

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة



قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات

مفهوم الأدبية في النقد المغربي القديم

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: الشعبة العربية

إشراف الدكتور:

إسماعيل زهر دومي

إعداد الطالب:

سمير بن نابت

السنة الجامعية: 2011 - 2012

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مفهوم الأدبية في النقد المغربي القديم

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: الشعبة العربية

إشراف الدكتور:

إسماعيل زمر دومي

إعداد الطالب:

سمير بن ثابت

اللجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ. د. عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيساً
د. إسماعيل زمر دومي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفاً ومقرراً
د. محمد حجانري	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضواً مناقشاً
د. محمد كعوان	أستاذ محاضر	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 2011 - 2012

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

لا يفوتني، بين يدي هذا العمل، أن أتوجه بالشكر الصادق والعرفان الكبير لأستاذي الدكتور إسماعيل زردومي، الذي تعهّد هذا العمل بعنايته منذ أن كان مشروعاً وليداً، وظلّ يرعاه في حذب أبوي وروح علمية عالية، فضلاً عن الدفع المعنوي الكبير الذي منحني إياه. فجزاه الله عنّا أفضل الجزاء، وأمدّه بموفور الصحة والعافية.

سمير

مُقَدِّمَةٌ

لست أول دارس للنقد المغربي القديم، وليست دراستي هذه هي الأخيرة عنه، فما زالت الكلمة الفصل حوله تحتاج إلى دراسة معمقة وبحث جاد؛ ذلك أنه يحوي عدة إنجازات متميزة فاقت نظيرتها المشرقية، بما حوته من تنظير نقدي جديد اعتماداً على ثوابت التراث الثقافي العربي المعروفة في مرجعية النقد والبلاغة، وبين التعامل مع مكتسبات المنطق والتراث الفلسفي اليوناني والإسلامي، ومن أبرز أعلام هذا الاتجاه: حازم القرطاجني وأبو محمد السجلماسي وابن البناء المراكشي وابن خلدون وابن الخطيب وابن باجة وابن رشد والآبلي والشاطبي واليوسي وغيرهم.

لقد تشكّلت لديّ قناعة بضرورة الإبحار في غمار النقد المغربي، ذلك أن له طبيعة مغايرة لما ألفناه في النقد المشرقي، الناتجة عن تطعيم النقاد المغاربة لمتصوراتهم النقدية بالأسس الفلسفية والمنطقية. من هنا كان توجهي لاختيار مدونة نقدية تكون لي منهجاً في تكوين صورة عن النقد المغربي. وقد كان لابدّ تأسيساً لما سبق أن يقع اختياري على الفترة الممتدة ما بين القرنين السابع والثامن الهجريين، لأكون بذلك أمام أبرز أعلام النقد المغربي في هذه المرحلة وهم: حازم القرطاجني صاحب كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وأبو محمد السجلماسي صاحب كتاب المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، وعبد الرحمن بن خلدون صاحب المقدمة.

إن ما يحقق لهذه المصادر مشروعية الاختيار هو ما اخترنته من قضايا نقدية وبلاغية متميزة، فقد قادت طبيعة "المنهاج" و"المترع" الفلسفية صاحبهما إلى التحرك بين النظر والتطبيق، مع اعتماد الاتجاه البياني العربي بمرجعياته، والاتجاه الفلسفي بأصوله المعرفية كذلك. بينما كان اتجاه ابن خلدون في "مقدمته" إلى التعامل مع الثوابت في اللغة والبلاغة مع تفاوت في نسبة الأخذ من التراث الفلسفي اليوناني والإسلامي الذي تفرّد به حازم والسجلماسي.

ب

وقد عالج النقاد الثلاثة عددًا من القضايا الهامة، من بينها تلك التي يمكن إدراجها ضمن الخصائص الشكلية للنص الأدبي، فقد اهتم حازم القرطاجي بقضايا البناء الشعري عمومًا، كما لم يغفل مستوى الصورة الشعرية والإيقاع، ويتضام كل ما سبق ضمن مسائل المحاكاة والتخييل والتناسب بتمثّل واع ودقيق لمكتسبات الفلسفة الإسلامية والمنطق الأرسطي. وأولى السجلماسي عنايته بالخصائص الأسلوبية والإيقاعية ونظرية الصورة الأدبية المتضاربة كلها مع جنس التخييل ومعادل التناسب الرياضي. وقد نحا نحوهما ابن خلدون في حديثه عن الجانب الإيقاعي المقرون بمتصوّر التناسب، مع تطرّقه - بشكل تقليدي - للبناء اللغوي والصورة الشعرية في نظريته عن البلاغة والعمران.

إن هذه الخصائص الشكلية متى توافرت في نصّ ما فلا بدّ من وسمه بـ "الأدبية"، وهنا يبرز تراث الشكلايين الروس ومن نحا نحوهم في تحديد هذا المصطلح الذي كان مدار هذه الدراسة.

من هنا كان توجّهي لمقاربة مفهوم الأدبية في مدونات هؤلاء النقاد، وكيفية تصوّرهم لتحقيقها داخل النص الأدبي.

وما أغراني كثيرًا على اختيار مثل هذا الموضوع - الذي لن يكون سهلاً ولا شك لطالب مبتدئ مثلي في هذا المجال - هو أن كلاً من المدونات الثلاثة قد بلغت من الشحن الفلسفي والمنطقي أقاصيها - خاصة المنهاج والمترع -، ما يشكّل عقبة حقيقية لدى القارئ المبتدئ الذي يحاول جاهداً كشف مراميها الحقيقية وأصولها الفلسفية.

ومصطلح الأدبية يحمل خصوصيات فنية وجمالية، ذلك أنه يعني فيما يعني كل الخصائص المحيلة على وصف نصّ ما بأنه بلغ مرتبة الأدبية، التي تعرّف بأنها ظاهرة جمالية تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته، وتتحقّق من التشكيل المميز للغة في بنيته. وهنا يتداخل هذا المصطلح مع متصوّر آخر هو الشعرية.

ج

فالهدف من هذه المذكرة هو محاولة الوقوف على متصور الأدبية في مدونات كل من القرطاجني والسجلماسي وابن خلدون. أو بصيغة أخرى يهدف هذا العمل إلى استجلاء الخصائص النصية التي حازت عناية النقاد المغاربة، والتي من خلالها تتمظهر سمة الأدبية في النص المدروس.

ونظراً لخصوصية الموضوع كونه يبحث في مستويات النص الأدبي، يتراءى لي المنهج الوصفي التحليلي منهجاً صالحاً لرصد ظاهرة الأدبية؛ الذي يستند إلى فحص العمل الفني ووصفه، ثم تحليله للوقوف على جزئياته التي شكلت ماهيته؛ فالتحليل أداة إجرائية مرنة لحل شفرات المعاني الظاهرة والباطنة، أما الوصف فهو أجدى وأقرب إلى الحقيقة والواقع.

يقتضي البحث في مفهوم الأدبية - منهجياً - دراسة المستوى اللغوي ومستوى التحوّل الدلالي والمستوى الإيقاعي، بوصفها مستويات شكلية مطّردة في أيّ نص أدبي، ثم دراسة مفهوم النص بوصفه فضاء جامعاً لهذه المستويات؛ إذ لا تسود هذه الخصائص الشكلية غفلاً بمعزل عن حيّز يضمّها. لذلك كان تصوّري لخطة البحث أن تكون مكونة من مدخل وثلاثة فصول وتركيب وخاتمة، وفق الشكل التالي:

مدخل: وهو قراءة في إشكالية مصطلح الأدبية (محور هذا البحث)، لفهم طبيعته قبل إسقاطه على المدونات النقدية، وهذا من خلال رصد مفاهيم الأدبية، والانتقال إلى مفاهيم الشعرية - بما أنها تتقاطع معها في المفهوم الإجرائي -، وبيان العلاقة بينهما، ثم تحديد عناصر الأدبية التي من خلالها أروم متصورات النقاد المغاربة.

الفصل الأول: وهو بداية التحليل الإجرائي لمفاهيم الأدبية، أبدؤه بالعنصر الأول من عناصرها؛ وهو دراسة اللغة في مدونات النقاد المغاربة.

الفصل الثاني: وقد خصصته لدراسة تصوّر النقاد المغاربة لمفهوم الصورة الشعرية.

الفصل الثالث: وخصصته لدراسة عنصر الإيقاع عند النقاد المغاربة.

تركيب: وخصصته كخلاصة لمفهوم النص عند النقاد المغاربة بوصفه فضاءً جامعاً لعناصر الأدبية.

خاتمة: أنهيت بها البحث وتحوي مجمل النتائج التي ستفضي إليها الدراسة. ولتحقيق هذه الخطوات المنهجية، سيتكئ هذا البحث المتواضع في نسج خيوطه على مصادر ومراجع تنير له الرؤية وتغنيه بالآراء التي تعزز نتائجه، فالمصادر تتمثل في مدونات النقاد المغاربة متمثلة في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني الذي حققه محمد الحبيب ابن الخوجة، والمترع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد السجلماسي ومحققه علاء الغازي، والمقدمة لعبد الرحمن بن خلدون-ج 4 بتحقيق علي عبد الواحد وافي.

أما المراجع المعينة فهي الدراسات التي استفدت منها في تكوين تصوّر شامل عن الموضوع، والتي ستسعفني في الإحاطة بمفاهيم الأدبية وعناصرها، كما ستمدني بالأدوات الإجرائية التي تمكّني من استجلاء محدداتها في مدونات النقاد المغاربة، وهذه المراجع على قسمين:

1/ مراجع عربية في الدراسات النقدية والأدبية، منها مثلاً كتاب "مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع" لتوفيق الزيدي، و"مفاهيم الشعرية" لحسن ناظم، و"نظرية النص الأدبي" لعبد الملك مرتاض، وكتاب "اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب" للأخضر جمعي، و"مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة-ج 2" لعلاّ الغازي، وكتاب "البلاغة والعمران عند ابن خلدون" لمحمد الصغير بناني، وغيرها.

2/ وهناك قسم من المراجع المترجمة، من مثل كتاب "الشعرية" لتزفيتان تودوروف، و"قضايا الشعرية" لرومان ياكسون، و"الشكلانية الروسية" لفليكتور إيرليخ، و"نظرية الأدب" لرينيه ويليك وأوستن وارين، وغيرها. فضلاً عن بعض المراجع الكلاسيكية كالكتب التراثية والدواوين الشعرية التي استفدنا منها.

هذا بالإضافة إلى بعض المجالات التي ستعوض نقص المراجع، والتي حوت بعض المقالات المهمة في مجال البحث؛ كالمقال الذي نشره عبد الملك مرتاض حول (الأدب والأدبية) في مجلة "علامات في النقد السعودية" (ج 40، مج 10)، ومقال الأخضر جمعي بعنوان (الأدبية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب) الذي نشره في مجلة "حوليات جامعة الجزائر" (ع 09، ج 01)، ولنفس الباحث مقال مهمّ حول (المتزع البديع للسجلماسي) منشور في مجلة "اللغة والأدب" (ع 05، سنة 1994)، ومقال سالم علوي حول (ابن خلدون) المنشور ضمن "حوليات جامعة الجزائر" (ع 08، سنة 1994)، وغيرها من المراجع الأخرى التي يجدها القارئ ضمن قائمة مكتبة البحث.

وإذا كان ثمة صعوبات تذكر فإنها بالدرجة الأولى تتمثل في غياب المراجع عن رفوف المكتبات، خاصة ما كُتب حول السجلماسي وما يلامس منها جوهر الموضوع بصفة مباشرة. كما أن أصعب شيء واجهنا في هذا البحث هو صعوبة التوصل إلى المرامي الحقيقية من المقاصد الفلسفية التي يلحّ عليها حازم والسجلماسي كثيراً في رسم متصوراتهم، وهذا ما يستعصي على طالب مثلي لا يزال في أول طريق البحث العلمي يسعى لامتلاك أدواته.

ورغم ذلك يهون كل شيء في سبيل رسالة البحث والمعرفة، وآمل أن أكون بهذا البحث المتواضع قد أسهمت في دفع مسار الدراسات النقدية المغربية، والتحسيس بقيمة المصنفات النقدية والبلاغية في التراث المغربي.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص امتناني وعظيم شكري لأستاذي المشرف الدكتور "إسماعيل زردومي"، الذي كان يتبع هذا البحث بملاحظاته العلمية الدقيقة وتوجيهاته الصائبة حتى استوى على الصورة التي انتهت إليها.

وفي الأخير نسأل الله القدير السداد والتوفيق، وحسي المحاولة في التماس العذر لما يشوب هذا البحث من نقائص، وإن أصبت فذلك هو المبتغى. وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

المدخل

قراءة في إشكالية المصطلح والمنهج

1- مفاهيم الأدبية

2- مفاهيم الشعرية

3- إشكالية العلاقة بين الأدبية والشعرية

4- عناصر الأدبية ومحدداتها

يمتاز النص الأدبي بعنصر جمالي فريد مكنون في بنيته، يضمن له سرّ تميزه وتفرّده عن باقي النصوص؛ إنه "الأدبية" التي وجدت منذ أن وجد الأدب نفسه، ورغم أنها تعني - في أبسط تعريفاتها - مجموع الخصائص التي تجعل من عمل ما عملاً أدبياً، إلا أنها تظل نسبية وغامضة، فالمعضلة لا تكمن في التماس هذه الأدبية، ولكن في كيفية تحديد ما هو أدبي في النص.

وتتداخل دلالة الأدبية مع دلالة مصطلح آخر هو "الشعرية" إلى حدّ الترادف أحياناً، فكلاهما ينشد إيجاد نظرية علمية للأدب، لذلك فإن الدراسة الموضوعية تقتضي عدم إغفال الحدود الفاصلة بينهما.

1- مفاهيم الأدبية:

البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالاتها، وهذا ما يدفعنا إلى العودة إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة هذا المصطلح. جاء في اللسان: الأَدَبُ: الذي يَتَأَدَّبُ به الأديبُ من الناس؛ سُمِّي أدباً لأنه يَأْدُبُ الناسَ إلى الحماد، وينهاهم عن المقابح. والأَدَبُ: الظَّرْفُ وحُسْنُ التَّنَاولِ. وأَدَبُهُ فتَأَدَّبَ: علَّمه. فالأَدَبُ: أَدَبُ النَّفْسِ والدَّرْسِ¹. و(الأَدَبُ): جُمْلَةٌ ما يَنْبَغِي لَدَى الصَّنَاعَةِ أو الفن أن يُتَمَسَّكَ به، كأدب القاضي وأدب الكاتب. و(الأَدَبُ): الجميلُ من التَّظْمِ والتَّثَر. وهو كل ما أنتجه العقل الإنساني من ضروب المعرفة. و(الأدبي): المنسوب إلى الأدب. يقال: قيمة أدبيّة: تقدير معنوي غير مادي؛ ومنه: مركز أدبي، وكسب أدبي².

¹ ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 1، ج 1، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة - مصر، (د.ط)، 1981، ص. 43 (مادة أدب).

² ينظر: عبد السلام هارون وآخرون: المعجم الوسيط، إشراف: شوقي ضيف، مجمع اللغة العربية بالقاهرة - مصر، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2004 ص ص. 09، 10 (مادة أدب).

أمّا لفظ (الأدبيّة) فمصدر صناعي* مكوّن من شقين: (الأدب) واللاحقة (يّة)، يدل على معنى مجرد؛ هو مجموع الصفات التي يتصف بها الأدب وتشكّل جوهره الأدبي. «وسيوظّف النقد الأدبي الحديث هذه الآلية التوليدية في غرضين متوازنين: إبراز السمة التمييزية من جهة، وتكريس الهوية من جهة ثانية، وهو ما سيجعل هذه اللاحقة الاشتقاقية (ياء النسبة مع تاء التأنيث) زائدة تخصيصية حيناً وزائدة معرفية حيناً آخر»¹. ومن ثمّ فإن وصف عمل ما بأنه أدبي يقتضي توفّره على صفات ملموسة تسوّغ للدارس نعتة بالأدبية، أي كونه أدباً حقاً.

في الدرس الغربي تعني كلمة (أدب) - بمحتواها الواسع - كل شيء قيد الطبع. كما يمكن قصر الأدب على الكتب العظيمة التي تشتهر لشكلها الأدبي أو تعبيرها - مهما كان موضوعها - والمعيّار هنا إمّا أن يكون جدارة جمالية فقط أو جدارة جمالية مرتبطة بميزة فكرية عامة². في حين يتضمن المعنى الخاص للأدب «كل الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجمالية»³.

أمّا مصطلح (الأدبية) فهو لفظ وليد النقد الحديث يطلق على ما به يتحوّل الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية، ويختص هذا المصطلح أحياناً بصبغة علمية، ولهذا فهو إرهاب معرفي إنسانية موضوعها "علم الأدب"، ومدار هذا العلم الافتراضي تحديد هوية الخطاب الأدبي في بنيته ووظيفته، مما يبرز القوانين

* «المصدر الصناعي؛ - وهو قياسي - ويطلق على: كل لفظ (جامد أو مشتق، اسم أو غير اسم) زيد في آخره حرفان، هما: ياء مشددة، بعدها تاء تأنيث مربوطة؛ ليصير بعد زيادة الحرفين اسماً دالاً على معنى مجرد لم يكن يدل عليه قبل الزيادة. وهذا المعنى المجرد الجديد هو مجموعة الصفات الخاصة بذلك اللفظ». عباس حسن: النحو الوافي (مع ربطه بالأساليب الرفيعة، والحياة اللغوية المتجددة)، ج 3، دار المعارف بمصر - القاهرة، ط 4، 1976، ص. 186.

¹ عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع - تونس، (د.ط)، 1994، ص. 69.

² ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط 2، 1987، ص. 19، 20.

³ المرجع نفسه، ص. 24.

المجردة التي تشترك فيها كل الآثار الأدبية، بهذا تكون نسبة الأدبية إلى الأدب كنسبة اللغة إلى الكلام في نظرية دي سوسير¹.

أ/ الأدبية في التراث العربي:

في تراثنا العربي، لم يستخدم نقادنا القدماء الأدبية (بالصيغة المصدرية)، إلا أنهم أطلقوا عليها تسميات أخرى تدل على معناها، فهذا "ابن طباطبا العلوي" (ت 322 هـ) يوظف (حُسْنَ الدِّيَاجَةِ) حين قرّر أن «الشعر هو ما إن عَرِيَ من معنَى بديع لم يَعَرَ من حُسْن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر»². ويقرن "الجاحظ" (ت 255 هـ) بين عدة أوصاف تُكسب الأدب - وقوامه الشعر آنذاك - أدبيته، حين يورد كلاماً ينتصر فيه للعرب من حيث إجادتهم لأصناف البلاغة، إذ «لهم شاهدٌ صادق من الدِّيَاجَةِ الكريمة، والروْنُق العجيب، والسَّبْك والتَّحْت، الذي لا يستطيع أشعرُ الناس اليومَ، ولا أرفعُهُم في البيان أن يقول مثلَ ذلك إلا في اليسير، والنَّبْد القليل»³. فهو يرى أن بلاغة العرب متأتية من إجادتهم المطلقة في الشعر، الذي أضفوا عليه خصائص جمالية تضمن له الريادة أدبياً مثل: الديباجة والروْنُق والسَّبْك والتَّحْت. فهذه الكلمات تنتمي إلى الحقل الجمالي في نعت الكلام الأدبي بصفة "الأدبية".

كما اتجه أعلام النقد والبلاغة لمعينة قضايا "الأدبية" في النصوص، «فإن كان الأدب في أبسط تعاريفه مجموعة النصوص التي توفر فيها البعد الفني لتؤثر في المستقبل، فإن "الأدبية" موجودة حتماً في هذه النصوص..»⁴. ومن هنا كان استنطاق

¹ ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط 5، يناير 2006، ص. 103.

² ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح و تع: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة، (د.ط)، 1956، ص. 17.

³ أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج 3، تح و شر: عبد السلام محمد هارون، سلسلة مكتبة الجاحظ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 7، 1998، ص. 29.

⁴ توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، سلسلة تجليات، سراس للنشر - تونس، (د.ط)، 1985، ص. 03.

النصوص للإبانة عن الخصائص المحددة للأدبية، بالمقابلة بين الشعر ككلام أدبي والنثر ككلام عادي. فالمنثور هو الكلام العادي المتفرق الذي لا يحتاج إلى ضوابط فنية، بخلاف المنظوم المحاصر بمعايير ومميزات فنية ستتبلور عندهم شيئاً فشيئاً، ما يجعله كلاماً أدبياً مخصوصاً لا يمكن خلطه بالمنثور¹.

لذلك أقرّ النقاد القدامى جملة من المقومات لابدّ من توافرها في الشعر لتمييزه عن النثر، ف"قدامة بن جعفر" (ت 326 هـ) يجعل حدّ الشعر ضرورة يقتضيها منهجه النقدي، وهو يجمع في هذا الحدّ كل الخصائص المميزة للشعر حين قال: «إِنَّ أَوَّلَ مَا يُحْتَاجُ إِلَيْهِ فِي الْعِبَارَةِ عَنْ هَذَا الْفَنِّ: مَعْرِفَةُ حَدِّ الشَّعْرِ الْحَائِزِ لَهُ عَمَّا لَيْسَ بِشَعْرٍ، وَلَيْسَ يُوْجَدُ فِي الْعِبَارَةِ عَنْ ذَلِكَ أَبْلَغُ وَلَا أَوْجَزُ -مع تمام الدلالة- مِنْ أَنْ يُقَالَ فِيهِ: إِنَّهُ قَوْلٌ مُوزُونٌ مُقَفًى يَدُلُّ عَلَى مَعْنَى»². فقدامة يطرح "علم جيد الشعر من رديئه" كموضوع للتحليل، لتمييز علم الشعر مما ليس منه. «ولعل عناصر الحدّ الأربعة التي اهتدى إليها قدامة إنما توصّل إليها عن طريق النقض. فإذا كان النثر يشتمل على المعنى واللفظ وهو ليس موزوناً ومقفًى، فإن الشعر هو نقيضه لأنه يعتمد الوزن والقافية»³.

على أن الخصائص العروضية لا تكفي وحدها للإحاطة بأدبية الشعر ككلام أدبي، فالبنية اللغوية لها حضورها الفاعل في إبراز جودة الشعر، فقد اعتبر "أبو حيّان التوحيدي" (ت 414 هـ) البنية محدّداً رئيسياً للأدبية⁴، فعلى أساسها يكون التمييز بين الشعر ككلام أدبي والنثر ككلام عادي، إذ «التفاضلُ الواقعُ بين البُلغَاءِ فِي النَّظْمِ وَالنَّثْرِ، إِنَّمَا هُوَ فِي هَذَا الْمَرْكَبِ الَّذِي يُسَمَّى تَأْلِيفًا وَرِصْفًا»⁵.

¹ ينظر: المرجع السابق، ص. 94.

² قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط 3، 1979، ص. 17.

³ توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 98.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص. 99.

⁵ أبو حيّان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج 2، تصحيح وضبط وشرح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص. 132.

ويرى "الجاحظ" أن مقارنة الحياة الحاصلة من تلاحم العناصر النصية، وما يستدعيه نسيج القول من مراعاة النظام والمواقع بين الوحدات هو ما يحقق أديبة الشعر، ذلك أن «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخرج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»¹. وهو ما ذهب إليه "ابن طباطبا"، الذي جعل الشعر «كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم والعقد المنظم، واللباس الرائق فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه»².

وقد ترتب على هذا محاصرة بنية النص الأدبي من خلال رصد الائتلاف بين اللفظ والمعنى، حيث يستحيل تحقيق حدث الكلام مع تصوّر انتفاء التلاحم بينهما، إذ «لولا مطابقة الألفاظ اللسانية معانيها النفسانية لم يكن كلاماً أصلاً»³. وتأخذ المسألة لدى "ابن سينا" (ت 428 هـ) بعداً آخر يقوم على التسليم بالحضور المزدوج للمدلول والdal في آنٍ واحد، ذلك أن «الألفاظ إذا سمعت أدرك مع سماعها معنى، فارتسم في النفس المعنى، واللفظ معاً. فكلما خطر بالبال ذلك المعنى أدرك اللفظ، وكلما سمع ذلك اللفظ أدرك المعنى»⁴.

وتأسيساً لذلك فإن الأدبية تتحقق في تعاضد عنصري الدلالة بانتقاء اللفظ الملائم للمعنى الملائم، ف«أحسن الشعر ما يوضع فيه كل كلمة موضعها حتى يطابق المعنى الذي أريدت له»⁵. وعليه فإن ائتلاف اللفظ والمعنى في شكل متناسق، يبرز النص الشعري ككيان تام تحققت أدبيته.

¹ أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص. 67.

² ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص ص. 04، 05.

³ عبد الكريم الشهرستاني: نهاية الأقدام في علم الكلام، تحرير وتصحيح: ألفرد جيوم، مكتبة الثقافة الدينية - القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص. 286.

⁴ ابن سينا: كتاب التعليقات، تح: حسن مجيد العبيدي، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، بيت الحكمة، بغداد

- جمهورية العراق، ط 1، 2002، ص ص. 458، 459.

⁵ ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص. 127.

«ولعل تصور هذا الوجود المتكامل يصل إلى أعلى درجات نبضه حين يتعلق الأمر بعلائق المعاني بالألفاظ وتآلفها وأثر ذلك في بناء النص، إذ إنه سابق في تصور صانعي التراث أن لا إمكان لانبثاق المعنى إلى الوجود الفعلي إلا باللفظ، وهذا الانبثاق لا يتحقق له الكمال إلا بإيفاء حق التطابق بين الدوال والمدلولات...»¹.

على أن هذه القضية ستبلور بشكل جيد مع دارسي الإعجاز، الذين عنوا بكشف علل الإعجاز في النص الكريم، وكان شأن هذا التزوع في مراحل الأولى تحسّس ما يفرق القرآن عمّا عداه من أصناف القول، فخلص أغلبهم إلى اعتماد فهم للنظم مرادف للطريقة في الكلام أو النوع، وضبط معنى له يقوم على فكرة التعلّق بين الوحدات الذي يكون مرجعه أساليب في نحت القول، مردّها إلى مواقع الوحدات وصفات تلحقها من جرّاء انتظامها انتظاماً مخصوصاً في بنية العبارة، من أجل ذلك كانت مقارنة مولّدات الطريقة القرآنية المخصوصة في القول، فيكون نظام القرآن الذي يولّده لفظه ومعناه ونظمه مرتكز هذه المقاربة²؛ ذلك «أن القرآن إنما صار معجزاً لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمناً أصح المعاني»³.

وقياساً على ذلك، فإن كل كلام أدبي إنما يتحقق بتآلف ثلاثة أشياء: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم. وتكون الخطوة للنظم لأنه لجام الألفاظ وزمام المعاني وبه تنتظم أجزاء الكلام ويلتئم بعضه ببعض فتقوم له صورة في النفس

¹ الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، (د.ط)، 2001، ص. 28.

² ينظر: الأخضر جمعي: الأدبية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، حوليات جامعة الجزائر، ع 09، ج 01، أفريل 1995، د.م. ج - الجزائر، ص ص. 183، 184.

³ أبو سليمان الخطّابي: بيان إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، (في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي)، تح و تع: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب: 16، دار المعارف - القاهرة، ط 2، 1968، ص. 27.

يتشكّل بها البيان¹. فبهذا المعنى يكون النظم محدّدًا للتلاؤم بين وحدات العبارة وسبكها في نسيج متماسك.

وستكتمل قضية النظم مع "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471 هـ)، إذ يؤكد أن ما يضمن تأدية المعنى المطلوب إنما هو النظام التأليفي، ذلك أن «الألفاظ لا تُفيد حتى تُؤلف ضربًا خاصًا من التأليف، ويُعمد بها إلى وجهٍ دون وجهٍ من التركيب والترتيب. فلو أنك عمّدت إلى بيت شعرٍ أو فصلٍ نثرٍ فعددت كلماته عدًّا كيف جاء وأنفق، وأبطلت نضدهُ ونظامه الذي عليه بُني، وفيه أُفرغ المعنى وأجرى، وغيّرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، وبَنَسَقَه المخصوص أبان المراد [...] أخرجته من كمال البيان، إلى مجال الهديان»². فتناسق البناء الشعري بترتيبه على صورة تأليفية مخصوصة هو ما يحقق أدبية الشعر، وهنا يتبدّى "النظم" كخاصية أساسية في إبراز الأدبية.

أمّا الفلاسفة فقد أوغلوا في العناية بتحديد مواصفات الأدبية في الكلام من خلال مقابلة كلٍّ من الشعر والخطابة بخطابات مغايرة كالبرهان والجدل والسفسطة، فكان أن تزلّت محددات الشعر والخطابة بحسب نوع ما يُستخدم فيهما من كلام بالقياس إلى الكلام المنطقي والعادي الهادف إلى مجرد التعبير عن النفس، واعتُبرت التغييرات التي تلحق القول العادي مميّزًا نوعيًا للقول الشعري أو الخطابي³، وعليه فقد اعتبر "الفارابي" (ت 339 هـ) أنّ العدول عن المبتذل من الكلام يكون من شأن الأقاويل الشعرية والخطبية وما جرى مجراها⁴. وفي هذا

¹ ينظر: المرجع السابق، ص. 36.

² عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح و تع: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة / دار المدني بجدة، ط 1، 1991، ص ص. 04، 05.

³ ينظر: الأحضر جمعي: الأدبية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 181.

⁴ ينظر: أبو نصر الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تح و شر: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحفني، سلسلة تراثنا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص. 1092.

السياق اعتبر "ابن رشد" (ت 595 هـ) خاصية التغير قاعدة الاستدلال على شعرية القول، فـ«قد يستدل على أن القول الشعري هو المغيّر أنه إذا غيّر القول الحقيقي سمي شعراً أو قولاً شعرياً، ووُجد له فعل الشعر، [...] والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة»¹. فمقابلة القول الشعري بالقول الحقيقي إقرار بتعلّق الأدبية بأساليب في إخراج القول على اختلاف أنواع هذه الأساليب ومستوياتها.

ب/ الأدبية في الدراسات الغربية:

أمّا الأدبية في النقد الغربي المعاصر فمرتبطة بتبلور مفهوم الأدب عبر مختلف المدارس الأدبية والمناهج النقدية، ذلك أن «طرح مفهوم "الأدبية" يستدعي ضرورة البحث في صلتها بالأدب»². لقد كانت بداية نظرية الأدب مع حلول التزعة الرومانسية (الألمانية)، التي اتخذ الأدب في ظلّها مفهومه المستقل. وهنا أفضت الكتابات الرومانسية إلى التساؤل حول مميزاته الخاصة³ المشكلة لأدبيته. إذ سعى الرومانسيون إلى إنشاء لغة خاصة هي "اللغة الشعرية"، فقد ذهبوا إلى حدّ القول إن اللغة الشعرية تستخدم لنفسها نموذجاً من العلامات الخاصة⁴.

لكن النظريات الحقيقية التي كُتبت عن مفهوم الأدب والأدبية كانت مع "المدرسة الشكلائية"، التي سعت إلى تخلص علم الأدب من الخلط السائد في الدراسات التقليدية، ووضع أساس علمي لنظرية الأدب، حيث «ينبغي للأدب، هو

¹ أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فنّ الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر و شر و تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط 2، 1973، ص ص. 242، 243.

² توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 03.

³ ينظر: تزفيتان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط 1، 1987، ص. 14 (من المقدمة التي خصّ بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية).

⁴ ينظر: أوزوالد ديكر و جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 2، 2007، ص ص. 186، 187.

في ذاته، أن يكون كما يؤكد "كريدل" (*Kridl*) موضوع علم الأدب، ولا ينبغي أن يكون مجرد ذريعة لأية دراسة غريبة أخرى»¹. وفي هذا المنحى وجهوا عنايتهم إلى إبراز أدبية الأدب؛ أي الطرائق اللغوية التي تجعل من الأدب عملاً أدبياً، وكان "رومان جاكبسون" (*Roman Jakobson*) - مبدع مصطلح الأدبية سنة 1919 - قد أوضح هذا الاتجاه بعبارته الشهيرة حين أعلن أن «موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية (*Littérarité*)، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً»². ويدعم "بوريس إينخباوم" (*B.Eikhenbaum*) رأي جاكبسون بقوله: «إن الناقد الأدبي، بوصفه ناقد أدب، لا ينبغي له أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية»³.

لقد كان همّ "الشكلانيين الروس" (*Formalistes russe*) الأول والأخير هو تحديد طبيعة الأدب ومكان الأدبية، مستبعدين جميع التحديدات التقليدية، حيث «إن مكن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه»⁴ وليس في غيره. وهنا يتحدد موضوع العلم الأدبي عندهم بأنه «دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى»⁵.

لقد وجه الشكلانيون الروس جهودهم إلى إبراز خصائص الأدب، فقد صاغ "فيكتور شك洛夫سكي" (*V.Chklovski*) نظريته حول (التغريب)، الذي يتمثل في

¹ فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 1، 2000، ص. 14.

² تزفان تودوروف: الإرث المنهجي للشكلانية (علاقة الكلام بالأدب)، ضمن كتاب تزفان تودوروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المدني، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد - العراق، ط 1، 1987، ص. 12.

³ فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص. 14.

⁴ المرجع نفسه، ص. 15.

⁵ بوريس إينخباوم: نظرية "المنهج الشكلي"، ضمن كتاب تزفان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط - المغرب / مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ط 1، 1982، ص. 35.

التحويل الدلالي الخلاق للأشياء إلى دائرة جديدة للإدراك بفضل المجاز والانزياح عن المعيار المألوف. وإذا كان الشعر يهدف إلى تحقيق أثر جمالي، فذلك بفضل (لغة الأدب / القناة) التي رأى فيها "جاكسون" مكن الأدبية، وعليه فقد ميّزت البيانات الأولى للشكلايين الروس اللغة الشعرية من اللغة الإخبارية، وذلك عبر دراسة الخصائص الشكلية للغة الأدبية، كالوزن والإيقاع والتناغم الصوتي والنظم، والبنى اللفظية والمعنى. وإذا كان مفهوم (المادة / الشكل) شاهداً على التوجّه اللساني للشكلائية، فإن المفهوم المتصل به (الأداة / المحتوى) قد كان أكثر حسماً، بوصفه الوحدة الأساسية للشكل الشعري مما يجعله وسيط الأدبية¹.

كما اعتبر "إيخناوم" (الأسلوب الأدبي) مبدأ كامناً في الأثر الأدبي، بوصفه استخداماً شعرياً للأدوات اللغوية المتمفصلة حول أثر جمالي². وقد كان لجاكسون فضل تحديد الأسلوب أو الوظيفة الشعرية للكلام حين أشار أن «استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة»³. غير أن كل رسالة مهما كانت تتضمن وظيفة شعرية، إلا أن هذه الوظيفة تختلف من نص إلى آخر بحسب أنماط الخطاب الأدبي.

إن اهتمام الشكلايين باللغة قادهم إلى التأكيد على (مبدأ البناء) أو التشكل كمبدأ قارّ في شكل الأثر الأدبي، الذي يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي - على حدّ تعبير "يوري تينيانوف" (Y.Tynianov) - متبلور في مفهوم مبدأ البناء، مما يعني تحليته نتيجة تفاعل مكونات المادة اللغوية⁴، فيصبح بذلك تحديد الأثر

¹ ينظر: فيكتور إيرليخ: الشكلائية الروسية، ص. 19 - 35.

² ينظر: المرجع نفسه، ص. 101، 102.

³ رومان ياكسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 1988، ص. 31.

⁴ ينظر: يوري تينيانوف: مفهوم البناء، ضمن كتاب ترفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، ص. 77، 78.

الأدبي بوصفه نسقاً جمالياً أكثر مما هو مجموع الأدوات الأدبية، ما يؤدي إلى تحقيق التكامل الدينامي بين هذه العناصر في مجموع أدبي¹.

وربما كان مفهوم (القيمة المهيمنة) من أكثر المفاهيم جوهرية في تحديد الأدبية عند الشكلايين الروس، «باعتبارها عنصراً بؤرياً (*focal*) للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية»²، فالمكون المهيمن هو الذي يؤمن وحدة الأثر الأدبي كما يؤمن قابلية إدراكها، مما يعني التعرف عليها بوصفها ظاهرة أدبية. وبعبارة أخرى فإن خاصية الأدب المهيمنة هي في نفس الآن السمة المميزة ونواة أدبيته³.

كما ساهمت نظريات البنيويين الفرنسيين في تحديد مفهوم الأدب وأدبيته، لا سيما كتابات "تريفيتان تودوروف" (*Tzvetan Todorov*)، الذي يعرف الأدبية بأنها «تلك الخصائص المجردة التي تصنعُ فَرَادَةَ الحدث الأدبي»⁴. واستنباط هذه الخصائص المحددة للأدبية يكون بتلمسها من مفاهيم الأدب، من أجل ذلك يقترح - في أحد كتبه الأخيرة - تعريفين اثنين للأدب يقيّمهما على أساسين اثنين. ففي التعريف الأول يكون «الأدب محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة. لكنه تخصيصاً ليس أبما محاكاة، لأننا لا نحكي الواقع ضرورةً، بل نحكي كذلك كائناتٍ وأفعالاً ليس لها وجود. إن الأدب تخيّل: وذلك هو تعريفه البنيوي الأول»⁵. فتودوروف يُقيم تعريفه الأول للأدب على أساس (الخيال) - انطلاقاً من نظرية المحاكاة - بوصفه مقوِّماً أساسياً للأدبية، إذ لو انتفى الخيال عن الأدب لأصبح مجرد

¹ ينظر: فيكتور إيرليخ: الشكلاية الروسية، ص. 129.

² رومان جاكوبسون: القيمة المهيمنة، ضمن كتاب تريفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، ص. 81.

³ ينظر: فيكتور إيرليخ: الشكلاية الروسية، ص. 52.

⁴ تريفيتان تودوروف: الشعرية، ص. 23.

⁵ تريفيتان تودوروف: مفهوم الأدب (ودراسات أخرى)، تر: عبود كاسوحة، سلسلة الدراسات الأدبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - الجمهورية العربية السورية، ط 1، 2002، ص. 08. ورد خطأ في كتابة اسم المنظّر الفرنسي على واجهة الكتاب وكذا الصفحة الأولى، حيث نجد (سفيتان) بدل (تريفيتان)!

وثيقة واقعية، ومثل هذا المنظور يذهب بنا بعيداً عن الأدبية، «فنحن إذ نضع الأدب على صعيد واحد مع أية وثيقة أخرى نتخلّى بداهةً عن اعتبار ما يجعل من الأدب أدباً»¹، وهو الخيال.

أمّا التعريف الثاني للأدب فيقع ضمن منظور (الجمال) *، ذلك أن «الأدب هو اللغة غير الارتفاقية؛ أي اللغة التي توظّف من أجل جمال نفسها؛ لا من أجل أن تعبّر عن شيء، أو تحيل على شيء»². ولذلك كله يؤكد تودوروف أن «الأدب لغة منهجية، وبذلك تستأثر لنفسها بالاهتمام، فتصبح ثمينة "بتفسير غايتها بنفسها". وهذا هو تعريفه البنيوي الثاني»³. إن هذا الطرح يحصر الأدب كلّهُ في لغته الإيحائية المميّزة، مما يجعل (اللغة) معياراً في تحديد الأدبية؛ «فقيمة الأدب في قيمة لغته. وقيمة لغته تمثّل في عدم اكتسابها صفة الارتفاقية المعبرة عن غاية ما»⁴. إن الأدبية عند تودوروف تكمن في عنصري (الخيال وجمالية اللغة)؛ فُلحمة الأدب "اللغة" وقوامه "الخيال"، وإلاّ فبِمَ سيتميّز الأدب عن غيره من ضروب المعرفة؟

¹ تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص. 35.

* كان الجمال (*Le Beau*) ينهض على ضرورة نفعيّة هذا الجمال والامتزاج به، لكن هذا المفهوم تغيّر مع نهاية القرن الثامن عشر، فأُمسى الجمال يُعرّف بدليل طبيعته غير النفعية، وحول هذا قرّر الناقد الألماني "فيليب موريتز" (*F. Moritz*) أن الجمال الحقيقي يكمن في الشيء الذي لا يعني إلّا نفسه، ولا يقصد سوى نفسه، ولا يتمالك غير نفسه، وأنه يكون كُلاًّ ناجزاً بنفسه. إن الفن بشكل عام لا يمكن أن يُعرّف إلّا انطلاقاً من مفهوم الجمال. والأدب من الكلام غير النفعي وقيّمته قائمة فيه، أو هو "تعبير من أجل التعبير" كما يقول الشاعر الألماني "فريدريش نوفاليس" (*riedrich Novalis*). ينظر: تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب، ص. 10، 11. وينظر: عبد الملك مرتاض: الأدب والأدبية (بحث في الماهيّة)، مجلّة علامات في النقد، دورية، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة - المملكة العربية السعودية، ج 40، مج 10، يونيو 2001، ص. 165، 166.

² المرجع نفسه، ص. 165.

³ تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب، ص. 11.

⁴ عبد الملك مرتاض: الأدب والأدبية، ص. 165.

وعلاوة على ذلك، تتبدى الأدبية في (الصورة)* من خلال المجاز والاستعارة والكناية والطباق والمبالغة والتلطيف¹. كما يلعب (الأسلوب) دوراً أساسياً في تحديد الأدبية. فالعمل الأدبي ليس مجرد رصفٍ لكلمات وجمل كيفما كان، بل هو نسج يحكمه أسلوب معين. ذلك أن النص الأدبي لا يُصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إجمالاً إلى الأدب، بل بالعودة إلى خصيصة نوعية أكثر، إنه الأسلوب أو ذلك النمط من استعمال الكلمات².

وقد سعى "رولان بارت" (Roland Barthes) لمعالجة مفهوم الأدب والأدبية، منطلقاً من التساؤل عن قانون الكلام الأدبي الذي يحيل على مشكل خصوصية الأدب، وقد دعاه ذلك إلى مقارنة الشكل الأدبي في أغلب مؤلفاته. إن الأدب - رغم اشتراكه مع إبداعات أخرى في عنصر النسج - يمتلك عنصراً نوعياً يحدده ويضفي عليه خصوصيته: إنه لغته، التي تكسبه أدبيته أو بلاغته - كما يصطلح على ذلك بارت -³.

لقد عني "بارت" بدراسة اللغة الأدبية باعتبارها سياق الأدب الخاص به، وبه - حصراً - يفرض نفسه على اعتباره أدباً⁴. فما يميز الأدبي عن غير الأدبي هو هذه اللغة باعتبارها منطقة كمون يظهر فيها الأدب "كدلالة فوقية"⁵؛ ذلك أن الأدب

* ينبغي أن لا يُلتَمَسَ تعريف الصورة في علاقتها بشيء آخر غيرها هي، بل يُلتَمَسُ في وجودها ذاته. فالصورة هي ما يسمح للوصف من حيث هي صورة في حد ذاتها. إنها ليست شيئاً آخر غير تنسيق نوعي للكلمات تُجيدُ تسميته ووصفه. ينظر: ترفيطان طودوروف: الشعرية، ص. 39.

¹ ينظر: المرجع نفسه، ص. 33، 34.

² ينظر: المرجع نفسه، ص. 42.

³ ينظر: رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوگان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، (د.ط)، 1994، ص. 107.

⁴ ينظر: رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، سلسلة الأعمال الكاملة: 6، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سورية، ط 1، 2002، ص. 06.

⁵ ينظر: روبير إيسكارييت: ماهو الأدب؟، ضمن كتاب: الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجّار، تقديم: محمود الریداوي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر - دمشق، ط 1، 1985، ص. 21.

يظهر في دنيا لغة خاصة متميزة عن اللغة العادية ومنحرفة عنها، إذ لا وجود للأدب إلا انطلاقاً من تحويلٍ للغة¹. وبذلك يكون الانزياح عن اللغة المعيارية شرطاً في تحقيق لغة الأدب ومن ثمّ الأدبية؛ «لأنه إذا لم يكن للكلمات سوى معنى واحد، هو معنى القاموس، وإذا لم تأت لغة ثانية لتضع الاضطراب في "يقينيات اللغة" وتحررها، فلن يكون ثمة أدب»².

إن ما يُلاحظ بجلاء أن مختلف المقاربات الغربية الحديثة تسلك الطريق نفسها وإن اختلفت أدواتها، فهي تتفق في الانتقال عن دراسة الأدب إلى تحديد أدبية الأدب. ومحاولات التمييز بين الخطابات الأدبية وفق خصائص معينة خير دليل على ذلك، وخاصة البحث في الطوابع المهيمنة على الخطاب وتحديد قواعده النوعية، لإدراج الملفوظ وفق المعيار الذي يطابق جنسه الأدبي³.

ج/ الأدبية في النقد العربي المعاصر:

إذا كانت الأدبية وليدة النقد الغربي الحديث، فإنها باتت أيضاً من اهتمام النقد العربي الحديث، غير أنها لم تلق تحديداً مفهوماً واضحاً، حتى أن "توفيق الزبيدي" ينطلق في معالجة هذا المفهوم من أن «الأدبية مفهوم غامض إلى حد الحيرة، مجرّد إلى حد الاستعصاء»⁴. ليؤكد أن الأدبية «ظاهرة لصيقة بالأدب في أيّ عصر. بل أن الأدب لا يكون أدباً إلا بها، هو الظاهر وهي الباطن، هو التجلّي وهي الخفاء، هو اللعبة اللغوية وهي القانون»⁵.

¹ ينظر: رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 3، 1993، ص ص. 34، 35.

² رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، سلسلة الأعمال الكاملة: 3، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب - سورية، ط 1، 1994، ص. 84.

³ ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث - تحليل الخطاب الشعري والسردية)، ج 2، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر، 1997، ص ص. 87، 88.

⁴ توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 08.

⁵ المرجع نفسه، ص. 170.

رغم أن البحث في الأدبية قد بدأ منذ أن وُجد الأدب نفسه، فإن كل محاولات تفسير هذه الأدبية لم تصل إلى نتيجة قاطعة ونهائية، حيث «لا يزال مفهوم "الأدبية" إلى يومنا هذا، غامضاً بحيث يستطيع تفسيره كل دارسٍ حسب ما يراه. ولعلّ ذلك هو الذي عقّد من هذه المسألة فجعل كلّ تيّارٍ نقديّ يفسّر أدبيّة الأدب انطلاقاً من هوّاه»¹. وهنا لابدّ من الإقرار أن للذوق الفردي دوره البارز في الحكم على الأعمال بالأدبية أو عدمها. ولذلك فإنه من الجوهرى والمشروع أن نتساءل مع "عبد الملك مرتاض" عن ماهية «العناصر التي تستطيع أن تنتزع منا الشعور بأن هذا العمل أدبيٌّ وأن ذاك الآخر غير أدبيّ؟ وهل مثل هذا الموقف الفني مجرد انطباعات تقوم على الذوق والمثاقفة الخلفية؟ أو أن الأمر يتعلّق بأصول تُعتمد، وقواعد تُتبع؟»².

إن هذا التصور الأولي يحدد الأدبية باتجاهين اثنين؛ فأدبية الأدب بالقياس إلى القارئ العادي مجرد تلقّي شعور ما بالجمال يُمتّع النفس. أمّا بالقياس إلى الناقد فإنه يبحث في عناصرها ومكونات التأثير فيها، ثم مكونات التأثير فيها من بعد ذلك. فليست أدبية الأدب مجرد شيء ما نلمحه في النص وحسب، بل إن هذه الأدبية يجب أن تنصرف إلى مظاهر أخرى أكثر فاعلية؛ هي التماسُ علّة تأثيرها في القارئ، وسرّ استبدادها بإعجابه³. ولذلك فلا شيء يمكن أن يبرّر نسبة الأدبية إلى الأدب إلّا ذاتها، فالأدبية هي العنصر السريّ الذي يجعل المتلقي مُفتّناً بنصٍّ ما فيسمّيه بأنه نص أدبي، ذلك أن أدبية النص هي في حدّ ذاتها دالٌّ يستند إلى نظام

¹ عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومو للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر، (د.ط)، 2007، ص. 58.

² عبد الملك مرتاض: أ - ي (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لـ محمد العيد)، د.م.ج -

الجزائر، أكتوبر 1992، ص. 15.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص. 17.

إبلاغي متصل بدلالات السياق في الوجهة السيميائية، أما مدلول ذلك الدال فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه لهذا النص الأدبي¹. ولذلك يُفهم من الأدبية أنها جوهر الأدب؛ الذي يعني أجمل ما في الأدب وأصدق ما في عاطفته وأروع ما في نسجه. فإذا كان الأدب هو ما نعرف من الجمالية النصية ذات البناء اللغوي المحكم، فإن الأدبية يجب أن تكون أجمل من كل ذلك وأعمق وأبهر².

يقرر "عبد السلام المسدي" أن طموح الأسلوبية النظرية هو الوصول إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته اللغوية (خاصة أسلوبه الأدبي)، فغاية هذا العلم هي تفسير إبداعية الأدب لا من حيث هو شكل نوعي تجسّد في نص مخصوص، ولكن من حيث هو ظاهرة كلية نطلب كشف نواميسها. ولذلك فإن تحليل النص أسلوبياً يُعين على اكتشاف مكن أدبيته، وهو ما قد يتيح تفسير إبداعية النص الأدبي ولو على المدى البعيد³.

