وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة البصرة/ كلية التربية للعلوم الانسانية
قسم اللغة العربية

رسائل الجاحظ دراسة في شعرية النثر العربي

أطروحة تقدم بها
محمود كاظم موات بدر الغزي
إلى مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية في جامعة البصرة وهي جزء من متطلبات نيل
درجة الدكتوراه/فلسفة في اللغة العربية وآدابها
بإشراف
الاستاذ المساعد الدكتور فالح حمد أحمد

1434هـ

2013

م

بسم الله الرحمن الرحيم

إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ * أَلَّا تَعْلُوا عَلَيَّ

وَأْتُونِي مُسْلِمِينَ صدق الله العلي العظيم

النمل/30-31

توصية المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الاطروحة الموسومة (رسائل الجاحظ دراسة في شعرية النش العربي)الطالب الدكتوراه (محمود كاظم موات)؛ كان تحت إشرافي في قسم اللغة العربية . كلية التربية للعلوم الانسانية في جامعة البصرة وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه/فلسفة في اللغة العربية وآدابها .

المشرف: أ.م.دفالح حمد أحمد

التوقيع :

التأريخ : / /2013

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشّح هذه الاطروحة للمناقشة.

الدكتورالدكتور

رئيس لجنة الدراسات العليا رئيس قسم اللّغة العربيّة

الدرجة العلمية : الدرجة العلمية :

التوقيع : التوقيع :

التأريخ: / /2013 التأريخ: / /2013

توصية لجنة المناقشة

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة أنا اطلعنا على هذه الأطروحة الموسومة (رسائل الجاحظ دراسة في شعرية النثر العربي) التي تقدم بها الطالب (محمود كاظم موات) وقد ناقشناه في محتوياتها، وما له علاقة بها ، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بتقدير ( ).

التوقيع: التوقيع:

الاسم:أ.د سوادي فرج مكلف الاسم: أ.د ثائر سمير الشمري

رئيس اللجنة عضواً

التأريخ: / /2013 التأريخ: / /2013

التوقيع: التوقيع:

الاسم:أ.د لؤي حمزة عباس الاسم: أ.م.د عباس عودة شنيور

عضواً عضواً

التأريخ: / /2013 التأريخ: / /2013

ا

لتوقيع: التوقيع:

الاسم: أ.د نضال إبراهيم ياسين الاسم: أ.م.د فالح حمد أحمد

عضواً عضواً ومشرفاً

التأريخ: / /2013 التأريخ: / /2013

التوقيع:

الاسم: أ.د حسين عودة

عميد كلية التربية للعلوم الانسانية

مصادقة مجلس الكلية :

صُدِّقتْ من قبل مجلس كلية التربية للعلوم الانسانية في جامعة البصرة . التأريخ: / /2013

الإهداء

إلى صاحب البطولات الشهيد الحي أبداً . . .

إلى رجل كتب رسالته العلمية والعملية بدم الشهادة وحبر الدم القاني . . .

إلى رجل إرتقى منبر الهداية والوعظ ليستضيء البشر أجمعين بنور شمعة حياته

إلى حبيبٍ فارقناه إمتثالاً لأمر الواحد الاحد الفرد الصمد الباقي بعد فناء كل شيء

إلى حبيبٍ عشقناه في الله ولله ولأجل الله . . .

إلى من خلد ذكر الله في قلوب البشر أجمعين , فخلد الله ذكره في قلوب العاشقين

إليه وإلى نجليه الشهيدين المظلومين المصطفى و المؤمل و البارين المهتضمين

المُرتضى والقائد المجاهد الصابر المطيع لله . . . المُقتـــــــــــــــــدى

لهدي هذا الجهد المتواضع سائلين المولى جل وعلا أن يتقبله بقبول حسن , إنه ولي التوفيق. . . .

الباحث

شكر وتقدير

إنّ حق الشكر غايةٌ لا تدرك . . والكلمات لا تبلغ الشكر ولا توفي حقّه المفروض . . ولو فعلت فلا أظنّ أقلاماً تقوى على تدوينها ولا أوراقاً تقوى على حملها . . ولكني أرفع شكري ما استطعت ذلك . . وأول شكري هو تسابيح تقديس لله. عز وجل. فأقول لله الحمد من قبل ومن بعدُ . .

أما من وقف بجانبي من أناس لإنجاز عملي ، فهم كثر يطول المقام بذكرهم ، وشكرهم أعجز عن التعبير عنه بكلمات على ورق ، بل أردده في نفسي نبضات وفاء بقلب مخلص صادق . . وأذكر منهم رموزاً لا يسعني إلا ذكرها لعظم فضلها . .

وأولهم المشرف الدكتور فالح حمد أمجد الذي كان مثال الصبر والحرص، فأشار عليّ بما يثبت قدمي في أرض هذا الموضوع ، فانطلقتُ في دراستي معتمداً الأسلوب العلمي فالدكتور فالح، قد وقف عليها فقرة فقرة فبدّل ما بدل وحذف ما حذف وأقرّ ما أقرّ ، فله مني جزيل الشكر والعرفان .

وأخص الدكتور مولود محمد زايد والأستاذ مهدي جاسم الشطري (ابو رسل) اللذين لم يبخلا بعلمهما وملاحظاتهما السديدة وتوجيهاتهما القيمة فجزاهما الله خير الجزاء .

وأتقدم بشكري الجزيل إلى كل من أسهم في إنجاز هذه الأطروحة فمد لي يد العون لتخرج بالشكل الذي هي عليه الآن .

وأخص أهل بيتي بالشكر ، وفي مقدمتهم والدتي العزيزة ، فأقبل يديها الكريمتين لصبرها معي وما أبدته من مساعدة في ظروف قاسية ولتحملها مسؤوليتي بعد وفاة والدي ، وأشكر زوجتي العزيزة (أم زينب) لصبرها معي . وأشكر أخوتي وأخواتي الذين لم يبخلوا عليَّ بعونٍ أو مساعدة ، فأسأل المولى . عز وجل . أن يجزيهم عني خير الجزاء ، ويمكنني من الوفاء لهم وتحفظهم لي ذخراً .

الباحث

محمود كاظم موات الغزي

المحتويات

الموضوع	**الصفحة**
المقدمة	أ-ت
مهاد نظري	1–26
مفهوم مصطلح الشعرية	1-16
إضاءة ذاتية عن الجاحظ	17-20
نبذة موجزة عن رسائل الجاحظ	21-26
الفصل الأول : شعرية الإيقاع وقيمته الجمالية	28-73
أولاً– التكرار	30-41
ثانياً– التجنيس	41-48
ثالثاً– السجع	48-57
رابعاً– الازدواج	58-61

الموضوع	**الصفحة**
خامساً– التضاد	**68**-61
سادساً: التقابل والتناظر	73 - 68
الفصل الثاني شعرية الصورة وقيمتها الجمالية	125-75
– مفهوم الصورة	78-75
– مادة الصورة	81-79
– أنماط الصورة	82
أولاً: شعرية التشبيه	94-82
ثانياً:شعرية التمثيل	100-95
ثالثاً: شعرية المجاز	116-100
رابعاً: شعرية الكناية	120-116
خامساً : شعرية الحقيقة الموحية	125-120
الفصل الثالث : شعرية الظواهر التركيبية وجمالياتها	187-127
أولاً: المسار الاول:	128
1– أسلوب الاستفهام	134-128
2– أسلوب الشرط والجزاء	138-134
3– الفصل والوصل	143-139
4– الجملة الاعتراضية	146-144
5– التقديم والتأخير	150-147
المسار الثاني :	150

الموضوع	**الصفحة**
شعرية التناص	169-150
شعرية الحجاج	181-170
شعرية الاستطراد	185-181
الخاتمة	190-187
قائمة المصادر	205-192
ملخص بالانجليزي	A

المقدمة:

الحمد لله الذي خلق القلم وعلم به الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد المكي العربي الفصيح الشريف النزيه، أفضل من وطيء الثرى، وعلى آله حجج الجبار ومصابيح الأبرار...

انطلاقاً من تمركز عنوان الأطروحة حول جانب من جوانب النقد الأدبي الحديث وهو مصطلح الشعرية بوصفها الأثر الجمالي لتفاعل عناصر الخطاب اللغوي في أرقى مستويات الأدبية وتقنياته التعبيرية التي تؤلف- في مجموعها- الوظيفة الجمالية للخطاب الشعري، تأتي هذه الدراسة في إطار الدراسات الحديثة التي شهدت إقبالاً وإعراضاً بين مؤيد لها ومعارض؛ لأنها في مجمل أطروحاتها وتوجهاتها تنطلق من مفاهيم النظرية النقدية الغربية، وإيماناً منا بتلاقح الحضارات وتبادل الثقافات فقد أخذنا من هذه الدراسات ما يناسب ثقافتنا العربية الإسلامية، فكانت الدراسة الشعرية في ظننا الأقرب والأجدى، وقد وقع الاختيار على دراسة رسائل الجاحظ ، وقد آثرنا أن نتناوله ضمن رؤية حديثة تختلف عن معظم الدراسات المتقاربة في مقدمتها ونتائجها، ذلك أن النثر أصبح له حضوره الفاعل في إطار المصطلحات الحديثة ولاسيما والشعرية، ومن هنا ميّز أصحاب هذه المصطلح بين نثر فني يتوافر بحسب قوانين إنتاجه وتعلي من شأنه وبين نثر آخر غني فني يلتمس فيه الكلام العادي أو المتداول. فضلاً عن ذلك أن نظرية الأجناس الأدبية لم تهمل هذا النوع من الموضوعات، بل كانت في مجمل ما طرحته تنظر إلى النثر بوصفه واحد من تلك الاجناس، ذلك أن الصيغة النثرية بمختلف أشكالها وأنماطها ما هي إلاّ رسالة لغوية ذات معنى وشكل ودلالة، يتوجب عليها أن تكون مفهومة لدى الأطراف المعنية بالتواصل على أن تكون لها وظيفة تؤديها كي تكون استجابتها بالغة في ذات القارئ.

وبناءً على ما تقدم طمحت هذه الدراسة للنظر إلى رسائل الجاحظ على أنه كلٌّ متكامل يعاضد بعضه بعضاً، ويأتي كوحدة بنائية متكاملة من الناحية الفنية، يكسبه السياق تلاحماً عضوياً بارزاً، تتعاضد فيه منظومة من العلاقات الترابطية تسمه بالشعرية من دون غيره من النصوص الأخرى التي لا ترقى الى المستوى الشعري لأسباب جمالية تتبدى على وفق رؤية الكاتب الخاصة وأسسها الفنية التي تظهر لحظة الإبداع بحسب الطاقة المترجمة

من اللغة الشعرية التي تولد النص عبر إجراءات تركيبية وظيفية لها أثرها في إظهار جمالية النص النثري.

ويأتي اختيار البحث الذي يجمع بين النثر والدراسة الشعرية من اعتزازالبحث وتقديره العالي بشخصية الجاحظ التي نجدها فريدة ومبدعة وتستحق الدراسة، فضلاً عن اعتقادنا بأهمية نتاجه النثري الذي على الرغم من توجهاته إلى نظريات العلم ومشكلات الفلسفة ومعضلات الدين وقضايا المنطق فيه نصوص ارتقت إلى درجة عالية من الجمال والإبداع، ومن اسباب أختيار البحث أنه لم تكن هناك دراسة مستقلة عن رسائل الجاحظ، تسبر أغواره، وتبحث عن ألوان الجمال، وتكشف عن الخصائص الأدبية، ولهذا توجهت دراستي للبحث عن (شعرية النثر العربي دراسة في رسائل الجاحظ).

وانطلاقاً من الإيمان بصلاحية اشتغال الشعرية ميداناً ثقافياً خصباً في النص النثري، إذ أنها ترتكز على فهم النص من خلال لغته فتنطلق في مقارنتها من النص لتنتهي بالنص، أما عن مصادر البحث فقد توزعت على النحو الآتي:

١) رسائل الجاحظ .

٢) الكتب الأدبية واللغوية قديماً وحديثاً.

٣) كتب الدراسات الشعرية العربية والمترجمة.

٤) الدراسات الأكاديمية التي خضعت لمنهج الشعرية، غير أن معظم هذه الدراسات اقتصرت في مقاربتها النصية على النص الشعري .

ولما ثبت رغبتنا واستوفت جميع المعلومات التفصيلية عن الموضوع بثنائية النثر والدراسة الشعرية، بقسميه النظري والتطبيقي، انطلقنا صوب تحديد خطة البحث التي تضمنت ما يأتي:

اشتمل البحث على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة أجملنا فيها أهم ما توصل إليه البحث من نتائج وقائمة بالمصادر والمراجع وملخص باللغة الإنجليزية. في التمهيد قدّمنا موجزاً في ثلاثة اتجاهات، الأول: التعرض لمفهومات الشعرية الحديثة ولاسيما تلك التي جاء بها تودوروف وياكوبسون وجان كوهن وأدونيس وغيرها، ولم ننس أطروحات القدامى من العرب كـ(الجرجاني والقرطاجني) ومن الغرب مثل (أرسطو). والاتجاه الثاني:

التعريف بالجاحظ ودوره الريادي في تطوير الرسائل الأدبية، والاتجاه الثالث: نبذة موجزة عن رسائل الجاحظ وكذلك تحدثنا عن مفهوم الرسالة بين اللغة والاصطلاح.

أما الفصل الأول: فقد جاء في إطار عنوان (شعرية الإيقاع وقيمته الجمالية) وقد توزّع على عدة موضوعات (التكرار، التجنيس، السجع، التضاد، التقابل والتناظر الإيقاعي) إذ كانت كل واحدة منها قيمة جمالية مستقلة بذاتها، أغنت دلالة المعنى وعمّقته، إذ لم يكن ورودها في النص اعتباطاً، بل كان لها حضورها الفاعل في سياقاتها.

أما الفصل الثاني: (شعرية الصورة وقيمتها الجمالية) فقد تناولنا فيه جماليات البناء التصويري من مفهوم الصورة ومادتها ووسائل تشكيلها كالتشبيه والتمثيل والمجاز والاستعارة والكناية والحقيقة الموحية.

أما الفصل الثالث (شعرية الظواهرالتركيبية وجمالياتها) فقد سار هذا الفصل على مسارين، المسار الأول: شعرية (الاستفهام والشرط والفصل والوصل والجملة الاعتراضية، والتقديم والتأخير) مبيناً جماليات كل منها. وأما المسار الثاني: فقد توزع على ثلاثة موضوعات (شعرية التناص وشعرية الحجاج وشعرية الاستطراد).

وتجدر الإشارة إلى أننا سنسلك أسلوباً تحليليّاً ينطلق من المفردة ويمر بالتركيب فالجملة فالنص، وينصب الاهتمام في ذلك كله على مدى قدرة الجاحظ في رسائله على الاختيار والتأليف، ومن المؤكّد أنّ ذكرنا (المفردة) منطلقاً لا نعني به أنّ الشعرية تتشكّل من إسهامات مفردات معيّنة وإنما اهتمامنا كله يتمحور حول (العلاقات)– كما سنذكره لاحقاً – التي يستطيع الأديب ولاسيّما الجاحظ إقامتها بين هذه المفردة، ليكون منها وحدات شعريّة صغرى تتضافر فيما بينها في علاقات أكبر لتكوِّن بنية النص الكلية.

ولا يفوتني في نهاية المطاف أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أساتذتي جميعاً الذين لم يبخلوا عليّ بالنصيحة والمشورة فلهم مني جزيل الشكر والتقدير.

وأخيراً أقدم اعتذاري عن كل قصور أو تقصير اعترى هذه الدراسة، وحجتي في ذلك أني اجتهدت والله من وراء القص.

الباحث

محمود كاظم موات الغزي

مهاد نظري:

مفهوم مصطلح الشعرية :

الشعرية[1] (Poetics) من المصطلحات المهمة في حقول الدراسات الحديثة والمناهج النقدية واللسانيات التي تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي وعن الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي، بصورة أخرى ما الذي يجعل من الرسالة اللغوية عملاً أدبيّاً (شعرياً)؟ ثم أخذت معنى أوسع لتعني ذلك الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة أو عن نصٍّ أدبيّ، بعبارة أخرى قدرة العمل على إيقاظ المشاعر الجمالية وإثارة الدهشة وخلق الحس بالمفارقة والانزياح عن المألوف.. وليس هذا بجديد فمنذ أرسطو كان يتحدث عن جوهر الشعر وما فيه من المحاكاة، ثم تردد المصطلح على نحو متميّز حتى أصبح مرتبطاً بالدراسات اللسانية للوظيفة الشعرية في الخطاب اللغوي على إطلاقه، والشعر على وجه الخصوص. فالشعرية صارت حدّاً للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، لكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة

---

(١)وردت الشعرية في كتب الأدب والنقد بصيغ لغوية يمكن توزيعها على مجموعتين الأولى ما كان مترجماً حرفياً (بويطيقا- بويتيك) لأنّ الكلمة الانكليزية هي (poetics) من بين المستخدمين لها حسين الواد في البنية القصصية ولو أنه استخدم معها (علم الأدب)، وكذلك فعل خلدون الشمعة في الشمس والعنقاء، ولم يستخدم معها لفظة أخرى. الثانية ما ترجم بالمعنى وهي كثيرة منها (إنشائية)والقائلون بها توفيق بكار في مقدمة البنية القصصية ورشيد الغزي في الحياة الثقافية، ع٢، ١٩٧٧. وحمادي ضمود في الحوليات، ع١٥، ١٩٧٧م. ويختلف عنهم قليلاً محمد البكري إذ أسماها (إنشائي) في الثقافة الجديدة، ع١١، ١٩٧٨م. أما المسدي فإنه استخدم (إنشائية) مرّة و(شعرية) مرّة أخرى، ومن القائلين بذلك كاظم جهاد، في مجلة مواقف، ع٣٣، ١٩٧٨م. فضلاً عن المسدي، ويفضّل الغذامي في (الخطيئة والتكفير) تغييراً بسيطاً وهو (الشاعرية) قبله استخدمها العقاد في اللغة الشاعرة وحاول الغذامي ردّها إلى أصول عربية قديمة فكانت تساوي عنده البيان والفصاحة والبلاغة والنظم والتخييل والتعبيرية والأدبية والأسلوبية فضلاً عن ما ذكرنا آنفاً من المصطلحات، ينظر: الخطيئة والتكفير، عبد الله محمد الغذامي، كتاب النادي الأدبي الثقافي (٢٧) المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م: ١٦-٢٠ .

للأدب، مجرّدة وباطنية في وقتٍ واحد[١]بمعنى آخر عملية تحرك داخلي في الخطاب الأدبي، تتحسس خيوطه التي تذهب طولاً وعرضاً، فتكون شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميّزة أسماها فاليري: الشعرية[٢]، حيث تكون اللغة فيها هي الوسيلة والغاية معاً وهي لسيت إلاّ "علماً للغة الخاصة ذات الأغراض الجمالية المقصودة بذاتها "[٣]وبما أن اللغة هي المنظومة الأساس للنص الأدبي، نجد أن مفاهيم الشعرية تدور حولها عن طريق الانزياح أو الانحراف أو الفجوة–مسافة التوتر–عند (كمال ابو ديب)أو عن طريق المحاكاة كما ذكرها (أرسطو والفارابي)، أو بالتخييل كما يرى (ابن سينا والسجلماسي وحازم القرطاجني)، في حين يرى (الجرجاني) أن الشعرية تكمن في المجاز.

إذن اللغة هي المادة الأولية التي تستعمل على السواء في الشعر وفي النثر، فهي محور المبدع والمتلقّي، واللغة ما هي إلاّ كلمات و" ليست هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية، وإنما هناك أساساً تشعير للكلمات المستحدثة "[٤]وهذا التشعير يحصل في الأحوال كلها من وضع هذه الكلمات في سياقات مختلفة تقيم بعضها مع بعضها الآخر علاقات هي واحدة من المكونات المهمة للشعرية وتصبح حينذاك مهمة الناثر كما هو الحال مع الشاعر" تعرية اللغة واكتشاف القيمة التعبيرية في كل أجزائها التي تغطيها عادات الاستعمال اليومي، وإبراز العناصر الجمالية حتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأثيم من يتعرض لها "[٥]وعلى هذا يصبح الشعر والنثر هما " المفتض واللغة هي العذراء التي

(١)ينظر: الشعرية، تودوروف: ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٧٨م: ٢٣.

(٢)ينظر:م.ن: ٢٣.

(٣)اتجاهات الشعرية الحديثة، يوسف اسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق– بغداد، ط١، ٢٠٠٤م: ١٢٧.

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي، الدكتور صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٨٨٧م: ٣٩٩.

(٥)م.ن : ٣٩٩ .

تستباح "[١]، فاللغة هي موطن" الهزّة الشعرية التي تصطدم وتباغت وتنعش وتجسّد الفاعلية الشعرية "[٢]ولا تحدث تلك الهزّة إلاّ باستخدام الفعالية الشعرية الخاصة باللغة [٣].

إنّ اللغة الشعرية هي الغاية التي تسعى إليها وسائل الكشف عن أسرار أو قوانين هذه اللغة التي جعلت منها مختلفة جمالياً لأنّ " اللغة لا الوزن أو القافية هي ما يتجلّى فيها أو خلالها شعرية النص ونبضه أو شرارته"[٤]فالوزن أو القافية لم يكونا مكونين مهمين وخير دليل على ذلك وجودهما في قصائد أعدّت للأغراض التعليمية (الشعر التعليمي) ومع ذلك لم يستطيعا أن يُحوّلا ذلك النمط من الكتابة إلى نمط شعري يقدّم لنا ذلك الإحساس الجمالي، وقد تنبّه الجاحظ (٢٥٥هـ) قديماً لذلك إذ ابتعد عن تعريف الشعر التقليدي الذي يعدو كونه كلاماً موزوناً مقفّى له معنى واكتفى بقوله أنّ الشعر" صناعة وضرب من النّسج وجنس من التصوير"[٥]، وأفاد منه كثيراً عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ- أو٤٧٤هـ) الذي أرسى في كتابيه(دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) الكثير من دعائم الشعرية سواء ما يخص النثرأو ما يخص الشعر فهو على خلاف من سبقه من النقاد أمثال(الباقلاني) و(قدامة بن جعفر) و(ابن طباطبا)، الذين حاولوا تقصّي الشعرية في الأدب ولاسيّما في الشعر. إذا لم يجد في الوزن شيئاً من الفصاحة والبلاغة وليس به ما كان الكلام كلاماً ولا به كان كلام خير من كلام.[٦]كما أنه لم يجد الشعرية في اللفظ بنفسه ولا بالمعنى بنفسه وإنّما وجد الشعرية كامنة في الاستعمال الخاص للغة الذي يسمّيه النظم. والنظم "عمل في معاني الكلم لا في ألفاظها،

(١)كتاب المنزلات، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ١٩٩٢م: ١/٣٤ .

(٢)في حداثة النص الشعري، علي جعفر العلاق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م: ٢٧.

(٣)ينظر: المنزلات: ١٦.

(٤)في حداثة النص الشعري:٢١.

(٥)الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تح:عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، منشورات الراية، ط٣، ١٩٦٩م: ١/١٣١-١٣٢.

(٦)ينظر: دلائل الإعجاز، الجرجاني، (ت٤٧١هـ) تعليق وشرح محمد عبد المنعم الخفاجي، مكتبة القاهرة ، ط١، ١٩٦٩م: ٤١٦.

لأنّ توخّيها في متون الألفاظ محال"[١]- إذن- " النّظم عنده الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص"[٢] فالشعرية عند (الجرجاني) ليست باللفظة المفردة وإنّما بالصياغة أو النظم، وهو في ذلك يتّفق مع (الجاحظ) الذي قال بالتصوير، ولا يحدث التصوير باللفظة المفردة وإنما بالنظم.

وحسب مفهوم (الجرجاني) إنّ الشعرية خصيصة علائقية تتدرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكّلة في بنية كليّة وهذا إن دلّ على شيء يدل على أنّ استعمال الكلمة بمعناها المعجمي لا ينتج الشعرية وإنما " ينتجها الخروج بالكلمات من طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة "[٣]، وهذا ما ذهب إليه (فالري) حينما أكّد أن لغة الشعر انحراف إذ أنّ " الكلام عندما ينحرف انحرافاً معيّناً عن التعبير المباشر أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميّزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذّة، وتشعر أننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادراً على النمو والتطوّر، وهو إذا تطوّر فعلاً واستخدم ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني"[٤]، والانحراف عن المعيار هو الذي يجعل القارئ أو السامع يدرك فوراً أنه في حضرة الأدب الذي هو مجموعة من الوظائف المنسجمة مع بعضها البعض ضمن نظام نصّي كلّي تهيمن عليه صفة خاصة في الصوت، والإيقاع، والنحو، والعروض، والقافية، والتقنيّات السردية والتخييل... وهذه الصفة تجعل المألوف يبدو غريباً جديداً أو منحرفاً عما هو طبيعي، وهذا الانحراف لا ينشأ من نفسه كما ذكرناه قبل قليل وإنما بنظم الكلام الذي يقود إليه المعنى أو الصورة التي يريد رسمها الشاعر، وبهذا النظم تسبح اللفظة في فضاء رحيب وتتلوّن ألواناً شتّى بمقدار ما تجد من حريّة التلوين وقدرة الشاعر على الإبداع، فهي لا تظل أسيرة المعجم وإنما هي طاقة تفجّر معانيَ وصوراً جديدةً، وبذلك كانت الشعرية تحطيماً للغة لا بمعنى الهدم وتركها ركاماً وإنّما " ليعيد بناءها

(١) ينظر : دلائل الاعجاز: ٣٥٩، ٣٦١-٣٦٢.

(٢)الشعرية العربية، أدونيس، دار الأدب، بيروت، ١٩٨٥م: ٤٤.

(٣)في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م: ٣٨.

(٤) مقالة في اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٨٩٨٦م: ٤٦.

على مستوى أعلى"[١] ولغة الشاعر شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها جدة وطرافة أي أنّ اللغة الشعرية انحرافٌ عن قوانين الكلام وهي" لغة يبدعها الشاعر لأجل أن يقول شيئاً لا يمكن قوله بشكلٍ آخر"[٢].

والقضية تكون أسهل عند(حازم القرطاجني)(٦٤٨هـ) عندما أضاف مفهوم (الخيال أو التخييل)وجعله الأساس لجوهر الشعر، مفيداً من جهود الفلاسفة النقاد مثل: (الفارابي) (٣٣٩هـ)، و(ابن سينا) (٤٢٨هـ) و(ابن رشد) (٥٩٥هـ)، وهو بهذا قد كسر القيد الحديدي الذي وضعه (قدامة بن جعفر) إنّ الشعركلام موزون مقفّى يدل على معنى وهو بهذا قد خرج من ذلك القيد مُعرِّفاً الشعر" كلامٌ مخيل..."[٣]أي أنه لا ينفي الأقوال النثرية التي تحتضن التخييل والمحاكاة من القول الشعري.

ونستطيع أن نقول أنّ (حازم القرطاجني) نفذ إلى جوهر الشعر، من خلال مفهوم التخييل والتخيل موزعاً الأدوار والوظائف على أطراف الرسالة الأدبية، ومطيّفاً بالعناصر المختلفة للحدث الشعري كما شخّصها (رومان ياكوبسون) حديثاً، فأشار إلى دور المرسل والمتلقّي، والرسالة والسياق والشفرة، ووسيلة الاتصال، وربط ذلك كله بمفهوم التخييل الذي هو عماد الشعر وعموده لديه.

فـ(حازم القرطاجني) يولي الطرف الآخر في الحديث الأدبي- وهو المتلقي- أهمية كبرى، ويلتقي في ذلك مع النظريات الحديثة-كما ذكرناها قبل قليل- التي تبحث عن دور(القارئ في النص) والإحساس الانفعالي الجمالي الناتج عن (المرسل) وتلك من أهم سمات مصطلح (الشعرية) فـ(المرسل والمتلقي) لابد أن يكون في حالة عطاء وتقبّل، لكي تتوازن المعادلة الشعرية.

ومن خلال أهم مفاهيم الشعرية العربية القديمة التي قمنا بعرضها تدرك بأنه بإمكان الشعرية العربية أن تتخلّى عن الوزن وأن تظلّ محافظة على جوهرها، لأن الشعر أصبح

---

(١)بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م: ٤٩، وينظر: ٦ .

(٢) م . ن : ١٥٥.

(٣)منهاج البلغاء وسراج الأدباء:أبو الحسن حازم القرطاجنّي، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م: ٨٩.

مجموعة من العلاقات اللغوية وهي علاقات داخلية، وانطلاقاً من هذه البنية نستطيع تحقيق صفات الشعرية من تركيز وخيال وصور وتكثيف، لأنّ الذي يضع ذلك كله هو اللغة وحذق الشاعر في صنع علاقات جديدة بين الكلمات داخل بنية الشعر_ مع هذا – إلاّ أننا نجد مفهوم الشعرية أكثر فهماً وقرباً للمعنى في النقد الحداثي الغربي لاسيّما مع الشكلانيين الروس إذ نلحظ أن هؤلاء قد أحدثوا انعطافة جديدة في نظرية الأدب وبخاصة في تحليل النص الأدبي ردّاً على ما أحدثتهُ الدراسات النقدية ذات التوجّه السياسي المؤدلج من أزمة منهجية أدّت إلى حالة من الاغتراب عن النص الأدبي. وقد برز من بعض هؤلاء بوريسإيخنباومB.Eichenbaum ويوري تينيانوفTynijanov، وقد سعى هؤلاءالشكلانيون إلى دراسة الآثار الأدبية نفسها وجعلها محور اهتمامهم النقدي مغفلين كل ما عداها مما يتّصل بالعوامل والمرجعيات الخارجية ومكتفين بالنظر في نظام العناصر الأدبية وتماسكها قصد مقاربة النص الأدبي بوصفة بنية مغلقة بذاتها مركزين على لغتها من دون العناية بسياقها الخارجي.[1]ولعل تجاهل الشكلانيين الروس للمناهج الخارجية في دراسة الأدب لا يعني أنهم ينكرون قيمة هذه المناهج بقدر ما كان يعني تحديدهم مركز عملهم النقدي على جوهر تركيبها، ودور اللغة في خلق أدبيّتها.

لقد مهّد _ هذا البحث عن أدبية النصوص انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للأثر الأدبي _ الطريق أمام ميخائيل باختينM. Bachtin إلى إخراج كتابه المشهور بعنوان:

" Promlems de la Poetiane de Dostoevski "

ترجمه كارل أميرسون تحت عنوان:

" Problems of Dostoevski's poetics "

ثم قام بترجمته إلى العربية جميل نصيف التكريتي تحت عنوان:

" شعرية دوستوفسكي "

منذ ذلك الوقت بدأ الحديث عن شعرية النثر يأخذ بعداً منهجيّاً واتّسع البحث في شعرية الرواية منفتحاً على شتى المناهج كالألسنيّة والسيميائية والتحليل النفسي، فقد كان (ميخائيل باختين) من أوائل الرواد لهذا الاتجاه، وإلى جانبه (رومان ياكوبسون) الذي يعد أحد المنظِّرين اللغويين البارزين الذين ينتمون إلى مدرسة (الشكلانيين الروس) الذي نبّه إلى أنّ وظيفة النقد هي الحديث عن أدبية النصوص الأدبية بمعزل عن المقاربات الخارجية كلها. فهو يرى أن الشعرية" فرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع

(1) Steiner, Peter, RussianFormalism, 1984, Metapoetics, Cornell Hnir. Press, 17.

الوظائف الأخرى للغة، وتعني الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية"[١]ويرى أن النص الأدبي ينشأ حسيّاً مثل نشوء أي نص لغوي وذلك بارتكازه على عنصري الاختيار والتأليف،" إن اختيار الكلمات يحدث بناءً على أسس من التوازن والتماثل والاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد، بينما التأليف، هو بناء للتعاقب فهو يقوم على التجادل"[٢]، ويقول " نستلُّ مبدأ التوازن من محاور الاختيار إلى محاور التأليف وهذه أولى وظائف الشاعرية في انحراف النص عن مساره العادي إلى وظيفة الجمالية"[٣]ويمكن أن نمرحل تصورياكوبسون للشعرية كالآتي:

١- الاستناد إلى المبدأ الشكلي في أن اللغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل إلى موضوع يقع خارجها.

٢- النص الأدبي هو ما يميّز الوظيفة الشعرية، وليس شيء يقع خارجه.

٣- تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.

٤- طبقاً لمبدأ التماثل ينبثق نسق التوازي.

ويرى (حسن ناظم) بأنّ قصور نظرية ياكوبسون ليس نابعاً من تطبيقاته وإنما من طبيعة فرضيّته التي حجّمت مجال هذه التطبيقات بارتكازها على مبدأ التوازي الناتج من إسقاط المشابهة على المجاورة[٤]" وما دام التوازي لا يظهر بصورة جلية إلاّ في الشعر المنظوم ويمكن معاينته من دون عناء أصبح الشعر المنظوم هو مجال البرهنة الأكيدة لفرضية ياكوبسون"[٥]، فشعرية ياكوبسون إذاً شعرية تجزيئية لم تتخذ من الأنواع الأدبية إلاّ الشعر موضوعاً للدراسة وهذا ما أكّده ياكوبسون حين عد دراسة الشعر واجباً على اللساني الذي يكون مجال دراسته كافة أشكال اللغة بوصفه نوعاً من اللغة[٦].

---

(١)قضايا الشعرية: رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك رضوان، ١٩٨٠م: ٦-٨. وينظر: مفاهيم الشعرية دراسة مقاربة، في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م: ٩٠.

(٢)الخطيئة والتكفير: ٢٣.

(٣)قضايا الشعرية: ٣٣، وينظر: الخطيئة والتكفير: ٢٣.

(٤) ينظر: مفاهيم الشعرية: ٩٥.

(٥) م.ن: ٩٥ .

(٦) ينظر:قضايا الشعرية: ٦٠ .

وامتدّ البحث عن الشعرية ليشمل فنوناً أخرى دون أن يقتصر على مجال الشعر فحسب وإنما شمل أجناساً أدبية أخرى كالنثر، وهذا ما لمسناه في شعرية تودوروف الذي نظر إلى الشعرية على أنّها"الخصائص المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي أي الأدبية"(١)، أي البحث عن قوانين الخطاب الأدبي (منظومه ونثره) القائمة والممكنة والمحتملة، إلاّ أن شعرية تودوروف لا تتأسس على النصوص الأدبية بوصفها عيّنات فردية، ولا يهمّها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي: الخطاب الأدبي لا بوصفه حضوراً زمنيّاً ولا حتى فضائيّاً وذلك لأن الشعرية عند تودوروف تريد أن تكون بنيوية ما دامت الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية ولكن بالبنى المجردة للأدب، وعليه فإنّ شعرية تودوروف تتحدد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي، ومن ثم فهي لا تعطي بالاً للأثر الأدبي إلاّ بوصفه تجلّياً لبنية مجردة وعامة، ليس الأثر الأدبي منها إلاّ إمكانية من بين الإمكانيات الكثيرة التي تسمح بوصف الخصائص العامة للأدب(٢)، وهذا ما أكّده ياكوبسون قبل تودوروف بأعوام حين قال سنة ١٩١٩م:" ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عملٍ معيّن، عملاً أدبيّاً"(٣).

وهو بهذا المفهوم لم يلجأ إلى اتخاذ قانون معين من قوانين الخطاب الأدبي ليجسّد من خلاله مفهوماً محدّداً للشعرية بحيث يعد هذا القانون المنتخب هو الخالق الأساس للأدبية من بين القوانين والبنى الأخرى، كما فعل كل من أرسطو وياكوبسون مع المحاكاة والتوازي.

وتماشياً مع الشمولية المفهومية هذه فقد اهتم تودوروف عند الدراسة والتحليل بجميع مستويات النص الأدبي جميعها الدلالية واللفظية والتركيبية، لذلك فهو يرفض المنهجية الشكلية في دراسة الأدب التي تجعل النص المدروس على نفسه عادة اللغة النصّية الجوهر والوسيلة في آنٍ واحد، فهو يؤكد: " إنّ الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية وإنما من طبيعة تأريخية وثقافية"(٤).

---

(١) الشعرية، تودوروف: ٢٣.

(٢) ينظر: م . ن : ٤ ، ٥ ، ٨ ، ١٦ ، ١٣.

(٣) م . ن: ٢٤.

(٤)الشعرية: تودوروف: ١٦.

ومن الشعريات التي سايرت شعرية ياكوبسون في الإسناد على المنهج اللساني من جهة، قاصرة مجال البحث على الشعر المنظوم من جهة ثانية متّكئة على لغة النص في استنباط القوانين من جهة ثالثة شعرية جان كوهن في نظرية (الانزياح)(Deviation)، إذ يعد كوهن ظاهرة الانزياح هي الأساس في النظرية الشعرية لكون الانزياح قائماً على خرق الشعر لقانون اللغة حيث تعمل كلُّ صورة من الصور الشعرية على مخالفة قاعدة لغوية أو انتهاك صيغة جاهزة مما يؤدي إلى انحراف الكلام عن نسقه المألوف.

وتشكل هذه الظاهرة عند كوهن جوهر العلمية الشعرية أي الأسلوب الشعري وهي " الشرط الضروري لكل شعر"[١]بناءً على ذلك فالشعر عنده انزياح عن معيار وبما أن " النثر هو اللغة الشائعة فتعتبر القصيدة انزياحاً عنه"[٢] فالشعر إذن هو " كل ما ليس شائعاً ولا عاديّاً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف"[٣]أي أنه لغة الشذوذ والخطأ المقصود، وهو بذلك " ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر بل أنه نقيض النثر وبالنظر إلى ذلك يبدو وكأنه سالب تماماً أو كما كان نوعاً من أمراض اللغة"[٤].

وتتحدد مظاهر الانزياح عند كوهن بالمخطط:

دال ⟸ مدلول (١) ⟸ مدلول (٢)

فالعلاقة بين (م١) و(م٢) متغيّرة وتنتج أنواعاً من المجازات، فعلاقة المشابهة تنتج الاستعارة، وعلاقة المجاورة تنتج الكناية وعلاقة الكلّية أو الجزئيّة تنتج المجاز المرسل– ولكن كوهن يوظف الاستعارة بمعناها الشائع:"حيث تشير إلى جنس صور تغيّر المعنى"[٥]منطلقاً من مسلّمة ترى أنّ الشعر مجاز وبالتحديداستعارة يبدو أنّه يقصر الاستعارة على مجال الشعر.

إنّ الجملة ذات الانزياح تقتضي بنفسها الانتقال من(م١)إلى(م٢) لاستعادة الملاءمة، فالمدلول الأول يجعل الكلمة منافرة و"الاستعارة تتدخّل لأجل نفي الانزياح المترتب على هذه

---

(١)بنية اللغة الشعرية: ٢٠.

(٢)م . ن: ١٥.

(٣)م.ن : ٩٥ .

(٤)م . ن: ٤٩.

(٥)بنية اللغة الشعرية : ١٠٩.

المنافرة ، إنّ الانزياحين متكاملان، وذلك لأنهما لا يتحققان في نفس المستوى اللغوي، المنافرة تعد خرقاً في قانون الكلام أنها تتحقق على المستوى السياقي والاستعارة لقانون اللغة تتحقق على المستوى الاستبدالي"[١]، ولم تكن البلاغة تميّز بين الانزياحين بل اكتفت بتسميتها (صورة) ذلك أنّ التمييز بينهما لم يتحقق إلاّ في أطار اللسانيات السوسيرية، وإذا ما شئنا التحديد، لم يتحقق إلاّ في التمييز بين اللغة والكلام، إذ يحدث الانزياح الاستبدالي فيحدث في مستوى اللغة كالاستعارة وتهدف الانزياحات السياقية حسب كوهن إلى:استثارة العملية الاستعارية[٢]. أي الانزياحات السياقية ثانوية قياساً إلى الاستبدالية والاستعارة تبعاً لذلك– هي الانزياح الرئيس والمفضل.

ويسمي كوهن الانزياح السياقي منافرة ويقع ضمنه الإسنادي الذي يتمثل في عدم ملاءمة المسند للمسند إليه أي ثمّة منافرة بينهما وهو ما يسمّيه أحياناً– اللانحوية– ذلك أن الإسناد هو أحد الوظائف النحوية.[٣]لقد اختار كوهن الشعر المنظوم كما ذكر قبل قليل أو الصوتي الدلالي كما يسمّيه هو ليكون موضوعاً للدراسة، مستثنياً الأنماط الشعرية الأخرى (قصيدة نثرية– نثر منظوم) فهو يعد الشعر المنظوم الشعر الكامل لاستثماره مستويي اللغة المتاحين للشاعر هما: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، اللذان يشكّلان مقومات الشعرية في الفن الشعري" فالفن الكامل حسب رأيه هو الذي يستغل كل أدواته"[٤] لذلك فهو يعد القصيدة النثرية أو الدلالية على وفق تسميته " شعراً أبتر"لاعتمادها على الجانب الدلالي فقط تاركة " الجانب الصوتي غير مستغل شعرياً.[٥]

وينفي عن النّثر المنظوم " الذي لا يعتمد من اللغة إلاّ على عناصرها الصوتية "[٦]أي قيمة جمالية مدعماً رأيه هذا باستحضار حقيقة نقدية وتذوّقية مؤكدة عند دارسي الشعر ومتذوّقيه جميعهم ، ألاّ أن القصيدة النثرية موجودة شعريّاً في حين أنّ النظم الحرفي (الصوتي) ليس

---

(١) م . ن : ١٠٩.

(٢)ينظر:م . ن : ١١٠.

(٣)ينظر:م . ن : ١٢.

(٤)بنية اللغة الشعرية : ٥٢.

(٥)بنية اللغة الشعرية: ١١.

(٦) م . ن: ١٢.

