جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

قضايا الأسلوب والبلاغة عند العسكري في كتاب الصناعتين

إعداد الطالب

فايز مدالله الذنيبات

إشراف

الأستاذ الدكتور زهير المنصور

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه

في البلاغة والنقد قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2006

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب فايز مدالله الذنيبات الموسومة بـــ:

قضايا البلاغة والأسلوب في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. زهير المنصور		2006/3/29	مشرفاً ورئيسا
أ.د. قاسم المومني		2006/3/29	عضواً
أ.د. أنور أبو سويلم		2006/3/29	عضواً
د. يوسف القماز		2006/3/29	عضواً

عميد الدراسات العليا
أ.د. أحمد القطامين

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى والدتي تعيد خلق الأشياء في دعواتها وتفاؤلها وإن كانت يمناها لا تفتـــأ تمـــسح فوق هامتي رقى فإن حضورها يعين إرادتي على التحامل وإلى روح والـــدي (نظـــارتي التي فقدتها) آمنا إن شاء الله في لحدك غرسة من غرسك.

فايز الذنيبات

شكر وتقدير

عاجزا عن الشكر أقف أمام فضائل أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور زهير المنصور، كما أبيح شكري لرفاق البحث في الدراسات العليا خصوصا أولئك الذين تجشموا معي عناء البحث: العزيز باسم بديرات، والعزيز مفلح حويطات، والعزيز نضال الفراية، والعزيز حيدر معايطة، ولا أملك أمامهم إلا أن أردد:

لا تُسديَّنَ إليَّ عارفةً حتى أقوم بشكر ما سلفا

فايز الذنيبات

فهرس المحتويات

الإهداء..... ب

الشكر والتقدير..... جـ

فهرس المحتويات..... د

الملخص باللغة العربية..... هـ

الملخص باللغة الانجليزية..... و

الفصل الأول قضايا الأسلوب..... 1

1.1 المقدمة..... 1

2.1 التعريف بالمؤلف والكتاب..... 11

3.1 بين البلاغة والأسلوبية..... 16

4.1 الشعرية..... 20

1.4.1 مفهوم الشعر..... 24

2.4.1 صلة الشعر بالنثر..... 32

3.4.1 الشعرية بين الإفراد والتركيب..... 44

4.4.1الشعرية والتحول الأسلوبي..... 61

الفصل الثاني: المبدع والمتلقي..... 95

1.2 مدخل..... 95

2.2الصناعة الأدبية..... 99

3.2 تجليات المبدع في كتاب الصناعتين..... 108

4.2 المبدع والصفات الشخصية..... 111

5.2 مظاهر الإبداع..... 113

5.2 المتلقي 122

6.2 المتلقي في كتاب الصناعتين..... 125

الفصل الثالث: التناص..... 148

1.3التناص والرؤية التاريخية..... 150

2.3السياقات..... 154

3.3التناص من خلال الأسلوب..... 162

الفصل الرابع قضايا البلاغة..... 176
1.4 مدخل..... 176
2.4 بنية الصورة في كتاب الصناعتين..... 179
3.4 بنية التشبيه..... 184
4.4 بنية الاستعارة..... 197
5.4 الكناية..... 209
6.4 إنتاج الدلالة..... 214
الفصل الخامس: بنية القصيدة..... 236
1.5 الوحدة. 236
2.5 المطلع. 245
3.5 التخلص..... 251
4.5 المقطع..... 257
5.5 الإيقاع..... 261
6.5 طول القصيدة..... 279
7.5 أسلوب القصيدة..... 284
8.5 خاتمة..... 288
المراجع..... 291

ملخص

قضايا الأسلوب والبلاغة عند العسكري في كتاب الصناعتين

فايز الذنيبات

جامعة مؤته/ 2006

تُعنى هذه الدراسة بمحاولة قراءة قضايا الأسلوب والبلاغة في كتاب الصناعتين، منطلقةً من مفاهيم نقديةٍ حديثة، تعتمد على الاتجاهات الأسلوبية في معظمها. ومن المعروف أن كتاب الصناعتين يمثل محطةً تاريخيةً مهمةً من محطات البلاغة والنقد العربيين، لما فيه من آراء طريفة، وأفكار متقدمة، وملاحظة نقدية ثاقبة تعالج العملية الأدبية بجميع أطرافها. وقد حاولت هذه الدراسة استخلاص أهم القيم الفكرية التي نهض عليها الفكر النقدي عند العسكري، كما حاولت هذه الدراسة مد جسور التواصل بين التيارات الحديثة في النقد وبين الأفكار القديمة، واستجلاء اللمحات الوضيئة في التاريخ النقدي، في سعيٍ لتأصيل بعض الظواهر الحديثة، وكشفٍ عن حقيقة الظواهر القديمة، ما تعلّق منها بالشكل أو البنية، وما تعلّق منها بالمعنى، خصوصا إذا علمنا أن كتاب الصناعتين تناول القضيتين في محاولة توليف بينهما، وتأكيد أهمية كل منهما بشكل مستقل. وقد استندت هذه الدراسة في جزء منها على محاولة استجلاء أطراف العملية الأدبية الثلاثة: المرسل، والرسالة، والمرسل إليه، وفقا للاتجاهات الحديثة في البحث الأسلوبي. كما توقفت الدراسة عند بعض قضايا النص الحديثة من خلال كتاب الصناعتين منها: الشعرية، والتناص، وبنية القصيدة، والانزياح، وإنتاج الدلالة بين الغموض والوضوح، والصورة. وبديهي أن المعرفة لا تعدو آراء متراكمةً متراكبةً. والآراء والخبرات النقدية العربية جزء من البنية النقدية العامة التي قامت بدور فاعل في شد عضد الصرح النقدي العام

Abstract

The issues of style and eloquence in al a'skaris' book of assinaa'tayn

fayez Al –Thunaibat

Mu'tah university, 2006

This study aims at throwing light on issues of style and eloquence in assinaa'tayn book. The study took as its starting point some modern critical concepts that depend mainly of the stylistic attitucles . It is known that the book of "assinaa'tayn" constitutes an important historical phase retargeting Arabic rhetoric and eroticism because it contours a lot of add views, advanced ideas, and a deep critical thought that accounts for the whole aspects of the literary process. The study attempted to extract the most important thoughtful values that constituted the base for al a'skaris' critical thought. This study also attempted to link the current Critical streams with the old ideas and to clarify the illuminated hints in the critical history ,aiming at rooting some modern phenomena and exploring the nature of old phenomena concerning from .structure ,and meaning ,especially when we know that the book deals with the two issues in an attempt to get them mingled and to emphasis the importance of each one independently, In one part this study attempted to clarify the three parts of the literary process :the sender the message, and the receiver, according to modern attitudes of stylistic research. This study also focused on some modern discourse issues through the book of "assinaa'tayn" ,such as: poetics, entertextuality, poem structure, departure, and the production of pragmatics in eluding implicitness, explicitness, and imagination. Knowledge is accumulated and constructed views, and so the Arabic critical experiences and views are part of the general critical structure which played a very important role in strengthen criticism in general. It also gained a great position in international criticism by some great critics, among them was al a'skaris, he and the others contributed in great critics, among them was al a'skaris, he and the others contributed in constricting modern critical hints which become as a root to the structure of the modern criticism .

الفصل الأول

قضايا الأسلوب

1.1 المقدمة:

ما تزال البلاغة والنقد العربي القديم بحاجة إلى إعادة نظر في مبادئه وقيمه على ضوء مفهومنا الحديث للنقد والبلاغة العربية، وذلك بعد أن تم تجاوز حركة إحياء التراث ونشره إلى مرحلة تقييمه، واستخلاص القيم الإيجابية فيه التي ما تزال فاعلةً في حياتنا المعاصرة. وهذه الدراسة محاولة لاستجلاء الفكر الأسلوبي والبلاغي عند أبي هلال العسكري، ذلك أننا لا نعدم قواسم مشتركةً بين التراث البلاغي العربي وبين الاتجاهات الأسلوبية الحديثة، وكتاب الصناعتين كإحدى حلقات البلاغة والنقد العربيين- حافل بالمظاهر العديدة التي ترتبط بالاتجاهات الأسلوبية المتعددة، بزعم أن معظم الاتجاهات الحديثة في النقد إنما امتاحت أصولها ومفاهيمها من البلاغة والنقد التراثيين، أو أن البلاغة والنقد التراثيين قد حملا في ثناياهما بذور هذه الاتجاهات.

ولقد توجهتُ إلى هذه الدراسة من ثلاثة منطلقات مهمة، كان أولها: قناعتي بقيمة الموروث البلاغي العربي وصلاحيته لأن يكون فاعلا في الأدب المعاصر، أما المنطلق الثاني فهو قرب الاتجاهات الأسلوبية في النقد الممارسات البلاغية والنقدية في التراث العربي، فهي تكاد تنهض على الدعائم البلاغية. أما المنطلق الثالث: فهو خصوصية أبي الهلال وموقفه التوليفي بين القضايا البلاغية المهمة كقضية اللفظ والمعنى وغيرها. ثم قلة الدراسات التي تناولت كتاب الصُناعتين من رؤية حداثية. ومن هنا جاءت هذه الدراسة في ثلاثة أبواب، يتناول الباب الأول قضايا الأسلوب، وفيه أربعة فصول: الأول منها يتحدث عن الشعرية أو الرسالة الأدبية، ويقوم على إجراء مقاربات نقدية بين مفهوم الشعرية كمصطلح حديث وبين مرجعياتها الثقافية والفنية في كتاب الصناعتين، وقد جاء الحديث عن الشعرية في ثلاثة أقسام: الأول منها يتناول مفهوم الشعر في كتاب الصناعتين والفرق بينه وبين النثر، أما القسم الثاني فيتناول الشعرية بين الإفراد والتركيب، ويتناول القسم الثالث الشعرية والتحول

الأسلوبي. أما الفصل الثاني من قضايا الأسلوب فيتناول موضوع المبدع أو المرسل وتجليات شخصيته من خلال الأسلوب في كتاب الصناعتين. ويتناول الفصل الثالث موضوع المتلقي أو المرسل إليه محاولا إيجاد مقاربات نقدية بين صورة المتلقي في كتاب الصناعتين، وبين الرؤى النقدية الحديثة التي اتجهت إلى النص من خلال نقد استجابة القارئ. أما الفصل الرابع من قضايا الأسلوب فيتناول مفهوم التناص في كتاب الصناعتين لارتباط نظرة العسكري لمفهوم التناص بقضية الأسلوب، مع أن التحليل التناصي لم يكن أصلا من أصول الاتجاهات الأسلوبية. أما الباب الثاني فيتناول قضايا البلاغة وفيه فصلان، الأول منهما يبحث بنية الصورة في كتاب الصناعتين، وفيه بحث لقضية المجاز وبنية التشبيه، وبنية الاستعارة والكناية من حيث الأفق الدلالي، وحركة الدال، ويتناول الفصل الثاني موضوع إنتاج الدلالة بين الوضوح والغموض، وفيها بحث لأهم جوانب الأسلوب عند العسكري. أما الباب الثالث فيتناول بنية القصيدة وفق رؤية العسكري من حيث مفاصل القصيدة العامة من مطلع ومقطع وتخلص، ووحدة عضوية وموضوعية، ومن حيث طول القصيدة وأسلوبها العام.

وإذا كانت هذه الدراسة جديدةً في موضوعها فإنها ليست جديدةً في هذا الباب فقد سبقتها دراسات في الإطار نفسه، منها دراسة الأستاذ الدكتور زهير المنصور ظواهر أسلوبية في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني، وهي رسالة دكتوراة مخطوطة في جامعة عين شمس. ودراسة الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب بعنوان: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ودراسة الدكتور محمود عباس بعنوان: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ودراسة الدكتور سعد مصلوح بعنوان: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ودراسة عاصم بني عامر بعنوان: ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، ودراسة جودة فخر الدين بعنوان: شكل القصيدة العربية، ودراسة محمد المبارك بعنوان: استقبال النص عند العرب، وغيرها من الدراسات التي تشكل حفريةً في التراث العربي من أجل استجلاء اللمحات

الوضيئة فيه. أما الدراسات التي تناولت كتاب الصناعتين فكان أقدمها دراسة الدكتور بدوي طبانة بعنوان: أبو الهلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية،(1981)وهي دراسة تاريخية تؤصل لحياة أبي الهلال وحياته الثقافية وأهم مقاييسه البلاغية والنقدية ومدى أصالتها، ودراسة عبد الرحيم شهاب بعنوان: المصطلح النقدي والبلاغي عند أبي الهلال العسكري(1988)، وقد اقتصرت هذه الدراسة على المصطلحات الواردة في كتاب الصناعتين من حيث أصولها وامتدادها. ودراسة أمل المشايخ بعنوان: أبو الهلال العسكري ناقدا(2001)، وهي أيضا دراسة تاريخية تتناول الآراء النقدية المختلفة لأبي الهلال، ومدى تأثيره في النقاد التابعين له، وإن اهتمت الدراسة في معظمها بالمصطلح النقدي عنده.

وكان منطلق هذه الدراسة من جهة إظهار تعالق آراء أبي الهلال مع النظريات والاتجاهات الحديثة في النقد، وخصوصا الاتجاهات الأسلوبية منها، وبيان قيمة وأهمية ما قدمه العسكري في مواجهة التيارات النقدية الحديثة التي غصّت بها المترجمات العربية، وتقييم الجهد الذي قدمه العسكري ومدى صلاحية آرائه في الزمن الحالي. ومن المفيد أن نريد رأيا مهما للدكتور رجاء عيد في نظرته للدراسات البلاغية، حيث قال:" ولعله يحسن أن نشير من أول الأمر إلى ضرورة مراعاة الفارق الزمني، والتراكمات الثقافية، وما استجد من قضايا تجاوزت بالضرورة ما سبقها، ومن هنا فإننا لا نعني أن إرثنا الثقافي قد تكفّل بكل شيء، أو أن ما قاله الأقدمون يغطي خارطة الحاضر، ويدثّر بعباءته تخوم المستقبل، وإنما نعني التذكير بوضاءة تلك التحليلات التراثية، سواء ما اندرج منها تحت المباحث البلاغية، وهي الأوضح أو ما اندرج في دراسة النص القرآني وهي كثيرة ومتعددة، أو في شروح الشعر[1]. أما منهج هذه الدراسة فكان وصفيا تحليلا؛ يحاول رصد الظاهرة الأدبية واستجلاء منطلقاتها الفكرية، ومدى انسجامها مع الأبعاد النظرية الحديثة في النقد. وقد حاولت هذه الدراسة تبني الموضوعية والحياد وعدم الاندفاع في تأصيل

---

[1] ـ رجاء عيد، البحث الأسلوبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1993: 197

الظواهر، أو محاولة لي أعناق النصوص، كما حاولت الدراسة تجنب التكرار ما وسعها ذلك، غير أنه لا مناص لا مناص من التكرار أحيانا؛ بسبب طبيعة المادة النقدية عند العسكري، إذ تحتمل الفكرة أكثر من قضية. وفي النهاية نؤكد أن قراءتنا لكتاب الصناعتين تقف في جانب القراءة الاستكشافية التي تتحرك على السطوح والأعماق، وتقدم المقدمات والنتائج وتربط التحليل بالتركيب، فهي حفرية في إحدى زوايا التراث الذي ما زلنا بحاجة إليه.

2.1 التعريف بالمؤلف والكتاب:

أبو هلال العسكري هو الحسن بن عبد الله بن سهل، من أعلام القرن الرابع الهجري، نشأ بـ(عسكر مُكْرَم) وهو بلد مشهور من نواحي (خوزستان) ويظهر أن أبا هلال قضى بعسكر مكرم جل سنيه، أما مولده فلم تذكر التراجم تاريخا لمولده، وكذا الحال بالنسبة لوفاته، باستثناء إشارة في نهاية كتاب الصناعتين تذكر أنه قد فرغ من تأليف الكتاب في عام ثلاث مائة وخمسة وتسعين للهجرة، وقد رجح معظم المؤرخين أن وفاته كانت في ذلك العام[1]. ويتبين لمتصفح كتب «أبي هلال» انه لا يكاد يردد غير اسم واحد نقل عنه في الكثير من المواضع، هو خاله أو شيخه «أبو أحمد ــ الحسن بن إسماعيل العسكري، وقد أشار أبو الهلال إلى بعد الشيوخ الآخرين إشارات قليلة. وقد قضى أبو هلال جانباً من حياته في الدرس والتأليف، حيث تناول في مؤلفاته فروعاً مختلفة من المعرفة، كالحديث والتفسير والتاريخ واللغة والأدب، ولكن أصاب مؤلفاته ما أصاب غيرها من الضياع، ومنها: كتاب الأوائل ــ جمهرة الأمثال، كتاب التلخيص في اللغة، الحث على طلب العلم، ديوان المعاني، كتاب الصناعتين، كتاب الفروق اللغوية، والمعجم في أسماء بقية الأشياء، وهي في مجملها قرابة ثلاثين كتاباً[2].

---

(1) -انظر الصفدي ، الوافي بالوفيات، اعتناء إحسان عباس، ط3، دار صادر، بيروت، 1991، وانظر مقدمة كتاب (أبي الهلال ومقاييسه البلاغية والنقدية، بدوي طبانة، دار الثقافة بيروت،ط2، 1981،

(2) -انظر ياقوت الحموي، معجم الأدباء، مصر (دت) ص: ج8-218، وانظر السيوطي بغية الوعاة، تحقيق محمد أبو الفضل ط2، دار الفكر، بيروت، 1989: ج1: 506،

والحقيقة أن شهرة أبي الهلال قامت على كتبه الأدبية كالصناعتين، وديوان المعاني وجمهرة الأمثال، وهو إضافة لذلك شاعر، وقد جُمع ما تبقى من شعره في ديوان. أما كتاب الصناعتين -وهو محور هذه الدراسة- فقد اعتمد في بعضه على طروحات السابقين منطلقا من رصد علائق الاتفاق والاختلاف بين مصطلحي البلاغة والفصاحة كأساسين تنضبط بموجبهما تفريعات البحث في النص، وإن اختلف عنهم في تماسك المنهج. ولم تكن نقولاته عن السابقين وخاصةً الجاحظ وابن طباطبا في ما يتعلق بقضيتنا أساساً سيوهن من محاولته ويهلهل أصالته، فقد حاول الاجتهاد كما حاول إحداث نسق من الانسجام بين آراء مختلفة، من ذلك موقفه في عرض معاني الفصاحة والبلاغة، وقد أشار العسكري في مقدمة كتاب الصناعتين إلى مصادره الأدبية التي استقى منها بعض أفكاره مع تحفظه على مناهجها، كما أخبرنا في قوله: "فلما رأيت تخليط هؤلاء الأعلام فيما راموه من اختيار الكلام، ووقفت على موقع هذا العلم من الفضل، ومكانه من الشرف والنبل، ووجدتً الحاجة إليه ماسة، والكتب المصنّفة فيه قليلة، وكان أكبرها وأشهرها كتاب البيان والتبيين لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، وهو لعمري كثير الفوائد، جمّ المنافع، لما اشتمل عليه من الفصول الشريفة، والفقر اللطيفة، والخطب الرائعة، والأخبار البارعة، وما حواه من أسماء الخطباء والبلغاء، وما نبّه عليه من مقاديرهم في البلاغة والخطابة، وغير ذلك من فنونه المختارة، ونعوته المستحسنة، إلا أنّ الإبانة عن حدود البلاغة، وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة في تضاعيفه، ومنتشرةٌ في أثنائه، فهي ضالّة بين الأمثلة، لا توجد إلا بالتأمل الطويل، والتصفّح الكثير، فرأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام: نثره ونظمه، ويستعمل في محلوله ومعقوده، من غير تقصير وإخلال، وإسهاب وإهذار. وأجعله عشرة أبواب مشتملة على ثلاثة وخمسين فصلا"[1]. وقد اتسم منهج أبي الهلال بالدقة والفصل الموضوعي بين المباحث المختلفة؛

---

(1) أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1998

فكل المباحث البلاغية والنقدية التي تناولها ذكر حدودها وشرح وجوهها وضرب الأمثلة في كل نوع منها وفسّر ما جاء عن العلماء في شأنها. فهو بدايةً يحاول عرض المعاني اللغوية للاصطلاح، وبعد التوسع في مجالات إطلاق البلاغة ومعانيها، يحصر دلالتها في العملية التواصلية للكلام باعتبار أنها سميت بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه. ثم يخلص إلى الفصاحة التي يتمحور معناها حول تعبير المتكلم عما في نفسه وإظهاره، لينتهي أخيراً إلى تقرير هذه الخلاصة وهي أن "الفصاحة والبلاغة ترجعان إلى معنى واحد وإن اختلف أصلاهما: لأن كل واحد منهما إنما هو الإبانة عن المعنى والإظهار له"[1].

وإذا كانت الوحدة المنهجية المطلوبة في الكتاب هي قيامه على وحدة الفكرة المنبثة في كامل الفصول التي يؤدي عرضها المتنامي إلى إيفاء كل تفرعاتها حقها من البحث والاستقصاء، فإن الصناعتين تجمعه هذه الوحدة؛ ذلك أنه ورغم الإقرار بأن فصول الصناعتين المنزلة في الأبواب المشكلة لحجم الكتاب مستقل بعضها عن بعض من حيث القضايا المدروسة، فإن خيطاً متينا يلحم أطروحات العسكري المختلفة يتبدى بوضوح في القناعة الواحدة التي تحكم بحثه للفظ والمعنى ومدخله التأسيسي الضابط لعلائق الفصاحة والبلاغة، ويظهر ذلك إذا استعرضنا بسرعة أبواب الكتاب، فهي تتوزع بين مبحثي اللفظ والمعنى لتأكيد حضورهما كصفة للبلاغة، فالفصول مرتبةً كما ذكرها العسكري هي: في الإبانة عن موضوع البلاغة، في تمييز الكلام جيده من رديه، في معرفة صنعة الكلام، في البيان عن حسن السبك وجودة الرصف، في ذكر الإيجاز والإطناب، في حسن الأخذ وقبحه وجودته ورداءته، القول في التشبيه، في ذكر السجع والازدواج، في شرح البديع والإبانة عن وجوهه وحصر أبوابه وفنونه، خمسة وثلاثون فصلا، في ذكر مقاطع الكلام ومباديه. ولقد أدى استقصاء ما طُرح في المدخل إلى الإقرار بشمول البلاغة المعنى واللفظ، وأدى إلى تبني هذا الموقف المسار الذي تحقق بمقابلة دلالات

---

[1] ـ العسكري، الصناعتين: 16

المصطلحين، إذ ظهرا متطابقين لتختص البلاغة بالمعنى، والفصاحة باللفظ مع انسحابها على شرط التمام في آلة البيان. ثم تعود دلالة البلاغة لتنبسط على عنصر اللفظ الذي هو من اختصاص الفصاحة، ويصبح شرط البلاغة في الكلام متحققاً في وضوح المعنى ووضوح اللفظ، وهذه النتيجة هي التي خولت للعسكري الانتقال إلى بحث اللفظ والمعنى باعتبارهما عنصري البلاغة الرئيسيين. والمهم في هذا الموقف الذي يقترب فيه من الشكلانية أنه لا ينسى تكرار شروط الصواب في المعنى دون أن يتغافل عن إيلاء صورته مقاماً عالياً، ذلك أن "الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً، وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً، دخل في جملة الجيد، وجرى مع الرائع النادر"[1]. فإذا كان اللفظ الحسن يشفع لوسطية المعنى ووسطية المعنى إيذان بتنزّل المعنى في مراتب، فإن المعنى إذا كان "صواباً، واللفظ بارداً وفاتراً، والفاتر شر من البارد، كان مستهجناً ملفوظاً، ومذموماً مردوداً"[2]، فصواب المعنى لا يشفع لضعف الصورة اللفظية، إلا أن ذلك لا يعني التقديم المطلق للصورة اللفظية، إذ ما دام الاعتبار في الإخراج الجميل للمعنى الصواب، فإن ضعف الإخراج يوهن من بلاغة النص مثلما أن سخف المعنى يهلهل الكلام الجيد اللفظ ذلك أنه "لا خير فيما أجيد لفظه إذا سخف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى، وظهور المقصد"[3]. وهكذا تتضافر المواقف لتؤدي إلى تأكيد حضور المعنى واللفظ معاً في بلاغة العسكري، مع الإقرار بالأثر المتبادل بينهما. ويكفي لإزاحة وصف نقد العسكري بالنقد بالشكلاني اعتقاده في هذا النص بسقوط الكلام الذي حسن لفظه وسخف معناه، وإن ظلت العلائق الرابطة بين العنصرين قائمةً على منظور ثنائي يرصد أوصاف كل طرف على حدة دون أن يمتنع لديه أن يكون لأوصاف هذا الطرف أثر في الطرف الآخر سلباً وإيجاباً، مع الإشارة أخيراً إلى أن وصف المعنى يستقطبه مبدأ الصواب، في حين يشترط في اللفظ الحسن والجودة.

---

(1) ـ العسكري، العسكري، الصناعتين :73

(2) ـ نفسه: 74

(3) ـ نفسه: 75

أما عن دواعي تأليف الكتاب، فيذكر أبو الهلال عدة أسباب منها: أنه رأى أحكام السابقين قاصرةً ومرتجلةً، وأنه عرف فضل هذا العلم وضرورته للمتعلم والمتأدب، قلة الكتب التي عالجت هذه القضايا، وأنه رأى أن كتاب البيان والتبيين أفضل هذه الكتب لكن هذا الكتاب ينقصه التنظيم العلمي والمنهجي[1]. وقد ذكر أبو الهلال منهجه الذي اعتمده في تأليف الكتاب حيث قال: "وليس الغرض في هذا الكتاب سلوك مذهب المتكلّمين، وإنما قصدت فيه مقصد صنّاع الكلام من الشعراء والكتُّاب، لهذا لم أطل الكلام في هذا الفصل"[2]. وكتاب الصناعتين يمتاز بالإكثار من الشواهد الأدبية، ولكن القول بأن هذا السبب وحده يجعل أبا الهلال رأسا لمدرسة الأدباء في نقد الشعر أمر فيه نظر، فقد قال الأستاذ الخولي: "لعل المدرسة الأدبية لم تكد تظفر بالكثيرين من أمثال أبي الهلال العسكري"[3] وهو يقصد منهجه ومقاييسه وأمثلته وأفكاره المتعددة التي تنطلق من رؤى أدبية لا رؤى كلامية. وفي كتب المحدثين نجد العسكري حاضرا أيضا كما نجد مثلا في قول عبد الله الغذامي وهو يتحدث عن جمالية الاستعارة عند رولان بارت : إننا نجد المقولات الحديثة في الأسلوب والشعرية لا تكاد تنفصل عن موروثنا، كما هو الحال عند "العسكري حيث يقول:(والاستعارة أبلغ من الحقيقية) وكأن صدى هذه الجملة يسري عبر الزمان والمكان ليبلغ (رولان بارت) الذي يردد هذا الصدى بقوله: (الأسلوب ليس أبدا أي شيء سوى الاستعارة) فالسمات البيانية التي تتصدر النص ليست حليةً يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسرّ سحره"[4]. وكذلك الحال بالنسبة ليوسف نور عوض في حديثه عن الشكل الأدبي حيث قال:" ويمكن القول إن الفكرة التي انطلق منها العسكري هي أدبية الأدب وهي الفكرة التي تقول: ليس المهم ما تقوله الأعمال الأدبية، بل الكيفية التي يُقال بها الأدب [5]. ومن هنا نستطيع أن نجد وشائج عدةً بين تراثنا النقدي وبين القضايا

---

(1) – بدوي طبانة، أبو الهلال العسكري، ومقاييسه البلاغية،دار الثقافة، بيروت، ط2، 1881: 94

(2) – العسكري الصناعتين: 18

(3) أمين الخولي، البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها، القاهرة، دار الفكر العربي، 1947: 22

(4) - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، جدة – السعودية، ط1، 1985: 25

(5) - يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين ، القاهرة، ط1، 1994: 120- 121

الحداثية المتعددة، أو كما قالت خيرية حمر العين:" ويكفي نظرة تأمّليــة فــي الموشح، والعمدة، والمثل السائر، وكتاب الصناعتين، لتدرك مدى اهتمام نقادنا القدامى بما كان يُثار من مسائل حداثيةٍ في الشعرية المعاصرة، على الرغم من كونها تفتقر لانتظام منهجي"[1]. ومن هنا كان كتاب الــصناعتين خليقــا بمــد جسور التواصل بينه وبين التيارات الحديثة في النقد لقيمة المعطى الأدبي فيــه من جهة، ولعدم انقطاع التيارات النقدية الحديثة عن أصــولها المعرفيــة فــي التراث من جهة أخرى.

3.1 بين البلاغة والأسلوبية:

لقد اختلف معظم منظري الأسلوبية حول زاوية الرؤية التي يــتم مــن خلالها اكتناه النظام الذي يرتكز عليه العمل الأدبي، وقد اختــصت الأســلوبية بعلم دراسة الأسلوب، وهي تختلف عن دراسة اللغة في أن اللغة تقتصر علــى تأمين المادة التي يعمد إليها الكاتب ليفصح عن أفكاره، بينمــا يرشــدنا علــم الأسلوب إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلــى التــأثير فــي السامع أو القارئ، ومن هنا أصبحت الأسلوبية منهجا للبحث في أسس إرســاء علم الأسلوب. ويطلق مصطلح أسلوبية على الدراسة التي تركز على الأشكال الأدبية للنص-كما يطلق مصطلح (أسلوب) على: سياق الاستخدام الأدبي للغة، وقد اتضح ما كان من تفريق بين الأسلوب والأسلوبية، في كــون الأســلوبية "دراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب فهي طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة"[2]. ويرصد الدارسون تطورين كبيرين كان لهما عظيم الأثر في البحــث اللغوي، أولهما: ظهور الفيولوجيا المقارنة، وثانيهما: وهو مرتبط بعالم اللغــة (سوسير) إلذي دعا على دراسة اللغة كبناء متكامل في فترة زمنية محددة قبل دراسة التطورات الجزئية التي تطرأ على نطق حرف مــن الحــروف مــثلا فتؤدي إلى التغيير في بعض القواعد أو بعض المفردات [3]. إلا أن الأســلوبية

---

(1) - خيرية حمر العين، شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للدراسات، إربد ، الأردن، ط1،2011: 34

(2) - ينظر محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1994، 125

(3) - شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب مطبعة أنترناشيونال، ط1، المملكة العربية السعودية، 1988: 28-29

كمنهج عُرفت في دراسات (شارل بالي)، حيث ركز في دراسته على الكشف عن العلاقة بين الفكر واللغة، وقد وجدها في اللغة العادية دون اللغة الأدبية، فاللغة الأدبية هي شكل العبير الذي أصبح تقليديا، إذ إنها بقايا ونتائج لجميع الأساليب المتراكمة عبر الأجيال والعصور في رصيد مشترك يختلف عن اللغة العفوية العادية، ودراسة بالي تقصي النص الأدبي عن اهتمامها وتركز على اللغة الطبيعية، واللغة المنطوقة دون اللغة المكتوبة، وتهمل العنصر الجمالي في اللغة مكتفيةً بمحتواها العاطفي، وكان لهذه الأسلوبية اللغوية آثارها الواضحة في الاتجاهات الأسلوبية الأخرى [1]. ومن هذا المنطلق تعددت نظرات العلماء للأسلوب، تبعا للمحطات التاريخية التي مر بها هذا المصطلح، ولسنا في هذا المقام بحاجة للدخول في الأزمة التي عاشتها الدراسات الأسلوبية منذ 1902، حين جزم (شارل بالي) أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية، ثم ما عانته الأسلوبية من تذبذبات بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات، وجفاف المستخلصات، وما نتج عن ذلك من تفاعل وتمازج ساهم بشكل أو بآخر في توجيه مسيرة مصطلح الأسلوب، وإرساء قواعده التي شهدها في أواخر الستينات حينما اطمأن الباحثون إلى شرعية علم الأسلوب، وتحول ذلك المخاض الصعب من جدلية الوضعية والمثالية إلى الممارسة والتنظير[2]. وخلال المراحل التي مر بها مصطلح الأسلوب ظهرت معالم مفهومين للأسلوب لا يزالان يتجاذبان تفكير النقاد إلى يومنا هذا وهما المفهوم الشكلي والمفهوم الذاتي، أما المفهوم الشكلي فهو امتداد لعلم البلاغة القديم، وقد دافع عنه (بالي) وغيره ويذهب إلى أن الأسلوب هو طريقة التعبير اللغوي عن الأفكار، ويتناول الإيقاع والصوت وعلاقته بالدلالة، كما يتناول انفعال المتكلم، والمفردات وروابط الجمل إلى غير ذلك. أما المفهوم الذاتي فيذهب إلى أن الأسلوب إنما هو طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء وبعصر من العصور وبفن من الفنون، وهو يُعنى بصلة التعبير بشخصية الكاتب، وقد

(1) – إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي، وزارة الثقافة الأردنية، عمان،ط1، 1996: 28
(2) – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعد الصباح، الكويت، ط4، 1993: 34

حاول (بيير جيرو) أن يوفق بين المفهوم الشكلي والذاتي في تعريفه للأسلوب كما جاء في قوله: الأسلوب هو هيئة النص التي تحصل من اختيار الوسائل التعبيرية التي تحددها طبيعة الكاتب وميوله[1]. أما أصحاب الاتجاه البنيوي للأسلوب فقد تعددت تعريفاتهم للأسلوب أيضا، مما يتيح لنا أن نرصد ثلاثة اتجاهات مهمة ضمن المدرسة الواحدة، فقد ارتبطت الأسلوبية ارتباطا معقّدا بالبنيوية وبالإرث النظري الذي تركه الشكلانيون الروس فضلا عن ارتباطها باللسانيات في صيغتها عند (دي سوسير)، (فشارل بالي) أحد اثنين جمعا محاضرات (دي سوسير) التي نُشرت إثر وفاته، وهو الذي أنشأ الأسلوبية التعبيرية، ولقد تعددت مذاهب الأسلوبية، وكثر مزاولوها وتكاثر مع ذلك منتقدوها، بل والقائلون بجفافها وقرب زوالها، ويصرّ المتمسكون بهذا المنهج أنه صالح للتطبيق على النصوص، وأنّه لا يتعارض مع الثورة المعرفية التي تشهدها علوم اللسان ما دام مسلكا إجرائيا في مقاربة الخطابات الأدبية خصوصا. فـ(رولان بارت) يقترح وضع تعريف للأسلوب بمقابلته بالكتابة، ويعتبرهما معا مخالفين لمفهوم اللغة العادي، فالأسلوب لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي، إلا أننا نجده في موضع آخر يعرف الأسلوب على أنه الانزياح الاستعاري في النص، أو كما يقول:"الأسلوب ليس أبدا أي شيء سوى الاستعارة والسمات البيانية التي تتصدر النص ليست حليةً يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسرّ سحره"[2]. أما (ريفاتير) فيعرف الأسلوب على أنه: كل إبراز أو تأكيد سواء أكان تعبيريا أو عاطفيا أو جماليا يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللغوية دون التأثير على معناها[3]. أما (تشومسكي) فينظر للأسلوب على أنه اختيار بين مجموعة من البدائل والإمكانات، وهو انتخاب واعٍ في إطار قد حُدد بوضوح[4]. ومن هنا ذهب (ريفاتير) إلى اعتبار الأسلوب مصدراً مهماً من مصادر التأثير الأدبي، فهو

---

(1) - علي بو ملحم، في الأسلوب الأدبي: 8

(2) - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: 25

(3) - صلاح فضل ، علم الأسلوب العربي ، الهيئة المصرية للكتاب ط2، 1985م.: 98.

(4) - نفسه: 102

يتكون من تأسيس نمطٍ معينٍ من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ، في حين كان (جاكبسون) يعرّف الأسلوب على أنه تكافؤ، أو تعادل في المزج بين جدولي الاختيار، والتوزيع. والنمط هو: الطريقة التي يمكن أن نميّز بها نصاً ما، أو مجمل أعمال مؤلف ما، أو أعمال مجموعة من الكتاب، أو فترة أدبية بكاملها، وفق نماذج نمطية من الاستخدام اللغوي. فهو يرتبط عادةً بأمور واقعية خارج النص، مثل فلسفة المؤلف، أو مثل حركة أدبية. أو لنقل بعبارة أخرى، تدرس (الأسلوبيات) تواترات الاختيار النسبية التي تميز لغة النص عن لغة غيره[1]. وقد اقترن الأسلوب عند بعضهم بالهيئة الشكلية للمعنى الأدبي، كما جاء عند الكاتب الفرنسي (ستندال) حيث قال:"يتألف الأسلوب من إضافة تسبقها فكرة ما، مع الأخذ في الاعتبار جميع الملابسات لتحقيق التأثير الكلي الذي ينبغي أن تفصح عنه تلك الفكرة"[2]. ويرى بعض الباحثين أن للأسلوب معنى جماليا غير تمثيله للمعنى الشعري، فقد أصرَّ العالم (ديكونيس) في أطروحته:"على أن علم الأسلوب قد تكون له قيمة مستقلة منفصلة عن المضمون، وأنه في مقدورها من حيث هي أن تؤدي وظيفةً إما مطلقةً أو مساعدةً، ومن المحقق أن الأسلوب أو قل توظيف اللغة يقف بين عداد الفنون الجميلة، ومن هذا المنطلق يستطيع الأسلوب أن ينتج متعةً عقليةً مستقلةً بعيدةً تماما عن المتعة التي تُشتق من الموضوع المعالج"[3]. وقريبا من المعنى السابق يُعرّف (شابمان) الأسلوب على أنه يحدد المدى والكيفية التي تتضح من خلالهما لغة الشاعر بما فيها من سمات انحرافية، مع ملاحظة كيفية استخدام الشاعر للخصائص المتعارف عليها عموما لإحداث تأثير خاص[4].

وإذا انتقلنا زوايا النظر التي يستخدمها الأسلوبيون في معالجاتهم للنصوص نجد أيضا تعددا فيها، فثمة من ينظر للأسلوب من خلال المبدع أو

---

(1) – تاريخ الأسلوبية: جورج مولينييه، تعريب عز الدين العامري وعبد المنعم الشنتوف، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان- 1996، العددان85- 86، السنة17:146

(2) – رجاء عيد . البحث الأسلوبي، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1993، 14

(3) – نفسه: 16

(4) – محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية: 208

الباث، وثمة من ينظر له من خلال المتلقي، وثمة من ينظر لـــه مـــن خـــلال النص، ويمكن عرض أبرزها فيما يلي: من زاوية المبدع أو البـــاث للخطـــاب اللغوي، فإن الأسلوب هو الكاشف عن فكر صاحبه، ونفـــسيته، فكمـــا تكـــون طبايعُ الشخص يكون أسلوبه، يقول (بوفون) الأسلوب هـــو الإنـــسان نفـــسه، فالمعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب، فما الأسلوب سوى ما نـــضفيه على أفكارنا من نسق وحركة[1]. ويقول (جوته): الأسلوب هو مبدأ التركيـــب النشط، والرفيع، الذي يتمكن به الكاتبُ النفاد إلى الشكل الداخلي للغته والكشف عنه، وقد بلغ الحد في ربط الأسلوب بصاحبه أن قالوا: إن الأسلوب شخـــصي كلون الأعين ونبرة الصوت، ومن الممكن أن يتعلم المرء مهنة الكاتب ولكنـــه لن يتعلم أن يكون له أسلوب؛ فالأساليب تختلف كاختلاف الأشـــخاص ولكـــل أسلوب هويته[2]. أما من زاوية المتلقي للخطاب اللغوي فالأسلوب ضغط مسلّط على المتخاطبين، والتأثير الناجم عنه يهدف إلى الإقناع، أو الإمتـــاع، يقـــول (ستاندال): (الأسلوب) هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلـــة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه، ويقول (ريفاتير): الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ[3]. ومـــن هنا التمس أتباع هذا الاتجاه مفاتيح الأسلوب في ردود الأفعـــال والاســـتجابات التي يبديها القارئ حيال المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص[4]. ومن زاويـــة الخطاب –أو لنقل النص نفسه– فالأسلوب هو الطاقة التعبيرية الناجمـــة عـــن الاختيارات اللغوية، ويعرّف (ماروزو) الأسلوب بأنه اختيار الكاتب مـــا مـــن شأنه أن يخرج بالعبارة من حالة الحياد اللغوي إلى خطـــاب متميـــز بنفـــسه، فالنص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره، والموجود من عناصـــر لـــيس سوى انعكاس للمفقود منها، وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها الـــنص علـــى القارئ الذي يتولى إتمامها"[5].

---

(1) – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، ليبيا *1982*: 61

(2) – عبد الحميد حسين، الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1964: 207

(3) – تاريخ الأسلوبية: جورج موليني:146

(4) – سعد مصلوح، الأسلوب، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992: 45

(5) –عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير:22

إن الأسلوب هو الحل الشخصي الذي يقدمه الفرد للصعوبات التي في عمل بنائي ما، والأسلوب بالتالي خاصة من خواص الرسالة؛ وعلى هذه الشاكلة يكون الأسلوب هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، وهو يتولد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة، هما: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة؛ ثم تركيبها تركيباً تقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال. ولعل المقاربة الأسلوبية، وهي تصطفي المرسل وكذا، تعنى بالنص الأدبي من خلاله، إنما كانت تصبو إلى الوقوع على أواصر الانتساب بين اللحظة الجمالية التي حفزت الفاعلية الشعرية على الإبداع، وبين بنية ما أنتج بتأثير من تلك اللحظة، ومدى قدرة الخطاب على التعبير عن أوفر قسط من محفزات تلك اللحظة، وانعكاس ذلك كله أسلوبياً. أما عندما تنتقل دائرة اهتمامها إلى المرسل إليه، فإنها تضيء البنيات الأسلوبية على أنها محفزات أو منبهات تحمل الذات المتلقية على كشف مناحي الترابط بين الدال والمدلول أو اكتشاف مواطن ارتباط جديدة، يجود بها السياق الأدبي[1]. وقد انطلق الباحثون الأسلوبيون من أحد ثلاثة اختيارات: بعضهم يبدأ من المرسل، فيدرس اختياراته، حال ممارسته عملية الإبداع، وبذاك فإن الأسلوب عند هؤلاء هو الاختيار أو الانتقاء، وبعضهم من المتلقي، لذلك يدرس ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها المتلقي حيال المنبهات الأسلوبية في النص، وينطلق بعضهم من مبدأ عزل المرسل والمتلقي في دراسة الأسلوب، لذلك تراهم ينطلقون من النص ذاته[2].

ولم تكن إشكاليات الدراسة الأسلوبية للأدب لتقف عند حدود التمييز بين ما هو جماعي وما هو فردي، بل تجاوزت ذلك إلى البحث في العلاقة التي تربط بين البنية الأسلوبية والبنية الفكرية للنص. فهل الأسلوب هو الفكر متلفعاً بعباءة الأدبية؟ وهل هو محتوى أو مدلولات سكبت في أوعية من الدلالات؟ أم هو الفكرة نفسها وقد تأسلبت متحولة إلى بناء أدبي؟ ولعل هذه

---

(1) - محمد مفتاح، دينامية النص الشعري ، المركز الثقافي العربي ط1، 1987: 63.

(2) - انظر صلاح فضل علم الأسلوب: 35

الأسئلة ونحوها كانت تواجه نظرية الشعرية العربية في عصرها، كما كانت تعبر عن خصوصية سياسة الكلام، تلك التي كانت أشد من الكلام نفسه [1]. ومن هذا المنطلق يعرّف (شوبنهاور) الأسلوب بأنه مظهر الفكر؛ في حين يعرّفه (فلوبير) بأنه هو وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء؛ ويقول (بيير جيرو) إن الأسلوب طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة، وأن (الأسلوبية) هي دراسة المتغيرات اللغوية إزاء المعيار القاعدي، فالقواعد هي العلم الذي لا يقوى مستعمل اللغة على صنعه، في حين أن الأسلوب، هو ما يستطيع صنعه، ومجاله هو مجال التصرف[2]. ويبدو أن دراسة أدوات التعبير الشعري التي يستعملها الشاعر ليفرض على المتلقي طريقة تفكيره هي موضوع الأسلوبية[3]. من جهة أن الأسلوبية "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث، مراقبة الإدراك لدى القارئ، المتقبل والتي بها يستطيع أيضاً أن يفرض علينا وجهة نظره في الفهم والإدراك، فالأسلوبية بهذا الاعتبار علم لغوي يُعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين، وإدراك مخصوص"[4]. ومن هنا يُنظر إلى الأسلوب الشعري على أنه: اختيار واع لأدوات التعبير الشعري[5]. وقد اتضح ما كان من تفريق بين الأسلوب والأسلوبية، في كون الأسلوبية دراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب فهي طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة، وبعض الباحثين يرى: "أن الأسلوبية تعرف أحياناً، بأنها: البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[6]. وبكلمة دقيقة إنها تعنى ببنية المعنى وكيفية توليده، في اللغة وخارج اللغة وتعنى أيضاً بالقواعد التي تولد المعنى، والضوابط الموضوعة على تلك القواعد" [7]. وفي رأي (جاكبسون) هناك ست وظائف مختلفة تقابل العوامل

---

(1)- ـ الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، مازن الوعر. عالم الفكر، ع3 –4، 1994: 138.

(2) – عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1980: 22-21

(3) - عبد السلام المسدى الأسلوبية والنقد الأدبي،39.مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، 1982

(4) - نفسه، 39 –40

(5) - بيير جيرو، -الأسلوب والأسلوبية: 7.

(6)- عبد السلام المسدي،-الأسلوبية والأسلوب: 30.

(7) – نفسه: 30.

الستة التي ينبغي توفرها في أية عملية اتصال، وهي: الباث، والمتلقي، والسياق أو الشيفرة، ووسيلة الاتصال، ثم الرسالة نفسها. فالوظيفة تتألف بتركيز رسالة على أحد هذه العوامل، فالتركيز على الباث يعطي الوظيفة الانفعالية التي تعبر عن عواطفه ومشاعره، والتركيز على المتلقي يعطي الوظيفة الافهامية، أي وظيفة التأثير على المتلقي، والتركيز على السياق يعطي الوظيفة الإحالية، أو المرجعية، والتركيز على الشيفرة يعطي الوظيفة (الماوراء لغوية) أو (الميتالغوية) أي (المعجمية) والتي تعنى بالسنن المشترك بين المرسل والمرسل إليه، والتركيز على الرسالة نفسها يعطي الوظيفة الشعرية التي يراها (جاكوبسون) متمركزةً حول قصد الإرسالية، باعتبارها كذلك، وهذه الوظيفة هي التي توضح الجانب الملموس من الدلائل وتعمق من هذه الوجهة نفسها، الثنائية الأساسية للدلائل والموضوعات[1]. ويذكر (جاكوبسون) أن هذه الوظيفة (الشعرية) تتصل بمظاهر اللغة الموصوفة من طرف الأسلوبية. فالنص الأدبي يتضمن عادةً هذه الوظائف بدرجات متفاوتة، إذ هي تشكل تسلسلاً هرمياً بحسب الغلبة النسبية لكل منها، فإذا كانت الوظيفة الشعرية هي الغالبة وُصفت الرسالة بأنها أدبية أو جمالية، ويحدث ذلك وفق مبدأ التغريب.

أما علائق اتصال البلاغة بالأسلوبية فهي ذات أوجه عديدة، ويكفي القول إن البلاغة قد استعادت جانبا من أهميتها في حقل الدراسات الحديثة، فالعودة إلى البلاغة بعد أن هُجرت وابتعد عنها النقاد تثير الاستغراب؛ فمنذ سنوات قليلة لم يكن أحد يتصور أن البلاغة ستعود لتحل المقام الأول أو لتأخذ مكانها مرةً أخرى في الصف الأول من العلوم الإنسانية[2]. إن الذي أكد الصلات التي بين البلاغة، والأسلوبية- رغم استقلال كل منهما؛ أو ازدهار كلٍ منهما في مجاله الخاص- الآراء والنظريات التي صارت تقدم في الأدب، والنقد، والأسلوب، مثل خصوصية الأدب من الوجهة الجمالية، أو حوارية

---

(1) - *ينظر ريفاتير*، معايير تحليل الأسلوب،ترجمة حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ، ط1، 1993، 68-69.

(2) - صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة 164، الكويت، 1992: 179

الكلمة، أو تحرير المتلقي من آلية المألوف، استناداً إلى تعددية الصور البلاغية، أو الشعرية كوظيفة في الخطاب الأدبي، أو الرسالة الخالقة لأسلوبها. فقد ويؤكد (بيريلمان) على أنه لا يوجد (أدب) دون بلاغة؛ وأن أدوات البلاغة كفن تعبير، يجب أن تظل مالكةً لفعاليتها الإدلالية، فلا تفقدها؛ ويكون ذلك بـِ(صدق) المنتج للخطاب، كون خطابه ثمرة واقعه، وآنئذ تتحقق له القيمة الإدلالية، وينأى خطابه عن أن يوصم بالإجرائية؛ لأنه يكون طبيعياً، ولا يشعر القارئ إزاءه بأي قلق[1]. وفي مقاربة للدكتور أحمد مطلوب يعقد فيها موازنةً منهجيةً بين مستويات التحليل الأسلوبي وبين المباحث البلاغية، إذ اتخذت دراسة النص ثلاثة مستويات، أولها: مستوى المقوم الصوتي أو العروضي ويندرج تحته التحام أجزاء النظم والتئامها، وعلم الأصوات التعبيري، حيث ينظر في أسلوبية الكلام الشعري في مستواه الصوتي، كونه "أول المنطلقات الأسلوبية التي تلتقي منهجياً بالوصف البلاغي، لصوتية المفردات اللغوية، وأنساقها التعبيرية، وإقرار الأثر الصوتي في تكثيف العلاقة، بين الدال والمدلول وإحداث المتغيرات اللغوية لأداء المعنى. فالصوت يختلف باختلاف ذات الشيء المحدث له" [2]. أما المستوى الثاني فهو المستوى التركيبي: وهو دراسة تراكيب النص اللغوية كالإسناد، وأنواع الجمل، والتقديم والتأخير، والفصل والوصل، وما يتصل بالبناء اللغوي. والمستوى الثالث هو المستوى الدلالي، ويتضمن في سياقه: دراسة الصورة الشعرية وما يتصل بها. وهذا ما يقوم به البلاغيون الجدد، إذ يحللون مستويات التعبير على عدة محاور: التغيير اللفظي والتركيبي والدلالي مركزين على العلاقات بينها. وهذا المنهج الذي يدعو إليه البلاغيون الجدد والأسلوبيون لا يخرج عن بحوث البلاغة العربية وهي:

1. الفصاحة: التي أفاض النقاد والبلاغيون في بحثها كالعسكري وابن سنان وابن الأثير وغيرهم

---

[1] - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، الكتاب العرب، دمشق،2000 :52.

[2] - الأسلوبية الصوتية، مقال، ماهر مهدي هلال، 70. آفاق عربية، ع كانون الأول. 1992.

2. علم المعاني: الذي بحث في التراكيب وأبنية التعبير

3. علم البيان: الذي يبحث في التصوير كالتشبيه والمجاز

4. علم البديع: الذي يبحث في فنون لها صلة بالإيقاع والمعنى والتزيين. لقد جرب الباحثون كثيرا من المناهج الحديثة ولكنهم عادوا إلى البلاغة، وليست دراستهم للمستويات الثلاثة إلا صورةً لها وإن جاءت باسم جديد ومصطلحات لا تبتعد عن جرب الباحثون كثيرا من المناهج الحديثة ولكنهم عادوا إلى البلاغة، وليست دراستهم للمستويات الثلاثة إلا صورةً لها وإن جاءت باسم جديد ومصطلحات لا تبتعد عن مصطلحات القدماء في دلالتها كثيرا [1]. ومما ميز الأسلوبية من البلاغة في البحث الدلالي أن البلاغة اكتفت بالنظرة التبادلية للكلمات، بوضع واحدة مكان الأخرى، دون محاولة البحث في علاقاتها التتابعية، بوضع الواحدة إلى جوار الأخرى، وبالنتيجة فقد استأثر محور الانتقاء بالأفضلية على محور التأليف، وواضح أن التركيز على محور الانتقاء يحصر البحث في نطاق علم الدلالة" [2]. وقد صار النظر إلى الدلالة كونها اتحاداً شاملاً بإطار متكامل بين الدال والمدلول غير قابل للتجزئة [3]. لكون دلالة الكلمة لا تفتقر إلى مدلولها فقط "وإنما تحتوي على كل المعاني التي تتخذها ضمن السياق اللغوي، وذلك لأن الكلمات في الواقع لا تتضمن دلالةً مغلقةً، بل تتحقق دلالتها في السياق الذي ترد فيه، وترتبط دلالة الجملة بدلالة السياق الذي ترد فيه" [4]. رغم إيماننا الراسخ باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول عامةً، فإننا نؤمن بعلاقة حقيقية بين مظاهر الدوال معزولةً وبين إطار الدلالة [5].

---

(1) ـ أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، 2002: 319-320

(2) ـ بول دي مال، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر ، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، ط1، أبو ظبي، 1995: 6

(3) ـ محمد حسين الصغير، تطور البحث الدلالي عند العرب، دار الكتب العلمية، ط1، بغداد، 1988: 17

(4) ـ المرجع نفسه: 18

(5) ـ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ، المطبعة الرسمية ،تونس، ط1، 1981: 59.

وقد اقترنت البلاغة الجديدة بعلم الدلالة في تجاهل لدور المبدع أو المتلقي، أو الجوانب الفنية، فالإدلال مختلف عن ذلك؛ إذ هو لا يحصر همه في المشكلات النفسية، والاجتماعية، أو السياسية التي تحللها العلوم التجريبية؛ وإنما هو يهتم ببنية القول، إذ إنّ ثمة أشكالاً للقول لها تأثير جمالي على نحو الاتساق، أو الانسجام، أو الإيقاع، أو الجرس، وغير ذلك من الخواص الشكلية، فهذه الأشكال تمارس تأثيراً على المتلقي بما تثيره فيه من عواطف الإعجاب، أو البهجة، أو الحزن، أو السرور، أو مما يلفت انتباهه إليه، أو تثير فكره فيه؛ فهذه الآليات تم إقصاؤها عن بحث الإدلال في البلاغة الجديدة، لأن طرائق الأداء، والحركة، والإشارة فيها هي أقرب إلى المشكلات التي تدرسها معاهد الفنون الدرامية، ومدارس الإلقاء والتمثيل منها إلى التحليل البلاغي أو الأدبي. وعلى هذه الشاكلة تكون تحليلات البلاغة الجديدة كشفاً عن الفعالية الإدلالية للغة، وعن مستويات العملية الاستدلالية بين الباث والمتلقي، وقد أكّد(بيريلمان) أنه يمكننا مصافحة أفق المبدع وهو يريد إقناع المستمع بكلامه، دون أن نعود إلى (جدل) أرسطو، وإنما نتقيّد بالمتلقي الذي يجب التوعي له أكثر، وتحديده أكثر[1]. ومن هنا فقد بدأت نظرية النقد العربية تدخل مرحلةً جديدةً باتجاهها نحو الفكر البلاغي؛ الك أنه إذا كان النحو هو الذي يحكم نظام العلامات، وإذا كانت نظرية الأدب هي التي تحدد الكيفية التي تبنى عليها الأعمال الأدبية، فإن النظرية البلاغية هي التي تأخذ سائر العناصر في اعتبارها، سواء كان ذلك يخص المؤلف، أو المرسل، أو العمل الأدبي، أو الواقع الثقافي والاجتماعي واللغوي، أو المستقبل. فالبلاغة هي فن استخدام اللغة في الواقع العملي ، سواء كان ذلك على المستوى الاتصالي المرجعي، أم على المستوى الأدبي، وذلك ما جعل العرب يقولون: إن البلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال[2] فالبلاغة فن تعبير، ولا يوجد خطاب أدبي دون بلاغة.

---

[1] - عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق: 54

[2] – يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي: *128*

4.1 الشعرية:

الشعرية كمصطلح هي مصدر صناعي من (الشعر) وليس اسما منسوبا، على نحو قولنا: الأبيات الشعرية أو الأغراض الشعرية. ولَيْتَ شِعْرِي أي ليت علمي، وشَعَرَ به:عَقَلَه. والشِّعر:منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، ويقال: شَعَرَ فلان وسمي شاعِراً لفِطْنَتِه [1]. والشعرية كمصطلح حديث مترجم عن اللاتينية (poetics) أي علم الشعر. ويرى بعضهم أن كتاب (بوطيقيا) أو (فن الشعر) كما تُرجم للعربية في العصور القديمة،هو أول كتاب خُصص بكامله لنظرية الأدب والوقوف على خصائص أنماط الخطاب الأدبي. ولم يُطلق عليه العرب اسم (الشعرية) وإنما سمُّوه (ابوطيقيا أو الشعر)[2]. والشعرية أو (أدبية الأدب) كما عُرفت لاحقا، تبحث في سر الجمال الكامن في الأدب، أو تبحث في العناصر التي تجعل من خطاب ما أدبيا، وليس من شأنها أن تبحث في الأُطر الشعرية أو الأغراض، بل هي تتحرك داخل خيوط الصياغة، وهي تُعنى باستخلاص القوانين العامة ومكونات الخطاب الشعري، إذ ليس هدفها البحث عن معنى الأعمال المفردة بل الكشف عن القوانين العامة التي تساعد على إنتاج الأعمال الأدبية، وإذا كان البعض يطلق عليها الأدبية فإن البعض الآخر يفضل مصطلح (بوطيقيا) تماشيا مع المعنى الاشتقاقي(poetic) المأخوذ عن اليونانية. ولقد كان لهذا المصطلح محطات عبر التاريخ بدأت من (أرسطو) في كتابه (الشعرية) مرورا بالفلاسفة العرب الذين ترجموا لأرسطو أو تأثروا فيه، مثل ابن سينا والفارابي وابن رشد، وقد استخدموا مصطلح الشعرية بمفهومه الحديث، فمن ذلك قول ابن رشد:" وكثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تُسمى أشعارا وليس فيها معنى من الشعرية إلا الوزن، لذلك لا يُسمى الشعر إلا ما جمع المحاكاة والتخييل"[3]. وفي النقد العربي القديم لم يستعمل مصطلح الشعرية بذاته، إلا أن مفهومه ظل

---

(1) - لسان العرب، مادة (شَعَرَ)

(2) - أحمد مطلوب، الشعرية في التراث النقدي، بحث منشور في مجلة (المجمع العلمي العراقي) المجلد 40، بغداد، 1989، *3-44*

(3) - ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، *1971: 215*

رائجا بين الكتب الأدبية "ويكفي نظرة تأمّلية في الموشح، والعمدة، والمثل السائر، وكتاب الصناعتين، وغيرها من أمهات مصادر النقد التراثي، لتدرك مدى اهتمام نقادنا القدامى بما كان يُثار من مسائل حداثيةٍ في الشعرية المعاصرة، على الرغم من كونها ويكفي نظرة تأمّلية في الموشح، والعمدة، والمثل السائر، وكتاب الصناعتين، وغيرها من أمهات مصادر النقد التراثي، لتدرك مدى اهتمام نقادنا القدامى بما كان يُثار من ويكفي نظرة تأمّلية في الموشح، والعمدة، والمثل السائر، وكتاب الصناعتين، وغيرها من أمهات مصادر النقد التراثي، لتدرك مدى اهتمام نقادنا القدامى بما كان يُثار من مسائل حداثيةٍ في الشعرية المعاصرة، على الرغم من كونها تفتقر لانتظام منهجي"[1]. وفي تعريف العسكري للبلاغة نلتمس قدرا مهما من مفهوم الشعرية الحديث، إذ يقول:" البلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلبَ السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[2]. فالبلاغة عنده هي: التشكيل والتأثير، أي سلامة البناء وما يشتمل عليه منى الانزياح، ثم الأثر النفسي المصاحب لهذا التشكيل. وإذا تجاوزناه على عبد القاهر وجدنا الفكرة نفسها مجسدةً في حدّه للنظم، إذ يقول فيه: "لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس. فهو إذاً نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. وكذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة "[3]. وقد حصر بعضهم المفاهيم السائد للشعرية في المدرسة الشكلانية في ثلاثة مفاهيم:الأول: الشعرية هي علم موضوعه الشعر، والثاني: الشاعرية هي شاعرية النصوص. والثالث: الشعرية هي قوانين الكتابة الإبداعية.(4) فمن ذلك تعريف (رومان ياكوبسن) إذ يقول:" يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع

---

(1) - خيرية حمر العين، شعرية الانزياح: 34

(2) - لعسكري، الصناعتين: 19

(3) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت، 1982،: 40

(4) - عز الدين المناصرة. الشعريات قراءة مونتاجية، مكتبة برهومة ، عمان، الأردن، ط1، 1992، ص: 31 - 32

من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، لا في الشعر فحسب، حيث تهمين هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية" [1]. أما (تودوروف) فإنه يقيم علاقاتٍ وثيقةً بين الشعرية ومختلف العلوم كالبلاغة، واللغة، واللسانيات وغيرها، حيث "تستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من العلوم عونا كبيرا، ما دامت اللغة جزءا من موضوعها وجماع ذلك حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات"[2]. وقد اختلف بعض النقاد العرب في ترجمة المصطلح إلى العربية، مع أن المفهوم ظل في حدود المفاهيم الغربية للشعرية، فعبد الله الغذامي أطلق عليها (الشاعرية) وحدَّها بقوله: "والشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة"[3]. في فضّل عبد السلام المسدي مصطلح (الإنشائية) لأن مصطلح الشعرية برأيه لا يعبر عن دلالات ابوطيقيا كما في أصلها اليوناني[4]. وقد اختلف الباحثون في على اختلاف مناهجهم في رصد وتحليل الأنساق الشعرية وتجلياتها في النصوص. ويرى كمال أبو ديب أن"الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية الدلالية، أي نظام العلاقات التي هي جسد النص وكينونته الناضجة"[5]. في حين كان لبعضهم طريقةٌ تتمثل أن تنعطف باتجاه البحث فيما يجعل من أسلوب ما أدبيا، وذلك بتكثيف التأمل في الانزياحات الأسلوبية الأكثر جماليةً وشعريةً والتي اكتفت البلاغة بوصفها دون أن تمسك بطبيعتها الاختراقية، لذلك لا يمكن وصف الأساليب المغايرة بمجرد المخالفات اللغوية والمعجمية، بل ينبغي تحليل النظام الذي يكتنف كل أسلوب [6].

---

(1) - رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية- ترجمة محمد الولي، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1988: 35

(2)– تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة، شكري المبخوت، دار طوبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990: 27-28

(3) - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: 25

(4) - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية: 171

(5) - - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987:15

(6) - خيرية حمر العين، شعرية الانزياح: 166

على أن تمظهر الشعرية في كتاب الصناعتين -وفق ما يرى الباحث- كان جليا في تركيزه على مبدأ (التغاير) الذي يمثل جميع العناصر التي ترفع الأدب فوق درجة الصفر، والشعرية أساسا قائمة على مغايرتها للمألوف، والمغايرة أو الشعرية وفق هذا المفهوم هي: فن اصطياد القارئ والتأثير فيه وإخضاعه لسلطة النص. كما تمثل في بعض جوانبها العدول المطلق بالنسبة للتركيب الصياغي، إلى جانب تمظهراتٍ عديدةٍ منها: الخروج باللغة عن نسقها المعجمي، كما أن قدرا منها مرتبط بكثافة الإيحاء والتحول الأسلوبي. فالشعرية ذات ارتباط حميم بالمتلقي، بل هي سبب تلقي النص كنص أدبي، ومن هنا لزم استخدام المغايرة في كل حيثيات النصوص لجلب القارئ، لأن النفوس تملّ المألوف وتفتقد إثارته حتى يغدو شيئا آليا نمطيا، في حين تتشوّف لكل جديد مغاير للمألوف في طبيعته وصورته وتفاصيله. والشعرية تعيد للقارئ إثارته وأهميته؛ حيث تشركه في تحصيل قدر من الدلالات، كذلك توقظ فيه حس الدهشة عبر المنبهات الأسلوبية وعبر المفاجأة وكسر حاجز التوقعات في التراكيب. لذلك لم يكن هدف الشعرية التوصيل فقط، بل كان هدفها التأثير قبل التوصيل. أما الحديث عن كتاب الصناعتين فقد اشتمل في فصوله المختلفة على الكثير من القضايا البلاغية والنقدية ذات العلاقة الوشيجة مع الشعرية وفقا لبعض مفاهيمها، وكتاب الصناعتين لم يكن بذلك الكتاب الذي يقدم لنا نظريةً غريبةً في الأدب أو النقد، ولم تكن جلُّ مادته -كما الحال في أغلب كتب البلاغة والنقد – من إبداع العسكري، فهي قضايا تراكمية تأثر العسكري في بعضها بالنقاد السابقين له، مع أنه حاول أن يعطيها بعض الخصوصية، وإذا كان لكل ناقد رؤيته الدقيقة للأدب التي يظهر فيها ذوقه الخاص ومقاييسه الفنية والنقدية، فإن للعسكري رؤيتَه الخاصةَ التي قد تتفق مع بعض رؤى سابقيه، وقد تستقل في بعض جوانبها لتظهر لنا شخصيته الخاصة وفكره النقدي. وعلى الرغم من أن العسكري قد اتُهم بأنه صرف النقد العربي إلى وجهة البلاغة[1]، غير أن مما لا شك فيه أن العسكري قد حدد للمرحلة الأولى

---

[1] - انظر محمد مندور، النقد المنهجي،(دت) ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،دط: 268

المصطلحات التي يكون عليها مدار النقد الأدبي من المنظور البلاغي، أي حدد الوسائل الأدبية التي تتحقق بها أدبية الأدب، وهو المبحث الذي اتجه إليه الشكلانيون في عصرنا الحديث. والأدب بشكل عام عند العسكري يقوم على أسس أولية، وشروط مهمة، يجب مراعاتها قبل أن ينظر في مدى امتلاكه لسمة الشعرية، وهذه الشروط هي بمثابة العمود الفقري للعملية الأدبية بجميع عناصرها، وتشمل هذه الشروط: الإفراد والتركيب، وخصائص النظم. فقد حاول العسكري أن يوجد أسسا نظريةً لأدبية الأدب، تقوم على رؤية تهتم بالشكل الصياغي وعلاقته بالجانب التوصيلي، وانطلق في ذلك من أن الهدف ليس المعنى الذي ينطلق منه الشاعر، بل أدبية الأدب؛ التي تتمركز حول ضرورة أن يكون المبدع قادرا على استخدام اللغة استخداما فنيا، يعزز فيها من التأثير عبر فنيات التشكيل. غير أننا لا نتوقع أن نجد المفاهيم الشعرية الحديثة بعمرها السياقي الطويل حاضرةً في كتاب الصناعتين، بسبب طبيعة المرحلة التاريخية، والمؤثرات المعرفية، وطبيعة المواضعات التي استقرت في أذهان الناس. لذلك سنجد العسكري متحفظا على قضية الاتساع اللغوي، أو الخروج باللفظة عن معناها المعجمي.

1.4.1 مفهوم الشعر:

إن الناظر في كتاب الصناعتين يجد في معظم صفحاته أن مفهوم الشعر كان مرتبطا بالاعتدال في اللغة، والتصوير، والتركيب، والتناسب المنطقي، وهو مفهوم صياغي بحت؛ يقترب من التصوير الآلي والاستدلال المنطقي، وعلى الرغم من ذلك يقترب مفهوم البلاغة (الشعر البليغ) من مفهوم الشعرية الحديثة من جهة الاهتمام بالشكل الفني للتركيب، فالبلاغة عنده يمكن أن تختصر العملية الفنية برمتها، أو هي خلاصة العمل الفني، وأهم ملمح لأدبية الأدب فيه، إذ يقول في تعريفه لها:" كلّ ما تَبلغ به المعنى قلبَ السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك، مع صورة مقبولة، ومعرض حسن "[1].

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 14

فالبلاغة تقف على أربعة محاور رئيسة هي: التأثير في المتلقي واستمالته، تمكين المعنى، حسن المعرض أو إحكام البنية، حسن الصورة أو التخييل. وهذه المحاور الأربعة من أهم محاور الشعرية الحديثة. ويُعدُّ العسكري من المهتمين بالجانب الشكلي للأدب، وانطلاقا من رؤيته هذه فقد جعل وجهته وجهة الألفاظ والصياغة، إذ اعتمد الشكل أساسا في رؤيته للشعر، وانطلاقا من هذا يكون الشاعر خالقَ كلمات، لا خالق أفكار. لذلك نجده يعد المعنى مجرد رسالة لا يُشترط فيها غير صحتها، ففي قوله:(كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع) تتحدد الشعرية بالوسائل الفنية والنظمية لإحداث التوصيل والتمكين، وفي ذلك يظل المعنى رسالةً افتراضيةً لا دخل لها في البلاغة، بينما تكون البلاغة بمثابة الحامل الفني لها، وتتحدد البلاغة (الشعرية) بدرجة التوصيل والتمكين وحسن الصورة والمعرض، لذلك يمكننا القول إن العسكري لم يعبأ بالشعر -إن كان حاملا للإيديولوجيا أو للجوانب الفكرية- بقدر ما كان يعبأ بحسن الصياغة وحسن اختيار الكلمات، وإعطاء أكبر قدر ممكن من السهولة والسلاسة كما عبر عن ذلك في قوله: " وإنما جعلنا حسنَ المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة، لأنَّ الكلام إذا كانت عباراته رثّةً ومعرضه خلقاً لم يسمَّ بليغاً، وإن كان مفهومَ المعنى مكشوفَ المغزى"[1]، وكما في قوله: "والكلام إذا كان لفظه غثّاً، ومعرضه رثّاً كان مردوداً [2]. ويمكن القول إن نظرة العسكري للشعرية تأثرت بالشعرية الكلاسيكية (عمود الشعر) مع إغفال لقضية المعنى، وتأكيد مستمر على حسن اختيار المفردات، وحسن النظم، وسلاسة التراكيب، ولم يشترط العسكري في التراكيب غير الإصابة والمشاكلة والاتساق، في حين تطورت النظرة عند عبد القاهر الجرجاني إذ كان يرى أن شعرية التراكيب تنبع من مدى احتمالها للدلالات الثانوية(معنى المعنى). فالشعر عند العسكري ليس إلا رسالةً لغويةً جماليةً، فهو يقول في حدّه للشعر:" والشعر كلامٌ منسوجٌ، ولفظٌ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن"[3]. ومن هنا ندرك

---

(1) - العسكري ،الصناعتين: 19

(2) - نفسه: 81- 82

(3) - نفسه: 74

أن الشعر (كلامٌ) لا يشترط فيه أي نوع من الطرح، لكن يُشترط فيه الإبداع اللغوي، الذي يقوم على إحكام البنى النصية وتلاؤمها، وعلى اختيار المفردات بشكل مستقل.

ولا يفوت العسكري ــ بناءً على هذا الطرح ــ أن يقف عند التفريق الوظيفي بين ما تكون فيه الكلمة هي الهدف، وبين ما تكون فيه الفكرة هي الهدف، إذ يقول: "ومما يعرف أيضاً من الخطابة والكتابة أنّهما مختصّتان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدارُ الدّار وليس للشّعر بهما اختصاصٌ...ولا يقع الشّعر في شيء من هذه الأشياء موقعاً وليس يُراد منه إلاّ حسنُ اللفظ، هذا هو الذي سوّغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه. وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يُراد من الأنبياء"[1]. فالشعر بناءً على هذا الرأي، ليس تعبيرا صادقا عن العالم، وليس مصدرا من مصادر المعرفة يمكن الوثوق به، لكن الجمال يغدو هدفا أولياً في الشعر، في حين يحمل النثر ما يحمله من قضايا أخلاقية وإيديولوجية نفعية، مع احتماله للجمالية. والشعر عند العسكري عملية سابقة للتوصيل، لأن التوصيل ليس هدفا، بل هو مقرون بمدى شعرية الأداء، فاللُّكنة أحيانا قد تحتمل التوصيل، وفي هذا تغدو الوظيفة الجمالية هدفا ساميا بالنسبة للإبداع الشعري، لذلك فالعسكري يتحفّظ على الرأي الذي يقول إن البلاغة إفهام الحاجة، أو كما قال أحدهم:" كلّ من أفهمك حاجته فهو بليغ. وإنما عنى إن أفهمك حاجته بالألفاظ الحسنة، والعبارة النيّرة فهو بليغ. ولو حملنا هذا الكلام على ظاهره للزم أن يكون الألكن بليغا، لأنه يفهمنا حاجته، بل ويلزم أن يكون كلّ الناس بلغاءً "[2]. فالشعر وفق مفهوم العسكري، رسالةٌ جماليةٌ تأثيريةٌ، والشعر حينما يكون المضمون التجريدي هدفا فيه يسقط فنيا، أو يصبح ضربا من التجريد العقلي، الذي يمس العقل ولا يمس الوجدان، لذلك فهو وفق تعريف العسكري للبلاغة لا يكون بليغا؛ لأن البلاغة:(كل ما تبلغ به قلب السامع) لا عقله، وقد قارب

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 155

(2) ـنفسه: 20

الأصمعي فيما مضى من هذه الفكرة، حين قال: إن الشاعر تكون فحولته في الشر(عدم القيود) لا في الخير، لذلك علل ضعف الشعر الإسلامي، لأنه (مؤدلج) وفق المفاهيم الإسلامية، ومثّل لذلك بشعر حسان بن ثابت. كذلك يرى محمد عبد المطلب أن التصنيف الصياغي يرجع بالدرجة الأولى إلى المستهدَف الإنتاجي، فإذا كان المستهدَف الإنتاجي لغاية عملية صرفة، أو إيصالية خالصة، فإن النسق يرتد إلى قيمة مجردة عن التأثير. لأن الدوال فيه تظل حبيسة مرجعيتها المعجمية [1]. والمهم في هذا هو الوقوف على الرسالة الجمالية في الحد البلاغي، وهذا الموقف يشكل الأساسَ الأولَ لمفهوم الشعر عند العسكري، فالشعر لا يرقي لدرجة البلاغة، حتى يتضمن (حسن المعرض وقبول الصورة). فالفرق الأولي بين الفصاحة والبلاغة هو ارتفاع الخطاب عن درجة الصفر في الكتابة، إذ تحتمل الفصاحة خاصية الإيصال، بينما تُدخل البلاغة التأثير عبر الإيصال؛ وذلك باستخدام التقنيات الفنية والأسلوبية المختلفة. ومن هنا فإن الشعر البليغ يجب أن يبلغ قلب السامع ويؤثر فيه، عبر تحريك كوامن الدهشة، وعبر تصعيد انفعالاته، لأن غاية الشعر الأولى هي التأثير، والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديما يبهر المتلقي:" وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العاري للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ من الحقيقة شكلا يأخذ الألباب"[2].

غير أن البنيات الشعرية التي ترفع جوهر الشعر مثل الصورة والتخييل والعدول وحرية الإبداع، تظل وفقا لتصورات العسكري تحوم حول الوسطية والاعتدال لحاجات الوضوح والسهولة، فالعسكري ممن يرون وجوب التناسب المنطقي والدوران ضمن أفق الواقعية المعقولة. على أن الشعر كجوهر قائم على التخييل والتأثير، والتعاطي الوجداني مع المعنى، غير أنه وفقا لتصورات العسكري محض بدائل صياغية، لذلك فالشعر:" يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته واستواء تقاسيمه، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه "[3].

---

[1] - محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى. مكتبة لبنان ناشرون، دط، دت: 203

[2] - جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، 1987، 73

[3] - العسكري، الصناعتين: 69

فالشاعر في هذه الحدود منسق ومنظم للصياغات القائمة على التوازن المضبوط بالمنطق، والمقيد بالحرفية والتقليد، ونستطيع أن نتبيّن هذه المفاهيم من تعريفه للشعر، حيث يقول:" والشعر كلامٌ منسوجٌ، ولفظٌ منظوم، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقيّ من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً"[1]. ومن هنا ندرك أن الشعر (كلامٌ) لا يشترط فيه أي نوع من الطرح، لكن يُشترط فيه الإبداع اللغوي، الذي يقوم على إحكام البنى النصية وتلاؤمها، وعلى اختيار المفردات بشكل مستقل، والشعر يظل مقرونا بجمالية الأداء الصياغي من جهة السلاسة والخفة، لا من جهة الناتج الدلالي.

وإذا ما انتقلنا إلى مفهوم الصناعة الأدبية أو كيفية نظم الشعر فإننا نعثر على المفهوم الصياغي بعينه، فالشاعر كثيرا ما يقترن بالحِرَفي الماهر الذي عليه أن يحضّر أدواته الفنية لإنجاز المهمة التي يرومها، وتتمثل أدوات الشاعر التي ينبغي تحضيرها في عدة أشكال، أو كما قال العسكري:" وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك،واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادُها وقافيةً يحتملها"[2]. وتحضير المعاني أو اختيارها يكون في معظمه محض انتزاع من مصادر متعددة، ونستطيع أن نتعرف على هذا المبدأ من خلال أمثلة كثيرة طرحها العسكري في كتابه مثل قوله:"وقال أبو مسلم لجلسائه: أي الأعراض الأم؟ فقالوا وأكثروا. فقال: ألأمُها عرضٌ لم يرتع فيه حمدٌ ولا ذم، فأخذه المراغي، فقال:

هجوتُ زهيراً ثم إني مدحتُه ومازالتِ الإشرافُ تهجَى وتمدحُ

وسمع بعضهم قول العرب: إذا فارق القمر الثريا تمد ولّي الشتاء.فنظمه فقال:

إذا ما فارقَ القمرُ الثريّا لثالثةٍ فقدْ ذهبَ الشتاء"[3]

فهذه الأمثلة تصور اهتمام العسكري على طريقة النظم والصياغة، تلك الطريقة التي تُخرج المنتج الأدبي متماسك الأجزاء سهلا فيه سلاسة. فالإنتاج الشعري

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 74

(2) - نفسه: 159 - 160

(3) - نفسه:241 - 242

يتلخص -بعد تحضير ما يلزم من المعاني والأفكار والأوزان والقوافي- بعملية الصياغة المناسبة على ضوء جملة الاختيارات السابقة، وفي هذا يغدو الشعر صياغةً منجزةً توائم بين الفكرة والقالب العروضي واللفظي الملائم.

لذلك يظل مفهوم الشعر عنده قريبا من مفهوم النثر المعالج بالوزن، لأن المعنى عند العسكري نثري وسابق للصياغة الشعرية. كما نستطيع أن نتعرف على مفهوم العسكري للشعر من خلال الوقوف على جملة آرائه في الاتساع اللغوي؛ فهو يقيّد حركة الانزياح التي تشكل أهم مقومات شعرية الشعر، وذلك عبر قيود عقلية اشترطها في الصورة الفنية، كي لا تبتعد في أفقها عن الحصر وعن الوضوح المطلوب، حيث كانت نظرته للانزياحات على أنها محسنات شكلية تغيّر من طريقة تلقي المعنى، ولا تغير من المعنى، وفائدتها محصورة في تقديم الوضوح أو التمكين أو المبالغة وتحسين المعرض، كما جاء في قوله:" والتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا"[1]، وكذلك الحال بالنسبة للاستعارة ففوائدها: " إما أن تكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمّن ما لا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا"[2]. لذلك حين يُنظر إلى دلالة التركيب الانزياحي لا يؤخذ الانزياح بالحسبان بل يتم انتزاع المعنى المجرد واطّراح بنية الانزياح وتناول فائدته البلاغية المحددة سلفا، ويمكننا أن نأخذ مثالا على هذا التصور كما جاء في قوله: :" ولا بد لكل استعارة ومجاز من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة، كقول امرئ القيس:

وقد أغتدي والطيرُ في وكنَاتها بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ

والحقيقة مانع الأوابد من الذهاب والإفلات، والاستعارة أبلغ، لأن القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع، فلست تشك فيه"(3). وهذا المفهوم يدل صراحةً على تصوّره وجود بنيتين للمعنى، وأن

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 265

(2) - نفسه: 295

(3) - نفسه: 298

الانزياح شكل طارئ أو تالٍ للمعنى المجرد، يمكن أن يُحّسن شكل المعنى ويفيد دلالةً من بين أربع دلالات، لكنه عاجز عن أن يخلق معنى بذاته، أو أن يخلق بؤرا دلاليةً مهمة. فمنهج العسكري في التعامل مع الانزياح لم يغادر منطقة الفائدة البلاغية التي أضافها الانزباح للمعنى الأصلي، في تجاهل منه للصورة وما يمكن أن تقدمه من معانٍ خارج البنية العميقة. ومن هذا المنطلق راح العسكري يقيّد حركة الاتساع اللغوي أو الانزياح وحصره في الفوائد المقررة، فعلى الطرف الثاني للصورة التشبيهية أو الاستعارية (المشبه به) أن تكون من حقل حسي بصري؛ ليسهل إدراكها، كذلك يجب التدرج في النقلة من الأعلى إلى الأدنى لضمان المبالغة، كما يجب مراعاة المقاربة والتناسب بين طرفي الصورة.

إن وقوف العسكري من الانزياح أمام الجانب البلاغي النفعي أدى إلى حشره في مزالق ضيقة، وتحويله إلى أسلوب جامد من أساليب الاستدلال أو التوكيد. ومن هنا فإن مفهوم الخيال يظل محَّيدا، أو هو مقيد بقواعد العقل ومعايير الفهم الثاقب، وبصرامة التعامل مع الموجود الفيزيائي أو المعنوي ضمن إطار الممكن. والرؤية العقلية لا تتعاطف مع الخيال، وتؤمن بالحدود التي تفصل بين الأشياء ولا تؤمن بالتداخل، وترفض كل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة. وفهم الصورة البلاغية يتطلب كذلك التركيز على الجانب التركيبي لها، حتى نستطيع الوقوف على جوهر بنيتها وهو الانزياح الدلالي الذي نشأ من إسقاط مبدأ الاختيار على مبدأ التوزيع، وهو أمر يكاد يشمل جميع الصور البلاغية، ولكن بدرجات متفاوتة، وفي هذا يكون الكشف عن اللغة الشعرية عن طريق التنقل من مجاز القول إلى الحقيقة، ومن التعبير الاستعاري إلى الأصل الاستعمالي، ومن النظر في المشبه به لإدراك شأن المشبه، وهذه هي مجموعة العلاقات في التناسب واللحمة التي تبنى عليها أصول الصورة الفنية. وسيتم تفصيل هذه القضايا في باب بنية الصورة.

ومن هنا فإن الخيال منافٍ للحقيقة في تصور العسكري، وبناءً على ذلك يُنظر للمعاني من حيث إمكانية مطابقتها للواقع، فهناك معانٍ ممكنة كما أن

هناك معانٍ محالة، والمحال فاسد، أو كما يقول:" والمعاني بعد ذلك على وجوه: منها ما هو مستقيم حسن نحو قولك: قد رأيت زيداً. ومنها ما هو مستقيمٌ قبيح نحو قولك: قد زيداً رأيت. وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير. ومنها ما هو مستقيم النظم، وهو كذبٌ، مثل قولك: حملت الجبل، وشربت ماء البحر. ومنها ما هو محال، كقولك: آتيك أمس وأتيتك غداً. وكلّ محال فاسد، وليس كلّ فاسد محالا، والمحال مالا يجوز كونه البتة، كقولك: الدنيا في بيضة. وأما قولك: حملت الجبل وأشباهه فكذب، وليس بمحال، إن جاز أن يزيد الله في قدرتك فتحمله. ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذباً محالاً، وهو قولك: رأيت قائماً قاعداً، ومررت بيقظان نائم، فتصل كذباً بمحال"[1]. فهذا النص الطويل يظهر بجلاء موقف العسكري من المعاني وحدود الخيال والحقيقة المسموح بها، وهي حدود تذكر بمفاهيم أرسطو للحقائق وبمقولته الشهيرة(المستحيل الممكن أفضل من الممكن المستحيل)، غير أن العسكري يقيّد الخيال بقيود الواقعية، ولا يسمح إلا بالرؤية العقلية لتسود التعبير الأدبي، ومن هنا يصبح كل تعبير غير معقول فاسد، لأن الذوق في مراحله الكلاسيكية يظل يدور ضمن المعقول، ولا يسمح بالابتعاد خارج هذه الحدود. لذلك يظل مفهوم الشعر مرتبطا بالاعتدال في اللغة والتصوير والتركيب والتناسب المنطقي، وهو مفهوم صياغي بحت؛ يقترب من التصوير الآلي والاستدلال المنطقي، وهو في أكثره يكون ملبيا لحاجات المتلقي السلبي، في غياب كامل لحرية التعبير، أو لذات المبدع، وفي كثير من الأحيان ارتبط مفهوم الشعر بطبيعة الأغراض الشعرية، وبالمواضعات الفنية التي تناقلها الأدباء.

وقد أدّى هذا المفهوم -الذي لم يستطع التحرر من رباق العقل- بالصورة الشعرية إلى أن أصبحت محض أسلوب جامد من أساليب الإثبات، فهو تصوّر قاصر يوحد بين الشعر والخطابة ولا يفصل بين استخدام الصورة في الشعر، والاستدلال في المنطق "ومن هذه الزاوية يمكن أن يُفسر سبب خلط الفلاسفة بين وظيفة الشاعر ووظيفة الخطيب، فقد ميزوا بين الشعر والخطابة

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 85

من حيث الوسيلة، إلا أنهم قربوا بينهما من حيث الغاية، وسمحوا للخطيب أن يتوسل ببعض الأقاويل المخيلة، كما سمحوا للشاعر أن يتوسل ببعض الأقاويل الخطابية"[1]. وهكذا نلمس أن مفهوم الشعر ضمن الرؤية النقدية عند العسكري ينهض على أسس من التوازن العقلي والعاطفي وأسس من التوازن اللفظي، ولكي يتحقق هذا المقصد السامي للشعر أو للقصيدة، لا بدَّ من وسيط ناقل، وهو اللغة الاستثنائية أو الأثيرية التي تعني الصفاء الخالص، المتأتِّي عن الخيال البصري، واللحن العذب الموظَّف، والتناسب بين المعجم والمحتوى. على الرغم من أن كلاً من هذه المرتكزات يتطلب بحثاً وشرحاً مستفيضاً فإن الناقد يكتفي بكلمات قليلة ولمَّاحة لا تُشبِع الموضوع.

لقد ارتكز مفهوم الشعر في معظمه عند العسكري على المنظومة المنطقية في موازاتها للعاطفية، مع أن الشعر في حقيقته يستند على العاطفة والخيال؛ ليتسنى للخيال ممارسة دوره ووظيفته الأولى، ألا وهي "التحرش بالمحال"، كما يقول ابن عربي. ورغم أن القصائد التراثية القديمة كانت تفتقر إلى عنصر الخيال إلا أنها عوضت عن هذا النقص برصانة الأسلوب وأصالة الوجدان. أما الشعر الراهن فيعتمد على الخيال لا على الوجدان؛ وبالتالي يفقد وظيفة إنعاش الروح بما يبتكر ويبدع. لكن العسكري –على الرغم من هذه النظرة العقلانية للشعر واختلاط جوهره بفن الخطابة أو النثر بشكل عام– فقد أقام فوارق عدةً بين الشعر والنثر، وتكاد تقترب هذه الفوارق مما أفاض فيه أصحاب الشعريات الحديثة، وما رسموه من حدود بين الشعر والنثر، والحديث في هذه الفوارق هو من صلب الحديث عن مفهوم الشعر، لذلك سنتناول بالتفصيل ما جاء به العسكري.

2.4.1 صلة الشعر بالنثر:

لقد أثارت صلة الشعر بالنثر إشكاليةً عند أصحاب النظريات الحديثة كالشكلانيين والأسلوبيين وغيرهم من أصحاب الشعريات، وكان لكل عالم من العلماء رأي خاص به، في حين أعلن بعضهم صعوبة الفصل بين هذين الجنسين

---

[1] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1973: 398

في العصر الحديث خاصةً، وإن كانا في العصور الكلاسيكية -التي مرّ بها الأدب العالمي- أشدّ وضوحا واستقلالا. وقضية الفصل بين هذين الجنسين أخذت حيزا كبيرا في الدراسات الحديثة، وفيما يلي عرض لأهم ثلاثة آراء لأصحاب الشعريات في هذا الجانب. حيث يرى (ياكوبسون) أن التوازي يؤدي دورا أساسيا في الشعرية، إذ يرى أن بنية الشعر هي بنية التوازي، والتوازي عنده :تماثل ونسق تكتسب الأبيات المترابطة بواسطته انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه[1]. وعلى الرغم من أن النثر قد يحتمل التوازي إلا أن الفرق يظل تراتبيا، ففي الشعر الموزون يكون الوزن بالضبط يفرض بنية التوازي حيث يحظى الصوت بالأسبقية على الدلالة. في حين ذهب (أبو ديب) إلى أن الشعرية تكمن في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات، فلا كبير جدوى من تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة: كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة والرؤية، إذ إن أيا من هذه العناصر في وجوده النظري عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يتدرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية[2].أما الفرق عند (جان كوهن) فهو فرق كمي أكثر منه نوعي، أي أنهما يتمايزان بكثرة الانزياحات في استخدام اللغة التي تكثر في الشعر وتقل في النثر[3]. وهذا المعيار في الحقيقة يزيد من الخلاف. ويبدو الأمر صعبا في الأدب الحديث لأنه تمّ نشوء أنماط أدبية جديدة تُعرف بالشعرية، ومن هنا يقول(تودوروف):"من أجل أن نحدد الشعر لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر؟ إذ إن الشعر والنثر يمتلكان أيضا نصيبا مشتركا هو الأدب"[4]. وإذا ما انتقلنا إلى موقف العسكري في التفريق بين الجنسين الأدبيين، فقد أدخل الشعر والنثر الفني(الخطب والرسائل) تحت مصطلح (الكلام المنظوم)، إذ يقول:" أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل، والخطب، والشّعر، وجمعيها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب"[5]. ويبدو

---

(1) - رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية: 107

(2) - كمال أبو ديب ، في الشعرية: 13

(3) - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، دار طوبقال، ط1، 1986: 11-12

(4) - كمال أبو ديب، في الشعرية: 17

(5) - العسكري، الصناعتين: 179

وجه الغرابة في اعتبار النثر من جنس المنظوم. ولعل صفة المنظوم هنا لازمة للخطاب الأدبي الذي تُوخّي فيه الصناعة وإظهار الفنية في الصياغة، أو أن نقول فيه: إنه كل خطاب أدبي أُريد به التوصيل كما أُريد به الإمتاع والجمالية، وليس النظم مقتصرا على الشعر، ومن هنا نذكر نصا للعسكري يوضح وجها من وجوه هذا الموضوع، يقول: "ومن الدليل على أنّ مدار البلاغة على تحسين اللفظ أنّ الخطب الرائعة، والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأنّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، وإنما يدلُّ حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه على فضل قائله، وفهم منشئه. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني. ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة، والشاعر في القصيدة. يبالغون في تجويدها وفي ترتيبها، وليدلُّوا على براعتهم بصناعتهم"[1].

فهذا النص يقف عند حقيقة استعمال العسكري لهذا المصطلح، ولا عجب أيضا لأن هذا المصطلح مربوط بالصناعة الأدبية، وكتاب العسكري جاء جامعا للصناعتين وفق رؤية تساوي بين الجنسين، إلا أنه يقرر أن الشعر أقوى من النثر من جهة التأثير العاطفي" فليس شيء من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر"[2]. وفي الفكر النقدي ما يوازي رأي العسكري، وذلك عند الباقلاني، حيث يقول:" وقد علمنا أن كلامهم [يقصد كلام العرب] ينقسم إلى نظم ونثر، وكلام مقفى غير موزون، وكلام موزون غير مقفى، ونظم موزون ليس مقفى كالخطب والسجع، ونظم مقفى له روي"[3]. وفي هذا نلتمس أن النظم عند العسكري ليس حكرا على الشعر بل هو يخص الصياغة الفنية للأدب ككل، وإن كانت لفظة المنظوم أدخلت خلطا في أجناس الأدب من حيث الظاهر إلا أننا نجد العسكري في حديثه عن المنظوم يقيم فروقا عدةً بين الشعر والنثر، تتلخص فيما يلي: -الوزن- الوظيفة- اللغة- الأغراض.