ويعتبر "مرتاض" أن المعضلة لا تكمن في معرفة موضوع الأدب الذي هو التماس الأدبية، ولكن في كيفية تحديد ما هو أدبي في النص. ولذلك فالأدبية في نظره هي معرفة الخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل من النص أدباً رفيعاً، أي عملاً إبداعياً مشهوداً بأدبيته، وتقتضي الأدبية كذلك معرفة ما هو غير أدبي - لتمييز الأدبي عنه -، أي معرفة القواعد التي بمقتضاها يتم تجريد النص الآخر من هذه الأدبية، التي تظل - في رأيه - مفهوماً زئبقياً⁴. ولأجل ذلك فإن تحديد ماهية الأدبية ستحارّ فيه الكتابات إذا أرادت الإجابة عنه بدقة وشمول، لأن الأدبية ليست عبق عطر معين فتتفق حوله أو نختلف، وإنما هي إحساس جمالي

¹ ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة (مع دليل بيبليوغرافي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، (د.ط)، 1983، ص. 39.

² ينظر: عبد الملك مرتاض: أ - ي، ص. 16.

³ ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص. 74، 75.

⁴ ينظر: عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص. 59.

شديد الشَّفَافَة يَنْقَذِفُ في ذوق القارئ ويتكوّن لديه، فيُعَجَّبُ بنص أدبي ما على أساس ما فيه من هذه الأدبية التي يتّصف بها، والتي تظلّ نسبية وغامضة وعائمة. وغالبًا ما تُفسَّر هذه الأدبية - التي يمكن بشيء من التجاوز في التعبير أن نطلق عليها "الجمالية الأدبية" - على أساس ما في النص المطروح للتحليل من جمالية النسخ، وبداعة التصوير. ولكن قد لا نعدم من يلتمس هذه الجمالية في مضمون الأدب لا في شكله ونسجه¹.

ومع ذلك تبقى الخصائص الشكلية للأدب أهم محدد للأدبية، ذلك أن الحديث عن نص أدبي يحيل إلى أفق خاص له حدود معينة، حيث تتجلى في هذا الأفق اللغوي شبكة من التقنيات الفنية المحددة، مثل الاستعارات والرموز، وأشكال التكرار والتوازي وأبنية الإيقاع، والصور النحوية والشفرات السردية المختلفة مما يتميز به النص الأدبي عن النصوص اللغوية الصرفة. ليدعو قارئه إلى تبين دلالاته المفتوحة²، ومن ثمّ الوقوف على سرّ أدبيته.

وبناءً على ذلك ينبغي تلمّس الأدبية في النص الأدبي ذاته بمعزل عن أيّ مُعطى خارجي، فمقولة أدبية الأدب نقلت مركز القيمة في العمل الأدبي من مختلف السياقات الخارجية لتضعه في السياق المنبثق من الأثر الأدبي ذاته أي في طبيعته الأدبية. لأن النص الأدبي بنية كلية ذات نظام شامل، وتحليله يعني إدراك علائقه الداخلية ودرجة ترابطها وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية، مما يبرز العنصر الجوهرية في العمل الأدبي الذي يسبغه بسمة "الأدبية"؛ التي تعني تلك

¹ ينظر: عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم (مُساءلات حول نظرية الكتابة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران - الجزائر، (د.ط)، 2003، ص. 230.

² ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، أغسطس 1992، ص. 215.

العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد¹.

وإذا كانت اللغة الأدبية تقوم أساساً على الانزياح، فإن السمة الأدبية هي حصيلة المفارقات الحاصلة في نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي. وعليه فإن تحقيق الأدبية يقتضي من الباحث إخراج العبارة عن حيادها ونقلها من درجتها العادية إلى خطاب يتميز بنفسه بفضل منعرجاته وتنوّاته². وتأسيساً على خصيصة الانزياح، فإن الأدبية - بتعبير "الغذامي" - هي «الحدث الانحرافي الساحر [...] حيث تتحول عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول. فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات لتحل هي مكانه»³.

وإذا كان على المتلقي تذوّق أدبية النصوص، فلأنه هو الذي اختار تلك النصوص وفق بعد فني معين. فالذي يبرز الأدبية بالفعل إنما هو التفكير النقدي، هو الانتقال إذن من الخفاء إلى التحلي. فتُطرح إشكالات من قبيل: لِمَ كان هذا النص أدبياً، ولِمَ اختير وفيه اختلافه عن باقي النصوص؟ لِمَ أثّرت نصوص سالفه في مجتمعها وما زالت تؤثر فينا؟ إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة بعض ما اصطُلح عليه بالأدبية⁴.

ورغم ضبابية الأدبية واستعصائها أحياناً على التحديد، فإنه يمكن تعريفها بأنها ظاهرة جمالية تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته، وتحقق من التشكيل المميز للغة

¹ ينظر: صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، (د.ط)، 2002، ص. 74.

² ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص. 41.

³ عبد الله محمد الغدّامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرّحية، (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر - مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 6، 2006، ص. 19.

⁴ ينظر: توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 03.

في الخطاب الأدبي، وتبرز بوضوح كلما بلغت صنعة الكلام مستوى يوحى بطاقات دلالية كثيفة، كما تُنجز من نسيج البنى الصوتية وتوزيعها في متن الخطاب مع مراعاة طرائق توظيفها فيه، ويُسهّم بناء الألفاظ والعناية بنظمها التركيبي في شحن النظام الكلي للخطاب، الذي يحقق له تضافر هذه المستويات جملة من الوظائف أهمها الوظيفة التأثيرية والانفعالية والشعرية، مما يجعل الأدبية تمكّن الخطاب الأدبي من تجاوز راهنه ليخترق زمان حدوثه ومكانه¹. إذ لطالما حكم النقاد على نصوص أدبية تليدة بالروعة الفنية والجودة الأدبية، وليس ذلك إلاّ من أدبيتها التي تخترق وجه الزمان والمكان، لتبقى سرّ انبهارنا بهذه النصوص المتميزة.

إذا كان من المتفق عليه أن الأدبية مفهوم نقدي يدلّ على خاصية يتميز بها الخطاب الأدبي عمّا سواه من الخطابات بعناصر فنية تخصّه وحده، فإنه من العسير الاتفاق حول الأدوات الإجرائية التي تحدّد عناصر هذه الأدبية، وهو ما سنتطرق إليه في عنصر لاحق.

2- مفاهيم الشعرية:

لفظ (الشعرية) مصدر صناعي* يدلّ على معنى مجرد مطلق، هو مجموع الخصائص والسمات التي يشتمل عليها الشعر والتي تميزه عن الكلام النثري. أمّا في الدرس الغربي، فتدرك الشعرية كعلم ونظرية في الصياغة الإبداعية وكذا الأجناس الأدبية، وهي اليوم متأثرة بالتطورات التي شهدتها العلوم الإنسانية، وبالأخص اللسانيات².

¹ ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، ص. 95.

* المصدر الصناعي ضروري في التعبير عن المعاني العلمية الدقيقة، مثل الأحوال والصفات التي تقوم بأسماء الجواهر والأعيان، كالخشبية والحجرية؛ أي كون الشيء خشبياً أو حجراً. ينظر: مجلة مجمع اللغة العربية الملكي بالقاهرة، ج 2، مايو 1935، طبعة المطبعة الأميرية ببولاق - القاهرة، 1936، ص. 10.

² Voir: *Grand Larousse Universel, Tome 12, Larousse - Bordas, Paris, 1997*, p. 8238, (Poétique).

أ/ الشعرية في النقد الغربي المعاصر:

ترجع محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى "الشكلانيين الروس"، الذين سعوا إلى إقامة علم للأدب بوصفه واقعة قابلة للبحث العلمي وبوصفه مجموعة من خصائص الفن القولي. فقد بدأت معهم بلورة مفاهيم كلية تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية، وقد أُجملت هذه المفاهيم بمصطلح واحد هو "الشعرية" (*La Poétique*) التي تعني قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر¹.

لقد قام "ليف ياكوبينسكي" (*L. Jakoubinski*) بتطوير المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية في المجموعات الأولى من مقالات "الأوبوياز" (*L'Opoïaz**)، التي كانت صالحة كنقطة انطلاق لأعمال الشكلانيين حول القضايا الأساسية لنظرية الشعر. موجّهين أبحاثهم نحو اللسانيات، التي كانت تظهر كعلم يواكب نظرية الشعر في مادة الدراسة².

وإذا كان الأدب موضوعاً لكثير من العلوم والمعارف الإنسانية، فإن "تودوروف" يرى أن الشعرية تستطيع أن تجد في تلك العلوم عوناً كبيراً في تشكيل شعرية الخطاب الأدبي ما دامت اللغة جزءاً من موضوعها، وتتميز البلاغة في هذا السياق بكونها أقرب العلوم إلى الشعرية لأنها تشتغل على الخطاب³.

وهذا ما حدا بـ"رولان بارت" إلى تسمية الشعرية بلاغة، بطريقة تتفادى كل حصر للشعرية في الشعر، ومن أجل التسجيل الدقيق لتعلق الأمر بحقل عام للغة مشترك بين كل الأجناس، فهو للنثر مثلما هو للشعر⁴.

¹ ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان / الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 1994، ص. 05.

* أوبوياز *Opoïaz* "جمعية دراسة اللغة الشعرية". وهي جماعة الشكلانيين الروس (1915 - 1930).

² ينظر: بوريس إجنباوم: نظرية "المنهج الشكلي"، ص. 36.

³ ينظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص ص. 27، 28.

⁴ ينظر: رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص ص. 107، 108.

ويعتبر "جيرار جنيت" (Gérard Genette) أن «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»¹.

وإذا كان الشاعر الفرنسي "بول فاليري" (Paul Valéry) يرى أن «كل كتابة أدبية هي شعرية»²، فإن "جون كوهين" (Jean Cohen) يحدد الشعرية - بطرح غير مسبوق - على أنها «علم موضوعه الشعر»³، باعتبار الشعر نوعاً من اللغة، وأن الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع⁴. أو هي - باحتذاء نموذج جاكبسون في تعريفه للأدبية - «ما يجعل من نص ما، نصاً شعرياً»⁵.

وقد تناول "رومان جاكبسون" الشعرية ضمن الوظائف التعبيرية لجهاز الاتصال الكلامي، فبادر إلى تحديدها «باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية»⁶. وبهذا الطرح أخرج "جاكبسون" الشعرية من الفهم الشائع الخاطئ الذي كان يحصرها في دراسة الشعر

¹ جيرار جنيت: مدخل لجامع النص (مع مقدمة خصص بها المؤلف الترجمة العربية)، تر: عبد الرحمن أيوب، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 1986، ص. 05.

² نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الجيزة - مصر، ط 1، 2003، ص. 382.

³ جون كوين: النظرية الشعرية، ج 1/ (بناء لغة الشعر)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 1، 2000، ص. 29.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص. 36.

⁵ المرجع نفسه، ج 2/ (اللغة العليا)، ص. 260.

⁶ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص. 35.

فقط، ذلك أن «موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب)»¹.

وقد ركّز "تودوروف" و "أوزوالد ديكر" (*Oswald Ducrot*) على تعريف الشعرية بأنها «أيّ نظرية داخلية للأدب»²، ذلك أن «السؤال الأول الذي ينبغي على الشعرية أن تُقدّم له جواباً هو: ما الأدب؟»³. أي أن الشعرية لا تتعلق بالشعر فحسب كما يُفهم من المدلول الضيق للكلمة، بل هي ضامّة لكافة الأجناس الأدبية؛ لذلك نجد "تودوروف" يتبنى تعريف "فاليري" لها، فيذهب إلى أنها (الشعرية) لا تتعلق بالمعنى الاشتقاقي الضيق الذي يعني مجموعة من المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وإنما تتعلق بالأدب كلّ منظومه ومنتشوره⁴. إلّا أن شعرية تودوروف لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية، فالعمل الأدبي ليس في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، وإنما موضوعها هو الوقوف على خصائص الخطاب الأدبي⁵.

ب/ الشعرية في النقد العربي المعاصر:

بالانتقال إلى الدراسات العربية الحديثة يجد الدارس نفسه في مواجهة زوايا متباينة في معالجة مصطلح الشعرية وترجمته، ذلك «أن مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة»⁶. ولكل ذلك لا يزال هذا المصطلح عصياً على التحديد والاتفاق بين معظم النقاد إلى

¹ تزيطان طودوروف: الشعرية، ص. 27.

² Voir: Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Collection Points aux Édition du Seuil, Paris, 1972, p. 106, (Poétique).

³ Ibid, p. 107.

⁴ ينظر: تزيطان طودوروف: الشعرية، ص. 23، 24.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ص. 23.

⁶ عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، ص. 87.

درجة أنهم يتنازعون حول التسمية ذاتها*، إذ تتردد في كتاباتهم مفردات بديلة لمصطلح الشعرية مثل: الإنشائية والشاعرية والشعريات والبويطيقا..، ف"عبد السلام المسدي" يؤثر استخدام (الإنشائية) التي «تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحدة، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميز نوعياً بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها»¹.

ويقترح "عبد الله الغدّامي" مصطلح (الشاعرية) الذي يؤسس مفهوماً نقدياً متطوراً في "نظرية البيان". - وحسب رأيه - تؤهلنا هذه النظرية لمجاعة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمدّ الدلالي المفعم، فمصطلح الشاعرية ذو تصدّر لغوي مثلما أنه ذو تصدّر تراثي. لهذا دعا إلى الأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحاً جامعاً يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر. ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي².

تحدّد الشعرية عند "جمال الدين بن الشيخ" كطريقة إبداعية في نظم الشعر، تتشكل عبر الصناعة والارتياض، إذ تضطلع بالصناعة إرادة الشاعر، التي تنجز مشروعاً أدبياً وهي تتلوه أو تكشف عنه في تحقّقه، ودلالة الأثر الأدبي هي التي تحدد ما يمكن تسميته إبداعاً³.

* حصر "يوسف وغيلسي" 31 مقابلاً عربياً لمصطلح (La Poétique)؛ مما ينبئ عن إشكالية اصطلاحية مروعة. ينظر: كتابه: **الشعريات والسرديات** (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري - قسنطينة، 2007، ص. 34 - 40، ص. 44 - 75.

¹ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص. 130.

² ينظر: عبد الله الغدّامي: الخطيئة والتكفير، ص. 22.

³ ينظر: جمال الدين بن الشيخ: **الشعرية العربية** (تقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 1996، ص. 51.

أما "كمال أبو ديب" فيحصر الشعرية داخل النص الشعري، ف«الشعرية، إذن، خصيصة نصية، لا ميتافيزيقية»¹، وعليه فالشعرية تنبعث من خلال العلاقات الناجمة بين عناصر الشعر، لهذا فلا جدوى من تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا... إلخ، إذ إن أيًا من هذه العناصر عاجز عن منح اللغة طبيعة متميزة، ما لم يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية. وانطلاقًا من مبدأ العلائقية بين الظواهر الشعرية لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكوّن أو تتبلور، فهي إذن خصيصة علائقية².

يعتبر "محمد بنيس" من أبرز الداعين إلى بناء شعرية عربية جديدة، من خلال دمج الشعر ضمن وضعية النص الأدبي انطلاقًا من ضرورة الاهتمام بتحليل البنيات، وكذا خصائصها النصية، بعد التخلص من سياج الشعرية المعيارية التي تحكمها العناصر والقوانين القبليّة كشعرية أرسطو مثلاً، وكذا الشعرية العربية³. وهكذا يصطنع "بنيس" تصوّرًا بنيويًا وسيميائيًا للشعرية، مع وعيه بضرورة إعادة بناء علم النص الأدبي كما قامت به المناهج النقدية الحديثة، مع الإلحاح على ضرورة الصفاء الإبستمولوجي للشعرية. وبناءً على هذا التصور، فالشعرية منتوجٌ مطابقٌ لافتراضات الإبستمولوجية التي تنطلق منها⁴.

ويحصر "عبد الله حمادي" الشعرية في البحث عن ماهية الفعل الشعري في القصيدة المعاصرة، وعليه تصبح الشعرية من الممارسات التي تحاول إبراز سمة الإبداعية في هذا الشعر، والتي بموجبها يحصل ذاك الانفعال الجذاب الذي يشعر به

¹ كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ط 1، 1987، ص. 18.

² ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 13، 14.

³ ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، ج 1/ التقليدية، سلسلة المعرفة الأدبية، دار

توقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 2001، ص ص. 40، 41.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 47، 48.

المتلقي وهو يستقبل العمل الشعري في شكله المتكامل¹.
ويمكن إجمال مفاهيم الشعرية - على تعددّها - في التعريف الذي اقترحه
"حسن ناظم": «إن الشعرية - عمومًا - هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة
ومحايدة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي
بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي»².

3- إشكالية العلاقة بين الأدبية والشعرية:

يهنّا في هذا المقام بيان العلاقة بين الأدبية والشعرية، فهل هما مترادفتان؟ أم
أن الشعرية أشمل من الأدبية أم العكس؟ وهل الاختلاف بينهما اختلاف في الطبيعة
أم هو اختلاف في الدرجة؟
من المناسب الإشارة إلى أن الأدبية من بين الحقول الموازية للشعرية والأكثر
قربًا لها³، حتى أن لمس الفروق الجوهرية بينهما يعدّ أمرًا صعبًا في أكثر الأحيان.
تتبدى العلاقة الوثيقة بين الشعرية والأدبية من خلال كون «موضوع
الشعرية ليس العمل الفردي، ولكنه مجموعة الإجراءات التي تحدد الأدبية»⁴.
كما يلتصق مفهوم "السمات الشعرية" (*Poéticité*) في مجمل الكتابات
الغربية التصاقًا وثيقًا بمفهوم "الأدبية"؛ حتى إن "تودوروف" أعلن أن مدار ما
تدرسه الشعرية ليس هو الشعر أو الأدب، إنما هو السمات الشعرية والأدبية⁵.

¹ ينظر: عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري - قسنطينة،
الجزائر، (د.ط)، 2001، ص. 175.

² حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص. 09.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص. 35.

⁴ أوزوالد ديكر و جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص. 178.

⁵ Voir: Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose*, p. 46. نقلًا عن: يوسف وغليسي:
الشعريات والسرديات، ص. 26.

ف«من الواضح في الكتابات الغربية أن علاقة الشعرية بالأدبية [...] هي علاقة الكل بالجزء أو علاقة العلم بالموضوع»¹؛ فالأدبية والسّمات الشعرية يشكّلان معًا موضوع الشعرية، بغض النظر عن العلاقة الجامعة بينهما.

في التأكيد على شمولية الشعرية للأدبية، يرى "عبد الله الغدّامي" أن الأسلوبية تتحد مع الأدبية لتتضافرا معًا في تكوين مصطلح واحد يضمّهما ويوحّدهما ثم يتجاوزهما، هو مصطلح "الشاعرية"، الذي يشمل - فيما يشمل - مصطلحي الأدبية والأسلوبية².

غير أنه لمن المثير أن تنقلب هذه العلاقة إلى العكس عند "عبد الملك مرتاض"، فعلى حدّ رأيه الأدبية أعمّ وأشمل من الشعرية، فجاكسون لا يتحدث في مقولته الشهيرة عن مفهوم الشعرية ولكن عن الأدبية. متحجّجًا بأن مصطلح الأدبية يعني قدرته على الانصراف إلى كل ما هو أدبي، بغض الطرف عن جنسه، على حين أن الشعرية تتمحّض لجنس الشعر وحده، أو ما يفترض أن يكون مثله أو قريبًا منه من الأجناس أو الكتابات³. غير أن تحجّج "مرتاض" بجاكسون يبدو في غير محله؛ لأن مقولة جاكسون وإن تركّزت على الأدبية لا الشعرية، إلا أنها جاءت مسبقة مباشرة بكلام يتعلق بالشعر لا بالأدب: (الشعر هو اللغة ضمن وظيفتها الجمالية)، فضلاً عن ورود المقولة ضمن مقالة موقوفة على "القصيدة الروسية الجديدة" أو الشعر الروسي لا الأدب الروسي، وضمن كتاب عنوانه "قضايا الشعرية" لا قضايا الأدبية. فكل الطرق إذن تؤدي إلى عموم الشعرية وشمولها، فكيف تكون الأدبية عند مرتاض أعمّ من الشعرية وأشمل؟!⁴.

وبجاري رأي "مرتاض" عدد من النقاد، المنساقين إلى المعادلة المحفورة في الأذهان: (الأدب = الشعر + النثر)، وهذا يفسّر لنا تأبّي الذاكرة الثقافية العربية

¹ يوسف وغليسي: الشعرية والسرديات، ص. 83.

² ينظر: عبد الله الغدّامي: الخطيئة والتكفير، ص ص. 21، 22.

³ ينظر: عبد الملك مرتاض: الكتابة من موقع العدم، ص. 231.

⁴ ينظر: يوسف وغليسي: الشعرية والسرديات، ص ص. 84، 85.

على جعل الشعر أشمل من الأدب، وجعل الأدب جزءاً من الشعر. من هنا نلّفني أحد النقاد يقول: «ارتبط مفهوم "الأدبية" دائماً بمفهوم الشعرية التي تبحث في العمل الأدبي عن بنيته التي تفسر وظيفته الأدبية في ضوء بنية أكبر وأشمل، هي بنية "الأدبية" التي تشكل البنية الأساسية أو التحتية للأعمال الأدبية وتترك بصماتها المتميزة عليها»¹.

وينسحب الأمر نفسه على "توفيق الزيدي"، الذي سعى في مؤلفه الرزين (مفهوم الأدبية في التراث النقدي) إلى استنباط معالم الأدبية - بوصفها القانون الباطني الخفي الذي يحكم الكلام الأدبي² - من خلال المنجزات النقدية التراثية التي تتموقع إمّا خارج النص أو داخله. حيث إنّ كتابه الذي يشغل - أساساً - على نظرية الشعر في الفكر النقدي العربي القديم، كان يمكن أن يكون عنوانه (مفهوم الشعرية في التراث النقدي) دون أن يخلّ بمضمونه، لكن حرص "الزيدي" على الشمولية والتعميم جعله يحلّ الأدبية محلّ الشعرية إعتقاداً منه بأن الأدبية أشمل من الشعرية³.

وينسخ "مرتاض" - كعادته - رأيه السابق، حيث لا يرى - هذه المرة - فرقاً بين الشعرية والأدبية - في معرض حديثه عن الشعرية عند جاكسون - حين يصرح: «وهي [يقصد الشعرية] في رأينا لا تختلف، أو لا تكاد تختلف، عن الأدبية»⁴، لأن «الشعرية تقترب دلالتها من الأدبية»⁵. وقد التبس فهم العلاقة بين الشعرية والأدبية - في الرأي السابق وأمثاله التي تجاربه - نتيجة الصلة الوثيقة بينهما؛ ف«الشعرية تأخذ في حسابها مفهوم الأدبية كي تتأسس علماً للأدب»⁶.

¹ نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص ص. 379، 380.

² ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 170.

³ ينظر: يوسف وغليسي: الشعرية والسرديات، ص ص. 87، 88.

⁴ عبد الملك مرتاض: الأدب والأدبية، ص. 170.

⁵ المرجع نفسه، ص. 173 (الإحالة 12).

⁶ Gérard Gengembre: *Les Grands Courants de la Critique Littéraire*, p. 38. نقلاً

عن: يوسف وغليسي: الشعرية والسرديات، ص. 83.

كما أن هذا اللبس ليس حكرًا على نقادنا المعاصرين، ما دامت الشعرية الغربية - نفسها - تعاني منه في بعض الأحيان، فهذا "جيرار جنيت" يقرّر - بشكل لافت للنظر - أن «الشعرية [...] عِلْمٌ غير واثقٍ من موضوعه إلى حد بعيد، ومعاييرُ تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانًا غير يقينية»¹.

ويجب الإقرار - أخيرًا - أن الأدبية والشعرية يشتركان - معًا - في اتّسامهما بالعلمية، وأن لهما غاية واحدة ينشداها؛ هي إيجاد نظرية علمية للأدب. غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويُبنى، فسرعان ما شاعت الشعرية وطمغت عليه.

فالأدبية - إذن - مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه - وإلى حدّ ما - في طرائقه، وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتهما وتمييز حدودهما، إلا أن الأدبية تتخلى - أحيانًا - عن كونها مفهومًا نظريًا مستقلًا لتكون موضوعًا لعلم الأدب، وبالأحرى لتكون موضوعًا للشعرية نفسها. كما أن نظرة دقيقة لاستراتيجية الشعرية تُظهر أن الأدبية هي موضوعها الأكيد، إذ أن مهمة الشعرية الأساسية استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضيف على الخطاب أدبيته، أي أن هذه الخصائص المجردة هي - اختصارًا - الأدبية ذاتها، فالشعرية - بهذا المنحى - تستنبط الأدبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي².

وعلى هذا فالشعرية علم عام للأدب موضوعه الأدبية، غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية والكمية³.

¹ جيرار جنيت: مدخل للجامع النص، ص. 10 (من المقدمة التي خص بها المؤلف الترجمة العربية لكتابه).

² ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص. 36.

³ ينظر: يوسف وجليسي: الشعرية والسرديات، ص. 28.

4- عناصر الأدبية ومحدداتها:

لاشك أن تحديد خصائص الأدب أمر أصعب من تحديد الأدب نفسه، ذلك أن طرح الأدبية له عقباته. فالظاهرة تتزلّ على عدة مواقع من أطراف العملية التواصلية، بل إنها لا تستقر في موقع واحد وكأنها في تقاطع كل المستويات التواصلية. ومن الجانب الإجرائي يصعب محاصرة الأدبية، لأن ذلك لا يتم إلا بما وراء النص أي بكلام ثانٍ غير الكلام الأول، يحاول بواسطته الباحث أن يقول ما قاله النص، وعبثاً يفعل لأن النص لا يُقال إلا كما قيل أولاً¹.

لقد شكّلت أدبية الأدب مدار كثير من الدراسات، التي اجتهد أصحابها في إيجاد سمات مشتركة بين النصوص الأدبية، تكون بمثابة خصائص للأدبية. الأمر الذي أوجد تصوّراً للنص الأدبي النوعي، إذ ما عادت غاية هذه الدراسات صياغة كلام فضفاض عن النص الأدبي، وإنما اقترح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، من خلال تقديم تصوّر للإمكانات الأدبية، كما تُظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزّة، وسيصبح العمل عندئذ مسقطاً على بنية الخطاب الأدبي نفسها، وسيكون النص النوعي حجّةً تسمح بوصف خصائص الأدب². لكن الانطلاق من النص - كونه بنية مفتوحة - يُكسب تعددية في استنباط هذه القوانين وإثراءً لمجالها، ذلك أن النص مكتوم في الكلام، ولاستنطاق هذا النص لابد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر، ولهذا يصبح الحديث عن استنطاقات عدة لا استنطاق واحد³.

وعليه لم يرسُ منظّروا الأدب على رأي واحد في تحديد عناصر الأدبية، لكن الأكيد أنهم لم يختلفوا حول كون السمات الشكلية للأدب أهم محدد للأدبية، إذ بحكم انتماء "جاكسون" إلى المدرسة الشكلانية، فلا ينبغي أن تُفهم هذه الأدبية

¹ ينظر: توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 170.

² ينظر: تزيطان طودوروف: الشعرية، ص. 23.

³ ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص. 33.

التي يُفترض توافرها في أي نص أدبي إلا على أنها شكلية أيضاً، أي إنها سطح النص الأدبي ومورفولوجيته¹. ويتبين الدور الريادي لتحليل الجانب الشكلي في الكشف عن أدبية الخطاب في إلحاح "تودوروف" على ضرورة «أخذ المظهر اللفظي من النص الأدبي بعين الاعتبار، [كما يستجمع] قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي»².

لذلك كله، فعناصر الأدبية تتوزع على ثلاثة محاور شكلية ضمن بنية النص الأدبي، على النحو التالي:

أ/ اللغة:

تعدّ اللغة أول مظهر بارز ودال على أدبية أي نص، ف«لقد دفعت حقيقة أن العمل الأدبي هو "عمل فني لفظي" الباحثين لفترة طويلة إلى الحديث عن "الدور الكبير" الذي تؤديه اللغة في العمل الأدبي»³. ذلك أن الأدبية وهي تُحدّد تحوّل الحدث اللغوي إلى ظاهرة فنية، تقرّ بأن النص الأدبي لا يُستوعب إلا من خلال تركيبه اللغوي⁴.

فالأدب فن لغوي بالدرجة الأولى إذا أسندناه إلى أدواته الأساسية، وبديهي أن درس الاستخدام الفني للغة جليل الفائدة في بيان أدبية الأدب، لأن اللغة عماد الدرس الأدبي وأساسه، ولذلك فإن "تودوروف" لا يتوانى عن جعل اللغة خصيصة مميزة للأدب، وقاسماً مشتركاً بين مختلف الخطابات الأدبية، أمام استحالة اكتشاف قاسم مشترك لكافة النتاجات الأدبية⁵.

¹ ينظر: عبد الملك مرتاض: أ - ي، ص. 16.

² تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص. 31.

³ تزفيتان تودوروف: اللغة والأدب، ضمن كتاب إدوارد ساير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب)، إختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1993، ص. 41.

⁴ ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحدأة، ص. 42.

⁵ ينظر: تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب، ص ص. 17، 19.

وإذا كان الأدب استخداماً للغة مميزة، فـ«إن "الأدبية" تقع في معظم الأحوال داخل نظام اللغة التي تجعل الأدب متميزاً عن اللغة المستخدمة لأغراض أخرى»¹. وهنا يبرز مستويان للغة: أحدهما فني والآخر نفعي، وأبسط فرق يمكن تلمّسه بين مستويي اللغة، هو اصطلاحية مستوى اللغة العادية وشيوعه في مقابل خصوصية مستوى اللغة الأدبية (الفنية) وفرديته؛ فاللغة العادية لغة متعارف عليها من الجميع، لا يتفاضلون في العلم بها أو استخدامها، أما اللغة الأدبية فهي من نتاج الفرد المبدع، وهي لذلك شخصيةٌ تصدّر عن عبقرية الباثّ البليغ، وتتحدى ما هو نمطي اصطلاحى².

وجليّ من هذا الطرح اضطلاع "الأسلوب" بدور الوسيط الحامل للغة الأدبية بوصفه استخداماً لأدواتها اللفظية، فهو طريقة صياغة المرسل للغة في عمله الأدبي. وعليه يعتبر الأسلوب الأدبي مبدأ كامناً في الأثر الأدبي، ولذلك ينبغي أن يدرس الجهاز الأسلوبي لأثر أدبي ما في سياق الصيغ الفنية للغة الأدبية³. ذلك أن «كلمة أسلوب، إذا ردت إلى تعريفها الأصلي، فهي تعني طريقةً للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة. [وتحديداً] يهتم الأسلوب باللغة الأدبية وحدها، وبعطائنها التعبيري»⁴.

على أن مفهوم "الانزياح" (*L'écart*) لطالما استُحضر بذكر الأسلوب بوصفه خاصية أسلوبية، وبحسب تعريف "قاليري" - الذي أورده "بيير غيرو" (*Pierre Guiraud*) - فـ«إن الأسلوب انزياح بالنسبة إلى القواعد»⁵. وطبقاً

¹ جونثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، سلسلة المشروع القومي للترجمة، ع: 514، المجلس الأعلى للثقافة للترجمة والنشر، الجيزة - القاهرة، ط 1، 2003، ص. 47.

² ينظر: عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)، 1980، ص 85.

³ ينظر: فيكتور إيرليخ: الشكلائية الروسية، ص. 102.

⁴ بيير جيرو: الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب -

سورية، ط 2، 1994، ص ص. 10، 17.

⁵ المرجع نفسه، ص. 134.

لذلك يظهر الأسلوب كنظام لغوي متفرّد للعمل الأدبي، قائم على الانحراف والازورار عن الاستعمال العادي، مما يحقق وظيفة جمالية في بنية اللغة الأدبية¹.
وتبني اللغة الأدبية على "ألفاظ حاملة للمعاني". وتكون الخطوة للمعنى لأنه المنطلق، ويكون اللفظ هو التابع إذ لا يعدو أن يكون مجرد حامل للمعنى². ذلك أن الدلالة (المعنى) مرتكز أساسي في النظام اللغوي، فلا أحد ينكر قيمة المعنى بالنسبة للغة، حتى إن بعضهم نفى إمكانية وجود لغة بدون المعنى، وعرف بعضهم اللغة بأنها: معنى موضوع في صوت. فالطبيعة الحقيقية للغة لا يمكن فهمها إلا من خلال فهم المعنى؛ لأن له دوراً كبيراً في كل مستويات التحليل اللغوي، يضاف إلى ذلك دوره الفعّال في تطبيقات كثيرة لعلم اللغة³.

ويستلزم تآلف الدال والمدلول وتشاكلهما لتجسيد القول الأدبي، فاللفظ لا يتمّ إلا في مجال نسيجه النصي، حيث نجده يُستعمل مقروناً بمصطلحات كالنسيج والتصوير والتأليف والترصيف والمشاكل، التي تدلّ على متانة العلاقة بينه وبين المعنى. ومن هنا فإن فصل اللفظ عن المعنى غير ممكن لاندراج المعنى في السياق عامة⁴.

ب/ الصورة الأدبية:

تمثل الصورة الأدبية قطباً مهماً في تحديد أدبية الأدب، إذ تعمل الصورة على تحسين القول الأدبي بمختلف صيغها الجمالية مما يُكسب هذا الخطاب أدبيته. وهذا ما نلمسه في إقرار "تودوروف" بأن وجود الاستعارة - وهي أحد أهم الصور البلاغية - ليس بغية الزيادة في كثافة النص الدلالية، بل لأنها تدخل في ترسّانة المحسّنات الشعرية، ولأن النص إذ يعتمد عليها، فإنه يدلّ على انتمائه إلى الأدب أو إلى

¹ ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص. 185.

² ينظر: توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 101.

³ ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب - القاهرة، ط 5، 1998، ص. 05.

⁴ ينظر: توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 113، 114.

أقسامه¹. وأكثر من هذا، فهو يرهن وجود أيّ خطاب أدبي باحتوائه على الصور البيانية، ذلك أن «الخطاب الخالي من الصور هو خطاب تام الشفافية، ولذلك هو غير موجود. [...] فوجود الصور يساوي وجود الخطاب، وهذا ما يميزها ويبرر وجودها»². أي إن الصور الأدبية لبنة أساسية لبناء أيّ خطاب أدبي، وبهذا الفهم يكون لها حضور فعلي في تحديد أدبية النص الأدبي.

فالصورية مقياس يمكن أن يُقترح ليقابل الخطابات غير الصورية (أو المجردة) كالخطاب العلمي أو الفلسفي. وتبدو ثنائية (صورى / غير صورى) مقياساً فاصلاً بين الخطاب الأدبي والخطابات المجردة، حتى وإن بدت هذه الثنائية نظرية فإنها ثرية، ذلك أنها إذا أعادت النظر في خصوصية الخطاب الأدبي (أدبيته)، فإنها تفتحه على خطابات أخرى، وتخرجه من عزلته لتشركه في نمذجة عامة للخطابات³.

فأدبية النص الشعري - خاصة - مرهونة باحتوائه على الصور الفنية، فهي أهم ما يميزه عن بقية الفنون، ذلك أن «الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير - بالتالي - مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه، والحكم عليه»⁴.

وتكمن أهمية الصورة الفنية في أنها «طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدّثه في معنى من المعاني من خصوصية

¹ ينظر: تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص. 42.

² تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب - سورية، ط 1، 1996، ص. 100.

³ رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي - إنجليزي - فرنسي)، دار الحكمة - الجزائر، (د.ط)، فيفري 2000، ص. 97.

⁴ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط 3، 1992، ص. 07، 08.

وتأثير»¹، لذلك «يستخدم الأدب الصورة البلاغية كسلاح في صراعه مع المعنى المحض ومع الدلالة المجردة اللذين استوليا على الكلمات في الحديث اليومي»²، لأجل ضمان سمة الأدبية في خطابه.

ومن الطبيعي عدم إمكانية تأسيس مفهوم متكامل للصورة الفنية بعيداً عن مفهوم "الخيال"، الذي يعني القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن تناول الحسّ. وتكمن فعالية هذه القدرة في إعادة تشكيل المدركات، فتبني منها عالماً متميزاً في جدّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والتناغم والوحدة داخل التجربة الشعرية³. أمّا مفهوم "التخيّل" فيتّسم بالحسية لأن مادته التي يتعامل معها هي صور المحسوسات المخترنة في القوة المصورة أو الخيال، وهو يدرك صورته مجردة عن المادة الحاملة لها، لذلك فالقوة المتخيلة تستطيع التصرّف في الصور دون عوائق المادة وأثقالها التي تقيد الحسّ⁴.

ج/ الإيقاع:

يعدّ الإيقاع أبرز عناصر الخطاب الشعري والقاعدة الأساسية التي يقوم عليها، لذلك ينظر له كمحدّد هام للأدبية، وعليه «اختفاء الإيقاع كعامل أساسي موجه في لغة الشعر يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية، مما يبرز بوضوح دوره البناء في تكوين البيت الشعري»⁵. فالهيكل الإيقاعي هو العامل المكون للبيت الشعري، أي العنصر الذي يغيّر ويحوّل كل المكونات الأخرى

¹ المرجع السابق، ص. 323.

² ترفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ص. 117.

³ ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص. 13.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص. 37، 38.

⁵ صلاح فضل: نظرية البنائية في النّقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع - القاهرة، ط 2، 1992، ص. 71.

ويعمارس تأثيراً على مستويات اللغة الشعرية، الدلالية والصرفية والصوتية¹. ولذلك فإن «لذة النص لا يمكن أن تتأتى إلا من جميع مكونات النص لفظاً ومعنى وبناء. والعامل الموحد لهذه المكونات هو الإيقاع الذي تشترك فيه كل فنون القول»².

الإيقاع مصطلح إنجليزي اشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفاً للكلمة الفرنسية (*measure*) المعبرة عن المسافة الموسيقية، وقد أرجعه "كولردج" في القرن التاسع عشر إلى عاملين أولهما: التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى المتلقي³، ويذهب "رتشاردز" إلى أن الإيقاع يعتمد على عاملي التكرار والتوقع، وتتجسد آثاره في نتائج التوقع سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقع لاشعورياً، فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره، فينشأ عن ذلك أفق من التوقعات في ذهن المتلقي أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع، وبهذا فالإيقاع لا ينتج عن الصوت منفرداً، أو العنصر الشكلي معتمداً على ذاته ولكنه وليد النسيج المتألف في علاقاته بعناصر أخرى⁴، لذلك فهو يتعالق جسدياً بالعناصر الأخرى في المنجز الشعري، وهو ما أشار إليه "سوريو" في أثناء حديثه عن الإيقاع الشعري بأنه تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفياً في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي، وماهية الإيقاع التي تتحدد بهذا المفهوم بنى عليها "هويتهـد"

¹ ينظر: فيكتور إيرليخ: الشكلاية الروسية، ص. 72.

² توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 138.

³ ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد

عبد الله فريهود، منشورات دار القلم العربي، حلب - سورية، ط 1، 1997، ص. 22.

⁴ ينظر: أ.أ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، سلسلة المشروع القومي للترجمة بإشراف: جابر عصفور، ع: 416، المجلس الأعلى للثقافة للترجمة والنشر، الجيزة - القاهرة، ط 1، 2005، ص ص. 185 - 189.

نظريته في الإيقاع حين رأى أن صيغة الإيقاع لا تكمن دائماً في التكرار المتشابه بل إنها تنهض على التمايز والاختلاف أيضاً داخل البنية الواحدة أو القالب¹، لذلك جنحت الدراسات الحديثة التي اهتمت بالإيقاع الشعري نحو الإيقاع الداخلي النابع من صميم النص كضرورة تعبيرية تساهم في تشكيل البنية الهيكلية له، وهذه البنية تنهض بدورها على الإيقاع في كونه التناوب الزمني المنتظم للظواهر المترابطة، وبما أنه ينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متميزين، وفي ظل فعاليات متنوعة للعوامل الأخرى المكونة للمنجز الشعري التي غالباً ما تكون متعارضة، فإنه - الإيقاع - تمثل بالدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة، وكلما كان الاستثمار على درجة عالية من المهارة والوعي كان للإيقاع قدرة أكبر على التعبير والتأثير والتصوير²، ذلك أن الإيقاع ليس إطاراً كمياً يقف عمله على رصف الألفاظ وترتيبها ترتيباً معيناً وإلا لكان أصحاب المنظومات التعليمية أشعر الناس «ولكن له قيمة كيفية، وطاقات جمالية، وقدرات فائقة على التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر»³. ولا يتحقق الإيقاع الشعري تحقّقاً نموذجياً جمالياً إذا كان بعيداً عن مهمته الأساسية وهي تأكيد المعنى وتعزيزه في النص الأدبي.

د/ النص الأدبي:

إن الاكتفاء بدراسة عناصر اللغة والصورة والإيقاع في البحث عن الأدبية يبقى منقوصاً، ذلك أن هذه العناصر لا توجد منفردة بمعزل عن حيز يضمّها، حيث لا تسود إلا ضمن بنية النص الأدبي بوصفه وحدة الأدبية الأكيدة. بسبب تعدّد تعاريف النص التي تعكس توجهات معرفية ونظرية مختلفة، يقترح "محمد مفتاح" استخلاص المقومات الجوهرية الأساسية المشتركة بينها: فالنص اللغوي مدونة كلامية. وهو حدث يقع في زمان ومكان معيّنين، لا يعيد

¹ ينظر: ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص. 22.

² ينظر: محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية - تونس، (د.ط)، 1976، ص. 69.

³ المرجع نفسه، ص. 124.

نفسه إعادة مطلقة. وهو تواصل، يهدف إلى توصيل معلومات إلى المتلقي. كما أنه تفاعلي، إذ يضطلع النص اللغوي بالوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع. كما أن النص مغلق وتوالدي من الناحية المعنوية في الآن ذاته؛ مغلق بفعل انغلاق ستمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية. وتوالدي لأن الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، حيث تتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له. وكمحصلة لما سبق، فالنص: مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة¹.

تعتبر مسألة "الاتساق النصي" أي الكيفية التي يتماسك بها النص مسألة جوهرية تبحث في الخصائص التي تجعل من عينة لغوية نصاً، مما يسمح في الوقت نفسه بتمييز النص مما ليس نصاً. وفي هذا الإطار يقترح "م.أ.ي هاليداي ورقية حسن" (M.A.K. Halliday & Ruqaiya Hasan) وضع ثنائية بين الكل الموحد كوصف للنص، وبين الجمل غير المترابطة كوصف للانص. ومعيار المتكلم في التمييز بين الاثنين هو "الاتساق" الذي يعتبر شرطاً ضرورياً وكافياً للتعرف على ما هو نص وعلى ما ليس نصاً².

و«يقصد عادة بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص / خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته»³.

¹ ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التماسك)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 3، يوليو 1992، ص ص. 119، 120.

² ينظر: محمد خطاي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 2، 2006، ص. 12.

* يشير مصطلح التماسك إلى الأدوات الكلامية التي تسوس العلاقات المتبادلة بين التراكيب الجمالية، ولا سيما الاستبدالات التركيبية التي تحافظ على هوية المرجع، وعلى التوازي وعلى التكرار. وعليه يعد تماسك الجملة جزءاً مباشراً من التحليل النصي. ينظر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص. 533.

³ محمد خطاي: لسانيات النص، ص. 05 (مقدمة الكتاب).

أما "النص" - حسب تصوّر هاليداي وحسن - فيتشكّل من متتالية من الجمل بين عناصرها علاقات، تتمّ هذه العلاقات بين عنصر وآخر واردٍ في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر و بين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة. وإذا كان النص يتكوّن من جمل، فإنه يختلف عنها نوعياً؛ ذلك أنه وحدة دلالية، وليست الجمل إلاّ الوسيلة التي يتحقّق بها¹.

رغم أن تحديد عناصر الأدبية ليس أمراً يسيراً في كثير من الأحيان نظراً لعدم اتفاق الدارسين حولها، إلاّ أنه يمكننا القول أن عناصر الأدبية تتمثل عموماً في "اللغة والصورة والإيقاع" التي تنتظم في بنية "النص الأدبي" باعتباره وحدة الأدبية.

¹ ينظر: المرجع السابق، ص. 13.

الفصل الأول

اللغة في كتابات النقاد المغاربة

1- اللغة عند حازم القرطاجني

2- اللغة عند السجلماسي

3- اللغة عند ابن خلدون

يتطلب بيان أدبية أي نص أدبي دراسة مستواه اللغوي أولاً، ذلك أن تحديد اللغة في النص الأدبي يكشف عن جملة المقومات اللغوية التي تشكّل - متعاضدة - البناء الهيكلي والفني لهذا النص، الذي تتبدى أدبيته بتآلف عناصر لغوية مخصوصة، وفنية عناصر أخرى باحتوائها على سمات مميزة، وانفراد بعضها الآخر بمقومات لغوية وأسلوبية تُحصّل بها غايتها التأثيرية...

1- اللغة عند حازم القرطاجني (ت 684هـ):

جعل حازم القرطاجني المعنى قطب القضية اللغوية، حيث أقام عليه مشروعه النظري في "منهاج"، فقد بدأ كتابه بمناقشة مباحث المعنى وقضاياها، ثم انطلق منها ليناقش مسائل متعددة كالتخييل والمحاكاة والبناء الشعري عموماً.

أ/ وظيفة اللغة بين محض التواصل وبلور الشعرية:

أقام حازم مشروعه التنظيري للشعرية على أساس المعنى، بوصفه قطب الحركة اللغوية والإنسانية. وقد جعل الكلام دليلاً على المعنى، وجعل الإفادة والاستفادة - الواقعين على محور وظيفة الرسالة اللغوية وانتقالها إلى متلقٍ لها - أمرين أساسيين في دراسة الجانب اللغوي¹. يقول في هذا الشأن: «لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجاتهم إلى مُعاونة بعضهم بعضاً على تحصيل المنافع وإزاحة المضارّ وإلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها وجب أن يكون المتكلّم يبتغي إمّا إفادة المخاطب، أو الاستفادة منه. إمّا بأن يلقي إليه لفظاً يدلّ المخاطب إمّا على تأدية شيءٍ من المتكلّم إليه بالفعل أو تأدية معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول، وإمّا بأن يلقي إليه لفظاً يدلّ على اقتضاء شيءٍ منه إلى المتكلّم بالفعل أو اقتضاء معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول، وكان الشيء المؤدّى بالقول لا يخلو من أن يكون بيننا فيقتصر به على الاقتصاص أو يكون مشتركاً فيؤدّى على جهات من التفصيل

¹ ينظر: فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 1، 2002، ص. 46.

والبيان والاستدلال عليه والاحتجاج له»¹.

فهذا النص يبين إدراك حازم لتنوع الأنظمة التي اخترعها البشر للإشارة إلى الأشياء والمعاني، غير أنه يجعل الكلام في المرتبة الأولى من بين الأمور الدالة على المعاني. على أن مبحث الدلالة اللغوية يرتبط لدى مؤسسي الفكر اللغوي في الحضارة العربية الإسلامية بتصور شامل لأصناف شتى من الدلالات، التي تقوم في جوهرها على فكرة الإفضاء إلى حقائق الأشياء أو المدلولات والمعاني بالاعتماد على أنواع من الأدلة².

فقول حازم يستدعي نص "الجاحظ" حول أنواع الدلالات، الذي يقول فيه: «والبيان اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشفَ لك قِنَاعَ المعنى، وهتَكَ الحِجَابَ دونَ الضمير، حتَّى يُفْضِيَ السَّامِعُ إلى حقيقته، ويَهْجُمُ على محصورِهِ كائنًا ما كان ذلك البيان، ومن أيِّ جنسٍ كان الدَّلِيلُ؛ لأنَّ مَدَارَ الأمرِ والغايةَ التي إليها يجري القائل والسَّامِع، إنّما هو الفَهْمُ والإفهام؛ فبأيِّ شيءٍ بلغتْ الإفهامَ وأوضَحْتَ عن المعنى، فذلك هو البيانُ في ذلك الموضع. [...] وجميعُ أصنافِ الدَّلالاتِ على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسةُ أشياء لا تنقُص ولا تَزِيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد*، ثم الخطّ، ثم الحال التي تسمّى نَصْبَةً. والنَّصْبَةُ هي الحال الدالّة، التي تقوم مقامَ تلك الأصناف، ولا تقصّرُ عن تلك الدَّلالات، ولكلِّ واحدٍ من هذه الخمسة صورة بائنةٌ من صورةٍ صاحبَتها، وحليّةٌ مخالفةٌ لحليّةِ أُختها؛ وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثمَّ عن حقائقها في التفسير»³.

¹ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط 3، 1986، ص ص. 344، 345.

² ينظر: الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 13.

* «العقد نوعٌ من الحساب يكون بأصابع اليدين، يقال له حساب اليد». عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب ولبّ أبواب لسان العرب، ج 6، تح و شر: عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1997، ص. 538.

³ أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص. 76.

إذا كان الكلام - كما يراه - حازم أعلى مرتبة في الدلالة على المعاني، فمن الواجب أن تتوجه عناية المتكلم إليه. فهو أولى الأنظمة الإشارية والدالة على المعنى؛ ذلك أنه نظامٌ يعتمد على اللغة والتلفظ، الذي يتيح للمتكلم مزيداً من تحقيق هدفه التواصل. لأن غرض اللغة الأصلي - كما يتضح من النص - هدف تواصل نفعي في الأساس، لكن يُضاف إليه في حال الأدبية زياداً من الأهداف¹، تتمثل أساساً في تحقيق تحولٍ في يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي.

