن علي القيرواني)، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1953.

95. الحلبي (شهاب الدين)، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، تحقيق، أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، 1986م.

96. حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

97. حنون مبارك، مدخل للسانيات سوسير، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر، 1987.

98. خرماش، محمد، «*فعل القراءة وإشكالية التلقي*»، **مجلة علامات**، العدد 10، 1998، مصدر المقال: موقع سعيد بن كراد، سيمياء التلقي.

99. خرماش، محمد، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، العدد 10، 1998، مصدر المقال: موقع سعيد بن كراد، سيمياء التلقي.

100. الخطابي أبو سليمان محمد، **بيان إعجاز القرآن: ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط2، دار المعارف بمصر، 1982م.

101. دريدا، جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 1992 م.

102. الدسوقي (محمد بن أحمد بن عرفة)، التجريد الشافي على تذهيب المنطق الكافي، مطبعة البابي الحلبي، مصر 1355 ه، 1936 م

103. دولودال جيرار، وجوويل ريطوري، التحليل السيميوطيقي للنص الشعري، ترجمة عبد الرحمن بو علي، مطبعة المعارف الجديدة، الطبعة الأولى، 1994.

104. دولودال جيرار، السيميائيات أو نظرية العلامات، مدخل إلى سيميائية شارل س. بيرس، ترجمة وتقديم د. عبد الرحمن بو علي، الطبعة الأولى، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

105. دى مان بول،**العمى والبصيرة مقالات في بلاغة النقد المعاصر**، تحرير قلاد غوزيتش، ترجمة سعيد الغانمي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.

106. ديورت تشارلتون، **الأسطورة والرمز**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980.

107. الرازي (أبو حاتم)، الزينة في المصطلحات العربية الإسلامية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، مطبعة الرسالة، القاهرة 1956م.

108. الرافعي، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، الطبعة الرابعة، دار الكتاب العربي، بيروت 1974 م.

109. رتشاردز أ. أ.، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، **ترجمة وتقديم وتعليق، محمد مصطفى بدوي، مراجعة، لويس عوض وسهيل القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة 2005.**

110. الرماني (أبو الحسن)، النكت(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط2، دار المعارف بمصر، 1982 م.

111. رومية وهبة أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة العدد 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شوال 1416هـ، مارس آذار 1996م.

112. رويول، أوليفر، طبيعة البلاغة ووظيفتها، ترجمة الغروس بن مبارك، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، العدد السادس عشر، ربيع الآخر 1422هـ، يونيو 2001 م.

113. ريكور بول، **النص والتأويل**، ترجمة منصف عبد القادر، العرب والفكر المعاصر، العدد الثالث، صيف 1988.

114. ريكور بول، **نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى**، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2003.

115. ريكور يول، «*النص والتأويل*»، ترجمة منصف عبد الحق، **مجلة العرب والفكر العالمي**، العدد الثالث، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، صيف 1988.

116. الزبيدي (أبو بكر محمد بن الحسن)، طبقات النحويين واللغويين، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم.

117. الزجاجي (ت 340 هـ)، مجالس العلماء، مطبعة مجلس دائرة المعارف، حيدر آباد، الدكن، 1342 هـ.

118. الزجاجي، مجالس العلماء، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الكويت 1962.

119. الزمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، 1979 م.

120. الزمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمر)، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، القاهرة، ط. مصطفي البابي الحلبي.

121. زيكوفريد ج. سميث، التواصل الأدبي، الفكر العربي المعاصر، العدد 49 صيف 1987، مركز الإنماء العربي، بيروت لبنان.

122. السكاكي (أبو يعقوب يوسف)، كتاب مفتاح العلوم، المطبعة الميمنية بمصر (د. ت)

123. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر، مفتلح العلوم، ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان 1983 م،

124. سي هول روبرت، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1992 م

125. سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط3، القاهرة

126. السيرافي ( ) أبو سعيد، ضرورة الشعر، تحقيق د. رمضان عبد التواب، بيروت 1985.