---

(1) -العسكري، الصناعتين: 73

(2) - نفسه: 155

(3) - نقلا عن إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، 1971: 219

إن إقامة الحد بين الشعر والنثر في النقد العربي أوضح مما هي عليه في الدراسات الحديثة، وذلك يعود إلى الفهم التركيبي للعملية الشعرية الذي انطوى عليه النقد العربي، هذا الفهم الذي يفترض وجود مقومات " أساسية في استقلال بعضها عن بعض (معنى ولفظ ووزن) حيث يعمد الشاعر إلى تركيبها تركيبا آليا، ويسعى في خلال ذلك إلى تحقيق ما أمكنه من التآلف والانسجام. والمعاني العامة في المنظور النقدي التقليدي (عمود الشعر) هي التي تسبق اللغة وهكذا يكون الشعر نظما للنثر "[1].

والعسكري جعل من تدبر الوزن الملائم للحالة والغرض الشعريين تدبرا لاحقا، يقول: "وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتّى فيه إيرادُها وقافيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى"[2]. وهذه المفارقة ناشئة من المفهوم النقدي للمعنى بصفته سابقا لعناصر العملية الشعرية. فالوزن العروضي يظل وفق نظرة العسكري مجرد قالب خارجي، ترتبط البراعة في استخدامه ببراعة الاختيار الملائم للحالة.

وأول فرق يقيمه العسكري بين الشعر والنثر هو الوزن، كما حاول التفريق بين أجناس النثر على حدة، يقول: "واعلم أنّ الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضاً من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتّاب في السهولة"[3]. فالوزن والقافية بدلا من أن يكونا حدّين للشعر، جعل العسكري غيابهما حدا للنثر. وقد يقترب هذا الرأي مع ما ذهب إليه ابن هند الكاتب إذ قال:" إذا نظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما، والاطلاع على هواديهما وتواليهما كان أن المنظوم فيه نثرٌ من وجه، والمنثور فيه نظمٌ من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا"[4].

---

(1) - جودت فخر الدين، شكل القصيدة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984، 122

(2) - العسكري، الصناعتين: 157

(3) - نفسه: 154

(4) - أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، صححه أحمد أمين، مكتبة الحياة، بيروت،د ط. دته 2- 135

غير أن بعض النقاد يرى أن اعتبار الوزن والقافية حدا للشعر هو إساءة كبيرة للشعرية، حيث لم يُسأ في مفهوم الشعر عند العرب قدر ما أُسيء فهم الوزن في تعريف قدامة بأنه: (كلام موزون مقفى يدل على معنى) حتى لكأن الشعر صار شعرا بالوزن فقط على أن من النقاد من لم يسلّم بشعرية الكلام للوزن وحده، ولا حرموا الكلام من الشعرية إذا خلا من الوزن، وإن سمُّوه قولا شعريا(1). فالوزن وفق نظرة العسكري لا يعدو عن كونه أبسط الحدود لمسمّى الشعر، فهو يعترض على استحسان الأصمعي لمطلع قصيدة المرقش:

هل بالدّيارِ أنْ تجيبَ صممْ لو أنَّ حيًّا ناطقاً كلّمْ

"ولا أعرف على أي وجهٍ صرف اختياره إليها، وما هي بمستقيمة الوزن، ولا مونقة الروي، ولا سلسلة اللفظ، ولا جيّدة السّبك، ولا متلائمة النسج"[2]. فالشعر عند العسكري هو اجتماع الصفات السابقة: السبك – سلاسة اللفظ – تلاؤم النسج إلى جانب الوزن الذي يظل درجة ما قبل الصفر في الشعر. ويرى كمال أبو ديب أن " ثمة تلاحما وجوديا بين الشعر والوزن بشكل ما من أشكاله، وأن ثمة شرطا تكوينيا للشعر هو امتلاكه لدرجة ما من التمايز والمغايرة على صعيد الانتظام في بنيته الصوتية"[3]. والعسكري يعبّر عن هذا التلاحم الوجودي بين الشعر والإيقاع أو الوزن، حتى أنه يستهجن نوعا من الغناء الفارسي لكلام غير منظوم، فكيف يكون الإيقاع خارجا عن لحمة التركيب، يقول:"والأنفس اللطيفة، لا تتهيّأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادّة القابلة لصورها الشريفة، إلاّ ضرباً من الألحان الفارسية تصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر، تمطّط فيه الألفاظ، فالألحان منظومة، والألفاظ منثورة"[4].

والوزن والقافية يعملان على تقييد التراكيب من أداء الحد الأعلى للجودة من إنتاج الدقة والتصوير والسهولة والسلاسة، بل قد يقودان الشاعر إلى التعسّف، لذلك كانت علامة الشاعرية عند العسكري وعلامة شعرية التراكيب

---

(1) - طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، دار أزمنة للنشر، عمان – الأردن، ط1 – 1998 : 23

(2) - العسكري، الصناعتين: 11

(3) - كمال أبو ديب ، في الشعرية: 90

(4) - العسكري، الصناعتين: 157

هي أن يخرج المنظوم مثل المنثور في السهولة والترتيب والدقة في الاختيار، يقول:"وموافقة مآخيره لمباديه، مع قلّة ضروراته، بل عدمها أصلاً، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه "[1].فالوزن والقافية قد يقفان حاجزا رقيقا يحول دون تفجر شعرية اللغة، لكن الشاعر الحاذق الذي يجيد الاختيار والرصف يستطيع أن يتغلب عليهما ليعطي أكبر قدر ممكن من العذوبة والتفنن في الصناعة. ومن هنا يرى العسكري أن السهولة في الشعر أمنع جانبا وأعز مطلبا [2]. وأغلب آراء الأدباء تقيم الوزن فقط فاصلا بين الشعر والنثر، حتى أن بعض الشعراء كأبي تمام عبّر عن هذه الفكرة أيضا، وقد وقف أبو حيان التوحيدي عـند هذه المسألة في أكثر من كتاب، ومن جملة آرائه: أن النظم والنثر يشتركان في الكلام الذي هو جنس لهما، ثم ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن الذي به صار المنظوم منظوماً ولما كان الوزن حليةً زائدةً، وصورة فاضلة على النثر صار الشعر أفضلَ من النثر من جهة الوزن. فإن اعتبرت المعاني مشتركة بين النظم والنثر. ومثال النظم من الكلام مثال اللحن من النظم، وقد أفصح أبو تمام عن هذا حين قال:

هي جوهرٌ نثرٌ فإن ألفته بالنظم صار قلائداً وعقودا [3].

وجاء في رسالة الغفران، ما احتج به أبو العلاء على لسان امرئ القيس في رواية شطر من بيت شعري تُضاف فيه الواو خلاف للاتساق العروضي، وشطر البيت هو(وكأنَّ مكاكيَّ الجواء) فيقول أبعد الله أولئك! لقد أساءوا الرواية، وإذا فعلوا ذلك فأيُّ فرقٍ يقع بين النّظم والنّثر؟ [4]. على أن من النقاد المحدثين من يرى أن التجربة الشعرية تفرض وزنها الخاص وإيقاعها، وبناءً على هذا يكون للوزن دلالةٌ مرهفةٌ عجزت اللغة عن استخراجها من الأعماق فخرجت على شكل إنتظامات نغمية، تعطي دلالةً ما [5].

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 69

(2) - نفسه: 75

(3) - أبو حيان التوحيدي ، الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين، القاهرة، لجنة التآليف، 1951، 308-309

(4) - أبو العلاء المعري، رسالة الغفران،تحقيق علي شلق، دار القلم، بيروت، دت، دط، ص: 140- 141

(5) - انظر جابر عصفور: مفهوم الشعر: 77

والعسكري لم يعر الوزن أهميةً كبيرةً في مفهومه للشعر والنثر، إلا أنه يظل أبسط الحدود المُسلّم بها لمسمّى الشعر وليس لمفهومه، لأن جانبا كبيرا من الأشعار رفضها العسكري لإخلالها بجانب من جوانب الشعرية. وقد أشار ابن فارس إلى أن استقامة المعنى مع الوزن والقافية ليس البتة أن يدخل هذا في باب الشعر: "لأن للشعر شرائطَ لا يُسمى الإنسان بغيرها شاعراً، وذلك أن إنساناً لَوْ عَمِلَ كلاماً مستقيماً موزوناً يتحرّى فِيهِ الصدق من غير أن يُفْرِط أَوْ يتعدَّى أَوْ يأتي فِيهِ بأشياء لا يمكن كونها البتَّةَ لما سمّاهُ الناسُ شاعراً ولكان مَا يقوله مَرذولاً ساقطاً"[1]. ويرى طه حسين أن الوزن ضرورةٌ لا بد منها في التفريق بين الشعر والنثر، وأن خاصيتي الوزن والإيقاع وُجدتا مع الشعر، لأن الشعر إنما كان في البداية ضربا من الغناء والرجز والحداء، ولم يُستغنَ عنهما في الشعر بأي حال[2].

أما الفرق الثاني الذي يلتمسه العسكري في تفريقه بين الشعر والنثر فهو من حيث الوظيفة، فالشعر رسالة لغوية وظيفتها الجمالية هي المسيطرة فيها، في حين أن النثر تعد وظيفته النفعية هي المسيطرة فيه، أو أن الكلمة في الشعر هي الهدف، في حين أنها في النثر واسطة وليس هدفا. إلا أن العسكري ذكر في باب فضائل الشعر بعض المعارف والمنافع التي تؤخذ من الشعر وخص الشعر الجاهلي وقد عدّد منها:فضائل معرفية تخص التاريخ كالأنساب والأيام، ومنها اجتماعية وفلكية وبيئية، ومنها جوانب لغوية كحفظ اللغة وانتزاع الشواهد، والاستعانة على تفسير القرآن، ومنها فوائد جمالية وتأثيرات عاطفية ونواح طربية وغنائية[3]. واستنادا إلى هذه الآراء ألّف المظفر العلوي(656هـ) كتابه (نضرة الإغريض في نصرة القريض) وجعل من أبوابه باب في منافع الشعر وفضائله وتأثيره على القلوب[4]. إن مفهوم الشعرية يشمل الشعر والنثر وبالتالي فإن شعرية العسكري هي شعرية الكتابة والتأليف والنظم.

---

(1) - ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق السيد صقر، ط الحلبي، 201

(2) - انظر طه حسين، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر 1965، ص:21 وما بعدها

(3) - انظر العسكري، الصناعتين: 155 - 159

(4) - انظر المظفر العلوي، نضرة الإغريض،تحقيق: نهى عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1976

أما الفرق الثالث الذي أقامه العسكري بين الشعر والنثر فهو اللغة، فللشعر لغة تختلف في جزء منها عن النثر، والعسكري يقرّ بالفرق الواضح بين لغة الشعر القائمة على الانحراف والتكثيف، لأن أجناس النثر كالخطب والرسائل يمكن أن تتشابه لغتها لحد بعيد، بل يمكن أن تتماهى إلا أن لغتها لا تلتقي من لغة الشعر إلا بتكلف وصعوبة، ولا تتفكك البنى الشعرية لتدخل لغة النثر إلا بصعوبة أيضا، وكذلك الحال بالنسبة للغة النثر حين تقحم في الشعر حيث تظهر قدرا من التكلف، يقول:" واعلم أنّ الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضاً من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتّاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب، مثل فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة يشافه بها، والرسالة يكتب بها، والرسالة تجعل خطبة، والخطبة تجعل رسالة، في أيسر كلفة، ولا يتهيأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحالته إلى الرسائل إلاّ بكلفة، وكذلك الرسالة والخطبة لا يجعلان شعراً إلا بمشقّة"[1]. فهذا النص واضح الدلالة على الفرق الكبير بين لغة الشعر ولغة النثر، وقد جعل العسكري حل الشعر واستخدامه في البنى النثرية فنا من فنون القول، بل زاد بعض المتأخرين بأن جعل حل المنظوم فنا بديعيا كما هو الحال عند أسامة بن منقذ في كتابه البديع في البديع، وقد أُلّفت كتب في هذا الفن مثل كتاب الوشي المرقوم في حل المنظوم للابن الأثير، وكتاب حل المنظوم للصفدي، وكتاب نثر النظم وحل العقد لأبي منصور الثعالبي. وكثيرا ما ينحصر الكلام في شكل القصيدة على لغتها الشعرية، وذلك يؤكد الخصائص الشكلية لمادة الشعر ، فقد قال (سوسير): (اللغة شكل لا مادة) ووجدت الدراسات الشكلية الحديثة، أن اللغة الشعرية ذات بنية تميّزها عن بنية الكلام النثري، فالنثر والشعر يميزان في داخل اللغة نفسها كنموذجين مختلفين في الكتابة[2].

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 154

[2] - جودت فخر الدين، شكل القصيدة: 119

واستخدام لغة الشعر في النثر أمر يحتاج إلى تفكيك البنى التركيبة عن طريق بسط الكلام، وإعادة ترتيبه ترتيبا منطقيا، وتفصيل المضمر منه وتقدير المحذوف، يقول العسكري في هذا: " والمحلول من الشعر على أربعة أضرب، فضرب منها يكون بإدخال لفظة بين ألفاظه. وضرب ينحلّ بتأخير لفظةٍ منه وتقديم أخرى فيحسن محلوله ويستقيم. وضرب منه ينحلّ على هذا الوجه ولا يحسن ولا يستقيم. وضربٌ تكسو ما تحلّه من المعاني ألفاظاً من عندك وهذا أرفع درجاته"[1]. على أن أي تغيير يطرأ على البنية الشعرية، إنما هو تغيير في الدلالة، وقد تفقد البنية الجميلة حيويتها وطاقاتها الإيحائية والصوتية والدلالية بنقل معناها إلى بنية أخرى، والعسكري يؤكد هذا التحول الدلالي الذي يتبع التحول البنائي للكلام في قوله: " ونحن نقول: إنّ من النظم ما لا يمكن حلّه أصلا بتأخير لفظة وتقديم أخرى منه حتى يلحق به التغيير والزيادة والنقصان مثل قول الشاعر:

لسانُ الفتَى نصفٌ ونصفٌ فؤادُه فلم يبق إلا صورةُ اللّحمِ والدَّمِ

فالمصراع الأول يمكن أن تؤخّر ألفاظه وتقدّم، فيصير نثراً مستقيماً، وهو أن تقول: فؤاد الفتى نصفٌ ولسانه نصف. ولا يمكن في المصراع الثاني ذلك حتى تزيد فيه أو تنقص منه، فتقول: لسان الفتى نصفٌ وفؤاده نصف، وصورته من اللحم والدم فضلٌ لا غناء بها دونهما ولا معوّل عليها إلا معهما. وزيادة الألفاظ التي تحصل فيه ليست بضائرة، لأنّ بسط الألفاظ في أنواع المنثور سائغ"[2]. وهذا الرأي مهم في إقامة الفرق الواضح عن طريق اللغة، فقد جعل بسط القول فنا للنثر فيما الشعر يقوم على: " الوحي والإشارة إلى المعنى لأنه أبلغ"[3]. أي أن التكثيف أهم خاصية للغة الشعر، كذلك الانزياح التركيبي الذي يقوم على التقديم والتأخير والحذف، وجميع هذه الخصائص إنما هي شعرية اللغة بعينها، وهذا الملمح يذكر برأي (جون كوهن) السابق حيث فرق بين لغة الشعر ولغة النثر على هذا الأساس.

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 237

(2) - نفسه: 239

(3) - نفسه: 23

وإقرار العسكري بصعوبة نقل لغة الشعر إلى النثر -وأن مثل هذا النقل يحدث تغييرا في المعنى- يقترب إلى حد كبير مع ما نقله جودت فخر الدين عن جان كوهن حيث يقول: " للمعنى شكل (بنية) يتغير عندما تنتقل الصيغة الشعرية إلى ترجمتها النثرية، فالترجمة تحافظ على لسان حال الشعر، وترجمة القصيدة إلى النثر يمكن أن تكون صعبةً إلى أبعد مدى، إلا أنها لا تحتفظ في الوقت ذاته بأي قدر من الشعر"[1]. واللغة الشعرية إنما وُجدت للفن، وهذا سر تفردها، حيث إنها من أجل أن تصبح مادةً للفن عُرّيت من مشابهتها للغة اليومية، وهو ما يسمى التغاير حيث تكون الشعرية دائما في المغاير لا في المألوف. يقول (جون كوين): " من المعروف أن القصيدة إذا كانت تحمل معنى أولاً قابلا للترجمة النثرية. فإنها تقود داخل روح المتلقي وجودا ثانيا يجسدها كقصيدة"[2].

فالدلالة المباشرة للنص يمكن ترجمتها إلا أن المدلولات الثانوية والإيحاءات الغائبة تتلاشى حيال دخول النص في بنية نثرية مغايرة، لأن النثر ذو بناء تراتبي منطقي يقوم على التعليل والتفسير والبسط والترديد، وهذا كله مستكره في الشعر، بل يُخرج الشعر من نطاق الشعرية إلى الخطابة، فالشعر يكتفي باللمحة الدالة، ويتكئ على المسافة الفاصلة بين الدوال ومدلولاتها، حيث تتحول الدوال إلى كيانات شفافة موحية، لا كلمات معتمة متلازمة مع معانيها. وثمة ملمح آخر للغة الشعر عند العسكري هي قيامها على الانفتاح المطلق والتخييل، إذ تختلف عن البنية العقلية للغة النثر، وقد وصف العسكري الشعر بأنه قد بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة، وليس يراد منه إلاّ حسن اللفظ، وجودة المعنى، هذا هو الذي سوّغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه [3]. والاستحالة والكذب قائمان على الانزياحات الدلالية وإقحام المبالغة والتخييل، أو نوع من انفتاح اللغة والتصوير على المطلق.

---

(1) - جودت فخر الدين ، شكل القصيدة: 120

(2) - جون كوين، اللغة العليا: 124

(3) - العسكري، الصناعتين: 154- 155

وجزء مهم من رأي الأسلوبيين في التفرقة بين اللغتين قائم على جانب الانفتاح، حيث لا يفرقون بين لغة شعرية معطاة ولغة نثرية معطاة بطريقة أو بشكل أقل محدوديةً، وإنما الفرق يكمن بالإحساس في كون الأولى مستوحاة من انفتاح بنائها على العدول المطلق، في الوقت الذي ينبغي للثانية أن تبقى في حيز المتعارف عليه. لارتباط الشعري بالحدسي والتخييلي والوجداني أكثر من ارتباطه بالعقلي والمنطقي، لذلك أُطلق العنان للغة للشعر وعُدّ ذلك من باب شجاعة العربية، حيث جعل الخليل الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا[1]. وجملة القول إن للشعر بنيةً مغايرةً لا تطابق بنية النثر، وعليه فإن نقل المعنى الظاهري من الشعر إلى النثر ممكن، إلا أن نقل المعنى كما لو كان في بنيته الأصلية يُعدّ محالا، حيث إن الترجمة تحتفظ بالمعنى ولكنها تفقد الشكل، والشعر إنما هو الشكل. وهذا يُذكر برأي (إليوت) (بأن ترجمة النصوص من لغة إلى لغة إنما هو خيانة للنص)[2]. ومن هنا نلمس تقاربا ما بين رأي العسكري وآراء الباحثين في العصر الحديث، ويمكن أن نلخص الفروق بين لغة الشعر والنثر وفق ما يرى العسكري في البنود التالية وهي البنود نفسها التي تلعب دورا في تحديده للشعرية على نحو ما جاءت به المناهج اللغوية الحديثة: اللغة الخاصة، التي تقبل التغاير والانزياح بشكل مفتوح. والعاطفة، الغموض والشفافية، القوة الإبداعية، التخييل، والكثافة والاكتناز.

أما الفرق الرابع الذي أقامه العسكري بين الشعر والنثر فهو يخص الأغراض الشعرية، فللشعر أغراض لا ينجح فيها غيره، وله حالات لا يسد فيها شيء مسده، فمن صفات الشعر الذي يختصّ بها دون غيره أنّ الإنسان إذا أراد مديح نفسه فأنشأ رسالة في ذلك أو عمل خطبة فيه جاء في غاية القبح، وإن عمل في ذلك أبياتاً من الشعر احتمل. ومن ذلك أنّ صاحب الرياسة والأبّهة لو خطب بذكر عشيق له، ووصف وجده به، وحنينه إليه، ، وبكاءه من أجله لاستُهجن منه ذلك، وتنقّص به فيه[3]. وقد يكون سبب صلاحية الشعر لبعض

---

(1) - خيرية حمر العين، شعرية الانزياح: ص: 27

(2) – انظر مقدمة ديوان، جزر الخوف : ت س إليوت، ترجمة : عبد الرحيم آغا دار، دمشق،1996

(3) - العسكري، الصناعتين: 157

الأغراض دون غيره من الأجناس الأدبية هو احتماله للمضامين العاطفية والوجدانية، وكذلك قابلية احتماله للكذب بحكم تأثيره العاطفي، في حين أن النثر خطاب عقلي فيه قدر من الالتزام والحجة والإقناع، وقد يكون السبب أيضا طبيعة السياقات الثقافية المتوارثة، حيث جعلت ألفةً خاصةً بين الشعر وبين بعض الأغراض. إلا أن بعض الفنون النثرية كالرسائل غير الديوانية، وكالمقامات، احتلت حيزا من الأغراض في العصور المتأخرة، مثل الهجاء على نحو ما نجد في بعض رسائل الجاحظ، كرسالته في ذم أخلاق الكتاب وكذلك رسالة التربيع والتدوير. وقد أقام ابن خلدون الفرق بين النثر والشعر على أساس الأغراض وسماها (الأسلوب) إلا أنه عنى بها الأغراض الشعرية ، وفق ما يرى الدكتور مصطفى الجوزو[1]. ويربط ابن رشيق الشعر بالأغراض الانفعالية، فهو يقوم في معظم أغراضه المألوفة على المدح والهجاء، والمدح يضم النسيب والفخر والرثاء... الخ وكذلك الهجاء فمن أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء [2]. وكلها معانٍ عاطفية انفعالية. ولا يحتمل أكثر النثر مجالا للانفعال لأنه يتكئ على العقل. وقد اقترنت محاسن بديعية بأغراض الشعر مثل التخلص وهو فن الخروج من غرض إلى آخر، ومثل توكيد الذم بما يشبه المدح وتوكيد المدح بما يشبه الذم وغيرها. وإذا قلنا إن المناهج النقدية الحديثة جعلت الشعرية رهنا بالخطاب الأدبي بشكل عام، فإن الحق يقتضي أن نقول أيضا إن الدرس القديم قد صنع ذلك، فالعسكري يرى أن المنظومات تضم الشعر والنثر، وكلها تحتاج إلى حسن الاختيار وحسن الصياغة.

نخلص في نهاية هذا القسم إلى أن الشعر والنثر يحملان قدرا مشتركا هو الأدب، إلا أنها يفترقان في الهدف والوسيلة والتأثير، فالشعر تكون الكلمة فيه هي الهدف، والوسيلة هي المعنى في الغالب، والتأثير المنشود هو التأثير العاطفي. أما النثر فإن الفكرة فيه هي الهدف، والكلمة هي الوسيلة، والتأثير

---

(1) - انظر مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988

(2)- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد قرقزان، بيروت ، دار المعرفة، ط1، 1988،ج1-246

المنشود هو التأثير العقلي، ويفترقان أيضا في مدى قابليتهما لاحتمال العدول المطلق. ويرى الباحث أن الخطاب الشعري يحتمل (الأنا) على نحو أوسع وأليق من النثر، وتبرير ذلك أن الشعر خطاب وجداني ينطلق من الروح العاطفية(مصدر الأنا) ليؤثر في الروح العاطفية، و(الأنا) بما عليه تعدُّ أساس الحركة الدينامية في الوجدان، وهذه الحركة تقوم على الحب والكره الذين يتخذان أنماطا مختلفةً كالمدح والذم، والرغبة في، والرغبة عن، أو الإحساس بالجمال أو الإحساس بالاشمئزاز، وكلها ثنائيات متغايرة تتفاعل في صميم الذات. لذلك لا ريب أن يظهر موقف(الأنا) عبر الخطاب الشعري، لتبرير الأحاسيس المختلفة والتعبير عن انفعالات الداخل. في حين أن النثر تجريد ينطلق من العقل، ولا يهم فيه موقف (الأنا) قدر ما يهم تجلي الحقيقة، على أن الأنساق النثرية الحديثة أخذت تحل محل الشعر في معظم الأغراض.

2.4.1 **الشعرية بين الإفراد والتركيب:**

وإذا انتقلنا بالحديث عن شعرية الشعر خارج حدود المفاهيم والحدود العامة للشعر فإن سنقف عند صراع قديم حديث حول تجلي شعرية اللغة، فهل تكمن في عملية اختيار المفردات بشكل مستقل؟ وهل المزية للمفردة؟ أم أن الشعرية حاضرة في عملية الصياغة، وأن الصياغة هي التي تنمح الألفاظ معانيها، وأن دلالة التركيب لا تساوي مجموع دلالات الألفاظ في اللغة الشعرية. وهل معيار جودة الصياغة يكمن في تحقيقها للسهولة والعذوبة والسلاسة؟ أم أن جودتها رهن بالناتج الدلالي؟ والحقيقة أن تمظهر الشعرية في اللغة محط خلاف واسع عند القدماء وعند المحدثين من أصحاب المناهج المختلفة. لذلك سنحاول في هذا الفصل استجلاء موقف العسكري في موازاة مواقف الآخرين من القدماء والمحدثين. أما المحور الأول لتجلي الشعرية فهو (الألفاظ المفردة) وقد وقف العسكري وقفاتٍ متأنيةً عند الألفاظ المفردة، وأطال الكلام عن مزايا المفردة بوصفها وحدةً صغرى في البنية التركيبية، فهو يرى أن لها مزيةً وشرفا قبل أن تلتحم في سياقها، وتتأتى هذه المزية من عدة نواحٍ: مزايا فونيمية تخص طول الكلمة ومخارج حروفها ورشاقتها، ومزايا إيقاعية تخص جرس الكلمة وعذوبة

وقعها على السمع، ثم مزايا استعمالية، تخص درجة شيوع الكلمة وألفة الأسماع لها، ويدخل في هذا الصفة أن تكون متوسطةً بين التقعّر والابتذال، حيث يفهمها العامة إذا سمعوها ولا يتحدثون بها إذا تحدثوا. ثم نواحٍ دلالية حيث تؤدي الكلمة الحد الأقصى للمعنى المطلوب. فصفة البلاغة التي يُنعت بها (اللفظ البليغ) هي سيمياء جمال وجودة، ولم تنصرف هذه الفكرة في أذهان النقاد إلى أبعد من هذه الوظيفة للفظ الشعري، لذلك يؤكد العسكري أن الشأن ليس في إيراد المعاني، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه ونزاهته وكثرة طلاوته ومائه [1]. والألفاظ عملية اختيارية بحتة، وأول ما ينبغي على المبدع عمله: "أن يكون لفظه شريفا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناه ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا"[2]. وفي هذا تحديد مسبق لطبيعة اللفظة المفردة التي تتسم بالسهولة، ولكن العسكري لم يحدد مجال شرف اللفظ وفخامته، بل يظل التحديد فضفاضا ويمكن أن يستوعب الكثير، من حيث أنه لم يذكر من هو المخوّل في تحديد شرف اللفظ. غير أننا لا نعدم سبيلا في التعرف على ماهية شرف اللفظ من خلال ما ذكره العسكري من عيوب الألفاظ، فقد حدد المرفوض من الألفاظ ولعل أوضح ملمح يقدمه العسكري هو كون اللفظ "بعيداً عن التعقيد. والتعقيد، والإغلاق، والتقعير سواء. وهو استعمال الوحشيّ، وشدة تعليق الكلام بعضه ببعض، حتى يستبهم المعنى...فمثال الوحشيّ قول بعض الأمراء وقد اعتلّت أمّه فكتب رقاعاً وطرحها في المسجد الجامع بمدينة السلام: صين امرؤ ورعى، دعا لامرأة إنقحلة مقسئنّة، قد منيت بأكل الطّرموق، فأصابها من أجله الاستمصال، أن يمنّ الله عليها بالاطرغشاش والإبرغشاش. فكلّ من قرأ رقعته دعا عليها، ولعنه ولعن أمه.الطرموق، الطين. والاستمصال: الإسهال، واطرغش، وابرغش:إذا أبلّ وبرأ"[3]. وهذه الصفة للألفاظ تكاد تجمع عيوب اللفظ كلها، من جهة الاستعمال، وبعدها عن الذيوع، وجهل الأغلبية بمعناها، إلى جانب طول الكلمات وصعوبة نطقها. ويطرح العسكري في مقابل الألفاظ الغريبة ما سماه الألفاظ

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 72

(2) - نفسه: 152

(3) – نفسه: 56-57

الجزلة، مع أنه لم يفصح عن معايير الجزالة التي يتوخاها، لكن الأمثلة تؤكد أن الجزالة تخص التوسط من جهة الذيوع والاستعمال، فهي ليست من كلام العامة والسوقة، كذلك ليست من الألفاظ الحوشية، كما أنها تتسم بالعذوبة من جهة جرسها وخفة نطقها، مع محدودية الدلالة، ويضع العسكري معيارا للجزالة هو أن العامة تفهمه ولا تستطيع الإتيان بمثله، كما جاء في قوله:" وأما الجزل والمختار من الكلام فهو الذي تعرفه العامّة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها[1]. إلا أن الجزالة قد تكون صفةً للألفاظ المتوعرة، التي تبدو فصيحةً من حيث أصلها ومعناها، وهذا مثل ما وصف به العسكري أبياتا من شعر تأبط شرا حيث يقول:" وأما الجزل الرديء الفجّ الذي ينبغي ترك استعماله فمثل قول تأبّط شرّا:

إذا ما تركتُ صاحبي لثلاثةٍ أو اثنين مثلينا فلا أبتُ آمنا
ولما سمعتُ العوضَ تدعو تنفّرتْ عصافيرُ رأسِي من نوىً فعوائنَا
وحثحثتُ مشعوفَ الفؤاد فراعَنِي أناسٌ بفيفانٍ فمزتُ القرائنا

فهذا من الجزل البغيض الجلف، الفاسد النَّسج، القبيح الرّصف، الذي ينبغي أن يتجنّب مثله"[2]. فغموض المفردات على الرغم من صحتها يقف عائقا أمام عملية التوصيل لأنه يعيق تلقي الدلالة، ويبعد التأثير عنه لبعد الفهم. أما على مستوى مرادفات المعنى الواحد فيؤكد العسكري أن ثمة خصوصية لكل مفردة، فالمبدع يتعامل بحساسية بين البدائل المختلفة للمعنى، فهو في عملية الاختيار الدقيقة، يتجنب بعض الإشارات الجانبية لبعض المفردات، لأنها قد توحي بإشارات لا يرغب فيها المبدع، وينقل لنا العسكري هذا المعنى عبر روايته عن أحد الشعراء في تعامله مع المفردة، حيث: "إن رجلاً أنشد ابن هرمة قوله:

بِاللَهِ رَبِّكَ إِن دَخَلتَ فَقُل لَهُ هَذا ابنُ هَرمَةَ قائماً بالبابِ

فقال: ما كذا قلتُ، أكنتُ أتصدَّق؟ قال: فقاعدا. قال: كنت أبول؟ قال: فماذا؟ قال: واقفا. ليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى"[3]. فاللغة بهذه

---

(1) - انظر العسكري، الصناعتين: 79- 80
(2) - نفسه: 82- 83
(3) - نفسه: 83

الاعتبارات – كما يتضح عند العسكري– تمثل نظاما يتصل بالأنسقة الخاصة، وتخضع لاعتبارات تتحكم في علاقاتها، وهو ما يمكن أن نجد له ما يقابله في الدراسات الأسلوبية الحديثة في مجال دراسة العلاقات السياقية والإيحائية، فإننا " لو أخذنا أي كلمة من هذه السلسلة السياقية لوجدنا أنها تثير كلمات أخرى – بالتداعي والإيحاء – خارجة عي القول، ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة، ومن هنا تتكون مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعددة" [1]. وعلى هذا تغدو المترادفات ذات حساسية خاصة، إذ يعرف المبدع أي وجه يستعمله منها، وأن العشوائية في ذلك قد تنحي التركيب إلى دلالات لا يريدها المبدع. ومن هذا المبدأ يعترض العسكري على بعض الاستعمالات الخاطئة عند المبدعين، فمن ذلك قوله:" ومن عيوب اللّفظ استعماله في غير موضعه المستعمل فيه، وحمله على غير وجهه المعروف به، كقول ذي الرمة:

نَغارُ إذا ما الرَوعُ أبدى عَلى البُرى ونقرِي عبيطَ اللّحمِ والماءُ جامسُ

لا يقال: ماءٌ جامس، وإنما يقال: ودكٌ جامس"[2]. فصفة الجودة التي يطلقها العسكري تلحق أداء الحد الأقصى من المعنى، أو كما يذكر في تعريفه لبلاغة القول: أن البلاغة هي أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلّى عن مغزاك، أي يحصر اللفظ جميع المعنى ويشتمل عليه فإذا سمعت اللفظ عرفت أقصى المعنى [3]. أما صفات النزاهة والحسن والبهاء والطلاوة، فهي تخص البنية الصوتية والنغمية للمفردة، وتشمل إيحاءات المفردة وعذوبة نطقها ثم دقائق استعمالها، لأن لها دقائقَ استعمال قد تخفى على بعضهم، كما نبّه الجاحظ على ذلك، إذ يقول:" وقد يستخفُّ النَّاسُ ألفاظاً ويستعملونها وغيرُها أحقُّ بذلك منها، ألا ترى أن اللّه تبارك وتعالى لم يذكُر في القرآن الجوعَ إلا في موضع العقاب أو في موضع الفقر المدْقع والعجز الظاهر، والناس لا يذكرون السَّغَب أو في

---

(1) – صلاح فضل ،النظرية البنائية في النقد: 36

(2) - العسكري، الصناعتين: 125- 126،

(3) - نفسه: 53

موضع الفقر المدْقع والعجز الظاهر، والناس لا يذكرون السَّغَب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة، وكذلك ذِكر المطر"[1].

وبعد استعراض مطالب العسكري في اللفظة المفردة نجد أن معيار شعرية اللفظة المفردة عنده يكمن في الجانب الصوتي للمفردة كما يكمن في درجة ذيوع المفردة، وأهم ملمح ينبّه عليه هو درجة انسجام المفردة مع التركيب من جهة سلاستها، ومن هنا يتغلب الجانب الصوتي للمفردة على الجانب الدلالي، فالألفاظ تبرز شعريتها من طبيعتها الأولية القائمة على حسنها وخفتها، ومن هنا فقد عاب العسكري بعض الاختيارات الشعرية للنقاد من باب عدم احتفائهم بالقيم الصوتية للألفاظ التي قامت عليها الأشعار، فحين تفتقد الألفاظ المفردة للشعرية فإن انتظامها في تراكيب لن يغيّر من طبيعتها الجامدة، كما جاء في قوله:" اختيار الرجل قطعة من عقله، كما أنَّ شعره قطعةٌ من علمه... وكان كثير من علماء العربية يقولون: ما سمعنا بأحسن ولا أفصح من قول ذي الرّمة:

رمتني ميٌّ بالهوى رمىَ ممضعٍ من الوحشِ لوطٍ لم تعقه الأوانِس
بعينينِ نجلاوينِ لم يجرِ فيهما ضمانٌ وجيدٍ حلِّىَ الدُّرَّ شامسِ

وهذا كما ترى كلامٌ فجّ غليظ، ووخم ثقيل، لاحظَّ له من الاختيار. وحكى العتبي عن الأصمعي أنه كان يستحسنُ قول الشاعر:

ولوْ أرسلت من حب ك مبهوتاً من الصينْ
لوافيتُك قبل الصبْـ ـح أو حيـــن تصلينْ

وهما على ما تراهما من دناءة اللّفظ وخساسته، وخلوقة المعرض وقباحته.

وذكر العتبي أيضاً أن قول جرير:

إن العيونَ الّتي في طرفِهَا مرضٌ قتلْننَا ثمَّ لـــم يحينَ قتلانَا
يصرعْنَ ذا اللُّب حتى لا حراك به وهنَّ أضعفُ خلق اللهِ أركانَا

من الشعر الذي يستحسن لجودة لفظه، وليس له كبير معنى، وأنا لا أعلم معنى

---

[1] - الجاحظ ، البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام هارون،دار الفكر، ط4 - 1986، ج1- 20

أجود ولا أحسن من معنى هذا الشعر"[1]. والعسكري على الرغم من احتفائه بشعرية الصوت بالنسبة للمفردة، إلا أنه لا ينكر أن شعرية القول إنما هي في الأساس نابعة من طبيعة التراكيب وكثافتها وعمقها، على نحو ما يسوق لنا في وصفه لبلاغة الشعر "فعامة ما يكون في هذه الأبواب فالوحي فيها والإشارة إلى المعنى أبلغ والإيجاز هو البلاغة"[2]. أو كما يقول في موضع آخر:" أن يكون اللفظ القليل مشارا به إلى معانٍ كثيرةٍ بإيماء إليها ولمحةٍ تدل عليها"[3]. غير أن أساس جمالية التعبير عنده تنبع من طبيعة الألفاظ أولا إلى جانب جمال الصياغة، وقد كرر العسكري غير مره هذا المعنى، كما جاء في تعليقه على الأبيات الشهيرة التي اختلف حولها النقاد، حيث قال:" إنّ الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً، وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً، دخل في جملة الجيّد، وجرى مع الرائع النادر، كقول الشاعر غير أن أساس جمالية التعبير عنده تنبع من طبيعة الألفاظ أولا إلى جانب جمال الصياغة، وقد كرر العسكري غير مره هذا المعنى، كما جاء في تعليقه على الأبيات الشهيرة التي اختلف حولها النقاد، حيث قال:" إنّ الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً، وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً، دخل في جملة الجيّد، وجرى مع الرائع النادر، كقول الشاعر:

ولمّا قضينا من منىً كلَّ حاجةٍ ومسّحَ بالأركانِ من هوَ ماسحُ
وشدَّتْ على حدبِ المهاري رحالنَا ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنَا بأطراف الأحاديثِ بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطح

وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى، وهي رائقة معجبة، وإنما هي: ولمّا قضينا الحجَّ ومسحنا الأركان وشدّت رحالنَا على مهازيل الإبل ولم ينتظر بعضنا وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى، وهي رائقة معجبة، وإنما هي: ولمّا قضينا الحجَّ ومسحنا الأركان وشدّت رحالنَا على مهازيل الإبل ولم ينتظر بعضنا

---

[1] – العسكري. الصناعتين: 11- 12
[2] - نفسه: 23
[3] - نفسه: 383

الحجَّ ومسحنا الأركان وشدّت رحالنَا على مهازيل الإبل ولم ينتظـر بعـضنا بعضاً جعلنا تتحدَّثُ وتسير بنا الإبل في بطون الأودية"[1].

كما التفت العسكري إلى قضية الاتساع في الألفاظ أو اشـتهار الدلالـة الكنائية للمفردة على حساب أصلها الاستعمالي، حيث تلتصق المفردة بـدلالتها الجديدة ويتم التخلي عن المعنى القديم، وهذه القضية أرّقت من بحثوا في مجاز القرآن مما اضطرهم إلى تأويل بنية مجردة للمعنى هروبا من الدلالة المباشرة للمجاز. وقد انطلق العسكري في حديثه هذا تناولـه لـصفة البليـغ وأصـلها الاستعمالي وذلك في قوله:" وتسميتنا المتكلم بأنه بليغ توسعٌ. وحقيقته أنّ كلامه بليغ، كما تقول: فلان رجل محكـم، وتعنـى أن أفعالـه محكمـة. قـال الله تعالى:"حكمةٌ بالغة". فجعل البلاغة من صفة الحكمة، ولم يجعلها مـن صـفة الحكيم، إلاّ أن كثرة الاستعمال جعلت تسمية المتكلم بأنه بليغ كالحقيقة، كما أنها جعلت تسمية المزادة راوية كالحقيقة، وكان الراوية حامل المزادة وهو البعيـر وما يجري مجراه. ولهذا سمّي حامل الشعر راوية، وكما صار تـسمية البغـيّ المكتسبة بالفجور القحبة حقيقة، وإنما القحاب السّعال. وكانوا إذا أرادوا الكناية عن زنت وتكسّبت بالفجور قالوا: قحبت، أي سعلت"[2]. وبهذا تظهـر أهميـة الاتساع عنده في خلق إمكانيات جديدة للتعبير والإبداع، والكشف عن علاقـات لغوية جديدة تخرج عن المألوف في اللغة التي تربى الذوق الإنساني عليها[3].

فالألفاظ لها مزية في ذاتها قبل أن تلتحم في السياق، وهذه المزية تتحقق عبر توفر الشروط التي تكمن في وسطية الاستعمال، أي أن لا تكون حوشـيةً متقعرةً ولا سوقيةً مبتذلةً، وتشتمل على عذوبة النطق والدلالـة علـى المعنـى والخفة، كما اشتراط هذا في نظم التراكيب إذ يقول: "فإن أمكن مع ذلك منظوما من حروف سهلة المخارج كان أحسن له وأدعى إليه"[4]، لـذلك فهـي عمليـة اختيارية دقيقة، فإذا وجدت عدة ألفاظ تحمل هذه الصفات وجب انتقاء أخفها في

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين :74

(2) ـ نفسه: 16

(3) ـ الشعرية عن السجلماسي ،محمود درابسة، مجلة: أبحاث اليرموك، المجلد 17، العدد2، 1999، ص:175

(4) ـ العسكري، الصناعتين: 159

القلوب فكلما تيسّرت في اللفظ سبل السهولة والإيقاع كلما زادت قابليـــة تلقيـــه. ويؤكد (جون كوين) أن للمفردة شعريةً خاصةً غير شعرية التركيب، إذ يقـــول: "والمعنى التأثيري لكل كلمة في اللغة هو معنى موجود في أصولها؛ ولهذا ينبغي أن لا نعتقد أنه معنى أُبدع انطلاقا من البنية السياقية، لكنه ينتمي في ذاته إلـــى كل كلمة على حده"[1]. مع أن بعض المحدثين قد جعل جمال المفردة موزعا بين السياق الذي ترد فيه وبين الجمال الذاتي، يقول (جورج سانتانا): "اللفظـــة فـــي القصيدة تستمد معظم تأثيرها من ملاءمتها لسياقها أكثر مما تستمده من جمالهـــا الذاتي وإن كان جمالها لازما أيضا"[2] ومن المحدثين من يرى أن جمال المفردة رهن بالسياق فقط وهو أكثر الآراء[3].

على أن ثمة خصومةً وقعت في التاريخ النقدي حول هذا المفهوم، فهـــل اللفظة تستقل بجمالها أم أنها تمتاح جمالها وفق تموضعها في بنية ما؟ وقد كـــان العسكري – كامتداد للجاحظ– يؤكد أن جمال اللفظة مستقل عن السياق، في حين نشأ رأي مخالف تزعَّمه المرزوقي في شرحه لديوان الحماســـة، وكـــذلك عبـــد القاهر الجرجاني في كتابيه الأسرار والدلائل، ومفاد رأيهم أن الألفاظ لا مزيـــة لها إلا ضمن بنية، وإن الكلمة الواحدة لتسوء في موضع وتحـــسن فـــي آخـــر، بحسب سياقها: " وهذا باب واسع، فإنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلماً بأعيانها. ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذاك قد لصق بالحـــضيض. فلـــو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيـــث هـــي لفـــظ، وإذا اســـتحقت المزيـــة والشرف، واستحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم"[4]. أما صاحب الصوت العالي فـــي هذا الخلاف فهو الناقد ابن الأثير، حيث يحشد الأمثلة ليؤكد أن للألفاظ شرفا من حيث هي، يقول: "وقد رأيت جماعةً من الجهال إذا قيل لأحدهم إن هذه اللفظـــة حسنة وهذه قبيحة أنكر ذلك، وقال: كل الألفاظ حسن، والواضع لـــم يـــضع إلا

---

(1) - جون كوين، اللغة العليا، ترجمة، أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، طبعة2 – 1999، 181

(2) - رجاء عيد، البحث الأسلوبي: 219

(3) - انظر على سبيل المثال، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية،: 113 وما بعدها

(4) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 39

حسناً، ومن يبلغ جهله إلى أن لا يفرق بين لفظة الغصن ولفظة (العسلوج) وبين لفظة المدامة ولفظة (الإسفنط) وبين لفظة السيف ولفظة (الخنشليل) وبين لفظة الأسد ولفظة (الفدوكس) فلا ينبغي أن يخاطب بخطاب، ولا يجاوب بجواب"[1]. وجملة الأمر أن الخلاف حول شعرية المفردة لم يُحسم حتى في المناهج الحديثة، وأن موقف العسكري موقف يحتمل الاهتمام، فهو يفضل الألفاظ الجزلة، التي تتماشى مع ذوق الخاصة، لا مع الاستعمال المبتذل للسوقة أو مع الاستعمال الجلف للأعراب المتوعرة، فالجزل المختار من الكلام هو الذي تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها. ومن شروطه فيها أن تراعى الأبنية الصرفية المألوفة: "ومن الألفاظ ما يستعمل رباعيّه وخماسيّه دون ثلاثيّه، ومنها ما هو بخلاف ذلك، فينبغي ألاَّ تعدل عن جهة الاستعمال فيها، ولا يغرّك أن أصولها مستعملة، فالخروجُ عن الطريقة المشهورة والنّهج المسلوك رديء على كل حال. ألا ترى أنّ الناسَ يستعملون (التعاطي) فيكون منهم مقبولا، ولو استعملوا (العطو) وهو أصل هذه الكلمة وهو ثلاثيّ، والثلاثيُّ أكثر استعمالا، لما كان مقبولا ولا حسناً مرضيا"[2]. فجميع الأفكار سابقة الذكر التي أثارها العسكري حول مزايا المفردة وعيوبها، تقود إلى طريق واحد ورؤية مهمة لمفهوم الشعر هي السهولة والعذوبة وحسن الاختيار، وكلها ركائز مهمة في الخطاب البليغ كما يرى العسكري، وقد اقترنت هذه المواصفات بمطلب الناقد الجمالي، وهو المطلب الذي يقوم على عشق الجمال السهل الذي يكشف بنفسه عن نفسه، لأن بلاغة الشعر رهن بتخير الألفاظ، أو كما يقول: "ومدار البلاغة عل تخير اللفظ وتخيره أصعب من جمعه وتأليفه"[3].

أما المحور الثاني من محاور شعرية الألفاظ فيتمثل في النظم؛ إذ يُعد النظم الجانب الثاني الذي تنهض عليه رؤية العسكري لمفهومه الشعر، وكما اشترط العسكري في اللفظة المفردة اشتراطاتٍ خاصةً، كذلك فعل في تعامله مع التراكيب، لأن المعول في الشعر عنده على النظم، وتعد اللفظة المفردة أول لبنة

---

(1) - ا بن الأثير- المثل السائر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، 1- 155

(2) - العسكري، الصناعتين: 167

(3) - نفسه: 32

في بناء الجملة، وقد استعار العسكري عدة مصطلحات ليدل بها على معنى بنية التركيب، مثل النظم أو الصياغة أو الرصف أو السبك أو حسن التأليف. ومن ذلك قوله:"أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل، والخطب، والشّعر، وجمعيها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب. وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحاً وشرحاً، ومع سوء التأليف ورداءة الرّصف والتركيب شعبة من التّعمية، فإذا كان المعنى سبيّاً، ورصف الكلام رديّاً لم يوجد له قبول، ولم تظهر عليه طلاوة. وإذا كان المعنى وسطا، ورصف الكلام جيّداً كان أحسن موقعاً"[1]. فالنظم أو الصياغة المحكمة هو أهم ملمح جمالي أكد عليه العسكري، في كل قسم من الكتاب، وجعله شرطا لازما لكل غرض بلاغي وبديعي، فإذا تضمن حسن السبك أو الرصف فهو من جملة المتخير الرائع، وإلا كان مردودا لا تشفع له معانيه ولا صوره، لأن تهلهل النسج أو فساد النظم أكبرُ مثلب يوصم به الشعر، وحسن الرصف سبب أولي لتلقي الشعر وفق ما يرى. "وحسن الرّصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديمُ والتأخيرُ، والحذف والزيادةُ إلا حذفاً لا يفسد الكلام، ولا يعمى المعنى، وتضمّ كل لفظة منها إلى شكلِها، وتضاف إلى لفقِها. وسوء الرّصفِ تقديمُ ما ينبغي تأخيرهُ منها، وصرفها عن وجوهها، وتغيير صيغتها، ومخالفة الاستعمال في نظمها"[2]. وحسن الرصف عند العسكري يضم توخي السلامة النحوية والمألوف من الصيغ، وتجنب الانزياحات التي تخل بسلاسة التركيب، والبنية السليمة تحتفظ بخاصيتي: الترتيب السليم للمفردات داخل البنية، والإيقاع والسلاسة الناجمين عن حسن تجاور المفردات، وما ينشأ عنها من علاقاتٍ دلاليةٍ وفونميةٍ حسنةٍ." فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة، والجزالة، والسهولة، والرّصانة، مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرّونق والطّلاوة، وسلم من حيف التأليف، وبَعُدَ عن سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب قَبِلَهُ ولم يردّه، وعلى السّمع المصيب استوعبه ولم يمجّه"[3]. إن جودة التركيب أو صحة النظم أهم عنصر

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 179

(2) - نفسه: 179

(3) - نفسه: 71

نهض عليه نقد الشعر عند العسكري، وهو أول المعايير الجمالية في تلقي الشعر، ويقابل هذا المصطلح (أود النظم) وهو ناتج من قيام خلل في التركيب يُفقد الشعرية، لأن الألفاظ ينبغي أن تُرتَّب ترتيبا سليما، فممن أفسد ترتيب ألفاظه قول بعضهم:

يضحكُ منها كلُّ عضوٍ لها من بهجةِ العيشِ وحسنِ القوامْ
ترفلُ في الدّارِ لها وفّرة كوفرةِ الملط الخليع الغلامْ

كان ينبغي أن يقول كوفرة الغلام المِلط الخليع، أو الغلام الخليع الملط، فأمّا تقديم الصفة على الموصوف فرديء في صنعة الكلام جداً. وقوله أيضاً: بهجة العيش وحسن القوام متنافرٌ غير مقبول[1]. فالتراكيب لها اشتراطات نحوية يجب أن لا يُخالف فيها وجه الاستعمال، وقد نبَّه العسكري على تقديم الصفة على الموصوف، وعدّه رديئا في الكلام، حيث يفقد التركيب السلامة كما يفقده جانب السهولة والجمالية الناتجة عن التنظيم والترابط الحسن.

فالعلاقات النحوية وسلامتها تعُدّ أهمَّ جانب في قبول الشعر وصحته، وكما أن للتراكيب اشتراطاتٍ من جهة اللغة، كذلك لها اشتراطات من جهة تجاور الدوال ومدلولاتها، حيث تقتضي المجاورة التناسب وفق ما يسمح السياق، وفي اعتراض العسكري على التركيب السابق (بهجة العيش وحسن القوام) يظهر أن العلاقة التجاورية لأركان جملتي العطف الاسميتين لا تؤدي إلى مدلولين متجانسين، ولا تنحوان نحو صورة أشمل في إبراز المعنى، لأن الصورة المتقدمة عليهما هي وصف اتساق أعضاء الجسد، وقد ردّ هذا الاتساق لسببين: (بهجة العيش وحسن القوام) فالسبب الثاني يبدو ملائما، أما السبب الأول فلا علاقة ظاهرية تربطه بجواره، حيث بدا بينهما تنافر واضح. لكننا في الواقع لا نعدم رابطا سياقيا يجمع التركيبين، والعسكري يبحث عن الانسجام الظاهري بين الدوال، فالأسباب والنتائج يجب أن تتسق فيما بينها. وفي نقده لهذين البيتين جانب مهم من مفهومه للشعر، إذ لم يلتفت إلى الصور البيانية فيهما، كالاستعارة في البيت الأول، والتشبيه في البيت الثاني، وكذلك لم يلتفت

---

[1] -العسكري، الصناعتين: 169- 170

إلى سلامة المفردات؛ لأن كل هذا لا يسد الخلل الكامن في النظم، من جهة النحو، ومن جهة التناسب. ويبدو أن سلامة الجانب النحوي هي التي تؤدي صفتي (السلاسة والسهولة) وفي جملة (الملط الخليع الغلام) ثقل على النطق وفجوة في النسق الإيقاعي نجمت عن استعمال الضرورات، وقد نبّه العسكري على هذا في قوله:" الكلام أيدك الله يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته... واستواء تقاسيمه، مع قلّة ضروراته، بل عدمها أصلاً، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه"[1]. كذلك يُتوخى الحذر في التقديم والتأخير، كي لا يؤثر في شعرية البناء خصوصا من الناحية الإيقاعية، وإلا دخل التركيب في حكم الثقيل المستكره. والنظرة العامة للتقديم والتأخير عند العسكري أقلّ عمقا مما هي عليه عند عبد القاهر الجرجاني، إذ تنبه إلى أن ترتيب الألفاظ في النطق تابع لترتيب المعاني في النفس، وأن كل تغيير يطرأ على البنية، يلزم تغييرا في الدلالة. وشعرية التركيب عند عبد القاهر الجرجاني رهن بالناتج الدلالي بشكل مطلق، لكن شعرية التركيب عند العسكري رهن بالألفاظ وما تعطيه من سلاسة وعذوبة عبر الاتساق والتناسب.

وفي حديثه عن ترتيب الكلام يذكر العسكري أن التراكيب تقع على وجوه: منها ما هو مستقيم حسن نحو قولك: قد رأيت زيداً. ومنها ما هو مستقيمٌ قبيح نحو قولك: قد زيداً رأيت. وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير (2). ولعل التقديم في الجملة السابقة(قد زيدا رأيت) يعطي دلالة إضافيةً من حيث تأكيده خصوصية المفعول لا الفعل كنوع من دفع الاشتباه، ووجه الاعتراض قد يكون ملازمة الحرف (قد) للاسم وهو إنما يلازم الفعلين الماضي والمضارع. وليس كل تقديم وتأخير مذموما، إذ يقول في ترتيب الكلام: "وينبغي أن نرتب الألفاظ ترتيباً صحيحاً، فتقدّم منها ما كان يحسن تقديمه، وتؤخر منها ما يحسن تأخيره "[3]. ومن الشروط المهمة أيضا في سلامة التراكيب وشعريتها الانتباه

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 69

(2) - نفسه : 85

(3) - نفسه: 169

لقضية التجاور بين المفردات، فلا بد من حصول التجانس الصوتي والنحوي والدلالي، ومن ذلك تجنب مجاورة الحروف. لذلك عاب على المتنبي قوله:"

ويسعدني في غمرةٍ بعد غمرةٍ سبوحٌ له منها عليها شواهدُ

فأتى من الاستكراه بما لا يُطارُ غرابُه"[1]. فالذي يلفت الانتباه في الصياغة اللغوية للشعر هو بنيتها المنتظمة في إيقاع يصلها من حيث الظاهر بالموسيقى. ومن شعرية التراكيب عنده حسن الخروج من صوت إلى آخر أثناء النطق، مثلما علّق على المثل العربي: (القتلُ أنفى للقتل) وقارنه مع التركيب القرآني، ﴿القِصاص حياة﴾[2] إذ قال العسكري:"فإنّ الذي هو نظير قولهم: "القتلُ أنفى للقتل" إنما هو ﴿القصاص حياة﴾ وهذا أقلّ حروفاً من ذاك، ولبعده من الكلفة بالتكرير، وهو قولهم: "القتل أنفى للقتل". ولفظ القرآن بريء من ذلك، وبحسن التأليف وشدة التلاؤم المدرك بالحسّ، لأنَّ الخروج من الفاء إلى اللام أعدل من الخروج من اللام إلى الهمزة"[3]. إلا أن عبد القاهر الجرجاني –وهو ينظر بعينه إلى المعنى– يرى أنه يصعب انتقاء اللفظ لخفة جرسه وحلاوته لأن ذلك سيكون على حساب المعنى يقول:" فإن قال قائل: إني لا أجعل تلاؤم الحروف معجزاً حتى يكون اللفظ ذلك دالا، وذاك أنه تصعب مراعاة التعادل بين الحروف إذا احتيج مع ذلك إلى مراعاة المعاني"[4]. ومما يخدش شعرية التراكيب، ويفسد النظم، حصول التنافر فيما بين البنى المتجاورة، فمن ذلك قوله:" ومما لم يوضع فيه الشيء مع لفقه من أشعار المتقدمين قول طرفة:

ولستُ بحلاَّلِ التّلاعِ مخافةً ولكن متى يسترْفد القوم أرفد

فالمصراع الثاني غير مشاكل الصورة للمصراع الأول، وإن كان المعنى صحيحا، لأنه أراد ولست بحلاَّل التّلاع مخافة السّؤال، ولكنّي أنزل الأمكنة المرتفعة، لينتابوني فأرفدهم [5]. فالتنافر قائم في البيت لأن التراكيب لم تستوفِ

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 167

(2) - سورة البقرة: 179- والآية هي(ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب)

(3) - العسكري، الصناعتين: 195

(4) - عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز: 48

(5) - العسكري، الصناعتين: 161

المعنى، ولم تشر إشارةً مليحةً إلى بقية المعنى الغائب، فظل كالمبتور، كذلك بدأ المصراع الثاني ببتر لا يسد مدخل الكلام، فهو غموض ناشئ من عدم استيفاء التركيب للمعنى. ومما يفسد الشعر التناسب غير المنطقي في الدوال المتجاورة، وذلك عبر الإقحام بما لا يحتمله السياق، ومثل هذا الإقحام يصرف المتلقي عن المعنى الأول على نحو يخلو من اللطف، ويقحمه في المعنى الثاني دون رابط، وقد عبر العسكري عن هذا الخلل تحت مصطلح: (عدم المشاكلة) كما علق به على بيتي الأعشى:

وإنّ امرأً أسرى إليك ودونَه سهوبٌ ومومـاة وبيدَاء سملَق

لمحقوقةٌ أن تستجِيبي لصوتهِ وأنْ تعلمِي أنَّ المُعانَ موفّقُ

فقوله: وأن تعلمي أنَّ المعانَ موفَّق غير مشاكل لما قبله[1]. وكثيرة هذه الملاحظات في هذا النوع من النظم. ومن فساد النظم أن تجد في التركيب لفظةً قلقة لا يستقيم حالها الصوتي والدلالي مع سياقها "فتجد اللفظة لم تقع موقعها، ولم تصل إلى مركزها، ولم تتصل بسلكها، وكانت قلقةً في موضعها، نافرة عن مكانها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن، والنزول في غير أوطانها "[2]. وهذا القلق مبعثه عدم التجانس الدلالي، وقد عبر عنه عبد القاهر فيما بعد إذ قال:" ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك، وتوحشك في موضع آخر [3]. وفي المناهج الحديثة يغدو الإيقاع والصوت جزءا مهما من الدلالة" فالبنية الصوتية في اللغة العادية تكون إخباريةً محايدةً، أما في لغة الشعر فتتفاعل مستويات الصوت والمعنى، وهذا يمكن أن يأخذ شكل نظام الصوت المدعم للمستوى المعجمي، أو شكل الدخول في صراع مع هذا النظام، وهذه العملية الدلالية للفونيمات خاصة بالعمل الفني المعين"[4].

والنظم عند العسكري يعدّ أهم جانب في شعرية النصوص، فهو الذي يكسبها الاستحسان والسلامة النحوية والسلاسة اللازمتين. ويمكن أن نعيد القول

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 162

(2) - نفسه: 152- 153

(3) - نفسه: 75

(4) - عز الدين المناصرة، الشعريات: 234

في النظم عند العسكري على أنه: توخي ترتيب الألفاظ وفق ما يقتضي السياق، مع عدم الإخلال بالسلامة النحوية والإيقاعية والتناسب والمشاكلة بين المعاني، وعدم التنافر بين الألفاظ. لذلك فجزء مهم من شعرية التركيب قائم على الجانب الصوتي. وفي موازاة فكرة النظم عند العسكري مع النظم عند عبد القاهر الجرجاني، نلاحظ فارقا في المنهج، هو فارق التبرير، فالعسكري ينبه على جوانب جمالية النظم دون تفسير لحقيقة هذا الجمال، مع أننا نجده يفسر في الوقت نفسه جوانب فساد النظم وإخلالها بالدلالة وبعملية التلقي. أما عبد القاهر الجرجاني فكان هو الآخر مهتما بالنظم غير أنه استطاع تبرير ما هو جميل وفقا لكفاءته النظمية، وتبرير ما هو فاسد أيضا، وقد استخدم الناتج الدلالي كمعيار لجودة النظم، في حين كان معيار العسكري الجزالة والسهولة والسلاسة، مع الإحاطة بالمعنى وتناسبه مع السياق. على أن الشعرية الحديثة تربط الوجهتين معا، فكما أن للجانب الصوتي أهميةً في التلقي والتأثير كذلك للجانب الدلالي " فالشعرية تتوالد لسببين هما: التشكيل والتأثير،أو المعمار الفني للنص ثم الأثر النفسي المصاحب له والناجم عنه...والشعرية محصلة تفاعل العناصر التي يتشكل منها المعمار من لفظ ومعنى ونظم"[1].

ويبقى رأي عبد القاهر الجرجاني في شعرية المعنى رأيا مهما ومتطورا، وقد لاقى عنايةً فائقةً من الباحثين، مع وجود اختلافات بين أصحاب الشعريات الحديثة في هذا الموضوع، يقول (جون كوين):" وإذا كانت الشعرية تابعةً للمعنى فكيف نقبل حضورها في نص وغيابها في آخر يحملان نفس المعنى؟"[2]. وحتى أن ثمة صراعا أيضا في البحث اللغوي فيما إذا كان تغيّر المعنى مرتبط بتغيّر الشكل، أم أن الذي يتغير هو طريقة توصيل المعنى للمتلقي. فمنهم من يرى أن الفرق في الشكل هو بصورة قاطعة فرق في المعنى، كما يقول أحدهم :"فالفرق في الشكل هو الفرق في المعنى، ونستطيع أن ننكر أسلوبا بمعنى أن الأسلوب قد انضوى **في الشكل وأصبح جزءا** منه"[3]. على أن من

---

(1) - قاسم المومني، شعرية الشعر: 6

(2) - جون كوين، اللغة العليا: 137

(3) - رجاء عيد ، البحث الأسلوبي: 12

يرى أن أي تغيير في الشكل يصاحبه تغيير في التأثير " فالشعرية تتوالد لإحساس سابق بالمعنى الذي يشكله الشاعر تشكيلا يرتفع به من مستواه العادي إلى مستوى لا يصل إليه إلا الخاصة، بيد أن هذا الاستخدام المتميز لا يبدل البتة من الهيولي ولا يغيّر جوهر المادة"[1]. وهذا يذكر برأي العسكري في أسبقية المعنى على الشكل، إذ إن الشكل هو المعرض الذي يُبرز المعنى، وله الفضل في تلقي النص أو النفور منه، وهو ترديد لفكرة(الأسلوب ثياب الفكرة) أو كما عبّر عنها العسكري بقوله:" ولأنّ المعاني تحلّ من الكلام محلَّ الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة"[2]. وكما يبدو فالصراع القديم بين مذهب الألفاظ ومذهب المعاني لا يزال مجال أخذ ورد حتى في النظريات الحديثة التي رفض أغلبها تقسيم الكلام إلى ألفاظ ومعانٍ. لكن الصراع بقي في البنية العميقة للتركيب وما تضيفه البنية السطحية. ويمكننا القول إن نظرية النظم كانت قد تطلعت إلى نظام اللغة الأدبية، ليس بوصفه استخداما مغايرا، ولكنها اقتربت من هوية هذا النظام واستطاعت تبرير ما هو أدبي من حيث شكله الأسلوبي، وكفاءته النظمية.

لقد كان العسكري ناقدا يبحث عن الانسجام في النظرية الشعرية، والنظرية يجب أن تتماشى مع المعطيات الفكرية والثقافية للمرحلة، وإلا كانت آراؤه هذرا لا يُلتفت إليها. وكانت النظرة المهمة عنده موجهةً للمعمار الفني للنص، حيث لا قيمة للمبدع أو للأفكار، دون أن يشهد الشكل الأدبي بحقيقة الإبداع، وجمالية الشكل تنجم عن تفاعل الألفاظ والمعنى والصوت والإيقاع والتناسب، حيث تقوم هذه التفاعلات بشحن المنجز الأدبي بطاقات شعرية. ويمكن تخصيص العسكري بشعرية (الأسلوب العذب) القائم على جودة الصياغة إلى جانب إعطاء أكبر قدر من الوضوح والسلاسة والإيقاع والتنظيم. لذلك تستمد التركيب شعريتها من اتساقها اللفظي، وحسن تجاور مفرداتها، وشكلها العام الذي تظهر عليه سمات الخفة والسهولة والإيقاع، ومن هذا

---

(1) - قاسم المومني: شعرية الشعر: 25

(2) - العسكري، الصناعتين: 84

الجانب كان العسكري معجبا بشعر البحتري، وقد استشهد له بقصائد طويلة، فأسلوب البحتري أفضل نموذج لتحقيق التوازن الشامل في العمل الشعري، هذا التوازن الذي يبدأ بالمفردة وينتهي بالنص، وأهم ملمح فيه أنه يبتعد عن التكلف الظاهر في الشعر، حيث يستطيع أن يفعل خاصية التأثير عبر التشكيل، وقد وصف العسكري إحدى قصائده الطوال، وقال فيها:" ومن المنظوم المطمع الممتنع قول البحتري:

أيها العاتبُ الذي ليسَ يرضى نَمْ هنيئاً فلستُ أطعمُ غمضاً
إنَّ لي من هواكَ وجداً قد استهـ لكَ نومي ومضجعاً قد أقضَّا
فجفوني في عبرةٍ ليس ترقَا وفؤادي في لوعةٍ ما تَقضَّى"[1]

وإلى جانب هذا الإصرار على سلاسة التراكيب، فقد انتبه العسكري إلى أن جانبا من شعريتها يمكن في إثارتها للتخييل، وفي كثافتها وعمقها، وفي مغايرتها للمألوف من طرق التعبير، وهذا الجانب من الشعرية احتفى به كثير من أصحاب الشعريات الحديثة، حيث عدّوا الانحراف باللغة عن نسقها المعياري هو جل شعريتها، مع خلافات في مظاهر تجلي الشعرية في التراكيب. وقد توقف العسكري عند أساليب بلاغية كثيرة انطلاقا من انحرافها عن اللغة المعيارية، أو تعبيرها عن المعنى بأسلوب مغاير، أو تأثيرها في المتلقي تأثيرا لا يقدمه النمط المعياري للتعبير. وهذا ما نبحثه في الفصل القادم وهو الفصل الثالث من الشعرية. مغايرتها للمألوف من طرق التعبير، وهذا الجانب من الشعرية احتفى به كثير من أصحاب الشعريات الحديثة، حيث عدّوا الانحراف باللغة عن نسقها المعياري هو جل شعريتها، مع خلافات في مظاهر تجلي الشعرية في التراكيب. وقد توقف العسكري عند أساليب بلاغية كثيرة انطلاقا من انحرافها عن اللغة المعيارية، أو تعبيرها عن المعنى بأسلوب مغاير، أو تأثيرها في المتلقي تأثيرا لا يقدمه النمط المعياري للتعبير. وهذا ما نبحثه في الفصل القادم وهو الفصل الثالث من الشعرية.

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 77- 78

3.4.1 الشعرية والتحوّل الأسلوبي:

لم تكن الصياغة المحكمة والسهولة والسلاسة واختيار الألفاظ التي نادى بها العسكري كافيةً لإيصال النص الشعري أو التعبير الشعري درجة الجودة ومرتبة الإحسان، أو دخوله نطاق الشعرية وفق المصطلح الحديث لها. ولكن نظرية الشكل الأولي (اللفظ والنظم) تُعد العمود الفقري للعملية الأدبية، إلا أن تجليات الشعرية وأنساقها تخص المعرض والمعنى وفق علاقتهما التأثيرية في المتلقي. ولا يتحقق لهما مثل هذا إلا عبر اللمحات الجمالية التي تتم في تزامن مع إحكام الصياغة، حيث يخرج الكلام ذا رونق وطلاوة، وتتأتى هذه اللمحات عبر تحقق الانزياح الاستبدالي والتركيبي وعبر تفعيل دور البديع وذلك ضمن ضوابط السياق التي تشمل المناسبة والاحتمال والسلامة. وتتجلى شعرية هذه العناصر في إنتاج المعنى عن طريق الانحراف باللغة عن وضعها المعياري انحرافا يعمّقها ويُجلّيها من جهة، ويمنحها دلالاتٍ ثانويةً من جهة ثانية، كما يحسّن مظهرها ويعزز قابلية المتلقي لها من جهة ثالثة. فيستحق الأدب الحامل لهذه العناصر صفة البلاغة. لذلك فجمالية الفن الكلامي رهينة مبدأ وحيد هو كم الشعرية المتوفرة في التعبير مهما كان شكله أو جنسه أو مادة تحريره، وبنظرة سريعة على خريطة الآداب والفنون نتبيّن أن كل الخلافات والاتفاقات بين الأشكال والأجناس الأدبية والفنية كان في معيار تمايزها من حيث هي تعبيرات إنسانية، تعمّق مستوى التأثير والإدهاش والتفرد وفي هذه الألفاظ الثلاثة يذوب الشعر. ولا تكتفي الشعرية بالوقوف عند اللغة بل تتعداها إلى ما "ينشأ في نفسية المتلقي من أثر، وهذا لا يقوم كأساس وافٍ لإدراك أبعاد التجربة الأدبية ومن ثم تفسيرها، لأن النص الأدبي يحمل أكثر مما هو في ظاهره. والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها. وهذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها"[1].ولا تحقق الأنواعُ البلاغيةُ الشعريةَ بمجرد حضورها في النص، لكن الأمر محكوم في تموضعها في فضاء من العلاقات، وبمقدار ما تمدّ به تلك الأنواع التراكيب أو النصوص من طاقة دلالية

---

[1] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير:22

وإثارة للمتلقي. وعلى تعدد الأقوال في العناصر التي تشحن النص بطاقات شعرية، إلا أن الباحث ارتأى أن يستخدم مصطلح (التغاير) الذي اقترحه الدكتور كمال أبو ديب بدلا من مصطلح الانزياح، لأنه يحتوي الانزياح ويتجاوزه، فإذا كان الانزياح يرتبط مباشرةً باللغة والأسلوب، فإن التغاير يشمل ذلك ويشمل الأفكار ومدى تجاورها التغايري. كذلك فهو يتيح لنا تقسيم الأنواع البلاغية على نحو أكثر دقة. حيث تمّ التعامل مع عناصر الشعرية التي طرحها العسكري ككتل يشملها رباط موحد هو التغاير.

يرى كمال أبو ديب أن الشعرية تتمثل فيما سماه (الفجوة) أو مسافة التوتر وهي الفضاء الذي ينشأ فيه إقحام مكونات للوجود أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه (جاكوبسن) (نظام الترميز) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين :علاقات نابعة من الخصائص العادية وعلاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس ولكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح بصيغة المتجانس[1]. ومن هنا تكون الشعرية جوهريا لا خصيصة تجانس وانسجام أو تشابه وتقارب بل نقيض ذلك كله اللاتجانس واللاإنسجام. ويمكن إعادة القول في أن الشعرية في الأصل هي ضمّ معانٍ وصورٍ أو موجوداتٍ لا يربط بينها سوى التغاير والاختلاف، وذلك في سياق تبدو فيه متسقةً مع الدلالات أو الألفاظ أو الصور الموجودة، وذلك بسبب مستدعيات سياقية أو تواليف تحتمل إيرادها ضمن مفهوم البلاغة القديمة، أو عن طريق الإقحام المفاجئ دون مستدعيات ظاهرية في السياق كما هو الحال في الأدب الحديث. ويُعد التضاد أحد أهم عناصر بنية التغاير في الأدب لأنه يمثل قمة التغاير أو التقابل، ولأن جزءا كبيرا من عملية الخلق كامنة فيه، فالأساس في الإبداع هو ترويض المتنافر، أو كما يقول أبو ديب: " إن الحقيقة الطاغية التي تمتلكها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحد والتشابه بل المغايرة والتضاد"[2]. فاختيار الكلمات يحدث بناءً على أسس من التوازن والاختلاف، وأسس من التضاد، لذلك قيل عن الوظيفة الشعرية أنها

---

[1] - كمال أبو ديب، في الشعرية: 21

[2] - العسكري، الصناعتين : 49

عنف منظم ضد الخطاب العادي[1]. ومن الممكن أن يوصف التغاير بأنه استعمال المبدع للغةٍ ومفرداتٍ وتراكيبَ وصورٍ استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف محدثا بذلك إبداعا وقوة جذب وأسرا. وبهذا يكون التغاير هو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني، وليس من قبيل المبالغة أن يقال إن التغاير يتغلغل في أنساق الأدبية عامة والشعرية على نحو خاص تغلغلاً يصح معه القول إنه يقع منهما موقع القلب من الجسد، فإذا كان القلب هو ما يمد الجسد بالدم والغذاء فان التغاير هو وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي، وعلى ذلك فالبحث في التغاير هو بالضرورة بحث في الشعرية وبحث في الأدبية أيضاً.

فالوظيفة الرئيسة للتغاير هي وظيفة تختص بالمتلقي أساساً، وهي المفاجأة إذ تتعاظم مكانتها عند السرياليين الذين جعلوها مناط الإبداع، فالوظيفة الرئيسة للتغاير ماثلة فيما يحدثه من مفاجأة تؤدي بالمتلقي إلى الغبطة والإمتاع والإحساس بالأشياء إحساساً عميقا، إلى جانب توصيل الدلالة توصيلا فنيا يشترك المتلقي في استجلاء بعضه، وكذلك تمكين الدلالة الرئيسة عبر دلالات ثانوية يمنحها التغاير للتراكيب، أو بمعنى آخر: تحقيق الإثارة. وللفيلسوف العربي ابن رشد رأي طريف في هذا الجانب فيما يعلّق عليه الدكتور طراد الكبيسي حيث يقول:" ذهب ابن رشد إلى أن الشعر بالجملة (إخراج القول غير مخرج العادة) أي أن يكون القول مغيّرا عن القول الحقيقي، فإذا غُيّر القول الحقيقي سُمّي شعرا أو قولا شعريا"[2]. ويرى عبد العزيز بن عرفة أنه في الكتابة الإبداعية يتحقق جدل المفارقات ورواج الأضداد وينتفي فيها المنطق العقلي البارد، منطق الماهيات واللاتناقض، ولهذا كانت الكتابة استفزازيةً تحثّ الحسّ على الحركة، ولا تتركه يركن إلى الهدوء والتسيّب، فالأثر الإبداعي تقاس الحسّ على الحركة، ولا تتركه يركن إلى الهدوء والتسيّب، فالأثر الإبداعي تقاس

---

[1] - العسكري، الصناعتين : 49

[2] - طراد الكبيسي ، في الشعرية العربية:24

نجاعته بمدى شدّه للانتباه وتنشيط يقظة الحس [1]. والشعرية الحقيقية كما يرى الدكتور محمد عبد المطلب: تكون في الجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات بحيث يتحقق من وراء ذلك شبكة من العلاقات التي تتحرك في خطوة معاكسة للتنافر والتباين، فيكون الناتج شيئا يجمع بين التنافر والتوافق على صعيد واحد[2]. وانعدام الشعرية في النصوص يعود باللغة إلى سياق متجانس يجمع المتشابهات في الجنس والصيغ، ويستعمل النمطي المألوف من الألفاظ والأساليب والصور، حيث تصل مسافة الفجوة إلى الصفر مما يفقده القابلية للتلقي، ويقترب بالدلالة إلى اللزوم والتسطيح والتقرير. ويكمن سر التغاير في المفاجأة وخلخلة بنية التوقعات عبر الإقحامات غير المألوفة. "والبنيويون يؤسسون قاعدة الاختلاف بين الوحدات كمنطلق لإقامة علاقة بين هذه الوحدات التي تبني النص "[3]. وإلى هذا المعنى أشار (أرسطو) قديما في كتاب الخطابة حيث قال: " ومعظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن المجاز وعن نوع من التمويه يدركه السامع فيما بعد، ويزداد إدراكا كلما ازداد علما. وكلما كان الموضوع مغايرا لما كان يتوقعه. وكأن النفس تقول:هذا حق وأنا أخطأت"[4].

ومصطلح التغاير مستُخدم في النقد العربي القديم، فقد ورد عند ابن رشيق، مشيرا لما سماه العسكري (التلطف)، وهو قلب مفاهيم الأشياء بالجدل[5]، وهو متداخل مع المفهوم الحديث لما فيه من خلخلة للمألوف بالإقحام غير المتوقع. ومهما كان المضمون أو الإيديولوجيا الذي ينطلق منه صاحب الأثر فإبداعه يتحدد أساسا بمدى سعيه لإيجاد معادل فني ينقذ الأثر من سلطة المباشرية الصحفية، أو التقريرية المنفعية[6]. وقبل الخوض في أنساق البلاغة التي تلبس المعنى شعريةً خاصةً نؤكد أن الشعرية: "حركة استقطابية، بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادةً لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها

---

(1) - عبد العزيز بن عرفة، الإبداع الشعري: 32

(2) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة: 103

(3) - عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير: 36

(4) - أرسطو ، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون العامة، بغداد، ط1. 1986: 226

(5) - انظر: ابن رشيق ، العمدة :ج 1- 450،وانظر ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، تحقيق: حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة ، القاهرة ، 1383 هـ : 369-370

(6) – عبد العزيز بن عرفه، الإبداع الشعري: 16

وترتيبها"[1]. وسنحاول في هذا المدخل أن نقسّم الأنواع البلاغية والبديعية وفق مفهوم التغاير إلى خمسة أقسام هي: تغاير استقطابي- تغاير أسلوبي أو تركيبي- وهو أعلى الأنواع- تغاير تقابلي- تغاير إيهامي مرتبط بالصورة الخيالية للحقيقة ومدى التغاير الذي منهما- تغاير صوتي.

وسنحاول عبر هذه الأقسام الخمسة رصد الأنواع والظواهر البلاغية والأنواع البديعية ضمن مفهوم التغاير لأن درجة المتعة الجمالية الكامنة فيها هي محاولة تشريع ضم ما لا يتلاءم. حيث يعمد التغاير إلى خلخلة البناء التقريري النمطي، عبر صهر اللغة أو التراكيب أو الأفكار اعتمادا على مدى اختلافاتها، ويتم ذلك في سياق متجانس، وكلما زادت فجوة التغاير بين الأشياء زادت درجة الشعرية، إذ إن انعدام التآلف والترابط يحدث استفزازا في وعي القارئ، ومن هنا يغدو التغاير أكبر منبّه أسلوبي، يتلاعب في كسر توقعات القارئ وذلك لجرّه وإخضاعه ضمن سلطة النص. والبلاغة القديمة تفتح مفهوم التغاير على مصراعيه، ولكنها تظل محكومةً في مدى استدعاء السياق واحتماله لذلك، فإذا لم يحتمل السياق سُمّي تكلفا. ومما تجدر الإشارة إليه أن العسكري لم يورد الأنواع البلاغية والبديعية تحت مظلة التغاير، غير أنه اكتفى بإيراد هذه الأنواع، وأكدّ أهميتها، وبيّن مدى ما تمنحه هذه الأنواع من طاقة جمالية. وكانت معظم هذه الأنواع معروفةً من قبل البلاغيين والنقاد قبل العسكري، وكان له آراء جديدة في بعضها، ومصطلحات خاصة به، وكما أشار فقد أضاف إليها خمسة أنواع من اجتهاده. وتجدر الإشارة أن هذا المدخل من الدراسة ليس بحثا عن مدى أصالة ما قدّمه العسكري، وما تأثر به من سابقيه، غير أنها محاولة استخلاص الرؤية النقدية التي يؤمن بها الفكر الأدبي والنقدي عند العسكري، ومدى تشابهها مع النظريات النقدية الحديثة، ومدى تماسها مع النظريات الأسلوبية واللغوية الحديثة. لذلك ارتأت هذه الدراسة أن تقف عند الأنواع البلاغية التي قدمها العسكري ككتل، ومحاولة إيجاد رباط يجمعها، فيما يتفق مع المصطلحات الحديثة. وعندما كانت الأنواع البلاغية المختلفة هي التي تمدّ النصوص بطاقات

---

[1] - كمال أبو ديب، في الشعرية: 94

شعرية مختلفة، وعندما كان العسكري يؤكد أهمية هذه الأنواع في حصول بلاغة الكلام، وعندما اقتربت البلاغة في بعض جوانبها من مفهوم الشعرية، كان علينا أن نجمع هذه الأنواع ونحاول إيجاد روابط فنية تستند عليها، ومحاولة تفكيك هذه الأنواع لمعرفة القيمة الأصلية التي ترتكز عليها.

فأول هذه الأقسام (التغاير الاستقطابي) ويشمل هذا النوع من التغاير العديد من المفاهيم البلاغية والبديعية، التي تشترك في ضم أشياء أو أفكار أو صور في سياقها، فكلما زاد عدد المتغايرات في النص زادت قيمته الفنية، لأن الأساس في الفن قائم على إنتاج التجانس من عدد كبير من المتغايرات. وخير مثال موضح لهذا هو فن التشبيه، حيث من المعروف أنه كلما زاد الشقة بين طرفي التشبيه كان أكثر حلاوةً ووقعا، بشرط وجود وجه شبه، ونحن إذ نحس بجمالية التشبيه لا ندرك السر الخفي في شعريته، وليس السر سوى ضم صورتين متغايرتين إلى جانب بعضها بعض، وذلك باستعمال مسوّغ سياقي هو أداة التشبيه، بل إن التغاير يكون أكثر جمالا في حال غياب أداة التشبيه، لكنها وإن أُضمرت إلا أننا نستطيع استجلاءها، وكل ما في الأمر هو خلق التجانس بين المتغايرات، بالتماس علة سياقية تجمعهما، وتبدو الاستعارة أكثرَ وقعا وسحرا من التشبيه وذلك لاشتمالها على ثلاثة أمور هي: التغاير الاستقطابي في ضم صورتين لا متجانستين، ثم إخفاء أحد طرفي الصورة وصهره تركيبا في الآخر، ثم اشتمالها على التغاير التركيبي، بالتعبير عن المعنى بطريقة مغايرة، في حين يظل التشبيه أحيانا فضلةً يمكن الاستغناء عنها.

وقد تحدث العسكري طويلا في بحثه لغرض التشبيه، وفي بيان حدِّه، وساق على ذلك الكثير من الأمثلة، ويتلخص مجمل كلامه فيما يلي: التشبيه هو الوصف، وذلك بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه، وذلك نحو قولك: زيد شديد كالأسد، ويصحّ تشبيه الشيء بالشيء جملة، وإن شابهه من وجه واحد، مثل قولك: وجهك مثل الشمس، وإن لم يكن مثلها في ضيائها وعلوّها ولا عظمها. وأجود التشبيه وأبلغه ما يقع على أربعة أوجه: أحدها: إخراج ما لا تقع عليه الحاسة

إلى ما يقع عليه، والوجه الثالث: إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرفُ بها، والوجه الرابع: إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوةٌ فيها، وعلى هذا الوجه يجري أكثر تشبيهات القرآن، وهي الغاية في الجودة، والنهاية في الحسن [1]. وجملة القول في شعرية التشبيه إن علة الجمال هي تنسيق المتغايرات، إلى جانب إخراج وجه من وجوه الدلالة، مثل قول امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العنّابُ والحَشَفُ البالي[2]

لم تكن علة جماله في تصوير وكر النسر، وما يتناثر حوله: بل هذا هو المسوغ السياقي الذي أباح للشاعر نثر عدد من المتغايرات في بنية البيت. قلوب الطير اليابسة – قلوب الطير الرطبة – العنّاب – الحشف البالي، ولكن الذي سوّغ اجتماعها فكرة التصوير، حيث إن ورود هذه الأشياء على نحو إقحامي في النص يُحدث عنصر المفاجأة، ويتبادر إلى الذهن فورا كيفية استطاعة الشاعر حشد هذا التغاير، الذي يحدث بين كل شريحة منه مسافة من الاختلاف تعمل على تحريك المخيلة في استجلاء أبعادها، وحين يُعرف السياق ومدى احتماله يسكن الاستفزاز لبلوغ العلة، ويعقبه هزة جمالية تنتج من فجوة التغاير بين الأشياء. يقول العسكري في تشبيهات امرئ القيس للفرس:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تثفل

هذا إذا لم يحمل على التشبيه فسد الكلام، وهو بديع في التشبيه لأنه شبه أربعة أشياء بأربعة أشياء [3]. فجمال هذا البيت إنما جاء من توالي ثماني متغايرات متقاربات العلاقة فكلها مستوحاة من عالم الحيوان وأعضائه، ولكن المسوغ الذي يهدّئ استفزاز المتلقي ويشعره بالجمالية والأريحة إنما هو التصوير، وهذا ما عناه العسكري في قوله: (إن لم يحتمل التشبيه فقد فسد) فالخط الفاصل بين الجمال وعدمه هو كامن في الظاهرة البلاغية وعلتها السياقية. وكلما اقتربت شقة التغاير بين طرفي التشبيه كلما قلّت أهميته، وسبب ذلك هو الخروج من

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 261 - 264

(2) - نفسه: 267

(3) - نفسه: 271

التغاير إلى الترادف، رغم وجود علة التشبيه والتصوير، مما يدل على أن الأمر رهن بمدى تفشي التغاير في طرفي العلاقة التصويرية. إلا أن العسكري – وفقا لأسس النظرية التي رسم بها أفق المشبه به– يحاول تقليل فجوة الاتساع بين طرفي الصورة، وحصر المشبه به في الجانب الحسي البصري، ورفض المشبه به إذا مصدره عقليا، مع أن شعرية هذا النوع ترتفع كلما أوغل طرفا التشبيه في مغايرتهما لبعضهما، حيث تنتهي جمالية التشبيه عند العسكري إذا افتقد الفائدة البلاغية المقررة، أو كما عبّر العسكري عن هذا بقوله:"والتشبيه يقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أول الباب، من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي، والمكشوف إلى المستور، والكبير إلى الصغير"[1]. ومن هذا المنطلق يرفض الاتساع المطلق ويعيب التشبيهات التي لا تراعي الوضوح والمبالغة، التي تخرج فيها درجة العدول عن دائرة الفائدة عبر إذكائها مزيدا من التخييل على حساب الفائدة البلاغية، كما نجد العسكري يصف هذه التشبيهات بـ(التشبيه البارد) مثل ما علّق على قول أبي تمام:

كأنني حين جردتُ الرجاء له عضبٌ صببتُ به ماءً على الزمن

ولا يكاد يرى تشبيه أبرد من هذا"[2]. والحال نفسه بالنسبة للاستعارة، فهي تقوم في جانب من جوانبها على المغايرة الاستقطابية، من خلال ضمها لصورتين متغايرتين، مع فارق تركيبي هو إضمار أحد طرفي الصورة. وسيأتي الحديث عن الاستعارة عن الحديث عن المغايرة التركيبية. ومن أوجه المغايرة الاستقطابية ما سماه العسكري (التفسير):وهو أن يورد معانيا فيحتاج إلى شرح أحوالها، فإذا شرحت تأتي في الشرح بتلك المعاني من غير عدول عنها أو زيادة تُزاد فيها [3]. والتفسير حاجة سياقية تلزم التراكيب لتبرير ورود المتغايرات في بنية واحدة أو بنيتين متجاورتين، ففي قول العسكري:

كيف أسلو وأنت حقف وغصن وغزال لحظا وردفا وقدا

---

(1) العسكري، الصناعتين: 280

(2) - نفسه: 282

(3) - نفسه: 380

حيث إن ورود المتغايرات المختلفة الأجناس، الغزال وهو حيوان، والحقف وهو تل الرمل، والغصن وهو من النبات، يتطلب مسوغا سياقيا يدعم تجاورها على نحو حسن، فلو كان البيت:

كيف أسلو وأنت حقف وغصن وغزال، ما خلتُ قلبي بسالِ

لتضمن البيت اجتماع الأشياء اللامتجانسة، وهنا تُفتقد شعرية التغاير، تبعا لرؤية العسكري التي تهتم بالوضوح وعدم الابتعاد في الدلالات. لأن جماليته في حشد المتغايرات في بنية تبدو فيها متجانسة. لذلك كان للتفسير مهمتان: الأولى توليف البنية لتوفير الاتساق، والثاني جلب متغايرات وأشياء جديدة للبنية على سبيل التفصيل، وإن تكن متغايرات التفسير أقلَّ شقةً في اختلافها، لأنها تأتي لتخفيف الفجوة التي أنشأها التغاير لإحداث التجانس. ولكن العسكري عمل على تقييد حركة التفسير عبر استيفاء أجزاء الخطاب، ومناسبة التفسير لها، وهو ما يقيّد حركة الاتساع الدلالي ويجعلها ضمن ضوابط المنطق، فعيوب هذا الباب عند العسكري تتمثل في عدم استيفاء المسوغات السياقية لجميع جوانب المتغايرات على نحو قول الشاعر:

فيا أيها الحيران في ظُلَمِ الدجى ومن خاف أن يلقاه بغيٌ من العدا

تعال إليه تلق من نورِ وجهه ضياءً ومن كفيه بحراً من الندى

وكان يجب أن يأتي بإزاء(بغي العدا) بالنّصرة أو بالعصمة أو بالوزر أو ما يجانس ذلك مما يحتمي به الإنسان، كما وضع بإزاء الظلمة الضياء. فأما إذا وضع بإزاء ما يتخوّف من بغى العدا بحراً من الندى فليس ذلك تفسيراً لذلك"[1]. وهذا التقييد في المناسبة والتشكل يقتل حركة الإبداع، فليس من قيد على المبدع في أن يشاكل ما قدمه في سابق كلامه. على أن المسوغ يحدّ من التوتر الذي ينشأ لدى المتلقي إبان ورود المتغايرات على سمعه، إذ تنشأ فجوة نتيجةً لضبابية الدلالة التي تحتاج التفسير، ولكن المسوغ يستطيع تلافيها، ومن ثم إخراجها مخرجا حسنا، عبر تجانس البنية، وعن طريق خلق استدعاءات تخوّل إيراد هذا النوع، ومن هنا تأتي فنية البديع في استنباط العلل التي تسوغ ورود المتغايرات

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 382

على نحو سليم. ومن جوانب المغايرة الاستقطابية ما سماه العسكري (الاستطراد) وعرفه بقوله أن يأخذ المتكلّم في معنى، فبينا يمرُّ فيه يأخذ في معنى آخر، وقد جعل الأول سبباً إليه، ومثاله من المنظوم قول حسان:

إن كنتِ كاذبةً الّذي حدّثتني فنجوتِ منجَى الحارث بن هشام

ترك الأحبة أن يقاتل عنهم ونجـــا برأس طمَّرةٍ ولجام [1]

وهذا النوع أيضا تسويغ لاجتماع الأفكار المتغايرة على نحو مفاجئ، والعلة السياقية هي الخروج من غرض شعري لآخر دون تقديم، وتكمن شعريته في حدوث عنصر المفاجأة. وأكثر ما يقع مثل هذا النوع في غرضي المديح والهجاء. ففي المثل السابق حيث جعل الشاعر البنية الأولى وهي: كذب الفتاة في الحديث علةً اعتباطيةً لاستدعاء البنية المغايرة الثانية وهي: هروب الحارث بن هشام، حيث تمثل الأولى الكذب من أجل السلامة أما الثانية فهي الهروب من أجل السلامة، والبنيتان قائمتان على ذم التوسل بالطرق غير الصحيحة في توخي السلامة، لكن الدلالة العميقة التي رامها الشاعر هي: هجاء الحارث، على أن السياق يحتمل التشبيه، وإن جعل المتغاير الأول سببا لاستدعاء الثاني. ولم يشترط العسكري في هذا الضرب من المغايرة ما يقيّد حركة الاتساع اللغوي، على الرغم من أن الاستطراد جارٍ في أغلبه على التشبيه والكناية، فهو يبطّئ التقاء المتلقي في الدلالة المباشرة، وذلك من خلال جرّه للعديد من اللوحات والصور، ثم يكسر توقعه فجأةً في تقييد تلك الصور لخدمة دلالة واحدة تأتي تلميحا أو كناية. ومن أمثلة هذا النوع قصيدة لأبي تمام في هجاء شخص اسمه عثمان، حيث بدأ القصيدة بوصف حصان سريع العدو، ثم صوّر تطاير الحصى من بين أقدامه أثناء عدوه، وجعل الحديث عن تطاير الحصى سبيلا إلى المبالغة في وصف صلابة حافر الحصان ليشبه صلابة هذا الحافر بوجه عثمان الشخص المهجو، ودلالة النص في عدد من الأبيات هو وصف عثمان بعدم الحياء، وهذه الطريقة المغايرة في التعبير عن المعنى جعل من تلقيه أمرا معجبا، لأن النص احتوى على عدد من اللوحات المغايرة التي أكسبت النص شعريةً، إلى شعرية

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 448

التلميح للمعنى، والعدول بالدلالة عن التقريرية. حيث جعل المشبه هو المستهدف من الخطاب، في حين أنه يريد المشبه به.