إن مصطلح الكلام المعضود بالمعنى - عند حازم - مرتبط بتحقيق وظيفة القول العادي والقول الشعري، يقول حازم في إحدى منظوماته النحوية²:

وللكلام كلامٌ في حقيقته	فإن تردّ حدّه فاسمعه منتظماً
إن الكلام هو القول الذي حصَلَتْ	به الإفادة لمّا تمّ والتأما
وكلّ قول إذا قسّمته أنقسما	اسمٌ وفعلٌ وحرفٌ ثالثٌ لهما
فالاسمُ لفظٌ يدلُّ السامعين له	على حقيقة معنًى وقتهُ أثبهما
والفعلُ لفظٌ يدلُّ السامعين له	على حقيقة معنًى وقته أنفهما
والحرفُ لفظٌ يدلُّ السامعين على	معنًى، ولكنّه في غيره فُهما

فالملاحظ من هذه الأبيات اشتراط حازم لشرط الإفادة لتحقيق حدث الكلام، والإفادة مرهونة بوجود قطبي العملية التواصلية وكذا الرسالة اللغوية، التي تفيد إذا كانت على وضع مخصوص (لما تمّ والتأما).

¹ ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 47، 48.

² ديوان حازم القرطاجني، تح: عثمان الكعّاك، سلسلة المكتبة الأندلسية: 9، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، (د.ط)، 1964، ص. 125. وحازم القرطاجني: قصائد ومقطّعات، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار التونسية للنشر - تونس، (د.ط)، 1972، ص ص. 224، 225. وردت بعض التغييرات ضمن كتاب: قصائد ومقطّعات، حيث نجد: (كمالٌ بدل كلامٌ) في البيت الأول، و(لاسمٌ بدل اسمٌ) في البيت الثالث.

ولا شك أن تعريف الكلام بأنه القول المفيد والتركيز على المتلقي مقتبس من جهود اللغويين والنحاة*. لكن المهم في هذا الأمر أن حازماً سيوظف هذه المقولات اللغوية والنحوية في تنظيره للشعرية، حالما ينتقل بالكلام من مستواه النفعي العادي إلى القول الشعري¹.

لقد تحدّث حازم عن هوان حال الشعر الذي حصل في زمانه، لأن بعض الشعراء لا يعرفون إلاّ محض التكلّم فجهلوا «تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء موادّه التي يجب نخته منها. فخرجوا بذلك عن مهيع الشّعّر ودخلوا في محض التكلّم»². فمحض التكلّم يبدو مقابلاً للأقاويل الشعرية ومرادفاً لمجرد الكلام الإبلاغي النفعي. وقد أشار حازم غير مرة إلى الوظيفة التي تنهض بها الأقاويل غير الشعرية، في مقابل الوظيفة التي تحقّقها الأقاويل الشعرية، إذ المقصود من الكلام في مستواه النفعي إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته³. وقد عبّر عن ذلك بقوله: «وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس ماثلاً للأقاويل الشعرية، لأنّ الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يُحتاج فيها إلى ما يُحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته»⁴.

وقد استثمر حازم مقولة الماهية والمقومات والخصائص واللواحق والأعراض التي تلحق الماهيات والأشياء، لوصف السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس، وليفرّق - أثناء ذلك - بين الاستخدام العادي للغة والقول الشعري عبر آليات

* يقول ابن مالك: كَلَامُنَا لَفْظٌ مُفِيدٌ : كَاسْتَقَمَ ، وَآسَمَ ، وَفَعَلُ ، ثُمَّ حَرَفٌ - الْكَلِمَ.

شرح ابن عَقِيل على ألفية ابن مالك، ج 1، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار التراث للنشر والتوزيع

- القاهرة، دار مصر للطباعة، ط 20، 1980، ص. 13.

¹ ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 48، 49.

² حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 10.

³ ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 65.

⁴ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 119.

التخييل والمحاكاة، مستخدماً مجاز آنية الحنتم / الطين وآنية الزجاج والبلور. يقول: «فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحسن التأليفيّة فهو أنّه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند / قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عند ما يوحي إليها المعنى بإشارة، ولا عند ما تحتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكّر، وقد يشار له إليه، وقد يلقي إليه عبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقّاه في عبارة بديعة اهتزّ له وتحرك لمقتضاه، كما أنّ العين والنفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشفّ عنها كالزجاج والبلور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحنتم* وجب أن تكون الأقاويل الشعرية أشدّ الأقاويل تحريكا للنفوس، لأنّها أشدّ إفصاحا عمّا به علة الأغراض الإنسانية، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علة»¹.

يقارن حازم بين الأقاويل الشعرية في جانبها الوظيفي الجمالي، وبين الكلام في مستواه الإبلاغي النفعي، منطلقاً من مجاز صورة آنية الزجاج والحنتم. حيث يرى أن محصول الأقاويل الشعرية ليس إيقاع تعريف أو تصديق لدى المتلقي، وإنما تصوير الأشياء في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان، سواء في حسنها أو قبحها أو تغييرها عن طريق الترميز والإيهام بأقوال دالة على ما يلحق الأشياء ويعرض لها مما هو خارجٌ عن مقوماتها².

ولذلك يرى أن محصول الأقاويل غير الشعرية «كحصول العلم مثلاً بامتلاء إناء أو خلّوه بأن يبصر مثلاً يرشح أو يوجد ثقيلاً أو يبصر مكفّاً ويوجد خفيفاً. والمحصل الثاني وهو الذي للأقاويل الشعرية مثل ما تشفّ لك آنية الزجاج عن

* الحنتم: جرارٌ مدهونةٌ خُضِرَ تَضْرِبُ إلى الحُمْرَةِ كانت تُحْمَلُ الخمرُ فيها إلى المدينة، ثم أُتْسِعَ فيها ف قيل للخرزف كلّهُ حنتم، واحدها حنّمة. ينظر: لسان العرب، مج 2، ج 12، ص. 1018 (مادة حنتم).

¹ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 118.

² ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 88.

صورة ما تحويه. فلذلك صارت الأقاويل الشعرية أشدَّ إيهاجاً وتحريكاً للنفوس من غيرها. فلشدّة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية كانت أشدَّ تحريكاً للنفوس وأعظم أثراً فيها»¹.

إن التوقف عند هذا الزجاج والبلّور يرتبط - ضرورة - بمهية المحتوى. إن ما يحويه الزجاج سائل محتجب في آنية الطين؛ أمّا السيولة فمرتبطة بمفهوم المعنى. أمّا الطين فمرتبط باللغة في مستواها العادي النفعي، وعلى الشعرية في مستوى آخر أن تكشف عبر بلورها المشع². حيث تبدو اللغة في المستوى العادي غير شفافة، إذ ثمة كثافة عالية تحجب المعنى. وهنا يظهر دور الشعرية المعرفي والجمالي بدفعها اللغة على الإفصاح عبر آليات التخيل والمحاكاة القائمة على ملاحظة العلاقات والترتيب والتركيب، التي تبدي العالم كثيفاً معقداً، ولا يمكن حلّ هذا التعقيد وكشفه عبر اللغة العادية من خلال عمل العقل في التصديق والدلالة المجردة، وإنما عبر الشعرية وعبر الخيال وعمل التخيل. ومن هنا تنهض الشعرية بالدورين معاً المعرفي والجمالي؛ إذ دور اللغة في دلالتها على الماهيات أمر محدود بمسألة المواضع، لكن عمل الشعر لا بدّ أن يفتح على عالم أكثر رحابة. لذلك حرص حازم على تشبيه عمل الشعرية بدور المشف، الذي يتجاوز الاصطلاح المحدود في التعرف على العالم، إلى عالم جديد ينشأ من الربط والترتيب والتركيب وصنع العلاقات أو كشفها عبر التخيل والإيهام³.

ب/ علاقة اللغة بالمعاني الذهنية:

ربط حازم بين المعنى والمدرّك الحسي، لكنه في الوقت ذاته تحدّث عن بعض المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن؛ وهي المعاني الذهنية: «إذ قد عرفنا كيفية التصرف في المعاني التي لها وجود خارج الذهن والتي جعلت بالفرض بمتزلة ما له

¹ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 120، 121.

² ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص ص. 88، 89.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 66، 67.

وجود خارج الذهن فيجب أيضا أن [يشار] إلى المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن أصلا، وإنما هي أمور ذهنية محصلها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد [...] لأنّ الذي خارج الذهن هو ثبوت نسبة شيء إلى شيء أو كون الشيء لا نسبة له إلى الشيء. فأما أن يقدم عليه أو يؤخر عنه أو يتصرف في العبارة عنه نحوا من هذه التصاريف فأمر ليس وجودها إلا في الذهن خاصة¹. يفهم من حديث حازم عن المعاني الذهنية أنه يوازئها بالبلاغة والشعرية، بحيث تبدو أقرب ما تكون للسُّنن والأعراف الإبداعية المخترنة في الذهن، والتي تُحيل إلى واقع لغوي لا إلى واقع محسوس². فالمعاني الذهنية أشبه ما تكون بالتشكيلات الإبداعية المخزنة في الذهن، فهي مرتبطة بمعطيات خارجية، بل هي على صلة بمعطيات لغوية، بالتركيب بين عناصر الجملة والإسنادات النحوية المختلفة، فروئتنا للواقع لا تتطابق بالضرورة مع الأشياء الموجودة فيه، بل تستند إلى الذهن وما يمدّنا به من معارف.

ويستفاد من نص حازم هو نفيه أن يكون للمعاني الذهنية وجود خارج الذهن، إذ يبتّ العلاقة والإحالة إلى مرجع خارجي. من جهة أخرى إذا كان حازم - في تعريفه للمعاني - قد توقف عند الأمور المفردة ودلالة الكلمات على الأشياء المتعيّنة، وربطها ربطاً مباشراً بالواقع، فهو هنا ينص - مع المعاني الذهنية - على أنّها أمور تتجاوز ذلك إلى كونها داخلية في التركيب والترتيب، أو نظام المقولات النحوية. وكون هذا التركيب والنسبة من عمل العقل، فهو مقطوع الصلة بالوجود الخارجي، وهو ما يجعل المقولات النحوية شبيهة بالمقولات الفلسفية أو بالكليات، التي تنص التصورية الأرسطية على أنّها من عمل العقل، ولا إحالة لها إلى الواقع الخارجي. إن هذا القطع مع الوجود الخارجي مع إعطاء أهمية الترتيب والتركيب لعمل العقل وإنتاجه، وهو نوع من تأسيس المعرفة والعلاقة مع الخارج، ولكن

¹ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 15، 16.

² ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 59.

انطلاقاً من الداخل، يشير إلى هذا النظام المختزن في الذهن¹.

إن الترتيب والتركيب الذهني الذي تحدّث عنه القرطاجني يتم بواسطة الألفاظ والعبارات المناسبة لغرض القول، بحيث يقوم بانتقاء المناسب منها للمعنى المعبر عنه، فترتبط المعاني الذهنية بالمعاني الحسية، وتعمل على توضيحها حيث تتحول تلك المعاني إلى أشكال لغوية، قد تتقاطع مع المعاني المأخوذة من الواقع لكنها لا تتطابق معها بشكل تامّ، لذا كانت «المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكلّ شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخطّ تدلّ على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخطّ تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخطّ على الألفاظ الدالة عليها»². فقد ربط حازم بين المعاني باعتبارها صوراً ذهنية، وبين الأشياء المدركة من الخارج بواسطة الحسّ، لأن وجود الأولى مرتبط بالثانية أو بالصورة الأكوستيكية - كما تسمى في النقد الحديث - من خلال ما تحويه من دوال، فبعد حدوث عملية الإدراك لمعطيات الواقع، تنتقل هذه المدركات إلى الذهن أين تتشكّل لها صورة مقابلة أو ما يعرف في اللسانيات بالمدلول.

إن «في تعريف حازم للمعاني وتحديدده لأنحاء وجودها تبدو مقولة العلاقة واضحة حتى في تحديدده للمعاني على مستوى الكلمات المفردة، حيث يعمل الذهن على الربط والإدراك للمواضعة (التواطؤ) بين اللفظ الدال والمدلول، بين الصورة

¹ ينظر: المرجع السابق، ص. ن.

² حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 18، 19.

اللفظية وهيولاهما في الذهن، وبينها وبين المرجع الخارجي والذهني»¹. فكينونة المعاني تتم من خلال وجودٍ تُمثِّلُه الصورة الذهنية لمدرجات العالم الخارجي، ووجودٍ آخر تمثله دلالة الكتابة على الألفاظ الدالة على الصور الذهنية.

وضَّح القرطاجي - في كلامه السابق - علاقة المعنى بالمرجع والمكانة التي تحتلها اللغة والكلام في عملية الإدراك، «فكأنما وجود الصور في الأذهان حالة تجريدية عائمة لم تتشكَّلْ بهيئة الدال والعبارة، وحينما يرتبط اللفظ بصورة المعنى، ويلتصمان تصير الحالة الناتجة إلى الفهم والأفهام، ويتحولان إلى مرحلة عقلية تعقل من الدال والمدلول هيئة حاصلة متشكلة بالفعل. فكأنما الأولى، وهي الحالة الذهنية، حالة نفسية، والثانية (حالة الفهم) حالة عقلية ولحظة معرفية. وهو خيط رهيف شفاف يفصل بين المرحلتين لمسه حازم لمسة بارعة. وتمثل إشارات هذه وقفة مهمة في تأمل الظاهرة اللغوية وعمل النفس والعقل معاً فيها لتشكيل العملية الإدراكية والمعرفية»². ورغم تركيز حازم على المرجع والمدرجات الخارجية في العملية الإبداعية بشكل عام، واللغوية بشكلٍ أخص، فإنها لا تعدو أن تكون عملية نفسية؛ فكل المعاني تفرز من مكامن النفس، حيث تثير تلك المدرجات الحسية مع غيرها الصورة الذهنية وتنشّطها، ليقوم العقل بربط الدال بالمدلول أو اللفظ ومعناه.

كما أن تركيز القرطاجي على المعاني الذهنية والوجود الذهني كمرحلة تسبق وجود القول الشعري عبر قناة اللغة، هو حديث عن طريقة واعية تؤدي فيها ملكة الخيال الدور الفعّال في ترتيب المعاني وتركيبها، وإحداث التناسب بينها.

تثار قضية مهمة عن كيفية تمظهر المعاني الذهنية في الذهن أبلغه أم إشارة؟ أم هي مجردة منهما؟ ينص حازم على أنها «صور تقع في الكلام بتنوّع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب

¹ فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 27.

² المرجع نفسه، ص. 53.

والإسناد...»¹. واستخدام حازم لمصطلح صور وهو المتعلق باللفظ (بالمسموع والمفهوم من الكلمة بدالها ومدلولها) في وجوده في الذهن، وحينما ينتقل من مجرد حركة الدوال والمدلولات في الذهن في الداخل إلى الخارج يتخذ شكل الهيئة، ولذلك فالصورة والهيئة مصطلحان متلازمان، لا يفصلهما إلا ما بين كون الكلمة مجردة وبين حال التلفظ بها².

ويتأسس حديث حازم السابق - عن الصور والهيئة - ضمن فكرة "الهيولي والصورة" المطبقة على كل الموجودات، والتي تقع ضمن نظرية "العلل الأربعة"^{*} الفلسفية، التي نظّر لها الفلاسفة المسلمون بمجداً^{**}، وهي تعتمد بشكل أساسي على الصور التشبيهية في بيان علاقة الدال بالمدلول؛ فالعلل الطبيعية إما أن تكون: مادية عنصرية؛ أي عنصر الشيء الذي كان منه الشيء كالخشب للسرير والباب، وكالفضة للخاتم والخلخال، وكالذهب للدينار والسّوار. وإما أن تكون صورية؛ أي هيئة الشيء وشكله التي يتصوّر الهيولي بها، وبها يتم الجسم كالسريرية والبابية في السرير والباب، والدينارية والسوارية في الدينار والسّوار. أو تكون فاعلية؛ أي ما منه كان وجود الشيء، فالنجّار صانع السرير والباب والصائغ صانع الدينار والسّوار. وإما أن تكون غائية تامة؛ أي ما من أجله كان وجود الشيء، أو المنفعة

¹ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 15.

² ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 60.

^{*} العلل الأربعة هي: العنصر أي المادة (أو العلة المادية، وهذه تسميتها غالباً بعد الكندي)، والصورة (أو العلة الصورية، فيما بعد)، والفاعل (أو العلة الفاعلية أو الفاعلة، فيما بعد)، والعلة التامة أو التامة (أو العلة الغائية بحسب الاصطلاح الفلسفي بعد الكندي). ينظر: أبو يوسف الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، القسم الأول، تحقيق وتقديم وتعليق: محمد عبد الهادي أبو ريّدة، دار الفكر العربي/الجنة التأليف/مكتبة الخانجي - القاهرة، مطبعة حسّان - القاهرة، ط 2 [منقحة ومصححة]، 1978، هامش ص. 6 (من تقديم الحق حول كتاب الكندي: في الفلسفة الأولى)، إحالة 4: هامش ص. 118.

^{**} منهم: الكندي - كمنطلق أول -، وابن سينا - بشكل خاص -، والفارابي وابن باجة وإخوان الصفاء ينظر: الأخصر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 25 - 28.

المرجوة منه؛ فهي النوم على السرير والغلق على الدار بالباب، ونيل المطلوب بالدينار والتجمل بالسّوار¹.

«ويُفهم من حديث حازم عن المعاني الذهنية أن هذا التركيب والترتيب الذهني يتم عبر اللغة وعبر الألفاظ والعبارات، وهو أشبه ما يكون بالتلفظ الفكري. وهذا يعكس اعتقاد حازم بأن التفكير يتم عبر اللغة»². يؤكد هذا إشارته إلى يَحْسُنُ اعتماده في التصرّف في المعاني الذهنية، بحيث يُتروى في اختيار العبارات التي ترد في الذهن لاختيار ما يليق بالموضع، حتى يقع التناسب بين المفهومات أو بين المسموعات الدالة عليها³.

إن تحرك المعاني الذهنية عبر اللغة تحركٌ منضبط بنظام، يحكمه الوجود الذهني بوصفه وجودًا لغويًا؛ فالتقاذف إلى جهاتٍ من التركيب والترتيب ليس سوى جزء من نظرة حازم إلى المعاني الذهنية، بوصفها مرادفة للمعاني النحوية والقواعد النحوية كالإتباع والجرّ والإسناد. وهي لذلك مرتبطة بالتركيب والترتيب النحوي القائم أيضًا على قضية العوامل* بوصفها مسائل هي أشبه ما تكون بالكليات. ذلك أنها ليست سوى مقولات نحوية ذهنية تفسّر الحركة والتغير في الكلمات وتصاديها بعضها مع بعض في النص، والتي هي إجمالاً حركة دلالات ومعان. ولا شك أن استفادة حازم من الوظائف النحوية للإسناد والإتباع (التوابع) تقع في صلب تنظيره

¹ ينظر: رسائل الكندي الفلسفية، هامش ص. 6، ص. 118. وينظر: محمد الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 2، 1989، ص. 158.

² فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 60.

³ ينظر: حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 16.

* أبرز من عالج قضية العوامل النحوية هو "عبد القاهر الجرجاني". إنَّ «مفهوم العوامل عنده تأثير وحدات اللغة بعضها في بعض وما ينتج عن ذلك من أثر، فالترتيب الخاص هو تأثير العامل في المعمول، والإعراب هو الأثر، والكلام لا تحصل منافعه إلا بمراعاة الترتيب الخاص وما يتبعه من إعراب». خالد الأزهري الجرجاني: شرح العوامل المائة النحوية في أصول علم العربية لعبد القاهر الجرجاني، تح وتعل: البدراوي زهران، دار المعارف - القاهرة، ط 2 [معدلة مزيّدة ومنقحة]، 1988، ص. 21 (من مقدمة المحقق).

للشعرية انطلاقاً من المعاني الذهنية، فقد حوّلها لتكون وظائف على مستوى النص كله أو القول الشعري كله¹.

ج/ تناسب المعاني:

اهتم حازم بمبدأ التناسب اهتماماً بالغاً، فقد أشار إليه في مواضع كثيرة من كتابه^{*}. والتناسب عنده قانون أساسي لا بدّ منه في جميع أجزاء القول الشعري. حيث لا بدّ من تناسب الحروف وتناسب المعاني وتناسب العبارات والتناسب بين الأغراض والأوزان وغيرها². وتناسب المعاني مطلب أساسي عند القرطاجي، فليس هناك معنى قائم بذاته يمكن أن يوجد منفصلاً عمّا سواه. ذلك أن كل معنى من المعاني - وإن اكتمل في ذاته - له معانٍ تناسبه وتقاربه، كما يوجد له أيضاً معانٍ تضاده وتخالفه. وهذا الأمر يحقق إمكانية تلاقي المعاني في علاقات تقوم على التناسب³.

إن حسن تأثير المعنى في نفس المتلقي لا يعتمد على كماله في نفسه فحسب، بل إن هذا الكمال يزداد قيمة عندما ينتظم في سياق ينطوي على تناسب بين باقي العناصر، وبالتالي يمكن تعديل مفهوم "كمال المعنى" ورده إلى كيفيات متعددة⁴، يمكن ضبطها «بالنظر إلى ما المعنى عليه في نفسه، وبالنظر إلى ما يقترن به من الكلام وتكون له به علقه، وبالنظر إلى الغرض الذي يكون الكلام مقولاً فيه وبالنظر إلى حال الشيء الذي تعلّق به القول»⁵.

¹ ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص ص. 61، 62.

^{*} تنظر مثلاً الصفحات التالية من المنهاج: 13، 14، 34، 35، 38، 45، 46، 90، 91، 202، 222، 226، 245 ...

² ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص ص. 310، 311.

³ ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، مطبوعات فرح - قبرص، ط 4، 1990، ص ص. 217، 218.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص. 218.

⁵ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 130.

فحديث حازم يؤكد ضرورة تناسب المعاني، وكذا التمييز بين "المعنى الضروري" و"غير الضروري" في السياق. ذلك أن المعنى الضروري «هو ما لا يتم الغرض إلاّ به»¹، أو هو ما يختل السياق باختلال تناسبه مع غيره من المعاني.

لقد ظهر اهتمام حازم القرطاجي بقضية تناسب المعاني في عدة مواضع من المنهاج، وذلك عند حديثه عن مسألة التطلب بين المعاني واقتران بعضها ببعض، ويشرح حازم معنى التطلب بقوله: «فأمّا ما التطلب فيه بحسب انتساب بعض المعاني إلى بعض فلا تخلو النسبة فيه من أن تقع بين المعنيين بواسطة أو بغير واسطة، فأمّا ما وقعت فيه بغير واسطة فيمكن حصر أنواعه وصوره، وأمّا ما تقع فيه النسب بواسطة فعزیز حصرها فيه لكون كلّ معنى يمكن أن يكون جهةً للتطلب بين معنيين بتوسّطه، وجهة التطلب هي النسبة [...] كالتشبيهات والتتميمات والمبالغات والتعليلات وغير ذلك من ضروب الوجوه التي تكسب الكلام حسنا وإبداعا. واعلم أنّ النسب الفائقة إذا وقعت بين هذه المعاني المتطلّبة بأنفسها على الصور المختارة [...] من حيث إنّ المعاني متناظرة كان ذلك من أحسن ما يقع في الشعر»². فالتطلب هو نسبة المعاني إلى بعضها البعض، وتحقيق هذا التناسب راجع إلى الشاعر وقدرته على الملاءمة بين المعاني وترتيبها مع الأخرى، وهو أمر يتفاوت فيه الشعراء بحسب مقدرتهم الشعرية، ومدى تحكمهم في الوسائل الفنية لأن «النسب الإسناديّة تلاحظ الأفكار فيها أربعة أشياء وهي: البيان والمبالغة والمناسبة والمشاكلة التي يكون سببها من الخفاء بحيث قد يتعذّر عرفان كنهه»³. فوضوح المعنى مرتبط بالنظم، وكيفية ترتيب عناصر الجملة وتركيبها بشكل منسجم، فحدوث التلاحم بين هذه العناصر يجعل إسناد بعضها للآخر أمراً ضرورياً، فوجود هذا المعنى يتطلب وجود الآخر للصلة الوثيقة بينهما. «لذلك يستزل النظم والأسلوب ضمن التوشية المزيّنتين لفعل المحاكاة المكتمل بمحاكاة المقول فيه بالقول

¹ المصدر السابق، ص. 131.

² المصدر نفسه، ص. 44.

³ المصدر نفسه، ص. ن.

تماماً كهيئات اللفظ التحسينية، أو أشكال التناسب الحادثة بين المعاني من جرّاء أنماط الاقترانات بينها»¹.

يشكّل التناسب بين المعاني حجر الأساس في القول الشعري - عند حازم - حيث يفرض المعنى معنى آخر في الموضع الذي هو فيه، سواء أكان مقارباً له أو مخالفاً له، حتى تغدو نسبة معنى إلى آخر على شكل حتمية، فقد يتوسط المعنى معاني أخرى فيكون الحلقة الرابطة بينها، وقد يطلب هو معاني أخرى تسنده وتقوّيه وتوضحه، ودور الشاعر يكمن في حسن التأليف بينها، وربطها بشكل يخدم الغرض الذي يرمي إليه.

وقد تعددت أشكال التناسب وتباينت ضمن ائتلافات وعلاقات متباينة «فالتناسب بين المعاني له أشكال كثيرة. إن المعاني تقترن معاً في علاقات. والاقتران متنوع ومتعدد تعدد المناسبة (العلاقة) وتنوعها. هناك ما يسمى -مثلاً- "اقتران التماثل" و"اقتران المناسبة" و"اقتران المعنى بمضاده" حيث ترد المطابقة والمقابلة. وهناك اقتران الشيء بما يناسب مضاده، وهو "المخالفة" وأخيراً هناك اقتران الشيء بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر [...] ومعنى هذا كله أن تناسب المعاني لا يمكن أن يقوم على علاقة المشابهة وحدها، فهناك علاقات كثيرة»². فإحداث التناسب بين المعاني وخلق علاقات جديدة لها، يعكس براعة الشاعر وقدرته الفائقة على إحداث انسجام بين المعاني والجمع بينها، كما يتضح من خلالها القدرة التخيلية لدى الشاعر، والتي تساعد على إحداث أشكال مختلفة من العلاقات بين المعاني، وفي تأليف عناصر الكلم بعضه إلى بعض، حتى يتمكن من تحقيق التأثير في المتلقي، ودفعه للتجاوب والتفاعل مع ما يقدم له، ذلك أن «للفنوس في تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاءً بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأن تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين

¹ الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 250.

² جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 218.

أمكنُ من النفس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشدّ تحريكاً لها [...] فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيباً¹. فتعلّق النفس يكون أكثر بالأشياء الجديدة العجيبة، فتأليف المعاني سواء أكان من المماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات، إذا تمّ بشكل جديد وطريقة متميزة، كان أكثر قدرة على تحريك نفس المتلقي والتأثير فيه، كما تكون هذه المعاني أعلق بالنفس من غيرها من المعاني العادية. ذلك «لأنّ الشئ من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبداع»². وقول حازم بالغريب يذكرنا بأحد المبادئ النظرية للشكلانية الروسية هو مفهوم "التغريب"؛ الذي يعتبره "شكلوفسكي" يؤدي تأثيراً خاصاً من خلال تعريفه بأنه مصاد لما هو معتاد. فالفن يترع الألفة عن الأشياء المعتادة أو الآلية، والشعر يحول اللغة العادية إلى فن غريب ولغة غريبة، فالكلمة في اللغة العادية تُلفظ بصورة آلية، لكن الشعر يحولها إلى لغة منحرفة صعبة³.

إن أهم ما يميز الشاعر البارِع هو قدرته التخيلية التي تمكّنه من اكتشاف التناسب بين الأشياء خاصة، وبالتالي صياغتها في علاقات جديدة⁴. يقول حازم: «لقوى النفوس تفاضل في ملاحظة الجهة / النبيلة في نسبة معنى إلى معنى والتنبّه إليها»⁵.

إن نظم الكلام وتناسب المعاني فيه أمر حتمي حتى يكون الكلام أكثر بلاغة وفصاحة، غير أن القرطاجني يرى أن هذا التناسب يُستغنى فيه عن المماثلات أو

¹ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 44، 45.

² أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص ص. 89، 90.

³ ينظر: وائل بركات وغسان السيد: اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، منشورات جامعة دمشق - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2003 - 2004، ص. 193.

⁴ ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 219.

⁵ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 44.

المتشابهات إذا كان لها نفس المعنى إثارة للاختصار، ومن المستحسن تقديم موضع التماثل أو التشابه على الأشياء المشتركة في ذلك أو يؤخر عنها، وتورد تلك الأشياء متناسقة. وفي هذا الصدد يطرح القرطاجي بعض النماذج الشعرية للتوضيح، منها قول "أبي الحسن التهامي" - (ت 416 هـ) يمدح "أبا غانم البجلي"¹:

أَبَان لَنَا مِنْ دُرِّهِ يَوْمَ وَدَّعَا عَقُودًا وَأَلْفَاظًا وَثَغْرًا وَأَدْمَعَا

يصف الشاعر صعوبة لحظة الوداع، الذي عكسته الدموع تعبيراً عن رفض هذا البعد، مكتفياً بذكر الدرّ أي الدمع مرة واحدة تجنباً للتكرار، وأورد الأشياء المنتسبة إليه مقسمة لتوضيح المعنى المبتغى، مع تبين هذه الصورة بمختلف تفاصيلها.

وقد يتفق في التناسب أن يضاف إلى التقسيم التفسير كذلك، كقول الشاعر "محمد بن وهيب" - (ت 240 هـ) يمدح الخليفة المعتصم بالله²:

ثَلَاثَةُ تُشْرِقُ الدُّنْيَا بِيَهْجَتِهِمْ شَمْسُ الضُّحَى، وَأَبُو إِسْحَقَ وَالْقَمَرُ

فإشراق الدنيا وبهجتها يتم بثلاثة أمور جاءت مجملة في الشطر الأول من البيت، ثم فصلت هذه الأمور في الشطر الثاني؛ فالإشراق يكون بالشمس وأبي إسحق والقمر، جاعلاً من المعتصم أحد أسباب النور والخير. وبذلك جاء بالمعنى مقسماً ومفسراً لما جاء مجملاً في أول البيت، مقدماً بذلك موضع التماثل حتى لا يعيد ذكر هذه التماثلات.

وقد يعدّ من هذا النحو قول "البحثري" - (ت 284 هـ) مادحاً الخليفة المتوكل³:

فِي حُلَّتِي: حَبِيرٌ وَرَوْضٌ، فَالْتَقَى وَشَيَانٍ: وَشِيٌّ رَبِّي وَوَشْيٌ بُرُودٍ

¹ ديوان أبي الحسن التهامي، تح: محمد بن عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض - السعودية، ط 1، 1982، ص. 390.

² عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج 2 (الأعصر العباسية)، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط 4، 1981، ص. 274.

³ ديوان البحثري، مج 2، تح وشر وت: حسن كامل الصيّري، سلسلة ذخائر العرب: 34، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 3، 1963، ص. 698.

يصف الشاعر حُلَّة الممدوح التي بدا بها والتي زادت في جماله، فقد اجتمع في ثوبه رسوم مزينة وخطوط أضافت إلى حسنه حسنًا. فجاء موضع التماثل مقدّمًا في البيت ليفسر ما جاء مجملًا في أول الأمر.

يتساوى حدوث التناسب بين العناصر المتماثل والمتضادة في النظم، وحدث التقسيم والتفسير فيه، بشرط حدوث التلاؤم والتناسب بين المعاني، فتأتي منسجمة بشكل يخدم المعنى ويزيد من جماله ووضوحه.

2- اللغة عند السّجلماسي (من نقاد القرن 8هـ):

يقوم هذا المستوى على تعاضد عدة قضايا لغوية يطرحها "المتزع البديع" مشكّلة أدبية النص من جهة، وتحقيقًا للتنظير المتكامل في بناء نظرية السّجلماسي البلاغية من جهة أخرى.

أ/ اللغة بين الاستخدام العادي والاستخدام الأدبي:

تتّزل الظاهرة اللغوية الضابطة للمقاييس الأسلوبية عند السّجلماسي ضمن نمطي استخدام الكلام إلى محض النفع والتبليغ والإيصال، أو إلى غاية فنية تبتغي تحسين الإبانة والتأثير والإلذاذ، إلا أن هذا الفصل في استقراء السّجلماسي للقضايا الأسلوبية يقع ضمن منظور كلامي يبحث على غرار الأسلاف* في أصناف العلامات الدالة في الواقع الطبيعي والواقع الاجتماعي، متزلاً هذه العلامات والرموز بحسب خصوصية كل علامة أو رمز في الإفضاء بالمدلولات أو المعاني¹، ومن هنا ف«البيان اسمٌ مشتركٌ من قَبْلِ أَنَّهُ مَقُولٌ بعمومٍ وخصوصٍ، إذْ كان مَقُولاً بعمومٍ على (كلِّ) شيءٍ وَقَعَ فِيهِ بيانٌ على الإطلاق، فهو جنسٌ وكُلِّيٌّ تحته أربعة أنواع وهي: الكلام، والإشارة، والحال، والعلامة. وذلك إمّا بتشكيكٍ، وإمّا بتواطؤٍ،

* ينظر: الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص ص. 13 - 16.

¹ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزع البديع" للسّجلماسي، مجلة اللغة والأدب، علمية أكاديمية، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها - جامعة الجزائر، ع: 05، 1994، د.م. ج - الجزائر، ص ص. 51، 52.

ومَقُولاً بخصوص على النوع الأول من هذا الجنس وهو الكلام فقط دون سائر تلك الأخر...»¹.

وهو إذ يعرض لهذه المسألة أيضاً في موضع عابر في الكتاب - في إشارة إلى الدلالة الطبيعية في كون «لزوم النار عن وجود الدُّخَان»² - لا يذكر الصنف الخامس من أصناف الدلالات المتمثل في "العَقْد" الذي درج على ذكره السابقون، «إلا أن خصوصيته تكمن في استخدام وصفين لظاهرة الكلام؛ إذ أن إدراجه في سياق أصناف الدلالات السابقة بمثابة حديث عن الكلام ضمن الجنس المشترك ويقابله الحديث عن البيان حين يتخصَّص فيوسم الكلام به بشروط»³، وتكون فرصة للدخول في مساجلة مع "الرُّمَّاني" (ت 386 هـ)؛ ذلك أن تخصيص الكلام بوصف البيان أو الأدبية يكون «بتوفر خمسة شروط: أن يكون بالأفصح من الألفاظ، والأجزَل منها، وأسهَلها على اللسان عند النُّطق، وأحسنها مَسْمُوعاً، وأثَبَّتْها إبانة عند النفس. وهذا المعنى المقول عليه الاسم بخصوص هو المعنى الذي يَقْصِدُهُ علماء البيان في هذه الصناعة. فلذلك لم يحتاجوا - عند إطلاق اسم البيان (عليه) ولم يُضْطَرُّوا - إلى ما يتكلفه الرُّمَّاني من تسميته بحسن البيان* تعلقاً بأن من البيان ما يكون حسناً ومنه ما يكون غير حسنٍ [...] فإن الذي ذهب إليه وهم (عَرَضَ له) وَغَلَطَ، وإنما يمكن ما تعلق به في الجنس الأعم المطلق، فأما النوع الأخص المقصود في الصناعة لخروجه بالقيود اللاحقة له، فلا يمكن فيه، [...]، وقد اعترف هو نفسه بأخـرة أنه: "ليس يحسن إطلاق اسم البيان لما قَبِحَ من الكلام لأن الله عز وجل قد مدح البيان فاعتد من أياديه الجسام فقال عز وجل: ﴿الرَّحْمَنُ ۝﴾

¹ أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط - المغرب، ط 1، 1980، ص. 414.

² المصدر نفسه، ص. 214.

³ الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزع البديع" للسجلماسي، ص. 52.

* ينظر: أبو الحسن الرُّمَّاني: التُّكَّت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص. 106.

عَلَّمَ الْقُرْآنَ ﴿١﴾ خَلَقَ الْإِنْسَانَ ﴿٢﴾ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ ﴿٣﴾*، وقد كان سَوَّغَ أولاً إطلاقَ الاسمِ عليه، فظاهرُ أمرِهِ تَنَاقُضُ قَوْلَيْهِ، وحلُّ هذا الإشكالِ بصرفِ التناقضِ إلى جهتيْ عُمومِ الإطلاقِ وخصوصِهِ، فيجوزُ الإطلاقُ عندَ عُمومِهِ وبيمتنعُ عندَ خصوصِهِ، ولذلك قال بعدُ: "ولكن إذا قِيدَ بما يدلُّ على أنه يُرادُ به إفهامُ المرادِ جازاً" ¹ ^{**}. وتبيّن مكانة علم البيان بصورة أوضح في مفتتح المترع البديع، من خلال تحديد السجلِ ماسي لهدفه من وضعه لمؤلفه، يقول: «... وبعدُ، فقصدنا في هذا الكتاب الملقب بكتاب "المترع البديع في تجنيس أساليب البديع" إحصاءَ قوانينِ أساليبِ النُظومِ التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعية لعلم البيان وأساليبِ البديع، وتجنيسها في التصنيف، وترتيبُ أجزاء الصناعة في التأليف، على جهة الجنس والنوع، وتمهيدِ الأصل من ذلك للفرع، وتحريرُ تلك القوانين الكلية، وتجريدها من المواد الجزئية [...]، فنقول: إن هذه الصناعة الملقبة بعلم البيان، وصنعة البلاغة والبديع، مشتملة على عشرة أجناس (عالية) وهي: الإيجاز، والتخييل، والإشارة، والمبالغة، والرصف، والمظاهرة، والتوضيح، والاتساع، والانشاء، والتكرير» ².

من الواضح أن السجلِ ماسي يهدف إلى استقراء القوانين العامة للكتابة الفنية، المتضمنة في علم البيان والبديع وصنعة البلاغة بشكل عام، من خلال تصنيفها تصنيفاً منطقيّاً بحسب الجنس والنوع والفصل. ويلاحظ هنا أن "علم البيان" مرادف لعلم البلاغة، وربما يكون أشمل؛ خصوصاً أنه عندما يُقدّم لكل جنس من الأجناس العشرة، ينسب هذا الجنس إلى علم البيان بعبارة يكرّرها في مفتتح كلامه أو في ثناياه أو في نهايته، هي: [وهذا الجنس من علم البيان ^{***}]، فضلاً عن أنه يجعل

* سورة الرحمن، الآية 1 - 4.

** ينظر: أبو الحسن الرّماني: التُّكْتُ في إعجاز القرآن، ص. 106.

¹ أبو محمد السجلِ ماسي: المترع البديع، ص ص. 415، 416.

² المصدر نفسه، ص. 180.

^{***} ينظر: المصدر نفسه، ص ص. 181، 218، 270، 336، 363.

[علم البيان هو الذي يمدّ الخطابة والشعر بالقوانين العامة للعبارة البلاغية*]. فعلم البيان عنده - إذن - هو المحرك لعملية الإنشاء الأدبي¹.

وبهذا تتم لنا صورة اللغة الأدبية عبر ائتلاف المقاييس البيانية، ولا عجب أن يكون البيان (أو الأدبية) عند السجلماسي مدار علوم البلاغة كلها، «ذلك أنه هيوولي سائر أساليب البديع وجزئيات البلاغة، وسائرُها صورٌ له، فنسبةُ البيان إليها هي نسبةُ المادة إلى الصورة»². وهنا يبرز توظيف العنصر الفلسفي في تقريب الدلالة المتمثل في ثنائية (المادة والصورة)، الذي يوضح استيعاب المؤلف لأثر الفلاسفة السابقين³ له مع حسن توظيفه بما يخدم السياق اللغوي. فالذي حدا بالسجلماسي في توجيه المسألة هذه الوجهة منطلقه المنطقي القائم على اعتماد مقولتي الجنس والنوع، إذ أن البلاغيين السابقين كانوا يميزون بين محض البيان وتحسين البيان⁴؛ فالأول عادة ما يقترن بمجال استعمال الظاهرة اللغوية استعمالاً شفوياً تأثيرياً يصطبغ بخصائص فنية، أما الثاني فهو محور فني تطبيقي يدور إجمالاً حول تضمّن الكلام لخصائص تمييزية يتحول بها من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادة من الخلق الفني - نثرًا كان أو شعرًا -⁵. فإذا كان مجرد الإبانة عن النفس لتحقيق غاية الإفهام قدرًا مشتركًا بين المتحدثين، فإن تحسين البيان مدرج سام في البلاغة يهدف إلى تجاوز غاية الإفهام إلى التأثير والإلذاذ متضمنًا الدلالة على الوظيفة الشعرية.

* ينظر: المصدر السابق، ص. 218.

¹ ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، مجلة فصول، فصلية، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، مج 6، ع 2، يناير / فبراير / مارس 1986، ص. 35.

² أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 421.

³ ينظر: الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 25 - 28.

⁴ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 52.

⁵ ينظر: عبد السلام المسدي: قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، سلسلة دراسات نقدية: (ن)، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت / القاهرة، ط 4، 1993، ص. 123، 124.

ويعمضي السجلماسي في التقليد نفسه، لكنّ اعتماد مقولة الجنس الشامل لأصناف الدلالات اقتضى منه اعتبار الكلام في هذه المترلة عامّاً مشتركاً، وتخصيص الكلام بوصف البيان إدراج للظاهرة اللغوية في سياق الفن أو القول الأدبي تلقائياً¹، لذلك «فلو قلنا في الترجمة عنه حُسْنُ البيان وقد تضمّن النوع بما لحقه من القيود حُسْنُ الدلالة وحسّن المسموع لكان فضلاً بتكرير معني ضمني»². فالوصف بالحسن فضول ما دامت ضوابط الاختيار في الأسلوب المشروطة بالقيود الفنية محققة "لحسن الدلالة وحسن المسموع"؛ أي أن البيان بالكلام في مقام الجنس هو مجرد التعبير عن النفس غايته الإفهام، والبيان في مقام النوع المخصوص هو درجة عليا في تحسين الدلالة والإبانة غايته التأثير³، وهي نفس الثنائية التي تواتر ذكرها في مصادر البلاغة العربية والنقد والفلسفة الإسلامية القائمة على مقابلة الكلام العادي بالكلام الأدبي المؤسّسة على مرتكز اصطلاحى تتنوّع دواله وتتقارب مدلولاته؛ فهو عدولٌ واتّساعٌ وإخراجٌ للقول غير مخرج العادة ومجاز⁴.

ويتحقّق التحديد الفاصل لهذه الثنائية في مقامات أخرى من المترع البديع، إذ يرى السجلماسي ضرورة التفريق بين العبارة البرهانية والعبارة البلاغية - منساقاً إلى تقليد الفلاسفة المسلمين في ذلك⁵ -، حيث يرى أن «البرهانية يُشترط فيها من استعمال الألفاظ الأصلية والنظوم الأصلية غير المغيّرة والمستعارة مع سائر ما يُشترط فيها، ما لا يُشترط في البلاغية، فإنه يعرض في البلاغية بحسب موضوعها من الإبدال والتغيير في الألفاظ والنظوم، عوارضٌ تُوجب استعمال النظوم غير

¹ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص ص. 52، 53.

² أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 416.

³ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 53.

⁴ ينظر: حمّادي صمّود: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس، (مشروع قراءة)، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة بتونس، السلسلة السادسة: الفلسفة والآداب، مج 21، منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، 1981، ص ص. 396 - 406.

⁵ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 53.

الأصلية المغيرة، وإيراد الأخص بعد الأعم والأعم بعد الأخص وغير ذلك»¹. فتفريق السجلماسي بين العبارة البلاغية والعبارة البرهانية فيه إشارة إلى مستويين لغويين متميزين؛ «في المستوى الأول تقوم اللغة بدور محدد هو التوصيل فحسب، فتستخدم الألفاظ بدلالاتها المباشرة المحددة، وتصبح الألفاظ عندئذ إشارات إلى دلالات ومعان ثابتة ومحددة. أما المستوى الثاني فتستخدم فيه الألفاظ بهدف آخر غير التوصيل هو التخيل أو التأثير. ومن هنا تستخدم الألفاظ استخداما تنحرف فيه عن الاستعمال الحرفي المباشر، فتصبح مشحونة بدلالات متعددة ومتنوعة، من خلال إقامة علاقات جديدة بينها، تعتمد على المجاز والاستعارة وغيرهما، كما تجاوز فيها التراكيب (النظوم) المألوف والمصطلح عليه نحوياً»².

«وهذه العوارض التي تطرأ على العبارة البلاغية في مستوى الألفاظ والتراكيب هي التي تترع بها نزوعاً مغايراً للمألوف في لغة العلم، وتشرطها عمومًا بقاعدة مخالفة القاعدة»³.

ب/ نظرية اللفظ والمعنى في فلسفة السجلماسي الأسلوبية:

تقوم نظرية السجلماسي على أساس تحطيم الثنائية بين اللفظ والمعنى، وهي فكرة سبقه إليها كثير من النقاد العرب* في مواجهة من ناصر اللفظ أو المعنى. حيث يرى إلزامية «امتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا توجد بينهما مُنَافَرَةٌ، ولا يُتَيَّنُ في أحدهما إِعْرَاضٌ عَنِ الْآخَرِ بوجه...»⁴، ذلك أنه على مؤلف الكلام أن يتحاشى في تراكيبه الاختلال بين اللفظ وما يحمله من معنى، لما يترتب عن ذلك من نفور السامع واستقباحه لهذا الصنف من الكلام.

ويشير السجلماسي إلى الاتحاد العضوي بين اللفظ والمعنى في حديثه عن

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 327، 328.

² ألفت كمال الروي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 40.

³ الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 53.

* أمثال الجاحظ وابن طباطبا وابن سينا والشهرستاني والخطابي وحازم القرطاجي وغيرهم.

⁴ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 236.

المساواة - وهي النوع الأول المتفرّع عن الإيجاز - : «وهذا النوع هو من الدلالة في المرتبة العالية والطبقة الرفيعة، فإن الألفاظ بما هي ذواتُ معانٍ، والمعاني بما هي ذواتُ ألفاظ، ينبغي لكل منهما أن يكون طبقاً للآخر، وإن أمكن إمساسُ اللفظ شبهَ المعنى فهو أتم وأفضل»¹. فما يضمن تأدية المعنى المطلوب إنما هو تلاحم العناصر النصية واثتلافها.

وهو نهج واضح لما أقرّه النقاد الأوائل أمثال "قدامة بن جعفر" حول اثتلاف اللفظ مع المعنى في حديثه عن "المساواة"، «وهو أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعضُ الكتّاب رجلاً فقال: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي هي مساوية لها لا يفضل أحدهما على الآخر»².

ولكن إعادة طرح السجلّماسي لهذه القضية يكتسب مشروعيتها من طبيعة الطرح المنهجي الذي ينسجم ونظرية النقد في فلسفته الأسلوبية. أضف إلى هذا أن نظرية المعنى عند ناقدنا في مواجهة اللفظ تقوم على أساس فلسفي يرتبط عنده بالنظر وأهل الصناعة النظرية³، انطلاقاً من إصراره الذي كرّره غير ما مرة كقوله: «والنظرُ العدلُ المتزلُّ للأشياءِ منازلها، والمُوفِّيها حقوقها، موجبٌ ألاَّ يُشّاحَ في التغيرِ والأسامي أصلاً ولا بوجهٍ من الوجوه مع قيام المعاني وتصورِ جوهريّاتها وطبائِعها، فقدّمًا جرّت العادةُ في الصناعة النظرية: الوصيّةُ للناظر وتَحذِيرُهُ أن يُلْهَجَ بالألفاظ وَيَقِفَ تصوُّره عليها ويجعلها نفسَ الأمرِ المنظورِ فيه، فهو الضلالُ البعيدُ وأن يتقدّمَ قبلُ فيُنعمَ الفحصَ عن المعاني، ويُبالغَ ويستفرغَ الوُسْعَ في البحث والتنقير عن إثباتها وجوهريّاتها وطبائِعها، وبالجملّة: يُوفِّي جهاتِ المطالبِ حقوقها،

¹ المصدر السابق، ص. 183.

² قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 150.

³ ينظر: علّال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، ج 2، سلسلة رسائل وأطروحات رقم: 42، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس - المملكة المغربية، (د.ط)، 1999، ص. 635.

وأعني بالمطالب هل هو؟ وما هو؟ وكيف هو؟ ولم هو؟ وهذه فقد قيل فيها في موضع القول فيها من النظريات، فإذا استوفى الفحص عن هذه الجهات، وأنعم النظر في البحث عن هذه الأمور، جعل الألفاظ من بعد تبعاً لها¹. ويعضد هذا التوجه الفلسفي ما يورده في موضع آخر، يقول: «فلا مُشاحّة في العبارة بعد تحقّق المعاني وقياسها في النفس وتصوُّرها في الذهن فقدمًا جرت العادة في الصناعة النظرية بالوصية للناظر والتحذير له أن يلمح بالألفاظ ويقف تصوره عليها، وبأن يتقدم أولاً فيقرر المعاني في نفسه ويتصورها أتم تصور يمكنه، ثم يطبق عليها الألفاظ. ولعمري إنها لوصية من قد أزمع تعريف طُرُق النظر الصادق، وأخذ باليد إلى الكمال»². فالنصان يتكاملان معاً في تقديم الحجة على قيام نظرية المعنى على أساس فلسفي، وإن كان هذا لا يعني تحقير الألفاظ والتراكيب لحساب المعنى، بل إن اهتمام ناقدنا الشديد بالمعنى جعله يبحث عن علم للأساليب يكون في مستوى تلك الأمور الشريفة والمعاني العميقة، لأن الأدب الجيد (الأدبية) لا يقوم إلا على أساس من جودة وجدّة في مبناه ومعناه³.

ويلمس الدارس تفاوتاً واضحاً في المترع يُظهر تفوّق المعنى على اللفظ* من حيث النسبة لا من حيث القيمة، لأجل قصد معرفي وفني ومنهجي بالأساس؛ وهو التركيز على المعنى وخدمة اللفظ له وتحديد قيمة الثاني في شبكة التراكيب بحسب خدمته الأول⁴. ذلك «أن زينة الألفاظ وحليتها لم يُقصد بها إلاّ تحصين المعاني وحياطتها. فالمعنى إذن هو المُكرّم المخدوم، واللفظ هو المبتذل الخادم»⁵ - كما يقول "ابن جنّي" (ت 392 هـ) - لتستحيل العلاقة بين الطرفين في رأيه إلى علاقة

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 372، 373.