له إلاّ وجود موسيقى فحسب[١]لذلك الخطوة عنده للمستوى الدلالي، لأنه قادر وحده على تحقيق الجمال الشعري للقصيدة.[٢]

وهذا لا يعني أن كوهن يلغي أهمية الجانب الصوتي في الشعر، فهو يلح في أكثر من موضع على ضرورة استغلال المستويين معاً لأنّ " العملية الشعرية– حسب قوله –تجري في مستويي اللغة: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي وهما المستويان اللذان ركّزت عليهما نظريته عند التحليل. فالشعرية عنده " علمٌ موضوعهُ الشعر"[٣] وهي أيضاً طريقة الوعي التي يكون الشعر الأداة المفضلة فيها[٤]، وهو بهذين المفهومين يلتقي مع تودوروف في تركيزه على البنى المجردة للأدب ، فالقصيدة تتحقق شعريتها عندما تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها وذلك كلّه في وعي القارئ.[٥] فالقارئ يكشف عن مواطن الشعرية والجمال في القصيدة قد تكون واضحة للمتلقّي لكن الذي يختلف هو تلك التي يحدثها النص في المتلقّي والتي تتنوّع بتنوّع المتلقّين تبعاً لثقافتهم وبيئاتهم ومرجعياتهم وتبعاً للحالات الشعرية التي يمر بها المتلقّي الواحد نفسه في قراءاته المتعددة.

ويعول كوهن كثيراً في دراسته على التشكيل اللغوي فالأشياء عنده ليست"شعرية بالقوة ولا تصبح شعرية بالفعل إلاّ بفضل اللغة فبمجرّد ما يتحول الواقع إلى كلام يصنع مصيره الجمالي بين يدي اللغة فيكون شعريّاً إن كانت شعراً".[٦]

ومثلما اهتم النقاد الغربيون بالشعرية اهتم الحداثيون من النقاد العرب المعاصرين بالشعرية تأكيداً لنزعتهم الجمالية وحرصهم المشترك على تجنّب الاهتمام بالمضامين والأهداف، فترجموا وألّفوا الكثير حول مفاهيم الشعرية، والتي يمكن إجمالها في الإجابة عن سؤال: ما الخصائص التي تميّز الأسلوب الأدبي؟ أي أدبية الأدب. وهي– من هذه الوجهة–

(١)ينظر: م . ن: ٥٢.

(٢)ينظر: م . ن: ٥١–٥٢.

(٣)ا م . ن: ١٢.

(٤)ينظر:م.ن: ١٢

(٥)ينظر: م . ن : ١٧٣.

(٦)بنية اللغة الشعرية : ٣٧.

ليست مستكنة في المعنى، وإنّما في العلاقات، والمفردات وتراكيبها التي تنتهي إلى شكل وبناء.

وتتجلى الشعرية في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة– كما ذكرنا قبل قليل في شعرية ياكوبسون– وليست مجرد بديل عن الشيء المسمّى، ولا كانبثاق للانفعال وتتجلّى في كون الكلمات وتراكيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة(١)، ويعبر ياكوبسون عن المعنى نفسه بقوله مفرقاً بين"اللغة من حيث هي أداة إبلاغ ومنفعة واللغة (الشعرية) من حيث هي غاية في ذاتها، إنّ استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة للغة"(٢)، وهذا الإيجاز الأخير سيكون ضوءاً كاشفاً وفارقاً في قراءتنا التصنيفية لرسائل الجاحظ.

يبدأ عز الدين إسماعيل شعريته بأنها " لغة مصفّاة ومركّزة فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ إلاّ أن يكون هو اللفظ الأوحد الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق، أما الألفاظ التي تأتي حشواً وقوالب التعبير التي تأتي إسعافاً فلم يعد لها مكان في هذه اللغة "(٣)والذي نفهمه من هذا أن الشعرية تعتمد اللغة أولاً وأخيراً. ولكنها تؤول إلى مستويات مختلفة تستهدف تحقيق اللذة الفنية الخالصة بقدر ما تستبعد استخدام اللغة لمجرد الاتصال أو تبادل المنافع.(٤)

ولأدونيس رؤيته الخاصة في الشعرية فهي عنده لا تتحقق إلاّ بمرتكزات خمسة هي: اللغة الشعرية المجازية، مفارقة الواقع العيني، التعامل مع المجهول بغرض كشفه بدلاً عن المعلوم بغرض وصفه أو إعادة ترتيبه، والقدرة على خلق الصور والتخيّلات ثم الانفلات من

---

(١)ينظر:قضايا الشعرية: ٣١.

(٢)م . ن :٣١.

(٣)الشعر العربي المعاصرقضاياه وظواهره الفنيةوالمعنوية، عز الدين اسماعيل،دار العودة ودار الثقافة في بيروت، ط٣، ١٩٨١: ٢٠ .

(٤)ينظر: النص الأدبي التشكيل والتأويل، أ.د. سعاد عبد الوهاب عبد الرحمن، ط١، ٢٠١١م، دار الحرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن: ٢٧٣.

التقنين والنمطية[١]وهذه الشروط لا تتحقق عنده على مستوى النظرية أو الفكرة أو المضمون إنما تتحقق على مستوى شكل التعبير أي بنية الكلام.[٢]

والقيمة الجمالية للقصيدة عند أدونيس تكمن في طاقتها على الإيحاء والأحلام التي تثيرها والمشاعر التي توحي بها الأفكار التي تكشف والأسئلة التي تولّدها[٣]، فالتعبير الشعري عنده "جزء من الحالة النفسية والشعورية المتغيّرة المتجددة، وهذا يعني أن التعبير لغة متميّزة لا يتحكم فيها النحو بل الانفعال والتجربة، ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات على النقيض من لغة العلم التي هي لغة تحديات،فالنص ليس مجرد إيصال بل هو دعوة وسؤال يوحي ويومئ فاتحاً للقارئ أفقاً من الصور ومناخاً رحباً من التخيلات".[٤]

ويرى أدونيس أن كل مبدع له لغته الإيحائية الخاصة به وكل شاعر يكتب انطلاقاً مما هو كذات كاتبه مغاير لما هو غيره وهذا يعني أن له طريقته المتميّزة في استعمال اللغة.[٥]ولا تشغل قضية الوزن فالفرق عنده بين الشعر والنثر يكمن في طريقة استعمال اللغة لا في الوزن ويرى أن بإمكان اللسان العربي أن يتجسّد شعراً في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية مستشهداً على ذلك بكتابات النفري في (المواقف والمخاطبات) وأبي حيّان التوحيدي في (الإشارات الإلهيّة)[٦]فهي شعرية من غير وزن ولا قافية.

ويخلص من هذا كلّه أنّ للنص خصوصية لا تكون له هوية إلاّ بها تتمثل في كونه عملاً لغوياً من جهة وعملاً جمالياً من جهة ثانية، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة وطريقة نوعية في الاستكشافات والمعرفة، وهذا يعني أن دور الشعر في شعريته ذاتها في كونها فرقاً مستمراً للمعطى السائد.[٧]

---

(١)ينظر: أدونيس والنص الشعري، خالد سليمان، مجلة آداب، جامعة قسطنطينية عدد ٣ سنة ١٩٩٦م: ٢٠٠.

(٢)ينظر:سياسةالشعر،دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥ :١٩.

(٣)ينظر: أدونيس والنص الشعري:٢٠٠.

(٤)الشعرية العربية: ١٠.

(٥)ينظر: سياسة الشعر: ٧.

(٦)ينظر:سياسة الشعر : ٧٦.

(٧)ينظر: م . ن : ٢٠-٥٠.

وعندما نقف عند (كمال أبو ديب) نجد أنه يرى أنّ الشعرية حركة استقطابية، بمعنى أنّها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب، وتدقيقاً حول قطبين يفصلها بدورها ما أسماه (مسافة التوتر)، هكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضديّة وتنسيق العالم حولها تجربة ودلالة وصوتاً وإيقاعاً. وهو هنا يلح على مسألة خلق التوتّر أو الفجوة كما يسمّيها ويحمل اللغة الشعرية وظيفة صنع هذه الفجوة فيقول: إنّ وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة – مسافة التوتر– بين اللغة وبين الإبداع الفردي بين اللغة وبين الكلام وإعادة وضع اللغة في سياق جديد عليه.(١)

على حد تعبير (أبو ديب) فإنه يطلب التعامل مع النثر مثلما نتعامل مع الشعر لأنّه يرى أنّ الفجوة– مسافة التوتر– لا تنشأ من وجود المادة اللغوية معزولة، بل وجودها العلائقي أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص الذي تتحرك المادة فيه ويتفاعل معه وبهذا التحديد قد يكون التعبير شعراً وقد يكون نثراً تبعاً للعلاقات القائمة.(٢)

وفي النصوص النثرية نجد مثل هذه التداخلات العلائقية تبرز بصورة أكبر، إذ نجد المبدع يعوّل عليها في خلق شعرية نصوصه واكتساب الأسلوب المتميّز لنصوصه، وهذا ما سنجده في رسائل الجاحظ.

وبهذا الشأن أشار النقاد إلى أنّ هذا الفرع من الدراسة الأدبية لا يختص بدراسة الأعمال الشعرية وإن كانت منطلقة منها ولاسيّما بعد اتساع مفهوم الشعرية ليشمل أنماط الأدب كلها حتى أصبحت الشعرية اليوم تشمل أشكال المعرفة كلها. بل أصبحت– بحسب كوهن– بعداً من أبعاد الوجود،(٣)وهكذا لم تعد الشعرية حكراً على الشعر فقط، وإن كان الشعر هو المعيار الذي تقاس به الأنماط الأدبية الأخرى، لأنّ لغة الشعر لا تتحقق إلاّ بكونها لغة تتميّز عن لغة النثر، وفي ضوء ذلك انخرطت (رسائل الجاحظ) بوصفها تمثل

(١)ينظر: في الشعرية: كمال أبو ديب: ٧٤.

(٢)ينظر: م . ن: ٧٥–٧٦.

(٣)ينظر: بنية اللغة الشعرية: ٩.

الجانب النثري مع الشعرية التي تمثل الشعر في بوتقة واحدة لكونها تندرج ضمن علم عام يعنى بقوانين الخطاب الأدبي بوجه عام شعره ونثره.

والشعرية وإن كانت دراسة في البنيات المتحكمة في الخطاب الأدبي على اختلاف أنماطه وأشكاله، إلاّ أن ذلك لا يعني عدم مراعاتها الحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية، لهذا نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأجناس فكانت هناك شعرية للمسرح وأخرى للقصّة أو السرد أطلق عليها السردية وهناك غيرها شعرية خاصة بالشعر،[١]والبحث الآن يضيف شعرية الرسائل. وقد اتفق معظم الدارسين والباحثين على أن مصطلح الشعرية هو الأعم في المجالات الأدبية والفنية كافة، لذلك وقع اختيارنا على مصطلح الشعرية ولاسيّما شعرية النثر، لنعنون به دراستنا بالشعريات الحديثة لم تقتصر بحوثها في مجال الأدب، وإنما اتّسعت لتشمل فنوناً إبداعيّة أخرى كالرسم، والسينما والمسرح وغيرها، بيد أنّ القاسم المشترك في هذه الدراسات هو وقوفها على الملامح التي تؤثّر في الحواس وتثير الإحساس بالجمال.[٢]

وسنحاول في بحثنا هذا الإفادة من مقولات الشعريات التي عرضنا لها على اختلافها- آخذين بما يكشف عن شعرية رسائل الجاحظ- حسب ما يقتضيه وما توجبه نظم بنائه، وتشكيله الشعري، فلسنا في حدود التأسيس لشعرية جديدة بقدر ما نتوخّى إضاءة النص سعياً وراء بنائه الشعري فمقولات الشعريات كلها تعد مرتكزات نقدية تعتمد في تحليل النص للوقوف على الظاهرة الشعرية المبتغاة، وأود أن أنوّه إلى أنّ البحث سوف يعتمد في دراسته شعرية تودوروف وشعرية جان كوهن لقربها الكبير من منهجيّة البحث وإمكانية تطبيق مقولاتها على نصوص رسائل الجاحظ، علماً أنّ اهتمام الباحث سيكون منصبّاً على مستويات صوتيّة ودلاليّة ولغويّة ، وهذه المستويات اشتركت في خلق الإحساس الجمالي في رسائل الجاحظ.

---

(١)اتجاهات الشعرية الحديثة: ٩.

(٢)ينظر: ستراتيجيات القراءة، التأصيل الإجرائي النقدي، د. بسام قطوس/ مؤسسة حمادة ودار الكندي، أربد الأردن، ١٩٩٨م: ٢٠٣.

وبعد هذه الإحاطة السريعة في مفاهيم الشعرية، قد توصّل البحث إلى أنّ عناصر الشعرية في النص الأدبي (المنظوم وغير المنظوم) تتركز على الإيقاع والوزن والموسيقى والإيقاع الداخلي صوتاً ودلالةً والصورة الشعرية والمبالغة والإغراب ومخالفة المألوف والمحاكاة والخيال والتخييل ووحدة النسيج (اللغة والبناء) والإيحاء والدلالة العميقة والغموض والإدهاش والعجب واللذة والتأثير.

الجاحظ (٨٦٩م – ٢٥٥هـ)

إضاءة ذاتية:

أديب العربية الأكبر، وإمام الكتاب في العصر العباسي في النثر الفني، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب، لُقّب بالجاحظ لجحوظ عينيه وهو لقب لم يكن يستحسنه وإنما كان يحب أن يدعى باسم "عمرو".

يتصل نسبه بكنانة بن خزيمة كما يقول البلخي[١]وابن خلكان[٢]فهو عربي أصيل ويرى ياقوت الحموي أنه يرجع إلى أصول غير عربية، وأنه كناني بالولاء، وأنّ جده فزارة كان يعمل حمّالاً عند مولاه أبي القلمس عمرو بن قلع الكناني[٣]، ومن ثم تضاربت الآراء بشأن أصله.

ومهما يكن فالجاحظ عربي الأصل، وقف إلى جانب العرب وردّ على الشعوبية، ولو كان الأمر كما ذكر ياقوت وأمثاله لرأيناه يناهض العرب ويخطب في حبال الموالي.

ولد الجاحظ بالبصرة في منتصف القرن الثاني للهجرة، قبل سنة ١٥٠هـ، وقبل سنة ١٦٠هـ، وقد أُثِرَ عنه قوله: " أنا أسنُّ من أبي نواس سنة، ولدتُ في أول سنة ١٥٠هـ وولد في آخرها "[٤]أما وفاته فكانت سنة ٢٥٥هـ في خلافة المعتز بالله.

وتعد هذه المدة من أزهى عصور الأدب العربي، إذ شهدت ظهور أقوى الخلفاء العباسيين من أمثال الرشيد والمأمون والمعتصم ولم يعكّرصفوها سوى الصراع الذي وقع بين العرب والعجم، أطلّت فيه الشعوبية البغيضة.

نشأ الجاحظ بالبصرة في كنف أبوين فقيرين، ولم يلبث أن فقد والده، وهو بعد طفل صغير، وبذلك أضطر إلى أن يكسب الرزق في حداثته فكان " يبيع الخبز والسمك"[٥]. وتعلم القراءة والكتابة في أحد الكتاتيب، ولما شبَّ وتفتّح ذهنه أقبل على العلم، وتلقّف الفصاحة شفاهاً في سوق المربد، وكان يطلب العلم في دكاكين الوراقين التي كان يكتريها، وقد يبيت فيها للنظر في تراث الأوائل،[٦]وكان لا يقع في يده كتاب إلاّ ويقرأه من أوّله إلى آخره.[٧]

---

(١)معجم الأدباء، ياقوت أبو عبد الله شهاب الدين عبد الله الروحي (ت٦٢٦هـ)، تح: د. أحمد فريد رفاعي، مطبعة المأمون، القاهرة،: ٧٤/١٦.

(٢)وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تح: إحسان عباس، لبنان، دار صادر، ١٩٧٨: ١٥١/٢.

(٣)معجم الأدباء: ٧٤/١٦.

(٤)م . ن :٧٥/١٦.

(٥)م.ن : ١٦ /٧٥.

(٦)ينظر : معجم الادباء : ٧٥/١٦.

(٧)أمالي المرتضى، للمرتضى، الشريف علي بن الطاهر(ت ٤٣٦هـ) تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، دارالكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٦٧: ١٩٤/١.

اتصل الجاحظ بعدد من كبار العلماء والأدباء، فأخذ اللغة عن الأصمعي وأبي زيد الأنصاري، وأبي عبيدة معمر بن مثنى، وأخذ النحو من الأخفش الأكبر، وعلم الكلام عن إبراهيم النظام وبشر بن المعتمر وأبي هذيل العلاف، وتردد على مجالس الأدباء، كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات.

كان الجاحظ في بداية حياته الأدبية " إذا ألّف كتاباً طعن الناس عليه، فكان ينسب ما يؤلّفه إلى من عُرِفوا بالتأليف مثل سهل بن هارون، فيشيع الكتاب ويحمله الناس مع الحمد والثناء"(١)، فلما اشتهر وعرفَ فضله، أخذ الوراقون ينسبون إليه ما يجمعونه من الكتب، من ذلك كتاب (المحاسن والأضداد).

وإذ قرأ المأمون كتاب (الإمامة) أُعجبَ بالجاحظ واستدعاه إليه ثم أقامه على ديوان الرسائل، مما أوغر صدر الوالي عليه، فكان سهل بن هارون يقول: " إن ثبُتَ الجاحظ في هذا الديوان أفلَ نجم الكتاب"(٢).

ومن حسن حظ هؤلاء أنّه لم يمكث في الديوان سوى ثلاثة أيام(٣)، إذ طلب إعفاءه من من هذا المنصب، وهو منصب لم يكن يصلح له، بوصفه قيداً يحول بينه وبين الكتابة، وكان يميل إلى العبث والفكاهة، فضلاً عن أن هذا العمل يتطلّب الصبر، ناهيك عن الرصانة والوقار، إلاّ أنّه استمر مخلصاً للمأمون، الذي خصص له معاشاً فأيسرت حاله بعد بؤس.

وبهذا الشأن أشار النقاد إلى أن هذا الفرع من الدراسة الأدبية لا يختص بدراسة الأعمال وبعد موت الخليفة المأمون لازم الجاحظ وزير المعتصم، محمد بن عبد الملك المعروف بـ(ابن الزيّات) وكان هذا أديباً عميق الثقافة، ورجل سياسة محنّكاً، كتب له الجاحظ كتابه (الحيوان) وإبان تلك المدة قام الجاحظ بأسفار إلى دمشق وأنطاكيا وربّما كانت مصر أقصى بلد وصل إليه.

---

(١)معجم الأدباء: ٦ /٧٨.

(٢)ينظر:م . ن : ٧٩/١٦.

(٣)م.ن: ٧٩/١٦.

وإذ سقط ابن الزيات في عهد المتوكل، وألقي القبض عليه وزُجَّ به في التنور الذي كان قد أوصى بصنعه لتعذيب المصادرين،[١]وكان القاضي أحمد بن أبي دؤاد قد حرّض الخليفة المتوكل وهو عدو المعتزلة والفكر الحر على الفتك به، واضطر الجاحظ إلى الهرب لئلاّ " يكون ثاني اثنين إذ هما في التنور"[٢]، وإذ صدر أمر القبض عليه، أُتِيَ به مُكبّلاً إلى القاضي، حيث وجد فقال: "والله ما علمتك إلاّ متناسياً للنعمة، كفوراً للصنيعة، معدداً للمساوئ..." واستطاع الجاحظ أن يكسب عطف القاضي بقوله: " خفض عليك– أيّدك الله– فوالله لأن يكون لك الأمرعليّ خيرٌ من أن يكونَ لي عليك، ولأن أُسيء وتحسن أحسنُ في الأحدوثة عنك من أن أُحسن فتسيء، ولأن تعفو عنّي في حال قدرتك أجمل بك من الانتقام مني" فقال له ابن أبي دؤاد: " قبّحك الله ما علمتك إلاّ كثير تزويق الكلام"[٣]، ثم أمر بفك قيده وإماطة الأذى عنه، ثم تصدر في الجلسة، وأخذ يحدث القاضي. ولم يلبث أن أهداه كتاب البيان والتبيين، فأعطاه خمسة آلاف دينار، وأقام الجاحظ زمناً على عهده، وابنه الوليد من بعده.

ثم اتصل بالفتح بن خاقان، وزير المتوكل، وقدّم له (كتاب مناقب الترك وعامة جند الخلافة) وقامت بين الرجلين مودّة ومراسلة فقد أثنى الفتح على الجاحظ عند المتوكل وأخذ له الجوائز، إذ أنجز كتاب (الرد على النصارى) قال فيه إنّ الخليفة " كان يهش عند ذكره "[٤] بيد أن المتوكل لم يقرّبهُ منه لدمامته.

ولم يلبث الجاحظ أن ثقلت عليه وطأة السنين، ووهنت قواه، إذ أصيب بالفالج، ثم بالنقرس، وعاد إلى البصرة مسقط رأسه، حيث زاره عدد من العلماء والأدباء، وكان المبرد صاحب (الكامل) قد زاره، وهو على ذلك البؤس فسأله عن حاله، فقال: " كيف يكون من نصفه مفلوج لو خُزَّ بالمناشير لما شعر به، ونصفه الآخر منقرس لو طار الذباب بقربه لآلمهُ، وأشدّ من ذلك ست وتسعون سنة أنا فيها"[٥]

---

(١)معنى (المصادرين): المطالبين بالأموال من أرباب الدواوين.

(٢)معجم الأدباء: ٨٠/١٦.

(٣)أمالي المرتضى: ١٩٥/١، ومعجم الأدباء: ٧٩/١٦.

(٤)معجم الأدباء: ٨١/١٦ .

(٥)امعجم الادباء : ١١٣/١٦.

وما زال به الدّاء حتى أطفأ حياته، وقيل أنّ الكتب انهالت عليه وهو يقرأ،[1]وهكذا انتهت حياة الجاحظ الذي يعدّ أصدق شاهد على عصره، وكانت وفاته سنة (٢٥٥هـ-٨٦٨م).

ومن آثاره رسائله التي تعد من أكثر الكتب رواجاً بين طبقات المجتمع من بعد (الحيوان) و(البيان والتبيين) و(البخلاء) فكان كاتباً موسوعيّاً، إنك لا تكاد تلتمس الجاحظ في أية ناحية من نواحي المعرفة إلاّ وجدته شاخصاً أمامك، بقوّته، وعبقريته نافذاً إلى أعماقك بذكائه وألمعيّته، يستهويك علمه، ويقرّبك منه، ويبهرك عقله، وتدهشك إحاطته، وتضحكك دعابته، وتروقك سخريته، وتهزّك حكمته، وتخلبك فلسفته، ثم هو بعد ذلك يأخذك في متاهات من واسع معرفته، وغزيز ثقافته، فلا يسعك إلاّ أن تتابع المسير معه، وأنت مأخوذ بكل ما يعرض عليك من رسوم وصور، مفتون بكل ما ينقله إليك من علم وأدب.

(١)م . ن : ٦/١١٤.

نبذة موجزة عن رسائل الجاحظ:

يعد الجاحظ أحد مؤسسي فن الرسائل الأدبية فقد استغرق في تأليف أصول هذا الفن، واتضحت خصائصه، فصار أبرز أشكال التعبير الكتابي في الأدب العربي القديم، وقبل هذا لابد أن نوضّح مفهوم الرسالة.

وقد اختلف القدماء والمحدثون في تحديد التعريفات الاصطلاحية لهذا المفهوم ومع هذا الاختلاف وتعدد زوايا النظر، سوف نقف على بعض المفاهيم التي تتفق مع الدراسة، لأن البحث لست معنياً بهذا الاختلاف بقدر ما هو معني بالجانب الجمالي الذي يتعشق في نصوص الجاحظ ولاسيّمافي رسالته.

الرسالة ما يطلقه الهادف إلى غاية، فهي مقيدة بالمقصد، مطلقة بالإنفاذ، وفي عرف أصحاب المبادئ تكون الرسالة قضية يلتزم بها الرسول، أو المرسل، أما أنها من مقاصد الأدباء[١]فهي المرآة العاكسة في واقع الحياة السياسية والاجتماعية، فضلاً عن كونها الأدب الذي يعبر الكاتب من خلاله عما يجيش في صدره ويعتمل في وجدانه. فهي كلام بين اثنين أو أكثر مشتملٌ على قليل من الرسائل الخاصة بين المترسلين.. وتكون عادة في موضوع واحد يهم المرسل والمرسل إليه فيما يدور حول شؤونهم الخاصة والعامة[٢]أو هي كما يقول الجرجاني" المجلة المشتملة على قليل من المسائل التي تكون من نوع واحد"[٣]، وقريب من هذا تعريف (المناوي) القائل:" الرسالة انبعاث أمر المرسل إلى المرسل إليه وأصلها المجلة أي الصحيفة المشتملة على قليل من المسائل التي تكون من نوع واحد"[٤]وهي بهذا كتاب مرسل إلى مرسل إليه تحمل مضموناً وهذا المضمون يحمل أسلوب مرسلها وأسلوب مرسلها يحدث أثراً لدى متلقّيه، وعلى (المرسل) أي الكاتب أن يراعي أحوال المُراسَلين من ناحية الأسلوب، لأنّ الأسلوب " اعتدال وتوازن بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل، فيكون

---

(١)ينظر: الجاحظ، د. علي شلق، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م: ٢١٦.

(٢)ينظر: دراسات في النقد الأدبي، رشيد العبيدي، مطبعة المعارف، بغداد، ط١، ١٩٦٨-١٩٦٩م: ٣٤/٢.

(٣)التعريفات، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني المعروف بالسيد الشريف (ت ٨١٦هـ)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م: ١٤٧.

(٤)التوقيف على مهمات التعاريف، محمد عبد الرؤوف المناوي، تح: محمد رضوان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ: ٣٦٣.

الأسلوب (حلاً وسطاً) بين الحدث الفردي والشعور الجماعي أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة سواء أكانت هذه الجماعة (هم) أم (نحن) أم (أنتم)فتكون وظيفة الأسلوب أن يلطّف من حدة الانزياح بين المعطي المعاش والمعطي المنقول"[١]وهذا متفق مع نصوص رسائل الجاحظ.

وممكن أن نقول هي مقالة، أو هي كتاب، وقد تجيء دراسة أو تشير إلى تحرير مكتوب أو شفوي، وهي لا تخرج عن معنى التسهيل في الإرسال والمتابعة، ومن خلال دراستنا لرسائل الجاحظ تبين لنا أنها اشتملت على معنى الخطاب المكتوب بين شخصين وعلى معنى البحث الموجز.

فالرسائل من أهم فنون الانشاء ذات الصبغة الكتابية في الخطاب النثري، وهي مشتقّة من(رس ل) وهي لغة:" التوجيه وقد أرسل إليه والاسم الرسالة"[٢]، وجمع الرسالة الرسائل" والرسول الرسالة والمرسل"[٣]" والرجعة والرجعان والرجعي بضمهن جواب الرسالة"[٤]و" راسله في كذا وبينهما مكاتبات ومراسلات، وتراسلوا، وأرسلته برسالة وبرسول"[٥].

إنّ هناك مسميّات أخرى للرسائل أطلقت على هذا الفن منذ القدم أولها: الرسالة: وهذا ما ذكرناه قبل قليل. ثانيها: الألوك والمألكة بفتح اللام، والألوك والمألُك بضم اللام، قال الخليل: الألوك الرسالة وهي المألُكة على مفعُلَة.[٦]

قال النابغة:

أَلِكْني يا عُيَيْنُ إِلَيْكَ قَوْلاً سَتَحْمِلُهُ الرُّواةُ إِلَيْكَ عَنِّي[١]

---

(١)الأسلوبية والأسلوب ، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس،١٩٨٢م: ٧٠.

(٢)لسان العرب، لابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، مطبعة بولاق، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، مادة (رس ل) .

(٣) م.ن.

(٤)القاموس المحيط، مجد الدين الفيروز أبادي، شركة فن الطباعة، ط٥، ١٩٥٤: ٩٢٠/١.

(٥)أساس البلاغة، جار الله محمود بن عمر الزمخشري، دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٧٣م: ٣٩٣.

(٦)العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ) تح: مهدي المخزومي، ود.إبراهيم السامرائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م: ٣٢٢/٢.

قيل: وإنما سمّيت الرسالة (ألوكاً) لأنها تؤلك في الفم، ويقول العرب:" أَلِكْني إلى فلان" أي تحمل رسالتي إليه".[٢]

ثالثها: الكتاب: والكتاب مأخوذ من مصدر كتب، يقال: كتب يكتب وكتاباً وكتابةً ومكتبة فهو كاتب ومعناها الجمع، يقال تكتَّبَت القوم: إذا اجتمعوا، ومنه قيل لجماعة الخيل كتبة وكتبت البغلةُ إذا بين شعريها تجلقه أو سير ونحوه، ومن ثم سمّي الخط كتابة لجمع الحروف بعضها إلى بعض، كما سمّي خرز القربة كتابة لضم الخرز إلى بعض، قال ابن الأعرابي: وقد تطلق الكتابة على العلم ومنه قوله تعالى:" أم عِنْدَهُمُ الغَيبُ فهُم يكتُبون"[٣] أي يعلمون.

فالجاحظ كما قلنا أحد مؤسسي فن الرسائل إذ اعتنى بتأليفها، وقد أحصى له النديم ما يزيد على مائة وسبعين كتاباً، أغلبها رسائل طويلة أو قصيرة بعضها ضاع وبعضها وصل[٤]، وقد تدور هذه الرسائل حول خمسة موضوعات أساسية: موضوع الأخلاق المحض، يغلب على ثلاث رسائل هي (كتمان السر، وحفظ اللسان) و(الحاسد والحسود) و(النبل والتنبّل وذم الكِبَر).

أما الموضوع الثاني الذي يحتل حيّزاً كبيراً في هذه المجموعة هو الاجتماع وهو يغلب على رسائل ست هي (مفاخرة الجواري والغلمان) و(تفضيل البطن على الظهر) و(مدح التجار وذم عمل السلطان).

والموضوع الثالث الذي يحظى باهتمام الجاحظ هو الفقه، ويعد الجاحظ نفسه رجل علم وفقه وقد طرق هذا الموضوع في ثلاث رسائل هي (الفتيا) و(مدح النبيذ وصفة أهله)و(الشارب والمشروب).

والموضوع الرابع هو الأدب وأهميته في حياة المرء ومفهوم البلاغة وعلاقتهابالإيجاز، وقد طرق هذا في ثلاث رسائل هي (البلاغة والإيجاز) و(تفضيل النطق على الصمت) و(صناعة القوّاد).

---

(١)معجم مقاييس اللغة: ابن فارس أحمد بن فارس، تح: وضبط، عبد السلام محمد هارون، بيروت، ١٩٧٩: ١٤١/١.

(٢)م.ن: ١٤١/١.

(٣)سورة الطور، آية: ٤١.

(٤)ينظر: الجاحظ حياته وآثاره، طه الحاجري، دار المعارف، مصر،١٩٦٢م: ١٧٨-١٧٩.

أما الموضوع الخامس والأخير فهو الشؤون الشخصية الذي ينحصر في ست رسائل هي: (الجد والهزل) و(فصل ما بين العداوة والحسد) و(رسالة إلى أبي الفرج بن نجاح الكاتب) و(المودة والخلطة) و(استنجازالوعد) و(التربيع والتدوير).

لقد نشرت رسائل الجاحظ أكثر من مرّة إذ نشر (فان فلوتن) في لندن سنة ١٣٢٤هـ ثلاث رسائل، كان الجاحظ قد كتبها للفتح بن خاقان وهي: رسالة في (مناقب الترك وعامة جند الخلافة)، ورسالة في (فخر السودان على البيضان) و(رسالة التربيع والتدوير)، كما نشر (محمد الساسي) مجموعة أخرى من هذه الرسائل في مصر سنة ١٣٢٤هـ، ونشر (يوشع فنكل) ثلاث رسائل أخرى سنة ١٣٤٤هـ، ونشرت كذلك نقول من رسائل عدة بعنوان (الفصول المختارة) على حاشية الكامل للمبرد طبعته مطبعة التقدم في مصر سنة ١٣٢٤هـ وجامع هذه الفصول المختارةهو(عبد الله بن حسان). كما نشرت رسالة (الحنين للأوطان) بتصحيح الشيخ طاهر الجزائري سنة ١٣٣٣هـ، ثم جاء حسن السندوبي وهو من الذين شاركوا في نشر تراث الجاحظ، فنشر مجموعة تشتمل على أجزاء من رسائل عدة، ونشر (عبد السلام محمد هارون) مجموعة رسائل الجاحظ في أربعة أجزاءضمّها في مجلدين، طبع الجزآن الأول والثاني سنة ١٩٦٤-١٩٦٥م، وطبع الجزآن الثالث والرابع سنة ١٩٧٩م وهذه هي الطبعة المعتمدة في البحث أما المستشرق (شارل بلات) فقد نشر رسالة (التربيع والتدوير) و(رسالة القول في البغال) و(رسالة الجواري والغلمان).

ومن الأوائل الذين شاركوا في نشر هذه الرسائل هو الدكتور داود الجلبي الموصلي، فقد نشر في مجلة لغة العرب في الجزء الثاني من المجلد سنة ١٩٣٠م، رسالةالجاحظ إلى الفرج بن نجاح الكاتب، وفي الجزء التاسع من السنة نفسهانشر رسالته إلى عبد الله أسعد بن أبي دؤاد الإيادي، وفي الجزء الأول من مجلد ١٩٣١م رسالته (في ذم القوّاد)، وفي الجزء السادس من السنة نفسها رسالته(في تفضيل هاشم على سواهم)، وفي الجزء السابع من السنة نفسها رسالته في(إثبات إمامة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام)، وللجاحظ رسائل أخرى لم تطبع.[1]

(١)الجاحظ حياته وآثاره: ٣٣١-٣٣٢.

والمتأمّل في رسائل الجاحظ يرى فيها مظاهر الشعرية تتجلّى بوضوح فهو نص موقع يعلو فيه الإيقاع والملاءمات الوزنية، بين فواصل الفقرات في الجمل في الحد الأدنى، وقد يتجاوز ذلك إلى الملاءمة بين طول الفقرات والملاءمات الوزنية الداخلية في الجملة الإنشائية، فهو يهدف إلى إشاعة التلوين الصوتي فضلاً عن زيادة الإطناب في الألفاظ والجمل والاستطراد، ومزج الجد بالهزل، وتحليل المعنى واستقصائه، وتحكيم العقل والمنطق والاعتراض بالجمل الدعائية.. وكذلك الافتنان والتوازن وقصر العبارات.

أما ألفاظ الجاحظ في رسائله فهي جزلة محكمة الربط وثيقة الحلقات، وكان ينهج في انتقاء ألفاظه منهجاً وسطاً، فلا يستخدم اللفظ الغريب ولا العامي المبتذل وقد صرّح بذلك في قوله:" وكما لا ينبغي أن يكون غريباً وحشيّاً "(١).

أما المعنى في رسائل الجاحظ فهو عنصر من أقوى عناصره التي منحته الإبداع والقوة وأضفت عليه ظلالاً من الجمل والروعة وخلقت منه نثراً عميقاً مرحاً يثير التأمّل كما يثير اللذة، ويستفز العقل والفكر، بقدر ما يبهج الإحساس والنفس، والجاحظ كاتب مصوّر يعتمد الصورة في إبراز المعنى صورة التي يريدها، ولذلك فإنه يحشد للموضوع الواحد ألواناً مختلفة من المعاني المحسوسة الواضحة وفنية الجاحظ في الأداة إنّما تتمثّل في قوة إدراكه للصلة بين الموضوع والمعنى وبين القارئ الذي يعده الجاحظ الغاية التي يتّجه إليها هذا العمل، وأنت لا تكاد تقرأ فصلاً من فصول الجاحظ في موضوع ما إلاّ أحسست بقوّة هذا التماسك الذي يربط بين الفكرة واللفظ، ثم بين هذا كلّه وبين الموضوع الذي يتحدّث عنه، وقد يستطرد الجاحظ أحياناً فيخرج من موضوع الى آخر ومن مجال إلى آخر، ولكنه يظل حريصاً على تلك الوحدة التي تربط بين أجزاء الكلام.

وذكر المسعودي في مروجه إنّ كتب الجاحظ : " تجلو صدأ الأذهان، وتكشف واضح البرهان، لأنه نظمها أحسن نظم، ورصفها أحس رصف، وكساها من كلامه أجزل لفظ،

(١)البيان والتبيين، الجاحظ عمر بن بحر(ت ٢٥٥هـ-٨٦٨م) تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥: ١/١٤٤ .

وكان إذا تخوّف ملل القارئ وسآمة السامع، خرج من جد إلى هزل ومن حكمة بليغة إلى نادرة طريفة "[1]

إذن الجاحظ فنان بكل ما تنفسح له هذه الكلمة من معان وقيم، ملك روح الفن، وقبض على زمامه، وتهيّأت له أسبابه وتوفّرت لديه أدواته، وتجلّت آثاره واضحة في كل ما خط بنانه، وإن الباحث لتأخذه الحيرة الشديدة أمام هذه القوة الفنية الهائلة، كيف يتناولها؟ : ومن أي الأبواب يدخل إليها؟ وبأي وسيلة يحيط بأطرافها ويجمع شتاتها أنه لا يكاد يرود هذا الطريق إلاّ وتزدحم أمامه ألوان شتى من هذه القوة، فإذا هو مغلوب على أمره لا يدري أيها يأخذ وأيها يدع، لذلك فإننا لانغلو إذا قلنا: إنّ الطابع الفني الخالص لم يكد يحتمل مكانه الواضح في الكتابة العربية إلاّ على يد أبي عثمان.

وأخيراً نقول كيف استطاع الجاحظ أن يخضع نظريات العلم ومشكلات الفلسفة ومعضلات الدين وقضايا المنطق للأسلوب الأدبي؟ فهنا يكمن الإبداع الفني والجمالي لدى الجاحظ، وما على البحث إلاّ أن يطمح لكشف تلك الملامح الجمالية في أثناء قراءتنا لنصوص رسائل الجاحظ التي ستكون موضع الاهتمام والتحليل.

(١)مروج الذهب ومعادن الجوهر ،علي بن الحسين المسعودي (ت ٣٤٦هـ) تح: بربيه دي مينارو بافيه دي كرتناي ، تصحيح شارل بلا ، المطبعة الكاثوليكية – بيروت ، ١٩٦٦م.

الفصل الاول

شعرية الإيقاع وقيمته الجمالية

شعريةالإيقاع وقيمته الجمالية:

إنّ النثر الأدبي–ولاسيّما رسائل الجاحظ– ليس مادة هلامية مشوّشة مضادة للإيقاع، وإنما على العكس من ذلك يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتي للنثر يحتل مكاناً لا يقل أهمية عن التنظيم الصوتي للشعر، وإن كانت طبيعة كلٍّ منهما تختلف... والفرق بينهما هو الدور الوظيفي الذي يقوم به الإيقاع في كل منهما(١)، وهذا يؤكد لنا أنّ إيحاء الصوت في النثر كإيحائه في الشعر فالاثنان يحتويان على سلسلة كلامية متكونة من جملٍ وعبارات مختلفة في الدلالة الصوتية ومتشابهة لفظيّاً،غير أنّ الشعر يكون شعراً بقدر ما يخرق من اختلافات دلالية لهذه الأصوات المتشابهة(٢)، وبهذا يمثل الصوت جزءاً من المنظومة اللغوية ومحوراً من محاور الشعرية، ومظهراً لابد من توفيره في النص الأدبي سواءً أكان شعريّاً أم نثريّاً فكل نوع له إيقاعه الخاص به فقد يكون النص على درجة عالية من جهة اللغة والمعنى من دون إيقاع متميّز مما يؤدّي إلى نفور منه وذلك لأنّ النفس تألف الإيقاع قبل كلّ شيء فالأديب حينما يلقي نصّاً أدبيّاً غايته التأثير في النفس والعمل على تحريك كوامنها . فإذا خلا النص من المؤثرات الصوتية التي هي جزء من الإيقاع فما الفائدة التي تحصل منه إذن؟

فالصوت وسيط الدلالة في عملية التوصيل والإبلاغ والقناة الحاملة للمعنى،(٣)ولهذا يعد الصوت المحور الأول للدخول إلى النص الأدبي، وبداية الولوج إلى عمله وفهمه وإحساس بوعي لما فيه من قيم جمالية، فالصوت هو الوحدة الأساسية للغة التي يتشكل فيها النص الأدبي، وعلى هذا يعد البحث الصوتي الخطوة الأولى للدارس اللساني، لأنّه يبنى عليها العمل الأدبي مهما تباينت أجناسها.

لذا نجد الجاحظ يوظّف هذه الوسيلة في رسائله محققاً أنساقاً صوتيّة، تبعد أبعاد تجربته الروحية والتأثير في المتلقّي، إذ إنّ عملية التحول بالصوت الدال إلى دال مدرك عملية قصديّة يشحنها الأديب بالتوتر الذاتي حسب المقتضيات بحيث يجعل من الصوت

---

(١)ينظر:الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، د. ماهر مهدي هلال ، مجلة أفاق عربية ،ع/١٢و السنة السابعة عشرة، كانون الأول ١٩٩٢م : ٧٤.

(٢)ينظر: بنية اللغة الشعرية: ٩٢.

(٣) ينظر:ا النظرية البنائية في النقد الأدبي: ٦٨.

صدى للمعنى،[١] فقد" تؤدّي شدة التأثير بالباعث الصوتي على توليد الكلمات إلى ما يكاد يكون اعتقاداً غامضاً في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى".[٢]

والصوت أحد الوسائل المؤثرة لما يولده من إيقاع في النص. بوصف الإيقاع تقنية أسلوبية لها دورها وأهميّتها البالغة في تحقيق جمالية النص، ولا تتحقق فعاليتها في النص إلاّ من تضافر جميع العناصر المنتظمة لما فيها من تكرارات وتوازنات وتجانسات صوتية موزّعة في ثنايا النص على شكل مقاطع سواء أكانت طويلة أم قصيرةأم فواصل تمنع النصوص تماسكها وانسجامها وتناسبها على مسافات معيّنة من النص،[٣] فضلاً عن الدور الذي يضطلع به في نهايات المقاطع والفواصل فإنه يحقق أثراً جمالياً بفعل التأسيس الصوتي للمتتالية الجميلة، ويحكم السيطرة على تقبل المتلقي والتأثير فيه. أو هو"الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها"[٤]، أو كما يراه صلاح فضل" أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدلالية"[٥].