ومن أوجه المغايرة الاستقطابية ما سماه العسكري(جمع المختلف والمؤتلف) وعرّفه بقوله: وهو أن يَجمع المتكلم في كلام قصير أشياءَ كثيرةً، مختلفةً أو متفقةً[1].وهذا الضرب هو حشد لمتغايرات مختلفة قد تشترك في صفة أو تدخل ضمن إطار يشملها، والعلة السياقية لمثل هذا النوع هي إما الوصف أو التفصيل، وذلك ضمن ضابط يحتويها. ومن أمثلته من الشعر:

أبى القلب أن يأتي السّديرَ وأهله وإن قيل عيشٌ بالسّدير غزيرُ
بهـــا البقّ والحمّى وأسدٌ خفيةٌ وعمرو بن هند يعتدي ويجورُ[2]

فاجتماع المتغايرات المختلفة في الجوهر والشكل: من الحشرات والأمراض والوحوش والبشر، تدخل في باب التفصيل والتعداد لمظاهر كره السدير، والرباط الذي يربطها هو الشر، فمجرد تجاور المتغايرات على نحو مفاجئ يحدث خلخلةً يعمل السياق على تشريعها. ومن أوجه المغايرة كذلك ما سماه العسكري(الاستشهاد) حيث قال فيه: وهذا الجنس كثير في كلام القدماء والمحدثين، وهو أحسن ما يتعاطى من أجناس صنعة الشعر، ومجراه مجرى التذييل لتوليد المعنى، وهو أن تأتي بمعنى ثم تؤكده بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول، والحجة على صحته[3]. ويقوم هذا الضرب على بنيتين متغايرتين، تكون الأولى إدعاءً، بينما تكون الثانية دليلا قياسيا غير منطقي يجري بما يخالف الجوهر والحالة، كأن يقيم دعوةً على إنسان ويأتي بدليل من عالم الحيوان، أو من الجماد، والأصل في بنيته هي بنية التشبيه التمثيلي، إذ تُشبه فيها خالة بحالة مغايرة لها، وهو ما يجري مجرى التشبيه المفرد، ومن أمثلته:

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 452
(2)- نفسه: 252
(3) - نفسه: 470

إنما يعشقُ المنايا من الأقـــ وام مـــن كان عاشقاً للمعالي

وكذاك الرّماح أول ما يكـــ سر منهنّ في الحروب العوالي[1]

فمثل هذا الاستشهاد جدلي يعتمد على المغالطات الكلامية، وهو أيضا قائم على تشبيه حالة بحالة تشبيها تمثيليا، ووجه الجمال فيه هو استخدام الاستشهاد مسوغا سياقيا لإقحام صورة مغايرة للصورة الأولى، وكلما بعدت الشقة بين جوهر الصورتين ازدادت شعرية البناء. وهذا مجمل ضروب أنواع التغاير الاستقطابي، وهو يعيد للذهن فكرة النسيج والأصباغ والوشي التي تداولها النقاد على سبيل التشبيه حيث تستخدم المتغايرات المختلفة ليُصنع منها قطعة متجانسة، وكلما زاد الاختلاف بين مكوناتها زادت الإثارة، وكلما حُقّق لها المسوغ السياقي الذي يضبط تواليها كلما دقت صناعتها، وزادت في تأثيرها على المتلقي الذي يطرب للمفاجأة التي يحدثها التغاير الاستقطابي، ويشكل له هذا النوع في الوقت نفسه توترا واستفزازا سرعان ما يمتصهما السياق، وفي هذه العملية تنبيه مستمر للمتلقي، لجرّه إلى عالم النص بكل متعة، وجعله يتوصل إلى الدلالة المقصود عبر طرق غير مألوفة، لأن الإشارة إلى المعنى أوقع في النفس من التلميح.

أما ثاني هذه الأقسام فهو (المغايرة التركيبة) ويتميز هذا النوع من المغايرة في استخدام الطريقة المغايرة في إخراج المعنى والتعبير عنه، أو هو استعمال أسلوب لطيف فيه انحراف عن الأصل اللغوي للبنية العميقة، حيث يظهر المعنى المراد بطريقة مفاجئة، فيُحدث خلخلةً لدى المتلقي، للتنبيه الكامن في طبيعة الأسلوب الذي يكسر التوقعات المألوفة، ويعمل على إثارة استفزاز القارئ وتحريك إدراكه عبر التغايرات في النص. ويمكن تقسيم هذا النمط قسمين: الأول منهما يضم الانحراف المعجمي في أداء الدلالة مثل أنواع الانزياح الاستبدالي والتركيبي وهي الاستعارة والكناية والتقديم والتأخير والحذف والقصر. أما النمط الثاني فيخص الانعطاف الأسلوبي وكسر وتيرة السياق عبر التحول المفاجئ، ويمثل هذا النوع بعض أنواع علم المعاني كما أُطلق عليه سابقا مثل: الالتفات

---

[1]- العسكري، الصناعتين: 470

والاعتراض والتتميم والاستثناء والمذهب الكلامي. على أن كلا النوعين يقوم في جماليته على المغايرة المفاجئة، وهذا سر ميل النفوس إليه.

فمن أوجه النوع الأول(الاستعارة) وقد مرّ سابقا الحديث عنها على أنها من التغاير الاستقطابي، وفي هذا المدخل تُدرس على أنها من التغاير التركيبي، والحقيقة أنها تجمع النوعين معا، وهذا هو سر سحرها واحتفاء النقاد والمبدعين بها قديما وحديثا. والجانب الثاني من الاستعارة هو ما أطلق عليه النقاد القدامى باب التوسع، وهو إنتاج الدلالة بطرق غير مألوفة، حيث تبتعد عن البنية الافتراضية في اللغة المعيارية، أو ما سُمي البنية العميقة. وقد وقف العسكري مليا عند هذه الطريقة المغايرة في التعبير، إذ قال في تعريفه للاستعارة: هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمّن ما لا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا [1]. والاستعارة بهذا المعنى تكمن شعريتها في مغايرة المألوف ومدى الفائدة التي تتحقق من هذه المغايرة، والفوائد التي حصرها العسكري لهذا النوع تتلخص في ثلاثة أنواع: الأول منها: فوائد دلالية أو دلالات ثانوية يمكن أن يتيحها التركيب الاستعاري خلافا للتركيب العادي مثل: المبالغة والتمكين والوضوح والإبانة والتوكيد. أما النوع الثاني منها فهو الاقتصاد اللغوي حيث يكون التركيب جامعا لدلالات إضافية خلافا للتراكيب العادية إلى جانب أنه أكثر إيجازا واختصارا، والنوع الثالث هو جمال المعرض وهو يخص طبيعة التركيب الحسن القائم على التصوير. ومن هنا اختص التركيب الاستعاري بالاكتناز والخفة والجمال الظاهري، وهذه الخواص الجمالية الدلالية تجذب المتلقي على نحو فريد، أو كما يقول: "وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 295

مـــا لا تفعل [1].الحقيقة، كقوله تعالى﴿سَنَفْرُغُ لَكُمْ أَيُّهَ ٱلثَّقَلَانِ﴾ [2] معناه سنقصد، لأنّ القصد لا يكون إلا مع الفراغ، وفي الفراغ ههنا معنى ليس في القصد وهو التوعد والتهديد. ألا ترى قولك: سأفرغ لك، يتضمن من الإيعاد ما لا يتضمّنه قولك: سأقصد لك"[3].

والعسكري في حديثه عن الاستعارة في القرآن كان يتفحّص التراكيب الاستعارية ليقف عند صلاحية الاختيار وجماليته الدلالية وغير الدلالية، والفحص الاستبدالي طريقة بنيوية أسلوبية يتم فيها إسقاط محاور الاختيار على محاور التأليف، حيث يقوم بتغيير الدال أو الكلمة بإحلال بدائل عنه من سلسلة اختيار، ليُرى أثر ذلك على توجيه الجملة فإذا قلّت إمكانية التغيير كانت البنية في منتهى الإحكام والجمال، وقد عمل العسكري بهذا المبدأ مع الاستعارات القرآنية، إذ وضع التركيب الاستعاري في مقابل التركيب المعياري، ثم عمل على إيضاح الإمكانات الدلالية التي تتيحها الاستعارة، مثلما علق على قوله تعالى:﴿ وَلَسْتُم بِـَٔاخِذِيهِ إِلَّآ أَن تُغْمِضُواْ فِيهِ ﴾ [4] أي ترخصوا. والاستعارة أبلغ، لأن قولك: أغمض عن الشيء أدعى إلى ترك الاستقصاء فيه من قولك: رخص فيه. وإذا كانت الشعرية تتضمن في محتواها جانبا من إنتاج المعنى عبر انحراف اللغة عن نسقها المعجمي وإنشاء مسافة بين الدوال ومدلولاتها، فإن قدرا مهما منها يكمن في مدى استجابة المتلقي وإشراكه في عملية القراءة التأويلية، وكلما زاد تفعيل المتلقي في هذه العملية عبر إدخاله في الدهشة وإشراكه في تحصيل الدلالة كلما زادت أدبية الأدب على نحو يرتفع به عن درجة الصفر، لأن اللغة التقريرية والعلمية تكون محايدة إزاء القارئ. والشعرية بمجملها -كما يرى عبد الله الغذامي- هي: "فنيات التحول الأسلوبي وهي استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة حيث ينحرف النص عن معناه

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 295
(2) - سورة الرحمن: الآية: 31
(3) - العسكري، الصناعتين: 296 - 297
(4) - سورة البقرة: الآية: 267

الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة لأي تعبير بياني ، لذا قال المبرد عن العرب:(والتشبيه أكثر كلامهم) ومثله العسكري حيث يقول:(والاستعارة أبلغ من الحقيقية) وكأن صدى هذه الجملة يسري عبر الزمان والمكان ليبلغ (رولان بارت) الذي يردد هذا الصدى بقوله: (الأسلوب ليس أبدا أي شيء سوى الاستعارة) فالسمات البيانية التي تتصدر النص ليست حليةً يتزين بها النص كي يُفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسرّ سحره"[1].

وقد أخضع العسكري التراكيب المجازية لشروط الاستعمال الحقيقي، ومن ثم رفض من المجازات ما كان غير مألوف، فهو لا ينكر الاتساع الذي تنجه الاستعارة، ولكنه يحاول أن يضع حدودا لمثل هذا الاستعمال عبر إقراره الفوائد البلاغية، والاتكاء على البنية المجردة للمعنى، واعتبار الانحراف بالتركيب إنما جاء فقط ليؤدي واحدةً من أربع فوائد، فهو لا يغيّر المعنى، ولكنه يغيّر من طرق توصيله. وفي هذا تقييد لحركة الاتساع، وكان سبب هذا التقييد المحافظة على عنصر الوضوح في الخطاب، إلى جانب افتراض أن المعنى المجرد هو الأصل، وأن التركيب الاستعاري شكل طارئ على البنية، وقد تعامل العسكري مع الاستعارات من هذه الوجه الضيقة، على نحو قوله:"

وقد أغتدي والطيرُ في وكنَاتها بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ

والحقيقة مانع الأوابد من الذهاب والإفلات، والاستعارة أبلغ، لأن القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع، فلست تشك فيه"[2]. وهذا المفهوم يدل صراحةً على تصوّره وجود بنيتين للمعنى، وأن الاستعارة شكل طارئ أو تالٍ للمعنى المجرد، يمكن أن يُحّسن شكل المعنى ويفيد دلالةً من بين أربع دلالات لكنه عاجز عن أن يخلق معنى بذاته، أو أن يخلق بؤرا دلاليةً جد مهمة. ومن أوجه المغايرة التركيبية: الكناية: ويتم فيها توصيل المعنى بصورة مغايرة للمألوف من اللغة، إذ إن الدلالة الكلية لجملة الكناية أبدا لا تساوي مجموع دلالات مفردات الجملة، ففي الجملة معنى ظاهري، أما

---

[1]. ـ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: 25

[2] ـ العسكري، الصناعتين: 298

المقصود فهو معنى المعنى، أو المعنى الثانوي، لذلك تتحقق شعرية الكناية من خلال الانحراف باللغة والتعبير عن المعنى عبر التلميح الخفي، الذي يستطاع معه تأويل المعنى، وهي أوقع في النفس من التصريح[1]. وذلك لأنها تشكل للمتلقي جانبا من إعمال مخيلته.وقد قال في تعريفها:" أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدالّ عليه، الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابعٌ له، فيجعله عبارةً عن المعنى الذي أراده"[2]. وهذا التعريف يوهم أنه يقصد المجاز المرسل، إلا أن الأمثلة تؤكد أنه من الكناية، فمن أمثلته:

وكل أناسٍ قاربوا قيدَ فحلهمْ ونحنُ خلعنا قيدهُ فهو ساربُ

أراد أن يذكر عزّ قومه، فذكر تسريح الفحل في المرعى، والتوسيع له فيه، لأن هذه الحال تابعة للعزّة رادفة للمنعة[3]. ومن الملاحظ أن مفهوم الكناية عند العسكري يتداخل مع عدة أبواب مثل باب الكناية وباب الإرداف وباب المماثلة وباب الإشارة، وكلها تقود إلى الفكرة نفسها على أن السكاكي قد جعل جميع هذه الأبواب من فروع الكناية وأضاف إليها الرمز والتلويح[4]. وشعرية الكناية تتأتّى من إخراج القول غير مخرج العادة، وذلك بمغايرة الناتج الدلالي للناتج المعجمي للألفاظ، وهي مغايرة تركيبية، والشعرية لا تقف عند حدود ما هو حاضر وظاهر في هذا البناء، بل تتجاوزه إلى ما هو خفي وضمني.

ومن هذه الأوجه (الحذف) ويقوم على جوانب شعرية منها: الاقتصاد اللغوي، وتغييب جزء من الدلالة يمكن استعادته من خلال السياق، وهو قائم على المغايرة التركيبية، حيث يخالف التركيب الأصل اللغوي أو البنية العميقة له. وقد فصّل العسكري أنواع الحذف على النحو التالي: حذف المضاف وإقامة المضاف إليه، حذف فعل الشرط أو حذف جواب الشرط، حذف جواب القسم، حذف لا الناهية، حذف الفاعل، وحذف حرف الجر. وكل هذه الأنواع مقيدة في احتمال السياق لها، وإلا دخلت في طرق التعمية. وتتأتى شعرية هذا النوع من

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 298

(2) - نفسه: 385

(3) - نفسه: 387

(4) - انظر - محمد السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987 : 402

ثلاثة جوانب، الأول: فعل الاقتصاد اللغوي وله علاقة مباشرة بالمتلقي، لأن في الإطالة حصول الملل والثقل، والثاني إشراك المتلقي في جانب من الكلام لاستجلاء الدلالة عن طريق تقديره الضمني للغائب، وفي هذا تفعيل لخاصية التخييل عند المتلقي، أما الثالث فهو:" اعتماد الحذف منبّها أسلوبيا قادرا على إثارة ذهن القارئ واستنفار وعيه،وتتجسد فاعلية أسلوب الحذف في خلق توقعات غير منتظرة للقارئ، فالقارئ يصطدم بهذه الأشكال للحذف المعتمدة على حذف بعض الحروف أو الكلمات، وأن مثل هذه الحذوفات تصدم توقع القارئ وتتشاكس مع افتراضاته"[1]. وقد وقف الأسلوبيون عند شعرية هذا النوع البلاغي الذي يقوم على المغايرة وتفعيل دور القارئ، فمن ذلك:"تعود شعرية الحذف بالإضمار إلى طبيعة الألفة التي يستسيغها المتلقي من شدة ما تلقيه في نفسه من لذة ومتعة. وقد كان من أكبر مساعي أدبية النص الشعري إدماج عنصر اللذة بوصفه عامل انسجام وألفة يلتقي فيه القارئ والنص"[2] . ويرى محمد عبد المطلب أن محاولة البلاغيين إيجاد تبرير بلاغي لحالة الحذف وتقدُّمها على الذكر، من منطلق أن الذكر هو الأصل، وأصليتُه تُضعف من ردود فعل التلقي إزاءه بخلاف الحذف، الذي لمخالفته للأصل يكون مخالفا للتوقع، وهذه المخالفة تصحبها حالات نفسية لا تتوفر في الحالة الأولى[3] . غير أن العسكري حاول تقييد حركة الانحراف اللغوي بالنسبة للحذف، حيث اشترط احتمال الكلام للمعنى المحذوف ودلالة السياق عليه، كما حدد أوجه الحذف بالنسبة للجمل أو الأفعال أو الأدوات.

أما الوجه الثاني للمغايرة التركيبية فهو التغاير الانعطافي، وتكمن شعرية هذا النوع.في إقحام تركيب مغاير أو أكثر في بنية كلام مسترسل على نحو مفاجئ، وتكون هذه البنية أو التركيب مخالفةً لتوقع القارئ، إلى جانب بعض الفوائد الدلالية التي يمنحها التركيب المفاجئ، كأن يفيد دفع الشبهة أو الاحتراز وغيره. ويُعد هذا الضرب من أكبر المنبّهات الأسلوبية التي تتلاعب في تقريرية

---

(1) - موسى ربابعة، جمالية الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات، اربد، ط1، 2000، 101 - 102

(2) - خيرية حمر العين ، شعرية الانزياح: 291

(3) - محمد عبد المطلب: البلاغة قراءة أخرى: 216

النص، حيث تبث بين الفينة والأخرى في ثناياه وخزاتٍ تستثير بها القارئ. ومن أوجه هذا التغاير ما سماه العسكري (الالتفات) وقال فيه: هو أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به، قال الأصمعي: أتعرف التفاتات جرير؟ فأجاب المسؤول: لا، فما هي؟ قال:

أتنسى إذ تودّعُنا سليمَى بعود بشامةٍ سقِي البشام

ألا تراه مقبلا على شعره. ثم التفت إلى البشام فدعا له [1]. والالتفات كما عُرف لاحقا هو الانتقال من أسلوب إلى آخر تطريةً لنشاط السامع كأن ينتقل من الغيبة إلى الخطاب، أو من الخطاب إلى الغيبة، وهو في حقيقته ملمح جمالي، قائم على التغاير عبر الإقحام الذي يفاجئ توقع القارئ، حيث يتجاور تركيبان يتغايران في صيغتهما في الإخبار والغيبة والحكاية، مما يصعّد انتباه القارئ لشعوره بفجوة في وجهة الكلام، ثم يستعيد أريحيته ببلوغ علة ذلك. غير أن ثمة خصومةً دارت حول فائدة هذا الفن البلاغي. فقد اشتُهر بين عدد من النقاد والبلاغين مثل عبد القاهر الجرجاني والزمخشري والسكاكي وابن حجة وغيرهم:أن فائدة الالتفات هي تطرية نشاط السامع وطرد الملل عنه. في حين اعترض ابن الأثير على هذا التفسير اعتراضا شديدا، وحجته في ذلك أن الملل لا يُصاحب السامع، لأن السامع الذي يشعر بالملل غير مجبر على السماع، ثم إن هذا النوع كثُر في القرآن، والقرآن أبعد مدى من أن يأتي به لهذه العلة. وهو يقترح له فوائد دلالية غير مقيدة، يوضحها السياق[2]. والعسكري لم يحاول تفنيد شعرية هذا الأسلوب البلاغي، وهو قائم في أكثره على كسر توقع القارئ، وذلك عبر إيهام الخطأ بسبب انعطاف وتيرة الكلام عن سابقه. ومن هذه الأوجه أيضا: (الاستثناء) وقد عرفه بقوله: هو أن تأتي معنى تريد توكيده والزيادة فيه فتستثنى بغيره، فتكون الزيادة التي قصدتها، والتوكيد الذي توخيته في استثنائك، كقول الشاعر:

فتىً كملتْ أخلاقه غير أنه جوادٌ فما يبقِي من المال باقيا

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 438

(2) - انظر ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر، ج3- 184 وما بعدها

فتى كان فيه ما يسرُّ صديقه على أنّ فيه ما يسوءُ الأعاديا[1]

وهذا الضرب أطلق عليه جماعة من النقاد (تأكيد المدح بما يشبه الذم) وهو أيا كان اسمه قائم على المغايرة في استخدام الأساليب اللغوية خصوصا أسلوب الاستثناء، الذي ينفي أن يكون المستثنى داخلا في المستثنى منه، إلا أنه في هذا الضرب يُعد المستثنى داخلا في المستثنى ومكملا لصفته ومبالِغا فيها. وهذا أحد جوانب الجمال فيه، إذ يتكئ على المغايرة وكسر توقع القارئ، فحينما يستشعر القارئ أسلوب الاستثناء يتبادر لذهنه إنقاص الصفة المقررة بالاستثناء، على أن الذي يتم فيه هو عكس ذلك، فدخول أداة الاستثناء بين طرفي الجملة يهيّئ القارئ أن الطرف الثاني سيُنقص الأول ويستدرك كماله بالنقص فتحدث المفاجأة الأسلوبية. ومن هذه الأوجه أيضا (الاعتراض) ويجيء عبر جملة اعتراضية تتوسط الكلام فتفصل بين معنيين يمكن أن يحتملهما السياق، حيث تدفع الجملة الاعتراضية أحد المعنيين على نحو لائق تخرجه من الشك، أو تتحرز فيه مخافة أن يُحمل على النقيض، أو تؤكد فيه خصيصة معينة. على أن سر شعريته كامن في التحول الأسلوبي والانعطاف في وتيرة الكلام قبل تمامه ثم استئناف تمامه، وهو شبيه بالالتفات إلا أن الالتفات لا يعود لمواصلة الأسلوب الأول. الاعتراض عند العسكري: وهو اعترض كلام في كلام لم يتم،ثم يرجع إليه فيتمه،كقول النابغة الجعدي:

ألا زعمت بنو سعد بأني ألا كذبوا كبير السنّ فانِ[2]

وهذا النوع قائم على إقحام تركيب على نحو مفاجئ فيعترض تمام المعنى ليفيد نكتةً دلالية ثم يُواصل المعنى، وهو مغايرة للمألوف تنتج لدى المتلقي ردة فعل في كسر توقعه كذلك تُحدث خلخلةً في اللحظة التأملية للمعنى قبل تمامه. فالمغايرة الانعطافية في حقيقتها منبّه أسلوبي حيث:" ينظر إلى الأسلوب على أنه انحراف عن النمط المعياري في مخالفته للطريقة العادية والمتوقعة في التعبير...ويرى (بومفليد): أن علم اللغة هو سلسلة متوالية من المنبهات

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 459

(2) - نفسه: 441

والاستجابات، ولقد كان لهذا تأثيره في الدرس الأسلوبي من حيث التركيز على المنبه من ناحية، والاستجابة من ناحية أخرى"[1]. وهنا يكمن جزء كبير الشعرية في حركة المنبهات والاستجابات، وكلها أمور لا تأتي في الخطاب المعياري وهذا وجه مغايرتها.

أما ثالث هذه الأقسام فهو(التغاير التقابلي) والتقابل في حقيقته هو أعلى درجات المغايرة، وهذا النوع من التغاير شبيه بالنوع الأول (الاستقطابي) غير أن الفارق بينهما هو التضاد هنا والاختلاف هناك. ومن التضاد ما يقوم بين مفردات بعينها (أسماء أو أفعال) ومنه ما يقع بين بنيتين كالمقابلة ومنه ما يجري مجرى المقابلة لكن البنية الثانية تقوم بنقض الأولى. والتضاد كما يرى الدكتور موسى ربابعة يكتسب أهميةً كبيرةً عند حضوره في سياق شعري، إذ إنه يشكل المخالفة، والمخالفة تغدو فاعليةً أساسيةً يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه، حتى أن (ريفاتير) عرّف الأسلوب على أنه: سياق يكسره عنصر غير متوقع، كذلك تحمل فاعلية أسلوب التضاد معها صراعات نفسية ووجدانية لا تعمل في ذهن المبدع فقط، وإنما تثير وعي القارئ وتحرك إدراكه. وانعدام التآلف والترابط يُحدث استفزازا في وعي القارئ[2]. ويرى كمال أبو ديب أن التضاد أساس من أسس الشعرية، إذ تمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر، في لغة التضاد، وبلغة التضاد هنا أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود، ويؤكد في موضع آخر أن مولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة[3]. وأول وجه من وجوه التضاد يقع فيما سماه العسكري(المطابقة) وتحدث عنها بقوله: قد أجمع الناس أنّ المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدّه، في جزء من أجزاء الرّسالة، أو الخطبة، أو البيت من القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد، واللّيل والنهار، والحرّ والبرد. ومنه قول الشاعر:

---

(1) - إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي، وزارة الثقافة الأردنية، عمان،ط/، 1996: 112

(2) - موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي: 129 - 132

(3) - كمال أبو ديب، في الشعرية: 45، 47

تأخرتُ أستبقي الحياة فلم أجد لنفسي مقاما مثل أن أتقدما[1]

وبنية التضاد كما هو معروف تنبع جماليتها من اختلاف الأشياء والرؤى والتصورات، والوقوف على حد الأشياء ونقيضها وملاحظة المسافة التي تفصل بينهما، وفي هذا تحريك لفاعلية التخييل عند القارئ. ففي المثال السابق نكتشف أن بنية التضاد دعت القارئ إلى التخييل لاستجلاء الحالة ونقيضها وما يتوسط بينهما: فالتصوّر الأول هو: ترك الحروب والتخلف عنها للمحافظة على الحياة، أما التصور الثاني فيقوم على نقض الأول وهو: التقدم للحروب محافظةً على الحياة. وكلمة التقدم تنقض المحافظة على الحياة لأن فيها الهلاك، لكنها تعيد لخيال القارئ فكرتين هامتين، الأولى: أن التخلف عن الحرب للمحافظة على الحياة هو من قبيل الهوان، إذ لا حياة كريمة مع الهوان، والفكرة الثانية: أن التقدم للحرب هو مطالبة بحياة كريمة أو موت كريم، ففي هذه الحالة يتصدر الموت الكريم على حياة الهوان، وكأن حياة الهوان تصبح موتا أو لا حياة، بينما الموت الكريم يصبح حياةً أو لا موتا. وفي هذا وقوف على أقصى حالات التناقض في التصورات، وهو جمالية بالغة يضفيها هذا النوع البلاغي من الكلام. ويمكن أن نختزل بنية المعنى في وظيفة أساسية هي علاقات التضاد، فالكلمة لها معنى من حيث تضادها مع كلمة أو كلمات أخرى، فأن تسمي يعني أن تميّز، أي تفرق وهذا لا يتم إلا عبر عملية تضاد أو عملية رسم حدود وفوارق، فقانون التضاد هو قانون تُبنى عليه اللغة ومنه يمكن البحث في بنية المعنى، لذلك لم يعد الآن القول بالمعنى بل ببنية المعنى[2]، والكلمة ليس لها معنى في ذاتها بل إن دخولها في جدلية تضاد مع كلمات أخرى، وبنية معنى النص تتشكل انطلاقا من تضاد عناصره المكونة له، وقراءة نص معين هو إيجاد بنية تضاد بين عناصره المختلفة، وكلما كانت البنى المتضادة تنزع نحو التقابل المطلق أو التصورات الوجودية المتناقضة وكانت متجانسةً في سياقها، كلما أمدّت النص بطاقات شعرية. على أن من التطابق ما تكون فيه البنيتان

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 339- 340

[2] - عبد العزيز بن عرفة، الإبداع الشعري: 51

تؤديان دلالةً واحدةً تكاملية ولا تؤدي إلى دلالتين متناقضتين. لذلك يطلق على مثل هذا النوع: (التضاد التكاملي) كما في قول الشاعر:

وكأن إظلام الدروع عليهم ليلُ وإشراقً الوجوه نهارُ[1]

حيث تؤدي البنية الأولى: وصف الممدوحين بالشجاعة والمنعة، بينما الثانية تصفهم بالجمال والحسن، والشجاعة والجمال صفتان تكامليتان مستحبتان، وليستا تقابليّتين. على أن المطابقة تظل عنصرا من عناصر التغاير الحاد، التي تمد النصوص بالجمال والطاقة، عبر تفعيلها عنصر التخييل الذي تقوده المفاجأة أو الإقحام المفاجئ. وحديث العسكري عن المطابقة لم يغادر الوصف والأمثلة، فلم يتحدث عن طبيعتها أو عن شعريتها، أو من حيث ارتباطها بالصورة. ومن أوجه التضاد أيضا ما سماه العسكري (المقابلة) وعرفها بقوله: إيراد الكلام، ثم مقابلته مثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة[2]. ومن أمثلة هذا النوع من القرآن مقابلة أربعة أشياء بأربعة:﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَاتَّقَىٰ ۝ وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَىٰ ۝ فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَىٰ ۝ وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَىٰ ۝ وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَىٰ ۝ فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَىٰ﴾[3]. وهذا الضرب يقوم على تجاور بنيتين متقابلتين تضاد كل منهما الأخرى. وهو يجري في معظمه على إظهار التصورات المتناقضة أو الحالات المتقابلة، وما ينشأ بينهما من مسافة تغايرية تتيح للقارئ التأمل في حدّي الصورتين، كقول الشاعر :

ما أحسن الدين والدنيا إذا اجتمعا وأقبح الكفر والإفلاس بالرجل[4]

فالبنية الأولى: الجمال الذي ينتج من الراحة والهناء في الدنيا والآخرة. أما البنية الثانية فهي: قبح العدم والشقاء في الدنيا والآخر، والتعجب في البيت خلق مزيدا من حدة المقابلة بين الصورتين، فالمقابلة تجري مجرى المطابقة إلا أنها تأتي للتوازي بين حالتين أو فعلين أو صفتين. وقريبا من هذا الفن ما سماه

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 339- 340
(2) - نفسه: 371
(3) - سورة الليل، الآية: 5 - 10
(4) - العسكري، الصناعتين: 373

العسكري(السلب والإيجاب) وقال فيه: وهو أن تبنى الكلام على نفي الشيء من جهة، وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به في جهة، والنهي عنه في جهة وما يجرى مجرى ذلك. كقول الشاعر:

وننكرُ إن شئنا على الناس قولَهم ولا ينكرون القول حيث نقول[1]

وهذا الضرب هو بناء تقابلي يقوم في أساسه على النفي والإثبات اللذين يؤكدان صفتين متقابلتين. ففي المثال السابق: تشير البنية الأولى إلى قدرة قوم الشاعر في مقابل عجز الأقوام الآخرين.

أما القسم الرابع فهو (التغاير الإيهامي) ويقوم هذا القسم من التغاير في الأساس على تمويه الحقيقية عبر إخراجها مخرجا غير واقعي، كالتضخيم فيها حيث تبلغ درجة الخيال، مغايرةً لواقعها أو قلبها وعكس مفهومها، وجانب المغايرة يخص المعنى من جهة حقيقته المألوفة، إذا تعمل الأنواع البلاغية على مغايرة المعنى المألوف. كأن يمدح أحدهم البخل كما هو الحال في باب التلطف، أو أن يبالغ في صفة عادية فيخرجها إلى درجة الخيال كما هو الحال في المبالغة. أو أن نقول في تعريفه: إنه إخراجه المعنى المألوف مخرجا غير مألوف. وهو مرتبط بالفكرة لا باللفظ. ومن أوجه هذا النمط (التلطف) وعرفه العسكري بقوله: وهو أن تتلطف للمعنى الحسن حتى تهجّنه، والمعنى الهجين حتى تحسنه. ومثاله ما مدح به ابن الرومي البخل وعذر البخيل، فقال:

لا تلمِ المـــــــرءَ على بخلِه ولمهُ يا صاحِ على بذلِهِ
لا عجبٌ بالبخل من ذي حجىً يُكرِمُ ما يُكرَمُ من أجلِه[2]

ويبدو أن العسكري أول من نبّه لهذا النوع وقد عُرف عند طائفة من العلماء بعده باسم (التغايُر) قال ابن رشيق:"هو أن يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقوّما"[3]. وهو يقوم على المغايرة في قلب المفاهيم المألوفة، وهو ضرب مـــن الاحتجـــاج القائم على المغالطة في معظمه، وهو يستدعي في معظمه البناء التقابلي، لأنـــه

---

[1] ـ العسكري. الصناعتين: 456
[2] ـ نفسه: 483 - 484
[3] ـ ابن رشيق ، العمدة: 2- 730 وانظر ابن أبي الإصبع ، تحرير التحبير : 495- 497

يغالط في المفاهيم، لأن ذم الشيء الحسن المألوف يستدعي أصوله الممدوح فيها. ويقترب من المفهوم ذاته المبالغة وهي أن تبالغ في المعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه أدنى منازله وأقرب مراتبه، ومنه قوله تعالى:﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ ﴾[1].ولو قال: (تذهل كل امرأة عن ولدها) لكان حسناً ، وإنما خص المرضعة للمبالغة، لأن المرضعة أشفق على ولدها[2]. أما الغلو فهو: تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها، وقال الله تعالى:﴿ وَإِن كَانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ ٱلْجِبَالُ ﴾ [3] بمعنى لتكاد تزول منه[4]. والمفهومان متقاربان في الفكرة إلى حد بعيد، وقد يفصل بينهما قدر يسير من التصعّد بالحقيقة إلى ما يقارب الخيال، وشعرية هذين النوعين تكمن في مغايرتهما للمألوف، حيث يستدعي القارئ إعمال مخيلته لملاحظة الفرق الواسع بين الحقيقية وصورتها في النص، ومدى ما تعطي هذه الصورة من دلالة ثانوية خلاف إقرار الحقيقية، إلا أن رؤية العسكري لمثل هذا التصعّد بالحقيقة تظل متحفّظةً، لكي لا تتسع دائرة المبالغة، كما جاء في تعليقه على قول الشاعر:

أبقى لها التعداء عن عتداتها ومتونِها كخيوطة الكتانِ

العتدات: القوائم، والمتون: الظهور، يقول: دقت حتى صارت متونها وقوائمها كالخيوط، وهذا بعيد جداً. ومثل هذا محمود غير معيب عند أصحاب الغلو [5].ويضع العسكري صيغا للتحديد من التوسع وذلك باستخدام (كاد) وما أشبهها، كما في قوله: "وكاد إنما هي للمقاربة، وهي أيضاً مع إثباتها توسع"[6].وكذلك قوله:"ومن الناس من يكره الإفراط الشديد ويعيبه، وإذا تحرز المبالغ واستظهر فأورد شرطا، أو جاء بكاد يسلم من العيب"[7]. ومن هذه

---

(1)ـ سورة الحج، الآية 2
(2)ـ العسكري، الصناعتين، 403
(3) - سورة إبراهيم، الآية: 46
(4) - العسكري، الصناعتين: 394
(5) - نفسه: 280-281
(6) ـ نفسه: 394
(7) ـ نفسه: 401

الأوجه ما سماه العسكري (تجاهل العارف) وعرفه بقوله: هو إخراج ما تعرف صحته مخرج ما يشكّ فيه ليزيد بذلك تأكيداً كقول الشاعر:

بالله يا ظبيات القاعِ قلنَ لنا ليلايَ منكنّ أم ليلى من البشَر[1]

وقد قصر العسكري فائدة هذا النوع على التأكيد، بينما عدد له بعض البلاغيين أغراضا كثيرةً مثل التوبيخ، المبالغة، الذم، التدله، التحقير والتحبب[2]. وهي أغراض يفيدها الاستفهام على وجه العموم. وفي هذا الضرب من المغايرة يتم إخراج الحقيقة مخرج التشكيك، الذي يؤديه أسلوب الاستفهام، إذ يعمد إلى تمويه الحقيقية ومخالفة الأصل المألوف لها، وكما أن فيه مغايرة الحقيقية عن طريق التشكيك فيها، فيه أيضا مغايرة استقطابية حيث تستقطب أشياءً وموجوداتٍ وصورا في سياق واحد.

أما خامس هذه الأقسام (المغايرة الصوتية) أو بنية التوازي ويعدُّ الإيقاع جانباً مهما من الجوانب الشعرية في النص أو التركيب، وهو يؤدي وظيفةً جماليةً وأحيانا دلاليةً، وهو كالألحان التي ترافق الغناء، إلا أنه قائم على المغايرة أيضا، لأنه مخالف للغة المستعملة أو المعيارية؛ إذ يقيم ترددات صوتيةً متشابهةً بين عدد من المفردات أو التراكيب، على نحو تعاقبي تعمل على تنشيط حس القارئ واستمالته، وكذلك تعمل على تغير الحس الإلقائي للشعر بتعميق الحس الغنائي فيه، وتؤدي دورا فيما يطلق عليه (التشكيل الزماني) للملفوظ الفني، عبر الإسراع أو البطء، مما يؤثر في تلقي النص حيث يساعد النطق بطريقة فنية توجيه الدلالات. وكذلك يغاير الإيقاعُ اللغةَ المعياريةَ من جهة أن الإيقاع في اللغة الفنية يميل إلى أن يحمّل نفسه بدلالات تفتقدها اللغة المعيارية، فهو أثرٌ فني "يحدثه النص في النفس من خلال نشوء حركةٍ انحرافيةٍ تتحول بها العناصر من رسائل دلاليةٍ معنويةٍ إلى إشاراتٍ فنيةٍ، تقيم أمامها وبين يديها ما نسميه (الإيقاع الإشاري) وهو فعالية فنية تُحدثها بعض النصوص، ينتقل فيها المتلقي مع النص من حالة الوعي إلى حالة الهيام"[3]. والشعرية ذات علائق وشيجة بالمتلقي،

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 445

(2) - القزويني، الإيضاح: ج6 -: 84 - 85

(3) - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: 291

وليس كل شيء للمتلقي مرهونا بالناتج الدلالي، بل ثمة حس غنائي تنبيهي يرافق غناء المدلولات.فثمة شرط تكويني للشعر هو امتلاكه لدرجة من التمايز والمغايرة على صعيد الانتظام في بنيته الصوتية والموسيقية، إذ ينشأ الإيقاع من تكرار ظاهرةٍ صوتيةٍ على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص، لكن شرط الإيقاع الجوهري هو انعدام الانتظام المطلق[1]. فالتوازي الصوتي أيضا حالة من حالات المغايرة في اللغة على مستوى الصوت، تؤدي فيه التراكيب الإيقاعية وظيفةً مصاحبةً لوظيفتها الدلالية، ولا يكون الإيقاع محايدا في اللغة الفنية بل حاملا للدلالات." فالشعر هو غناء المدلولات، وهو التفكير المغنى، على حدّ تعبير (رامبو)، وهذا يعني أن المعنى الشعري يؤثر في المتلقي بنفس طريقة الموسيقى"[2]. وقد قدّم العسكري الكثير من الفنون البديعية الإيقاعية، وكان يحتفي بها احتفاءً كبيرا وأكدّ في أكثر من موضع أن هذه الأنواع إذا برئت من التكلف فهي من أجمل الفنيات البلاغية[3]، ويمكننا تقسيم الأنواع البديعية ذات الخاصية الإيقاعية – التي اعتنى فيها العسكري – وفق مفهوم التوازي إلى عدة أقسام، مستفيدين من تقسيم د. محمد مفتاح في كتابه (التلقي والتأويل) وكتابه (الشعرية في شعر الشابي)إذ يقول:" إن التوازي خاصةٌ لصيقةٌ بكل الآداب العالمية، قديمها وحديثها، شفويةً كانت أم مكتوبةً، إنه عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد، ولذلك اهتم به الدارسون للآداب العالمية...ولعل الشعر العربي هو شعر التوازي بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، فهو مؤسس على بعضه، وهو منظم بأنواع أخرى منه"[4].

وأولها (توازي المماثلة):ومصطلح المماثلة مألوف في كتب البلاغة العربية كلازمة للإيقاع خصوصا مع الجناس وما أشبهه، وقد جاء في أكثر من كتاب، يقول ابن أبي الإصبع العدواني: "وهو أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون التقفية "[5]. وتوازي المماثلة يقوم تكرار مفردتين متماثلتين

---

(1) - كمال أبو ديب: في الشعرية: 90-52

(2) - جون كوين، اللغة العليا: 143

(3) - العسكري،الصناعتين: 394

(4) - محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، 149- 150

(5) - ابن أبي الإصبع العدواني، تحرير التحبير: 396

صوتياً في بنية شعرية أو بيت من الشعر على نحو مغاير للمألوف بحيث ينتج من هذا التكرار أو التردد حسٌّ موسيقي مؤثر. وأول وجه منها هو (التجنيس) وعرّفه بقوله:" أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها، فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى، مثل:

يوماً خلجتَ على الخليج نفوسهم غصبا وأنت لمثلها مستامُ

خلجت: أي جذبت، والخليج: بحر صغير يجذب الماء من بحر كبير، فهاتان اللفظتان متفقتان في الصيغة واشتقاق المعنى والبناء، ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى، كقول الشاعر: فأرفق به أن لومَ العاشق اللّومُ[1]. وما يهم في هذا هو الوقوف على جانب من التماثل الصوتي الذي يشبه تعاقب النقر على الدفّ، مما يُحدث فجوةً بين الفكرة أو الدلالة وبين الإيقاع، وذلك بالتنازع بين المخيلة والوعي، فلذة الإيقاع يسترسل معها الطبع، وقد يتجاوز الدلالة الظاهرية لأنها تُحرّك فيه دلالاتٍ غامضةً، لأن الألحان وما جرى مجراها لا تُفسّر عقليا، ولكن يُلاحظ أثرها في الوجدان، ومن الجوانب الشعرية في النص التأثير الذي يذكي الفعاليات الباطنية لدى القارئ، وقديما عبّر الجاحظ عن مثل هذا المعنى في تعليقه على بيت من أرجوزة أبي العتاهية فيما يرويه صاحب الأغاني: " قال الجاحظ للمنشد قف ثم قال انظروا إلى قوله:(روائح الجنة في الشباب) فإن له معنى كمعنى الطرب الذي لا يقدر على معرفته إلا القلوب وتعجز عن ترجمته الألسنة"[2]. وهذا تعبير عن النشوة المبهمة التي يحدثها الشعر في القارئ، ولا يستطيع القارئ أن يقف على حقيقتها لأنه بمجرد التفكير بها يغادر حالة النشوة ويسود الوعي. فالذي ينشأ داخل القارئ إبان سماعه للفظة الجناس الثانية، هو محاولة إيجاد الفارق بين اللفظتين، حيث يقوم بالتمييز الدلالي بينها، في حين يغفل جزئيا عن دلالة التركيب الشعري، وكأن لفظتي الجناس ينسخان البيت معنى ولفظا، وفي هذا تفعيل للتخييل. ففي قول الشاعر:

هم البحورُ عطاءً حين تسألُهمْ وفي اللقاء إذا تلقى بِهم بُهمُ[3]

---

(1) ـالعسكري، الصناعتين: 353 - 354

(2) - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق: سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2، ج4- 40

(3) - العسكري، الصناعتين: 509

فإن الذي يتبادر للقارئ بعد أن يشعر بلذة التجنيس هو التفريق من حيث المعنى بين الصيغتين، شبه الجملة(بِهم) وصفة الشجاعة(بُهم)، وكأن البيت توقف عند هاتين المفردتين فقط، بل يحس القارئ بانقطاع إذا عاود أول البيت من جديد. والعسكري يشترط في هذا النوع أن لا تكون لفظتا التجنيس مشتقين من نفس الجذر اللغوي، لأن المغايرة في المعنى تنتفي عندها ويبقى الجانب الصوتي، مثلنا عاب أبيات منها: (خشنتِ عليه أختَ بني خشينِ) وهذا في غاية الهجانة والشناعة. وقد جاء في أشعار المتقدمين من هذا الجنس نبذ يسير منه قول امرئ القيس:

وسنّ كسَّنيقٍ سناءَ وسنَّماً ذعرت بمدلاج الهجير نهوضِ

ولم يعرف الأصمعي وأبو عمرو معنى هذا البيت"[1]. ومن أوجه المغايرة الصوتية ما سماه العسكري(رد الأعجاز على الصدور) وقد قال العسكري في سياق حديثه عن هذا النوع "أن أول ما ينبغي أن تعلمه أنك إذا قدمت ألفاظاً تقتضي جوابا فالمرضيُّ أن تأتي بتلك الألفاظ بالجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها. وهذا يدلك على أن لردِّ الأعجاز على الصدور موقعا جليلاً من البلاغة، وله في المنظوم خاصة محلٌ خطيرٌ. ومثاله قول الشاعر:

تلقى إذا ما الأمر كان عرمرمَا في جيش رأى لا يفلُّ عرمرمُ"[2]

والعسكري يعدّ هذا الضرب –خصوصا إذا جاء ضمن قافية البيت كالمثال السابق– حاجةً سياقيةً يستدعيها المعنى ويجب التقيّد فيها، لأنها إن تمكنت في موضعها فهي تؤدي الدلالة والإيقاع معا، وإيقاع هذا النوع قائم على التكرار، إذ تتردد الكلمة بعينها ضمن البيت الواحد بفاصل من المسافة بينها وبين مثيلتها، وللقافية حضور خاص في النفس إذا تقدم ذكر الكلمة عينها في صدر البيت، وذلك أن عودة الكلمة تنتج إيقاعا ينساق معه القارئ كذلك قد يفيد رجوع الكلمة دلالةً قد تغاير الدلالة السابقة. ومن هذا أيضا من سماه العسكري(المجاورة)

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 368

(2) - نفسه: 429

وهي: ترددُ لفظتين في البيت، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريباً منها، من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليها، وذلك كقول علقمة:

ومطعم الغنمِ يوم الغنم مطعمُه أنَّى توجَّه والمحروم محرومُ

فقوله الغنم يوم الغنم مجاورة، **والمحروم محروم مثله**[1]. وهذا النوع التكراري يشبه النوع السابق إلا أن هذا النوع تأتي فيه الكلمتان متجاورتين تماما، إذ تؤديان الوظيفة الإيقاعية السابقة نفسها. وهو مغايرة صوتية تعمد إلى إقحام المتماثلين على نحو مغاير للمألوف، لأن التقاءهما يفرز ترددات صوتيةً، إلى قليل من المفاجأة في عودة الكلمة على نحو سريع بجانب مثيلتها. وقريب من هذا النوع ما سماه(التعطف) وهو: أن تذكر اللّفظ ثم تكرره، والمعنى مختلف، وإنما التعطف على أصلهم، كقول الشماخ:

كادتْ تساقطُني والرّحلَ إذ نطقتْ حمامةٌ فدعتْ ساقاً على ساق

أي دعت حمامة، وهو ذكر القماري ويسمى الساق عندهم على ساق شجرة [2]. وقد فات العسكري في هذا الضرب أنه من الجناس التام، حيث اشترط فيه اتفاق الألفاظ واختلاف المعاني، واعترض على تردد ألفاظ متفقة المعنى واللفظ. ومهما يكن من أمر فإن هذا الضرب الإيقاعي يقوم على المغايرة في اتفاق الألفاظ واختلاف المعنى كما هو حال الجناس، لأن اجتماع متغايرات في المعنى متفقات في اللفظ أكثر وقعا من اجتماع المتغايرات بشكل مطلق، على نحو ما هو في التغاير الاستقطابي، وذلك بسبب عودة الإيقاع مما يفسح المجال للقارئ بالتأمل في الفارق بين اللفظتين. ويلحق التوازي الذي يقوم على المماثلة، نوع آخر هو شبه التماثلي، ويقوم على رجوع جزء من الكلمة أو جزء من صوتها على نحو يوحي بالتماثل الجزئي، كما هو الحال في السجع نثرا والترصيع شعرا وقد عرفه العسكري بقوله: وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله من قولهم: رصّعت العقد، إذا فصّلته. ومثاله قول امرئ القيس:

سليمُ الشَّظى عبلُ الشّوَى شنج النَّسا له حجبات مشرفاتٌ على الفال[3]

---

(1) ـالعسكري، الصناعتين: 466

(2) ـ نفسه: 474

(3) ـ نفسه: 416

يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغٍ كلاماً يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج لكان القرآن، لأنه في نظمه خارج من كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات فضلا عما تزاوج في الفواصل. كقوله تعالى:﴿ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَجَعَلَ ٱلظُّلُمَٰتِ وَٱلنُّورَ ﴾[1]. والذي ينبغي أن يستعمل في هذا الباب ولا بدّ منه هو الازدواج، فإن أمكن أن تكون كل فاصلتين على حرف واحد، أو على ثلاثة، أو على أربعة لا يتجاوز ذلك كان أحسن، فإن جاوز ذلك نسب إلى التكلف. وإن أمكن أيضاً أن تكون الأجزاء متوازنة كان أجمل[2].

والنمط الثالث هو (التوازي العمودي)وفيه تقع بنى متشابهة صوتيا وتركيبيا على التوالي في عدة أبيات، والذي يطابق هذا المفهوم من الأنواع البديعية في كتاب الصناعتين هو فن (التطريز) وقد عرّفه العسكري بقوله: "وهو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطّراز في الثوب. وأحسن ما جاء فيه قول أحمد بن أبي طاهر:

وإن أضاءتْ لنا أنوارُ غرّته تضاءل الأنوران: الشمس والقمرُ

وإن مضى رأيه أو حدّ عزمته تأخر الماضيان: السيفُ والقدر

فالتطريز في قوله: الأجودان، والأنوران، والماضيان، والمزعجان"[3]. ويظهر أن تعاقب صيغة الأسماء المثناة المرفوعة الذي يعقبه اسمان تفصيليان تتكرر في كل الأبيات على نحو يوحي بحس موسيقيٍ كبير، جعل النص حافلا بالإيقاع. وفي نهاية حديثنا عن التوازي نؤكد أن الإيقاع جنس من أجناس المغايرة الصوتية، وهو ينتج دلالةً تعضد الدلالة المركزية في لغة التراكيب. إذ لم يعد للإيقاع أن يكون: " مقولةً فرعيةً للشكل، إنه تنظيم لمجموعة، وإذا كان الإيقاع موجودا داخل اللغة أو داخل الخطاب – بما أن الخطاب غير منفصل عن معناه – فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب، إن الإيقاع تنظيم للمعنى

---

(1) - سورة الأنعام، الآية: 1

(2) - العسكري، الصناعتين: 285- 288

(3) - نفسه : 480

داخل الخطاب "[1]. فكل عمل شعري محكوم بقانون التماثل فيما تقوله القصيدة على مستوى المضمون الصرف، يشكله العمل الشعري بطريقة أخرى على المستوى الصرفي، والنحوي، والصوتي والإيقاعي، (بنية الدال)، وهذا قانون الوحدة مع التنويع، ومن هنا يمكن أن نقارب بنية عناصره، ونبحث في جمالياته. وتكمن شعرية الإيقاع في التأثير على القارئ، وسحر الإيقاع قد يطغى على نحو يصرف الذوق عن الدلالة العامة، استجابةً مع إيحاءات الصوت، كذلك يُحدث الإيقاع خلخلةً أو فجوةً لدى المتلقي لتنازع الوعي والمخيلة لأول وهلة مما يستثير كوامنه العقلية والوجدانية. ويرى الدكتور محمد مفتاح" أن التوازي ليس خاصةً اختياريةً وحسب، ولكنه خاصة اضطرارية يكره عليها المعبر باللغة الطبيعية إكراها. فهناك كلمات يدعو بعضها بعضا بالمشابهة وبالمقابلة، كما أن النص يتناسل أحيانا وينمو حسب مبدأ (التنظيم الذاتي)"[2]. إلا أن تحذير العسكري يظلّ ضابطا لهذه الأنواع الإيقاعية، إذ يشترط فيها عدم التكلف، والعمل على الأخذ بها بحذر، يقول: " وهذا النوع من الكلام إذا سلم من التكلف وبريء من العيوب كان في غاية الحسن ونهاية الجودة"[3]. فالإيقاع الشعري هو أحد الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجها في النفس البشرية.

وفي نهاية هذا الفصل نعاود تقسيم الشعرية في كتاب الصناعتين ضمن ثلاث دوائر هي: النظم، أو البنية المحكمة، والتغاير وهو داخل في اللغة والانزياح أو التوسع وداخل في التصورات، والإيقاع، وهذه الدوائر الثلاث جميعها تعمل على استمالة القارئ وجرّه تحت سلطة النص. وهي كذلك حظيت باعتناء أصحاب الشعريات الحديثة. وقد اختلفت المناهج اللغوية الحديثة في تفنيدها وفي طرق تناولها. وهذه الدوائر تعود بنا إلى أول شيء تناوله العسكري في هذا الكتاب وهو تعريف البلاغة، إذ جمع هذه العناصر الثلاثة في تعريفه البلاغة:" البلاغة كل ما تُبلغ به المعنى قلبَ السامع فتمكنه في نفسه

---

[1] - عز الدين المناصرة، الشعريات:289

[2] - محمد مفتاح، الشعرية في شعر الشابي، البابطين للإبداع الشعري، فاس- المغرب 1994 : 31

[3] - العسكري،الصناعتين: 294

كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[1]. ويبقى سرّ تعلّق النفوس بالأشياء المغايرة – ليس على مستوى الأدب فحسب – بل في أغلب الموجودات، وهذا السر ليس إلا نزعةً فطريةً أُودعت في النفوس، قد تأخذ أشكالا وتبريرات مختلفةً، لكنها تظل طيّ المجهول، وطالما ردد الفلاسفة بعض التساؤلات بشأنها، كما فعل أبو حيان التوحيدي مع بعض أهل الفلسفة، حين سأل عن ملل النفس من المألوف والتشوّف لما هو جديد أو غريب[2]. وكذلك قال الجاحظ من قبل: " والناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد"[3]. فالشعرية ذات ارتباط حميم بالقارئ أو المتلقي، بل إنها سبب تلقي النص كنص أدبي، لذلك تُعد كل جزئياتها متواشجةً مع التلقي. ومن هنا لزم استخدام المغايرة في كل حيثيات النصوص الإبداعية لجلب القارئ، لأن النفوس تملّ المألوف وتفتقد إثارته حتى يغدو شيئا آليا نمطيا، في حين تتشوّف لكل جديد مغاير للمألوف في طبيعته وصورته وتفاصيله. والشعرية تعيد للقارئ إثارته وأهميته؛ حيث تشركه في تحصيل قدر من الدلالات، عبر اللغة الفنية، كذلك توقظ فيه حس الدهشة عبر المنبهات الأسلوبية وعبر المفاجأة وكسر حاجز التوقعات في التراكيب. لذلك لم يكن هدف الشعرية التوصيل فقط، بل كان هدفها التأثير قبل التوصيل. ومن هنا وُصفَ كل تركيب أو نص أو صورة غربية _تهشّ لها النفس_ بالإبداع. و"تفيض الأدبية أو الشعرية في محصلة ما تؤدي إليه الأقاويل السابقة، على اختلاف منازع قائليها، ومن هذا الاستخدام المخصوص للغة في النص الأدبي والشعري منه خاصة، وقد تتعدد مظاهر هذا الاستخدام وتجلياته فتشمل –مثلا– الرمز والاستعارة والأسطورة، وتشمل –مثلا– الجمع بين المتنافرات في رتبة، والضم بين المتماثلات في وحدة، وتشمل –مثلا– الوزن والإيقاع...المهم أن هذه المظاهر والتجليات هي التي تشكل ما يمكن أن يقال عنه الانحراف عن مسار المعتاد وانتهاك

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 19

(2) - انظر أبا حيان التوحيدي الهوامل والشومل،: 137

(3) - الجاحظ، البيان والتبيين: ج1- 90

المألوف، والأهم أن هذا الانحراف أو الانتهاك هو الذي يشكل بكل تجلياته ومظاهره الأدبية أو الشعرية"[1]

وهكذا فقد حدد العسكري للمرحلة الأولى المصطلحات التي يكون عليها مدار النقد الأدبي من المنظور البلاغي، أي حدد الوسائل الأدبية التي تتحقق بها أدبية الأدب، وهو المبحث الذي اتجه إليه الشكلانيون في عصرنا الحديث. فقد انشغل الشكلانيون بمجموع الحيل أو الطرائق أو العناصر التي تميّز العمل الأدبي في ذاته عن غيره، بعيدا عن التطور التاريخي، لكي يجعلوا الدراسة أكثر عمليةً، إن هذه الصنعة أو الحيل أو الطرائق تشمل مخزون العناصر الأدبية الشكلية، فالنص شكل فقط، مجموعة حيل، والذي يجمع هذه الحيل هو أثرها غير المألوف الذي يجعل النص ينحرف عن اللغة المتداولة.

---

[1] - قاسم المومني، في قراءة النص، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1 : 23

الفصل الثاني

المبدع والمتلقي

1.2 مدخل:

حظي المبدع –بصفته أول طرف من أطراف العملية الأدبية – باهتمام متباينٍ على مدار محطات تاريخ الأدب والنقد العالمي والعربي، ويمكننا القول إن الأدب والنقد في مراحلهما الكلاسيكية لم يخصا المبدع بالأهمية في معزل عن النص، بل ظل وجود المبدع ملتبسا بالنص ومتماهيا معه، وفي تاريخ النقد العربي على وجه الخصوص ما يؤكد هذا الرأي؛ إذ إن حضور المبدع ظل مقترنا بالنص، وظل عنصرا المرسل والرسالة مدمجين في بوتقة واحدة، في حين كان وجود المتلقي واستجابته علامة جودة وإبداع بالنسبة للمبدع والنص، فبلاغة النص وفاعليته الكبيرة تكمن في إيصال رؤية المبدع وفكرته للمتلقي على النحو الذي كانت عليه في قلب المبدع. وفي العصر الحديث اختلفت النظرة للمبدع تبعا لاختلاف المذاهب والمدارس الأدبية واختلاف والمناهج النقدية، وقد سادت النزعة الفردية في ميدان الأدب، تلك النزعة التي كانت خلاصة الإيديولوجية الرأسمالية، إذ أعطت أهميةً بالغةً لشخص المؤلف انطلاقا من الفلسفة الفردية التي تطرحها، ومن هنا صعد المذهب الرومانسي على فكرة نقض المذهب الكلاسيكي، الذي يقوم على المحاكاة والعناية الشديدة بالأساليب البلاغية، أما الرومانسيون فلم يعتنوا بالبلاغة، وكان منطلقهم قائما على فردية الأدب، فالأدب ليس إلا تعبيرا فنيا صادقا عما يدور في نفس المبدع، ومن هنا أعطوا المبدع الأهمية الكبرى على حساب النص والمتلقي[1]. فكان الأدب تعبيرا عن عالم المبدع الداخلي، وتعبيرا عن رؤيته الوجودية والعاطفية. وقد جاءت بعض المناهج النقدية لتعزز هذا الاتجاه، فكان الأدب بالنسبة للمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي تعبيرا عن العالم الداخلي للمبدع، وتعبيرا عن مرحلته التاريخية، وبيئته، وطبقته الاجتماعية، فالمبدع محور كل

---

[1] – انظر مثلا: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فليب فانتيغيم، ترجمة:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت 1983

دراسة للأدب، وكان فهم المبدع شرطا أوليا لفهم النص، وقد انحرفت بعض الاتجاهات النقدية وغالت في شأن المبدع، وذلك بأن قيّضت النص لهذا الغرض؛ حيث استُخدم النص وثيقةً لمعرفة عالم المبدع وعقده النفسية واسقاطاته، وفي هذا تحولت العملية النقدية إلى تحليل نفسي، على نحو ما فعل عباس العقاد ومحمد النويهي وغيرهم. والحقيقة أن المبدع الأدبي ليس بذلك المريض في العيادة النفسية، وليست صلة الذات الإبداعية بنتاجها صلة تفريغ شحنات، أو حل عقد نفسية، مع أن المخزون النفسي بالغ الأهمية في العملية الإبداعية الأدبية، لكنه ليس حاكمها الأوحد، كما إن المخزون السيري بالغ الأهمية أيضا، لكن النص ليس حقلا سيريا للذات الإبداعية، أو هو ليس كذلك، بل إننا نجد في النص من تكوين المبدع النفسي، وحياته الشخصية ما فيه، وكذلك من شعوره ولاشعوره، لكن فيه أيضا من فكر منتجه ووعيه ورؤيته، كما فيه أيضا من اللاوعي الجمعي، ومن التاريخ والموروث، ونشاط المجتمع، كما فيه التقليد والمحاكاة والتأثر[1]. وردا على المغالاة في هذا الاتجاه ظهرت الاتجاهات الفيولوجية واللسانية لتعزل المبدع عن النص، وتتعامل معه انطلاقا من فكرة أن النص رسالة لغوية جمالية، يقوم عالمها على الخيال، وليست مصدرا من مصادر المعرفة، ولا يمكن استخدامها وثيقةً، وليست تعبيرا صادقا عن العالم، وكانت البداية مع الشكلانيين الروس، إذ قرروا أن الإبداع حاضر في الشكل اللغوي للعمل الأدبي، ووقفوا من المبدع على حياد، وتوالت المناهج اللغوية مثل البنيوية والسميولوجية والتفكيكية وغيرها، لتؤكد هذه النظرة الحيادية للمبدع، مما حدا ببعضهم مثل (رولان بارت) إلى أن يعلن موت المؤلف، وقد انصب اهتمام هذه المناهج على الرسالة الأدبية، في حين انبثق من بعضها اتجاه يجعل اهتمامه منصبا على المتلقي أكثر من النص، مع غياب كامل للاهتمام بالمبدع، إلا في بعض الاتجاهات الأسلوبية، مثل الأسلوبية التعبيرية.

---

[1] - نبيل سليمان، في الإبداع والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1989، 27-28

ويمكننا القول إنه في اتجاهات ما بعد الحداثة – مثل النقد الثقافي – عاد الاهتمام بالمبدع من زاوية مغايرة للمناهج الموضوعية التحليلية، إذ يقوم هذا الاتجاه من النقد على تشريح الأنساق الثقافية التي يرتكز عليها المبدع، أو التي تتمحور حولها أفكاره، وقد عاد للمبدع جانب من حضوره، إذ تم تجاوز ما بعد أدبية الأدبية، أو تجاوز جمالية الأداء الأدبي، إلى رؤية المضمر الإيديولوجي وعلاقة ذلك بالذاتية المقنعة، وفي هذا الشأن يقول عبد الله الغذامي:" إن في كل ما نقرأ و ننتج ونستهلك هناك مؤلِّفان اثنان أحدهما: المؤلف المعهود، والآخر هو الثقافة ذاتها، أو ما أرى تسميته (المؤلف المضمر) وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني، وإنما هو نوع من المؤلف النسقي، كما هو الحال في حركة النسق ومفعوله المضمر، وهذا المؤلف هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو نتاج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة أولا، كما أن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب، سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ"[1].

أما في كتاب الصناعتين فلا تكاد تختلف وقفة العسكري عند عنصر المبدع عن أغلب مواقف النقاد القدامى، إذ إننا نجد المبدع في معظم الأحيان حاضرا مع النص ومتماهيا معه، إلا أن للعسكري وقفاتٍ مهمةً تخص المبدع من زاوية إنتاجه للنص ومن زاوية عمليات الاختيار الإبداعية التي يجريها للنص، وضوابط الإبداع ومحفزاته. فقد حدد العسكري عناصر العمل الفني الثلاثة: المرسل، والرسالة، والمرسل إليه، في مفتتح كتابه من خلال تعريفه للبلاغة، إذ يقول:" البلاغة كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[2]. فالرسالة فكرة، وبلاغة الفكرة هي إيصالها في أفضل صورة ممكنة، حتى تتطابق في قلب المتلقي مع ما كانت عليه في قلب المبدع، فهذا التعريف وإن كان مقتصرا عند العلماء

---

(1) - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001: 75- 76

(2) - العسكري، الصناعتين: 19

على صفة الخطاب ودرجة إصابته وفنيته، إلا إنه يشمل عند العسكري عناصر العمل الأدبي الثلاثة، وكأنه تعريف عام للتميز الفني، وقد جعل العناصر الفنية والأساليب الجمالية أفضلَ طريقةٍ تواصليةٍ بين المبدع والمتلقي، ومن هنا جاء التركيز الأكبر على هذه العناصر والأساليب التي تعزز استجابة المتلقي للنص، وبالتالي تقرّب بين المرسل والمرسل إليه، وعلى الرغم من أن اهتمام العسكري كان منصبا على الرسالة من حيث شكلها الفني وكفاءتها الأسلوبية، إلا أنه لم يهمل عنصري المبدع والمتلقي.

فقد عمل العسكري في تعريفه للبلاغة على إبراز عنصر المبدع وموقعه في العملية التواصيلية الإبداعية، التي تستهدف التأثير الوجداني والعقلي، وفي هذا الحضور للمبدع يظهر لنا خصوصية التفكير الفردي للعمل الأدبي، والرسالة عمل تفكيري مستقل خاص بالمبدع، وهو يريد إيصالها إلى متلقٍ ضمني، أما ما يعزز عملية التلقي فهي التكنيكات البلاغية التي يستخدمها، والمعرض الفني الذي تظهر فيه الرسالة (الشكل)، وهذا جانب خاص بكل مبدع كصفة ملازمة لشخصيته، وفيها يتجلى عنصر المبدع كأحد أهم عناصر العملية الأدبية، فهو صاحب الفكرة، وكذلك هو صاحب طريقة أداء الفكرة، وتمام إبداعه في وصول الرسالة للمتلقي وتمكنها في نفسه، كما كانت في بنيتها العميقة، إبان كان المبدع يختار لها أفضل الطرق لإيصالها، والمبدع في منظور النقد القديم يفكر نثرا، أي أن المعنى في بنيته العميقة حاضر في ذهنه، وأن عملية إخراجه في بنيته السطحية هي عملية اختيار هدفها التأثير، ورفع المستوى الفني للخطاب لمزيد من الجمالية والتأثير والتميّز. وقد جعل العسكري البلاغة خبرةً مشتركةً بين المبدع والمتلقي، وهذه الخبرة تخضع لمبدأ المواضعة الثقافية والسياقية والفنية، لذلك فإن الوجود الذهني ليس كل ما يقال عن العمل الأدبي، لأن دورة العمل الأدبي تتم في شقين: أحدهما في ذهن المبدع والآخر في ذهن القارئ، والبلاغة بهذا المعنى **هي إشراك المتلقي في الفكرة الموجودة في عمق المبدع على أحسن وجهة،**

وتتضمن عملية الإشراك هذه جملة من القضايا اللغوية، والصوتية، والأسلوبية، والإيقاعية، بهدف التمكين والتأثير والجذب.

ولما كان العمل الأدبي في جوهره رسالةً لغويةً تواصليةً بين المبدع والمتلقي، فإن نظر المبدع إلى الصياغة اللغوية لهذه الرسالة يُعد من أساسيات العملية الإبداعية، ومن أهم محاورها، وذلك كي تؤدي هذه الرسالة وظيفتها وفاعليتها عند المتلقي، ولذا يُعزى التمايز بين المبدعين في رسائلهم إلى مقدرة كل واحد منهم في انتقاء مفرداته الخاصة، وتركيبها وصياغتها، فاللغة موجودة على هيئة ذخيرة من الانطباعات مخزونة في دماغ كل فرد من أفراد مجتمع معين [1]. ويمكننا تمييز صور عدةٍ للإبداع والمبدع في كتاب الصناعتين، لكن لا يمكن الدخول لهذه الصور إلا عبر الوقوف على مفهوم (الصناعة الأدبية) إذ إن الصناعة تضمنت مفاهيمَ عدةً للمبدع والعملية الإبداعية .

2.2 الصناعة الأدبية:

إن مفهوم الصناعة الأدبية جزء لا يتجزأ من عملية الإبداع الأدبي، إذ يُطلُّ هذا المفهوم مباشرةً من عنوان الكتاب: (كتاب الصناعتين) وأول ما يتبادر للأذهان من هذا المفهوم، أن الإبداع الأدبي قضية احترافية فنية، حالها مثل حال باقي الصناعات التي تحتاج إلى الحذق والمهارة والدُّربة، كذلك يتبادر للأذهان أن الأدب عملية واعية قوامها الاختيار والتنسيق، مع وجود إشاراتٍ عديدةٍ تشير إلى التهيؤ الفطري، والاستعداد الطبيعي. وهذا يعيدنا ــ قبل أن نناقش مفهوم الصناعة، وتمدده في الفكر النقدي ــ إلى عملية الخلق الفني، من وجهة نظر العسكري، ويكفي في هذا الصدد أن نورد بعضا من آرائه المقتضبة، إذ يقول: " إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك، وتنوّق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر، منك، ليقرب عليك تناولُها، ولا يتعبك تطلّبها، واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتخوّنك الملال فأمسك، فإنَّ الكثير مع الملال قليل...والخواطر كالينابيع يسقى منها

---

[1] - فردينان دي سوسير، علم اللغة العام ، ترجمة: يونيل عزيز، أفاق عربية، 1985: 38

شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الرّي"[1] . والملاحظ على هـذا الكـلام أن الفعالية الوجدانية –في حركتها الدينامية أثناء لحظة الإبداع– شيء ثانوي أمام الصناعة، فقد بدأ فكرته بقوله: (أن تصنع) فهو يعوّل على الوعي جملـةً فـي عملية الخلق الفني، من خلال استحضار الأفكار، وتخير اللفظ والوزن كما قي قوله: " وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتّى فيه إيرادُها وقافيـةً يحتملهـا"[2]. والغاية من إيراد هذه النصوص، هو الوقوف على حد الصناعة في الأدب، إذ يمرّ الأدب ــ والشعر على وجه الخصوص ــ إبان إنتاجه بمراحـل ثـلاث: الأولى يمكن أن نسميها:(تـأطير الموضـوع) وذلـك قـائم علـى التخيـر والاستحضار، أما العملية الثانية فيمكن أن نسميها:(عملية الفيض) أما الثالثـة فهي: (العزل والانتخاب) .

ومصطلح الصناعة يكتسب دلالته الاصطلاحية من ميدان الـشعر، إذ لا يتجاوز المفهوم الفني الدقيق؛ أي الخبرة والحذق والمهارة، وهو مرتبط بـشكل مباشر بمفهوم (الاختيار) الواسع: اختيار المعاني– اختيـار الـوزن– اختيـار القافية– اختيار الألفاظ؛ بمعنى اختيار الأفكـار المجـردة، واختيـار القالـب الإيقاعي المناسب، واختيار المفردات، وبناءً على هذا الـرأي لا يتبقـى مـن عملية الخلق الفني إلا صياغة التراكيب أو النظم، حتى أن النظم أيضا محكوم بعملية اختيار تالية لولادة النص، هي عملية التنقيح والعزل والانتخاب، ومـن هذا المنطلق يستعرض العسكري خبرات بعض المبدعين أثناء عملية الإبـداع كما جاء في قوله : "وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلةً، ثم ينظر فيها فيُلقي أكثرها، ويقتصر على العيون منها، فلهذا قصرت أكثر قصائده، وكـان البحتري يُلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب منه، فخرج شعره مهـذبا، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأوّل خاطر، فنُعي عليه عيـب وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأوّل خاطر، فنُعي عليه عيـب

---

[1] - العسكري، الصناعتين : ص 151

[2] - نفسه: 159 - 160

كثير، وتخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام"[1]. فعملية التنقيح التي تتلو النص، هي عملية نقدية تشمل التقييم والتعديل. والعملية الإبداعيةَ –في معظمها– عمليةٌ عقليةٌ قائمة على الاختيار، وإن كان فيها ثمة ما يشير الطبع إلا إن هذا الأخير مقيّد ومحكوم بالاختيار أيضا، وليس في حقيقته إلا نوعا من النشاط الذي لا يتعدى الرغبة في الإنتاج والحث الذاتي عليه، لذلك اشترط العسكري في صناعة الأدب الحب والرغبة من جهة المبدع، فعلى الشاعر الذي يروم التميّز أن تتحوّل هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليه، وأخّفها عليه، والشيء لا يحنّ إلا إلى ما شاكله، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، فإنّ النفوس لا تجود بمكنونها، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود مع الرّغبة والمحبّة [2].

وفي جملة آراء العسكري ما يشير للمخزون الإبداعي في النفس وطرق استدعائه في اللحظة المناسبة، فقد ردد غير مرة على ضرورة استجابة النفس في لحظة الإبداع، وأن الملل والتكلف وإكراه النفس على القول لا يجدي، "فإن ابتُليت بتكلّف القول، وتعاطي الصناعة، ولم تسمح لك الطبيعة في أوّل وهلة، وتعصّى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل، ودعه سحابة يومك ولا تضجر، وأمهله سواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك، فإنك لا تعدم الإجابة مع ترويح الخاطر"[3]. وتظل نظرة العسكري للطبع – كأساس للعملية الإبداعية– نظرة تسليم بالموهبة التي يودعها الله في النفوس، كما عبّر عن هذه الفكرة بقوله: "وأول آلات البلاغة جودة القريحة وطلاقة اللسان، وذلك من فعل الله تعالى، لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه واجتلابه لها"[4].

والفكر النقدي العربي عموما يؤمن بمفهوم الصناعة، إلى جانب بعض الإشارات للتهيؤ أو الاستعداد الفطري دون تحديد ماهية هذا الاستعداد، وقد يكون مصدر هذا الإيمان هو الهروب من ربط الإبداع بالعوالم السفلية أو

---

(1) - العسكري، الصناعتين:159

(2) -نفسه: 152

(3) - نفسه: 153

(4) - نفسه: 30

العلوية. وقد أطلّت مدونة النقد العربي علينا بهذه الفكرة منذ أقدم نص نقدي مكتوب؛ فهذا ابن سلام(230هـ) يقول: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره"[1]. وكذلك يؤكد الجاحظ وابن طباطبا هذا المفهوم[2]. ولا يكاد يخلو كتاب في النقد والبلاغة من إشارة إلى هذه الفكرة، حتى أن مفهوم الصناعة في كتب النقد قد قرن الشاعر دائما بالنسّاج والصبّاغ إمعانا منها في تأكيد هذا المعنى.

فالعلاقة بين الشاعر واللغة تماما كالعلاقة بين الصائغ والذهب، والعلاقة بين النسّاج والحرير، فهي علاقة عمل وصناعة وتشكيل، والصناعة هي التي تنمح العمل وجوده الفني، والنظم لا يشذ في هذا المبدأ عن بقية الفنون، فهو خلق واعٍ للفكرة وللألفاظ الجاهزة. وتصور النص على أنه صناعة مصدره الإبداع المتمثل فيما يبذله المبدع من جهد يقود إلى أن تكون النصوص متفاوتةً في القيم بحسب منازلها وقربها أو بعدها عن منزلة المثال. لذلك نقول إن ربط العملية الإبداعية بالصناعة، وربط الصناعة بالاختيار، هو تأكيد على أن الرؤية النقدية قائمةٌ على اللغة، وتأكيد على أن الشعر ليس شيئا أكثر من اللغة، وعلى ذلك فالشاعر ليس محاسَبا فنيا على المعاني، بل في كيفية إنتاجه للمعاني، واللغة بكل مدلولاتها ليست أكثرَ من عملية اختيارية، والشاعر محاكمٌ على الاختيار. على أن الفكر الأسلوبي الحديث قائمٌ في معظمه على تفسير الاختيار في الأدب، وطالما ردد الأسلوبيّون عبارة " أن الأسلوب هو اختيار بين بديلين في التعبير"[3]. وهدف الأسلوبية هو معرفة مدى صلاحية الاختيار، ثم تأويل سببه، لأن الاختيارَ ليس مصادفةٌ، بل هو عملية فنية إبداعية.وقد طوّر (رولان بارت) هذه الفكرة للتحقق من شعرية الاختيار ومدى ملاءمته ضمن مبدأ سمّاه (الفحص الاستبدالي) وهو:" أن نقوم بتغيير

---

(1) ابن سلام الجمحي طبقات فحول الشعراء، ، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974، 1 - 5

(2) - انظر الجاحظ – البيان والتبيين: 101 . وانظر ابن طباطبا – عيار الشعر :11--12

(3) - رجاء عيد ، البحث الأسلوبي: 14

الدال أو الكلمة بإحلال بدائل عنه، من سلسلة الاختيار، لنرى أثر ذلك على توجيه الجملة، من جهة دلالتها أو من جهة إيقاعها...لنفحص مدى تجاوب الكلمات مع الأثر البديل، فإذا ما قلّت إمكانات التغيير أو تمنعت، فإننا عندئذ نكون أمام تجربة شعرية"[1]. فوظيفة الكلمة لا تتحدد إلا من خلال معرفتنا لبدائلها، وهو ما يُعين على معرفة سبب اختيارها، وسبب الاختيار هو الوظيفة الفعلية للكلمة، وقد أكدّ العسكري غير مرة على أهمية الاختيار، كما في قول: إن "تخيّر الألفاظ، وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته"[2].

والشاعر وفق مفهوم الصناعة يفكر نثرا، حيث يأتي بمعانيه من النثر، ليصوغها أو لينظمها شعرا، والمعنى الإبداعي نثري على كل حال، وإنما الشعر نظم يقوم على عناصر الصياغة التي تقوم بدورها على الاختيار والتركيب والتنقيح، وكأنما المعنى في حالة من الثبات، بينما تأخذ الصياغة شكلَ المعدن المذاب الذي يتحكم فيه الصانع عبر بدائل من القوالب التي اتخذها، لذلك يقول الكاتب الفرنسي (ستندال):" يتألف الأسلوب من إضافة تسبقها فكرة ما، مع الأخذ في الاعتبار، جميع الملابسات لتحقيق التأثير الكلي الذي ينبغي أن تفصح عنه تلك الفكرة "[3]. ومهما يكن من أمر فإن مفهوم الصناعة قائم على أسس أن المعنى، سابق للشعر وهو مرتبط بالفكر ولا علاقة له بالشعر؛ لأن الشعر مدار الألفاظ والصياغة، ومن هنا يتم تحييد المعنى لتقف العملية الشعرية على الاختيار الذي يدعم أصول الصناعة العقلية، وهذه الصناعة أساس مهم من أسس الفكر النقدي العربي. والشاعر محاكم في النهاية على الاختيار وليس محاكما على أصل الفكرة في نفسه، بل في المعرض الذي تبدو فيه لأن "مدار البلاغة على تخير اللفظ وتخيره أصعب من جمعه وتأليفه، وقد قيل: اختيار الرجل قطعةٌ من عقله، كما أنَّ شعره قطعةٌ من علمه"[4]. ومن

---

(1) - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: 38

(2) - العسكري، الصناعتين: 159

(3) – رجاء عيد، البحث الأسلوبي: 14

(4) - العسكري، الصناعتين: 32، 11

الواضح أن مفهوم الصناعة يحل الإشكالية الفكرية عند العسكري، فلو كان الشعر إلهاما خارجا عن العملية الواعية، لبطلت الاعتماد على الجوانب اللغوية، وبطُل مفهوم الاختيار، وأصبحت المزية الفنية لا تُنسب للشاعر بل لمصدر إلهامه، فمن هنا يُفصل بين الشاعر ومعتقده لأن الشاعر محاسب على ما يقول لا على ما يعتقد، وكذلك تتحدد جودة الشعر لا على ما يُقال بل بالكيفية التي يُقال بها، وعلى هذا يؤصل العسكري مبدأ الاختيار ويوازن بين الأبيات المتشابهة في الفكرة على أساس من دقة الاختيار وشعريته، ومن ذلك مفاضلته بين البيتين التاليين:" قال البحتري:

قومٌ ترى أرماحَهُمْ يومَ الوغَى مشغوفةً بمواطنِ الكتمَانِ

و قول عمرو بن معد يكرب:

والضاربينَ بكلِّ أبيضَ مرهفٍ والطّاعنين مجامعَ الأضغان

فقوله:(مجامع الأضغان) أجود من قوله:(مواطن الكتمان) لأنهم إنما يطاعنون الأعداء من أجل أضغانهم، فإذا وقع الطّعن في وضع الضغن فذلك غاية المراد.[1] فلو كان الشاعر محاسبا على ما يعتقد لتساوى البيتان، لكن يظهر أثر الصناعة في دقة الاختيار فكلمة (الكتمان) تناسب شيئا غير الحرب، لأن الحرب قائمةٌ على الكراهية والمجاهرة بها، والكتمان قائم على الخوف أو الحياء، ولو استخدمنا مبدأ الفحص الاستبدلي ضمن قائمة بدائل لنحاول معرفة تعلّق السياق والتركيب بكل من كلمتي (الكتمان) و (الأضغان) لأمكننا مع الأولى إيجاد بديل أنسب، وهذا عيب في شعرية القول، ولتعذّر مع الثاني إيجاد بديل. ومنه الوقوف عند جمالية الاختيار في النظم القرآني، إذ يقول في تعليقه على قوله تعالى: ﴿ بل نقذف بالحق على الباطل فيدمغه﴾ [2] حقيقته بل نورد الحقّ على الباطل فيذهبه، والقذف أبلغ من الإيراد، لأن فيه بيانَ شدة الوقع، لا على جهة الشك والارتياب، والدمغ أشد من الإذهاب، لأن في الدمغ من شدة التأثير وقوة النكاية ما ليس في الإذهاب [3]. وفي هذا محاولة إسقاط محور

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 253

[2] - سورة الأنبياء: 18

[3] - العسكري، الصناعتين: 300

الاستبدال على محاور التأليف، إذ يوازي بين استخدام اللفظة وبين بديلها، ملاحظا الناتج الدلالي والفني الذي تمنحه كلتاهما لتأكيد سبب اختيار الأولى واطّراح الثانية، وهذا مبدأ يأخذ به الأسلوبيون والبنيويون ولكن بشكل أشمل. وقد ميّز صلاح فضل بين خمسة أنماط من الاختيار: فثمة اختيار قصد التوصيل، واختيار موضوع الكلام، واختيار اللغة، والاختيار النحوي، والاختيار الدلالي [1]. فالإبداع منوط باختيار الدوال المفردة، كما أنه منوط في عملية تركيب الدوال في بنية سليمة تؤدي الدلالة المطلوبة وتحقق أكبر قدر من التناسب والإيقاع والسلاسة والوضوح، والصلة بين المبدع وصياغته تتحقق في الربط بين الداخل والخارج، إذ إن عملية التركيب لا تقوم على العفوية، وإنما هي محكومة بإطار مرجعي يتدخل في تشكيلها.

والإبداع كذلك رهن بالصناعة اللفظية، لذلك لا نستغرب منه رواية خبر عن تعلم الأولاد صناعة الشعر عند معلم، يقول:" وأخبرني أبو أحمد، قال: كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممن يتعاطى الأدب نختلف إلى مدرك نتعلّم منه علم الشعر، فقال لنا يوماً: إذا وضعتم الكلمة مع لفقها كنتم شعراء، ثم قال: أجيزوا هذا البيت: ألا إنَّما الدنيا متاعُ غرورِ فأجازه كلّ واحد من الجماعة بشيء فلم يرضه، فقلت: وإنْ عظمتْ في أنفسٍ وصدورِ فقال: هذا هو الجيّدُ المختار" [2]. ومن مظاهر الصناعة الشعرية عنده اختيار القالب الإيقاعي، كما جاء في قوله:" ومثل ذلك ما أتاه البحتري في القصيدة التي أولها:

هاجَ الخيالُ لنا ذكرَى إذا طافا وافى يخادعُنَا والصبحُ قد وافى

وكان قد احتاج إلى ذكر الآلاف، والإسعاف، والأضعاف، والإسراف، وترك الاقتصار على الأنصاف، فجعل القصيدة فائيةً، فاستوى له مرادُه وقرب عليه مرامه" [3]. ولعل الإبداع حين يأخذ هذا الشكل يغدو احترافا لغويا صرفا وصناعةً عقليةً قوامها الاختيار المناسب والتنسيق.

---

(1) - صلاح فضل. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة، ط2، 1985: 89- 90

(2) - العسكري، الصناعتين: 161

(3) - نفسه: 166

وبالعودة للعمل الإبداعي إبان إنتاجه، نقف على قائمة من الاختيارات يجب على المبدع مراعاتها قبل الشروع في العمل وأثناء قيامه به، وتتلخص فيما يلي: اختيار اللحظة المناسبة التي ينشط فيها وجدان المبدع حيث لا يتسلط عليه الملل والضجر، يليه اختيار المعاني المجردة في الذهن، وهذه المعاني تكون على هيئة أفكار نثرية، ويصاحبها اختيار البحر العروضي المناسب، واختيار القافية الموائمة، وبعد هذه السلسلة تأتي لحظة الصياغة كتمازج بين العقل والوجدان، فالنظر في المعنى العقلي المجرد وترديده على النفس يصاحبه انبعاث للجمل الشعرية في الوجدان، فتكون الجمل ذات صياغة وشكل جديد، لكن يجب على المبدع متابعة لحظة الانبعاث أولا بأول، لأن التلكؤ ومحاولة تنقيح الجمل، يقطع هذه العملية، كما أن الإسراع فيها يفسد العمل، لكن على المبدع – كما يرى العسكري – أن يرضى بما يجود به الخاطر للوهلة الأولى، " فإذا مررتُ بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلّقت بذيله، واحذّر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت في تتبّعه، ونصبت في تطلّبه، وينبغي لصانع الكلام ألاّ يتقدَّم الكلام تقدما، ولا يتبع أذنابه تتبّعا، ولا يحمله على لسانه حملا، فإنه إن تقدّم الكلام لم يتبعه خفيفه وهزيله وأعجفه والشارد منه، وإن تتبعه فاتته سوابقه ولواحقه، وإن حمله على لسانه ثقلتْ عليه أعباؤه، ودخلت مساويه في محاسنه، ولكنه يجرى معه فلا تندّ عنه نادّة معجبة سمناً إلاّ كبحها، ولا تتخلّف عنه مثقلة هزيلة إلاّ أرهقها، فطوراً يفرّقه ليختار أحسنه، وطوراً يجمعه ليقرب عليه خطوة الفكر، ويتناول اللفظ من تحت لسانه، ولا يسلّط الملل على قلبه ولا الإكثار على فكره. فيأخذ عفوه، ويستغزر درّه" [1].

والإبداع –في تقديري– يرجع الى عملية واعية يقصد إليها الشاعر، وهي نتاج عملية جدل بين الذات وموضوعها، والذات ــ هنا ــ الوعي الإنساني المقصود المستقر في أعماق الإنسان، والموضوع يقع خارجها مهما كان نوعه وشكله، والذات في أثناء تفاعلها مع موضوعها تُحدث حركة جدل يتم خلالها رغبة بالقول أشبه بالفضول والتساؤل أمام المبهم، ويعبر الإنسان

---

[1] العسكري، الصناعتين: 151- 152

عن هذا بطرائق كتابية مختلفة، شعرا، أو نثرا، أو فلسفةً، وقد تكون محصلة الجدل وعيا ناقصا وبسيطا، ومن ثم لا يقدم سوى نتاج هزيل، وقد يكون الجدل عميقا يجعل التأثير بين الذات وموضوعها بالغا، فالوعي في حالة إبداع النص الأدبي يُلغي التراتبية التي يتم تأكيدها في مواطن أخرى من الكتابة، لأن الشعر ليس وصفا وتحليلا، وإنما هو خلق، والخلق لا يلتزم بتراتبية مسبقة، وإنما يخلق تراتبيته الخاصة به، وهي وليدة جدل عميق بين الذات وموضوعها، والجدل هذا وعي. وتكاد تقترب آراء العسكري في كيفية الإبداع مع تحليلات العلماء في العصر الحديث لمفهوم الإبداع، فالمراحل التي تتم فيها عملية الإبداع بصورها المختلفة تكاد تكون واحدةً، وقد توصّلت إلى هذا الباحثة (كاترين باتريك) ففكر المبدع عندها يمر بالمراحل الأربع التالية: الأولى: الاستعداد أو التأهب حيث تتجمع لدى الفنان بضع أفكار وتداعيات، ولكنه لا يسطر عليها فهي تعبر بسرعة. والثانية:تأتي بعد ذلك مرحلة الإفراخ، إذ تبرز فكرة عامة أو (حال شعري) وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لآخر. والثالثة: تتبلور الفكرة التي برزت. والرابعة: تُنسج هذه الفكرة وتُفصّل(1). ومن هنا نتبين أن عملية الإبداع الفني ليست في الواقع عمليةً مفاجئةً بالنسبة للشاعر، بل يكون المبدع مستعدا لها نفسيا وذهنيا بطريقة شعورية أو لاشعورية. وفيما يقارب هذا المعنى يرى بعض الباحثين أن التفكير الطويل في موضوع ما ومنحه فرصةً للنضج الذهني قد ينتهي –عند أكثر الباحثين والمبدعين– بإلهاماتٍ وحلولٍ مفاجئةٍ، وكأن ثمة ناحيةً في العقل تعمل في الخفاء أو على هامش الفكر، وتحمل إلى الذهن الواعي نتيجة عملها في أوقات مختلفة تُسمّى حالات الإلهام [2]. ومن الواضح أن لحظة الإبداع لا تخلو من اختياراتٍ سريعةٍ، عبر التنقل بين المعاني والألفاظ التي تنبعث بسرعة، فهي عملية ملاحقة واختيار، ثم يعقب هذه العملية عملية التقويم والتعديل، وهي عملية اختيارية طويلة، تخص اللفظ المفرد، والتركيب، والمعنى، والتنظيم،

---

(1) - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر، 1951: 273

(2) - جهاد المجالي، الإلهام والإبداع الشعري في الشعر، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، المجلد الثامن عشر، عدد1- 1991

وترتيب الأبيات، ومراعاة الفصل والوصل والخروج. فالمراجعة التي يقوم بها المبدع لعمله معناها أن عملية الإنشاء تظل في صعود وهبوط، بين الفكرة المصورة وبين اللغة، ولا تفتر هذه الحركة إلا بعد أن يتم العمل، ولا بد أن تؤثر اللغة والأسلوب والنوع الأدبي في تشكيل الفكرة، كما تؤثر الفكرة في تشكيلهما جميعا [1].

3.2 تجليّات شخصية المبدع في كتاب الصناعتين:

جاء في كتاب الصناعتين العديد من المواقف المهمة والإشارات التي تؤكد حضور المبدع كطرف مهم في النظرة للعمل الأدبي، وقد كان من صور المزج الشديد بين النص ومبدعه أن قامت بعض المدارس على فكرة أن الأسلوب ما هو إلا تجسيد لشخصية المبدع، وقد كثرت الآراء التي تذهب هذا المذهب، وكان من أقدمها على مستوى النقد العربي الحديث آراء أحمد الشايب، فمن آرائه في هذا المجال: أن الأدب معرّض لظهور الشخصية بصورةٍ واضحةٍ؛ فمن المقرر أن العاطفة هي التي تميز الأدب من العلم، وهي التي تبعث فيه الخلود، وتُشربه شخصية الأديب، ففي ديوان الشاعر -مثلا- نجد مزاج الأديب، وطبعه وخلقه، ومذهبه في الحياة، ومستوى ثقافته، وتفسيره للأشياء [2].

والأسلوب كما يقرر أصحاب الأسلوبية التعبيرية صفة شخصية تخص المبدع، ويمكن تمييز بعض الأعمال وفقا لأسلوب أصحابها، من خلال التناول، وطريقة العرض، واستخدام الألفاظ، وطبيعة التراكيب، ودرجة الثقافة، والبيئة "ولا يقتصر التناظر على تقريب صورة الأسلوب من صورة فكر مبدعه، وإنما يغدو الأسلوب ذاته شخصية صاحبه. ويؤكد (فلوبير) هذا التوجه بقوله: إن الأسلوب هو الطريقة الشخصية للكاتب في رؤية الأشياء، أو هو طريقته الخاصة في التفكير"[3].

---

(1) - شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، دار الياس العصرية، القاهرة، دط، دت: 60

(2) - أحمد الشايب، الأسلوب، مكتبة النهضة، القاهرة، ط8، 1990، ص: 127

(3) - إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية: 41

وقد نبّه بعضهم على أن تحديد مفهوم الأسلوب بوصفه أسلوب فـرد أو بوصفه ظاهرةً في نص فردي معين، لا يربطه بظاهرة الأداء أو الكلام، لكـن معناه وجود ظاهرة مطبوعة بفردية المؤلف وشخصيته، ذات نمط خاص مـن الكتابة تميز صاحبها، أي أن الأسلوب هو طريقة المؤلف الخاصـة، أو أنـه سلوك منهجي معين في الكتابة[1]. ومنه نظرية (الانعكاس) التي تؤكد على أن التعبيرات اللغوية صورٌ للحوادث الفكرية الخاصة بصاحب التعبير. والنـاظر في كتاب الصناعتين يعثر على بعض المواقف التي يظهر فيها المبدع ملازمـا أسلوبا عُرف به، إذ يغدو الأسلوب بصمةً تـدل علـى صـاحبه، ويمكـن أن نستعرض بعض آراء العسكري في شعر مجموعة من الشعراء، فمن ذلك مـا عاب به الشعراء لتعمّدهم الألفاظ الغريبة قدوةً ببعض المتقدمين، مـع أن مـن المتقدمين من عُرف أسلوبه الشعري بالرقة وحسن الرصف مثل الطرمّاح [2]. ومن ذلك إطلاق صفة (الشعر البارد) على أكثر شعر أبي العتاهية [3]. ومنه ما علّق به على شعر المتنبي من استخدامه للتعبيرات العاميـة، إذ قـال:" وهـذا النوع في شعر المتنبي كبعد الاستعارة في شعر أبي تمام"[4]. وما ذكـره عـن طريقة أبي تمام والبحتري في شعرهما وما عرف به كل منهما في اسـتخدامه للألفاظ المفردة والصور ودرجة تمسكه بطريقة القدماء. مما يعطـي أشـعار هؤلاء صفةً لازمةً عُرفوا بها كبصمة في أساليبهم.