127. السيوطي (الإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ت 911 ه)، شرح شواهد المغني، تصحيح محمد محمود الشنقيطي، بيروت.

128. السيوطي (عبد الرمن جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ت 911 ه)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي، ط4، البابي الحلبي، القاهرة 1958 م.

129. السيوطي (الإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ت 911 ه)، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق الدكتور عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية، الكويت، الطبعة الأولى، 1394 ه، 1975 م، ج1 ص 52.

130. السيوطي (الإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ت 911 ه)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975 م.

131. السيوطي (الإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ت 911 ه)، الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق الدكتور عبد العال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى، 1406 ه، 1985.

132. السيوطي (الإمام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر ت 911 ه)، الاقتراح، تحقيق أحمد محمد قاسم، القاهرة 1976 م.

133. شاف آدم، «اللغة والواقع»، ضمن كتاب: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، **ترجمة وتعليق عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق – الدار البيضاء (المغرب) – لبنان، 2000 م.**

134. الشريف (محمد صلاح الدين)، مفهوم الشرط وجوابه وما يطرحه من قضايا في معالجة العلاقة بين الأبنية النحوية والدلالية، جامعة تونس الأولى، كلية الآداب بمنوبة، 1993 م.

135. الشهري عبد الهادي بن ظافر، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، ط 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2004 م.

136. شول روبرت، صيغ التخييل (ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية)، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.

137. شيفير جان ماري، **ما الجنس الأدبي**، ترجمة، د. غسان السيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

138. صمود حمادي، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس. منشورات الجامعة التونسية 1981.

139. صمود حمادي، الشعر وصفة الشعر في التراث، مجلة فصول (تراثنا النقدي، الجزء الثاني) المجلد الساد، العدد الأول، أكتوبر / نوفمبر/ ديسمبر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

140. صمود، حمادي، الوجه والقفا في تلازم التراث والمعاصرة، الدار التونسية للنشر 1988.

141. الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى)، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر وآخرين، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

142. الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى)، أخبار البحتري، تحقيق الأشتر صالح، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق 1985،

143. الصولي (أبو بكر محمد بن يحيى)، شرح ديوان أبو تمام، تحقيق ودراسة د.خلف رشيد نعمان، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد

144. الطيب عبد الله، نشأة النقد العربي وقضاياه، حوار منشوربمجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد الثاني، شتاء 1986.

145. عبد الرحمن طه، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1987.

146. عبد القادر (صلاح يوسف)، في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية.

147. العسقلاني (ابن حجر)، فتح الباري، المكتبة السلفية، الطبعة الأولى، القاهرة

148. العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1406 هـ - 1986 م

149. العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ت 400هـ)، الفروق في اللغة، نشر دار الآفاق الجديدة، بيروت

150. العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل ت 400هـ)، ديوان المعاني، مكتبة القدس، القاهرة، 1352هـ

151. عصفور، جابر، الصورة الشعرية، الطبعة الثانية، دار التنوير للطباعة ة النشر، 1983.

152. عصفور، جابر، قراءة محدثة في ناقد قديم، فصول، ديسمبر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

153. عصفور، جابر، قراءة التراث النقدي، مقدمات منهجية، ضمن قراءة جديدة لتراثنا النقدي، نشر نادي جدة الثقافي، 1410 هـ، 1990 م.

154. العمري محمد، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

155. العمري محمد، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، إفريقيا الشرق، المغرب 2001 م.

156. غاليم محمد، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، ط1، دار توبقال للنشر، 1987 م

157. الغريبي خالد، النص مشروع تساؤل، الحياة الثقافية العددان 64 – 65 – سنة 1992.

158. فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر فنيني، إفريقيا الشرق، المغرب.

159. الفراهيدي الخليل بن أحمد، العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السمرائي، دار المكتبة الهلال، بدون تاريخ،

160. فضل صلاح، إشكالية المصطلح الأدبي – مجلة كلية الآداب، فاس، العدد الرابع، 1988.

161. فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت 1992.

162. فوزي فهمي، مقدمة الترجمة العربية لكتاب: جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، القاهرة 1995.

163. القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، تقويم أمين الخولي، وزارة الثقافة، مصر.

164. القالي (أبو علي)، ذيل الأمالي والنوادر، القاهرة 1314هـ.

165. القالي (أبو علي ابن القاسم بن عيدون)، الأمالي، دار الكتب.

166. قدامة (أبو الفرج بن جعفر)، نقد الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

167. القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1969 م.

168. القزويني (علي بن عمر)، الرسالة الشمسية في القواعد المنطقية، ط2، منشورات الرضى، زاهدي، قم 1363 هـ.

169. القزويني، الإمام الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي، ط5، دار الكتاب اللبناني، 1980 م.

170. القلقشندي (أبو العباس)، صبح الأعشى، المطبعة الأميرية، القاهرة 1331هجرية، 1913م.

171. القمري بشير، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، الفكر العربي المعاصر، العددان 60 – 61، جانفي / فيفري، 1989 م.

172. الكلاعي (أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الأندلسي)، إحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الدايا، دار الثقافة بيروت، 1964 م.

173. كليطو عبد الفتاح، الأدب والغرابة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1983.

174. كوهن جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986 م.

175. كيرزويا إديث، عصر البنيوية، من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: د. جابر عصفور، الطبعة الثانية، مطبعة عيون، الدار البيضاء، المغرب 1986.

176. كيليطو، عبد الفتاح، الحكاية والتأويل، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر الدار البيضاء – المغرب، 1988.

177. لاشين عبد الفتاح، البيان في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، الطبعة الأولى 1984م.

178. لايكوف جورج وجونسن مارك، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة عبد الحميد جحفة، ط1، دار توبقال للنشر، 1996 م.

179. لعلوي (يحيى بن حمزة اليمني)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر 1914،

180. الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، الطبعة الأولى كانون الثاني 1991 م،.. المركز الثقافي العربي.

181. مالمبردج برتيل، **الصوتيات**، ترجمة الدكتور محمد حلمي هليل، الناشر عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، مصر، 1994م.

182. مبارك حنون، دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال للنشر، 1987م.

183. المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد)، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة.

184. المبرد (أبو العباس محمد لن يزيد)، البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب، ط2، مكتبة الثقافة الدينية بالقاهرة، 1985.

185. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974.

186. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر3)، طبعة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

187. محمد عبد المطلب، شاعرية الألوان عند امرئ القيس، فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، يناير / فبراير / مارس، 1985.

188. مختار حبار، قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، عدد 1 – 1992.

189. المرتجى، أنور، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

190. المرتضي الشريف، ت 436 هـ، الأمالي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967 م.

191. المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى)، الموشح في مآخذ العلماء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة.

192. المرزوقي (أحمد بن محمد الحسن)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951 م.

193. المرزوقي (أحمد بن محمد الحسن)، شرح مشكلات ديوان أبي تمام، تحقيق د. عبد الله سليمان الجربوع، مكتبة التراث، مكة، 1407 هـ، 1986 م.

194. المرزوقي (أحمد بن محمد الحسن)، شرح مشكلات ديوان أبي تمام، تحقيق د. عبد الله سليمان الجربوع، مكتبة التراث، مكة، 1407 هـ، 1986 م.

195. المظفر العلوي، نضرة الإغريض في نضرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، ط، مجمع اللغة العربية بدمشق، 1976 م.

196. مفتاح، محمد، النقد بين المثالية والدينامية، الفكر العربي المعاصر، العددان 60 – 61، جانفي / فيفري 1989.

197. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992 م.

198. مكليش أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت 1963.

199. مورو فرانسوا، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003 م.