ويبدو أنّ الإيقاع في النثر يتفوق في بعض الأحيان على الشعر ولاسيّما الذي يلجأ فيه بعض الشعراء إلى مجرد إملاء الوزن الشعري الأمر الذي يجعل الرتابة صفة مميّزة له لأنّ الكلام " إذا استمر على جرس واحد وإيقاع واحد لم يسلّم من التكلّف وإثارة الملل في النفوس"[٦].إذا لم يكن هناك تقارب بين الاوزان والحالة الشعورية للمنشئ .

وقد نعتقد أن التنويع الذي يحصل في إيقاع النثر ولاسيّما في رسائل الجاحظ بين مجموعة أو أخرى من الفقرات النثرية أدعى إلى تنشيط التقبل وأبعث على المداومة في الدهشة، ولذلك مال شعر التفعيلة إلى التخلّص من نظام الشطرين من ناحية، ومن ناحية

---

(١)ينظر: ا النظرية البنائية في النقد الأدبي:: ٦٩.

(٢) دور الكلمة في اللغة،استيفن أولمان، ترجمه وقدم له وعلق عليه : د.كمال محمد بشر ،ط٣،المطبعة العثمانية،القاهرة،١٩٧٢: ٨١.

(٣) ينظر: نثر الحسن البصري، دراسة أسلوبية(أطروحة دكتوراه)نوفل محيسن عجيل صالح ،جامعة الموصل كلية الآداب ،٢٧:٢٠٠٦-٢٨

(٤)مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، محمد العمري، مجلة فكر ونقد، ع١٨، سنة ١٩٩٩: ٥٥ .

(٥) أساليب الشعرية المعاصرة،، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ط٤، ١٩٧٠: ٢١.

(٦) الجرس والإيقاع في تعبير القرآن د. كاصد ياسر حسين،مجلة آداب الرافدين، العدد ٩، سنة ١٩٧٨م: ٣٣٥

أخرى نوّع في قوافيه ولم يؤثّر ذلك في إيقاعه، وقد وضع (أبو ديب)شرطاً يراه جوهريّاً في الإيقاع وهو" انعدام الانتظام المطلق إلى وجود فجوة مسافة التوتر بين المكونات الإيقاعية"[1]، وهذا ما نراه في تغيير أنماط الجمل المتوازية في رسائل الجاحظ، إذ استغل هذه الرسائل مبدأ التوازي استغلالاً أمثل وصولاً إلى تكوين إيقاع شعري مؤثر.

ومن خلال استقراء أغلب رسائل الجاحظ توصلنا أنها تعتمد في إيقاعها أربعة أنواع تعمل متضافرة لتكون تلويناً موسيقيّاً خاصاً وهي:

١- التكرار اللفظي بأنواعه جميعها بدءاً بالحرف ومروراً بالكلمة ووصولاً إلى العبارات الأخرى فالتركيب والجمل والفقرات بما في ذلك الجناس والسجع.

٢- التوازي والازدواج بصورتيهما الأشمل.

٣- التضاد الذي كانت البلاغة القديمة تطلق على بعض أنواعه (الطباق) .

٤- التقابل والتناظر الإيقاعي.

أولاً: التكرار وجماليته الإيقاعية:

يعد التكرار من التقنيات الإيقاعية المهمة في النصوص النثرية، وهو يمثل أجلى مظاهر التوكيد بوصفه نزوعاً عاطفيّاً، دلالته الزيادة ومظهره الإلحاح أي أن المبدع يلح على ثيمة معيّنة في النص يعنى بها أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية يثير إحساساً جماليّاً لدى المتلقّي، والتكرار قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص ويحلل نفسية كاتبه إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الكاتب.

والتكرار يضفي على أسلوب النص الأدبي ظلالاً من الجمال والبهجة والتأثير، فضلاً عن ذلك أنه يقوم بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة، وهو يمنح النص دلالته الحقيقية لذلك يعد قضية جوهرية في الخطاب، والتكرار بأبسط مفهوم:" تناوب الألفاظ

(١)في الشعرية، كمال أبو ديب: ٥٢ .

وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقيّاً يتقصّده الناظم"[١]، ومن هذا المنطلق ينبغي أن يكون التكرار وثيق الارتباط بالمعنى العام، وهو أمر يسمح لنا بالقول إن التكرار يعمل على اشتغال النص بطاقته الكلية.

ولكي يحقق التكرار وظيفته الفنية في النص الأدبي ويسمو به إلى مرتبة الإبداع والحذق الفني لابد من أن يستخدمه الأديب الفنان في موضوعه المناسب من النص. ولهذا فقد ذهب بعض النقاد المعاصرين إلى أن القاعدة الأولية للتكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون مرتبطاً كليّاً بالمعنى العام... كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع (الشعر) عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية.[٢]

يسهم التكرار في التأكيد وتقرير المعنى في النفس وطول الفصل والتحسّر والتلذّذ والتعظيم والتهويل والتعجّب[٣] فضلاً عن ذلك فإنه يؤدي إلى تحقيق التماسك النصّي دلاليّاً وإيقاعيّاً انطلاقاً من مبدأ: إن دور التكرار ذو فعالية مؤثرة في الأداء على المستوى الصوتي والدلالي، تكثيفاً وتعميقاً أو تسطيحاً أو تهميشاً، بحيث أصبح موضع التكرار بمثابة منبّه يندفع منه المعنى أو يتوقف عنده، وفي كلتا الحالتين ساهم بقسطٍ وافٍ في شعرية الأداء.

والتكرار في رسائل الجاحظ عنصر فعال في تكوين نصه، إذ لجأ في تكراره إلى الصوت المفرد (الحرف) وتكرار الكلمة وتكرار الجملة (العبارة أو التركيب)، وعندما يركز اهتمامه على واحد من هذه العناصر يجعله النقطة المركزية التي يتمحور حولها النص كلّه، وهذا دليل على أنّ تكراره لم يكن بصورة مبعثرة عشوائية غير متصلة بالمعنى أو بالجو العام للنص الشعري، وهذا ما سنوضّحه الآن.

---

(١)جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م: ٢٣٩.

(٢)ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ، دار العلم للملايين، ط٥، بيروت، ١٩٧٨:٢٣١.

(٣)ينظر:المثل السائرفي أدب الكاتب والشاعر،ضياءالدين بن الأثير،تح:احمدالحوفي وبدوي طبانة،ط١،مطبعة نهضة مصر،١٩٥٩: ١٦/٣، والجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور،ضياء الدين بن الاثير الجزري(ت٦٣٧هـ)،تح :مصطفى جواد وجميل سعيد،مطبعة المجمع العلمي العراقي،بغداد،١٩٦٥: ٢٠٤، الإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح جلال الدين أبو عبد الله محمد بن القاضي القضاة سعد الدين بن محمد عبد الرحمن القزويني،مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، د.ت : ١٣٣ .

١- تكرار الصوت المفرد:

للصوت المفرد قصدية دلالية تضفي مسحة شعرية على المفردة مما يؤدي إلى شيوع جرس موسيقي يكون ملبّياً لحاجة المعنى والسياق، فإذا كان السياق يتطلب جرساً شفّافاً هادئاً جاءت الأصوات سلسة ورقيقة، أما إذا تطلّب الخشونة والقسوة فيأتي قويّاً وهادراً، إذن تكرار صوت المفرد له أثر بالغ في تحديد الدلالة والتركيز عليه، يكسب المفردة مزايا خاصّة يقتضيها السياق الشعري ويستوحيها الإيقاع الداخلي. والجاحظ في رسائله يتميّز أسلوبه بالتنظيم الدقيق لأصواته وترتيبها بالشكل الذي لا يوحي بوجود تنافر فيما بينها، وصولاً إلى إبراز المعنى المطلوب وإيضاحه بأيسر الطرق. كما في رسالته(التربيع والتدوير)[١] إذ نلحظ تكرار صوت (الكاف) و(التاء) و(النون)، إذ يقول:"...**جعلت فداك كما لم تكن فكنت، فكذا لا تكون بعد أن كنت، وكما زدت، في الدهر الطويل، فكذا تنقص في الدهر الطويل، إذ كل طويل فهو قصير، وكل متناه فهو قليل، فإياك أن تظنّ أنك قديم فتكفر، وإياك أن تنكر أنك محدث فتشرك...**"

نلحظ ورود صوت (الكاف) ثمان عشرة مرة، وهو صوت مهموس وقفي[٢]انفجاري يلازم الأحداث الشديدة ويرتبط بها، وتزداد شدته عند تكراره لثقله عند النطق عاكساً الحالة التي يصوّرها المبدع، إذ مثّل صوت الكاف مفتاح التقريع للمهجوّ (أحمد بن عبد الوهاب)، فضلاً عن تكرار صوت (النون) ثلاث عشرة مرّة الذي آزر صوت (الكاف)، وصوت (النون) هو" صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة..."[٣]، إذ يعطي المفردة التي يرد فيها موسيقا عالية لتمتّعه بميزة صوتية تتمثل في الغنّة وتكراره يدل على التوكيد أيضاً لما له من وقع يوحي بالضغط والإصرار ومن هنا نراه في النص يكتسي وضوحاً سمعيّاً عاليّاً ساعده في ذلك صوت (التاء)الذي له أثر في إكمال شدّة الحالة المصوّرة في (تكن، فكنت، لا تكون، تنقص، متناه، تظن، تنكد)وهو صوت مهموس انفجاري لثوي[٤]، إذ تكرر(أثنتي عشرة

(١)رسالة التربيع والتدوير، تح: فوزي عطوي ،الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت _ لبنان ،١٩٦٩،د.ط: ٤١ .

(٢)دراسة الصوت اللغوي،احمد مختار عمر،ط٤،عالم الكتب – القاهرة،٢٠٠٦: ٣٢٤.

(٣)الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس،مصر ،ط٥، ١٩٧٩: ٦٦.

(٤)دراسة الصوت اللغوي: ٣٢٢-٣٢٤.

مرّة)وقد أوحت شدّته، بشدة الدلالة، وما تكرار صوت الكاف، والتاء، والنون إلاّ للتأكيد على إحساس المهجو بالذنب، فضلاً عن تجلي صوت (الألف) في النص، الصوت الصامت المهموس، فجاء تكراره حسناً يستلذّ السمع.

ومن الأصوات التي تكررت في رسائل الجاحظ صوت(الحاء، والراء، والميم) يتمثل ذلك في رسالة (الشارب والمشروب)[1] إذ يقول:"... **قد حرّم من الدّم المسفوح ... وأباح غير المسفوح... وحرم الميتة وأباح الذكية، وأباح أيضاً ميتة البحر وغير البحر كالجراد وشبهه، وحرّم الرّبا، وأباح البيع، وحرّم بيع ما ليس عندك، وأباح السلم، وحرّم الضيم، وأباح الصلح، وحرّم السّفاح وأباح النكاح...**".

فالصوت الذي كان له الحضور الأكبر في النص هو صوت (الحاء) وقد ورد ذكره (عشرين مرة) وهو من حروف الحلق، صوت مهموس، وهذا الصوت يدل على الحالة النفسية الباعثة على النصح والتذكيركما هو حلال وحرام، وقد تضافر معه صوت (الراء) الذي تكرر(اثنتي عشرة مرة) وهو صوت مجهور"مكرّر يضرب اللسان معه ضربات متتالية"[2]، فجاء التكرار ليعبّر عن التفكير والتأمّل العميقين في الحلال والحرام، وجاء صوت (الميم) في النص (خمس عشرة مرة) لتبقى نغمة كلامه تتردد في ذهن المتلقّي، وليبقى الجرس مستمراً يخبره أن لا مفرّ من المحرّمات المذكورة (الدم المسفوح، والميتة، وبيع ما ليس عندك، والضيم والسفاح...) فضلاً عن تكرار كل من صوت (الواو، والألف، والباء والياء) لتحقيق ما يعرف بالهندسة الصوتيةالتي تجلب للنص إيقاعاً معيّناً يبرز بوضوح ظلال المعنى ويفصح عن مكنون الكلام.

وفي رسالته إلى صديقه ابن الزيات(المعاش و المعاد) نلحظ تجلّي صوت (السين) والصاد، والفاء والنون)، إذ يقول:"**أعاذك الله من سوء الغضب، وعصمك من سرف الهوى، وصرف ما أعارك من القوة إلى سب الإنصاف، ورجّح في قلبك إيثار الأناة فقد خفت- أيّدك الله- أن أكون عندك من المنسوبين إلى نزف السفهاء ومجانبة سبل الحكماء...**"[3].

---

(١)رسائله،تح : عبد السلام محمد هارون ،مكتبة الخانجي ،مصر،ط ،١٩٧٩: ٤/٢٧٥-٢٧٦ .

(٢)دراسة الصوت اللغوي: ٤٣ .

(٣) رسائله:٢/ ٣١٢.

نلاحظ تكرار صوت(السين) (ست مرات) ثم يأتي صوت (الصاد) ليدعم وظيفة حرف السين، فعلم اللغة الحديث يرى (الصاد) (سيناً) مفخّمة أو (السين) (صاداً) مرقّقة[١]، وهذا التكرار لا يخلو من دور دلالي، لأن حرفي (السين والصاد) من حروف الهمس والتنفيس، فهما يمكنان المتلقّي من سماع الصوت، ولذا نلحظ أن النص احتضن هذه الحروف، لأن الخطاب وجَّهَهُ الجاحظ إلى السامع أي صديقه (ابن الزيات) يطلب منه العفو والصفح، لذا جاء النص مليئاً بحرفي (السين والصاد) لأنّهما صوتان يوحيان إلسكينة، فتكرارهما جاء لتوكيد المعنىالمتوهّم*، فضلاً عن تكرار صوت (الفاء) فهو صوت مهموس، يتفق بدلالته مع صوتي (السين والصاد)، ويبدو أن صوت(النون) قد تكرر هو الآخر في أثناء النص، فصوت (النون) " صوت مجهور متوسط بين الشدّة **والرخاء...**"[٢]فجاء معبّراً عن المعنى في هذا النص معلناً بميزته الصوتية الملازمة له– الغنّة – عن معنى التبرّز وهو الظهور بعد الخفاء، وكشف الخطأ، إذ لا يمكن تأدية المعنى بهذه الصورة إلاّ من خلال هذه الأصوات، فصوت (السين) المهموس، و(الصاد) الصفيري و(الفاء) المهموس و(النون) الأغنّ قد حملت قيماً شعرية تستوقف المتلقّي متفاعلاً مع دلالة النص المتدفّق من العواطف والعتاب والتعريض، حرصه على استمرار علاقته بابن الزيات.

ومن هنا اتضح جليّاً أن إيقاع الحروف من العناصر التي تزيد في جمال النص ورفع مستوى الشعرية فيه، ولاسيّما حين تمتزج فيه الفطرة والطبع مع الإبداع والصنعة والاحتراف ليكون أسلوب الكاتب أكثر رُقيّاً في الصياغة والتعبير، وهذا ما عناه في رسائل الجاحظ لكونه الأديب الحاذق الذي يقدر الإيقاع المناسب للنص.

---

(١)المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي ، رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي–القاهرة،ط٢، ١٩٨٥م: ٢٢٣ .

*) وهي رسالة في العتاب إلى صديقه ابن الزيات الذي يبدو أنه قد تغيّر عليه وتنكّر له مدة ، لهذا أحس الجاحظ انشغاله عنه، فكتب إليه يستلطفه ويلومه على ما بدر منه من أمور لا تتناسب وما عليه واقع علاقتهما المتينة، ينظر: زهرة الأدب وثمرة الألباب،ا لحصري القيرواني ،تح : زكي مبارك ،دار الجبل بيروت ،ط٤ ،١٩٧٩: ٤٩٥–٤٩٦.

(٢) الأصوات اللغوية:: ٦٦.

٢- تكرار الكلمة:

هو تكرار اللفظ أكثر من مرّة داخل نسق رسائل الجاحظ، وليس المقصود من هذا الترديد أو التكرار مجانسة الألفاظ بعضها البعضاً وإنّما تكرار المتشابه بينها ومشاكلة فيما بينها وصولاً إلى تقوية النغم وإبراز الإيقاع وتوكيد المعنى ، وإيصاله إلى المتلقّي من خلال الأثر الذي يتركه في السامع والقارئ، ولهذا قالوا إن هذا " الضرب من التكرار هو الذي يفيد تقوية النغم في الكلام"[١]، وله عدة وجوه منها الأفعال ومنها الأسماء .

أ- تكرار الفعل:

في رسائل الجاحظ وردت جملة من تكرارات الفعل ولاسيّما الماضي منه، كما في رسالته (مناقب الترك)[٢] إذ يقول:"... **وله أن يجعل من عبادهِ من شاء عربيّاً، ومن شاء أعجميّاً، ومن شاء قرشيّاً ومن شاء أنثى ومن شاء خنثى، ومن شاء أخرجه من ذلك فجعله لا ذكراً ولا أنثى ولا خنثى...**".

تكرر الفعل (شاء) ست مرات، حيث هيمن هذا الفعل على النص بصورة واضحة خالقاً جوّاً من التناغم الموسيقي ما بين تكرار حرف (لا) النافية المصحوبة بـ(واو العطف) ثلاث مرات، وتكرار ذكر (وأنثى وخنثى) مرّتين، فضلاً عن الطباق الحاصل بين (عربي وأعجمي وقرشي وزنجي) و(ذكر وأنثى وخنثى) فتجاوز هذه الألفاظ مع بعضها لم يخل بسياق النص وإنما زاد قوّة وجمالاً وإيضاحاً وتأكيداً للمعنى المراد.

أما تكرار الفعل المضارع فقد نجده واضحاً في رسائل الجاحظ إذ يقول "... **فاحفظ هذه الأبواب التي يوجب بعضها بعضاً، وقد ضمنت لك أوائلها كون أواخرها...، فمن الأمور التي يوجب بعضها بعضاً: المنفعة توجب المحبة والمضرة توجب البغضاء، والمضادة توجب العداوة، وخلاف الهوى يوجب الاستثقال، ومتابعته توجب الألفة، والصدق يوجب الثقة، والكذب يورث التهمة، وحسن الخلق يوجب المودّة، وسوء الخلق يوجب**

---

(١) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: ٢٣٩.

(٢) رسائله: ٦٣/١ .

المباعدة، والانبساط يوجب المؤانسة، والانقباض يوجب الوحشة، والتكبر يوجب المقت، والتواضع يوجب المقة، والجود بالقصد يوجب الحمد، والبخل يوجب المذمّة، والتواني يوجب التضييع، والجد يوجب رخاء الأعمال، والهوينا تورث الحسرة، والحزم يورث السرور، والتغرير يورث الندامة، والحذر يوجب العذر"[1].

وهنا نلحظ تكرار الفعل المضارع (ثلاثاً وعشرين مرّة) بمسافات متساوية على خارطة النص حيث يظهر الفعل متصدراً وهذا ما يعكس جهد الكاتب التخطيطي على إظهار هذه الهيكلية بهذه الصورة الهندسية وكأننا بالجاحظ أراد من خلال هذا التكرار أنّ يشرك المتلقّي من خلال هذا الإلحاح على ذلك الفعل فيثير فضول القارئ ليسأل نفسه عما يمكن أن يلمحه هو أيضاً فالجاحظ في هذا النص لمح تلك الأشياء كلها غير أنه من خلال ذلك الإجراء من التكرار يترك فرصة للمتلقي أن يمارس الإلماح بأفكاره وتأمّلاته مثلما مارسها هو.

فالفعل المضارع المكرر(توجب) و (يوجب) أصبح محوراً تتكشف عنه دلالة النص ويصبح أيضاً محور القوة التعبيرية ومنبع التدفق الشعري لأنّ " اللفظ المكرر بوجه عام هو مصدر الإثارة وقانون رئيس من قوانين تداعي المعاني"[2]فضلاً عن ذلك تماثل الفعل مع دلالة النص من خلال إثبات الجاحظ من الأخلاق المحمودة والمذمومة ومن هنا جاء التماثل التام بين اللفظ والمعنى فعلى الرغم من التشابه بين اللفظ والمعنى في هذا النص نرى تكرار الفعل قد منح النص تنغيماً موسيقيّاً عذباً تستذوقه الأذن وتطرب له النفس والذي ساعده على ذلك الظواهر الإيقاعية الأخرى المنتشرة على جسد النص كالطباق.

ب- تكرار الاسم:

ومن التكرار الذي لمسناه أيضاً في رسائل الجاحظ وهو(تكرار اسماء الأعلام) أي "تكرار وترديد الأسماء والأعلام المختلفة في اللفظ والمتّفقة في المدلول[3]، كما في

---

(١) رسائله : ١/١٠٩-١١٠.

(٢) التكرار بين المثير والتأثير، عز الدين السيد علي، دار الطباعة المحمدية، ط٣، القاهرة، ١٩٧٨:ص١٣٧.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ،عبد الله الطيب المجذوب ،مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ،مصر ،د.ط : ٢/٥٢٢ .

رسالته(مناقب الترك)[1] التي قال فيها:"... **وكذلك خلق الملائكة، وهم أكرم على الله من جميع الخليقة، ولم يجعل لآدم، أباً ولا أمّاً، وخلقه من طينٍ ونسبه إليه وخلق حواء من ضلع آدم، وجعلها له زوجاً سكناً، وخلق عيسى من غير ذكر، ونسبه إلى أمّه التي خلقه منها، وخلق الجانّ من نار السموم، وآدم من طين، وعيسى من غير نطفة، وخلق السماء من دخان، والأرض من الماء، وخلق إسحاق من عاقر وأنطق عيسى في المهد، وأنطق يحيى بالحكمة وهو صبيّ، وعلّم سليمان منطق الطير، وكلام النحل، وعلّم الحفظةمن الملائكة جميع الألسنة حتى كتبوا لكل خطّ، ونطقوا بكل لسان، وأنطق ذئب أهبان بن أوس**".

فالجاحظ بمعرض بيان النص قد كرر العلم (آدم) ثلاث مرّات، ثم كرره بالضمير العائد له مرّتين في (خلقه، ونسبه) ثم جاء بالعلم (حوّاء) مرة واحدة وعاود ذكرها بالضمير العائد لها مرة واحدة في (جعلها)، ثم كرر عيسى (ثلاث مرات)، وكرر الضمير العائد له مرتين في (نسبه، أمه) وجاء بالعلم (يحيى) وكرره بالضمير الظاهر(هو)، وقد جاء بالعلم (سليمان) مرة واحدة، ثم كرره ثلاث مرات عندما جعله ضميراً مستتراً في محل رفع فاعل في (وكلم النّمل) و(علّم الحفظة من الملائكة...)وأنطق ذئب (أهبان أوس) فضلا عن ذلك كرر طباق العلم بين (أدم وحوّاء) وبين(إسحاق، وإسماعيل) وبين(السماء والأرض) فهذا التكرار قد حقق إطناباً في النص نتج عنه توضيح المعنى الذي جاء به الجاحظ، وهذا فيه من البلاغة التي تحقق الإقناع، لأنّ في ذلك إحاطة بالمعنى من مبدأ أنّ: " أفضل الكلام أبينه، وأبينه أشدّ إحاطة بالمعاني "[2]، وهذه الطبيعة البنائية اتخذت أسلوباً عمل على تعزيز ترابطالنص المبدع في جميع فقراته.

---

(١) رسائله: ١٩٢/٣ .

*) أهبان: أحد الصحابة، ذكروا أن الذئب كلّمه ثم بشّره بالرسول، ينظر الحيوان: ٢٩٨/١، ٥١٣/٣ .

(٢) جواهر البلاغة، السيد احمد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى في مصر، ط١٣، ١٩٦٠ : ٢٣٣-٢٣٤ .

٣- تكرار الصيغ الأخرى:

وهو عبارة عن تكرار الصيغ والاساليب، كأساليب الشرط وأسلوب المدح والاستثناء والنفي، والأسماء الموصولة، والضمائر وتكرار كم الخبرية واسماء والأعلام وغيرها...إلخ.

ومن تكرار جملة الشرط كما في قوله في مدح الكتاب:"...**الكتاب وعاء مليء علماً وظرفٌ حُشِيَ ظُرفاً، وإن شئت كان أبين من سحبان وائل وإن شئت كان أعيا من باقل، وإن شئت ضحكت من نوادره، وإن شئت عجبت من غرائب فرائده، وإن شئت ألهتك طرائفه، وإن شئت شجتك مواعظه...**"(١)

إن تكرار أسلوب الشرط قد ولد انسجاماً دلالياً وإيقاعيّاً بين الشرط وجوابه وحمل في طياته أبعاداً إيحائية تنسجم والموقف الذي يعيشه الكاتب، فتكرار(إن شئت) ست مرات في سياق تعبيري متّصل –وهذا تكرار جميل– زاد المعنى ألقاً ووضوحاً، كما أسهم في خلق التوازن النغمي والعاطفي في ثنايا تراكيب النص الأدبي واستطاع الجاحظ أن يوظف أسلوب التكرار للإفاضة في معانيه والإسهاب المفرط في وصف الكتاب من خلال تكراره لأسلوب الشرط.

ومن تكرار الصيغ (أسلوب المدح) كما في رسالته (مدح الكتب)(٢):" **عبت الكتاب، ونعم الذخيرة والعقدة، ونعم الجليس والعمدة، ونعم النشرة والنزهة، ونعم المشتغل والحرفة، ونعم الأنيس ساعةالوحدة، ونعم المعرفة ببلاد الغربة ونعم القرين والدفين...**".

نلحظ البعد التكراري واضحاً في أسلوب المدح إيقاعاً وتأكيداً على المضمون، إذ كرر الجاحظ هذا الأسلوب سبع مرات مما زاد من حدة الإيقاع، فضلاً عن ذلك خلق رهبة خاصة لقارئ النص يساعد على تعديته وتقبله النفس.

ومن الصيغ الأخرى التي ورد فيها التكرار(أسلوب النفي وأسلوب الاستثناء)كما في رسالته (التربيع والتدوير)(١):" **وبعد فمن يطمع في عيبك، بل من يطمع في قدرتك، وكيف**

---

(١) رسالة مدح الكتب والحث على جمعها لأبي عمرو بن بحر الجاحظ، د. إبراهيم السامرائي، مجلة المجمع العلمي العراقي، م٨، ١٩٦١: ٣٣٥-٣٣٩.

(٢) رسالة مدح الكتب والحث على جمعها : ٣٣٥-٣٣٩

وقد أصبحت وما على ظهرها خود إلاوهي تعثر باسمك، ولا قينة إلاّ وهي تغنّي بمجدك، ولا فتاة إلاّ وهي تشكو تباريح حبك، ولا محجوبة إلاّ وهي تنقب الخروق لممرّك، ولا عجوز إلاّ وهي تدعو لك...".

فالجاحظ في هذا النص كرر المبتدأ منفيّاً بـ(لا النافية) أربع مرات، ثم أتبع هذا التركيب بـ(إلا) التي أفادت معنى جديداً وهو الحصر والقصر، وقد كررها خمس مرات، ويتّضح جليّاً أن الكاتب يرمي إلى معنى جديد وهو تخصيص أمر بآخر بطريقة مخصوصة، فخصّ صاحبه أحمد بن عبد الوهاب بأسلوب المدح الذي هو غاية في الهجاء المقذع والسخرية المتناهية، والذي ساعده على ذلك هو ترجيح النغمة وتساوق الإيقاع المتساوي ، فضلاً عن ذلك فقد أعطى هذا التكرار قوة دلالية معنوية تؤكد على ذلك المعنى .

ومن الصيغ الأخرى التي ورد فيها التكرار(اسم الموصول) كما في رسالته (الأوطان والبلدان)[٢]: "... **الحمد لله أكثر الحمد وأطيبه على نعمه، ما ظهر منها وما بطن، وما جهل منها وما علم...**".

فنلحظ النص يؤسس وجوداَبفضل تكرار اسم الموصول (ما) أربع مرات، إذ منح النص إيحاءً واضحاً في التعبير جعله يقترب كثيراً من كفة الشعرية وتصبح قريبة من قطبها الشعري لأنّ التكرار حقق فيها غايتين في آنٍ معاً، التركيز على موقف معيّن كأن يكون هذا الموقف مثيراً في النفس لوناً من العاطفة والشعور فتميل إلى تكراره وتوكيده لإظهاره إلى المتلقّي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لهذا التكرار دور كبير في الاستمرارية الموسيقية للنص الأدبي وأدواره ومقاطعه.

ومن الصيغ الأخرى، تكرار الضمائر، كما في رسالته (مدح الكتب والحث على جمعها): "... **ولكن اشتدّ عجبي منك اليوم وأنا بفرغانة وأنت بالأندلس، وأنا صاحب كلام وأنت صاحب براذين، وأنا صاحب حمير وأنت ركين وأنا عجول...**"[٣]

---

(١) رسالة التربيع والتدوير: ٥٩-٦٠، و(الخود) الفتاة الشابة الحسنة الخلق، وقيل هي الجارية الناعمة، ينظر: لسان العرب، مادة (خ ود) .

(٢) رسائله: ١١١/٤ .

(٣) رسالة مدح الكتب والحث على جمعها: ٣٣٥-٣٣٩.

نلحظ ورود تكرار التقسيم المتناظر مما ساعد على بروز الإيقاع النّغمي إذ كرر (أنا) و(أنت) في النص مما حقق تناسباً وتلاؤماً في ذلك النص، فهذا التكرار قد وقع بمستواه التفضيلي عند تكرار (أنا وأنت) عند مقدمة كل فقرة من النص، وهذان الضميران على ما فيهما من إبهام فهما يدلان على عدة صفات، والطرف الثاني الذي جاء النص لأجله له عدة خصال اقتضى المقام أن يأتي بالضمير من أجل إدراج الصفات جميعها وإن كان في مجال الهزل، وهي صيغة شكّلت مهيمناً أسلوبيّاً على النص، فضلاً عن ذلك فالجاحظ يوظّف الجرس الصوتي للحروف المتكررة ولاسيّما (الواو) فقد وردت اثنين وعشرين مرة للربط بين الفضائين الأول (أنت) والثاني (أنا) على طريق التضاد بين الجملة الاسمية، وقد كرر صوت اللين (الياء)*إحدى عشرة مرة، وهذا التكرار بمختلف أنواعه فإنه جاء حتماً للتوكيد؛ لأنّ النص استعراض لصفات شخصية وقدرة الثاني على الأول وتفوقه، وإن كان في مجال الهزل، مؤكّداً بتكراره قدرة الثاني مبيّناً مظاهره وعظمته، وهذا التكرار مع ما حمله من معنى ودلالات أعطى للنص أيضاً تنغيماً عالياً وخلق إيقاعاً مصدره ذلك الانسجام والتأليف بين الألفاظ المكررة الذي منح العبارة خفة وانسيابية وعذوبة موسيقية.

ومن تكرار الصيغ، تكرار (كم الخبرية) كما في رسالته (التربيع والتدوير)[1]:"... **وكم من حشا خافقة، وقلب هائم، وكم من عين ساهرة، وأخرى جامدة ، وأخرى باكية، وكم من عبرى مولهة وفتاة معذّبة، وقد أفرح قلبها الحزن، وأجمد عينها الكمد...**"

فالجاحظ يكرر في هذا النص(كم الخبرية)متلوّة بجملة اسمية(شبه جملة جار ومجرور في محل خبر مقدّم+ مبتدأ مؤخر+ جملة معطوفة) وهو قوله" كم من حشا خافقة، وقلب هائم، وكم من عين ساهرة وأخرى جامدة وأخرى باكية، وكم من عبرى مولهة وفتاة معذّبة..."وهو تكرار جميل يزيد المعنى وضوحاً والفكرة تثبيتاً وتأكيداً، والأسلوب طلاوة فالكاتب يلح على جانب مهم في العبارة يعنى بها الأديب أكثر من عنايته بسواها،وهي(مفتاح الفكرة المتسلّطة على الأديب الكاتب).

---

*) سمّيت ليّنة لأن الصوت يمتد فيها فيقع الترنّم في القوافي وغير ذلك وإنما احتملت المد لأنها سواكن اتسعت مخارجها حتى جرى فيها الصوت. جمهرة اللغة، أبو بكر محمد بن حسين بن دريد(ت ٣٢١هـ)تح : رمزي منير بعلبكي ، دار العلم للملايين ،ط ،١٩٨٧، ٤٦/١.

(١) رسالة التربيع والتدوير: ٥٩-٦٠ .

نستطيع أن نقول إن تكرار الجاحظ وترديده ما هو إلاّ مظهر من مظاهر نزعته الفنية؛ لأنّ التكرار فضلاً عن أنه يوضّح المعنى ويقرره، ويفجر الطاقة الصوتية في النص إذ نجده يستدعي مزيداً من الدلالات والتوكيد، فهو إذاً أداة فاعلة تحفز المتلقي وتحركه للوقوف على ما هو جمال وشعري.

الثاني : التجنيس وجماليته الإيقاعية:

ويؤدي الجناس إذا احسن استعماله دوره في الشعرية لانه "ظاهرة ابراز للفرق عبردرجة قصوى من التشابه ، أي أنه تعميق للفرق عن طريق تعميق التشابه وعلى محورين مختلفين للفرق والتشابه . الفرق الدلالي والتشابه الصوتي ، ولانه كذلك فان الفجوة . مسافة التوتر فيه اكثر حدة وبروزاً و وهو أكثر خلخلة لبنية التوقعات لدى المتلقي " [١] فأهمية بارزة، تتأتّى من المنحى الجمالي الشعري الذي يضيفه على النص، لانه قائم على توحد اللفظ، واختلاف المعنى، أي هو" ضرب من ضروب التكرار المؤكد للنغم من خلال التشابه الكلي أو الجزئي في تركيب الألفاظ، فهذا التشابه في الجرس يدفعا لذهن إلى التماس معنى تتصرفُ إليه اللفظتان بما يثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى"[٢].

ويعد الجناس من الوحدات الصوتية التي ليس لها قيمة خلافية وترتكز وظيفته في الشكل والمضمون، فهو شكلاً يزيد من الناحية الإيقاعية والنغمية، أما مضموناً فيزيد من الانسجام بين المعاني، وذلك عن طريق الأسلوب السلس والمحبب، ويمكن أن يعد الجناس صورة من صور العدول عن الأصل، فاللفظ إذا حمل معنى ثم نراه يتكرر ويأتي بمعنى آخرعندئذ يكون ذلك خروجاً عن المألوف مما يحدث الدّهشة والإعجاب والنشوة في ذهن المتلقي والمخاطب، فضلاً عن ذلك فإنه يفعل شيئاً أعمق من مجرد إضافة عنصر ثانوي أنه يركّب أجزاء فوق أجزاء، ونظاماً على نظام، وعمله هذا لا يمكن أن يكون بريئاً من دون

عاقبة، بل هو يجعلنا نشكّ من مبدأ شرطي أساسي في اللغة وهو الارتكاز على القيم الخلافية للتمييز بين الأصوات عند أدائها لوظائفها، مما يفضي بنا إلى تعديل مفهوم الوظيفة الصوتية ذاتها لتتسع للمنطقة الشعرية الحرة[١]، تلك المنطقة التي تعنى بالوظيفة الاتصالية بين النص والمتلقّي.[٢]

فالجناس إذاً من الوسائل الصوتية المؤثرة التي وظفها الجاحظ في رسائله لاستقطاب المتلقّي وإثارة حسّه بوصفه يحقق موسيقى داخلية في النص، والجناس أن يكون اللفظ واحداً، والمعنى مختلفاً، أي أن يتّفق اللفظان المتجانسان في أنواع الحروف وأعدادها وهيآتها وترتيبها، وربّما اتفقا في بعض هذه الأمور واختلفا في بعضها الآخر[٣]، وهو من المنبهات الأسلوبية التي ترتكز على القيم الصوتية الخالصة التي تفرز إيقاعات معيّنة ذات تناسب صوتي أو دلالي[٤]، فالجناس يولد إيقاعاً داخلياً في النص، وللإيقاع أثر مهم في" التأكيد على المعنى وإبراز العواطف"[٥].

وقد استثمر الجاحظ إمكانيات الجناس الصوتية- بوصفه أحد عناصر الإيقاع- لتحقيق إيقاع مؤثر في نصوصه، فضلاً عن أن الجاحظ ينبثق عن ذخيرة لغوية ثرّة، تمدّه

---

(١) في الشعرية : ١٠٢ . (٢) جرس الالفاظ ودلالتها في البحث الدلالي والنقدي عند العرب : ٢٨٤.

(٣) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل ، مكتبة لبنان ، ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان توارتوبار للطباعة ، القاهرة ، ١٩٩٦: ٦٦ .

(٤) ينظر: البلاغة البصرية للجناس القرآني في منظور الخط والزخرفة الإسلامية، د. أحمد فتحي رمضان، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، قطر، ع٢٣، السنة الثالثة والعشرون، ٢٠٠٠م: ٣٨٢.

(٣) ينظر: الصناعتين(الكتابة والشعر لابي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري(٣٩٥هـ)تح :علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ،دار إحياء الكتب العربية،عيسى البابي الحلبي وشركاؤه،مصر،ط، ١٩٥٢م: ٣٣، والإيضاح: ٥٣٥، ومفتاح العلوم،للسكاكي تح : الاستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية –بيروت ، ط، ١٩٨٣م:٦٦٨، والطراز المتضمن أسرار العربية وعلوم حقائق الاعجاز،يحيى بن حمزة العلوي(ت٧٤٩هـ)مطبعة المقتطف ، القاهرة،١٩١٤: ٣/٣٥١.

(٤) جدلية الإفراد والتركيبفي النقد العربي القديم ،محمد عبد المطلب ،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان،القاهرة، ط١، ١٩٩٥: ١٣٧.

(٥) في نقد النثر وأساليبه،اعداد وترجمة ،د.عصام الخطيب ود.توفيق عزيز عبد الله، الموسوعة الصغيرة وتصدرها دار الشؤون الثقافية العامة ،وزارة الثقافة والاعلام، العراق _ بغداد،١٩٨٦: ١٣٧.

بالألفاظ المتجانسةوالمتناسقة مما يكشف عن تمكّنٍ عالٍ من اللغة وتصريفاتها، مع اتفاق وانسجام بين الألفاظ المتجانسة صوتيّاً ودلالة النص، فلا يفرض الجناس أحكامه الصوتية على الدلالة فيتنوّع الجناس الموظف في النصوص ويظهر بصورة عديدة ومختلفة فمنه:

١- **الجناس التام:** هو ما اتفقت فيه الكلمتان من حيث نوع الحروف وترتيبها، وإعدادها، ولا تختلفان إلاّ في المعنى(١)، ومن شواهده ما جاء به الجاحظ في رسالته مدح الكتاب:"... **فعبت الكتاب، ونعم الذخر والعقدة هو، ونعم الجليس والعدّة، ونعم النشوة والنزهة، ونعم المشتغل والحرفة، ونعم الأنيس ساعة الوحدة، ونعم المعرفة ببلاد الغربة، ونعم القرين والدخيل، ونعم الوزير والتنزيل، والكتاب وعاءٌ مليء علماً وظرفٌ حُشيَ ظرفاً...**(٢).

يتجسد الجناس التام في لفظتي(ظرف–ظرفاً) وهو جناس بين اسمين فاللفظتان وردتا متماثلتين في الحركات والسكنات، وأنواع الحروف وأعدادها والمختلفتين في داخل السياق، فأغنت النص بمعانٍ أنقذت التعبير من الرتابة وحولّت ذهن المخاطب إلى تخيّل جمال الدلالة وعذوبتها وذلك كله جاء بفضل وجود الجناس التام، وقد أفاد الجناس التماثلية الخالصة على المستوى السطحي للألفاظ، أما على المستوى العميق فيعتمد المخالفة فـ(ظرف) الأولى بمعنى الوعاء أو المستودع، أما (ظرف) الثانية فقد جاءت بمعنى الكَيَسِ والذّكاءِ.

٢- **الجناس غير التام (الناقص):** هو ما اختلفت فيه أنواع الحروف وأعدادها أو حركاتهاأو ترتيبها(٣)، ومن شواهده قول الجاحظ في رسالته (التربيع والتدوير)(٤):"... **ومن غريب ما أعطيت، ومن بديع ما أتيت إن لم نرمقدوداً واسع الجفرة غيرك، ولا رشيقاً مستفيض**

---

(١) ينظر : معجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني: د. أنعام فوال عكاوي ، مراجعة : احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية ، بيروت– لبنان، ط٢، ١٩٩٦: ٤٧٥

(٢) رسالة مدح الكتب والحث على جمعها، للجاحظ: ٣٣٥.

(٣) ينظر: معجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني:٤٨١ .

(٤) رسالة التربيع والتدوير: ٥٧ .

الخاصرة سواك، فأنت المديد وأنت البسيط، وأنت الطويل، وأنت المتقارب، فيا شعراً جمع الأعاريض، ويا شخصاً جمع الاستدارة والطول...".

فنطالع وجود جناس غير تام(الناقص) يتمثل في لفظتي(الطويل) و(الطول) وهو جناس الترجيع المكتنف، فالطرف الأول هو لفظة(طويل) بمعنى البحر الشعري في حين جاءت لفظة(الطول) بمعنى طول القامة على الرغم من اتحادها في الجذر اللغوي لكل منها إلاّ أنها تختلف من ناحية الدلالة التي وردت فيها، فالخصيصة الجمالية(الشعرية) وردت في مجيءالجناس غير التام بين(الاسمين) ليمنحا التعبير شحنات شعرية واضحة تعدّت حدود الإطار الموسيقي إلى إطار دلالي مما منح النص سمة الإبداع والتفرد والدهشة داخل النص.

ويقسم الجناس غير التام (الناقص)على أنواع عدة:

١- **الجناس الاشتقاقي**هو أن يجمع اللفظتين أصل واحد في الاشتقاق[١]، وهو بدوره يقسم على المتماثل والمغاير. فالجناس الاشتقاقي المتماثل: أي ما كانت الألفاظ المتجانسة من جنس بعضها ومن شواهد رسالته في (المعاد والمعاش)[٢]إذ يقول:"... **أول ما أوصيك به ونفسي تقوى الله فإنها جماع كل خير، وسبب كلّ نجاة، ولقاح كل رشد، هي أحرز حرز وأقوى معين، وأمنع جنة...".**

فنرى جناس الاشتقاق المماثل بين لفظتي(أحرز) و(حرز) وقد اشتقّا من أصل لغوي واحد هو(حرز)[٣]، فنلحظ التواشج الواضح بين اللفظة المستعملة ودلالتها التعبيرية، فضلاً عن الموسيقى التي أضفاها هذا الجناس المتماثل على النص.