وقريبا من هذا نلمح في كتاب الصناعتين بعض الإشارات التي تبيّن أن النص مرآة لشخصية المبدع وانعكاس لمعارفه وتجاربه، ومن هنا أبدع بعض الشعراء في أغراض شعرية دون أخرى، وذلك لمواءمة تلك الأغـراض مـع واقعهم الذي يعيشون، وفي هذا يقول:" ولاختلاف قوى الناس في الشعر وفنونه ما قيل كان امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهيـر إذا رغب، والأعشى إذا طرب. وكذلك الكاتب ربما تقدم في ضرب مـن الكتابـة

---

(1) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة: 178- 179

(2) - العسكري، الصناعتين: 41

(3) - نفسه: 74

(4) - العسكري، الصناعتين: 167

وتأخر في غيره، وسهل عليه نوع منها"[1]. ومن هنا أصبح من إمارات المبدع تمكّنه من جميع أغراض القول، والتصرف في وجوه الكلام كقوله:"ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة، وهو أن يكون صائغ الكلام قادراً على جميع ضروبه، متمكناً من جميع فنونه، لا يعتاص عليه قسم من جميع أقسامه، فإن كان شاعراً تصرّف في وجوه الشعر، مديحه وهجائه ومراثيه وصفاته ومفاخره، وغير ذلك من أصنافه"[2]. ومن علامات المبدع أيضاً تنويع الأساليب الشعرية، والمراوحة بين الكلام الرقيق السهل، وبين الفخم الجزل، ولا يجري المبدع على وتيرة واحدة أو أسلوب معهود؛ لأن التصرف في أوجه الكلام –كما يرى العسكري– أجود ، وأكثر تحقيقا للإبداع، وفي هذا أقام العسكري عدة موازنات بين الشعراء وبيّن فضل الاتساع في صنعة الشعر، حيث يقول: "إن أبا نواس أشعر من مسلم بن الوليد، لتصرفه في أشياء من وجوه الشعر وكثرة مذاهبه فيه، ومسلم جارٍ على وتيرة واحدة لا يتغيّر عنها. وأبلغُ من هذه المنزلة أن يكون في قوة صائغ الكلام أن يأتي مرّةً بالجزل، وأخرى بالسهل، فيلين إذا شاء، ويشتدّ إذا أراد، ومن هذا الوجه فضّلوا جريراً على الفرزدق، وأبا نواس على مسلم. قال جرير:

طرقتْكَ صائدةُ القلوبِ وليس ذا وقتُ الزيارةِ فارجعي بسلامِ

تُجرِي السّواكَ على أغرَّ كأنهُ بَرَدٌ تحدَّرَ من متونِ غمامِ

فانظر إلى رقّة هذا الكلام، وقال أيضاً:

وَابنُ اللَبونِ إذا ما لُزَّ في قَرَنٍ لَم يَستَطِع صَولَةَ البُزلِ القَناعيسِ

فانظر إلى صلابة هذا الكلام، والفرزدق يجري على طريقة واحدة، والتصرف في الوجوه أبلغ [3]. فالإبداع لصيق بالقدرة باللغوية التعبيرية، كما هو لصيق أيضا بالاستحضار الفكري للمعاني، والقدرة على تطويعها وفق الأساليب الملائمة للموضوع الذي يتناوله النص، لذلك فالمراوحة بين الأساليب الجزلة

---

(1) -العسكري، الصناعتين: 32

(2) -نفسه: 32

(3) - نفسه: 33-34

الفخمة وبين الأساليب الرقيقة الهادئة، هو تعبير عن أسلوب المبدع، كما هو تعبير عن مقدرته وموهبته، وكما هو تعبير عن حقيقية إبداعه.

4.2 المبدع والصفات الشخصية:

ينحصر الإبداع في نظر العسكري في الإجادة اللغوية والمشاكلة، بل إن صفة المبدع تقتصر على مدى إعطاء اللذة الفنية في الخطاب اللغوي، مع تجاهل الأساس الثقافي الذي ينطلق منه، وتجاهل ما يمكن أن يصلنا به المضمون أو السياق من سمات لا إبداعية أو تناقضية أو لا أخلاقية يعززها النسق الثقافي، فالمبدع طبقا لنظرة العسكري شخص أُوتي سعةً من القول، وله قدرة على التصرف في وجوه الكلام وأغراضه بفنيّةٍ عالية، لذلك أتاحت له هذه النظرة الثقافية أن ينقل لنا إعجابه بأبي نواس وبإبداعه وسرعة بديهته في نص يرويه عن سابقيه يقول فيه: " وبلغني أن أبا نواس يتعاطى قرض الشّعر، فتلقّاني وهو سكران ملتخ، وما طرّ شاربه بعد، فقلت له: كيف فلان عندك؟ فقال: ثقيل الظل، جامد النّسيم. فقلت: زد. فقال: مظلم الهواء، منتن الفناء. فقلت: زد، فقال غليظ الطّبع، بغيض الشّكل. فقلت: زد. فقال: وخم الطلعة، عسر القلعة. قلت: زد، قال: نابي الجنبات، بارد الحركات. ثم قال: زدني سؤالاً أزدك جواباً. فقلت: كفى من القلادة ما أحاط بالعنق[1].

وقد سوّغ النسق الثقافي للناقد أن يتغافل عن أمرين لا إنسانيين هما: السكر –وخصوصا للأطفال– والقدح في الناس، وفي هذه الحالة يغدو المبدع شخصا مكروها، ولكنه يقدّم لذةً فنيةً، وهذه نظرة العسكري عموما للإبداع والمبدعين، ومن هنا كانت نظرته للجانب الأخلاقي الذي يخص الشعر فيها مجانبة للذوق السليم، حيث قال:"ولا يقع الشّعر في شيء من هذه الأشياء موقعاً، لأن أكثره قد بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة، من قذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان، لا سيما الشعر الجاهليّ الذي هو أقوى الشعر وأفحله،

---

[1] العسكري، الصناعتين: 51

وليس يراد منه إلاّ حسن اللفظ" [1]. وإذا نزل الإبداع لهذه القيمة، واقترن الشعر بكل المساوئ المتقدمة، فالمتلقي في غنى عن مقدار اللمحة الجمالية التي يؤديها. كما أن هذا الرأي يعطّل قدرا كبيرا من الإبداع الشعري في تاريخ الأدب العربي لا يتفق مع ما تقدم، بل يحاكي الحق والخير والجمال. فالإبداع أو المبدع بشكل خاص لا يوجد له أي التزام أخلاقي. ولابن رشيق القيرواني في هذا المجال رأي أشمل نظرةً وأوسع بعدا؛ إذ اشترط في المبدع شروطا ثقافيةً وأخلاقيةً وسلوكيةً كما في قوله:" من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، بعيد الغور، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطيء الأكناف، فإن ذلك مما يحببه إلى الناس، ويزينه في عيونهم، ويقربه من قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس، لطيف الحس، عزوف الهمة، نظيف البزة، أنفاً؛ لتهابه العامة، ويدخل في جملة الخاصة، فلا تمجّه أبصارهم، سمح اليدين"[2]. وقد جعل القضايا الأخلاقية جزءاً من أجزاء الفن؛ ليحظى باحترام المتلقين، ولا يُنبذ.

ومن معايير الإبداع لدى العسكري حضور البديهة، وقد أكثر من روايات المواقف التي تدلّ على سرعة البديهة، وقال في أحد تعريفاته للبلاغة: "إنها اقتضاب في سرعة جواب"[3]. ومن ذلك ما رُوي عن النظّام في طفولته، حين كان مسرعا يركب دابته، فسأله أحدهم: ما عيب الزجاج؟ فقال: يسرع إليه الكسر، ولا يعرف الجبر.[4] وفي هذا الجانب كثرت هذه الروايات التي تخص بدايات المبدعين من الشعراء والكتاب والفلاسفة، إذ يؤكد العسكري من خلالها أن حضور البديهة علامة إبداع، ومن حضور البديهة ارتجال الشعر والخطب ففيه بيان للقدرة الغوية كما فيه سرعة في استحضار المعاني وسلامة في الطبع، ويؤكد العسكري تعلّق المتلقين بالإبداع المرتجل، لأن فيه تأكيد الموهبة والقدرة والاتساع، ومن ذلك ما أطرى به أحد الكتاب الخليفة

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 154- 155

[2] - ابن رشيق القيرواني- العمدة: ج1- 196

[3] - العسكري، الصناعتين: 72

[4] - نفسه: 51

المـــأمون، فسأله المأمون: أتحبيراً أم ارتجالا؟[1]. وفي هذا تعظيم لقدرة المبدع المرتجل للقول. وفي هذا المجال أورد العسكري تعريف الرومي للبلاغة كشاهد على الإبداع في سرعة البديهة، إذ يقـــول:" قـــال الرومـــي: البلاغـــة حـــسن الاقتضاب، عند البداهة، والغزارة عند الإطالة... وفيه معنى الـــسرعة أيـــضا، والبلاغة إجادة في إسراع واقتصار على كفاية"[2]. ولا شك أن مفهوم البلاغـــة في هذا الموضع يختلف عن مفهومها العام، فالمفهوم العام لها يخـــص المبـــدع والمتلقي والنص، أما في هذا الموضع فتقتصر على المبدع. والعسكري يـــربط حضور البديهة وسرعة الجواب بطاقات النفوس، وبمقدار الموهبة التي حبـــاهم الله إياها،وسمّى هذا الموضوع (جودة القريحة)، وقـــسّم –بنـــاءً علـــى ذلـــك– المبدعين أقساما: فمنهم من إذا خلا بنفسه، وأعمل فكره، أتى بالبيان، واستخرج المعنى الرائق، وإذا حاور أو ناظر قصّر وتأخر، وحقّ هـــذا أن لا يتعـــرّض لارتجال الكلام. ومنهم من يقع على العكس من ذلك. ومنهم من يحـــسن فـــي جميع الحالات وهذا أفضل أقسام المبدعين. [3] وكل هذه صفات تلحق بـــالطبع، وتقترن بصفات الشخصية. ومن هذه الجوانب ما يقترن بثقافة المبدع؛ إذ يُعـــدُّ التوسع في المعارف، من محفّزات الإبداع؛ يُعين المبدع على الإجادة، كما يقلل من سقطاته، وقد جعلها العسكري من البلاغة، إذ يقول من البلاغة، إذ يقـــول:" ومن تمام آلات البلاغة التوسع في معرفة العربية، ووجوه الاستعمال لها"[4].

5.2 مظاهر الإبداع:

للإبداع مظاهر عديدةٌ فيما يتعلق بموافقـــة الخطـــاب الأدبـــي للحـــال، ومراعاته جميع الظروف التي توجد له القابلية لدى المستمعين، وثمة ملامح في كتاب الصناعتين تدمج نوعية الخطاب وسماته مع المبدع، إذ يغـــدوان وجهـــي عملة واحدة، وفـــي هـــذا المجـــال سنتناول الأفكـــار التـــي تعالج النص من

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 52
(2) ـ نفسه: 51
(4) ـ نفسه: 31
(4) ـ نفسه: 31

خلال شخصية المبدع. فقد أكّد العسكري أن أهم علامات الإبداع في النصوص يتمثّل في الجانب اللغوي من اختيار دقيق وتأنّقٍ فنيٍ في التعاطي مع الأساليب التي ترفع الدرجة الفنية للخطاب، وهذا التأنّق ليس بهدف حسن التوصيل ودقته، لكن بهدف نيل الفضل والتقدير، ولفت الانتباه، وإثبات القدرة والموهبة، كما في قوله:إن القصائد الرائعة والخطب البليغة "ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأنَّ الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، وإنما يدلُّ حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعة، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشئه؛ ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة، والخطيب في الخطبة، والشاعر في القصيدة. يبالغون في تجويدها، ويبالغون في ترتيبها، وليدلُّوا على براعتهم، وحذقهم بصناعتهم، ولو كان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدّاً كثيراً، وأسقطوا عن أنفسهم تبعاً طويلاً [1]. فجمالية النص -وفقا لفهم العسكري- أمر يرجع للمبدع بحكم أنها شهادة إبداع، ولا يوجد فيه حيز للقيمة الفنية للنصوص، أو مقدار اللمحة الجمالية التي تفعل فعلها في المتلقي، وتجذبه قسرا إلى عالم النص. ومن ذلك أيضا الإيجاز في الحديث لأن في الإطالة -كما يرى العسكري- دلالة على بلادة صاحب الصناعة[2]. وهذه إشارة إلى أن انطباعات المتلقين عن النصوص تتسرب إلى شخصيات المبدعين. ويرى بعضهم أن المضمون الانطلوجي أو(البنية النفسية اللاواعية أو النسق الفكري) الذي ينطلق منه المبدع تتحدد إبداعيته أساسا وفق سعيه لإيجاد معادل فني، ينقذه من سلطة المباشرة الصحفية، والتقريرية المنفعية [3]. ومراعاة الوجه الاجتماعي في اللغة جزء مهم من خواص المبدع، كما أنه جزء مهم من علمية الصناعة الاختيارية، التي يُراعى فيها حال المتلقي، وضمن هذا النطاق تدخل الألفاظ وإيحاءاتها، كما تدخل المعاني وما يمكن أن تثيره في نفس المتلقي، ولعل هذا قريب مما ذهب إليه بعض أتباع المنهج التاريخي والاجتماعي، إذ يتوقف فهم

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 73

(2) – نفسه: 194

(3) - عبد العزيز بن عرفة، الإبداع الشعري: 16

العمل الإبداعي على معرفة الظروف العامة التي تحكمت في إنتاجه. وفيما يقترب من هذه الفكرة يقول العسكري: وقد سئل أحد الشعراء: ألا تستعمل الغريب في شعرك؟ فقال: ذاك عيٌّ في زماني، وتكلُّفٌ منِّي لو قلتُه، وقد رزقتُ طبعاً في القول، واتساعاً الكلام، فأنا أقول ما يعرفه الصغير والكبير، ولا يحتاج إلى تفسير. ثم أنشدني:

أيَا ربِّ إني لم أردْ بالذي بهِ مدحتُ عليّاً غيرَ وجهكَ فارحِم

فهذا كلام عاقلٍ يضعُ الشيء موضعه، ويستعمله في أوانه، ليس كمن قال وهو في زماننا: (جفخت وهم لا يجفخون بها بهم) فأشمت عدوَّه بنفسه [1]. وهو يقصد المتنبي. وروح العصر لها جانب مهم في بلورة شخصية المبدع، إذ يأخذ طابع المرحلة التي يعيش، والمعاصرة هي انغراس النص في زمن المبدع، لا القفز فوقه. وتعدُّ الألفاظ أو الدوال المفردة أول ملمح يُراعى فيه هذا الأمر، على الرغم من أنها منوطة بالاختيار قبل الإبداع، أما التراكيب فهي مناط الإبداع اللغوي الأول، إذ ترتبط بإنتاج الدلالة، وما تحققه من تناسب، وإيقاع، وسلاسة. والصلة بين المبدع وصياغته تتحقق من الربط بين الداخل والخارج، إذ إن عملية التركيب لا تقوم على العفوية، وإنما تظلّ محكومةً بإطار مرجعي يتدخل في تشكيلها، وفي هذا تنتقل الفصاحة والبلاغة من كونهما تخصان اللفظ إلى اللافظ في عملية توحيد بينهما. مع أن العسكري حاول دفع صفة البلاغة عن المبدع واقتصارها على النص، تنزيها للقرآن من زاوية نظر اعتزالية ترى أن القرآن مخلوق، وبناءً على ذلك لا تُوصف الذات الإلهية بالبليغة، على نحو ما جاء مقدمة كتابه:"والبلاغة من صفة الكلام لا من صفة المتكلّم؛ فلهذا لا يجوز أن يسمّى الله جلّ وعزّ بأنه بليغ، إذ لا يجوز أن يوصف بصفةٍ كان موضوعها الكلام، وتسميتنا المتكلم بأنه بليغ توسعٌ؛ وحقيقته أنّ كلامه بليغ، كما تقول: فلان رجل محكم، وتُعني أن أفعاله محكمة"[2]. والنص لم يكن بأي حال بمعزل عن صاحبه، وعلامة جودة النص تتحقق في

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 76

(2) - نفسه:15- 16

مدى التأثير في المتلقي، وهذا مقصد القصيد، أي تقريب المرسل من المرسل إليه في الفكرة والشعور والتصور، وأية علاقة تأثر تُقام مع النص ما هي إلا علاقة تأثير مع المبدع، ويظهر هذا جليا في بعض العداوات الشخصية، التي تصرف بعض القراء عن قراءة آثار غير المرغوب فيهم، أو قراءتها قراءةً بقصد تتبع المآخذ، وفي هذا هروب ليس من تأثير النص بل من تأثير المبدع، لذلك كثيرا ما رافقت عبارات استحسان بعض النصوص شهادة طعن في المبدعين، وقد تُستحسن بعض النصوص إذا جُهل قائلوها، أما إذا عُرفوا وكانوا من غير المرغوب فيهم، فإن النصوص تُزدرى، وقد روى العسكري بعضا من هذه الحكايات، كما جاء في روايته عن ابن الأعرابي: إذ كان يأمر بكتابة جميع ما يجري في مجلسه، فأنشده رجل يوماً أرجوزة أبي تمام في وصف السحاب على أنها لبعض العرب فقال ابن الأعرابي اكتبوها، فلمّا كتبوها قيل له إنها لحبيب بن أوس، فقال: خرّق خرّق، لا جرم إن أثر الصّنعة فيها بيّن[1].

ويُعد الهروب من سلطة النص هروبا من تأثير فكر المبدع ومن رؤيته وقدرته على الاستمالة، وفي هذا يمكن أن يكون العسكري نفسه مثالا؛ وذلك في موقفه من شعر المتنبي إذ تتبع سقطاته بدقة وكان يستخدم العبارات الفجة في تعنيفه، وإذا وقف له على شاهد حسن –مع قلة ذلك– فإنه يقول: يُروى لبعض المحدثين، ويتجاهل إيراد اسمه، ولا شك أن هروبه من النصوص الإبداعية للمتنبي هو هروب من شخصيته، بسبب عداوة بين المتنبي والصاحب بن عباد وكان العسكري على علاقة مع الصاحب. وإلى جانب الإبداع اللغوي ثمة حديث عن الإبداع في المعاني، يخص شخصية المبدع من حيث الابتكار والاستحضار والأخذ. والحديث عن المعاني فيه جانب من الإبداع الفكري، وهذا النوع لم يؤكده العسكري كما أكّد الجانب اللغوي في الإفراد والتركيب، لذلك يرى العسكري أن شرف المعنى وطرافته وابتكاره، لا يشفعان للمبدع، إذا رافقهما تهلهل في النسج، وضعف في التراكيب، وبناءً على ذلك فالمعاني

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 56

المبتدعة –كما سمّاها العسكري[1]– تقع على ضربين: "ضربٌ يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها، وهذا الضرب ربما يقع عليه عند الخطوب الحادثة، ويُتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة. والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط[2]. وينبغي أن يطلب الإصابة في جميع ذلك ويتوخّى فيه الصورة المقبولة، والعبارة المستحسنة، ولا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغرّه ابتداعه له، فيُساهل نفسه في تهجين صورته، فيُذهب حسنه ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد"[3].

إلا أن نظرة العسكري للإبداع في المعاني فيها تساهل كبير مع المبدع، لأن المعوّل بعد صحة المعنى على النظم، لذلك نجد العسكري –كما هو الحال عند بعض سابقيه– يلتمس الأعذار لمبدعي عصره، ويُشرّع لهم تناول معاني سابقيهم، فهو يعتقد أن المبدع لو لم يؤدِ ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، ولكن المبدعين يتفاضلون في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها[4]. وبناءً على هذا جاز أخذ المعاني وفق شروط ومعايير، منها الزيادة اللغوية، وتغيير المعرض أو التركيب. أما عن سبب إباحته للأدباء تناول معاني سابقيهم فكان ناجما من اعتقاده أن استحضار المعاني واستنباطها عملية شاقة تتطلب مجهودا فكريا مضنيا، في حين يظلّ أخذ المعاني السابقة عمليةً سهلةً، تتيح للمبدع أن يتفنن في الصياغة، كما تتيح له توليد المعاني، لذلك يقول:" إن حلَّ المنظوم ونظم المحلول أسهل من ابتدائهما، لأنَّ المعاني إذا حللت منظوما أو نظمت منثوراً حاضرةٌ بين يديك تزيد فيها شيئاً فينحلُّ، أو تنقص منها شيئاً فينتظم، وإذا أردتَ ابتداء الكلام وجدت المعاني غائبةً عنك فتحتاج إلى فكرٍ يحضركها"[5].

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 84
(2) ـ فرط: بمعنى سبق
(3) ـ العسكري، الصناعتين: 84
(4) ـ نفسه: 217
(5) ـ نفسه: 227

ويرى البعض أن ثمة تمازج بين التجربة وشكل التعبير عنها، فالكتابة الجيدة هي التعبير الجيد، فالأفكار هي التي تعطي الأسلوب عمقه الحقيقي، لأن الأسلوب ليس سوى النظام والحركة. وبنظرة سريعة على كتاب الصناعتين نجد أنه اعتنى بالمبدع عنايةً كبيرةً، لكن هذه العناية لم تكن من منطلق نقدي بقدر ما كانت من منطلق إرشادي؛ إذ إن طبيعة الخطاب الموّجه كان يستهدف المبدع لا القارئ، لذلك كثرت عبارات الإرشاد (عليك أن تتجنب) (وإذا أردت أن تصنع كلاما) مما يؤكد أن الكتاب في جزء منه يُعنى بالمبدع لا من حيث موازاته بالنص أو النظر في النص من خلال المبدع، بل كان الاهتمام بالمبدع قبل ولادة النص؛ لتوجيه أدواته الفنية لصالح إنجاح عملية الإبداع. والنظرة الشمولية في كتاب الصناعتين تؤكد لنا أن حرية المبدع –وفق القاعدة النقدية عند العسكري– تظل مقيّدةً بقيود ثقيلة، فالناقد (العسكري) يوجّه النص ويتدخل في تفاصيله، فهو لا يعيد تقديم النص للمتلقي، بل يتدخل فيه من حيث قبوله لأشكال التعبير أو رفضها وفقا لقواعد الذوق العام، والعسكري في كثير من طيات الكتاب يقف واسطةً بين المبدع والنص، لا بين النص والمتلقي، مما يعني أن الناقد شريك في العملية الإبداعية، فهو يرسم للشاعر أفقه الذي يتحرك داخله، ويحدد له استخدامه للمعاني والمفردات والتراكيب والصور، ولا يقف هذه الوقفة اعتباطيا بل يجعل حاجة المتلقي سببا ملحا في ذلك، ويسوق العسكري أمثلةً على النصوص المقبولة التي طابقت الشروط. وهذا الموقف النقدي كثيرا ما ضاق به المبدعون، مثل الرواية الشهيرة للفرزدق مع عبد الله بن اسحق، حين اعترض على الإقواء الذي وقع في شعره، مما جعل الفرزدق يقول:" علينا أن نقول، وعليكم أن تتأولوا"[1]. أو مثل ما وقع مع خلف، حيث:" حكي أن رجلاً قال لخلف الأحمر: ما أبالي إذا سمعت شعراً استحسنته ما قلت أنت وأصحابك فيه! فقال له: إذا أخذت درهماً تستحسنه وقال لك الصيرفي إنه رديء هل ينفعك استحسانك إياه؟"[2]. وقد شملت اشتراطات العسكري أغلب

---

[1] – عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب: 68

[2] – ابن رشيق العمدة: ج1 :246

جزئيات النص الأدبي، فهو يضع السهولة والجزالة عنوانا كبيرا ويضع بجانبه السمات الفنية التي ترفع النص لدرجة البلاغة، وهذه السمات تقيّد حركة الإبداع لحد كبير، وتطرح الوسطية نموذجا للشعراء، فاللغة يجب أن تكون متوسطةً بين التقعّر والابتذال، والتصوير يجب فيه التوسيط بين البعيد والمألوف القريب، والنص يجب أن يكون متوسط الطول، والتعبير يُفضّل فيه المساواة، والوضوح والغموض يجب أن يأخذ جانب التوسط فلا يبلغ التعمية ولا يبلغ السذاجة، والمبالغة يجب ألا تبتعد بل تراوح مكانا وسطا. وهذه التحديدات الكثيرة تدفع الأدب إلى مزيد من التكرار والمحاكاة، وتعرقل حرية التعبير وحرية التجديد لحد كبير، وتجعل الفن أشبه بالحرفة ذات الأشكال الهندسية، وتشترط التوازن العقلي في حين أن الفن مرتبط بشكل كبير بالتخييلي والحدسي. ويظل للمبدع حضوره خارج حدود التركيب والمعاني، ويتجلى ذلك على مستوى البينية الكلية للعمل الفني، وتتمثل في حسن الترتيب، والخروج، والتناوب بين وحدات النص، إذ تترك هذه الأمور تمايزا كبيرا بين المبدعين. وقد أشار العسكري إلى أزمة الإبداع الشعري في عصره، لكثرة المتعاطين للشعر على غير أساس سليم، يقول: " والذي قصّر بالشعر كثرته، وتعاطي كلّ أحد له حتى العامة والسفلة، فلحقه من النقص ما لحق العود والشّطرنج حين تعاطاهما كلّ أحد"[1]. لذلك تظلّ نظرة العسكري للمبدع وللنصوص الإبداعية على أنها عملة نادرة، يجب رفض كل مزيف يحاول مضاهاتها، فيجب أن يظل الشعر فنا ساميا مقتصرا على المبدعين المحترفين وعلى النخب الأدبية، لأن كثرته تؤدي به إلى الابتذال، مع أن هذا الكم المبتذل من الأدب سيصرفه الزمن جانبا، ولا يبقى إلا الأدب الحقيقي المشع.

إن أكبر مواجهة للإبداع الأدبي هي مع الزمن، فهذه المواجهة هي الامتحان العسير الدائم للنص ومبدعه، والزمن يغربل الأدب، والمصير التاريخي للإبداع أمر مرتهن بالقيم الإبداعية الحقيقية، فمن النتاج الوفير للأدب في مراحله المختلفة لا يصمد أمام الزمن إلا النزر اليسير، وهذا ليس انتقاصا

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 157

من كل ما لم يُكتب له الخلود، فقد ينطوي النص على قوة إبداعية كافية لمرحلته أو لمرحلة أخرى ما، لكن قابليته لاستمرار الفعل في أزمنة مختلفة، وفي أطر اجتماعية مختلفة، مسألة أخرى تتصل بحاجات القارئ وليس بطاقات النص فقط[1].

وهكذا يبدو لنا أن للمبدع حضورا ملموسا في كتاب الصناعتين، كما أن الرؤية النقدية عند العسكري لم تغفل أي طرف من أطراف العملية الشعرية، مع التركيز الواضح على النص أو الرسالة، لأن فيها يتحقق حضور المبدع من جهة، كما تتحقق استجابة المتلقي من جهة أخرى، ويظل الطرف الثالث من العملية الشعرية وهو المرسل إليه أو المتلقي أكثر بروزا من المرسل، لاقترانه بجودة الأدب أو عدمها، فكل ملمح جمالي يستلزم التنبه لردة الفعل عند المتلقي، كما أن كل عيب يوجب استياءً لديه. ليست عملية الاتصال بالعملية البسيطة مهما بسطناها، وإنما هي عملية مركّبة ومعقدة. فهي من حيث المبدأ علاقة أو حدث تنطوي أو ينطوي على عناصر، إن صحّ القول، المرسل، الرسالة، المرسل إليه. وأي رسالة تتضمن هدفاً أو ترمي إلى غاية وتحقيق غرض. وهكذا تكون هذه العلاقة مكوّنة من أربعة أركان وليس من ثلاثة. ثم إن ما بين هذه الأركان ليس بالعامل الثابت وإنما هي وما بينها تتحركان في بيئة محددة تمثل الثقافة إحدى سماتها أي أن هذه الأركان تشترك مع بعضها بخصائص معينة أهم سماتها التغيّر وهي ذات طبيعة ديناميكية تؤثر وتتأثر ببعضها في سياق اجتماعي وفي ظروف محددة، أي أنها لا تحدث في فراغ. وترمي هذه العلاقات إلى إحداث تغيرات في سلوك المتلقي، كما أنها تضطر المرسل أيضاً إلى إحداث تغيرات في سلوكه. وعلى هذا يكون الاتصال الناجح –أي القادر على تحقيق أهدافه– هو الذي يستطيع أن يجعل المثيرات قادرةً على إحداث الاستجابات المرغوب فيها. وهذا لا يتم إلاّ إذا رُوعي في العملية الاتصالية ما عند المتلقي من دوافع وحاجات. فليس العمل الفني مقطوع الصلة عن المبدع وخصائصه النفسية، والبنية الاجتماعية،

---

[1] - نبيل سليمان، في الإبداع والنقد:35

حاجز التوقعات في التراكيب. لذلك لم يكن هدف الشعرية التوصيل فقط، بل كان هدفها التأثير قبل التوصيل. ومن هنا وُصفَ كل تركيب أو نص أو صورة غربية _تهشّ لها النفس_ بالإبداع. و"تفيض الأدبية أو الشعرية في محصلة ما تؤدي إليه الأقاويل السابقة، على اختلاف منازع قائليها، ومن هذا الاستخدام المخصوص للغة في النص الأدبي والشعري منه خاصة، وقد تتعدد مظاهر هذا الاستخدام وتجلياته فتشمل -مثلا- الرمز والاستعارة والأسطورة، وتشمل -مثلا- الجمع بين المتنافرات في رتبة، والضم بين المتماثلات في وحدة، وتشمل -مثلا- الوزن والإيقاع...المهم أن هذه المظاهر والتجليات هي التي تشكل ما يمكن أن يقال عنه الانحراف عن مسار المعتاد وانتهاك المألوف، الفنية، كذلك توقظ فيه حس الدهشة عبر المنبهات الأسلوبية وعبر المفاجأة وكسر حاجز التوقعات في التراكيب. لذلك لم يكن هدف الشعرية التوصيل فقط، بل كان هدفها التأثير قبل التوصيل. ومن هنا وُصفَ كل تركيب أو نص أو صورة غربية _تهشّ لها النفس_ بالإبداع. و"تفيض الأدبية أو الشعرية في محصلة ما تؤدي إليه الأقاويل السابقة، على اختلاف منازع قائليها، ومن هذا الاستخدام المخصوص للغة في النص الأدبي والشعري والأهم أن هذا الانحراف أو الانتهاك هو الذي يشكل بكل تجلياته ومظاهره الأدبية أو الشعرية"[1]

وهكذا فقد حدد العسكري للمرحلة الأولى المصطلحات التي يكون عليها مدار النقد الأدبي من المنظور البلاغي، أي حدد الوسائل الأدبية التي تتحقق بها أدبية الأدب، وهو المبحث الذي اتجه إليه الشكلانيون في عصرنا الحديث. فقد انشغل الشكلانيون بمجموع الحيل أو الطرائق أو العناصر التي تميّز العمل الأدبي في ذاته عن غيره، بعيدا عن التطور التاريخي، لكي يجعلوا الدراسة أكثر عمليةً، إن هذه الصنعة أو الحيل أو الطرائق تشمل مخزون العناصر الأدبية الشكلية، فالنص شكل فقط، مجموعة حيل، والذي يجمع هذه الحيل هو أثرها غير المألوف الذي يجعل النص ينحرف عن اللغة المتداولة.

---

[1] - قاسم المومني، في قراءة النص، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1 : 23

5.2 المتلقي

بدأت نظرية النقد العربية تدخل مرحلةً جديدةً باتجاهها نحو الفكر البلاغي؛ وإذا كان النحو هو الذي يحكم نظام العلامات، وإذا كانت نظرية الأدب هي التي تحدد الكيفية التي تُبنى عليها الأعمال الأدبية، فإن النظرية البلاغية هي التي تأخذ سائر العناصر في اعتبارها، سواء كان ذلك يختص بالمؤلّف، أو المتلقي، أو العمل الأدبي، فالبلاغة هي فن استخدام اللغة في بالمؤلّف، أو المتلقي، أو العمل الأدبي، فالبلاغة هي فن استخدام اللغة في الواقع العملي، سواء كان ذلك على المستوى الاتصالي المرجعي، أم على المستوى الأدبي، وذلك ما جعل العرب يقولون: إن البلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال. إن نظرية التلقي من أكثر نظريات الأدب أهميةً وأشدها صلةً بمقياس الجودة الأدبية، فالمتلقي هو من يحدد أبعاد تلك الجودة، من خلال تأثير الصورة الأدبية فيه، والعمل الأدبي جوهر وحقيقة وأثر وتأثير، فإذا امتلك زمام تأثيره في متلقيه فقد حقق للأدب أدبيته ومنح النصوص قيمةً عاليةً. وقد جاءت نظرية التلقي تركز في محورها على المتلقي في دراستها للخطاب الأدبي، وتكشف عن مدى انسجامه وتواصله مع الأثر الأدبي، ومما لا شك فيه أن المبدع مهما حاول الانطلاق في استخدامه لشبكة اللغة ومفرداتها، إلا أنه يبقى مقيدا بحاجات المتلقي المختلفة الاجتماعية منها والنفسية والثقافية "فعملية الحضور أو الغياب لبعض مفردات الصياغة متاحة لكل مبدع، لكن إيثار جانب على آخر مرهون بإمكاناته في المتلقي"(1).وقد ظهر اتجاه الأسلوبية من خلال المتلقي "وذلك استنادا إلى أن المتلقي ركيزة من ركائز عملية التوصيل للإبداع الفني، وليس تساؤل المدارس النقدية عن غائية الأدب إلا دليل على دور المتلقي الفاعل في الإبداع الفني أو النقد الأدبي، وسواء أكانت الغائية موعظةً أخلاقيةً أم عبرةً أم متعةً جماليةً أم لذاتها فإن المقصود بها المتلقي"(2). وقد ظهر عنصر المتلقي في تعريفات الأسلوبيين يقول الكاتب الفرنسي (ستندال):"

---

(1) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة: 246

(2) - إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية:41

ظهر عنصر المتلقي في تعريفات الأسلوبيين يقول الكاتب الفرنسي (ستندال):" يتألف الأسلوب من إضافة تسبقها فكرة ما، مع الأخذ في الاعتبار، جميع الملابسات لتحقيق التأثير الكلي الذي ينبغي أن تفصح عنه تلك الفكرة"[1]. ويعتبر (بيير جيرو) الأسلوب "مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشد انتباهه وإثارة خياله"[2]. ويرى (ريفاتير) في الأسلوب قوةً ضاغطةً على حساسية القارئ، وذلك بحمل القارئ على الانتباه، فلو غفل القارئ عنها تشوّه النص، ولو حللها وجد لها دلالاتٍ تمييزيةً خاصةً، الأمر الذي يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز[3].

ومع ظهور نظرية الاستقبال اكتسب المتلقي دورا أكثر فاعليةً، إذ تنظر هذه النظرية إلى عملية القراءة من خلال إحساس القارئ بها، فهي تسير في اتجاهين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، فالقارئ لم يعد مجرد متلقٍ سلبي للنص بقدر ما يعمل على إنتاجه، فهو مبدع آخر من خلال قيامه بعملية تفكيك النص وإعادة بنائه، وهذه العملية تتطلب قارئا واعيا مسلحا بالمعارف والثقافات، إذ لم يعد دور القارئ أو الناقد عالةً على النص الأدبي، وإنما غدا القارئ المثقف مبدعاً للنص، وآية ذلك النص الأدبي وطرائق تشكله وما يحتويه من رموز وغموض إذ لا يُسلم نفسه بسهولة لأي قارئ. وقد بات النص الأدبي من الخصب والغنى وخصوصية الرمز والتمنع بمنزلة لا يستطيع اختراقه أو التواصل معه أي قارئ مستهلك، ومن هنا فإن النص الممتلئ يحتاج ناقداً ذا خلفية فكرية وفلسفية تؤهله للتحاور مع النص ومفاوضته قصد سبر أغواره. ولا يخفى أن النظرية النقدية- عبر تاريخها- قد طرحت موضوع العلاقة بين الأدب والمتلقي لكن بكيفيات مختلفة، وفقا لمفاهيم تشير إلى ذلك الاختلاف، فقد يشارك المصطلح في نظريات كثيرة ولكنه يشير إلى مفهوم مغاير يتضمنه، وعلى النحو الذي يكشف عنه تطور مفهوم التلقي. فقد كانت النظرية النقدية تُعنى بالمتلقي من وجهة نظر تختلف عن طرحه في

---

(1)- رجاء عيد، البحث الأسلوبي: 14

(2) - محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989، 25

(3) - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب: 79

النظريات الحديثة، وهذا أمر طبيعي يفرضه اختلاف المرجعيات، إلا أن معرفة تلك العناية تكشف عن تطور مفهوم التلقي من جهة وتعيد تقويم وضعية المتلقي عبر التاريخ من جهة أخرى، ولذلك "فإن السفسطائيين جعلوا المتلقي في وضع مزدوج، طبقاً لما كانوا يعتقدون به، من أن كل ملفوظ هو احتمال، وأن الملفوظ في الوقت نفسه لا بد أن ينطوي على بنياتٍ تحقق الإقناع التام، وقد سمح الافتراض الأول بتنشيط القدرات التأويلية للمتلقي على النحو الذي أشار إليه الفيلسوف الألماني (هانز جورج غادامير) ويهدف الافتراض الثاني إلى جعل المتلقي في حالة استجابة تامة للملفوظ" (1). وقد كان أرسطو ينسب للأدب وظيفةً تطهيرية؛ لذلك فإن الأوضاع التي يتم فيها التمويه تُعدُّ ذات شأن في تحقيق الاندماج التام للمتلقي(المشاهد) مع العمل الدرامي، " وقد استند أرسطو إلى طريقة في تحقيق الإيهام، وهي المماثلة التي أقامها بين المحاكاة (العالم الرمزي) والطبيعة، ولما كان (لونجينوس) يعتقد أن البلاغة نوع من السمو، فإن الاستجابة للأنماط البلاغية إنما هي سمو روحي"[2].

لقد رسخّ بعض المفكرين مبدأ الاستجابة ليصبح قاعدةً عامةً لفن الخطابة، فمنهم من يرى أن الخطيب:" ليس عليه فقط أن يلبي متطلبات ملكة الفهم بمقاييس واستنتاجات بل بوسعه أيضاً أن يحلّ لنفسه صدم عواطفنا وإيقاظ أهوائنا واجتذابنا واستغلال قدرتنا على الحدس، وباختصار أن يلجأ إلى جميع طاقات الروح ليهز مشاعرنا وينتزع تأييدنا"[3]. وقد وجدوا أن للمظهر قدراً يفوق الحقيقة واستطاعوا بقدرة الكلام أن يطهروا الأشياء الصغيرة كبيرةً ويجعلوا الكبيرة تبدو صغيرةً، فقدرة الكلام هي قدرة شكلية ذات بناء مؤثر يقوم الشكل فيها بوظيفة تحقق الاعتقاد، حيث يؤول المتلقي مقتضيات الشكل بالكيفية التي وصلته وكوّنت اعتقاده بموضوع الخطاب.

ومصطلح المتلقي في الأدب العربي القديم أشد دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ والسامع بوصفه

---

(1) ـ محمد غاصب، النص والنظريات الحديثة، دار وزارة الثقافة والفنون العراقية، بغداد، 1997: 91

(2) ـ نفسه : 94

(3) ـ هيجل، فن الشعر ، ترجمة جورج طرابيشي، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1981: ج2-47

لذلك فإن أشد المقولات ارتباطاً بهذه الفكرة واتصالاً بها هي مقولة (مقتضى الحال) أو(لكل مقام مقال) التي كانت معياراً من معايير الجودة والذيوع الشعريين، ولم يقتصر انطباق هذه المقولة على نوع من أنواع الشعر الذي يستلزم الاستجابة الفورية كالشعر الخطابي أو دواعي الحاجة الآنية كالشعر التكسبي، بل إن هذا الشرط كان ملازماً لكل شعر يتوخى التأثير ويتشوّف إلى الإفادة، ولعل أقدم وثيقة نقدية قد أومأت إلى هذا القول (صحيفة بشر بن المعتمر) وذلك بتقريب الشقة بين الخطيب والشاعر كما جاء فيها:" ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"(1). ويبد لنا أن البنية الشعرية التي تحاور معها النقد القديم هي بنية قياسية افتراضية تتمثل في قصيدة المديح وما يرتبط بها أو ما يتضاد معها، ولعل تقسيم قدامة للأغراض الشعرية من الدلائل على صحة هذا الافتراض (مدح الملوك، مدح الوزراء والقادة) فضلاً عما قدَّمه ابن قتيبة وهو يتحدث عن بنية القصدية العربية أو ما سماه (عمود الشعر) وقد جعل قصيدة المدح مثالا عليها.ومن هنا يظهر لنا أن عنصر المتلقي حاضر في النظرية الأدبية منذ أقدم المدونات النقدية، وقد تم في النظريات المعاصرة تسليط الضوء عليه بشكل رئيسي،حيث مُنح ملكيةً كاملةً للنص باعتباره مؤلفا ثانيا له، فهو الذي يمنح النص وجوده، إذ يغدو المتلقي قادرا على فهمه وإعادة تشكليه تشكيلا إبداعيا جديدا في كل عملية قراءة واعية له.

6.2المتلقي في كتاب الصناعتين:

لقد عني النقد العربي القديم بعنصر المتلقي عنايةً كبيرةً أخذت شكلا

---

(1) ـ الجاحظ ، البيان والتبيين، 1- 139، وينظر قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى، ط1، القاهرة: 148 وما بعدها

متقاربا في أغلب كتب النقد، وكان كتاب الصناعتين -كإحدى الحلقات في تاريخ النقد- حافلا بعنصر المتلقي وبعملية التلقي بشكل عام، وأول ملمح يمكن أن نجمل فيه موقف النقد العربي وكتاب الصناعتين على وجه الخصوص- هو أن العلاقة بين النص والمتلقي أخذت شكل علاقة ذات اتجاه واحد ينطلق من النص إلى المتلقي فقط، فالنص هدف صياغي دلالي، والمتلقي مستهدَف، يتمثل دوره في السماع والتأثّر بالخطاب المباشر. ولعل الملمح الآخر الذي يمكن إجماله هو أن عملية التلقي في كتاب الصناعتين قد ارتبطت بفكرة السماع المباشر، فقد ارتبطت عملية التلقي في معظم الأحيان بالإنشاد والتلقي الشفاهي خصوصا في ميدان الشعر، لذلك كان من فضائل الشعر في نظر العسكري "أنه ليس شيء يقوم مقامه في المجالس الحافلة، والمشاهد الجامعة، إذا قام به منشد على رؤوس الأشهاد. ولا يهتز ملك ولا رئيس لشيء من الكلام، كما يهتز له ويرتاح لاستماعه، وهذه فضيلة لا يلحقه فيها شيء من الكلام"[1]. ومن هنا فإن السماع المباشر أهم آليات التلقي، حيث يتوقف عليه وجود النص، وقد أكّد العسكري هذا المعنى بوضوح إذ قال:"ربما كانت البلاغة في الاستماع، فإن المخاطب إذا لم يُحسن الاستماع، لم يقف على المعنى المؤدي إليه الخطاب، والاستماع الحسن عون للبليغ على إفهام المعنى وحسبك من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع"[2]. ومن هنا يتحدد أولا أن قوام العملية الأدبية كامن في الاستماع مما يعطي المرحلة صفة التلقي الشفاهي، وهذا النوع من التلقي يستلزم عنايةً خاصةً بالوضوح والسهولة لحصول سرعة التأثير العاطفي والعقلي، وعلى الرغم من طبيعة التلقي التي اتسمت بالسماعية والمباشرة فعلى المبدع أن يستخدم كل ما تتيحه طاقة الفن والإبداع من وسائل وإمكانات لصنع التأثير، وتلعب هيئة الشاعر أو الخطيب دورا مهما في التأثير والتوصل، وقد روى العسكري العديد من الشواهد على هذه الحال، فمن ذلك قوله: " وعلامة سكون

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 155

(2) - نفسه: 25

الخطيب ورباطة جأشه وهدوءه في كلامه وتمهله في منطقه، وقال ثمامة كان جعفر بن يحيى أنطق الناس قد جمع الهدوء والتمهل والجزالة والحلاوة، ولو كان في الأرض ناطق يستغني عن الإشارة لكانه"[1]. لذلك يمكن القول إن فكرة التلقي في النقد العربي قد ارتبطت مع البنية القياسية الافتراضية للشعر العربي، وتتمثل في قصيدة المدح، وبناءً على ما يتطلبه المدح من بسط ومباشرة فقد تسربت هذه السمات إلى باقي الأغراض، وقد أكد العسكري أهمية هذا الغرض كما جاء في قوله:"ولما كانت أغراض الشعراء كثيرة، ومعانيهم متشعبة جمة، لا يبلغها إحصاء، كان من الوجه أن نذكر ما هو أكثر استعمالا، وأطول مداومة له وهو المدح"[2]. فنموذج المدحة وما ارتبط به من مراعاة للمقام ومراعاة للمستوى الثقافي واللغوي والصياغي للخطاب الأدبي، قد ألزم البنية الافتراضية بمراعاة حال المتلقي الشفاهي للملفوظ الأدبي، لذلك جاء تأكيد النقاد على هذه القضايا من باب تعزيز نجاح النصوص، وذلك عبر مطالبتها بالسهولة والوضوح والسلاسة ومراعاة للحال وللمقام، فإذا أردت النجاح في التواصل مع المتلقين، فما عليك إلا "أن يكون لفظك شريفا عذبا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، ويكون رصف الكلام رائقا محكما...واعلم أن المنفعة مع موافقة الحال"[3].

ويمكن القول إن نموذج المدحة قد شهد اهتماما في العصور الإسلامية أكثر من العصر الجاهلي، وكانت الحاجة إليه أشد، بل ربما كانت المدحة مصدر عيش كثير من الأدباء، ومن هنا جاءت فكرة العناية بالمتلقي لإحداث التأثير الملائم، بل إن الشعر الجاهلي كما يرى العسكري قد افتقد للمتلقي المثالي ذي النظرة الناقدة الفاحصة الذي يستطيع استجلاء جمالية النصوص ويستطيع أن يرد على المبدع بعض ما يُذهب جمالية نصوصه، لذلك شاعت في أشعارهم هنات صياغية وألفاظ متوعرة، وقد تنبه العسكري لبعض النصوص التي استُثنيت من البنية القياسية، كما استُثنيت من الاحتجاج، فقال:

---

[1] - نفسه العسكري، الصناعتين: 32

[2] - نفسه:148

[3] - نفسه: 152- 153،:29

"وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم كان بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية والبداية مزلة، وما كان أيضا تنقد عليهم أشعارهم ولو قد نقدت وبهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها"[1].

لذلك كان الوضوح وكانت السهولة وجمال النظم التي نادى بها العسكري حاجةً توصيليةً وضرورة من ضرورات التلقي الشفاهي الذي لم يتخلص منه الأدب العربي حتى مراحل متأخرة، وقد ربط العسكري حسن الرصف بحسن التأثير في المتلقي، لذلك فكل تغير في الصياغة هو تغير في شكل تلقيها، فالمعاني عاجزة عن التأثير بمفردها، غير أن الأسلوب الذي تُطرح فيه هو الذي يعزز قابلية المتلقي، ومن هنا ربط العسكري حسن الصياغة بحسن التأثير، كما جاء في قوله: "وإذا كان المعنى وسطا، ورصف الكلام جيدا، كان أحسن موقعا وأطيب مستمعا"[2]. ولكن السهولة التي ينشدها العسكري تظل في حدود الكثافة الشعورية، ولا تخرج إلى السطحية المباشرة، لأن هذا الضرب من الأدب يشتمل على خاصية التوصيل ولا يشتمل على التأثير والعمق اللازم، ومن المعروف أن الأديب يستعمل اللغة استعمالا فنيا قبل الاستعمال التوصيلي، ومن هنا اعترض العسكري على بعض النصوص التي تطل دلالتها بفجاجة من سطوح الكلمات، لأن هذا الكلام يشتمل على التوصيل ويفتقد للشعرية والفنية والتأثير، ومثل هذا ما علق به العسكري على بعض النصوص الشعرية حيث قال:" وما كان لفظه سهلا، ومعناه مكشوفا بينا، فهو من جملة الرديء المردود، كقول الآخر:

يا رب قد قلَّ صبري ضاق بالحبّ صدري

واشتدّ شوقي ووجدي وسيدي ليس يدري"[3]

لكن العسكري في الوقت نفسه ينكر التعمية التي تلازم بعض النصوص ذات الأبعاد العميقة والمكتنزة بالدلالات، وذلك لأنها تفتقر للتوصيل السريع، فهي لا

---

(1) - العسكري، الصناعتين نفسه: 168

(2) - نفسه: 179

(3) - نفسه: 79

تصل للمتلقي بالدلالة إلا بعد كدّ وإعادة نظر، وخصوصا إذا رافق التعمية فساد في النظم أو تهلهل في النسج، كما عبّر العسكري عن هذا المعنى بقوله:" فمن أراد الإبانة في مديح أو غزل فأتى بإغلاق دلّ على عجزه عن الإبانة وقصوره عن الإفصاح"[1] .ومن هذا المنطلق فقد أنكر بعض العسكري بعض أشعار أبي تمام، وذلك بسبب افتقارها إلى خاصية التوصيل، وقد علّق غير مرة على أبيات لأبي تمام اتصفت بهذه الصفة منها قوله:

يوم أفاض جوى أغاض تعزيا خاض الهوى بحري حجاه المزبد

أما عما يجعل المتلقي يتعلق ببعض النصوص على حساب بعض، وعن أسباب تأثير النص في متلقيه، فقد ردّه بعض النقاد إلى سبب الغرابة، فمثلا يقول الجاحظ: "والناس موكلون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد"[2]. والجاحظ يخرج من السبب إلى النتيجة، لأن الغريب يستفز مشاعرهم، ويسيطر على تفكيرهم. أما العسكري فعلاوةً على كل ما اشترطه في المعاني والألفاظ وإحكام الصياغة ومراعاة الحال، فإنه لم يجد تفسيرا لقبول بعض النصوص والاحتفاء بها على حساب بعض، فعبّر عن تلك الخاصية التي تلوي القلوب بمصطلح (الطلاوة أو الرونق)، ولم يحاول تفسير هذا المصطلح بل اكتفى بالأمثلة، ولا شك أنه يدل على ارتفاع أدبية الأدب إلى اشتماله على ميزة المعرض الحسن أو إحكام النظم، لأن الإحكام وحده لا يفعّل قابلية المتلقي للنص على الرغم من أنه يُبقي النص في حدود الجودة، يقول:" ومن تمام حسن الرصف أن يخرج الكلام مخرجا يكون له فيه طلاوة وماء وربما كان الكلام مستقيم الألفاظ، صحيح المعاني، ولا يكون له رونق ولا رواء، ولذلك قال الأصمعي لشعر لبيد: كأنه طيلسان طبراني، أي هو محكم الأصل ولا رونق"[3]. على أن التلقي- وما يتبعه من عملية الاسترجاع – ذاتي بدرجة عالية حيث يختلف من قارئ لآخر، ونتيجةً لهذه الذاتية يمكن قياسه بالنظر في ردود الأفعال المصاحبة له، ومن ثم يقوم التحليل الأسلوبي على رصد ذاتية

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 39

(2) - الجاحظ، البيان والتبيين. 1- 90

(3) - العسكري، الصناعتين: 187

التلقي، وعندما يكون التحليل معبرا عن استرجاع فردي للأسلوب فهذا يعني أن الجزء الذاتي لا يعبر عن النص، ولكن عن نفسية القارئ[1]. وهنا يجب التنبيه إلى صعوبة التعرف على رد الفعل عند القارئ الفرد على ما يكون ذاتيا خالصا، وما يكون بعيدا عن الذاتية الفردية. فالمتلقي هو الذي يحدد درجة نجاعة النص، من خلال اشتماله على مؤثرات أسلوبية ومعانٍ تحقق التأثير والتمكين. ويرد بعض الباحثين مظاهر التفاعل عند المتلقي إلى النص لا إلى المبدع، وهو نوع من التوجه الصحيح إلى حصر دائرة الاهتمام في الخطاب ذاته، ورصد كثافته الشعورية، من خلال انعكاسها في مرآة المتلقي[2]. وقد ظل العامل النفسي محور دراسات عدد من النظريات الأدبية والنفسية مطلع القرن العشرين من (فرويد) والعقل الباطن إلى النظريات الجديدة في القراءة والاستقبال حيث جعلت المتلقي محور الاستقطاب والتحقق، وسعى علم الأسلوب في بعض اتجاهاته إلى العناية بالتلقي من خلال العناية بلغة التعبير وفن الصياغة حيث "يمكن أن تكون أسلوبية التلقي دليلا على تلك العناية كما يذهب إلى ذلك بعضهم إذ قال إن المبدأ الذي يعتمد عليه هو أن كل خاصية لغوية في الأسلوب تطابق خاصية نفسية، ويعني هذا أن معرفة الخصائص اللغوية والقيم التعبيرية للغة لا تنفصل عن معرفة الدوافع النفسية"[3]. وأياً كانت العوامل التي تدفع إلى تلقي نص ما بشكل أكثر من غيره سواء أكانت عوامل ذاتيةً استقطابيةً، أو عوامل فنيةً أسلوبيةً يقوم عليها النص، فإن هدف أي عملية توصيلية هو تمكين المعنى، فالتمكين بما هو عليه يعدّ غاية العملية الأدبية، وكل ما ألحّ عليه العسكري من قضايا نقدية وأساليب بلاغية يصبّ في بؤرة التمكين. وكما تقدم فن عملية التلقي في النقد العربي كانت ذات اتجاه واحد ينطلق من النص إلى المتلقي، في حركية كلاسيكية تقليدية، ووفقا لهذه الحركة أحادية الاتجاه كان هدف عملية التلقي هو (التمكين) أو إيصال المعنى إلى قلب المتلقي في صورته الكاملة كما كانت في قلب المبدع، وذلك عبر

---

(1) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة: 205

(2) - نفسه: 314

(3) - محمد المبارك، استقبال النص، المؤسسة العربية للنشر، بيروت،ط1 ، 1999، 63

الصياغة المحكمة والأداء الفني الذي يعزز قابلية المتلقي لمتابعة النص، ومن هنا كان التمكين غاية العملية الأدبية، ولعل أدلَّ نص نقدي عربي يوضح مهمة التلقي وهدف التمكين هو تعريف العسكري للبلاغة، ومن المفيد إعادة هذا التعريف، فهو يقول:" البلاغة كلّ ما تُبلغ به المعنى قلبَ السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك، مع صورة مقبولة، ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسنَ المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة، لأنَّ الكلام إذا كانت عباراته رثّةً ومعرضه خلقاً لم يسمَّ بليغاً، وإن كان مفهومَ المعنى مكشوفَ المغزى"[1]. فهذا التعريف يظهر لنا أن جملة العملية الأدبية متوقفة على تمكين المعنى، وأن كل ما في الأدب من عناصر متكاثفة تصب في هذه البوتقة، فكل أشكال التعبير الصياغية إنما تغيّر من طريقة تلقينا للنصوص، لذلك يقول العسكري:" سُمّيت البلاغة بلاغةً لأنها تُنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه"[2]. وأول آليات التمكين وفقا لرؤية العسكري تكمن في الصياغة الأدبية، فعليها يتوقف قبول أو رفض النص أياً كان مضمونه، فالصياغة أو عنصر حاسم في التمكين، لذلك يقول:" فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة، والسهولة، والرّصانة، مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرّونق والطّلاوة، وسَلُمَ من حيف التأليف، وبَعُدَ عن سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب قَبِلَهُ ولم يردّه، وعلى السّمع المصيب استوعبه ولم يمجّه، والنفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ "[3]. فأول آليات التمكين وقبول السمع المصيب للملفوظ الأدبي واستيعابه هو الصياغة المحكمة التي تتضمن السلاسة والجزالة والرونق.

فالرأي السابق يظهر لنا أن الهدف من مفهوم حسن الصياغة الذي نادى به العسكري كما نادى به الجاحظ من قبل إنما يخص تمكين المستهدف الدلالي وإنهائه إلى قلب السامع. لذلك علّق العسكري على فساد النظم بأنه يعطّل العملية برمتها، فـ" أجود الكلام ما يكون جزلا سهلا، لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه...والكلام إذا كان لفظه غثا ومعرضه رثا، كان مردودا، ولو

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 19

(2) - نفسه: 15

(3) - نفسه: 71

احتوى على أجل معنى وأنبله"[1]. ومن أمثلة سوء النظم التي تعطل عملية الفهم والتمكين ما علّق به العسكري على قول النابغة:

يُثرنَ الثرى حتى يباشرنَ ردَّه إذا الشمس مجّت ريقها بالكلاكل

فمعناه يثرن الثرى حتى يباشرن برده بالكلاكل، إذا الشمس مجّت ريقها، وهذا مستهجن جدا؛ لأن المعنى تعمّى فيه[2]. ومن أساليب تمكين المعنى الاتكاء على الأساليب البلاغية "فالعرب اعتقدوا أن الأساليب التي تدرسها علوم البلاغة الثلاثة هي وسائل مختلفة غايتها تمكين المعنى، وعلى ذلك فقوانين العلوم البلاغية الثلاثة هي قوانين للتمكين"[3]. ونستطيع أن نجد ذلك في كتاب الصناعتين، وذلك في حديثه عن الأنواع البلاغية المتعددة، كما في حديثه عن التشبيه والاستعارة، فالتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيداً [4]، وفضل الاستعارة هو إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمّن ما لا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا [5]. فالبيان هو أسلوب خاص لتمكين المعنى أو هو تغيّرات تجري على البنية اللسانية الأصولية، لها وظيفة النقل الفني بين وعي المتلقي وبين المعنى، والسعي إلى جعله حقيقةً راسخةً متمكنةً. ولا يكاد يخلو نوع من الأنواع البلاغية التي تناولها كتاب الصناعتين من لمحة تؤكد هدف التمكين، ويقف عن ردة فعل المتلقي إزاء هذا الأسلوب البلاغي، كما في حديثه عن التذييل، التكرار، الإطناب، الحذف، الإيجاز، التورية[6] .

إن العلوم البلاغية الثلاثة لم تقف عند وصف الأساليب والتعبيرات التي تجري عليها، وإنما ربطت ذلك كله بالمعنى من حيث أنه جوهر الملفوظ

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 81- 82

(2) - نفسه: 181- 182

(3) - ناظم خضر عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط*1*، 1997، 68- 69

(4) - العسكري، الصناعتين: 265

(5) - نفسه: 295

(6) - انظر نفسه، الصفحات:174، 193، 194، 201، 209، 212، 430

البلاغي الذي يتطلب غزارة في تنوع الأساليب، فالمقاومة التي يبديها المعنى للاعتياد، تجعل الشكل والأسلوب والنوع في تطور مستمر، إن هذا التباين في الأشكال مبرر بتمكين المعنى، فأصل فكرة التمكين هو العناية بدراسة المعنى، فقد كانت البلاغة العربية تُعنى بدراسة المعنى من حيث الإنتاج والانسجام والتمكين، حيث بحثت البلاغة عناصر المعنى بحثا مترابطا، فعملت على توجيه الانتاج توجيها يضمن انسجام الخطاب، مما يحقق الاستجابة والتمكين. ومن خلال إعادة النظر في الآراء النقدية العديدة في كتاب الصناعتين، ويمكننا أن نصنّف ثلاثة مستويات من التلقي، بناءً على خبرة المتلقي وثقافته وصفة تلقيه للنص وطبيعة الاستهداف، وهذه المستويات هي: المتلقي المثالي، والمتلقي المباشر أو السماعي، والمتلقي السلبي. فأول هذه المستويات هو المتلقي المثالي أو الخبير، وهو صاحب الرؤية النقدية الفاحصة، والقادر على فهم النصوص وإعادة تأويلها، بناءً على خبرته وثقافته الواسعة، وقد أطلق عليه العسكري صفة (الفهِم الثاقب) وقال عنه:" والمقدم في معرفة الكلام هو المستولي عليه من جميع جهاته، والمتمكن من جميع أنواعه"[1]. وهذا النوع من المتلقين يستطيع التعامل مع كافة مستويات الأدب وأجناسه، وقلما يحتاج إلى سبل إيضاح، كذلك قلما يكون مستهدفا من جهة المبدع، مع حضوره في ذهن المبدع أثناء صياغة العمل، وقد روى العسكري لبعضهم يصف نفسه بهذه الصفات، إذ يقول:" لا أحتاج على وصف نفسي لعلم الناس بي أنه ليس أحد من الخافقين يختلج في نفسه مسألة مشكلة إلا لقيني بها، لا يخفى علي مشتبه من الشعر والنحو والكلام المنثور والخطب والرسائل"[2]. فهذا المستوى من المتلقين يمكن تسميته بالمتلقي الناقد، الذي يستطيع أن يستشف أبعاد الجودة في النصوص، ويكون قادرا على تأويلها وقادرا التعامل مع الإمكانات الدلالية لها، ونستطيع أن نقف على نماذج من هذا النوع فيما يخص تلقي النص القرآني، كما جاء في حديثه عن الحذف في القرآن، إذ يقول:" ومنها أن يأتي الكلام على

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 33

(2) - نفسه: 171

أن له جوابا فيحذف الجواب اختصارا لعلم المخاطب، كقوله تعالى﴿ ولـــو أن قرآنا سُيِّرتْ به الجبالُ أو قُطِّعت به الأرض أو كُلِّم به الموتى بـــل لله الأمـــر جميعا﴾[1]. أراد لكان هذا القرآن فحذف لعلم المخاطب ببقيـــة الكـــلام"[2]. ولا شك أن نوع المخاطب أو المتلقي هنا ليس المتلقي العادي، بل هو الخبير فـــي التعامل مع الأساليب العربية،إذ يستطيع استخلاص المضمر من الخطاب. ومن هنا يرى العسكري أن التعامل مع أسلوب الإيجاز مقترن بالخاصة؛ لما يحتاجه من خبرة سياقية ومعرفة لغوية، ويمكن أن تمثل الخاصة هنا طبقـــة المتلقـــي المثالي، يقول:" والإيجاز للخواص، والإطناب مشترك فيه الخاصة والعامـــة، والغبي والفطن، والريّض والمرتاض، ولمعنى ما أُطيلت الكتب السلطانية، في إفهام الرعايا"[3]. وفي هذا يشير العسكري إلى ملاحظة دقيقـــة فـــي أســـلوب القرآن ومراعاته لطبقات المخاطبين أو المتلقين – كما نبّه الجاحظ على هـــذه الملاحظة من قبل[4]– أي أن الله تعالى إذا خاطب العرب والأعـــراب أخـــرج الكلام مخرج الإشارة والوحي، وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم جعـــل الكلام مبسوطا[5]. وقد حدد بعض المحدثين شخصية هذا النوع من المتلقين كما هو الحال مع (ريفاتير) في تعريفه للقارئ المثالي، فهو الذي يحـــتم أن يكـــون واسع الإطلاع، وليس فقط بالمعرفة الأدبية التاريخية المتوفرة اليـــوم، وإنمـــا مسلحا بالقدرة على تسجيل كل انطباع جمالي تسجيلا واعيا، ثم إحالتـــه مـــرة ثانية إلى بنية فعالة للنص[6]. كما يُعدُّ المتلقي مشغولا بتحصيل المعنى وكيفيـــة تجليه في البنية، ومدى جودته من جهة الطرافة والجـــدة والـــنظم والإحكـــام. وعلى الرغم من أن كتاب الصناعتين قد تناول مستوياتٍ مختلفةً من المتلقـــين، إلا أنه كان يستهدف نمطا واحدا من المتلقين هو المتلقي المباشر؛ فالمـــستوى الفني والموضوعي الذي تحاور معه الفكر النقدي عند العسكري كان مستوحى

---

(1) - سورة الرعد: 31
(2) - العسكري، الصناعتين: 201
(3) - نفسه: 209
(4) - انظر الجاحظ ، الحيوان ، 1- 93
(5) - العسكري، الصناعتين: 212
(6) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة: 228

من مفهوم (عمود الشعر) وقد تعامل العسكري وفقا لهذا المفهوم مع مستوى واحد من المتلقين، وقد طالبَ الأدباء أن يتماشوا معه، وهذا المستوى هو المتلقي المباشر. على أن أغلب النظرات النقدية التي قدمها العسكري كانت تحض على مجاراة المتلقي المباشر، وذلك عبر تعزيز سمات الوضوح والسلاسة والسهولة، واعتماد الأساليب البلاغية كمنبهاتٍ أسلوبيةٍ، وهذا النمط من الأدب موجّه لطبقة السامع المباشر. وبناءً على هذه المعطيات فقد اعتراض العسكري على أنماط من الشعر الجاهلي احتاجت – بسبب سوء التركيب – إلى إعادة تأويل، مما يعطّل فهم السامع المباشر، في غياب المتلقي المثالي الذي يستطيع التعاطي مع جميع مستويات الأدب، ومن ذلك ما عابه العسكري في قوله:" والمقصر من الكلام، ما لا ينبيك بمعناه، عند سماعك إياه، ويحوجك إلى شرح، كبيت الحارث بن حلزة: وفي تأويل البيت يشير العسكري: إنه إنما أراد – والعيش الناعم خير في ظلال النوك من العيش الشاق في ظلال العقل– وليس يدل لحن كلامه على هذا [1]. فالعسكري يشترط الفهم السريع عند السماع مما يؤكد الاهتمام بالمتلقي المباشر، ويعتقد أن العصر الجاهلي قد افتقد لنموذج المتلقي المثالي، مثل ما علق به على أبيات، كما جاء في قوله: وهذه الأبيات سمجة الرصف لأن الفصيح إذا أراد أن يعبر عن هذه المعاني ولم يسامح نفسه عبّر عنها بخلاف ذلك، وكان القوم لا يُنتقد عليهم فكانوا يسامحون أنفسهم في الإساءة[2]. وبناءً على ذلك فالنصوص الناجحة في نظر العسكري هي التي تستطيع التواصل مع الخاصة والعامة، بل جعل العسكري فهم طبقة العوام للأدب علامة نجاح، في حال أن العوام عجزوا عن تقليد هذه النصوص، وأطلق على هذا النوع من الأدب صفة الجزالة، يقول:" فالجزل المختار من الكلام هو الذي تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها"[3]. فالسهولة هنا تغدو أصعب على الأدباء من سواها، بل إن امتحان الأديب يكون في إعطاء أكبر قدر من السهولة، ليتمكن من التواصل

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 46، 207

(2) - نفسه: 187

(3) - نفسه: 79

مع أكثر شرائح المتلقين، وفي هذا تغدو السهولة أهم جزء من عملية التلقي، حيث قال: "ولم يعلموا أن السهل أمنع جانبا، وأعز مطلبا، وهو أحسن موقعا، وأعذب مستمعا، ولهذا قيل أجود الكلام السهل الممتنع...كما وصف الفضل عمرو بن مسعدة فقال: هو أبلغ الناس ومن بلاغته أن كل أحد يظن أنه يكتب مثل كتبه فإذا رامها تعذرت عليه"[1].

إن المتلقي المباشر أو الانفعالي هو الذي يستهدف من جهة المبدع بالتأثير، وهذا النوع أكّد عليه العسكري غير مرة في مراعاة مقام المتلقي المباشر، من خلال العناية بالاستهلالات والافتتاحات، ومن خلال المعاني، والحذر في تناولها وما يجب استخدامه منها، وما يُتطيّر منها، وقد تكون قصيدة المدح أول نموذج للنصوص الموجهة للمتلقي المباشر، يقول العسكري:" وينبغي أن تعرف أقدار المعاني، فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاما، ولكل حال مقاما، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات"[2]. وهذا يظهر لنا أن المتلقي المقصود من العملية هو المتلقي المخصوص بالتأثير، وهذا يتطلب عنايةً بالمعاني تلائم مقام المتلقي، مما يوجب الحذر في تناول المعاني وعلى وجه الخصوص مطالع الكلام، فالمبدع يتحرك في مفتتح قصائده تحركا حذرا، فلا يقدّم بناءً يُتطيّر منه، كما يقول العسكري: والابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعا مونقين، وإذا كان الابتداء حسنا بديعا، كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام[3].

والاهتمام بالمطالع رُسم بعناية جليلة في الشعر لاحداث التأثير المطلوب، فهذه العناية استندت إلى أساس نفسي مكين، ذي علاقة بالنفس الإنسانية في صبواتها ومنازعها، وقد يكون المدخل الحسي أحد الفضاءات المهمة التي

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 75

(2) - نفسه: 153

(3) - نفسه: 494، 496

تؤدي إلى إحداث التفاعل بين أطراف الخطاب[1]. فالمتلقي المباشر ذو حضور بارز في مدونة النقد العربي على وجه العموم، فهو يمثل رهان الجودة والإبداع، فكلما استطاعت النصوص أن تؤثر في المتلقي مباشرةً، كلما زادت من نجاح تجربة المبدع. ويمكننا أن نستخدم بعض المفاهيم الإجرائية لنظريات القراءة والتلقي لفحص بعض النظرات النقدية التي وردت في كتاب الصناعتين، إذ تمكنا من إعادة النظر في كثير مما ورد فيه من استجلاء قاعدة نظرية أولية لبعض مفاهيم النظريات الحديثة التي توجهت للقارئ. فمن المفاهيم التي جاءت بها نظريات استجابة القارئ مفهوم (أفق التوقع) أو (أفق الانتظار) ويدور هذا المفهوم حول مواكبة المتلقي للمعنى الأدبي وتوقعه لتوالي المعاني، وفقا لخبرته مع النسق الثقافي، وتعمّد المبدع كسر توقعات القارئ، بناءً على خبرة القارئ ذاتها. ويبدو لنا أن هذا المفهوم يحشر الأدب ضمن التقاليد المألوفة للمعاني وللتعابير، فموافقة المعنى لتوقع القارئ يشكل حافزا سيكولوجيا لمواصلة لعبة التوقعات، كذلك فإن الغرابة التي تقع في النصوص حيث تخالف توقعات القارئ أو تتضاد معها، تشكل تنبيهاتٍ مستمرةً للقارئ، تدخل ضمن مناهج الأسلوبيةً، وخصوصا إذا جاءت المعاني مخالفةً أو مضادةً للتوقعات، فإن لها ردة فعل لدى القارئ تدخل ضمن الدهشة والخيبة والتوتر، ولعل الغرابة التي تأتي عبر كسر التوقع بنقيضه قد تشكل حافزا أكثر من موافقة التوقع.

ومن السهل علينا أيضا أن نقر بأن عمود الشعر العربي هو أفق الانتظار الشعري الذي تشكل في ضوء تراكم النصوص الشعرية، وطول المكوث عندها وتقليب صياغاتها، فأفق الانتظار هو أحد المفاهيم التي أتى بها منهج القراءة والتلقي المعاصر، ما هو إلا نظام من الإحالات يتخطى النص المفرد المنجز إلى سُنَّة مخصوصة في الكتابة، كشكل ما ينتظر القارئ وجوده في نص من النصوص لحظة تقبله، فهو عيار ضابط لدرجة الانصياع لتقليد الكتابة في فن

---

[1] - محمد المبارك، استقبال النص: 68

من الفنون، أو لدرجة العدول عنه [1]. وبناءً على هذا المفهوم يظل القارئ في حركة مدّ وجزر بين التوقع وكسر التوقع، قد يضطر القارئ خلالها من تغيير توقعاته لمواكبة المستجدات في النص، فهذه الحركة الدينامية النفسية، هي التي تحقق للعمل الأدبي وجوده، كما أنها تشكل الحوافز الأولى لاستجابة المتلقي، لأن استجابة المتلقي هي إحدى غايات العمل الأدبي كما هو الحال في التأثير والتمكين. وفي هذا المعنى يؤكد (رامان سلدن) أنه في مرحلة من الجملة يلزم القارئ أن يجري تعديلا على التوقع والتأويل، وهكذا فإن القارئ يعدّل من توقعه للمعنى باستمرار، إذ إن المعنى هو الحركة الكلية للقراءة [2].

وكذلك يؤكد الأسلوبيون الذين يدرسون علاقة الأسلوب بالمتلقي، أن الوقائع الأسلوبية المفاجئة أكثر تأثيرا في المتلقي؛ إذ إن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب طرديا مع حدّة المفاجئة التي تحدثها عند المتلقي، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها أشدَّ وأعمق، وهذا أدّى بدوره إلى اعتماد المفاجأة أساسا في تعريف الأسلوب[3]. ومن آليات التوقع التي جاءت بها مدونة النقد العربي وكتاب الصناعتين على وجه الخصوص، ما نصّ عليه العسكري من موافقة السياقات والأعراف الأدبية، فيما يخص المواضعات الفنية والأغراض الأدبية، وما يتوخى فيه المبدع من مواكبة هذه الأعراف والمواضعات السياقية، إذ تتماشى مع توقعات المتلقي وخبرته الثقافية بناءً على الأنساق المتداولة، ونستطيع أن نلمس ذلك بجلاء في حديث العسكري عن توارد الخواطر؛ حيث إن خضوع المبدعين لمؤثرات ثقافية وبيئية ودينية متشابهة قد توقع التشابه في بعض أقوالهم، أو تجعلهم يتوقعون توالي بعض المعاني نتيجةً لطول تعاطيهم مع السياق الذي ترد فيه هذه المعاني، وفي هذا يسوق العسكري شواهد من تجربته الخاصة حيث يقول:" وإذا كان القوم في قبيلة واحدة وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة. وأنشدت الصاحب إسماعيل بن عباد:(كانت سراة الناس تحت

---

(1) - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2001، 76

(2) - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس، عمان، ط1، 1996: 172

(3) - إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية: 43

أظلّه) فسبقني وقال: (فغدت سراة الناس تحت سراته) وكذلك قلت"[1]. ويدخل في هذا الباب ما عدّه العسكري من أخطاء السياقات والتقاليد، أو ما سمّاها أخطاء المعاني وأخطاء التشبيه،بسبب مخالفتها للأعراف الأدبية، كما يقول:"وما وصف أحد الفرس بترك الانبعاث إذا حُرك غير أبي ذؤيب، وإنما توصف بالسرعة في جميع حالاتها،إذا حركت أو لم تحرك،فتشبّه بالكوكب،والبرق،والريح،والسيل"[2].وما تكلم فيه العسكري عن مخالفة وجه الاستعمال فالخروج عن الطريقة المشهورة والنهج المسلوك رديء على كل حال"[3]. فمخالفة وجه الاستعمال،هو مخالفة الأعراف السياقية التي تواضع عليها المتلقون، فكل خروج عن هذه المواضعات –ضمن المفاهيم النقدية القديمة– مرفوض، لأنه يخرج عن دائرة توقعات القارئ.

فكما يبدو من هذا النص أن التشبيه جاء مغايرا للأعراف الثقافية، فكان مذموما لأنه خارج عن حركة التوقع، فالخروج بالمعاني والأغراض عن أعرافها كريه على أي حال[4]. كما يرى العسكري– لذلك فهو يحدد نماذج التشبيه في مجال المدائح، وذلك عن طريق الاتكاء على الموروثات الأدبية، التي تشكل الخبرة السياقية للمتلقي، وانطلاقا من هذا المبدأ يعترض العسكري على تشبيه بعضهم كما في قوله: "والأخنس القصير المشافر، إنما توصف المشافر بالبسوطة "[5]. وهذا يظهر سلطة النسق الثقافي الذي فرضته الأعراف، فمخالفة الأعراف والخروج على الموروث يصيب المتلقي بالخيبة، خصوصا إذا تعدى الأمر الأساليب إلى الأغراض القولية وإلى تشكيل الصورة واستخدام اللغة. بل إن العسكري قد حدد سلفا التشبيهات اللائقة –وفقا للموروث الأدبي– التي يجب على المبدعين أن يأخذوا بها ويحاكوها حيث يقول:" إذا أردت أن تذكر الميّت بالجود والشجاعة تقول مات الجود، وهلكت الشجاعة، ولا تقول

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 250-251

(2) - نفسه :95

(3) - نفسه :167، وانظر الصفحات:144، 169

(4) - نفسه: 106

(5) - نفسه: 106

كان فلانا جوادا وشجاعا"[1]. ويستخدم (ياوس) مصطلح (أفق التوقعات) لوصف المعايير والمقاييس التي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية، في أية حقبة معينة، حيث تساعد هذه المعايير القارئ في الحكم على قصيدة ما، كما أنها تغطي أيضا بكيفية أكثر عموميةً، وما يجب أن يُعد شعريا أو أدبيا، في مقابل الاستعمالات اللاشعرية وغير الأدبية للغة، فالكتابة والقراءة العاديتان تعملان في إطار هذا الأفق [2].

ويكون للتوقع وكسر التوقع جماليته الخاصة فيما يخص أساليب القول، لا مواد القول الرئيسة، فمثلا يُعد ما سمّاه العسكري (التوشيح) مؤشرا كبيرا على جمالية التوقع، بل إن النص الذي يستطيع المتلقي أن يتنبأ بتتمته إنما هو نص أصيل يحتوي خواص الجودة، كما نلمس ذلك من تعريف العسكري لمصطلح التوشيح، إذ يقول:" وخير الشعر ما تسابق صدوره أعجازه، ومعانيه، وألفاظه، فتراه سلسا في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر"[3] فإذا سمعت اللفظ عرفت أقصى المعنى"[4]. فإطلاق صفة الجودة على التعابير التي تتطابق مع توقعات المتلقي هو تأكيد مهم على الخضوع لسلطة النسق الثقافي، كما هو تأكيد على دور المتلقي وخبرته الثقافية التي يفضّل أن يتحرك خلالها. وفي المقابل فإن ما تتيحه بعض الأساليب البلاغية من كسر التوقعات،يشكّل منحى أسلوبيا مهما للمتلقي، خصوصا إذا انصرف ذهن المتلقي إلى عكس المعنى الذي يبديه ظاهر الكلام، وتؤدي بعض الأنواع البلاغية هذا الأمر مثل التلطف، والاستثناء، والرجوع أو العكس، والكناية، والسلب والإيجاب، والاستطراد، والاعتراض، والالتفات، وكلها أساليب تعمد إلى المغايرة ومخالفة توقعات المتلقي، عن طريق المفاجأة والإيهام، وذلك بتقديم جزء من الكلام يستطيع المتلقي أن يتحرك خلاله في توقعاته، فتأتي تتمة الكلام بنقيض التوقع، كما هو الحال في أسلوب الاستثناء مثلا، ففي هذا الفن يتوقع المتلقي أن ما بعد

---

[1]ـ العسكري، الصناعتين: 148

[2] ـ رامان سلدن، النظرية الأدبية،: 168

[3] - العسكري، الصناعتين: 425

[4] - نفسه:53

أداة الاستثناء سيكون إنقاصا للصفة المتقدمة، فإذا هو زيادة عليها، كما يظهر ذلك تعريف العسكري إذ يقول: "والاستثناء هو أن تأتي معنى تريد توكيده والزيادة فيه فتستثنى بغيره، فتكون الزيادة التي قصدتها، والتوكيد الذي توخيته في استثنائك، كقول الشاعر:

فتىً كملتْ أخلاقه غير إنه جوادٌ فما يبقِي من المال باقيا[1]

ويرصد (ريفاتير) مسار تلقي قصيدة ما، بأنه تفاعل متبادل بين التوقع والمتابعة يتم تكييفه من خلال فئات ترادفية: توتر، دهشة، خيبة، سخرية، هزل. إن ما تشترك فيه هذه الفئات هو (الجزم المفرط) الذي يأسر الانتباه عبر كل مقاومة للتوقعات اللاحقة، موجها بذلك مسار تلقي النص[2]. وفي كسر التوقع لدى المتلقي ما يؤكد أن المبدع –أثناء إنتاجه للخطاب الأدبي– تكون عينه على افتراضات المتلقي، بحكم الخبرة السياقية، لذلك يعمد المبدع أحيانا مخالفة التوقع المفترض، وذلك بدخول الخطاب في مسار مخالف للمألوف، فيشكل حافزا وإثارةً لدى المتلقي، حيث ينضم إلى رصد ردود الفعل " قياس التوقع عند المتلقي والتحرك على نمطه أحيانا، ومخالفته أحيانا أخرى، وفي كل فالمتلقي حاضر في ذهن المبدع، والدارس عليه أن يجعل حركته متردةً بينهما ليرصد الفعل ورده"[3]. والعسكري يضع أفق التوقع معيارا للجودة، ويجعل توقعات المتلقي فيما يخص المعاني، إشارات نجاح للنص، لذلك فهو يحدد مواصفات النص الجيد بقوله:" وإذا اتفق له أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أليق وأحق بالمقام والحال، كان جامعا للحسن بارعا في الفضل، وإن بلغ مع ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوله يكشف قناع آخره، كان قد جمع نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التمام"[4].

على أن ثمة محفزا سياقيا يدور ضمن مفهوم التوقع اعتنى به العسكري في حديثه عن المطالع والاستهلالات، فمما يفعم نشاط السامع – وفقا للنظرية

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 459
(2) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة: 206
(3) - العسكري، الصناعتين: 224
(4) - نفسه: 159

الكلاسيكية التي ينطلق منها العسكري- مطالع القصائد، فكلما حافظت المطالع على الأنماط المتداولة في الأغراض الأدبية كلما كانت داعيةً للاستماع، وتكون المحافظة محصورةً في الإطار الموضوعي للمعاني والصور، مع إعطاء حرية كافية للأساليب البلاغة لتأخذ مجراها في النصوص، ومن هنا "أخذ بعض الباحثين يلتمسون مفاتيح الأسلوب في ردود فعل المتلقي حيال المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص، لذلك رأوا في الأسلوب قوةً ضاغطةً على حساسية المتلقي، وبموجب هذا يكون النص بما يشتمل عليه من وقائع أسلوبية محركا للمتلقي، وتتصف الوقائع الأسلوبية بقوة إثارتها للمتلقي أكثر من مضمون النص"[1]. وتلعب شعرية الإيقاع دورا حاسما في تهيئة فضول المتلقي لتقبل النص، فكلما ترتفع القيمة الإيقاعية للجملة، يزيد غناها الدلالي، كما يزيد ميول المتلقي نحوها. فالازدواج في النثر عند العسكري شرط لازم لنجاح الفن ، وذلك لإخراج النثر من طبيعته الجافة بإحداث توازيات صوتية تبث فيه قدرا من شعرية الإيقاع تجد لها حضورا واستجابةً لدى المتلقي. يقول العسكري: "لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغٍ كلاماً يخلو من الازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج لكان القرآن، لأنه في نظمه خارج من كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات فضلا عما تزاوج في الفواصل"[2]. فلذة الإيقاع يسترسل معها الطبع وقد يتجاوز الدلالة الظاهرية لأنها تحرك فيه دلالاتٍ غامضةً، فالألحان وما جرى مجرى لا تُفسر عقليا ولكن يُلاحظ أثرها في الوجدان، ومن الجوانب الشعرية في النص التأثير الذي يذكي الفعاليات الباطنية لدى القارئ "أن ما يتم إيقاظه لدى قراءة قصيدة ما، ليس (التوتر أو الترقب أو القلق) بقدر ما هو توقع الاتساق الغنائي، أي أن توقع الحركة الغنائية سوف يفسح المجال لعلاقة خفية كي تتجلى شيئا فشيئا، حيث تؤدي في النهاية إلى سطوع منظور جديد

---

(1) - إبراهيم عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية: 43

(2) - العسكري، الصناعتين: 285- 288

خفية كي تتجلى شيئا فشيئا، حيث تؤدي في النهاية إلى سطوع منظور جديد للعالم بين كافة الاستدعاءات الأخرى"[1].

ومن المفاهيم التي جاءت بها نظريات استجابة القارئ مفهوم (القارئ الضمني) ويعرفه (رامان سلدن) بقوله:"القارئ الضمني هو الذي يخلقه النص وحده، وهو يساوي شبكة البنى التي تغري بالاستجابة، وتستهوينا للقراءة بطرق معينة"[2]. إن مفهوم القارئ الضمني يعود بنا إلى فكرة أن المتلقي قد لعب دورا في تشكيل المنجز الأدبي قبل أن يطّلع عليه، وذلك لحضوره في فكر المبدع أثناء إنتاج العمل الأدبي، بمعنى أن المبدع يتحرك بناءً على ما يفترض أنه مؤثر في القارئ الذي وُجِّه إليه العمل، لذلك فعليه تجنب ما يمنع التواصل بين خطابه وبين ذلك المتلقي، ويركز على كل ما يضمن للعمل تأثيره المنشود، ويتجلى فيه مراعاة أغلب مكونات العمل الأدبي، ابتداءً من لغة العمل، فقد اشترط العسكري لغةً تواصليةً يُراعى فيها حال المخاطب، يقول:" ينبغي أن تتكلم بفاخر الكلام، ونادره ورصينه ومحكمه، عند من يفهمه عنه، ويقبله منه، ممن عرف المعاني والألفاظ علما شافيا، لنظره في اللغة والإعراب والمعاني من جهة الصناعة...لأن العامي إذا كلمته بكلام العلية سخر منك"[3]. ثم في الصياغة والنظم حيث يتجلى دور القارئ الضمني لأن الكلام إنما ينسج بناء على افتراضاته، فـ"المنظوم الجيد ما خرج مخرج المنثور في سلاسته، وسهولته، واستوائه، وقلة ضروراته"[4]. وكل ذلك مراعاة لتوقعات القارئ الذي يتفاعل مع هذه الطريقة السلسلة في النظم. ثم المضامين وما اشترطه فيها من تجنب العبارات التي توحي بالتطير، أو لا تراعي الدرجة الثقافية والاجتماعية للقارئ. إن علامة نجاح النص وجودته تتجلى في حضور المتلقي وتفاعله مع النص، إذ يغدو اصطياد المتلقي هدفا مهما من أهداف العملية الأدبية، بل إن العملية الأدبية برمتها تتوقف عليه، فـ" الحضور الذهني

---

(1) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة: 206
(2) - رامان سلدن، النظرية الأدبية: 164
(3) - العسكري، الصناعتين: 42
(4) - نفسه: 183

للمتلقي يوازيه الحضور النفسي، على معنى أن تشكيل الصياغة على نحو نظمي مخصوص يستهدف إحداث أثر نفسي فيه، وغياب التأثير معناه افتقاد مهارة التعامل مع الإمكانات النحوية تعاملا جماليا"[1]. والعسكري يؤكد هذا المعنى في حديثه عن الصياغة المحكمة:"فلا يكمل لصناعة الكلام إلا من يكمل لإصابة المعنى، وتصحيح اللفظ، والمعرفة بوجوه الاستعمال"[2].ولأن حسن الصياغة مبعثه التحرك على افتراضات القارئ المستهدف، كان اهتمام العسكري به بالغا، بل إنه صنّف الأدب إلى مستويات بناءً على صياغته، إذ يقول:" وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحاً وشرحاً، و سوء التأليف ورداءة الرّصف شعبة من التّعمية، فإذا كان المعنى سبيّاً، ورصف الكلام رديّاً لم يوجد له قبول، ولم تظهر عليه طلاوة. وإذا كان المعنى وسطا، ورصف الكلام جيّداً كان أحسن موقعاً "[3]. ونستطيع القول إن (عمود الشعر) هو المصطلح القديم للقارئ الضمني، حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية. فالمبدع ليس بينه وبين المتلقي حواجز، ولا يُتصور مبدع لا يضع في اعتباره أولئك الذين يتلقون نتاجه. فالمتلقي قابع في ذات المبدع في أشد لحظات إشراق الفكرة، ومكابدة ولادتها، لتصير وجوداً حاضراً بالفعل بعد أن كانت مجرد إمكانية. والمبدع يخلق في نصه صورةً عن نفسه وصورة أخرى عن قارئه، فهو يصنع قارئه كما يصنع نفسه. لقد ألح العسكري على فكرة تعدد المتلقين، فمن أول مهام الأديب مراعاة طبقات المتلقين التي تتدرج من الخاصة والعلماء

حتى السوقة، ولكل طبقة من هؤلاء خطاب مستقل يُراعى فيه وجوه السهولة والوضوح والفنية العالية التي تضمن التوصيل والتأثير حيث "ينبغي أن تتكلم بفاخر الكلام، ورصينه ومحكمه، عند من يفهمه عنه. لأن العامي إذا كلّمته بكلام العلية سخر منك"[4]. ولما كان هدف العملية الأدبية هو التأثير عبر

---

(1) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة: 223

(2) - العسكري، الصناعتين: 84

(3) - نفسه: 179

(4) – نفسه: *42*

التوصيل، لذلك وجب الالتزام بضوابط العمل الأدبي التي فرضتها الأنساق الثقافية، وفرضها التاريخ الطويل للفن الأدبي وتعاطيه مع جمهور المتلقين. وتعاملا مع فكرة الطبقية التي قررها العسكري، فقد راح ينتقد نماذج شعريةً فشلت في تعاملها مع طبقة المتلقي، لأن حضور المتلقي الضمني أثناء إنتاج العمل الأدبي لم يكن فعالا، إذ لم يتعامل المبدع مع قارئه الضمني تعاملا ناجحا، فلم تُراعَ ثقافة المتلقي وطبقته الاجتماعية، وبيئته، فتجاهل قائمة التوصيات التي شاعت عند النقاد، مثل ما جاء عند العسكري في قوله: "لا يُكلّم سيّد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة، لأن ذلك جهل بالمقامات...وربما غلب سوء الرأي على بعض علماء العربية، فيخاطبون السوقي والمملوك والأعجمي، بألفاظ أهل نجد ومعاني أهل السراة، كأبي علقمة، إذا قال لحجّامة: اشدد قصب الملازم، وأرهف ظباة المشارط، وأمرّ المسح، واستنجل الرشح...فقال ويلك وما تقول قبحك الله فما أعرف رطانتك"[1]. فالمبدع لم يأخذ بأسباب التوصيل التي تضمن نجاح عمله وتأثيره، وهذا عجز ومأخذ في شاعرية المبدع، وفي شعرية النص، فالمنفعة مع موافقة الحال. ونستطيع أن نغامر بالقول قد شهدنا خروجاً مطلقاً على عمود الذوق أو التلقي بما يشكل خلخلةً للأعراف الشعرية أو أفق الانتظار والتلقي، بل إن جل ما حدث هو تنويعات على النغم الأساس في الصياغة الشعرية المختلفة[2]. وقبل هذا وذاك فما العمود إلا بنية وهمية افتراضية توحي بأعراف المتلقي الضمني وتقوم على وضع معايير متعالية على نص واحد، كما تعود في مرجعيتها إلى الشعرية الكلاسيكية، وقد مثّل البديع عدولا عن عمود الشعر، لكنه عدول كميّ بالدرجة الأولى لا نوعيّ. ومن هنا نرى أن عنصر المتلقي كان حاضرا في كتاب الصناعتين، كطرف مهم من أطراف العملية الأدبية، بل إن نجاعة العمل الأدبي وجودته وأسسه الفنية إنما تتضافر لتوافق الحال التي يمثلها المتلقي، كما أننا نلمس في كتاب الصناعتين عناية بالناحية الإيصالية،

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 37-38

[2] - بشرى صالح، نظرية التلقي:74

لأن البلاغة ككل إنما تقف على هذه الفكرة، فليس البلاغة فنونا مقطوعة عن جوهرها -كما حدث للبلاغة في العصور المتأخرة- إنما هي حدث اتصالي. ومن هنا يمكن القول إنه بظهور الفكر البلاغي بدأت الاتجاهات النقدية تأخذ مسارا جديدا، ذلك أن النظرية البلاغية لا تنظر إلى اللغة على أنها نظام سيميائي يخدم أغراضا نفعيةً بين مرسل ومتلقٍ، ومن هذه الزاوية تحرص على أن يكون الكلام مطابقا لمقتضى الحال وإلا فشل في تحقيق أغراضه النفعية، ومن المؤسف حقا أن هذه الحقيقة غابت عن مؤرخي البلاغة العربية القديمة، ذلك أنهم ركزوا على الوسائل التي تتوسل بها البلاغة في تحقيق أغراضها، وهي الوسائل المعروفة في علوم المعاني والبيان والبديع، وصنفوا هذه الوسائل في أبواب تشبه أبواب النحو وشغلوا بهذه الوسائل في ذاتها، وبالتالي أفرغوها من أية قيمة اتصالية أو نفعية، على الرغم من أن البلاغة تعمل في مستوى غير مستوى النحو، وذلك من أجل تحقيق غايات الاتصال. بل إننا نجد العسكري في مدخل كتابه حين بسط الكلام في تعريف البلاغة كان على وعي بهذه الدقيقة الحساسة في اللغة، فليست البلاغة هي حشد الأساليب البلاغية، لكن البلاغة حدث إيصالي، هدفه التواصل مع المتلقين بطرق فنية، كما نلمس ذلك في قوله: " البلاغة من قولهم بلغت الغاية إذا انتهيت إليها وبلغتها غيري ومبلغ الشيء منتهاه والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته فسُمّيت البلاغةُ بلاغةً لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه"(1).