² المصدر نفسه، ص. 249.

³ ينظر: علّال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 636.

* ورد اللفظ في سبعة وأربعين موضعاً، بينما ورد المعنى في مئة وسبع مواضع.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 636، 637.

⁵ أبو الفتح بن جني: الخصائص، ج 1، تح: محمد علي النجار، سلسلة القسم الأدبي، دار الكتب المصرية / المكتبة العلمية، ط 2، 1952، ص. 150.

الوعاء بما يحتويه¹. فالبلاغة تتعلق بالمعنى لا اللفظ، من حيث إن الألفاظ أوعية للمعاني وتبع لها في النظم، ذلك أن المتكلم إذا فرغ من ترتيب المعاني في نفسه لم يحتج إلى أن يستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل يجدها تترتب له بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها².

وتقوم نظرية المعنى عند السجلماسي على أساس ربط مصطلح (التصور والصورة) بالمعنى، ويظهر من خلالها - بوضوح - مبدأ تحطيم ثنائية اللفظ والمعنى واحترام موقع كل واحد من القضيتين في التركيب اللغوي، لأنه إذا كان قد اعتبر أن جوهر كل قول هو معناه، فلأن نظريته قامت على أساس من علم للأساليب وفن القول، كما أن المعنى هو المعيار الأول والأخير في تحديد مشروعية مصطلح ما ليحتل مكانه من السياق بعيداً عن أي إشكال³.

والنصوص الواردة في المترع حول هذه القضية كثيرة*، فبالإضافة إلى النصين السابقين نجد قوله مثلاً: «... والسبب في ذلك ولوع النفس بتصور المعاني، وعنايتها بتحصيلها وتفهمها، فمتى ورد عليها اللفظ - والألفاظ، كما قد قيل، خدمة المعاني والجسر المنسوب إليها وإلى تعريفها - اشترأت ونزعت إلى تصور المعنى المدلول عليه باللفظ، فإذا حاولته فأنبهم عليها، هالها الأمر وطمحت فيه كل مطمح وذهبت في تأويله - (لأتساعه) عليها - كل مذهب»⁴. فالألفاظ التي من هذا النوع لا شك أنها من نوع مختار لتركيب أكثر اختياراً وجمالاً وبهاء، فتكون بذلك في مستوى تلك المعاني الشريفة؛ لأن كريم اللفظ لكريم المعنى وشريفه

¹ ينظر: المرجع السابق، ص. 217.

² ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، في علم المعاني، شرح وتقديم: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا - بيروت، (د.ط)، 2002، ص ص. 104 - 106.

³ ينظر: علّال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص ص. 637، 638.

* ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 638 - 642. يعتمد علّال الغازي في هذا على المنهج الإحصائي

لخاصرة مادة المترع وتوثيقها لدراسة القضية المعنية من خلالها.

⁴ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 267.

لشريفه¹. من هنا ندرك قيمة اللفظ المسكوت عنه - في نص السجلماسي - مع قيمة هذا المعنى الذي تَشَرَّبُ نحوه الألفاظ في نظريته الدلالية، حيث تكون قنوات التوصيل حاضرة بينهما خضوعاً لتصوّر المبدع وتقنية اللغة وصرامة الصناعة في تطّلع المعنى نحو اللفظ المناسب² لما قرّره التّظار في تصوّر المعاني في النفس أتمّ تصوّر ممكن، ثم إطباق الألفاظ المناسبة عليها لهذا المعنى³.

ويقوم المترع على التحليل المتكامل بين التنظير والتطبيق في بيان الامتزاج العضوي بين اللفظ والمعنى، فمن ذلك مثلاً قوله بضرورة «امتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا تُوجد بينهما مُنَافَرَةٌ، ولا يُتَبَيَّنُ في أحدهما إِعْرَاضٌ عَنِ الْآخَرِ بوجه حتى إنه لو حُلَّ تركيبُ الاستعارة إلى تركيب التشبيه فقليل - مثلاً - في قوله* :

غُلَالَةٌ خَدَّه صُبِغَتْ بَوَرْدٍ، وَتُونُ الصُّدُغِ مُعْجَمَةٌ بِخَالِ

"كَأَنَّ خَدَّهُ غُلَالَةٌ، وَكَأَنَّ صُدُغَهُ نُونٌ" لامتزاج اللفظ بالمعنى وتحققت النسبة والشبه والوُصْلَةُ بين المستعار منه والمستعار له، وبالجملية بين المخيّل والمخيّل فيه، وكان المعنى صحيحاً⁴.

وقد عاد السجلماسي في نفس السياق إلى التنويه بهذا النوع من العلاقة بين اللفظ والمعنى - في معرض ثنائه على نماذج من القرآن الكريم ومن الشعر تحقّقت فيها المساواة -، يقول: «ومن صور هذا النوع في القرآن كثيرٌ كقوله عز وجل: ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ ﴿١﴾ اللَّهُ الصَّمَدُ ﴿٢﴾ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ﴿٣﴾ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ﴾** [...] إلى غير ذلك مما لا يُعَدُّ. ومن ذلك قولُ زهير [بن أبي سُلمى] (ت

¹ ينظر: أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص. 136.

² ينظر: علّال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 650.

³ ينظر: أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 249.

* ديوان ابن المعتز، تح: كرم البستاني، سلسلة ديوان العرب: 28، دار صادر - بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص. 380.

⁴ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 236.

** سورة الإخلاص، الآية 1 - 4.

609 م] * :

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخَفَى عَلَى النَّاسِ تُعْلَمَ [...] فهذه أقاويل ليس يفضلُ معناها على لفظها، ولا لفظها على معناها شيئاً. والصور الخاصة الواقعة تحت الأقاويل العامة والقواعد الكلية ليست تنحصر، فليكتفَ بهذه المثل من هذا النوع¹. فهذا الطرح يتم في نسق نظيري تطبيقي موحد لصناعة الكلام الأدبي.

ج/ المقاييس الأسلوبية لتناسب المعاني:

أولى السجلмасي المقاييس الأسلوبية عناية كبيرة؛ فقد بنى عمله على "علم الأساليب"، كما سمي كل مصطلح باسم "أسلوب"، لدرجة أن هذه الكلمة تكررت في كتابه نحو ثلاثين مرة في سياقات مختلفة^{**}، فالأسلوب عنده يعني الطريقة التي يقوم بها مصطلح ما في تركيب معناه ضمن الحدود التي رسمها السجلмасي في مترعه، وهي حدود يتحكم فيها الجنس بشبكة مصطلحاته كلها، ويكون بذلك الأسلوب جذراً مشتركاً لكل الأساليب البلاغية شعراً ونثراً. من هنا تبني أساساً نظرية البلاغة/النقد عند ناقدنا على علم الأساليب الذي يتكفل به علمياً علم البيان وصناعياً طرق البلاغة وأساليب البديع².

يأتي مفهوم الانزياح بوصفه خاصية أسلوبية مرتبطاً بظاهرة الغموض عند السجلмасي، التي تدل عليها تسميات مختلفة تجسد الجوانب الأسلوبية التي يستند النص الأدبي إليها ليحقق أدبيته، مثل: الإشارة والكناية والإبهام والتعمية وغيرها،

* أبو العباس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، تقديم وشرح: حنا نصر الحيتي، سلسلة شعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، (د.ط)، 2004، ص. 51.

¹ أبو محمد السجلмасي: المترع البديع، ص. 183 - 185.

^{**} مثل قوله: «فقصّنا في هذا الكتاب [...] إحصاءً لقوانين أساليب التّظُّوم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعية لعلم البيان وأساليب البديع». المصدر نفسه، ص. 180. وردت كلمة أسلوب في مواضع متفرقة من المترع، ينظر مثلاً: ص. 208، 398، 480.

² ينظر: علّال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 499، 500.

فضلاً عن وروده صراحة بمصطلح "العدول"¹ وعلاقة ذلك بالمتلقي من حيث إمتاعه وشدّ انتباهه وكسر أفق توقعه.

يتجسّد الانزياح في جنس العدول الذي يعرفه السجلماسي بأنه «افْتِنَانُ إِرَادَةٍ وَصَفِ الْمُتَكَلِّمِ شَيْئَيْنِ إِلَى الْقَصْدِ الْأَوَّلِ أَوْ الثَّانِي. وَالْعُدُولُ اسْمٌ مَحْمُولٌ يُشَابَهُ بِهِ شَيْءٌ شَيْئاً فِي جَوْهَرِهِ الْمَشْتَرِكِ لهما، فلذلك هُوَ جنسٌ متوسطٌ تحته نوعان: أحدهما: التَّيَمُّنُ، والثاني: التَّوْجِيهُ»².

ويكون نوع التهمة وفرعيها "الاعتراض والاستدراك"، وكذا نوع التوجيه وفرعيه "الخروج والملاحظة بأنواعها الكثيرة" - التي منها الاستطراد والإدماج والتفريع - شاهداً على خاصية الانزياح في القول الأدبي³. فمن شواهد في قسم الاستدراك من نوع التتمّة مثلاً، قول "زهير بن أبي سُلمى"⁴:

قِفْ بِالْدِّيارِ الَّتِي لَمْ يَغْفُها الْقِدَمُ بَلَى، وَغَيْرَها الْأَرواحُ، وَالْدُّيَمُ
«فقوله: "بلى وغيرها الأرواح والديم" استدراك»⁵.

ومن صور العدول في قسم الاستطراد - وهو من أنواع الملاحظة - من نوع التوجيه، قوله عزّ وجلّ: ﴿أَوَلَمْ يَرَوْا إِلَى مَا خَلَقَ اللَّهُ مِنْ شَيْءٍ يَتَفَيَّؤُا ظِلَالُهُ عَنِ الْيَمِينِ وَالْشَّمَائِلِ سُجَّدًا لِلَّهِ وَهُمْ دَاخِرُونَ ۝ وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ دَابَّةٍ وَالْمَلَائِكَةُ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ﴾⁶. «كأنه كان المراد أن يجري بالقول الأول إلى

¹ ينظر: أبو محمد السجلماسي: المتزّع البديع، ص ص. 262 - 268، ص. 448.

² المصدر نفسه، ص. 448.

³ ينظر: المصدر نفسه، ص ص. 448 - 475.

⁴ أبو العباس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سُلمى، ص. 126. "لم يَغْفُها": لم يَدْرُسْها. "الدِّيمُ": جمع دِيَمَةٍ: مطر يدوم - مع سكونٍ - يوماً أو يومين.

⁵ أبو محمد السجلماسي: المتزّع البديع، ص. 455.

⁶ سورة النحل، الآية 48، 49.

الإخبار عن أن كل شيء يسجد لله عز وجل، وإن كان ابتداء الكلام في أمر خاص¹. وهو مما اقتبسه السجلماسي من "القاضي الباقلاني" (ت 403 هـ).

وفي باب التناسب تجدر الإشارة إلى أن السجلماسي لا يعير المقاييس الأسلوبية للمفرد أي اهتمام، فلا تكاد تخلص عنده جملة للفظ الواحد، وعلة ذلك مستنده المنطقي الغالب في تعليل أسلوبية النظم، والإشارة الوحيدة التي عُني فيها بالاهتمام باللفظ المفرد جاءت عرضاً في سياق بحث البيان في مدرج الإشارة إلى مبدأ الاختيار في الأسلوب؛ ذلك أن تخصيص الكلام بوصف الأسلوب² يتحقق «بتوفر خمسة شروط: أن يكون بالأفصح من الألفاظ، والأجزل منها، وأسهلها على اللسان عند النطق، وأحسنها مسموعاً، وأثبتها إبانة عند النفس»³، وهي مقاييس قد شاع ذكرها عند البلاغيين قبله في باب البيان.

والواقع أن مخططاً ضمناً ينتظم البحث الأسلوبي لدى السجلماسي، فتوزع الأجناس البلاغية العشرة التي حصرها في "مترعه" محكمة بأحد منظورين؛ فإما أن تُنزل في منظور يمكن أن يوسم بالعمودي يتم بمقتضاه اجتياز نسيج الألفاظ لمحاصرة الدلالة، وتكون العناية منصبة كلها على مسالك العبارات في التصريح أو الإيحاء بالدلالات، ويتجسد ذلك في أجناس مثل: الإيجاز والإشارة وكثير من أقسام التخييل والتوضيح والاتساع. وإما أن تنصب العناية بحسب منظور أفقي يقتضي مواجهة سياق العبارات في انتظامها التركيبي، ويبحث إذ ذلك عن أشكال التناسب والتوازن بين أجزاء الأقوال الشعرية والنثرية كما هو الحال في أغلب أجناس "المترع" مثل: أغلب أقسام المبالغة والرصف والمظاهرة والانشاء والتكرير⁴. ويمثل

¹ أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: السيّد أحمد صقر، سلسلة ذخائر العرب: 12، دار المعارف. بمصر

– القاهرة، ط 1، 1954، ص. 160. وينظر: السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 457، 458.

² ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص ص. 58، 59.

³ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 415.

⁴ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 59.

تجسيدها نظرياً لمقولة "التناسب" الجمالية العامة¹ الكاشفة عن علل الجميل في تقليد الفلاسفة الإسلاميين، التي تأخذ مصدرها مما اصطلاح عليه الفلاسفة - في درس أساليب التناسب - بالتحسينات اللفظية والمعنوية².

والجامع عند السجلماسي لصلات التناسب بين المعاني ثنائي المنظور يستدعي مراعاة التلاؤم في النسبة أو التقابل بكل تفريعاتها³. فمن صور التلاؤم نوع الاستظهار من جنس المبالغة، و«هو قول مركب من جزئين فيه أحدهما: يجري مجرى (المقدمة، والآخر: يجري مجرى التكملة للمقدمة) بحيث يمكن استقلال القول دون تلك التكملة»⁴. ويندرج تحته نوعان: الاشتراط والإرفاد الذي تنفرع عنه أنواع من أبرزها: التذليل والإيغال، والمثال والقياس؛ الذي «من صور قوله عز وجل: ﴿وَالَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ مَا يَمْلِكُونَ مِنْ قِطْمِيرٍ﴾⁵ إن تَدْعُوهُمْ لَا يَسْمَعُوا دُعَاءَكُمْ وَلَوْ سَمِعُوا مَا اسْتَجَابُوا لَكُمْ وَيَوْمَ الْقِيَمَةِ يَكْفُرُونَ بِشِرْكِكُمْ وَلَا يُنَبِّئُكَ مِثْلُ خَبِيرٍ*». فقوله (عز وجل): "وَلَا يُنَبِّئُكَ مِثْلُ خَبِيرٍ" هو المقدمة الكلية المنطوية على القول على الكل، الواقعة بهذا المعنى المدعو تذييلاً⁵.

ويقابله في السياق نفسه في مبحث المبالغة ما يسميه السلب والإيجاب، وهو تفريع عن مبدأ التقابل نظير التلاؤم، وهو يراه أيضاً واقعاً تحت جنس المطابقة⁶، ليخلص إلى جنس الرصف، الحامل لمعنى الضم والتضد، لمراعاته الترتيب والنظام.

¹ ينظر: أبو محمد السجلماسي: المتزج البديع، ص ص. 195، 219، 236، 409، 502.

² ينظر: الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 149.

³ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزج البديع" للسجلماسي، ص. 59.

⁴ أبو محمد السجلماسي: المتزج البديع، ص. 308.

* سورة فاطر، الآية 13، 14. تمام الآية: ﴿يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُؤَلِّجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ يَجْرِي لِأَجَلٍ مُّسَمًّى ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ لَهُ الْمُلْكُ وَالَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ مَا يَمْلِكُونَ مِنْ قِطْمِيرٍ...﴾.

⁵ أبو محمد السجلماسي: المتزج البديع، ص. 313.

⁶ ينظر: المصدر نفسه، ص ص. 334، 335.

و«جوهر الرصف هو (تركيب القول)، والقول المركب من أجزاء فيه لها وضع بعضها عند بعض، واقتضاء بعضها وترتيب لبعض. وحاصل هذا الجنس هو وضع في القول»¹. وبه تتعقد المسائل نسبياً وتتناسخ فروعه عن أصله الكبيرين: (الإرصاد والتحليل)، ويتفرع عن الأول نوعاً "المقابلة والالتفاف"، أما الثاني فتحتته نوعان هما: "التقسيم والتسليم". ومن شواهد المقابلة فرع الإرصاد الأول قول الله تعالى: ﴿قُلْ لَا أَمْلِكُ لِنَفْسِي نَفْعًا وَلَا ضَرًّا إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ وَلَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ الْغَيْبِ لَاسْتَكْثَرْتُ مِنَ الْخَيْرِ وَمَا مَسْنِيَ السُّوءُ﴾². «فإنه قابل قوله: "نفعاً" وهو البسيط الأول من الجنبه الأولى بقوله: "ولو كنت أعلم الغيب لاستكثرت من الخير" من الجنبه الثانية. وقابل قوله: "ولا ضرراً" وهو البسيط الثاني من (الجنبه الأولى أيضاً بقوله: "وما مسني السوء" وهو البسيط الثاني من الجنبه الثانية على الترتيب والنظام»³.

والحق أن كل هذا التوليد يصدر عن أسس منطقية دلالية تضبط قنوات التأليف بين معاني الكلام وأبنيته في مقامات تتزل في سياقات التلاؤم والتقابل، وهي ناجعة بمقدار تجلية أنماط التناسب في أجزاء القول وضبط علائقها في قوانين شاملة، غير أنها تفتقر إلى مصدر النحو الضابط للتراكيب اللغوية ووظائفها⁴.

3- اللغة عند ابن خلدون (ت 808 هـ):

لعبد الرحمن بن خلدون في مقدمته المشهورة آراء مهمة في اللغة، تكشف عن استيعابه للموروث البلاغي والنقدي، الذي قام بتوظيفه بما يناسب عصره وتصوره.

¹ المصدر السابق، ص ص. 337، 338.

² سورة الأعراف، الآية 188. ختام الآية: ﴿...إِنْ أَنَا إِلَّا نَذِيرٌ وَكَثِيرٌ لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾.

³ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 346.

⁴ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 61.

أ/ اللغة بين محض التعبير والإفادة الجمالية:

لاقت اللغة عناية بالغة في التراث العربي لأهميتها في تحديد أدبية النص، فكان أن عرّفها "ابن جني" مثلاً بقوله: «أمّا حدّها (فإنّها أصوات) يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»¹. فابن جني يحصر اللغة في الأصوات أي الرموز المنطوقة دون المكتوبة، وهذا يفسّر تعريف الأوائل للغة سماعاً قبل رؤيتها رموزاً مصوّرة، ومن هنا كان اهتمامهم بالرواية والسماع والمشافهة في جمع اللغة. كما أنه وسيلة تعبير عن أغراض المتكلمين.

ويعتبر "ابن سنان الخفاجي" (ت 466 هـ) أن «اللغة عبارة عمّا يتواضع القوم عليه من الكلام»². وهنا يلعب الاتفاق بين العلماء دوراً حاسماً في تحديد آليات اللغة ومصطلحاتها.

ويأتي ابن خلدون مستوعباً لكل هذه الآراء وغيرها، فيعرف اللغة بقوله: «اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني [ناشئة عن القصد لإفادة الكلام]. فلا بد أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان. وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم»³. فمن جهة تتحدد وظيفة اللغة عند ابن خلدون كوسيلة تعبير عن مختلف الحاجات والأغراض، كما أنها كلامية؛ أي تتحقق بالفعل اللساني. ومن جهة أخرى فاللغة عنده اصطلاحية؛ لأنها قائمة على المواضعة والاتفاق بين العلماء. فقد اتفق أكثر أهل النظر على أن أصل اللغة إنما هو تواضع واصطلاح، الذي يعني أن المتكلمين - في حاجتهم إلى الإبانة عن

¹ عثمان بن جني: الخصائص، ج 1، ص. 33.

² ابن سنان الخفاجي: سِرُّ الفصاحة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصّعيدى، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده - القاهرة، (د.ط)، 1969، ص. 39.

³ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، تمهيد وتحقيق وشرح وتعليق: علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي للطبع والنشر، ط 2 [مزيدة ومنقحة]، 1968، ص. 1374.

الأشياء - قد اتفقوا على وضع لكل واحد منها سمة ولفظاً، إذا ذكر عُرف به مُسمّاه، ليمتاز من غيره...¹.

ولم يخرج العالم اللغوي "فردينان دو سوسير" (Ferdinand De Saussure) مؤسس اللسانيات الحديثة عمّا قاله ابن خلدون ومن سبقه - في هذا السياق -، حين اعتبر «أن اللغة ليست سوى جزء جوهري محدد [من اللسان]، وهي في وقت واحد نتاج اجتماعي للملكة اللسان، وتواضعات ملحّة ولازمة يتبنّاها الجسم الاجتماعي لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد»². فاللغة مجموعة من الأعراف التي تتبنّاها هيئة اجتماعية تسمح باستخدام ملكة اللسان - بوصفها علامات مخترنة في العقل الجمعي - لأجل التواصل بين أفراد المجتمع.

ويقول ناقدنا في موضع آخر من مقدمته - محدّداً وظيفة اللغة - : «واللغات إنما هي ترجمان عما في الضمائر من تلك المعاني يؤديها بعض إلى بعض بالمشافهة في المناظرة والتعليم وممارسة البحث في العلوم لتحصيل ملكتها بطول المِران على ذلك»³. وقد عرّفها في موضع آخر بقوله: «إعلم أن اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني»⁴.

ويفهم من التعريفات السابقة إدراك ابن خلدون لوظيفة اللغة وكونها وسيلة تعبير للمتكلم عما يريد أن يعبر عنه، كما التفت إلى كونها ملكة مكتسبة يتلقفها المتكلم من بيئته المحيطة به فيتعلّمها كما يتعلّم المهنة والحرفة فيجيدّها ويتقنّها. فابن خلدون يرى أن اللغة مكتسبة بطريق الدُّربة والمِران والممارسة فتصير صفة راسخة في صاحبها. كما أشار إلى كونها فعلاً لسانياً قصدياً يختلف من أمة إلى أخرى على حسب لسانها، كما أشار إلى كونها مشافهة. وعلى هذا يكون تعريف ابن خلدون

¹ ينظر: عثمان بن جني: الخصائص، ج 1، ص ص. 40، 44.

² فردينان دو سوسر: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة - الجزائر، (د.ط)، 1986، ص. 21.

³ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1370.

⁴ المصدر نفسه، ص. 1388.

قد أضاف ملمحًا جديدًا لما ذكره ابن جني ينحصر في كونها مكتسبة وليست غريزية.

يفرّق "ابن خلدون" بين علم اللغة وفقه اللغة بدقة وواقعية، فقد لاحظ التباين بين الوضع العام والأداء الخاص؛ أي بين أصل الوضع والاستعمال، وأدرك بذهنيته العلمية أن القوانين العامة تعني علم اللغة، أما القوانين الخاصة المستعملة فتعني فقه اللغة¹، يقول "ابن خلدون": «ثم لما كانت العرب تضع الشيء على العموم ثم تستعمل في الأمور الخاصة ألفاظًا أخرى خاصة بها، فرّق ذلك عندنا بين الوضع والاستعمال، واحتاج إلى فقه في اللغة عزيز المأخذ، كما وضع الأبيض بالوضع العام لكل ما فيه بياض، ثم اختص ما فيه بياض من الخيل بالأشهب، ومن الإنسان بالأزهر، ومن الغنم بالأملح، حتى صار استعمال الأبيض في هذه كلها لحنًا وخروجًا عن لسان العرب»². فحديث ابن خلدون عن عموم اللغة وتخصيصها في أوضاع محددة، إقرار منه بوجود مستويين من اللغة؛ مستوى عام يعكس الوضع العادي للغة، ومستوى خاص هو مضمار اللغة الأدبية المخصوصة بالاستعمال الفني.

وفي مضمار الكشف عن أدبية اللغة، كان التزوع مبكرًا في بيئات اللغويين والأصوليين وبعض المهتمين بعلوم القرآن، إلى تجلية عوامل الأدبية في آي القرآن الكريم - بوصفه نصًا معجزًا مندرج وفق نسق مخصوص - لأجل تمييزه عن باقي الأنساق اللغوية.

فحضور النص القرآني في التراث النقدي العربي كانت له فعالية كبيرة في دفع البحوث البلاغية والنقدية إلى كشف العديد من الأنواع، قصد تمييز القرآن

¹ ينظر: سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، حوليات جامعة الجزائر، ع 08، أفريل 1994،

د.م.ج - الجزائر، ص. 192.

² عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1381.

عنها وإبراز تفوّقه البلاغي عليها¹، حيث كانت العادة «جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة: منها الشعر ومنها السجع ومنها الخطب ومنها الرسائل، ومنها المنشور الذي يدور بين الناس في الحديث، فأثنى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة»².

من أجل ذلك كانت مقارنة مولّدات الطريقة القرآنية المخصوصة في القول، فيكون نظام القرآن الذي يولّده لفظه ومعناه ونظمه مرتكز عناية "علم البيان" المهتم بهذه الخصائص، الذي جعله ابن خلدون وسيلة إلى فهم سرّ الإعجاز القرآني؛ حيث «أن ثمره هذا الفن [علم البيان] إنما هي في فهم الإعجاز من القرآن؛ لأن إعجازه في وفاء الدلالة منه بجميع مقتضيات الأحوال منطوقة ومفهومة، وهي أعلى مراتب الكلام، مع الكمال فيما يختص بالألفاظ في انتقائها وجودة رصفها وتركيبها، وهذا هو الإعجاز الذي تقصر الأفهام عن إدراكه»³.

وهو نفس ما تردّد في بيئات اللغويين من دارسي الإعجاز الذين يرون «أن القرآن إنما صار معجزاً لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظم التأليف مضمناً أصح المعاني»⁴.

والشاهد في الأمر أن ابن خلدون كسائر البلاغيين واللغويين والنقاد الذين اعتمدوا الخطاب القرآني - كنص معجز توافرت فيه سمة الأدبية -، لاستقراء الخاصيات النصية لتجلية عوامل الأدبية في الكلام، ولرصد المقاييس الأسلوبية في الاستخدامات اللغوية التي بلغت درجة الأدبية قياساً على شواهد آي القرآن الكريم.

¹ ينظر: رشيد يحيى: **الشعرية العربية** (الأنواع والأغراض)، أفريقيا الشرق - الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص. 104.

² أبو الحسن الرّمّاني: **الثّكت في إعجاز القرآن**، ضمن كتاب **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، ص. 111.

³ عبد الرحمن بن خلدون: **مقدّمة ابن خلدون**، ج 4، ص. 1386.

⁴ أبو سليمان الخطّابي: **بيان إعجاز القرآن**، ضمن كتاب **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، ص. 27.

ب/ نظرية اللفظ والمعنى في المقدمة:

تعتبر قضية اللفظ والمعنى من أهم القضايا النقدية التي استأثرت باهتمام النقاد والبلاغيين القدماء، لا سيما ابن خلدون الذي يرى «أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها، وهي أصل. فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب، [...]». وذلك أننا قدمنا أن للسان ملكة من الملكات في النطق يحاول تحصيلها بتكرارها على اللسان حتى تحصل. والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضمائر. وأيضاً فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طلوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى صناعة، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا. وهو بمثابة القوالب للمعاني»¹.

فابن خلدون يبعد المعنى مؤقتاً ولا يعدّه من مقومات الكلام؛ لأن المعنى موجود في الضمائر ولا يمكن الاستدلال على وجوده ما لم يظهر في "وعاء" معين².

وجليّ أنه طرح يختلف عن مصادرة حازم والسجلماسي حول هذه القضية، فقد وضع ابن خلدون نفسه وضعاً منحازاً تماماً إلى جانب الألفاظ على حساب المعاني، فقد عنون الفصل السابع والخمسين من مقدمته بـ «فصل في أن صناعة النظم والنثر إنما هي في الألفاظ لا في المعاني»³.

وهذا أغرب ما يمكن أن يقوله كاتب مفكر مثله، أن الأصل في صناعة النظم والنثر إنما هو اللفظ، والمعاني تابعة له⁴ - كما يقول "إحسان عباس" -.

¹ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1422.

² ينظر: محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون (دراسة تحليلية للمبادئ اللسانية والبلاغية والعقيدية التي تحدد العلاقة بين اللغة والمجتمع في نظر ابن خلدون)، د.م.ج - الجزائر، أبريل 1996، ص. 124.

³ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1422.

⁴ ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 2 [مزيدة ومنقحة]، 1993، ص. 635.

على أن رأيه حول هذه القضية جاء تأكيداً تاماً لفهمه لملكة الشعر، التي تعتبر صناعة بحتة شأنها شأن كل الملكات، ذلك أن (الصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ).

كما أن ملكة الشعر - في نظره - تحصل بالحفظ والدربة، وهذا أمر منسوب إلى اللسان، حيث أن (الذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضمائر).

غير أنه لم يأخذ في اعتباره أمرين مهمين للشاعر وهما "الموهبة والوعي"، ولو أخذ ذلك في حسبانته لاهتم بالمعاني والمشاعر، وما يؤكد ذلك عنه هو تصريحه بأن (المعاني موجودة عند كل واحد وفي طلوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى صناعة، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة)¹.

ثم يدل على رأيه بمثال طريف يجسد الموضوع في صورة حسية، حيث يورد تشبيهاً على ذلك ماء البحر والآنية التي يغترف بها الماء، إذ «أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف، والماء واحد في نفسه؛ وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء؛ كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدة في نفسها، وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن بمثابة المقعد الذي يروم النهوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه»².

«وكلامه عن الأجناس المعدنية كالذهب والفضة إلخ... فيه إشارة إلى تفاوت طبقات الكلام التي هي النحو والبلاغة والشعر والقرآن بحيث يمكن الكلام معه على "خزف" النحو و"زجاج" البلاغة و"صدف" الشعر و"فضة" الأساليب

¹ ينظر: محمد عيد: في اللغة ودراساتها، عالم الكتب للطبع والنشر - القاهرة، (د.ط)، 1974، ص. 39.

² عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1422، 1423.

و"ذهب" القرآن. وهذا التصور شبيه بما ذهبت إليه بعض الدراسات الحديثة في المجال الأدبي باعتبار اللغة مادة تشكيل كالبرونز الذي تصنع منه أشكال متنوعة والمادة واحدة¹؛ ذلك أن الأدب فن لفظي وإذن فهو يستلزم استعمالاً خاصاً للغة، فهي «مادة الأدب مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت»². وفي هذا المنحى يتيح الانطباع الخارجي للصورة على المادة إمكانية اشتراك عدة موجودات في المادة وإن اختلفت في الصورة التي تهبها التميز والاستقلال³ ف«اختلاف الموجودات إنما هو بالصورة لا بالهيولي*، وذلك أنا نجد أشياء كثيرة جواهرها واحد، وصورها مختلفة، مثال ذلك السكين والسيف والفأس والمنشار وكل ما يعمل من الحديد من الآلات والأدوات والأواني، فإن اختلاف أسمائها من أجل اختلاف صورها، لا من أجل اختلاف جواهرها، لأن كلها بالحديد واحد»⁴.

«لكن ابن خلدون لا يجعل اللغات كلها من معدن واحد إذ يجعل بينها من التفاوت ما بين الذهب والخزف وهو تمحيص ضروري تقتضيه طبيعة العمران البشري»⁵ والاجتماع الانساني؛ لأن اللغة «هي بيان ما يلحقه** من العوارض والأحوال لذاته»⁶.

¹ محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 125.

² رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص. 21.

³ ينظر: الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 26.

* «الهيولي يسمى المادة، والعنصر، والطينة. والصورة تسمى الشكل والهيئة والصيغة». محمد الخوارزمي: مفاتيح العلوم، ص. 158.

⁴ رسائل إخوان الصفاء وخلاص الوفاء، مج 2، تح: بطرس البستاني، دار صادر - بيروت، (د.ط)، 1957، ص. 06.

⁵ محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 125.

** الهاء تعود على المجتمع.

⁶ عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، (ج 1 من تاريخ ابن خلدون)، ضبط: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، (د.ط)، 2001، ص. 49.

إلا أن ابن خلدون قد بنى رأيه على قياس خاطئ، فتصوّر العلاقة بين اللفظ والمعنى كالعلاقة بين الإناء وما يُصبّ فيه من ماء، «لكن هذا التمثيل في الحقيقة لا يشهد له، لأن الماء قد يكون ملحا أجاجا وقد يكون آسنا وقد يكون عذبا، قد يكون رائقا وقد يكون كدرا، فكما أن الأواني تختلف كذلك يختلف الماء، وكما أن الألفاظ تختلف، فالمعاني أيضا تختلف، وكل منهما لا يقل أهمية عن الآخر، لكن ابن خلدون - وقد جعل الشعر صناعة مقننة تكتسب - سار في الطريق إلى مداه مع أن قضية اللفظ وحده والانحياز له خاسرة بمقياس الشعر الحقيقي والفكر الناضج كليهما...»¹.

وقد يكون العلامة معذورا في توجّهه الذي فضّل به اللفظ على المعنى؛ ذلك أن «الفصل بينهما عند النقاد العرب إنّما هو نتيجة تصورهم للمعاني كرصيد مشترك لا يمكن من المفاضلة والتقييم إلا عن طريق اللفظ»²، ثم إن «المعاني موجودة عند كل واحد وفي طلوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى»³. وابن خلدون مدين في هذا للجاحظ الذي قرّر أنّ «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، [والمدني]»⁴. الفرق الوحيد بينهما هو أن الجاحظ اقتصر في ذلك على صناعة الشعر، بينما يعمّمها ابن خلدون لتشمل جميع أنواع الكلام، معتمدا في ذلك على المثال السابق حول الماء والأواني التي يُعترف بها⁵. وإذا كان الجاحظ قد أوجد تلك النظرية حول "المعاني المطروحة" خدمة لفكرة الإعجاز القرآني، فإن ابن خلدون لم يكن له تلك الغاية؛ ولكن حين تُفهم

¹ محمد عيد: في اللغة ودراستها، ص. 39.

² توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 114.

³ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، تح: علي عبد الواحد وافي، ص. 1422.

⁴ أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج 3، تح و شر: عبد السلام محمد هارون، سلسلة مكتبة الجاحظ، شركة

مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط 2، 1965، ص. 131.

⁵ ينظر: محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 124.

المعاني بأنها "الحقائق العامة في الحياة"، فإن الالتفات إلى اللفظ أو إلى الصياغة الشكلية يمكن قبوله على نحو ما¹.

لكن إذا كانت المعاني مشتركة ف«الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، [وكمثرة الماء]، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير»². لذلك يكون التمايز بين المتكلمين حسب الإجادة اللفظية ما دامت المعاني قاسماً مشتركاً بينهم، وهو ما أكّد عليه "أبو هلال العسكري" (ت 395 هـ) بقوله: «إنما تتفاضلُ الناسُ في الألفاظِ ورصفِها وتأليفِها ونظمِها»³.

ونلمس أثراً بالغاً لمقولة الجاحظ في توجيه رأي "ابن رشيق القيرواني" (ت 456 هـ) الذي يعتبر أن «اللفظ أغلى من المعنى ثمناً، وأعظم قيمة، وأعز مطلباً؛ فإن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والهاذك، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك، وصحة التأليف»⁴.

فهذا التراكم المعرفي لا شك أنه ألقى بظلاله على فكر ابن خلدون وهو يرصد ثنائية اللفظ والمعنى؛ فإضافة إلى تأثير الجاحظ ومن هذا حذوه في الاعتناء بالزخرف اللفظي، نلاحظ تأثير النقد المغربي المتمثل في مقولة ابن رشيق، الذي أثني عليه ابن خلدون ثناء كبيراً في مقدمته*، ولذلك ليس غريباً أن يأخذ بتصوره بما أنه ابن بيئته المغربية.

¹ ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص. 635.

² أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج 3، ص ص. 131، 132.

³ أبو هلال العسكري: كتاب الصّناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البحايي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه)، ط 1، 1952، ص. 196.

⁴ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، تحقيق وتفصيل وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت - لبنان، ط 5، 1981، ص. 127.

* ينظر: عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1386.

ج/ مكانة الأسلوب في المنوال البلاغي العام:

يحدّد ابن خلدون بوضوح مكانة الشعر من بقية التراكيب النحوية والبلاغية والعروضية. ممّا يساهم في ضبط ماهية الشعر بشكل دقيق، وقد توصّل إلى ذلك بالاعتماد على تحليل معمّق لمفهوم رئيسي هو **الأسلوب**، الذي وظّفه بكيفية جديدة مغايرة لما كان مألوفاً عند النقاد السابقين¹.

يتناول ابن خلدون الأسلوب في **فصل صناعة الشعر ووجه تعلّمه**، بقوله: «ولنذكر هنا سلوك* الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه»².

فإذا كانت اللغة عبارة عن قائمة من الإمكانيات المتاحة للتعبير، فإن بسطها في صورة متجانسة تحقّق هدفها التواصل والتأثير، يستلزم من المنشئ أن يفرغها في قالب الأسلوب، بوصفه طريقة ذاتية في اختيار سمات لغوية دون أخرى، وتنسيقها بطريقة مخصوصة بهدف التعبير عن موقف معين من جهة أخرى.

كما يوجّه ناقدنا نظرته للقضية وجهة أخرى حينما اعتبر أن الأسلوب «إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً كما يفعل البناء في القالب أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه. فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة»³.

¹ ينظر: محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص 159، 160.

* في نسخة أخرى: مدلول لفظة.

² عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1410.

³ المصدر نفسه، ص. 1411.

فهذا العرض الذي يكرّسه ابن خلدون لفن الشعر يعتمد على معنى "الأسلوب" وحده. وهذا المعنى هو الذي يملئ أجوبته على الأسئلة الكبرى: ما هو الشعر؟ وما الشيء الذي يُكسب نصًّا ما صفة الشعرية؟¹، وفضلاً عن هذا فكلام ابن خلدون عن الصور الذهنية وأعيان التراكيب يشي بتأثره الكبير بحازم القرطاجي، الذي يرى أن المعاني الذهنية إنما هي «صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد»². وهو كما نرى نفس تصوّر ابن خلدون للعملية التواصلية؛ حيث يعتمد المتكلم إلى ذهنه الجمعي ليستقي منه دوالاً لغوية - هي محصلة لإدراك الواقع الخارجي - تكون بادئ الأمر في هيئة صور ذهنية، يعتمد إلى تركيبها وفق المنوال الصحيح (نحوياً وعرفياً) أو ما يصطلح عليه بالمرجع، ليكون كلامه الجاري على الأسلوب المتعارف عليه.

وتأسيساً لما ذكره سابقاً، يقيم ابن خلدون حدًّا مميزاً بين الأسلوب - الذي يقصد به شعرية القول - وبين النسق التركيبي للخطاب (الإعراب)؛ فإذا كانت القواعد تتحكم في العلاقات بين مختلف عناصر اللغة، ضامنة لشرط صحة العبارة، فإنها لا تلعب أي دور في شعريتها، فلطالما وُجِدَت جمل نحوية صحيحة لكنها لا تحتوي على أية فضيلة شعرية. ويمتدّ الحدّ الفاصل ليشمل البلاغة والبيان، اللذان ينظّمان - على المستوى الأسلوبي - مناسبة العبارة للفكرة في النص، إلّا أنّهما لا يستطيعان خلق شعر. ويضاف إليهما العروض الذي لا ينصبّ إلّا على النظام الصوتي والإيقاعي للقصيدة³.

وعن هذا الحدّ القائم بين الأسلوب (الشعرية) وهذه العلوم الثلاثة، يقرّر ابن خلدون بأن شعرية القول أو الأسلوب «لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص

¹ ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص. 101.

² حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 15.

³ ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص. 101، 102.

التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية»¹.

فعلوم النحو والبلاغة والعروض تنفع في إصلاح الكلام ومطابقته لقوانين النظم والنثر؛ فقد يعرفها المتكلم ومع ذلك لا يُحسن معها إنشاء الكلام الأدبي. أما صياغة الأسلوب الجميل فهي فن يعتمد على الطبع والتمرس بالكلام البليغ.² لا يمكن إذن تقويم الأسلوب في علاقته بالمعارف اللغوية وحسب، إنه يشتمل عليها إلا أنه يتخطاها، ويتخذ له موضعاً أبعد. كما لا يمكن تقويم الأسلوب في علاقته بالغرض الشعري الذي يريد الشاعر التعبير عنه.³

ويختار ابن خلدون - لأجل إقناعنا - غرضاً تقليدياً هو "سؤال الطلول" فيبين الطرق المختلفة لتناوله؛ من تعيين موضع الطلول، ودعوة الأصحاب إلى سؤالها أو البكاء عليها حال التذكّر، والحوار مع شخص خيالي، وسؤال البرق والمطر، والتفجّع والألم...⁴.

يشير الأسلوب إذن إلى مختلف الطرق للتمكّن الشعري من واقعة ما، والطرق الشعرية لإدراكها. إنه يتحكم في علاقة الشاعر بالعالم، ويفرض عليه موقفاً إزاء هذا الشيء المراد إدراجه في القصيدة.

وبهذا المعنى سيصبح الأسلوب واقعة ذهنية وصورة تتملك الواقع وتملي اللغة. فالأساليب المطروحة هي تأويل لهذا الواقع في حدود ما توجه به استثماره من لدن الفكر. فالإشارات التي توفرها تسمح للخيال الصانع بالعثور على العبارة اللغوية

¹ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص ص. 1410، 1411.

² ينظر: أحمد الشايب: الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر - القاهرة، ط 6 [مزيدة ومنقحة]، 1966، ص. 43.

³ ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص. 102.

⁴ ينظر: عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص ص. 1411 - 1413.

المناسبة¹. ذلك أن الأسلوب في الأصل صورة ذهنية تمتلئ بها النفس وتطبع الذوق من الدراسة والمران، وعلى مثال هذه الصورة الذهنية تتألف العبارات الظاهرة التي نسميها أسلوباً، لأنها دليله وناحيته اللغوية الناطقة².

وهذا ما عبّر عنه ابن خلدون سابقاً: (تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً).

إلا أن هذه العملية ليست - في ذاتها - هي الشعرية، إنها تصبح كذلك لأنها تجسّد الإدراك الذي يمثلها. ومن هنا تأتي خاصية الشمولية التي ينسبها ابن خلدون إلى الأسلوب، حيث ينبغي لكل غرض يصف شيئاً، ولكل تأليف لغوي يعبر عنه، المتولّد أمام الأسلوب بوصفه ممثلاً للشعرية. وهكذا فمن الضروري اكتساب هذه المقدرة على إدراك الواقع اللغوي إدراكاً شعرياً³.

ومن جهة أخرى حاول ابن خلدون أن يفصل فصلاً تاماً بين الشعر والنثر بالتمييز بينهما على مستوى الأسلوب لا الوزن، لكنه قصد بالأسلوب هنا الأغراض الشعرية وبعض أساليبها ومعانيها، فخصّ النسب بالشعر، والحمد والدعاء بالخطب، والدعاء - مرة أخرى - بالمخاطبات وأمثال ذلك. وأباح في الشعر جوازات لا يُسمح بها في المخاطبات السلطانية، وهي: "اللوزنية* وخلط الجدل بالهزل والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات...". آخذاً على بعض معاصريه استعمال أساليب الشعر وموازينته في

¹ ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص. 102.

² ينظر: أحمد الشايب: الأسلوب، ص. 43.

³ ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص. 102.

* يقصد بها الطّرف، جاء في اللسان (مج 5، ج 44، ص. 4024 - مادة لدع): «وَاللَّوْذَعِيُّ: الْحَدِيدُ الْفُؤَادِ وَاللَّسَانِ، الطَّرِيفُ كَأَنَّهُ يَلْدَعُ مِنْ ذِكَايِهِ».

المنثور حتى "صار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن". ولهذا أوجب أن تترّ المخاطبات السلطانية عن مثل هذه الأساليب¹.
ويذكرنا كلام ابن خلدون بما سَمَّاه الفارابي "قولاً شعرياً"، حيث جعل المحاكاة أعظم ما في قِوام الشعر بينما الوزن أصغر ما يميّزه. والطريف عنده أنه لم يُخرج القول الذي يتضمّن محاكاة دون وزن من مجال الشعر إلى مجال النثر، بل وجد له مجالاً وسطاً بين المتزلتين، هو اعتباره قولاً شعرياً يمكن أن يصبح شعراً إذا وُزن وقُسم أجزاءً².

¹ ينظر: عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص ص. 1406، 1407.

² ينظر: الفارابي: جوامع الشّعْر ضمن كتاب: أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعْر، ومعه جوامع الشّعْر للفارابي، تح و تع: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة، 1971، ص ص. 172، 173.

الفصل الثاني

الصورة في كتابات النقاد المغاربة

1- الصورة عند حانرم القرطاجني

2- الصورة عند السجلماسي

3- الصورة عند ابن خلدون

«تستعمل كلمة الصورة - عادة - للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق، أحياناً، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»¹. حيث لا تهدف الصورة الشعرية إلى تقريب دلالتها من فهمنا، ولكنها تسهم في خلق إدراك متميز للأشياء؛ ذلك أنها تسلك سبلاً مختلفة اختلافاً جذرياً عن لغة الحياة اليومية، فهي لغة يتلبسها الغموض لأنها وسيلة فنية من وسائل البناء الشعري.

1- الصورة عند حازم القرطاجني:

يمثل منهاج حازم القرطاجني مرحلة جديدة في تاريخ نظرية الشعر عند العرب، إنه بقدر ما يستلهم مجهودات المتقدمين من البلاغيين والفلاسفة حول الصورة الشعرية، بقدر ما يحاول تقديم صيغة جديدة لها، عبر تطعيمها بمفهومين فلسفيين نالا الخطوة في كتابه؛ هما المحاكاة والتخييل.

أ/ التخييل جوهر الشعر الحقيقي:

يلقى التخييل منزلة عظيمة في المنهاج، إذ هو عند حازم مقوم أساسي من مقومات الشعرية، وهو الآلية الكبرى التي يستغلها الشاعر لإبداع القول الشعري². حتى إن حازماً يرهن شعرية القول بوقوع التخييل فيه - إضافة إلى المحاكاة -، فإذا وقع، «التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً لأنّ الشعر لا تعتبر فيه المادّة، بل ما يقع في المادّة من التخييل»³. فالتخييل بهذا المعنى هو جوهر الشعر وحقيقته.

لقد سعى حازم إلى تحديد مميزات الكلام الأدبي عن الكلام العادي من خلال مقارنة علم البلاغة، بوصفه علماً شاملاً لصناعتي الشعر والخطابة، اللتان وإن اشتركتا في المعاني، فإنهما تتباينان في الغايات. حيث أنه «لما كان علم البلاغة مشتملاً على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادّة

¹ مصطفى ناصف: الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص. 03.

² ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 158.

³ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 83.

المعاني ويفترقان بصورتي التخيل والإقناع وكان لكليتيهما أن تحيّل وأن تقنع في شيء شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخيل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده وكانت النفس إنّما تتحرّك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأنّ يحيل لها أو يوقع في غالب ظنّها أنّه خير أو شرّ بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء إنّها خيرات أو شُرور¹. ففي حين تختص الخطابة بالإقناع، ينفرد الشعر بالتخيل الذي يميزه عن أصناف القول الأخرى، ويسعى الشاعر من خلاله إلى التأثير في المتلقي، من خلال ما يقدمه من أقوال يرجو من ورائها طلب فعل أو اعتقاده أو التخلي عن فعله.

إن الشعر عملية تخیيلية تتم في رعاية العقل - كما فهمه حازم والفلاسفة الذين اعتمد عليهم -، فالشاعر يأخذ من القوة المتخيلة مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله، أو يتركها لما أسماه حازم **بالقوة المائزة والقوة الصانعة**²، فبالأولى يميّز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض ممّا لا يلائم ذلك، وما يصحّ ممّا لا يصحّ. أمّا القوة الثانية فتتولّى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظميّة والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرّج من بعضها إلى بعض؛ وبالجملة التي تتولّى جميع ما تلتم به كليّات هذه الصناعة³. «وعن طريق ممارسة القوتين لدورهما في ضبط معطيات التخيل عند الشاعر وتنظيمها وتوجيهها، يمكن للشعر أن يؤثر في القوة المتخيلة عند المتلقي، وتلك - بدورها - تثير القوة التزوعية عنده، مما يؤدي إلى اتخاذ المتلقي وقفة سلوكية بعينها»⁴.

فمن هذا المنطلق يكون التخيل الشعري عملية إيهام موجهة، تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفاً. وتبدأ العملية بالصور المخيلة التي تنطوي عليها

¹ المصدر السابق، ص ص. 19، 20.

² ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 125.

³ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 43.

⁴ جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 125.

القصيدة. ثم تتوجه العملية إلى المتلقي لاستدعاء خبراته المخترنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة، فيتم الربط - على مستوى اللاوعي من المتلقي - بين الخبرات المخترنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفاً¹، وذلك أمر طبيعي - في عرف الفلاسفة المسلمين - ما دام التخيل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النفس، ذلك أن «المخيّل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكري»²، أي على مستوى اللاوعي.