٢- **الجناس المختص بنوع الحرف:** هو ما اختلف ركناه بإبدال حرف بآخر[٤]ويقسم على قسمين:

---

(١) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣-١٩٨٧م: ٦٢/٢ .

(٢) رسائله: ٩٩/١-١٠٠ .

(٣) ينظر: لسان العرب، مادة (ح رز).

(٤) البلاغة الاصطلاحية: ٣٤١ .

(٥) معجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني : ٥٠٩.

أ- **المضارع:** عرّفه البلاغيون بقولهم: وهو "ما أبدل من أحد ركنيه حرف من مخرجه أو قريب منه"[٥]، كقوله في إحدى رسائله:"... **سمعت من حسن الثنا وطيب النثا...**" فنلحظ مستوى المضارع الواردة في هذا النص والقائمة على المقاربة بين حرفين(الثاء) و(النون) في لفظتي (الثنا) و(النثا)، فالأول يوصف بأنه صوت حلقي احتكاكي غير مصوّت[١].والآخر يوصف بأنه "صوت حلقي احتكاكي مصوّت"[٢].وهنايتجسّد التماثل على مستوى الاتفاق في عدد الحروف، أما الاختلاف فيكون على مستوى الفونيم الذي جاء في أول اللفظتين المتجانستين(الثاء والنون)، ولكن انصراف اللفظتين إلى المعنى الدلالي الذي تؤدّيانه(المدح في الثنا) و(الخبر أو الحديث المشاع في النثا)، أنّ التقارب في اللفظتين قد أفاد شيئاً من كسب انتباه المخاطب، فضلاً عن الجانب الصوتي البارز.

ب- **اللاحق:** ما أبدل أحد ركنيه حرف بحرف آخر من غير مخرجه[٣]، ومن شواهده قول الجاحظ في رسالته:"... **ومتى وقع الوصف من القائل تقصّياً، والنعت من الوصف تألُّفاً، قلَّ شهداؤه وكثر خصماؤه وخفّت المؤونة على مجاوبيه في دعواه، وسهلت مناسبة الأدنياءله في معناه؛ لأنّ أغلظ المحن ما عُرض على المشهود فأزاله وتصحفهُ المعقول فأحاله...**"[٤].

نلحظ في هذا النص اجتماع الجناس اللاحق بين لفظتي(أزاله) و(أحاله) حيث الاختلاف في داخل الكلمة وفي الحرف الثاني بالتحديد، وقد تباعدت هذه الحروف في مخارجها الصوتية فـ(الحاء) حلقي مهموس، و(الزاي) أسناني مجهور[٥]، وفي ذلك تفوق كبير للإيقاع لأنه يقدم نغمات مختلفات، وهذا يريح المتلقّي ويقدم له أكثر من شيء يطربه، مما جعل النص ينساب بإيقاع متقارب، ولاسيّما أن اللفظتين متقاربتان في الدلالة.

---

(١) ينظر: علم الأصوات ، برتيل مالمبرج ، تعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين ، الناشر مكتبة الشباب ، مصر ، ١٩٨٥: ٥٥ .

(٢) م . ن : ١٦٥ .

(٣) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٢٧٧-٢٧٨، ومعجم البلاغة العربية: ١/١٥٦.

(٤) رسائله: ٢/١٩٠ .

(٥) ينظر: علم الأصوات: ٩٠ .

٣- **الجناس المختص بعدد الحروف:** قد أجمع علماء البلاغة على تعريف هذا النوع بأنه ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان بعدد الحروف[١]ويقسم على قسمين الجناس المطرف والجناس المذيل*.

الجناس المطرف: عُرّف بأنه: " **ما زاد أحد ركنيه على الآخر حرفاً في طرفه الأول**"[٢]، ومن شواهده ما ورد في رسالة(ذم أخلاق الكتاب)[٣]:"...**وأضعف العلل ما التمس بعد المدلول، ونصبت له علماً على الموجود بعد الوجود، وإذا تقدّم المعلول علّته، والمخبر عنه خبره استغني عن الحاكم، وظهر غُوار الشاهد...**".

وقع الجناس بين الألفاظ (الموجود- الوجود، المخبر- خبره) بوساطة الزيادة في أول الكلمة، وهذه الزيادة تخلق نوعاً من الاختلاف الذي يعكس بدوره الاختلاف بين الألفاظ نتيجة زيادة الفونيم في مقدمة الكلمة، وهو أمر يجعل الاتفاق قائماً، فمورفيمات الكلمة ذاتها ولكن الاختلاف في الزيادة في المورفيم الصامت (الميم) في الألفاظ المتجانسة جميعها ، مما يجعله يلتقي أحياناً مع جناس الاشتقاق ولكن التماثل قائم في تكرار الحروف ذاتها في الألفاظ المتجانسة والإحالة للحقل الدلالي الواحد فجميعها توجيهات من المبدع نحو (ذم أخلاق الكتاب) فهو الحقل الدلالي الذي يجمع بين الألفاظ المتجانسة.

٤- **جناس الحركات:** ويأتي هذا النوع ليركز على الحركات والسكنات والنقط فهي الحد المائز اصطلاحاً بينه وبين الأنماط المتقدمة[٤]وهو نوعان هما:

---

(١) ينظر علم البديع،عبد العزيز عتيق ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت ،ط٢: ١٩٦-١٩٧ .

*) لم يورد الجاحظ في رسائله أي شاهد لهذا النوع.

(٢)ينظر: معجم البلاغة العربية: ١٥٦/١، خزانة الأدب وغاية الإرب، تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي الأزراري، تح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧م: ٤٣٧/١، أنوار الربيع في أنواع البديع: ١٧١/١، .

(٣) رسائله: ١٨٧/٢ .

(٤) ينظر: معجم البلاغة العربية، بدوي طبانة، جامعة طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٧٥م:١٦٠/١ ، علم البديع: ١٩٩ .

أ- **المحرّف:** هو أن تتفق اللفظتان في عدد الحروف وشكلها، وترتيبها، وتختلف في الحركات[١]ومن شواهده ما أورده الجاحظ في رسالته ذم أخلاق الكتّاب:"...**هذا وليست صناعتها بفاشية في الكتاب، ولا بموجودة في العوام فأغزرهم علماً أمهنهم، وأقربهم من الخليقة أهونهم، فكيف بكاتب الخراج الذي علمه ليس بمحظور، وإشراك الناس فيه ليس بمنوع، يصلح لموضعه كلّ من عَمِلَ وعُمِلَ عليه...**"[٢].

ولعل أول ما يلفت انتباه المتلقي لهذا النص هو ما جاء في لفظتي(عَمِلَ وعُمِلَ) إذ جاء تشاكل هاتين اللفظتين تشاكلاً صوتيّاً تاماً، يجعل المتلقي يعيش الإعجاب من نواحٍ عدة ناحية التماثل في الصورة وناحية الجرس الموسيقي وناحية التآلف والتخالف بين ركنيه لفظاً ومعنى، وناحية ما يحويه كل ركن من المعنى الأصلي.

ب- **المصحف:** وهو اختلاف الكلمتين المتجانستين في أنواع الحروف[٣]وحينما تكون هذه الحروف متقاربة في مخارج النطق مما يزيد تأثيرها في موسيقى النص من جهة وفي قوة الدلالة من جهة أخرى. ومن شواهده ما أورده الجاحظ في رسالته (القيان)[٤]:"... **وقال الحسن*يوماً لابن أبي عتيق: هل لك في العقيق؟ فخرج فعدل الحسن إلى منزل حفصة فدخل إليها فتحدّثا طويلاً...**".

فنلاحظ الجناس بين لفظتي (عتيق-عقيق)* فيه من الدلالة على فاعلية الجناس المصحف في خلق التأثير في المتلقّي، ومن خلال تقارب مخارج الحروف المختلفة بين (التاء والقاف)، إذ إن أولهما انفجاري لثوي[٥]، والثاني حلقي مرقّق[٦]، فصوت (التاء) في

---

(١) ينظر: معجم البلاغة العربية: ١٦٤/١ .

(٢) رسائله: ٢٠٦/٢ .

(٣) ينظر: معجم البلاغة العربية: ١٧٢/١ ، مفتاح العلوم: ٦٦٩ .

*) الحسن: هو الإمام الثاني ابن الإمام علي بن أبي طالب (عليهما السلام).

(٤) رسائله: ١٥٣/٢ .

*) عتيق الأولى كنية لرجل، أما الثانية (عقيق) وادٍ عليه أموال أهل المدينة فيه عيون ونخل، ينظر: هامش رسائل الجاحظ: ١٥٣/٢ .

(٥) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: ٣٢٢-٣٢٤ .

(٦) ينظر: علم الأصوات: ٩٠ .

ارتداده يوهم السمع- للوهلة الأولى- لكن سرعان ما يتبيّن أنه حرف آخر قريب منه وهو حرف (القاف) محدثاً مفاجأة تمنح الأسلوب جمالية خاصة، فجمال الأسلوب وجاذبيته مصدرها هذا التأثير المفاجئ الذي يحدثه اللامتوقّع في عنصر من السلسلة الكلامية بالنسبة إلى عنصر سابق، فضلاً عن ذلك نجد تكرار صوت (القاف) ثلاث مرات وصوت (العين) و(الياء) مرتين، مما يساعد في خلق النغمة الموسيقية المنتظمة المشتركة في الحقل الدلالي الذي يحدثه الجناس.

ثالثاً: السجع وجماليته الإيقاعية:

يعد السجع إحدى السمات الأسلوبية الواضحة والمهمة في صناعة الترسّل، فهو وصف " لإيقاع متردد في كلمتين مفردتين غير داخلتين في تركيب جملة، وقد تحتوي الجملة في سياقها على كلمتين متّفقتين في آخر حرف منها، ولكنهما لا يؤذنان بانتهاء معنى، ولا يفصلان بين شطرين في الكلام ولا يحسن الوقوف عندهما، هاتان الكلمتان يعتبران سجعاً"(١). وقد أسهم السجع في الوسائل الصوتية لتكوين الإيقاع الداخلي بوصفه بنية بديعية إيقاعية، يرتكز إيقاعها على التكرار الصوتي المنتظم، إذ يعتمد تكرار الحرف الأخير من الفقرة في نهاية الفقرة التالية لها، إذاً موسيقاه تعتمد خاصية الإيقاع الصوتي المرتبطة بنهاية الجمل أو الفصول.

والسجع حلية لفظية تقصد، ولكنها لا تلتزم- على عكس القافية في الشعر القديم- لما في التزامها من قهر المعاني على متابعة الألفاظ، فهو يزيد الكلام رونقاً، ويكسب النص الأدبي بهاءً وأنه" يخامر العقول مخامرة الخمر، ويخدر الأعصاب إخدار الغناء، ويؤثر في النفوس تأثير السحر، ويلعب بالأفهام لعب الريح بالهشيم، لما يحدثه من النغمة المؤثرة

(١) البديع تأصيل وتجديد ،منير سلطان ،منشأة دار المعارف، الاسكندرية ،١٩٨٦،د.ط : ٤١ .

والموسيقى القوية التي تطرب لها الآذان، وتهشّ لها النفوس، فتقبل على السماع من غير أن يداخلها مللٌ أو يخالطها فتور فيتمكّن المعنى في الأذهان ويقرّ في الأفكار، ويعزّ لدى العقول وكان كل أولئك مما يتوخاه البلغاء ويقصده ذوو البيان واللسن، كان السّجع مما يستدعيه المقام وتوجبه البلاغة "(١).

وقبل الحديث عن السجع في رسائل الجاحظ لابد من ذكر ملاحظة هي أن السّجع قد استقرّ عند البلاغيين القدامى بأنه: " تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرفٍ واحدٍ"(٢). لقد صار السجع في القرن الثالث الهجري فنّاً من فنون الكتابة، وأسلوباً من أساليبها، وأصبح في أقلام الكتاب آلة من آلات البلاغة، ومقياساً للبراعة في صناعة الترسّل، وربما كانت أكثر رسائل الجاحظ بدعة جديدة من بدع الكتابات المسجعة التي لم تكن موجودة من قبل في نتاج قرائح الفنانين من الخطباء والكتاب والمترسّلين.

فقد خطا الجاحظ بالسجع في رسائله خطوات واسعة نحو الفن والإبداع، والسجع عنده كألحان الموسيقى فيه الجمال وفيه الإمتاع، إلاّ أنه لم يتخذ السجع مذهباً من مذاهبه التي التزمها في إنشائه، وإنما كان يأتيه إذا أوصى به الطبع ودعا إليه المقام، وهو حينئذٍ يكون رائعاً جميلاً، ولعل هذا النوع من السجع هو الذي يقصده الجاحظ بقوله في عبارة ينقلها عن القدماء " إذا لم يطل ذلك ولم تكن القوافي مطلوبة مجتلبة، أو ملتمسة متكلّفة، وكان ذلك كقول الأعرابي لعامل الماء: حلئت ركابي، وحرقت ثيابي، وضربت صحابي، ومنعت إبلي من الماء والكلأ. قال: أَوَسَجَعٌ أيضاً؟ فقال الأعرابي: فكيف أقول؟ لأنّه لو قال: حلئت إبلي أو جمالي أو نوقي أو بعراني أو صرمتي، لكان لم يعبر عن حق معناه، وإنما حلبت ركابه فكيف يدع الركاب؟ وكذا قوله: حرقت ثيابي وضربت صحابي، لأنّ الكلام إذا قلّ، وقع وقوعاً لا يجوز تغييره، وإذا طال وجدت في القوافي ما يكون مجتلباً ومطلوباً مستكرهاً "(٣).

---

(١) الصبغ البديعي في اللغة العربية، احمد إبراهيم موسى ،دار الكتب العربي ،القاهرة،١٩٦٩: ٤٩٦-٤٩٧ .

(٢) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٣١١، وينظر: معجم البلاغة العربية: ٣٣٣/١، وينظر: المثل السائر: ١٩٠/١، وينظر: الإيضاح في علوم البلاغة: ٣٩٣/٢، الطراز لأسرار البلاغة: ١٢/٣،: ١٩٤،البديع في ضوء أساليب القرآن: ١٢٥ .

(٣) البيان والتبيين: ٢٨٨/٢ .

فهو هنا يضع قانوناً للسجع المقبول، وهو ألاّ يكون طويلاً، فإن القوافي إذا طالت لم تسلم من الاجتلاب والاستكراه، والتكلّف، وهذه أشياء تفسد السجع وتذهب برونقه، فإذا كان كما قال الأعرابي، فهو حسن الموقع جميل المآخذ، إذاً الجاحظ لم يستخدم السجع كثيراً بل لم يستخدمه إلاّ نادراً نتيجة للموسيقى الكامنة وراء هذا النظام من خلال السمات التي يتميز بها، والتي تعطي للنص موسيقية وللألفاظ رنيناً، تلقي بأثرها على المتلقّي(١). حيث أن اتفاق ألفاظ الفقرات المسجوعة في الوزن الإيقاعي، مع اتفاقها في الحرف الأخير، يتيح للكلام ركيزة نغمية تتكرر من وقت لآخر فتحدث فيه توازناً موسيقياً(٢)يضفي على الكلام حلية، ويشقق منه صوراً جديدة تحمل أطيافاً من المعاني والأخيلة والعواطف.

وقد توزع السجع في رسائل الجاحظ على ثلاثة أنواع الأول يسمى(**السجع المتوازي**)وهو أن تتفق الكلمتان المسجوعتان في الوزن والروي(٣)، كما يقول الجاحظ في وصف القرآن في رسالته (ذم العلوم ومدحها)(٤): " **حجة على الملحد، وتبيان للموحد، قائم بالحلال والمنزل، والحرام المفضل، وفاصل بين الحق والباطل، وحاكم يرجع إليه العالم والجاهل، وإمام تقوم به الفروض والنوافل، وسراج لايخبو ضياؤه، ومصباح لا يحزن ذكاؤه، وشهاب لا يطفأ نوره، وبحر لا يدرك غوره، ومعدن لا تنقطع كنوزه، ومعقل يمنع من الهلكة والبوار ومرشد يدل على طريق الجنة والنار، وزاجر يفسد عن المحارم ويجبر يوم التحاكم**..." فنلاحظ اتفاق السجعات في الوزن والروي(الملحد، والموحد)،(المنزل والمفضل)،(الباطل والجاهل)،(ضياؤه وذكاؤه)،(نوره وغوره) إذ أنه وردت في سياق وصف القرآن الكريم بصفات عظيمة، إذ توقظ هذه السجعات انتباه المتلقي ليصغي لوقعها ويدرك دلالتها، فالجاحظ قصده التأثير وشد المتلقي اتجاه النص، وبما يتناسب والمضمون المعالج،

---

(١) ينظر: أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، محمد زغلول سلام،تقديم : محمد خلف الله احمد،طبعة دار المعارف – مصر،ط٢،١٩٦١م: ٢٤٣ .

(٢)ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة،مجيد عبد الحميد ،المؤسس الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط، ١٩٨٤: ٦٩ .

(٣) ينظر: معجم البلاغية العربية: ٣٣٥/١،مختصر المعاني، سعد الدين التفتزاني، مطبعة عبد الله افندي القريمي بالرخصة،١٣٠٧هـ: ٤٣١ .

(٤) رسائله: ٢٣١/٣

لأن السجع هو" الإيقاع بالأصوات والإيقاع بالمتلقّي والزج به في نظام النص على أنه طرف من أطرافه لا على أنه متقبل أجنبي عنه"[١]وجميع هذه السجعات المتوازية وقعت موقع التفصيل المجمل(وصف القرآن) وهذا التفصيل كان متلائماً مع حرف الروي (الدال واللام والهاء) المتلائم والأثر الناجم عن وقع المتجانس في النفس.ونستطيع أن نقول إن هذا النوع من السجع قليل جداً في رسائله وهذا يرجع إلى أن أسلوبه أقرب إلى العفو والطبع غير متكلف، يرسل جمله إرسالاً، ويطلقها إطلاقاً، فلا نرى فيها ذلك التنغيم الموسيقى (السجع) إلاّ نادراً، أضف إلى ذلك غلبة الطبيعة العلمية على أسلوبه، فهو مشحون بألوان مختلفة من النظريات العلمية والآراء الكلامية والمذاهب الفلسفية، وغيرها مما ساد وانتشر في عهد الجاحظ من أنواع المعارف الإنسانية، فهو على الرغم من ذلك، فإننا نرى الجاحظ يعالج هذه الموضوعات بروح فني خالص، ويعرضها بأسلوب أدبي جميل.

أما النوع الثاني فهو**(السجع المطرّف)** الذي تتفق فيه حروف الروي ويختلف الوزن، مما يعطي حرية أكبر للتصرف بالسجعات من دون الالتزام بوزن معين، يقول الجاحظ في رسالته (الشارب والمشروب):" **سألت أكرم الله وجهك، وأدام رُشدك، ولطاعته توفيقك، حتى تبلغ من مصالح دينك ودنياك منازل ذوي الألباب، ودرجات أهل الثواب. أن أكتب لك صفات الشارب والمشروب، وما فيها من المدح والعيوب، وأن أميّز لك بين الأنبذة والخمر، وأن أقِفَكَ على حد السكر، وأن أُعَرِّفَكَ السبب الذي يُرَغِّب في شرب الأنبذة وما فيها من اجتلاب المنفعة، وما يكره من نبيذ الأوعية. وقلت: وما فرق بين الجُرِّ *والسِّقاء،والمزفّت والحَنتَم والدُّبّاء**،وما القول في الممتل***والمكسوب، وما فرق ما بين النّقيع والذّاذيّ، وما المطبوخ والباذقوما الغربي والمروق**"[٢].

فنلحظ الانسياب الموسيقي بين الفقرات ينصب في سلاسة إلى النفس المتعطشة إلى الفن والجمال والإمتاع على الرغم من اختلاف الوزن في السجعات أضفى على هذه القطعة

---

(١) تحاليل أسلوبية، محمد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للنشر،تونس،١٩٩٢م: ١٤٥ .

*) الجُرّ : جمع الجرّة من الخزف.(**) الحنتم: جرار خضر. الدباء، كرمان: القرع.

***) الممتل: أراد به الممل، وهو المعالج بالمللة وهي الرماد الحر.

(٢) رسائله: ٤/٢٧٠

الفنية شكلاً موسيقياً رائعاً والروعة لم تكمن في ذلك فحسب بل كانت أيضاً في عدم سيطرة الوزن على بقية أجزاء النص ويمكن رصده كما يلي:

ت	فقرة السجع	الفواصل	الصيغ الوزنية الصرفية
١	أكرمَ اللهُ وجهك وأدامَ رُشدَك.	وَجْهَكْ رُشْدَك	فَعْل فُعْل
٢	ولطاعته توفيقك حتى تبلغ من مصالح دينك ودنياك	توفيقك دنياك	تفعيل فعل
٣	منازل ذوي الألباب ودرجات أهل الثواب	الألباب الثواب	أفعال فعال
٤	أن أكتب لك صفات الشارب والمشروب وما فيها من المدح والعيوب	المشروب العيوب	مفعول فعل
٥	وأن أميز لك بين الأنبذة والخمر وأن أقفك على حد السكر	الخمر السكر	فعل فعل
٦	وأن أعرّفك السبب الذي يرغّب في شرب الأنبذة وما فيها من اجتلاب المنفعة	الأنبذة المنفعة	أفعلة مفعلة

فالنص يقوم على ثيمة أساسية ومركزية هي وصف النبيذوأنواعه، وتبيان حلاله من حرامه، فهذا ما تدل عليه الصفات المسندة إليه في سائر النص، والأثر الأسلوبي بتنوع الفواصل وأوزانها يأتي من الانسجام والتماسك النصّي الذي أفرزته البنية الإيقاعية التي يتوفر عليها النص، فصوت (الكاف) في قوله (وجهك) و(رشدك) و(توفيقك) و(دنياك) حقق تراكماً صوتيّاً لما له من وضوح سمعي وإيحاء نفسي في مخيّلة المتلقي، وقد تردد صوت (الباء) في قوله (الألباب) و(الثواب) و(المشروب) و(العيوب) وهو صوت شفوي يمناز بالشدة لأنه من حروف القلقلة بما يحدث من ارتجاج عند النطق به فهو" صوتٌ مجهور شديد مخرجه بين الشفتين وهو من أصوات الذلاقة "[١]، وقد تردد صوت (الراء) في قوله (الخمر) و(السكر) وصوت (الهاء) في (الأنبذة) و(المنفعة) و(الأوعية) وما لهم من دلالة من خلال سياقاتهم تنصرف إلى التفكير والتأمل العميقين.

(١) مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: ٤٢ .

والدلالة التي أفرزها تكرار الفواصل مع اختلافها في حرف الروي والصيغة الوزنية بهذا القدر تأتي من حرص الجاحظ على ترسيخ الفكرة التي يريد إيصالها إلى المتلقي في وصف النبيذ وذكر فوائده مع الوقوف على حلالها وحرامها.

أما النوع الثالث فهو **(السجع المتوازن)** ونعني به أن تتفق السجعتان في الوزن وتختلفان في حروف الروي[١]، يقول الجاحظ في رسالته خلق القرآن:"... **وفهمت_حفظك الله_ كتابك الأول، وما حثثت عليه من تبادل العلم والتعاون على البحث، والتّحابّ في الدين، والنصيحة لجميع المسلمين. وقلت: اكتب إليَّ كتاباً تقصد فيه إلى حاجات النفوس، وإلى صلاح القلوب، وإلى معتلجات الشّكوك، وخواطر الشبهات، دون الذي عليه أكثر المتكلّمين من التطويل، ومن التعمّق والتعقيد...**"[٢].

فنلحظ اتفاق السجعات (العلم، البحث، الدين) و(النفوس، القلوب، الشكوك) و(التطويل، التعقيد) في الوزن دون الروي والجاحظ يوظف هذا النوع من الجمل القصيرة في شكل التقطيع الموسيقي الجميل الذي يتمثل أحياناً في السجع، وأحياناً في الازدواج، وأحياناً في مقاطع صوتية متعادلة من أجل أن يخلق إيقاعاً مؤثراً جاذباً المتلقّي إليه.

وقد وظف الجاحظ أيضاً (لزوم ما لا يلزم)*داخل النص كما (النفوس، القلوب، الشكوك) و(التطويل والتعقيد) فالجاحظ التزم بالحرف قبل الروي، وهذا ما منح النص إيقاعاً قويّاً وواضحاً ومكثّفاً، وهذا ما لسمناه في حرف (الواو) في (النفوس، القلوب، الشكوك) وحرف (الياء) في (التطويل، التعقيد)، والجاحظ لم يلتزم بحرف واحد فقط بل التزم بحرفين وثلاثة حروف وأربعة.[٣]

---

(١) ينظر:معجم البلاغة العربية : ١/ ٣٣٦ ، صبح الأعشى في صناعة الأنشاالشيخ أبو العباس احمد النقشبندي، دار الكتب الخديوية ، المطبعة الأميرية ، القاهرة ١٩٤١: ٣٠٥/٢.

(٢) رسائله: ٢٨٥/٣ .

*) هو أن يجيء قبل حرف الروي أو ما في معناه من الفاصلة ما ليس بلازم في السجع. التلخيص: ٤٠٦-٤٠٧.

(٣) ينظر: ١٦١/٤، وينظر:الجزء نفسه: ١٦٥، ١٦٦، ١١٣/٣، ٢٠٣/١ .

(٣)ينظر : معجم البلاغة العربية : ٣٤٠/١

وهناك نوع رابع من السجع هو (المرصع) وهو مقابلة كل لفظة بلفظة أخرى على وزنها ورويّها[١]، أو أن تكون الألفاظ متساوية الأوزان متفقة الإعجاز[٢]. كما يقول الجاحظ في رسالته(تفضيل النطق على الصمت)[٣]: "... **سأوضّح لك ببرهان قاطع، وبيان ساطع، وأشرع فيه من الحجج ما يظهر، ومن الحقّ ما يقهر، بقدر ما أتت عليه معرفتي، وبلغته قوّتي، وملكته طاقتي، لا يستطيع أحد ردّه ولا يمكنه إنكاره وجحده...**".

فالجاحظ رصّع كل فصل من فصول الكلام بما يقابله ويوازنه ويناظره (برهان- بيان)،(بلغته- ملكته)،(لا يستطيع- لا يمكنه)، ثم التقابل بين (قاطع- ساطع)،(ما يظهر- ما يقهر)،(قوتي- طاقتي)، فالوحدات الإيقاعيةكانت متعادلة صوتيّاً وهذا ما تجلّى واضحاً في النص.

والسجع المرصّع ينقسم بدوره على قسمين:

١- السجع المرصّع المتساوي المقاطع.

٢- السجع المرصّع المتفاوت المقاطع.

فالمتساوي المقاطع أن يحقق توافقاً عدديّاً في المجموع العددي للمقاطع التي بُنِي عليها المكوّن السجعي في تفعيلاته، ومن شواهده يقول الجاحظ في رسالته تفضيل النطق على الصمت: "...**لأنّ قريشاً أفصح العرب لساناً، وأفضلها بياناً، وأحضرها جواباً...**"[٤].

نلاحظ الجاحظ قد رصّع كل فصل من فصول الكلام بما يقابله ويوازنه ويناظره، وهذا التساوي والتعادل في الوحدات الإيقاعية المكوّنة للسجع حقق رنيناً صوتيّاً، فقد جاء حرف الاخير (الألف المنون) في كلتا الفقرتين الأولى والثانية، ويمكن تمثيلها وفقاً على الجدول الاتي:

---

(١) ينظر:م .ن :١٤٠/١،الإيضاح في علوم البلاغة،القزويني،طبع مكتبة المثنى،بغداد،عن مطبعة السنة المحمدية:٣٩٣/٢.

(٢) رسائله : ٢٣٧/٤.

(٣) رسائله :٢٣٣/٤.

جملة الافتتاح	السجع المرصّع	عدد المقاطع	مجموع المقاطع
	وأفضلها بياناً	ـ ـ°ـ°°ـ°	١+٢+١+١+٢+١+٢+٢=١٢
لأنّ قريشاً أفصح العرب لساناً	وأحضرها جواباً	ـ ـ°ـ° °ـ°	١+٢+١+١+٢+١+٢+٢=١٢

كذلك نلحظ توازناً داخلياً داخل التوازن الأول وهو التوازي في التركيب النحوي فالعلاقة بينهما قائمة على الارتباط في إنتاج المكون الإيقاعي فهو يتكون من:

(حرف عطف + جملة فعلية معطوفة في محل خبر (أنّ) + تمييز).

فهذا التكرار الذي يمثل إيقاعاً عاماً يتساوق مع الإيقاع السجعي في إنتاج الإيقاعية الكلية للنص، مع ما رافق السجع الترصيعي من شكل العكس والتبديل بما يوفّره هو الآخر من إيقاع يعتمد التخالف أساساً بنائيّاً.

أما **السجع المرصع** المتفاوت المقاطع وهو خلاف الأول أن لا يحقق توافقاً عددياً في المجموع العددي للمقاطع التي بني عليها المكون السجعي في تفعيلاته، وهذا لا يعني غياب التشكيل الإيقاعي في النص. ومن شواهده يقول الجاحظ في رسالته تفضيل النطق على الصمت: "...**سأوضّح لك ببرهان قاطع، وبيان ساطع، وأشرح فيه من الحجج ما يظهر، ومن الحق ما يقهر، بقدر ما أتت عليه معرفتي، وبلغته قوّتي، وملكته طاقتي لا يستطيع أحد ردّه ولا يمكنه إنكاره وجحده...**"(١).

إن الاتفاق في الوزن والروي واقع حسب توافر شروط النظام البنائي السجعي، ولكن النقص حاصل في المجموع العددي، كما في الجدول الاتي :

ت	جملة الافتتاح	السجع المرصع	عدد المقاطع	مجموع المقاطع
١	سأوضح لك	ببرهان قاطع	ـ ـ ـ ـ ـ°	١+٢+٢+٢+٢+٢=١١
		وبيان ساطع	ـ ـ ـ ـ°°	١+١+٢+٢+٢+١=١٠
٢	واشرح فيه	من الحجج ما يظهر	ـ ـ ـ ـ°ـ°	١+٢+١+٢+٢+٢=١٢
		ومن الحق ما يقهر	ـ ـ ـ°ـ °°	١+١+٢+٢+١+٢+٢+٢=١٣
٣	بقدر ما أتت عليه معرفتي	وبَلَغَتْهُ قُوّتي	ـ° ـ ـ ـ°°°	١+١+١+٢+٢+٢+١+٢=١٢
		وملكته طاقتي	ـ° ـ ـ ـ°°°	١+١+١+٢+٢+٢+١+٢=١٢
				٢+٢+١+٢+١+١+١+٢+٢+٢=١٧

(١) رسائله: ٤/٢٣١ .

	لا يستطيع أحد رده ولا يمكنه إنكاره وجحده	– – –°°°–° – – °– –°°– – – °–°– –	+٢+١+٢+١+٢+٢+٢+١+١+٢+٢+١ ٢١=٢

النقص الحاصل نتيجة لعلة في النص يهدف الجاحظ إلى تحقيق هدف من ورائها ألا وهو جذب أذهان القارئ للفارق بين النطق والصمت. وكذلك التوازي التركيبي النحوي المتماثل قد اشترك في خلق الإيقاع الداخلي في النص ففي الجملة الأولى، قد ضمت تركيباً نحويّاً متكوناً من:

جار ومجرور (ببرهان) + صفة (ساطع)

وقد قابلتها الفقرة الثانية على التركيب نفسه. أما الجملة الثانية فقد احتوت على تركيب نحوي متكون من:

جار ومجرور (من الحجج / من الحق) + اسم موصول (ما) فعل مضارع (يظهر / يقهر)

أما الجملة الثانية فقد ضمت تركيبين نحويين هما (جملة فعلية معطوفة) (وبلغته قوّتي / وملكته طاقتي)

والتركيب الآخر جملة فعلية منفية (لا يستطيع أحد ردّه / ولا يمكنه إنكاره وجحده)

فهذه التراكيب النحوية المتماثلة ولدت إيقاعاً داخل الإيقاع الرئيس وهو السجع، وهذا ما يجلب انتباه المتلقّي ويجعله يشعر بالارتياح الروحي، وهو يتلقّى الزخم الإيقاعي والتركيب مما يعزز الدور التكاملي لهما في خلق التشكيل الإيقاعي.

لم يستخدم الجاحظ السجع المرصّع المتفاوت المقاطع كثيراً بل استخدمه نادراً، وعلى الرغم من ندرته يلجأ إلى سجع قصير، غير متكلّف، يوحي به الطبع ويقضي به سياق الكلام، وتتطلّبه طبيعة الموضوع، كما في قوله في رسالة (تفضيل النطق على الصمت)[1]"... **فلو لم يكن يوسف"عليه السلام"أظهر فضله بالكلام، والإفصاح بالبيان مع**

(١) رسائله: ٤/٢٣٥ .

محاسنه المؤنّقة، وأخلاقه الطاهرة، وطبائعه الشريفة، لما عرف العزيزُ فضله، ولا بلغ تلك المنزلة لديه، ولا حلَّ ذلك المحلَّ منه، ولا صار عنده بموضع الأمانة، ولكان في عداد غيره، ومنزله سواه عند العزيز، ولكن الله جعل كلامه سبباً لرفع منزلته، وعلوّ مرتبته، وعلّةً لمعرفة فضيلته، ووسيلةً لتفضيل العزيز إياه...".

فسجعات هذا النص أتت مركّزة كأنها ضربات متتابعة من المواعظ لتنبيه القارئ على فصاحة النبي يوسف"عليه السلام"وللملاءمة والاتساق، ومراعاة المعنى وليس مجرد الحلية اللفظية فالتنوّع في حرف الروي وفي الفاصلة ووزنها ليس للاستمرار في شكل التغاير وتنغيم الصوت، وإنما فوق تلك السمات لخدمة المعنى وتقريره، فكان لجرسها السريع والمتتابع وقع للألفاظ والتنبيه .

بيد أننا لا نشير إلى وجود السجعة الطويلة التي تنسجم مع الموسيقى العامة للنص، غير متنافرة بالرغم من زيادتها وطولها، إذ يقول الجاحظ في رسالته(المعاش والمعاد)[1]: "... **وربما آثر الرجلُ المرءَ من إخوانه بالعطية السنيّة على بلاءٍ أبلاه فيعظّم قدرها عنده حتى لعلّه تطيب نفسه ببذل ماله ودمه دونه، فإنّ أعطى من أبلى كبلائه وكانت له مثل دالّته...".**

فالسجع إذن في رسائل الجاحظ من السمات الأسلوبية المميزة وكان أيضاً من الوسائل الصوتية المؤثرة في ارتفاع الشعرية إلى درجة تقترب من الشعر .

(١) رسائله: ١٠٧/١ .

رابعاً : الازدواج وجماليته الإيقاعية:

الازدواج هو بذرة الشعرية، ذو فاعلية لغوية خاصة بالصوت والكلمة والجملة والتركيب يؤدي دوراً مهماً في ازدياد فاعلية النص وتماسكه، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأنه ظاهرة أسلوبية حققت للنص بروزاً صوتيّاً يستند إلى قصد المبدع في التكريس الجمالي لنصّه، وهو يمثل تعادل جملتين أو أكثر تعادلاً موسيقيّاً مع اختلاف الحرف الأخير أو هو توازن جملتين متتاليتين توازناً عروضيّاًبغض النظر عن الوزن عن طريق النغمات المتساوية وهذا لا يأتي بالحفاظ على الوزن الصرفي.

والازدواج من الفنون البديعية التي تكسب الكلام والنص الأدبي رواءً وإيقاعاً، وتضيف على تراكيب النص بهاءً وإشراقاً، ويتحقق هذا الفن في الكلام المنثور وهذا ما جاء به العسكري (٣٩٥هـ) قائلاً: " يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً "[١]، فالازدواج لدى العسكري يحمل خصيصة (نثرية+أدبية جمالية) ولم يفرق بين السجع والازدواج فكان الازدواج عنده مرتبطاً بالسجع لأنه " يكون متوازياً، وأن تكون ألفاظ الجزأين المزدوجة مسجوعة، فيكون الكلام سجعاً في سجع أو التوازن على أحرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد"[٢].

وتطرد حلية الازدواج كثيراً في رسائل الجاحظ حتى غدت أسلوباً فنيّاً غالباً ما يلجأ إليه، ويأتي مقترناً مع سجعه وتجنيسه اللذين كانا لازمة من لوازم الموسيقى والإيقاع الفني في جمله وتراكيبه في رسائله جميعها الأدبية كما في رسالته (المعاش والمعاد)[٣]" ... **فاحفظ هذه الأبواب التي يوجب بعضها بعضاً، وقد ضمنت لك أوائلها كون أواخرها...، فمن الأمور التي يوجب بعضها بعضاً: المنفعة توجب المحبّة، والمضرّة توجب البغضاء، والمضادّة توجب العداوة، وخلاف الهوى يوجب الاستثقال ومتابعته توجب الألفة، والصدق يوجب الثقة، والكذب يورث التهمة، والأمانة توجب الطمأنينة، والعدل يوجب اجتماع القلوب، والجور يوجب الفرقة،وحسن الخلق يوجب المودة وسوء الخلق يوجب المباعدة، والانبساط يوجب المؤانسة، والانقباض يوجب الوحشة، والتكبّر يوجب المقت، والتواضع**

---

(١) كتاب الصناعتين: ٢٦٣ .

(٢) م. ن : ٢٦٣.

(٣) رسائله: ١/١٠٩-١١٠ .

يوجب المقة والجود بالقصد يوجب الحمد، والبخل يوجب المذمّة، والتواني يوجب التضييع، والجد يوجب رخاء الأعمال، والهوينا تورث الحسرة، والحزم يورث السرور، والتغريريوجب الندامة والحذر يوجب العذر"، فالازدواج يمد النص بالتناغم ويحقق له قدراً كبيراً من الشعرية، فضلاً عن المقاطع المتناظرة المتكافئة في الأوزان والتراكيب في قوله:

١- المنفعة توجب المحبة ... والمضرة توجب البغضاء ... المضادة توجب العداوة.

٢- وخلاف الهوى يوجب الاشتئقال ... ومتابعته توجب الألفة.

٣- والصدق يوجب الثقة ... والكذب يوجب التهمة.

٤- وحسن الخلق يوجب المودة ... وسوء الخلق يوجب التهمة.

٥- والانبساط يوجب المؤانسة ... وانقباض يوجب الوحشة.

٦- والتكبر يوجب المقت ... والتواضع يوجب المقة.

٧- والجود يوجب الحمد ... والبخل يوجب المذمّة.

٨- والهوينا تورث الحسرة ... والحزم يورث السرور.

٩- والتغرير يوجب الندامة ... والحذر يوجب العذر.

فالازدواج فاعلية نسقية، على مستوى الترابط النحوي والمعجمي والدلالي حيث تساوت العبارات في عدد الكلمات وفي عدد الحروف بكل كلمة وفي أوزانها، فضلاً عن التماثل في صيغ الجمل الاسمية لخلق لحظة الهدوء والتوازن الذي التزم به الجاحظ في كيفية تقديم الأخلاق المحمودة والمذمومة، من خلال تداخل الطباق بالسياق، واستطاع الجاحظ أن يعزّز القيمة الصوتية من خلال الطباق الذي سار به أفقيّاً لتحقيق الإيقاع الداخلي الذي يؤدي دوراً مهماً في اكتساب العمل بعداً جماليّاً يستهوي المخاطب وهو يتجاوز الإيقاع العروضي إلى إدراك التعدد في الأساليب الموسيقية وتناسق ذلك كلّه مع الجو الذي تطلق فيه موسيقى الإيقاع.

ونلاحظ الجاحظ في رسالة (الجد والهزل)[١] يوسع الرقعة المكانية للازدواج قائلاً:"**ولم أعجب من دوام ظلمك، وثباتك على غضبك، وغلظ قلبك، ودورنا بالمعسكر متجاورة، ومنازلنا بمدينة السلام متقابلة...، ولكن اشتدّ عجبي منك اليوم وأنا بفرغانة وأنت**

(١) رسائله: ١/٢٦٥-٢٦٦ .

بالأندلس، وأنا صاحب كلام وأنت صاحب نتاج، وصناعتك جودة الخط، وصناعتي جودة المحو، وأنت كاتب وأنا أمّي، وأنت خراجي وأنا عشري، وأنت زرعيٌّ وأنا نخليّ...، وأنت أبقاك الله شاعر وأنا راوية، وأنت طويل وأنا قصير، وأنت أصلع وأنا أنزع، وأنت صاحب براذين، وأنا صاحب حمير، وأنت ركين وأنا عجول...".

إذ استطاع الجاحظ أن يهيمن الازدواج على النص، إذ يمكن القول إن هذه الرسالة مبنية كلها على الازدواج، وإن كانت (أي الرسالة) في مجال الهزل إلاّ أنها حققت الطابع الجمالي لنصّه مع الالتفات إلى الظواهر الصوتيّة الأخرى التي انتظمت فيها لغة الرسالة من قبيل التضاد والتكرار ولاسيّما تكرار صوت حرف اللين (الياء) بإيقاع له تأثير قوي في النفس، فكان من شأن هذه التنويعات الإيقاعية أن تمنح هذا النص طيفاً ملوّناً يوسع من قابليته على إيجاد قراءة تكشف قوانين الانحراف عن المسار الاعتيادي الجامد وبتنوع هذه الظواهر الموسيقية تتنوع المعاني والعواطف فكل معنى نغمة خاصة أليق به وأقدر على تعبيره.