لقد ركز العسكري في دراسته على محورين: الأول هو: التلقي الضمني، والثاني: الوسائل التي تقوّي تأثير النص في المتلقي، وقد اعتبر الأساليب البلاغية المختلفة هي القادرة على هذا الفعل. ومصدر كلا المحورين هو نظرية حول (استجابة القارئ)، فقد قُسّم القارئ إلى قارئ ضمني، وقارئ فعلي، الأول هو الذي يضعه المؤلف نصب عينيه وقت كتابته للنص، في شكله، وتوجهاته، وأسلوبه، أما القارئ الفعلي فهو الذي يختبر قدرة المبدع على موافقة القارئ الضمني الذي افترضته، فكلما طابق النص متطلبات القارئ النص

(1) - العسكري، الصناعتين:15

متطلبات القارئ الضمني التي افترضها المبدع كلما نجح في جذب القارئ الفعلي. ومن هنا فإن كل أثر أدبي أو فني ينشئ متلقيه في داخله، أي أن خصائص ذلك الأثر ذاته تحدد مسبقاً طريقة تلقيه. والنقد في جوهره تنقيب عن التفرُّد أو عن المزيَّة والخصوصية، وهذا يعني أن النص إما أن يُشبِع الذائقة، وإما أن يخفق في إنشاء وكر له داخل روح القارئ. وبذلك فإن العسكري يراهن على التلقِّي الشفاف والممتِع للنص الأدبي معياراً لتقرير جودته من عدمها. كما يراهن على إثارة السلوك الاتصالي عند المتلقي بدمج الرسالة مع وسائل وأساليب متنوعة تجذب المتلقي فلا تقتصر في مادتها على نقل المعلومة، بل تقدم معها التسلية ومداعبة الخيال واستثارة العواطف، فتبتعد في مهمتها عن الموضوعية. إذ إن المشكلة الأخلاقية أو الفكرية لا تثيرها أداة الاتصال وإنما مصدر الإثارة فيها مضمون الرسالة التي تحملها الأداة. والعمل الإبداعي إذا لم يستثر في المتلقي ردوداً متنوعة، ويفتح ذهنه على أكثر من احتمال، يفقد الكثير من عناصر الإبداع. أما النص أو العمل الذي لا يعطي أكثر من إجابة مهما كانت دقيقة فهو لا يمتلك سمات إبداعية كافية. لأن العمل الإبداعي يضع المتلقي داخله فيشارك في صنع الصور واقتراح الحلول والمسارات ويفسح له المجال في التنبؤ والاستشراف، لذلك فإن النص المفتوح يظل نصاً محرضاً للقدرات العقلية ومحفزاً لها. ومن هنا فمقولة (الفن أكبر من شرَّاحه) تظل قابلةً للتصديق.

الفصل الثالث

التناص

إن مصطلح التناص في أبسط تعريفاته يعني وجود علاقة بين ملفـوظين، وهو في مفهومه الكلي يتجاوز ذلك ليشمل النص الأدبي في جميع نواحيه فهـو يحيل إلى مدلولات خطابية متغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابـات عديـدة داخل القول الشعري، هكذا يتم بعث فضاء متعدد حول المـدلول الـشعري.(1) وبصورة أوضح نستطيع القول إن التناص هو أحد مميزات النص التي تحيـل على نصـوص سابقة عليها أو معاصرة لها، وعلى هذا فـإن الـنص لـيس انعكاسًا لخارجه ، وإنما يمثل فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة تعمل على تشكيل حقل التناص. وقد ظهر مصطلح التناص في عام (1966) على يد (جوليا كريستيفيا) كما بات معروفا في دراستها عن (دويستوفسكي)، وهي أول من أشارت إليه عندما ربطت بين فهم العمل الفني وعلاقته بالأعمـال الفنيـة الأخرى استناداً إلى الترابطات القائمة فيما بينها، لكن الأصول الأولى تعود إلى (باختين) الذي أسس له نظريا فـي كتابـه (شـعرية دويستوفـسكي) ودعـاه (الحوارية)، حتى جاءت (كريستيفيا) وصاغته بشكل متطور وجديد(2). وقـد التقى حول هذا المفهوم فيما بعد عدد من النقاد الغربيين أمثال (رولان بـارت) و(هارولد بلوم) وآخرين، وكما هو واضح من تاريخ ظهور هـذا المـصطلح، وشيوع استخدامه في السبعينيات من القرن الماضي فان النقد العربـي قياسـاً على استخدامه للمناهج النقدية الأخرى، كان متـأخرا فـي اسـتخدامه لهـذه النظرية، بل إن حجم هذا الاستخدام والتعامل معه ما يزال محدوداً وإن كثـر الاهتمام بها في الآونة الأخيرة. لقد طرح هذا المصطلح قضايا كثيرةً أساسـيةً منها: تاريخية العمل الأدبي، وموقع المؤلف فيه، وإنتاجية المعنى كما تطرحـه المعنى كما تطرحه كريستيفيا(3)، وكذلك نظرية التلقي، وعلاقـة العمل الأدبي

---

(1) - انظر أفق الخطاب النقدي ، صبري حافظ، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1996: 131
(2) - منير سلطان، التناص والتضمين، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط1، 2004: 48
(3) - مفيد نجم، إشكالية المصطلح النقدي، دار العلم للملايين، بيروت ط1، 1999

بالواقع الخارجي، إذ فقد العمل الأدبي تاريخيته وأضحى عملا تاريخياً إلا أنه أصبح يمثل إعادة إنتاج لنص أو نصوص سابقة عليه من الثقافة التي ينتمي إليها أو الثقافات الأخرى، كما أن دور المؤلف أو الاهتمام به قد غاب خصوصا بعد ظهور التيارات النقدية فقد أكدت موت المؤلف أو تلاشيه باعتباره مصدر الكتابة.

ومفهوم التناص يلغي الحدود بين الأدب والفنون الأخرى، ويجعلها مفتوحةً على بعضها بعضا، كذلك ينقسم التناص إلى نوعين أساسيين هما التناص الظاهر، ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين، ويسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري، لأن المؤلف يكون واعيا به، في حين أن التناص الثاني هو التناص اللاشعوري، أو تناص الخفاء، وفيه يكون المؤلف غير واعٍ بحضور النص أو النصوص الأخرى فيما يكتبه، ويقوم هذا التناص في استراتيجيته على الامتصاص والتذويب والتحويل والتفاعل النصي. والحقيقة أن ثمة نوعين آخرين من التناص هما التناص الداخلي المتمثل في إعادة الكاتب أو الشاعر إنتاج إبداعاته السابقة، والتناص الخارجي الحاصل من التقاء وتقاطع النص مع نصوص أخرى غير نصوص الكاتب أو الشاعر.

وظلّ مصطلح التناص محط جذب من قبل عدد كبير من النقاد، فقد اقترح (جنيت) مسميات لعلاقات جديدة، يرتبها في نظام صاعد، وهي أولا: التناص: ويحصره في حالات حضور فعلي لنص آخر. ثانيا: النصية الموازية: وهي العلاقات التي يقيمها النص مع محيطه النصي المباشر، وتتكون من إشارات تكميلية، مثل العنوان أو المدخل أو التعليقات، ثالثا: العلاقات النقدية: وهي علاقة التفسير أو التعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون استشهاد. رابعا: النصية المتفرعة: وهي علاقة تجمع نص لاحق مع نص سابق. النص الجامع: وهي العلاقة البكماء بين النص وبين إشارة واحدة من نص موازي (1).

---

(1) - منير سلطان ، التناص والتضمين: 48

1.3 التناص والرؤية التاريخية:

يلفت مفهوم التناص الحديث نظر الناقد العربي إلى الصلة الوثيقة بينه وبين عدة مفاهيم نقدية جرى تداولها في النقد القديم، مثل السرقة، والمعارضة، والتضمين والاقتباس، وربما كان مفهوم السرقة أكثرها دورانا في الأبحاث والدراسات العربية التي ألمحت إلى وجود مثل هذه الصلة، لأن باب السرقة باب واسع تدخل فيه العديد من المصطلحات والمفاهيم.وسنتخلى – هنا لدواعٍ منهجيةٍ – عن التفريق بين السرقة وغيرها من المصطلحات العربية ذات الصلة بالتناص كمفهوم معاصر، لأن المفاهيم الداخلة في أبواب السرقة تتمايز وتتفاوت في علاقاتها وصلاتها الحقيقية بكل من السرقة والتناص، وسنحاول أن ندرس هذه العلاقات من وجهة نظر معاصرة، لأنه من غير استيعابٍ معاصرٍ لمدلولات هذه المصطلحات المختلفة والمتفاوتة، ومقارنتها بما يصطلح عليه في العصر الحديث في مجال التناص، والتأثر، والسياقات، ومحيط التوقعات، وشراكة القارئ، يصعب أن نخرج بنتيجة من المدارات القديمة التي انغلقت بعدها.

وقبل إقامة أية علاقة حوارية أو مقاربة علائقية بين المفهوم القديم (السرقة أو التضمين) وبين المفهوم الحديث (التناص) يجب أن نأخذ بالحسبان عدة أمور مهمة من أجل الوقوف على الحقائق التراكمية والرؤيا الموضوعية بين كلا المفهومين، وأول ما يلفت الانتباه عند النظر للتناص في مفهومه التاريخي وفي مفهومه الحديث هو فارق الرؤيا النقدية، والهدف، والوظيفة، فمن المعروف أن النظرتين القديمة والحديثة تسعيان جاهدتين لإبراز مظاهر التأثر والتداخل بين النص المستهدف، وبين نصوص ومصادر أخرى، لكن جوهر الرؤيا القديمة كان يقوم على الغض من شاعرية المبدع، والإنقاص من أهمية تجربته. أما جوهر الرؤيا الحديثة فيقوم على استخدام التناص كأداة فنية مهمة في استجلاء إشارات النص، وكمعين ثقافي جد خطير في التحليل النقدي الذي يبني رؤاه النقدية من خلال الاستعانة بمصادر التداخل أو التعالق مع النص المستهدف، وهذا فارق كبير بين الرؤيتين والهدف الذي يكمن خلف كل

منهما. أما الأمر الثاني الذي يجب أخذه بالحسبان فهو المنهج؛ إذ إن النقد تعامل مع قضية التناص بمنهج وصفي راصد فقط، فهو يرصد التداخلات النصية ويقف على مصادرها بنظرة كلاسيكية لا تتجاوز منطق المقبول أو اللامقبول أو ثنائية المدح والذم، أما في المفهوم الحديث فقد تعاملت مناهج شتى مع هذه الظاهرة، مثل المنهج النفسي الذي رأى فيها ذخيرةً لكشف النص من خلال مبدعه، وذلك بالتعرف على مصادره الثقافية ومحاولة استجلاء رؤى مهمة من تلك المصادر، وكذلك الحال في المناهج التي تجاوزت موقف البنيوية من التاريخ أو علاقة النص بالخارج، مثل السيميائية والتفكيكية، أو ما أطلق عليها ما بعد البنيوية، وكذلك الحال بالنسبة لمناهج ما بعد الحداثة، إذ رأت هذه المناهج في التداخلات النصية مفتاحا إشاريا خطيرا. فالمفهوم القديم ولد في ظل الرؤية الكلاسيكية التي ارتبط معظمها بمفهوم السبق إلى المعاني، إذ يُنظر إلى المعاني على أنها كيانات دخيلة على النصوص، أو مفهوم الصناعة الأدبية وإعادة تحوير المعاني. أما الأمر الآخر الذي يجب أخذه بالحسبان فهو أن المفهوم القديم لتداخل النصوص كان جزئيّ النظرة؛ يُنظر فيه إلى البيت أو المعنى كحالة مستقلة، وفق مفهوم استقلالية البيت الشعري، أما في المفهوم الحديث فإن النظرة كلية شمولية، تنظر للبنية ككل، وتعتبر أية إشارة خارجية مصرح بها أو غير مصرح بها ذات قيمة مهمة في تشكيل النص على مستوى البنية ككل، وعلى مستوى الاستحضار النفسي الذي يقرّب التجربتين – وإن اختلفتا ظاهريا – عن بعضهما، ويحاول من خلال نص المصدر أن يستجلي دلالات مهمة تخص النص المستهدف، فكل معرفة جديدة بمصدر من مصادر التداخل النصي سيكسب العمل فهما جديدا ورؤيةً أشملَ وأدقَّ في اختراق أنظمة النص. وكذلك يجب الأخذ بالحسبان أنه كان يُنظر للتأثر – وفقا للمفهوم القديم – نظرةً دونية، إذ ترى أن النص المصدر يظل مدينا للنص المتأثِر بالأسبقية وبالنظرة التفضيلية. في حين أن المفهوم الحديث يقوم على اعتبار التناص من جوانب نجاح النص، فهو مؤشر على الغنى الثقافي، وكذلك تعد التداخلات النصية مقالاتٍ غائبةً تشرح النص وتوجّه عالمه.

لذلك يجب على أية مقاربة بين الرؤيتين أو المفهومين أن لا تندفع في تأصيل الظاهرة من باب إثبات الوجود، كذلك عليها أن لا تنسلخ عن الجذور التراثية التي تحمل أجنة المفاهيم الحديثة، وفي هذا يجب العمل بحذر لتجنب المغالاة أو الانحياز لأحد الموقفين على حساب الآخر. وضمن المفهوم القديم للتناص والرؤيا المتقدمة قليلا تدور رؤية العسكري النقدية، ونظرته لتداخل النصوص وفق مصطلح (الأخذ) أو الإتباع، ومن المعروف أن فكرة تأثر الشعراء بعضهم ببعض، وتضمينهم لأشعار بعض كانت رائجةً منذ العصر الجاهلي(1). وكان المفهوم القديم للتناص يستخدم في بدايات عصر التدوين سلاحا يُستهدف به المبدعون، وفق منطق الإغارة والانتحال والاستجلاب، غير أن موقفهم في هذه القضية اختلفت فيما بعد اختلافا بيّنا عند بعض النقاد ومنهم العسكري، إذ تفاوتت أحكامهم النظرية على الشعراء وعلى النصوص المتداخلة، كما تفاوتت تطبيقاتهم وفق مبدأ المفاضلة.

وأما ما ذهب إليه الدكتور طه إبراهيم من أن لفظ السرقات لم يستخدمه النقاد المجردون عن الهوى – وضرب مثالا لذلك بابن قتيبة –(2) فأمر فيه نظر؛ لأن السرقات تندرج تحتها معانٍ كثيرةٌ لها أسماء مختلفة اصطلح عليها النقاد فيما بعد، فإذا استخدم كاتب ما مصطلحا من هذه المصطلحات كان يعني السرقات في مدلولها العام، وإن كان قد أشار إليها بهذا المدلول الخاص، والعسكري أحد الذين قللوا من استخدام مصطلح (السرقات) واستبدله (بالأخذ)، وهو يقول:" وعزمت على أن لا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم حكما حتما"(3)، وعلى الرغم من هذا تصدر عنه إشارات أحيانا إلى السرقة، ومع ذلك فإن لفظ السرقات شائع بين النقاد منذ وقت مبكر، مما يدل على أنه اصطلاح متفق عليه فيما بينهم؛ فكتاب ابن كناسة سماه(سرقات الكميت) وكتاب

---

(1) - ينظر، ومحمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد، المكتب الإسلامي، ط2، 1975

(2)- طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف، 178:1937

(3) - العسكري، الصناعتين: 217-218

الجمحي ورد فيه لفظ السرقة، ومن المدلولات الخاصة بالسرقات التي استخدمها ابن سلام وأصبحت بعد ذلك عرفا: الاجتلاب، والإغارة. وكذلك استخدم ابن السكيت في السرقات في كتابه سرقات الشعراء.

ولا شك أن الأبعاد النظرية لقضية السرقات كما استقرت في النقد العربي القديم قد أسهم في تكوينها عدد كبير من النقاد منذ القرن الثاني حتى القرن الخامس تقريبا، وخلال هذه القرون الأربعة التي حفلت بعشرات النقاد والكتب، برزت أفكار نقدية مضيئة أنارت سبيل هذه القضية، وإن لم يخلُ الأمر من وجود بقع مظلمة تشوّه النظرة النقدية إلى هذه الظاهرة الفنية التي تتصل بالإبداع الأدبي، وبالإلهام، وبالطبع والصنعة، واللفظ والمعنى، والصناعة الأدبية، والشكل والمضمون، وبفكرة النظم، كما تتصل بتأثير البيئة في الأدب، وبالتقاليد الأدبية الموروثة، وبالموهبة الفردية والابتكار، وغير ذلك من القضايا التي تتغلغل في صميم الفكر النقدي العربي في القديم. وقد كان لأبي الهلال العسكري إسهام متميز في إرساء القواعد النقدية لقضية السرقات، فقد جعل المعاني في الشعر على ضربين: الأول يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به، والآخر يحتذيه على مثال متقدم، ويقرر أن الشعراء لا غنى لهم عن تناول معاني المتقدمين، فالمعاني مشتركة بين العقلاء، وإنما يتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها. كذلك يؤمن العسكري بتوارد الخواطر، كما يؤمن بأثر البيئة في تشابه المعاني، ويقرر أنه ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم. فالمفاهيم القديمة لقضية السرقات وما تفرع عنها من مصطلحاتٍ كثيرة قد استُبدلت جميعها بمفهوم التناص، دون أن يكون المفهوم المستبدل خارج الساحة كليةً، لأن البديل في عالم النقد الجديد لا يستغني عن المستبدل به، ولكن يحتاج إليه، ويتفاعل معه باستمرار، إذ يعيد الجديد تعريف القديم الذي أعيدت رؤيته في ضوء جديد، ثم لا يلبث هذا القديم الذي أعيدت رؤيته أن يكشف عن بعض ما في الجديد من أبعاد خفية، وهكذا في علاقة من الجدل والتفاعل والتحوير المستمر.

وقد ضم التناص كمصطلح واسع العديد من النظريات المتظافرة، والآراء النظرية الطريفة، والإجراءات العملية، التي نستطيع أن نعثر في التراث العربي على أفكار جنينية أولية لها، خصوصا عند العسكري حيث طرح العديد من الأفكار المتقدمة في المجال تبدأ من فكرة السياقات، والإطار الثقافي، وأشكال التناص، وآليات التناص، والمُلكية والإزاحة، والأسلوب، وغيرها مما قدمها الباحثون المعاصرون، فقد كان للعسكري رؤيةٌ نقديةٌ نافذةٌ استطاعت الإلمام الأولي بجميع هذه القضايا، بوعي فكري ينقصه الوعي المصطلحي والمنهجي؛ ولهذا أسبابه التاريخية وأسبابه المعرفية والتراكمية وروافده العلمية والثقافية. فنحن لا نستطيع أن نؤكد أن العسكري كان صاحب نظرية متكاملة في التناص، إلا أننا نظل مقتنعين أن نشاط العسكري وإسهاماته النقدية في مجال التناص لا يمكن أن يجرفها سيل التيارات النقدية الحديثة، لما لها من تطلعات عملية نحو الارتفاع بقيمة الأدب وبقيمة أدبية الأدب، ومحاولة نشلها من ثنائية النظرة الكلاسيكية التي تتأرجح بين القبول التام أو الرفض التام، فقد تطلع العسكري إلى آفاق نقدية يُحتكم فيها إلى الأسلوب قبل كل شيء، وينظر فيها إلى طريقة التناول قبل مفهوم السابق والمسبوق. لذلك سنحاول في هذه الفصل الوقوف عند تلك النظرات الوضيئة، التي تتعالق مع المفاهيم الحديثة، متجاوزين بعض القضايا النمطية في مجال السرقات، لأن كثير من الدراسات قد تناولتها بكثير من التفصيل.

2.3السياقات:

يمكن القول إن العسكري قد تحدث عن مفهوم السياق الأدبي كمصدر من مصادر التأثر عند الأدباء، وهذا السياق بشقيه: المنظوم والمنثور، وقد قدّم أمثلةً عديدةً على تأثر الأدباء بهذا السياق، كما قدّم رأيا مهما مفاده: أن لا غنى لأي أديب عن التأثر بالسياقات. في حين أنه ساق أمثلةً ضمن مفهوم السياق الإيديولوجي دون تحديد لماهيته. وقبل الخوض في جوهر التناص وامتداداته النقدية يجب الحديث عن أُطر التناص الثقافية والبيئية والتاريخية، وعلاقتها بالزمكان، ضمن مفهوم نظرية التأثر والتشكيل القسري، فالإنسان يعيد إنتاج ما

سمعه وشاهده وتعلمه، فهو في النهاية نتاج ظروف اجتماعية وبيئية وثقافية خاصة، لا تتكرر إلا ضمن إطارها ومعطياتها. وأول ما يجب التنبيه إليه هو فكرة السياق التي ترتبط بزمن المبدع، كما ترتبط بالموروث الأدبي، فقد تحدث (تودوروف) -في رده على (شلير ميشر) مؤسس علم التفسير في العصر الحديث- عن أربعة مداخل يمكن من خلالهما دراسة التداخلات النصية: منها ما سماه (التحليل الفقه لغوي) إضافةً إلى (التحليل البنيوي)، وأورد طريقتين يمكن اعتبارهما - على نحو من الإنحاء- امتدادا للسياقين السابقين، فهناك ما يسميه بالسياق (الإيديولوجي) الذي يتشكل من مجموعة خطابات تنتمي إلى عصر بعينه، سواء أكان ذلك الخطاب فلسفيا، أم سياسيا، أم علميا، أم دينيا، أم جماليا، أو كان تمثلاتٍ اجتماعيةً أو اقتصاديةً، فهو سياق متزامن وغير متجانس، ومعاصر وغير أدبي، في الآن ذاته. أما السياق الآخر فهو السياق الأدبي، والمقصود به المأثور الأدبي، وذاكرة الكتّاب والقراء التي تتبلور في الأعراف النوعية والأنماط السردية بما فيها من خواص أسلوبية شائعة وصور ثابتة، فهو سياق تعاقبي ومتجانس في الوقت نفسه(1).

ولعلنا لا نغالي في تأصيلنا لهذين السياقين حين نقول إن العسكري قد تحدث عن السياق الأدبي الموروث بشقيه: المنظوم المنثور بقوله: " ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم... ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين، فالمعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي، أو النبطي"(2). ويورد العسكري شواهد عديدةً لهذا النمط من السياقات، إذ يبدأ الحديث عن تأثر الشعراء بعضهم ببعض، وفي تداولهم للمعاني، وقد يحمل هذا التداول معنى المعارضة أو المناقضة، وقد يحمل الإشارة للقول السابق كما في حديثه المنقول عن أبي نواس: " ما أحسن الشمّاخ حيث يقول:

---

(1) - تودوروف، نقد النقد: 104

(2) - العسكري، الصناعتين: 217

إذا بَلَّغتِني وَحَطَطتِ رَحلي عَرابَةَ فَاشرَقي بِدَمِ الوَتينِ

هلا قال كما قال الفرزدق:

علامَ تَلَفَّتينَ وأنتِ تحتـــــي وخيــرُ الناسِ كلِّهمُ أمامي

متى تَردي الرصافةَ تستريحي من التهجير والدِّبَرِ الدوامي

وكان قول الشماخ عيبا عندي فلما سمعتُ قول الفرزدق تبعته، فقلتُ:

وإذا المطيُّ بنا بلغنَ محمـــــدا فظهورُهنَّ على الرجال حرامُ

قَرَّبْنَنا من خير من وَطِئ الحصى فلها علينا حرمــةُ وذِمـــــامُ

وتبع الشمّاخَ ذو الرمة فقال:

إذا ابنَ أبي موسى بِلالاً بَلَغْتِهِ فقام بفأس بين وَصْليك جازرُ "(1)

وفي هذا الحديث تشريع صريح بأحقية تداول المعاني ضمن الــسياق الأدبـــي الذي تواضع عليه الأدباء، بل إن تداول المعاني من خــارج الجــنس الأدبـــي المعني يغدو فنا بحد ذاته، فأخذ المعاني من النثر ونظمها في الشعر يُعدُّ أجــودَ أنواع الأخذ، لما يلزمه من تغيير بنية القول، وكذلك حل الأبيــات فــي النثــر تحمل المعنى نفسه، فكلما ابتعد مصدر التأثير عن خبرة القارئ كــان أجــود وأخفى، ليمارس المبدع من خلالها صفة التفرد باختراع المعاني، فمــن ذلــك قول العسكري: " والحاذق يخفي دبيبه إلى المعنى في سترة فيحكم له بالــسبق إليه أكثر من يمر به، وأحد أسباب إخفاء الأخذ أن يأخذ المعنى المستعمل فــي صفة خمر فيجعله في مديح"(2). ويورد العسكري عددا من الأمثلة منها ":

فإن لم تجد من عدنانَ والدا ودون معدٍ فلترعتك العواذل

فأخذه الحسن البصري فقال نثرا: إن امرأً لم يَعدَّ بينه وبين آدم عليه السلام إلا أبا ميتا لمُعْرِقٌ له في الموت، فأخذه أبو نواس فقال:

وما الناس إلا هالكٌ وابن هالكٍ وذو نسبٍ في الهالكين عريق" (3)

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 231-232

(2) -نفسه: 219

(3) - نفسه: 237- 241

فالكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره، ومؤدى هذا أنه من المبتذل أن يُقال إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا، كما من المبتذل أن يقال إن الشاعر يمتص نصوص غيره، أو يحاورها، أو يتجاوزها، بحسب المقام والمقال، لذلك يجب وضع نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيّز تاريخي معين[1]. فالعسكري في حديثه عن استحالة استغناء الأدباء عن معاني غيرهم، وضرب لحال الأديب وسياقه الأدبي مثالا هو حال الطفل الذي نطق بسبب استماعه للبالغين، وفي قوله (والصب على قوالب من سبقهم) يتجلى إقراره بأطر السياق، فالسياق الأدبي يحدد سلفا للأديب ماذا يقول، وتكاد تكون فكرة القوالب قريبةً من تفصيل البنية الهيكلية للنص الأدبي. فلا يُولد نص بابتكار كامل على مستوى البنية والمعاني والشكل، لكن الذي يجري هو عملية اختيارية ضمن ضوابط السياق التي تعاطى معها المبدعون السابقون، وكل الإبداعات التي تصدر عن الأدباء إن هي إلا تنويعات على النغم الأساس. وانطلاقا من القول الشهير (الشعر ديوان العرب) فقد ترسخت في صميم الثقافة العربية فكرة أن الشعر العربي باب يوصل إلى الكثير من العلوم، وعلى الراغب في احتراف الأدب أن يتبنى هذه الفكرة لأن في الشعر وحده "تُعرف أنساب العرب، وتواريخها، وأيامها ووقائعها، فالشعر ديوان العرب، وخزانة حكمتها، ومستنبط آدابها، ومستودع علومها، فإذا كان ذلك كذلك فحاجة الكاتب والخطيب وكل متأدب بلغة العرب أو ناظر في علومها ماسةٌ وفاقته إلى روايته شديدة"[2]. ومن هذا المنطلق يقرر العسكري أهمية التشرُّب بالسياق الأدبي، فهو مفتاح الأديب إلى الإبداع، وفي المقابل أنكر العسكري احتمال نجاح نص أدبي في حال الاستغناء عن هذه المصادر.

---

[1] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 1985: 120

[2] - العسكري، الصناعتين:156

وانطلاقا من تجربته الطويلة مع السياق الأدبي فقد صاغ العسكري أهم آرائه في الصناعة الأدبية وفي تناول الألفاظ وصياغة التراكيب، فمن ذلك اعتراضه على ارتكاب الضرورات الشعرية، واستثناء هذه الضرورات من السياق الأدبي؛ لأن هذا السياق تراكمي وتجاوزي، حيث يتجاوز البدايات التي تحتمل التهلهل، فمن ذلك قوله:" وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم كان بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مُزلة، وما كان أيضا تُنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نُقدت وبُهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنّبوها"[1].

ويقترب من مفهوم السياق الأدبي ما عُرف بـ(نظرية الإطار الثقافي) وتتكئ هذه النظرية على قضية التزامن، بما يُشترط فيه المصاحبة أو المعايشة للمؤثرات، كما تعتمد على التعاقبية، بما فيها من كمية المواضعات والتراكمات الأدبية المتدرجة، وقد أورد الدكتور محمد مفتاح إشارةً إلى هذا المفهوم إذا قال:" ويقترب من مفهوم التناص ما يُسمى بنظرية الإطار لـ(منسكي) ويقترح فيها أن معرفتنا مختزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة متمثلة الأوضاع، ومتكررة، نستقي منها عند الاحتياج إليها، لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا، وعملية الملاءمة تتم بواسطة مقول جديد معتمد على إطار، ومستق منه، والإطار تمثيل للمعرفة ثابت حول العالم، فلغرض الغزل مثلا إطاره وهو وصف الحبيبة"[2].

ويدخل ضمن الإطار الثقافي مؤثرات الفن الأدبي الواحد، فتاريخ فن المدح يدخل ضمن الإطار الثقافي لقصيدة المدح؛ لأن ثمة روابط عديدةً تجمع بينها، كذلك لأن أي مبدع لم يبتكر فن المدح من إبداعه الخاص، فهي عملية تراكمية يستفيد فيها الشعراء من نجاحات بعضهم بعضا، عبر الأخذ بالأساليب الفنية المختلفة، والمعاني المتنوعة، من أجل إنجاح النص، فكل شاعر إنما يمتص تجارب الآخرين فيما يخص غرضه القولي الذي يبدع فيه، ويحاول أن

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 168

(2) - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الأدبي: 123

يستفيد من تجارب سابقيه ويتجاوزها. ومن هنا يمكن دراسة تطور بعض الفنون القولية، إذ تخضع للتدرج التراكمي، ويستفيد الشعراء من طريق تناول بعضهم للأغراض. كما تحدث العسكري عن فن (الخروج والتخلص) بقوله: كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها، ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: فدع ذا، وسلِّ الهم عنك بكذا...فإذا أرادوا ذكر الممدوح قالوا: إلى فلان، ثم أخذوا في مديحه، أما الخروج المتصل بما قبله فقليل في أشعارهم، أما المحدثون فقد أكثروا في هذا النوع[1]. فهذه التطورات ضمن الغرض الواحد دخلت في مفهوم الإطار الثقافي، فأصبحت من المواضعات التي تعارف عليها الشعراء، إذ تجاوزوا الأساليب القديمة للغرض الأدبي.

أما فيما يخص السياق الإيديولوجي الذي يشمل الخطاب الديني، والفلسفي، السياسي، والعلمي وغيره، فقد رصد العسكري لنا شواهد من هذا التأثر دون حديث عن ماهية هذا السياق، مما يدل على حقيقة إدراكه لطبيعة هذا التأثر، بحكم أن الإنسان لا يستطيع بحال من الأحوال أن يكون نسيجَ وحده، دون التأثيرات الثقافية والاجتماعية المصاحبة له، وقد اشترط (تودوروف) في مثل هذا النوع من السياقات التزامن والتجانس، وقد قدم العسكري أمثلةً كثيرةً تكاد تشمل جميع مجالات السياق الإيديولوجي. فمن ذلك" وسمع بعضهم قول العرب: إذا فارق القمر الثريا فقد ولّى الشتاء فقال:

إذا ما فارق القمر الثريا لثالثة فقد رحل الشتاءُ

وسمعتُ قول النبي ﷺ:يسعى بذمتهم أدناهم وهم يدُ على ما سواهم حيث ما كانوا، فقلت:

يسعْى بذمتهم أدناهمُ وهمُ يدٌ على ما سواهم حيث ما كانوا

وهذا يدلك على صحة ما تقدم"[2]. وكذلك قول المتنبي:

أين البطاريقُ والحَلْفَ الذي حلفوا بمَفْرق المَلْك والزعمَ الذي زعموا

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 513- 515

[2] – نفسه: 242

وإنما سمع قول العامة حلف برأسه، فأراد أن يقول مثله، فلم يستوِ لـــه فقـــال بمفرق الملك"[1]. فهذه الأمثلة تؤكد حقيقة التأثر المباشـــر بجوانـــب الـــسياق الإيديولوجي، لكن العسكري لم يحدثنا عن التأثر غير المباشر ، كذلك لم يحدثنا عن أثر المنظومة الإيديولوجية في التوجه الثقافي والإبـــداعي للأديـــب. ففـــي المفهوم الحديث لهذا السياق تغدو الإحالات التي ينطوي عليها النص أو التـــي تبدو للوهلة الأولى كأنها إحالات إلى أشياء أو موجـــودات واقعيـــة، لـــيس إلا إلماحات إلى نصوص أخرى وإلى أنظمة وصفية داخل ثقافة ما، ناتجـــة عـــن تكرارية العلاقات والتداعيات في نصوص معينة.

وفكرة دراسة السياق الإيديولوجي للنصوص فكرة مستوحاة من المنهج التاريخي والاجتماعي، فهي تدعو إلى دراسة الظروف التي أنتجـــت الـــنص، وصولا إلى فهم أشمل للمعاني التي يطرحها والتلميحات التـــي تـــصدر عـــن النص، لكن منظري التناص يدعون إلى دراسة الظروف التي وُلد فيها النص، وصولا إلى معرفة النصوص الغائبة التي تداخل معهـــا الـــنص المـــستهدف، لمعرفة نظامه الإشاري، والفرق العام بين المفهوم القديم والحديث لهذا السياق هو أن المفهوم في القديم عُرف كمصدر من مصادر الأديب لا غنى عنه، أمـــا العصر الحديث فقد اعترف بهذه المسلمة وبنى عليها أنه يجب دراسة الـــسياق للمساعدة في تحليل النص. وتظل الأمثلة التي قدمها العـــسكري تعتمـــد علـــى السماع، فقد كرر لفظ (سمع) إذ اشتملت على الخطاب الديني، وعلى المعارف والأقوال الشعبية، والمواقف التاريخية، والقضايا البيئية، وهي تؤكد أن المبدع يعيد صياغة ما يدور في محيطه، سواء ما شاهده أو ما سمعه، وقـــد يـــشتمل القول على مصادر عدةٍ للتأثير، كما علّق على قول عبدة بن الطيب: "

يَحفي الترابَ بأظلافٍ ثمانيةٍ في أربعٍ مسُّهُنَّ الأرضَ تحليلُ

والتحليل من تحلَّة اليمين، وهو أن يقول إن شاء الله، فقول الحالف إن شاء الله لا يكون إلا موصولا باليمين، يقول إن مواصلة هـــذا الثـــور بـــين خطواتـــه

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 167

كمواصلة الحالف بالتحلّة يمينه من غير تراخٍ"[1]. فهذا يظهر مصدرين من مصادر التأثر، الأول هو: التأثر بسياق وصف الحيوان في الشعر، والثاني: الفقه الإسلامي أو قضية تحلّة الأيمان، وهذا يدل على أن فكرة السياق الإيديولوجي وإن غابت كمفهوم في التحليل النقدي إلا أن العسكري كان على وعي كافٍ بعلاقتها في إنتاج النصوص، فالنص يظلّ مدار استقطاب واسع من جميع الروافد المعرفية، والمبدع يظلّ معيدا لما تأثر به بأشكال مختلفة، والنص "لم يعد محصول كتابة منتهيا، إنما هو شبكة اختلافية، ونسيج من الآثار التي تحيل أبدا إلى شيء غير نفسها، إلى آثار اختلافية، والاختلاف هو البؤرة التي يشع منها التفاعل النصي، فالنص يميل إلى نصوص عديدة يختلف عنها، ويتداخل معها"[2]. ويمكن أن تكون المشارب المختلفة التي طرحها العسكري كميدان للتأثير في النصوص فكرةً أصيلةً، لكنها لا يمكن أن تظهر كنظرية أو كمنهج؛ لأن المعول في التناص على حركة الدلالة، ثم على آلية تأويل التداخل، وما يمكن أن يحيل إليه النص. ودراسة التناص من خلال النصوص ليست بأي حال من الأحوال دراسةً للمؤثرات، أو المصادر، أو حتى علاقات التأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة، فهذا مجال الأدب المقارن، ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة، لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية والشفرات، والمواضعات التي فقدت أصولها، وقد اتفق أغلب الدارسين "على أن التناص شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي "[3]. وقد قدّم العسكري رأيا آخر فيما يخص هذا السياق، وذلك في حديثه عن (توارد الخواطر) فكما أن النصوص التي تنشأ في ظروف متشابهةٍ ومرحلة واحدة قد تتداخل بسبب التأثر الطبيعي، أيضا قد تتشابه هذه النصوص لدرجة التطابق أحيانا بين أجزاء النصوص،

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 96

(2) - نهلة فيصل، التناصية، الرؤية والمنهج، منشورات كتاب الرياض، السعودية، 2002::87

(3) - محمد مفتاح: تحليل الخطاب: 123

دون علم أصحاب النصوص؛ فاشتراك المبدعين في ثقافة وبيئة واحدة وظروف اجتماعية ودينية مشتركة، قد تؤدي بدورها إلى التقاء النصوص، يقول العسكري :" وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة، فإن خواطرهم تقع متقاربةً، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعةً"(1). وفي رأي العسكري هذا فهم دقيق لمفهوم السياق الإيديولوجي، وتأكيدا لهذه الفكرة أورد أمثلةً من تجربته الخاصة، حتى لا يكون الكلام رجما بالغيب، فمن ذلك: "وأنشدتُ الصاحب إسماعيل بن عباد: (وكانت سُراةُ الناس تحت أظلِّه) فسبقني وقال: (فغدت سراةُ الناس فوق سراته) وكذلك كنت قلتُ (2). ومن ذلك أيضا قوله:" وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يُلم به، ولكن وقع للأول كما وقع للآخر، وهذا أمر عرفته من نفسي، فلست أمتري فيه وذلك أني عملت شيئا من صفة النساء: (سفرنَ بدورا وانتقبنَ أهلةَ) وظننتُ أني سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، وعزمت على أن لا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم حكما حتما"(3). ولا شك أن الأديب لا يمكن أن ينفصل في تكوينه المعرفي عن غيره، بل هو عبارة عن تراكمية معرفية تنمو أغصانها في محيط التلاحم المعرفي المتشابك، ولذلك أصبح الأديب ومن بعده النص الأدبي بناءً متعدد القيم والأصوات، تتوارى خلف كل نص ذوات أخرى غير ذات المبدع من دون حدود أو فواصل، ومن ثم فالنص الجديد هو إعادة لنصوص سابقة لا تُعرف إلا بالخبرة والتدقيق.

3.3 التناص من خلال الأسلوب:

إن حديث العسكري عن فكرة تداخل النصوص كان مستوحى من مفهوم الصناعة الأدبية، هذا المفهوم الذي يقضي بأن المعاني سابقةٌ للشعر، وأن المبدعين يعملون على جمع المعاني التي عليهم أن يستعملوها في نصوصهم؛ ليسهل عليهم تناولها، لأن ابتداع المعاني عفويا يشكّل صعوبةً لدى المبدعين،

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 250
(2) - نفسه: 250- 251
(3) - نفسه: 217- 218

إذ يرى العسكري أن ابتداع المعاني رهنٌ بحالات الانفعال الحادة، الخطـوب الحادثة. وهذا الرأي يقود إلى أن التناص الذي يعنيه العسكري إنما هو التناص القصدي، إذ يلجأ المبدع إلى اجتزاء معنى أو فكرةٍ وإيداعها في ثنايا خطابـه الأدبي. إلا أنه قد وضع عدة معايير لمثل هـذا الاجتـزاء، وكـان الأسـلوب الشخصي – تبعا لنظرية النظم وجمالية الشكل الأدبي – هو فيصل القـضية، فليس المهم من أين تجلب المعاني، لكن المهم كيف تعالج هذه المعاني، حيـث يطبعها الأديب بأسلوبه الخاص الذي يحمل شفرته، ويجعلها خيطا متجانسا من خيوط النص، لكن الالتزام الذي يترتب على المبدعين إذا تناولوا معاني غيرهم "أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوهـا في غير حليتها الأولى، ويزيدوا في حسن تأليفها، وجـودة تركيبهـا، وكمـال حليتها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"(1).

وهنا تتجلى فكرة أسلوب الأديب الذي يطرحه الشكل اللغوي من خلال النصوص، فهذا الرأي متطور بالنسبة لزمن العسكري، وفيه تعد ملكية المعاني رهن بالشكل الأدبي، لذلك لا كبير جدوى من البحث في تأصيل المعنـى، مـا دامت الصياغة الأدبية تستطيع أن تعطينا المعنى بصورة مغايرة، وذلـك مـن خلال الأسلوب الخاص الذي هو بمثابة بصمة للمبدع، ومن البديهي أن نقـرر أن أي تغيير في تركيب المعنى أو البنية، يلزم بالضرورة تغييرا في الدلالـة، لذلك تظل المعاني في حركة متجددة دلاليا تبعا لتبدل التراكيب التي تحل فيها. وكذلك يشترط العسكري كسوة المعاني بألفاظ جديدة، لأن من شأن تبدّل الألفاظ أيضا أن يبدّل الدلالة، فالمترادفات المعجمية لا تمنح دلالةً مطابقةً، والعسكري يوحي لنا من خلال هذا الرأي بتوالد المعاني عن طريق تعـدد الـصياغات، ويغيّر الألفاظ، حيث يقول: "وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفهـا ونظمها"(2). فالتشكيل الصياغي يقوم على هامش الاختيار العمودي، وهو مـا يحقق التفاضل بين أديب وآخر، وهذه الفكرة طوّرها فيما بعـد عبـد القـاهر

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 217

(2) - نفسه: 217

الجرجاني، ويمكن القول إن الفكرة التي انطلق منها العسكري هي أدبية الأدب وهي الفكرة التي تقول: ليس المهم ما تقوله الأعمال الأدبية، بل الكيفية التي يُقال بها الأدب، وقد انطلق (فلاديمير بروب) و(ليفي شتراوس) من تصور أساسي أن الهدف في الأدب ليس المعنى الذي ينطلق منه الشاعر بل أدبوية الأدب (1). وقد وازن الدكتور يوسف عوض بين رأي العسكري وبعض النقاد المحدثين كما جاء في قوله: " ورأينا دارسي النص المحدثين مثل الدكتور (حاتم) و(هالدي) يتحدثون عن البنية الذهنية الكبرى، ثم التفاعل بين المجال الاتصالي، والمجال البرجماتي لتوليد النص، وهو نفس ما قاله أبو هلال العسكري من قبل حيث أورد : إذا أردت أن تصنع كلاما منظوما فأخطر معانيه ببالك... وهذا ما أشار إليه (دوبوجراند) و(باسل حاتم) بالنهاية النصانية، أي الحد الذي لا يكون الكلام بعده مجديا"(2).

والعسكري كما سبقت الإشارة تبنّى رأي الجاحظ في قضية تداول المعاني، وأن المعاني لا قيمة لها في حد ذاتها، فهي مطروحة في الطريق يعرفها البدوي والنبطي، وكان المعول فيها على المعرض الذي تظهر فيه، "على أن ابتكار المعنى والسبق إليها ليس فضيلة ترجع للمعنى، وإنما هي فضيلة ترجع إلى الذي ابتكره وسبق إليه، فالمعنى الجيد جيد، وإن كان مسبوقا إليه، والوسط وسط، والرديء رديء، وإن لم يكن مسبوقا إليهما"(3). وانطلاقا من هذه الفكرة فاضل العسكري بين بعض الأبيات التي تداخلت معانيها، وأصدر أحكاما بتفضيل قول المتأخر إذا أجاد في الصياغة، وأشار العسكري إلى أنه أول من تعاطى بهذا المبدأ كما في قوله:" ولا أعلم أحدا ممن صنّف في سرق الشعر، فمثل بين قول المبتدي وقول التالي، وبيّن فضل الأول على الآخر، والآخر على الأول غيري، وإنما كانت العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط"(4). ففضيلة السبق إلى المعنى لا ترفع من قيمة المعنى

---

(1) - يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين ، القاهرة، ط1، 1994: 120- 121
(2) - نفسه: 132
(3) - العسكري: الصناعتين: 218
(4) - نفسه: 257

نفسه، إلا في حدود ما أجيدت صياغته، ومن أمثلة المفاضلة التي أقامها العسكري بين الأدباء على أساس من الصياغة التي يترتب عليها أحقية امتلاك المعنى ما جاء في قوله: "وفيما زاد فيه المتأخر على المتقدم فحسن موضعه، وسهل مطلعه قول ابن المعتز:

ولاح ضوء هلال كاد يفضحنا مثل القلامة إذ قُدَّت من الظفر

وقال الأول:

كأنّ ابن ليلته جانحا فسيطٌ لدى الأفق من خنصر"(1)

وقال أبو تمام:

رافعٌ كفّه لبريٍّ فما أحْـ سبه جاءني لغير اللّطام

أخذه البحتري فزاد عليه في حسن اللفظ والسبك. فقال:

وَوَعدٌ ليس يُعرف من عبوس بأوجُهِهم أوَعْدٌ أم وَعيدُ"(2)

والحقيقة أن من الصعب على مؤلف النص إن يعيد إنتاج النص أو النصوص السابقة نظرا لاختلافه عن مؤلف ذلك النص، أو تلك النصوص، لكن ذلك لا يمنع من القول إن التناص يقتضي إضافة في المعنى على المعنى السابق وزيادة عليه، حيث تتجلى هنا القيمة الخاصة الجديدة للمؤلف في نصه الجديد، ولدوره الإبداعي في تعميق وتوسيع المضمون الدلالي للنص أو النصوص التي يقوم بعملية تشربها وتحويلها، وهو ما يشترطه العسكري لتأكيد القيمة الإبداعية في النص الجديد. وتبعا لهذا فقد قرر العسكري أن الشعراء ما تركوا معنى شريفا إلا نافسوا صاحبه فيه، ونازعوه على ملكيته، حيث قال:" وما يُعرف للمتقدم معنى شريفا إلا نازعه فيه المتأخر، وطلب الشركة فيه"(3). وهذا يُذّكر بآراء بعض المحدثين، فقد تحدثوا عن الإزاحة والاستبدال، حيث يعتبر (هارد بلوم) أن علاقة أي نص بالنصوص الأخرى ذات طبيعة (أوديبية) أساسية بنص رئيسي، وهو بمثابة الأب بالنسبة له، فهناك نص يريد أن يدّمره،

(1) - العسكري، الصناعتين: 243
(2) - نفسه -247- 248
(3) - نفسه: 242

وأن يحتل مكانه، ويستولي على زوجته، ودوره وجمهوره، بصورة تشحن علاقة النص عنده بمجاله التناصي بقدر كبير من الحيوية والتوتر، وتقيم حدودا فاصلةً بين ما يسميه بالقراءة المضللة[1]. ويدخل ضمن هذا التنازع على المعاني ومحاولة تجاوزها وامتصاصها، والحديث عن أخذ المعاني بألفاظها كاملة "ومثل هذا كثير في أشعارهم جدا، والأخذ إذا كان كذلك كان معيبا، وإن ادّعى أن الآخر لم يسمع قول الأول، بل وقع لهذا كما وقع لذاك"[2]. على أن الأشكال التناصية على تنوعها ينبغي أن تفهم على أنها احتياز لنصوص أو لأجزاء من نصوص، بمعنى أنها تصبح ملكا للشاعر أو الكاتب، شاء أم أبى، ومن أشكال التنازع على المعاني التي ذكرها العسكري ما وقع بين بشار بن برد وتلميذه سلم الخاسر: إذ قال بشار:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتكُ اللهجُ

تبعه سلم الخاسر فقال:

من راقب الناس مات غمًّا وفاز بالطيباتِ الجسورُ

فلما سمع بشار هذا البيت قال: ذهب ابن الفاعلة ببيتي"[3]. ورغم ذلك فإن النقاد يلحون على شريطة التجاوز للنصوص التي تناص معها النص الجديد وإلا أضحى كلامًا معادًا؛ ومن ثم يجب على النص المتناص أن يتماهى في علاقات غير أحادية السمة مع نصوص أخرى، سواءً كانت علاقة تحويل أو علاقة تقاطع أو تبديل أو اختراق، وهذه العلاقة تنبثق من رغبة أكيدة في التجديد وتجاوز الآخر، حتى لو كان الآخر المبدع نفسه؛ لأن المبدع قد يتناص مع نفسه من خلال نصوصه هو، كما يستطيع أن يتناص مع نص واحد فقط لمبدع آخر، أو نصوص أخرى لأدباء آخرين، وقد تكون عملية التناص بين جنسين أدبيين لا على مستوى جنس أدبي واحد. ولا شك أن التناص يرتكز على ثنائيّتي الشكل والمضمون، ولا يقف عند حدود أحدهما، على أن لخاصية

---

(1) - صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: 61

(2) - العسكري، الصناعتين: 250

(3) - نفسه: 235

حيازة المعاني آليات متعددة أطلق عليها محمد مفتاح(آليات التناص).كما تحدث العسكري في معرض حديثة عن (حسن الأخذ) عن آليات يعتمدها الشعراء في توظيف النصوص أو أجزاء من النصوص، وقد طرح العسكري هذه الآليات ضمن إرشادات وجّهها للأدباء، ومن هذه الآليات: (الإيجاز) وهو في مفهوم العسكري يختلف عن المفهوم الحديث قليلا، فبينما يقترب مفهومه عند العسكري من أخذ المعاني المبسوطة وتكثيفها، أو اختزال القطعة في بيت من الشعر، نجد أن المفهوم الحديث أكثر اتساعا؛ فهو يدخل تحت الإشارة أو التلميح لحوادث سابقة، خصوصا للقضايا التاريخية، لكن الإيجاز الذي يرمي إليه العسكري هو نوع من تغيير تركيب المعنى، ليدخل في حيازة الأديب، لذلك يقول في مجال حل الأبيات الشعرية في الخطاب النثري" كقول البحتري:

بودي لو يهوى العذول ويعشق فيعلم أسباب الهوى كيف تعلق

فيهوى ويعشق سواء في المعنى، وهو حسنٌ إلا أن أكثر ما يحسُن فيه إيراد المعنى على غاية ما يمكن من الإيجاز، ومعنى قوله: (فلم يبقَ إلا صورة اللحم والدم) داخل في قوله لسان الفتى نصف ونصف فؤاده، فالمصراع الثاني إنما هو تذييل للمصراع الأول، فإذا أردت أن تحلَّه حلا مقتصرا بغير لفظه قلت: الإنسان شطران: لسان وجنان"(1). وتفيد هذه الطريقة التي يقترحها العسكري في فهم الطرق المعهودة في اجتزاء النصوص، خصوصا القصدية منها. ففي مجال تناص الأبيات الشعرية مع بعضها بعضا يفضّل العسكري الأبيات التي يعمد مبدعها إلى التكثيف، وإن سُبق إلى المعنى، فمن ذلك قول الشاعر

من غادة مُنعتْ وتَمنع نيلها فلو أنها بُذلت لنا لم تَبذل

أخذه من قول عبد الصمد بن المعذّل:

ومن البلية أنني عُلقتُ مَمنوعا مَنُوعا

وبيت عبد الصمد أَبْيَنُ معنى مع شدة الاختصار"(2). وفي هذا نلمس أن حديث العسكري عن الاختصار ظلّ في حدود الآلية الإبداعية، وليس النقدية، وكذلك

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 239

(2) - نفسه: 254

ظل حديث مقتصرا على التناصات ذات المصادر الأدبية، وعلى مهمة الاستحواذ على المعاني. أما الآلية الثانية فهي الشرح عند محمد مفتاح فهي (التمطيط) وقال فيه:" إنه أساس كل خطاب، وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول، ثم يمطّطه بتقليبه في صيغ مختلفة"(1). ويُعدُّ الشرح في الخطاب الحديث آليةً يمكن أن يُبنى عليها النص كله، إذ يرتكز النص على فكرة مستقاة من مصدر معين، أما ما عرض له العسكري في سبيل المفاضلة بين الأقوال المتناصة، فقد فاضل الأقوال على أساس تفضيل المعنى المبسوط على المعنى المقتضب، إذا يقول: " ونحن نقول إن من النظم ما لا يمكن حله أصلا بتأخير لفظة، وتقديم أخرى حتى يلحق به التغيير والزيادة والنقصان مثل قول الشاعر:

لسان الفتى نص ونصف فؤاده فلم يبقَ إلا صورة اللحم والدم

فالمصراع الأول يمكن أن تؤخَّر ألفاظه وتقدّم فيصير نثرا مستقيما...ولا يمكن في المصراع الثاني ذلك حتى تزيد فيه، وزيادة الألفاظ التي تحصل فيه ليس بضائرة، لأن بسط الألفاظ في أنواع المنثور سائغ"(2). وهذه إحدى الآليات التي طرحها العسكري لدمج الخطاب الشعري في الخطاب النثري، إذ يغدو الشرح وسيلةً لإعادة تنظيم المعنى، ومحو الطبيعة الشعرية عن المعنى، ليذوب في ثنايا النص الجديد. وفي مجال تناص الأبيات الشعرية مع بعضها بعضا يفضل العسكري الأبيات التي تشرح المعنى، وإن لم يُحكم لها في السبق، " وقال أعرابي: (إن الندى حيث ترى الضَّغاثا) فأخذه بشار وشرحه وبيّنه فقال:

يسقط الطير حيث ينتشر الـ حَبُّ وتُغشى منازل الكرماء

ومثله قول الآخر:

يزدحم الناس على بابه والمنهل العذب كثير الزحام"(3)

---

(1) - محمد مفتاح، تحليل الخطاب: 126
(2) - العسكري، الصناعتين: 239
(3) - نفسه: 230، والبيت أيضا لبشار بن برد

ومنه ما يقع نظما، ومصدره الأصلي في القول النثري، كما تناول ابن الرومي القول الشهير(شهادات الأحوال أعدل من شهادات الرجال) فشرحه في قوله:

سَدَّ السَّدَادُ فَمـــي عَمَّا يُرِيبُكُمُ لكنْ فَمُ الحالِ مني غيرُ مسدودِ
حالي تصيح بما أوليْت مُعْلِنَة وكـــلُّ ما تدَّعيه غيرُ مَرْدودِ
كُلِّي هجاء وقتْلِي لا يَحلُّ لَكمْ فما يُداويكُمُ منِّي سوى الجُود"(1)

فابن الرومي بنى النص على القول المعروف، وشرع في تقليب الصيغ فيه، مع أن المعنى المستقى وجيز، وهكذا يكشف العسكري عن هذه الآلية الفنية التي تُستعمل في تداخل النصوص وتعالقها، حيث يشرّعها ويدخلها ضمن قواعد الصناعة الأدبية. لكن الآلية الوحيدة التي ركز عليها في توصية الأدباء هي (نقل المعنى) وهو تغيير السياق الذي وردت فيه المعاني، فمن عوامل نجاح عملية التناص" أن ينقل المعنى المستخدم في صفة خمر، فيجعله في مديح، أومن مديح فيجعله في وصف"(2).

ويتبع الحديث عن آليات التناص الوقوف عند أشكال التناص؛ فقد طرح العسكري عدة أشكال من التناص جميعها تدخل ضمن مـــصطلح التنـــاص، أو مصطلح (التعالي النصي) كما تحدث عن ذلك (جيرار جنيت) بقولـــه: أضـــع أيضا بين ضمن التعالي النصي أنواعا أخرى من العلاقات، وأهمها فيما أعتقد علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير، وتعطينا المعارضة والمحاكاة الساخرة فكـــرة عنها بل فكرتين متباينتين، بالرغم مـــن أنهما تكونان فـــي الغالب متـــداخلتين أو غير مميزتين عن بعضهما بدقة. وأضع ضمن التعـــالي النـــصي علاقـــة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها [3]. كـــذلك نجد العسكري يحدثنا بوضوح عن بعض أشكال التناص فمن ذلك: التـــضمين، وتحدث عنه بقوله: "وتُسمى استعارتك الأنصاف أو الأبيات من شعر غيـــرك وإدخالك إياه في أثناء قصيدتك تضمينا، وهذا حسن وهو كقول الشاعر:

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 235
(2) - نفسه:219
(3) – جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار طوبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986: 90

إذ دلَّه عزمٌ على الحزم لم يقل غدا غدُها إن لم تعقها العوايق

فقوله (غدا غدها إن لم تعقها العوايق) من شعر غيره، وقول جحظة:

قومٌ أُحاول نيلَـــهم وكأنما حاولتُ نتفَ الشَّعْر من آنافهم

هاتِ اسقنيها بالكبير وغنني ذهبَ الذين يُعاش في أكنافهم(1)

وهذا التعريف مقتصر على تضمين الأبيات الشعرية إلا أن العسكري قد طرح الفكرة نفسها في حديث اقتصاص الأخبار التاريخية، أو المواقف الحكمية، كما مثّل لذلك بقوله: "وسمع أبو تمام قول علي بن أبي طالب﵁ للأشعث بن قيس: إنك إن صبرت جرى عليك قضاء الله وأنت مأجور، وإن جزعت جرى عليك أمر الله وأنت موزور، فإنك إن لم تسلُ احتسابا، سلوت كمـــا تـــسلو البهـــائم، فحكاه حكايةً حسنةً في قوله:

وقال علي في التعازي لأشعث وخاف عليه بعض تلك المآثم

أتصبر للبلوى رجاءً وحِسبـــةً فتُؤجر أم تســـلو سلوَ البهائمِ

خُلقنا رجالا للتجلّد والأســـى وتلك الغواني للبكـــــا والمآتمِ

والبيت الأخير من قول عبد الله بن الزبير لما قُتل مصعب: إنما التسليم والسلوة لحزماء الرجال، وإن الهلع والجزع لربّات الحجال"(2). والتضمين بهذا المعنى الذي يطرحه العسكري يتضمن التلميح باجتزاء مقطع من النص، أو اجتـــزاء النص كاملا، أو اجتزاء خبر تاريخي على وجه الإجمال أو التفـــصيل، وقـــد يكون التضمين بمفهومه القديم أقربَ الأشكال لمفهوم التناص الحـــديث، كمـــا يدخل فيه مفهوم الإشارة لقول سابق دون التصريح به، فمن ذلك قول أبي تمام

ظعنوا فكان بكاي حولا كاملا ثم ارعويت وذاك حكم لبيد(3)

ويبدو أن مصطلح التضمين هو المصطلح التراثي الأقرب والألصق بالتناص، وقد يكون من مهامه توثيق دلالة، أو تأكيـــد موقـــف، أو ترشـــيح معنـــى، أو

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 47- 48

(2) - نفسه: 232، والبيتان الأخيران وردا في ديوان الإمام علي، والبيت الأول يؤكد أن الكلام لأبي تمام

(3) - نفسه: 141

لمؤازرة النص، إما بتضمين صريح، وإما بتلميح ملـيح، أو تلـويح(1). لكـن العسكري لم يتحدث عن هذه الوظائف والدلالات التي قد يتيحها التضمين، وقد اكتفى بالتعريف الذي قدمه ابن المعتز كفن بديعي، على الرغم من أنه اقتـصر على أنصاف الأبيات الشهيرة؛ لذلك يمكن القول إن النقاد العرب والعـسكري على وجه الخصوص "لم يكن في حسبانهم أن يفلسفوا التضمين وأن يخرجـوه إلى آفاق أرحب من الدائرة الضيقة التي حصروه فيها، ففكرة البيـت المغلـق على نفسه، أو الآية المستقلة بذاتها، أو الجزء المكتفي بخصائصه، قد تحكمـت في وصفهم للظواهر النقدية والبلاغية، ووجهت حكمهم إليها إلى حد كبير"(2). أما الشكل الثاني من أشكال التناص فهو (المناقضة) والعسكري لم يتحدث عن هذا المصطلح من حيث حدوده الاصطلاحية، إلا أنه أورد عليـه عـددا مـن الشواهد. والمناقضة كما عُرفت في التناص تشير إلى اجتزاء معنى والإشـارة إليه ثم الإتيان بنقيضه على سبيل المخالفـة فـي التـصور، أو علـى سـبيل السخرية، ويجري هذا النوع عادةً من خلال تلميح إلى الـنص الأول، ومـن الأمثلة على هذا النوع:" قال أحدهم:

كم نعمةٍ لا يُستقل بشكرها لله في طيّ المكاره كامنة

أخذه أبو تمام فقال:

قد يُنعم اللهُ بالبلوى وإن عَظُمَتْ ويبتلي اللهُ بعضَ القومِ بالنعمِ

فزاد عليه لأنه أتى بضد المعنى"(3). فالعسكري يقر من خـلال هـذا الـشكل التقليدي من أشكال التناص، بأحقية التفضيل، كما هي سبيل إلى توليد المعـاني من بعض. وقد أكثر العسكري من شواهد هذا الشكل، ومنها ما كثـرت فيـه مناقضة الشعراء، كما أورد العسكري على هذا النوع الكثير من الأمثلـة فـي صفحات الكتاب المختلفة" وقال آخر:

---

(1) - ماجد الجعافرة،التناص والتلقي، دار الكندي،الأردن، ط1، 2003 ص: 21
(2) - منير سلطان، التناص والتضمين: 31
(3) - العسكري، الصناعتين:247

اعلق بآخر من كَلُفتَ بحبه لا خير في حب الحبيب الأول

أتشكَ في أن النبيَّ محمداً خيرُ البريةِ وهو آخرُ مرسلِ

وقال أبو تمام في خلاف ذلك:

نَقِّل فُؤادَكَ حَيثُ شِئتَ مِنَ الهَوى ما الحُبُّ إلاّ لِلحَبيبِ الأَوَّلِ

كَم مَنزِلٍ في الأَرضِ يَألَفُهُ الفَتى وَحَنينُهُ أَبَداً لِأَوَّلِ مَـــنزِلِ

وقال ديك الجن في المعنى الأول:

اشرب على وجه الحبيب المقبل وعلى الفم المتبسم المتقبّل

شربا يذكّر كل حـــــــب آخر غضٍ ويُنسي كل حب أول

نقّل فؤادك حيث شئت فلن ترى كهوىً جديد أو كوصل مقبل

وقال العلوي الاصبهاني:

دع حب أول من كلفت بحبه ما الـــحب إلا للحبيب الآخر

ما قد تولّى لا ارتجاع لطيبه هل غاب اللذات مثل الحاضر

وقال آخر في خلاف القولين:

قلبي رهين بالهوى المُقتبل فالويل لي في الحب إن لم أعدل

أنا مبتلى ببليّتين من الهوى شوق إلى الثاني وذكـــــر الأول

وقال آخر في خلاف الجميع:

الحب للمحبوب ساعة حبه ما الحب فيه لآخر ولأول"(1)

وفي هذا شاهد على أن المناقضة كانت إحدى الأشكال التي لم يُعنَ العـــسكري في حدودها الاصطلاحية، مع إلمامه بهذا المحفّز على القـــول وعلـــى توليـــد المعاني. أما الشكل الثالث من أشكال التناص فهو (المحاكاة والاحتذاء) وهـــذا الشكل يبدو أكثر تناولا من غيره، إذ يعمد فيه الأدباء إلـــى موافقـــة الأقـــوال السابقة، والرفع من شأنها عبر محاولة تقليدها، ونستطيع أن ندرك أن الأخذ أو

(1) - العسكري، الصناعتين: 472-473

الاتباع هو البديل الذي ناب مكان مصطلح المحاكاة، ومن أمثلته" قال إبـــراهيم بن العباس للمفضل بن سهل:

لفضل بن سهل يدٌ تقاصر عنها المثلْ
فبسطتها للغنـــــى وسطوتهـــا للأجلْ
وباطنها للنـــــدى وظاهرها للقبـــــل

فاتبعه ابن الرومي فأحسن الاتباع فقال:

أصبحتُ بين خَصاصة وتجمّل والحرُّ بينهما يمـــوت هزيلا
فامدد إلى يدا تعـــــــوّد بطنها بذلَ النوال وظهرُها التقبيلا(1)

إلا أن المعروف في مصطلح المعارضات أن المبدع يحاول احتذاء نص كامل يحاكي مضمونه دلاليا وإيقاعيا "فالمعارض يقف من صـــاحبه موقـــف المقلـــد المعجب أو المعترف ببراعته، ومناط المعارضة هو الجانب الفنـــي، وحـــسن الأداء لا يلزم أن يكون المتعارضان متعاصرين بخلاف المناقضة فـــي ذلـــك، وإن اتفقا في وحدة البحر والقافية ثم الموضوع غالبا"(2). إلا أن العسكري لـــم يجعل من تقاليد هذا النوع لزوم وحدة البحر والقافية. كذلك لم يحدثنا عن بنـــاء نص كامل اقتداءً بنص سابق على سبيل المحاكاة أو الاتباع، وإن جاءت بعض أمثلته التي أوردها على هذا المفهوم كما لو كانت أجـــزاءً مـــن معارضـــات تتطابق إيقاعيا، وتتقارب دلاليا، فهو يكتفي بالإشارة إلى بيت أو بيتين منهـــا، ومن ذلك" قال عنترة:

أَلا قاتَلَ اللَهُ الطُلولَ البَواليا وَقاتَلَ ذِكراكَ السِنينَ الـــــخَواليا
وَقَولَكَ لِلشَيءِ الَّذي لا تَنالُهُ إِذا ما حَلا في العَينِ يا لَيتَ ذا لِيا

ومثله قول الآخر:

ولْما نَزلنا منزلاً طلَّه النَّدَى أَنيقاً وبستاناً من النَّورِ حالِيَا
أَجدَّ لنا طيبُ المكانِ وحسنه منـــىً فتمنينا فكنتَ الأَمانيَا "(3)

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 244
(2) - أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، النهضة المصرية العامة، 6:1954
(3) - العسكري، الصناعتين: 92-93

غير أن العسكري لم يلم إلماما كافيا بهذا الشكل من أشكال التناص، على الرغم من أنه كان شائعا خصوصا في الأشعار التي استخدمت كرسائل أو ردود. وهكذا نلمس أن مفهوم التناص الذي تلقته الدراسات لحديثة كفتح جديد، كان متداولا كمفهوم، وكان سائدا في الأعراف الأدبية منذ أقدم عصور الأدب، إلا أنه كان سلاحا يستخدمه بعض النقاد ليسلطه على بعض المبدعين ليغض من قيمة ما أبدعوه. أما في العصر الحديث فهو سلاح يستخدمه النقاد لفك شفرات النصوص، ومحاولة تحليلها، وهو من قبيل المثاقفة أو الإغناء الدلالي والإشاري، وهو أيضا مدخل إلى اللاشعور الفردي عند أتباع المناهج النفسية، خصوصا المتأخرة منها، وهو من قبيل التداعي الذي يقود لفهم النص من خلال مبدعه. والعسكري يظل من القلائل الذين فهموا التناص كفكرة مهمة، انطلاقا من وعيه بالأسلوب الذي يتجسد من خلال النظم وحسن الرصف، إلا أنه قد فاته أن يتحدث عن بعض مؤشرات التناص، كالذاكرة الإنسانية، وثقافة المتلقي وقدرته على الترجيح، أو التصريح بالمعارضة(1). كما فات العسكري أن يتحدث عن وظائف التناص، فلم يزد على أنه معين للأدباء، لأنه لا غنى لأحد عن أخذ معاني السابقين، فهو يؤمن أن المعاني المبتدعة وليدة لحظات الانفعال الحادة، كالخطوب وغيرها، مع أن العسكري لم يفته في بعض الأبواب أن يتحدث عن وظائف الفن القولي، كما هو الحال في باب الإيجاز أو الاستعارة وغيرها.

فلم يكن العسكري ممن استخدم التناص كأداة للتشنيع كما هو الحال عند كثير ممن تحدث عن سرقات الأدبية، كالحاتمي والمرزباني وابن وكيع التنيسي وغيرهم، وقد نوّه العسكري لكثير من قضايا التناص ومفاهيمه على شكل أفكار أولية، لم يتوسع فيها اصطلاحيا ومفهوميا، لذلك ظل التناص بجميع علائقه يدور حول مفهوم(الأخذ) أو (الإتباع) في حين تسابق النقاد بعده على المستوى الاصطلاحي فجعلوا لكل حالة من حالات التناص مصطلحا خاصا مع استحالة الفصل بين بعض تلك المصطلحات، كما هو الحال في كتاب البديع لأسامة بن

(1) - انظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب: 131

منقذ، إذ بلغت مصطلحات السرقة عنده خمسةً وعشرين مصطلحا. على أن ما يُذكر للعسكري في هذا المجال أنه لم يكن مجرد راصد للتداخلات النصية، بل كان صاحب رؤية نقدية تعاطى من خلالها مع القضية بفكر ينظر للموضوع من زاوية أوضح وأشمل، فهو يحاكم القضية ولا يحاكم المبدعين، بل كان يشعر بمحنة الأدباء في احتياجهم للمعاني. وهو يفاضل بين الأقوال من باب جودة الأسلوب لا من باب أصل المعنى، وهنا ينبغي النظر في تقليد أسلوب الشكل الفني على أنه سرقة، لأن الأمر متعلق بطريقة القول أكثر من تعلقه بمضمونه. أي إن أسلوبية التعبير هي التي يجب أن تكون محط النظر النقدي لعنايتها بدراسة القيمة الأسلوبية لأدوات التعبير، وكلما كانت تلك القيمة الأسلوبية أبعد في المجاز كان مجال الاختيار أمام الشاعر أوسع،

وهكذا ندرك أن المفهوم الحديث للتناص لم يكن بمنأى عن جذوره التراثية الممتدة في الفكر النقدي، وأن ما اختلف في هذا الموضوع ليس الجوهر، بل الرؤية والمنهج، فالتناص نوع من تأويل النص، أو هو الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ أو الناقد بحرية وتلقائية، معتمدا على مذخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي شكّلته وصولا إلى فك شفرته، إذ إن ثقافة المبدع قد تكوّنت عبر دروب مختلفة لا يُستطاع تبيانها في كل الأحوال. وإن كان من مفهومات التناص أن كل نص إنما هو نتاج نصوص سابقة، فلعله من هذا السبيل نستطيع أن نتخلى عن تلك المفهومات المتوارثة، والتي ترى أن النص يظل مدينا للنص المعارَض فقد أنار له الطريق وفتح له القول.

الفصل الرابع

قضايا البلاغة

1.4 مدخل:

الصورة الفنية تشكيل يتكون من مجموعة من العناصر، وهي تقاطع لمجموعة من العلاقات التعبيرية والفنية، وتعكس من خلال اتحاد عناصرها الذاتية والموضوعية، وتداخلها وتكاملها تصوّر فرد أو فئة أو مجموعة في فترة معيّنة، وتكشف من خلال تكثيفها للتجربة الذاتية وتجسيدها لها عن تجارب متعددة لها امتدادها التاريخي وعمقها الإنساني. والخلاف حول مفهوم الصورة قديمٌ حديث تطوَّر بتطور أشكال العلاقات الإنسانية، واتسع ليشمل ميادين الفلسفة، وعلم الجمال، ونظرية الفن، ولعل أبسط تبرير لديمومة الخلاف حول مفهوم الصورة، واتساع مجال دراستها يعود إلى أن الصورةَ تركيبٌ معقّد يحتوي من العناصر يشمل الفني والفلسفي والجمالي والاجتماعي. ولا يمكن للشعر أن يقوم بوظيفته التي تضمن له التمييز دون الصورة، ذلك أنها لبنة تكوينية جوهرية في كيان الشعر، إذ يحقق الشعر بفضلها وجوده، لذا كانت الصورة هدفا للدراسات التي لا يمكن الوقوف في مقدارها بيسر، وكلها تحاول الإحاطة بهذه الخصيصة معطيةً إياها مفاهيم متعددةً، ومسبغةً عليها وجهات نظر مختلفةً، فمن مهام الصورة الفنية أنها تُجسِّد تجربةَ الفنان وتبلورُ رؤاه، وتعمّق إحساسه بالأشياء، وتساعده على تمثّلِ موضوعه تمثّلاً حسيًّا، والصور بكونها تشخّص المعنوي، وتجعل المحسوس أكثر حسيةً تُعَدُّ بالنسبة إلى المتلقي مدخلاً إلى عالم الفنان، والإحساس بتجربته، كما أنها من أهم معايير الناقد في الحكم على التجربة الفنية وأصالتها. ولما كانت الصورة تصهر في شكلها النهائي عناصر متعددةً: ذاتيةً وموضوعيةً، فإن دراستها تعني دراسة تلك العناصر منفردةً ومجتمعةً، وهي لهذا الطريق الهام بالنسبة إلى الناقد للولوج إلى جوهر العمل الفني وجمالياته المختلفة.

وقد نشأت أهمية الصورة الفنية من خلال معركة النقاد والبلاغيين في الفصل بين اللفظ والمعنى، فاللفظ هو الصياغة الشكلية والهيكل التركيبي في

العمل الأدبي، والمعنى هو الفكرة المجردة التي تفي بالغرض، وقد أوجد هذا الفصل تقسيماً ظاهراً في النص الأدبي وجعله ذا دلالتين: أحدهما خارجية تتصل بالشكل، والأخرى داخلية تقترن بالمضمون، ولعل منشأ هذا الفصل هو المذهب المعتزلي في فهمه للنص القرآني، فهو ذو بعدين: البعد الأول، يتمثل بالفن القولي في دلالته المحسوسة من الألفاظ التي تتشكل بكل صنوف التعابير المجازية، والبعد الثاني: ويتمثل في المعنى الذهني المجرد الذي يترصده المتلقي في النفس من خلال معنى ذلك اللفظ، فهما شيئان مستقلان، وقد خلصوا من وراء هذا إلى القول إن هذه الأشكال عارضة ومتغيرة فهي محدثة، وأن القرآن إنما هو المعنى لاتصاله بذات الخالق، وذات الخالق قديمة، فالقرآن ليس بقديم، لأنه خلاف ذاته تعالى.[1] ومهما يكن من أمر فإن هذه المعركة قد انتهت بفصل العلاقات بين الفكر واللغة فعادت اللغة رموزاً تحتاج إلى الحل بما اشار إليه عبد القاهر: إن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة أو السمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه[2]. وعاد الفكر بهذا التقسيم مستقلاً في تصوره للمعاني. أما عن مصطلح الصورة واستعمالاته في النقد القديم، فقد تناوله غير واحد من النقاد وكان في كل مرة يرد فيها يكتسب دلالةً جديدةً قد تبتعد أو تقترب عن التصور العام لمفهوم الصورة، فقد ذكر الجاحظ (255هـ) مصطلح الصورة فقال- هو يتحدث عن الشعر- بأنه: ضرب من النسج، وجنس من التصوير[3]. وكأنه أراد بالتصوير هنا العملية الذهنية التي تصنع الشعر. أما قدامة (337 هـ) فقد استعمل الصورة نصاً، واعتبرها الهيكل والشكل في مقابل المادة والمضمون، فقال:" إذا كانت المعاني بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور"[4]. وذكر العسكري الصورة في أقسام التشبيه فجعل من أقسامه: تشبيه الشيء صورةً، وتشبيهه به لوناً وصورةً[5]، وقد أراد بهما

(1)-انظر تاريخ الفلسفة في الإسلام، دي بور، ترجمة :محمد عبد الهادي أبو ريدة، لجنة التأليف. القاهرة: 1957
(2) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 347
(3)- الجاحظ، الحيوان، ج3- 132
(4) - قدامة بن جعفر، نقد الشعر: 7
(5) – العسكري، الصناعتين: 267

المثال والهيكل، كما ذكر مصطلح الصور في غير موضع من كتابه سنقف عندها لاحقا. وجاء عبد القاهر الجرجاني (471 هـ) فأعطى للصورة في المجالات النقدية حلولاً خاصةً شرحها بقوله:"واعلم أن قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه، فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء. ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[1]. ويبدو أن الصورة في حدود ما عرضوه لا تتعدى ما وصفت به في مداليل لغوية، وإن توسع فيه إلى ما يشمل الصورة المتخيلة في أقسام التشبيه، وإنما أرادوا بذلك الشكل كما أراد ذلك اللغويون، فهذا " ابن منظور يقول: "الصورة في الشكل وقال ابن الأثير: الصورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقةِ الشيء وهيئته وعلى معنى صِفَتِه. يُقال: صورةُ الفعلِ كذا وكذا أي هيئته، وصُورةُ الأمرِ كذا وكذا أي صِفَتُه"[2] وهو يريد بالشكل الهيئة الخارجية التي يتمثل فيها الشيء، أو الهيكل المحسوس. أما العصر الحديث فعلى الرغم من الاتجاه السائد عند النقاد المعاصرين في محاولة دراسة الصورة الفنية، فإن حقيقة الصورة ما زالت موضع اختلاف لديهم، ويذهبون بذلك مذاهب شتى، فقد عرّف (فان) الصورة بقوله:" الصورة كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادةً من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي إنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، "[3]. وهذا يعني أنها مجموعة العناصر

---

(1) - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز : 365

(2) – لسان العرب، مادة (ص و ر)

(3) - روز غريب ، التمهيد في النقد الحديث، مطبعة دار غندورة، بيروت، ط/، 1971 : 192 وما بعدها

المحسوسة التي ينطوي عليها الكلام، وتوحي بأكثر مما تحمله من تضاعيف المعنى الظاهر. ومقياس الصورة عند أحمد الشايب"هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة ــ فالصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية ــ وهذا هو مقياسها الأصيل، وكذا ما نصفها به من روعة وقوة إنما مرجعه هذا التناسب بينها وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، فيه روح الأديب وقلبه، بحيث نقرؤه، كأنا نحادثه، ونسمعه كأنا نعامله"[1]. وهذا القياس ذو أهمية جديرة بالتأمل، فالصورة من جانب قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة، وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمنشئ وعن تفاعله الداخلي، وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنية، نتيجةً لإيجاده الملاءمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النفسي أسلوبياً. ويقول الدكتور داود سلوم: إن امتزاج المعنى والألفاظ والخيال كلها هو الذي يسمى بالصورة الأدبية، ومن ترابطها وتلاؤمها والنظر إليها مرة واحدة عند نقد النص يقوم التقدير الأدبي السليم[2]. فمقياس الصورة عنده يقوم على أساس تجسيد الفكرة العامة للعلاقات الجزئية في النص الأدبي لتشكل كلاً فنياً واحداً. ويرى الدكتور مصطفى ناصف أن الصورة تستعمل عادة: "للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحياناً، مرادفة للاستعمال الاستعاري"[3]. فالصورة عنده ما استدل بها على التعبير الشاخص الذي يوصلنا إلى إدراك حقيقة الشيء من جهة، وعلى دلالة الكلمة الاستعارية من جهة أخرى. فمصطلح الصورة يكاد ينتقل بنا من المجال الأدبي إلى التدقيق الفلسفي، فلا يعلم ماذا يراد منه بالضبط ــ هل يراد بالمنهج طريقة العرض والأسلوب، أو مجموعة العلاقات الإستعارية في النص؟ وما هي طبيعة هذه الحقائق التي تبينها الصورة ؟ أحقيقة اللفظ، أم المعنى، أم الحس، أم العلاقة القائمة بين الجميع.

2.4 بنية الصورة في كتاب الصناعتين:

---

(1) ـ أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي : 259

(2) ـ داود سلوم ، النقد الأدبي :1- 81

(3) ـ مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، 1958 : 3

إن الحديث عن بنية الصورة في كتاب الصناعتين يتموضع في عدة مفاهيم محددة، وفقا لقوالب منطقيةٍ وأعراف أدبية صارمة؛ لذلك لن يكون مسار الدراسة في هذا الفصل آخذا في ذكر تفاصيل الصورة وتفريعاتها، بقدر ما سيتجه صوب البنية الفكرية لمفهوم الصورة، عند العسكري. والصورة الفنية –في التراث البلاغي عامةً وفي كتاب الصناعتين خاصة– ترتكز على عدة بنيات فكرية فرضتها المرحلة الكلاسيكية (العقلانية)، كما أسهم في تشكلها مفهوم الشعر، والحدود التي تفصل بينه وبين النثر، إلى جانب بعض المؤثرات الفلسفية التي تأثرت بنظرية المحاكاة عند أرسطو، وقد دفعت هذه الأعراف الصورة إلى مسار ضيق محكوم بمبدأ النفعية الدلالية، ولتناسب المنطقي، والتدرج بين طرفي الصورة من الأقل للأعلى.

والصورة الأدبية كما تواضع عليها النقاد مصطلح يشمل المباحث البيانية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وقد توقف العسكري باهتمام عند مبحثي التشبيه والاستعارة، وحاول أن يؤطر لهما تأطيرا دقيقا، أما حديثه عن الكناية فكان ملتبسا وغير دقيق، ولم يفرد للمجاز المرسل أي حديث، والصورة كمصطلح وردت في كتاب الصناعتين في أكثر من موضع؛ إلا أن محتواها المفاهيمي يختلف قليلا عن المصطلح الحديث، وسنقف عند بعض النصوص التي احتوت هذا المصطلح لنناقش الفكرة التي تمثلها، يقول العسكري في جانب تفصيله للأوجه البصرية للتشبيه:" والتشبيه بعد ذلك في جميع الكلام يجري على وجوه منها: تشبيه الشيء بالشيء صورةً"[1] فمصطلح الصورة في هذا الموضع يمثل الهيئة الخارجية للأشياء المحسوسة، وهو محصور بالشكل لا بالنوع أو المادة أو اللون أو الجوهر. ويقول في باب تفضيل الاستعارات القرآنية:" وكذلك قوله تعالى: ﴿وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ ﴾[2]. حقيقته لا تكونن ممسكا، والاستعارة أبلغ، لأن الغل مشاهد والإمساك غير مشاهد،

---

(1) – العسكري، الصناعتين: 267

(2) – سورة الإسراء، الآية:29

فصور له قبح صورة المغلول ليستدل به على قبح الإمساك"[3]. ومصطلح الصورة هنا يبدو أقرب لمصطلح الصورة الفنية، غير أن العسكري قصره على التمثيل والاستدلال. وقال في موضع آخر:" وإنما جعلنا حسنَ المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة، لأنَّ الكلام إذا كانت عباراته رثّةً ومعرضه خلقاً لم يسمَّ بليغاً، وإن كان مفهومَ المعنى مكشوفَ المغزى" [1]، والصورة في هذا الموضع إنما تمثل شكل العبارة والطبيعة التركيبية لمفرداتها. وكذلك تعدُّ الصورة وفقا لاستخدامات العسكري تعبيرا عن نقل المشهد الحسي عن طريق التشبيه؛ ونستطيع أن نتلمس هذا المفهوم من قوله:" ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصوّر الموصوف لك فتراه نصب عينك، وذلك مثل قول الشماخ في نبالة:

خَلَتْ غير آثار الأراجيلِ ترتمِي تقعقعُ في الآباطِ منهَا وفاَضُها

فهذا البيت يصوّر لك هرولة الرجالة، ووفاضُها في آباطها تقعقع. والوفاض جمع وفضة وهي الجعبة"[2]. واستخدام مصطلح الصورة في هذا الموضع يشير إلى فن الوصف، أو نقل المشهد البصري عبر الكلمات، وقد لا يحتمل الوصف صورا بيانيةً كما هو الحال في البيت الأول، فهو معنيّ بالنقل الحرفي (الفوتوغرافي) لجزئيات العالم البصري. وهذا المصطلح أيضا قاصر عن أداء جوهر مصطلح الصورة. ومن هذا ما رواه العسكري عن ابن المقفع في تعريفه للبلاغة، حيث حشرها في مسلك الاستدلال المغلوط، والقياس الخادع، عن طريق التصوير الذي يغيّر وجه الحقائق، كما في قوله:" وقال ابن المقفّع: البلاغة كشف ما غمض من الحقّ، وتصوير الحقّ في سورة الباطل. والذي قاله أمرٌ صحيح لا يخفى موضع الصواب فيه على أحد من أهل التمييز والتحصيل، وذلك أنّ الأمر الظاهر الصحيح الثابت المكشوف ينادي على نفسه بالصحّة"[3]. وهذا الاستخدام لمصطلح الصورة هو أقرب إلى المغالطات في

---

(3) - العسكري، الصناعتين:291

(1) - العسكري، الصناعتين : 19

(2) – نفسه: 145

(3) - نفسه: 64

الحقائق وهو مربوط بتوجيه المتلقي نحو شيء أو دفعه عنه، عبر الحيل. ومن هذا المنطلق فقد كان تعامل العسكري مع مصطلح الصورة خارج حدود الاستعمالات المجازية للغة، وهو في معظمه يشير إلى الشكل التكويني الخارجي لفكرة ما، غير أنه مختلط أيضا بالاستدلال الفلسفي؛ فالصورة تُستخدم دليلا عقليا لإثبات أمر أو لنفيه، أو لتدفع المتلقي إلى تبني موقف سلوكي منه، فهي طبقا لهذا المنظور نوع من الاستعمال العلمي المنطقي، بكل ما في المنطق من صرامة وجفاف.

ولا شك أن مثل هذا الأثر له روابطه التي تشع منها التأثيرات الفلسفية، ومن المعروف أن الفلاسفة اعتنوا بالبلاغة والأساليب البلاغية بشكل خاص؛ رغبةً في امتلاك أدوات التأثير والإقناع على مستوى التخاطب، أما على مستوى التأويل فقد تعاملوا من الصورة تعاملا جامدا، وضيّقوا حدودها في المنفعة المباشرة، وفي التأثير المباشر في المتلقي، وقد حصر الفلاسفة الصورة في مجال النفع الاستدلالي، وهذا الحصر الذي فُرض على الصورة ثبّط من تعبيرها الحقيقي عن رؤية المبدع، وأقصى المبدع جانبا وركز ثقله على المتلقي. فالفلاسفة أسهموا في الانحراف بمفهوم الصورة الفنية وتشويه طبيعتها الخلاقة " فقد نظر الفلاسفة إلى الشعر باعتباره قسما من أقسام المنطق، واعتبروا القول الشعري قياسا من الأقيسة يتألف من المخيلات، وعدوا المخيلات قضايا تُقال فتؤثر في النفس تأثيرا عجيبا من قيض أو بسط. وفي ضوء هذا الفهم عدّ الكندي مبحث الشعر بمثابة المبحث الثامن من مباحث المنطق الأرسطي"[1]. وتقترب آراء الفلاسفة التابعين للكندي من هذا الرأي[2].

ونستطيع أن نلمس أثر الأفكار الفلسفية التي دُفعت إليها الصورة في بيئة المتكلمين والفلاسفة، خصوصا ذلك الجدل الذي دار حول مجازات القرآن، فقد افترض المعتزلة وجود بنيتين للصورة المجازية بنية عميقة وأخرى سطحية، وأن البنية السطحية أو الشكل الحسي للصورة لا يضيف شيئا

---

(1) - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1973: 179

(2) - انظر على سبيل المثال: الفارابي، المجموع، مطبعة الخانجي، القاهرة، 1907: 61، وانظر ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة، 1960: ج1- 511

للمعنى المجرد (البنية العميقة)، فالمجاز القرآني ليس إلا طريقة تعبير وإيصال لمحتوى دلالي واضح، لذلك يمكن أن يُستغنى عن قشور المجاز لنحصل على الدلالة العميقة للمعنى، وفي هذه الحالة تتحول الدلالات الحسية المباشرة إلى دلالات عقلية مجردة، مما يؤدي إلى تعديل الدلالة الظاهرية للآيات المتشابهة وتحويلها إلى دلالات ضمنية لا تتعارض مع صرامة التوحيد الاعتزالي، فكل مجاز إنما هو موصل لمعنى عميق خارج عن الحسية. فالصورة وفقا لتصورات المتكلمين لا تعدوا عن كونها شكلا عارضا لمحتوى عقلي، وقد حصروا فائدة هذا الشكل في حسن تقديم المعنى، أو بإظهاره للمتلقي من حالته المجردة الغامضة، إلى حالة الحسية الواضحة، فهي إما تفيد الإيضاح، أو التحسين أو التقبيح، أو المبالغة.

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نتعرف على الفكر البلاغي الذي صدرت عنه رؤية العسكري فقد تأثر في هذا المناخ العقلي مع أنه لم يكن فلسفيَّ الهوى، ونستطيع أن ندرك ذلك بسهولة من خلال ما قدمه من نظرات نقدية مختلفة في كتاب الصناعتين، وما صرّح به في مقدمته كتابه حيث قال:"وليس الغرض من هذا الكتاب سلوك مذهب المتكلمين وإنما قصدت فيه مقصد صناع الكلام من الشعراء والكتاب"[1]. إلا أن البحث في ميدان الصورة قد نشأ في بيئة الفلاسفة والمتكلمين ومن هنا نلحظ توافق بعض الآراء التي طرحها مع ما جاء عند الرماني في القرن الربع في كتابه (النكت في إعجاز القرآن) والحقيقة أن الصورة ليست قشرةً يمكن طرحها وتناول المعنى المجرد الذي تحتويه، فهي ليست شيئا ثانويا يمكن الاستغناء عنه بل هي وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الرؤى أو الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه وتوصيله. وظل مفهوم الصورة مرتبطا بمفهوم الصناعة الأدبية؛ أو اعتبار أن المعنى سابق للصياغة، وأن الإبداع في الصياغة لا يغيّر من طبيعة المعنى، بقدر ما يغير من طريقة توصيله، أو درجة وضوحه، لأن المعنى يظل بنيةً ذهنيةً مجردةً – قد تتفاوت الصياغات المختلفة له في مدى ما تنتجه من فوائد أسلوبية ودلالية

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 18

– إلا أنها لا تؤثر على النواة، لأن المتلقي يستطيع أن يتخطى أوجه الصياغة والتصوير ليحصل على لب المعنى بعد طرح أشكاله السطحية، مع عدم إنكاره أن تعدد الأشكال قد يفيد دلالاتٍ جانبيةً بالنسبة للمتلقي، وبالنسبة لتقديم المعنى. وقد تحدث العسكري عن فن التشبيه في باب مستقل، كما تحدث في باب تالٍ له عن عيوب التشبيه، وتحدث عن الاستعارة في باب مستقل، ولم يفصّل في فروعها أو أنواعها، كذلك جاء حديثه عن الكناية موزعا في بابين هما باب (الكناية والتعريض) وباب (الإرداف والتوابع) ولم يتحدث عن المجاز المرسل. والعسكري في حديثه عن هذه الأنواع لم يتطرق لتفريعاتها، غير أنه في باب التشبيه تحدث عن التشبيه المضمر في الأداة، وأورد أمثلةً على تعدد المشبه وتعدد المشبه به، واهتم في تفصيل أنماط التشبيه الحسية، كما اهتم بالحدود العقلية لأفق التصوير، وقرن ذلك بالفوائد الدلالية التي تنتجها الصورة. لذلك سنقف عن مفهوم التشبيه بدايةً ثم مفهوم الاستعارة، وسنمر على مفهوم الكناية، محاولين استخلاص أهم البنى الفكرية التي ارتكز عليها الحس النقدي والبلاغي عن العسكري، ومدى تطبيقه ذلك على ما اختاره من أمثلة.

3.4 بنية التشبيه:

بدأ العسكري حديثه عن التشبيه في محاولة لبيان إطاره الاصطلاحي، وإن كان في تعريفه شيء من عدم التمثّل الحقيقي للحدود النظرية للمصطلح، لذلك كان التعريف مجتزأً تنقصه الدقة والإحاطة، فقد قال فيه:" التشبيه: الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه. وذلك قولك: زيد شديد كالأسد، فهذا القول الصواب في العرف وداخلٌ في محمود المبالغة، وإن لم يكن زيد في شدّته كالأسد على الحقيقة"(1). والتشبيه في هذا الحد غير ناضج من حيث الاصطلاح، وإن كان يُفهم منه أنه نوع من النقل الخارجي (الوصف) كما يُفهم منه الحرفية، كما يُفهم منه الحرفية حيث ينوب كل حيث ينوب طرف من طرفي التشبيه مكان الآخر في الصفة المخصوصة (وجه الشبه). وقد عمد العسكري إلى حصر وجوه

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 261

الشبه، أو الروابط الحقيقية بين المشبه والمشبه بـــه، وجعلهـــا هـــذه الـــروابط محصورةً في الجانب الحسي البصري، حيث يقول:" ويـــصحّ تـــشبيه الـــشيء بالشيء جملة، وإن شابهه من وجه واحد، مثل قولك: وجهك مثـــل الـــشمس، ومثل البدر، وإن لم يكن مثلهما في ضيائهما وعلوّهما ولا عظمهمـــا[1].وإنمـــا شبّهه بهما لمعنىً يجمعهما وإياه وهو الحسن. وعلى هذا قول الله عـــز وجـــلّ: ﴿وَلَهُ ٱلْجَوَارِ ٱلْمُنشَـَٔاتُ فِى ٱلْبَحْرِ كَٱلْأَعْلَـٰمِ﴾[2]. إنما شبّه المراكب بالجبال من جهة عظمها لا من جهة صلابتها ورسوخها ورزانتها، ولو أشـــبه الـــشيءُ الشيءَ من جميع جهاته لكان هو هو"[3]. وهذا الحديث هو حصر لوجوه الشبه بين المشبه والمشبه به' ووجه الشبه كما هو معروف قيد عقلي يحصر الصورة في إطار حسي، وهو من جهة أخرى يشي بالغيرية؛ فالتـــشبيه يفيـــد الغيريـــة ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد.