200. موسى، أحمد إبراهيم، الصيغ البديعي في اللغة العربية، دار الكتاب العربي، القاهرة 1388هجرية / 1969م.

201. مونان جورج، اللسانية، ضمن: **كتاب مفهومات في بنية النص**، ترجمة وائل بركات، ط1، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، 1996 م.

202. الميلود عثماني، الشعرية التوليدية، مداخل نظرية، ط1، شركة النشر والتوزيع، المداؤس، المغرب، 2000م.

203. ناصف مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، ط 2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981 م.

204. ناصف، مصطفى، دراسة الأدب، الدار القومية للطباعة والنشر

205. ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات الجامعة الليبية، مطابع دار لبنان، بيروت.

206. ناظم حسن، البنى الأسلوبية، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002م.

207. النحاس أبو جعفر، **صناعة الكتاب**، تحقيق بدر ضيف،دار الفتح 1989.

208. نوسي، عبد المجيد، **التحليل السيميائي للخطاب الروائي** (البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، ط 1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.

209. هارون عبد السلام، **تحقيق النصوص ونشرها**، مكتبة الخانجي، القاهرة 1397 هـ، 1977 م.

210. هاشم صالح، **التأويل / التفكيك، مدخل ولقاء مع جاك دريدا**، الفكر العربي المعاصر، العددان 54- 55.

211. هانس روبرت ياوس، **أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس**، (ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية)، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.

212. هوليب روبرت، **نظرية التلقي**، ترجمة عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1997م.

213. **وارين أوستن، ورينيه وليك**، نظرية الأدب، **ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، دمشق (د. ت).**

214. **والألوسي محمد شكري**، الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر، **ط المكتبة السلفية بمصر 1341 هـ.**

215. والتر ج. أونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، مراجعة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان 1414 هـ، فبراير / شباط 1994 م.

216. والتوحيدي أبو حيان، **البصائر والذخائر**، تحقيق إبراهيم الكيلاني، مطبعة الإنشاء، 1964 م.

217. والرازي محمد بن محمد، **لوامع الأسرار في شرح مطالع الأنوار**، مطبعة البسنوي، 1303 هـ.

218. وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية**، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1987 م.

219. وولف ديتر ستمبل، «المظاهر الأجناسية للتلقي»، ضمن: **كتاب نظرية الأجناس الأدبية**، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.

220. ياروسلاف ستتكيفيتش، إبن قتيبة وما بعده: القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة، ترجمة مصطفى رياض، فصول، تراثنا النقدي، الجزء الثاني، المجلد السادس، العدد الثاني، يناير / فبراير / مارس، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

221. ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، مطبعة السعادة، مصر 1906 م.

222. ياكبسون رومان، الشعرية، ترجمة محمد العربي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

223. ياوس، **علم التأويل الأدبي: حدوده ومهماته**، ترجمة د. بسام بركة – العرب والفكر العالمي، عدد 3، 1988.

224. يقطين، سعيد، **الرواية والتراث السردي**، من أجل وعي جديد بالتراث، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