وفي رسالته (التربيع والتدوير) يكتب الجاحظ: " **كان أحمد بن عبد الوهاب(*) مفرط القصر، ويدّعي أنه مفرط الطول، وكان جعد الأطراف قصير الأصابع، وهو في ذلك يدّعي البساطة والرشاقة، وأنه عتيق الوجه، أخمص البطن، معتدل القامة، تام العظم وكان كبير السن، متقادم الميلاد ...**"(١) فالازدواج يلف النص من بدايته إلى نهايته، والجاحظ قد بالغ في الازدواج مثلما بالغ في سخريته، إذ نلحظ الفواصل المزدوجة فيما بينها ولكنها لن تبنى على حرف سجع واحد، وهذا الاختلاف في أحرف الفواصل ساعد الجاحظ على التلوين

*) لم يكن أحمد بن عبد الوهاب شخصية مرموقة في التأريخ العربي، وكل ما نعرفه عنه من أوصاف... أنّه كان كاتباً في عهد الخليفة العباسي الواثق...، والخلاف نقله فوزي عطوي، بين الزيات وصالح بن عبد الوهاب الذي كان أخاً لأحمد بن عبد الوهاب وعلّق فيما بعد بقوله: " ولربّما يسأل سائل: ولم توجه الرسالة إلى أحمد بن عبد الوهاب لا إلى أخيه صالح الذي كان سبب نقمة الزيات وحقده، والجواب البسيط أن الجاحظ يثير في الرسالة مواضيع فكرية وتأريخية وعلمية مختلفة لا يحسن أن توجه إلا إلى رجل مارس صناعة الكتابة، وهذا أدعى إلى السخرية " ينظر: رسالة التربيع التدوير: ٥ .

(١) رسالة التربيع والتدوير: ١٠١ .

الموسيقي متسلسلاً من القليل إلى الكثير فالأكثر، فاعتمد الفقرتين في المفتتح ثم إلى الثلاثة ثم إلى التسعة، وهكذا.

ونستطيع أن تقول إن الجاحظ قد ناوب في ازدواجه بين الهدوء والحدة والخروج عن النظام لأنه كان حرّاً في كتاباته، يهدأ ويحتد، ويخرج عن النظام، لم يكن يعنى بسلطان معيّن، أو مترئساً لديوان.

خامساً : **التضاد وجماليته الإيقاعية:**

والتضاد من أسباب الشعرية لأنه يخلق تناقضاً بين طرفين او صورتين إذ هو "أحد تجسدات الفجوة "[١] . فهو عبارة عن كلمة واحدة ذات معنيين متناقضين يصل الخلاف بينهما إلى حد التناقض لكي يمد عناصر النص بدفعات متوالية وتشحنها بقوة الحركية والتولدية بدءاً من الإيقاع وانتهاءً بالتوليد الفني للعلاقات التداخلية في النص. أو هو"الجمع بين شيء وضدّه في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من القصيدة، مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار، والحر والبرد"[١]، وقد ذكره العلوي في طرازه وسماه التضاد، قائلاً: " يقال له التضاد، والتكافؤ، والطباق، وهو أن يأتي بالشيء وضده في الكلام"[٢].

واتسع التضاد و مفهومه أكثر عند المحدثين فأصبح " ليس مجرد كلمتين متضادتين كالموت والحياة مثلاً، فلا قيمة لهذا التضاد إلاّ بقدر إثارته داخل السياق الأسلوبي جميعه

---

(١) في الشعرية : ١٢٠.

(٢) كتاب الصناعتين ٣٣٩، وينظر أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، علّق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م: ٢٦ .

(٣) الطراز: ٣٧٧/٢ .

لمشاعر ثرية تتصل بالصورة العامة للموقف"[١]لأن بنيته التركيبية تكشف عن أساس تداخلي يترتب عليه تعديل في المعنى؛ لأن هذا التغاير التركيبي يقتضي بالضرورة تغاير الناتج الدلالي[٢]، إذ إنها تفضي إلى طرافة وجودة في المعنى الذي يقوم عليه النظم الكلامي، ذلك لأنّ اللغة الفنيّة تقدّم ثراءً لغويّاً أكبر من اللغة النثرية الاعتيادية الخالية من الفنّية[٣].

والتضاد سمة الوجود فهو أساس التقابل في اللغة، إذ يعمل على متابعة النص وما يتشكل من علاقات تتحرك في تواتر متجاذب، وكأنها شبكة تتابع خيوطها وتتبادل مواقفها وتتشابك تطريزاتها على جسد النص كما تقوم الأضداد بدور حيوي على إظهار مشاعر تضفي على النص جواً مشحوناً بالحركات الثنائية الضديّة التي ترتبط بالموقف الفكري والوجداني والذي يرمي إليه الأديب في أثناء نصوصه الأدبية، لإظهار معنى من المعاني عن طريق خلق حالة التضاد لبيان التمايز بين المتضادين.

وكما تنماز الأضداد بفاعليّتها الدلالية على كشف العلاقات الداخلية في النص وذلك" برفضها للضوابط المعيارية والثوابت الوضعية بما فيها من هيمنة اللغة التي تجمّد الدلالة وتربطها بأحادية المعنى الوضعي، الأمر الذي يجعلها احتمالية تقبل التحول والمراجحة في وجوه تتباين ولا تنتهي"[٤]، وهكذا تؤدي الأضداد إلى تصعيد الحركة الداخلية وإنتاج الدلالات المطلقة ذلك إننا حينما نكتب كلمة أو ننطقها أو نقرؤها نتوقع أن تتلوها كلمات أخرى مثل (ليل/نهار)مما يكوّن متتالية كلامية تحتوي على لفظين أو ألفاظ متقابلة فحينها يذكر اسم (كليب) يتلوه تركيب يحكي قصّته، ثم يأتي اسم (مهلهل) كمقابل له[٥].

---

(١)فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد، منشأة المعارف، جلال خزي وشركاؤه، الإسكندرية، مصر، ط٢، ١٩٨٨م: ٢١٨ .

(٢) ينظر: البلاغة والأسلوبية محمد عبد المطلب ، الهيأة العامة للكتاب ،عمان ،١٩٨٤: ١٧٣

(٣) ينظر: تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، ترجمة محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٩٩م: ١٧٩ .

(٤)مسار التحوّلات ،قراءة في شعر ادونيس ، أسيمة البحيري ، دار الآداب ،ط،١٩٩٢م:٢٥٨.

(٥) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، ط ١ ، الدار البيضاء ، بيروت ، ١٩٨٥: ٦١.

ويتشكّل التضاد عند الجاحظ محوراً أساسيّاً في معظم رسائله عبر ثنائيات تتشابك وتشكل فلذات، وتشكل شذرات، تنفث زخماً، ترفده أنساق مؤازرة، لها فرادة تكثيف، وغزارة إيحاء وتلويح على امتداد النص فضلاً عن قوة الدلالة وشدة التأثير في السامع أو المتلقّي لائتلاف المعاني المتضادة، وتواؤمها واجتماعها في الكلام بوجود عملية ذهنية استدلالية لابد منها لتحليل علاقة جدلية، وبناءً على هذا فقد قمت في سبيل بلوغ غاية البحث- بالكشف عن ديناميكية الأضداد وتحولاتها في رسائل الجاحظ، حيث قسّمت التضاد على قسمين أولّهما طباق سلب وثانهما : طباق إيجاب. فطباق السلب هو الجمع بين لفظ ومنفية كما جاء في قوله في رسالة (الأوطان والبلدان)[١]: "...**والخطاطيف تقطع إليهم لتقيم فيها إلى أوان حاجتها إلى الرجوع إلى أوطانهم. وليس شيء من هذه الأنواع مما تبوّأ من الدّور باحتلابهم لها، وما لا تبوأ في دورهم مما ينزع إليهم أحنّ من الكلب، فإنّه يؤثره على وطنه، ويحميه ممن يغشاه...**"، فقد طابق الجاحظ سلباً بين لفظتين (تبوأ/ مالا تبوأ).

وفي قوله في(رسالة كتاب القيان)[٢]: "... **ليس يحسن هاروت وماروت، وعصى موسى وسحرة فرعون إلاّ دون ما لا يحسنه القيان...**"، فقد طابق بين (يحسن وما لا يحسن).

وفي قوله أيضاً في رسالة أخرى:" و... **وبعض الإناث لا تعرف ولدها بعد استغنائه عنها وبعض الإناث تعرفه ... وجعل بعضها يزاوج وبعضها لا يزاوج...**"[٣]، فقد طابق بين (يزاوج ولا يزاوج).

نلحظ الجاحظ كيف عبر عن ثنائيات التضاد الفعلي بين (السلب والإيجاب) بـ(النفي) (مالا تبوأ/تبوأ) أو(يحسنه/مالا يحسنه) و(يزاوج/لا يزاوج) هكذا يقيم الجاحظ ثنائيات أو تجمّعات ضديّة تنعقد على التجاور تارة والتجاوز تارة أخرى، للوصول إلى عالمه الروحي، وذلك بتضافر البنية التكرارية للوحدات والأصوات.

أما **طباق الإيجاب** وهو الجمع بين لفظين مثبتين متضادين وقد قسمنا هذا النوع على أربعة أقسام: أولها الطباق الذي يأتي فيه اللفظان المتضادان اسمين وثانيها الطباق الذي

---

(١) رسائله: ١٣١/٤.

(٢) م . ن :١٦٠/٢

(٣) م . ن : ١١١/٤ .

يكون فيه اللفظان المتضادان فعلين وثالثها الطباق الذي يكون فيه اللفظان المتضادان اسماً وفعلاً ورابعها التضاد الدلالي.

القسم الأول: تضاد الإيجاب الذي يضم اسمين متضادين :

إنّ التضاد بين الأسماء عند الجاحظ يغني بنية نصوصه النثرية ولاسيّما في رسائله إذ يؤدي إلى تشابك الدلالات والإيحاءات، مما يسهم في تفاعلها وتوالدها، ومن خلال تفاعلها وتوالدها ينمو غطاء النص ويتكاثر وخير مثال على ذلك رسالته في وصف (الكتاب): "**ومن لك بواعظ ملهٍ، وبزاجرٍ مغرٍ، وبناسكٍ فاتك، وبناطقٍ أخرس، وبباردٍ حار... وبقديمٍ مولد، وبميتٍ ممتع، ومن لك بشيءٍ يجمع لك الأول والآخر، والناقص والوافر، والخفي والظاهر، والشاهد والغائب والرفيع والوضيع والغث والسمين**"(١).

والجاحظ يقيم بناء هذا النص على مفارقة تصويرية ضخمة قائمة على التضاد والتوازي في الصياغة والوزن والدلالة، فالتضاد في (زاجر/مغر) و(ناسك/فاتك) و(ناطق/أخرس)و(بارد/حار) و(قديم/مولد) و(ميت/ممتع) و(الأول/الآخر) و(الناقص/الوافر) و(الخفي/الظاهر) و(الشاهد/الغائب) و(الرفيع/الوضيع) و(الغث/السمين) خلق إيقاعاً سريعاً وضربات موسيقية، متلاحقة تتناسب وتلاحق الكلمات وأنسابها وتنفقها فيما يشبه السيل وهو إيقاع يناسب النص الذي تضفى عليه صفات التعظيم والتحميد للكتاب، وما ذلك التضاد إلاّ ليثبت بأن الكتاب هو المركز والبؤرة لكل الثنائيات الموجودة في النص. ومن خلال تفاعل المتضادات مع الكتاب إذ نلحظ أن النص ينمو ويتطور وتتوالد صوره ورموزه ومفارقاته الجزئية، وهكذا تتوالد التقابلات والصيغ وتتوالد التوازيات ومن هنا يمكن القول أن قيمة التضاد الشعرية تكمن في نظام العلاقات الذي يقيمه بين العنصرين المتقابلين، وعلى هذا فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توالٍ لغوي وبعبارة أخرى: فإنّ عمليات التضاد الشعرية تخلق بنية، مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة.

القسم الثاني: تضاد إيجاب يضم فعلين متضادين :

---

(١) رسائله : ٤ /١١١.

إن التضاد بين الأفعال في رسائل الجاحظ تتوالى بحضور مكثّف وحركة انتشارية تعمّ وحدات النص وتشكل العامل الرئيس في البنية الحركية لنصّه، إذ تستطيع هذه الأضداد أن تفاجئ مشاعر المتلقي ويجذبها إلى دائرة كونه المتفرد بفاعلية الحركة وحيوية التعاقب والصيرورة واستمرارية التدفق والتجدد، والتضاد الفعلي يربط الأنساق ربطاً جيّداً بفاعليته الدلالية، وهنا تختلف قيمة كل نص عن سواه من خلال علاقاته الضدّية، وطاقته التعبيرية التي تتجلّى في شعريته وذلك لتجازوه للأنماط والقوالب اللغوية المألوفة، وتوظيف للمعادلات الصوتية والإيقاعية وسواها كالصورة والرمز والأسطورة.ولعل توارد الأضداد في رسائل الجاحظ دليل التوتر الذي عاشه، وموقفه المتناقض من الحياة والوجود وهذا ما تجلّى في رسالة الأوطان والبلدان"**فالحمد لله أكثر الحمد وأطيبه على نعمة، ما ظهر منها وما بطن وما جهل منها وما علم...**"(١).

ويقول في رسالة أخرى: "...**الموت يقبضه ويبسطه...**"(٢)ويقول أيضاً في رسالة(القيان)(٣): " **وأكثر أمرها قلة المناصحة، واستعمال الغدر والحيلة في استنطاق ما يحويه المربوط والانتقال عنه، وربما اجتمع عندها من مربوطيتها ثلاثة أو أربعة على أنهم يتحامون من الاجتماع ويتخايرون عند الالتقاء، فتبكي لواحد بعين وتضحك للآخر بالأخرى، وتغمز هذا بذاك وتعطي واحداً سرّها وللآخر علانيّتها، وتوهمه أنها له دون الآخر... فلو لم يكن لإبليس شرك يقتل به ولا علم يدعو إليه، ولا فتنة يستهوي بها إلاّ القيان لكفاه ...**".

وفي النصوص السابقة نلحظ تمحور سلسلة من الثنائيات الضديّة الفعلية بين الفعلين (ظهر/بطن) و(جهل/علم) وكذلك في النص الثاني (يقبض/يبسط) وفي النص الأخير لمسنا(يتحامون/يتخايرون) و(تبكي/تضحك) وهذه التضادات الفعلية تؤدي دورها بين الأفعال بوصفها محرّكاً لزمني (الماضي والحاضر) اللذين يبرهنان على حضور الكاتب في موقف الفاعلية الإجرائية لخلق الإحساس الجمالي بالمفردة اللغوية الذي يحولها إلى مفردة شعرية.

---

(١) رسائله: ١١١/٤ .

(٢)رسالة للجاحظ لم تنشر، تح: د. طه الحاجري، مجلة الكاتب المصري، م٣، ع٩، مطبعة الكاتب المصري، القاهرة، سنة ١٩٤٦م.: ٤٠ .

(٣) رسائله:١٥٠/٢

القسم الثالث: تضاد إيجاب يضم صيغتي الاسم والفعل:

يهدف هذا النوع من التضاد إلى استدعاء العلاقات المتضادة، وتعميقها وتخصيبها، وتحويل حركتها إلى شبكة مفتوحة من الثنائيات التي تستدخل عالم التناقض والمفارقة إلى النص، إذ تقيم جدلاً من العلاقات التي تخرج عن مداها الضيّق، إلى أبعاد دلالية لا حصر لها ومن هنا تتشكل الدلالات المختلفة وتتوالد وتتظافر فيما بينها مشكلة شبكة من العلاقات النابضة التي تشكل بنية اللغة الشعرية– عند الجاحظ – من خلال الطاقات والإمكانات غير المحدودة لهذه اللغة، ولعل رسالته(تفضيل البطن على الظهر)[1]خير دليل على هذا النوع من التضاد: "... **نبدأ الآن بذكر ما خصَّ الله به البطون من الفضائل، يرجع راجع، وينيب منيب مفكر، وينتبه راقد، ويبصر متحيّر، ويستغفر مذنب، ويستقبل مخطئ، وينزع مصرّ، ويستقيم عاند، ويتأمل غمر، ويرشدُ غويّ، ويعلم جاهل، ويزداد عالم...**".

وتعدّ رسالته (تفضيل البطن على الظهر) من الرسائل المهمة بالنسبة لعصر الجاحظ لكون ظاهرة اللواط منتشرة في عصره، حيث تعلو فيها نغمة الإصرار الشديد على تفضيل البطن على الظهر بحجج فقهيّة أخلاقية عديدة تدعم موقفه، فالكاتب هنا يبلغ قيمة رفيعة بالمعنى الطبيعي والجمالي في ترجيح البطن، مستغلاً كل طاقات لغته التصويرية، المعتمدة على الرمز والمفارقة والتضاد والتوازي، إذ يستخدم الكاتب مجموعة من أشدّ الأفعال عنفاً كـ(يرجع، ينيب، ينتبه، يبصر، يستغفر، ويستقبل، ينزع، يستقيم، يتأمل، يرشد، يعلم، ويزداد) ونلاحظ مجموعة الأسماء التي وردت في فلك هذه الأفعال، لتدعم تأثيرها الإيحائي العارم مثل (راجع، منيب، راقد، متحيّر، مذنب، مخطئ، وقصير، عاند، غمر، غوي، جاهل، عالم...) وغير ذلك من المفردات التي تتآصر كلها، لتجسيد هذا الإصرار على التفضيل.

وهكذا نجد أن تجاوزالأضداد في نص الجاحظ لا يشكّل إحدى السمات الشعرية فحسب، بل هو أيضاً من المكونات الفنية، التي تقوم بدور فعال في تضعيف الحركة للعلاقات الداخلية وتفعيلها، والأمر الذي يجعل الأضداد من العناصر المؤسسة للبنية

(١) رسائله: ١٥٩/٤ .

الحركية في نص الجاحظ، وهذا ما تجلّى من خلال البنية الحركية للتضاد السابق الذكر في نص الجاحظ المشار إليه.

ومن هنا يمكن القول أن نصوص الجاحظ ولاسيّما رسائله تزخر بجدليات التضاد المبثوثة في أرجاء العالم والنص في أن: مثل، ليل، صبح، عسر، غنى، حزن، وتعمى، مضيء ومظلم، حي وميت، موحد وكافر، يضاف إلى ذلك بالضرورة الثابت والمتحوّل، الثابت يتمثّل بالاسم والمتحوّل يتمثّل بالفعل، وما يصعب إحصاؤه من جدليات العلم والكون.

القسم الرابع: التضاد الدلالي:

يسهم هذا التضاد في خلق طاقة حركية ودلالية مكثّفة داخل بنية النص، مما يؤدي إلى توليد طاقة حركية عالية تعصف بسياق النص بحيث تفجر دلالات إضافية تدعم الكاتب في توليد حركة نصه والنهوض ببناء عالمه الشعري كما يسهم هذا النوع أيضاً في تخصيب الصورة الشعرية وإغناء جانب من خلال المزج بين المتناقضات وهذا ما نجده في أساليب الجاحظ ولاسيّما أسلوب السخرية، إذ يأتي بجملة تحتل المدح الذي لا شكّ فيه وحين تبلغ الثانية يتغيّر المعنى الذي تحمله الجملة الأولى شيئاً فشيئاً ليعاكس محتواها ويتحول المدح إلى ذم وهو الغرض الذي جاءت الجملة من أجله وهذا ما نجده في رسالة (التربيع والتدوير)[1]إذ يكون مخاطباً صاحبه: " **ومن هذا الذي يضعه أن يكون دونك ويمتحن بالتسليم لك، ولم يعد إقراره إحساناً وخضوعه إنصافاً؟ أم من الأبرار؟ وأي أمرك ليس بغاية؟ وأي شيء منك ليس في النهاية** ".

فالنص يقوم على مفارقة ضديّة ضخمة ظاهرها يدل على المدح البحت، إلاّ أنه يعود ليقول: " **وهل فيك شيء يفوق شيء، أو يفوقه شيء، أو يقال: لو لم يكن كذا لكان أحسن أو لو كان كذا لكان أتمّ** "[2].

(١) رسالة التربيع والتدوير: ٥٥ .

(٢) م.ن : ٧٢ .

فالعبارة الأخيرة بالطبع مضادة لسابقتها لو اعتبرنا المدح الأول حقيقيّاً وعندما تجتمع الصفات تعود لتتفتّت وتتبعثر من جديد عندما يقول: (وهل فيك شيء يفوق شيء، أو يفوقه شيء) أي أنك لا تتمتّع بأيةصفة حسنة على الرغم مما أسبغته عليك من جميل الصفات.

وفي النص نفسه يكرر الجاحظ النغمة نفسها بل زاد عليها بأن جعله- أي صاحبه أحمد بن عبد الوهاب- مجموعة من التناقضات في آنٍ واحد فهو الداء والدواءوالنعمة والنقمة وهو اللغز الذي يصعب حله يقول: " **قد – والله- عافانا الله بك وابتلى، وأنعم بك وانتقم، فترحاً لمن زهد فيك، وسقياً لمن رغب إليك، وويل لمن جهل فضلك بل الويل لمن أنكر فضلك، إنّك- جعلتُ فداك- كما لم تكن فكنت، فكذا لا تكون بعد أن كنت، وكما زدت في الدهر الطويل فكذا تنقص في الدهر الطويل، إذ كل طويل فهو قصير، وكل متناه فهو قليل فإياك أن تظن أنك قديم فتكفر، وإياك أن تنكرأنك محدث فتشرك**"(١).

فمن خلال التضاد الدلالي المتجلي في النص (فعافا، ابتلى، أنعم، انتقم، ترحاً، سقياً، زهد، رغب، جهل، أنكر، زدت وتنقص) يرفع الكاتب به ومنه قواعد البيان الشعري، ثم يتابع قوله: (إن كل طويل قصير، وكل متناه فهو قليل) وهنا يتّضح التضاد ويقوى كما لم نعهدهُ من قبل فيظهر القسم الأول من الجملة في (طويلاً وقصيراً) وفي القسم الثاني (متناه وقليل) فالطول والقصر لا يجتمعان على الإطلاق، والتناهي والقلّة ليسا في كلّ شيء، فهناك المتناهي الكثير.

وفي موضع آخر من الرسالة يشبهه بإبليس تارة وبآدم تارة أخرى ولا مجال للشك في إنّ كلاً منها يناقض الآخر فآدم أبو البشر، وإبليس عدو البشر إذ يقول: " **يعجبني-جعلت فداك- منك بغض الشهرة ودبيبك في غمار الحشوية استغناء بنفسك، وصوتاً لقدرتك ومعرفة بما أعطيت، وثقة بالذي أوتيت. وما أقل بحمد الله ما سبقك به إبليس. وما أيسر ما فاتك به آدم، فزاد الله شاكرك نعمة وناصرك عزة** "(٢).

وفي موضع آخر يجرده من صفه إبليس بل يفضل إبليس عليه ويوضّح أن سخريته لمجرد التفكّه، ولا يقصد بها إلى أي نوع من أنواع الحقد: " **ولست –جعلت فداك- كإبليس وقد تقدم الخبر في بقائه إلى انقضاءأمر العالم وفدائه، ولولا الخبر لما قدّمته عليك**

(١)رسالة التربيع والتدوير: ٤٠-٤١ .

(٢) م . ن : ٣٥ .

وساويته بك. وأنت أحق منه بعذر وأولى بستر، ولو ظهر لي لما سألته كسؤالي إياك، ولما ناقلته الكلام كمناقلتي لك، وإنّ منعت شيئاً فمن طريق التأديب أو التقويم، وهو إن منع، منع بالغش والأرصاد، وأنت على حال أشكل، ونحن نرجع إلى أصل وننتمي إلى أب، ويجمع بيننا دين"(١).

إذن التضاد الدلالي يؤدي إلى توسيع أفق الصورة وإغناء جانب الإيحاء فيها من خلال المزج بين المتناقضات وإبراز التزاوج والتفاعل يبدأ من الإيقاع وانتهاءً بالتوليد الغني للعلاقات الداخلية في النص كالتكرار والتوازي.

سادساً: التقابل والتناظر وجمالياتهما الإيقاعية:

تعبر بنية التقابل عن إثارة مفاجئة لمتلقّي النص تقوده إلى مفارقة وتكثيف مضموني بين جهتي استقطاب الدلالة، فيشعر بثراء النص، فهو مفهوم بلاغي يجمع بين الطباق والمقابلة، لكونها تعتمد " ظواهر المفارقة الخالصة التي تتشابك مع غيرها من الظواهر لتفجّر طاقات إيحائية متتابعة؛ لأن تأثيرها سابق على الصياغة، ومرافق لها، ولاحق بها يأتي السبق من المستهدف الإبداعي والمرافقة من طبيعة غرس البنية في السياق، واللحوق من تجديد التأثير مع تجديد المتلقي مرّة وراء مرّة "(٢).

والتقابل أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة ثم بما يقابلها على الترتيب أو يقبل بعضها على بعض إما بالذات وإما بالعناية والتوفر والمودة، ويهدف هذا التقابل إلى التفاعل الدلالي بين الكلمات، فضلاً عن ذلك فإنه يزيد من أواصر المعاني، لأنّ المفردة تكتسب قيمتها الدلالية من خلال علاقتها العمودية والأفقية ... وكل لغة لها خصوصيّتها في العلاقات التركيبية.

---

(١)رسالة التربيع والتدوير: ٤١ .

(٢) قراءات أسلوبية في الشعر الحديثد. محمد عبد المطلب، مطابع الهيأة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٥٥: ٣٩ .

ويمثّل التقابل أحد أهم المستويات التي تعامل معها الجاحظ في منظومته الفكرية؛ لأنّ التقابل يساعد على تجلي جماليات اللغة عبر تضاداتها التي تمنح المعنى إيقاعات دلاليةتولد أبعاداً مغايرة تهيمن على مجريات الأسلوب، كما في رسالته (الشارب والمشروب) إذ يقول: "... **وما ينكر من خالفنا في تحليل الأنبذة مع إقراره أن الأشربة المنكرة الكثيرة لم تزل معروفة بأسمائها وأعيانها، وأجناسها وبلدانها، وأنّ الله تعالى قصد للخمر من بين جميعها فحرّمها، وترك سائر الأشربة طلقاً مع أجناس سائر المباح، والدليل على تجويز ذلك، أن الله تعالى ما حرّم على الناس شيئاً من الأشياء في القديم والحديث إلاّ أطلق لهم من جنسه، وأباح من سنخه، ونظيره وشبهه، وما يعمل مثل عمله أو قريباً منه ليغنيهم بالحلال عن الحرام، أعني ما حرّم بالسمع دون المحرّم بالعقل، قد حرّم من الدم المسفوح، وأباح غير المسفوح، كجامد دم الطحال والكبد وما أشبهها، وحرّم الميتة وأباح الذكيّة، وأباح أيضاً ميتة البحر وغير البحر كالجراد وشبهه، وحرّم الربا وأباح البيع، وحرّم بيع ما ليس عندك، وأباح السلم وحرّم الضيم، وأباح الصّلح، وحرّم السفاح وأباح النكاح، وحرّم الخنزير وأباح الجدي الرضيع، والخروف والحوار، والحلال في كل ذلك أعظم موقعاً من الحرام**"[1].

أول ما يطالعنا به الجاحظ التنسيق والتقابل بين الصور وهذا ما تبدّى لنا – بدايةً– في ثنائية عنوان الرسالة، إنّ ثنائية العنوان تتجسد عبر مكونين بنيويين (الشارب/المشروب) وتتجاوز هذه الثنائية ثرياً العنوان لتنتشر في النص كله: (القديم/الحديث، حرّم/ أباح، السمع/ العقل، المسفوح/غير المسفوح، حرم الميتة/أباح الذكيّة، حرّم الربا/أباح البيع، حرّم الضيم/أباح الصلح، حرّم السفاح/أباح النكاح...إلخ، ولعلّ كثرة توارد التقابلات في رسائل الجاحظ دليل التوتر الذي عاشه مع المجتمع المتناقض من الحياة الذي يجمع الثنائية الضدية بين الحلال والحرام، وعبر هذه الثنائيات استطاع الجاحظ بلغته الشعرية أن يبين ما حرّمه الله وما أباحه للناس، إذ إن لفظتي الحرام والحلال في هذا النص لفظتان محوريتان تتمفصل عندهما الكلمات وتتعانق وتتشابك مستمدّة منها الحركة والنحو والتفاعل.

(١) رسائله: ٢٧٦–٢٧٧ .

كما تتجلى دينامية التقابل على صعيد أعمق في رسالته (في نفي التشبيه)[1]، إذ يقول: "... **فقد سقطت المحنة وزالت البلوى والمشقّة، وهل المعصية إلاّ مازجه الهوى والشهوة، وهل الطاعة إلاّ ما شابه المكروه والكلفة، وكيف يتكلّف مالا مؤونة فيه وكيف يجحد مالا مرزئة عليه، وكيف يكون شجاعاً من أقدم من الأمن وتكمن في الخوف، أوليست النار محفوفة بالشهوات، أوليست الجنة محفوفة بالمكاره، وكيف صاروا في باطلهم أيام قدرتهم أقوى منا في حقنا أيام قدرتنا...**".

فالجاحظ يأتي بوحدات تقابلية متعددة تتساوق والهدف من الخطاب: (المحنة/البلوى،المعصية/الطاعة،مؤونة/مرزئة،النار/الجنة،الشهوات/المكاره، باطلهم/حقنا) هدفه جذب المتلقي وانفتاحه على النص على أكثر من بعد منها اجتماعي، ديني، تتيح للمتلقّي الرجوع إلى هذه الوحدات التقابلية المهيمنة على النص، للبحث في فلسفة المبدع الذي يجعل من محور التقابل وفلكه هو الكلمة المفتاح في كشف خفايا النص على صعيد الدلالة السياقية.

ويطالعنا نص آخر يفصح عن (التناظر الإيقاعي) عن طريق بنية التقابل مما يساعد على تحريك جو النص وتدفع باتجاه تأمل ببنياتها الدلالية بالمرور عبر البنية الصوتية، إذ يقول في رسالته(التربيع والتدوير)[2] مخاطباً أحمد بن عبد الوهاب: " **جعلتُ فداك ما لقي منك الذهب أو أي بلاء دخل بك على الخمر أكانا يتيهان بطول العمر ويبهجان ببقاءالحسن، وبأن الدهر يحدث لهما الجدة إذا أحدث لجميع الأشياء الخلوقة، فلما أربى حسنك على حسنهما، وغمر طول عمرك أعمارهما ذلاً بعد العزّ، وهانا بعد الكرامة ... وقد زعم الناس ممن ينتحل الاعتبار ويتعاطى الحكمة، ويتطلّب أسرار الأمور أنه ليس مما يساكن الإنسان في منزله ومربعه، وفي داره وموضع منقلبه إلاّ والإنسان يفضّله في طول العمر، وفي البقاء على وجه الدهر، كالحمام والخيل والجواميس والإبل. وزعموا أنّ أقصرها أعماراًالعصافير، وأن أطولها أعماراً البغال، وأن العلّة في طول بقاء البغل قلة السفاد، وفي قصر عمر العصافير كثرة السفاد، وأنّ مما يقضي بهذه العلّة ويثبت هذه القضية ما يعم الخصيان من طول العمر، ويعم الفحولة من قصر العمر... وما أرى- حفظك الله- بهذا**

(١) رسائله : ٢٧٩/٢

(٢) رسالة التربيع والتدوير: ٣٣-٦٢ .

القياس بأساً في ظاهر الرأي، وما أجده بعيداً في أغلب الظن، ولو كنت أقتل ذلك علماً وأعلمه يقيناً لكان أحب إلى أن يكون لي فيه سلف صدق وإمام لا يغلط، وأن أحكيه عن معدل، وأسنّه إلى مقنع فقل نسمع وأشر نتّبع... وكما أصبحنا وما ندري أي الأمور المتصلة برأسك أحسن، وأيّها أجمل وأشكل اللمّة أم خطّ اللحية أم الإكليل أم العصابة أم التاج أم العمامة أم القناع أم القلنسوة وأما قدمك فهي التي يعلم الجاهل كما يعلم العالم، ويعلم البعيد الأقصى كما يعلم القريب الأدنى أنها لم تخلق إلاّ لمنبر ثغر عظيم، أو ركاب طرف كريم. وأما فوك فهو الذي لا ندري أي الذي تتفوّه به أحسن ...".

نلحظ أن التناظر الصوتي بين مفردات الصور المتقابلة:

١- يتيهان بطول العمر ⟷ يبهجان ببقاء الحسن.

٢- ذلاً بعد العز ⟷ هاناً بعد الكرامة.

٣- أقصرها أعماراً العصافير ⟷ أطولها أعماراً البغال.

٤- قلة السفاد ⟷ كثرة السفاد.

٥- طول العمر ⟷ قصر العمر

٦- يعلم الجاهل ⟷ يعلم العالم.

٧- يعلم البعيد الأقصى ⟷ يعلم القريب الأدنى.

يؤدي إلى خلق كثافة دلالية، ودفقة شعرية ناتجة عن هذا التناغم والتناظر الإيقاعي، إذ يصعد الجاحظ التكثيف الإيحائي والنبض العاطفي، إذ شحن هذه الثنائيات بفيض دلالي، انماز بالتخييل الشعري من خلال تصوير خلقة المهجو، فقد ساعد كل من التقابلات والتناظرات الصوتية على تمزيق المهجو وتشتيته وتفكيكه ، فإن مدار الحركة انتقالٌ من الرأس إلى القدم أو من علٍ إلى أسفل أو من بعيدٍ إلى قريب أو من أقصى إلى أدنى.

فالجاحظ جاء بصورتين صورة الرأس من جهة وصورة القدم من جهة ثانية، وهو بهذا يجعل من المهجو فريسة يختبر فيها طاقاته التعبيرية.

إنّ هذه التقابلات ساعدت على تكامل الصورتين معاً في تكوين شخصية المهجو، بطريقة أكثر هدوءاً، وتأثيراً عن طريق تسلسل هذه المقاطع المتقابلة وبثّها إلى المتلقّي على مراحل تتضمن وصولها إليه بوضوح وتركيز في جوّ أضفت عليه هذه التناظرات مموسقة تشعر السامع بالجمالية الصوتية التي تنظم الكلام، فعلى الرغم من أن أكثر هذه المقاطع لا

تنتهي بنهايات (سجعات) موحدة إلاّ إنها تحقق ضربات متعادلة في المقاطع لتساوي أوزانها تارة وتكافؤها تارة أخرى.

الفصل الثاني

شعرية الصورة وقيمتها الجمالية

مفهوم الصورة:

الصورة الشعرية ميدان رحب لإنتاج شعرية النص وتجسيدها حتى عدّها بعضهم أثراً معرفياً مرتبط بفنية العمل الأدبي وجمالياته، حيث جعل الشعرية البنيوية تحتل درجة أعلى في مجال الصياغة الشكلية إنها تبحث عن شكل للأشكال عن عامل مشترك عام للشعر بحيث لا تكون الصورة البلاغية جميعاً إلاّ عبارة عن تحقُّقاتٍ مضمرة وخاصة تتميّز حسب المستوى والوظيفة التي يتحقق فيها هذا العامل(١).

وقد اختلف البلاغيّون والنقاد في مفهومها، فمنهم من يوسّع دائرتها لتشمل كلّ عبارة فنيّة تصويرية سواء جاءت على سبيل الحقيقة أم المجاز، ومنهم من يجعلها تشمل المجاز فقط، ولكن بمفهومه الواسع وهو بهذا المعنى يشمل التشبيه والتمثيل والاستعارة والرمز فقط، فلكل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة أنصارٌ في القديم وأنصار في الحديث.

ولعلّ من طليعة تلك الجذور القديمة لدراسة الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي ما نظّرهُ الجاحظ من أسس راسخة لمصطلح الصورة والتصوير إلاّ أنه لم يتبلور ويأخذ مكانه في المنظومة البلاغية العربية إلاّ على يد عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) الذي يرى أن الصياغة والتصوير هما سبيلا الكلام الفني، وأنّ المعنى مادة الصورة والصياغة من الناحية الفنيّة، يقول: " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي تعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"(٢).

فالصورة إذن عند عبد القاهر الجرجاني تكون في المجاز بمفهومه الواسع، أي التركيب الذي يتوسل في أداء المعنى بالتشبيه والتمثيل والمجاز والكناية، وهي صور لا تصل إلى الغرض منها من دلالة اللفظ وحده، وإنما عن طريق الاستدلال، أي أن معنى اللفظ يقودك إلى تعقّل معنى ثانٍ، فالمعنى الأول بمثابة العلامة الدالة على المعنى الثاني.

وما يؤكد لنا وضوح مصطلح الصورة عند عبد القاهر الجرجاني بمعناه الفني الذي انتهى إليه هو تفريقه بين المعنى الصريح الذي يستفاد من ظاهر اللفظ والمعنى غير

---

(١)ينظر: بنية اللغة الشعرية: ٤٨ .

(٢) دلائل الإعجاز: ١٧٥ .

الصريح الذي تنتجه الصورة، وذلك من خلال نظريته المشهورة في (النظم وتأليف الكلام) إذ ردّ فيها على من يرى المزية والفضل في القول بأنّه" لا يجوز أن يكون اللفظ المفسر فضل من حيث المعنى على لفظ التفسير، وإذا لم يجز أن يكون الفضل من حيث المعنى لم يبق إلاّ أن يكون من حيث اللفظ نفسه"(١).

فالجرجاني في نظريته توصل إلى جوهر تلك العلاقة التركيبية الدلالية في قدرة الشاعر على تصوير المعنى وصوغه، أي أن هذا الشكل الجديد هو (صورة) جديدة لمادة معروفة تؤلف الجانب العام من المهارة الفنيّة.

ونظر حازم القرطاجني إلى الصورة من خلال التخييل والمحاكاة والتشبيه وتوصّل إلى أن الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء موجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك " فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم صار للمعنى وجود آخر"(٢). وبصورة عامة فإنّ مفهوم الصورة في التراث النقدي كان صنو الإدراك الحسي للمعاني وإلى إقامة الدليل المادي على وجودها، فالمعنى في رؤية القدامى معطى" ما قبلي ما يضطلع التشبيه والاستعارة بالإفصاح عنه والبرهنة عليه"(٣).

أما مفهوم المحدثين للصورة فقد تضمّن وجهاً من التعبير يختلف عن الكلام العادي، وإنّ مفهوم الصورة الأكثر تماسكاً وشيوعاً هو ذاك، يجعل منها عدولاً لعبارة أولى تعد عادية وهكذا ربط الرومانسيون بين الصورة بوصفها عدولاً والخيال بوصفه القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، وذهبوا إلى أن الصورة أداة الخيال ووسيلته ومادته المهمة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه(٤). وذهب (صمويل جونس) إلى أنّ التعبير الاستعاري سمة رفيعة من سمات الأسلوب عندما يستعمل بشكل حسن، لأنّه يعطيك فكرتين في فكرة واحدة، وعزز هذا الرأي(خالد الوغلاني) "إنّنا عندما نستعمل استعارة تكون

---

(١)دلائل الإعجاز: ٢٧٨ .

(٢)المنهاج: ٩١ .

(٣)صورة الرحيل ورحيل الصورة، خالد الوغلاني، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٨م: ١٧ .

(٤)ينظر: الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ١٩٧٤م، ١٣ .

عندنا فكرتان لشيئين مختلفين وهما تعملان معاً ومسندتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناه حاصل تقابل هاتين الفكرتين"[١]، وللخيال دور مهم في تشكيل الصورة، فهو الذي يحقق التوازن في كيفيّات متناقضة يجعل التكوين الصوري في الفن يتعارض في بعض صفاته مع التكوين الصوري في الطبيعة، وهذه المعارضة لا تقوم على علاقة التنافر وإنما تتخذ من علاقة المضايفة والتحويل مبدأ لها فتحول الصورة الفنية إلى صورة طبيعية أو الصورة الطبيعية إلى صورة فنية ما يحدث جمالية في النص وإبداعاً لكون البنية المتضايفة تمتلك في النهاية ضبطاً ذاتيّاً يكسب صفاةً جمالية في الشيء المخيل وذلك بفعل التعاون بين الصورتين أو أكثر[٢].

وذهب(عبدالله صولة) إلى أن الصورة هي " أن تشاهد الشيء على هيئة شيء آخر"[٣]،وهذا تعريف عام كما ترى. أما (هنريش بليث) فيعرّفها بقوله" الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحاً، وبذلك يكون من العبارة نسقاً من الانزياحات اللسانية"[٤].

وقد توصّل س.دي.لويس إلى أن الصورة الشعرية: " رسمٌ قوامهُ الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة "[٥]، أما جان كوهن فيرى أنّه" لا وجود لمعنى أو فكرة ليست من إنتاج صور ملحوظة "[٦].

فالصورة إذن أداة فاعلة في إيصال المعنى، بوصفها سلطة جمالية تفرض وجودها على المتلقّي، ينطلق فيها المبدع من القلب إلى العقل، أي أن تحريك المشاعر وإثارة

---

(١)صورة الرحيل ورحيل الصورة، خالد الوغلاني، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٨م:٢٦ .

(٢)الصورة في التشكيل، د. سمير علي، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد، العراق، ط١، ١٩٩٠م:٢٧

(٣)الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الاسلوبية ،عبد الله صولة ،منشورات كلية الآداب بمنونة، سلسلة لسانيات ،م١٣،جامعة منونة ،تونس ،٢٠٠١: ٥٤٧ .

(٤)البلاغة الأسلوبية ونحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٩م: ٦٦ .

(٥) الصورة الشعرية،سي_دي لويس، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.: ٢٣.

(٦) بنية اللغة الشعرية : ١٩٢ .

الإحساس الذي يحدده الأديب وبراعته في اختيار الأدقّ وقعاً على نفسيّة متلقّيه؛ لأنّ الصورة تمثيل وقياس نعلمه بقولنا على الذي نراه بأبصارنا بحيث تكون مهمة الشاعر الحقيقيّة ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن يقع " والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة "(١).

أما في الأدب العربي الحديث فتعدالصورة من أهم خصائص التشكيل الفني، فهي جوهر الأدب الشعري الرفيع بوصفها: " طريقة التعبير عن المرئيّات والوجدانيّات لإثارة المشاعر وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته"(٢).

ويرى الدكتور (عناد غزوان) أن الصورة في التصوير الجديد هي " ابنة الخيال الشعري الممتاز الذي يتألف من قوى داخلية تفرق العناصر وتنشر المواد ثم تقيد ترتيبها وتركيبها لتصبّها في قالب خاص حين تريد خلق فن جديد متّحد ومنسجم"(٣).