وبعد هذا المهاد النظري الذي لا يعكس عمقا كافيا تجاه مفهوم التشبيه، تحدث العسكري عن أربعة أنماط للتشبيه تحصر حالة المشبه به في الجانـــب الحسي البصري، وترسم لذلك أفقا دلاليا لا يتجاوز الإيضاح المبالغـــة، فـــأول هذه الأنماط هو:" إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما يقع عليه، وهو قول الله عزّ وجـــل:﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعْمَـٰلُهُمْ كَسَرَابٍۭ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ ٱلظَّمْـَٔانُ مَآءً ﴾[4]. فأخرج ما لا يحسّ إلى ما يحسّ، والمعنى الذي يجمعهما بطلان المتوهم مـــن شدّة الحاجة وعظم الفاقة، ولو قال: يحسبه الرأي ماء لم يقـــع موقـــع قولـــه: الظمآن، لأنّ الظمآن أشدّ فاقةً إليه، وأعظم حرصاً عليه"[5]. واللافت للانتبـــاه في هذا النمط من الشبيه هو تأكيد التقـــديم الحـــسي للتـــشبيه، إلا أن التقـــديم محصور بالمشهد البصري، بهدف خروج التجريدي الغـــامض إلـــى الحـــسي الواضح، إمعانا في مزيد من الوضوح، وقد تناول العسكري هذا الضرب مـــن

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 261

(2) - سورة الرحمن، الآية: 24

(3) - العسكري، الصناعتين: 261- 262

(4) - سورة النور، الآية: 39

(5) - العسكري، الصناعتين: 262

خلال شواهد من القرآن الكريم تمثل المنحنى البصري، وكلها تخرج من المعنى العقلي المجرد إلى الحسي الواضح، وكلها تعتمد النقلة من الأقل إلى الأعلى، وقد عني العسكري بإخراج وجه الشبه لإقرار المسوّغ الدلالي لاستخدام التشبيه. ولعل هذا النمط من التشبيه أكثر أنماط التشبيه قبولا عند الناقد القديم، فهو مرتبط بالتجسيد وخلع مظاهر الحياة على المعنوي وتقديمه في صورة حسية "والحسية مبدأ جوهري لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه، باعتباره نشاطا تخييليا في الدرجة الأولى"[1]. والتخييل الشعري كما هو معروف ملازم لإثارة الصور في ذهن المتلقي، لذلك فكل فكرة مجردة تظل تحوم في سديم من عدم التمثل، حيث يعمل التشبيه -في مجاله البصري- على خلق أشكال مجسدة تعين المتلقي على احتواء المعنى، وتُحسّن قابليته للتلقي.

أما النمط الثاني من أنماط التشبيه التي قررها العسكري فهي تشبيه الصورة الحسية بأخرى أكثر حسية منها، كما جاء في قوله:" إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، كقوله تعالى: ﴿ وَإِذْ نَتَقْنَا ٱلْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُۥ ظُلَّةٌ ﴾[2] والمعنى الجامع بين المشبّه والمشبّه به الانتفاع بالصورة، ومن هذا قوله تعالى:﴿ إِنَّمَا مَثَلُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا كَمَآءٍ أَنزَلْنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ إلى قوله: كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِٱلْأَمْسِ ﴾[3] هو بيان ما جرت به العادة إلى ما لم تجر به، والمعنى الذي يجمع الأمرين الزينة والبهجة، ثم الهلاك، وفيه العبرة لمن اعتبر، والموعظة لمن تذكّر. ومنه قوله تعالى:﴿ إِنَّآ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِى يَوْمِ نَحْسٍ مُّسْتَمِرٍّ ۝ تَنزِعُ ٱلنَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ ﴾[4] فاجتمع الأمران في قلع الريح لهما وإهلاكهما والتخوُّف من تعجيل العقوبة"[5]. وهذا النمط أيضا محكوم بالتقديم الحسي البصري، وبالنقلة من

---

(1) - جابر عصفور، الصورة الفنية: 226
(2) - سورة الأعراف، الأية: 171
(3) - سورة يونس، الأية: 24
(4) - سورة القمر، الآيتان: 19 - 20
(5) - العسكري، الصناعتين: 263

الأدنى إلى الأعلى لإقرار وظائف التوضيح أو المبالغة، أما إذا تغيّرت النقلة من الأعلى إلى الأدنى فعندها تختل معادلة التوضيح ويصبح التشبيه خالياً من الفائدة ومستقبحا، ويظهر ذلك في قول العسكري:" والتشبيه يقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه من إخراج...الكبير إلى الصغير"[1]. ومن هذا المنطلق فقد أورد العسكري في باب أخطاء المعاني بعض الاحتجاجات على الصور والتعبيرات التي تخرج من الكبير إلى الصغير، وتقلب المفهوم العقلي النفعي الذي بُني عليه التشبيه، على نحو قوله:" وأخذ الأصمعي على الشماخ قوله: (رحى حيزومها كرحى الطحين) وقال السعدانة [الرحى] تُوصف بالصغر، فقال من احتج للشماخ إنما شبهها بالرحى لصلابتها"[2]. ولا شك أن دفاع المحتج كان بسبب غياب وجه الشبه، الذي يؤكد وظيفة الصورة على نحو دقيق، والعسكري في حديثه عن هذا النمط اكتفى بالشواهد القرآنية في محاولة منه لحصر الأدلة التي تؤكد أن التشبيه –إذا خلا من هذه الأنماط– فقد خلا من الفائدة والاستحسان، والحقيقة أن الأصل في التشبيه ليس الانتقال من الأدنى إلى الأعلى، لأن الشاعر يهدف من خلال التشبيه نقلنا إلى معنى أعمق من المشبه أو المشبه به منفردين، فالشاعر يعيد خلط الأشياء بدون تناسب عقلي منطقي، لأن التناسب العقلي قرين النظرة العلمية لا التخيلية، ومن هنا لا يكون التشبيه مقصورا على نقل المعنى فحسب، بل هو حقل دلالي يولّد معانيا ودلالاتٍ عديدةً من التقاء طرفي التشبيه.

أما النمط الثالث الذي قدمه العسكري فهو:" إخراج ما لا يُعرف بالبديهة إلى ما يعرفُ بها، فمن هذا قوله عزّ وجل:﴿ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلْأَرْضُ ﴾[3] قد أخرج ما لا يُعلم بالبديهة إلى ما يُعلم بها، والجامع بين الأمرين العظم، والفائدة فيه التشويق إلى الجنة بحسن الصّفة. ومثله قوله

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 280

(2) - نفسه: 130

(3) - سورة آل عمران: الآية: 133

سبحانه:﴿كَمَثَلِ ٱلْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًۢا﴾[4] والجامع بين الأمرين الجهل بالمحمول، والفائدة فيه الترغيب في تحفّظ العلوم، وتركُ الاتكال على الرّواية دون الدّراية ". وهذا النمط من التقديم البصري قريب من النمط الأول مع فارق يختص به وهو أن المشبه ذو دلالة حسية بصرية لكنه غير مدرك للعيان، أو يصعب تصوره كما هو الحال في المشبه في الآية الأولى(الجنة) ويأتي المشبه به لتقريب مسافة التصوّر عبر إعطاء دلالةٍ حسيةٍ مدركةٍ للعيان، لغايات الإيضاح والتمكين. وفي هذا استمرار لحصر التشبيه في الفائدة عبر تقييده بالتقديم البصري. أما النمط الربع منه فهو:" إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوةٌ فيها، كقوله عزّ وجلّ:﴿وَلَهُ ٱلْجَوَارِ ٱلْمُنشَـَٔاتُ فِى ٱلْبَحْرِ كَٱلْأَعْلَـٰمِ﴾ [1] والجامع بين الأمرين العظم، والفائدة البيانُ عن القدرة في تسخير الأجسام العظام في أعظم ما يكون من الماء. وعلى هذا الوجه يجري أكثر تشبيهات القرآن "[2]. وطرفا التشبيه في هذا النمط حسيّان تُراعى فيهما النقلة من الأدنى إلى الأعلى، ليفيد التشبيه الإيضاح أو التمكين، وهو نمط مكرر [3]. ومن إيمان العسكري بالتقديم البصري فقد رفض النقلة من الحسي إلى المعنوي، لأن وظيفة التشبيه تخرج عن نطاق الوضوح أو المبالغة إلى الغموض، كما قرر ذلك: " والتشبيه يقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أول الباب، من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي، كما قال النابغة[4]:

تخدِى بهم أدمٌ كأنَّ رحَالها ... عَلَقٌ أُريقَ على متونِ صُوارِ[5]

فَخمَةً ذَفراءَ تُرتى بِالعُرى ... قُردَمانِيّاً وَتَركاً كَالبَصَل

وقال خفاف بن ندبة:

أبقى لَها التَعداءُ مِن عَتَداتِها ... ومُتونِها كَخُيوطَةِ الكِتّانِ

---

[4] - سورة الجمعة: الآية: 5

[1] - سورة الرحمن، الآية: 24

[2] - العسكري، الصناعتين: 264

[3] – انظر هذه الأنماط في كتاب (تحرير التحبير) لابن أبي الإصبع (654هـ)، وقد أورد الكلام بعينه

[4] - انظر الكلام نفسه في كتاب عيار الشعر لابن طباطبا:11

[5] – تخدى: تسرع، أدم: الإبل التي لونها فيه أدمه(من لون التراب)، علق: الدلو. والصوار: البقر

العتدات: القوائم، والمتون: الظهور، يقول: دقت حتى صارت متونها وقوائمها كالخيوط، وهذا بعيد جداً. ومثل هذا محمود غير معيب عند أصحاب الغلو ومن يقول بفضله، وإذا شبّه أيضا صغيرا بكبير وليس بينهما مقاربة فهو معيب "[6]. وأساس هذا الرفض هو خروج التشبيه عن دائرة المنفعة الدلالية، عبر إحالة المعلوم إلى مجهول، أو الكبير إلى الصغير. وكان مصدر هذا التقيّد بالنفعية ذلك الجدل الذي دار حول قوله تعالى: ﴿طَلْعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ﴾. ذلك أن التشبيه يحيل المعلوم على مجهول مما يفقد التشبيه فائدة الإيضاح أو المبالغة. وأدى هذا الجدل إلى إقرار قاعدة هي أن الأصل في التشبيه هو التوضيح والإبانة. على أن مصدر هذا الجدل هو اعتماد المنطق النفعي أو الحصري في مفهوم التشبيه، واعتماد التشبيهات القرآنية أدلةً له باعتباره النموذج المثالي للبلاغة، إلا أن هذا الشاهد أربك التقعيد المنطقي فحاول المدافعون أن يلتمسوا تبريرات كي لا يخالفوا القاعدة المنطقية، ومن هنا رأى بعضهم أن التشبيه يحيل على معلوم بالكراهية والقبح، وقد استقرت كراهيته في كل الأعراف فهو بمثابة المعلوم [1]. والعسكري متردد في قبول هذا الضرب من التشبيه؛ إلا أننا نستطيع أن نكشف إعجابه بأمثلة من هذا التشبيه في كتابه(ديوان المعاني) وهو خارج عن نطاق هذه الدراسة، حيث يكرر المعنى نفسه كما في قوله:" وقال التنوخي في طول الليل:

وليلةٍ كأنها طولُ الأملْ ظلامُها كالدَّهرِ ما فهي خللْ
كأنما الإصباحُ فيها باطلٌ أزهقه اللَّهُ لحقٍّ فبطلْ
ساعاتها أطولُ من يوم النّوى وليلةِ الهجرِ وساعاتِ العذَلْ

وهذا يُستملح وإن لم يكن مختاراً من التشبيه لأن إخراج المحسوس إلى ما ليس بمحسوس في التشبيه رديء"[2]. وقد أدّى هذا بالصورة إلى أن أصبحت محض أسلوب جامد من أساليب الإثبات، ونوعا من أنواع الاستدلال المنطقي، ورأى

---

[6] ـ العسكري، الصناعتين: 280-281

[1] ـ انظر الجاحظ- كتاب الحيوان،ج4: 39- 40

[2] ـ العسكري، ديوان المعاني، مكتبة القدسي، القاهرة، 1352هـ، ص: 190

بعضهم أن هذا التقعيد العقلي الذي حُشر به التشبيه إنما انبثق من تصوّر قاصر يوحد بين الشعر والخطابة ولا يفصل بين استخدام الصورة في الشعر، والاستدلال في المنطق ومن هذه الزاوية يمكن أن يُفسر سبب خلط الفلاسفة بين وظيفة الشاعر ووظيفة الخطيب [3].

لقد أكد العسكري مفهوم التقديم البصري للتشبيه في أكثر من جهة، وإمعانا منه في حصر حركة المشبه به في واجهة التقديم الحسي البصري، فقد عمل على حصر أوجه الصورة البصرية التي تتلخص في الشكل واللون والحركة، وهذه العملية التي قام بها العسكري حركة المشبه به في واجهة التقديم الحسي البصري، فقد عمل على حصر أوجه الصورة البصرية التي تتلخص في الشكل واللون والحركة، وهذه العملية التي قام بها العسكري تهدف إلى حصر وجوه الشبه البصرية التي يقدمها التشبيه، كما جاء في قوله:" والتشبيه يجرى على وجوه: منها تشبيه الشيء بالشيء صورةً، مثل قول الله عز وجل:﴿ وَٱلْقَمَرَ قَدَّرْنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلْعُرْجُونِ ٱلْقَدِيمِ ﴾ [1] وقول عدي بن الرقاع:

تَزجي أَغَنَّ كَأَنَّ إِبرَةَ رَوقِهِ قَلَمٌ أَصابَ مِنَ الدَواةِ مَدادَها "[2]

وهذا الوجه محصور في الهيئة (الصورة) كما سماها العسكري. أما الوجه الثاني فهو محصور في اللون، كما في قوله: "ومنها تشبيه الشيء بالشيء لوناً وحسناً، كقول الله عزّ وجل: ﴿ كَأَنَّهُنَّ ٱلْيَاقُوتُ وَٱلْمَرْجَانُ ﴾ [3]. وقوله تعالى:﴿ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ﴾ [4].

وكقول حميد ابن ثور:

واللَّيلُ قَد ظَهَرَت نَحيزَتُهُ والشَّمسُ في صَفراءَ كَالورسِ "[5]

أما الوجه الثالث من وجوه الصورة البصرية فهو مقيد بالحركة، كما في قوله: "ومنها تشبيهه به حركة، وهو قول عنترة:

غرداً يحكُّ ذراعَه بذراعِه قدحَ المكبِّ على الزِّنادِ الأجذم

وقول الأعشى:

---

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية: 398

[1] – سورة يس، الآية:39

[2] – العسكري، الصناعتين: 267- 268

[3] - سورة الرحمن، الآية:58

[4] - سورة الصافات، الآية: 49

[5] - العسكري، الصناعتين: 268

غَرّاءُ فَرعاءُ مَصقولٌ عَوارِضُها تمشِي الهوينا كما يمشِي الوجى الوحلُ

وقول الآخر:

كأنَّ مشيتَها من بيتِ جارتِها مرَّ السّحابةِ لا ريثٌ ولا عجلُ[6]

ولا تخفى دقة العسكري في حصر أنواع الصورة البصرية، إلا أنه قد أضاف لهذه الأنواع نوعا رابعا وجعله تابعا للصورة البصرية، وهذا النوع سماه(تشبيه معنى) ويقصد به تقديم مشبه به محسوس بصريا في حين يُراد من التشبيه فكرةً أو صفةً خاصةً تتجاوز اللون أو الشكل أو الحركة، لتمثل حالةً عقليةً، ومثّل لهذا النوع بقول النابغة:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلتُ أن المنتأى عنك واسع[1]

فالغرض الذي يقدمه المشبه به يتجاوز أشكال الصورة البصرية، ليصف حالة الشمول والاحتواء والتنفّذ. وهذا النوع داخل ضمن التشبيه التمثيلي كما فرّعه علماء البلاغة فيما بعد، فالمشبه البصري والمشبه به البصري أيضا يتجاوزان المدركات البصرية. وهكذا نجد إلحاحا شديدا من لدن العسكري على حصر التشبيه ضمن النطاق الحسي البصري، فهو يرسم الفضاء الذي يمكن أن يدور التشبيه في فلكه دون أن يفرّع في أنواع التشبيه، والأمثلة التي قدمها تشمل جميع أنواع التشبيه المفردة والمركبة، إلا أن حرصه على دلالة الوضوح جعله يقيّد حركة المشبه به ضمن الإطار البصري الذي يتخذ عدة أشكال. وهذا الحرص على التقييد إنما هو حرص على الفائدة التي تدعم المعنى الأساسي، ولا تغادر منطقة إسناد المعنى وتوضيحه. أما عن تفريعات التشبيه فذلك شأن لم يهتم به العسكري كونه يقدّم الفائدة الدلالية، ويحافظ على حرفية المشهد البصري، وكل ما تنبّه له في هذا المجال هو ملاحظته حذف أداة التشبيه، أو تعدد المشبه والمشبه به في القول الواحد، كما في قوله: "وقد يكون التشبيه بغير أداة التشبيه، وهو كقول امرئ القيس:

لَهُ أَيطَلا ظَبيٍ وَساقا نَعامَةٍ وَإِرخاءُ سِرحانٍ وَتَقريبُ تَتفُلِ

---

[6] - نفسه: 270

[1] - العسكري، الصناعتين: 271

هذا إذا لم يحمل على التشبيه فسد الكلام، لأنّ الفرس لا يكون له أيطلا ظبي ولا ساقا نعامة ولا غيره مما ذكره، وإنما المعنى له أيطلان كأيطلي ظبيٍ "[2].

وكانت مفاضلة العسكري بين التشبيهات المتقاربة على أساس من دقة استقصاء المشهد البصري، فكلما كان المشبه به يماثل المشبه في أكثر من وجه من وجوه اللون أو الحركة أو الشكل كان أفضل لاشتماله على الوضوح، ولتخفيفه من حدة المبالغة، وهذا ما جعله يفضّل قول امرئ القيس على قول بشار في بيتيهما الشهيرين، إذ قال العسكري:" فمن بديع التشبيه قول امرئ القيس:

كأنَّ قلوبَ الطّيرَ رطباً ويابساً لدى وكرهَا العنّابُ والحشفُ البَالِي

فشبَّه شيئين بشيئين مفصلا: الرطب بالعناب، واليابس بالحشف، فجاء في غاية الجودة. ومثله قول بشار:

كأنّ مُثارَ النَّقعِ فوق رؤوسنا وأسيافنَا ليلٌ تهاوَى كواكبُهْ

فشبَّه ظلمة الليل بمثار النَّقعْ، والسيوف بالكواكب. وبيتُ امرئ القيس أجود، لأنَّ قلوب الطير رطباً ويابساً أشبهُ بالعنَّابِ والحشف من السيوف بالكواكب"[1].

وهذا الحرص من الابتعاد بالتشبيه خارج منطقة الدلالة كان مستوحى من النسق الثقافي لعمود الشعر العربي، إذ ينصّ على المقاربة في التشبيه مع عدم تفصيل أشكال المقاربة؛ حيث التقت المؤثرات الفلسفية التي تقيّد حركة المشبه به لصالح الفائدة، مع المواضعات الأدبية التي تلح على التناسب والمقاربة في التشبيه، ونستطيع بوضوح أن نستجلي هذين المؤثرين من تنبيهات العسكري في مواضع مختلفة من كتابه، ففي مجال التماشي مع النسق الثقافي المتواضع عليه يقول: "وأما الطريقة المسلوكة في التشبيه، والنّهج القاصد في التمثيل عند القدماء والمحدثين، فتشبيه الجواد بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والحسن بالشمس والقمر، والسهم الماضي بالسيف، والعالي الرّتبة بالنّجم، والحليم الرزين بالجبل...وشُهِرَ قومٌ بخصالٍ محمودة، فصاروا فيها أعلاماً فجروا مجرى ما قدّمناه، كالسموءل في الوفاء، وحاتم في السخاء، والتشبيه يزيد

---

[2] - نفسه: 271- 272

[1] - العسكري، الصناعتين: 272

المعنى وضوحا ويكسبه تأكيداً، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحدٌ منهم عنه"[2]. فهذا النص يبرز بجلاء دور النسق الثقافي ودور بيئة المتكلمين في بلورة التصور العام لمفهوم التشبيه، هذا التصور المقيّد بالمناسبة وبالمنفعة الدلالية المباشرة يؤدي بالشعر إلى مزيد من التكرار على مستوى المعاني مع اختلاف أشكال الصياغة، كما يؤدي إلى تقييد حركة الإبداع، ويؤدي إلى مزيد من إغفال دور المبدع، وصب الاهتمام على المتلقي السلبي.

وتبعا لهذه المفاهيم ظلت رؤية العسكري للتشبيه مؤطّرةً، فالتشبيه لا يعدو عن كونه نوعا من الزيادة اللغوية التي يمكن الاستغناء عنها، لذلك عندما يتم تحصيل المعنى المجرد يمكن الاستغناء عن بنية التشبيه، إذ إن التشبيه ليس أكثر من قشور تحسينية تعمل على تجميل الشكل الخارجي للمعنى، وهي –وإن حسنت– لا تتجاوز فائدتها الإيضاح أو المبالغة، وقد يأتي التشبيه في أحيانٍ كثيرةٍ نوعا من التلاعب بالألفاظ لإظهار البراعة، كما يأتي في أخرى لرتق فجوة البنية العروضية للبيت حتى يبلغ قافيته، فالتشبيه ضمن هذه الحدود ناقل أسلوبي يهيّئ المعنى المنقول ليصل إلى المتلقي، ولا علاقة له في تغيير المعنى. وقد حصر العسكري فوائد التشبيه ووظائفه في قوله: " والتشبيه يريد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا"[1]. والنظرة إلى التشبيه وفق هذه الوظائف المحددة فيها انتقاص لكم من الإشارات والدلالات التي يحتويها التشبيه، فقد يرتكز المعنى أحيانا على ثقل المشبه به، إذ يمكن تشقيق البنية العميقة للبيت الشعري فتصبح قاصرةً أمام الدلالات التي يقدمها التشبيه، ففي المثال الذي قدمه العسكري لتشبيه المعنى وهو قول مسلم بن الوليد:

وإني وإسماعيل يوم وداعه لكالغمد يوم الروع فارقه النصلُ
فإن أغشَ قوما بعده أو أزورهم فكالوحش يدنيها من الأنس المحل[2]

---

[2] - نفسه: 265
[1] - العسكري، الصناعتين: 265
[2] - نفسه: 271

نستطيع أن نكشف من خلال الشبيه حقيقة تجربة الشاعر ورؤيته النفسية إثـر فقدانه أخاه، فثقل المعنى في البيت الأول يطول شرحه، أما إذا أسقطنا التـشبيه فعندها يصعب التعرف على رؤية الشاعر للموقف، فقوله (لكالغمد يوم الـروع فارقه النصل) يظهر لنا من حيث المعنى أن الشاعر في غياب أخيه لا قيمة له، فهو لا يعدو عن كونه شكلا مجوفا كان يحتوي على قيمة مهمة، وقد فارق كل منهما الآخر، والنظرة الحقيقية لعاطفة الشاعر هي تهوين شأن نفسه أمام شأن أخيه، حيث جعل نفسه شكلا مموها قليل الفائدة أمام الفائدة الحقيقية لأخيه، كما جعل نفسه غير صالح لخشونة الحياة وخطوب الأيام، حيث كان وداعه لأخيـه بمثابة وداعه للأمن، لأن استحضر (يوع الروع) مباشرةً، ويوم الروع لا قيمة للغمد وإنما المعوّل فيها على النصل، لذلك يظل الغمد نوعا من الزينة لا يصلح لخشونة الحياة، ونستطيع أن نتعرف على عاطفة الخوف وعدم الجـدوى مـن الحياة من خلال التشبيه في البيت الثاني، فهو مكتنز بالـدلالات حـول نفـس المبدع التي اضطرت للاقتراب من الأخطار ومخالطة الناس لتعذّر البدائل، مع أن الشاعر مدرك أنه غمد لا نصل فيه ولا طاقة له بمجابهة الأخطار، وإنمـا أصبحت حياته بعد الوداع ضربا من المخاطرة وفقدان الأمان، تماما كـالوحش التي تضطرها قسوة الحياة إلى الاقتراب من البشر، مع تعذّر وسائل الأمـن والمجابهة. ويظل البيتان مكتنزين بالدلالات التي تطول مناقشتها. وإنما كانـت وقفتنا عندهما نوعا من بيان قصور النظرة القديمة لفن التشبيه، عبر التحييـد القسري لحقل الإشارات التي تطرحها بنية التشبيه. فالنظرة العقلية الـصارمة في التعامل مع التشبيه تقتل الطريقة التي ارتآها المبدع للتعبير عن حقيقة مـا يحس به، كما تعجز عن تفسير سبب اختيار المبدع لهذه الصورة أو لتلك. ومن الجدير بالذكر أن الأسلوبية كمنهج حديث تُعنى في تفسير سبب الاختيار.

على أن جانبا من التشبيه قد اقترن بغرض خارج حدود النفع المباشـر في خدمة المعنى الأدبي، أو تسهيل تلقيه، وإنما اهتم هذا النوع في نقل جزيئات العالم الخارجي بدقة، وهو أقرب ما يكون لمفهوم المحاكاة، وفيه جانـب مـن القيود الصارمة، عمل العسكري على إثباتها كقواعد لنجاح غرض الوصـف،

وقد اشتُهر الوصف في الشعر العربي كبديل لفن الرسم، أو هو نوع من الرسم بالكلمات، فالهدف منه هو تصوير مظاهر الحياة وخصوصا الطبيعية منها، والهدف منه يظل داخل حدود التعبير عما يجول في النفس، أو تقدم المتعة الجمالية، وغالبا ما يرتكز هذا النوع على التشبيه الحسي، الذي يقارب بين الموجودات للتعبير عن حالة تجمعها. وقد تحدث العسكري عن غرض الوصف كما جاء في قوله: "ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصوّر الموصوف لك فتراه نصب عينك... كقول يزيد الطائي:

ألا من رأى قومي كأنَّ رجالهم نخيلٌ أتاها عاضد فأمالَهَا

فهذا التشبيه كأنه يصوّر لك القتلى مصرعين. وقال العتابى في السحاب:

والغيمُ كالثوب في الآفاق منتشرٌ من فوقه طبقٌ من تحته طبقُ
تظنه مصمتاً لا فتقَ فيه فإن سالتْ عزاليهِ قلت الثوب منفتقُ
إن معمعَ الرّعدُ فيه قلت منخرق أو لألأَ البرقُ فيه قلتَ محترقُ"[1]

ورؤية العسكري لهذا الفن تظل ضمن النقل (الفوتوغرافي) للمشهد، فهو يشترط فيه أن يُصور المنظر نصب العين، وفي صميم هذا الشرط إقصاء لتعبيرات مهمة يمكن أن يقدمها التشبيه الذي يبتعد عن النقل الحرفي، أو الذي يترك القيمة التعليمية، ليحاول أن يستكنه حقيقة التجربة التي يعيشها الشاعر. ومن هنا فإن نظرة العسكري للتشبيه تغذي الاعتقاد القديم في الصدق الحرفي لتشبيهات الشعراء، حيث يصبح صواب التشبيه في هذه الحالة راجعا إلى التطابق المادي الكامل بين الطرفين على النحو الذي يغدو معه التشبيه فعلا آليا للمحاكاة، ومن هذا المنطلق اعترض العسكري على كثير من الوصف والتشبيهات، وعدها من قبيل الخطأ في المعاني، لأن الوصف فيها تجاوز الدقة في نقل حدود المشهد، ولم يمتلك الشاعر مهارة المحاكاة الحقيقية للأشياء، كما في قوله:" ومن ذلك قول المسيب بن علس:

وكأن غاربَها رباوةُ مخرمٍ وتمدّ ثنىَ جديلهَا بشراعِ

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 145

أراد أن يشبِّه عنقها بالدَّقل[السارية] فشبَّهها بالشّراع. وتبعه أبو النجم فقال:

كأنَّ أهدامَ النَّسيلِ المنسلِ على يديها والشّراع الأطول

والجيد منه قول ذي الرمة:

وهادٍ كجذع الساج سامٍ يقوده معرقُ أحناءِ الصّبيّينِ أشدق

وقال أبو حاتم: الشّراع: العنق، يقال: للعنق الشراع والثليل والهادي، فإذا صحّت هذه الرواية فالمعنى صحيح في قول أبي النجم"[1]. فهذا الإلحاح على نقل جزئيات الموصوف بدقة عبر التشبيه، فيه مغالاة لحساب المنطق على حساب تفسير سبب اختيار الشاعر، والمحاكاة على هذا النسق تقتل الإبداع وتحصره في أشكال صياغية لمحتوى مقرر سلفا. والإلحاح على مفهوم المحاكاة يؤدي إلى مجموعة من المبادئ المظللة أهمها: "أن الوصف لا بد أن يشبه الشيء الموصوف أو يماثله، مما يترتب عليه حرص شديد على الاستقصاء، واستيعاب الصفات"[2] دون أن يضع في الاعتبار العوامل النفسية عند الشاعر. أو ما تقوم عليه العملية الشعرية نفسها من إعادة تشكيل لمعطيات العالم الخارجي. فالوصف يقرر وجود طرفين بينهما مشابهة على نحو ما، وهذا يقتضي النظر إلى نقطة الإلتقاء التي تجمع بين طرفي الصورة، وبالتالي إدراك عناصر المفارقة، ولكن الذي يضغط على المتلقي هو نقطة الالتقاء، وبذلك تظل العلاقة الجدلية بين الطرفين معتمدةً على ازدواجية تصويرية هي الموافقة أو المفارقة.

ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن التشبيه عند العسكري – فيما انتهى إليه من تقعيد للمشهد البصري– كان مستوحى من بعض أفكار سابقيه، كابن طباطبا والرماني، ولكنهما لم يفصلا هذا التفصيل النظري الذي اجتهد فيه العسكري، فقد قال الرماني في مبحث التشبيه: التشبيه عبارة عن العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حال أو عقد، هكذا حد الرماني، وهذا هو التشبيه العام الذي يدخل تحته التشبيه البليغ وغيره، ثم قال: والتشبيه تشبيهان:

---

(1) -العسكري، الصناعتين: 86- 87

(2) - جابر عصفور، الصورة الفنية: 414

تشبيه شيئين متفقين بأنفسهما كتشبيه الجوهر بالجوهر، كقولك: ماء النيل مثل ماء الفرات، وتشبيه العرض بالعرض كقولك: حمرة الخد كحمرة الورد، وتشبيه الجسم بالجسم كقولك: الزبرجد مثل الزمرد، وتشبيه شيئين مختلفين بالذات يجمعهما معنى مشترك بينهما: كقولك، حاتم كالغمام، وعنترة كالضرغام، والتشبيه المتفق تشبيه حقيقة، والتشبيه المختلف تشبيه مجاز للمبالغة [1]. وهذه التقسيمات خاض فيها العسكري ضمن أشكال الصورة البصرية من لون وشكل وحركة، وتوسّع في ذكر الأنماط البصرية للتشبيه. فالتشبيه يظل عند العسكري نوعا من الاختيار الواعي يتم بطريقة متزامنة على المستوى الاستبدالي العمودي، والمستوى النظمي الأفقي، ولا سيما في الناتج الدلالي، وهذا الموقف أيضا هو موقف الشاعر القديم الذي يركز غالبا على الأبعاد والمظهر الحسي الفيزيائي والألوان والحجوم وهذا الموقف أيضا هو موقف الشاعر القديم الذي يركز غالبا على الأبعاد والمظهر الحسي الفيزيائي والألوان والحجوم والمدركات الحسية في عناصر الصورة الشعرية، ولا يولي اهتماما كبيرا للانفعالات والأبعاد النفسية التي تثيرها العناصر، سواء بشكل مباشر أو عن طريق التداعي والترابطات الشعورية.

3.4 بنية الاستعارة:

لم تختلف نظرة العسكري لبنية الاستعارة من حيث حدودها المنطقية عن نظرته للتشبيه، وإن كان لحديثه عن الاستعارة خصوصية من جهة توسيع الأفق الحسي الذي يدور فيه المستعار منه. وقد بدأ حديثه في هذا الباب مباشرةً بتعريفٍ سريعٍ يشمل أوجه الفائدة الدلالية للاستعارة، ثم أعقب هذا التعريف بحشد آيات كثيرة من القرآن الكريم، تناول من خلالها الفائدة التي تطرحها الاستعارة، في محاولة منه لتأصيل وظائف هذا الأسلوب البلاغي وحصر استخدامه، وقد عمل في أغلب تحليلاته للاستعارة القرآنية على إثبات جانب التقديم الحسي بالنسبة للمستعار منه، والخروج من الأغمض إلى الأوضح ضمن من الأغمض إلى الأوضح ضمن الأصول التي قدمها في مبحث التشبيه، إلا أنه لم يربط بين التشبيه

---

[1] - الرماني ، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق : محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر -ط2، 1968 : 80-81

والاستعارة من حيث أصل العلاقة في الاستعارة، كما استقر في كتب البلاغة فيما بعد، حيث نُظر للاستعارة على أنها تشبيه حُذف أحد طرفيه. وقد قال العسكري في تعريفه للاستعارة: "الاستعارة: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمّن ما لا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا"[1]. وهذا القيد المربوط بالفائدة يُعد قاسيا، لأن الصورة الاستعارية أبعد غورا من هذه الحدود البلاغية الضيقة.

وقد وقف العسكري عند شعرية الاستعارة لما تضيفه على التعبير من خصوصية، وهو في كثير من الأحيان يناقش أبعاد الصورة إلا أنه ينحرف فجأةً إلى الفائدة الدلالية التي تقدمها الاستعارة لبنية المعنى المجرد، فالاستعارة بهذا الفهم لا تعدو عن كونها إحدى أربعة فوائد تُضاف إلى مضمون إخباري، أو هي طريقة خاصة في الإخبار تنتج فائدةً محصورةً للمعنى، لذلك يمكن الوصول بسهولة إلى البنية العميقة للمعنى، ويتم التخلي عن الشكل التعبيري الذي قام بنقل المعنى. كما تفيد الاستعارة في تحسين عملية تلقي المعنى على نحو لا يؤديه المعنى الذي يقف على درجة الصفر فنيا، أو المعنى التقريري المباشر، وقد عبّر العسكري عن هذين المفهومين للاستعارة صراحةً، وذلك في قوله:" ولا بد لكل استعارة ومجاز من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة، كقول امرئ القيس:

وقد أغتدي والطيرُ في وكنَاتها بمنجردٍ قيدِ الأوابدِ هيكلِ

والحقيقة مانع الأوابد من الذهاب والإفلات، والاستعارة أبلغ، لأن القيد من أعلى مراتب المنع عن التصرف، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع، فلست تشك فيه"[2]. وهذا المفهوم يدل صراحةً على تصوّره وجود بنيتين للمعنى، وأن

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 295

(2) - نفسه: 298

الاستعارة شكل طارئ أو تالٍ للمعنى المجرد، يمكن أن يُحّسن شكل المعنى ويفيد دلالةً من بين أربع دلالات لكنه عاجز عن أن يخلق معنى بذاته، أو أن يخلق بؤرا دلاليةً جد مهمة.

أما المفهوم الثاني الذي يثبته العسكري للأسلوب الاستعاري فهو تحسين شكل تلقي المعنى، عبر إثارة المتلقي وشدّه للمعنى أو الدلالة المركزية[1]، وفق أسلوب المغايرة الذي يعمل على تنشيط مخيلة المتلقي، فهو بمثابة (الطُعم) الذي ترميه لتجر المتلقي إلى الدلالة العميقة التي تحتويها، يقول العسكري:" وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة"[2]. لكنه لم يحاول تفسير هذا الاعتقاد، مع أن هذا افتراض أسلوبي سليم، لأن النفس الإنسانية تتعلق بكل جديد وبكل مغاير للمألوف، ومن هنا كان تنوع الأساليب في النقد القديم نوعا من تطرية نشاط السامع ومحاولة تنبيهه باستمرار، وجعله في حالة يقظة عبر الأساليب المتعددة التي يستخدمها الشعراء، بما فيها الاستعارة. فموقف العسكري من أسلوب الاستعارة لا يغادر المفهومين السابقين، لذلك يعمد دائما في تحليله للاستعارات إلى استحضار البنية العميقة للمعنى، ومقارنتها مع الشكل الأسلوبي الذي طرأ عليها، ثم تقرير الفائدة التي أضافها الشكل. ففي موقفه من الاستعارة في قول الله تعالى:﴿ إِذَآ أُلْقُواْ فِيهَا سَمِعُواْ لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ ۝ تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ ٱلْغَيْظِ ۖ كُلَّمَآ أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ ﴾[3]. حيث لم يحاول استجلاء الدلالات التي تقدمها الصورة بل اكتفى بقوله: " حقيقة الشهيق هاهنا الصوت الفظيع، وهما لفظتان، والشهيق لفظة واحدة، فهو أوجز على ما فيه من زيادة البيان. وتميّز: حقيقتُه تنشق من غير تباين، والاستعارة أبلغ، لأن التميز في الشيء هو أن يكون كلّ نوعٍ منه مبايناً لغيره وصائراً على حدته، وهو أبلغ من الانشقاق، لأن الانشقاق قد يحصل في الشيء من غير تباين، والغيظ حقيقته شدة الغليان، وإنما ذكر

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 299

(2) - نفسه: 296

(3) - سورة الملك، الآية. 7- 8

الغيظ، لأن مقدار شدته على النفس مدرك محسوس، ولأن الانتقام منا يقع على قدره، ففيه بيان عجيب وزجر شديد لا تقوم مقامه الحقيقة البتة"[4]. فمنهج العسكري في التعامل الصورة الاستعارية لم يغادر منطقة الفائدة البلاغية التي أضافتها الاستعارة للمعنى الأصلي في تجاهل منه للصورة وما يمكن أن تقدمه من معانٍ خارج البنية العميقة. وهكذا يقرر العسكري طريقة تعامله مع الاستعارة، فهي محسن شكلي يطرأ على نظام البنية المجردة للمعنى، ليفيد واحدةً من بين أربعة فوائد، علاوةً على أنه قد يحسّن تلقي السامع للمعنى، ولم يتنبّه العسكري إلى أن الصورة الاستعارية تثير في ذهن المتلقي جملةً من القضايا خارج حدود التوضيح، إذ نستطيع أن نستخلص منها معانيا عديدةً خارج بنية المعنى الأصلي، لأن الاستعارة تلغي الحدود الفاصلة بين الأشياء على نحو قد لا يتوفر في التشبيه.

وقد تابع العسكري في حديثه عن الاستعارة ما أقره من قواعد عقلية في مبحث التشبيه، إذ اشترط في الاستعارة أمورا تدفعها إلى الصواب وتبعدها عن القبح أو الخطأ، وهذه الأمور التي اشترطها تظهر لنا من خلال مناقشته لكثير من الأمثلة، كما جاء في قوله:" وكذلك قولهم: هذا ميزان القياس، حقيقته تعديل القياس، والاستعارة أبلغ، لأن الميزان يصورّ لك التعديل حتى تعاينه، وللعيان فضل على ما سواه. وكذلك: العروض ميزان الشعر، حقيقته تقويمه. ولا بد أيضاً من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه، والمعنى المشترك بين ميزان القياس وتعديله حصول الاستقامة وارتفاع الحيف والميل إلى أحد الجانبين، وهكذا جميع الاستعارات والمجازات"[1]. فهذا الرأي يؤكد أصلين مهمين أقرهما العسكري هما: التقديم الحسي، والتناسب المنطقي بين طرفي الصورة، كما في قوله:(وللعيان فضل على ما سواه) وهذا المبدأ أفاض فيه العسكري في مبحث التشبيه، وأعاد تأكيده في مبحث الاستعارة، وبناءً عليه أخذ العسكري يشيد بكثير من الاستعارات القرآنية على نحو ما نجده في قوله:

---

[4] - العسكري، الصناعتين: 299

[1] – العسكري، الصناعتين: 298

" **ومن ذلك قوله تعالى:**﴿وَقَدِمْنَآ إِلَىٰ مَا عَمِلُواْ مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَٰهُ هَبَآءً مَّنثُورًا﴾[2] حقيقته عمدنا، وقدما أبلغ، لأنه دلّ فيه على ما كان من إمهاله لهم، حتى كأنه كان غائباً عنهم، ثم قدم فاطلع منهم على غير ما ينبغي فجازاهم بحسبه، والمعنى الجامع بينهما العدل في شدة النكير، لأن العمد إلى إبطال الفاسد عدل. وأما قوله: ﴿هَبَآءً مَّنثُورًا﴾ فحقيقته أبطلناه حتى لم يحصل منه شيء، والاستعارة أبلغ، لأنه إخراج ما لا يُرى إلى ما يُرى"[1]. ففي هذه الآية يؤكد العسكري أن ما يُرى أأكد وأتم لوظائف الصورة مما لا يرى، لأن فيه يتحقق الوضوح، وتنشط لدى السامع ملكة التخييل أثناء تلقي المعنى. والمضمون نفسه يعيده العسكري في كثير من الأمثلة على نحو قوله:"﴿وَءَايَةٌ لَّهُمُ ٱلَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ ٱلنَّهَارَ﴾[2] وهذا الوصف إنما هو على ما يتلوح للعين لا على حقيقة المعنى، لأن الليل والنهار اسمان يقعان على هذا الجو عند إظلامه لغروب الشمس وإضاءته لطلوعها، وليسا على الحقيقة شيئين يسلخ أحدهما من الآخر، إلا أنهما في رأي العين كأنهما ذلك، والسلخ يكون في الشيء الملتحم بعضه ببعض، فلما كانت هوادي الصبح عند طلوعه كالملتحمة بأعجاز الليل أجرى عليها اسم السلخ، فكان أفصح من قوله: يخرج، لأن السلخ أدل على الالتحام المتوهّم فيهما من الإخراج"[3]. فالصورة البصرية التي قدمها العسكري في مبحث التشبيه واشترط فيها المناسبة وإفادة الوضوح أو المبالغة – والمبالغة نوع من الكشف والوضوح– واشترط فيها النقلة من الأدنى إلى الأعلى، نجدها في مبحث الاستعارة، وعلى هذا جرى إعجابه بالاستعارة في قوله تعالى:﴿وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا﴾[4] وعلّق عليها بقوله:" حقيقته كثر الشيب في

---

(2) - سورة الفرقان: الآية: 23

(1) - العسكري، الصناعتين: 299- والكلام نفسه يعيده ابن سنان الخفاجي(466هـ) ، انظر سر الفصاحة، ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ط1، 1982 - 246. وما بعدها

(2) - سورة يس، الآية: 37

(3) - العسكري، الصناعتين: 301

(4) - سورة مريم، الآية: 4

(5) - العسكري، الصناعتين: 300

الرأس وظهر، والاستعارة أبلغ، لفضل ضياء النار على ضياء الشيب، فهو إخراج الظاهر إلى ما هو أظهر منه، ولأنه لا يتلافى انتشاره في الرأس، كما لا يتلافى اشتعال النار"[5]. وكرر العسكري في كثير من مناقشته قوله(والاستعارة أبلغ لأن فيه إخراج ما لا يُرى إلى ما يُرى). غير أن التحوّل المهم في نظرة العسكري للاستعارة يكمن في توسيعه نطاق التقديم الحسي الذي ألزمه في مبحث التشبيه واقتصر فيه على المشهد البصري، فهو في مبحث الاستعارة يستعين بقوى الإدراك الحسي والمعنوي في رسم أفق المستعار منه، ولكن ضمن دائرة الشروط التي أثبتها سابقا، وهو في باب الاستعارة يقر بالتقديم الحسي الذوقي والسمعي، على نحو لم يقره في مبحث التشبيه، كما جاء في قوله معلقا على الآية الكريمة:" ﴿ وَلَنُذِيقَنَّهُم مِّنَ ٱلْعَذَابِ ٱلْأَدْنَىٰ دُونَ ٱلْعَذَابِ ٱلْأَكْبَرِ ﴾[1] حقيقته لنرينّهم، والاستعارة أبلغ، لأن حسّ الذائق لإدراك ما يذوقه قوى، وللذوق فضل على غيره من الحواسّ. ألا ترى أنّ الإنسان إذا رأى شيئاً ولم يعرفه شمّه فإن عرفه وإلا ذاقه، لما يعلم أن للذوق فضلاً في تبين الأشياء. وقوله تعال:﴿ فَضَرَبْنَا عَلَىٰٓ ءَاذَانِهِمْ فِي ٱلْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا﴾[2] حقيقته منعناهم بآذانهم، من غير صمم يبطل آلة السمع"[3]. والحقيقة أن توسيع العسكري لنطاق المحسوسات يظل في حدود الإيضاح وتقديم المعنوي في هيئة الحسي. إلا أننا نجد العسكري يوسّع أيضا من نطاق المستعار منه حيث يتجاوز المحسوسات إلى المدركات الشعورية أو النفسية، إذ يعو المستعار منه إلى حقل معنوي يرتبط بالانفعالي في أكثر الأوقات، كما في تعليقه على الاستعارة في قوله تعالى:﴿وَٱلصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴾ [4] "حقيقته إذا انتشر، وتنفس أبلغ لما فيه من بيان الرّوح عن النفس لأن الليل كرباً وللصبح تفرّجا قال الطرماح:

---

(1) - سورة السجدة، الآية: 21

(2) – سورة الكهف، الآية:11

(3) – العسكري، الصناعتين: 303

(4) - سورة التكوير، الآية: 18

على أنّ للعينينِ في الصّبح راحةً بطرحهما طرفيهما كلَّ مطرحِ

والراحة التي يجدها الإنسان عند التنفس محسوسة"[5]. ومن هنا تتحول الأطر النظرية إلى المحسوس غير المادي أو الشعوري الانفعالي، وهو خارج عن المدركات الخمس، وقد وسّع العسكري من هذا المفهوم ملاحقةً للاستعارة القرآنية ومحاولةً لتقعيد فن الاستعارة وفق طبيعتها. وهكذا يستمر العسكري في توسيع أفق المستعار منه كلما التفت إلى الاستعارات القرآنية، حتى لجأ إلى المدركات الشعورية بحكم أنها داخلة في نطاق التمثّل الحسي للمعنى، أو تقدير مساحة الشعور من خلال الدلالة الخاصة للمفردة. غير أنه كل محاولة استكناه للتعبير الاستعاري في القرآن يقيّد الرؤيا بالوظيفة البلاغية، حيث يعمد إلى تقديم البنية المجردة للمعنى ثم يقارنها بالتعبير الاستعاري مبيّنا الفارق الذي أنتجته الاستعارة، وهذا الفارق لا يتجاوز التبيين أو الإيضاح.

ولعل السبب الكامن وراء محاولة العسكري حصر حقول المستعار منه واضطراره لتوسيع النطاق البصري إلى ما سواه، لم يصدر عن رؤية بلاغية أو نقدية ناضجة، بقدر ما كان من رضوخ أمام التعبير الاستعاري في القرآن. فمن باب عدم قدرته على الاعتراض على النطاقات الواسعة لحركة المستعار منه في القرآن اضطر إلى توسيع مفاهيمه النظرية. أما عن سبب تبنّي العسكري للنموذج القرآني في حديثه عن الاستعارة فقد كان رغبةً منه في تأصيل عملية التقعيد وجعلها القول القاطع في ميدان البلاغة، وقد اضطره هذا التأصيل إلى التنازل عن بعض القيود العقلية التي أثبتها في باب التشبيه، مجاراةً لطبيعة التعبير القرآني الذي يظل عصيا على الحصر، وعلى الحدود المنطقية التي يفرضها الإدراك البشري. وقد غاب عن تصور العسكري الكثير من الحقائق المهمة، كما أنه لم يعِ بشكل شامل العلاقات الجديدة التي تنشأ من الاستخدام المجازي للغة، فهي التي "تحرر دلالات الصور من القيود التي يفرضها المعجم، ولكن دون أن يمحوها، إذ إن توق العناصر المتباعدة في الصورة نحو الوحدة يؤدي إلى تعددية على صعيد المعنى والدلالة، فتجمع

---

[5] ـ العسكري. الصناعتين: 302

الصورة كل القيم المعنوية التي تتمتع بها الكلمات، القديمة منها وتلك التي الصورة نحو الوحدة يؤدي إلى تعددية على صعيد المعنى والدلالة، فتجمع الصورة كل القيم المعنوية التي تتمتع بها الكلمات، القديمة منها وتلك التي خلقتها الولادة الجديدة"[1]. وقد تحدث العسكري عن جانب آخر من الاستعارة وهو أثرها على المتلقي، فهي ذات دور في إضفاء نوع من الجاذبية على لمعنى، مما يحفّز المتلقي لسماعه، وإن كان حديثه خاليا من التعليل، إذ قال: "وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة"[2]. وحاول أن يتلمس انطباعية الأثر الاستعاري على نفس المتلقي خلال مناقشته للآيات الكريمة، فمنهجه يعتمد على محاولة تفسير انطباع السامع عند سماعه لجملة الاستعارة، على نحو ما علّق به على قوله تعالى﴿سَنَفْرُغُ لَكُمْ أَيُّهَ ٱلثَّقَلَانِ﴾[3] إذ قال: "معناه سنقصد، لأنّ القصد لا يكون إلا مع الفراغ ثم في الفراغ ها هنا معنى ليس في القصد وهو التوعد والتهديد. ألا ترى قولك: سأفرغ لك، يتضمن من الإيعاد ما لا يتضمّنه قولك: سأقصد لك"[4]. ففي محاولة العسكري الاستعانة بخبرة المتلقي كما يظهر في قوله الذي يكرره(ألا ترى قولك) يظهر لنا مقياسا نفسيا مخالفا للحدود العقلية التي ألزم بها مفهوم الصورة، وهو في هذا المدخل يكشف عن شعرية الخطاب باستحضار ردة فعل المتلقي، ومحاولة إشراكه في الانطباع . كتعليقه على قوله تعالى﴿وَتَوَدُّونَ أَنَّ غَيْرَ ذَاتِ ٱلشَّوْكَةِ تَكُونُ لَكُمْ﴾[5] يعني الحرب، فنّبه على ما له تخاف الحرب، وهو شوكة السلاح وهي حدّه، فصار أحسن من الحقيقة لإنبائه عن نفس المحذور، ألا ترى أن قولك لصاحبك: لأوردنّك على حدّ السيف، أشدّ موقعا من قولك له: لأحاربنّك"[6]. وكثيرة أمثلة هذا الصنف وهي تؤكد استعمال العسكري منهجا قريبا من الانطباعية النفسية

---

(1) - صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986: 14

(2) - العسكري، الصناعتين: 296

(3) - سورة الرحمن، الآية: 31

(4) - العسكري، الصناعتين: 296- 297

(5) - سورة الأنفال، الآية: 7

(6) – العسكري ، الصناعتين: 301

خلاف منهجه الاستدلالي المنطقي. ليُبيّن أن الاستعارة المصيبة لم تكن كـذلك إلا لأنها أفادت أكثر من الحقيقة. والمتلقي حاضر دائما في عملية الإخبار غير التقريرية؛ لما لها من تنبيهاتٍ وتأثيراتٍ في وجدانه، حيث لا تقـوده الـصورة للمعنى المجرد مباشرةً بل تبطّئ التقاءه بالمعنى عبر تنشيط ملكـة التخييـل عنده. ولكن العسكري لم يعلل سبب تعلّق المتلقي بهذه الطريقة من التعبير، ولم يتساءل لماذا كانت الاستعارة أثيرةً لدى المتلقي؟ والحقيقة أن الاستعارة بحكـم مغايرتها للأساليب التقريرية تجعل الخطاب أكثر شعريةً، وإذا كانت الـشعرية تتضمن في محتواها جانبا من إنتاج المعنى عبر انحراف اللغـة عـن نـسقها المعجمي وإنشاء مسافة بين الدوال ومدلولاتها، فإن قدرا مهما منها يكمن فـي مدى استجابة المتلقي وإشراكه في عملية القراءة التأويلية، وكلمـا زاد تفعيـل المتلقي في هذه العملية عبر إدخاله في الدهشة وإشراكه في تحـصيل الدلالـة كلما زادت أدبية الأدب على نحو يرتفع به عن درجـة الـصفر، لأن اللغـة التقريرية والعلمية تكون محايدةً إزاء المتلقي.

والشعرية بمجملها كما يرى بعضهم هي:"فنيات التحول الأسلوبي، وهي استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة لأي تعبير بياني، لذا قال المبرِّد عن العرب:(والتشبيه أكثر كلامهم) ومثله العسكري حيث يقول:(والاستعارة أبلغ من الحقيقية) وكأن صدى هذه الجملة يسري عبر الزمان والمكان ليبلغ (رولان بارت) الذي يردد هذا الصدى بقوله: (الأسلوب ليس أبدا أي شيء سوى الاستعارة فالسمات البيانية التي تتصدر النص ليست حليةً يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسرّ سحره"[1]. وتتمثل أهمية الاستعارة في الطريقة التي تفرض علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه "وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه وتفاجئنا وتدهشنا بطريقة تقديمه، ذلك أنها لا تعرض المعنى كما هو وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من

---

[1] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير 25

الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء"(2). على أن فهم وظيفة الصورة من زاوية المتلقي وحده أدّى إلى مزالق كثيرةٍ أهمها فصل الصورة عن المعنى واعتبارها زائدةً، بل وتفضيل المعنى المجرد عليها إذا لم تفد إحدى الوظائف البلاغية كما يظهر في قول العسكري:"ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا"[1]. وهذا يؤكد حصر الاستعارة في الفائدة الدلالية المقررة. وحديث العسكري عن رديء الاستعارة كان من قبيل ما خالف القيود التي فرضها على الاستعارة، من تناسب وتدرج ومقاربة، كما جاء في تعليقه على الاستعارات في أبيات من الشعر،حيث يقول:" ومن رديء الاستعارة قول علقمة الفحل:

وكلُّ قومٍ وإنْ عزُّوا وإن كرُموا عريفهمْ بأثافِي الدَّهرِ مرجومُ

أثافي الدّهر، بعيدٌ جداً"[2]. فهذا المثال يظهر بعد المستعار منه عن المستعار ويفقد الفائدة المرجوة وهي الوضوح. ومن ذلك ما رواه عن مسلم بن الوليد حين سُئل عن بيتٍ لأبي نواس يتضمن استعارةً، والبيت هو:

رَسْمُ الكرَى بين الجفون محيلُ عفَّى عليه بكاً عليكَ طويلُ

قال: إن كان قول أبي العذافر(باض الهوَى في فؤادِي وفرَّخ التذكار) حسناً، كان هذا حسناً"[3]. ومن هذه العيوب أيضا ما يخل بالنقلة الاستعارية من الأعلى إلى الأدنى، وفي هذا يعترض العسكري على "قول الشاعر:

سقْوا جارَك العيمان لمّا جفوتَهُ وقلَّص عن بردِ الشَّرابِ مشافرُهْ

وقول الآخر:

فما رقَد الولدَانُ حتى رأيتُه على البكرِ يمريه بساقٍ وحافرِ

---

(2) - جابر عصفور، الصورة الفنية: 363

(1) - العسكري، الصناعتين: 295

(2) - نفسه: 231- 232

(3) - نفسه: 334

وأما القبيحُ الذي لا يشكُ في قباحته، فقول الآخر:

سأمنعها أو سوف أجعلُ أمرَها إلى ملكٍ أظلافُه لم تشقّق"[4]

وكل هذا الاستعارات مرفوضة لأن حقل المستعار منه أقل رتبةً من المستعار فهي تخل بشرط التدرج من الأدنى للأعلى، كما أنها تفقد فائدة المبالغة، إذ تعود الاستعارة لتنقص من رتبة المعنى[1]. بدلا من أن ترفعها، وهو ضرب من التهجين أو كما يقول العسكري: "وإذا أريد بذلك الذم والهجاء كان أقرب إلى الصواب"[2]. وفي هذا الصدد يتناول العسكري تجربة أبي تمام كشاعر اشتُهر بكثرة اعتماده على الأساليب البلاغية وخصوصا الاستعارة، فقد أخذ عليه العسكري مغالاته في استعمال الاستعارات البعيدة دون ضوابط، مما أدّى إلى النفور من أشعاره، يقول في ذلك:" وقول أبي تمام(حتى اتقَّتهُ بكيمياء السُّؤدَدِ) أفلا ترى شيئاً أبعد من إكسير الخلق، وكيمياء السؤدد. وقد أكثر أبو تمام من هذا الجنس اغتراراً بما سبق منه في كلام القدماء مما تقدّم ذكره، فأسرف، فنُعي عليه ذلك، وعِيب به، وتلك عاقبة الإسراف. فمن ذلك قوله:

يا دهرُ قوِّمْ من أخدعيك فقدْ أضججتَ هذا الأنامَ من خرُقكْ

كانوا رداءَ زمانِهم فتصدَّعوا فكأنما لبس الزَّمانُ الصُّوفا

نزحتُ به ركيَّ العينِ إني رأيتُ الدَّمعَ من خيرِ العتادِ"[3]

"وقد جنى أبو تمام على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات، وأطلق لسان عائبه، وأكّد له الحجّة على نفسه، واختياراتُ الناس مختلفة بحسب اختلاف صورَهم وألوانهم"[4]. وهذا الرأي مبني على محاولة الخروج على المواضعات العامة التي تكيّف معها الذوق الأدبي، لذلك لقيت استعارات أبي تمام إنكارا لأنها تجاوزت مساحة التعبير التي تواضع عليها الناس، وحاول أن يلغي

---

(4) ـ نفسه: 332

(1) - العسكري، الصناعتين: 295

(2) - نفسه: 332

(3) - نفسه: 334- 335

(4) ـ نفسه: 337

الحدود المنطقية الفاصلة بين الأشياء، وذلك بدمج ما لم يُعهد دمجه من الأمور البعيدة. ولعلنا نلمس في حديث العسكري نبرةً مخالفةً في حديثه عن الصورة، لأنه في حديثه عن القضايا الأخرى كانت نبرة الخطاب تتجه للمبدع، أما في حديثه عن الصورة فكانت نبرة الخطاب تتجه للمتلقي، وقد يكون السبب في هذا اعتماده النص القرآني شواهد للتشبيه والاستعارة، حيث لا يستطع أن يتحدث عن المبدع أو النسيج على منواله، فاكتفى بالتأويل. ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن العسكري لم يحاول أن يناقش فروع الاستعارة المختلفة، كذلك لم يهتم بالحدود الفاصلة بين الاستعارة وبين غيرها من المباحث البيانية، مع أنه وقع في بعض المواضع في خلط على مستوى الأمثلة، لأنه كان مهتما بالبنية الفكرية للمفهوم أكثر من الحدود الاصطلاحية، ومن أمثلة ما وقع فيه من خلط إيراده في باب التشبيه أمثلةً للاستعارة على نحو قول الشاعر:

وإذا الكريم كبت به أيامه لم ينتعش إلا بعطف كريم(1)

كما خلط في باب الاستعارة بعض الأمثلة التي تخص المجاز، كما في قوله: " تقول العرب له عندي يدٌ بيضاء. ويسمون النبات نوءاً، قال الشاعر(وجف أنواءُ السّحاب المرتزق) أي جفّ البقل، ويقولون للمطر: سماء. قال الشاعر:

إذا سقط السماء بأرض قومٍ رعيناهُ وإن كانوا غضابا(2)

فالاستعارة تظل وفق مفهوم العسكري أسلوبا جامدا ينقصه قدر من الحيوية، بينما الاستعارة يجيب أن تتحرك وفق ما يراه المبدع مناسبا، ثم على الناقد أن يفسر سبب اختيار المبدع لها. لأننا في الاستعارة نجد الجملة الشعرية تسند إلى ألفاظها وظيفةً يعجز المعنى الحرفي عن أدائها، فالمعنى الحرفي – كما يرى جان كوهن– يجعل الكلمة عاجزةً عن أداء الوظيفة التي تسندها إليها الجملة، ولكن المعنى الإيحائي يحتل مكان معنى المطابقة، حينئذٍ تتناسب الكلمات على المستوى الإيجابي، فيعطي نوع من المنطق العاطفي معياره

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 267

(2) - نفسه: 304

للجملة الشعرية، وبهذا تكون اللغة قد غيّرت قانونها(3). والعسكري -كما مر سابقا- لا يميل إلى اتساع المسافة بين المستعار منه والمستعار له، حتى لا تكون ثمة صعوبة ذهنية في إيجاد علاقة تسوّغ التعامل الشعري مع أحدهما بديلا عن الآخر، ومن هنا جاء إلحاحه على مناسبة المستعار منه للمستعار له، حتى تبقى الصورة قريبةً من الحقيقة ولا تتسع المسافة بين أطرافها، فالصورة الاستعارية "لا بد لها من حقيقة، هي أصل الدلالة على المعنى في اللغة"(1) فكلما فكانت مسافة الاتساع أقرب إلى أصل المعنى كانت أجود.

4.4 بنية الكناية:

تحدث العسكري عن الكناية في بابين منفصلين من كتابه، أما الباب الأول فقد ورد تحت مصطلح (الكناية) وكان مفهومه لها مقتصرا على التلميح لما يُستقبح ذكره، وقد قال في تعريفه: "وهو أن يكنى عن الشيء ويعرّض به ولا يصرح، على حسب ما عملوا باللّحن والتّورية عن الشيء...وفي كتاب الله تعالى عز وجل: ﴿ أَوْ جَآءَ أَحَدٌ مِّنكُم مِّنَ ٱلْغَآئِطِ أَوْ لَـٰمَسْتُمُ ٱلنِّسَآءَ﴾ (2) فالغائط كناية عن الحاجة، وملامسة النساء كناية عن الجماع. وقوله تعالى: ﴿وَفُرُشٍ مَّرْفُوعَةٍ﴾ (3) كناية عن النساء"(4). وهذا مفهوم العسكري للكناية، فقد جعله مقصورا من حيث التعريف على ما يُكره ذكره، بينما توسع في الأمثلة خارج هذا التعريف. ولم يشترط العسكري في هذا الأسلوب من التعبير أي شرط خلا أنه عاب بعض الكنايات البعيدة في تناولها، على نحو ما جاء في قوله:" قال أبو الحسن بن طباطبا الأصبهاني يصف غلاماً:

منعّم الجسم تحكي الماءَ رقتُه وقلبُه قسوةً يحكي أبا أوسِ

---

(3) - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية: 202
(1) - العسكري، الصناعتين: 298
(2) - سورة النساء، الآية: 43
(3) - سورة الواقعة، الآية: 34
(4) - العسكري: الصناعتين: 407

أي قلبه حجر، أراد والد أوس بن حجر، فأبعد التناول. فكتب إليه أبو مسلم قال: وأنشدنيها أبو مسلم، ولم ينسبها إلى نفسه:

أبا حسنٍ حاولت إيرادَ قافيةٍ مصلّبة المعنى فجاءتك واهية

وقلت أبا أوس تريد كنايةً عن الحجر القاسي فأوردتَ داهية"[5]

كما أورد العسكري بابا سماه (الإرداف والتوابع) وهو داخل ضمن مفهوم الكناية مع أنه اعتقد أن هذا فن مختلف عن الكناية، وقد عرفه بقوله: " الأرداف والتوابع: أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدالّ عليه، الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابعٌ له، فيجعله عبارةً عن المعنى الذي أراده، وذلك مثل قول الله تعالى: ﴿ فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرۡفِ ﴾[1] وقصور الطرف في الأصل موضوعة للعفاف على جهة التوابع والأرداف، وذلك أن المرأة إذا عفّت قصرت طرفها على زوجها، فكان قصور الطرف ردفا للعفاف، والعفاف ردف وتابع لقصور الطرف" [2] . والمصطلح بهذا المفهوم لا يختلف عن الكناية في شيء. ومن الأمثلة التي ساقها على فن الإرداف والتوابع(الكناية) قوله: " ومن الأرداف قول المرأة لمن سألته: أشكو إليك قلة الجرذان، وذلك أن قلّة جرذان البيت ردف لعدم خيره، ويقولون: فلان عظيم الرماد، يريدون أنه كثير الإطعام للأضياف، لأن كثرة الإطعام يردف كثرة الطبخ، ومن المنظوم قول التغلبيّ:

وكل أناسٍ قاربوا قيدَ فحلهمْ ونحنُ خلعنا قيدهُ فهو ساربُ

أراد أن يذكر عزّ قومه، فذكر تسريح الفحل في المرعى، والتوسيع له فيه، لأن هذه الحال تابعة للعزّة رادفة للمنعة، وذلك أن الأعداء لعزهم لا يقدمون عليهم فيحتاجون إلى تقييد فحلهم، مخافة أن يساق فيتبعه السّرح"[3]. وهذه الأمثلة لا تدع مجالا للشك أن المقصود بالإرداف إنما هو الكناية.

---

(5) - نفسه: 409

(1) – سورة الرحمن، الآية: 56

(2) - العسكري، الصناعتين: 385

(3) – نفسه: 386- 387

وهذا محتوى ما قدمه العسكري في فن الكناية غير أنه لم يوجّه استعمال الصورة الحسية فيه، مثلما فعل في المبحثين السابقين، مع أن أكثر الأمثلة في باب الكناية تشير إلى استعمال الصورة الحسية للدلالة على معنى تجريدي، حيث تبطّئ بذلك التقاء المتلقي بالدلالة المركزية، من خلال استخدام طريقة شبيهة بالاستدلال التصوري. إذ يمكن أن تُحمل جملة الكناية على المعنى الحقيقي، ويمكن أن تُحمل على المعنى المجازي، فتشكل سلسلةً من الدلالات الفرعية التي تقود إلى الدلالة الرئيسة، على نحو ما في المثال الذي قدمه العسكري (عظيم رماد القدر) حيث يمكن أن يُحمل على المعنى الحقيقي فلا يقدم أي إشارة خارج دلالة الكلمات المعجمية، ويمكن أن يشكل سلسلةً من الإشارات، كما فصل العسكري في شرحه: عظيم رماد القدر> دلالة على كثرة إشعال النار> وكثرة إشعال النار دلالة على كثرة القيام بفعل الطبخ> وكثرة القيام بفعل الطبخ > دلالة على كثرة القيام بواجب الضيافة> وكثرة القيام بواجب الضيافة> دلالة على الكرم، فهذا التسلسل بالإشارات الفرعية يقود المتلقي إلى الدلالة عبر سلسلة من الصور والعمليات التخييلية .

فالكناية كطريقة من طرق التعبير تعمد إلى إظهار جانب من صورة حسية، حيث يقوم هذا الجانب باستدعاء ملحقات الصورة وتجميعها، وإنتاج دلالة مجردة منها. ولكن العسكري كعادته يلجأ إلى استحضار البنية الأولية للمعنى، ويعمل على مقارنتها بالتعبير الكنائي لإظهار الناتج الدلالي، مما يؤكد أن الصورة تظل شكلا طارئا على أصول الإخبار تفيد دلالةً ما، أو تحسّن تلقي السامع للخبر. ومما تجدر الإشارة إليه أن الكناية ترتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة، فهناك كنايات تموت في بيئتها، بسبب غياب مفهومها الحسي عن بيئات أخرى. ويبدو أن الكناية – وإن كانت أقلَّ تأثيرا من الاستعارة في خلق الأخيلة التصويرية– إلا أنها تقوم في بنيتها على الاتساع الدلالي، الذي يثير في الذهن توترا يحفز أخيلتنا على الانطلاق والتفكير، مهما كان مستواه وفاعليته، فالكناية

" لا تتحلى بأصالة الاستعارة وبقوتها التعبيرية، ولكن هذا لا يعني أن الكنايـــة تفتقر إلى القدرة التعبيرية وتعجز عن خلق الصور"[1].

ويفرق البلاغيّون بين الكناية والمجاز ،في أن الكناية يمكن إرادة المعنى الأصلي فيها، على حين أن المجاز لا يمكن معه إرادة المعنى الأصلي. بل لابد أن توجد فيه قرينة مانعة من إرادة هذا المعنى[2]، ومن ثم فإن الصورة الكنائية هي أقرب أنماط الصورة إلى التعبير المباشر الفطري، وكثيرا ما تمتزج الكناية بالدلالة الحقيقية للصورة، ولكن هذا كله لا يعني في النهاية أن الصورة الكنائية أقل في مستواها الفني من بقية أنماط الصورة، بل إنها كثيرا ما تكون أقرب إلى الوجدان بجمالها الهادىء، فضلا عن أنها تعطي عدة مستويات دلالية يتوالد بعضها من بعض، بدءاً بالدلالة الحقيقية للتركيب وانتهاء بمستويات بالغة الرحابة والقدرة على الإقناع الفني بما يبثه الشاعر للمتلقي من أفكار ومشاعر. وهكذا اقتصر حديث العسكري عن الصورة على ثلاثة مباحث هي: التشبيه والاستعارة والكناية، وقد اجتهد في رسم الأفق الذي تتحرك فيه الصورة، إيمانا بقيم الوضوح والسهولة، وبعدا عن الاتساع والتعقيد، فاشترط التقديم الحسي، وركّز على الجانب البصري منه، واقتصر على توضيح هذا المفهوم وتطويره. ويبدو لنا أن هذه الرؤية الشكلية التي تحرص على فصل عنصري الصورة واستحضار البنية الأصلية للمعنى، كانت مستوحاةً من مفهوم الصناعة الأدبية، ومن إشكالية أن المعنى سابق للفظ، لذلك لجأ العسكري إلى فصل الصورة عن المعنى والاستغناء عنها والاقتصار على جانب الفائدة الدلالية المحددة التي يمكن أن تضيفها، متجاهلا منافذ عديدةً للصورة يمكن أن تزيد المعنى نفسه زياداتٍ عجيبةً، كذلك يمكن أن تقدم لنا حقيقة تجربة الشاعر وعالمه الخاص، وثقافته وبيئته. وهذه النظرة للصورة أدّت إلى عدم التفريق بين استعمالها في الشعر واستعمالها في الاستدلال المنطقي، مما أدى إلى فساد في عملية التذوق نفسها. ولم يحاول العسكري أن يتوسع في مفهوم الكناية مثل ما فعل في

---

(1) - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة: 123

(2) - انظر القزويني، الإيضاح ج3- 159- 160

مبحثي التشبيه والاستعارة، كذلك لم يتحدث عن مفهوم المجاز، مع أنه أطلق على باب الاستعارة اسم (الاستعارة والمجاز). فالتشبيه والاستعارة على وجه الخصوص هما لونا الصورة الفنية عند العسكري، لاشك أن هذين اللونين من الصور هما أكثر ألوان الصور الفنية إيثارا لدى الشاعر العربي، وأكثرها شيوعا في شعره، ولذلك أولاهما البلاغيون والنقاد القدامى اهتماما كبيرا في دراساتهم النظرية والتطبيقية، حتى ليمكن القول -بدون كبير مجازفة- إنهما وحدهما احتلاً من اهتمام القدماء مساحةً تتجاوز المساحة التي احتلتها كل الفنون البلاغية الأخرى، ويكاد مصطلح (الصورة الشعرية) ينصرف إليهما على وجه الخصوص حين يتعلق الأمر بتقييم تراثنا الإبداعي والنقدي فيما يتصل بمفهوم الصورة الشعرية أو الصورة الفنية.

إن وقوف العسكري من الصورة أمام الجانب البلاغي النفعي أدى إلى حشر الصورة في مزالق ضيقة، تحويلها إلى أسلوب جامد من أساليب الاستدلال أو التوهيم. فمفهوم الخيال وفق لرؤية العسكري يظل محيدا، أو هو مقيد بقواعد العقل، ومعايير الفهم الثاقب، والمحافظة على علاقات العالم الخارجي، فالرؤية العقلية لا تتعاطف مع الخيال، وتؤمن بالحدود التي تفصل بين الأشياء ولا تؤمن بالتداخل، وترفض كل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة. وفهم الصورة البلاغية يتطلب كذلك التركيز على الجانب التركيبي لها، حتى نستطيع الوقوف على جوهر بنيتها وهو الانزياح الدلالي الذي نشأ من إسقاط مبدأ الاختيار على مبدأ التوزيع، وهو أمر يكاد يشمل جميع الصور البلاغية، ولكن بدرجات متفاوتة، فاللغة الشعرية لها القدرة على إيجاد سلسلة من العلاقات التركيبية تماثل العلاقات التي تقوم بين الأجزاء المنفصلة في مجموعة لغوية استبدالية. ويكون طريق كشف هذه العلاقات هو التنقل في استنباط المعاني من سبل صياغتها في التشبيه والاستعارة والكناية، لتقيم الدليل على الذهني بالحسي وتخلص إلى القيمة من خلال الظاهر إلى الواقع، ومن مجاز القول إلى الحقيقة، ومن التعبير الاستعاري إلى الأصل الاستعمالي، ومن

6.4 إنتاج الدلالة بين الغموض والوضوح

ترتكز النظرية البلاغية عند العسكري على عدة أسس فنية تشكّل حلقةً متكاملةً لحقيقة المبالغة، ولعل عنصر السهولة والوضوح من أهم تلك العناصر والأسس؛ لأن كل إنتاج أدبي يتخطّى هذه الصفة لا يُلتفت إليه تبعا لرؤية العسكري، فهو يعيق عملية التلقي، ويعطّل عملية التوصيل برمتها، لذلك ردد العسكري في مواضع كثيرة من كتابه فكرة الوضوح، فالبلاغة" إيضاح المعنى وتحسين اللفظ"[1]، ويقول العسكري في معرض حديثه عن الخطاب الأدبي فهو" لا يكون بليغا حتى يعرى من العيب ويتضمن الجزالة والسهولة"[2]. ومن هنا ندرك أن الوضوح والسهولة علامة رفعة بالنسبة للخطاب فهي من مكملات البلاغة لارتباطها بالكشف عن مغزى الخطاب مباشرةً، فالخطاب الذي يعيق حركة الفهم عند المتلقي مرفوض بسبب افتقاره لأبجدية التخاطب، والبلاغة من أولى سماتها عند العسكري" أنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه"[3]. إذ لا يتولد تأثر أو شعور من غير معرفة أو إدراك، لأن طبيعة التأثر ومدى الشعور يتوقف على بيان الصورة ومدى وضوح الرؤيا. ولما كان الشعر العربي في معظمه شعرا مسموعا أكثر منه مقروءا كان المعوّل الأساسي في عملية التلقي على الفهم المباشر، لكي يستطيع المتلقي متابعة المعاني المطروحة، وهذه الميزة اشتُهرت في الشعر الجاهلي فيما قبل مرحلة التدوين، لكنها استمرت في عصور الأدب عبر ذوق النقاد، فقد اتخذوا الشعر الجاهلي أنموذجا راقيا للمحاكاة، وكذلك استمر عبر النسق الثقافي الذي استقرت عليه أعراف الأدباء. وفي ظل هذه الرؤيا لا سبيل إلى عملية الفهم إلا أن تسفر العبارة عن معانيها، وتكشف الألفاظ عن حقيقة كل ما يُراد منها، فلا يتكلف المتلقون جهدا في تأمل ما يسمعون.

وبناءً على هذا الفهم عاب العسكري ذوق جماعة من الناس يستجيدون الكلام إذا أبعد غوره واستعصى على الإدراك المباشر، كما في قوله:" ولا خير

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 21

(2) - نفسه: 53

(3) - نفسه: 15

في غرابة المعنى إلاَّ إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى، وظهور المقصد. وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكدّ، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّةً غليظةً، وجاسيةً غربيةً، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً وسهلاً حلواً، ولم يعلموا أنَّ السهل أمنع جانباً، وأعزّ مطلباً، وهو أحسن موقعا، وأعذب مستمعاً. ولهذا قيل: أجود الكلام السهل الممتنع"[1]. ومن هذا المبدأ يكون الوضوح أصل العملية الأدبية، وجوهر عملية التواصل التأثير، ولا سبيل للكلام غير السهل إلى التأثير إلا بعد جهد، وقد عبّر عبد القاهر الجرجاني عن هذه الفكرة، وذلك في قوله: "الشعر والكلام لم يُذَمَّ لأنه مما تقعُ حاجةٌ فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأنّ صاحبه يُعْثِرُ فِكرَك في متصرَّفه، ويُشيكُ طريقك إلى المعنى، ويُوعِّر مذهبَك نحوه، بل رُبّما قَسَّم فكرَك، وشعَّب ظَنَّك، حتى لا تدري من أي تتوصّل وكيف تطلب. وأمّا الملخَّص فيفتح لفكرتك الطريقَ المستوي ويمهِّده"[2].

ومن هنا يرى العسكري أن كل خطاب أريد به التأثير وكان مفتقرا للإيضاح والسهولة إنما يدل على عجز صاحبه عن الإفصاح، وهو قصور في العملية الإبداعية، أو كما عبّر عن هذا المعنى بقوله: " وتعمية المعنى لكنةٌ، إلا إذا أُريد به الإلغاز وكان في تعميته فائدة، مثل أبيات المعاني، وما يجري معها من اللّحون التي استعملوها وكنوا بها عن المراد لبعض الغرض. فأما من أراد الإبانة في مديح، أو غزل، أو صفة شيء فأتى بإغلاق دلّ ذلك على عجزه عن الإبانة، وقصوره عن الإفصاح، كأبي تمام حيث يقول:

خانَ الصفاءَ أخٌ خانَ الزمانَ أخاً عنهُ فلمْ يتخوَّنْ جسمهُ الكمدُ"[3]

ولا شك أن السهولة التي ينشدها العسكري إنما هي صفة تلحق بالبناء اللفظي، كما تلحق بالبناء الفني، والفكري من حيث عمقه ودقته ومن حيث درجة انزياحه. وقد تحدث العسكري عن ما يعتري الألفاظ والتراكيب من غموض وما يعتري الصورة والفكرة من غموض أيضا، وبيّن رأيه في كل حالة، ففي

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 75

(2) - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: 87

(3) – العسكري، الصناعتين: 39

جانب الألفاظ يرى أن من أول شروط السهولة والوضوح:" أن يكون لفظك شريفا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا وقريبا معروفا"[1]. وفي هذا تحديد مسبق لطبيعة اللفظة المفردة التي تتسم بالسهولة، ولكن العسكري لم يحدد مجال شرف اللفظ وفخامته، بل يظل التحديد فضفاضا ويمكن أن يستوعب الكثير، من حيث أنه لم يذكر من هو المخوّل في تحديد شرف اللفظ. غير أننا لا نعدم سبيلا في التعرف على ماهية شرف اللفظ من خلال ما ذكره العسكري من عيوب الألفاظ، فقد حدد المرفوض من الألفاظ من عدة جوانب: منها جوانب فونيمية تخص طول الكلمة، ومخارج حروفها، ومدى خفتها على النطق، وعذوبة جرسها، ومنها قضايا الاستعمال والذيوع وهي تخص غرابة الكلمة ومدى شيوعها على ألسنة الناس، ومنها جوانب صحة اللفظ، من حيث أصلها كأن تكون عاميةً مبتذلةً، أو دخيلةً غريبة، أو مضطربة الدلالة.

وما يعنينا في هذا الصدد هو الألفاظ من حيث كونها عامل غموض في إنتاج الدلالة، ولعل أوضح ملمح يقدمه العسكري هو كون اللفظ "بعيداً عن التعقيد. والتعقيد، والإغلاق، والتقعير سواء. وهو استعمال الوحشيّ، وشدة تعليق الكلام بعضه ببعض، حتى يستبهم المعنى...فمثال الوحشيّ قول بعض الأمراء وقد اعتلّت أمّه فكتب رقاعاً وطرحها في المسجد الجامع بمدينة السلام: صين امرؤ ورعى، دعا لامرأة إنقحلة مقسئنّة، قد منيت بأكل الطّرموق، فأصابها من أجله الاستمصال، أن يمنّ الله عليها بالاطرغشاش والإبرغشاش. فكلّ من قرأ رقعته دعا عليها، ولعنه ولعن أمه.الطرموق، الطين. والاستمصال: الإسهال، واطرغش، وابرغش: إذا أبلّ وبرأ"[2]. وهذه الصفة للألفاظ تكاد تجمع عيوب اللفظ كلها، من جهة الاستعمال، وبعدها عن الذيوع، وجهل الأغلبية بمعناها، إلى جانب طول الكلمات وصعوبة نطقها. وفي هذا المجال يكثر العسكري من الأمثلة والروايات التي تنص على اطّراح الغريب

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 152

(2) – نفسه: 56-57

من لكلام، وعلى رفض الأشعار التي تشتمل عليه، كما في روايته عن أحدهم وقد سُئل عن استعماله الغريب في شعره، إذ قال: " ذاك عيٌّ في زماني، وتكلُّفٌ منِّي لو قلتُه، وقد رزقتُ طبعاً واتساعاً في الكلام، فإنا أقول ما يعرفه الصغير والكبير، ولا يحتاج إلى تفسير. ثم أنشدني:

أيَا ربِّ إني لم أردْ بالذي بهِ مدحتُ عليّاً غيرَ وجهكَ فارحِم

فهذا كلام عاقلٍ يضعُ الشيء موضعه"[1]. ويطرح العسكري في مقابل الألفاظ الغريبة ما سماه الألفاظ الجزلة، مع أنه لم يفصح عن معايير الجزالة التي يتوخاها، غير أن الأمثلة تؤكد أن الجزالة تخص التوسط من جهة الذيوع والاستعمال، فهي ليست من كلام العامة والسوقة، كذلك ليست من الألفاظ الحوشية، كما أنها تتسم بالعذوبة من جهة جرسها وخفة نطقها، مع محدودية الدلالة، ويضع العسكري معيارا للجزالة هو أن العامة تفهمه ولا تستطيع الإتيان بمثله، كما جاء في قوله: " وأما الجزل والمختار من الكلام فهو الذي تعرفه العامّة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها. فمن الجيد الجزل المختار قول مسلم:

وَرَدْنَ رواقَ الفضلِ فضلِ بن خالدٍ فحطَّ الثناءَ الجزلَ نائلُه الجزلُ
بكفِّ أبي العبّاسِ يُستمطرُ الغنى وتُستنزلُ النُّعمى ويُسترعفُ النَّصلُ
ويُستعطف الأمرُ الأبيُّ بحزمهِ إذا الأمرُ لم يعطفه نقضٌ ولا فتلُ

...فهذا وإن لم يكن من كلام العامّة فإنهم يعرفون الغرض فيه، ويقفون على أكثر معانيه، لحسن ترتيبه، وجودة نسجه"[2]. إلا أن الجزالة قد تكون صفةً للألفاظ المتوعرة، التي تبدو فصيحةً من حيث أصلها ومعناها، إلى جانب قلة شيوعها وثقلها على النطق، وهذا مثل ما وصف به العسكري أبياتا من شعر تأبط شرا بقوله:"وأما الجزل الرديء الفجّ الذي ينبغي ترك استعماله فمثل قوله:

ولما سمعتُ العوضَ تدعو تنفّرتْ عصافيرُ رأسِي من نوىً فعوائنَا
وحثحثتُ مشعوفَ الفؤاد فراعَنِي أناسٌ بفيفانٍ فمزتُ القرائنا

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 76.
(2) - نفسه: 79- 80

فهذا من الجزل البغيض الجلف، الفاسد النَّسج، القبيح الرّصف، الذي ينبغي أن يتجنّب مثله"[1]. فغموض المفردات على الرغم من صحتها يقف عائقا أمام عملية التوصيل، وتلقي الدلالة، ويبعد التأثير عنه لبعد الفهم. وثمة وجه آخر من وجوه الغموض المرفوض ناقشه العسكري وذلك فيما سماه (الألفاظ المشتركة) وهو يخص غموض المفردة من جهة دقة دلالتها، حيث يلتبس المعنى بين عدة دلالات، كما يرتكز جانب من هذا المصطلح على الغموض الذي يعتري التراكيب، إذ لا يؤدي التركيب دلالةً قطعية بسبب عدم دقة الألفاظ، كما في قوله معلقا على الألفاظ المشتركة ووجوب تنقية الكلام منها:" وتخرجه من الشركة، فهو أن يريد الإبانة عن معنى فيأتي بألفاظ لا تدلّ عليه خاصة، بل تشترك معه فيها معان أخر، فلا يعرف السامع أيها أراد. وربما أستبهم الكلام في نوع من هذا الجنس حتى لا يوقف على معناه إلى بالتوهم. فمن الجنس الأول قول جرير:

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم يوم الرحيل فعلتُ ما لم أفعلِ

فوجه الاشتراك في هذا أن السامع لا يدري إلى أيّ شيء أشار من أفعاله في قوله: فعلت ما لم أفعل. أراد أن يبكي إذا رحلوا، أو يهيم على وجهه من الغمّ الذي لحقه، أو يتبعهم إذا ساروا، أو يمنعهم من المضيّ على عزمة الرحيل، أو يأخذ منهم شيئاً يتذكرهم به، أو يدفع إليهم شيئاً يتذكرونه به، أو غير ذلك، مما يجوز أن يفعله العاشق عند فراق أحبته، فلم يبن عن غرضه، وأحوج السامع إلى أن يسأله عما أراد فعله عند رحيلهم. وليس هذا كقولهم: لو رأيت عليا بين الصفين، لأن دليل البسالة والنكاية في هذا الكلام بيّن، وأمارة النقصان في بيت جرير واضحة، فمن يسمعه وإن لم يكن من أهل البلاغة يستبرده ويستغثّه، ويسترجع الآخر ويستجيده"[2]. فهذا النص الطويل يظهر لنا أن توسع الدلالة الذي سماه العسكري بالاشتراك يقع خارجي التعبير الكنائي، إذ إن التعبير الكنائي نستطيع حصر دلالته لأن الكناية تستعمل دائما دلالةً جزئية فرعيةً لتدل

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 82- 83

[2] – نفسه: 42

على ما هو أوسع منها، غير أن التعبير غير المجازي حين تتسع دلالته لا يمكن حصر المغزى الذي يرمي إليه المبدع. أما الاشتراك على وجه المفردة الواحدة، فيقع في تشاكل صيغ المفردات مع اختلاف معانيها، وقد تحدث العسكري عن هذا المعنى في قوله:" ومن اللفظ المشترك قول أبي نواس:

وخبن ما يخبن من آخرٍ منه وللطّابن أمهارُ

الأمهار ههنا جمع مَهر، من قولهم: مَهَر يمهر مهراً. والمصادر لا تجمع، ولا يشكّ سامع هذا الكلام أنه يريد جمع مُهْر فيشكل المعنى عليه"[1]. فمثل هذا الاشتراك بين المفردات قد يعيق الوصول السهل إلى المعنى. أما على مستوى مرادفات المعنى الواحد فيؤكد العسكري أن ثمة خصوصية لكل مفردة، فالمبدع يتعامل بحساسية بين البدائل المختلفة للمعنى، فهو في عملية الاختيار الدقيقة، يتجنب بعض الإشارات الجانبية لبعض المفردات، لأنها قد توحي بإشارات لا يرغب فيها المتلقي، وينقل لنا العسكري هذا المعنى عبر روايته عن أحد الشعراء في تعامله مع المفردة، حيث قال: " إن رجلاً أنشد ابن هرمة قوله:

بِاللّهِ رَبِّكَ إن دَخَلتَ فَقُل لَهُ هَذا ابنُ هَرمَةَ قائماً بالبابِ

فقال: ما كذا قلتُ، أكنتُ أتصدَّق؟ قال: فقاعدا. قال: كنت أبول؟ قال: فماذا؟ قال: واقفا. ليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى"[2]. فاللغة بهذه الاعتبارات – كما يتضح عند العسكري- تمثل نظاما يتصل بالأنسقة الخاصة، وتخضع لاعتبارات تتحكم في علاقاتها، وهو ما يمكن أن نجد له ما يقابله في الدراسات الأسلوبية الحديثة في مجال دراسة العلاقات السياقية والإيحائية، فإننا " لو أخذنا أي كلمة من هذه السلسلة السياقية لوجدنا أنها تثير كلمات أخرى – بالتداعي والإيحاء – خارجة عي القول، ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة، ومن هنا تتكون مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعددة" [3]. وعلى هذا تغدو المترادفات ذات حساسية خاصة، إذ يعرف المبدع أي وجه يستعمله منها، وأن العشوائية في ذلك قد تنحي التركيب إلى دلالات لا يريدها

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 44- يخبن بمعنى يجرين، والطابن: الفطن

(2) - نفسه: 83

(3) – صلاح فضل ،النظرية البنائية في النقد: 36

المبدع. ومن هذا المبدأ يعترض العسكري على بعض الاستعمالات الخاطئة عند المبدعين، فمن ذلك قوله:" ومن عيوب اللّفظ استعماله في غير موضعه المستعمل فيه، وحمله على غير وجهه المعروف به، كقول ذي الرمة:

نَغارُ إذا ما الرَوعُ أبدى عَلى البُرى ونقرِي عبيطَ اللّحمِ والماءُ جامسُ

لا يقال: ماءٌ جامس، وإنما يقال: ودكٌ جامس"[1].

أما الوجه الآخر من وجوه الغموض اللفظي فهو على مستوى التراكيب، لأن بناء التراكيب يجب أن يكون سلسا ومرتبا ترتيبا سليما، لكي لا يعيق عملية الفهم، وهو ما عبّر عنه العسكري في معرض حديثه عن سوء النظم، أو فساد النسج، بقوله:" فالكلام إذا كانت عباراته رثّةً ومعرضه خلقاً لم يسمَّ بليغاً، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[2]. وهذا الرأي على مستوى القبول لا على مستوى الوضوح، لأن سوء المعرض ينفّر المتلقي، أما على مستوى الوضوح والغموض فإن العسكري يرفض بشدة التراكيب التي لا تمنح المعنى بسهولة. ويتمثل الغموض الذي يعتري التراكيب في عدة ظواهر صياغية تطرأ على البناء، منها: التقديم والتأخير، وفي هذا المجال يقدم العسكري نصائحه للمبدعين حيث يقول:" وينبغي أن ترتب الألفاظ ترتيباً صحيحاً، فتقدّم منها ما كان يحسن تقديمه، وتؤخر منها ما يحسن تأخيره، ولا تقدّم منها ما يكون التأخير به أحسن، ولا تؤخّر منها ما يكون التقديم به أليق"[3]. وقد استعمل العسكري لهذا الخلل التركيبي مصطلح (المعاظلة) حيث ذكر العسكري دلالة المصطلح اللغوية وذكر رأي عمر بن الخطاب في شعر زهير، وهو رأي تداولته كتب الأدب، وأكد أننا لا نجد في شعر زهير ما نجده في شعر الفحول من غموض يعتري التراكيب جراء التعسّف في نظمها، ومثّل لذلك بقول النابغة:"

يُثِرنَ الثرى حَتّى يُباشِرنَ بَردَهُ إذا الشَمسُ مَجَّت ريقَها بِالكَلاكِلِ

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 125- 126، ورواية البيت في الديوان:
نَغارُ إذا ما الرَوعُ أبدى عَلى البُرى وَنَقري سَديفَ الشَحمِ وَالماءُ جامِسُ

(2) – نفسه: 19

(3) - نفسه: 170

معناه: يثرنَ الثَّرى حتى يباشرن برده بالكلاكِل إذا الشمس مجّت ريقها. وهذا مستهجنٌ جدّاً، لأنَّ المعنى تعمّى فيه"[1]. وقد عرض للعديد من الأمثلة التي وقد أعقب هذه الأمثلة برأي مهم، وذلك في قوله: "وليس للمحدث أن يجعل هذه الأبيات حجةً، ويبنى عليها، فإنه لا يعذر في شيء منها، لاجتماع الناس اليوم على مجانبة أمثالها، واستجادة ما يصحّ من الكلام ويستبين، واسترذال ما يشكل ويستبهم. والمنظوم الجيد ما خرج مخرج المنثور في سلاسته، وسهولته واستوائه، وقلة ضروراته"[2]. أما الوجه الآخر من الغموض الذي يعتري التراكيب فهو ما سماه العسكري (التناول من بعيد) وهو يشير إلى عدم دقة التركيب في استيفاء المعنى، حيث يحوم حول المعنى دون أن يكشف مغزاه بجلاء، وهو من جملة المرفوض، وقد عبّر العسكري عن هذا المعنى أثناء تعليقه على أبيات منها:"

إذا هَتَكت أَطناب بَيتٍ وَأَهلِهِ بِمَعطَنِها لَم يوردِوا الماءَ قَيَّلوا

هذا مضطربٌ لتناوله المعنى من بعيد. ووجهُ الكلام أن يقول: إذا دنت إبلُنا من حيّ ولم ترد إبلهم الماء قيلوا من إبلنا. والقيل: شرب نصف النهار. وأشدُّ اضطراباً منه قوله:

وَأَقمَعنا فيها الوِطابَ وَحَولَنا بُيوتٌ عَلَيها كُلُّها فوهٌ مُقبلِ

ووجهُ الكلام: أن يقول: لسنا نحقن اللبن فنجعل الأقماع في الوطاب، لأنّ حولنا بيوت أفواههم مقبلةٌ علينا، يرجون خيرنا، فاضطرب نظمُ هذه الأبيات لعدولها عن وجه الاستعمال"[3]. فالتعبير عن المعنى بهذه التراكيب غير الدقيقة التي لا توفيه حقّه يظل وجها من وجوه الغموض، لعدم كفاية الشكل اللغوي في الدلالة على المعنى المراد. لذلك اقترنت البلاغة عنده بتقريب المعنى البعيد "والبلاغة التقرّب من المعنى البعيد، والتباعد من حشو الكلام، وقرب المأخذ، وإيجازٌ في صواب، ومثله قول الآخر: البلاغة تقريب ما بعد من الحكمة بأيسر الخطاب.