يذهب حازم إلى أن «الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يجبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو مجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قوَيَ انفعالها وتأثرها»³. هذا الكلام - في جزءه الأول - يذكرنا بتعريف "قدامة بن جعفر" للشعر بأنه «قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفَّى يَدُلُّ عَلَى مَعْنَى»⁴. لكن القرطاجني لا يكتفي بعنصري الوزن والقافية، بل يضيف لهما التخيل، الذي يضمن إثارة انفعال المتلقي والتأثير فيه، وهذا لن يتحقق إلا من خلال قول تضمّن حسن التخيل والمحاكاة، أين تبرز براعة الشاعر وقدرته التصويرية. لأن الشعر - عند حازم - إثارة تخيلية لانفعالات المتلقي، يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة. هذه الإثارة تُحدث فعلها في "قوى الإدراك الباطن" لدى المتلقي؛ بمعنى أن صور الشعر أو مخيلاته تثير جانباً خاصاً من الصور

¹ ينظر: المرجع السابق، ص. 126.

² أبو علي بن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 161.

³ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 71.

⁴ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 17.

الذهنية المخترنة في ذاكرة المتلقي. وعندما تُستثار هذه الصور المخترنة - بفضل الصور أو المخيلات التي يطالعها في القصيدة - تنشط قواه التخيلية والوهمية، فتربط بين مخيلات الشعر وما استُثير من صور مختزنة، مما يفضي بالمتلقي إلى حالة إدراكية تؤثر - بدورها - في قواه التزوعية، فتفضي به إلى الوقفة السلوكية التي عبّر عنها حازم بطلب الشيء أو فعله، أو التخلي عن طلبه أو فعله¹. فإذا كان حدوث هذا التأثير مرتبطاً أساساً بمدى تخيلية القول الشعري، وجودة المحاكاة والتصوير فيه، فإن حدوث ردّة الفعل أو الاستجابة التخيلية، ستكون وفقاً على فاعلية المخيلة لدى الشاعر والمتلقي على السواء.

وكلام حازم السابق - في شقه الأخير - يُظهر أن التخيل والمحاكاة هما الحقيقة المميزة للشعر، لكن حازماً لا يقف عند هذا الحدّ، بل يواصل موضحاً أن تلك المحاكاة المعتمدة في العمل الشعري قد تكون قائمة بنفسها، وقد تعتمد على أشياء مساعدة ترسخ الصورة وتؤكدّها؛ وهي التأليف المنسجم للكلام، صدقه أو قوّة شهرته أو باجتماع كل ذلك. على أن تحقيق المحاكاة للغاية المنشودة لها في الشعر يترسخ من خلال اقترانها بالإغراب، الذي ينجم عنه تفاجؤ المتلقي بالأشياء المستغربة مما يُحدثُ عنده التعجّب، فيكون بذلك تأثر النفس بالقول الشعري أكبر وانفعالها أقوى. «وارتباط التعجب بالغرابة والاستغراب عائد لرؤية حازم للشعرية وكونها لا تتحرك على قطب المعتاد والمألوف، بل تنحو إلى كسر المألوف وما يتوقعه المتلقي، وتفاجئ أفقه بالمستطرف والنادر الوقوع والمستغرب، وحينما يزحزح عما توقعه تحدث له لذة الانفعال والهزة الجمالية»². فطبيعة النفس ميّالة إلى الأشياء المستغربة، التي تكون أكثر علوقاً بالذهن وتأثيرها في النفوس أبلغ. لذلك كان الاستغراب أمراً مساعداً في تحقيق الاستجابة التخيلية التي ينتظرها الشاعر من المتلقي.

¹ ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص. 298.

² فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 86.

يقدم حازم تعريفاً آخر للشعر يختلف شيئاً ما عن الأول مفاده أن «الشعر كلام مخيّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والثّامه من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل»¹. يلاحظ أن القرطاجني يقدم التخييل على الوزن والقافية، فالكلام المخيّل هو الكلام الذي يمكن الحكم عليه بأنه شعر، يضاف إلى ذلك الوزن، فهو كلام منظّم يستند إلى أوزان خاصة، وقد زيد فيها القافية. وإذا كان الشعر يتكوّن من مقدمات مخيّلة، فإنه لا أهمية للصدق والكذب فيها، حيث تعطى الأولوية للتخييل في بناء تلك المقدمات.

هكذا وجد حازم القرطاجني في مفهوم التخييل القانون الشعري الذي يؤسّس شعرية القصيدة العربية، بل إنه يُلغي القافية والوزن لصالح التخييل؛ إذ يجعل التخييل المحور الذي تدور عليه شعرية الأثر وأدبيته، من خلال تمييزه بين أفضل الشعر وأردئه. وهذا ما جعل حازماً يعرف الشعر - مرة ثانية - مقدّماً التخييل على الوزن والقافية، بعد أن قدّمهما سابقاً على التخييل، وسرّ ذلك أن التخييل هو القطب المحوري الجاعل من الكلام شعراً، حيث إنّ الشعر كلام مؤلّف من مقدمات لا يشترط فيها - من حيث هي شعر - غير التخييل ولا شيء سواه. ومن هنا يمكن تعريف الصورة الشعرية عند حازم بكونها الوحدة اللسانية التي تُشكّل تخيلاً، وقاعدتها الأساسية من حيث هي انزياح دلاليّ ودلالة إيجائية - في الآن نفسه - هي أنّها كلما كانت أبعد عن أفق انتظار المتلقي إلّا وحققت المفاجأة الجمالية².

ويرى حازم أن «التخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها، أو

¹ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 89.

² ينظر: عمر أوگان: اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، (د.ط)،

تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض¹. بمعنى أن القول الشعري يكون له وقعٌ على المتلقي من خلال الألفاظ المستعملة أو المعاني المعبر عنها أو الأسلوب المتبع، فاجتماع هذه الجوانب وتآلفها الحسن في بنية النص الشعري، من شأنه حدوث تصوّر ذهني لدى المتلقي قد يتماشى مع معارفه المختزنة، فيؤدي إلى تحريك نفسه بالانفعال تجاوباً مع ذلك القول وتأثراً بما يعبر عنه، وقد يؤدي هذا القول بالمتلقي إلى وقفة سلوكية معينة سواء بالانبساط أو الانقباض؛ أي أنّ طريقة تلقّي هذا النص الشعري هي المحدد لنوع الاستجابة الحاصلة ومدى تقبّل السامع له.

تتضح أنحاء وجود التخيل من خلال جوانب الشعر المختلفة لتحدّد على إثرها نوعية التخيل الناتج عن الشعر، حيث أن «التخيل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن. وينقسم التخيل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخيل ضروري، وتخيل ليس بضروري، ولكنّه أكيد أو مستحبّ، لكونه تكميلاً للضروري وعونا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه. والتخايل الضرورية هي تخايل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدة والمستحبة تخايل اللفظ في نفسه وتخايل الأسلوب وتخايل الأوزان والنظم؛ وأكد ذلك تخيل الأسلوب². فحدوث التخيل ليس مقتصرًا على جانب واحد من العمل الشعري، ولكنه شامل لكلّ أنحاء، إذ يشمل اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم والوزن. كما أنّ نوع التخيل يتحدّد بالقياس إلى الناحية المتصلة بالشعر، فإمّا أن يكون ضروريًا أو غير ضروري، وهذا لا ينفي الفائدة عن النوع الثاني، ذلك أن التخيل غير الضروري يعمل كمساعد للتأثير في النفوس وجعلها تنبسط أو تنقبض، لكنه ليس جوهريًا في العمل الشعري.

¹ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 89.

² المصدر نفسه، ص. ن.

ب/ المحاكاة اندياح مائي مرآوي:

إذا كان الشعر يحاكي الأشياء أو الأفعال أو القيم، فالشاعر يحيل هذه الأمور إلى المتلقي. لكنه عبثاً يحاول؛ لأن الشعر لا ينقل عالم الموجودات أو المحسوسات نقلاً حرفياً، ذلك أن القصيدة قد تخيل الشيء على ما هو عليه وقد تخيله على غير ما هو عليه¹. ومعنى هذا أن الشعر يوازي الواقع ولا يساويه، وأن العلاقة بين صور القصيدة ومعطيات الواقع علاقة تشابه، وليست علاقة مطابقة أو مساواة. فالقصيدة تقدّم لنا صوراً ليست هي الواقع الحرفي لعالم الأشياء والأفعال والقيم، وإنما هي الواقع معدّلاً بفعل المحاكاة².

فالمحاكاة - بهذا المعنى - هي تصوير للعالم الخارجي وتمثيل له، لأن محصول الأقاويل الشعرية «تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه / خارج الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً»³.

لقد استغرقت قضية المحاكاة عند حازم أجزاء مهمة من كتابه ومن نظريته النقدية، وقد حرص على التقسيم والتفريع في سبيل مزيد من التحديد لها ولطريقة اشتغالها مع التخيل والتناسب لتحقيق الشعرية⁴.

في سياق تحديد حازم لأجود الشعر، يذكر أن المحاكاة قد تكون «مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي أنفعالها وتأثيرها [...] فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت

¹ ينظر: المصدر السابق، ص. 62.

² ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 212.

³ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 120.

⁴ ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 283.

غرابته [...] وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليًا من الغرابة...»¹. فالغرابة والتعجيب مقومان أساسيان لازما حازمًا في تعريفه للشعر، وفي تفصيلات حديثه عن التخيل والمحاكاة. وارتباط التعجيب بالغرابة عائد لكون الشعرية عند حازم تنحو إلى كسر المألوف وما يتوقعه المتلقي، وتفاجئ أفقه بالمستطرف والمستغرب نادر الوقوع، فتحدث له لذة الانفعال². «للفؤوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة لأنّ النفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيّل لها ممّا لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم / يكن أبصره قبل. ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود. وفنون الإغراب والتعجيب في المحاكاة كثيرة. وبعضها أقوى من بعض وأشدّ استيلاء على النفوس وتمكّننا من القلوب»³.

يرتبط التعجيب بالتخيل والمحاكاة بشكل مطّرد عند حازم، إذ «تنقسم التخائيل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلاّ ضرب من رياضة الخواطر والمُلمح في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيّله على ما هو عليه. وربّما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب أو الاعتبار. وربّما كانت محاكاة المطابقة في قوّة المحاكاة التحسينيّة أو التقبيحيّة»⁴. ينصّ حازم بشكل واضح على أهمية محاكاة المطابقة؛ حيث جعلها تعدل المحاكاتين الأخرين، كما أن القصد منها هو التعجيب والإغراب، وهما حجر الزاوية في رؤيته للشعرية ولأثر القول الشعري؛ إذ هما من مقومات الشعرية التي بدونهما لا تتحقق للشعر هزّته الجمالية المتوخاة⁵.

يصف حازم السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس قائلاً: «فأمّا السبب

¹ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 71، 72.

² ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص ص. 85، 86.

³ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 96.

⁴ المصدر نفسه، ص. 92.

⁵ ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص ص. 86، 87.

في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقتراها بالمحسن التأليفية فهو أنه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند / قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عند ما يوحى إليها المعنى بإشارة، ولا عند ما تحتليه في عبارة مستقبحة¹. فحازم يرى أن قيام المعنى في الفكر قد يحصل عن طريق التذكر، وقد يوماً للمعنى بإشارة، وقد تحتليه النفس في عبارة مستقبحة، وقد يكون عبر المحاكاة المصوغة في عبارات بديعة تتضمن من محاسن التأليف ما يكفل أن تتحرك لها مشاعر السامع. وهذا هو سبب حسن موقع المحاكاة من النفس، إذا ما قورن هذا الطريق بالطرق الثلاثة السالفة².

في نصوص أخر يربط حازم بين الشعرية ومياه الأنهار وصفحات سطوحها المرآوية العاكسة للظلال والأشجار والأنوار. وهو حديث ربطه بالمحاكاة، وساقه للتدليل على الفرق بين جمال المحاكاة وقوتها بواسطة أو بغير واسطة. إذ يرى أن «الأقويل الشعرية منها ما يخيّل الشيء ويمثله نفسه بتعرّف صورة الشيء ممّا أعطاه ومثله القول المخيّل، كالذي يحاكي بالدمية صورة امرأة فتعرف صفاتها بها؛ ومنها ما يترك فيه المعنى المخيّل للشيء ويخيّل بما يكون مثالا لذلك المعنى، كالذي يتخذ مرآة فيقابل الدمية بها فيريك تمثالها فتعرف أيضا صورة الشيء المحاكي بالدمية بالتمثال الذي يبدو للدمية في المرآة»³.

ويرى حازم أن الهزة الجمالية أقوى وأوقع في حال المحاكاة المقرونة بالتعجب. ويمضي في سياق الاستدلال لأثر التعجب والمحاكاة بواسطة، مقررًا الأمر للمستمتع بصورة المياه، قارئًا المحاكاة بالمرآة والمياه⁴، يقول في هذا الصدد: «إنّ من أحسن ما يرى من ذلك تصوّر أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسرحية في صفحات المياه الصافية الساكنة التموّج من الخلجان والأودية والمذانب

¹ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 118.

² ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 87.

³ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 126.

⁴ ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 89، 90.

والأنهار. وكذلك نمثل أفانين شجر الدوح بما ضمّ من ثمر وزهر في صفحات الماء الصفو إذا كان الدوح مطلاً عليه. فإنّ اقتران طرقي الغدير الدوحية بما يبدو من مثالها في صفاء الماء من أعجب الأشياء وأبهجها منظراً. ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له ممّا هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية»¹ كقول "أبي تمام" (ت 231 هـ):²

دَمْنٌ طَالَمَا التَقَتْ أَدْمُعُ الْمُزْ نِ عَلَيْهَا وَأَدْمُعُ الْعُشَّاقِ

وقول "أبي علي التّنوخي" (ت 384 هـ):³

لِما ساءني أن وحشتني سيوفهم وأنك لي دون الوشاح وشاح

«فحسن اقتران أدمع العشاق، وهي حقيقة، بأدمع المزن وهي غير حقيقية، واقتران الوشاح الذي هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتنق وهو غير حقيقي يجري في حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذي له حقيقة بمثاله في الغدير ولا حقيقة له من العين. فإنّ المسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من العين»⁴.

وبعضي حازم في تفسير سرّ جمال المحاكاة، رابطاً الدمية والمرآة بصفحات المياه. يقول: «وأما تخيل الشيء نفسه بالقول المحاكي له فكأنّ نسبته إلى النفس والسمع نسبة إفصاح الزجاجة عمّا حوته وإفشائها سرّ ما أودعته إلى العين من تماثيل الشمع ذوات الأنوار أو الأدواح الخضر ذوات النّوار في صفحات الماء ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة، لأنّ حال معاينة أشكال هذه الأشياء في

¹ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 127، 128.

² الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج 1، تقديم وتحقيق: راجي الأسمر، سلسلة شعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 2، 1994، ص. 461. معنى البيت: لطالما مطّر السحاب هذه الدّمْن وبكى عليها العُشّاق، جزعاً على من كان فيها.

³ أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج 2، شر و تح: مُفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، 1983، ص. 406.

⁴ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 128.

المياه أقلّ تكرّراً على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور. فهي لها أشدّ استطرافاً. وأيضاً فإنّه يقع في اقتران تمثال الشيء المستحسن به من التشاكل نحو ممّا يقع بين اقتران بعض المتلوّنات ببعض»¹.

ويسترسل حازم في حديثه عن المحاكاة والمرآة، مُقرّباً مفهوم المحاكاة بواسطة وبغير واسطة. يقول: «وتنقسم المحاكاة من جهة ما تخيّل الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين: قسم يخيّل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيّل لك الشيء في غيره. وكما أنّ المحاكي باليد قد يمثّل صورة الشيء نحتاً أو خطّاً فتعرف المصوّر بالصورة، وقد يتّخذ مرآة بيدي لك بما تمثال تلك الصورة فتعرف المصوّر أيضاً بتمثال الصورة المتشكّل في المرآة فكذلك الشاعر تارة يخيّل لك صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيّلها لك بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء. فلا بدّ في كلّ محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطريقتين: إمّا أن يحاكي لك الشيء بأوصافه التي تمثّل صورته، وإمّا بأوصاف شيء آخر تماثل تلك الأوصاف. فيكون ذلك بمثالة ما قدّمت من أنّ المحاكي الشيء، بأن يضع له تمثالا يعطي به صورة الشيء المحاكي، قد يعطي أيضاً هيئة تمثال الشيء وتخطيطه بأن يتّخذ له مرآة بيدي صورته فيها. فتحصل المعرفة بما لم يكن يعرف: إمّا برؤية تمثاله، وإمّا برؤية صورة تمثاله. فيعرف الشيء بما / يحاكيه، أو بما يحاكي ما يحاكيه. وربّما ترادفت المحاكاة وبني بعضها على بعض فتبعد الكلام عن الحقيقة بحسب ترادف المحاكاة وأدّى [ذلك] إلى الاستحالة. ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتّى تبعد عن الحقيقة برتب كثيرة لأنّها راجعة إلى هذا الباب. فمحاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة»².

ففي النصوص السابقة إشارات واضحة إلى ارتباط مفهوم المحاكاة بالمرآة

¹ المصدر السابق، ص ص. 128، 129.

² المصدر نفسه، ص ص. 94، 95.

وبالمياه السيّالة. وهو أمر شديد الأهمية، فحازم يطور مفهوم المرآة، ويحوّله من مجرد سطح عاكس ساكن إلى سطح حي متحرك هو سطح المياه. التي تملك طبيعة شفافة مرآوية قابلة للتحرك والاندياح، فهي سائل متدفق وهو ما يجعل سطح الماء مختلفاً عن سطح المرآة المنفعل، الذي يقبل ما ينعكس عليه من أشكال فحسب دون أيّ حركة أو تفاعل. أمّا منظر الأشياء على مرآة الماء فشيء آخر مختلف تماماً؛ إنه متمازج ومتفاعل، يتحرك بالأشياء في حركة تناغم واندياح وتموّج وترقق على سطحه في حال الصفو والسكون، فهذه الحيوية في التحرك تحدث بفضل سيولة سطح الماء، التي لا يملكها سطح المرآة الجامد¹.

إن حركة اللغة في ذهن حازم وحركة التشكّل للشعرية تتحرك على هذه النظرة المائية المرآوية. ولذلك أتبع حديثه عن التخيل وعن المحاكاة أحياناً بحديثه عن الإيهام والتمويه، والمحاكاة في عمقها حركة تحويل ما هو معتاد ومألوف² لما هو مستغرب في اشتغال في. وعليه ربط حازم المحاكاة بالغربة، فتحدّث عن محاكاة الشيء بغير المؤلف، أي أن تكون حاله مستغربة. ومثال ذلك قول "ابن درّاج القسطلّي" (ت 421 هـ):

وسُلافةُ الأعنابِ تُشعلُ نارها تُهدى إليّ ينانعِ العنّابِ

فالمؤلف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار لا أن يوقع، فأغرب الشاعر في هذه المحاكاة³. فجاء بناؤه لهذه الصورة بما هو مستغرب وغير مألوف. وهذا بغية زيادة التأثير في المتلقي. «ولو أن الشعراء جروا فيما يبدعون من صور على السنن المؤلف، لما تميزت رؤية الشاعر عن سائر الرؤى، ذلك بأن الشعراء يمتحنونا أفقاً مائلاً يعدل عن المؤلف، ويهيئ نوعاً من المضايقة التي تحققها صور الخيال

¹ ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 90، 91.

² ينظر: المرجع نفسه، ص. 91.

* ديوان ابن درّاج القسطلّي، تحقيق وتعليق وتقديم: محمود علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي بدمشق، ط 1، 1961، ص. 183.

³ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 95.

وأبنية الإسناد الشعري القائم على الاقتحام والمغامرة اللغوية»¹.

واستتباعاً لما سبق، فالمحاكاة بحسب تنوعها إلى المؤلف والمستغرب ومقابلة بعضها ببعض، تقع في ستة أقسام: (1) محاكاة حالة معتادة. (2) محاكاة حالة مستغربة. (3) محاكاة معتاد بمعتاد. (4) ومستغرب بمستغرب. (5) ومعتاد بمستغرب. (6) ومستغرب بمعتاد.²

وأفضل أنواع المحاكاة كما يقرّر حازم هي "المستغربة"؛ ذلك أن لها وقعاً في النفس هو غيره بالنسبة للمعتاد المعهود. لأن النفوس أنست بالمعتاد، بينما غير المعتاد يُفجّؤها بما لم يكن به لها استئناس قطّ. فتتفعل بالميل إلى الشيء والانقياد له، أو النفور عنه.³

إن المحاكاة اندياح مائي مرآوي تتحرك على سطحه تماثيل اللغة أو دمي الشعرية في دأب مستمر، وهو ما يدعم الطبيعة السيّالة للمعنى، الذي تأتي المحاكاة لتتقله وتقربه وتمثله للمتلقّي.⁴

ج/ المحاكيات القولية والمحاكاة التشبيهية:

يمكن اعتبار الفرق بين المحاكاة والتشبيه فرقاً بين أصل وفرع، لأن التشبيه فرع من فروع المحاكاة القولية، والمحاكاة القولية فرع من فروع المحاكاة عموماً.⁵ ويبدو أنه كلما تفرّعت عن المحاكاة فرع لحقتها صفة تميّزها، لذلك يسمي حازم التشبيه "محاكاة تشبيهية"⁶. غير أنه لم يتحدث عن أصناف المحاكيات القولية

¹ عاطف جوده نصر: الخيال (مفهوماته ووظائفه)، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، (د.ط)، 1984، ص. 184.

² ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 95.

³ ينظر: المصدر نفسه، ص. 96.

⁴ ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 91.

⁵ ينظر: محمد الحافظ الرّوسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني (مشروعه النظري: مقوماته وقوانينه)، مج 2، منشورات دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط - المغرب، ط 1، 2008، ص. 656.

⁶ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 111.

لأنه صرف جُلَّ اهتمامه للبحث في المحاكاة التشبيهية، ورغم ذلك يمكن القول أن هذه أصناف المحاكيات القولية لا تخرج عن التشبيه والاستعارة وما تركب منهما أو تفرّع عنهما¹. وفي ذلك يقول ابن سينا: «وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب»².

فالتشبيه عند حازم فهو شكل شعري مستقل يذكره في تصنيفه الأجناسي الصيغي لأشكال القول الشعري، حيث يقول: «ولما كان القول / في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفاً أو تشبيهاً أو حكمة أو تاريخاً احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنوع الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها، ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال، وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء آخر تشبهها، وقضايا متقدمة تشبه التي في الحال»³.

وإذا كان الوصف عند حازم نقلاً لحقائق الأشياء والذوات، فإن التشبيه (وهو أحد الأشكال الصيغية التي يمتد إليها الوصف) ينهض أساساً على محور الكيفية وملاحظة الشبه بين شيئين من زوايا النسبة والاقتران أو الافتراق. وهو لا ينشأ على محور الحقائق كالوصف، وإنما يدخل منذ البدء مباشرة من عالم الحقائق إلى عالم التخيل للفت انتباه المتلقي إلى الحالة الجمالية التي يسميها حازم بالتعجب أو الإحساس بالغرابة⁴. حيث ينص على أن أحد مكامن التعجب يتأتى من التشبيه الذي يلتفت إلى النسب والاقترانات؛ ذلك أن «التعجب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقلّ التهدي إليه من سبب للشئ تخفى سببته، أو غاية له،

¹ ينظر: محمد الحافظ الرّوسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجي، ص. 656.

² ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طالس: فن الشعر، ص. 171. ويقصد بالتركيب ما تركب من التشبيه والاستعارة.

³ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 42.

⁴ ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 134.

أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغرها»¹.

وإذا كان الوصف (وهو الشكل المهيمن على بقية أشكال الشعر وأقسامه الصيغية عنده) قائماً على آلية المحاكاة، فإن التشبيه يقوم على آلية المقايسة، ويقوم على محور الكيفية وإقامة علاقة بين شيئين، حيث تشترك آلية المقايسة والتشبيه بمقولة العلاقة والاقتران والنسبة والإضافة. وهي مسألة تفضي إلى مسألة التبادل والتجاوز والتقاطع، حيث التشبيه والمجاز والاستعارة كل منها يقوم بغاياته الجمالية في ملاحظة جهة أو جهات من علاقات الاقتران والتناظر والنسبة والتناسب أو التضاد والتخالف².

وليس فيما بين أيدينا من كتاب المنهاج نص صريح يدل على أن حازماً لم يأخذ بكل ما قاله الفلاسفة المسلمون في الفرق بين التشبيه والاستعارة. ولكن الذي يدل على ذلك هو نص نقله "بهاء الدين السُّبُكِي" (ت 773 هـ) عن حازم يقول فيه مفرقاً بين التشبيه - الذي يكون بغير حرف - والاستعارة: «التشبيه مصرح بحرفه والاستعارة أن يطلق على المشبه اسم المشبه به من غير تصريح بأداة التشبيه»³. وهو تعريف - وإن بدا كالمأخوذ من قول "ابن سينا": «والتشبيه يجري مجرى الاستعارة إلا أن الاستعارة تجعل الشيء (غيره)، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره، لا غيره نفسه»⁴ - إلا أنه بعيد عن الأصل الذي ينظر إليه ابن سينا وهو

¹ حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 90.

² ينظر: فاطمة الوهبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجي، ص. 135، 136.

³ بهاء الدين السُّبُكِي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ضمن كتاب: سعد الدين التفتازاني: شروح التلخيص، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص. 300.

⁴ ابن سينا: الخطابة من كتاب الشفاء، تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية / الإدارة العامة للثقافة - القاهرة، (د.ط)، 1954، ص. 212.

الأصل الأرسطي الذي لا يرى فرقاً بين التشبيه والمجاز إلا في استعمال التشبيه للحرف وعدم استعمال المجاز له¹.

ويتحدث القرطاجني عن الاستعارة في معرض كلامه عن وسيلتي المحاكاة؛ وهما المحاكاة بواسطة والمحاكاة بغير واسطة - متأثراً في ذلك بالفارابي - فيقول: «وتنقسم المحاكاة من جهة ما تخيل الشيء بواسطة أو بغير واسطة قسمين: قسم يخيّل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيّل لك الشيء في غيره [...] ولذلك لا يستحسن بناء بعض الاستعارات على بعض حتّى تبعد عن الحقيقة برتب كثيرة لأنّها راجعة إلى هذا الباب. فمحاكاة الشيء نفسه هي المحاكاة التي ليست بواسطة، ومحاكاة الشيء بغيره هي المحاكاة التي بواسطة»².

فكلام حازم عن الاستعارات في هذا الباب إشارة إلى ما سمي بالتغيرات المركبة؛ والمركّب كما عرفه "ابن رشد": «هو أن يبدل الأمر بشيء ما، ويبدل مكان ذلك الشيء شبيهه، ويؤخذ بعد ذلك لازم ذلك الشبيه مكان ذلك الشبيه، ثم يؤخذ عرض ذلك اللازم بدل ذلك اللازم، فيغمض الوقوف على مثل هذا النوع من التغيرات»³.

وهذا القسم الثاني الذي يسميه حازم محاكاة بواسطة هو ما يطلق عليه "ابن سينا" في الخطابة عبارة (مستعار المستعار ومغيّر المغيّر). والملاحظ أن كلاً من ابن رشد وابن سينا ينصح بتجنّب في الخطابة لا في الشعر، لكن حازماً لا يستحسنه في الشعر أيضاً، طلباً للمقاربة في الاستعارة، وهو ما طلبه أغلب النقاد من غير الفلاسفة، فكأنّ القرطاجني يجمع بهذا ما بين الذوق النقدي العربي والتعليل الفلسفي⁴.

¹ ينظر: محمد الحافظ الرّوسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ص. 659.

² حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 94، 95.

³ أبو الوليد بن رشد: تلخيص الخطابة، تح و شر: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة، (د.ط)، 1967، ص. 548.

⁴ ينظر: محمد الحافظ الرّوسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ص. 654.

أمّا أقسام المحاكاة التشبيهية فيقسمها حازم إلى عدة أقسام يؤول معظمها إلى قسمة هي كالأصل لها؛ هي قسمته المحاكاة إلى محاكاة موجود بموجود، ومحاكاة موجود بمفروض الوجود مقدّره. وهذه الأقسام تعود في معظمها إلى أحد هذين الأصلين دون غيره هما المحاكاة بأمر موجود، لأن المحاكاة بأمر مفروض لا يتفرع عنها شيء، بالإضافة إلى أنها محاكاة على غير الوجه المختار¹. وفي ذلك يقول حازم: «وينبغي أن ينظر في المحاكاة التشبيهية من جهات. فمن ذلك جهة الوجود والفرض. وينبغي أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض»². ويقصد بذلك حازم أن المشبه به ينبغي ألا يكون أمراً يفترضه الشاعر وإنما ينبغي أن يكون أمراً موجوداً في الحقيقة. وأصل ذلك حديث ابن سينا عن الغلط الذي يلحق الشعر ويقع فيه الشاعر، إذ ذكر أنه من وجهين: «فتارة بالذات وبالحقيقة، إذا حاكى بما ليس له وجود وإلا إمكانه؛ وتارة بالعرض إذا كان الذي يحاكي به موجوداً لكنه حُرّف عن هيئة وجوده، كالمصوّر إذا صور فرساً فجعل الرجلين - وحققهما أن يكونا مؤخرين - إما يمينين أو مقدمين»³. ولعلّ الذي قوّى في نفس حازم صحة هذا التقسيم أنه وجد ابن سينا في (الخطابة) يقسم الأمثلة على هذين الضربين، وحازم يعدّ الأمثلة ضرباً من ضروب المحاكاة، فكأنه قاس هذا على تلك. وهكذا انقسمت المحاكاة إلى هذين القسمين في نظر حازم ثم انقسم أحد القسمين إلى فروع مختلفة.

2- الصورة عند السجلماسي:

ترتبط الصورة الشعرية عند السجلماسي بشكل أساسي بجنس التخيل، الذي يعوّل عليه كثيراً في رسم مفهوم جديد للصناعة الشعرية. كما يقوم التناسب - بوصفه مبدأ جامعاً لمبحث الصورة - على ربط علائق الأطراف فيها بحسب

¹ ينظر: المرجع السابق، ص. 661.

² حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 111.

³ ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فنّ الشعر، ص. 196.

مقتضيات الوضع المقامي.

أ/ اللغة بين طاقتي التصريح والإيحاء ورسم الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة الشعرية خاصية تحوّل دلالي محرّكة للأدبية، ذلك أنّها تتمركز في الاستخدام الأدبي للغة في وعي دقيق بطاقتي اللغة في التصريح والإيحاء، هذا الوعي ينتظمه مبدئيًا ما أسفر عنه تقصّي السجلّماسي في مبحث الدلالة اللغوية¹ وتزليلها في أقسام «المطابقة وهي: دلالة الكل (على الكل) كدلالة اسم البيت على البيت. ودلالة التضمنين وهي: دلالة الكل على الجزء كدلالة اسم البيت على الحائط، ودلالة المعنى الأخص على المعنى الأعم من حيث هو جزء ماهيته كدلالة النوع على الجنس. والدلالة الثانية: دلالة الزوم وهي: دلالة الانجرار كدلالة السقف على الحائط، والحائط على الأساس»². لتستحيل هذه الأسس ضوابط لمحاصرة كل دلالة في أي سياق لغوي.

«ويتمخض الصوغ لقضايا الصورة البلاغية المتزل في سياق الدلالات السابقة، المدرج في سياق مقولة التخيل الشعري باعتبارها مرتكز التفرّيع لكل بحث صوري بحسب التقليد الفلسفي إلى منظور تصنيفي»³ يراها أقسامًا أربعة «هي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة - وقوم يدعونه التمثيل -، ونوع المجاز»⁴. ودون الإخلال بمبحث الصورة بحسب المعهود في التراث غالبًا، فإنّها تأتي في سياقات أخرى منظورًا إليها حينًا من زاوية المبالغة حين تدرج في فرعي التشكيك والتجريد من المبالغة، أو بحسب تقابل أجزائها كما يقع في قسم المقابلة من نوع الإِرصاد⁵.

«ويقوم المبدأ الجامع لمبحث الصورة على ضرورة مراعاة علائق الأطراف

¹ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزع البديع" للسجلّماسي، ص. 55.

² أبو محمد السجلّماسي: المتزع البديع، ص. 213.

³ الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزع البديع" للسجلّماسي، ص. 55، 56.

⁴ أبو محمد السجلّماسي: المتزع البديع، ص. 218.

⁵ ينظر: المصدر نفسه، ص. 276، 278. _ ص. 340، 344.

فيها بحسب مقتضيات الوضع، ومواصفات الأشياء في مسرح الوجود والعقل والعرف»¹، يقول السجلماسي في معرض الحديث عن التشبيه المعكوس: «وقلب الغرض في مجرد الحمل فقط دون قلب الأمر في نفسه. والشريطة في عكس التشبيه هي أن يكون الجزء الأخير من القول التشبيهي - وهو المحمول - هو المشبه والموصوف، والجزء الأول - وهو الموضوع - هو المشبه به والصفة لقلب الأمر وعكس التشبيه في الحمل فقط لغرض المبالغة في التخيل دون خروج الأمر في نفسه إلى الانعكاس والقلب، ولذلك لم يكن قول "ذي الرُّمَّة" (ت 117 هـ) :

ورمل كأوراك العذارى قطعته إذا جَلَّتْهُ المظلمات الحنادس

من هذا النوع لخروج الأمر في نفسه إلى الانعكاس بحسب القصد، لأنه إنما قصد تشبيه الرمل بأوراك العذارى فهو تشبيه غير معكوس على ما عليه كل تشبيه»².

ويطول هذا الفكر المتأني الذي يملئ ضرورة الاحتفاظ بالصلات العقلية بين الأشياء في التصوير الشعري (الاستعارة تحديداً)³، فيرى السجلماسي أن «الشريطة فيها وملاك الأمر قُربُ الشَّبه بين المستعار منه والمستعار له، وتحقق النسبة أو النَّسب [...] وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا تُوجد بينهما مُنافرة، ولا يُتَبَيَّن في أحدهما إعراضٌ عن الآخر بوجه حتى إنه لو حُلَّ تركيب الاستعارة إلى تركيب التشبيه فقليل - مثلاً - في قوله :

غَلَالَةُ خَدِّهِ صُبِغَتْ بِوَرْدٍ، وَنُونُ الصُّدْغِ مُعْجَمَةٌ بِخَالٍ

"كَأَنَّ خَدَّهُ غَلَالَةٌ، وَكَأَنَّ صُدْغَهُ نُونٌ" لَامْتَزَجَ اللفظ بالمعنى وتحققت النسبة والشَّبه

¹ الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 56.

* ديوان ذي الرُّمَّة، (شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي. رواية أبي العباس ثعلب)، ج 2، تحقيق وتقديم وتعليق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت - لبنان، ط 2، 1982، ص. 1131. جَلَّتْهُ: ألبسته. الحنادس: الشدائد السوداء.

² أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 228، 229.

³ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 56.

** ديوان ابن المعتز، ص. 380.

والوَصْلَةُ بين المستعار منه والمستعار له، وبالجملَة بين المخيّل والمخيّل فيه، وكان المعنى صحيحاً. ومهما حلّ نظامها وفكّ تركيبها فلم تتحقّق النسبة، كان ذلك مردوداً رذلاً لا مُلْتَفَتَ إليه ولا مُعَرَّجَ عليه»¹.

ثم ينتهي الأمر في مبحث التداخل من جنس المبالغة إلى استساغته وقوع أحد القولين الدالين على المتقابلين موقع الآخر، ووضع موضعَه لغرض "الاتساع والمبالغة" اعتماداً على قوة الدلالة من قرينة لفظية مَقَالِيَّةٍ أو حالية وجُودِيَّة. إلا أن ذلك كله مشروط بحفظ أصل الوضع، والاستمسك به، والاعتصام بِرَبْقَتِهِ* من قبل أن ذلك هو منهج المجاز وقانونه لأنه عارضٌ يَعْرِضُ في بعض المواضع².

ولا تلبث المعاينة أن تقبل الانفراج عند التعرّض للمجاز من جنس التخيل الذي ينتظمه التأسيس على المقدمات المخترعة الكاذبة، ذلك أن «اسم المجاز مأخوذ في هذا الموضع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمالٌ عُرْفِيٌّ بحسب الصناعة، وقولٌ جوهره هو القول المستفزُّ للنفس المتيقنُ كذبُه، المركّبُ من مقدمات مخترعةٍ كاذبةٍ تَخَيَّلُ أموراً وتُحاكي أقوالاً. ولَمَّا كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخيل والاستفزاز فقط كما تقدم لنا من قبل، وكان القولُ المخترعُ المتيقنُ كذبُه أعظمَ تخيلاً وأكثرَ استفزازاً (والذاذاً للنفس من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب، كانت أعظمَ تخيلاً واستفزازاً) للسبب المذكور في صدر الجنس وخاصةً في هذا النوع لِمَزِيدِ الغرابة لَطَرَاغَتِهِ، ولولوع النفس بذلك، كان أذهبَ في معناه وأقعدَ أنواع الجنس بفعل التخيل والاستفزاز»³. ومن صورهِ قول

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص 235، 236.

* أي: ضوابط الوضع اللغوي وقوانينه. الرَبْقَةُ (يفتح الراء وكسرهما) في الأصل: عُرْوَةٌ في جبل تُجعل في عنق البهيمة تُمسكها. واستُعير هذا في قولهم: رَبْقَةُ الإسلام، فالرَبْقَةُ هي عُرْوَةُ الإسلام؛ أي حدوده وأحكامه وأوامره ونواهيه. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 3، ج 18، ص. 1570 (مادة ربق).

² ينظر: أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 291.

³ المصدر نفسه، ص. 252.

"أبي العلاء المعري" (ت 449 هـ)¹:

تَوَهَّم كُلَّ سَابِغَةٍ غَدِيرًا فَرَتَّقَ يَطْلُبُ الْحَلَقَ الدَّخَالَ

«هكذا يصبح الكذب* عند السجلماسي مرادفا للتخييل (الذي يعتمد على الصور القائمة على علاقات المقارنة والنسب والإبدال...)؛ فالأثر النفسي الذي يحدثه الشعر [لدى المتلقي] يتأتى من اللذة الناجمة عن الشكل استحسانا أو استقباحا، انبساطا أو انقباضا»². ذلك أن التخييل في عُرف الفلاسفة المسلمين قرينٌ للكذب، حيث يوصف الشعر بأنه أقاويل كاذبة بالكل لأنها توقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، أو توقع فيه المحاكي للشيء. في حين يوصف البرهان بأنه هو الأقاويل الصادقة بالكل³.

لقد انطلق صاحب المتزع في هذا التصوّر من منعطف الفلاسفة الذين فصلوا بين الشعر والبرهان وظيفيًا؛ فما يراد من الشعر عندهم هو أن يحدث انفعالا ما لدى المتلقي، إما استحسانا للشيء الجميل أو استكراها للشيء القبيح⁴. على عكس البرهان الذي يهدف إلى بيان صحة اعتقاد رأي ما، حيث يُلتفت فيه إلى مطابقة الحقيقة التي يقدمها للواقع ومن ثمّ يشترط صدقها. فما يميز الشعر عن

¹ التبريزي والبطلانيوسي والحوارزمي: شروح سيقط الزند، مج 1، تح: مصطفى السقا وآخرون، بإشراف: طه حسين، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1986، ص. 107. [ورد البيت برواية أخرى في المتزع، ص. 252 (يشرب بدل يَطْلُبُ)] السابغة: الدرع. ورتق: حام، من قولهم: رتق الطائر على الماء، إذا حام حوله ليشرب منه. والدخال: مُدَاخَلَة بعض حلق الدروع في بعض.

* «كلمة "الكذب" هنا لا تعني معناها الخطي، بل يجب إدراك معناها الانزياحي الذي يعني مُجانبة الحقيقة المجردة في صياغة الشعر وتعلقه بالحقيقة المجازية. لذا قيل عن الشعر إنه استعارة موسّعة. ومعنى مجازيتها هو استعمال اللفظ في غير ما وُضع له في اصطلاح المخاطب العادي». عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص. 83.

² ألفت كمال الروي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 39.

³ ينظر: الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فنّ الشعر، ص. 150، 151.

⁴ ينظر: ألفت كمال الروي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 39.

البرهان أن التصديق البرهاني لا يحرك النفس على نحو ما يفعل التخيل الشعري؛ ذلك أن الشعر وإن كان غير مصدق به فهو أشد تأثيراً في النفس من البرهان وهو مصدق به، لأن الصدق في حد ذاته ليس كفيلاً بإحداث الالتذاذ والتعجب لدى المتلقي¹، حيث أن «الناس أطوع للتخيل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجب ليس للصدق، [...] والتخيل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول»².

والإقرار عند السجلماسي بمنطق الادّعاء والاختراع في الأقاويل الشعرية اقتراب من جوهر الأدبية الكامنة في مغايرة المؤلف، وحدث العلائق الخفية بين الأشياء، وتجاوز الموجود إلى المحتمل أو الممكن³، كما هو الحال في الغلو من جنس المبالغة حين «يتجاوز فيه حال نوعي الوجود العقلي والحسي إلى المحال والكذب والاختراع»⁴. وفي هذا الإطار فإن مغايرة المؤلف عبر الكذب الفني والاختراع المثيران للتعجب والالتذاذ لدى المتلقي، تجرّنا من مناقشة من يُحجمون عن الأخذ بالكذب في الصناعة الشعرية تحرّراً من قيمته الأخلاقية، حيث «يرون التوسط فيه آثر وأحمد وأفضل في الصناعة إحكاماً ورهبة للاختراع والكذب. [أمّا نحن] فنقول: إن الذي استقر عليه الأمر في صناعة المنطق عند محققي الأوائل هو أن موضوع الصناعة الشعرية هو التخيل والاستفزاز والقول المخيل المستفز من قبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخيل والاستفزاز فقط. دون نظر إلى صدقها وعدم صدقها»⁵.

¹ ينظر: ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط 1، 1983، ص ص. 121، 122.

² ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فن الشعر، ص. 162.

³ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزعج البديع" للسجلماسي، ص. 56.

⁴ أبو محمد السجلماسي: المتزعج البديع، ص. 274.

⁵ المصدر نفسه، ص. ن.

فذلك تأكيد من السجلماسي على طبيعة الشعر التخيلية المقترنة بالاختراع أو الكذب، والمبتعدة عن مطابقة الحقيقة، لأجل استفزاز المتلقي وإمتاعه بمدلولاتها الاستعارية.

إن مقاصد السجلماسي في تأسيس علم كليّ للبلاغة قائم على المتصورات المنطقية في إطار علم الأساليب، قاده إلى الاعتراف من حقول البلاغيين من المتكلمين خاصة، بعد أن نسخ أقوال الفلاسفة سابقاً، وذلك لاستقراء تعقيدات الدلالة حين يؤسس التشابك المعنوي طبقات يقتضي فكّها الخلوّص من مرتبة إلى أخرى، فهنا يسعفه مصطلح "عبد القاهر الجرجاني" المعنى ومعنى المعنى^{*}، ليعمّ به السجلماسي تفرّعات بلاغية مختلفة¹، فيكون التأسيس الجامع لها في هذا القانون الشامل: «وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظاً تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثالاً للمعنى الذي قصد الدلالة عليه»².

ب/ التخيل وتركيب الصورة الشعرية:

يتوزّع التخيل في المترع ضمن شبكته الاصطلاحية بوصفه جنساً عالياً يتضمّن مع أغلب مباحث الكتاب، لذلك سيكون العرض التدرّجي هنا مطلباً أساسياً لتيسير الدراسة المنهجية من جهة، ولتفادي التداخل الممكن حصوله في المقولات النظرية من جهة أخرى.

التخيل في نظرية السجلماسي:

«يجعل السجلماسي "التخيل" الجنس الثاني من أجناس علم البيان؛ ذلك العلم الذي يعطي القوانين العامة للعبارة البلاغية في الخطابة والشعر [...]». ومن هنا يتحدد مدخله للحديث عن التخيل بوصفه أمراً خاصاً بالأسلوب أو العبارة البلاغية في الشعر. ثم يحدد بعد ذلك أنواعاً أربعة لهذا الجنس، وهي التشبيه،

* ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص. 272.

¹ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 56.

² أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 244.

والاستعارة، والتمثيل، والمجاز. وهذا التحديد في حد ذاته يكشف عن مفهومه للتخييل¹؛ يقول ناقدنا: «هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ويُحْمَلُ عليها من طريق ما يُحْمَلُ المتواطىء على ما تحته، وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع المماثلة – وقوم يدعونه التمثيل –، ونوع المجاز. وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية»².

التخييل وشعرية أنواعه:

يدخل جنس التخييل ضمن نظرية علم البيان، ضامًّا لأربعة أنواع، ويحمل خصوصيته بين أجناس المترع بكونه موضوع الصناعة الشعرية، هذه الأنواع هي: التشبيه، والاستعارة، والمماثلة، والمجاز.

• **التشبيه والتخييل الشعري:** التشبيه هو النوع الأول من أنواع جنس التخييل الأربعة، يعرفه السجلماسي بقوله: «التشبيه هو القول المخیَّل وجودَ شيء في شيء إما بأحد أدوات التشبيه الموضوعية له كالكاف وحرف كَأَنَّ أو مثل. وإما على جهة التبديل والتزيل»³، كقول "امرئ القيس" – (ت 80 ق.هـ)⁴:

وليلٍ كمَوْجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليَبْتَلِي

ثم يقسم التشبيه إلى نوعين أحدهما: **التشبيه البسيط** والثاني **التشبيه المركب**؛ فأما الأول «هو القول المخیَّل المشبَّه والممثَّل فيه شيءٌ بشيء، أعني ذاتًا مفردة بذاتٍ

¹ ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 35.

² أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 218.

* ويسمى "العكس والتبديل"، «وهو أن يؤتى بكلام آخره عكس أوله، كأنه بدل فيه الأول بالآخر، والآخر بالأول». ابن أبي الإصبع المصري: بديع القرآن، تح: حفي محمد شرف، تقديم: أحمد الشايب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، (د.ط)، 1957، ص. 111. وهو كذلك «تزييل الشيء منزلة ضده على جهة من الاعتبار». حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 368.

³ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 220.

⁴ ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب: 24، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 5، 1990، ص. 18. شبه الليل بموج البحر في تراكمه وشدة ظلمته وتتابعه. وسدوله: ستوره؛ يقول: اشتمل عليه الليل بأنواع الهموم ليختبر صبره وجزعه.

مفردة على الشريطة المتقدمة، أعني أن يمثل شيء بشيء من جهة واحدة أو أكثر فقط دون الاغتراق إما بالأداة، وإما بالتزليل كما قد قيل. وهذا النوع جنس متوسط تحته نوعان: الأول: الجري على المجرى الطبيعي، والثاني: الجري على غير المجرى الطبيعي»¹.

— "الجري على المجرى الطبيعي": يعرفه بقوله: «والجري على المجرى الطبيعي في التخيل والتمثيل هو أن يبدأ بما يؤمُّ تخيله وتشبيهه، ثم يُردف بما يؤمُّ تخيله فيه وتشبيهه به إما بالأداة وإما بالتبديل والتزليل كما قد قيل أولاً»². ومن شواهد قوله جل ثناؤه: ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَمِ﴾³، ومن الشعر قول "ذي الرُّمَّة"⁴:

ودَوِيَّةٌ مثل السَّماءِ اُعْتَسَفَتْهَا وقد صَبَغَ اللَّيْلُ الحَصَى بِسَوَادٍ

— "الجري على غير المجرى الطبيعي": يعرفه بقوله: «والجري على غير المجرى الطبيعي في التخيل والتشبيه هو عكس التشبيه، وذلك أن يؤخذ الشيء الذي يؤمُّ تشبيهه وتخيُّل أمر فيه فيُجعل في الحَمَلِ فقط جزءاً أخيراً من القول، ويُؤخذ الأمر الذي يؤمُّ تخيُّله في الشيء وتشبيهه الشيء به فيُجعل في الحَمَلِ فقط جزءاً أوَّل من القول لنوع من قصد الغلوِّ والمبالغة في الوصف مثل أن نقول: "الشمس فلانة"⁵.

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 221، 222.

² المصدر نفسه، ص. 222.

³ سورة الرحمن، الآية 24.

⁴ ديوان ذي الرُّمَّة، ص. 685. "الدَوِيَّة": المستوي من الأرض، منسوبة إلى الدَّوِّ لأنها جرداء. "اعتسفَتْها":

قطعتُها على غير طريق.

⁵ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 227، 228.

ومن صوره قول "حسان بن ثابت" - (ت 40 هـ)¹:

كَأَنَّ خَبِيئَةً مِنْ يَتِّ رَأْسٍ يَكُونُ مِزَاجَهَا عَسَلٌ وَمَاءٌ
عَلَى أَنْيَابِهَا، أَوْ طَعْمُ غَضٍّ مِنْ التُّفَّاحِ هَصْرُهُ أَجْتَنَاءُ

«فإن الغرض في هذا الشعر - على القصد الأول - تشبيه ريق هذه الموصوفة [بالخبينة]، وتخيل [الخبينة] فيه، فعكس الأمر غُلُوءاً ومبالغة في الحمل فقط، أعني أن هذا الغرض باقٍ قائمٌ بنفس الشاعر، إلا أنه قلب ذلك في مجرد الحمل فقط دون قلب الأمر والمعنى في نفسه»².

أما النوع الثاني من التشبيه وهو التشبيه المركب، فيعرفه السجلماسي بقوله: «والتشبيه المركب هو أن يقع التخيل في القول والتشبيه والتمثيل فيه لشيئين بشيئين، وذاتين بذاتين. والمشبهُ والممثل والمشبهُ (به) والممثل (به) ذواتٌ كثيرة، وذواتُ المشبَّه إليه على نسبِ ذوات المشبه به إليه، وإجراء إحدى الجنبَتَيْنِ على نسبِ إجراء الأخرى، فيَنْتَظِمُ التخيلُ بالمناظرة بين الجنبَتَيْنِ لإشكاهما واشتَبَاهَهُمَا في النسبة التي قُصِدَ التشبيهُ منها. فهذا القول المُنبِيءُ عن جوهريته ومائيته بحسب الأمر والنظر يقتضي أنه جنس متوسط...»³. ويورد ناقدنا أمثلة قوامها التخيل من القرآن الكريم ومن الشعر، ليثبت وجود سمة "التخييلية" في الأسلوبين، وبالتالي فالأدبية أسمى من مجرد ربطها بالصناعة الشعرية فحسب.