فالصورة الشعرية إذن تحقق جمالية التعبير والمتعة الذهنية والتأثير بطريقة لا يمكن للغة العادية أن تؤدي الغرض نفسه وبالطريقة المؤثرة نفسها لكان التعبير بالحقيقة أولى من اللجوء إلى اللغة المجازية، فالصورة بهذا المفهوم لا تصبح شيئاً ثانويّاً يمكن الاستغناء عنه أو حذفه وإنما تصبح وسيلة حتمية لإدراك نوع متميّز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله.

(١)الصورة الشعرية، س.دي لويس: ٢٣ .

(٢)كتاب أرسطوطاليس في الشعر، أبو بشر بن متى، تح: شكري عياد: ٢٦ .

(٣)مستقبل الشعر وقضايا نقدية: د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٤م: ١١٩.

مادة الصورة:

الصورة الشعرية ينبغي أن تكون حسيّة لأنّ الغاية من التصوير هو إيضاح الغامض وجلاء الخفي، أما إذا اقتصر الكلام على وصف الشيء أو المعنى بالألفاظ الدالة عليه مجرد من التصوير فإنّه لن يكون شعراً البتّة.

إن غاية التصوير الشعري الأساسية هي إضفاء الطابع الحسّي على المدركات العقلية والتجارب الشعورية/النفسية وهذا هو مدار الصورة الشعرية في شعر جميع الأمم، وليس ثمة أثر لتغيّر الثقافات ومستويات الحضارة، نظراً لثبات البنية الفعلية والبنية النفسية، فالبدائي يجسّد في شعره ما يجيش في فكره ونفسه من أفكار ومشاعر، والمتحضّر يفعل كذلك، فنزوع (هوميروس) إلى التصوير الحسّي في شعره هو نفسه ت.س.إليوت، وما ابتدعه امرؤ القيس من صور شعرية هي أميل إلى الحسّية منها إلى التجريد وهذا يتطابق مع منحى الجاحظ الذي التقط صورة من واقعه المادي المحسوس، فجاءت واضحة مشرقة، لايشوبها شيء من الغموض أو التعقيد الذي يرهق الذهن ويشتت جلاء الصورة، وهذا يرجع إلى صفاء ديباجته وفصاحة معانيه بحيث لم يجنح معها إلى ما يرصع به جمله، وإلى تجنّبه التّصنّع في الكتابة، نظراً لحرصه الشديد على تمثيل الواقع والأحداث تمثيلاً دقيقاً أميناً.

إن أكثر صور الجاحظ حسيّة في رسائله تنتمي في مادتها التصويرية إلى ميادين أخرى كالميدان العقائدي أو العقيدي أو الميدان الفكري وكذلك الميدان الثقافي المجرد، وإن ميدان الحس ميدان واسع يتعاطاه الإنسان في حياته اليومية بصورة مستمرة، لأنّه حاضر في كلّ لحظة من حياته بل يتقلّب في ظلاله ليل نهار لا يكاد ينفك عنه طرفة عين، ومن ثم فإنه يستعين به، وإن شئت فقل يستدلّ به بوصفه شاهداً على الغائب، ليحقق به أعلى مراتب التواصل بين بني البشر، التواصل الذي يحيل المعنى المجرد إلى محسوس، والمعنى البعيد إلى قريب، والمتخيّل إلى مقارب للحقيقة واللامفكّر فيه إلى مفكّر فيه، والمعنى المروّج إلى راجح، والمظنون إلى معلوم وهكذا دواليك.

وعلى هذا فإنّ كل صورة من صور الجاحظ في الرسائل نجدها تنتمي في مادتها إلى جانب من هذه الجوانب الحياتية، كقوله في رسالة (مناقب خلفاء بني العباس)[1] وهو يمدح بني العباس ولاسيما السفاح تزلفاً أليهم " **... فأما السّفاح، فأوّل ما نذكرهُ منه أن طهره الله -تعالى- بالعفاف وليداً وناشئاً ورجلاً، وزيّنه بالبسطة في العلم والجسم والهمّة والقصد والقناعة، فنشأ بخير ما ينشأ به الرجال، أديباً عفيفاً نزيهاً لم يُرَ لهُ قط صبوةٌ، ولا غرامٌ بشهوةِ الجاهليّة، ولا ملابسةٌ لضنين، ولم يُرَ منتجعاً قطّ، ولا رجلاً إلى ذي سلطان، ولا مخاصماً إلى قاضٍ، ألبسه الله رداء الحلم، ووقار السّكينة، وألقى عليه محبّة التواضع، وبرّأه من الطمع الموقّع، وحلاه بحلية الجود والنجدة وأتاه الفقه في الدين، والأصالة في الرأي، وجعله بصيراً زكيناً، زمّيتاً أديباً، مفهماً إذا قال، فهماً إذا استمع يزين صمتهُ إذا صمت بيانُهُ إذا نطق، ويزين بيانه إذا نطقَ صمتَهُ إذا صمت من غير عيّ، يجودُ ويعطي فلا يبلغ جوده أحد، ويحلُم فلا يضطرّ صاحبه إلى الحلم، أشدّ الناس إلجاماً لنفسه عن هوى، وأعظمهم عليها سلطاناً في حملها على ما تكره، وكفّها عما تنازع إليه، وأحذر الناس بالطريقة الواسطة العادلة من السنّة بين الخفاءوالغلوّ والجود بين البخل والسّرف والأناة بين التثبّط والتسرّع، وأصبرهم لنفسه عما تهوى وعما لا تهوى...**"

نلحظ هذا التصوير المبالغ فيه يشدّ من عزم النص لكونه ينبض بالحياة ويحمل في طياته القدرة على تفجير الإيحاءات التي يريد الجاحظ أن يعبر عنها وتحويلها إلى صور فنية جميلة دالة وهذا عندما يجعل بسطة العلم والجسم زينة يتزيّن بها المرء، ويجعل البيان في مكانه زينة لصاحبه ونضير ذلك جعله الجود والمجد حليةً يزهو بها الجواد الشهم وكذلك يتّخذ من الحلم رداءً يلبس، والنّفس دابّة تلجم.

ويقول في (رسالة صناعة الكلام)[2]:" والزّمام على كل عبارة والقسطاس الذي به يستبان نقصان كلّ شيء ورجحانه، والرّاووق الذي به يعرف صفاء كل شيء وكدره، والذي كلّ أهل علم عليه عيال وهو لكلّ تحصيل آلة ومنال".

---

(١)رسالة في مناقب خلفاء بني العباس (رسالة جديدة للجاحظ) تح : محمد محمود الدروبي ،مجلة حوليات الآداب العلوم الاجتماعية ، الكويت ، الحولية الثانية والعشرون ، ٢٠٠١-٢٠٠٢م.٧٣.

(٢)رسائله: ٤/٢٤٤ .

في هذا النص يشبّه الجاحظ هذا الكلام بالزّمام، والزّمام هو الحبل الذي يزمّ به أو المقود، وكذلك شبه الكلام بالقسطاس، والقسطاس العدل، فالجاحظ اختار (الزمام والقسطاس) لصورته ليبرهن على صدق مقولته أنّ الكلام ميزان تعرف به الأشياء، وتستبان به مقاديرها ويكشف به عن مكنونها، وكلا الصورتين مستمدّتان من الواقع الحضاري والاجتماعي والديني، فالزمام هو معنى قارّ في حضارة العرب الذين ارتبطت حياتهم بالحبل الذي تزمّ به الناقة، والقربة، وغير ذلك من الأمور التي تضبط بالزّمّ، فالزّم على هذا ضابط وميزان في أمور كثيرة عن العرب، أما القسطاس آلةٌ حضارية توزن بها الأشياء فيعرف نقصانها من رجحانها، وهي رمز للعدالة والاستقامة.

وثمة صورة أخرى مستمدة من الحضارة وهي قوله: (والرّاووق الذي يعرف به صفاء كلّ شيء وكدره...)والرّاووق: المصفاة وهو ناجور الشراب الذي يروّق به فيصفى"[1].

الجاحظ إذن يستمد مادة صوره من مظاهر الواقع، فهو لم يلجأ إلى الصورة الخيالية في تعبيراته حينما يصف أو يصوّر، وإنما كان يعتمد في ذلك الحس والواقع، فيعطيك الحقيقة التي يريد بألفاظ حقيقية مباشرة تبرز لك المعنى في جلاء ووضوح فضلاً عن ذلك، فهو ينوّع في مصادر صوره، وهذا ما لمسناه في النصوص السابقة فمرّة يلجأ إلى المجال الحضاري ومن المكان المقدس تارة أخرى، وهذا يدلّك أن التنوّع غايته التأثير على المتلقّي وإقناعه لان الصورة في هذا النهج تأخذ طاقتها الفنية والواقعية من أكثر من موضع؛ وهذا ما جعل الجاحظ يشعر بجمالها وفتنتها وقد شكّلها تشكيلاً عقليّاً جدليّاً فلسفيّاً لتكون–الصورة– منسجمة مع ما يتطلّع إليه من معنى عميق وهو هنا الدفاع عن الكلام والمتكلّمين وإن شئت فقل البيان الذي هو مبدأ من مبادئ الاعتزال وعقيدة من عقائدهم فضلاً عن ذلك قدرة الصورة على توجيه الملفوظ نحو المقاصد التي ترمي إليها، ومن ثم حمل المتلقّي على الإقناع.

(١)لسان العرب، مادة (روق) .

أنماط الصورة:

لما كان للصورة دورها الأساس في البناء الشعري للنص يعبر من خلالها الأديب عن عواطفه وأفكاره وحالته النفسية وتجاربه الذاتية بكل وضوح وجب علينا استقراء كامل لنصوص الجاحظ ولاسيّما رسائله للتعرف على كل ما يمت للصورة الشعرية عنده بصله من الموضوعات والمصادر التي كوّن منها صوره والتعرف على القيم الجمالية والفنية التي تنطوي عليها الصورة الشعرية التي توحي بالمعاني الشعرية النابعة من الخيال والعاطفة من وسائل تشكيل صورية بأساليب البيان (التشبيه والتمثيل والاستعارة والكناية والحقيقة).

وتأسيساً على ما سبق فإن التأثير الدلالي ينبع من الصورة المجازية سواءً كانت هذه الصورة تشبيهية أم تمثيلية أم استعارية أم حقيقية، تؤدي دوراً فاعلاً في نقل المعنى (الدلالة) بوصفه وسيلة من وسائله المؤثرة.

أولاً:شعرية التشبيه:

يعد التشبيه عنصراً فنيّاً قويّاً من عناصر الجمال في التعبير التي من شأنها أن ترفع من شاعرية النص من خلال العلاقات التي يقيمها الكاتب بين الألفاظ في النص والتي كثر ما يكون أساسها المجاز الإيحائي الذي ربما يزيد من عمق النص وتأثيره ويبعده عن المباشرة، صفة الكلام المبني على وجه الحقيقة.

وجاء التشبيه في اللسان الشبه والشبيه المثل أشبه الشيء أشبهت فلاناً وشابهته، واشتبه عليّ وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كل واحد منهما صاحبه والتشبيه التمثيل[١].

أما اصطلاحاً: عقد مشابهة بين شيئين اشتركا في صفة أو أكثر[٢]، وقد شاع تداول التشبيه في مختلف الآداب الإنسانية منذ القدم... وقد عدّه الفيلسوف(أرسطو) قديماً ضرباً من المجاز، وأشار إلى أهميته في الكلام المنثور، إلاّ أنه أوصى بوجوب التقليل في استعماله في النثر لغلبة الطابع الشعري فيه يقول: " والتشبيه نافع أيضاً في النثر، لأن فيه

(١)لسان العرب: مادة (شبه).

طابعاً شعرياً، ويجب استعمال التشبيهات مثل المجازات وهما لا يفترقان إلاّ في طريقة الصياغة "[١].

وقد شاع أيضاً في لغة العرب وآدابها لكونه مظهراً من مظاهر الصورة الشعرية الذي يقوم على المقارنة والمقاربة بين المختلفات يعمد فيه إخراج الأغمض إلى الأوضح، وتقريب البعيد بأداة التشبيه مع حسن التأليف والتشبيه هو" الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه منابةأو لم ينب "[٢]. وقد حدّه ابن رشيق القيرواني " صفة الشيء بما قاربه أو شاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كليّة لكان إياهُ "[٣]، وذكر أبو العباس المبرد (ت ٢٨٥هـ) أن التشبيه جار كثير في كلام العرب حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يبعد[٤]، وقد أكد جل الأدباء والنقاد القدامى أهميته وحسنه في الكلام، فقد جعل الأديب الناقد ابن المعتز(٢٩٦هـ) في كتابه (البديع)، حسن التشبيه الفن الحادي عشر من محاسن الكلام[٥]، بينما جعل ضياء الدين بن الأثير(فن التشبيه) النوع الثاني من الصناعة المعنوية إذ يجمع صفات ثلاثة هي: المبالغة والبيان والإيجاز... [٦]

والتشبيه من الأساليب البلاغية التي يستخدمها الشاعر لتوضيح معنى أو تصوير إحساس مما يكسب المعاني تأكيداً وأبّهةً ورفعةً فهو يقوم على مبدأ التشابه بين طرفين مذكورين " يرتبطان بأداة تشبيه ليخرجا إلى دلالة خاصة تتعرف في صور فنية

(١) ينظر: معجم المفصل في علوم البلاغة البيان ، البديع ، المعاني :٣٢٤.

(٢)كتاب الصناعتين:٢٩٥ .

(٣)العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي بالقاهرة، ط٥، ١٩٨١: ٢٨٦/١ .

(٤)الكامل في اللغة والأدب، أبو العباس المبرد، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٦١م، ٦٩/٢، وذكر في حده يقول" واعلم أن للتشبيه حداً، فالأشياء تتشابه من وجوه، وتتباين من وجوه، وإنما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع" وقسّمه على أربعة أضرب هي: المفرط، المصيب، المقارب والبعيد، يراجع كتاب الكامل: ٦٠/٣، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم.

(٥) يراجع كتاب البديع: ٦٨ .

(٦) ينظر: المثل السائر: ٣٨٨/١-٣٩٤ .

متكاملة"[١]ناتجة عن اجتماعها تقوم على التماثل الكامن في النفس والشعور. عبر إطار العمل الإبداعي الذي يعبر عن موقف شعوري خاص لا تكون المماثلة فيه على أساس وجود صفات مشتركة بل هو خلق فني منبثق عن رؤية المبدع، وإحساسه بهذا التماثل الصوري بين الطرفين ليشكل صورة مكتملة الجوانب والرؤية الشعورية النابعة من خياله وعاطفته معاً[٢]، فعملية الإبداع الشعري تركز ثقلها على المشبّه به دون المشبّه لأن فيه يكمن إبداع الشاعر في تحقيق التماثل والتداعي النفسي وإن كان المشبّه هو الغاية من العملية فيكون المشبه به... الإشعاع الذي يغمر المشبّه، لذلك وجب على الكاتب أن يكون صائباً ودقيقاً في تشبيهاته ليحسن" عقد الصلة بين الأشياء ليؤدي معانيه على أحسن وجه ويصوّر تخيّلاته تصويراً بديعاً "[٣].

ويكتسب التشبيه قيمته الفنية والجمالية من " الموقف الذي يدل عليه السياق ويستدعيه الإحساس الشعوري المنبث خلال الموقف التعبيري"[٤]، لا من الطرفين فقط أو وجه الشبه القائم بينهما. وفن التشبيه وسيلة من وسائل الخيال، ودعامة أساسية من دعائم تثبيت الصورة في نفس المتلقي وإمتاعه واستثارة مكامن أشواقه، ولعل هذا ما يفسّر إطباق المتكلمين والأدباء البلغاء جميعاًعلى استعماله في شعرهم وخطبهم وترسلهم...

وظيفة التشبيه:

وما دام التشبيه مظهراً من مظاهر الصورة الشعرية، مهمته إذن تقريب المعنى إلى الذهن، والسموّ به من أرض الواقع إلى فضاء الخيال، وكلّما تدرّج الكاتب في هذا الارتفاع كان تصويره أبعد أثراً في القلب وأشد رسوخاً في النفس، فضلاً عن ذلك فإنّه "ينقل اللفظ من

(١) التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، فايز القرعان، مجلة أبحاث اليرموك، مجلة ١٥، عدد ١، ١٩٩٧: ٦٠ .

(٢)ينظر: الصورة المجازية في شعر المتنبي، خليل رشيد فالح(اطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٥: ٤٥ .

(٣)فنون بلاغية، أحمد مطلوب، البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م: ٣٣ .

(٤)فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوّر:٣٠٥ .

صورة إلى صورة أخرى على النحو الذي يريده المصوّر، فإن أراد صورة متناهية في الجمال والأناقة شبه الشيء بما هو أرجح منه حسناً، وإن أراد صورة متداعية في القبح والتفاهة شبه الشيء بما هو أردأ منه صفةً "[1].

وقد يحقق التشبيه أيضاَ استثارة المتلقّي وإقناعه، وإثارة تشويقه للعمل الأدبي، لما له من تأثير كبير في ابتكار المعاني، والتحليق في آفاقها أو الإغراب منها، ولما له أيضاً من تأثير فاعل في إيضاحها، وجلاء الأفكار وتعميقها، فضلاً عما ينطوي عليه من مزايا فنية أخرى يمكن أن تساعد الأديب الفنان في تحقيق ما يقصده من أغراضٍ ومرامٍ وتقتضيها العملية الإبداعية.

لقد شكل التشبيه ملمحاً فنيّاً وجماليّاً في رسائل الجاحظ، إذ يرينا في مواضع عدة مقدرة الجاحظ التشبيهية المستمدة من الواقع، فهو أديب موسوعي جعل من الواقع مصدراً يستقي منه صوره الفنية المؤطرة بأدق التفاصيل التي تساعده على إبراز الصورة الحقيقية بحركاتها وهيآتها وكل مقوّماتها حتى تبدو وكأنها ناطقة متحركة، فقد وظّف ذلك الواقع لخلق صور حسية وعقلية مختلفة وسنعرض لأهم صور التشبيه التي ذكرها في رسائله. علماً أن البلاغيين قد قسّموا التشبيه تقسيمات عدة من حيث الأداة ومن حيث وجه الشبه، ومن حيث الطرفين، وستكون الدراسة في هذا المبحث مختصّة بأنواع التشبيه التي تساعد على خلق شعرية النص، وسنبدأ بالتشبيه البليغ.

١- **التشبيه البليغ:** بنية بلاغية قائمة على الإيجاز لتجرّده من الأداة ووجه الشبه، وسمّوا مثل هذا بليغاً لما فيه من اختصار من جهة، وما فيه من تصوير وتخييل من جهة أخرى؛ لأن وجه الشبه إذا حذف ذهب الظن فيه كل مذهب وفتح باب التأويل وفي ذلك ما يكسب التشبيه قوّة وروعة وتأثيراً[2]. وقد حدّه ابن أبي الإصبع المصري(ت ٦٥٤هـ) بـ" إخراج الأغمض إلى الأظهر بالتشبيه مع حسن التأليف"[2].

---

(١)ينظر: علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الأصالة، بيروت، ١٩٨٣م: ٩٣ وما بعدها.

(٢) ينظر: معجم المفصل في علوم البلاغة البيان ، البديع ، المعاني :٣٢٧.

(٣)تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تح: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٨هـ: ١٥٩ .

والتشبيه البليغ بعيد كما يرى القزويني لغرابته " وموقعه من النفس ألطف وبالمسرّة أولى، ولهذا ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ "[١].ولذا كان هذا النوع من التشبيه "مبالغة أو إغراقاً في ادعاء أن المشبّه هو المشبّه به نفسه فحذف الأداة يوحي بتساوي الطرفين في القوة وحذف الوجه الذي يدلّ على اشتراك الطرفين في صفة أو صفات دون غيرها يوحي بأنهما متشابهان وفي كل صفاتها المناسبة ويفسح في الخيال لتصوير هذه الصفات "[٢].

ومن البلاغيين من يرى أن التشبيه البليغ هو البعيد أو الغريب الذي يحتاج إلى إعمال فكر فيكون موقعه في النفس ألطف[٣].وعلى الرغم من خلوّ هذا التشبيه من الأداة ووجه الشبه إلاّ إنه ينماز بالمطابقة التامة بين المشبّه والمشبّه به تسوية تامة، وقد بدا لنا واضحاً، أن التشبيه البليغ أكثر الأنواع شيوعاً في بحثنا، قال الجاحظ في رسالته (التربيع والتدوير)[٤]: "... **وبعد فمن وهب الكبير، كيف يقف عند الصغير، ومن لم يزل يعفو العمد كيف يعاقب على السهو. ولو كان عظم قدري هو الذي عظّم ذنبي، لكان عظم قدري هو الذي شفع لي، ولو استحققت عقابك بإقدامي عليك مع خوفي لك، استوجبت عفوك عن إقدامي عليك لحسن ظنّي بك، على أني متى أوجبت لك العفو فقد أوجبت لك الفضل، ومتى أضفت إليك العقاب فقد وصفتك بالإنصاف... وطباعك جعلت فداك الخمر إلاّ أنت حلال كلك، وجوهرك جوهر الذهب إلاّ أنّك روح كما أنت، وقد حويت خصال الياقوت إلاّ ما زادك الله، وأخذت خصال المشتري إلاّ ما فضّلك الله به وجمعت خلال الدرّ إلاّ ما خُصصت به دونه، فلك من كلّ شيء صفوته وشرفه ولبابه وبهاؤه...**".

في النص تشبيهات عدة، فالجاحظ يرسم لنا في هذه القطعة النثرية صورة متكاملة، عن طبائع وجواهر أحمد بن عبد الوهاب، ساخراً منه عن طريق صورة التشبيه بقوله (فطباعك طباع الخمر)، وتقدير الكلام (طباعك كطباع الخمر المحرّمة)، فحذف الأداة ووجه الشبه يترك للمتلقّي ملء الكلام بما يناسبه من التعبير وهو عدول عن الأصل كما

---

(١) الإيضاح: ٢/٢٥٩ .

(٢)علم أساليب البيان: ٩٤ .

(٣)ينظر: المثل السائر: ١/٣٩٠ .

(٤)رسالة التربيع والتدوير: ٩٢-٩٣ .

نرى، وقد أعقب الجاحظ بعد التشبيه عبارة (إلاّ أنك حلالٌ كلك) أدّت إلى وظيفتين الأولى: الهزء والسخرية في كونه يختلف عن الخمر من جهة، إن الخمر حرام قليله وكثيره بينما أحمد بن عبد الوهاب حلال كلّه، والثانية: توجيه الملفوظ وجهة إيجابية، وصرفه عن سلبيات الخمر، فتكون على هذا طباعه مؤثرة في الآخرين تأثيراً محموداً.

ونلمح أيضاً تشبيهاً بليغاً ثانياً قوله(وجوهرك جوهر الذهب إلاّ أنك روح كما أنت)، فالجاحظ يشبّه أحمد بن عبد الوهاب بوصفه معدناً نفيساً ذا خصائص متميّزة. ثم يتبع الجاحظ التشبيه الثاني بثلاثة تشبيهات بليغة بقوله(وقد حويت خصال الياقوت إلاّ ما زادك الله) و(أخذت المشتري إلاّ ما فضّلك الله به) و(جمعت حلال الدرّ إلاّ ما خصصت به دونه)، ويبدو أن هذه التشبيهات قد اتفقت مع التشبيهين الأول والثاني ولكن بتغيير طفيف، إذ بدأ التشبيهين الأولين بالاسم (طباعك، جوهرك)، وبدأ الثلاثة التالية بالفعل (حويت) و(أخذت)و(جمعت)، والجاحظ جعل من هذا التشبيه البليغ وسيلة لتشكيل صورته التشبيهيّة، فهو عندما تحذف أداته يحقق نوعاً من التمازج الصوري فيكون أكثر عمقاً من استخدامه الأداة.

يعمل الجاحظ في التشبيه البليغ على إيهام القارئ باتحاد طرفي التشبيه اللذين يجعل منهما التشبيه البليغ شيئاً واحداً، إذ يقول أيضاً في رسالته (التربيع والتدوير): "... **ومن الذي يضعه أن يكون دونك ويمتحن بالتسليم لك، أو بعد إقراره إحساناً وخضوعه إنصافاً وهل تقع الأبصارإلا عليك، وهل تعرف الإشارة إلاّ إليك، أمن التشبيه لك في منزلتك، ألست خلف الأخبار وبقية الأبرار، وأي أمرك ليس بغاية، وأي شيء منك ليس من النهاية...فإن قلت: فما في شيء هذه سبيله، وهكذا جوهره وطريقه؟ قلت: لأني حين أمنت عقاب الإساءة، ووثقت بثواب الإحسان، وعلمت أنك لا تقضي إلاّ على العمد ولا تعذّب إلاّ على القصد، صار الأمن سائقاً، والأمل قائداً...**"(١).

فالجاحظ يوضح التشبيه البليغ الذي يقوم على حذف الأداة ووجه الشبه، وهو لم ينص صراحة على تسميته،ولكن السياق بيّن ذلك من خلال حديثه عنه في قوله(صار الأمن سائقاً، والأمل قائداً) فالتشبيهان الواردان قد لخّصا القضية المعروضة برمّتها، إذ

(١)رسالة التربيع والتدوير: ٧٥ .

القضية التي يعرضها الجاحظ تقوم على أمرين هما: أمن العقوبة عند الإساءة، وضمان الثواب عند الإحسان، فكلاهما يفضي إلى هدف واحد وهوالسلامة أو حسن الظن، ومما زاد من جمال صورة التشبيه التوازن الصوتي الذي خلفه كلا المشبّهين، فالمشبّه الأول يعادل في الوزن المشبّه به الثاني، مما جعل العبارتين متعادلتين في الوزن، فضلاً عن الوظيفة الإيقاعية التي حققت جمالاً وروعة.

وفي رسالته (الفصل ما بين العداوة والحسد) إذ يقول: "... **وكنت امرءً قليل الحساد حتى اعتصمت بعروتك، واستمسكت بحبلك، واستذريت في ظلك، فتراكم علي تتابع الدبر على مشتار العسل، ولكن كثروا لقد كثر بهبوب ريحك إخواني، وبنضرة أيامك وزهرة دولتك خُلاّني...**"(١).

فالنص يركن على صورة التشبيه البليغ المصدري(تتابع على تتابع الدبر) المشتق من الفعل (تتابع)، فالمشبّه المتكلم والمشبه به (تتابع الدبر) فتهافتهم عليه كتهافت النحل على مشتار العسل، ولكن ليس حباً، وإنما حسداً والإفادة حصلت هنا بإبراز سمات المخاطب الحسنة، فلم يستطع إبرازها إلاّ من خلال الكلام عن نفسه بحركة التشبيه" ليظل التشبيه أداة خطاب بلاغي يعتمد البساطة في التركيب في ذاته، وفي علاقاته مع المعنى بشكل عام..."(٢)

إذن فالتشبيه البليغ عمل على إضفاء مسحة جمالية على التعبير بأوجز عبارة، وكذلك التناسق الفريد من الإطار الدلالي الذي عبرت عنه، إنّ التعبير بالتشبيه البليغ في النصوص المذكورة آنفاً، يظهر لنا ميل الجاحظ إلى استعمال هذه الظاهرة الأسلوبية، لإثراء النص بأطر وملامح جمالية تجعل التعبير أكثر طراوة وسلاسة، فضلاً عن تكثيف دلالة التعبير؛ لأنّ التشبيه البليغ وحدة تصوير صغرى (نواة) قد تدخل عليها تحسينات أو تقييدات توجه الملفوظ نحو عنايته الدلالية، ولكنه يبقى وحدة صغرى تبنى به الصورة الكلية أو تشكل به.

---

(١)رسائله: ٦٣٧/١ .

(٢)مستويات الخطاب البلاغي في النص الشعري، خليل عودة، مجلة جامعة النجاح، م ١٣، ع٢ ، ١٩٩٩،ص ٤٣٢، وللمزيد من الأمثلة ينظر: رسائل الجاحظ: ٢٠١/١، ١٩٩، ٢٠٠ .

٢- التشبيه الضمني:

وهو نوع من التشبيه يلمح طرفاه ويفهمان من السياق إذ يأتي المشبه به برهاناً ودليلاً على إمكان تحقيق ما أسند إليه المشبّه، أولانجد فيه طرفي التشبيه واضحين، وإنما يلمحان بعد طول تأمّل لإدراك الصورة وفهم أبعادها[١] كقول الجاحظ في رسالة (الجد والهزل): " **سمعتك وأنت تريدني وكأنك تريد غيري، أو كأنك تشير عليّ من غير أن تنُصّنى، وتقول: أني لأعجب ممن ترك دفاتر علمه متفرّقة، وكراريس درسه غير مجموعة ولا منظومة كيف يعرّضها للتخرّم، وكيف لا يمنعها من التخرّق... وما كان عليك أن تكون لي ريحانة أشمّها وثمرة أضمّها** "[١].

فالتشبيه الضمني(وما كان عليك أن تكون لي ريحانة أشمّها وثمرة أضمّها)، أذ أتى الجاحظ بهذا التشبيه ليتفاعل معه المتلقي في لمح المشبّه به في تصويره، فالمشبّه (ابن الزيات) والمشبّه به (ريحانة أشمها) و(ثمرة أضمّها)، وهذا التشبيه يعكس بصورة جلية عواطف الجاحظ وأحاسيسه الصادقة اتجاه ابن الزيات.

وفي رسالته (صناعة الكلام) يقول: " **فيأيّها الجماعي والمتفقّه السّني أو النظّار المعتزلي الذي سمت همّته إلى صناعة الكلام مع إدبار الدنيا عنها واحتمل ما في التعرّض للعوام من الثواب عليها، ولم يقنعه من الأديان إلاّ الخالص الممتحن، ولا من النحل إلاّ الإبرار المهذّب، ولا من التمييز إلاّ المحض المصفّى والذي رغب بنفسه عن تقليد الأغمار والحشوة، كما رغب عن ادعاء الإلهام والضرورة، ورغب عن ظلم القياس بقدر رغبته في شرف اليقين، إنّ صناعة الكلام علق نفيس، وجوهر ثمين، وهو الكنز الذي لا يفنى ولا يبلى، والصاحب الذي لا يمل ولا يغلّ، وهو العيار على كل صناعة...**"[٢].

فالتشبيه الضمني حاصل في عبارة (إن صناعة الكلام علق نفيس)وجوهر ثمين، وهو الكنز الذي لا يفنى ولا يبلى فقد قرن من خلال التشبيه نفاسة الكلام، بنفاسة المال، فالجاحظ لم يصرّح بذكر المشبّه والمشبّه به ، وإنما لمح بهما لأنهما لا يفهمان من سياق النص

---

(١) ينظر: ينظر: معجم المفصل في علوم البلاغة البيان ، البديع ، المعاني:٣٢٥.

(٢)رسائله: ٨٣/٤ .

(٣)رسائله: ٢٤٤/٤ .

ويستطيع المتلقي ذو البديهة استنتاجهما، ولم يكتف الجاحظ بتشبيه الكلام بالعلق والجوهر والكنز، وهي كلّها أشياء نفيسة، بل أعقب كل واحد من هذه الأشياء الثمينة بوصف يؤكد نفاستها، فقال (علق نفيس وجوهر ثمين وكنز لا يفنى ولا يبلى، وبهذا تكتمل صور التشبيه الضمني، فصناعة الكلام إذن لا تقل أهمية عن المال فكما أن المال له مصاديق معروفة يحرص الناس على اقتنائها، لأنّها رمز الغنى والثراء والمكانة والوجاهة.

ونلحظ أيضاً تشبيه ضمني في قوله (والصاحب الذي لا يمل ولا يغلّ) فقد شبّه الجاحظ صناعة الكلام (كالصاحب الذي لا يملّ ولا يغلّ) أي الصاحب الذي ليس في قلبه (الغش والضغن).

٣- التشبيه المرسل:

وهو التشبيه المقرون بالأداة، كقول الجاحظ في رسالته (الجد والهزل): "... **على أن العقل إذا تخلص من سكر الغضب أصابه ما يصيب المخمور إذا خرج من سكر شرابه، والمنهزم إذا عاد إلى أهله، والمبرسم إذا أفاق من برسامه(*)، وما أشكّ أن العقل حين يطلق من أساره كالمقيّد حين يفك من قيوده، يمشي كالنزيف، ويحجل كالغراب، فإذا أوجب عليك أن تخدر على عقلك مخامرة داء الغضب بعد تخلّصه، وأن تتعمده بالعلاج بعد مباينته له وتخلّصه من يده، فما ظنّك به وهو أسير في ملكه، وصريع تحت كلكله، وقد غطه في بحره، وغمره بفضل قوته، وزعمت أن منظرك يغني عن مخبرك، وأن أوّلك يجلي عن آخرك، شددت عليّ شدّة الآن، وتسرّعت إلي تسرّع الغر النزق وألححت عليّ إلحاح اللجوج الحنق، كأنك لم تحفل بما شيّع لك من اسم المتسرّع، وبما تضاف إليه من سخف المُتَتَرِّع بعد أن تكذب قولي وتفنّد خبري...**"(١).

يأتي الجاحظ في هذا النص بتشبيهين أحدهما تشبيه بليغ والآخر تشبيه مرسل، فمن خلال هذين التشبيهين يصور غضب محمد بن عبد الملك الزيات متّخذاً من هذه التشبيهات

*) البرسام: ذات الجنب وهو التهاب في الغشاء المحيط بالرئة، معجم الوسيط.

(١)رسائله: ١/٢٣٦-٢٧٠ .

وسيلة لإقناع المخاطب في مجال الجد، وهو يؤدي دور الناصح له والملاحظ أن الجمع بين (سكر الغضب*وسكر الخمر)، فإنهما يورثان غياب العقل، ولكن الأول خارجي يمكن أن يلاحظ على الأفعال والحركات، والثاني: داخلي يؤثر في إدراكه إلاّ أن الذروة هنا كانت بلحظة (الفتور) التي تصيب (المخمور إذا خرج من سكر شرابه، والمنهزم إذا عاد إلى أهله، والمبرسم إذا أفاق من برسامه)، والجمع بين (المنهزم والمبرسم) تأكيداً للوصف اشتهر به الجاحظ في كتاباته، فقد كان يقصد قصداً إلى التكرار واستعمال المترادفات، والتعبير عن المعنى بعدة طرق فضلاً عن الازدواج والتقطيع الصوتي. وهذا ما يخص التشبيه البليغ، أما التشبيه المرسل الذي هو محل شاهدنا فقد جاء به الجاحظ تأكيداً لحالته اللاعفوية في التصرّف.

فإطلاق أسار العقل يجعله { يمشي كالنزيف. / ويحجل كالغراب.

٤- **التشبيه المؤكد:** عرّفت البلاغة التشبيه المؤكد بأنه ما حذفت فيه الأداة ويسمى تشبيه الكناية[١]، والجاحظ يحذف أداة التشبيه في بعض تشبيهاته مما يقرب المشبه من المشبه به، فلا تكون هناك واسطة بينهما، فيؤكد التشبيه ويقويه، فيقول في رسالته (مدح الكتب والحث على جمعها)[٢]: "...**والكتاب وعاءٌ مليء علماً، وظرفٌ حُشي ظُرفاً، وإناء شحن مزاحاً وجدّاً، إن شئت كان أبين من سحبان وائل، وإن شئت كان أعيا من باقل، وإن شئت ضحكت من نوادره، وعجبت من غرائب فرائده، وإن شئت شجتك مواعظه، ومن لك بواعظٍ، وببارد حار ومن لك بطبيبٍ أعرابي، وبروميٍّ هنديّ، وبفارسٍ يونانيّ...**"

نلحظ الجاحظ يحذف الأداة(الكاف) من (الكتاب وعاء مليء علماً) و(ظرفٌ حشي ظرفاً)، ومن(إناء شحن مزاحاً وجداً) والتقدير: (الكتاب كوعاءٍ مليء علماً) و(كظرفٍ حشي ظرفاً) و(كإناءٍ شحن مزاحاً وجداً) مما عمّق التشبيه وجعل الطرفين أكثر قرباً والتصاقاً.

---

*) يقال سكر من الغضب، اشتدّ غضبه، أو امتلأ غيظاً، المعجم الوسيط .

(١)ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ١٩٧/٢ .

(٢) رسالة في مدح الكتب والحث على جمعها، للجاحظ: ٣٣٦ .

٥- **التشبيه المجمل:** هو التشبيه الذي حذف منه وجه الشبه[١]وقد " يدعو القارئ إلى التفكير في الصفة أو الصفات المشتركة التي جعلت المشبه مماثلاً للمشبه به، مما يضفي على الصورة لوناً من الغموض والإيحاء، يبعده عن مدى الظاهر ويفسح المجال للتخييل والتصوير ولاسيما إذا كان المشبه به ذا صفات متعددة، يقتضي اكتشاف المشترك منها مع المشبه أو الشبه بينهما غير بيّن، لا يتحصّل إلاّ بضرب من الأول"[١]، كقوله في رسالته (التربيع والتدوير): "...**ولو لم يكن لك إلاّ أننا لا نستطيع أن نقول في الجملة أو عند الوصف والمدحة: لهو أحسن من القمر وأضوأ من الشمس، وأبهى من الغيث، وأحسن من يوم الحلية، وإنا لا نستطيع أن نقول في التفاريق: كأنّ عنقه إبريق فضة، وكأنّ قدمه لسان حيّة، وكأنّ وجهه ماويّة، وكأنّ بطنه قبطية، وكأنّ ساقه برديّة، وكأنّ حاجبه خطّ بقلم، وكأنّ لونه الذهب، وكأنّ عوارضه البرد، وكأنّ فاه خاتم، وكأنّ جبينه هلال، ولهو أطهر من الماءوأرقّ طباعاً من الهواء، ولهم أمضى من السيل، وأهدى من النجم، لكان في ذلك البرهانٌ النيّر، والدليل البيّن، وكيف لا تكون كذلك، وأنت الغاية في كل فضل، والمثل في كل شكل،... والجملة التي تنفي الجدال وتقطع القيل والقال، أني لم أرك قط إلاّ ذكرت الجنة، ولا رأيت أجمل الناس في عقب رؤيتك إلاّ ذكرت النار، وما ندري في أي الحالين أنت أجمل، وفي أي المنزلين أنت أكمل، وإذا فرقناك أو إذا جمعناك، وإذا ذكرنا كلّك أم إذا تأمّلنا بعضك...**"[٢]

النص فيه كم هائل من التشبيهات التي صورها الجاحظ في مقام السخرية من أحمد إبن عبد الوهاب، وهذا التتابع في التشبيه قد عودنا الجاحظ عليه في مكتوباته، إذ تعدّ من أهم السمات الأسلوبية في ترسّله.

فالتشبيه الوارد مع أفعل التفضيل(أحسن من القمر) و(أضوأ من الشمس) و(أبهى من الغيث) و(أحسن من يوم الحلية) و(أطهر من الماء) و(أرق طباعاً من الهواء) و(أمضى من السيل) و(أهدى من النجم)، يفيد المبالغة لأنّ فيه ادعاء بأن المشبه أعلى رتبة من المشبّه به، هذا ما يخص التشبيه الأول، أما التشبيه الثاني الذي يكون موطن شاهدنا امتزج مع

(١) ينظر: ينظر: معجم المفصل في علوم البلاغة البيان ، البديع ، المعاني :٣٤١.

(٢) علم أساليب البيان: ١٥٠ .

(٣)رسالة التربيع والتدوير: ٨٤-٨٩.

(كأنّ) وبدون وجه الشبه، (كأنّ عنقه إبريق فضّة) و(كأنّ قدمه لسان حية) و(كأنّ وجهه ماويّة) و(كأنّ بطنه قبطية) و(كأن ساقه بردية) و(كأنّ حاجبه خُطّ بقلم) و(كأن لونه الذهب)، وهذا كله يفيد التوكيد؛ لأنّه مجمل، والحجة فيه تكمن في أن المتلقي فتح له المجال للتأمل والتدبّر عن وجه الشبه.

إذن الجاحظ في هذه الصور يلبس أحمد بن عبد الوهاب نموذج المربوع، وهو نموذج مثالي لا يتناسب مع أحمد بن عبد الوهاب الرجل الفريد في قصره من جهة، والفريد في ادعائه بالمعرفة من جهة أخرى. ومن هنا تحدث المفارقة التي تستدعي الهزء والإضحاك، لأنّ أحمد بن عبد الوهاب كما يصفه الجاحظ قصير القامة، ويدعي الطول، ونحيف ويدعي العرض، وقليل البضاعة ويدعي المعرفة(١).

٦- **التشبيه المفصل:** وهو التشبيه الذي يذكر فيه وجه الشبه(٢)، وهذا النوع أقل الأنواع انتشاراً في رسائل الجاحظ؛ لأنّ ذكر وجه الشبه يثقل الصورة ويوسع مساحة التشبيه، ومن ثم يقلل تركيزه ومنه ما يرد في رسالته(سلوة الحريف بمناظرة الربيع والخريف)(٣):" **وكأنّ أزهارها دراهم ولآل منثورة عليهم وورودهم وشقائقهم دنانير ويواقيت مبذولة لهم، وكأنّ نباتها زبرجد ومينا** ".

شبه الجاحظ أزهارالربيع وأنواره بالدراهم واللآليء ذاكراً وجه الشبه في النص وهو(الانتشار والشمول واللمعان والتنوع)، وذكر وجه الشبه هنا أكّد هذا المعنى؛ لأنّ هذا التشبيه يزيد المعنى وضوحاً و تأكيداً.

وهكذا لُمِسَ من الجاحظ أنه كان مفتناً في استعماله لأسلوب التشبيه في أنواعه جميعها (البليغ، والضمني، والمفصل، والمرسل والمؤكد)، وقد ورد لدى الجاحظ تشبيهٌ حسيٌّ ينتمي طرفا التشبيه فيه لحقل المدركات الحسية يقول: "**العيال سوس المال**"(٤)، فالعيال جسم محسوس وقد شبهه بالسوس وهو جسم محسوس أيضاً، ونلاحظ أن طرفي التشبيه مدركان حسيّان.