---

(1) ـ العسكري. الصناعتين:181

(2) - نفسه: 183

(3) - نفسه: 186- 187

والتقرّب من المعنى البعيد، وهو أن يعمد إلى المعنى اللّطيف فيكشفه، وينفي الشواغل عنه، فيفهمه السامعُ من غير فكر فيه. مثل قول الأول في امرأة:

لم ندر ما الدّنيا وما طيبُها وحسنُها حتى رأيناهَا

إنكَ لو أبصرتَها ساعةً أجللتهَا أن تتمنَّاها"[1]

فجزء هام من بلاغة التركيب هو إيفاء دلالة المعنى المعبر عنه، واستخدام الألفاظ الدقيقة التي تُحصر دلالتها. ومن صور اختلال النظم التي تشيع الغموض في التراكيب ما سماه العسكري (الخروج عن طريقة الاستعمال) وهو يخص بناء التركيب بناءً اعتباطيا دون ترتيب يوّضح المغزى، ودون استعمال مألوف لبنية الكلام، وقد أشار العسكري إلى هذا المعنى في أكثر من موضع في كتابه، فمن وجوه تعقيد الكلام عنده: "أن يبنى منه بناءٌ لا يكثر في الاستعمال. كما قال بعضهم لبعض الوزراء: أحسن الله إبانتك. فقال له الوزير: عجّل الله إماتتك"[2]. ومن هذا المنطلق رفض العسكري العديد من التعبيرات التي تعيق توصيل المعنى، مثل ما علّق به على قول بعضهم:"

فَلا الجارَةُ الدُنيا لَها تَلحِيَنَّها وَلا الضَيفُ فيها أَن أَناخَ مُحَوِّلُ

فالنّصف الأول مختلٌّ، لأنه خالف فيه وجه الاستعمال، ووجه أن يقول: فهي لا تلحي الجارة الدنيا، أي القريبة"[3]. ولا شك أن الخروج عن طريقة الاستعمال إنما يشير إلى التراكيب الركيكة التي يختل فيها النظام النحوي، فنصف البيت السابق الذي عابه العسكري يحتوي على عدة ضمائر تسبب إشكالا في المعنى، بسبب التباس ما يعود عليه الضمير. وقد قرن العسكري هذا الوجه من التعبير بالتكلف، وهو:" طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بسهوله"[4].

وثمة وجه آخر من وجوه الغموض يعتري التراكيب وهو (الحذف المخل) وهذه الطريقة من التعبير أيضا تحجب جانبا من الدلالة بسبب قيود التعبير والتكلف في الصياغة، أو لعدم اتساع القالب العروضي لمساحة الألفاظ

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 58

(2) ـ نفسه: 40

(3) ـ نفسه: 186

(4) ـنفسه: 55

من أجل بسط المعنى، إذ يلجأ الشعراء إلى التعسّف في نظم البيت، مما يحيل على المتلقي مهمة تقدير اللفظ الغائب بغية تحصيل الدلالة، وقد أطلق العسكري على هذا التعبير صفة (المقصّر) كما جاء في قوله: والمقصّر من الكلام مالا ينبيك بمعناه عند سماعك إيّاه ويحوجك إلى شرح، كبيت الحارث بن حلّزة:

والعيش خيرٌ في ظلا لِ النُّوك ممَّنْ رامَ كدًّا

وإنما أراد: والعيش الناعم خيرٌ في ظلال النوك، من العيش الشاقّ في ظلال العقل، وليس يدلّ لحن كلامه على هذا، فهو من الإيجاز المقصر. ومن الحذف الرديء أيضاً قول الآخر:

أعاذِل عاجلُ ما أشتهي أحبُّ من الأكثرِ الرائثِ

يعني عاجل ما أشتهي مع القلّة أحبّ إليّ من رائثه مع الكثرة[1]. على أن حديث العسكري عن الحذف كان محددا، حيث قام برصد الحالات المقبولة من الحذف، واعتمد النص القرآني أنموذجا للتدليل على آرائه، وقد جاء حديثه عن أسلوب الحذف – كفن بلاغي – وافيا فهو ينظر إليه نظرة استحسان لارتباطه ببلاغة القول، ويقوم هذا النوع البلاغي على جوانب فنية منها: الاقتصاد اللغوي، وتغييب جزء من الدلالة يمكن استعاده من خلال السياق. وهو قائم على المغايرة التركيبية، حيث يخالف التركيب الأصل اللغوي أو البنية العميقة له. وقد فصّل العسكري أنواع الحذف على النحو التالي: حذف المضاف وإقامة المضاف إليه، حذف فعل الشرط أو حذف جواب الشرط، حذف جواب القسم، حذف لا الناهية، حذف الفاعل، وحذف حرف الجر. وكل هذه الأنواع مقيدة في احتمال السياق لها، وإلا دخلت في طرق التعمية. وكان الضابط في قبوله لأشكال الحذف المختلفة هو احتمال السياق للمعنى المحذوف، وإلا دخل التركيب في الغموض والإشكال، وخرج عن بلاغة التخاطب، كما وصف العسكري رسالةً وقع فيها حذف مخل بقوله:" ومثل هذا مقصر غير بالغ مبلغ ما تقدم في هذا الباب من الحذف الجيد. وأقبح من هذا كله قول الآخر:

لا يرمضون إذا جرَّتْ مشافرُهم ولا ترى مثلهُم في الطَّعنِ ميَّالا

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 46، 207

ويفشَلُونَ إذا نـــــادى ربيئهم ألا اركبنَّ فقـــد آنستُ أبطالا

أراد: ولا يفشلون فتركه، فصار المعنى كأنَّه ذمّ "[1]. وقد ظل تعامل العسكري مع الحذف من باب المقبول ما لم يؤثر على سهولة التركيب ووضوحه، فكـل حذف يُعدُّ بليغا إذا كان" حذفا لا يفسد الكلام ولا يُعمّـي المعنـى"[2]. ويظـل الحذف المخل داخلا في سوء والتأليف، "وسـوء التـأليف ورداءة الرصـف والتركيب شعبة من التعمية"[3].

وقد بدا واضحا اهتمامه باللغة بوظيفتها ودورها الفاعل فـي الإيـصال بين طرفي الإبداع (المبدع والمتلقي) أي نقل الفكرة من مـتكلم إلـى سـامع وإحداث التأثير المنشود، فالشعر أو النثر "كامن في اللغة المستخدمة فـي كـل منهما، حيث لا يكون الشعر – مثلا- شعرا على وجه العموم، وإنما هو شـعر بما في اللغة من خواص تعبيرية وإيقاعية حققت له كيانه وجوهره"[4]. وبهـذا يكون الشاعر مبدع تراكيب قبل أن يكون مبدع فن أدبي، وتتمثل عبقريته فـي قدرته الخاصة على تركيب مفرداته على نحو معين.

أما الشكل الثاني من أشكال الغموض التي تعتري الكلام فتكمن خـارج البنية اللفظية، فيما يخص غموض المعاني، وهذا النوع من الغمـوض فـصّله العسكري في عدة أنماط، منها ما سمّاه (تدقيق المعاني) وهو اعتمـاد معنـى عقلي عميق ضمن الخطاب المباشر، مما يحوج السامع إلى إعمال روية وتأمل من أجل الإلمام بالمغزى، وقد عبّر عن هذا المعنى بقوله: " لأنَّ الغايـة فـي تدقيق المعاني سبيل إلى تعميته، وتعمية المعنى لكنةٌ، إلا إذا أريد بـه الإلغـاز وكان في تعميته فائدة، مثل أبيات المعاني، وما يجري معها من اللّحون التـي استعملوها وكنوا بها عن المراد لبعض الغرض. فأما مـن أراد الإبانـة فـي مديح، أو غزل، أو صفة شيء فأتى بإغلاق دلّ ذلك على عجزه عن الإبانـة، وقصوره عن الإفصاح، كأبي تمام حيث يقول:

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 207

(2) - نفسه: 179

(3) - نفسه: 81

(4) - محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة: 14

خانَ الصفاءَ أخٌ خانَ الزمانَ أخاً عنهُ فلمْ يتخوَّنْ جسمهُ الكمدُ[1]

ولعل هذا المثال الذي قدمه يصلح أن يدخل في باب الغموض الناجم عن سوء الصياغة، بسبب اضطراب حركة الضمائر وما تعود عليه. وفي المعنى ذاته وقف العسكري عند أبيات أخرى من شعر أبي تمام وانتقد فيها دقة المعنى الذي تطرحه، كما جاء في قوله:" قال أبو تمام:

هُنَّ الحَمامُ فَإِن كَسَرتَ عِيافَةً مِن حائِهِنَّ فَإِنَّهُنَّ حِمامُ

فمن ذا الذي جهل أنَّ الحَمام إذا كسرت حاؤُها صارت حِماماً..وذلك أنه أراد أنك إذا أردتَ الزّجرَ والعيافة أدّاك الحَمام إلى الحِمام، كما أنّ صوتها الذي يظنّ أنه بكاء إنما هو طرب، ويؤدّيك إلى البكاء الحقيقي، وهذا المعنى صحيح، إلا أن المعنى إذا صار بهذه المنزلة من الدّقة كان كالمعمّى، والتعمية حيث يراد البيانُ عيٌّ"[2].

هذا النمط من التعبير مرفوض لأنه يُلجئ المتلقي إلى مزيد من إعادة النظر، مما قد يعيق عملية التواصل، في ظل التلقي المباشر. وكان الضابط الذي يتعامل معه العسكري في مثل هذا النوع من التعبير الغامض هو "أن لا يستعين [المتلقي] عليه بطول الفكرة"[3]. وفي المقابل يعجب العسكري بالمعاني التي توصف بقرب الغور، أو التي يسابق معناها لفظها "فالكلام يروق إذا جرى جريان السيل، وانصب انصباب القطر"[4]. وغموض الفكرة مذموم عموما في النقد العربي القديم ككل، لارتباط المفهوم الأدبي بالتخاطب الشفوي، وفي هذا يغدو المعنى الغامض حكرا على جماعة من الخاصة ومتعذرا على الأغلبية، مما يؤدي إلى النفور من الناتج الأدبي.

وقد نبّه العسكري إلى مظهر آخر من مظاهر الغموض في المعنى، وهو خارج عن عمق المعنى لارتباطه بالبناء العضوي للقصيدة، إذا يُعد الخروج السريع من معنى لآخر –دون ربط لأجزاء الكلام – نوعا من

---

(1) – العسكري، الصناعتين: 39، ورواية البيت في الديوان مختلفة فقد وردت بهذه الصيغة:
خانَ الصّفاءَ أخٌ كانَ الزّمانُ لهُ أخاً فلم يَتَخَوَّن جِسمَهُ الكَمَدُ

(2) - نفسه: 133- 134

(3) - نفسه: 54

(4) - نفسه: 54

الغموض لأنه يحدث فجوةً في عملية التلقي:" ولأن الكلام إذا انقطعت أجزاؤه، ولم تتصل فصوله، ذهب رونقه، وغاض ماؤه"[1]. كما أن من أوجه غموض المعاني التي قدمها العسكري: استعمال المصطلحات والأفكار الفلسفية في الخطاب الأدبي، ومصدر رفضه لهذا النمط يتأتّى من جهتين: الأولى: أن استخدام المصطلحات العقلية في التراكيب الأدبية قبيح، لأنها تنبو عن السليقة؛ لافتقار المصطلحات إلى طلاوة الأدب لارتباطه بالوجداني والانفعالي والخيالي. أما الوجه الثاني فهو: غموض الطرح الذي تقدمه وهجانته، والسبب في ذلك هو اعتماد الأدب الجاهلي مثلا أعلى للخطاب البليغ المطبوع. ومن هذا المنطلق ساق العسكري حديثه على شكل توجيهات للخطباء والشعراء، يحثهم فيها على ضرورة تجنب هذا المستوى من التعبير لأنه يُفقد الأدب رونقه وبهاءه، حيث يقول:" وأعلم أن المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكلّ مقام من المقال، فإنْ كنت متكلما، أو احتجت إلى عمل خطبة لبعض من تصلح له الخطب، أو قصيدة لبعض ما يراد له القصيد، فتخط ألفاظ المتكلمين، مثل الجسم والعرضِ والكون والتأليف، فإنّ ذلك هجنةٌ. وخطب بعضهم فقال: إن الله أنشأ الخلق وسوّاهم ثم لاشاهم، فضحكوا منه، وقال بعض المتأخرين:

نورٌ تبين فيه لاهوتيه فيكاد يعلم علم ما لنْ يُعلما

فأتى من الهجنة بما لا كفاء له"[2]. وفي هذا المجال اعترض العسكري على استعمال أبي تمام لأفكار فلسفية ترتبط بالفِرق والملل، وتبتعد عن مناخ التعبير الأدبي، مثل ما جاء في قوله: "وأمّا ما يُستبهم فلا يُعرف معناه إلا بالتوهّم فهو مثل قول أبي تمام:

جَهمِيَّةُ الأَوصافِ إلاّ أَنَّهُم قَد لَقَّبوها جَوهَرَ الأَشياءِ

فوجه الاشتراك في هذا: أن لجهمٍ مذاهبَ كثيرةً، وآراءً مختلفةً متشعبةً، لم يدلّ فحوى كلام أبي تمام على شيء منها يصلح أن يشبّه به الخمر وينسب إليه، إلا أن يتوهّم المتوهم فيقول: إنما أراد كذا وكذا، من مذاهب جهم، من غير أن يدلّ

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 54

(2) - نفسه: 154

الكلام منه على شيء بعينه. ولا يعرف معنى قوله: "قد لقّبوها جوهر الأشياء" إلا بالتوهّم أيضاً"[1]. وهذا الطرح العقلي ضمن نطاق الصورة الأدبية ينأى بالمعنى المباشر للخطاب، على أن (الجهمية) ترتبط عقليا بالجبرية، وهو مذهب الجهم بن صفوان، وقد استعمل أبو تمام هذا المعنى لإبراز الصفات الغريزية أو الجبلّة التي تجبر الطبع على تبنّي شيء ما، دون تكلّف شيء آخر. فبدلا من أن يقول في وصف ممدوح إنه جواد، وجوده يأتي من فطرة تجبره على هذا الفعل، يستعمل بدلا من هذا قوله (جهمي الندى)[2]. ولكن الغموض الذي يصاحب هذا التركيب المكثّف يعيق عملية التوصيل من جهة فهم دلالة المصطلح، وفهم التعبير الذي يُناط به.

أما الوجه الثالث فيكمن في الصورة الأدبية، حيث يتوخى العسكري في الصورة المقبولة تقديم فائدة الوضوح والتمكين والمبالغة، ولن تتم هذه الفائدة ما لم ترتكز الصورة على عدة بنيات منها حصر طرف المشبه به ضمن ميدان المدرك الحسي البصري، ليسهّل على المتلقي تمثّل المعنى، وحصر الدلالة وعدم تشتيتها، وهو ما يوافق رؤية العسكري لمفهوم السهولة والوضوح. ومن هذا المنطلق كان العسكري رافضا لاستخدام الحقل العقلي في طرف المشبه به، لأنه بذلك يُخرج الواضح إلى الغامض. ومن هنا أورد طائفةً من الأمثلة التي تخرج الواضح إلى الغامض، فتعيق عملية التلقي، وتدفع التركيب إلى العدول المطلق، وإلى تعدد أوجه الدلالة، وقد أجمل العسكري هذه العيوب في باب قبح التشبيه – وقد مر سابقا– كما في قوله: " والتشبيه يقبح إذا كان على خلاف ما وصفناه في أول الباب من إخراج الظاهر فيه إلى الخافي، والمكشوف إلى المستور، والكبير إلى الصغير"[3]. ومن هذا المنطلق علّق العسكري على بيت لذي الرمة يشمل استعارتين، كانت إحداهما مقبولةً لموافقتها لشروط الوضوح، وكانت الأخرى مرفوضةً لافتقادها لهذه الخاصية، كما في قوله:" وقال ذو الرُّمة:

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 44- 45

(2) والبيت الشعري هو: عَمريُّ عُظم الدين جَهميّ النَدى يَنفي القُوى وَيُثبّتُ التكليفا

(3) ـ العسكري، الصناعتين: 280

سقاه الكرى كأسَ النعاسِ فرأسُه لدينِ الكَرى من آخر الليل ساجِد

قوله: سقاه الكرى جيد. وقوله: لدين الكرى بعيد عندي"[1]. والسبب في قبول الاستعارة الأولى هو أنها تقدم مشبها به من ميدان حسي، أما الصور الثانية فهي تقدمه من ميدان معنوي. وبناءً على هذا وضع العسكري قاعدةً في التعامل مع فضاء الصورة مؤداها، قبول الصورة تبعا للحصر والوضوح والفائدة البلاغية.

إن تركيز العسكري على خاصية الوضوح في التخاطب الأدبي كان مستوحى من طبيعة الأغراض الأدبية، كما كان مستوحى من طبيعة المواضعات الأدبية لمرحلة البدايات في الأدب وهي مرحلة الأدب الجاهلي، وقد اتُخذ أدب هذه المرحلة مثلا أعلى؛ لأن القرآن جاء يتحدى العرب في بلاغتهم، وتحدي القرآن لهم إنما هو شهادة على براعتهم في القول، واعترافا بتربعهم على ذرى البلاغة. ومن هنا استقر في وجدان الأدباء والنقاد في العصور التالية أفضلية الأدب الجاهلي، وصلاحيته للتقليد، وتبلورت هذه الفكرة في آراء النقاد من القرن الثالث الهجري، وكانوا كثيرا ما يستعملون النص الجاهلي أو النص القرآني في محاولتهم حصر حدود الإبداع ونفي المغالي منها، لذلك احتفى أتباع اللفظ من المعتزلة ومن تأثر بهم، وأتباع المعنى من الأشاعرة ومؤيدهم بضرورة تقديم مستوى من الوضوح يتحرك معه المتلقي، ويمكن حصر وجوه الدلالة معه. ولكن الوضوح الذي ينشده العسكري لا يكفي لقبول النص واعتباره بليغا، إذ إن الإفصاح عن مغزى الخطاب خاصية مطلوبة لحاجات التوصيل، وقد قرن العسكري البلاغة بالوضوح وتحسين اللفظ، واعترض على من قصر البلاغة على الإيضاح فقط، لأن بعض التراكيب قد تتدنى قيمتها الفنية وتُسترذل على الرغم من كونها واضحةً، وقد طرح العسكري جدلية الوضوح والبلاغة في هذا النص، حيث يقول: "إنّ من شرط البلاغة أن يكون المعنى مفهوماً واللفظ مقبولاً على ما قدمناه.

ومن قال: إن البلاغة إنما هي إفهام المعنى فقط، فقد جعل

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 317

الفصاحة، واللّكنة، والخطأ، والصواب، والإغلاق، والإبانة سواء. وأيضاً فلو كان الكلام الواضح السهل، والقريب السّلس الحلو بليغاً، وما خالفه من الكلام المستبهم المستغلق والمتكّلف المعقد أيضاً بليغاً لكان كلّ ذلك محموداً وممدوحاً مقبولاً، لأنّ البلاغة اسم يمدح به الكلام. فلمّا رأينا أحدهما مستحسنا، والآخر مستهجنا علمنا أنّ الذي يستحسن البليغ، والذي يستهجن ليس ببليغ. وقال العتّابي: كلّ من أفهمك حاجته فهو بليغ. وإنما عنى: إن أفهمك حاجته بالألفاظ الحسنة، والعبارة النيّرة فهو بليغ. ولو حملنا هذا الكلام على ظاهره للزم أن يكون الألكن بليغا، لأنه يفهمنا حاجته، بل ويلزم أن يكون كلّ الناس بلغاء حتى الأطفال، لأنّ كلّ أحد لا يعدم أن يدلّ على غرضه بعجمته"[1].

فليس الوضوح صفةً للبلاغة ولكنه أحد متطلباتها؛ لارتباطه بخاصية التلقي، والنصوص التي لا تبارح درجة الصفر فنيا، وتبلغ بها الليونة درجة الابتذال تكون مرفوضةً، شأنها شأن النصوص المستغلقة التي ترتفع درجة الفنية فيها، والسبب في ذلك أن البلاغة ذات وجهين هما: الوضوح وجمالية الأداء، ومن هذا المنطلق وقف العسكري عند أمثلة تحقق جانب السهولة ولا تحقق الأداء الجميل، كما جاء في قوله: "وما كان لفظه سهلاً، ومعناه مكشوفا بيّنا فهو من جملة الرديء المردود كقول الآخر:

يا ربِّ قد قلَّ صبرِي وضاقَ بالحبِّ صدرِي
واشتدَّ شوقي ووجدِي وسيّدي ليسَ يدرِي
وقال لي من قريبٍ يا ليت بيتكَ قبرِي

وإذا لان الكلامُ حتى يصير إلى هذا الحد فليس فيه خيرٌ، لا سيّما إذا ارتكب فيه مثل هذه الضّرورات"[2]. ولعل في هذا ما يكشف عن قيمة الفن الأدبي، ويبيّن أن الوضوح المطلوب في الأدب ليس ذلك الكشف المبتذل الذي تجري أمثاله على ألسنة الناس، وليس في مجاراة المعروف من المعاني والأفكار التي يدركها كل الناس بمجرد سماعهم عبارتها، وإلا ضاعت معالم الفنية، ولم يبقَ

---

[1] - العسكري، الصناعتين: *19- 20*
[2] - نفسه: *79*

ما يميز الأدب من لغة التخاطب إذا كان المقصود هو الإفهام الذي يتيسر بأقرب السبل، ويتم تحققه بأكثر العبارات شيوعا وابتذالا، ويقدر على تحقيقه أبعد الناس عن تذوق الفنون وتقديرها[1]. فالعسكري وضع قاعدةً لقبول بلاغة النص، وهذه القاعدة ترفض عيوب الألفاظ المفردة، وعيوب النظم، وترفض التعمية، مثلما ترفض السهولة الساذجة، التي تقترب من الابتذال، وهذا المنهج التوسطي الاعتدالي هو الذي جعله يقول: "وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً، لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدوداً مستكرها، ومتوعّراً متقعّرا"[2]. ومن هنا يختار العسكري نماذج للتوسط الذي سماه الشعر الجزل، كما في قوله: "ومما هو جزلٌ وهو من المطبوع قول ابن وهب:

مازالَ يُلثمنِي مـــراشفَه ويعلُّنِي الإبريقُ والقدحُ
حتّى استردَ الليلُ خِلعتَه ونشا خلاَ سوادِه وَضَحُ
وبدا الصَّباحُ كأنَّ غرَّتَه وجهُ الخليفة حينَ يمتدحُ
نشرتْ بك الدُّنيا محاسِنها وتزيَّنتْ بصفاتِك المدحُ"[3]

ويترتب على ذلك أن الوضوح ليس وحده سر التأثر بالمعاني الأدبية، حتى لو كان كذلك، فإن من العسير معرفة الحد الذي يحكم بمقتضاه بالوضوح المطلوب في الأعمال الأدبية، ومرد الأمور في النهاية إلى اعتبارات ذاتية "وهي التي تتحكم في تقديرها، ومن تلك الاعتبارات ما هو نفسي، ومنها ما هو ثقافي، ولم يستطع أديب أو عالم أو ناقد أن يضع معالم واضحةً لوصف اللفظ أو التركيب بالجزالة، أو وصفه بالرقة والسلاسة، وكذلك يختلف الحكم بالحوشية والغرابة، وهي من المصطلحات السائرة في عالم الدراسات الأدبية"[4].

فالعسكري يتجه إلى أهمية بروز الدلالة في شكل يسهل إدراكها دون جهد أو عناء، وليس معنى هذا أن تأتي المعاني مسطّحةً مبتذلةً، بل نراه يقرُّ أن بعض مظاهر الغموض والكثافة والإيجاز لا بد أن تتوفر في الشعر مثل

---

(1) - بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي: *125*
(2) - العسكري، الصناعتين: *81- 82*
(3) - نفسه: *78*
(4) - بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي: *122*

اللغز والإشارة والكناية، والإيماء إلى الأحداث الماضية والقصص، مما يتطلب من المتلقي ثقافةً تساعده في فهم الخطاب، ولكنه يستدرك كلامه بتحديد درجة مثل هذا النوع من الغموض الذي ينبغي أن يظل في درجته المعقولة، الممكنة على التأويل، كي لا يصبح الغموض منهجا يتباهى فيه الأدباء. ومن هذا ما نلمحه في باب الإشارة، وهو نوع من التوسع الدلالي والتكثيف، حيث يمتدح أبو الهلال هذه الطريقة من التعبير كما في قوله: "الإشارة أن يكون اللفظ القليل مشاراً به إلى معان كثيرة، بإيماء إليها ولمحة تدل عليها، كقوله تعالى :﴿ إِذْ يَغْشَى ٱلسِّدْرَةَ مَا يَغْشَى﴾ [1]. وقولهم: لو رأيت عليّا بين الصفين، فيه حذف وإشارة إلى معان كثيرة"[2]. وإنما التعدد في مثل هذه الحالة سبيل إلى الاحتفاظ بالمعنى بكليته، دون حصره في جزئية ضئيلة. واحتفاء العسكري بمثل اللون من التعبير إنما هو قبول للغموض الشفيف الذي يستطيع المتلقي معه تحصيل الدلالات المتعددة. وهو يحاول أن يحدد أفق الاتساع أو الغموض، فيما لا يبلغ التركيب معه درجة التعمية. لذلك يرى أن الغموض الايجابي أصيل في شعرية الشعر. وقد امتدح عبد القاهر الجرجاني هذا النمط من التعبير الذي يتسع دون أن ينغلق، أو الذي يبطّئ التقاء المتلقي بالدلالة المركزية، من خلال إذكاء فعالياته التخييلية، مما يولّد متعةً فنيةً، كما في قوله:" وكان من المركوز في الطباع، أنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به، ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجعل دليلاً عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك"[3].

لقد واجه العسكري جملةً من القضايا التي يمكن أن تقود التعبير الأدبي إلى مرحلة من الغموض قد لا يتسع لها العقل العربي في مرحلته التاريخية تلك، لذلك عمل العسكري على رصد ظواهر من الغموض التي صبغها بصبغة

---

(1) –سورة النجم، الآية: *16*

(2) - العسكري، الصناعتين: *383*

(3) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: *341*

الفساد، محاولةً لوضع حدود لفضاء التعبير الأدبي، كي لا تبتعد الدوال خارج مدلولاتها كثيرا. ونحن نقول إن محاولة العسكري الاعتراض على هذه الأشكال من الغموض لم تكن تقييدا لحركة الإبداع بقدر ما كانت محافظةً منه على أهمية التواصل مع المتلقي. ولعل الأدب الحديث بكل مؤثراته المختلفة وطول عمره السياقي الذي يزيد على ست عشرة قرنا، ما زال الباحثون يقفون عاجزين أمام أشكال الغموض التي تعتريه، وإن كان كثير من تلك الأشكال يتقاطع مع ما طرحه العسكري في إنتاج الدلالة، إذ نجد أن من ظواهر الغموض المستعصية في الشعر الحديث ما سمّاه الدكتور سامح رواشدة (الانزياح الدلالي والإسنادي) ومنه ما سمّاه (التشتت والانقطاع) ومنه ما سماه (حركة الدال اللغوي وعلاقته بالمدلول الشعري) وقدر كبير من هذه الجوانب المختلفة يتمثل في الانزياحات البعيدة في فجوتها، وهي التي أطلق عليها العسكري بالصورة الرديئة، وكثيرا منها ما يبتعد طرفاها إلى حد بعيد جدا، ومنها ما يتعلق بغموض المفردة وغموض دلالتها لا على مستوى الغرابة بل على مستوى الإشارة. ومنها ما يتمثل بالكثافة والحذف[1]. وجميعها قضايا أشار العسكري لمبادئها، إلا أنها تطورت مع حرية التعبير حتى أصبح بعضها محض أصوات لا تستطيع استجلاء دلالاتها. ولعل وقوفنا عند هذه العقبة في الأدب الحديث يجعلنا نقدّر إلحاح الناقد العربي على خاصية الوضوح والسهولة، وذلك لافتقاد القاعدة الثقافية والمنهجية والسياقية التي يمكن أن تتقبل الغموض أو تقبل عليه بالتأويل أو تبرر له، ومنه اقتران الغموض وقتذاك بخواص غير شعرية تتعلق بالمفردة والغريبة والتركيب المعقد والفكرة الفلسفية.

على أن التعبير الأدبي بمفهومه الحداثي يتميز وفقاً لتركيبه اللغوي، فهو فضاءٌ مفتوحٌ على كافة الاحتمالات القرائية والتأويلية، ذلك أن الفارق الجوهري بينه وبين النص ذي الطبيعة الإعلامية يكمن في قدرة النصوص

---

[1] - سامح الرواشدة، ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل، مجلة مؤته للبحوث، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، 1997، ص: 389 وما بعدها

الأدبية بشكل عام على إبداع أنظمتها الدلالية الخاصة، داخل النظام الدلالي العام الخاص بالثقافة التي تنتمي إليها تلك النصوص، وتتحرك في إطارها المعرفي، إذ إن النصوص الإعلامية وفقاً لطبيعة الدور المنوط بها تعتمد الوضوح التام فيها كمعيار وحيد لجودتها، باعتبارها مسؤولةً عن أداء رسالةٍ محددةٍ موجهةٍ لجمهور معين يراد له أن يتلقى معنى محدداً لا لبس فيه ولا يحمل أي قدرٍ من الغموض، يؤدي إلى أية اختلافات تأويلية.وفقاً لهذه الصفة المتميزة للنصوص الأدبية التي تميزها بشكل جوهري عن النصوص الإعلامية فإن النصوص الأدبية تتوافر على أهم مكوناتها وإحدى أميز مفرداتها البنائية المعرفية وهي جدلية (الغموض والوضوح) التي تجعل فعل القراءة فيها أهم الآليات المستخدمة لإنتاج دلالاتها، وهي الآلية التي يصبح بواسطتها الحمل الدلالي لتلك النصوص غير محدد بل مفتوح على كافة الاحتمالات، حيث يختلف المعنى المنتج من قارئ لآخر، ومن زمن إلى زمنٍ، ومن مكان إلى مكان آخر، كما تتأثر آلية الاستنباط الدلالية نفسها بحمولة القارئ الثقافية وما يهواه ويود الوصول إليه من خلال قراءة النص، كما تتأثر بكافة ألوان الطيف الاجتماعي التي تتعايش النصوص من خلالها سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم سياسية. على أن التأثير الثقافي في النص – في الحالة التي يكون منفعلاً بها – لا يكون من خلال المساس بتركيبه اللغوي أو تغيير مواقع مفرداته أو حذف بعضها أو التصرف ببعضها الآخر، إذ إن التركيب اللغوي للنص يبقى متماسكاً ومحافَظاً عليه على مر الأزمنة – النص المقدس كنموذج – وإنما تقوم الثقافة بإعادة تشكيل النص من خلال إعادة تشكيل معطياته الدلالية اتكاءً على معطيات الزمان والمكان ومستجدات علم اللغة نفسه. ولعل ميول بعض النقاد – والعسكري على وجه الخصوص – إلى السهولة والسلاسة وعشق الجمال السهل، الذي يكشف بنفسه عن نفسه تعود في معظمها إلى طبيعة الأغراض الشعرية، التي تقوم على الشفهية المباشرة، مثل المدح الذي يقوم على الإطراء والتأثير الفوري، حيث يرجى من أغلبه منفعة مادية كأن يحصل الشاعر على بعض الصلات، وكذلك الهجاء فإنه يقوم على

التعنيف المباشر، والحال يتكرر بالنسبة للنسيب والرثاء والفخر وغيرها. ومن هنا قامت أول نظرية في الشعر العربي –وهي عمود الشعر – لتعمق هذا الجانب، حتى أن النموذج الذي استعير لذلك هو قصيدة المدح، إذ قُسمت القصيدة إلى: مقدمة طللية أو غزلية، ثم وصف الرحلة، ثم المدحة، ثم طلب الحاجة والخاتمة، كما قسمها ابن قتيبة. إن (منبرية) الأغراض الشعرية أثرت في مسيرة النقد، إذ إن أغلب المدونة النقدية العربية جاءت إرشاديةً؛ تعين أرباب الأدب على احتراف مهنتهم، وذلك وفق المعايير التي تتطلبها الأغراض الشعرية الشفهية. وخير مثال على ذلك ما نراه من عزوف النقاد في التاريخ العربي عن أشعار أبي العلاء، خصوصا في غير ديوانه سقط الزند، وكذلك عزوفهم عن أشعار المتصوفة، كالسهروردي، وابن الفارض، وابن عربي وغيرهم، فهؤلاء الشعراء تجنبوا الأغراض المألوفة، ولم يحترفوا الأدب كمهنة، لذلك ابتعد شعرهم عن التسطيح، وعن اللغة المباشرة، واحتمل شعرهم قدرا من الغموض عن طريق الإيحاء والرمز، وقد تجنب النقاد شعرهم لخروجه عن شعرية الأغراض المألوفة، وإن استُحسنت لهم بعض المقاطع لأنها حملت محمل النسيب. وهذه الأغراض وما تتطلبه من الشفهية والمباشرة، كانت إطارا يجب التقيد به، ومن هنا واجه أبو تمام ما واجه في انحرافه عن السماعية، حين قيل له لماذا تقول ما لا يُفهم. ومن هنا ارتبطت فنون بلاغية بفن المدح، مثل المراتب التي قسمها قدامة في كتاب نقد الشعر: مدح الملوك– مدح القادة – مدح الوزراء والقضاة...الخ، حتى أن فنونا بديعيةً مثل التخلص والاستطراد وجمع المؤتلف والمختلف، قد قُيِّدت لغرض المدح.فالذي حدَّ من العمق المطلوب في الأدب على نحو واضح هي قيود الأغراض الشعرية، حيث إن الرسالة الأدبية مرتبطة بالمرسل إليه بشكل مباشرة، والرسالة عمل ملفوظ لا مكتوب، مما يعين المرسل على تدعيم أقواله بحركات وإشارات وضرب من التنميط الصوتي، بشكل قد ينقل الحس الشعري إلى الحس الخطابي، مما يفقد النص جانبا من التخييل، وإعمال الفكر، لأن الشعر يعتمد على عنصر التأثير السريع، ولا يتأتى مثل هذا إلا عبر استعمال السهولة

والسلاسة والتدفق السطحي للدلالات، ومن هنا جاء النقد متماشيا مع هذه (القولبة) على الرغم من أنها تحدّ من تفجر الشعرية، مع وجود استثناءات تخص ما جاء في حقل الدراسات القرآنية لبيان إعجازه، مثل دلائل الإعجاز والكشاف للزمخشري وغيرها، أو بعض الطروحات النظرية التي نقلها بعض الفلاسفة كابن سينا وابن رشد والفارابي عن المترجمات اليونانية، وقد ظلت بمنأى عن الحركة الشعرية السائدة.وقد قادنا لهذه الفكرة الخارجة عن زمن العسكري اعتقاد أن الأدب في مراحله التاريخية كان ملزما بما أُلزم فيه الإعلام في يومنا هذا، وكما استقر في أذهاننا أن الإعلام يجب أن يظل واضحا ومحددا ومباشرا وتقريرياً، فقد استقر في العرف القديم أن الأدب يحوم حول هذا المفهوم، خصوصا أن جانب من الأغراض الأدبية ارتبطت بطرح سياسي بالنسبة للممدوح وبجوى اقتصادية بالنسبة للمادح، وارتباط الأدب بهذه الرؤيا جعله يفرض نفسه كخطاب مباشر.

الفصل الخامس

بنية القصيدة

1.5 الوحدة:

يُعد مصطلح (الوحدة) أحد معالم التجديد التي أخذ بها النقد العربي جراء اتصاله بالثقافة الغربية، فالنقاد العرب لم يستعملوه بهذا المعنى، ولم يهتموا بالوحدة العضوية اهتماما كبيرا، على الرغم من وجود بعض الإشارات والملاحظات التي قد تفيد معنى الوحدة العضوية. فقد ذكر ثعلب مصطلح (اتساق النظم) وهو ما طاب قريضه وسلم من عيوب القافية[1]. وتحدث عن مصطلح (القران) أو اتساق الأبيات المتجاورة مع بعضها، كما في قوله:" وقال عُبَيد اللَّه بن سالم لرُؤبة: مُتْ يا أبا الجحاف إذا شئت، قال: وكيف ذاك؟ قال: رأيتُ اليوم عُقبةَ بن رؤبة ينشد شعراً له أعجبني، قال: فقال رؤبة: نعم إنّه ليقول ولكن ليس لشعره قِرَانٌ، وقال الشاعر:

مِهاذِبةٌ مَناجِبةٌ قِرَانٌ مَنادِبةٌ كأنّهم الأسودُ

يريد بقوله قِرانٌ التّشابُهَ والموافقَة، وقال عُمَر بن لجأ لبعض الشُّعراء: أنا أشعر منك قال: وبمَ ذاك؟ قال: لأنّي أقولُ البيتَ وأخاه، وأنت تقولُ البيتَ وابنَ عمِّه...وقال: لو أنّ شِعرَ صالح بنِ عبد القُدُّوس، وسابقٍ البربريّ كان مفرّقاً في أشعار كثيرة، لصارت تلك الأشعارُ أرفَعَ ممّا هي عليه بطبقاتٍ ولصار شعرهُما نوادِرَ سائرةً في الآفاق"[2]. فالنقاد العرب لم يهملوا التماسك العضوي في القصيدة الواحدة، ولكن نظرتهم تظل تجزيئيةً تنظر للبيت الواحد. ولعلنا نجد عند الحصري القيرواني رأيا أكثر اتساعا وطرافةً في هذا المجال في حديثه عن القصيدة والإنسان إذ يقول: "مثلُ القصيدةِ مثلُ الإنسان في اتِّصَالِ بعضِ أعضائه ببعض؛ فمتى أنفصلَ واحدٌ عن الآخر وبَايَنَه في صحَّة التركيب، غادر الجسمَ ذا عاهَةٍ تتخوَّنُ محاسنَه، وتُعَفي معالِمَه؟ وقد وجدت

---

(1) - أبو العباس ثعلب: قواعد الشعر،تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة ، القاهرة ، ط1، 1966: 56

(2)- الجاحظ – البيان والتبيين:ج1- 206

حُذَّاقَ المتقدّمين وأربابَ الصناعةِ من المحدَثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يجنّبهم شوائبَ النقصان، ويقفُ بهم على محَجَّةِ الإحسان، حتى يقعَ الاتّصَالُ، ويُؤْمَن الانفصال، وتأْتِي القصيدةُ في تَنَاسُب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخُطْبَة الموجَزَة، لا ينفصلُ جزءٌ منها عن جزء، وهذا مذهب اختص به المحدَثون؛ لتوقّدِ خواطرهم، ولُطْفِ أفكارِهم، واعتمادهم البديع وأفانينه"[1].

ويلتفت ابن طباطبا إلى المعنى نفسه في عياره للشعر إذ يورد ما نصه:" وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسي السامع المعنى الذي يسوق القول إليه"[2].كما يؤكد عبد القاهر الجرجاني المعنى نفسه وذلك في قوله:" أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حالَ الباني، يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك"[3].

وقد كثرت ملاحظات النقاد حول هذا المفهوم، دون إقراره كعرف أدبي تواضع عليه الشعراء، والتفت إليه النقاد، ولكن الحديث يظل يشمل بعض القصائد المشتتة التي فقدت ترابطها الكامل. إذ لم يخلُ التفكير الأدبي عند العرب من العناية بمقياس الوحدة في الأعمال الأدبية، وفي فن الشعر بخاصة، ولم يخلُ النقد الأدبي من التنبيه على التفكك في بناء القصيدة ودلالته على ضعف الشاعرية، وتأثيره السلبي على المتلقي. وإذا كان أصحاب هذا الرأي قد قسموا القصيدة إلى ثلاثة أقسام هي: الاستهلال، والتخلص، والخاتمة، فقد فعلوا ذلك تحديدا لما يريدونه من الشاعر في كل قسم على حدة، وما يريدونه كله

---

(1) - الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمار الألباب، تحقيق: زكي مبارك، ط3، القاهرة، 1953: 3- 615

(2) - ابن طباطبا، عيار الشعر: 213

(3) – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: 73- 74

يخدم الوحدة الفنية والالتحام التام بين الأقسام الثلاثة، فالاستهلال تمهيد يدني من الغرض ويفتح أمام النفس أفق المضمون، والتخلص توفيق من الشاعر في الخروج من التمهيد بلطف والدخول إلى الموضوع بلطف أكثر، والختام فطام للنفس عن الاسترسال مع الموجة الهادرة في القصيدة. واهتمام القدماء بالتحام أجزاء القصيدة إنما جاء من عنايتهم بالانتقال من جزء إلى آخر على نحو يخلق نوعا من الترابط بين أجزاء القصيدة، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فكانت العناية بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها أكثرَ من العناية بالنظر في وحدة العمل الفني.

وثمة فريق من النقاد يصرون على حرية الأديب، ويرفضون تلك القواعد التي يضعها النقاد لهذا الفن أو ذلك من الفنون الأدبية، ومنهم الدكتور طه حسين الذي يُؤْثِر أن يقول إنه من أنصار الحرية التي لا تؤمن بالقواعد الموضوعة، والحدود المرسومة، والقيود التي فرضها (أرسطو). إذ تُشَرِّعُ للأدب في العصور الحديثة كما شُرِّع للأدب في العصور القديمة، وإنما الأثر الأدبي عند طه حسين هو الذي ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه، ولا يعرف له قواعد ولا حدودا إلا هذه القواعد والحدود التي يفرضها على الأديب مزاجه الخاص(1). وإذا كان النقاد مختلفين على وجود الوحدة العضوية في القصيدة الغنائية التي تعتمد الخواطر والأحاسيس، ولا تخضع لتسلسل محدد حتمي، فهناك تشديد على ضرورتها في القصيدة التي تعتمد الحدث أو القصة، وهذا ما ذهب إليه محمد مندور؛ إذ يرى أن الوحدة العضوية لا تكاد تُتصور في الشعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في نسق وضعي محدد، وإنما تُتصور هذه الوحدة في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية، على نحو ما نشاهده في بعض قصائد الشباب(2). وإذا ما انتقلنا في الحديث إلى العسكري يمكننا القول إنه لم يكن للعسكري – كما هو الحال في أغلب مدونات النقد القديم– رأي خالص يحاكم بنية النص الشعري

---

(1) ـ بدوي طبانه ، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1984: 105-104

(2) ـ محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، (دت) : 113

ككل، إذ لم يستقل بحديث عن البنية الفكرية لعمل الشعري، وما يشترط فيها من تجانس وتتابع، كذلك لم يستقل بحديث عن البنية الهيكلية للأبيات، وما يشترط فيها من تتابع واستدعاء واتساق. فالمنطلق الأساسي الذي صدرت عنه أفكار العسكري النقدية إنما هو وحدة البيت الشعري، وإن لم يصرح بذلك، كما لم يصرح بذلك النقاد العرب عموما، غير أنهم -بلا شك- كانوا يعملون على هدي منها. وقد كان العسكري معنيا بالدرجة الأولى بحسن الصياغة، وحسن أداء المعنى وإظهار ذلك بأحسن صورة لفظية ونظمية وبيانية ممكنة. فهو يُعنى بجمال النظم الذي يتمثل في صفاء التراكيب، والسلامة من الوقوع في الخطأ، يرى النظم في الحرص على تتميم المقاطع وتوخي الدقة في تلطيف المطالع، ومراعاة درجة التناسب، بين الفصل والوصل، ثم الإيقاع الحسن بتعادل الأقسام والأوزان.وعلى هذا جرت أغلب الملاحظات النقدية عنده. غير أننا يمكن أن نعثر على بعض الملاحظات المتفرقة التي تنص على وحدة البيت وتناسقه كوحدة فنية وفكرية مغلقة. ومن جهة أخرى فقد جرى حديث هامشي عن الوحدة التلاؤمية في بعض المقطوعات، فالبيت الشعري هو الوحدة الفكرية والفنية المغلقة التي جرى العمل على تحصينها والاهتمام بها، إذ يمكن انتزاعه من بنيته ليكون صالحا لمختلف السياقات الأدبية التي قد يُستعار لها. ولم يكن العسكري معنيا بالنظرة الجزئية أو الكلية للنص الشعري. لذا جاءت نصوصه النقدية عالقةً بين النظرتين، فلا يمكن أحيانا الفصل بين المفهومين على وجه دقيق، كما في قوله:" الكلام أيدك الله يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخيّر لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه، مع قلّة ضروراته، بل عدمها أصلاً، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه"[1]. ففي هذا النص يمكن أن نقف على كنه الرؤية النقدية عند العسكري، وعلى معياره الخاص بتقبّل النص الشعري، ففي

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 69

حديثه جانب عن بنية النص من حيث مطلعه وخاتمته وحسن تراصفه، كما في حديثه جانب يخص البيت المفرد؛ من إصابة معناه، وحسن صياغته، وفي قوله: (فتجد المنظوم مثل المنثور) رأي هام خاص ببناء النص بشكل منطقي متلاحق. ولم يفت العسكري الانتباه إلى بعض مظاهر الوحدة الموضوعية خصوصا في الشعر الدرامي، كما يبدو ذلك في تعليقه على قول الشاعر:"

أشارت بأطرافِ البنانِ المخضَّبِ وضنَّتْ بما تحت النقابِ المكتَّبِ
وعضَّتْ على تفاحة في يمينها بذي أشُرٍ عذبِ المذاقة أشنبِ
وأومتْ بها نحوِي فقمتُ مبادراً إليها فقالت: هل سمعت بأشعبِ

فهذا أجودُ شعرٍ سبكاً وأشده التئاماً وأكثره طلاوةً وماءً. وينبغي أن تجعل كلامك مشتبِهاً أوله بآخره، ومطابقاً هادية لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطراره، وتكون الكلمة منه موضوعةً من أختها، ومقرونةً بلفقها، فإنّ تنافر الألفاظ من أكبر عيوب الكلام، ولا يكون ما بين ذلك حشوٌ يستغنى عنه ويتم الكلام دونه"[1]. لذلك يُعدُّ الحديث عن الوحدة بشكل عام عند العسكري مختلطا؛ فوحدة البيت تظل متداخلةً مع الوحدة الكلية للنص، فحين يحاكم العسكري نصا كاملا نجده يقف عند أبيات بعينها ليصف سوء النظم أو حسنه، في حين نجده في مواضع أخرى يشير إلى معطيات لحمة الأبيات وارتباطها البنائي مع بعضها بعضا، فمن ذلك قوله:"...فهو بمنزلة العقد إذا جعل كل خرزة منه إلى ما يليق بها كان رائعاً في المرأى وإن لم يكن مرتفعا جليلا، وإن اختلّ نظمه فضمّت الحبّة منه إلى ما لا يليق بها وسوء الرّصفِ تقديمُ ما ينبغي تأخيرهُ منها، وصرفها عن وجوهها، والألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدّمت منها مؤخّراً، أو أخَّرت منها مقدّما أفسدتَ الصورة وغيّرتْ المعنى، كما لو حوّل رأس إلى موضع يد، أو يدٌ إلى موضع رجل، لتحوّلت الخلقة، وتغيّرت الحلية"[2].

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 160
[2] - نفسه: 179

وسوء الرصف الذي يعنيه العسكري هنا قد يكون مقصورا على البيت الشعري الواحد، وقد يحمل في طياته النص بشكل كامل، كما استعار تشبيه العتابي لنص بجسد الإنسان. غير أن ثمة آراءً أخرى تؤكد الوحدة العضوية للنص، وضرورة مراعاة الفصل والوصل بين المعاني التي قد تتداخل كما في قوله:"افصلوا بين كل منقضي معنى، وصلوا إذا كان الكلام معجونا بعضه ببعض"[1]. بل أننا نجد العسكري يمتدح القصائد التي تتعاضد فيها الوحدة الفكرية والعضوية معا، دون إلمام كاف بمفهوم الوحدة، على الرغم من أن إشارته إليها قد تحمل شيئا من هذا المفهوم، إذ يقول:" ومثال ذلك من الكلام المتلائم الأجزاء، غير المتنافر الأطرار قول أخت ذي الكلب:

سأَلْتُ بِعَمْرو أخِي صَحْبَـهُ فأفْظَعِنِي حينَ رَدُّوا السُّؤَالا
أتِيحَ له نَمـــــــرا أَجْبُلٍ فَنالا لَعَمْرُكَ مِنْه مَنـــــالا
فأُقْسِمُ يا عَمْرُو لـــو نَبَّهاكَ إذَنْ نَبَّها مِنْكَ داءً عُضــالا
إذَنْ نَبَّها لَيْثَ عِـــرِّيسَـةٍ مَفِيتاً مفيداً نُفُوساً ومـــــالا
وخَرْقٍ تجاوَزْتَ مَـجْهُولَةٍ بأَدْماءَ حَرْفٍ تَشَكَّى الكَلالا
فكنتَ النَّهارَ بـــــه شَمْسَهُ وكنتَ دُجَى اللَّيلِ فيهِ الهِلالا[2]

فهذا قد يكون مثالا دالا على ما ذهب إليه العسكري من تلاؤم الأجزاء وعدم تخالف الأطوار وتنافر الأطرار، وكلها ملاحظات قد تجسد مفهوم الوحدة بشكل واضح. بل إننا نجد العسكري يقدم الوحدة لفكرية كعامل جذب للمتلقي، ففي الانتقال بين المعاني المختلفة في القصيدة الواحدة دون مراعاة للفصل والوصل وحسن الخروج إلى المعاني نفور للمتلقي ودعوى لنبذ النص، كما قرر العسكري ذلك في قوله: "إذا نزع بك الكلام إلى الابتداء بمعنىً غير ما أنت فيه فافصل بينه وبين تبيعته من الألفاظ، فإنك إن مذقت ألفاظك بغير ما يحسن أن تمذق به نفّرت القلوب عن وعيها، وملّته الأسماع، واستثقلته الرواة"[3]. ومن هذا المنطلق ينبغي أن تمنح القصيدةُ المتلقي جوا فكريا موحدا،

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 499
(2) ـ نفسه: 160
(3) ـ نفسه: 499

يبدأ من مطلعها حتى آخر بيت، وأن ينتقل الشاعر بين المعنى والآخر -إن اقتضى الأمر- عبر لمحة أسلوبية تحسن الربط، ولا تحدث فجوةً في عملية التلقي. وفي هذا السياق يمتدح العسكري قصيدة ابن الزبعرى لمراعاته هذا الشرط، إذ يقول:" فينبغي أن يكون آخر بيت قصيدتك أجودَ بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدتَ له في نظمها، كما فعل ابن الزّبعرى في آخر قصيدة يعتذر فيها إلى النبي صلى الله عليه وسلم ويستعطفه:

فخذ الفضيلة عن ذنوب قد خلت واقبل تضرّع مستضيفٍ تائب

فجعل نفسه مستضيفا، ومن حق المستضيف أن يُضاف، وإذا أُضيف فمن حقه أن يصان، "[1]. والحديث عن الوحدة بمصطلحها الحديث يظل قاصرا في النقد القديم، وخصوصا في كتاب الصناعتين، فالعسكري لم يفرد للمفهوم حديثا خاصا بل ظل كلامه مجرد ملاحظات مختلفة، وإن كانت بعض هذه الملاحظات تقترب من مفهوم الوحدة. وخلال الفصول المتعددة لكتاب الصناعتين توقف عند عدد من القصائد كنماذج لحسن الصناعة أو قبحها، وقد اختلفت تلك القصائد في مراعاتها لشروط الوحدة، ففي قصيدة النمر بن تولب التي أورد منها العسكري ثلاثة عشر بيتا لم يحاكمها من حيث بنيتها العامة، أو تلاحم الأبيات واستدعاء الأبيات لبعضها، أو من حيث وحدة الموضوع، بل ظل اهتمامه منصبا على الصياغة المفردة للأبيات، وإن كانت هذه القصيدة تقترب في معظمها من تحقيق الوحدة. يقول: "وقول النمر بن تولب:

لعمرِي لقد أنكرتُ نفسي ورابني مع الشّيب أبدالي التـــي أتبدلُ
فضولٌ أراهَا في أديميَ بعدَمـــا يكون كفاف اللّحم أو هو أفضلُ
يودُّ الفتى طولَ السّلامة والغنى فكيف ترى طول السلامةِ تفعلُ

فهذه الأبيات جيدة السبك حسنة الرصف. وفيها:

فلا الجارة الدُّنيا لها تلحينَّها ولا الضيف فيها إن أناخَ محوَّلُ

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 503

فالنّصف الأول مختلٌّ، لأنه خالف فيه وجه الاستعمال، ووجه أن يقول: فهي لا تلحى الجارة الاستعمال. ومثله:

رأتْ أمّنا كيصاً يلفّف وطبَه إلى الأنُس البادينَ فهو مزمّل

الكيص: الذي ينزل وحده. والوطب: وعاء اللبن. والأنس البادون: أهله لأنه يرده إليهم، فهذه الأبيات سمجة الرّصف، لأنّ الفصيح إذا أراد أن يعبّر عن هذه المعاني، ولم يسامح نفسه عبّر عنها بخلاف ذلك. وكان القوم لا ينتقد عليهم، فكانوا يسامحون أنفسهم في الإساءة[1]. وإذا اقتصر الحديث على البيت الواحد فإن العسكري يتنبه إلى المشاكلة والمناسبة بين مصراعي البيت كما علّق على قول طرفة بن العبد:

ولستُ بحلاّل التلاع مخافةً ولكن متى يسترفد القومُ أرفدِ

فالمصراع الثاني غير مشاكل للمصراع الأول، وإن كان المعنى صحيحا.[2] وقد يختلف الأمر قليلا حين ننتقل إلى علاقة البيتين ببعضهما، وفق ما يتطلب المعنى، وفي هذا المجال ينقل العسكري رأي أحدهم في ترتيب أبيات امرئ القيس وفق الوحدة العامة التي تجمعها، إذ يقول:" وجعل بعض الأدباء من هذا الجنس قول امرئ القيس:

كأنّيَ لمْ أركبْ جـــــواداً للذّةٍ ولمْ أتبطّنْ كاعباً ذاتَ خلخالِ

ولم أسبَإِ الزّقَّ الرَّويَّ ولمْ أقلْ لخيليَ كرّي كرَّةً بعدَ إجفالِ

قالوا: فلو وضع مصراعُ كل بيت من هذين البيتين في موضع الآخر لـــــكان أحسن وأدخل في استواء النّسج، فكان يروى:

كأنّيَ لم أركبْ جواداً ولم أقلْ لخيليَ كرّي كرَّةً بعد إجفالِ

ولـــــم أسبإ الزّقَّ الرَّويَّ للذّةٍ ولم أتبطّن كاعباً ذات خلخال

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 186- 187

(2) - نفسه : 161

كمثال على تلاحم الأجزاء، إذ يقول:" ومن الشعر المتلائم الأجزاء المتشابه الصدور والأعجاز قول أبي النجم"[1]:

إنّ الأعـــــادي لنْ تنالَ قديمَنا حتّى تنـــــالَ كواكبُ الجوزاء

كمْ في لجيمٍ مـــــــن أغرّ كأنه صبح يشقُّ طيالسَ الظَّلمـــــاء

ومجرّبٍ خضل السنانِ إذا التقَى زحفٌ بخاطرة الصدورِ ظمـــاء

ونستطيع أن نتعرف على ملامح من بنية القصيدة العامة من خلال آراء العسكري المختلفة، إذ يبدأ الحديث عنها من مفهوم الصناعة الأدبية وطريقة نظم القصيدة، من مراعاة للتناسب، وتجنب للحشو، ومن ذلك قوله:" وحذف فضول الكلام وهو أن يسقط من الكلام ما يكون الكلام مع إسقاطه تاما غير منقوص، ولا يكون في زيادته فائدة"[2]. إلا أن مثل هذا الرأي لا ينفي أن وحدة البيت هي هم النقاد في ذلك العصر، فإذا ما انتبهوا إلى تجاور الأبيات صدرت عنهم بعض الملاحظات التي تخص حسن ترابط الأبيات فيما بينها. وتأكيدا لفكرة وحدة البيت التي يتمسك بها الفكر النقدي فقد تحدث العسكري عن عيب يصيب القافية وسماه (التضمين) وهو قطع البيت بقافية مع حاجة معناه للبيت الذي يليه، كما في قوله:"والتضمين أن يكون الفصل الأوّل مفتقراً إلى الفصل الثاني، والبيتُ الأول محتاجاً إلى الأخير كقول الشاعر:

كأنَّ القلب ليلة قيل يُغدى بليلى العامريّة أو يراحُ

قطاةٌ غرّها شركٌ فباتتْ تجاذبهُ وقد علقَ الجناحُ

فلم يتمّ المعنى في البيت الأول حتى أتمّه في البيت الثاني، وهو قبيح" [3]وقد يكون مصدر هذا العيب هو أن القافية تتطلب سكوتا ووقفةً،وهذا سبب صوتي؛ فعند حدوث السكوت ينقطع المعنى، وقد يكون العيب ناجما عن فكرة عدم تداخل الحقول الدلالية، على اعتبار أن البيت وحدة دلالية وصوتية مغلقة.

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 164

(2) - نفسه: 42

(3) - نفسه: 47

والنص السابق لا يعني استقلالية البيت بنفسه استقلالا تاما حاسما، وإنما يعني أنه يحمل فكرة جزئية مستقلة، تمنحه ما يمكن أن نسميه التمام أو الاستقلال الجزئي. وهذا ما جعل العسكري يكره التضمين بأن يكون تمام المعنى في البيت الثاني. إن الحديث عن الوحدة العامة كمفهوم يتطلب شيئا من التريّث عند تطبيقه على النقد القديم، لأن الفكرة أساسا فكرة مستحدثة، ولكننا يمكن أن نجد لها جوانب من التمثّل غير المفهومي وغير الاصطلاحي، إذ يمكن اعتبار ما تواضع عليه الشعراء في أمر بناء القصيدة جهدا بنائيا يضمن للقصيدة وحدتها العضوية. لذلك سنقف عند بعض ما قرره العسكري بشأن تلك الوحدات، لبيان مدى ما اقتراب في آرائه من جوهر مفهوم الوحدة.

2.5 المطلع:

تحدث العسكري طويلا عن المطالع وأهميتها في بناء النص، كما تحدث عن أهميتها السيكولوجية في دفع اهتمام المتلقي للنص، كما جاء في قوله: وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً، كان داعيةً إلى الاستماع لما يجئ بعده من الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: ﴿آلم. وحـــم. وطـــس. وطـــسم. وكهيعص﴾ فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس لهم بمثله عهد، ليكون ذلك داعيةً لهم إلى الاستماع لما بعده"[1]. وهذا ربط هام بين بناء النص الفني وأثره على المتلقي، وما يمكن أن يفيده المطلع من تهيؤ لدخول دائـــرة التـــأثير العـــاطفي للنص. أما تفسيره لسبب الاعتناء بالمطلع على وجه الخصوص فقد جاء فـــي قوله:" والابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى فـــي النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعا مونقين"[2]. وقد أفرد العسكري للمطلع بابا خاصا إلى جانب حديث جانبي عنه في بعض الأبـــواب الأخـــرى، فمـــن مقاييسه النقدية التي قررها سلفا في استحسان النص الشعري مـــا جـــاء فـــي قوله:"والكلام يحسن بسلاسته، وسهولته، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه"[3]. وقد

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 496
(2) - نفسه: 494
(3) - نفسه: 69

أكثر العسكري في حديثه عن المطالع من الاهتمام بمسألة مناسبة المطلع لمحتوى القصيدة، والتحرز من استخدام المعاني التي يُتطير منها خصوصا في نموذج المدح، وهو النموذج الذي قامت عليه البنية الافتراضية للنقد العربي. ومن ذلك قوله:" ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره، ومفتتح أقواله، مما يتطيّر منه، ويُستجفى من الكلام والمخاطبة والبكاء ووصف إقفار الديار وتشتيت الأُلاف ونعى الشباب وذمّ الزمان، لا سيّما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني. ويستعمل ذلك في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطيّر منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح"[1]. ويؤكد العسكري هذا المنحى الاعتقادي في الكلام، فالفن قد يجلب الفأل السيئ، والمطلع إذا كان ينحو هذا النحو فإنه داعية إلى نبذ باقي القصيدة. أما الحديث عن مطالع المراثي فإنه يذهب مع هذا الرأي ويورد آراء انطباعيةً في تفضيل بعض المطالع كما في قوله: " وأحسن مرثيةٍ جاهليةٍ ابتداءً قول أوس بن حجر:

أيّتها النفس أجملِي جزعا إنَّ الذي تحذرين قد وقعا"[2]

وقد أورد العسكري العديد من المطالع المستحسنة والمستهجنة، إلا أن المعنى الذي يؤكده هو مراعاة موضوع القصيدة، ثم تقديم المطلع بأسهل ألفاظ وأعذبها، وفي هذا أورد استياء النقاد من قصيدة أبي تمام، حيث خانه التوفيق في مطلعها الذي يقول فيه:

أهنَّ عوادي يوسف وصواحبُه فعزماً فقدماً أدرك الثارَ طالبُه

فاسترذل ابتداءها وأسقط القصيدة كلها، حتى صار إليه أبو تمام وأوقفه على موضع الإحسان فيها فراجع عبد الله بن طاهر فأجازه، ولأبي تمام ابتداءات كثيرة تجري هذا المجرى"[3]. ومطلع قصيدة أبي تمام افتقد لخاصية التوصيل بسبب عمق الدلالة فيه، وقد هذا جاء العمق في سياق التأثير المباشر فلم يحقق

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 489

(2) ـ نفسه: 491

(3) ـ نفسه: 493

التأثير. وإذا فشل المطلع في الدخول إلى قلب السامع فإن الفشل يلحق القصيدة كاملةً، ولا يرفع قيمتها ما يبدعه الشاعر في طياتها، لأن المطلع أهم لبنة في بناء القصيدة. وقد قدَّم العسكري دراسةً مستقصيةً لديوان المتنبي، إذ تفحّص مطالع قصائده، وعرض لمطلع واحد من المطالع الحسنة، كما عرض لبضع وعشرين مطلعا عنّف فيها المتنبي وقلّل من أهمية ما أبدعه، وأيا كانت دوافع العسكري الشخصية التي ينطلق منها فإن وقوفه من خلال ديوان المتنبي على المطالع فقط هو تأكيد على خطورة هذا المنحى النقدي، ففشل المطلع هو فشل للقصيدة بكاملها، يقول العسكري: "وقد استُحسن لبعض المتأخرين ابتداؤه:

أريقك أم ماءُ الغمامة أم خمرُ بفيَّ برودٌ وهو في كبدي جمرُ

وله بعد ذلك ابتداءات المصائب، وفراق الحبائب، منها قوله:

كفى أراني ويكِ لومكِ ألوَما همٌّ أقامَ على فؤادي أنجما

وقوله:

أبا عبد الإله معاذُ إني خفيٌّ عنك في الهيجا مقامي

فهذه وما شاكلها ابتداءات لا خلاق لها[1]. فاهتمام العسكري بالمطالع على مستوى ديوان كامل يُعدُّ خطوةً نقديةً فريدةً، وإن كان وقوفه لالتماس المطالع المعيبة والاقتصار عليها، غير أنه يؤكد لنا أن القصائد تظل تلاحقها الأعين النقدية مهما تقدم الزمن، فكلما كثرت القصائد كلما أصبحت عرضا للأحكام العامة، وكأن النقاد بدلا من أن يحاكموا بنية القصيدة، يحاكمون بنية الديوان بكامله.ويفسر البلاغيون هذه الأهمية للمطلع "بأن الانطباع الأولي للنفس يكون أقوى وأكثر فعاليةً من غيره، ولأنه من ثم ينسحب بآثاره على ما يليه، فإن كان حسنا انجذبت النفس إلى النص الذي ينقل التجربة، وتفاعلت معه، وبهذا يكون عاملا مهما في إثارة التخييلات المناسبة فيها، وأقدر على إحداث الاستجابة المناسبة"[2]. ولم يختلف القدماء والمحدثون على أن المطلع من أهم

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 494- 496

[2] - مجيد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية. بيروت، ط1، 1984: 91

أجزاء القصيدة، ولكنهم اختلفوا في تعبيرهم عن سبب هذه الأهمية، ويمكن إيجاز ذلك في أن القدماء والمحدثين يتفقون على أهمية المطلع، وأنه ينبغي أن ينال عنايةً واهتماما خاصا من الشاعر، ولكنهم يختلفون في سبب هذه الأهمية، فالاتجاه الغالب سواء لدى القدماء أو المحدثين هو أن أهمية المطلع تتركز في أنه بمقدار جودة المطلع يكون تأثيره أو تأثير القصيدة في النفوس. وثمة اتجاه ظهر في العصر الحديث يذهب إلى أن المقدمة في الشعر هي تعبير عن وجدان الشاعر، ونفسيته، وموقفه" فالشاعر الذي يمدح يكون هدفه الواضح كسب رضا الممدوح، وما يترتب على هذا الرضا، فالمطلع داخل في هذا الإطار بمعنى أن الشاعر إنما يهدف به إلى فتح شهية الممدوح لسماع القصيدة والانفعال بها"[1]. وفي هذا الإطار يدور الاتجاه السائد سواء في القديم والحديث فالمطلع في القصيدة يسير أيضا مع القصيدة في هدفها، وهو الاتجاه إلى نفسية المخاطب أو السامع. فالمقدمة قد تحمل قدرا ذاتيا أكبر من القدر المتاح في الغرض. وملخص القول هو أن نظرة القدماء تعتبر المقدمة حديثا موجها من الشاعر إلى المخاطب، بصرف النظر عن أنها معبرة عن ذات الشاعر أو غير معبرة، ونقدهم إياها ينحصر في نظرتهم إليها من هذه الزاوية. وقد دارت دراسات عديدة حول مقدمات القصائد عند الشعراء[2]. غير أن ما يهمنا في هذا الصدد إنما هو نظرة العسكري النقدية لمطلع القصيدة وفق الأسس الفنية التي اعتمدها. ففي المطلع تستعمل غالبا مضامينٌ عاطفيةٌ تفاؤلية تداعب وجدان المتلقي، وتحاول نقله عبر الإثارة النفسية إلى مركز الموضوع، أما ما يجب التنبه إليه فهو أن المقدمة تنقل المتلقي من الأنا إلى الأنت، وغالبا ما يتم تهوين شأن الأنا عبر التوجّد والشكوى والتدلّه، ووصف المشقة، والانتقال إلى تفخيم شأن الأنت عبر إسباغ بعض الصفات والسمو بها إلى درجة الأساطير. وغالبا ما تستخدم هذه البنية الفكرية في نموذج المدح المعدَّ أو غير المرتجل، وهو في محتواه العام مضمون استجدائي، حيث تتحول

---

(1) - عبد الرحمن عفيفي، مطلع القصيدة ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987: 51

(2) - انظر على سبيل المثال، براعة الاستهلال في فواتح القصائد، محمد عبد الجليل: 46

غائية الفن إلى المنفعة المادية. أما في الأغراض الأخرى فإن المقدمات حتما تتغير، إذ تختفي بنية الأنا في مقدمة الرثاء عادةً، وتتضخم في الفخر، وتنقلب بنية المدح في غرض الهجاء فيتم تضخيم الأنا وتهوين شأن الأنت. ويمكن أن نستخلص بعض الأفكار من المطالع والمقدمات التي استخدمها العسكري كنماذج راقيةٍ تستحق المحاكاة. ومن ذلك قوله:" ومن الابتداءات البديعة قول مسلم بن الوليد:

أجررتُ ذيلَ خليعٍ في الهوى غَزِلِ وشمَّرتْ همُ العذّال في عذلي [1]

فهذه اللوحة الغزلية هي إحدى النماذج الثلاثة التي قدمها العسكري لمطلع قصيدة المدح، ويحتمل الغزل عدة قضايا منها: الشكوى من العذّال أو الوشاة أو الرقباء، أو ما يمكن أن يدخل تحت سلطة الأعراف الاجتماعية والروادع المختلفة. كما يحتمل المطلع الغزلي التشبيب ووصف جمال المرأة. ولكن يؤكد العسكري على وجوب تقديم هذه اللوحات بشيء من الحذر والتوجس مما قد تثيره من إيحاءات قد تحمل المتلقي على التشاؤم:"وأنشد البحتري أبا سعيد قصيدةً أولها:

لك الويلُ من ليلٍ تطاول آخرُه ووشك نوَى حيٍّ تُزمُّ أباعرُه

فقال أبو سعيد: بل الويل والحرب لك فغيّره وجعله له الويل وهو رديء أيضاً"[2]. أما اللوحة الثانية التي يقترحها لقصائد المدح خصوصا التي تخص التهاني وذكر دور الرئاسة، فيجب أن تتضمن البشرى والفأل الحسن، كما في قوله: "وأنشد أبو مقاتل الداعي:

لا تقلْ بشرى ولكن بشريان غرّة الداعي ويوم المهرجان

فأوجعه الداعي ضرباً، ثم قال: هلا قلت: إن تقل بشرى فعندي بشريان. فإن أراد أن يذكر داراً فليذكرها كما ذكرها الخريمي:

ألا يا دارُ دام لك الحبورُ وساعدك الغضارةُ والسرور"[3]

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 492

(2) ـ نفسه: 490

(3) ـ نفسه: *491*

أما اللوحة الثالثة التي يقترحها العسكري لقصيدة المدح أو الفخر، فهي المقدمة الحكمية وقال فيها العسكري " ومن أحكم ابتداءات العرب قول السموأل:

إذا المَرءُ لَم يُدنَس مِنَ اللُؤمِ عِرضُهُ فَكُلُّ رِداءٍ يَرتَديهِ جَميـــــلُ

وَإِن هُوَ لَم يَحمِل عَلى النَفسِ ضَيمَها فَلَيسَ إِلى حُسنِ الثَنـــاءِ سَبيلُ "[1]

فنظرة العسكري للمطلع وما قدّمه تظلّ نظرةً تعليميةً لا تسعى إلى سبر أعماق النص لتقديمه للقارئ، ولكنها تبدأ من الناقد وتعود للمبدع، فهو المستهدف من العملية، كما لم يقدم العسكري أية إشاراتٍ أسلوبيةٍ مستقلة يمكن أن تختص بها المطالع، على الرغم من أهميتها البالغة في عملية تلقي النص، مع أن الأساليب البلاغية التي قدمها العسكري يمكن أن تحمل شيئا من ذلك. غير أن ثمة ملاحظةً أسلوبيةً قدمها فيما يخص فواتح السور القرآنية كما في قوله:" وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً، كان داعيةً إلى الاستماع لما يجئ بعده من الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل:﴿آلم. وحم. وطس. وطسم. وكهيعص﴾ فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس لهم بمثله عهد، ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده"[2]. والعسكري يشير في هذا الرأي إلى اعتماد الغرابة والمغايرة منبّها أسلوبيا لكسر توقع القارئ، وإذكاء فعالياته الباطنية، واستفزاز خبرته السياقية، فالغرابة في المعنى من الحيل الأسلوبية التي تدفع المتلقي لمتابعة النص. أما ما اشترطه من الجهة الفنية في المطلع هو السلاسة في التراكب والعذوبة والرقة في الألفاظ. وما اشترطه من جهة المعنى يظل أوفر حظا، ففي هذه الحالة اعترض العسكري على بعض المطالع الباردة التي تخلو من الفنية العالية والعمق الفني اللازم، كما علّق على قول أبي العتاهية" أما الابتداء البارد فابتداء أبي العتاهية:

ألا ما لسيدتي ما لها أدلّت فأحمل إدلالها"[3]

أما عن مطالع الرثاء فتعدّ أرحب مجالا من حيث حركة المعنى، إذ إن ما نبّه عليه في مطالع المدح يُعدُّ مادةً لازمةً لمطالع الرثاء، فذكر المضامين التي

---

(1) - العسكري ،الصناعتين: 492

(2) - نفسه: 496

(3) - نفسه: 496

تؤثر في حركة الوجدان الانفعالية والبكائية، والتشاؤمية أو الوجودية تجر المتلقي إلى إثارة أشجانه، وهذا مدخل للتأثير النصي. ويبدو أن دراسة أدوات التعبير الشعري التي يستعملها الشاعر ليفرض على المتلقي طريقة تفكيره هي موضوع الأسلوبية. من جهة أن الأسلوبية علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث، مراقبة الإدراك لدى القارئ، المتقبل والتي بها يستطيع أيضاً أن يفرض علينا وجهة نظره في الفهم والإدراك[1]. فالأسلوبية بهذا الاعتبار علم لغوي يعنى بظاهرة حمل الذهن، على فهم معين وإدراك مخصوص.

3.5 التخلّص:

نظرا لأيمان القدماء بالتعدد في اللوحات التي يتضمنها النص الشعري، – كما قرره النسق الثقافي الموروث الذي تحاور معه النقد القديم– فقد التمسوا لهذا التعدد حيلا أسلوبيةً تجعل الخروج من موضوع لآخر ممكنا فنيا مع مراعاة جانب الاتصال مع المتلقي. فالخروج المفاجئ يحدث فجوةً في الاتصال، لذلك تطورت خروجات الشعراء حتى استقرت على التخلص باعتباره فنا تواضع عليه الشعراء، واشتُهر به المحدثون منهم.فالتخلص من وجهته النفسية هو مراعاة لحاجة المتلقي، وهو يشير من جهة إلى وحدة القصيدة وفق الأعراف الأدبية المعروفة، وفي ظاهر هذه الوحدة يفتقر النص للوحدة الموضوعية التي تلم أشتات النص وتحصر حركة الدلالة ضمن إطار واحد بدلا من التنقل بين عدد من المواضيع، مما يشتت الرؤيا التي يطرحها النص كما يشتت الوحدة الشعورية بين الموضوعات المتعددة. وفي ثنايا التشتت الفكري يحافظ النص جزئيا على وحدة اللوحات الثلاث، فتجاور المفاصل الثلاثة ككتل لا يكون اعتباطيا، إذ يُراعى فيه المقدمة والخروج من المقدمة إلى الموضوع ثم الولوج إلى الخاتمة، ولكن لا يُحرص كل الحرص على الترابط العضوي فيما بين أبيات المفصل الواحد، على الرغم من تنبيه العسكري على ضرورة الوصل والفصل بين معاني المفصل الواحد.

---

[1] - عبد السلام المسدى، مقال الأسلوبية والنقد الأدبي، الثقافة الأجنبية، ع1، 1982: 39

إن المتلقي وفق النظرة القديمة يحتاج إلى عملية تحضير وتهيئة من أجل جرِّه بهدوء إلى مقصد القصيد. ومن هنا جاءت محافظة الشعراء على الأعراف الأدبية التي قضت بضرورة التعدد والتجزيء والرحلة إلى المعنى عبر مقدمات انفعالية تداعب الحس الوجداني لدى المتلقي، قبل أن تقحمه في الدلالة المركزية للنص، حيث يمكن أن تحمل مثل هذه الدلالة قضايا ذات تأثير فكري، أو ذات إيديولوجيا يصعب الولوج إليها مباشرةً. ومن هذا المنطلق تحدث العسكري – كم تحدث سابقوه– عما أسموه (حسن التخلص) أو حسن ربط لوحات القصيدة المتعددة، وكان نموذج المدح حاضرا في مثل هذا الفن، ففي حين تقتصر قصيدة المدح على إطراء المتلقي المخصوص، تحتفظ المقدمة بضمير الأنا الذي يقتصر على تجربة المبدع، ولا بد في هذا المجال من الانتقال من الأنا إلى الأنت،عبر حيلة فنية هي موضوع هذا الفن. وقد جاء حديث العسكري عن فن التخلص ضمن السياق النقدي المتداول قبله، إذ أورده في باب سماه (في الخروج من النسيب إلى المدح وغيره) وقال فيه:" كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها، ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: فدع ذا وسلّ الهم بكذا، كما قال:

فدع ذا وسلّ الهم عنك بجسرةٍ ذمول إذا صام النهار وهجّرا

وكما قال النابغة:

فسلَّيتُ ما عندي برَوحة عرمسٍ تخبّ برحلي مرةً وتناقلُ

وربما تركوا المعنى الأول، وقالوا وعيسٍ وما أشبه ذلك، كما قال علقمة:

إذا شاب رأسُ المر أو قلَّ مالُه فليس له في ودِّهنّ نصيبُ

وعيسٍ بريناها كـــأنّ عيونَها قواريرُ في أدهانهن نصوبُ

فإذا أرادوا ذكر الممدوح قالوا: إلى فلان، ثم أخذوا في مديحه، كما قال علقمة:

وَناجِيَةٍ أَفنى رَكيبَ ضُلوعِها وَحارِكَها تَهَجَّرٌ فَدُؤوبُ

وَتُصبِحُ عَــن غِبِّ السُرى وكَأَنَّها مُوَلَّعَةً تَخشى القَنيصَ شَبوبُ

إِلى الحارِثِ الوَهّابِ أَعمَلتُ ناقَتي لِكَلكَلِها وَالقُصرَيَينَ وَجيــبُ

وربما تركوا المعنى الأول، وأخذوا في الثاني من غير أن يستعملوا ما ذكرناه، قال النابغة:

تقاعس حتى قلتُ ليس بمنقضٍ وليس الذي يرعى النجوم بآيبِ

عليّ لعمرو نعمةٌ بعــد نعمةٍ لوالده ليســـت بذاتِ عقاربِ[1]

ففي الرأي السابق ثلاث ملاحظات مهمة، الأولى:أن العسكري غير معني بالبناء الهيكلي للنص كوحدة أولى، بل معني بتقسيمه إلى وحدات متعددة، والثانية أن العسكري يرصد صيغ الانتقال بين لوحات القصيدة ومحاولا حصر هذه الصيغ غير الفنية، أما الثالثة فهي: أن العسكري قد قصر الفن تحديدا على النسيب والمديح، وحاول أن يبقيه في هذين الغرضين. وهو في رصده للصيغ القديمة لا يفوته استخدام المحدثين لحيل فنية ينتقل فيها المبدع من معنى لآخر دون حصر لهذه الصيغ، في محاولة ربط بنائي بينها. فهو يتحدث عن أساليب المحدثين في التغلب على هذه النقلة بقوله:" وأما المحدثون، فقد أكثروا في هذا النوع، قال مسلم بن الوليد:

إِذا شِئتُما أَن تَسقِياني مُــــــــدامَةً فَــــــلا تَقتُلاها كُلُّ مَيتٍ مُحَرَّمُ

خلطنَا دماً من كرمةٍ بدمــــــــــائنا فأثَّر في الألوانِ منَّا الدَّمَ الـــــدّمُ

ويقظى ثنيتُ النوم فيها بسكـــــــــرةٍ لصهباءَ صرعاها من السُّكرِ نوَّمُ

فمن لا منى في اللّهو أو لام في النَّدى أبا حسنٍ زيدَ الندى فهو ألــومُ[2]

وأكثر الأمثلة التي قدمها العسكري في فن الخروج تجري بين غرضي النسيب والمدح، أما المسوّغ الأسلوبي الأكثر استخداما في الربط بين اللوحتين فهو التشبيه، إذ يقوم التشبيه على الدمج اللامنطقي بين المقدمة ولوحة المدح، كما

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 513- 514، والقصريين: هما تجاعيد الشعر عند مرفقي الفرس

[2] - نفسه: 515- 516

في المثال السابق، أما عن استخدام التشبيه مسوغا للولوج إلى المعنى الثاني، فمن أمثلته التي أوردها العسكري خلال قوله: "ومما هو أجزلُ من هذا قليلاً وهو من المطبوع قول ابن وهب:

مازالَ يلثمنِي مراشفـــــــَه ويعلُّنِي الإبريقُ والقــدحُ
حتى استردَّ الليلُ خـــــلعتَهُ ونشا خلالَ سوادِهِ وضحُ
وبدا الصَّباحُ كـــــأنَّ غرَّتَه وجهُ الخليفة حينَ يمتدحُ
أنتَ الذي بكَ ينقضِي فرجاً ضيقُ البلادِ لنـــا وينفسِحُ"[1]

وعلى هذه الطريقة جرى الربط لمحاولة التوحيد بنائيا بين الموضوعات المختلفة التي قد لا تفقد الرابط الشعوري بينها على الرغم من افتقارها للوحدة الفكرة. فالتشبيه يُستخدم حيلةً لتغيير صيغة الخطاب من الأنا إلى الأنت أو الهو. وقد تستخدم الموازنة بين حال المبدع في أمر ما، وحال المخاطب في صفة مغايرة لها. كما هو الحال في مثال مسلم بن الوليد. وقد اعترض بعضهم على بيت شعر يسلك هذا المسلك فقد: " عابوا على أبي تمام قوله:

لا والذي هو عالم أن النوى صَبِرٌ وأن أبا الحسين كريم

وذلك لأنه لا مناسبة بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى، ولا تعلّق لأحدهما بالآخر، وليس يقتضي الحديث بهذا الحديث بذاك [2]. ومن الوجهة النفسية تحدث بعضهم عن الحركة النفسية التي ترافق عملية الانتقال بين المقدمة والموضوع إذ إن الكاتب يكون بارعا في التخلص من غرض إلى آخر، بحيث ينقل السامع نقلا لطيفا هادئا لا يحس معه بفجوة في تسلسل صور النص أو طفرة فيه، حتى يحافظ على انسجامه معه وانسياب نفسه مع حركة ذبذبات التجربة الشعورية ليكون أكثر استجابةً، ويكون النص أقدر على إحداث التخييل والانفعال المناسب الذي يدفعه للتفاعل مع النص، ولا يكون ذلك إلا إذا أحكم المبدع الربط الانتقالي،حيث يكون بعض الكلام آخذا برقاب بعض[3].

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 516
[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز:173
[3] - مجيد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: 99- 100

فحديث العسكري عن التخلص كمفصل بنائي يعزز من لحمته النص، إنما جاء انطلاقا من المواضعة الأدبية، كتطور لهيكلية القصيدة، مع مراعاة الأنساق الفكرية الثابتة في بنية النص. ومن هنا حرص النقاد على الاهتمام بالشكل وبالدقة في الخروج من جزء إلى جزء خروجا يشعر بالتحام الأجزاء وتماسكها، مع عدم وجود حواجز واضحةٍ بينها، ومن هنا جاءت العناية بالتخلص من المقدمة إلى الغرض الرئيسي واشتراط الدقة فيه. وقد رُوي عن بعض الشعراء وصفه لهذا الموضوع، حين سُئل عن سبب شهرته في الشعر "فقال: لأنني أقللت الحز، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم، ولطف الخروج إلى المدح والهجاء، وقد صدق، لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، سبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس؛ لقرب العهد بها؛ فإن حسنت حسن، وإن قبحت"[1].

وفي خضم حديث العسكري عن التخلص كمفصل في بنية القصيدة، جاء حديثه عن الفصل والوصل، وإن كان أغلب حديثه قد اقتصر على نماذج نثرية كالرسائل والمكاتبات الديوانية، إلا انه قد عرض أثناءه لأمثلة شعرية، يقول في ذلك:"البليغ من كان كلامه في مقدار حاجته، ولا يجيل الفكرة في اختلاس ما صعب عليه من الألفاظ، ولا يكره المعاني على إنزالها في غير منازلها، فإن البلاغة إذا اعتزلتها المعرفة بمواضع الفصل والوصل كانت كاللآلئ بلا نظام. ومن حلية البلاغة المعرفة بمواضع الفصل والوصل. وقال الأحنف بن قيس: ما رأيتُ رجلاً تكلّم فأحسن الوقوف عند مقاطع الكلام، ولا عرف حدوده إلا عمرو بن العاص ﷺ، كان إذا تكلم تفقد مقاطع الكلام، وأعطى حقّ المقام، وغاص في استخراج المعنى بألطف مخرج، حتى كان يقف عند المقطع وقوفاً يحول بينه وبين تبيعته من الألفاظ، وكان كثيراً ما ينشد:

إذا ما بدا فوق المنابر قائلا أصاب بما يومي إليه المقاتلا"[2]

---

(1) ـ ابن رشيق ، العمدة: 1، 636

(2) ـ العسكري، الصناعتين: 497

والفصل والوصل هو إحكام تمام المعنى في جمل مستقلة دون أن يتدخل المعنى مع ما بعده، حيث يجعل المبدع انتقاله للمعنى التالي بسبب وتهيئة من المعنى الأول، دون تداخل بين المعاني، يقول العسكري:" ليس يحمد من القائل أن يعمى معرفة مغزاه على السامع لكلامه في أول ابتدائه، حتى ينتهي إلى آخر، بل الأحسن أن يكون في صدره كلامه دليلٌ على حاجته ومبيّنٌ لمغزاه ومقصده، كما أن خير أبيات الشعر ما إذا سمعت صدره عرفت قافيته...وخير الكلام ما وقف عند مقاطعه، وبيّن موقع فصوله. قلنا:ومما لم يبن موضع الفصل فيه فأشكلَ الكلام قولُ المخبَّل للزبرقان ابن بدر:

وأبوك بدرٌ كان ينتهس الحصى وأبي الجوادُ ربيعة بن قبال

فقال الزّبرقان: لا بأس، شيخان اشتركا في صنعة وقلّما رأينا بليغاً إلا وهو يقطع كلامه على معنى بديع، أو لفظٍ حسن رشيق"[1]. وإذا كان التخلص ينتقل به الشاعر من لوحة إلى أخرى، فإن الفصل والوصل ينتقل به الشاعر بين معاني اللوحة الواحدة، عبر تجنيب المعاني من أن تتداخل، وذلك بالوقوف على نهاية المعنى،والربط بينه وبين المعنى الذي يليه بطريقة لا تلبس المعنيين بعضهما ببعض. وهذا اللمحة الفنية دليل على اهتمام العسكري بحسن تجاور الأبيات وهيكليتها، وحسن تداعي المعاني. كما أن هذا الفن لا يقل أهميةً عن فن التخلص. وهو يستند أساسا على إعراب الجمل، واستخدام حروف العطف فيها، كما تحدث عنه عبد القاهر الجرجاني لاحقا[2].

4.5 المقطع أو الخاتمة:

انطلاقا من فكرة تجزيء النص على المستوى الفكري ومحاولة المحافظة على لحمته البنائية، يأتي حديث العسكري عن المقطع كمفصل مهم من مفاصل النص، فهو آخر ما لوحة في النص، ويجب أن يحقق المقطع أمورا ثلاثةً منها:تهيئة المتلقي على نحو لطيف بانتهاء النص،وتضمين خلاصة المعنى الرئيسي في النص، ثم التحامه من حيث البنية في باقي الأجزاء.

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 501- 502

(2) ـ انظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز: 170-190

وتتبع أهميته من كونها آخر ما يعلق في الأذن من النص، فيجب أن يتضمن من السمات الموضوعية والأسلوبية، مما يجعله جديراً في ختم الكلام، فأهميته عند العسكري توازي أهمية المطلع، يقول العسكري: "فينبغي أن يكون آخر بيت قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدتَ له في نظمها، كما فعل ابن الزّبعري في آخر قصيدة يعتذر فيها إلى النبي صلى الله عليه وسلم ويستعطفه:

فخذ الفضيلة عن ذنوب قد خلت واقبل تضرّع مستضيفٍ تائب

فجعل نفسه مستضيفا، ومن حق المستضيف أن يُضاف، وإذا أُضيف فمن حقه أن يُصان. وذكر تضرّعه وتوبته مما سلف، وجعل العفو عنه مع هذه الأحوال فضيلة، فجمع في هذا البيت جميع ما يحتاج إليه في طلب العفو"[1]. فهذا الرأي يظهر لنا عناية العسكري بترابط الشكل الفني للنص مع مراعاة نفسية المتلقي وتفاعله مع دائرة الدلالة. وقد قرن العسكري أهمية المقطع أو الخاتمة بأهمية المطلع كما في قوله: "والابتداء أول ما يقع في السمع من كلامك، والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك، فينبغي أن يكونا جميعا مونقين"[2]. ويروي في هذا المجال شهادة أحد المتلقين في تفضيل المقطع إذ يقول: "وكان شبيب بن شبة يقول: الناس موكّلون بتعظيم جودة الابتداء وبمدح صاحبه، وأنا موكّل بتعظيم جودة المقطع وبمدح صاحبه،وخير الكلام ما وقف عند مقاطعه، وبيّن موقع فصوله"[3].

إن حديث العسكري عن الخاتمة كمفصل بنائي مهم يتحدد في عدة أمور منها: أن النص الشعري يجب أن يشتمل على لوحة ختامية تكون مشتملةً على الموضوع الرئيسي الذي يستهدفه النص، ومنها أن العسكري يشترط في الخاتمة سمات الرشاقة وحسن الصنعة، ومن جهة الصيغ الكلامية يفضل العسكري الأبيات التي تنزع لتعميم التجربة الإنسانية على شكل حكمة لتكون

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 513

[2] - نفسه: 494

[3] - نفسه: 501- 502

الخاتمة جاريةً مجرى الأمثال، وفي هذا يورد أمثلةً عدةً منها: "وقول تأبط شراً في آخر قصيدته:

لتقرعنَّ عليَّ السِّنّ من ندمٍ إذا تذكرتَ يوماً بعض أخلاقي

هذا البيت أجود بيت فيها لصفاء لفظه، وحسن معناه...وقال بشر بن أبي خازم في آخر قصيدته:

ولا ينجِي من الغمراتِ إلا براكّاء القتال أو الفرار

فقطعها على مثل سائر، والأمثال أحب إلى النفوس لحاجتها إليها عند المحاضرة والمجالسة[1]. وفي هذا المثال تظهر لنا رؤية العسكري للوحة الخاتمة، وهي إنهاء الكلام على نحو يوجز المضمون في أسلوب حسن. إن نظرةً سريعةً إلى البناء الموضوعي للقصيدة العربية كما رآها العسكري تجعلنا نقف عند عدة قضايا مهمةٍ، تتصل بأغلب قضايا النقد والأدب، فمن هذه القضايا أن القوالب النظرية والنماذج الشعرية التي طرحها العسكري تحدد للشاعر سلفا قوالب هندسة القصيدة من حيث الشكل والمفاصل، وما عليه أن يقوله في كل مفصل منها، فقد قسمها إلى لوحات، ثم حصر له قطعيا ما يجب عليه أن يقول في كل لوحة منها. ولكن الشاعر إذا وضع أمامه هذه القواعد ليلزم طبعه إياها، ويفرض على خاطره حدودا ورسوما، فإنه يجد نفسه مقيدا إلى حد كبير، لا يستطيع الانطلاق أو التحليق، فهو حين يخطر له المعنى يقيسه بمعياره في العمود، فيتحرز فيه كثيرا حتى لا يخرج عن الصواب المرسوم للمعنى، وهذه القواعد والقيود تعرقل إلهام الشاعر وإبداعه.

كما أن عناية العسكري بالجزئيات دون أن يرسم معالم شاملةً لأسرار الجمال الفني، ضيّق أمام الشاعر فرصة التجديد والابتكار في غير جزئيات التعبير، وجعله محصورا في دائرة المعاني الجزئية، وحدود الصنعة اللفظية. فالعسكري يرسم للشاعر كيفية تأدية معانيه وألفاظه وصوره. فبناء القصيدة

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 503

يحدد أفكار الشاعر وتسلسلها ونظام تأليفها وربطها، ويتحد مع عمود الشعر في خلق قوالب متكررة ونماذج متداولة.