¹ ديوان حسان بن ثابت (برواية محمد بن حبيب)، ج 1، تح و تع: وليد عرفات، دار صادر، بيروت - لبنان، (د.ط)، 2006، ص. 17 [ورد في المترع: سبيئة بدل خبيئة]، و"الخبينة": الخمر المصونة المضمون بها، "بيت رأس": حصن بالأردن، سمي بذلك لأنه في رأس جبل، "هصره": أماله، "اجتناء": ويروى الجناء (جمع جني) وهو الثمر نفسه. ينظر: ج 2 من الديوان (قسم الشروح والتعليقات)، ص ص. 06، 07.

² أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 228.

³ المصدر نفسه، ص ص. 229، 230.

فمن صور آي القرآن التي ذكرها، قوله تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ حُمِلُوا التَّوْرَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا...﴾¹، ومن بديعها في الشعر قول "بشار بن بُرد" (ت 168 هـ)²:

كَأَنَّ مُنَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

وقد علق السجلماسي على الشاهد بقوله عن الأول: «فالمشبه والممثل فيه هو النقع وأسيافه ووقعها، والمشبه به هو الليل وكواكبه وهويها، وإجراء المشبه إليه على نسبة إجراء المشبه به إليه، وانتظم التشبيه بمناظرة إحدى الجهتين بالأخرى»³.

• **الاستعارة والتخييل الشعري:** الاستعارة نوع من التخييل كما أراده لها أهل البلاغة، باعتبار أن اسمها نقله «أهل صناعة البلاغة وعلم البيان إلى نوع من التخييل على سبيل نقل الأسماء المشهورة الجمهورية إلى المعاني الناشئة في الصنائع والأمر الحادثة فيها، وهو أسهل عليهم من اختراع الاسم لها. فالاستعارة هي أن يكون اسم ما دالاً على ذات (معنى) راتباً عليه دائماً من أول ما وُضِعَ، ثم يُلقَّبَ به الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلته للأول بنحو ما من أنحاء المواصلة أي نحو كان، تخيلاً لذات المعنى الأول الموضوع عليه الاسم في الشيء الثاني الملقَّبَ به حين اللقب، واستفزازاً، من غير أن يُجعل راتباً للثاني دالاً على ذاته. وقال قوم: "الاستعارة هي أن يُستعار للمعنى لفظ غير لفظه". وحاصلها المبالغة في التخييل والتشبيه مع الإيجاز غير المخِلِّ بالمعنى والتوسعة على المتكلم في العبارة. والشريطة فيها وملاك الأمر قُربُ الشَّبهِ بين المستعار منه والمستعار له، وتحقيق النسبة أو

¹ سورة الجمعة، الآية 5. تمام الآية: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ حُمِلُوا التَّوْرَةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَبُوا بِقَايَتِ اللَّهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾.

² ديوان بشار بن بُرد، ج 1، جمع و تح و شر وت: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة - الجزائر، (د.ط)، 2007، ص. 335. "النقع": غبار الحرب الذي تثيره الخيل والرجال في الزحف، ويروى في أكثر كتب الأدب (فوق رؤوسنا) بدل (فوق رؤوسهم) والأخيرة أرسق. وهذا البيت هو الذي أكسب بشار شهرةً ونوعاً في الشعر؛ ذلك أنه جمع فيه تشبيه مركب بمركب، فجمع تشبيهين في تشبيه.

³ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 231.

النَّسَب على ما قد قيل مراراً شتّى، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا تُوجد بينهما مُنَافَرَةٌ، ولا يُتَبَيَّنُ في أحدهما إِعْرَاضٌ عَنِ الْآخَرِ بوجه حتى إنه لو حُلَّ تركيبُ الاستعارة إلى تركيب التشبيه فقليل - مثلاً - في قوله * :

غُلَالَةٌ خَدَّه صُبِغَتْ بوردٍ، ونُونُ الصُّدغِ مُعْجَمَةٌ بِخَالٍ
"كأن خدّه غُلَالَةٌ، وكأن صُدغَهُ نونٌ" لا مَتَرَجَ اللفظ بالمعنى وتحققت النسبة والشبّه
والوُصْلَةُ بين المستعار منه والمستعار له، وبالجملة بين المَخِيلِ والمَخِيلِ فيه، وكان
المعنى صحيحاً¹.

ومن صور الاستعارة البديعة في القرآن الكريم - التي أوردتها السجلماسي -
قوله تعالى: ﴿وَأَخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ...﴾².

• **المماثلة والتخييل الشعري:** نجد هذا النوع يسمى كذلك "بالتمثيل"^{**}
عند بعض أهل البلاغة والبيان، «والمماثلة هي النوع الثالث من جنس التخييل،
وحقيقتها التخييلُ والتمثيلُ للشيء بشيء له إليه نسبة وفيه منه إشارة وشُبْهَةٌ،
والعبارة عنه به، وذلك أن يقصد الدلالة على معنى فيضع ألفاظاً تدل على معنى
آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثالٌ للمعنى الذي قصد الدلالة عليه، فمن قَبْلِ ذلك كان
له في النفس حلاوةٌ ومزيدٌ إلّاذٍ لأنه داخلٌ بوجه ما في نوع الكناية من جنس
الإشارة، والكناية أبداً أحلى موقعاً من التصريح. ويُشَبَّه أن يكون السببُ في ذلك
هو أن التصريح إنما هو الدلالة على الشيء باسمه الموضوع له بالتواطىء كما قد
تقرر في دلالة اللفظ، والدلالة على الشيء بالكناية وطريق المثل إنما هو بطريق

* ديوان ابن المعتز، ص. 380.

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 235.

² سورة الإسراء، الآية 24. تمام الآية: ﴿وَأَخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا
رَبَّيْنِي صَغِيرًا﴾.

** ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 158. وقد عدّه "الباقلائي" ضرباً من الاستعارة في باب البديع.
ينظر كتابه: إعجاز القرآن، ص. 119.

الشَّبه، والشَّبه - كما قد قيل مراراً - هو أن يكون في الشيء نسبةً من شيء أو نسب، وبالجملة هو أن يكون الشئان في الواحد - بالمشابهة أو المناسبة - الموضوع للصناعة الشعرية فيوضع أحدهما مكان الآخر ويدلّ عليه، ويكنّى به عنه، وفيه - أعني في الواحد بالمشابهة أو المناسبة - المكنّى به، ما فيه من غرابة النسبة والاشتراك وحسن التلطف لسياقة التشبيه على غير جهة التشبيه، وفي التخييل (بذلك) كذلك ما فيه من بسط النفس وإطرابها للإلذاذ والاستفزاز الذي في التخييل، فقل - وإن كان بطريق المثل - وتلطف في سياقته على وجه يلطف¹. وبهذا ينهي "المماثلة" نظرياً، ويورد صوراً دالة على ما حدّده في بنيتها وأثبتته من تخيل وتمثيل فيها، رابطاً بينها وبين الجذر الذي تتحدّد وتتقارب به مع الكناية².

فمن صور المماثلة من الذكر الحكيم، قول الله عزّ وجلّ: ﴿وَتَيَّابَكَ فَطَهَّرَ﴾³، ويحلل الصورة بقول "الأصمعي" - (ت 216 هـ) الذي يورده "الباقلاني": «أراد البدن، قال: وتقول العرب: "فدّى لك ثوباي". يريد نفسه»⁴.

أمّا من الشعر فمما أورد من صورته عن المماثلة، قول "امرئ القيس"⁵:

وما ذرّفت عيناك إلا لتقدحي بسهميك في أعشار قلبٍ مُقتل

ويحلل البيت وما فيه من المماثلة بقوله: «فتمثل عينها بسهمي الميسر يعني المعلّى وله سبعة أنصباء، والرّقيب وله ثلاثة أنصباء فصار جميع أعشار قلبه للسهمين

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 244.

² ينظر: علّال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج2، ص. 618.

³ سورة المدثر، الآية 4.

⁴ أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص. 121، 122.

⁵ ديوان امرئ القيس، ص. 13. أراد بـ "السهمين": العينين، و"الأعشار": القطع والكُسور، و"القَدْح": الخرق والتأثير في الشيء. يقول: ما بكيت إلا لتجرحي قلباً مكسراً، ويروى: "لتضربي بسهميك"، فيكون تفسيره على ضربين: أحدهما ما تقدّم، والآخر: ما ذرّفت عيناك إلا لتذهبي بقلبي كلّ، كالرجل الذي يأخذ المعلّى والضّريب - وهما من سهام القمار - ولهما عشرة أنصباء، والجزور يُقسّم عشرة أعشار. وهذا مثل ضربه لذهابها بقلبه كلّ.

الذين مثَّلَ بهما عينيها، ومثَّلَ قلبه بأعشار الجزور فتمت له جهات المماثلة»¹.

• **المجاز* والتخييل الشعري:** يعالج السجلماسي المجاز كعاداته بين بسط المادة النظرية ثم التحليل التطبيقي، فيقول: «اسم المجاز مأخوذ في هذا الموضع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمالٌ عُرِفَ بحسب الصناعة، وقولٌ جوهره هو القول المستفزُّ للنفس المتيقنُ كذبه، المركَّبُ من مقدماتٍ مختَرَعَةٍ كاذبةٍ تَخَيَّلُ أموراً وتُحاكي أقوالاً. ولمَّا كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط كما تقدم لنا من قبل، وكان القولُ المختَرَعُ المتيقنُ كذبه أعظم تخيلاً وأكثر استفزازاً (والذاذاً للنفس من قِبَلِ أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب، كانت أعظم تخيلاً واستفزازاً) للسبب المذكور في صدر الجنس وخاصةً في هذا النوع لمزيد الغرابة لطَرَأَتِهِ، ولولوع النفس بذلك، كان أذهب في معناه وأقعد أنواع الجنس بفعل التخييل والاستفزاز»². ومن صورهِ قول "ابن خفاجة الأندلسي" (ت 533 هـ):³

يا حَبْذا والبرقُ يَزْحَفُ بُكْرَةً	جَيْشًا رَحِيقٍ دَوْنَهُ وَحَرِيقٍ
حتى إذا وَلَّى وأَسْلَمَ عَنَوَةً	ما شِئْتَ من سَهْلٍ وَذُرْوَةٍ نِيقٍ
أَخَذَ الرَّبِيعُ عَلَيْهِ كُلَّ ثَنِيَّةٍ	فَبِكُلِّ مَرْقَبَةٍ لَوَاءٍ شَقِيقٍ

وقصد السجلماسي من نصوصه التمثيلية ليس التأكيد على الحديد في صياغة المصطلح لأن ذلك معروف، ولكن وضعه في مجرى التخييل واعتباره بذلك

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 246.

* عرضنا بالتفصيل للعلاقة بين المجاز والتخييل في مبحث (اللغة بين طاقتي التصريح والإيحاء ورسم الصورة الشعرية).

² أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 252.

³ ديوان ابن خفاجة، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 1، 2006، ص. 213. "الرحيق": صفوة الخمر، "التيق": أعلى الجبل، "الثنية": الرابية، "مَرْقَبَة": المكان المرتفع؛ للمراقبة، "شقيق": شقائق النعمان.

موضوعاً لصناعة الشعر هو الجديد عنده، بالإضافة إلى رأيه الشخصي الذي يضع به حدّ المصطلح ويفسّره في تنظيره الجديد¹.

3- الصورة عند ابن خلدون:

على المستوى الدلالي كان نزوع النقاد والبلاغيين إلى إقران الشعر بالصور البلاغية، التي مثّلت أُسّاً مكيّناً في فهمهم لأدبية القول؛ ذلك أنّها فعالية رئيسية محددة لانتمائية النص إلى الحقل الأدبي.

• البيان مظهر آخر للأدبية:

يمكن تلمّس الأدبية في التراث البلاغي من خلال باب "البيان" الذي عني بإبرازه البلاغيون، وقد جعله ابن خلدون الركن الثالث من علوم اللسان العربي، وهو عنده «من العلوم اللسانية لأنه متعلق بالألفاظ وما تفيده ويقصد بها الدلالة عليه من المعاني. وذلك أن الأمور التي يقصد المتكلم بها إفادة السامع مع كلامه هي: إما تصور مفردات تسند ويسند إليها ويفضي بعضها إلى بعض، والدالة على هذه هي المفردات من الأسماء والأفعال والحروف؛ وإما تمييز المسندات من المسند إليها والأزمنة، ويدل عليها بتغير الحركات وهو الإعراب وأبنية الكلمات، وهذه كلها هي صناعة النحو.

ويبقى من الأمور المكتنفة بالواقعات المحتاجة للدلالة أحوال المتخاطبين أو الفاعلين وما يقتضيه حال الفعل. وهو محتاج إلى الدلالة عليه لأنه من تمام الإفادة، وإذا حصّلت للمتكلم فقد بلغ غاية الإفادة في كلامه، وإذا لم يشتمل على شيء منها فليس من جنس كلام العرب، فإن كلامهم واسع، ولكل مقام عندهم مقال يختص به، بعد كمال الإعراب والإبانة»².

فهذا النص في حدّ ذاته بيان لعلم البيان، وحدّ يفصح لنا أن اللسان ليس

¹ ينظر: علّال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 611.

² عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1383.

ألفاظاً وما تضمنته من معاني، بل هناك اعتبارات تتجاوز الدال والمدلول، تستفاد من سياق الكلام والأحوال التي تلف المتخاطبين، وتحيط بالمقام الذي قيل فيه هذا الكلام¹.

كما أن الالفت للنظر هو التسمية التي أطلقها ابن خلدون على هذا العلم، ذلك أن المتداول في عرف الدارسين هو "علم البلاغة"، بينما سُمّاه هو بـ "علم البيان"، وإذا استجلينا الأمر نجد أنه أصاب المفصل في تسميته هذه، لأنه يستمد معلوماته من أصول اللسان العربي²؛ فقد ورد في القرآن الكريم:

﴿الرَّحْمَنُ ۝ عَلَّمَ الْقُرْآنَ ۝ خَلَقَ الْإِنْسَانَ ۝ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ﴾³. كما أن القرآن الكريم يوظف كثيراً من مادة (ب ي ن)، فغاية الرسل هي بيان الرسالات التي جاؤوا بها من عند الله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانٍ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُمْ فَيُضِلُّ اللَّهُ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ ۚ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾⁴. وألف "الجاحظ" كتاباً من أمهات كتب الأدب سُمّاه "البيان والتبيين".

يرى ابن خلدون أن موضوع علم البيان هو دراسة الأحوال والهيئات المختلفة، والسياقات والتقديم والتأخير وما استعمل في غير ما وضع له كالاستعارة والكناية وما ضارعتها من الاستعمالات اللسانية التي تحف بها قرائن تدل على معنى غير المعنى المفوظ، والتي يسميها عبد القاهر الجرجاني "المعنى ومعنى المعنى"⁵. وقد رتب ابن خلدون عرضها حسب الطريقة التالية:

1- التقديم والتأخير: وذلك للأهمية التي يقصدها المتكلم ويرمي إلى تحقيقها، فليست هناك استعارة ولا تورية ولا تمثيل، وإنما السياق هو الذي يحدد المعنى المقصود، وهي حالة نفسية يسارع اللسان - العضو الفاعل - إلى إبرازها بدون

¹ ينظر: سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، ص. 193.

² ينظر: المرجع نفسه، ص. ن.

³ سورة الرحمن، الآية 1 - 4.

⁴ سورة إبراهيم، الآية 4.

⁵ ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص. 272.

شعور المتكلم، فاللسان هو ترجمان القلب¹. ويمثل لرأيه بقوله: «ألا ترى أن قولهم زيد جائني مغاير لقولهم جائني زيد من قِبَل أن المتقدم منهما هو الأهم عند المتكلم. فمن قال جائني زيد أفاد أن اهتمامه بالجيء قبل الشخص للسند إليه، ومن قال زيد جائني أفاد اهتمامه بالشخص قبل الجيء المسند. وكذا التعبير عن أجزاء الجملة بما يناسب المقام من موصول أو مبهم أو معرفة»².

2- درجة التبليغ حسب حالة المخاطب:

أ/ فإمّا أن يكون خالي الذهن خلواً مطلقاً، ليس له أي فكرة مسبقة عن الموضوع، فالخبر بالنسبة إليه ابتدائي محض، فلا شك لديه فيما يتفوّه به المتكلم، فله خطاب خاص.

ب/ وإمّا أن يكون المخاطب مرتاباً فيما يقول المتكلم شاكاً فيما يسمع فيحتاج إلى دليل يرفع عنه الإبهام واللبس، فيحتاج إلى تأكيد يزيح عنه غشاوة الشك والتردد.

ج/ وإمّا أن يكون المخاطب منكراً معرضاً عن كل ما يسمعه فيحتاج إلى أكثر من عامل إقناع حتى يصدر عن قناعة ثابتة مؤكدة بأكثر من مؤكد.

فدرجات التبليغ مختلفة رغم اتحادها في الإعراب النحوي³، وفي هذا الباب يقول ابن خلدون: «وكذا تأكيد الإسناد على الجملة كقولهم زيد قائم وإن زيدا قائم وإن زيدا لقائم متغايرة كلها في الدلالة، وإن استوت من طريق الإعراب، فإن الأول العاري عن التأكيد إنما يفيد الخالي الذهن، والثاني المؤكد بأن يفيد المتردد، والثالث يفيد المنكر، فهي مختلفة»⁴.

¹ ينظر: سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، ص. 194.

² عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1383.

³ ينظر: سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، ص. 194.

⁴ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1383.

3- التعريف والتذكير: فلكل واحد دلالة خاصة، فإنك «تقول جاعني الرجل، ثم تقول مكانه بعينه جاعني رجل إذا قصدت بذلك التذكير تعظيمه وأنه رجل لا يُعَادِلُه أحد من الرجال»¹.

هذه الأضرب التي اعتدنا أن ندرسها نحوياً دون أن ننتبه إلى ما فيها من خصائص بيانية تعود إلى التقديم والتأخير، والتأكيد والإرسال، والتعريف والتذكير، وما ينشأ عن هذه الثنائية من جمال في التأدية، حسبما يقتضيه المقام والحال².

لذلك يصح القول إن البيان ليس هو زحمة الاستعارة والتجنيس والمطابقة والتورية وغيرها، وإنما الأدبية أو البيان هو البحث عن أسرار «هيات وأحوال لواقعات جعلت للدلالة عليها أحوال وهيات في الألفاظ كل بحسب ما يقتضيه مقامه. فاشتمل هذا العلم المسمى بالبيان على البحث عن هذه الدلالات التي للهيات [والأحوال والمقامات]»³.

4- مطابقة الجملة للواقع في الخارج أو عدم مطابقتها: فعند مطابقتها للواقع يصح لنا أن نقول للقائل أنت صادق وإذا لم تطابق الواقع الخارجي، يحق لنا أن نقول للقائل أنت كاذب. وهذه هي الجملة التي اصطلح على تسميتها بالجملة الخبرية، أمّا التي لا تصادف الواقع وهي التي لا يصح لنا أن نقول لقائلها أنت صادق أو كاذب فهي الجملة الإنشائية، لأنها أنشأت إنشَاءً، وخلقت خلقاً، وتشمل كل أنواع الطلب⁴، وقد أشار ابن خلدون إلى هذا بقوله: «ثم الجملة الإسنادية تكون خبرية وهي التي لها خارج تطابقه أولاً، وإنشائية وهي التي لا خارج لها كالطلب وأنواعه»⁵.

¹ المصدر السابق، ص. ن.

² ينظر: سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، ص. 194.

³ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1384.

⁴ ينظر: سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، ص. 195.

⁵ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1383، 1384.

5- الفصل والوصل؛ فقال فيهما: «قد يتعين ترك العاطف بين جملتين إذا كان للثانية محل من الإعراب فتترل بذلك منزلة التابع المفرد نعتاً وتوكيداً وبدلاً بلا عطف، أو يتعين العطف إذا لم يكن للثانية محل من الإعراب»¹.

6- الإيجاز والإطناب: فهناك مواطن تقتضي الإطناب والتوسّع، وأخرى تتطلب الاختصار والإيجاز والاختصار، وإلى هذا أشار بقوله: «ثم يقتضي المحل الإطناب والإيجاز فيورد الكلام عليهما. وهذه كلها دلالة زائدة على دلالة الألفاظ من المفرد والمركب»².

7- المنطوق والمفهوم؛ فمن الكلام ما يراد به لازمه «إن كان مفرداً كما تقول زيد أسد، فلا تريد حقيقة الأسد لمنطوقه وإنما تريد شجاعته اللازمة وتسندها إلى زيد، وتسمى هذه استعاره»³.

8- الدلالة على ملزوم اللفظ المركب؛ ويتناول الكناية «كما تقول زيد كثير الرماد وتريد به ما لزم ذلك عنه من الجود وقرى الضيف، لأن كثرة الرماد ناشئة عنهما، فهي دالة عليهما»⁴.

يكتفي ابن خلدون بهذه الأوضاع الثمانية، ويبيّن الغاية منها وهو إظهار إعجاز القرآن الكريم الذي نزل باللسان العربي المبين، وعجز أرباب الفصاحة عن معارضته، لأنه يستلهم اللفظ المناسب للمعنى المناسب، وبهذا اللون من البيان أو الأدبية يُتفاضلُ بين كلام وكلام وبين قول وقول⁵، لذلك يقول ابن خلدون مبيناً ثمرة علم البيان: «اعلم أن ثمرة هذا الفن إنما هي في فهم الإعجاز من القرآن؛ لأن إعجازه في وفاء الدلالة منه بجميع مقتضيات الأحوال منطوقة ومفهومة، وهي أعلى مراتب الكلام، مع الكمال فيما يختص بالألفاظ في انتقائها وجودة رصفها

¹ المصدر السابق، ص. 1384.

² المصدر نفسه، ص. ن.

³ المصدر نفسه، ص. ن.

⁴ المصدر نفسه، ص. ن.

⁵ ينظر: سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، ص. 195.

وتركيبتها، وهذا هو الإعجاز الذي تقصر الأفهام عن إدراكه، وإنما يدرك بعض الشيء منه من كان له ذوق بمخالطة اللسان العربي وحصول ملكته، فيدرك من إعجازه على قدر ذوقه»¹.

ويستعرض ابن خلدون مقومات علم البيان، وقسمه إلى ثلاثة أقسام هي:
أ/ علم البلاغة: ويبحث فيه عن الهيئات والأحوال التي تطابق باللفظ جميع مقتضيات الحال.

ب/ علم البيان: ويبحث فيه عن الدلالة على اللازم اللفظي وملزومه وهي الاستعارة والكناية.

ج/ علم البديع: وهو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التتميق، إما بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما وأمثال ذلك².

ورغم هذا العرض، ينقلنا ابن خلدون إلى الإدراك الفعلي لعلم البيان، فقد عُرِف بثورته على القوانين التي تجمد المواقعات العملية. فهذا الإدراك لأدبية القول أو كما اصطلاح عليه ابن خلدون بالبيان لا يحصل إلا بالملكة الراسخة والذوق السليم.

تنبؤاً بالملكة وضعاً خاصاً عند ابن خلدون، حيث يعتبرها المعيار الحقيقي للتعَمُّق في أي فن من فنون الدراسات اللسانية وغير اللسانية، ويعني بها الصفة الذاتية الراسخة المتمكنة في وجدان الكاتب أو النحوي أو اللغوي، بما يدرك الحسن من القبيح والغث من السمين والسليم المستقيم من المحال الرديء³. وهذه الميزة لها أساسان حسب تصوّر ابن خلدون:

إمّا أن تكون جبلةً تنشأ مع الطفولة التي عاشت في محيط عربي صريح أو غير

¹ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1386.

² ينظر: المصدر نفسه، ص. 1384.

³ ينظر: سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، ص. 196.

عربي، يسترضعها المولود منذ صباه كما يسترضع حليب أمه، فيتذوقها كما يتذوقه، فينشأ المولود مطبوعاً بتلك الصفة اللسانية الذاتية التي تشرّبها لحمه ودمه¹. ومثالها كما يرى ابن خلدون: «لو فرضنا صبياً من صبيانهم نشأ وربّي في جيلهم فإنه يتعلم لغتهم ويحكم شأن الإعراب والبلاغة فيها حتى يستولي على غايتها؛ وليس من العلم القانوني في شيء، وإنما هو بحصول هذه الملكة في لسانه ونطقه»².

وإما أن تكتسب هذه الصفة بالتدرّج، وذلك بمخالطة أمهات الكتب وأرباب البلاغة والفصاحة، وتسبقها حالة غير قارّة، فإذا نضجت واكتملت صارت كالصفة الذاتية الطبيعية إدراكاً وذوقاً³. وفي هذا الصدد يقول ابن خلدون: «فالمتكلم بلسان العرب والبلغ فيه يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب وأنحاء مخاطبتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده. فإذا اتصلت مقاماته بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة في نظم الكلام على ذلك الوجه، وسهل عليه أمر التركيب، حتى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة التي للعرب. وإن سمع تركيباً غير جار على ذلك المنحى مجّه ونبا عنه سمعه بأدنى فكر، بل وبغير فكر، إلا بما استفاده من حصول هذه الملكة. فإن الملكات إذا استقرت ورسخت في محالها ظهرت كأنها طبيعية وجبلة لذلك المحل»⁴.

فإذا تمكّنت هذه الملكة في اللسان وملكها صاحبها واستولى على ناصيتها أصبحت هي "الذوق" «واستعير لهذه الملكة عندما ترسخ وتستقر اسم الذوق الذي اصطلاح عليه أهل صناعة البيان، وإنما هو موضوع لإدراك الطعوم؛ لكن لما كان محل هذه الملكة في اللسان من حيث النطق بالكلام كما هو محل إدراك الطعوم استعير لها اسمه؛ وأيضاً فهو وجداني اللسان، كما أن الطعوم محسوسة له؛ فقليل له

¹ ينظر: المرجع السابق، ص. ن.

² عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1400.

³ ينظر: سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، ص. 196.

⁴ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1399.

ذوق»¹.

يتضح أن ابن خلدون يفرق بين الملكة التي هي حذق الأشياء ومعرفة حقائقها، وبين الذوق الذي يختص به علم البيان، فالأولى حسٌ متمكّن والثاني ذوق جمالي، فقد يملك المرء ملكة القوانين ولكنه لا يرقى إلى درجة الذوق، ولذا ينبغي أن نوضح أن إدراك القوانين وحدها غير مجدية ما لم ترق إلى مرتبة الملكة الذوّاقة²، لأنه «ربما يدعي كثير ممن ينظر في هذه القوانين البيانية حصول هذا الذوق له بها، وهو غلط أو مغالطة. وإنما حصلت له الملكة إن حصلت في تلك القوانين البيانية وليست من ملكة العبارة في شيء»³. فملكة اللسان أعمّ من الذوق لأنها «موجودة في الملكات الصناعية كلها على الإطلاق [...] فاعتبر مثله في اللغات فإنها ملكات للسان وهي بمثالة الصناعة»⁴.

خلاصة القول في علم البيان أنه يتجاوز القوانين والضوابط إلى الذوق السليم، والفهم القويم لأسرار اللسان العربي المبين.

¹ المصدر السابق، ص. 1400.

² سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، ص. 196.

³ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1402.

⁴ المصدر نفسه، ص. 1408.

الفصل الثالث

الإيقاع في كتابات النقاد المغاربة

1- الإيقاع عند حانرم القرطاجني

2- الإيقاع عند السجلماسي

3- الإيقاع عند ابن خلدون

إن الموسيقى في العمل الأدبي - شعراً كان أم نثراً - ليست عنصراً ثانوياً، بل هي من عناصره الجوهرية التي لا تكتمل أدبيته من دونها، ف«كل عمل أدبي في - هو قبل كل شيء - سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى»¹ - كما يقول ويليك ووارين -، وهذه السلسلة من الأصوات لها قيمة إيقاعية لا تقل أهمية عن قيمتها الدلالية، سوى أن اختلاف طبيعة الشعر عن طبيعة النثر فرض من ناحية أخرى اختلاف موسيقى البنية الشعرية عن موسيقى البنية النثرية من حيث كثافتها خاصة. فالموسيقى بالنسبة إلى الشعر كما يقول "محمد مندور" «تعتبر من مقوماته الأساسية التي إذا فقدتها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التي تميزه عن النثر الذي لا بد هو الآخر أن تكون له موسيقاه، وأن يكون له إيقاعه النفسي، ولكنها موسيقى وإيقاع يختلفان في نسقهما أكبر الاختلاف عن موسيقى الشعر الواضحة المعبرة وعن إيقاعه المنظم المحدد»².

1- الإيقاع عند حازم القرطاجني:

يتشكّل الإيقاع عند حازم على فكرة التناسب المركزية، ذلك أن تركيب الوزن الشعري وتآليف أجزائه ليس مقتصرًا على صحة الوزن واستقامته فحسب، بل إن مبدأ التناسب له دوره الفعّال في تركيب الوزن بأجزاء متلائمة وترتيبات متناسبة، كما يحقق تناغمًا ما بين الأوزان والأغراض، مما يترك أثرًا إيجابيًا في نفس المتلقي.

أ/ تناسب الأوزان العروضية:

تجاوز حازم النظرة التي كانت تعتبر الوزن حلية لتزيين الشعر، معتبرًا إيّاه عنصراً أساسياً في عملية التخييل الشعري، حيث يعتمد عليه الشاعر - إلى جانب بقية عناصر العمل الشعري - للتأثير في المتلقي، من خلال ما يُشيعُه من عناصر

¹ رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص. 165.

² محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، (د.ط)، مارس 1997، ص. 32.

الجمال في عمله الشعري. «غير أن الوزن عند حازم يستكمل خصائصه الجمالية بما يكون فيه من تركيب وتنوع، فضلا عن قوة التناسب الحاصلة بين عناصره، [...] فالأوزان على هذا تتفاوت في قيمتها الجمالية بمقدار توفر التركيب فيها»¹. فالتباين الحاصل بين وزن بسيط وآخر مركّب عائد لما يتضمّنه كل واحد من خصائص صوتية، تعطيه خصوصية وتميّزاً، تلك العناصر التي يتم من خلالها تحقيق التناسب بين أجزاء الأوزان الشعرية؛ لأن «أوزان الشعر منها متناسب تامّ التناسب متركّب التناسب متقابلة متضاعفه، وذلك كالطويل والبسيط. فإنّ تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثله، وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة، وتركّب التناسب هو كون ذلك في جزئين متنوعين كفعولن ومفاعيلن في الطويل، وتقابل التناسب هو كون كلّ جزء موضوعاً من مقابله في المرتبة التي توازيه، فإن كان الواحد في صدر الشطر الأوّل كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن كان ثانياً كان مقابله ثانياً، وإن ثالثاً فثالثاً. فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة. وكلما نقص عروضاً شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في المرتبة من مقارنة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه»².

يذهب حازم إلى أن تمام التناسب قائمة على تشابه الأجزاء (التفعيلات) في شطر البيت الواحد، حيث تشكّل كل تفعيلتين وحدة متكاملة، إذ يرى أن تضاعف التناسب هو تشكّل الشطر من أربع تفعيلات (فاعلن - فاعلن - فاعلن - فاعلن) في المتدارك ومثلها في الشطر الثاني. أمّا تركّب التناسب هو أن يشكّل جزئين متباينين شطر البيت (فعولن - مفاعيلن - فعولن - مفاعيلن)، في حين يكون تقابل التناسب بمراعاة الترتيب ذاته للتفعيلات في الشطر الأول والثاني، وكلما نقص واحد من هذه الأمور في ترتيب التفعيلات أخلّ بوقوع التناسب بين أجزاء الوزن، وأحدث الخلل الذي ينعكس بالتأكيد على موقع هذا الوزن من نفس

¹ عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د.م. ج - الجزائر، فيفري 1999، ص ص.

237، 238.

² حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 259، 260.

المتلقي، ومن ثمَّ أثر على جمالية المعنى وقدرته على إحداث التخييل المنشود.
إن السعي لتجويد العمل الشعري بغية إثارة المتلقي غايةً يساعد في تحقيقها انتقاء الوزن المناسب لغرض القول، لذلك خصَّص حازم صفحات كثيرة من كتابه للإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب، وللتنبية على كفيات مباني الكلام على القوافي، وما يليق بكلِّ وزن منها من الأغراض، وإشارته إلى طرف من أحوال القوافي وكيفية بناء الكلام عليها¹.

لقد تحكَّم قانون التناسب في تصوّر حازم للوزن الشعري وفي تعريفه له؛ ففي معرض حديثه عن الزيادة في متون الأوزان التي يسميها العروضيون "الخرم" يعارض القرطاجي آرائهم معرِّفاً الوزن بقوله: «إنَّ الأوزان ممَّا يتقوّم به / الشعر ويعدّ من جملة جوهره. والوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»².

«وليس يخفى ما في هذا التعريف للوزن الشعريّ من تعويل على مبدأين أساسيين هما التساوي والتناسب. فالأوّل منهما عدديّ أو حسابيّ، والثاني نوعيّ أو كیفيّ يقوم على أنواع من التّشاكل والتّضارع»³. لقد تبسّط حازم في تحليل ما يمكن أن نصطلح عليه بالخصائص الإيقاعية للتفعيلات العروضية، فميّز بين الأجزاء التي تأتلف منها مقادير الأوزان على أساس التناسب على الإيجاب نحو (فاعلن وفاعلاتن وفعلون ومفاعيلن) ومنها ما تناسبه على الضدّ نحو (مستفعلن فاعلن)⁴.

كما ضبط حازم شروط التركيب بين المتحركات والسواكن في التفعيلات، وميّز التّضارع بين الأجزاء فيها من التّضاد والتنافر. واعتبر أن ما حدّده هو النحو

¹ ينظر: المصدر السابق، ص. 226 - 286.

² المصدر نفسه، ص. 263.

³ أحمد الجوّ: بحوث في الشّعريّات (مفاهيم واتّجاهات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس - الجمهورية التونسية، (د.ط)، 2004، ص. 190.

⁴ ينظر: حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 267.

الذي سارت عليه العرب في فروع أوزانها¹.

لم يقتصر تصوّر حازم على تحقيق صحة الوزن وتأكيده سلامته واستقامته فحسب، بل إنه أكدّ على مبدأ التناسب عند تركيب الوزن بأجزاء متلائمة وترتيبات متناسبة، ممّا يجعل بنية الوزن معاضدة لبنية التخيل، موقعةً بذلك أقوى الأثر في نفس المتلقي²؛ إذ «كلّما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتألّف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»³.

على أن فكرة التناسب في المسألة الوزنية ليست إلّا صدى من أصداء تأثر القرطاجني بما قدّمه الفلاسفة المسلمون، الذين قرّنوا نظرهم في الوزن الشعري بدراسة الوزن الموسيقي، فالفارابي وابن سينا وابن رشد لم يتناولوا أوزان الشعر في استقلالٍ عن الوزن الموسيقي، بل كانت دراستهم للموسيقى إطاراً عاماً نظروا من خلاله في مسألة الوزن الشعري⁴. فالفارابي مثلاً يتحدث عن القول الموزون حديثاً يؤكد به الصلة القوية بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري. فهو يرى أن «نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المُفصّل إلى النغم، فإن الإيقاع المُفصّل هو نُقْلَةٌ مُنْتَظِمَةٌ على النغم ذواتُ فواصل، ووزنُ الشعر نُقْلَةٌ مُنْتَظِمَةٌ على الحروف ذواتُ فواصل»⁵.

غير أن أصداء أفكار الفلاسفة المسلمين في المنهاج حول هذا الموضوع، لم يمنع حازماً من تقديم آراء طريفة تدلّ على عدم مجاراته للعروضيّين في تحويل الأوزان مجرد أقيسة ثابتة وقوالب تحدّ من إبداع الشاعر. ففي سياق مناصرته لأوزان العرب -لما فيها من ضروب التركيبات المتلائمة وأنواع الترتيبات المتناسبة-

¹ ينظر: المصدر السابق، ص ص. 246، 247.

² ينظر: أحمد الجوّ: بحوث في الشعرية، ص. 190.

³ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 245.

⁴ ينظر: أحمد الجوّ: بحوث في الشعرية، ص. 190.

⁵ أبو نصر الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، ص. 1085.

يؤكد ناقدنا فكرة مهمة يوضح بها حقيقة الوزن، ويبرز من خلالها تصوّره الحركي للأوزان الشعرية. حيث يعتبر أن الوزن يتولّد بالنقلة من الأشياء التي لا تنوّع فيها أصلاً إلى أشياء فيها تنوّع¹. وتفسير ذلك أن شيمة النفس قد جُبِلت على حبّ هذه النقلة وعلى الالتذاذ بها، لأنها تسأم التماذي على الشيء البسيط الذي لا تنوّع فيه، وتُسَرُّ بالمراوحة بين تأمل الشيء وتأمل غيره². وقد ترتّب على هذا تفضيل حازم بعض بحور الشعر العربي على بعضها الآخر لأنه وجد في تركيبها الوزنية تحقيقاً للنقلة من الثبات إلى التغيّر ومن الوحدة إلى التنوّع؛ فهو يعتبر العروض الطويل فيه بهاء وقوة، ويرى في البسيط بساطة وطلاوة، وفي الكامل جزالة وحسن اطراد، ويرى أنّ للخفيف جزالة ورشاقة، وأنّ للمتقارب سباطة وسهولة...³. وليس السبب في تقديم عروض الطويل والبسيط سوى ما فيهما من تناوب بين التفعيلتين، وما تشكّلت به بنيتهما العروضية من وجوه التناسب.

ب/ مناسبة الأغراض للأوزان:

قضية اختيار الشاعر للوزن تبعاً للموضوع الذي يكتب فيه، مبدأ قارّ عند الفلاسفة المسلمين وحازم، وباستثناء هؤلاء فإننا لا نجد - غالباً - سوى إشارات عابرة إلى إعداد الوزن الذي يناسب معاني الشاعر التي ينظمها في نصه الشعري، ف"ابن طباطبا" مثلاً يشترط على الشاعر إذا أراد «بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»⁴. ونفس التوجّه نجده عند "أبي هلال العسكري" الذي يقول: «إذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تُريد نَظْمَهَا فِكْرَكَ، وأخطرها على قلبك، واطلّب لها وزناً يتأتّى فيه إيرادها

¹ ينظر: أحمد الجوّ: بحوث في الشعرية، ص. 192.

² ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 245.

³ ينظر: المصدر نفسه، ص. 269.

⁴ ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص. 05.

وقافيةً يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكّن من نظّمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى»¹.

لقد عمّق حازم القرطاجني نظّره في مبدأ التناسب فجعله متحكّمًا في العلاقة التي تشدّ الأوزان والأغراض، ذلك أن تباين الخصائص الصوتية للأوزان الشعرية يجعل الشاعر يفضل أوزانًا بعينها للتعبير عن الغرض الشعري الذي ينظم فيه قصيدته باعتبار أنه «لما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان والأغراض ويخيلها للنفوس [...] وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكلّ / غرض وزنا يليق به ولا تتعدّاه فيه إلى غيره»². ذلك أن الموضوعات الشعرية تتعدد وتباين تبعًا لتعدد مناحي الحياة واختلاف جوانبها، والتعبير عن تلك الموضوعات يستوجب براعة الشاعر في التنسيق بين موضوع قصيدته وما يتناسب معها من وزن.

وقد استند حازم - في حديثه عن التناسب بين الأوزان والأغراض - إلى التراث الفلسفي الأرسطي والإسلامي، مع اعتماده ضربًا من التحويل والتأويل للمصادر التي أخذ عنها هذه الفكرة. بيد أنه كان مقتنعًا بأن تركيب الأوزان وتألفها على نحو متباين من جهة التناسب بين الحركات والسواكن، ومن جهة ترتيبها وتوزيعها داخل كل بحر، هما المتحكمان في أساس الشعرية³. والدليل على هذا عند حازم «أنّ الشاعر القويّ المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القويّة من قوّة العارضة وصلابة النبع»⁴.

ويرتكز تصور حازم لعلاقة الوزن بالأغراض الشعرية - كما هو الشأن عند

¹ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص. 139.

² حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 266.

³ ينظر: أحمد الجوّ: بحوث في الشعرية، ص ص. 200، 201.

⁴ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 269.

الفلاسفة المسلمين - على تصوّره لاختلاف أوزان الشعر من حيث خصائصها الصوتية الذاتية. نظراً إلى اختلافها بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظانّ الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل. الأمر الذي يجعل كل وزن يتفرد بميزة في السمع وصفة أو صفات تخصّه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سهولة أو يوجد له توعر، ومن جهة ما يوجد باهياً أو حقيراً وغير ذلك ممّا يناسب فيه المسموع المرئي¹.

ولما كانت أغراض الشعر نفسها مختلفة ف«منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان والأغراض ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزلياً أو اسخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد»².

«ووفقاً لهذا التصور، تغدو الخصائص الصوتية للوزن هي المعيار في معرفة الغرض الذي يصلح له، وعليه يصبح اختيار الشاعر وزنه وثيق الصلة بمعاني الموضوع الذي يعالجه»³، فإذا قصد إلى الأغراض الجادة كالْفخر ونحوه اختار عروض الطويل والبسيط، أمّا إذا قصد إلى إظهار الشجو والاكتئاب كالرثاء مثلاً، فإنه يختار المديد والرمل، لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تُحاكي الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ ونمط تأليف ووزن⁴.

¹ ينظر: المصدر السابق، ص ص. 265، 266.

² المصدر نفسه، ص. 266.

³ عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص ص. 240، 241.

⁴ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 205.

لا يفتأ حازم أن يعتمد إلى البحث في الأدب اليوناني - الذي شُغِف به - عن هذه المسألة، حيث أقرّ بأن الشعراء اليونانيين كانوا يلتزمون بأوزان معينة لكل غرض شعري¹. والتأكيد على هذه الملاءمة من قبل حازم هي من قبيل تخييل الأغراض بالأوزان، أين تتجلى قدرتها على التأثير في المتلقي ودفعه للاستجابة بالإقبال أو النفور، لهذا «نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية. ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والجزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة: أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الجزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر»².

فالتعبير عن الحالة الشعورية التي يمرّ بها الشاعر بشكل دقيق، يستدعي منه أن يكون الوزن الموظف متلائماً مع المقصد الشعري، فتعدد الأغراض يقابله تعدد في الأوزان الشعرية.

لقد عمل حازم على تفصيل هذا الأمر تطبيقياً، فبيّن أن «الأجزاء التي تأتلف منها مقادير الأوزان: منها ما يتناسب نحو فاعلن وفاعلاتن وفعلولن ومفاعيلن، ومنها ما تناسبه على الضدّ من هذا نحو مستفعلن فاعلن. ألا ترى أن هذين الجزئين يتساوقان من أوّل الخماسيّ وثاني سبب من السباعيّ. وكذلك الأجزاء الأولى* تتساوق الخماسيات والسباعيات منها ما عدا السبب الآخر من السباعيات فإنّه يفضل عن ذلك. ومن الأجزاء ما يتدافع ويتخالف نحو مفاعيلن مستفعلن»³.

إن هذا النظم المتباين للتفعيلات المشكلة للأوزان الشعرية، يُظهر مدى تمايز

¹ ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص. 68.

² إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية-القاهرة، ط 3، 1965، ص ص. 177، 178.

* يظهر أنه خطأ طباعي والأصح هو: الأولى.

³ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 267.

الأوزان ومن ثمّ تعدّدها، فلكلّ خواصّه التي تخلق استقلاليتها، وبذلك فإن هذا التعدد يخلق أفقاً أكبر وأوسع للشاعر، ليجد مجالاً للتعبير عن مشاعره وطرق موضوعات مختلفة، وهو مرتاح لوجود اتساع نغمي يمكنه من جعل أفكاره أكثر تأثيراً في المتلقي، ذلك أن «التأليف من التناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير التناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب. ويجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النحو شعر، وإن كان له نظام محفوظ لأننا نشترط في نظام الشعر أي يكون مستطاباً. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كرازة وتوعراً»¹. إن الأوزان الشعرية التي تكون أكثر توظيفاً من قبل الشعراء، هي تلك التي تتلاءم أجزاء عناصرها المكونة، فكلما كان الانسجام قائماً بين عناصر الوزن حسن موقع القول الشعري من الأسماع، واحتلّ مكانة في نفوس المتلقين، وتكون قدرته على التأثير أكبر، لأن الشعر كلام مخيل هدفه إثارة انفعال المتلقي.

يتباين وضع التفعيلات المشكّلة للبحر الشعري تبعاً لطريقة إسناد بعضها إلى بعض، أين يكتسب كل وزن خصوصيته وتفرّده مقارنة بغيره من الأوزان؛ ذلك أن «ما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة. وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب. وما وقع التشافع / والتماثل في جميعه استثقل ولم يستحل أيضاً للتكرار»².

إن الحكم على الوزن الشعري بالقوة أو الضعف، أمر يتحدد تبعاً لكيفية تشكّل التفعيلات وكيفية انتظامها وتشافعها أو تفرّدها، وكلّ ذلك محكوم بتحقيق التناسب الداخلي بين تفعيلات البحر، ضمن بنية كبرى هي التناسب بين الغرض والوزن الشعري.

«ومهما كانت المآخذ على تصوّر حازم للأوزان الشعريّة، وعلى توزّعه بين

¹ المصدر السابق، ص. ن.

² المصدر نفسه، ص. ن.

شعرية الوزن التي تشكّل القول، وشاعرية المبدع الذي يتولّى هذا الفعل، فلا منازعة في أنّ تفكيره في المسألة وتقليب وجوه النظر فيها باسترفاد آراء الفلاسفة، وبتأمل عناصرها تأملاً شخصياً، ممّا يُعدّ إسهاماً قيماً في دراسة الموضوع»¹ المتعلق بالتناسب بين الأوزان والأغراض.

ج/ تناسب الأغراض والبنية الزمانية-المكانية في القصيدة:

مثلاً ربط حازم الشعر بحركات النفس، رأى أن ترتيب الشعر العربي في شطر أو بيت -بحسب الأجزاء المؤلفة من الأسباب والأوتاد في التفاعيل المعروفة- جاء ليحدث التعجيب في النفس؛ فالشطر مقادير من المسموعات في هيئة مُطرّدة، والبيت هو المقدار المجموع من مقدارين متساويين في الوضع والترتيب والزمن بهيأة تزيد النفس ابتهاجاً².

بل إن حازماً ولعله أول ناقد عربي يربط بين البنية الصوتية والبنية المكانية للقصيدة من المنطلق نفسه؛ أي ارتباط الشعر بحركات النفس، كباعثٍ أوّل في قول الشعر، وفي هذا يقرّر أنه «لما كان أحقّ البواعث بأن يكون هو السبب الأوّل الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألفها عند فراقها وتذكّر عهودها الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكراً أو يصوغ مقالا يخيّل فيه حال أحبّابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهياكلهم ويحاكي فيه جميع أمورهم حتّى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم أحبّوا أن يجعلوا الأقاويل - التي يودعونها المعاني المخيلة لأحبّابهم المقيمة في الأذهان / صوراً هي أمثلة لهم ولأحوالهم - مرتّبة ترتيباً يتترّل من جهة موقعه من السمع مترلة ترتيب أحوالهم وبيوتهم. ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السمع شبه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر. فقد تقدّم أنّ المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر. وتوجد لحال حال من هذه أشياء من حال حال

¹ أحمد الجوّ: بحوث في الشعرية، ص. 204.

² ينظر: حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 249.

من تلك. فقصّدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها. وهي بيوت الشعر، لكونهم يحنّون إلى أذكّار ملابس أحيائهم لها واستصحابهم لها واشتمالها عليهم بالأقاويل التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وهياكلهم ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم. فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبها لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وأن تجعل تذكرة له. ويكون ما بين المعنى والقول من الملابس مثل ما كان بين الساكن والمسكن»¹.

وهذا يعني أنهم «لما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متزّلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً. فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر. وجعلوا أطراف الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتدّ في استواء.

وجعلوا ملتقى كلّ قطرين وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن ركناً لأنّ الساكن / لما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومسامتته، ولأنّ الساكن له حدة في السمع كما للركن في رأي العين.

وجعلوا الوضع الذي يبني عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه.

وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال: إنّها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها»².

وحسب هذا الوصف الذكي من حازم يصير البيت الشعري شبيه بيوت

¹ المصدر السابق، ص ص. 249، 250.

² المصدر نفسه، ص ص 250، 251.

الشعر، وفق التقابل التالي:

أجزاء أبنية البيوت — كسور بيوت الشعر

أطراد الحركات — أقطار البيوت المستوية

ملتقى الحركات المطردة — الركن الرابط بين القطرين

منتهى الشطر الأول — عمود البيت الموضوع وسطه

القافية في آخر الشطر الثاني — تحصيل منتهى الخباء وتحسينه من الظاهر والباطن.

ويزيد القرطاجني هذه المسألة إضاءة فيما يخص توالي أبيات القصيدة بشكل عمودي متواز، رابطاً بين الزمان والمكان في القصيدة، من حيث ما قصده العرب في وضع الأبنية الشعرية، عندما جعلوا أطراد الحركات في الأوزان واستقامة جري اللسان عليها واستواء الكلام بها، بمنزلة امتداد أقطار البيوت واستقامتها واستوائها، «فإن النظام فيها في تقدير الاتصال على استدارة إذ كان وضع الأوزان الشعرية وترتيبها ترتيباً زمانياً لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدأ بل تكون بينهما فسحة من الزمان ولا بدّ. وترتيب البيت المضروب ترتيب مكاني إذا بدأت بأيّ موضع شئت منه ثم درت عليه تأتّى لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتصال من غير أن يكون بين المبدأ والنهاية فسحة. والأوزان وإن لم يمكن أن يعاد بالنهاية فيها إلى زمان المبدأ فإنّها في تقدير ذلك، إذ نسبة سرد الشطر الأوّل من أيّ بيت وقع تالياً لبيت بعد الانتهاء إلى قافية البيت المتقدّم وإعطاء كلّ متحرّك وساكن منه حقّه من التلفّظ نسبةً سرد الشطر الثاني / وإعطاء متحرّكاته و سواكنه حقوقها من التلفّظ بعد الانتهاء إلى مقطع الشطر الأوّل»¹.