---

(١)ينظر: رسالة التربيع والتدوير: ٦٧-٦٨ .

(٢)ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٢١٣/٢ .

(٣)رسالة سلوة الحريف بمناظرة الربيع والخريف: الجاحظ. (دار الرائد العربي. بيروت، لبنان ١٩٨٢): ١٥

(٤)رسالة لم تنشر، للجاحظ: ٤٥ .

وقد يأتي التشبيه عقلياً، أي أن المشبه والمشبه به مدركان بالعقل كما في قوله: " **مضادة الحق للباطل كمضادة الصدق للكذب** "[١]، فقد شبه مضادة الحق للباطل بمضادة الصدق للكذب فكلاهما يدرك بالعقل.

ونجد الجاحظ يشبه المدرك الحسي بمدرك عقلي نحو قوله: " **الدرهم هو القطب الذي تدور عليه رحا الدنيا**"[٢]، فيشبه الدرهم وهو مدرك حسي بقطب الدنيا وهو مدرك عقلي، لكن هذا الضرب من التشبيه قليل لدى الجاحظ.ومن ضروب التشبيه الأخرى ضرب يأتي بالمشبه مدركاً عقلياً والمشبه به مدركاً حسيّاً في قوله: " **الثناء طعم ... والحمد أرزاق**"[٣]، فشبه الثناء وهو مدرك عقلي بالطعم وهو مدرك حسي.

أما أداة التشبيه فقد تنوّعت بين الحروف والأسماء[٤]والأفعال[٥]، ومن الحروف وجدناه يستعمل (الكاف وكأنّ)، والكاف من أشهر أدوات التشبيه وأسهلها إذ تتسم ببساطتها فتقتصر على الربط بين طرفي التشبيه كقول الجاحظ في رسالته(سلوة الحريف بمناظرة الربيع والخريف): " **كالعيون الشهل، وأعراف الطواويس المحجلة، ويتفتح عن شعر كخيوط الذهب، والخطوط الحمر... وله أصول كعقد من العاج...إلخ**"[٦]، وكذلك في وصف الرياض" **الرياض غدير كالمرأة المجلوة** "[٧].

أما الحرف (كأنّ) فهو أبلغ من الكاف إذ يقوي التشبيه حتى يكاد يشك في أن المشبه هو المشبه به[٨]، والجاحظ يوظفها في المواضع التي تقتضي تأثيراً في المتلقي وإيضاحاً

---

(١) م ، ن : ٤٨ .

(٢)رسائله: ٢٨٧/١ .

(٣) م.ن : ١٥٩/٤ .

(٤)ينظر: م.ن : ١١١/٢، ١١٦، ٢٥٥، ١٨٧/١-٢٥٩ .

(٥) ينظر: م . ن: ٢٤٤/٤، ٣٨٠/٢، ٢٨٧/٣ .

(٦)رسالة سلوة الحريف بمناظرة الربيع والخريف، للجاحظ: ٢٠ .

(٧) م . ن (وصف الربيع): ١٣ .

(٨)ينظر: دلائل الإعجاز: ١٩٩ .

أكثر للحال التي شبهها، يقول أيضاً في (سلوة الحريف في مناظرة الربيع والخريف)، واصفاً الربيع " **كأنّ أمواهها الخلوقية صهباء عتيقة** "[1].

أراد الجاحظ في هذه التشبيهات الواردة بحرفي (الكاف) و(كأنّ) بيان جمال الربيع والخريف، وهذه الصور التشبيهية كلها سيقت للمبالغة في بيان المقدار وكبر الحجم أو تجمل الأشياء الموصوفة، فهذه وسيلة من وسائل التصوير الفني الدقيق.

ومن هنا نجد أن التشبيه لدى الجاحظ كان وسيلة من وسائل التصوير التي يكشف من خلالها عن خيالات النفس ورؤاها، عاكساً انطباعها عن الأشياء والعلاقات القائمة بينها موظفاً ذلك كله في الغرض الرئيس المحاججة والوعظ والإرشاد ...إلخ، حاملاً المتلقي على التأثر به.

ثانياً: شعرية التمثيل:

يتضمن (التمثيل) في أصله اللغوي (مثل) أكثر من معنى منها: التسوية مثل: كلمة تسوية، يقال: هذا مثله، كما يقال شبهه، وشبهه وشبهه ويأتي بمعنى الشبه والمثل الشبه، ومثل الشيء بالشيء سوّاهُ وشبّهه به وجعله مثله وعلى مثاله، ويأتي بمعنى الاحتذاء: يقال امتثلت مثالاً، احتذيت حذوه وسلكت طريقته، وامتثل أمره أي احتذاه. ويأتي بمعنى الصورة التمثيل الصورة، والجمع التمثيل، ومثل له الشيء: صوّره حتى كأنّه ينظر إليه وامتثله هو:

(١)رسالة سلوة الحريف (وصف الربيع): ١٥ .

تصوّره[١]، وهذا ما سينصب عليه بحثنا من جهة صورته وشكله بوصفه تشكيلاً وتصويراً يتوسّل به لأغراض ومقاصد أهمّها جمالية.

والتمثيل فن بلاغي مهم يدخل في بنية الخطاب البياني غايته جمالية تثير انفعال المتلقي وتنقله من المعقول إلى المحسوس أي من الخفي إلى الجلي ومن الغائب إلى الحاضر ومن الظن إلى اليقين ومن الخبر إلى المعاينة. وعلى حد تعبير ابن رشيق ينتصب التمثيل كالشاخص في الدلالة على المعنى[٢].

وذهب بعض البلاغيين الى أن التمثيل مرادف لمفردة (التشبيه)، ومن بينهم ابن الأثير (٦٣٧هـ)، يرفض التفريق بينهما إذ يرى أنهما " شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع يقال شبهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يقال مثلته به، وما أعلم كيف خفي ذلك على أولئك العلماء مع ظهوره ووضوحه "[٣]، في حين نجد رأياً مخالفاً عند عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، يرى التمثيل ضرباً من ضروب التشبيه الذي هو عام بحسب رأيه، في حين أن التمثيل أخصّ منه فكل تمثيل تشبيه وليس بالضرورة العكس[٤]، وقد يكون التشبيه أعم من التمثيل وأعم من الاستعارة، فالأول نوع خاص من أنواع التشبيه، والاستعارة أساسها التشبيه، وبهذا يمكن أن نطلق على أي منهما اسم (التشبيه) لأنّ ذلك سيكون من باب إطلاق العام على الخاص، ولكن لا يصح القول على التشبيه على أي منهما اسم (التشبيه) لأن ذلك سيكون من باب إطلاق العام على الخاص، ولكن لا يصح القول على التشبيه[٥]تمثيلاً واستعارة إلاّ على وفق شروط معيّنة.

والتمثيل " مختص عما كان وجه الشبه فيه منتزعاً من متعدد "[٦]. إذن فالتمثيل يختلف عن التشبيه من جهة كونه" لا يحصل لك إلاّ من جملة الكلام، أو جملتين أو أكثر، ألا ترى إلى قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ

(١)لسان العرب، مادة (مثل).

(٢) ينظر:العمدة: ٢٣٤-٢٣٥ .

(٣) المثل السائر: ١٥٣/١.

(٤)ينظر: أسرار البلاغة: ٨٤ .

(٥)ينظر: فنون التصوير البياني،توفيق الفيل ،منشورات ذات السلال،الكويت،ط ١٩٨٧،: ١٠٤.

(٦)علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م: ٢٦٨ .

النَّاسُ وَالأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَاراً فَجَعَلْنَاهَا حَصِيداً كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ)[1]، كيف كثرت الجمل فيه، حتى إنك ترى في هذه الآية عشر جمل إذا فصلت، وهي وإن كان قددخل بعضها في بعض حتى كأنها جملة واحدة، فإن ذلك لا يمنع من أن يكون صدر الجمل معنى حاصلة تشير إليها واحدة واحدة، ثم أن الشبه منتزع من مجموعها من غير أن يمكن فصل بعضها عن بعض"[2].

والحقيقة أن هناك خلطاً في الدراسات القديمة بين المثل والتمثيل[3]، إذ كلاهما منتزع من متعدد، ولكن المثل غير التمثيل؛ لأنّ التمثيل يدخل في باب التشبيه لوجود طرفيه، والمثل يدخل في باب الاستعارة المركبة[4]، لوجود طرف واحد فقط وهو المشبه به.

والتمثيل إذن هو أن تمثل شيئاً بشيء فيه إشارة، أو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر؛ وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه[5].

ومن هذا اهتم الشعراء والكتاب الخطباء منهم والمترسّلون اهتماماً بالغاً بالتمثيل وتفنّنوا في تشكيله، والجاحظ واحد من هؤلاء الكتاب الذين وظفوه في رسائلهم أو ترسّلهم، بوصفه وسيلة فهم وإفهام" يقصد الإشارة إلى معنى فيصنع ألفاظاً تدل عليه، وذلك المعنى بألفاظه مثل للمعنى الذي قصد الإشارة إليه "[6]، ولعل التمثيل الآتي يبرهن على بعض من ذلك كقوله في حديثه عن الحب في (رسالة القيان)[7]: "... **ثم قد يجتمع الحبّ والهوى ولا يسمّيان عشقاً فيكون ذلك في الولد والصديق والبلد والصنف من اللباس والفرش والدواب، فلم نر أحداً منهم يسقم بدنه ولا تتلف روحه من حب بلده ولا ولده، وإن كان قد يصيبه**

---

(١)يونس: ٢٤ .

(٢)أسرار البلاغة: ١٠٩ .

(٣)يرى عبد القاهر الجرجاني أن " المثل تشبيه على الحقيقة " أسرار البلاغة: ١١٣ .

(٤)المجاز وقوانين اللغة، علي محمد سلمان، دار الهادي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م: ٢٥٢ .

(٥)ينظر :نقدالشعر ،قدامة بن جعفر ،تح:محمد عبد المنعم خفاجي،مكتبة الكليات الازهرية،١٩٧٧م:١٥٨.

(٦)إعجاز القرآن:أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد الباقلاني (ت٤٠٣ هـ) مطبوع على هامش الإتقان في علوم القران،دارالفكر ،بيروت – لبنان، ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م ٧٨ .

(٧)رسائله: ١٦٨/٢ .

عند الفراق لوعة واحتراق. وقد رأينا وبلغنا عن كثير ممن قد تلف وطال جهده وضناه بداء العشق. فعلم أنه أضيف إلى الحب والهوى المشاكلة، أعني مشاكلة الطبيعة، أي حب الرجال النساء، وحب النساء الرجال، المركب في جميع الفحول والإناث من الحيوان، صار ذلك عشقاً صحيحاً. وإن كان ذلك عشقاً إذا فارقت الشهوة. ثم لم نره ليكون مستحكماً عند أول لقياه حتى يعقد ذلك الألف، وتغرسه المواظبة في القلب، فينبت كما تنبت الحبّة في الأرض حتى تستحكم وتشتد وتثمر، وربما صار لها كالجذع السحوق والعمود الصلب الشديد، وربما انعقف فصار فيه بوار الأصل، فإذا اشتمل على هذا العلل صار عشقاً تاماً..." .

ونحن إذ ننعم النظر في هذا النص تتضح أمامنا أمثلة متتابعة تبرز من خلالها أهم تجليات المماثلة الدلالية، فالتشبيه الوارد هاهنا يتسم بقدرته على خلق صورة عقلية مدركة، إذ شبه العاشق وهو يتعرض لحالة الحب والهوى منذ أول لقاء إلى أن تنعقد الألفة، ويتمكن في القلب بالمواظبة حتى يستحكم ويصير عشقاً صحيحاً، بالحبة تنبت في الأرض حتى تستحكم وتشتد وتثمر وربما صار لها كالجذع السحوق والعمود الصلب الشديد.

فبهذا التمثيل استطاع الجاحظ أن ينقلنا من التفكير في كيفية تمكن العشق في العاشق بالكلام الحرفي، إلى التفكير في المثال الذي يجسد معنى العشق في تطوره وتمكنه بالتدريج في الإنسان.فالمشبه إذن العشق كالحبة تنبت عند غرسها في التربة وسقيها بالماء، وتكون في أول أمرها ضعيفة غير مستحكمة وبتعهدها بالسقي تمتد جذورها في أعماق الأرض وتعلو سيقانها في الفضاء، وكلما واظبنا على سقيها اشتدت وقوي عودها وتعمقت جذورها في الأرض وشمخت سيقانها في الفضاء، ومن ثم يتطور شيئاً فشيئاً بالمواظبة على اللقاء حتى ينغرس في القلب ويستحكم، ويصير عشقاً صحيحاً، وإذا صار عشقاً يصعب التخلص منه.

تتجلى إذن فاعلية عنصر التمثيل في أنه شكل نسقاً قائماً بذاته تتضح أهميته من تشبيه الرسالة بكل ما تضمنه من وصف وأساليب إنشائية، وضرب الأمثلة من خلال أسلوب الاستدراج أي أن استدراج المتلقي في الانتقال من حالة التردد في قبول أمر مجرد قد لا يعرفه؛ لأنّه لم يجرّبه، إلى أمر محسوس مشاهد من كل الناس، فهو لا يستطيع أن يذكر كيفية استنبات الحبة، ونموّها، واشتداد عودها، ومن ثم إثمارها، فانتقال الذهن من التفكير في

كيفية تطور الحب حتى يستحكم ويصير عشقاً، إلى التفكير في الصورة الحسية التي يشهدها في الواقع يقرّب المتلقي في المعنى المجرد ويتحول عنده إلى معنى حسي يؤدي به إلى الإقناع.

ونقرأ في نص للجاحظ يقوم أيضاً على المماثلة إذ يقول في رسالة (التربيع والتدوير)[1]: " **فأما سواد الناظر، وحسن المحاجر، وهدب الأشفار، ورقة حواشي الأجفان، فعلى أصل عنصرك، ومجاري أعراقك، وأما إدراكك الشخص البعيد، وقراءتك الكتاب الدقيق، ونقش الخاتم قبل الطبع، وفهم المشكل قبل التأمل، ومع وهن الكبر، وتقادم الميلاد، ومع تخوّن الأيام، وتنقّص الأزمان، فمن توتياء الهند وترك الجماع، ومن الحمية الشديدة، وطول استقبال الخضرة، فأنت*يا عم حين تصلح ما أفسد الدهر، وتسترجع ما أخذته الأيام لكما قال الشاعر:**

عَجوزٌ تُرَجِّي! أنْ تَكونَ فَتِيَّةً وقدْ لَحِبَالجنبانِ واحدَوْدَبَ الظّهْرُ**

تَدُسُّ إلى العطّارِ ميرةَأهلِها وهَلْ يُصْلِحُ العطّارُ ما أفْسَدَ الدّهْرُ "

فالتشبيه التمثيلي تشبيه واقع (فأنت يا عم حين تصلح ما أفسد الدهر...)، إذ شبه الجاحظ حال أحمد بن عبد الوهاب وهو يتظاهر بالقوة والشباب والحيوية، بعد أن أخذ منه الكبر مأخذه، بحال العجوز التي تتظاهر بالشباب، وهي ذات جنبين لاحبين، وظهر محدودب، إذ استعانت هذا العجوز بالعطار ليصلح ما أفسد منها، ولكن هيهات (لن يصلح العطار ما أفسد الدهر).

وقد وُفِّقَ الجاحظُ باختيار هذه الصورة التمثيلية لأنها تتناسب مع موضوع السخرية والهزء من أحمد بن عبد الوهاب، إذ قاس حاله بحال تلك العجوز التي وردذكرها في البيتين الآنفين، وأصبحت مثلاً يضرب في المناسبات المشابهة لها بجامع العجز في الطرفين، قياس يحمل المتلقي على التدبر والاعتبار، والتأثر والاقتناع؛ لأنه انطلق من فكرة عامة أو

---

(١)رسالة التربيع والتدوير: ٦٦ .

*) يقصد أحمد بن عبد الوهاب.

**) لَحِبَ أي أهرمه الكبر، ورجل ملحوب قليل اللحم ضامر.

أقل قيمة انعقد عليها إجماع الناس كافة وهي (لن يصلح أحد ما أفسد الدهر) وهو دليل دامغ لا يمكن رده أو التشكيك فيه.

ثالثاً: شعرية المجاز:

المجاز نوع من أنواع الانحراف بمفهوم النقد الحديث لأنه يوسع من قدرات اللغة لتفي بمتطلباته، وهو" اللفظ المستعمل في غير ما وضع له بالوضع الشخصي أو النوعي لعلاقة بين المعنيين مع قرينة عدم إرادة ما وضع له"[١]، وهذا يعني أن الأديب عندما يريد أن ينشئ أدباً ذا شعرية واضحة ينتقي من خزينه اللغوي مفردات يؤلف ما بينها تأليفاً يخلق به نصّاً لذيذاً إن صح التعبير، وذلك لا يمكن أن يتم إلاّ بإقامة علاقات جديدة بين الألفاظ بغض النظر عن تجانس أو عدم تجانس هذه الألفاظ، بل يتطلب الأمر أحياناً اللجوء إلى اللاتجانس، وإلاّ فكيف تتم الدهشة، وكيف يستطيع الأديب النفاذ إلى الحالة الشعورية البعيدة

(١)ينظر: معجم المفصل في علوم البلاغة البيان ، البديع ، المعاني: ٦٣٧ .

الغور في أعماق الإنسان رغبة في أن يعيش المتلقي حالة تقرب إلى حد ما في دواخل نفس المنشئ. ويرى أرسطو أن الكُتّاب أحوج إلى المجاز من الشعراء، لأن مواردهم الأخرى في الأسلوب أنضب من موارد الشعراء[١]، لأن مكونات الشعرية يعوض بعضها عن بعض وحقيقة أن المجاز مورد أكبر وبحر يغرف منه الكتاب والشعراء، ذاك أنهم وجدوا النص يكسب به قدرة أعلى على التأثير وموضعاً للجذب وطريقاً فسيحاً يلتهم كلما يدور بخلد الأدباء وبه يستطيعون أن يخلقوا الصور الشعرية ينقل صفات المحسوس إلى المعقول أو العكس، يتبادل فيه الإنسان والحيوان والنبات والجماد صفاتهم، مما يجعل المتلقي لو سمع مثلاً طيران الإنسان أو الجماد لذهل وتعجب وأخذ ينقل هذه الصورة مقاربة أكثر أو أقل، وهذا التعايش مع ما جاء به المجاز لهو سبيل واضح للشعرية في النص الأدبي، ففيه الإثارة وفيه الدهشة.

ودائماً ما يحيل مفهوم (المجاز) إلى (الحقيقة) وهما أسلوبان إجرائيان يمثلان نمطين من أنماط الأداء اللغوي، وهما مرادفان لمفهومي (اللغة) و(الكلام). ولعلّ الفارق بينهما هو أن الحقيقة مألوفة لنا واعتدناها، كما اعتدنا رؤية أفراد العائلة معنا، وبذلك لا تشكل موطناً للدهشة لمألوفيتها، أما المجاز فهويقع في اللامألوف وبذلك يكون أجدر على جذب انتباهنا لها كما يجذب انتباهنا دخول الغريب إلى البيت فيكون تفحصنا لملامحه أكبر بكثير من تصفحنا لملامح الشخص المألوف وقد لا ننظر إلى الأخير وإذا نظرنا إليه بالبصر لا ننظر إليه بالبصيرة[٢].

ومن هذا الفارق نتوصل إلى أن الأسلوب (الحقيقي) أو الجاري مجرى الحقيقة هو الأسلوب الذي " تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده "[٣]، أي حين تستخدم اللغة استخداماً يؤدي دلالاتها الوضعية، وهذا يعني أن العبارة لا تحمل سوى دلالاتها السطحية/المعجمية. أما الأسلوب المجازي فهو الذي " لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى

---

(١) ينظر: فن الشعر ، ارسطو:١٢٥.

(٢)ينظر: اللغة والعقل، نعوم شومسكي، ترجمة: بيداء علي العلكاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م: ٣٧ .

(٣)دلائل الإعجاز: ٢٦٢ .

دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على (الكناية) و(الاستعارة) و(التمثيل)"[١]. حيث تحمل العبارة أكثر من معنى وحيث لا يكون المعنى السطحي مقصوداً، لكنه يكون بمثابة الجسر اللغوي الذي يوصل إلى المعنى أو المعاني العميقة، التي يستدل عليها بدلالة المعنى الأول ويختزل الجرجاني تلك الفكرة بقوله: " فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: (معنى) و(معنى المعنى) تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبـ(معنى المعنى) أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك المعنى إلى معنى آخر"[٢].

والمجاز يجعل النصوص الأدبية مادة مفتوحة تتشظى أبعادها إلى نواحٍ شتى لأن "المعنى الإيحائي نوع من الانتقال من المعنىالدلالي"[٣]، ويتم ذلك عندما تصبح العلاقة المتكونة من العلاقة بين الدال والمدلول السابقة دالاً لمدلول أبعد وكل ذلك بفعل المجاز إذ يؤدي الأديب بأدوات معدودة لينتج صوراً وأشكالاً لا تعد ولا تحصى بمجرد أن يغير موقعها وعلاقاتها ودلالاتها.

فالمجاز إذن لا يعبر عن العلاقة الموضوعية للأشياء، وإنما يعبر عنها على وفق ما تتخيلها ذات الأديب، أو كما ترسم في مخيلته، فهي طبقاً لذلك، لغة تخيّلية تعتمد التعبير بالصورة أساساً، وهي بهذا لا تعتمد التسجيل أو الإخبار أو الوصف، وإنما تعتمد الإيحاء أو الإشارة. ومن هنا كانت غايته تكثير الدلالة، وتفخيمها، بإخراج اللفظ الحقيقي من مواصفاته الأصلية إلى حالة جديدة، قوامها التخييل والجواز الحقائق الشائعة عرفاً واتفاقاً.

استعمل الجاحظ المجاز في رسائله بشكل قليل جداً لكون الجاحظ يعتمد في تصويره الحس والواقع فيعطيك الحقيقة التي يريد بألفاظ حقيقية مباشرة تبرز لك المعنى في جلاء ووضوح من دون أن يجهد نفسه في تلمس التشبيهات والاستعارات والكنايات وما إليها من هذه الصور التي يبتعثها الخيال، ولعل هذا راجع في أغلب الأمر إلى إحاطة الجاحظ بأسرار اللغة وإدراكه الدقيق لقيم الألفاظ ومعانيها ومدلولاتها، فهو يضع اللفظ في المكان الذي لا

---

(١) م . ن: ٢٦٣ .

(٢) م . ن : ٢٦٥ .

(٣)ينظر: النثر الفني وأثر الجاحظ فيه عبد الحكيم بلبع ، الناشر مكتبة وهبة ، مطبعة الاستقلال الكبرى ، ط ٣ ، مصر ، ١٣٩٥ هـ ، ١٩٧٥م: ٢٣٨-٢٣٩ .

يصلح فيه غيره، فإذن يعتمد الجاحظ في تصويره الحس لا الخيال وإذا هو استخدم شيئاً من صور الخيال من تشبيه ونحوه فإنه يأتي بهامحسوسة طبيعية تثير في النفس ما تثيره الصور الواقعة، فخيال الجاحظ خيالٌ واقعيٌ يمده بأدق التفصيلات[١]وهذا ما سنوضحه في هذا المبحث.

أنواع المجاز:

١- المجاز الاستعاري:

تعد الاستعارة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، بوصفها جزءاً من المجاز ومكوناً بنائياً جوهرياً من مكونات الشعرية؛ لأنها تعمل على تكثيف الدلالة وتسهم في تعددها. فمن خصائصها التي توجب لها الفضل والمزية " أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر..."[٢]أي أنها تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة المتلقي بمخالفتها الاختبار المنطقي المتوقع. وقد ذهب (صمويل جونسن) إلى أن التعبير الاستعاري سمة رفيعة من سمات الأسلوب عندما

(١) ينظر:النثر الفني وأثر الجلحظ فيه :٢٣٨-٢٣٩.

(٢) معجم المفصل في علوم البلاغة البيان ، البديع ، المعاني : ٩٣.

يستعمل بشكل حسن لأنه يعطيك فكرتين في فكرة واحدة، وعزز هذا الرأي (ريتشاردز) بقوله: " إننا عندما نستعمل استعارة تكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين وهما يعملان معاً ومسندتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تقابل هاتين الفكرتين"(١).

والاستعارة مجاز قائم على التشبيه " استعملت فيه الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة لعلاقة بينها وهي تعتمد على التفاعل التام بين طرفيها بحيث يُخَيّلُ للمتلقي أن المشبه هو نفس المشبه به وذلك بإسقاط المشبه من الصورة "(٢).

وأبرز مميزات الاستعارة هو التخييل فضلاً عن المبالغة والانحراف(٣)، فالاستعارة بوصفها علاقة لغوية، تعد من وسائل البيان التي تقوم على اللغة، فعندما يحصل الشاعر معارفه اللغوية ويتمكن منها واعياً أساليبها واستخداماتها المبتكرة والجاهزة تظهر قرنه اللغوية فيتمكن من إحداث تجاوب وتفاعل بين اللغة والخيال فيتولد الشعر، لذلك عُدَّت الاستعارة بؤرة اللغة الجمالية، لردمها الحدود الفاصلة بين طرفي التشبيه خلافاً للتشبيه الذي يحتفظ بها وخلافاً للكناية التي تعتمد بينها وسائط؛ فالذي يتحكم في تحديد جماليتها ومركزيتها معاً أو عدمها هو السياق الذي توضع فيه الاستعارة.

فالاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، فهي تقف مع التشبيه مشاركة له في عملية التصوير الفني معتمدة في أساسها على الخيال للطرفين، إلاّ إنها تختلف عن التشبيه في محاولتها " تكثيف المشهد الصوري من خلال مداخلتها بين طرفين بطريقة استبدالية بحيث يحل طرف محل طرف آخر في الوقت الذي يحمل الطرف الحال صفات الطرف المحذوف محتفظاً بقابليته للسماح بالتقاطها وإدراكها، فتكون البنية قد رسمت المشهد الصوري بلغة مكثفة تكاد تتخطى سطحية التشابه والتماثل إلى حد التوحيد والاندماج بين الطرفين، والخروج بصورة جديدة في التجربة الشعرية "(٤).

ونجد الاستعارة لدى الجاحظ في رسائله أكثر توظيفاً من أنواع المجاز الأخرى، وهذا يبرهن أن الجاحظ لم يهمل التعبير بالاستعارة أو المجاز ولكنه لم يتوسع بها أو أنه لم يشعر

---

(١) صورة الرحيل ورحيل الصورة: ٢٦ .

(٢) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٢٢٠ .

(٣) ينظر: في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢: ٧٣ .

(٤)التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص: ٧٩ .

بالحاجة إلى التوسع فيها من خلال التزامه مذهب الواقعية أسلوباً في أدبه وليس من شك في أن الاستعارة والمجاز أكثر ما تقع للشعراء وللناثرين في الأدب الوجداني والتأملي وهي ألوان قليلة في رسائل الجاحظ، وقدر تعلق الأمر بما سنح له من فنون المجاز نجد أن تلك الفنون الاستعارية كانت مُعينة لواقعيته وليست مضادة لها فالمجازات الواردة على مستوى استبدال لفظة بلفظة أو على مستوى تجسيد حالة معنوية أو تشخيصها لا تخرج به إلى خيال أو تخييل بعيدين ويكون ورود المجاز عنده حيلة مستساغة خفيفة على النفس والذوق ولا غرابة في ذلك لأن الجاحظ قد ملك من زمام اللغة والقدرة على تطويعها وتمثلها ما أغناه من الإيغال بالفنون البيانيةواستعمالها وسائل للتصوير الفني.

وقد ذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن الجاحظ امتاز بعدم " عنايته بالتشبيهات والاستعارات إلاّ ما جاء عفو الخاطر أو كان الغرض منه تمثيل الواقع، وهذا طبيعي عند الجاحظ لأن الكتابة عنده ليست زخرفاً خالصاً يراد به الوشي والحلي وما يندمج في ذلك من صور وتشبيهات واستعارات بل هي معانٍ تؤدى في دقة، تفسر الواقع والأحداث تفسيراً لا تستره أسجاف الاستعارات والأخيلة وليس معنى ذلك أن الجاحظ لم يكن دقيق التصوير، فإنه إنما عزف عن الأخيلة، لما تضع أمام القارئ من مبالغات، أما بعد ذلك فإنه مصور عظيم..."[١].

وقد قسم عبد القاهر الجرجاني الاستعارة على: استعارة مفيدة وغير مفيدة[٢]، كما قسمها عدد من البلاغيين المتأخرين منهم الرازي[٣]، والسكاكي[٤]، والقزويني[٥]، وقد اجتهدنا في رسم تقسيماتها على وفق المخطط الآتي:

حذف أحد طرفي الاستعارة ← حذف المشبه ← الاستعارة التصريحية

(١)الفن ومذاهبه في النثر العربي، شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، ١٩٦٠م: ١٦٤ .

(٢)ينظر: كتاب أسرار البلاغة: ٢٩-٣١ .

(٣) ينظر: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز فخر الدين محمد بن عمر الرازي [ت٦٠٦هـ] تحقيق وتقديم د.ابراهيم السامرائي ود.محمد بركات ابو علي – دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان – ١٩٨٥م: ١٢٧ .

(٤)ينظر: مفتاح العلوم: ٣٧٣ .

(٥)ينظر: الايضاح :١٠٥ .

حذف المشبه به ← الاستعارة المكنية

المستعار:
- جامداً ← الاستعارة أصلية
- مشتقاً أو فعلاً ← الاستعارة تبعية

الصفات التي تعقب الاستعارة:
- مناسبة للمشبه ← الاستعارة مجردة
- مناسبة للمشبه به ← الاستعارة مرشحة
- مناسبة للمشبه والمشبه به أو العكس ← الاستعارة مطلقة

من جهة الإفراد والتركيب:
- مفردة
- مركبة (تمثيلية)[١]

وسنتناول في بحثنا هذا أشهر أنواعها:

أ- **الاستعارة المكنية:** تمثل الاستعارة المكنية واحدة من أهم أنواع الاستعارة لما لها من أثر عميق في ذهن المتلقي، والسبب في ذلك أنها تتميز" بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملاءماته محله مما يفرض على المتقبّل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكشف أثرها حقيقة الصورة "[٢]، فهي إذن ما حذف منها المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه الذي به كماله أو قوامه، وإثبات هذا اللازم للمشبه به هو الاستعارة التخيلية، وبذلك تكون الاستعارة التخيلية قرينة المكنية لا تفارقها، إذ لا استعارة بدون قرينة، وهي ما كان المستعار له فيها غير محقق لا حسّاً ولا عقلاً بل يكون صورة وهمية محضة لا يشوبها شيء من التحقيق بقسميه. ومن النصوص التي وردت فيها الاستعارة المكنية قول الجاحظ في رسالته (فصل ما بين العداوة والحسد)[٣]: "... **وحسد الجاهل أهون شوكة، وأذلّ محناً من حسد العارف الفطن لأن الحاسد الجاهل يبتدر إلى الطعن على الكتاب في أول وهلة يقرأ عليه، من قبل استتمام قراءته ورقة واحدة، ثم لا**

(١)ينظر: جواهر البلاغة :٣٠٣- ٣٣١.

(٢)خصائص الأسلوب في الشوقيّات، محمد هادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١: ١٦٦

(٣)ينظر: جواهر البلاغة: ٣٠٣-٣٣١ .

يرضى بأيسر الطعن وأخفّه حتى يبلغ منه إلى أشدّه وأغلظه من قبل أن يقف على فصوله وحدوده. وليس ثلبه مفسّراً مفصّلاً، ولكنه يجمل ذلك ويقول: هّذا خطأ من أوله إلى آخره، وباطل من ابتدائه إلى انقضائه، ويحسب أنه كلما ازداد إغراقاً وطعناً وإطناباً في الحمل على واضع الكتاب كان ذلك أقرب إلى القبول منه. وهو لا يعلم أن المستمع إليه إذا ظهر منه على هذه المنزلة استخفّ به، وبكّته بالجهل، وعلم أنّه قد حكم من غير استبراء، وقضى بغير رويّة، فسقط عنه وبطل، والحاسد العارف الذي فيه تقية ومعه مسكة وبه طعم أو حياة إذا أراد أن يغتال الكتاب ويحتال في إسقاطه، تصفّح أوراقه، وقف على حدوده ومفاصله وردد فيه بصره، وراجع فكره، وأظهر عند السيد الذي هو بحضرته وجلسائه، ومن التثبّت والتأنّي حبالةً يقتنص بها قلوبهم، وسبباً يسترعي به ألبابهم، وسُلَّماً يرتقي به إلى مراده منهم، وبساطاً يفرش عليه مصارع الخُدَع، فيوهم به القصد إلى الحق والاجتباء له. فربّما استرعى بهذه المخاتل والخدع قلب السيّد الحازم".

فالمتمعن في هذا النص يطالع أكثر من استعارة، فالجاحظ وظف الصورة الاستعارية في حديثه عن الحاسد الجاهل والحاسد العارف، إلاّ لأنه كثّف الصورة في الحديث عن الحاسد العارف، واستعمل المعنى الحرفي الإخباري في حديثه عن الحاسد الجاهل ما عدا قوله (والحاسد الجاهل يتردد إلى الطعن على الكتاب من أول وهلة)، وهي صورة غرضها التهوين من عمل الحاسد الجاهل، ليس غير، والاستعارة في قوله(الطعن على الكتاب)، فاستعار كلمة (الطعن) وهي لفظة مشاعة في قاموس ميدان الحرب، وهي الضرب بالرمح أي أن عمل الحاسد الجاهل لا يتجاوز الطعن الذي لا يقتل.

وعندما يتحول الحديث عن الحاسد العارف استخدم الجاحظ عبارة (يغتال الكتاب ويحتال في إسقاطه) وهي شديدة الوقع والتأثير كما ترى؛ إذ شبّه الكتاب بالإنسان الضحية الذي يُقتل غيلة أي بمكر وخديعة وهي استعارة مكنية، ثم أتبع هذه الصورة الاستعارية باستعارة مكنية أخرى وهي (ويحتال في إسقاطه)، فكما شخص الكتاب في الاستعارة الأولى شخّصه في الاستعارة الثانية فشبّه الكتاب بإنسان يسقط، والسقوط هنا استعيرَ للتقليل من شأنه، وإنزال منزلته أو قل لتحقيره والازدراء به.

ثم بعد أن يرسم لنا صورة الحاسد العارف وهو يغتال الكتاب ويسقطه من عيون الناس، إذا به يرسم صورة أخرى مترتبة على الصورة الأولى، وهي كيف يؤثر في الحاضرين

والمستمعين إليه؟ أي كيف يقنع الحاضرين بهشاشة الكتاب وضعفه؟ إذ يقول الجاحظ: (وأظهر عند السيّد الذي هو بحضرته وجلسائه، من التثبّت والتأني حبالةً يقتنص بها قلوبهم، وسبباً يسترعي به أسبابهم، وسُلّماً يرتقي به إلى مراده منهم وبساطاً يُفرشُ عليه مصارعَ الخُدعَ فيوهم به القصد إلى الحق والاجتباء له).

والحبالة هنا يكنّى بها عن الموت، والحبالة: التي يُصادُ بها وجمعها حبائل[١]، قال لبيد[٢]:

حبائله مبثوثةٌ بسبيلهِ ويغنى إذا ما أخطأتهُ الحبائلُ

واحتبله: أخذهُ وصاده بالحبالة، أو نصبها له وحبلته الحبالة: علقته وجمعها حبائل، واستعار الراعي للعين وإنها علقت القذى كما علقت الحبالة الصيد [٢] فقال[٢]:

وبات بثدييها الرضيع كأنه قذى حبلته عينها لا ينيمها

فإذا كان الراعي قد استعارها للعين حين علقت القذى، فإن الجاحظ هنا جعلها مشبهاً به،إذ شبه المراجعة بالحبالة، وما يهمنا من هذه الصورة هنا ليس التشبيه، لأننا لسنا بصدد دراسته، وإنما يهمنا الاستعارة التي أعقبت التشبيه وهي استعارة مكنية، إذ شبه القلوب بالطيور أو أي (صيد) يصطاد بالحبالة بجامع الاحتواء والاستيلاء، فهو إذن يؤثر في الحاضرين أو المتلقين من جهة أنه يجعل من مراجعته لكتاب شَرَكاً أو حبالة يصطاد بها قلوب الحاضرين، فلا يند عن الوقوع فيها أحد، حتى قلب السيد الحازم على حد تعبيره فإنه لا يندّ عنها وهذا دليل على إحكام الحبالة.والجاحظ في هذه الصورة بنوعيها التشبيه والاستعارة المكنية يريد أن يتوسل أن الصائد هو الحاسد العارف، والمصيدة وهي (الحبالة) و(الصيد) هو قلوب الحاضرين.

وفي قوله في رسالة (النساء): "... **فلنا أمٌ واحدة فإنه لم يكن ليدع التشاغل بشمّها وبِرَشْفِهاواحتضانها، وتقبيل قدميها، والمواضع التي وَطِئَتْ عليها، ويتشاغل بالرقص**

---

(١)لسان العرب، مادة (حبل)

(٢)ديوانه ، تح :إحسان عباس ، الكويت ، ١٩٦٢: ١٢٢.

(٢)لسان العرب، مادة (حبل)

(٢) ديوان الراعي النميري ، تح: راينهرت فايبرت ، المعهد الألماني للأبحاث الشرقيّة ، بيروت ، ١٤٠١ هـ / ١٩٨٠م : ٧٥.

المباين لها، والصراخ الشاغل عنها، فأماحلّ الحُبْوة، والشّد حُضْراً*عند رؤية الحبيبة، فإن هذا محالاً يحتاج ذكره لوجوده وكثرة استعمالهم له فكيف وهو إن خلا بمعشوقه لا يظنّ إن لذّة الغناء تشغله بمقدار العش من لذته، بل ربّما لم يخطر له ذلك الغناء على بال، وعلى أن ذلك الطرب مجتازٌ غير لابث، وظاعنٌ غير مقيم، ولذّة المتعاشقين راكدة أبداً، مقيمة غير ظاعنة..."[1].

فالناظر إلى هذا النص يلمس أنه مشتمل على الاستعارة ولاسيّما المقطع الأخير (على أن ذلك الطرب مجتاز...) إذ يعقد الجاحظ مقارنة بين لذّة الطرب ولذّة العشق فشبه لذّة الطرب بأنها كالإنسان الذي يجتاز المكان ولا يلبث فيه، وبالراحلة الظاعنة التي لا تقيم في المكان الذي لا تمر عليه.أما لذّة العشق فعلى العكس من ذلك تماماً، فقد شبهها بالماء الراكد أبداً والراحلة المقيمة. والصورة في كلتا اللذتين استعارة مكنية إذ حذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه، وهدفها في لذّة الطرب هو بيان عدم استقرار هذه اللذة؛ لأنها تنتهي بانتهاء زمن الطرب نفسه، أما الصورة في لذّة العاشقين، فهدفها بيان مدى استقرار هذه اللذّة في نفوس العاشقين.

ولنأخذ نصاً آخر عن الاستعارة المكنية، إذ نلاحظ الجاحظ كيف وظفه في(رسالة المعاش والمعاد)[2]إذ يقول: "... **فلما مَحَضَتْك*الخبرة، وكشفك الابتلاء عن المحمدة، وقضت لك التجارب بالتقدمة، وشهدت لك قلوب العامة بالقبول والمحبة وقطع الله عذر كل من كان يطلب الاتصال بك، طلبتُ الوسيلة إليك والاتصال بحبلك ومتَتُّ**بحرمة الأدب، وذمام كرمك، وكان من نعمة الله عندي أن أجعل أبا عبد الله–حفظه الله– وسيلتي إليك، فوجدت المطلب سهلاً، والمراد محموداً، وأفضيت إلى ما يجوز الأمنية ويفوت الأمل، فوصلتَ إخاي بمودتك، وخلطتني بنفسك، وأسَمتني في مراعي ذوي الخاصة بك، تفضلاً لا**

---

*) الحُضر: بالضم أصله عدو الفرس.

(٣)رسائله: ١٤٣/٣ .

(٢)م . ن: ٧١/٤–٧٢ .

*) محضهُ محضاً ومحصه تمحيضاً: خلصه مما يشوبه أو يعيبه.

**) المتُّ التوسّل بقرابة أو بحرمة .

مجازاة، وتطولاً لا مكافاة فأمنتُ الخطوب، واعتليت على الزمان، واتخذتك للأحداث عُدَّة ومن نوائب الدهر حصناً منيعاً...".

في هذا المقطع نلحظ تتابع الصور الاستعارية، فقد عمد الجاحظ إلى استدراج المخاطب فيوقعه من حيث يدري أو لا يدري في سحر بيانه الذي يرسمه بدقة متناهية، مراعياً فيه الأبعاد والزوايا والتدرج والتناسب، فالنص في مقام المدح بيان العلاقة التي تربط بينه وبين المخاطب.فيبدأ بالصورة الأولى في قوله: (فوصلت إخاي بمودّتك، وخلطتني بنفسك، وأسمتني في مراعي ذوي الخاصة بك) حيث جسد كلاً من الإخاء والمودة وجعلها كطرفي حبل وصلهما الممدوح، وهي استعارة.

وبعد الانتهاء من هذه الصورة، يبدأ بالصورة الثانية وهي (خلطتني بنفسك) فبعد أن اتصلا في المرحلة الأولى انتقل إلى مرحلة أكثر قرباً وأعظم لحمة عبر عنها في هذه الصورة، حيث شبه نفسه ونفس ممدوحه(صاحبه) بشيئين ماديين يمكن أن يخلطا فيكونا شيئاً واحداً، وهذه قمة التلاحم وذروة القرب، وهي استعارة مكنية كذلك.

وبعد أن مزجه بنفسه وصارا شخصاً واحداً من شدة القرب، جاءت الصورة الثالثة لتعطيه صلاحيات ممدوحه في علاقته مع ذوي الخاصة به، حيث تبدأ هذه الصورة (وأسمتني في مراعي ذوي الخاصة)، حيث شبه نفسه بالدابة السائمة التي ترتع وتلعب في المراعي حيث تشاء وبلا رقيب وكأنها صاحبة المرعى وهي استعارة مكنية أيضاً.