وقد رأى الدكتور شوقي ضيف أن الشعراء كانوا يحرصون – منذ العصر الجاهلي – على أسلوب موروث فيها حتى إن هذه الطريقة التقليدية قد استقرت في الشعر العربي، وثبّتت أصولها في مطولاته[1]. في حين رأى الدكتور أحمد أمين أن الشعر الجاهلي ليس متنوع الموضوعات، ولا غزير المعاني، فيما رُوي لنا من القصائد، فموسيقاه واحدة، وتشبيهاته تتكرر غالبا، ويرى أحمد أمين أن العرب أقدر في البيان واللعب بالألفاظ منهم على الابتكار وغزارة المعنى[2]. فموضوعات الشعر القديم محددة بأفق الصحراء العربية، كما أن أفكاره محددة بجو المجتمع البدوي ومثله العليا، ومن هنا نشأ اتهام الشعر العربي بقلة الابتكار فيه، فهدف الشاعر العربي ليس البحث عن فكرة جديدة، أو امتلاك سامعيه بأصالة أفكاره، وإنما هو أخذ فكرة قديمة، وتوشيتها بكل ما في طاقته الفنية، ليتفوق على الأقدمين بجمال تصويره وتعبيره. وجميع الآراء المتقدمة في نمطية القصيدة العربية إنما تقترب في مضمونها من آراء العسكري التي طرحها في بناء القصيدة، وقد اتخذ من النص الجاهلي في بعض الأحيان نموذجا لأصالة الفن، ولقولبة النص الشعري من حيث مقدمته وموضوعه وخاتمته. والمشكلة في قولبة القصيدة القديمة إنما كان ناشئا عن الاعتداد بالصياغة والنظم كفن أشرف من ابتداع المعاني، لذلك كثرت محاولات الشعراء التجديد في أشكال التعبير، بدلا من بنيته الكلية أو معانيه؛ ومن هنا بقيت القصيدة العربية تراوح مكانها، ويكتنفها أحيانا كثيرة التكرار والرتابة. ومن هنا نلمس –أحيانا– على مستوى ديوان الشاعر الواحد نمطيةً وهندسةً صارمةً، فحين تستعرض قصائده المدح في أحد الدواوين لا تكاد تعثر على تغيير في البنية الفكرية لها سوى أن يتغير اسم الممدوح. وتبقى إمكانية التغيير في الجانب الإيقاعي محدودةً أيضا، لأن القوالب الإيقاعي معدة

---

[1] - شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، 1943: 6

[2] - أحمد أمين، فجر الإسلام ، طبعة الاعتماد، 1928: 69- 70

سلفا. وما يمكن أن نعدّه محاولاتٍ للتجديد كتلك التي قام بها أبو نواس وأبو تمام، إنما هي في واقعها محاولة تركيز على شيء محدد من البنية النمطية للقصيدة؛ فأبو نواس دعا إلى اعتماد لوحة الخمر بدلا من الطلل، وكلا اللوحتين مستخدمتان في الشعر القديم. وأبو تمام استخدم العناصر البلاغية والبديعية بكثافة، وكانت مستعملةً من أقدم العصور. مع بقاء البنية الفكرية والهيكلية مراوحةً مكانها.فحرص العسكري على رسم الهيكل الشكلي والإطار الموضوعي الذي يطرحه النص الشعري يجعلنا نبحث عن أسباب هذا الحرص على التقييد بالنموذج القديم، مع بعض إضافات الصنعة، وبعض الأساليب البلاغية. وقد يكون هذا من قبيل عقيدة تقديس الموروث، التي تعمل في صميم الفكر العربي القديم، وعلى وجه الخصوص في مجال العادات الاعتقادات والممارسات الاجتماعية والفنية. غير أن بنية القصيدة كما تظهر لنا من فكر العسكري تظل تراوغ مكانها في أداء المعاني ووحداتها المختلفة، كما يحدد له مجال تشبيهاته واستعاراته، وهو ما تقدم في مجال الإطار الثقافي. وقد يكون من أسباب تمسك الشعراء بهذه النمط من القول هو قدم تراثهم الشعري، وما تأسس عليه من شعور بالتفرد وما رافقت ذلك التراث عبر مسيرته من ملامح توحي بالبدائية الصادرة عن سمات الانعزال المكاني، إذ تشكل هذه كلها أصول مقومات الشعرية العربية أما العناصر التي تنبني عليها تلك المقومات، فأولها متصل بالبنية الإيقاعية بما تشتمل عليه من وزن وقافية وتوازنات صوتية.وخلاصة ما نخرج به من آراء العسكري أن البيت يستقل بفكرته بحيث يمكن إنشاده منفردا معزولا عن غيره. وأن هذه الاستقلالية لا تقطعه قطعا حاسما عما يليه، بل يأتي بعده الثاني والثالث إلى أن تنتهي اللوحة داخل القصيدة الواحدة كالنسيب، ووصف الناقة، ومدح الممدوح. وهذه الأبيات – بما لكل منها من استقلالية جزئية – يجب أن يتحقق بينها التناسب والبعد عن التنافر، فتحقق الوحدة الفنية في نطاق الفن الواحد النسيب أو المدح أو وصف الناقة، داخل القصيدة الأم. ثم هناك تناسب آخر لابد منه، وهو خلق الصلة بين هذه الفنون أو الوحدات داخل القصيدة الأم، بالخروج من النسيب إلى المدح

مثلا، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، فلا يخرج الشاعر مثلا من المدح إلى التأبين، أو من النسيب إلى الرثاء. وقد راعى الشاعر القديم أن تكون النقلة من فن إلى فن – داخل القصيدة الأم – هادئةً لطيفةً، وهو ما أطلق عليه النقاد (حسن التخلص).

5.5 الإيقاع:

كان للإيقاع حضور بارز في الفكر النقدي عند العسكري، فقد تحدث في غير موضع عن أهمية الجانب الإيقاعي فيما يخص القصيدة، والحديث عن إيقاع القصيدة عند العسكري يتقاطع مع بعض المباحث التي مرت سابقا، فالإيقاع يبدأ من المقطع الصوتي الواحد وينتهي بالنص، وقد جاء حديث العسكري موزعا في كثير من الفصول، حيث تحدث عن جرس الألفاظ وخفتها ورقتها، وفي المقابل تحدث عن ثقل بعض الألفاظ. ثم تحدث عن إيقاع بعض التراكيب السلسة، ثم تحدث في جانب من كلامه عن القوالب الإيقاعية التي تواضع عليها الموروث الأدب، وهي البحور العروضية والقافية، وإن خص القافية بحديث أهم، ثم إن جانبا مهما من الإيقاع طرحه من خلال المباحث البلاغية التي تعتمد على الإيقاع الصوتي في مغايرتها للتراكيب النمطية. فالإيقاع ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، لكنه جزء لا ينفصل عن سياق المعنى، وهو بهذه الصفة لا ينتمي إلى علم الموسيقى بل إلى علم اللغة. ومن هنا فقد فهم "الشعراء أن الصراع بين البحر والتركيب صراع متعلق بجوهر الشعر ذاته، وأن نظامي الوقف بينهما تنافسي، وحين نريد إنقاذ البحر، فلا بد من التضحية بالتركيب، بل ربما كان الهدف الغامض الذي يتبعه الشعر هو فك ترابط التركيب"[1]. فالشعر ليس موافقة قواعد التركيب وإنما هو مخالفة هذه القواعد، إنه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازي الصوت والمعنى التي تسود كل ألوان النثر، مجاوزة معتمدة. والشعرية العربية اتسمت بهيمنة المنحى الحسي على صعيد الشكل من خلال العناية بالمظاهر التي تحقق الإيقاع على نحو حاد وقوي، وهيمنة الأنموذج على

---

[1] - جون كوين، بناء لغة الشعر: 91

صعيد المحتوى التعبيري. وكلا الحالين متصل بآثار المشافهة والرواية. والفطرة اللسانية عادةً تُسهم في خلق نظام وزني منسق بأسلوب موسيقي مؤثر، فقد ذكر المرزوقي أن التركيب الخاص بانتظام أجزاء القول والتئامها يكون مشكلاً عروضياً على نحو وزني لذيذ مؤثر في المتلقي "لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظامه" [1].

وليس من شك في أن عناية العسكري بالجزئيات دون أن يرسم معالم شاملة لأسرار الجمال الفني، ضيَّق أمام الشاعر العربي فرصة التجديد والابتكار في غير جزئيات التعبير، وجعلته محصورا في دائرة المعاني الجزئية وحدود الصنعة اللفظية، ولهذا وجدنا معظم الشعر العربي قوالبَ متكررةً في الإطار العام للقصيدة، وأحيانا كثيرة يقع التكرار في جزئيات التعبير التي حصر عمود الشعر ميدانها. وانطلاقا من نظرة العسكري التي تركّز على الصياغة التركيبية، أو النظم من جهة السهولة والتجانس والسلاسة، أكثر من تركيزه على الإمكانات الدلالية التي يتضمنها التركيب، فقد كانت عناية العسكري شديدةً بالأشكال العديدة للإيقاع، بدءا من إيقاع السهولة وانسيابية النطق، وحسن تجاور الحروف والألفاظ، وإعطاء أكبر قدر ممكن من عذوبة الكلمات ورشاقتها، فالكلام "يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخيّر لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه أعجازه بهواديه"[2]. وقد اتضح في الدراسات الأسلوبية الحديثة، إن درجة الحسية أو التحسس "تتعلق إيجابياً بدرجتي: الإيقاع والنحوية، فكلما كان الإيقاع خارجياً واضحاً، والنحوية مستكملة مستوفاة، كانت الحسية أبرز، فإذا أمعن الإيقاع في التلاشي الظاهري، وشارف عوالمه الداخلية المستكنة، وتضاءلت درجة النحوية، بغلبة وجوه الانحراف على السياق، في مستوياته المختلفة، مال الخطاب الشعري إلى تناقص ظواهره

---

[1] - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة: 1-10.

[2] - العسكري، الصناعتين: 69

الحسية، واقترابه من التجريد، وعلى العكس من ذلك، نجد تعلق درجة الحسية بدرجتي الكثافة والتشتت، يمضي بشكل متخالف عكسي، فزيادة الكثافة والتشتت يؤديان إلى وضع مجانس للتجريد إلى حد ما بينما تسمح الكثافة والتماسك الواضح للخطاب الشعري، بأن يتجسد في نسقه الحسي الملموس، من دون صعوبات لافتة"[1].

وكان الإيقاع على مستوى حسن الصياغة حدا أقل لمتطلبات البنية التي يفترضها العسكري في العمل الشعري، وأول ملمح للشعر يميزه عن النثر هو القالب الإيقاعي التقليدي المتمثل في البحر العروضي والقافية، وهي أقل المتطلبات الفنية لمسمى الشعر. "ويدل استقراء النقد القديم على أن ابن طباطبا العلوي وأبا هلال العسكري وقفا عند هذه القضية ونصا في وضوح على الربط بين وزن القصيدة وموضوعها"[2]. فالعسكري يحدد سلفا للشعراء كيف يتناولون قصائدهم، وكيف يختارون لها الإيقاع الذي يعزز غنائية العمل الشعري، فالوزن أيضا عملية اختيارية، والقافية كذلك، يقول العسكري:" وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك،واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادُها وقافيةً يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفةً منه في تلك، ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزّاً فجّا ومتجعداً جلفاً"[3]. فحديث العسكري عن الأوزان الشعرية لم يغادر مرحلة اختيار المناسب منها، باعتبار الأوزان تتهيأ للمبدع من جملة التحضيرات التي يقيمها عند ولادة القصيدة، مثل إحضار المعاني واختيار الألفاظ، إلى جانب اختيار الوزن والقافية.

والعسكري جعل من تدبر الوزن الملائم للحالة والغرض الشعريين تدبرا لاحقا، وهذه المفارقة ناشئة من المفهوم النقدي للمعنى بصفته سابقا لعناصر العملية الشعرية. وقد ينقض هذا الرأي وجود الشعر المرتجل، الذي

---

(1) - صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي، مقال، عالم الفكر، ع4، 1994: 84

(2) - يوسف بكار، بناء القصيدة: 161

(3) - العسكري، الصناعتين: 159 - 160

يكون وليد لحظته، دون تفكر في المعنى. فالوزن وإن كان عمليةً اختياريةً تسبق عملية الإبداع، إلا أنه يظل وفق نظرة العسكري مجرد قالب خارجي، ترتبط البراعة في استخدامه ببراعة الاختيار الملائم للحالة، لذلك يمكن أن يستقل المعنى الشعري عن انتظامه الوزني. والواقع أن طبيعة الشعر تؤكّد ارتباطه بالغناء والموسيقى، بدليل أن كل نتاجات الأمم الشعرية لم تكن خالية من الموسيقى، ثم إن كل المحاولات التي دعت إلى التجديد الشعري لم تستطع الإفلات من سطوة الموسيقى وتأثيرها في بنية النص الشعري. والوزن وفق نظرة العسكري لا يعدو عن كونه أبسط الحدود لمسمّى الشعر، وليس لقبوله أو استحسانه،فهو يعترض على استحسان الأصمعي لبيت شعر كما في قوله":

هل بالدّيار أنْ تجيبَ صممْ لو أنَّ حيًّا ناطقاً كلْمْ

ولا أعرف على أي وجهٍ صرف اختياره إليها، وما هي بمستقيمة الوزن، ولا مونقة الروي، ولا سلسلة اللفظ، ولا جيّدة السّبك، ولا متلائمة النسج"[1]. فالشعر عند العسكري هو اجتماع صفات السبك، وسلاسة اللفظ، وتلاؤم النسج إلى جانب الوزن الذي يظل درجة ما قبل الصفر في الشعر. ويرى كمال أبو ديب أن " ثمة تلاحما وجوديا بين الشعر والوزن بشكل ما من أشكاله، وأن ثمة شرطا تكوينيا للشعر هو امتلاكه لدرجة ما من التمايز والمغايرة على صعيد الانتظام في بنيته الصوتية"[2]. والعسكري يعبّر عن هذا التلاحم الوجودي بين الشعر والإيقاع أو الوزن، فهو يستهجن نوعا من الغناء الفارسي لكلام غير منظوم، فكيف يكون الإيقاع خارجا عن لحمة التركيب، يقول: "والأنفس اللطيفة، لا تتهيّأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادّة القابلة لصورها الشريفة، إلاّ ضرباً من الألحان الفارسية تصاغ على كلام غير منظوم نظم الشعر، تمطّط فيه الألفاظ، فالألحان منظومة، والألفاظ منثورة"[3]. وعند استقراء بنية القصيدة عند العسكري، نقف عند مقولاته الأسلوبية في

---

(1) - العسكري ،الصناعتين: 11

(2) - كمال أبو ديب ، في الشعرية: 90

(3) - العسكري ،الصناعتين: 157

مستواها الصوتي، في خلال ما جاء في التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، وما كان من مظاهر صوتية في مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، وهذا كله منطلق من الصلة العضوية بين الشعر والغناء، ومؤسس عليها، فقد كان العرب يزنون الشعر بالغناء، وفي ضوء هذا الواقع القديم للشعر العربي نظر المحدثون إلى الشعر الجاهلي على أنه نشيد، أي "نشأ مسموعاً لا مقروءاً غناء لا كتابة، كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي، وكان موسيقى جسدية، كان الكلام وشيئاً آخر يتجاوز الكلام، فهو ينقل الكلام، وما يعجز عن نقله، وبخاصة المكتوب"[1].

والوزن والقافية باعتبارهما قالبين يعملان على محاصرة التراكيب من أن تعطي حدها الأعلى من الجودة، ومن التعبير الدقيق عما في نفس الشاعر، بل إن هذين القالبين قد يقودان الشاعر إلى التعسّف واستعمال الضرورات، لذلك كانت علامة الشاعرية عند العسكري وعلامة شعرية التراكيب هي أن يخرج المنظوم مثل المنثور في السهولة والترتيب والدقة في الاختيار، فالشعر يحسن بعدة أمور منها: "موافقة مآخيره لمباديه، مع قلّة ضروراته، بل عدمها أصلاً، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه، وكمال صوغه وتركيبه"[2]. ومن هنا تبدو مطالبة العسكري للشعراء بضرورة عدم الانقياد مع الوزن على حساب شعرية التركيب، فالوزن والقافية قد يقفان حاجزا رقيقا يحول دون تفجّر شعرية اللغة، لكن الشاعر الحاذق الذي يجيد الاختيار والرصف يستطيع أن يتغلب عليهما ليعطي أكبر قدر ممكن من العذوبة والتفنن في الصناعة ومن هنا يرى العسكري أن السهولة في الشعر" أمنع جانبا وأعز مطلبا"[3]. وإلى جانب القالب العروضي الذي فرضته المواضعات الشعرية، ثمة عناصر إيقاعية أخرى تؤدي مهمةً إيقاعية على نحو ما مر في فصل الشعرية، ويمكن إجمال بعض تلك العناصر فيما يلي: (الترصيع) ويقوم على رجوع جزء من

---

(1) - أدونيس، الشعرية العربية،دار الآداب،بيروت، ط1985.1 : 5.

(2) - العسكري، الصناعتين: 69

(3) - نفسه: 75

الكلمة أو جزء من صوتها على نحو يوحي بالتماثل الجزئـــي، وقـــد عرفـــه العسكري بقوله: وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصـــله مـــن قـــولهم: رصّعت العقد،إذا فصّلته.ومثاله قول امرئ القيس:

سليمُ الشَّظى عبلُ الشّوَى شنج النَّسا له حجبات مشرفاتٌ على الفال[1]

وهذا يشمل بنيتين إيقاعيتين،الأولى رجوع جزء من صوت الكلمة في انتظام، والثاني التشابه البنائي الذي يقع بين البنى المسجوعة.و(التشطير) وهو أن يتوازن المصراعان والجزآن،وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه. كقول أبي تمام:

بمختبلٍ ساجٍ من الطّرفِ أكحَل ومقتبلٍ صافٍ من الثغر أشنبِ[2]

وهو النوع هو إضافة مؤثراتٍ إيقاعية على بنية البيت الواحد، لكن بقليل من الحذر، لأن المغالاة في مثل هذا النوع قد تكون مدعاةً للتكلف. و(التطريز) وقد عرّفه العسكري بقوله:"وهو أن يقع في أبياتٍ متواليةٍ من القصيدة كلماتٌ متساويةٌ في الوزن، فيكون فيها كالطّراز في الثوب، وهذا النوع قليل في الشعر وقلت في مرثية:

أصبحتْ أوجهُ القبور وضاءا وغدتْ ظلمة القبورِ ضياءا
يوم أضحـــــى طريدةً للمنايا ففقدنا بـــــه الغنى والغناءا
يوم ظلّ الثرى يضـــــم الثريّا فعدمنـــا منه السّنا والسناءا[3]

فهذا التعاقب للمتوازيات أدخل النص في دوائر إيقاعيةٍ مختلفةٍ، على المستوى الصرفي والنحوي، وتماثل أبنية التراكيب، وهذا النوع من تكرار البناء قادر على انتاج طاقة إيقاعية، لكنه يفقد مع التكرار أهميته، خصوصا إذا جاوز البيتين أو الثلاثة أبيات.

أما القافية فقد حدد العسكري سلفا للمبدعين معايير اختيارهم للقافية، وتتمثل في عدة محاور منها: سهولة القافية واستيفاؤها لأغلب المضامين المختارة قبل ولادة النص. فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر،

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 416
(2) - نفسه: 463- 464
(3) - نفسه: 480- 481

ولذلك لا يُسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية. وقد حظيت القافية باهتمام متزايد في التاريخ النقدي، وكان لكل ناقد رأي يؤكد أهميتها. وقد وصفها ابن جني بقوله:"ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجعة كمثل ذلك، نعم، والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمسّ، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازداد عنايةً به، ومحافظةً على حكمه"[1].ونبّه الجاحظ إلى أهمية القافية في البيت قوله: "وحظ جودة القافية وإن كانت كلمةً واحدةً ، أرفع من حظ سائر البيت"[2]. ويُعدُّ دخول الشاعر في الوزن والقافية إعلانا من أول بيت في القصيدة بمجاوزة النثر والعدول عنه، وتنكب طريقه، ولعل هذا هو الذي دفع الشاعر القديم إلى التصريع في أول بيت من أبيات قصيدته، وهو بذلك يعقد اتفاقا مع سامعيه على نوع المقطع الذي اختاره للوقف عليه في نهاية الأبيات المقفاة، وعلى السامعين أن يُعدوا أنفسهم لتلقي مشابهات هذا الصوت[3]. على أن ثمة مستوياتٍ متراكبةً تحكم ورود كلمة ما في بيت الشعر، إذ تحدد إمكان استبدالها وهي: الوزن الشعري للقصيدة، والتوازي المقطعي للكلمة، ومجالها الدلالي، ومجالها النحوي، ويندرج تحت المجال النحوي خصائص التعريف أو التنكير، على أن ثمة مستوياتٍ متراكبةً تحكم ورود كلمة ما في بيت الشعر، إذ تحدد إمكان استبدالها وهي: الوزن الشعري للقصيدة، والتوازي المقطعي للكلمة، ومجالها الدلالي، ومجالها النحوي، ويندرج تحت المجال النحوي خصائص التعريف أو التنكير والتذكير أو التأنيث، والتقديم أو التأخير، والحالة الإعرابية وعلامتها. وقد تحدث العسكري عن حالات استخدام القافية وفقا لهذه المستويات، إذ تتعدد حالات القوافي تبعا لقيود الوزن الشعري والمقطع والحالة الإعرابية، وذلك في قوله: يأتي "حسن المقطع وجودة الفاصلة وحسن موقعها وتمكّنها في موضعها، وذلك على ثلاثة أضرب: فضرب منها أن يضيّق على الشاعر موضع القافية، فيأتي بلفظ قصير فيتمم به البيت، كقول زهير:

---

(1) – ابن جني ، الخصائص ، حققه محمد علي النجار، دار الهدى ، بيروت ، ط2 ، (دت) : 1 -84

(2) – الجاحظ ، البيان والتبيين: 1-112

(3) - محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1، 1990: 37

وأعلمُ ما في اليوم والأمس قبله ولكنّني عن علم ما في غدٍ عمِي"[1]

وهذا النوع من القوافي قد لا يحظى باستحسان العسكري؛ لأن القافية لم تأتِ متمكنةً تماما في موضعها، بسبب قيود الوزن الشعري، إذ يضطر الشعراء إلى استخدام كلمات قصيرة قد لا تسد الحاجة الدلالية للمعنى، بسبب قيود البحر العروضي، وإلزامه الشاعر بعدد محدد من التفعيلات، أو بعدد محدد من الحركات والسكنات لا يمكن الخروج عليها. على الرغم من أن هذه القوافي تسد الحاجة الإيقاعية للبيت الشعري بمحافظتها على التوازي المقطعي مع القوافي الأخرى. وقد جعل بعض النقاد المتأخرين هذا الضرب من القوافي محببا، كما فعل أسامة بن منقذ حين قال:" ينبغي أن يكون مقطع البيت حلواً، وأحسنه ما كان على حرفين، منها بها، ومنه أن يكون في آخر البيت حرف لا يحتاج إلى إعراب، واو أو ياء...كقوله: صحا القلب عن سلمى وقد كان لا يصحو"[2]. أما المستوى الثاني للقافية كما يرى العسكري فهو:" أن يضيق به المكان أيضاً، ويعجز عن إيراد كلمة سالمة تحتاج إلى إعراب ليتم بها البيت، فيأتي بكلمة معتلة لا تحتاج إلى الإعراب، فيتمه به، مثل قول امرئ القيس:

بعثنا ربيا قبل ذاك مخملا كذئب الغضا يمشي الضّراء ويتقي

وقول زهير:

صَحا القَلبُ عَن سَلمى وَقَد كادَ لا يَسلو وَأَقفَرَ مِن سَلمى التَعانيقُ فَالثِقلُ

وَقَد كُنتُ مِـــن سَلمـــى سِنينَ ثَمانِياً عَلى صيرِ أَمرٍ ما يَمُرُّ وَما يَحلو "[3]

فلجوء الشعراء إلى الأفعال معتلة الآخر وإلى الأسماء المنقوصة والمقصورة، لاستعمالها كقوافٍ هو تحرر من الحالة الإعرابية التي يفرضها النسق اللغوي للشعر، أو هو بمعنى آخر هروب من قيود النحو والحركات الإعرابية، طلبا لمقدار منْ الحرية. والعسكري في رصده لهذا النوع من القوافي يجعلنا معتقدين بأن النموذج السليم للقافية هي القافية ذات الروي الصحيح، التي تقبل

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 504

(2) ـ أسامة بن منقذ، البديع : 402- 403 ، وانظر زين الدين محمد بن أبي بكر الرازي : روض الفصاحة ، تحقيق: أحمد النادي ، دار الطباعة المحمدية ، ط1 ، 1982: 291

(3) ـ العسكري، الصناعتين: 507

حركات الإعراب جميعها، ويجعل ما تمكن في موقعه من القوافي المعتلة مقبولا، لذلك لا يخفي إعجابه ببعض القوافي غير السالمة –كما سماها– والتي تؤدي وظيفة الإيقاع إلى جانب تمكينها ولحمتها مع البيت التي وردت فيها، كما في قوله: "

ومعابلا صلعَ الظباة كأنها جمرٌ بمسهكةٍ تشبّ لمصطلي

فقوله: لمصطلي متمكنة في موضعها.

وقول ذي الرّمة:

أراح فريقُ جيرتِك الجمالا كأنهم يريـــــــدون احتِمالا

فكدتُ أموت من حزنٍ عليهم ولم أر حاديَ الأظعان بالَي

فقوله: بالي، عجيبة الموقع، أخذه من قول زهير:

لقدْ باليتُ مظعن أمّ أوفى ولكنْ أم أو في لا تُبالي"[1]

أما المستوى الثالث من مستويات استعمال القافية فهو:"أن تكون الفاصلة لائقةً بما تقدّمها من ألفاظ الجزء من الرسالة أو البيت من الشعر، وتكون مستقرةً في قرارها، ومتمكنةً في موضعها، حتى لا يسدّ مسدَها غيرُها، وإن لم تكن قصيرةً قليلة الحروف، كقول الله تعالى: ﴿وأنّه هوَ أضحكَ وأبْكى* وأنَّهُ هو أَمَاتَ وَأَحْيَا* وأنَّهُ خَلَقَ الزَّوجين الذَّكرَ والأنثى ﴾[2] فأبكى مع أضحك وأحيا مع أمات، والأنثى مع الذكر، في نهاية الجودة، وغاية حسن الموقع. وكقول زياد بن جميل:

هم البحورُ عطاءً حين تسألُهمْ وفي اللقاء إذا تلقى بِهِم بُهمُ

وهذا مستحسن جدّاً لما تضمن من التجنيس. ومن ذلك قول البحتري:

ظللنا نرجم فيك الظنون أحاجبه أنت أم حاجمه

وقول أبي نواس:

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 508

[2] - سورة النجم: الآيات 43-45

إذا امتحنَ الدنيا لبيبٌ تكشفتْ له عن عدوّ في ثياب صديق

الصديق هنا جيّد الموقع، لأنّ معنى البيت يقتضيه، وهو محتاج إليه. وقول جميل:

ويقلنَ إنّك قدْ رضيتَ بباطلٍ منها فهل لك في اعتزال الباطل

الباطل، هاهنا جيد الموقع لمطابقته مع الباطل الأول"[1]. وفي هذا المستوى من القوافي يفصح لنا العسكري عن نظرته لنوع القافية التي تتطلب التمكين ولحمة الصياغة مع باقي البيت، وكأن البيت قد بُني بأكمله على كلمة القافية. وإلى جانب هذا يفضل العسكري إعطاء القافية لإيقاع جزئي خاص بالبيت، كإقامة علاقة تماثل صوتي مع كلمة أخرى من كلمات البيت كما في الأمثلة علاقة تماثل صوتي مع كلمة أخرى من كلمات البيت كما في الأمثلة السابقة(بهم بُهمُ) أو تكرار الكلمة بعينها في القافية كما في مثال (الباطل) وهو ما سماه العسكري (رد الأعجاز على الصدور). أو إقامة علاقة تضاد مع كلمة أخرى في البيت نفسه، وهو ما يعزز موقع القافية في الجملة، لإفادتها معنى بلاغيا ودلاليا إلى جانب وظيفتها الإيقاعية.

فإمكانية إعطاء القافية لإيقاع ثانوي على مستوى تركيب البيت الواحد يعزز من إيقاعية القصيدة، وهذه الإيقاعية ترتكز على مبدأ التوازي. كأن تقيم القافية علاقة تضاد مع إحدى كلمات البيت، كما في بيت أبي نواس السابق. فارتباط القافية إيقاعيا أو تضاديا مع ألفاظ البيت الواحد يُعدُّ من العلامات التي تدل على تمكين القافية في البيت، وعدم إمكانية استبدالها أو الاستغناء عنها. والقافية على مستوى الجملة تتضمن بالضرورة علاقةً دلاليةً بين وحداتها، وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها، ومدى اتفاقها واختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية والنحوية، أو ترفعهم عليها، فإن جمال القافية يكمن في تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة

---

[1] - العسكري، الصناعتين: 508- 509

تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التي تعتمد على التوازي في بنيتها العميقة[1].

لقد بلغت عناية العسكري بالقافية حدا كبيرا؛ فكثير من المباحث البلاغية التي طرحها في كتاب الصناعتين- إذ استعرضناها-وجدناها ذات علاقة بالقافية،وكثيرا ما تكون هذه العلاقة إيقاعيةً؛ حيث ارتكزت معظم الأساليب البلاغية الإيقاعية التي أوردها العسكري على إيقاع البيت الداخلي، إذا استثنينا مبحث (التطريز). ويمكن إجمال هذه العناصر الإيقاعية التي تقوم على التوازي التماثلي أو شبه التماثلي أو التكراري، فيما يلي: (رد الأعجاز على الصدور): يقول العسكري معلقا على هذا النوع: فأول ما ينبغي أن تعلمه أنك إذا قدمت ألفاظاً تقتضي جوابا فالمرضيُّ أن تأتي بتلك الألفاظ بالجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها. وهذا يدلك على أن لردِّ الأعجاز على الصدور موقعا جليلاً من البلاغة. ومثاله قول الشاعر:

تلقى إذا ما الأمر كان عرمرمَا في جيش رأى لا يفلُّ عرمرمُ[2]

والعسكري يعدّ هذا الضرب -خصوصا إذا جاء ضمن قافية البيت كالمثال السابق- حاجةً سياقية يستدعيها المعنى ويجب التقيّد بها، لأنها إن تمكنت في موضعها فهي تؤدي الدلالة والإيقاع معا، وإيقاع هذا النوع قائم على التكرار، إذ تتردد الكلمة بعينها ضمن البيت الواحد بفاصل من المسافة بينها وبين مثيلتها. وللقافية حضور خاص في النفس إذا تقدم ذكر الكلمة عينها في صدر البيت، ذلك أن عودة الكلمة تنتج إيقاعا ينساق معه القارئ، كما قد يفيد رجوع الكلمة دلالةً قد تغاير الدلالة السابقة. ومنها ما سماه العسكري (المجاورة): وهو ترددُ لفظتين في البيت، ووقوع كل واحدة منهما بجنب الأخرى أو قريباً منها، من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يُحتاج إليها، وذلك كقول علقمة:

ومطعم الغنمِ يوم الغنم مطعمُه أنَّى توجَّه والمحروم محرومُ

---

[1] - صلاح فضل، نظرية البنائية : 390- 391

[2] - العسكري، الصناعتين: 429

فقوله:الغنم يوم الغنم مجاورة،والمحروم محروم مثله.ومنه:وتندقُّ منها في الصدور صدورها[1]. وهذا النوع التكراري يشبه النوع السابق إلا أنه تأتي الكلمتان متجاورتين تماما، إذ تؤديان الوظيفة الإيقاعية السابقة نفسها، وقد تكون كلمة القافية إحدى طرفي هذا التكرار، إذ تقوم القافية كما في المثال السابق بتأدية إيقاع جانبي، على مستوى التوازي من لفظة مجاورة لها. ومنها ما سماه العسكري(التعطف): وهو أن تذكر اللّفظ ثم تكرره، والمعنى مختلف، وإنما التعطف على أصلهم، كقول الشماخ:

كادتْ تساقطُني والرّحلَ إذ نطقتْ حمامةٌ فدعتْ ساقاً على ساق

أي حمامة، وهو ذكر القماري ويسمى الساق عندهم على ساق شجرة، وقول[2]. وهذا النوع شبيه بالنوعين المتقدمين لكن الذي يتغير موقع الكلمتين الموازيتين، على أن هذا النوع داخل في الجناس، كما يتداخل مع القافية، من جهة احتمالها لإقامة علاقة تماثل مع كلمة أخرى لا يشترط فيها التجاور. وقد عني علماء البلاغة بدراسة الألوان البلاغية التي تنشأ عن القافية، حينما يضاعف الشاعر من موسيقى البيت الداخلية، فيأتي بالألفاظ المسجوعة أو يوازن بين مصراعي البيت، أو يكرر اللفظ، أو يوضح المعنى بما يزيده جمالا ويفي بالقافية. وقد عّدد أبو لهلال العسكري كثيرا من هذه المحاولات[3]. كما أن ثمة أغراضا بلاغيةً أخرى ارتبطت بالقافية، إلا أنها لا تؤدي وظيفةً إيقاعيةً، لكنها تؤدي وظيفةً بلاغيةً، وقد تناولها العسكري كأساليب بلاغيةٍ ذات ارتباط وثيق بالقافية، ومن هذه الأساليب:(الإيغال): وهو أن يستوفي معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه، ثم يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخر يزيد به وضوحا وشرحا وتوكيدا وحسنا...أو ينقضي كلامه قبل القافية، فإذا احتاج إليها أفاد بها معنى، كقول ذي الرّمة:

قف العيسَ في أطلال ميَّة فاسألِ رسوماً كأخلاق الرّداء المسلسلِ

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 466

(2) - نفسه: 474

(3) - محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي،القاهرة، 1977: 106

فتم كلامه بالرداء قبل، ثم قال المسلسل، فزاد شيئاً بالمسلسل [1].

ومنها:(التوشيح): وهو مؤشر على جودة الصياغة، وليس فنا بحد ذاته بل صفةً تلزم الأبيات حسنة الصنع، وقد جاء حديث العسكري عن التوشيح ملخصا لمفهومه لحسن الصياغة، وسلاسة التراكيب، وجودة القافية، إذ يقول:" وهو أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً، أو عرفت روايةً، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه، وخير الشّعر ما تسابق صدوره وأعجازه، ومعانيه وألفاظه، فتراه سلساً في النظام، جارياً على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، أو وشى منمنم، أو عقد منظم من جوهر متشاكل، متمكّن القوافي غير قلقة، ألفاظه متطابقة، وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة، كلّ شيء منه موضوع في موضعه، وواقع في موقعه، فإذا نُقض بناؤه، وحُلَّ نظامه، وجُعل نثراً، لم يذهب حسنه، ولم تبطل جودته في معناه ولفظه، فيصلح نقضه لبناء مستأنف، وجوهره لنظام مستقبل"[2]. فهذه المباحث البلاغية تُعنى بالقافية كما تُعنى باستقلالية البيت كحقل دلالي، باختصاصه بإيقاع جزئي مستقل، إلى جانب انتمائه دلاليا للغرض الذي أوجد فيه، وانتمائه للقالب الإيقاعي الذي اتخذه المبدع من وزن وقافية، ولعل التوشيح بما هو عليه لا يُعد فنا بلاغيا بل هو مقياس لأفق توقع المتلقي، كما هو من جهة أخرى مقياس لسهولة وخفة المعنى. ويبدو أن اهتمام العسكري بهذه المباحث كان محاولةً منه لإجراء تغيير شكليٍّ على البنية الإيقاعية للقصيدة، فنظام العروض والقافية صارم لا يمكن التلاعب به، ومن ثم يمكن إجراء إضافات جزئيةٍ أو تنويعاتٍ موسيقيةٍ على النغم الأساسي، مع المحافظة على هندسة البيت الشعري، بتوازن مصراعيه، وتعادل كل منهما في كمية الصوت وعدد الحركات السكنات اللازمة له. لذلك يمكن اعتبار تلك المباحث الإيقاعية مجرد محاولة قليلة الأهمية للخروج على رتابة القالب الإيقاعي، ومحاولة انتاج

---

[1] - العسكري، الصناعتين:422

[2] - نفسه: 425

إيقاعاتٍ جديدةٍ. لكن هذه المحاولة أضفت المزيد من الوقوف عند الجزئيات، والمزيد من التقعيد. فالهروب من القيود والرتابة يستلزم إعطاء قدر من الحركة الحرة على مستوى التعبير. لذلك كان محاولات بعض الشعراء للخروج على القالب الإيقاعي بنظم الموشحات من قبيل الخضوع إلى مزيد من التقعيد، وهندسة الشكل والأشطر.

والوظيفة الإيقاعية لا تُؤدّى على حساب الوظيفة الدلالية للقافية، فالأساس الذي تُبنى عليه القافية أساس دلالي يُشترط فيه التمكين، وتضاف إليه الوظيفة الإيقاعية. ومن هنا يتحدد موقف العسكري من القافية الحسنة؛ فهو يشترط فيها ألاّ تكون زائدةً من الناحية الدلالية، فالمطلوب أن تكون ركنا في بناء الجملة وفي المعنى. وقد لا يبتعد موقف عبد القاهر الجرجاني عن موقف العسكري، مع فارق يتلخص في أن عبد القاهر لا يستند على حركة الصياغة إلا من جهة الإمكانات الدلالية التي تتيحها، فقد" أغفل دور الوزن إغفالا متعمدا في حديثه عن النظم، وهو جانب من جوانب التفاعل الضرورية في اختبار وجه من وجوه النظم، فالصورة الصوتية المنطوقة تحكمها في العمق أبنية أخرى: صرفية ونحوية ووزنية معينة في الشعر"[1]. والعسكري اشترط الدلالة قبل الإيقاع، وسنأتي عليه في حديثنا عن عيوب القوافي، وخصوصا القافية المستدعاة. وأول ملمح نجده عند العسكري هو دمج الدلالي بالإيقاعي حتى لا فكاك بينهما، فالقافية تظل من جملة ما يختاره الأديب طوعا، وفقا لمفهوم الصناعة الذي يجزئ النص، ويطلب من الشعراء أن يُعدوا الأفكار والوزن المناسب والقافية الملائمة. وقد عرض العسكري لهذا المفهوم بوضوح، إذ قال في حديثة عن معلقة الأعشى لما أورد قصة زرقاء اليمامة وحسابها للحمائم: " فهذا أجود ما يذكر في هذا الباب، وأصعب ما رامه شاعر منه، لأنه عمد إلى حساب دقيق، فأورده مشروحا ملخّصا، وحكاه حكاية صادقة. ولمّا احتاج إلى أن يذكر العدد والزيادة والثّمد بنى الكلام على قافية

---

[1] - محمد عبد اللطيف، الجملة في الشعر: 122

فاصلة الدال فسهل عليه طريقه، واطّرد سبيله. ومثل ذلك ما أتاه البحتري في القصيدة التي أولها:

هاجَ الخيالُ لنا ذكرَى إذا طافَا وافى يخادعُنَا والصبحُ قد وافى

وكان محتاجا إلى ذكر الآلاف، والإسعاف، والأضعاف، والإسراف، فجعل القصيدةَ فائيةً، فاستوى له مرادُه وقرب عليه مرامه، وهو قوله:

قضيتَ عني ابن بسطامٍ صنيعتَه عندِي وضاعفتَ ما أولاه أضعافا

وكانَ معروفُه قصداً إليَّ وما جازيتَهُ عنه تبذيراً وإسرافَا [1]

وهذا مفهوم العسكري للقافية الناجحة، حيث إن المعنى يلعب دورا بارزا في اختيار نوع القافية، وعليه فإن الصياغة وهي المرحلة التالية لمرحلة الاختيار يجب أن تبني البيت على أساس القافية. وللقافية في الشعر وظيفة مزدوجة تغذي طرفي اللغة الشعرية أحدهما: الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات،والأخرى:دلالية تعمل على نظم هذه المفردات في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر، ويُكشف عن كل هذا في كل قصيدة على حدة، من خلال تناول المحاور المتعددة وهي: المحور الصوتي، والمحور التركيبي، لأنها جميعا تكون أساسا ضروريا للمحور الدلالي[2].

وقد عرض العسكري لكثير من العيوب التي تطرأ على القوافي بفعل قيود النحو والوزن، كما في قوله:" وينبغي أن تتحامى العيوبَ التي تعترِي القوافي، مثل السّناد[3] والإقواء والإيطاء، وهو أسهلها، والتوجيه وإن جاء في جميع أشعار المتقدمين وأكثر أشعار المحدثين"[4]. وهذه العيوب كما يظهر عيوب صرفية أو نحوية تخل بالتوازي المقطعي للقافية مع مثيلاتها في الأبيات

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 166

(2) - محمد عبد اللطيف، الجملة في الشعر: 131

(3) - السناد: وهو اختلاف ما يُراعى قبل الروي من الحروف والحركات، والإقواء اختلاف حركة الروي، والإيطاء هو: تكرار القافية في أبيات قليلة، والتوجيه يخص حركة الحرف المقيد فيما قبل الروي- انظر أبا يعلى التنوخي، القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، 1الخانجي، 1975

(4) - العسكري، الصناعتين: 169

الأخرى. كما تحدث عن عيب بنائي هو (التضمين) وقد تقدم في بداية الفصل. أما العيب الأكبر الذي وقف عنده العسكري فهو (الاستدعاء) وهو عيب دلالي، حيث تأتي القافية مستدعاةً ليس لها قيمة دلالية في بنية البيت، بل تأتي لتسد الحاجة الإيقاعية، كما في قوله:" ومن عيوب القوافي أن تكون القافية مستدعاةً لا تفيد معنى، وإنما أُوْرِدَتْ ليستوي الرويّ فقط، مثل قول أبي تمام:

كَالظَبيَةِ الأَدماءِ صافَت فَارِتَعَت زَهرَ العَرارِ الغَضِّ وَالجَثجاثا

ليس في وصف الظبية أنها ترتعي الجثجاث فائدة، وسواء رعتِ الجثجاث أو القلاّم أو غيره من النبت"[1]. ومنها أيضا:" وقول ابن الرومي:

ألا ربما سؤتُ الغيورَ وساءني وبات كلانا من أخيه على وحرِ

وقبَّلتُ أفواهاً عِذاباً كـــــأنها ينابيع خمرٍ حُصِّبت لؤلؤ البحرِ

فقوله: لؤلؤ البحر أفسدت البيت وأطفأت نور المعنى، لأن اللؤلؤ لا يكون في غير البحر، فنسبته إلى البحر لا فائدة فيه إلا إقامة الروي على ما قدمناه"[2]. فهذه الأمثلة تؤكد لنا أن الإيقاع مهما بلغت أهميته لم يتساهل فيه العسكري على حساب الجانب الدلالي، فالقافية لبنة مهمة في البناء الصياغي والدلالي والإيقاعي للبيت الشعري، ومن هنا توجه اهتمام العسكري لعيب الاستدعاء، في حين أنه ذكر العيوب الأخرى دون تمثيل عليها. ومن هنا كان اهتمام العسكري بالقافية متزايدا، فكأن القافية وحدها هي التي تمنح الشعر رونقه وحسنه، ولعلنا لا نستغرب ذلك لأن آراءه تنزع في معظمها نحو جمالية النظم، والقافية ركن هام في النظم الشعري، لأنها قد تعيق سلاسة البيت حين تُلجئ الشعراء إلى التعسف والمعاضلة طلبا الإيقاع الذي تفرضه القافية، ومن هنا تظهر براعة الشعراء في إعطاء أكبر قدر من سلاسة التراكيب مع تمكن القوافي. وهذا يعود بنا إلى رأي الجاحظ المتقدم حيث يقول:"وحظ جودة القافية وإن كانت كلمةً واحدةً، أرفع من حظ سائر البيت"[3]. ونورد في هذا المجال

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 510

(2) ـ نفسه: 512

(3) ـ الجاحظ ، البيان والتبيين :1- 112

رأي الحاتمي الذي يقول فيه:"من حكم الشاعر ــ إذا اعتمد بناء قصيدة ــ أن يتخيّر من القوافي أسهلها لفظاً، وأوضحها معنى، وينفي الجافي عنها، ويميّز القلق، ويسوق البيت إلى القافية سوقاً لطيفاً، فإنه إذا اعتمد ذلك، وقعت القافية مستقرةً غير قلقة ولا نافرة حتى لو أراد مريد أن يبدلها بغيرها، لم يستطع ذلك "[1]. وهكذا ندرك أيضا أن ثمة تمازجا كاملا بين التجربة وشكل التعبير عنها، فالكتابة الجيدة هي التعبير الجيد. والقافية كإحدى أشكال التركيب الشعري يجب أن تعبر عن المعنى بدقة، مع عدم إغفال دورها الإيقاعي الهام. ومن جهة أخرى ويمكننا القول إن البنية الإيقاعية للقصيدة – وفق ما يراها العسكري– تحافظ على الرتابة والتكرار الإيقاعي المنتظم لحد كبير؛ لذلك سنقف عند المآخذ التي تأخذ على القالب الإيقاعي، وعلى الأشكال النمطية التي تكرر نفسها. فالشاعر لا بد أن يقف في البحور العروضية عند نهاية الشطر الثاني وقفةً صارمةً لا مهرب منها، فتنتهي الألفاظ وينتهي المعنى، إن نظام الشطرين عند نازك الملائكة يفرض قيوداً هندسيةً صارمةً على الشاعر، لأن الأشطر المتساوية والوحدات المعزولة لا بد أن تفرض على المادة المصبوبة، شكلا مماثلا يملك الانضغاط عينه وتساوي المسافات، أو لنقل أن هندسة الشكل لا بد أن تفرض هندسةً مقابلةً في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل[2].

والفن دائما ينزع إلى الحرية، لإعطاء التجربة عمقها الشعوري الخاص، وهو في الوقت نفسه يكره النِّسَب المتساوية، ويضيق بفكرة النموذج الضيق، لذلك كانت هناك مآخذ على النظام الإيقاعي للشعر القديم، فنظام الشطرين:" متسلط يريد من الشاعر أن يضحي بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن. والقافية الموحدة مستبدة لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عباراتٍ تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها، ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني

---

(1) ــ الحاتمي: حلية المحاضرة، تحقيق : هلال ناجي ، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978، ط 1 : 226- 227

(2) ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1983: 59 .

وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر"[1]. ومن هنا برم الشعراء بإيقاع الشطرين لأنه إيقاع حاد يزيد من رتابته وإملاله تنظيمه في البحر التقليدي "تنظيما هندسيا مسرفا في (السيمترية)، إذ بعد انقسام القصيدة إلى أبيات متساوية تماما ينقسم البيت إلى شطرين متساويين متناظرين وينتهي كل بيت بنفس القافية والروي من مطلع القصيدة إلى نهايته"[2].إن البحور الشعرية إنما تمثل أشياء منجزةً يتعامل معها الشاعر بطريقة محددة، فما فعليه إلا" أن يطوع الكلمات لنسق سابق لم يصنعه ولم يشارك في صنعه. إنه بذلك كمن يشكل نفسه من خلال الطبيعة لا كمن يشكل الطبيعة من خلال نفسه"[3]. وهذه من سمات نظام الشطرين الذي قد يغض فيه الوزن من انفعال الشاعر، كما يقيّد معانيه التي يروم التعبير عنها. فالنسق الخارجي متمثلا في الوزن والقافية يتحكم في الداخلي، ويحدد نوعه وطبيعته، فالبحر بالنسبة للشاعر بمنزلة القالب الذي يطلب منه أن يملأه. أما تصميم هذه القالب فلا دخل له فيه. ولكن قيود الإيقاع قد لا تشكّل عائقا بالنسبة للمبدع الذي يصدر عن تجربة شعورية أصيلة، فقول الشعر عند العرب فطرة فيهم، تكشف فنياً عن طبع أصيل في امتلاك ناصية القول الشعري، وحس مرهف في إقامة بنائه الفني، وذوق رفيع في تلمس مظان تأثيره في المتلقي. ويبدو أن المشافهة وأفق الحياة البدوية المفتوح قد ساعدا على تعلق العرب بالموسيقى الشعرية، أو بالتلوين الصوتي الصادر عن الكلمات، في سياق الخطاب الشعري وهذا التعلق بالحسي الملموس زمانياً على صعيد الدال، قادهم إلى توخي الكلام الذي يسابق لفظه معناه على صعيد المدلول، ولهذا كان أمامهم علي صعيد الإيقاع التنويع في مصادر البنية الإيقاعية، وعلى صعيد المعنى حرصوا أحياناً ــ كما عند الفرزدق والمتنبي بعده ــ على التقديم

---

(1) ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر: 63

(2) ـ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد،، معهد الدراسات العربية، المطبعة العالمية، القاهرة 1964 . 95 .

(3) ـ عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967 : 54 .

والتأخير في بنية الخطاب الشعري، على صعيد التركيب، وكأن الأمر (معادل موضوعي) للبناء المجازي العميق.

6.5 طول القصيدة:

في معرض حديث العسكري عن بناء القصيدة من جهة النظم، ومن جهة تقسيم لوحات القصيدة لم يفته الحديث عن طول القصيدة أو مساحتها النصية، فعقد لهذا الموضوع أسبابا ومحددات تعمل على تقنين المساحة النصية، وإن كان موضوع طول القصيدة أبعد قليلا عن موضوع الإيجاز والإطناب، لأن الإيجاز والإطناب كطريقتي تعبير تخصان المعنى من حيث مساحته، فالمعنى الواحد يمكن التعبير عنه بنصف بيت، أو ببيت من الشعر، وقد يُمطط المعنى ليشغل مساحةً طويلةً، وفي هذا المجال يفضل العسكري المساواة وهي مطابقة الألفاظ للمعاني، فهو يقول:" ومما يدخل في هذا الباب المساواة، وهي أن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني، لا يزيد بعضها على بعض، وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب، وإليه أشار القائل بقوله: كأنّ ألفاظه قوالب لمعانيه، أي لا يزيد بعضها على بعض"[1]. ولا يفوته أن الإطناب أو تمطيط المعنى الواحد وتقليبه على أكثر من وجه، أو تكراره إنما هو بقصد الإقناع العقلي أو الإفهام وفقا لحالة المتلقي، لذلك استثنى حالات الإطناب عند غير الفصحاء، أو في مواضع الصلح والمواعظ وغيرها[2]، ويدلنا هذا أن الأصل في الخطاب الإيجاز، وأن الإطناب حالة استثنائية تطرأ بسبب فصاحة المخاطَب، أو طبيعية الخطاب الإقناعية.

وحديث العسكري عن طول القصيدة يرتبط بعدة أمور، وإن كان يُسلّم بالقصائد غير الطويلة التي تبدو محكمةً من جهة النظم، ويظهر لنا رأيه هذا من خلال جملة من آراء المبدعين أوردها على سبيل الاستشهاد والتدليل على رأيه في المساحة المفضلة للنص، ومن ذلك قوله:"وأحسن حالات المحسن التوسّط، فإنّ الإكثار يورثٌ الإملال، وقلّما ينجو صاحبه من الزّلل والعيب

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 199

(2) - نفسه: 212

والخطل. وليس ينبغي للمحسن في أحد هذه الفنون، المسيء في غيرها، أن يتجاوز ما هو محسن فيه، إلى ما هو مسيء فيه، فإن اضطر في بعض الأحوال إلى تجاوزه،فخير سبله فيه قصد الاختصار، وتجنّب الإكثار والإهذار، ليقلَّ السقط في كلامه، ولا يكثر العيب في منطقه. وقيل لابن المقفّع: لم لا تطيل القصائد؟ قال: لو أطلها عرف صاحبها. يريد أن المحدث يتشبّه بالقديم في القليل من الكلام، فإذا أطال اختل، فعرف أنه كلام مولد. على أن السابق في ميادين البلاغة إذا أكثر سقط، فكيف المقصّر عن غايتها، والمتخلّف عن أمدها"[1]. وفي هذا يظهر لنا رأي العسكري بجلاء ونزوعه للمساحة المتوسطة أو الموجزة. وفي موضع آخر يتحدث العسكري عن هذا الموضوع بقوله:"وما تجاوز مقدار الحاجة فهو فضلٌ داخل في باب الهذر والخطل، وهما من أعظم أدواء الكلام، وفيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة...وقال بعضهم: الزيادة في الحدّ نقصان. وقال محمد الأمين: عليكم بالإيجاز فإنَّ له إفهاما، وللإطلالة استبهاما. وقال شبيب بن شبة: القليل الكافي خيرٌ من كثير غير شاف. وقال آخر: إذا طال الكلام عرضت له أسباب التكلّف، ولا خير في شيء يأتي به التكلّف"[2]. وفي هذا يفصح لنا العسكري عن أسباب تفضيله للاختصار، وهي أسباب ترتبط مباشرة بالمتلقي.

أما حديثه عن طول النص الواحد، والمساحة المحببة التي ينجح فيها النص، في تحقيقه التأثير اللازم فيسوقه العسكري أيضا من خلال آراء بعض المبدعين، كما في قوله: "وقيل لبعضهم: لِمَ لا تطيل الشّعر؟ فقال: حسبك من القلادة ما أحاط بالعنق. وقيل ذلك لآخر، فقال: لستُ أبيعه مذارعةً. وقيل للفرزدق: بما صيّرك إلى القصائد القصار بعد الطوال؟ فقال: لأني رأيتها في الصدور أوقع، وفي المحافل أجول. وقالت بنت الحطيئة لأبيها:ما بال قصارك أكثر من طوالك؟ فقال: لأنها في الآذان أولج، وبالأفواه أعلق. وقال أبو سفيان لابن الزبعرى: قصرت في شعرك؟ فقال: حسبك من الشّعر غرّة لائحة، وسمةٌ

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين:30

(2) ـ نفسه: 193

واضحة. وقيل للنابغة الذبياني: ألا تطيل القصائد كما أطال صاحبك ابن حجر؟ فقال: من انتحل انتقر. وقيل لبعض المحدثين: مالك لا تزيد على أربعة واثنين؟ قال: هنّ بالقلوب أوقع، وإلى الحفظ أسرع، وبالألسن أعلق، وللمعاني أجمع، وصاحبها أبلغ وأوجز. وقيل لابن حازم: ألا تطيل القصائد؟ فقال:

أبَى لِي أن أطيلَ الشعرَ قصدِي ... إلى المعنى وعلمِي بالصَّوابِ
وإيجازي بمختصـــــرٍ قريبٍ ... حذفتُ به الفضولَ من الجوابِ
فأبعثهنَّ أربـــــــــعةً وستّاً ... مثقفةً بألفاظٍ عـــــــــــذابِ
خوالدَ ما حَدَا ليلٌ نهـــــاراً ... وما حسنَ الصّبا بأخي الشّبابِ
وهنّ إذا وسمتُ بهنَّ قـــوماً ... كأطواق الحمائم فـــي الرّقابِ
وكنَّ إذا أقمتُ مســـافراتٍ ... تهادَاها الرّواةُ مـــــع الرّكابِ

وقال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضى الله عنه: ما رأيت بليغاً قطّ إلاّ وله في القول إيجاز، وفي المعاني إطالة... لأنّ للكلام غايةً، ولنشاط السامعين نهايةً، وما فضل عن مقدار الاحتمال دعا إلى الاستثقال، وصار سبباً للملال، فذلك هو الهذر والإسهاب والخطل، وهو معيب عند كل لبيب. وقال بعضهم: البلاغة بالإيجاز أنجعُ من البيان بالإطناب. وقال: المكثار كحاطب الليل"[1]. فمن محددات طول النص التي طرحها العسكري: بروز التكلف كما يظهر لنا من نص ابن المقفع، لأن الإطالة قد تُفقد الشاعر الإحكام، وقد تكون على حساب جودة النظم والسبك، إذ تغدو المعاني هدفا رئيسا قبل الصياغة التي تُعد رأس الأمر. ومنها أن الإطالة قد توقع في الخطأ وقد تعد من الفضول أو الهذر الذي يجلب الملل للمستمع، كما يدل على بلادة صاحب الصناعة. ومنها أيضا ما يتعلق بالذيوع وسهولة الحفظ، ومنها أن القصائد غير الطويلة أعمق تأثيرا. وفي هذا المجال يفرق العسكري بين الإطناب والإطالة، فالإطناب حاجة تقتضيها طبيعة المتلقي، أو سياق الحديث، أما الإطالة فهي جهل بطرق التعبير، أو كما في قوله:" فالإطناب بلاغة، والتطويل عيٌّ، لأن التطويل بمنزلة سلـــوك مـــا يبعد جهلاً بما يقرب. والإطناب بمنزلة سلوك طريق بعيد نزه

---

[1] ـ العسكري، الصناعتين: 193- 194

يحتوي على زيادة فائدة...وقيل لأبي عمرو ابن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم، كانت تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها. والإطناب إذا لم يكن منه بدٌّ إيجاز، وهو في المواعظ خاصّة محمود"[1]. لذلك نستطيع التعرّف من خلال هذه الآراء على أن العسكري يعتمد النصوص المكثفة، التي لا تبتعد في مساحتها، حفاظا على جذب المتلقي.

وبنية القصيدة كما نلاحظ صيغت كلها مراعاةً لحال المتلقي؛ فالمقدمة ذات ارتباطٍ كبيرٍ مع المتلقي وكذلك الموضوع والخاتمة، وكذلك الحال في التخلص وفي الفصل والوصل، المعاني المختلفة التي تطرحها القصيدة يجب أن يُراعى فيها حال المتلقي. وهذا كله يصل الحديث بطول القصيدة، فتقنين المقدمة، واعتماد التخلص السريع فيها، والدخول في المضمون، وبلوغ الخاتمة يجب أن لا يتجاوز مقدار محددا من الأبيات، مع أننا لا نستطيع حصره تماما، لكننا نستطيع تقديره من خلال القصائد التي ذكرها العسكري كنماذج راقيةٍ، مثل قصيدة البحتري في مدح أحد الولاة، إذ أورد منها العسكري خمسة عشر بيتا، مع أنها بلغت في الديوان ثلاثةً وعشرين بيتا[2]. وقد شغلت مقدمة النسيب فيها تسعة أبيات، بينما شغل المدح باقي النص، ونلمس في هذا المثال وغيره المساحة المفضلة للقصيدة الناجحة، ويدعم هذا ما رواه العسكري عن طريقة بعض الشعراء في نظم قصائدهم، وذلك في قوله: "وكان أبو نواس يعمل القصيدة ويتركها ليلةً، ثم ينظر فيها فيلقى أكثرها ويقتصر على العيون منها، فلهذا قصر أكثر قصائده. وكان البحتري يلقى من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبا"[3]. ومن هنا نعيد القول في بنية القصيدة عند العسكري؛ فهي بنية افتراضية قامت على نموذج المدح، ويُراعى فيها حال المتلقي المقصود (الشخص الممدوح) من كل جوانبها، وأن غاية هذه البنية في مساحتها المقررة هي كسب الود، والتأثير في الممدوح، والاختصار في هذا النموذج يُعد تقنيةً، لأنه لم ينظم عن شعور حقيقي، أو تعبير انفعالي، يقدم لنا

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 211

(2) ـ انظر نفسه: 77- 78

(3) ـ نفسه :159

رؤية الشاعر، فهو من قبيل التصنّع، لذلك فعدم الإطالة فيه هو من باب تخفيف العبء على الشاعر، كما أنه يقلل من احتمالية وقوعه في الأخطاء المختلفة، كما يقلل من ظهور مقدار التكلف والتصنّع فيه، ويظهر لنا ذلك في النصوص التي تقدمت كقوله: "إذا طال الكلام عرضت له أسباب التكلف"[1]. وفي قوله:" على أن السابق في ميادين البلاغة إذا أكثر سقط، فكيف المقصّر عن غايتها، والمتخلّف عن أمدها"[2]. فبنية القصيدة العامة لم تحاكم النص من حيث هو، بل وضعت له أنساقا ثابتةً، وقيوداً صارمةً، أرغمت الشعراء على الدوران في نفس المكان. ووضعت فن الشعر تحت غطاء المهنة قبل الفن، لذلك أُرغم الشعراء على التقيد بقوانين المهنة. ومن نافلة الحديث أن نذكر رأي شاعر مثل ابن الرومي اشتُهر بالمطولات، يعبر عن هذا المضمون بدقة، وذلك في قوله:"

وإذا امرؤٌ مدح امرأً لنواله فأطـــال فيه فقد أراد هجاءَه

لو لم يُقدِّر فيه بُعْدَ المُستقى عند الورود لما أطال رِشاءَه"[3]

ومن جهة أخرى نقول إن اعتماد الشعراء القدماء على القصائد القصار واعتمادهم الإيجاز فنا من فنون البلاغة، إنما كان مبعثه تيسير حفظ واشتهار القصيدة لتعذر القراءة والكتابة، "ولا شك أن المجتمع العربي عرف التدوين فيما بعد، ولكن ظل المبدأ، مبدأ الإيجاز، يصور المقدرة الكلامية التي امتاز بها العربي القديم، فكان لا بد من أن يستمر هذا المبدأ سائدا عند الشعراء والنقاد ليدلوا به على هذه المقدرة كأسلافهم"[4]. ولعل تحدي القرآن الكريم للعرب في فصاحتهم، جعل في أذهان المتأخرين تقديرا كبيرا لفصاحة الجاهلين، إذ إن هذا التحدي بمثابة اعتراف بمدى براعتهم في الأدب، ومن هنا كانت التقاليد الفنية في الشعر القديم نماذج ظلت تُحاكى على الدوام.

7.5 أسلوب القصيدة:

---

(1) - العسكري، الصناعتين: 193

(2) - نفسه: 30

(3) - ديوان ابن الرومي، جمع وتحقيق، أحمد عبد العال، دار تحفة الشرق، بيروت، ط1، 1976 :58

(4) - عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي:325

لا يحب العسكري للشاعر أن يسير على طريق واحدة، ويتبع أسلوبا واحدا في شعره وشتى أنواع قصائده، لأن التصرف في وجوه الشعر أبلغ. ويلح العسكري على أن علامة الإبداع هي المراوحة بين الأساليب الشعرية الرقيقة، والفخمة الجزلة، والمراوحة بين الأغراض، يقول في هذا:"والمقدّم في صنعة الكلام هو المستولى عليه من جميع جهاته، المتمكّن من جميع أنواعه، وبهذا فضّلوا جريراً على الفرزدق...لأن له في الشعر ضروباً لا يعرفها الفرزدق. وماتت امرأته النّوار فناح عليها بشعر جرير:

لولا الحياءُ لهاجنِي استعبارُ ولزرتُ قبرَكِ والحبيبُ يزارُ"[1]

ويورد العسكري آراء عدد من الشعراء في تفضيل بعض المبدعين على بعض بسبب مراوحتهم بين الأساليب الشعرية المختلفة، يقول: "وكان البحتريّ يفضّل الفرزدق على جرير، ويزعم أنه يتصرّف من المعاني فيما لا يتصرّف فيه جرير، قال: وجرير يكرّر في هجاء الفرزدق...وسُئل بعضهم عن أبي نواس ومسلم، فذكر أن أبا نواس أشعر، لتصرفه في أشياء من وجوه الشعر، وكثرة مذاهبه فيه، قال: ومسلم جارٍ على وتيرةٍ واحدةٍ لا يتغيّر عنها"[2]. وبناءً على هذا يقدم العسكري رأيه في تنوع أساليب القصائد، ويقرر أن من إمارات الإبداع أن يراوح الشاعر في بناء قصائده بين الأساليب المختلفة كما في قوله: "وأبلغُ من هذه المنزلة أن يكون في قوة صائغ الكلام أن يأتي مرّةً بالجزل، وأخرى بالسهل، فيلين إذا شاء، ويشتدّ إذا أراد. ومن هذا الوجه فضّلوا جريراً على الفرزدق، وأبا نواس على مسلم. قال جرير:

تُجرِي السّواكَ على أغرَّ كأنهُ بردٌ تحدَّرَ مــن متونِ غمامِ

فانظر إلى رقّة هذا الكلام. وقال أيضاً:

وابنُ اللّبونِ إذا ما لُزَّ في قرنٍ لم يستطعْ صولةَ البزلِ القناعيسِ

فانظر إلى صلابة هذا الكلام والفرزدق يجري على طريقة واحدة، والتصرف في الوجوه أبلغ"[3]. ويؤكد العسكري هذا الرأي في معرض حديثه عن قصائد

---

(1) ـ العسكري، الصناعتين: 33

(2) ـ نفسه: 33

(3) ـ نفسه: 34

أبي نواس، فقد استخدم الأساليب المتعددة في قصائده، وقد ساق العسكري بناءً على هذا الرأي ثلاثة نماذجٍ من شعر أبي نواس كشواهد على مستوياتٍ ثلاثةٍ من السلاسة والجزالة، يقول: "وقال أبو نواس:

قل لذي الوجهِ الطَّريرِ ولـــذي الرّدفِ الوثيرِ
ولمغـــــلاق همُومـــــي ولـــمفتاح سُرُورِي
يا قليلاً فـــــــي التَّلاقي وكثيراً فـــي الضَّمير

فانظر إلى سلاسة هذا الكلام وسهولته، وقال:

ما هَوىً إلّا لَهُ سَبَبُ يَبتَدي مِنـــهُ وَيَنشَعِبُ
فَتَنَت قَلبـــي مُحَجَّبَةٌ وَجهُها بِالحُسنِ مُنتَقِبُ
حَلِيَت وَالحُسنُ تَأخُذُهُ تَنتَقي مِنـــــهُ وَتَنتَخِبُ

فهذا أجزلُ من الأول قليلاً. وقال في صفة الكلب:

أَنعَتُ كَلباً جالَ فـــــي رِباطِهِ جَولَ مُصابٍ فَرَّ مِن أَسعاطِهِ
عِندَ طَبيبٍ خافَ مِـــن سِياطِهِ هِجنا بِهِ وَهاجَ مـــن نَشاطِهِ
كَالكَوكَبِ الدُرِيِّ في اِنخِراطِهِ عِندَ تَهاوي الشَدِّ وَاِنبســـاطِهِ
يُقَمِّمُ القائِدُ فـــــــي حِطاطِهِ وَقَدِّهِ البَيداءَ فـــــي اِعتِباطِهِ
لَمّا رَأى العَلهَبَ فـــي أَقواطِهِ سابَحَهُ وَقَرَّ فـــــــي التِباطِهِ

فانظر إليه كيف يتصرّف بين الشدة واللّين، ويضع كلّ واحد منهما في موضعه، ويستعمله في حينه"[1]. أما الأسلوب في القصيدة الواحدة فنظر إليه العسكري نظرةً مختلفةً عن سابقيه، حيث يقول:" ولا تكاد القصيدة تستوي أبياتها في حسن التأليف، ولا بدّ أن تتخالف، فمن ذلك قول

وَقـــــدَ عَلا لِمَّتي شَيبٌ فَوَدَّعَني مِنها الغَواني وَداعَ الصارِمِ القالي
وَقَد أُسَلّي هُمومي حينَ تَحضُرُني بِجَسرَةٍ كَعَلاةِ القَينِ شِمـــــــلالِ

وفيها ما هو رديء لا خير فيه، وهو قوله:

بانَ الشَبابُ فآلى لا يلمُّ بنا واحتلَّ بي من مشيبٍ كل مِحلالِ

وقوله:

---

[1] ـ العسكري، الصناعتين: 35- 36

قَد بِتُّ أُلعِبُها وَهناً وَتُلعِبُني ثُمَّ اِنصَرَفتُ وَهِي مِنّي عَلى بالِ(*)

قوله: واحتل بي من مشيب كلّ مِحلال بغيصٌ خارج عن طريقة الاستعمال. وأبغض منه قوله: وهي مني على بال."(1). وقد عرض العسكري لقصائد أخرى رأى فيها عدم الاتساق على وتيرة واحدة، فهي تتراوح بين الجودة والرداءة، ولكنه التمس العذر للشعراء القدامى، إذ لم يجدوا من ينبههم لمثل هذه الهنات، وهو ما يطرحه العسكري لشعراء عصره.

وعلى مستوى النص الواحد يطالب العسكري الشعراء بانتهاج أسلوب واحد يتسق والغرض الذي يتناولونه، فلكل غرض أسلوب تأثيري خاص، وقد عبّر القاضي الجرجاني عن هذا المعنى في قوله:" ولا آمرُك بإجراء أنواع الشعر كلّه مُجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهبَ بعضِه...فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحُك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك...فتلطّف إذا تغزّلت، وتُفخّم إذا افتخرت، وتتصرّف للمديح تصرُّف مواقعه"(2).

ويقرر العسكري طريقةً أسلوبيةً في تنبيه المتلقي من حيث أسلوب النص، إذ يُعمد فيه إلى الخلط بين الأساليب المختلفة، لمزيد من تنبيه المتلقي، إذ يقول:إن خلط "الإيجاز بالإطناب والفصيح العالي بما دون ذلك من القصد المتوسط ليستدل بالقصد على العالي، وليخرج السامع من شيء إلى شيء، فيزداد نشاطه، وتتوفر رغبته"(3). وهذا الأسلوب الذي يطرحه العسكري يعتمد على خفض انتباه المتلقي وشده، ليتجدد نشاطه، وتتجدد قابليه للتلقي. فبناء القصيدة على وتيرةٍ واحدةٍ غير محبب لدى العسكري، ولا بد من استخدام عناصر مغايرةٍ في القصيدة لتجذب الانتباه. ومن باب أن لكل غرض أسلوبا ولكل حالٍ ما يلائمها من الأساليب يجب على الشاعر أن تتعدد أساليبه، وأن لا يتبع نهجا واحدا في جميع أغراضه، لذلك كانت المراوحة بين الأساليب علامةً من علامات الشاعرية. ولما كان الشعر بوصفه الفني يصدر عن قيم الشعرية

(*) - كذا رواية البيت في الديوان، والشطر الثاني مختل، إلا أن تكون لفظة (وَهِيَ) ساكنة الياء على نحو (وَهِيْ)

(1) – العسكري، الصناعتين: 183-184

(2)– القاضي الجرجاني، الوساطة: 24

(3) - العسكري، الصناعتين: 212

ومفاهيمها في آن معاً، تلك القيم المتصلة بالطاقة الإبداعية المتفردة، وما يمتلكه الكلام من جرائها من قدرة في البناء المجازي وتلك المفـــاهيم التـــي تؤشـــر الأصول الدالة على قول الشعر، أو تتعرف بالقوانين العامة المنظمة لإبداعـــه فقد صارت الشعرية بما تتوفر عليه من أصول ومقومات العمق الجمالي الذي صار إليه عمود الشعر العربي. والشعرية بوصفها الجمالي تتحقق في الـــنص الشعري الكاشف عنها، متى توفر ذلك النص الشعري علـــى خـــصائص أداء أسلوبي تميزه من سواه فنياً، ويكتسب من آثارها حساً جمالياً.

وهكذا نلمس أن بنية القصيدة وفق الفكر النقدي عند العسكري تظل تدور حول ثنائيتي الشكل والمضمون، ويظل العسكري أميلَ للقديم، ومحاكاة المعاني المتداولة، وفق رؤيا صعوبة ابتداع المعاني. أما الشكل فالعسكري يطالب فيه بالحداثة النسبية على مستوى الإيقاع، باعتماد الأنواع البديعية الإيقاعية، ومطالبة الشعراء بالاستغناء عن الألفاظ الغريبة، والتراكيب الصعبة والميل للغة المتسمة بالخفة والرشاقة. أما من حيث البناء العام للوحات القصيدة، فالعسكري يقر باستخدام الأساليب الحديثة التي درج عليها المشاهير من الشعراء، وذلك باختيار المقدمة التي تليق بالغرض، واعتماد الفصل والوصل بين معاني اللوحة الواحد، واعتماد التخلص كأسلوب فني للعبور إلى اللوحة التالية، واعتماد المقطع وفق ضوابط سياقية محددة.ومن هنا نجد أن ما قدمه العسكري من آراء حول بناء القصيدة يظل يقيّد حركة الإبداع لحد كبير، مما طبع معظم القصائد بطابع التكرار، وليس التوشيح إلا مؤشرا على امتداد هذه الظاهرة. إن بنية القصيدة عند العسكري تتأثر بمفهومين مرا في الفصول السابقة، الأول منهما: هو تركيز الأهمية على الشكل التعبيري للمعنى، والثاني هو: عدم إيلاء المعاني أهميةً كافيةً والاعتقاد بنفادها،أو صعوبة التجديد على مستوى المعنى، وهو تبرير لإعادة صياغة المعاني السابقة. وهذان المفهومان لم يقودا القصيدة إلى التجديد إلا من حيث جزيئات طفيفة؛ تتمثل في عناصر **الإيقاع المبثوثة في النص. والمحافظة على الترتيب النسقي للوحات القصيدة، وما يفضّل استخدامه في كل لوحة.**

8.5 الخاتمة:

وقفت الدراسة على كثير من النتائج التي يصعب إجمالها في عدد من النقاط تبعا للأعراف الأكاديمية للبحث العلمي، فكثير من النتائج لا يمكن أن تُختزل؛ بل هي كامنة في متون الموضوعات المختلفة، وعلى الرغم من ذلك فإننا نستطيع إجمال بعض النتائج فيما يلي:

1. أظهرت الدراسة أن قضايا الشعرية من حيث التنظير، والتقسيم، لم تكن طفرةً في المناهج الحديثة؛ بل إننا نجد ملابسات هذه القضايا وأصولها العامة في كتاب الصناعتين، فقد قاربَ العسكري أهم وجوه الشعرية الحديثة من خلال طرحه لمفهوم أدبية الأدب، وتفريقه بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي.
2. كما أظهرت الدراسة أن النظر في الأسلوب من خلال مبدعه لم يكن بعيد الشقة عن جذوره التراثية، كما لمسنا ذلك في كتاب الصناعتين
3. وقد أظهرت الدراسة أن الفكر البلاغي عند العرب وعند العسكري على وجه الخصوص، يقوم على دعامة المتلقي كمعيار أول لجودة النص، فما طابق حاجات المتلقي وراعى موقعه دخل في جملة الرائع.
4. أظهرت الدراسة أن عددا من النظريات والإجراءات التي تناولت مفهوم التناص نستطيع أن نجد مثيلاتها في كتاب الصناعتين، كما نستطيع أن نتلمس أصولها المعرفية وارتباطها بمفهوم الأسلوب.
5. أظهرت الدراسة علاقة الشكل الأدبي بالمعنى من خلال بنية الصورة الأدبية والحدود التي أقامها العسكري لدرأ الغموض والتوسع المطلق في الدلالة، من أجل التواصل مع المتلقين، وفي هذا المجال عمل العسكري على تقييد حركة الطرف الثاني للصورة الفنية، وحصره في الوجوه الحسية لحصر الدلالة.
6. كما بيّنت الدراسة أن جانبا من تمسّك أبي الهلال بالأصول الأولى لعمود الشعر العربي في بنية القصيدة، كان مستوحى من طبيعة

الأغراض الشعرية، وطبيعة المتلقين، مع إجراء تحسينات عامة على بنية القصيدة.

7. كما أظهرت الدراسة أن كثيرا من مفاهيم النقد الحديث لا يمكن أن تنفصل عن أصولها المعرفية في التراث النقدي والبلاغي، فلو كُتب للبلاغة العربية أن تستمر كما كانت عليه في عصر أبي الهلال لكانت رائدةً بين النظريات الحديثة لاشتمالها على المهاد الأولي لجميع النظريات الحديثة.
8. أظهرت الدراسة الأسس الفكرية التي اعتمد عليها أبي الهلال في كتاب الصناعتين، مع ظهور جلي لجدلية الألفاظ والمعاني.
9. كما بينت الدراسة منهج أبي الهلال في التأصيل والتطبيق، ملاحظةً اعتماده الواسع على حضور الأمثلة المختلفة من شتى المشارب الأدبية، حيث تناول العسكري الظواهر المختلفة من جانب الانطلاق من المثال لا من القاعدة، في مخالفة للطرق المنطقية في إخضاع المثال للقاعدة.
10. أظهرت الدراسة صيغة الخطاب الإرشادي التعليمي لكتاب الصناعتين، خصوصا في أبوابه النقدية، كما أظهرت جانبا من الرؤيا الدلالية خصوصا في الأبواب التي تناولت فروع الصورة الفنية.
11. كما أظهرت الدراسة ارتباط الفكر باللغة على نحو واسع في كتاب الصناعتين، فالفكر البلاغي عند العسكري يقوم على توازن تام في أنماط اللغة المعطيات الفكرية.
12. كما أظهرت الدراسة أن بعض الطرق الإجرائية والممارسات الأسلوبية في استجلاء شعرية القول كانت على تماس مباشر مع بعض ما جاء في كتاب الصناعتين، خصوصا مبدأ الفحص الاستبدالي، ومفهوم التناص، وطبيعة التلقي وغيرها.
13. أظهرت الدراسة أن تفسير العسكري للظواهر الإبداعية المختلفة لم تكن بمنأى عن النقد الحديث، كما هو الحال في مفهوم الصناعة الأدبية، ومفهوم لحظة الإبداع، ومفهوم الإطار الشعري.

المراجع

إبراهيم، طه، (1937) تاريخ النقد الأدبي، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة.

ابن أبي الإصبع،(1995`) تحرير التحبير، تحقيق: حنفي محمد شرف، وزارة الأوقاف بمصر.

ابن الأثير، ضياء الدين، (1995)، المثل السائر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت.

ابن برد، بشار،(1957) الديوان، شرحه: محمد الطاهر بن عاشور، مراجعة، محمد شوقي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط1، القاهرة.

ابن جعفر، قدامة، (1963) نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط1، القاهرة

ابن جني، أبو الفتح، (دت)،الخصائص، حققه محمد النجار، دار الهدى، بيروت، ط2.

ابن خلدون، عبد الرحمن،(1984) المقدمة، الدار التونسيّة للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب ــ الجزائر ــ ط1.

ابن ذريل، عدنان، (1980) اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

ابن ذريل، عدنان، (2000) النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق،اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

ابن رشد، (1971) تلخيص كتاب أرسطو، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة.

ابن الرومي،(1976)الديوان، تحقيق: أحمد عبد العال، دار تحفة الشرق، بيروت، ط1.

ابن سينا، (1960) الإشارات والتنبيهات، تحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف، القاهرة.

عرفة، عبد العزيز،(1988) الإبداع الشعري، الدار التونسية للنشر، تونس.

ابن فارس،(دت) الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق السيد صقر، مطبعة الحلبي.

ابن قتيبة، (1982)، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط1.

ابن منظور، جمال الدين، (1965) لسان العرب، دار صادر، بيروت.

ابن منقذ، أسامة، (1960) البديع في نقد الشعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، القاهرة.

ابن الوليد، مسلم،(دت) الديوان، تحقيق:سامي الدهان، دار المعارف، مصر.

أبو ديب، كمال(1987) في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1.

أبو مراد، فتحي، (2003) شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1.

أبو نواس،(1980) الديوان،تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الرسالة.

أدونيس،(1985) الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1.

أرسطو، (1986)الخطابة، ترجمة:عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون، بغداد، ط1.

إسماعيل، عز الدين،(1967) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

الأصفهاني، أبو الفرج،(1969) الأغاني تحقيق:سمير جابر، دار الفكر، بيروت، ط2.

الآمدي، الحسن بن بشر،(1965)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، القاهرة.

البحتري،(1977) الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط3، مصر.

البستاني، صبحي،(1986) الصورة الشعرية، دار الفكر اللبناني،ط1.

بكار، يوسف،(1982) بناء القصيدة في النقد العربي، دار الأندلس،بيروت، ط2.

أبو ملحم، علي، (1968) في الأسلوب الأدبي، المكتبة العصرية، بيروت.

بني عامر،عاصم(2005) ملامح حداثية في التراث النقدي العربي، دار صفاء، عمان،ط1.

التبريزي، الخطيب،(دت)، شرح ديوان الحماسة، عالم الكتب. بيروت.

التوحيدي، أبو حيان(دت)الإمتاع والمؤانسة، صححه أحمد أمين، مكتبة الحياة، بيروت،د ط.

التوحيدي، أبو حيان،(1991) المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، دار المعارف. تونس.

التوحيدي، أبو حيان، (1951) الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين والسيد صقر، القاهرة، مطبعة لجنة التآليف.

التنوخي، أبو يعلى، (1975)، القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، ط1، الخانجي.

تودوروف، تزفيتان، (1990) الشعرية، ترجمة، شكري المبخوت، دار طوبقال، الدار البيضاء، ط2.

ثعلب، أبو العباس (1996): قواعد الشعر،تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة، ط1.

الجاحظ، أبـــو عثمـــان (1984)البيان والتبيين، تحقيق: عبـــد الـــسلام هـــارون،ط4.

الجاحظ، أبو عثمان، (1969) الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط3.

جاكوبسن، رومان، (1988) قضايا الشعرية- ترجمـــة محمـــد الـــولي ومبارك حنون، دار طوبقال، الدار البيضاء، ط1 .

الجرجاني، عبد القاهر،(دت) أسرار البلاغة، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية،ط2

الجرجاني، عبد القاهر،(1982) دلائل الإعجاز، تحقيق: محمـــد رشـــيد رضا. دار المعرفة، بيروت.

الجرجاني،القاضي(1951) الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي.عيسى الحلبي،القاهرة ط2.

الجعـــافـــرة، مـــاجـــد،(2003) التنـــاص والتـــلقـــي، دار الكـــنـــدي، الأردن، ط1.

الجمحي، ابن سلام، (1974) طبقات فحول الشعراء، تحقيـــق: محمـــود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

جنيت، جيرار، (1986) مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبـــد الـــرحمن أيوب، دار طوبقال، الدار البيضاء، ط2.

جيـــرو، بييـــر، (دت) الأسلـــوب والأسلوبيـــــة، ت:منـــذر عياشـــي، مـــركز الإنمـــاء.

الجـــوزو، مصطفـــى، (1988) نظريـــات الشعـــر، دار الطليعـــــة، بيـــروت، ط2.

الحاتمي، محمد بن الحسن، (1978) حلية المحاضرة ، تحقيق : هـــلال ناجي، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت،ط1.

حافـــظ، صبـــري، (1996) أفـــق الخطـــاب النقـــدي، دار شرقيـــات، القاهرة، ط1.

حسين، طه، (1965) من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر.

حسين، عبد الحميد، (1964) الأصول الفنية للأدب، مكتبة الأنجلو، ط2.

الحصري، القيرواني،(1953) زهر الآداب، تحقيق: زكي مبارك، ط3،القاهرة.

حماسة، محمد، (1990) الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، ط1.

حمر العين ،خيرية، (2001) شعرية الانزياح، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد الأردن، ط1.

خضر، ناظم، (1997) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق،عمان، ط1.

الخفاجي، ابن سنان،(1982) سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1.

الخولي، أمين، (1947) البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها، القاهرة، دار الفكر.

درابسة، محمود،(1999) الشعرية عن السجلماسي، مجلة: أبحاث اليرموك، المجلد17، العدد2.

دي بور، (1957) تاريخ الفلسفة في الإسلام، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والترجمة. القاهرة.

دي سوسير، (1985) علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل عزيز، أفاق عربية.

ذنيبات، فايز،(2003) المصطلح البلاغي والنقدي عند أسامة بن منقذ، رسالة. ماجستير مخطوطة، جامعة مؤتة.

الرازي، زين الدين محمد بن أبي بكر، (1982) روض الفصاحة، تحقيق: أحمد النادي دار الطباعة المحمدية ، ط1.

ربابعة، موسى، (2000) جمالية الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات، اربد الأردن، ط1.

الرماني ،(1968) النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر ط2.

الرواشدة، سامح، (1997) ظواهر في لغة الشعر العربي الحديث وإشكالية التأويل، مجلة مؤته للبحوث، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني.

الرواشدة، سامح،(1999) فضاءات الشعرية،المركز القومي للنشر، اربد.

ريفاتير، (1993)، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1.

السكاكي، محمد، (1987) مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.

سلدن، رامان، (1996) النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر، عمان، ط1،

سلطان، منير، (2004) التناص والتضمين، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1.

سلوم، داود، (1981) مقالات في تاريخ النقد العربي،منشورات وزارة الثقافة والإعلام جمهورية العراق، دار الرشيد ، بغداد ، ط1.

سليمان، نبيل، (1989) في الإبداع والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط1.

السمرة، محمود،(1997)، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، المؤسسة العربية للنشر، بيروت،ط1.

سويف، مصطفى، (1951) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر.

السيوطي، جلال الدين،(1989) بغية الوعاة، تحقيق محمد أبو الفضل، دار الفكر، بيروت. ط2.

الشايب، أحمد، (1990) الأسلوب، مكتبة النهضة، القاهرة، ط8.

الشايب، أحمد، (1954) تاريخ النقائض في الشعر، النهضة المصرية العامة.

شهاب، عبد الرحيم،(1988)المصطلح البلاغي والنقدي في كتاب الصناعتين، جامعة اليرموك، رسالة ماجستير مخطوطة.

الصغير، محمد حسين، (1988) تطور البحث الدلالي عند العرب، دار الكتب العلمية، ط*1*، بغداد.

الصفدي، صلاح الدين(1991) الوافي بالوفيات، اعتناء إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط3.

صمود، حمادي،(1981)، التفكير البلاغي عند العرب، منشورات الجامعة التونسية.

ضيف، شوقي،(1943) الفن ومذاهبه، مطبعة لجنة التأليف والترجمة.

الطائي، أبو تمام،(دت) الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام دار المعارف، القاهرة،ط4.

طبانة،بدوي،(1981)،أبو الهلال العسكري، ومقاييسه البلاغية،دار الثقافة،بيروت،ط2.

طبانه، بدوي،(1984)، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض.

الطرابلسي، محمد الهادي، (1981) خصائص الأسلوب في الشوقيات،المطبعة الرسمية ، تونس، ط1.

عباس، إحسان، (1983)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط4.

عباس، محمود،(1996) قراءة النـــص وجماليات التلقي، دار الفكـــر القاهرة، ط1.

عبد الجواد، إبراهيم، (1996) الاتجاهات الأسلوبية في النقـد العربـــي، وزارة الثقافة الأردنية، عمان،ط1.

عبد الصمد، محمد، (1986) أضواء على الشعر العربي، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد 22.

عبد المطلب، محمد،(دت)، البلاغة العربية قراءة أخرى. مكتبة لبنـــان ناشرون، دط.

عبد المطلب، محمـد(1994) البلاغة والأسلوبية، مكتبـــة لبنـــان ناشـــرون، ط1.

عبد المطلب، محمد، (1997) بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الخانجي، القاهرة.

عبد المطلب، محمد،(1995) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1.

عزام، محمد، (1989) الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافـة، دمشق، ط1.

العسكري، أبو هلال،(1998) كتاب الصّناعتين، تحقيق:محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم ط، المكتبة العصرية، بيروت.

عصـــــور، جابـر،(1978) مفهـوم الـشعـــر، دار الثقـافـــة، القـاهـــرة.

عصفور، جابر،(1973) الصورة الفنية في التراث النقـدي والبلاغـي، دار المعارف، القاهرة.

عفيفي، عبد الرحمن، (1987) مطلع القصيدة ودلالته النفـسية، الهيئـة المصرية العامة للكتاب.

العلوي،ابن طباطبا، (1984) عيار الشعـر، ت:محمد زغلـول سـلام، الاسكندرية ط3.

العلوي،المظفر، (1976) نضرة الإغريض،تحقيق: نهى عارف الحسن، مجمع اللغة العربية، دمشق.

عوني عبد الرؤوف، محمد، (1977) القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي،القاهرة.

عياد، شكري محمد، (دت) دائرة الإبداع، دار اليـاس العصرية، القاهرة، دط.

عياشي، منذر، (1990) مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عيد، رجاء، (1993) البحث الأسلوبي، منشأة المعارف، الإسكندرية.

غاصب، محمد، (1997) النص والنظريات الحديثة، دار وزارة الثقافة والفنون العراقية، بغداد.

الغذامي، عبد الله، (1985) الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي، جدة، ط1.

الغذامي، عبد الله،(2001) النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2.

غريب، روز، (1971) التمهيد في النقد الحديث، مطبعة دار غندورة، بيروت، ط1.

فانتيغيم، فليب، (1983)، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت.

فخر الدين، جودت، (1984) شكل القصيدة، دار الآداب، بيروت، ط1.

فضل، صلاح، (1992) بلاغة الخطاب، عالم المعرفة 164، الكويت.

فضل، صلاح، (1985) علم الأسلوب العربي مبادؤه وإجراءاته، الهيئة المصرية للكتاب، ط2.

فضل، صلاح(دت) نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد،ط3.

فيصل، نهلة، (2002) التناصية، الرؤية والمنهج، منشورات كتاب الرياض، السعودية.

القرطاجني،حازم (1986) منهاج البلغاء تحقيق: محمد الحسين، دار الغرب

القرطاجني،حازم (1986) منهاج البلغاء تحقيق: محمد الحسين، دار الغرب الإسلامي، بيروت، دط.

القزويني،الخطيب،(1993) الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجة، دار الجيل، بيروت، ط3.

القيرواني، ابن رشيق، (1988) العمدة، تحقيق محمد قرقزان، بيروت، دار المعرفة، ط1.

الكبيسي، طراد، (1998) في الشعرية العربية، دار أزمنة للنشر، عمان، ط1.

كوهن،جان(1986) بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد الولي،دار طوبقال ط1.

كوين، جون،(1999) اللغة العليا، ترجمة، أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2 .

مال، بول دي،(1995) العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر،ترجمة:سعيد الغانمي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط1.

المبارك، محمد، (1999) استقبال النص، المؤسسة العربية للنشر، بيروت،ط1.

المتنبي، أبو الطيب،(1936)الديوان. شرح البرقوّقي مطبعة الحلبي، مصر.

محمد عياد، شكري، (1988) مدخل إلى علم الأسلوب، مطبعة أنترناشيونال، ط*1*،المملكة العربية السعودية.

المجالي، جهاد، (1991) الإلهام والإبداع الشعري في الشعر العربي الحديث، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، المجلد الثامن عشر، عدد1.

المسدي، عبد السلام، (1982) الأسلوبية والنقد الأدبي، الثقافة الأجنبية، ع1.

المسدي، عبد السلام،(1993) الأسلوب والأسلوبية،دار سعاد الصباح، الكويت، ط4.

المشايخ، أمل،(2001) أبو الهلال العسكري ناقدا،وزارة الثقافة الأردنية، عمان.ط1.

مصلوح، سعد، (1992) الأسلوب، عالم الكتب، القاهرة، ط3.

مطلوب، أحمد،(1980) أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1.

مطلوب، أحمد، (2002) في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، بغداد.

مطلوب أحمد،(1989) الشعرية في التراث النقدي، بحث منشور في مجلة المجمع العلمي العراقي) المجلد 40، بغداد.

المعري، أبو العلاء(دت)، رسالة الغفران،تحقيق علي شلق، دار القلم، بيروت.

مفتاح، محمد،(1985) تحليل الخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1.

مفتاح، محمد، (1994) التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

مفتاح، محمد، (1987)، دينامية النص الشعري، المركز الثقافي العربي ط1.

مفتاح، محمد، (1994) الشعرية في شعر الشابي، مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، فاس- المغرب.

الملائكة، نازك، (1983) قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت.

هلال، ماهر، (1992) الأسلوبية الصوتية، 70. آفاق عربية، كانون الأول.

المناصرة،عز الدين(1992) الشعريات، مكتبة برهومة، عمان، الأردن، ط1.

منـدور، محمد،(دت) النقد المنهجي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،دط.

مندور، محمد، (دت) النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

موسى ،بشرى، (2001) نظرية التلقي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 .

موليني‌يه، جورج، (1996) تاريخ الأسلوبية ، تعريب عز الدين العامري وعبد المنعم الشنتوف، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان.

المومني، قاسم،(2001) شعرية الشعر،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1.

المومني، قاسم،(1999)، في قراءة النص، المؤسسة العربية للنشر، بيروت،ط1.

ميشال، جوزيف،(1984) دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.

ناجي، مجيد، (1984) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات. بيروت، ط1.

ناصف، مصطفى، (1958) الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة.

نجم، مفيد،(1999) إشكالية المصطلح النقدي،دار العلم للملايين، بيروت ط1.

نور عوض، يوسف (1994)، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1.

النويهي، محمد، (1964) قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، المطبعة العالمية، القاهرة.

هدارة، محمد مصطفى،(1975) مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2.

هول، روبرت سي،(1992) نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية ترجمة: رعد عبد الجليل موسى، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1.

هيجل،(1981) فن الشعر، ترجمة:جورج طرابيشي، الطليعة، بيروت، ط1.