وهكذا يكون حازم قد لمس - بدقة عجيبة - التلازم بين البناء الفضائي للبيت الشعري والبناء الفضائي لبيت الشعر المنسوب. وكذلك التلازم بين ما هو سماعي (إدراك السمع) وما هو بصري (إدراك العين). وكذلك التلازم بين الترتيب

¹ المصدر السابق، ص. 255.

المكاني للخباء والترتيب الزماني للبيت الشعري، والربط بين ما هو منظور وما هو مسموع. وعليه فإن شكل القصيدة بكل تفاصيله - عند حازم - هو شكل البيت بكل تفاصيله، والشكل البصري لعرض القصيدة على الورق يتصل مباشرة بشكل العرض الشفوي. ومن هنا جاءت المماثلة لنموذجية الشكلين: السماعي والبصري، ف«المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر»¹. هذه العبارة التي وردت قبل عصر حازم عند كل من "القاضي عبد العزيز الجرجاني" (ت 392 هـ) و"ابن سنان الخفاجي"؛ فصاحب الوساطة يرى أن «الكلام أصواتٌ محلُّها من الأسماع محلُّ النواظر من الأبصار»². ويقصد بذلك أن القصيدة قد تتميز عن غيرها بتألف خفي لا يدركه السامع ولا يجد له تبريراً، تماماً كما تتميز لوحة فنية عن غيرها، رغم اتفاقهما في شرائط الحُسن الظاهرة³. أمّا ابن سنان فيقرّ نفس المبدأ من زاوية أخرى، عندما قال: «أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر»⁴. لقد كان يقصد بذلك الكشف عن اتفاق طبيعة التناسب في كل من الشعر والرسم. وما دامت الألوان المتباينة - في تقديره - أفضل من الألوان المتقاربة، فلا بدّ أن يقع التجانس في اللوحة ذات الألوان المتباعدة، كما ستكون أحسن منظرًا من الأخرى التي تتشكّل من ألوان متقاربة. وتخضع لنفس المبدأ الحروف في كلمات الشعر بخاصة، إذ كلما تباعدت مخارجها كانت أحلى في السمع، من الحروف متقاربة المخارج⁵.

ومن جهة أخرى يؤكّد حازم على التناسب كمبدأ أساسي في الوزن، ذلك أنّ المساواة في الزمن تعني وجود تناسب بين عدد الحركات والسكنات والترتيب.

¹ المصدر السابق، ص. 250.

² علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح و شر: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط 1، 2006، ص. 342.

³ ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص. 212.

⁴ ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، ص. 54.

⁵ ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص. 212.

بحيث إذا ما حُذِفَ من بعضها بعض الوجوه جرى تعويض ذلك وتلافيه بتمكين الحركات والسكنات التي تكتنف ما فات من زمان النطق به. بحيث يعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين¹.

وبذلك يشكّل كل وزن وحدة متميزة عن غيره من الأوزان، ولكنها وحدة مرتبطة بالتخييل أو المحاكاة حتى يحدث الشعر أثره في النفوس. ذلك أن التخييل كما يقع على المعنى والأسلوب واللفظ والنظم، يقع كذلك على الوزن².

وهذا يعني أيضاً أنّ ضروب التخييل الشعري التي تقع على الوزن كما تقع على اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم، ذات أبعاد حركية متعددة. فإذا كانت التخائيل الضرورية هي تخائيل المعاني من جهة الألفاظ، فإن الألفاظ في الشعر غير منفصلة عن الوزن، لأن وزنها خاصية تنبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها الصوتية، التي تتجاوب - في النهاية - مع تناسب المعنى³.

ويبدو هذا التلازم ضرورياً بين الوزن والتناسب، عندما تتأمل كلام ابن سينا حول العلتين المولّدتين للشعرية: «إن السبب المولّد للشعر في قوة الانسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا [...] والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً؛ ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها»⁴.

وهذا يعني أن مفهوم الوزن عند حازم، يتوقف على معرفة التناسب في المسموعات والمفهومات، التي لا يُتوصّلُ إليها بشيء من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكلّي في ذلك؛ وهو علم البلاغة الذي تدرج تحت تفاصيل كليّاته ضروب التناسب والوضع⁵.

¹ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 263.

² ينظر: المصدر نفسه، ص. 89.

³ ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 189.

⁴ ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء"، ص. 171، 172.

⁵ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 226.

إنّ ما قاله القرطاجني عن تناسب المسموعات والمفهومات يرجع لابن سينا الذي يقرّر أنّ «الأمر التي تجعل القول مخيلاً: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»¹.

هذا يؤكد «أن الوزن أحد عناصر التخيل الشعري. وأنه لا ينفصل عن المعنى أو الدلالة التي تنطوي عليها الأداة»²، فهو ليس عنصراً شكلياً أو خارجياً، من هنا نجد إلحاح حازم على الربط بين الوزن والبلاغة، والذوق الصحيح والعلم بالقوانين الموسيقية³.

حيث قاده هذا التوجّه إلى الربط بين الوزن والعرض؛ فقال بتناسب كلام الشعراء مع الأعراب، واختلاف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ذلك أنّ لكل وزن منها طبعاً، يصير نمط الكلام مائلاً إليه⁴.

وهذا يعني - كما يرى حازم شأن غيره من النقاد العرب - أنّ النظم طباعي، والعلم بالوزن غير ضروري ولا يعوّل عليه في الشعر، لأن الشاعر يعتمد على طبعه وذوقه دون الرجوع إليه⁵. ذلك أن العبارات التي ترد على الأفكار أوّل ما ترد عليها متّزنة منطبعة على مقدار الكلام المقفى ومقطعه، أو ترد محتاجة لأدنى تغيير يُصيرها متّزنة منطبعة على ما يراد صوغ الكلام بحسبه⁶.

وعليه يقرّر حازم أن وزن الكلام بالنسبة للشاعر المطبوع من ذوي القوّة الناطقة أيسر شيء من بين مجمل مكونات العملية الشعرية. رغم أن العلم بالعروض حتى بالنسبة له ضروري، لأنه يحتاجه ليحيي كلامه جاريّاً على أوضح طرق

¹ ابن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فنّ الشعر، ص. 163.

² جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 189.

³ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 258.

⁴ ينظر: المصدر نفسه، ص. 268، 269.

⁵ ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 15، 16 (مقدمة الكتاب).

⁶ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 207.

المناسبات وموافقاً لكلام العرب في جميع ذلك¹.

فحيث أن الوزن يعتمد نسقاً مضبوطاً من توزيع أعاريضه وحرركاته وسكناته في كمّ إيقاعي محدّد. فلا بدّ من أن يؤثر على (صورة الكلام) ويجعل اللغة تنتظم انتظاماً يختلف عن الصور العادية للكلام مما يجعل الشعر سياقاً متميّزاً يتعامل فيه الشاعر مع اللغة في مستوى بنية الكلمة والتركيب تعاملاً من نوع خاص².

2- الإيقاع عند السجلماسي:

يكشف هذا المستوى عن تمكّن السجلماسي من سبر أدق أسرارهِ التقنية في بنية الشعر، كما أنه يضيف للإيقاع جنس التخيل الذي يكتسي طابع "الثابت اللازم" في العمل الأدبي، وكل ذلك يأتي في إطار تناسب العناصر الإيقاعية.

أ/ إشكال "التصدير" وشعرية العجز والنهاية والخاتمة في "القافية":

يطالعا صاحب المتزع بنص طويل نسبياً عن مصطلح "التصدير" وفلسفة بنائيه بين نظريتين كبيرتين في "نقد الشعر" والبحث عن "نثرية" هذا النقد في المصطلحات التي اعتقد أنها خاصة بالشعر قبل مجيء السجلماسي بتفسير فلسفي آخر لمصطلح التصدير واجه به النقاد والبلغاء وعلماء العروض، فقد حدّده كعادته تحديداً نظرياً، ثم عرض بعده لأقسام هذا المصطلح في المقاطع الشعرية داخل البيت الواحد³، بعد أن ناقش علماء البيان في مصادرهم حول هذا المصطلح بادئاً بتعريف حدّه، إذ «هو: قولٌ مركّبٌ من جزئين متفقَي المادّة والمثال، كلُّ جزءٍ منهما يدلُّ على معنى هو عند الآخر بحال ملائمةٍ، وقد أُخذَا من جهتيّ وضعهما في الجنس الملائمي من الأمور، ووُضِعَ أحدهما صدرًا والآخر عجزاً مردوداً على الصدر بحسب هيئة الوضع اضطراراً، ومعنى ذلك أنه، لِمَا (قد) تقرر، ينبغي أن يكون أحدُ الجزئين - وهو العجزُ ضرورةً - كائناً من القول في الخاتمة، والنهاية، والآخر

¹ ينظر: المصدر السابق، ص ص. 211، 212.

² ينظر: حمّادي صمّود: التفكير البلاغي عند العرب، ص ص. 218، 219.

³ ينظر: علّال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 595.

فقط دون تضاعيفه وأثنائه. وقال قوم: "التصدير هو ردُّ أعجاز الكلام على صدوره". وعلماء البيان وأهل صنعة البلاغة يرون أن هذا النوع من النظم وهذا الأسلوب من التراكيب، هو مخصص بالقول الشعري فقط، ويقع عندهم منه في القوافي خاصة. وهؤلاء لالتزامهم هذا الرأي فإنهم يميّطونه من القرآن، وبالجملة من القول غير الشعري، ويرون أنه (إنما) يوجد في الشعر فقط. وينبغي أن تتأمل ما وضعه علماء هذه الصناعة في هذا النوع من قصره على الأقاويل الشعرية وتخصيصه منها بالقوافي فقط، هل هو صدق؟ ويوفى النظر في ذلك حقّه بعد أن تقدّم الفحص بدّيّاً عن القول الشعري المأخوذ في هذا الموضع والمراد في هذا النوع ليقع التوارد في النظر على حدّ واحد، وليقع الفحص على جزئيّ نقيضين متقابلين...»¹.

يعالج السجلّماسي في هذا النص الطويل والمركّب من رأيين موضوعاً عميق الدلالة في تركيب الأسلوب الشعري، ويتعلّق الأمر بفلسفة "القافية" وتحديد مكانها بين محطات (العجز والنهاية والخاتمة)، حيث لا تستقر في مكان واحد بل هي محصورة بين (الصدر والعجز)، باعتبار أن التصدير «هو أن يُردّ أعجاز الكلام على صدوره»². وإذا كان "ابن رشيق" هنا ينصرف بالحدّ إلى القافية تبعاً لجمهور البلاغيين، فإن السجلّماسي يتخذ من هذا التعريف حجة يبيّن عليها غير ما أراده القيرواني، فهو يرفض رأي كل النقاد وعلماء البيان المائل في تخصيص "التصدير" بالقول الشعري وبالقافية منه، باعتبار أنهم يعنون بالقول الشعري القول المقفّى فقط جاعلين الوزن هو المقوم الرئيسي للشعر؛ حيث «أنهم من قبل التزامهم ذلك في القوافي إنما يعنون بالقول الشعري (هنا) القول المقفّى فقط، ولالتزامهم ذلك أيضاً في الشعر. وكان الوزن هو الفصل المقوم عندهم للشعر، والمفهم جوهراً»³، عملاً

¹ أبو محمد السجلّماسي: المترع البديع، ص ص. 406، 407.

² ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 2، ص. 03.

³ أبو محمد السجلّماسي: المترع البديع، ص. 407.

بالحدّ الذي وضعه "قدامة" للشعر بأنه «قَوْلٌ مُوزُونٌ مُقَفًى يَدُلُّ عَلَى مَعْنَى»¹. وهو تعريف ترفضه نظرية الشعر عند الفلاسفة منذ أرسطو والفارابي وابن سينا وابن رشد إلى حازم والسجلماسي، التي تؤمن بأن القول الشعري هو القول المخيّل الموزون المقفّى*، وباصطلاح السجلماسي - تحديداً - «هو القولُ المخيّلُ المؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مُقَفَّاة»². ولأن علماء البيان آمنوا بالوزن فاصلاً بين الشعر والنثر غير آبهين بنثرية الشعر** عندما يصبح "نظاماً"، فذلك «لأنهم لم يشعروا بعدُ بالمعنى الآخر وهو التخيل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهره»³.

ويؤدّد السجلماسي من هذا الإشكال نقاشاً فلسفياً عميقاً، يقلّب فيه النظر في "القافية" على كل وجوهها، باحثاً عن مظاهرها وصورها في مقاطع البيت ما بين "عجز" و"صدر"، اللذان يتحدد مكان الواحد منهما وينسحب عليه تابعه بحسب "الكلية" و"الجزئية" في تأمل طبيعة المقطع وعلاقة اللاحق بالسابق⁴، وتحديد القافية بينهما باعتبار أنها «نوعٌ تحته جنسٌ - ونُسَمَّه العَجْزُ أو الخاتمة أو النهاية أو ما ضاهى ذلك ورادّفه في التسمية به والنوع فهو - مركّبٌ من جنسٍ وفصلٍ»⁵. ويستمر في الاعتراف من حقل رجال المنطق ليؤكد طبيعة النظر إلى القافية في الخطاب شعرياً كان أم نثرياً، لينتهي إلى رفض الرأي الأول القائل بخصوصية التصدير بالقافية في الشعر وإزاحته من القرآن الكريم والنثر، مؤكداً أنه «يظهرُ من

¹ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 17.

* ينظر مثلاً: الفارابي: جوامع الشعر، ص. 172، 173. وابن سينا: فن الشعر، ص. 168. وابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص. 203. وحازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 71.

² أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 407. ويتردّد نفس التعريف في ص. 218.

** هو المسمّى "نثر المنظوم".

³ المصدر نفسه، ص. 407.

⁴ ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 596.

⁵ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 407، 408.

هذا النوع من البلاغة أنه غير مقصور على القول الشعري، ولا مخصوص بالقوافي¹.

وإذا كان السجلмасي قد ساعده التحليل المنطقي للظاهرة في إثباتها نظرياً، فإنه سعى إلى إثبات "التصدير" في النثر وفي القرآن الكريم بالذات تطبيقاً، لأنه شعر - كعادته - بمطالبة القارئ له في الإشباع بالتحليل، فقرّر النظر في إمكانية تحقق التصدير ووجوده قائلاً: «فأما إمكانه فلو فُحص قول غير شعري مردود العجز على الصدر دون وزن وقافية لم يكن ممتنعاً وذلك كأن نقول - مثلاً - : "فلان سريع إلى الشر وليس إلى الخير سريع" و "فلان حسن القول وليس فعله بحسن". وأما وجوده بالفعل فقوله تعالى: ﴿أَنْظُرْ كَيْفَ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَلَآخِرَةُ أَكْبَرُ دَرَجَتٍ وَأَكْبَرُ تَفْضِيلًا﴾* . وقوله جلّ ثناؤه: ﴿...لَا تَفْتَرُوا عَلَى اللَّهِ كَذِبًا فَيُسْحِتَكُمْ بِعَذَابٍ وَقَدْ خَابَ مَنْ افْتَرَى﴾** ، وقوله تعالى: ﴿...فَتَبَذُوهُ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ وَأَشْرَوْا بِهِمُ ثَمَنًا قَلِيلًا فَبُئْسَ مَا يَشْتَرُونَ﴾*** . فيكون قد ظهر بهذا الاعتبار أنّ الحكم هنا والاعتبار هو للمحمول الكلّي البسيط والطبيعة السارية في الكثرة وهو الجنس الذي سميناه أولاً العجز والنهاية والخاتمة، وذلك أن القافية هي عجز ما فيكون الحكم لذلك أعم. وأنّ التصدير يقع في الأقاويل كلّها شعرية كانت أو غير شعرية. والظن بمن منع ذلك أنّ مثار شبهتهم وسبب غلطهم دوام الأئس بالقوافي، والاعتیاد للأقاويل الشعرية مع وضوح هذا النوع من النظم فيها².

وقد أحسن السجلмасي بهذا النقد والتمثيل؛ فقد انتهى بالتصدير إلى طبيعته الشعرية كما انتهى بالقافية إلى وضعها الطبيعي محققاً لها مكانها في البناء الشعري

¹ المصدر السابق، ص. 408.

* سورة الإسراء، الآية 21.

** سورة طه، الآية 61.

*** سورة آل عمران، الآية 187.

² أبو محمد السجلмасي: المترع البديع، ص ص. 408، 409.

نظراً وتطبيقاً¹، وذلك عندما قرّر للتصدير - والقافية مدرجة فيه - أوضاعه الأربعة، باعتباره جنساً متوسطاً تقع تحته أربعة أنواع:

1- «لأنه إما أن يكون في فاتحة القول ومقدمته وصدره وأوله، [أي] ما وافق الجزء الأخير من القول الجزء الواقع في فاتحة القول وصدره»².
كقول "الأقيشر الأسدي"³:

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَشْتُمُ عَرَضَهُ وَلَيْسَ إِلَى دَاعِيِ النَّدَى بِسَرِيعِ

2- «وإما أن يكون في الجزء الواقع في نهاية الشطر، والقسيم الأول (منه)، [أي] ما وافق الجزء الأخير من القول الجزء الواقع في نهاية النّصف والقسيم الأول من القول»⁴، ومن صور هذا النوع قول الشاعر⁵:

يُلْفَى إِذَا مَا الْجَيْشُ كَانَ عَرَمَرَمًا فِي جَيْشِ رَأْيٍ لَا يُفَلُّ عَرَمَرَمِ

3- «وإما أن يكون في الجزء الواقع في صدر الشطر، والقسيم الثاني من القول وأوله، [أي] ما وافق الجزء الأخير من القول (الجزء) الواقع في صدر القسيم الثاني من القول وفاتحته»⁶. ومن صور هذا النوع قول "أشجع السلمي"⁷:

عَزِيزُ بَنِي سُلَيْمٍ أَقْصَدَتْهُ سِهَامُ الْمَوْتِ وَهِيَ لَهُ سِهَامُ

4- «وإما أن يكون في تضاعيف القول وأوله، [أي] ما وافق الجزء الأخير من

¹ ينظر: علّال الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 598.

² أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 409، 410.

³ العمدة، ج 2، ص. 03. وكتاب البديع، ص. 48. والمترع، ص. 410. وقد ورد البيت بروايات مختلفة في: الصناعتين، ص. 386. والبديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ، تح: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، سلسلة تراثنا، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده - مصر، (د.ط)، 1960، ص. 51.

⁴ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 409، 410.

⁵ ورد بدون نسبة وروايات مختلفة في: العمدة، ج 2، ص. 03. وكتاب البديع، ص. 48. والصناعتين، ص. 385.

⁶ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 409، 410.

⁷ ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 2، ص. 03. ونسبة الشاعر في: المترع البديع، هامش 87، ص. 410.

القول بعض ما في أثناؤه وتضاعيفه»¹. ومن صور هذا النوع قول "جرير"-(ت) 114 هـ)²:

سَقَى الرَّمْلَ جَوْنٌ مُسْتَهْلٌ رَبَّابُهُ وَمَا ذَاكَ إِلَّا حُبٌّ مَنْ حَلَّ بِالرَّمْلِ

ويُحسب للسجلماسي أن النوع الثالث من اختراعه لوجوده في الشعر وغيابه من النقد³. وفي نفس السياق يشير ناقدنا أن إغفال "ابن المعتز" وأهل صناعة البلاغة نوعاً من أنواع التصدير، حيث لم يعدوا منه سوى ثلاثة أقسام⁴، هي: ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه⁵.

ب/ ائتلاف الوزن والتخييل:

لعل أهم ما يميز الشعر عن الخطابة وغيرها من فنون القول النثرية هما الوزن والقافية، لذلك كان إقدام السجلماسي على تعريف الشعر خطوة منطقية مترتبة على تقديمه للإيقاع متضافراً مع التخييل، كموضوع للصناعة الشعرية. يقول في هذا الشأن: «الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مُقَفَّاة، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عددٌ إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفأة هو: أن تكون الحروف التي يُخْتَمُ بها

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 409، 411.

² ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، مج 2، ج 3، تح: نعمان محمد أمين طه، سلسلة ذخائر العرب: 43، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 3، 1986، ص. 948. الجون: السحاب الأسود. والرباب: ما كان دون السحاب: (الصناعتين، ص. 386).

³ ينظر: علاء الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 599. وينظر: أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 410.

⁴ ينظر: المصدر نفسه، ص ص. 409، 410.

⁵ ينظر: عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، تح: إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة - بيروت، ط 3 [منقحة]، 1982، ص ص. 47، 48.

كلُّ قولٍ منها واحدةً¹.

إن تأثر السجلماسي بمنجزات الفلاسفة الإسلاميين - خاصة في ميدان الصناعة الشعرية - جعله يحاكيهم في تصوّراتهم وآرائهم، حتى إن تعريفه للشعر جاء مطابقاً لما قاله "ابن سينا" في هذا الشأن تطابقاً يكاد يكون حرفياً. ويمكن أن ندرك ذلك إذا تأملنا قول ابن سينا: «إن الشعر هو كلام مُخَيَّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مُقَفَّاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفأة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحداً»².

إن هذا الأمر يؤكد من ناحية صلة السجلماسي بالإنجاز الذي حققه الفلاسفة فيما يخص الشعر، ومن ناحية أخرى فالسجلماسي استخدم تعريف ابن سينا للشعر لأنه يخدم مدخله إلى تناول الشعر بوصفه بنية لغوية متميزة، تعتمد على التخيل فضلاً عن الوزن والقافية، وهي جميعها عناصر تتعلق بالشكل والصياغة على المستوى الصوتي (الوزن والقافية) والمستوى الدلالي (التخيل)، وهي عناصر أساسية في تمييز الشعر عمّا عداه من الأشكال اللغوية الأخرى، فضلاً عن دورها التأثيري في المتلقي³.

فإذا كان السجلماسي يرى مثل غيره من النقاد العرب أن الوزن والقافية من عناصر الشعر البنائية، فإنه لا يفصل هذين العنصرين عن التخيل الذي يعدّه عمود الشعر وجوهره؛ ذلك أنه لا يتصوّر أن يكون الكلام موزوناً مقفياً فقط ليصبح شعراً، بل يجب أن يشتمل فوق ذلك على عنصر التخيل بوصفه عنصراً ضاماً

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 218.

² أبو علي بن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 161.

³ ينظر: ألفت كمال الروي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 36.

لجميع عناصر الشعر¹. وتأسيساً على هذا الرأي ينتقد أولئك الذين يرون أن قوام الشعر هو الوزن والقافية ليس إلا فيقول: «...إنما يَعْنُونَ بالقول الشعري (هنا) القولَ المقفَى فقط، ولالتزامهم ذلك أيضاً في الشعر. وكان الوزنُ هو الفصلُ المقومُ عندهم للشعر، والمُفْهِمُ جوهره لأنهم لم يشعروا بعدُ بالمعنى الآخر وهو التخيلُ والمحاكاةُ، وأنه عمودُ الشعر وجوهره، تَبَعَ التقفية في هذا الغرضِ الوزنُ»².

إن إلحاح صاحب المترع على كون "التخيل" هو السمة الجوهرية التي تكسب القول صفة الشعر (أو الأدبية) ويليهِ في الأهمية الوزن والقافية، يكشف عن صلته الوثيقة بالفلاسفة الذين أكدوا جميعهم أولية عنصر التخيل على الوزن في الشعر، مع ضرورة اجتماعهما معاً لتحقيق السمة الشعرية كاملة، ومن ثمَّ تحقيق أدبية القول الشعري، فليس كل قول موزون يعدُّ شعراً أو حتى من قبيل الشعر³.

يؤكد هذا المنحى ما ذهب إليه "ابن سينا" حين قرّر أنه «قد تكون أقاويل منشورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن»⁴.

ويقول "الفارابي" مؤكداً هذا المعنى: «فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية. ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة / وعلم الأشياء التي بها المحاكاة وأصغرها الوزن»⁵.

ويلتقي السجلмасي في رؤيته للشعر على هذا النحو مع "حازم القرطاجني"،

¹ ينظر: عبد القادر هني: السجلмасي وكتابه: "المترع البديع في تجنيس أساليب البديع"، ص. 43.

² أبو محمد السجلмасي: المترع البديع، ص. 407.

³ ينظر: ألفت كمال الروي: مفهوم الشعر عند السجلмасي، ص. 36.

⁴ أبو علي بن سينا: فن الشعر، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فن الشعر، ص. 168.

⁵ الفارابي: جوامع الشعر ضمن كتاب: أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ص. 172، 173.

الذي يحرص على أن يقدم الشعر بوصفه كلاماً مخيلاً في المقام الأول، ثم كونه موزوناً مقفياً في المقام الثاني¹. كما يتفق معه في أن الشعرية لا تنحصر في الجوانب الإيقاعية فحسب؛ فليس كل كلام مقفٍ موزون يسمّى شعراً².

ولا يرتدّ هذا التوافق في الآراء إلى اعتماد السجلماسي على حازم - رغم أن هذا وارد جداً بحكم قربهما زمنًا واتجاهًا - إنما مردّه اعتمادهما على مصدر واحد مشترك هو تراث الفلاسفة الإسلاميين حول ماهية الشعر وحقيقته.

واعتماداً على هذا تتميز محاولة ناقدنا السجلماسي في تحديد ماهية الشعر حتى عن التيار النقدي الذي حاول أصحابه الإفادة من التراث الفلسفي، حيث ركّز هؤلاء في تعريفهم للشعر على أنه «كلام منظوم، بائن عن المنشور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خُصّ به من النظم»³، أو أنه «قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى يَدُلُّ عَلَى مَعْنَى»⁴. حيث يحصر هذان التعريفان الفارق بين الشعر والنثر في الجانب الإيقاعي المتحقق في الوزن والقافية، دون النظر إلى خصوصية البنية اللغوية في الشعر وطبيعتها.

ويتكئ السجلماسي على رصيده النقدي المطعم بالأسس الفلسفية لمناقشة تصوّر علماء البيان وأهل البلاغة للشعر، وذهابهم إلى أن الوزن هو جوهره دون التخيل، فيقول في معرض حديثه عن التصدير: «وقال قوم: "التصدير هو ردُّ أعجاز الكلام على صدوره". وعلماء البيان وأهل صنعة البلاغة يرون أن هذا النوع من النظم وهذا الأسلوب من التراكيب، هو مَخْصُوصٌ بالقول الشعري فقط، ويقع عندهم منه في القوافي خاصّةً. وهؤلاء لالتزامهم هذا الرأي فإنهم يُمِيطُونَهُ من القرآن، وبالجملة من القول غير الشعري، ويرون أنه (إنما) يوجد في الشعر فقط. وينبغي أن تتأمل ما وضعه علماء هذه الصناعة في هذا النوع من قصّره على

¹ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 71.

² ينظر: المصدر نفسه، ص. 27.

³ ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص. 03.

⁴ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 17.

الأقوال الشعرية وتخصيصه منها بالقوافي فقط، هل هو صدق؟ ويُوفى النظر في ذلك حقّه بعد أن تقدّم الفحصُ بدّيّاً عن القول الشعري المأخوذ في هذا الموضع والمراد في هذا النوع ليقع التوارد في النظر على حدّ واحدٍ، وليقع الفحصُ على جزئيّ نقيضين متقابلين فنقول: إن القول الشعري - كما قد قيل - هو القولُ المخيلُ المؤلّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مُقفّاة، ولتأمل أجزاء هذا الحدّ فنقول: إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عددٌ إيقاعيٌّ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلُّ قولٍ منها وبالجملة كلُّ جزءٍ مؤلفاً من أقوالٍ إيقاعيةٍ يَكونُ عددُ زمانٍ أحدها مساوياً لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفّاة هو أن تكون الحروف التي يُختَمُ بها كلُّ قولٍ من تلك الأقاويل واحدةً. والتخييلُ هو المحاكاة والتمثيل، وهو عمودُ الشعر إذ كان به جوهرُ القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل. وهو بينُ أنَّهُم من قبل التزامهم ذلك في القوافي إنما يَعْتَوْنَ بالقول الشعري (هنا) القولَ المقفّى فقط، و لالتزامهم ذلك أيضاً في الشعر. وكان الوزنُ هو الفصلُ المقوّمُ عندهم للشعر، والمفهمُ جوهره لأنهم لم يشعروا بعدُ بالمعنى الآخر وهو التخييلُ والمحاكاة، وأنه عمودُ الشعر وجوهره، تَبَعَ التقفية في هذا الغرضِ الوزنُ. وهذا أيضاً شيءٌ قد صرّحوا به في أوضاعهم التي استنبطوها مثل صناعة العربية وصناعة العروض، وتصريحهم بذلك هو أشهرُ مكاناً من أن يُرشدَ إليه. فلذلك القولُ الشعريُّ في هذا الموضع وهذا النظر هو القولُ الموزونُ المقفّى. [...]

فإنه يَظْهَرُ من هذا النوع من البلاغة أنه غيرُ مقصورٍ على القول الشعري، ولا مخصوصٍ بالقوافي»¹.

إن هذا القول - على طوله - يشير إلى قضية رئيسية يثيرها السجلماسي هنا، هي قضية الوزن والقافية في الشعر، وهل يمكن أن يُقتصرَ عليهما دون التخييل في بيان حدّ الشعر، بحيث يتحول القول إلى نثر بمجرد تحرره من الوزن والقافية؟، هذا بالإضافة إلى الطبيعة الخاصة للوزن في الشعر، التي يتميز بها الشعر عن النثر.

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 406 - 408.

وهو يثير هذه القضية في معرض حديثه عن قضية فرعية تتعلق بالقوافي هي "التصدير"، فيعرض لآراء علماء البيان والبلاغة الذين يرون اختصاصه بالقوافي في الشعر، في حين أنه لا يمانع حدوثه في النظم الأخرى مثل القرآن الكريم الذي يتحقق فيه بالفعل^{*}، بل إنه ممكن الوجود في النثر العادي؛ أي دون حاجة إلى وجود القافية¹. ويبدو السجلماسي في هذا متابعاً لابن المعتز² (ت 296 هـ) الذي لم يقصر ردّ عجز الكلام على الصدر - أي "التصدير". بمصطلح السجلماسي - على الشعر، ومن ثمّ لم يخصّه بالقوافي³. كما يبدو أن ابن رشيق القيرواني⁴ ممن يعينهم السجلماسي في هذا السياق؛ ذلك أن ابن رشيق ينصّ صراحة على «أن التصدير مخصوص بالقوافي»⁵، ومن هنا فإنه يقصر شواهد على الشعر فقط، بل يربطه بموسيقية الشعر حين يجعله سبباً من أسباب تسهيل استخراج القوافي وتوقعها⁴. كما أنه ممن يجعلون الوزن المشتمل على القافية أعظم أركان حد الشعر وأولاهها به خصوصية؛ فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر. لذلك فالشعر عنده لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية⁵.

ويبدو أن مقصد السجلماسي من هذا النص يتجاوز القول بقصر التصدير على الشعر أو عدم ذلك، إلى مناقشة أولئك العلماء للشعر - وابن رشيق واحد منهم - الذين يحصرون الخصيصة النوعية للشعر في الجانب الموسيقي المتمثل في الوزن والقافية ووسائل أخرى مثل التصدير، فمثل هذا التناول في تصوّر السجلماسي تناول قاصر. من هنا نجدّه يعيد تعريفه للشعر الذي سبق أن صدّر به كلامه عن التخيل، ليؤكد مرة أخرى فهمه للشعر، وتصوره أن الوزن والقافية

* ينظر: المصدر السابق، ص ص. 408، 409.

¹ ينظر: ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 37.

² ينظر: عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، ص. 47.

³ ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 2، ص. 03.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص. ن.

⁵ ينظر: المرجع نفسه، ج 1، ص. 151.

وحدهما غير كفيّلين بتحديد ماهية الشعر وجوهره؛ فالشعر يقوم على التخيل أولاً، ثم الوزن والقافية ثانياً.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ بالنسبة للسجلماسي؛ فتكراره لتعريف الشعر في هذا السياق يهدف أيضاً إلى إبراز مفهومه لطبيعة الوزن في الشعر، وهو مفهوم يستند إلى ما أسماه الفلاسفة (ابن سينا وابن رشد تحديداً) بالوزن العددي*. فتعريف السجلماسي لطبيعة الوزن في الشعر هو نفس تصوّر الفلاسفة للوزن الشعري؛ ذلك أنه يعتمد على تعاقب الحركات والسكنات التي تشكّل الأسباب والأوتاد والفواصل، وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع، وأزمة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع.

ولعل إشارة السجلماسي إلى طبيعة الوزن الشعري في سياق حديثه عن التصدير، الذي حاول أن يعمّم استخدامه بالنسبة للشعر والنثر على حدّ سواء، يدلّ ضمناً على وجود مستوى ما من المستويات الموسيقية، يمكن تحقّقه في النثر مع اختلافه نوعياً عن موسيقى الشعر. وإذا كانت هذه القضية (موسيقى النثر) قد تناولها الفلاسفة المسلمون بالتفصيل**، فإن السجلماسي قد اكتفى بالإلماح إليها فقط، وإن استند إلى الأصل النظري لديهم في توصيف الجانب الموسيقي في الشعر¹.

إن هذا الفهم لبنية الشعر الذي أفاد فيه صاحب المترع كثيراً من التراث النقدي الفلسفي، مكّنه من تجاوز التصوّر الذي كان غالباً في الأوساط النقدية التقليدية، التي كرّست مفهوماً شكلياً للشعر حين ربطت الشعرية بالوزن والقافية فحسب، وأهمّلت عنصراً جوهرياً فيه وهو "التخيل" الذي اجتهد السجلماسي - مترسماً خطى أسلافه من النقاد الفلاسفة - ليعيد إليه مكانته في الصناعة

* ينظر: أبو الوليد بن رشد: تلخيص الخطابة، ص 588 - 590. وحول مفهوم "الوزن العددي" ينظر: ألفت كمال الروي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 233 - 237.

** ينظر: المرجع نفسه، ص 252 - 265.

¹ ينظر: ألفت كمال الروي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص 37، 38.

الشعرية¹.

ج/ الإيقاع وجماليات التناسب:

يلتقي الوزن الشعري - وهو الشكل الإيقاعي في الشعر - مع الموسيقى في سمة "التناسب"، التي تتمثل في تعاقب الحركة والسكون على نحو منظم، وبنسب معلومة في كل جزء من أجزاء القول داخل الفاصلة الواحدة من فواصل القول². وعلى هذا الأساس يتحقق الوزن التام في البيت الشعري الواحد من جرّاء هذا التناسب، الذي يعدّ أبرز ملمح أشار إليه الفلاسفة المسلمون بعد عنصر التخييل.

بتتبع المستوى الإيقاعي في مستويات النص المختلفة عبر المترع البديع، نلاحظ غيابه شبه الكلي في مستوى الأصوات، باستثناء إشارة عابرة في تحليل إشكال مصطلحي "الترصيع" و"التصرّيع" وإلحاق الأول بالبلاغة والثاني بالعروض، في مقام نقدي لمن يرى في هذا البيت³:

ألم تحزن على الربع المحيل، وأطلال وآثار محول

التفافاً للترصيع بالتجنيس، يقول: «وليس بترصيع أيضاً لعدم انطباق قول الجوهر* عليه، وإنما هو تصرّيع** اقترن به تصرّيف*** أو مضارعة****، ولا خفاء بتباين حدّي

¹ ينظر: عبد القادر هني: السجلّاسي وكتابه: "المترع البديع في تجنيس أساليب البديع"، ص. 43.

² ينظر: ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص. 252.

³ ديوان ابن المعتز، ص. 365. الربع المحيل: المنزل الذي أتى عليه الحول (السنة). الحول: المحلّة. جعل "الباقلائي" هذا البيت مما التفّ فيه الترصيع بالتجنيس. ينظر: أبو بكر الباقلائي: إعجاز القرآن، ص. 145. * أي القانون في حدّ الترصيع و«هو: إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً هو فيهما متفقٌ النهاية بحرف واحد، وذلك (أن) تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع متناسبة النظم معتدلة الوزن متوحد في كلّ جزئين منهما أن يكون مقطعاً واحداً». السجلّاسي: المترع البديع، ص. 509.

** التصريع عند العروضيين «هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته».

ابن رشيق القيرواني: العمد، ج 1، ص. 173.

*** التصريف «هو: إعادة اللفظ الواحد بنوع المادة فقط في القولين ببنائين مختلفي الصورتين مرتين فصاعداً. وبالجملة فهو لفظٌ يُشتقُّ من لفظ». أبو محمد السجلّاسي: المترع البديع، ص. 499. ==

المُصَرَّع والمُرَصَّع، وتبأينِ حَدِّي الترصيع والتصرّيع مع أن التصرّيع من موضوع صناعة العروض أو صناعة القوافي لا من موضوع البلاغة»¹.

فالترصيع مصطلح بلاغي يعني توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها وهو كالسجع في الشعر. أمّا التصرّيع فهو مصطلح عروضي تكون فيه قافية الشطر الثاني من البيت هي نفس قافية الشطر الأول².

«وإذا كانت حدود الاختصاص تمنع السجلماسي من بحث موضوعات العلوم الأخرى غير ميدانه الآتي الذي هو علم البلاغة، فإنه في تفرّيقه بين التصرّيع والترصيع ما يسمح لنا باعتباره شاهداً على الإيقاع الصوتي»³.

أمّا مستوى الألفاظ فإنه زاهر بالدرس الإيقاعي، فقد خصّه ناقداً بأغلب أقسام جنس التكرير المنقسم إلى مشاكلة ومناسبة، وتحقق المشاكلة في التكرير اللفظي وهو فروع، يخدم غرضنا في هذا المستوى من الإيقاع نوعه الأول المسمّى "اتحاداً"⁴، وهو «إعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق مرتين فصاعداً. وهذا النوع هو جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما: البناء، والثاني: التّجنيس»⁵.

وفي البناء تكون «إعادة اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق المتّحد المعنى كذلك مرتين فصاعداً خَشْيَةً تَنَاسِي الأول لطول العهد به في القول. ومن صوره الجزئية

==*** المضارعة «هو: إعادة لفظين، بمعنىين مختلفين بزيادة حروفٍ أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمّاً أو خطأً. وأصل المضارعة - كما قيل - أن تتقارب مخارج الحروف». المصدر السابق، ص. 485.

¹ المصدر نفسه، ص. 514.

² ينظر: محمد عزّام: **المصطلح النقدي** في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، حلب - سورية / بيروت - لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص. 92، 105.

³ الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزع البديع" للسجلماسي، ص. 62.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص. ن.

⁵ أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص. 477.

قوله عز وجل: ﴿أَعِدُّكُمْ أَنْكُمْ إِذَا مِتُّمْ وَكُنْتُمْ تُرَابًا وَعِظْمًا أَنْكُمْ تُخْرَجُونَ﴾*. فقوله: "أَنْكُمْ" الثاني بناءً على الأول وإِذْكَارٌ به خَشْيَةٌ تَنَاسِيهِ لطول العهد به في القول¹. وليس غريباً أن يعنى السجلماسي بدراسة الإيقاع على مستوى الألفاظ، ذلك أن العرب قد أولوا الألفاظ عناية فائقة؛ لما تحمله من طاقة إيقاعية فضلاً عن اعتبارها وسيلة لإبراز المعنى².

وفي هذا الباب تجدر الإشارة إلى أن ما يُكسب الألفاظ إيقاعاً هاماً هو "الترجيع"، وهو مصطلح موسيقي جاء ذكره في "المقابسات" للتوحيدي: «يقال: ما اللحن؟ الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة ومن حدة إلى غلظ، بفصول بينة للسمع واضحة للطبع»³. فهو إذن تناظر صوتي بالمماثلة أو المخالفة، وعليه يقصد به في هذا المقام: التناظر بين لفظين متّحدين معنًى ومبنى وهو ما سَمَّاهُ العرب "تكراراً". وإذا اختلف اللفظ الثاني في بعض معناه عن الأول عُدَّ "ترديداً". وقد يكون هذا التناظر أيضاً بين لفظين متّحدين مبني في الكلّ أو في البعض ومختلفين تماماً في المعنى وهو المسمّى "جناساً"⁴.

والشاهد في هذا الأمر أن مصطلح "التكرير" يتبوأ في المترع مركزاً هاماً؛ ذلك أن السجلماسي قد جعله جنساً عالياً من ضمن عشرة أجناس أساسية تقوم عليها الصناعة الأدبية⁵، مما يؤكد اهتمامنا بالجنب الإيقاعي الذي يعدّ لبنة أساسية في بناء أدبية النص.

* سورة المؤمنون، الآية 35.

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 477، 478.

² ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 143.

³ أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تح و شر: حسن السّندوي، دار سعاد الصباح، الكويت / القاهرة، ط2، 1992، ص. 310.

⁴ ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 144.

⁵ ينظر: أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 180.

كما تحدث أنماط من الإيقاع على مستوى اللفظ أيضاً في التجنيس بفروعه الكثيرة وقسمي الاشتقاق والاشتراك من نوع المقاربة، تكون غالباً في تضارع الأصوات وتباين المدلولات¹ فيتكرر اللفظ نفسه مع اختلاف المعنى، ومن شواهداها في نوع تجنيس المماثلة قوله*:

فَانْعِ الْمُغِيرَةَ لِلْمُغِيرَةِ إِذْ بَدَتْ شَعَوَاءُ مُشْعَلَةً كَنَبَحِ النَّابِحِ

فالمغيرة الأولى: اسم رجل هو المغيرة بن المهلب. والمغيرة الثانية: هي الخيل التي تُغِير².

وإذا كان الإيقاع عند السجلماسي ينبني على محصول التناسب، الذي يعدّ عنده مدرجاً أساسياً في كل مستويات النص الأدبي، فإنه يمكن لسّمات التناسب أن تولّد - على مستوى الإيقاع - إيقاعاً بالتقابل أو إيقاعاً بالتلاؤم ينجرّان عن التوازن الحادث من جرّاء التناسب في أجزاء القول المختلفة، فضلاً عن ارتباط أقسام صريحة بالإيقاع في هذا القسم كالتقسيم والترديد والتصدير وردّ الأعجاز على الصدور وغير ذلك³.

فمن ذلك مثلاً إيراد السجلماسي نوعَ **المعادلة** من المقاربة المتمثّل في الترصيع والموازنة، «وهو إعادة اللفظ الواحد بنوع الصور فقط في القول بمادّتين مختلفتي البناء مرتين فصاعداً»⁴. ويقع في الترصيع التطابق في المقاطع؛ ذلك أنه «إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً هو فيهما متفقُ النهاية بحرفٍ واحدٍ، وذلك (أن) تصوير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن متوخّى في كلّ جزئين منهما أن يكون مقطعاُهما واحداً، وهذا هو الفصل

¹ ينظر: الأحضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 62.

* زياد الأعجم أو الصلّتان العبدى. ينظر: ابن رشيّق القيرواني: العمدّة، ج 1، ص. 321.

² ينظر: المرجع نفسه، ص. ن. وينظر: أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 482، 483. وتأثّر السجلماسي بابن رشيّق واضح فيما نقله عنه حول تجنيس المماثلة.

³ ينظر: الأحضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 62.

⁴ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 508.

الذي (به) يباينُ الموازنةَ [...]». ومن صورهِ قولُهُ عز وجل: ﴿إِنَّ الْإِنْسَانَ خُلِقَ هَلُوعًا ﴿١﴾ إِذَا مَسَّهُ الشَّرُّ جَزُوعًا ﴿٢﴾ وَإِذَا مَسَّهُ الْخَيْرُ مَنُوعًا ﴿٣﴾﴾¹.

أمَّا الموازنةُ فحدّدها «إعادةُ اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعدًا هو فيهما مُخْتَلِفُ النهايةِ بحرفين متباينين، وذلك أنه تَصْيِيرُ أجزاءِ القولِ متناسبةً الوضع متقاسمةً النظم معتدلةً الوزن، مُتَوَخَّيٌّ في كل جزءٍ منهما أن يكون بَرْنَةً الْآخِرِ (دون أن يكون) مقطَعًا هُما واحدًا، وهو فضلُ الموازنةِ الذي يُبَايِنُ به الترصيعُ [...]». ومن صور هذا النوع من المعجزِ قولُهُ تعالى: ﴿فَاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا ﴿١﴾ إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُ بَعِيدًا ﴿٢﴾ وَنَرَاهُ قَرِيبًا ﴿٣﴾ يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاءُ كَالْهَلِّ ﴿٤﴾ وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ ﴿٥﴾﴾². ففي الموازنة لا يتحقق التطابق في المقاطع وإن تحقق تناسب الأجزاء وانتظامها واعتدال الوزن³.

أمَّا التصدير فيتحقق التناسب عبر مفاصله بين القافية ومحطات الصدر والعجز والنهاية والخاتمة، مما يحقق الوزن التام للبيت الشعري؛ ذلك «لأنَّ هذا النوع هو - كما قد وُفِّيَ قولُ جوهره - برَدُّ الأعجاز على الصدور، وكان العجزُ مدرَكًا والنهايةُ والآخرُ بدلالةِ فاتحةِ القولِ ومقدمتهِ وصدوره عليه، وذلك لضربٍ من اللزوم ونوعٍ من المناسبة، فيسهلُ لذلك استخراجُ قوافي الشعرِ الكائنِ كذلك، ويُكسِبُ البيتَ الذي يكون فيه والقول بالجملة الذي يُحُلُّه هذا الفنُّ من النظم، أُبْهَةً وجمالًا وَيَكْسُوهُ رَوْنَقًا وديباجةً، وَيَزِيدُهُ مَاءً وطلاوةً»⁴. ومن صورهِ قول "زهير"⁵:

كَذَلِكَ خِيَمُهُمْ، وَلِكُلِّ قَوْمٍ، إِذَا مَسَّتْهُمْ الضَّرَاءُ، حَيْمٌ

* سورة المعارج، الآية 19 - 21.

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص 509، 510.

** سورة المعارج، الآية 5 - 9.

² أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص 514.

³ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص 63.

⁴ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص 409.

⁵ أبو العباس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 162. الحَيْمُ: الخُلُقُ والطَّبِيعَةُ والسَّلَيقَةُ...

فتحقيق الأدبية أو ما اصطلح عليه السجلماسي بالرونق والديباجة وما شاكلهما من أوصاف، مرهون بتوفر التناسب عبر وقفات التصدير، حيث يسهل استخراج القافية المحصورة بين الصدر والعجز، ويحقق نظم البيت الشعري وبناءه الجمالي. وهكذا تتضام مراتب الإيقاع في مستويات الأصوات والألفاظ وأجزاء الأقاويل والبناء، لتصنع جوهر الأدبية الكامن في النسيج الأسلوبي الذي ارتضاه السجلماسي محوراً لعمله في المترع. وإن كان لنا قدنا من فضل يحسب له فيما سبق، فإنه في دقة التصنيف والتبويب، إذ كله مذكور مشهور في كتب البلاغة والنقد¹.

3- الإيقاع عند ابن خلدون:

من الواجب إعادة النظر في بعض الأحكام حول ابن خلدون، من بينها مكانته في "التبصر بالشعر" - على حدّ عبارته - وقد صرّح هو نفسه بذلك، واعترف له بالامتياز أحد كبار أدباء الأندلس في ذلك العصر، وهو "لسان الدين بن الخطيب"². وإذا كان الحال كذلك فإنه أعرف بالجانب الإيقاعي لأنه شاعر بالدرجة الأولى. لذلك تُلفيه مدرّكاً للقضايا الإيقاعية التي وظّفها في مقدمته.

أ/ تناسب الأوزان الشعرية:

لم يكن ابن خلدون بمعزل عن الثقافة النقدية المغربية، فهو يشير - في هذا الباب - إلى خاصية التساوي الكمي في الوزن الشعري، متأثراً بحازم والسجلماسي في حديثهما عن التناسب بوصفه لازمة رئيسية تشدّ عناصر العمل الأدبي.

يقول ابن خلدون متحدّثاً عن تناسب الأوزان: «وَأَمَّا الْعَرَبُ فَكَانَ لَهُمْ أَوَّلًا فَنُّ الشَّعْرِ يُؤَلَّفُونَ فِيهِ الْكَلَامَ أَجْزَاءً مُتَسَاوِيَةً عَلَى تَنَاسُبٍ بَيْنَهَا فِي عِدَّةِ حُرُوفِهَا الْمُتَحَرِّكَةِ وَالسَّاكِنَةِ. [...] وَهَذَا التَّنَاسُبُ الَّذِي مِنْ أَجْلِ الْأَجْزَاءِ وَالْمُتَحَرِّكِ

¹ ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 63.

² ينظر: محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 156.

وَالسَّاكِنِ مِنَ الْحُرُوفِ قَطْرَةٌ مِنْ بَحْرٍ مِنْ تَنَاسُبِ الْأَصْوَاتِ كَمَا هُوَ مَعْرُوفٌ فِي كُتُبِ الْمَوْسِيقَى¹.