225. يقطين، سعيد، **السرد العربي**، قضايا وإشكالات، علامات سبتمبر 1998

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Barthes Roland, **S – Z**, Seuil, Paris 1970.
2. Borges Gorge Luis, **Fiction**, Traduit de l'espagnole par: Verdevoye et Ibarra, Gallimard, Paris
3. Chausserie Lapree J. P ., « Pour une étude des organisations sonores en poésie » , in: **Etudes stylistiques**, note 29 .
4. Courtès Josef, **Analyse sémantique du discours**, **de l'énoncé à l'énonciation**, Hachette, paris 1991.
5. Dubois J., « *Code. Texte. Métatexte* », In: **Littérature**, Revue Larousse N°. 12, Paris 1974.
6. Ducrot O. et Todorov T., **Dictionnaire des sciences du langage**, seuil, Paris 1972.
7. Génette G., **Figures** , éd, seuil, Paris: 1972
8. Greimas A. J., **sémantique structurale**, **recherche de méthode**, P. U. F, paris 1986.
9. Guirauud P., **La sémantique**, coll. *Que - sais –je* ? Paris 1962.
10. Hondrine Jean Louis, **Première approche de la notion du texte**, in: théorie d'ensemble, coll. "Tel- quel", seuil, Paris 1968.
11. Jakbson Roman**, Essais de linguistique général,** paris**,** minuit**,** T 1**,** 1963.
12. Jenny Laurent, «*La stratégie de la forme* », In: **poétique** ; N°. 27 1976
13. Jurt Josef, **La reception de la literature par la critique journalistique**, ed. jean michel place, paris 1980.
14. Ricoeur Paul, « *La grammaire narrative de Greimas* », in: **Actes sémiotiques**, ed. klincksiek, paris 1980.
15. **Todorov T. Les catégories du récit littéraire, In: communication**, **n 8**, **collection point**, **éd seuil**, **Paris 1981.**

فهرس الموضوعات

ص

مقدمة 3

الفصل الأول: الحفظ والكتابة والشعر

1- الشعر المنطوق والشعر المكتوب 11

أ – مبدأ الحفظ 11

ب - المستمع البريء 31

ج- النصوص المكتوبة 41

2- تأثيرات أخرى للحفظ والرواية والكتابة 53

أ - التوثيق من خلال التغيير 53

ب- التماسك الدلالي في فهم التغيير والتصحيف 56

الفصل الثاني: الحدود بين الشعر والنثر

1- القرآن والشعر والسامع 93

2- التسمية 96

3- قلق التأثير. 99

أ- الفهم 99

ب- المرتبة في البلاغة 100

4 - مبدأ النقاء أو حدود العلاقة بين الشعر والنثر 105

أ- خصائص شكلية 107

ب- خصائص مضمونية 110

5- سلطة الجنس الأدبي وقابلية الفهم 118

6- المعرفة المشتركة بين المرسل والمرسل إليه 135

7- فطنة الشاعر وفرادة الشعر 143

8- الخصوصية البلاغية وحكم القيمة 156

الفصل الثالث: استعادة الرسالة الشعرية المسروقة

1- السرقة المتوارية 171
2- القارئ والوظيفة النقدية لمفهوم السرقة 179
3- قدرة الشاعر على الأخذ والقلب 183
4- الشعر والمذهب 192
5- قيمة التجربة الشعرية داخل الغرض الشعري 197
6- لعبة التوليد والاختراع 212
7- التناص في ضوء معنى المعنى 218

الفصل الرابع: نواحي القيمة وإشكالية الجودة والرداءة

1- أنساق الدلائل غير اللفظية / درجة ضئيلة من التجريد 235
2- أزواج الصفات ومنهج المقاربة 254
3- الاختيار بالتشابه والاختيار بالتضاد 261
4- قيم جمالية مشتركة 275
5- ضد الجودة 285
6- الحجة كحكم قيمة مطلقة 289

الفصل الخامس: بناء الفهم ومستوياته

1- مسلمات مضمرة 299
2- الحكم والاختلاف في الفهم 303
3- سوء الفهم 311
4- تقدم الفهم 318

الفصل السادس: الاعتدال الشعري/ المكونات والوظائف

1- 1- مفهوم الاعتدال 345
2- لاعتدال مبدأ منظم للكلمة المجرد 346
3- إجراء الاعتدال / اعتدال البيت من الشعر 365
4- الدلالي والمنطوق الصوتي 373
5- مشاكل انتقائية أحكام القيمة 387

الفصل السابع: حكم القيمة والتصنيف القبلي للسمات

1- شروط تكوّن الصفات المجردة 395
2- حد التحسين / تجريد نقل السمات 402
3- شروط نجاح / فشل الصفة 413
4- تراتبية الصفات وطرائق إخراجها 432
5- أولوية المحسوس وهامشية المفهوم 436
6- معايير كلية تحكم أنماط الجودة والرداءة 448
خاتمة 456
المصادر والمراجع 459