فكلام ابن خلدون جاء في سياق بحثه عن حقيقة الشعر، معترفًا في الآن نفسه أن الشعر ليس إلا "قطرة من بحر من تناسب الأصوات" التي في الكون. أي بعبارة أخرى أن علم الشعر من علم العمران البشري هو بمنزلة القطرة من البحر. أمّا قضية التناسب بين "قطرة" الشعر و"بحر" العمران، فينبغي قراءتها بالرجوع إلى السياق القرآني. فالتناسب بين الشعر وبقية الأصوات التي في الكون الذي يتحدث عنه ابن خلدون، يدخل في باب التسييح - تسييح الكون* - الذي يتكلم عنه القرآن، أكثر مما يدخل في باب الموسيقى كما عرفها الفلاسفة².

وقد أحسَّ "الجاحظ" بهذه الظاهرة حين لاحظ «كيف صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونًا على موزون، والعجم تقطّط الألفاظ فتقبض وتبسّط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونًا على غير موزون»³. ما يعني أن الوزن الشعري يقوم على المساواة في أصول أجزائه، التي ترجع في أساسها إلى تشكيل المتحركات والسواكن.

إن الوزن في صناعة الشعر العربي لا ينفك عن هذه الخاصية، بل إنه لا معنى للوزن - لغةً واصطلاحًا - إلا معنى المساواة، فلا معنى للوزن الشعري إلا بتكرار يُجلّي هذه الخاصية العددية، وهذا التكرار يكون إمّا في الأجزاء، أو في الأبيات.

ويعرّف ابن خلدون الشعر - واضحًا في حسابه مفهوم التناسب - في موضع آخر من مقدمته بقوله: «هو كلام مفصل قطعًا قطعًا متساوية في الوزن

¹ مقدمة ابن خلدون، ج 1، ضبط: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، ص ص. 538، 539.

* قال الله تعالى: ﴿تَسْبِحُ لَهُ السَّمَوَاتُ السَّبْعُ وَالْأَرْضُ وَمَنْ فِيهِنَّ وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا﴾. سورة الإسراء، الآية 44.

² ينظر: محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 158.

³ أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص. 385.

متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة. وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافيةً؛ ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة¹.

«وعلى هذا يمكن القول إن وزن البيت بل شكل القافية في عدد المتحركات والسكنات وتقابلها لا يختلف من حيث جدلية التركيب عن وزن الكون المحدد لأحوال العمران. كلاهما قائم على مبدأ "التناسب" الذي هو الأصل في توليد أوزان الشعر وأحوال العمران على حدّ سواء»².

وابن خلدون مدينٌ في حديثه عن الخاصية العددية في تناسب الأوزان للسجلماسي ومن نحى نحوه في هذا التوجه، فصاحب المترع مثلاً يقدم الإيقاع متضافراً مع التخيل، كموضوع للصناعة الشعرية مع عدم إغفال خاصية التناسب الكمّي في الأوزان. يقول في هذا الشأن: «الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مُقَفَّاة، بمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفأة هو: أن تكون الحروف التي يُخْتَمُّ بها كل قولٍ منها واحدة»³.

ويتردد نفس المفهوم عند الفلاسفة الإسلاميين؛ فابن سينا مثلاً يعتبر أن «الشعر هو كلام مُخَيَّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مُقَفَّاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفأة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحداً»⁴.

¹ عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج 4، تح: علي عبد الواحد وافي، ص. 1409.

² محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 159.

³ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 218.

⁴ أبو علي بن سينا: فن الشعر من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 161.

فقد عالج الفلاسفة العرب هذا الموضوع بشيء من الإسهاب استناداً إلى مبادئ علم المنطق وقواعد الإيقاع في صناعة الموسيقى، وانتهوا في ذلك إلى تقرير أن أساس الإيقاع في أوزان الشعر العربي إنما هو أساس عددي كمّي وهو يضارع الإيقاع الموسيقي، ذلك أن «الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنياً، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً، وهو بنفسه إيقاع مطلقاً»¹.

فالوزن الشعري إذاً وزن عددي يقوم على توالي الحركات والسكنات، بحيث يشكل هذا التوالي - حسب الاصطلاح العروضي - أسباباً وأوتاداً وفواصل تتكون منها مقاطع، أي أجزاء أو تفعيلات بالاصطلاح العروضي، تتكرر في نظام يطبعه التناسب والتساوي في الكمّ وزمان الأداء.

ب/ شعرية القريض والموشح:

يتحدث عبد الرحمن ابن خلدون عن "الشعر" فيحدد تركيب مكوناته العامة من أغراض وأوزان وقواف وبناء، فيجمل الكلام فيه كما يلي: «...الآن إنما نتكلم في الشعر الذي للعرب. فإن أمكن أن تجد فيه أهل الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم، وإلا فلكل لسان أحكام في البلاغة تخصه. وهو في لسان العرب غريب التزعة عزيز المنحى؛ إذ هو كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة. وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتاً؛ ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافية؛ ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة. وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده. وإذا أُفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشييب أو رثاء. فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك في البيت ما يستقل في إفادته. ثم يستأنف

¹ ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص. 81 نقلاً عن: ألفت كمال الروبي نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص. 251.

في البيت الآخر كلامًا آخر كذلك. ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني...»¹.

فحديث ابن خلدون في هذا المقام، «ليس حديثًا عن "الشعر" كمفهوم مجرد أو كنمط، وإنما هو حديث عن القريض، لأن هذه الخصائص التي يذكرها ابن خلدون وبخاصة المرتبطة بالبيت والقافية تخص القريض في المقام الأول»².

ويبدو حديث العلامة استمرارًا لما أسفره حديث البلاغيين وأهل العروض حول القريض والقصيد، فالقريض شكل لغوي في المقام الأول لأنه اقتطع من اللغة، «كأنهم سَمَوْا الشعرَ قريضًا فلأنَّ اشتقاقه من القَرَضِ وهو القَطْعُ لأنه يُقَرَضُ من الكلامِ قَرَضًا، أي يقطعُ منه قِطْعًا كما يُقَرَضُ الشيءُ بِالْمَقْرَاضِ»³. وإذا كان "المظفر العلوي" (ت 656 هـ) بهذا التفسير يخلط بين الشعر كمفهوم والقريض كشكل، فإن "ابن الأثير الحلبي" (ت 737 هـ) وإن كان يحتفظ بنفس الخلط (دون أن ينصّ بدوره على طبيعة العلاقة الفرعية بين القريض كنوع والشعر كنمط) إلا أنه يتجاوز سابقه حين ينصّ على أن الاقتطاع الذي يتمّ من الحقل اللغوي له "وجه مخصوص" بقوله: «وأما كونُ الشعرِ سُمِّيَ قريضًا، فقد قيلَ إِنَّهُ من قَرَضِ الشَّيْءِ أي قَطَعُهُ كَأَنَّهُ قُطِعَ جِنْسًا من الكلامِ على وجهٍ مَخْصُوصٍ، وقيلَ: لَأَنَّهُ يُقَطَّعُ عند وَزْنِهِ، وقيلَ لَأَنَّهُ قَطَعَهُ عن الرَّجَزِ»⁴.

والصواب في الأمر أن القريض والقصيد يدلّان على نفس النوع، والفرق بينهما هو في التعميم والتخصيص؛ فالقصيد أعمّ من القريض وإن كانا معًا قد يعادلان مفهوم الشعر، فقد يطلق القصيد على مجموعة أنواعٍ منها الرجز ويُخصّص

¹ عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1409.

² رشيد يحيى: الشعرية العربية، ص. 41.

³ المظفر بن الفضل العلوي: نَصْرَةُ الْأَغْرِيضِ فِي نُصْرَةِ الْقَرِيضِ، تح: نُهْي عَارِفِ الْحَسَنِ، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1976، ص. 08.

⁴ نجم الدين بن الأثير الحلبي: جَوْهَرُ الْكَتَرِ (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة)، تح: مُحَمَّد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط)، 2009، ص. 440، 441.

لُيُطْلَقَ على نوعٍ بعينه. أمّا القريض إذا عُمِّم فهو يطلق على مفهوم الشعر لكن ليس على أنواع أخرى، وإذا خُصِّص فهو يطلق على نفس النوع الذي يدلّ عليه القصيد في تخصيصه. أي أنّ القريض والقصيد في تخصيصهما يدلّان على نفس النوع الشعري¹.

وفي خانة القريض نجد "نوع الموشح" الذي عني به ابن خلدون شأنه في ذلك شأن باقي النقاد الذين سعوا إلى تفسيره وتعليل ملابسات ظهوره. ويظهر هذا التفسير في تمييزهم له عن القريض بصفة خاصة، من حيث توظيفه للأوزان والقوافي، لأجل هذا وضعوا له اصطلاحات خاصة وصفوا بها بناءه من حيث ترتيب الأبيات وعلاقاتها ببعضها².

يقرّر ابن خلدون في هذا الباب أن الأندلسيين المتأخرين استحدثوا فنّاً من الشعر «سموه بالموشح ينظمونه أسماطاً* أسماطاً وأغصاناً أغصاناً، يكثرّون منها ومن أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليّاً فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات. ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب»³. ومن صوره البديعة ما أورده عن ذكر "الأعلم البطليّوسي" أنّه سمع "أبا بكر ابن زُهر" يقول: كلُّ الوشّاحين عيال على "عبادة القزّاز" فيما اتفق له من قوله⁴:

بَدُرُ تَمَّ شَمْسُ ضُحَى	غَصَنُ نَقَا. مَسْكُ شَمَّ
مَا أَتَمَّ مَا أَوْضَحَا	مَا أَوْزَقَا مَا أُنَمَّ
لَا جَرَمَ مَنْ لَمَحَا	قَدْ عَشِقَا قَدْ حُرِمَ

¹ ينظر: رشيد يحيى: الشعرية العربية، ص. 41.

² ينظر: المرجع نفسه، ص. 42.

* السَّمَطُ حيط النظم، والمسمط من الشعر أبيات تجمعها قافية واحدة مخالفة لقوافي الأبيات.

³ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1447.

⁴ أحمد بن محمد المقرّي: نفح الطيّب من غصن الأندلس الرطيب، مج 7، تح: إحسان عباس، دار صادر - بيروت، (د.ط)، 1988، ص. 06. وفي المقدمة ص. 1448 نجد: "ضحاً" بدل "ضحى".

فإذا كان الموشح يختلف عن القريض من حيث تعداد القوافي واختلاف تنظيم الأسطر الشعرية، فإنه من ناحية الوزن ينقسم إلى قسمين: الأول يستعير فيه الموشح أوزان القريض، ويمثل هذا مرحلة أولى في تطور الموشح، أمّا القسم الثاني فهو المجال الأرحب من إضافات الوشّاحين¹.

¹ ينظر: رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص. 44.

تركيب

مفهوم النص عند النقاد المغاربة

1- تناسب أغراض القصيدة عند حازم القرطاجني

2- في البنية العامة أو النص الأدبي عند السجلماسي

3- النص صناعة لفظية عند ابن خلدون

لقد أفضى بنا التحليل فيما سبق إلى تبين مميزات بنية الكلام الأدبي عند النقاد المغاربة عبر مقاطع اللغة والصورة والإيقاع، غير أن تحقيق هذه المحاور الأساسية وظائفها الجمالية منوط بتموقعها ضمن بنية نصية كبرى تضمها، وتكفل لها تحقيق التناغم بين بُناها الدلالية والشكلية من أجل تحقيق الأدبية. لذلك فإن الاكتفاء بدراسة عناصر الأدبية - وحدها - بمعزل عن حيز النص الأدبي - الذي يضمها ويوحدها -، هي دراسة ناقصة إذ تركز على الفروع وتهمل الأصل. ف«مثل هذا الاستخلاص يبقى منقوصاً إذ هو منصبّ على تبين مقومات الكلام الأدبي دون النص، ويعود هذا إلى أن الوحدة المعتمدة في تحليل ذلك الكلام لم تتعدّ الجملة أو البيت الشعري على حين أنّ وحدة "الأدبية" هي النص»¹.

بهذا الاعتبار، فإن مسار البحث ينحو بنا نحو التساؤل عن مفهوم النقاد المغاربة للنص؟ وما هي خصائص أدبيته؟

1- تناسب أغراض القصيدة عند حازم القرطاجني:

«إن وحدة الأغراض في القصيدة هي الوجه الآخر للشكل، الذي يتكون من عناصر مستقلة في ذاتها، تترابط منطقياً في إطار الشكل الذي يمثل قيمة مضافة»². وهناك نوعان من القصائد عند حازم: نوع بسيط، ونوع مركب - تماماً كالحال في الأوزان -. فالقصيدة البسيطة هي التي تقوم على "غرض" واحد فتكون مدحاً صرفاً أو رثاء صرفاً. أمّا القصيدة المركبة فهي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين، مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح³. وهذا التقسيم شبيه بتقسيم الأوزان الشعرية من حيث بساطتها وتركبها، ولما كان حازم أميل إلى الوزن المركب، فإنه في الحديث عن القصيدة - ككل نصي - أميل كذلك إلى الوحدة

¹ توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 154.

² جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 228.

³ ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 303.

المركبة، لما تنطوي عليه من تنوع وتعدد¹. والتعدد والتنوع - عند حازم - أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق، لَوَ كَع هذه النفوس بالافتنان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد².

والحديث عن "وحدة الأغراض" يفضي إلى تمييز نوع "الوحدة الشعرية" الذي يطلبه حازم من النص أو القصيدة، والوحدة عند حازم هي "وحدة تسلسل الأغراض" التقليدية التي يفضي فيها غرض إلى آخر، بعلاقة شكلية هي "التخلص والاستطراد"، بحيث تتركب القصيدة - في النهاية - من أقسام أساسية، يصل ما بينها تلطف في الانتقال من قسم إلى قسم، بحيث يتركب كل قسم من مجموعة من "الفصول" المتسلسلة في تدرج حتى يكتمل الغرض فيكتمل القسم، ثم توصل وصل تخلص بالغرض التالي حتى الوصول إلى الخاتمة. وإذا كان القسم مساوياً للغرض فإن "الفصل" يساوي الفكرة الجزئية التي يقدمها بيتان أو أكثر³. وعلى هذا الأساس، فإن القصيدة عند حازم تتكون من أغراض أساسية، يتفرع كل غرض منها إلى مجموعة من الفصول، تتسلسل فيما بينها بعلاقة تناسب، شبيهة بالعلاقة التي تصل حبات العقد. وتشبيه النص بالعقد يشي بالعلاقة بين الفصول، حيث يصبح لكل فصل استقلاله في المعنى والمبنى كحبة العقد سواء بسواء، يمكن أن تنفصل الحبة الواحدة عن النسق النصي، فلا تفقد كثيراً من خصائصها المستقلة، وإن أخل انفصالها - نوعاً ما - بتماسك العقد وتناسبه⁴.

2- في البنية العامة أو النص الأدبي عند السجلماسي:

يتزع السجلماسي أحياناً نزوعاً من يتحسس مستوى البناء العام أو النص، فيتحدث عن «استقلال كل قصيدة بنفسها وانفرادها بذاتها»⁵. كما يشير - في

¹ ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 228.

² ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 303.

³ ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 228.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص. 228، 229.

⁵ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 518.

معرض تناوله موضوع الاعتراض من نوع العدول - إلى أنه «تضافر على استعماله صناعةُ البلاغة والنحو، غير أن الذي وقع في البلاغة هو أعمُّ وضعًا لأنه يكونُ جُمْلَةً بمعنى (الجملة في صناعة النحو، ويكونُ كلامًا أزيدَ من الجملة، وقِصَّةً، والنحويُّ هو أخصُّ وضعًا لأنه يكونُ جملةً) بالمعنى الأولِ النحوي فقط...»¹.

«ويكشف كون [نوع] الاعتراض متحققًا في قصة أو كلام أكثر من الجملة اقترابًا من فهم المجموع اللغوي الذي يتجاوز الجملة»². ويعضد ذلك استخدام لفظ "قصة" في معرض ذكر «قِصَّةِ الذَّبِيحِ ثناءً على إبراهيمَ عليهما السلام»³. يدعم ذلك استشهادات طويلة من القرآن الكريم في مقامي البناء والاعتراض، تبين حدود فهم السجلماسي معنى المجموع اللغوي الذي يشكل نصًّا أو قصة، إذ يورد شاهدًا للبناء والاعتراض معًا وذلك في قوله عز وجل: ﴿فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ وَكُفْرِهِمْ بِآيَاتِ اللَّهِ [إلى قوله] وَأَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ مِنْهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا﴾⁴. يعلّق السجلماسي: «فقوله: "فَبِظُلْمٍ" بناء بالذكر الجملي على ما سبق في القول من التفصيلي، وذلك أن الظلمَ جُمْلِي ما سبق من التفاصيل من النقض، والكُفْر، وقتل الأنبياء، وقولهم قلوبنا غلف، والقول على مريم البهتان، ودعوى قتل المسيح عليه السلام، إلى ما تخلّل ذلك من أسلوب الاعتراض [...] ولذلك لمَّا ذكّر بالبناء لذكر جُمْلِي الظلم من قوله: "فَبِظُلْمٍ" لأنه يعمُّ كلَّ ما تقدّم قبله وينطوي عليه، ذكّر حينئذٍ متعلّق الجار من قوله: "فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ" عقب البناء لأنَّ العامل في الأصل حقُّه أن يلي معموله فقال: "فَبِظُلْمٍ مِنَ الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا عَلَيْهِمْ طَيِّبَاتٍ أُحِلَّتْ لَهُمْ وَبِصَدِهِمْ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ كَثِيرًا، وَأَخَذَهُمُ الرِّبَا وَقَدْ هُمُوا عَنْهُ وَأَكْلِهِمْ أَمْوَالَ النَّاسِ بِالْبُطْلِ وَأَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ مِنْهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا"، فقوله: "حَرَّمْنَا" هو متعلّق قوله: "فَبِظُلْمٍ" وقد اشتمل

¹ المصدر السابق، ص. 449.

² الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزع البديع" للسجلماسي، ص. 63.

³ أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص. 478.

⁴ سورة النساء، الآية 155 - 161.

الظلم على ما تقدم قبله، كما أنه أيضاً مشتملٌ على كل ما تأخر عنه من الجزئيات الأخرى التي تعددت بعد. فالآية بالجملة أيضاً داخلَةٌ في بابِ ذكرِ الشيء بعمومٍ وخصوصٍ، فذكرتْ أولاً الجزئياتُ الأولى بخصوصِ كلِّ واحدٍ ثم ذكرَ العامُّ المنطوي عليها، فهذا تعميمٌ بعدَ التخصيصِ. ثم ذكرتْ جزئياتُ آخرٍ بخصوصها، فتركتْ الأساليبُ من وجوه كثيرةٍ في الآية وهي التعميمُ بعدَ التخصيصِ، ثم التخصيصُ بعدَ التعميمِ، ثم البناءُ، ثم الاعتراضُ¹.

إن أدوات السجلماسي في الكشف عن البناء العام للنص ما كانت لتتجاوز آلياتِ كالبناء والتعريض والتخصيص والتعميم والتسبيب، ولكنَّ الإبانة عن مفصلٍ يتمركز فيه نسيج السياق الموحد لأقسامه - كما مثلٌ لذلك السجلماسي - دالٌّ على محاولة تحسُّس قرائن الانتظام في متواليات النص القرآني، وهو برهان على أنَّ أشكال الكشف عن جوهر بنية النص استحالةً عنصرًا ملحًا في مسار البحث في مشكلات الخطاب الأدبي وقضاياها عند أعلام الفكر النقدي والبلاغي في التراث العربي الإسلامي².

3- النص صناعة لفظية عند ابن خلدون:

يعتبر ابن خلدون أن النص الأدبي شعراً كان أم نثراً صناعة لفظية، ونتيجة لهذا فالشاعر صانع ألفاظ. ذلك «أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها، وهي أصل. فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب، [...] وذلك أنا قدمنا أن لسان ملكة من الملكات في النطق يحاول تحصيلها بتكرارها على اللسان حتى تحصل. والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضمائر. وأيضاً فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طلوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى صناعة، وتألّف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا. وهو بمثابة القوالب

¹ أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 479، 480.

² ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 64.

للمعاني»¹. بهذا المعنى يكون مجال الإبداع محصوراً في نظام النص وإحكام بنائه. واستخدام ابن خلدون لمصطلح "الصناعة" في نصه السابق ليس غريباً، فقد أخذ هذا المصطلح التراثي حيزاً كبيراً من مقولات نقادنا القدامى، مع اقترانه بالشعر دائماً وفق المنظور العربي، حتى أن "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه قال: «مِنْ خَيْرِ صَنَاعَاتِ الْعَرَبِ الْآيَاتُ يُقَدِّمُهَا الرَّجُلُ بَيْنَ يَدَيْ حَاجَتِهِ، يَسْتَنْزِلُ بِهَا الْكَرِيمَ، وَيَسْتَعِظُ بِهَا اللَّئِيمُ»². أي أن الشعر صناعة يسخرها الشاعر لقضاء حاجته حسب المواقف التي يتعرض لها، وفق ضروب الشعر المعروفة. فليس هناك شك في أن الشاعر - فيما يرى النقاد - (صانع)، وحرفته صناعة الشعر.

وهذا ما يؤكد "ابن سلام الجمحي" (ت 231 هـ) حينما قرّر أن «للسّعر صَنَاعَةٌ وَثَقَافَةٌ يَعْرِفُهَا أَهْلُ الْعِلْمِ، كَسَائِرِ أَصْنَافِ الْعِلْمِ وَالصَّنَاعَاتِ: مِنْهَا مَا تَتَّقُهُ الْعَيْنُ، وَمِنْهَا مَا تَتَّقُهُ الْأُذُنُ، وَمِنْهَا مَا تَتَّقُهُ الْيَدُ، وَمِنْهَا مَا يَتَّقُهُ اللِّسَانُ»³. ويقدم ابن خلدون مثلاً طريفاً يرتدّ إلى مقولة الشاعر "الصائع"، الذي يغترف من بحر اللغة معانيها المتعارف عليها بواسطة آنية ثمينة هي الألفاظ التي يتفاضل فيها الناصون، إذ «أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف، والماء واحد في نفسه؛ وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء؛ كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدة في نفسها»⁴.

¹ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1422.

² أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج 2، ص. 320.

³ ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج 1، تح و شر: محمود محمّد شاكر، دار المدني بحدة / مطبعة المدني بالقاهرة، ط 2، 1974، ص. 05.

⁴ عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1422، 1423.

كما يتردّد مصطلح "النسج" عند ابن خلدون كثيراً للدلالة على فكرة بناء النص، فالشاعر كالبنّاء والنسّاج¹ الذي «ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصاً كما يفعله البنّاء في القالب أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام»². قد تكون عبارة الجاحظ المشهورة بأن «الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النّسج، وجنسٌ من التّصوير»³. وراء نص ابن خلدون.

فعملية بناء النص الشعري عند ابن خلدون التي تعتمد في الأساس - مثل النسج - على أبعاد خطية (بعد الكلمات القائمة في الذهن مثل خيوط السّدَى وُبعد التراكيب الممتدة في سلك التخاطب مثل خيوط النّير*)، تؤدي في نهاية عملية البناء إلى تشكيل شبكة تلتقي فيها جميع التراكيب؛ هي عبارة عن رقعة ذات أبعاد هندسية تملأ الفضاء طولاً وعرضاً وعمقاً. أمّا تشبيه النص بالبناء - الذي يرد ملازماً لمفهوم النسج -، فيراد به إبراز خاصية حجم القصيدة وحتى حجم البيت الشعري التي لم تعبأ بها الدراسات الحديثة إلاّ قليلاً⁴.



¹ ينظر: المصدر السابق، ص ص. 1413، 1414.

² المصدر نفسه، ص. 1411.

³ أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج 3، ص. 132.

* النّير: القصب والخيوط إذا اجتمعت. والنّير: علّم الثوب. ينظر: اللسان، مج 6، ج 51، ص. 4592.

⁴ ينظر: محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 163.

خاتمة

من خلال التحليل الإجرائي الذي قمت به والذي استغرق عينة من مدونات النقد المغاربة خلال القرنين السابع والثامن الهجريين، خلصت إلى جملة من النتائج والملاحظات حول تجلي الأدبية في الخطاب الأدبي من خلال آراء النقد المغاربة. وقد تمخضت عن هذه الدراسة النتائج التالية:

- صعوبة اتفاق الدارسين - على اختلاف توجهاتهم وتياراتهم - على مفهوم موحد للأدبية، كما نلمس تضارباً في الآراء حول الاتفاق حول محدداتها أو عناصرها، ولكن بما أن الأدبية هي وليدة التفكير الشكلياني - أساساً - فقد آل الأمر إلى اعتبارها شكلية أيضاً، حيث تُفهم على أنها الخصائص الشكلية في النص الأدبي.

- هناك توجه واضح المعالم للنقاد المغاربة نحو تفعيل الأدبية من داخل النص الأدبي، وذلك من خلال حصرها في المكونات الشكلية التي تسيج البناء الهيكلي للنص، متمثلاً في اللغة الأدبية والصورة الشعرية والإيقاع الشعري.

- يكشف المستوى اللغوي عن اتفاق حازم والسجلмасي وابن خلدون حول ضرورة التمييز بين اللغة الأدبية واللغة التواصلية استناداً إلى المقاييس الأسلوبية. وإذا كان اهتمام حازم منصباً على دراسة المعاني في العملية اللغوية، فإن السجلмасي يرى ضرورة تحقيق الائتلاف بين اللفظ والمعنى لتحقيق أدبية القول، بينما يعطي ابن خلدون الأفضلية للألفاظ على حساب المعاني.

- يكشف فصل الصورة الشعرية عن الاختلاف في تناول بين النقد المغاربة؛ ذلك أن ابن خلدون يتناولها ضمن باب البيان كخصيصة جمالية، بينما يتناولها كل من حازم والسجلмасي ضمن قاعدة التخيل والمحاكاة الفلسفتين، مع احتفاء خاص بالمحاكاة من طرف حازم والتخيل من طرف السجلмасي.

• أمّا بالنسبة للإيقاع، فهو يُعدّ بحقّ رهاناً جريئاً لحازم القرطاجني؛ ذلك أنه أتى بمتصوّر جديد وطريف وهو التناسب بين الأغراض والأوزان في الشعر، على أن مقولة التناسب تلاقي اتفاقاً جماعياً بين النقاد الثلاثة في مضمّار تناسب الأوزان الشعرية، وينفرد ابن خلدون بدراسة جليّة عن أوزان الأندلسيين المتمثلة في الموشحات. بينما يعقد السجلماسي تضافراً بين متصوّرين فلسفيين هما التناسب والتخييل الذي يعتبره عمود الصناعة الشعرية.

وبشكل عامّ فقد عالج حازم والسجلماسي وابن خلدون عدداً من القضايا الهامة، من بينها تلك التي يمكن إدراجها ضمن الخصائص الشكلية للنص الأدبي، فقد اهتم حازم القرطاجني بقضايا المعنى بشكل أساسي وقضايا المباني والأسلوب والبناء الشعري عمومًا، كما لم يغفل مستوى الصورة الشعرية والإيقاع، ويتضمّن كل ما سبق ضمن مسائل المحاكاة - بوصفها فاعلية إبداعية في الشعر - والتخييل - بوصفه أساساً للشعر - ومسألة التناسب التي جعلها روح علم البلاغة. وأولى السجلماسي عنايته بالخصائص الأسلوبية والإيقاعية ونظرية الصورة الأدبية المتضافرة كلها مع جنس التخييل - بوصفه موضوع الصناعة الشعرية - ومعادل التناسب الرياضي - الدال على علائق التماثل والتشاكل أو التقابل والتنافر -. وقد نحا نحوهما ابن خلدون في حديثه عن الجانب الإيقاعي المقرون بمقولة التناسب الفلسفية. كما أن كل هذا الجهد مطبوع بطابع منطقي عبر تمثّلهم الواعي للفكر الفلسفي الهيليني والإسلامي، بشكلٍ لم يألفه الاتجاه العربي في معالجة المسائل النقدية والبلاغية.

ويجدر التنبيه في النهاية إلى أنه مهما بذلت من جهد للإلمام بجوانب الموضوع، فإنه يبقى بحاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث والتوسع للإحاطة بجوانبه المتشعبة.

والله الموفق في الأولى والآخرة وهو الهادي إلى طريق الرشاد

مكتبة البحث

- القرآن الكريم (برواية حفص عن عاصم).

أولاً/المصادر:

- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد:
_ مقدمة ابن خلدون، (ج 1 من تاريخ ابن خلدون)، ضبط: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، (د.ط)، 2001.
_ مقدمة ابن خلدون، ج 4، تمهيد وتحقيق وشرح وتعليق: علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي للطبع والنشر، ط 2 [مزيدة ومنقحة]، 1968.
- السجلماسي، أبو محمد القاسم:
_ المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط - المغرب، ط 1، 1980.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم:
_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط 3، 1986.

ثانياً/المراجع:

- أ-المراجع العربية:
• إخوان الصفاء:
_ رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، مج 2، تح: بطرس البستاني، دار صادر - بيروت، (د.ط)، 1957.
- أنيس، إبراهيم:
_ موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، ط 3، 1965.
- أوگان، عمر:
_ اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، 2001.

- البحتري، أبو عبادة:
_ ديوانه، مج 2، تح وشر وتع: حسن كامل الصيرفي، سلسلة ذخائر العرب: 34، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 3، 1963.
- ابن بُرد، بشار:
_ ديوانه، ج 1، جمع و تح و شر و تع: محمد الطاهر بن عاشور، وزارة الثقافة - الجزائر، (د.ط)، 2007.
- بركات، وائل والسيد، غسان:
_ اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، منشورات جامعة دمشق - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2003 - 2004.
- البغدادى، عبد القادر:
_ خزانة الأدب ولبُّ لباب لسان العرب، ج 6، تح و شر: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط 3، 1997.
- الباقلائي، أبو بكر:
_ إعجاز القرآن، تح: السيّد أحمد صقر، سلسلة ذخائر العرب: 12، دار المعارف بمصر - القاهرة، ط 1، 1954.
- بناني، محمد الصغير:
_ البلاغة والعمران عند ابن خلدون (دراسة تحليلية للمبادئ اللسانية والبلاغية والعقيدية التي تحدد العلاقة بين اللغة والمجتمع في نظر ابن خلدون)، د.م.ج - الجزائر، أفريل 1996.
- بنيس، محمد:
_ الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، ج 1/ التقليدية، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 2001.
- التبريزي، أبو زكريا:
_ شرح ديوان أبي تَمّام، ج 1، تقديم وتحقيق: راجي الأسمر، سلسلة شعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 2، 1994.
- التبريزي (أبو زكريا) والبطليوسي (ابن السيّد) والخوازمي (قاسم بن الحسين):
_ شروح سِقط الزند، مج 1، تح: مصطفى السّقا وآخرون، بإشراف: طه حسين، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1986.

• التّهامي، أبي الحسن:

— ديوانه، تح: محمد بن عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض - السعودية، ط 1، 1982.

• التوحيدى، أبو حيّان:

— الإمتاع والمؤانسة، ج 2، تصحيح وضبط وشرح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، (د.ط)، (د.ت).
— المقابسات، تح و شر: حسن السّندوي، دار سعاد الصباح، الكويت / القاهرة، ط 2، 1992.

• ابن ثابت، حسن:

— ديوانه (برواية محمد بن حبيب)، في جزئين، تح و تع: وليد عرفات، دار صادر، بيروت - لبنان، (د.ط)، 2006.

• ثعلب، أبو العبّاس:

— شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، تقديم وشرح: حنا نصر الحّيّ، سلسلة شعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، (د.ط)، 2004.

• الثعالبي، أبو منصور:

— يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج 2، شر و تح: مفيد محمد قميحّة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 1، 1983.

• الجاحظ، أبو عثمان:

— البيان والتبيين، (4 أجزاء)، تح و شر: عبد السلام محمد هارون، سلسلة مكتبة الجاحظ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 7، 1998.

— الحيوان، ج 3، تح و شر: عبد السلام محمد هارون، سلسلة مكتبة الجاحظ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط 2، 1965.

• الجرجاني، علي بن عبد العزيز:

— الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تح و شر: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ط 1، 2006.

• الجرجاني، عبد القاهر:

— أسرار البلاغة، تح و تع: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة / دار المدني بجدة، ط1، 1991.

— دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح وتقديم: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا - بيروت، (د.ط)، 2002.

• الجرجاني، خالد الأزهرى:

— شرح العوامل المائة النحوية في أصول علم العربية لعبد القاهر الجرجاني، تح و تع: البدر اوي زهران، دار المعارف - القاهرة، ط 2 [معدلة مزيّدة ومنقحة]، 1988.

• ابن جعفر، قدامة:

— نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط 3، 1979.

• جمعي، الأخضر:

— اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، (د.ط)، 2001.

• الجمحي، ابن سلام:

— طبقات فحول الشعراء، ج 1، تح و شر: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة / مطبعة المدني بالقاهرة، ط 2، 1974.

• ابن جني، عثمان:

— الخصائص، ج 1، تح: محمد علي النجار، سلسلة القسم الأدبي، دار الكتب المصرية / المكتبة العلمية، ط 2، 1952.

• الجوّة، أحمد:

— بحوث في الشّعريّات (مفاهيم واتّجاهات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس - الجمهورية التونسية، (د.ط)، 2004.

• حسن، عباس:

— النحو الوافي (مع ربطه بالأساليب الرفيعة، والحياة اللغوية المتجددة)، ج 3، دار المعارف بمصر - القاهرة، ط 4، 1976.

- الحلبي، نجم الدين بن الأثير:
_ جوهر الكثر (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة)، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط)، 2009.
- حمدان، ابتسام أحمد:
_ الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، منشورات دار القلم العربي، حلب - سورية، ط 1، 1997.
- حمادي، عبد الله:
_ الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري - قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 2001.
- الخطّابي، أبو سليمان:
_ بيان إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرّمّاني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني (في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي)، تح و تع: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب: 16، دار المعارف بمصر - القاهرة، ط 2، 1968.
- خطّابي، محمد:
_ لسانيات النصّ (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 2، 2006.
- ابن الخطّفي، جرير:
_ ديوانه بشرح محمد بن حبيب، مج 2، ج 3، تح: نعمان محمد أمين طه، سلسلة ذخائر العرب: 43، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 3، 1986.
- ابن خفاجة، أبو إسحاق:
_ ديوانه، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط 1، 2006.
- الخفاجي، ابن سنان:
_ سِرُّ الفصاحة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصّعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده - القاهرة، (د.ط)، 1969.

• الخوارزمي، محمد:

— مفاتيح العلوم، تحقيق وتقديم: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط2، 1989.

• أبو ديب، كمال:

— في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ط1، 1987.

• ابن رشد، أبو الوليد:

— تلخيص الخطابة، تح و شر: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة، (د.ط)، 1967.

— تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فنّ الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر و شر و تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط2، 1973.

— تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ومعه جوامع الشعر للفارابي، تح و تع: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة، (د.ط)، 1971.

• راضي، عبد الحكيم:

— نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، مصر، (د.ط)، 1980.

• راغب، نبيل:

— موسوعة النظريات الأدبية، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الجيزة - مصر، ط1، 2003.

• الرُّمَّاني، أبو الحسن:

— النُّكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُّمَّاني والخطَّابي وعبد القاهر الجرجاني (في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي)، تح و تع: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب: 16، دار المعارف، مصر - القاهرة، ط2، 1968.

• الروبي، ألفت كمال:

— نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 1983.

- الرّوسى، محمّد الحافظ:
 _ ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني (مشروعه التنظيري: مقوماته وقوانينه)، مج 2، منشورات دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط - المغرب، ط 1، 2008.
- الزيدى، توفيق:
 _ مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، سلسلة تجليات، سراس للنشر - تونس، (د.ط)، 1985.
- السُّبكي، بهاء الدين:
 _ عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ضمن كتاب: سعد الدين التفتازاني: شروح التلخيص، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- السد، نور الدين:
 _ الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث - تحليل الخطاب الشعري والسردى)، ج 2، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر، 1997.
- ابن سينا، أبو علي:
 _ الخطابة من كتاب الشفاء، تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية / الإدارة العامة للثقافة - القاهرة، (د.ط)، 1954.
- _ فن الشعر من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فنّ الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر و شر و تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط 2، 1973.
- _ كتاب التعليقات، تح: حسن مجيد العبيدي، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، بيت الحكمة، بغداد - جمهورية العراق، ط 1، 2002.
- الشهرستاني، عبد الكريم:
 _ نهاية الأقدام في علم الكلام، تحرير وتصحيح: ألفرد جيوم، مكتبة الثقافة الدينية - القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- الشايب، أحمد:
 - الأسلوب (دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر - القاهرة، ط 6 [مزيدة ومنقحة]، 1966.

- ابن الشيخ، جمال الدين:
_ الشعرية العربية (تقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 1996.
- صمود، حمادي:
_ التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، (مشروع قراءة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس، السلسلة السادسة: الفلسفة والآداب، مج 21، منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، 1981.
- ابن طباطبا، أبو الحسن:
_ عيار الشعر، تح و تع: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة، (د.ط)، 1956.
- عباس، إحسان:
_ تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 2 [مزيدة ومنقحة]، 1993.
- العدوي، غيلان بن عقبة (ذي الرمة):
_ ديوانه، (شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي. رواية أبي العباس ثعلب)، ج 2، تحقيق وتقديم وتعليق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت - لبنان، ط 2، 1982.
- عزّام، محمد:
_ المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، حلب - سورية / بيروت - لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- العسكري، أبو هلال:
_ كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه)، ط 1، 1952.
- عصفور، جابر:
_ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط 3، 1992.
- _ مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، مطبوعات فرح - قبرص، ط 4، 1990.

• ابن عَقِيل، بهاء الدّين:

— شرح ابن عَقِيل على ألفية ابن مالك، ج 1، تح: محمد محيي الدّين عبد الحميد، دار التراث للنشر والتوزيع - القاهرة، دار مصر للطباعة، ط 20، 1980.

• العلّوي، المظفر بن الفضل:

— نُصْرَةُ الاغْرِيصِ فِي نُصْرَةِ الْقَرِيضِ، تح: نُهي عارِف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، 1976.

• عمر، أحمد مختار:

— علم الدّلالة، عالم الكتب - القاهرة، ط 5، 1998.

• عيّد، محمد:

— في اللغة ودراستها، عالم الكتب للطبع والنشر - القاهرة، (د.ط)، 1974.

• العياشي، محمد:

— نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية - تونس، (د.ط)، 1976.

• الغدّامي، عبد الله محمّد:

— الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرّيجية، (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر - مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 6، 2006.

• الغازي، علاّ:

— مناهج النقد الأدبي بالمغرب خلال القرن الثامن للهجرة، ج 2، سلسلة رسائل وأطروحات رقم: 42، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس - المملكة المغربية، (د.ط)، 1999.

• الفارابي، أبو نصر:

— جوامع الشّعْر ضمن كتاب: أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعْر، ومعه جوامع الشّعْر للفارابي، تح و تع: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة، 1971.

— رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: فنّ الشّعْر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر و شر و تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط 2، 1973.

— كتاب الموسيقى الكبير، تح و شر: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحفني، سلسلة تراثنا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

• فروخ، عمر:

— تاريخ الأدب العربي، ج2 (الأعصر العباسية)، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط 4، 1981.

• فضل، صلاح:

— بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، أغسطس 1992.

— مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، 2002.

— نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع - القاهرة، ط 2، 1992.

• القرطاجني، أبو الحسن حازم:

— ديوانه، تح: عثمان الكعاك، سلسلة المكتبة الأندلسية: 9، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، (د.ط)، 1964.

— قصائد ومقطعات، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار التونسية للنشر - تونس، (د.ط)، 1972.

• القسطلي، ابن درّاج:

— ديوانه، تح و تع: محمود علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي بدمشق، ط 1، 1961.

• القيرواني، ابن رشيق:

— العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (جزءان)، تحقيق وتفصيل وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت - لبنان، ط 5، 1981.

• الكندي، أبو يوسف:

— رسائل الكندي الفلسفية، القسم الأول، تحقيق وتقديم وتعليق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي/لجنة التأليف/مكتبة الخانجي - القاهرة، مطبعة حسان - القاهرة، ط 2 [منقحة ومصححة]، 1978.

• امرؤ القيس، ابن حُجْر:

— ديوانه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب: 24، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 5، 1990.

• مرتاض، عبد الملك:

— أ - ي (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد)، د.م.ج - الجزائر، أكتوبر 1992.

— الكتابة من موقع العدم (مُساءلات حول نظرية الكتابة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران - الجزائر، (د.ط)، 2003.

— نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر، (د.ط)، 2007.

• المسدي، عبد السلام:

— الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط 5، يناير 2006.

— قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، سلسلة دراسات نقدية (ن)، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت / القاهرة، ط 4، 1993.

— المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع - تونس، 1994.

— النقد والحداثة (مع دليل بليوغرافي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، (د.ط)، 1983.

• المصري، ابن أبي الإصبع:

— بديع القرآن، تح: حفي محمد شرف، تقديم: أحمد الشايب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، (د.ط)، 1957.

• ابن المعتز، عبد الله:

— ديوانه، تح: كرم البستاني، سلسلة ديوان العرب: 28، دار صادر - بيروت، (د.ط)، (د.ت).

— كتاب البديع، تح: إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة - بيروت، ط 3 [منقحة]، 1982.

• مفتاح، محمد:

— تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 3، يوليو 1992.

• المقرّي، أحمد بن محمد:

— نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج 7، تح: إحسان عباس، دار صادر - بيروت، (د.ط)، 1988.

- بن مالك، رشيد:
- __ قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي - إنجليزي - فرنسي)، دار الحكمة - الجزائر، (د.ط)، فيفري 2000.
- مندور، محمد:
- __ النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، (د.ط)، مارس 1997.
- ابن منقذ، أسامة:
- البديع في نقد الشعر، تح: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، سلسلة تراثنا، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده - مصر، (د.ط)، 1960.
- نصر، عاطف جوده:
- __ الخيال (مفهوماته ووظائفه)، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، (د.ط)، 1984.
- ناصف، مصطفى:
- __ الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- ناظم، حسن:
- __ مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان / الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 1994.
- هني، عبد القادر:
- __ نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د.م.ج - الجزائر، فيفري 1999.
- وغليسي، يوسف:
- __ الشعرية والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري - قسنطينة، 2007.
- الوهبي، فاطمة عبد الله:
- __ نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 1، 2002.
- يجياوي، رشيد:
- __ الشعرية العربية (الأنواع والأغراض)، أفريقيا الشرق - الدار البيضاء، ط 1، 1991.

ب-المراجع المترجمة:

• أرسطو طاليس:

— **فنّ الشعر** (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، ترو و شر و تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط 2، 1973.

• إيرليخ، فيكتور:

— **الشكلانية الروسية**، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 1، 2000.

• إيسكارييت، روبر و آخرون:

— **الأدب والأنواع الأدبية**، تر: طاهر حجّار، تقديم: محمود الربدادي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر - دمشق، ط 1، 1985.

• بارت، رولان:

— **درس السيميولوجيا**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 3، 1993.

— **قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، تر: عمر أوگان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، (د.ط)، 1994.

— **الكتابة في درجة الصفر**، تر: محمد نديم خشفة، سلسلة الأعمال الكاملة: 6، مركز الإنماء الحضاري، حلب - سورية، ط 1، 2002.

— **نقد وحقيقة**، تر: منذر عياشي، سلسلة الأعمال الكاملة: 3، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب - سورية، ط 1، 1994.

• تودوروف، تزفيتان:

— **الأدب والدلالة**، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب - سورية، ط 1، 1996.

— **الشعرية** (مع المقدمة التي خصّها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزية)، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط 1، 1987.

— **في أصول الخطاب النقدي الجديد** (مؤلف مشترك)، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد - العراق، ط 1، 1987.

- __ مفهوم الأدب (ودراسات أخرى)، تر: عبود كاسوحة، سلسلة الدراسات الأدبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - الجمهورية العربية السورية، ط 1، 2002.
- __ نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنashرين المتحددين، الرباط - المغرب / مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، ط 1، 1982.
- جبرو، بدير:
 - __ الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب - سورية، ط 2، 1994.
 - جينيت، جيرار:
 - __ مدخل لجامع النص (مع مقدمة خصص بها المؤلف الترجمة العربية)، تر: عبد الرحمان أيوب، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 2، 1986.
 - ديكرو، أوزوالد وسشايفر، جان ماري:
 - __ القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، ط 2، 2007.
 - رتشاردز، أ.أ:
 - __ مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، سلسلة المشروع القومي للترجمة بإشراف: جابر عصفور، ع: 416، المجلس الأعلى للثقافة للترجمة والنشر، الجيزة - القاهرة، ط 1، 2005.
 - سابير، إدوارد وآخرون:
 - __ اللغة والخطاب الأدبي (مقالات لغوية في الأدب)، إختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1993.
 - سوسر، فردينان ديه:
 - __ محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومحمد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة - الجزائر، (د.ط)، 1986.
 - كولر، جونثان:
 - __ مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، سلسلة المشروع القومي للترجمة، ع: 514، المجلس الأعلى للثقافة للترجمة والنشر، الجيزة - القاهرة، ط 1، 2003.

• كوين، جون:

__ النظرية الشعرية، جزآن (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ط 1، 2000.

• ويليك، رينيه ووارين، أوستن:

__ نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط 2، 1987.

• ياكسون، رومان:

__ قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط 1، 1988.

ج-المراجع الأجنبية:

- *Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Collection Points aux Édition du Seuil, Paris, 1972.*
- *Grand Larousse Universel, Tome 12, Larousse - Bordas, Paris, 1997.*

د-المعاجم:

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين:
- __ لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة - مصر، 1981.
- هارون، عبد السلام وآخرون:
- __ المعجم الوسيط، إشراف: شوقي ضيف، مجمع اللغة العربية بالقاهرة - مصر، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2004.

هـ-الدوريات:

- حوليات جامعة الجزائر:
- __ ع 08، أفريل 1994، د.م.ج - الجزائر.
- __ ع 09، ج 01، أفريل 1995، د.م.ج - الجزائر.
- علامات في النقد، دورية، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بمكة - المملكة العربية السعودية، ج 40، مج 10، يونيو 2001.
- فصول، فصلية، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر:

- مج 6، ع 2، يناير / فبراير / مارس 1986.
- اللغة والأدب، علمية أكاديمية، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها - جامعة الجزائر، ع: 05، 1994، د.م.ج - الجزائر.
 - مجمع اللغة العربية الملكي بالقاهرة، ج 2، مايو 1935، طبعة المطبعة الأميرية ببولاق - القاهرة، 1936.



فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	(أ - هـ)
المدخل:	قراءة في إشكالية المصطلح والمنهج (6 - 44)
1- مفاهيم الأدبية	ص 07
2- مفاهيم الشعرية	ص 25
3- إشكالية العلاقة بين الأدبية والشعرية	ص 31
4- عناصر الأدبية ومحدداتها	ص 35
الفصل الأول:	اللغة في كتابات النقاد المغاربة (45 - 90)
1- اللغة عند حازم القرطاجني	ص 46
أ/ وظيفة اللغة بين محض التواصل وبلور الشعرية	ص 46
ب/ علاقة اللغة بالمعاني الذهنية	ص 51
ج/ تناسب المعاني	ص 57
2- اللغة عند السجلماسي	ص 62
أ/ اللغة بين الاستخدام العادي والاستخدام الأدبي	ص 62
ب/ نظرية اللفظ والمعنى في فلسفة السجلماسي الأسلوبية... ..	ص 67
ج/ المقاييس الأسلوبية لتناسب المعاني	ص 72
3- اللغة عند ابن خلدون	ص 76
أ/ اللغة بين محض التعبير والإفادة الجمالية	ص 77
ب/ نظرية اللفظ والمعنى في المقدمة	ص 81
ج/ مكانة الأسلوب في المنوال البلاغي العام	ص 86
الفصل الثاني:	الصورة في كتابات النقاد المغاربة (91 - 129)
1- الصورة عند حازم القرطاجني	ص 92
أ/ التخيل جوهر الشعر الحقيقي	ص 92
ب/ المحاكاة اندياح مائي مرآوي	ص 98
ج/ المحاكيات القولية والمحاكاة التشبيهية	ص 104

2-	الصورة عند السجلماسي	ص 108
أ/	اللغة بين طاقتي التصريح والإيحاء ورسم الصورة الشعرية..	ص 109
ب/	التخييل وتركيب الصورة الشعرية	ص 114
3-	الصورة عند ابن خلدون	ص 122
•	البيان مظهر آخر للأدبية	ص 122
الفصل الثالث: الإيقاع في كتابات النقاد المغاربة (130- 169)		
1-	الإيقاع عند حازم القرطاجني	ص 131
أ/	تناسب الأوزان العروضية	ص 131
ب/	مناسبة الأغراض للأوزان	ص 135
ج/	تناسب الأغراض والبنية الزمانية-المكانية في القصيدة....	ص 140
2-	الإيقاع عند السجلماسي	ص 146
أ/	إشكال التصدير وشعرية العجز والنهاية والخاتمة في القافية	ص 146
ب/	اثتلاف الوزن والتخييل	ص 151
ج/	الإيقاع وجماليات التناسب	ص 158
3-	الإيقاع عند ابن خلدون	ص 163
أ/	تناسب الأوزان الشعرية	ص 163
ب/	شعرية القريض والموشح	ص 166
تركيب: مفهوم النص عند النقاد المغاربة (170-176)		
1-	تناسب أغراض القصيدة عند حازم القرطاجني.....	ص 171
2-	في البنية العامة أو النص الأدبي عند السجلماسي.....	ص 172
3-	النص صناعة لفظية عند ابن خلدون.....	ص 174
خاتمة		ص 177
مكتبة البحث		ص 179
فهرس المحتويات		ص 195