وهذا التتابع في الصور الذي جاء به الجاحظ، إذ جعل المتلقي ينتقل به من مرحلة الاتصال العادي إلى مرحلة الاتصال العميق (الامتزاج) ومن ثم إلى مرحلة التوحد والتخويل، ويجعله كالسائمة في مراعي ذوي الخاصة به يصل إلى القمة؛ لأنه حظي بثقة الممدوح وصار أقرب من ذوي الخاصة به.

وفي رسالته (العثمانية)[1]نلاحظ كيف أن الجاحظ يتفنن برسم الصورة من خلال الاستعارة، إذ يقول: "...**وقد نجد الصبيّ الذكيّ يعرف من العروض وجهاً، ومن النحو صدراً**

---

(١)رسائله: ٣٣/٤ .

*) الحشو من الناس، بفتح الحاء، والحشوة بضمها: الرذال منهم ومن لا يعتمد عليه. ومثله الطغام بالفتح.

**) أي بمنزلة الجوارح من البدن، وجوارح الإنسان: أعضاؤه وعوامل جسده، كيديه ورجليه، لأنّهنّ يجحن الخير والشر، أي يكسبنه.

ومن الفرائض أبواباً، ومن الغناء أصواتاً، فأما العلم بأصول الأديان ومخارج الملل، وتأويل الدين، والتحفظ من البدع وقبل ذلك الكلام في حجج العقول، والتعديل والتجويد، والعلم بالأخبار وتقدير الأشكال، فليس هذا موجوداً إلاّ عند العلماء، فأما الحشوُ والطغام*، فإنما هم أداةٌ للقادة، وجوارح للسادة، وإنما يعرف شدة الكلام في أصول الأديان من قد صَلِيَ به، وسال في مضايقه، وجاثى***الأضداد، ونازع الأكفاء".**

هذا النص في حديثه عن الكلام في أصول الأديان (علم الكلام) لا يعلم بملابساته وعلله، وكل ماله صلة به وتأثير عليه، إلاّ العالم المتبحر فيه، الذي غاص في أعماقه وأخرج درره وياقوته، العالم الذي صقلته الخبرة والتجربة في ميادين بحثه ودرسه حتى عدّ طلعة لا يباري، وقامة تمد لها الأعناق، أما الصبيان والحشو والطغام فما يأتون به في هذا الميدان ما هو إلاّ " رجيعٌ بهرجٌ ولغوٌ ساقطٌ "[١].

وموطن الشاهد في النص السابق هو قوله (من قد صلي به وسال في مضايقه) إذ شبه شدة الكلام في أصول الأديان (علم الكلام) بالنار التي يصطلى بها فمن صلي بالكلام اتصل به اتصالاً مباشراً، وهي كنايةكذلك عن عمق الاتصال بالكلام، والمداومة على مدارسته. جاء في لسان العرب (صليتُ القناة) قوّمتها بالنار، وصلي النار وصلي بها "يَصْلَى النَّارَ الْكُبْرَى" وتصلاها وتصلّى بها (...) وشاة مصليّة: مشوية[٢].ومن المجاز صليت بفلان وبأمر كذا: منيتُ به[٣].

وأذن صلي بالكلام، استعارة، استعارة مكنية، شبه فيها الكلام بالنار التي تصلي (تشوي) من اقترب منها ولامسها، وهي مناسبة للمشبه الذي هو شدة الكلام ووعورته، إذ لا يعرفها من الناس إلاّ من عاش في أغواره وعرف مساربه، هذا فيما يخص الصورة الأولى.

أما الصورة الثانية التي جاء بها الجاحظ (وسال في مضايقه)، ما أروعها من صورة؟!، إذ أخذت بأعناق الصورة الأولى التي سبقتها في تفاعل وتكامل مدهش، إذ بعد أن

***) جاثاه: جلس معه على ركبتيه للخصومة.

(١) رسائله: ٣٣/٤ .

(٢)أساس البلاغة: ٣٦٠ .

(٣) م . ن : ٣٦١ .

صلي وانصهر، إذ به يسيل ويسري في المضايق التي لا يمكن أن يسري فيها ما لم ينصهر ويتحوّل سائلاً.

إذن فقد شبه الجاحظ المشتغل بالكلام في أصول الأديان (علم الكلام) بالسائل المذاب الذي ينسرب في المضايق بسهولة ويسر وهي استعارة مكنية، فصلى أولاً وبعد أن انصهر سال في المضايق وبهاتين الصورتين استطاع الجاحظ أن يعبر عن المستوى العلمي والفكري والمهاري الذي يؤهل العالم للاشتغال بصناعة الكلام في أصول الدين.

واللافت للانتباه أن الجاحظ في صوره ربط بين شيئين أجنبيين، ربط بين معرفة شدة الكلام في أصول الأديان وبين الاصطلاء بالنار، كما ربط بين معرفة الإنسان بدقائق الكلام في أصول الأديان بالسائل المذاب المنسرب في المضايق، هذا الربط العجيب القريب يجعل الخيال يسبح في فضاء ما تتضحه الصورة من أفكار وتصورات وإيحاءات تؤدي به في نهاية الأمر إلى تمثل المعنى بكل تجلياته والإحساس به من جوانب شتى وبهذين الأمرين (تمثل المعنى والإحساس به) تكون الصورة الاستعارية قد حققت غايتها الجمالية.

ومن خلال ما تقدم يظهر أن الاستعارة المكنية لا تنفك عن التخييل الذي هو واحد من مقومات الشعرية، فهذه الاستعارة أي المكنية غنية بالخيال والمبالغة، فالخيال فيها أظهر، والمبالغة أوضح وهذا من جمال أسلوب الاستعارة، حين يجسد ما تعتمل به النفوس من ضروب المشاعر، وألوان الأخيلة والأفكار، فيبث الحياة والحركة في الجماد ويبدو الكون في مشاركة وتفاعل.وأن أغلب البلاغيين يرى أن الاستعارة المكنية أبلغ من الاستعارة التصريحية[1]،وذلك لأنها تستدعي كد الذهن للغوص على المعنى واستنباطه، فإن الخيال يفعل فعله في الاستعارة المكنية ولهذا تخرج مستويات التصوير فيها إلى التجسيم والتجسيد.

ب- الاستعارة التصريحية:

تعرف الاستعارة التصريحية بأنها ما صرح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه، أي ذكر في تركيبها-الاستعارة التصريحية- المشبه به الذي هو (المستعار منه) صريحاً، ويحذف

(١)ينظر: المجاز في البلاغة العربية،مهدي صالح السامرائي ، دار الدعوة ، حماة – سورية ، ط/١ ، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م: ١٥٤ .

(٢) ينظر : المعجم المفصل في علوم البلاغة ،البيان، البديع،المعاني :١٠١ .

(المشبه) الذي هو (المستعار له) الذي يكتسب بحذفه التعبير معاني جديدة وإيحاءات وجمالية نتيجة تفاعل طرفي الاستعارة (المستعار منه والمستعار له).

ومن النصوص التي تضمنت الاستعارة التصريحية قول الجاحظ مادحاً الكتاب في رسالته (مدح الكتب والحث على جمعها)[١]: "... **ومن لك بواعظ ملهٍ وبيارد حار، ومن لك بطبيب أعرابي، وبروميّ هندي وبفارسيّ يونانيّ وبقديم مولّد وبميّت ممتّع به، وبشيء يجمع الأول والآخر والناقص والوافر والشاهد والغائب، والحسن وضده، وبعد فمتى رأيت بستاناً يحمل في ردن، وروضة تقلّب في حجر، ينطق عن الموتى، ويترجم كلام الأحياء، ومن لك بمؤنس لا ينام إلا بنومك، ولا ينطق إلاّ بما تهوى، آمن من أرض، وأكتم للسر من صاحب السر...**" .

فالجاحظ يصور أوصاف الكتاب، فحذف المشبه وهو الكتاب وأبقى المشبه به (طبيب أعرابي ورومي وهندي وفارسي ويوناني وقديم مولّد وبميّت ممتع به وشيء يجمع الأول والآخر، والناقص والشاهد والغائب والحسن وهذه وبستاناً وروضة وناطق ومؤنس ومترجم، وآمناً وكاتم) على سبيل الاستعارة التصريحية، وهذا كله يدل على الكتاب وتنوب منابه.

ج- الاستعارة التمثيلية :

يعد عبد القاهر الجرجاني أول من تحدث عن هذا النوع من الاستعارة إذ يقول: "إعلم أنك تجد الاسم وقد وقع من نظم الكلام الموقع الذي يقتضي كونه مستعاراً وذاك، لأن التشبيه المقصود منوط به مع غيره، وليس له شبه ينفرد به على ما قدمت لك من أن الشبه يجيء منتزعاً من مجموع جملة من الكلام"[٢]، أما المحدثون فيعرفونها بقولهم: " يعد العرب الاستعارة التمثيلية بالتركيب يستعمل في غير ما يوضع له في الأصل لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة معناه الأصلي[٣]أو هي ما كانت العلاقة فيها المشابهة بين هيأة المستعار منها وهيئة المستعار لها وذلك " بأن تشبه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو

(١)رسالة في مدح الكتب والحث على جمعها: ٣٣٦ .

(٢)أسرار البلاغة: ٢٣٧ .

(٣) خصائص الأسلوب في الشوقيّات: ١٦٧ .

أمور أخرى، ثم ترعي أن الصورة المشبهة من جنس الصورة المشبهة بها فيطلق على الصورة المشبهة اللفظ الدال بالمطابقة على الصورة المشبه بها مبالغة في التشبيه"(١).

ومن النصوص التي وردت فيها استعارة تمثيلية، قول الجاحظ في رسالته (التربيع والتدوير): " **وبعد فمن وهب الكبير فكيف يقف عند الصغير ومن لم يزل يعفو عن العمد كيف يعاقب عن السهو؟ ولو كان عظم قدري هو الذي عظم ذنبي لكان عظم قدرك هو الذي شفع لي، ولو استحققت عقابك بإقدامي عليك مع خوفي لك لاستوجبت عفوك عن إقدامي عليك بحسن ظني بك... فلك من كل شيء صفوته وشرفه، ولبابه وبهاؤه وهل يضير القمر نباح الكلب، وهل يزعزع النخلة سقوط البعوضة؟!**"(٢).

في هذا النص طلب العفو من أحمد بن عبد الوهاب بأسلوب المزاح الساخر، ويكون أكثر سخرية عندما يقول له(لك من كل شيء صفوته وشرفه ولبابه وبهاؤه) فلا يضر ولا يؤثر فيه أي كلام سيئ يقال فيه هذا هو المعنى الحقيقي للعبارة الأخيرة، لكن نتساءل لماذا عدل عنه الجاحظ إلى التعبير المجازي؟ وكيف وصف الجاحظ التعبير المجازي في التعبير عن هذا المعنى؟

يتم الجواب عن هذين السؤالين عندما نسلط الأضواء على الاستعارتين التمثيليتين اللتين وظفهما الجاحظ في هذا النص وهما (وهل يضير القمر نباح الكلب؟!) و(هل يزعزع النخلة سقوط البعوضة؟!).

فالصورتان السابقتان، استعارتان تمثيليتان، إذ شبه الجاحظ حاله وهو يذم أحمد بن عبد الوهاب ذلك الرجل الفاضل بحال القمر ونباح الكلب، وبحال النخلة التي لا يزعزعها سقوط البعوضة، بجامع عدم التجانس وعدم التأثير، فكل عنصر من عناصر الصورة يقابلها عنصر من عناصر المشبه، فالقمر يقابله أحمد بن عبد الوهاب ونباح الكلب يقابله ذم الجاحظ لأحمد بن عبد الوهاب والاستفهام الوارد في هاتين الصورتين استفهام مجازي غرضه النفي ،وتقديرالكلام: لا يضير القمر نباح الكلب، ولا يزعزع النخلة سقوط البعوضة.

---

(١)علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م: ٣٤١ .

(٢)رسالة التربيع والتدوير:٦٢.

٢- **المجاز المرسل والعقلي*:**

سمّي المجاز المرسل مرسلاً لتعدد علاقاته ويقوم على استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل المعتاد لعلاقات كثيرة منها (الكلية والجزئية والمحلية والحالية والسببية والمسببة والآلية...) [١].

تكلم عبد القاهر الجرجاني على هذا النوع البلاغي وكانت نظرته قد انمازت بالوضوح والدقّة، وأشار إلى هذا النوع من أساليب الكلام مجاز فضلاً عن ذلك إن التجوز به من خلال اللغة لا من خلال العقل ، وأوضح أنه مجاز في المفرد، وقد عني بقوله هذا أنه يكون في المثبت لا في الإثبات، أما نقل اللفظ فيه فيكون من موضعه الأول إلى الثاني لأجل ملابسة أو نوع صلة لا للمشابهة. ويفهم من قوله أنه فضّل هذا المجاز على الاستعارة،في قوله: " كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة "[١].

للمجاز المرسل علاقات تحدث عنها العلماء وفصّلوا فيها القول[٢]، ولا يتسع المقام لعرض تلك العلاقات، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لم يتوسّع الجاحظ في رسائله في استعماله على النحو الذي وظفت فيه الاستعارة، ونجد أن أبرز علاقات هذا المجاز في رسائله هي (المسببية) و(الجزئية) و(المحلية):

١) **المسببية:** وفيها أطلق المسبب وأراد السبب:

---

*) المجاز العقلي: وهو من الألوان البلاغية التي تكلم عليها علماء البلاغة المتقدمون إذ فُصّلَ القول فيه وأطلقوا عليه تسميات عديدة كالمجاز الحكمي والعقلي والإسنادي والمجاز في الإثبات. (ينظر: التسهيل لعلوم التنزيل: ١٣٥/١. وهذه التسميات وإن اختلفت لفظاً فقد اتفقت معنى في أنها إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي(أسرار البلاغة:٣٥٦). لم يرصد الباحث شاهداً على هذا المجاز في رسائل الجاحظ.

(١) ينظر : المعجم المفصل في علوم البلاغة البيان، البديع، المعاني : ٦٣٩ .

(٢)أسرار البلاغة: ٣٦٨ .

(٣)التفسير الكبيراو (مفاتيح الغيب)، فخر الدين الرازي ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، منشورات محمد علي بيضون ، الطبعة الاولى ، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م : ١٣٩/١٠ .

وهو في قول الجاحظ: " **ولو رأيت عبرة لا ترقى ودموعاً لا تفيض**"[١]، فهنا ذكر المسبب وهو لفظ (العبرة) ولفظ (الدموع) وأراد السبب الذي هو الحزن.

٢) **الجزئية:** وفيها أطلق الجزء وأراد الكل:

وهو في قول الجاحظ في رسالته(المودة والخلطة): " **صرت للقوم عيناً ولهم مجهراً**"[٢]، أطلق لفظة (عين) وهي جزء من النوم وأراد الكل.

٣) **المحلية:** وفيها ذكر المحل وأراد الحال فيه:

كقوله " **الصبي الذي لم ينبت فمه...**"[٣]، هنا ذكر المحل وهو الفم وأراد به الأسنان التي تنبت في الفم.

ومن خلال ما تقدم فإن الجاحظ وظف المجاز المرسل لخدمة أفكاره لأن المجاز المرسل معلوم بأنه فن متّسع رحب ينبسط بين يدي الأديب البليغ ليعبر عما يستجد في حياته من مدلولات وليجسد مشاعره وأفكاره بلا عائق من قيد لغوي غير الذوق السليم والأسلوب العربي الأصيل الذي ترسم شواهده الفنية أسس التعبير وسبيل التفنن[٤].

رابعاً: شعرية الكناية:

لون من ألوان الشعرية، وباب من أبواب البيان ومظهر من مظاهر الصورة في الأدب العربي، الذي يختص بالتعبير عن المعنى الواحد بطرائق مختلفة ووضوح الدلالة عليه، وتدخل– الكناية– في مضمار الخفاء والتأويل، اللذين يعدان العمود الذي ترتكز عليه مجمل الأساليب البيانية، على الرغم من الاختلاف الحاصل في تحديد الكناية، وماهيّتها ومعناها، وما يندرج تحتها من معان وأساليب بلاغية أخرى كالتعريض والتلويح والرمز والإشارة[٥].

---

(١)رسالة لم تنشر للجاحظ: ٤٢ .

(٢)رسائله: ١٧٩/٤ .

(٣)رسالة لم تنشر للجاحظ: ٤٥ .

(٤)ينظر: البلاغة والتطبيق:د. أحمد مطلوب، و د. كامل حسن البصير، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ١٩٨٢م ٣٣٦ .

(٥)ينظر: البلاغة والتطبيق: ٣٦٧–٣٧٠ .

على الرغم أن البحث يتفق مع الرأي الذي يقول بأن هذه الأربعة(كلّها طرق للكناية وإن اختلفت)[١].

أما حدّها فهو أن يريد الأديب الدلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى بل لفظ يدلّ على معنى هو ردفه وتابع له[٢]. وقد ذهب الجرجاني إلى أن الكناية تعني: " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[٣]، وقد نص الجرجاني على أنه " قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"[٤]، فضلاً عن جمالها الذي تكاد تشعر به وأنت تنعم النظر في محتوى القول الذي يضم في جوفه معنى مجازيّاً خفيّاً يحتاج منك إلى تأمل وتفكر مشحونين بما لديك من معرفة بخفايا التعبير وأسرار اللغة " ففي الصورة الكنائية إيهام، لكنه ليس لغزاً، وإنما إيهام مفتاحه معه، والمتلقي حينما يتعرف على المعنى الذي يقصده المتكلم ويشير أليه في الصورة الكنائية بعد معاناة وتفكر فإنه يحس بالمتعة والسعادة "[٥].

والكناية في الأدب العربي تمثل" مظهراً من مظاهر المجاز في التعبير عن الأشياء بما يلائمها من أوصاف لإضفاء الغموض عليه"[٦]، وذلك لأنها تقدم المعنى المجاور للمعنى للمعنى الحقيقي.

ومن أسباب بلاغة الأسلوب الكنائي" أنه يضع المعاني في صور المحسوسات"[١].
ومن هنا تتحقق بلاغة الكناية فمن حيث أنها على حد قول بعضهم تمثل العدول عن

---

(١)وهي التقسيمات التي أقامها المتأخرون من البلاغيين في ضوء السياق الذي يفهم منها، وفي ضوء الوسائط التي توصل القارئ إليها، ينظر: البلاغة والتطبيق: ٣٧٣ .

(٢) ينظر: نقد الشعر: ١٥٧، العمدة: ١/٤٧٧-٤٩٢ .

(٣) دلائل الإعجاز: ٥٢ .

(٤) م . ن : ٥٢

(٥)الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ٢٣٠ .

(٦)بنية القصيدة العربية، البحتري أنموذجاً، د. صلاح مهدي الزبيدي، ط١، دار الجوهرة للتوزيع والنشر، عمان، ٢٠٠٤م.: ١٠٦ .

التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور المتروك. فإنها تساعد في ذلك على" إثبات المعنى به كدعوى الشيء، ولا شك أن دعوى الشيء ببينة أبلغ في إثباته دعوة بلا بينة "(٢).

إذن فالكناية من الأساليب البيانية التي وظفها الجاحظ في رسائله، لكن بشكل قليل جداً وهذا يرجع إلى واقعية الجاحظ التي لم تحوجه كثيراً إلى باب الرمز والكناية أو الإيماء أو التلوح.

وبالنظر إلى قلة الشواهد التي ترقى إلى مستوى فني مقصود في أدب الجاحظ بوسيلة الكناية إلاّ أننا سوف نقف على بعض الشواهد التي جاءت في رسائله إذ يقول في رسالته (ما بين العداوة والحسد)(٣): " وكنت امرأً قليل الحساد، حتى اعتصمت بعروتك، واستمسكت بحبلك، واستذريتُ*في ظلّك، فتراكم عليّ الحساد وازدحموا، ورموني بسهامهم من كلّ أوبٍ وأفقٍ، وتتابعوا عليّ تتابع الدّبْرِ**، على مشتار العسل، ولئن كثروا لقد كثر بهبوب ريحك أخواني وبنصرة أيامك وزهرة دولتك خُلاّني...".

فقد تم توظيف هذه التقنية الشعرية المتمثلة بالكناية في التركيب الاستعاري (العروة والحبل والظل) إلى شخص الخليفة على سبيل التجسيم، ولكنه وظف الاستعارة إلى دلالات كنائية إذ المتحصل هنا التكنية من الممدوح، فصار محسوداً يغار منه الآخرون.

وفي نص آخر للجاحظ في رسالته(الحاسد والحسود)(٤): " **وما أُحبُّ أن تكون عن حاسدك غبيّاً وعن همّك، بما في ضميره نسيّاً، إلاّ أن تكون للذل محتملاً، وعلى الدناءة مشتملاً، ولأخلاق الكرام مجانباً، وعن محمود شيمهم ذاهباً، أو تكون بك إليه حاجة، قد**

---

(١)الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق د. حفني محمد شرف، ط١، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ – ١٩٦٥م: ٤٤٨ .

(٢)الإيضاح: ٣٢٩ .

(٣) رسائله: ٣٦٧/١ .

*) استذرى بالشجرة/استظل بها وصار في دفئها، واستذرى بفلان: التجأ إليه، وفي الأصل(واستذرأت).

**) تتابع على الشيء: تهافت فيه وأسرع وتساقط، وفي الحديث: " ما يحملكم على أن تتابعوا في الكذب، كما يتتابع الفراشيّ في النّار" وفي الأصل (تتابعوا على تتابع)، والدبر: جماعة النحل.

(٤)رسائله: ١٧/٣.

صيَّرَتْكَ لسهام الرّماة هدفاً، وعرضك لمن أرادك غرضاً، وقد قيل على وجه الدّهر:"الحرّة تجوع ولا تأكل بثدييها "[1].

نقرأ أثر المؤثرات البلاغية في تفعيل النص على المستويين التركيبي والدلالي من خلال الفاعلية الكنائية، المتجسدة في ذلك المثل المأثور" الحرّة تجوع ولا تأكل بثدييها " كناية عن العفة والشرف.ويتابع الجاحظ الكنايات في النص نفسه إذ يقول: "... **وأرحتنا من طلب التحصيل، ولكني أخاف عليك أن قلبك لصديقك غير مستقيم، وأن ضمير قلبك له غير سليم، وأن رفعت القذى عن لحيته، وسوّيت عليه ثوبه فوق مركبه، وقبَّلْتَ صبيّهُ بحضرته، ولبست له ثوب الاستكانة عند رؤيته، واغتفرت له الزلّة*، واستحسنت كل ما يقبح من جهته، وصدّقته على كذبه، وأعنته على فَجْرَتِه، فما هذا العَناءُ: كأنّك لم تقرأ المعوّذة، ولم تسمع مخاطبته نبيّه صلى الله عليه وسلّم، في التّقدمة إليه بالاستعاذة من شرّ حاسد إذا حسد**"[2].

في هذا النص الموجز المكثف، ثلاث آليات بلاغية أسهمت في إنتاج التأليف اللغوي للكناية، ونستطيع أن نعد هذه اللآليات الثلاثة صوراً بلاغية تقنية، يمكن تشخيصها بالكناية التي نجدها متوفرة في الجمل الثلاث، الأولى: (رفعت القذى عن لحيته)، والثانية (سوّيت عليه ثوبه فوق ركبته)، والثالثة (قبّلت صبيّه في حضرته) فالدلالةالناجمةعن تلك العلاقات الثلاث تعبر عن كناية التظاهر بالمداراة والتحبب.

ويستمر الجاحظ بكناياته في النص نفسه إذ يقول: " أتطلبُ ويحك أثراً بعد عين، أو عطراً بعد عروس أو تريد أن تجتني عنباً من شوك أو تلتمس حلب لبنٍ من حائل*، إنك إذن أعيا من باقل، وأحمق من الضبع، وأغفل من هَرِم**[3].

النص بأكمله يعبر عن الكناية، إذ حقق دوره الفاعل في التعجيز وبطلان الأمر.

---

(١)مجمع الأمثال، الميداني ابو الفضل احمد بن محمد بن احمد بن ابراهيم النيسابوري (ت٥١٨هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط٣ ،دار الفكر – بيروت ١٣٩٣هـ ، ١٩٧٢م: ٢١٥/١ .

(٢)رسائله: ١٧/٣ .

*) حائل: الناقة التي انقطع حملها سنة أو سنوات حتى تحمل .

(٣)رسائله: ١٩/٣-٢٠ .

وقد كنى الجاحظ في رسالته (العثمانية)[١]إذ يقول: "... **إنما يعرف شدة الكلام في أصول الأديان من قد صلي به وسال في مضايقه وجاثى الأضداد ونازع الأكفاء**". فالشاهد هنا (من قد صلي به وسال في مضايقه) إذ شبه شدة الكلام في أصول الأديان (علم الكلام) بالنار التي يصطلى بها، فمن صلي بالكلام اتصل به اتصالاً مباشراً، وهي كناية كذلك عن عمق الاتصال بالكلام والمداومة على مدارسته[٢].

خامساً: شعرية الحقيقة الموحية:

تدخل الحقيقة أو (الواقعية) مع المجاز الذي يمثل العمود الفقري في شعرية الصورة، ومصطلح الحقيقة بشكل عام، وهو الابتعاد قدر المستطاع عن الألفاظ التي يمكن أن تشتمل في أنساقها الدلالية على معان قد لا يقصدها المتكلم، فضلاً عن المعنى الأساس المقصود. وقد ذهب ابن جني في (خصائصه) إلى أن الحقيقة" **ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه) والمجاز ما كان خلاف ذلك**"[٣]، أما عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) فقد أشار إلى أن الحقيقة " كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع- وإن شئت- قلت: في مواضعه وقوعاً لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة "[٤]، ويفهم مما تقدم أن الحقيقة تقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله لا على صور الخيال وتهاويله، ودائماً ما تسقى مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشكلاته، وهذا المعنى يقوم على المعارضة بينه وبين أدب أرستقراطية الفكر والخيال، حيث تناقش معضلات ميتافيزيقية أو تعرض أحداث وبطولات تأريخية بدلاً من محاولة قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه.

---

(١) م . ن: ٣٣/٤ .

(٢)ينظر: صفحة رقم (١١٥) من المبحث.

(٣)الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني(ت٣٩٢هـ)،تحقيق محمد علي النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط/٢ ، ١٣٧١ هـ - ١٣٧٦ هـ / ١٩٥٢ -١٩٥٦ م ٠ : ٢٠٨/٢ .

(٤)أسرار البلاغة: ٢٦٦ .

فالفكر البلاغي القديم، دائماً ما يهبط التصويرالفني المجازي والفنون البيانية الأخرى، أما استعمال اللغة على حقيقتها – التصوير بالحقيقة– فإنه قد يشكل عنصراً أساسياً ومرتكزاً من مرتكزات الصورة الفنية، إذ " ليس المهم في ذلك السبيل الذي تسلكه الصورة، ولكن المهم هو قدرتها على التعبيرالموحي و نجاحها في ترك الأثر والانطباع من غير مباشرة "[١]، فالحقيقة والمجاز وسيلتان من وسائل التعبير لا تغني إحداهما عن الأخرى في نقل المعنى أو رسم معنى، فها هو الجاحظ قد أغنى رسائله بأساليب الحقيقة، وفنون المجاز التصريحي جنباً إلى جنب، فلو كان يكفي عن الآخر، لسار الجاحظ على نمط واحد منهما، فالواقعية في التعبير وتركيب الكلام يتحول مجازياً من معنى مألوف إلى معنى غريب مفاجئ يحقق الدهشة التي ترتكز عليها الصورة الفنية من ضمن مرتكزاتها الأساسية، إذن عملية التصوير (التشكيل الفني) المعتمد على الحقيقة والواقع ليست رصداً شكليّا للمنظور منه، بل إنه مع النشاط الخيالي الخلاق تتعدى ذلك إلى إحداث التفاعل بين الإنسان وعناصر الطبيعة وفيما بينها، فتشارك في إبراز جوانب خفية، وقد تكون فاعلة في تكوين الحدث على الرغم من أن التشكيل الفني التصويري" قد يخلو من المجاز أصلاً فتكون عباراته حقيقية الاستعمال، ومع ذلك فهي (العبارات) تشكل صورة دالة على خيال خصب"[٢].

فالصورة المعتمدة على الحقيقة والواقع هي لغة حسية ولها قدرة خاصة على التصوير" وذلك لأن هذه اللغة هي اللغة الأولى التي كانت سبيل الإنسان إلى العالم الأول الذي أتى النفس من طريق الحواس وكأننا حين نخاطب النفس بهذه اللغة الأولى إنما نرجعها إلى طفولتها الأولى، وهذا بلا ريب أفضل وأكثر إثارة وتهيّجاً "[٣]، فالأديب يمتلك الكثير من وسائل التصوير" لأنه دائماً يحاول أن يقترب باللغة من روحها البدائية الأولى وكلما اقتربت اللغة من وضعها البدائي، كانت تصويرية، وكلما اقتربنا من النصوص الفنية حديثة العهد ببكارة اللغة الأولى وجدنا التصوير فيها أغلب من التجريد العقلي"[٤].

---

(١)فصول في البلاغة، محمد بركات: أبو علي، ط١، عمان، دار الفكر، ١٤٠٣هـ: ٥٥ .

(٢)الصورة الفنية في الشعر العربي، علي البطل ،دار الاندلس ،بيروت١٩٨٣ : ٢٥

(٣)دراسة في البلاغة والشعر، محمد أبو موسى، القاهرة، مكتبة وهبة، ١٤١١هـ، ١٩٩١م: ٩٧ .

(٤)الصورة الفنية في الشعر العربي: ٢٦ .

والجاحظ كان من أكثر من عني بإيراد هذه الصور الأدبية الشعرية التي اتسمت بالواقعية، وهذا يرجع إلى قوة النزعة الفنية عنده،فهو" رجل التصوير الذي يصور الواقع من غير تشبيه ولا تلوين فيبرزه كما هو بألفاظ تدل على عناصر جميعها ، وتوضح خفايا جميعها ، وهذا الواقع يتناوله الجاحظ في الحياة والأعمال كما يتناوله في النفوس، وإذا في كلامه صورة حقيقية كاملة الأجزاء بعيدة عن التمويه والتزيين تنطق بحقيقتها من غير مداورة ولا تعقيد"[١]، وهو بهذا قد وفق بين اللفظ والمعنى وبين المقام والمقال وهو ما عبّر عنه في كتاب الحيوان بقوله: " لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف والجزل للجزل"[٢]، وهذا ما لمسناه في رسائله التي شغفت بحكاية الحقيقة والواقع، إذ يصور الحقائق بكل ما فيها من طهر ووزر، ودين وزندقة، وجد ولهو، وبالغ في ذلك حتى أنه يروي كلام المجانين الموسوسين وكلام أهل الغفلة من النوكى والحمقى، وأنه يروي أيضاَ عن الغلمان والصعاليك والزطّ واللصوص، كما يروي عن الخلفاء والأمراء والوزراء وقواد الدولة وكبار كتابها[٣]، وقد يوظف الألفاظ العامية أو الأعجمية لكي يبقى النص محتفظاً بواقعيته وصورته التي نقل بها، حتى أنه يذكر السوءات والعورات من غير مواربة ولا مداجاة وكأنه كان يرى أن تذكّر الحقائق من دون أن يستدل عليها أي ستر أو أي حجاب، ودافع مراراً عن هذا المنهج، وقال: "إنّ من يعدل عنه لا بد أن يكون صاحب رياء ونفاق وهو ليس من أهل الرياء والنفاق بل هو من أهل الصراحة أو هو بعبارة أدق من أصحاب منهج الواقعية الذين لا يداجون ولا ينافقون بل يصفون الأشياء كما هي من غير تحرج ولا تأثّم حتى أنهم لا يخجلون من وصف بعض النزعات الجنسية؛ لأنهم يريدون أن يصفوا الحياة كما هي من دون تغير ولا تبديل إلاّ في حدود التعبير الفني[٤].

نستطيع القول أن مرجعية الحقيقة من أهم المرجعيات التي يتكئ عليها الجاحظ في رسائله بوصفه عالماً تحركه " دفة الملاحظة والفضول فهو إذن شاهد لا يقف عند حد

---

(١)الجامع في تأريخ الأدب العربي حنا الفاخوري، ط٢، دار ذوي القربى، ١٤٢٤هـ: ٥٦٧ .

(٢)الحيوان: ٣/١١٤ .

(٣) ينظر: الفن ومذاهبه في النثر: ١٦٣ .

(٤) ينظر: الفن ومذاهبه في النثر: ١٦٢-١٦٣ .

المشاهدة السطحية العابرة شأن عام الناس، بل يحاول أن ينفذ بعين بصيرته التي أذكاها الدرس والاختبار والتمرس إلى العلة من وراء المعلوم إلى الأسباب من وراء النتائج"[1]، فالجاحظ في رسائله يدون ملاحظاته ومشاهداته لكل قضية يكتب عنها، فهو لا يعتمد مرجعية النقل إلاّ بعد أن يعجز عن الملاحظة والتجربة.

فمن التصوير المعتمد على تصوير الواقع (التعبير بالحقيقة) ما جاء في رسالة (التربيع والتدوير)[2]: "**وما ندري في أي الحالين أنت أجمل وفي أي المنزلين أنت أكمل: إذا فرقناك أم إذا تأمّلنا بعضك، أما كفّك فهي التي لن تخلق إلاّ للتقبيل والتوقيع... وأما قدمك فهي التي يعلم الجاهل كما يعلم العالم... إنها لم تخلق إلاّ لمنبر ثغر عظيم، أو ركاب طرف كريم، وأما فوك فهو الذي لا ندري أي الذي تتفوّه به أحسن، وأي الذي يبدو منه أجمل، الحديث أو الشعر ، أم الاحتجاج أو الأمر والنهي، أم التعليم والوصف وعلى أننا ما ندري أي ألسنتك أبلغ، وأي بيانك أشفى، أقلمك أم خطّك، أم لفظك، أم إشارتك أم عقدك، وهل البيان إلاّ لفظ أو خط أو إشارة أو عقد، وأنت في ذلك فوقهم والحمد لله وواحدهم، وأعيذك بالله، وأنت تجوز الغاية وتفوق النهاية** ".

في هذا النص تتجلى قدرة التصوير بالحقيقة في نقل السامع إلى عالم الصورة والتعايش معها، إذ يلجأ الجاحظ إلى التصوير الجسدي والنفسي، وهذا ما كان واضحاً في رسائله، إذ ينقل لنا صورة جسدية ونفسية، محاولة منه لتجسيم الأشياء التي يتناولها، وإبرازها بالشكل الذي يستطيع بوساطته إمتاع القارئ وإقناعه؛ وذلك لأنه لا يتكلف في اختيار ألفاظه بل يكتب كما يتكلم، فجاءت كلماته نمطاً واحداً من البلاغة والفصاحة، فقد رسم الجاحظ في هذا النص صورة صاخبة و سافرة لابن عبد الوهاب، فضلاً عن ذلك حلل نفسيته وصوّرها تصويراً بارعاً وجميلاً بأسلوب تهكّمي ساخر.

ويشكل رصد الواقع أساس الصورة الفنية المعتمدة على سرد الواقع كما يبدو للوهلة الأولى ولكن اللغة الفنية وما ينبعث منها لا تبقي الواقع مجرداً من التأثير، أو انعكاس النفس البشريةفيه، فلا يعود الواقع مجرداً، بل يصبح فاعلاً ويفاجئ، فيوقع في النفس الرهبة، و

(١) الجاحظ في حياته وأدبه وفكره، طه الحاجري، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م: ٦٤ .

(٢) رسالة التربيع والتدوير: ٦١-٦٢ .

يحسن بذلك المتأمل كما في قوله في (رسالة الأوطان والبلدان)[1]:"**وبالبصرة الأثمان ممكنة والمثمّنات ممكنة، وكذلك الصناعات وأجور أصحاب الصناعات، وما ظنّك ببلدة يدخلها في البادئ*من أيام الصّرام إلى بعد ذلك بأشهر، ما بين ألفي سفينة ثمر أو أكثر في كل يوم، لا يبيت فيها سفينة واحدة، فإن باتت فإنما صاحبها هو الذي يبيّتها لأنه لو كان حطّ**في كل ألف رطل قيراطاً***لأُنْتسفت انتسافاً، ولو أن رجلاً ابتنى داراً يتمّمها ويكملها ببغداد أو بالكوفة أو بالأهواز وفي موضع من هذه المواضع فبلغت نفقتها مائة ألف درهم، فإن البصري إذ بنى مثلها بالبصرة لم ينفق خمسين ألفاً، لأن الدار إنما يتم بناؤها بالطين واللبن وبالآجرّ والجص، والأجذاع والساج والخشب والحديد والصناع، وكل هذا يمكن بالبصرة على الشطر مما يمكن في غيرها، وهذا معروف ولم نر بلدة قط تكون أسعارها ممكنة مع كثرة الجماجم بها إلاّ البصرة: طعامهم أجود الطعام وسعرهم أرخص الأسعار، وتمرهم أكثر التمور، وريع دبسهم أكثر، وعلى طول الزمان أصبر، يبقى تمرهم الشهرير عشرين سنة، ثم بعد ذلك يخلط بغيره فيجيء له الدبس الكثير، والعذب الحلو والخاثر القوي ومن يطمع من جميع أهل النخل أن يبيع فسيلة بسبعين ديناراً أو بحونة بمائة دينار أو جريباً بألف دينار غير أهل البصرة** ".

فالنص يحمل جماليات الصورة الحقيقية الواقعية التي وظفها الجاحظ في هذا الخطاب للتدليل على رخص الأسعار بالبصرة على الرغم كثرة سكانها ثم قارن بين أسعارها وأسعار بغداد والكوفة والأهواز، فضلاً عن ذلك فقد أكد على كثافة التمر وجودته وعذوبة مذاقه ودوام بقائه، فهذه الصور التي ساقها الجاحظ من بداية النص إلى نهايته معتمدة على الملاحظة والمشاهدة أي أن مرجعية هذه الصور استقاها من الواقع المعاين.

---

(١) رسائله: ٤/١٤٤-١٤٥ .

*) أي البادئ وهو الأول.

**) أي وضع من الثمن وأرخصه.

***) القيراط بالعراق: نصف عشر الدينار.

ومن الصور الحقيقية التي لمسناها في رسائله لا مجال لذكرها، (رسالة في فخر السودان على البيضان)[١]، و(مناقب الترك)[٢]، و(فضل هاشم على عبد شمس)[٣] وغيرها من الرسائل والمقالات التي كان للحقيقة فيها دور مهم في صياغتها الفنية.

نستطيع القول أن الجاحظ أعطى للأدب وظيفته الحقيقية وهي وصف الحياة، والتعبير عن وقائعها وأحداثها بصورة موضوعية دقيقة لا نزوع فيها إلى الخيال أو التصوير أو التلوين، فهو" لم يلجأ إلى الصور الخيالية في تعبيراته حينما يصف أو يصور، وإنما كان يعتمد في ذلك على الحس والواقع، فيعطيك الحقيقة التي يريد بألفاظ حقيقية مباشرة تبرز لك المعنى في جلاء ووضوح من دون أن يجهد نفسه في تلمّس التشبيهات والاستعارات والكنايات وما إليها من هذه الصور التي يبتعثها الخيال، ولعل هذا راجع في أغلب الأمور إلى إحاطة الجاحظ بأسرار اللغة وإدراكه الدقيق لقيم الألفاظ ومعانيها ومدلولاتها، فهو يضع اللفظ في المكان الذي لا يصلح فيه غيره "[٤].

والجاحظ في تصويره لا يميل إلى الإفراط والإيغال والمبالغة في رسم الصورة، وفي حال ميلانه إلى تلك الصور فإنه يأتي بها محسوسة طبيعية تثير في النفس ما تثيره الصور الواقعية فخيال الجاحظ خيال واقعي يمده بأدق التفصيلات، ويساعده على إبراز الصورة الحقيقية بحركاتها وهيآتها وكل مقوماتها حتى تبدو وكأنها ناطقة متحركة [٥].

---

(١) رسائله: ١/١٧٣ .

(٢) م . ن : ١/٥ .

(٣) م . ن : ٤/٣١١ .

(٤) النثر الفني وأثر الجاحظ فيه: ٢٤٧ .

(٥) ينظر : م . ن : ٢٤٧.

الفصل الثالث

شعرية الظواهر التركيبية وجمالياتها

شعرية الظواهر التركيبية وجمالياتها:

إن المستوى التركيبي دائماً ما يسعى إلى إبراز الإمكانات التعبيرية التي تميّز النصوص ضمن سياقاتها عن غيرها من النصوص، ولا يستحق ذلك إلاّ من خلال المواشجة الدلالية بين العناصر المكونة للتركيب" فالتركيب يستند إلى نظام الدوال في نطاق ما تدل عليه، والتركيب متى افتقد الدلالة افتقد قيمته "(١). ومن المهم أن البنى التركيبية وفاعليتها الأسلوبية تستند إلى التحليل النحوي، فالنحو كما يقول جان كوهن" هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة "(٢)والتحليل النحوي " يقوم بتفسير صلة البنية النحوية للجملة ويقوم بتفسير صلة البنية النحوية للنص كله بدلالته، ويبحث عن سبب استخدام الشاعر بنية نحوية بعينها دون غيرها، وصلة ذلك بما يريد أن يحمله من دلالات "(٣).

والتركيب النحوي عبارة عن بنى صغيرة متآزرة العناصر، من حيث التغيير الذي يصيب العناصر البنائية جميعاً إذا تغير أي عنصر من هذه العناصر لأن أسرار الشعر تمكن في العلاقات التركيبية داخل بنائها اللغوي، واللغة منظومة مترابطة بعضها ببعض، وظيفة كل عنصر فيها تتوقف على موقعه في ضمن المجموع، فأي لغة تتمظهر بنسق من العلاقات التي تتضمن محتوى أو معنى، أي إن أي نظام لغوي يتكون من أصوات تكون كلمات تؤلف جملاً لأداء معنى، إذ " تأخذ كل كلمة مكانها المناسب في إسناد الكلمات الأخرى"(٤).

وقد وظف الجاحظ في رسائله أساليب متعددة للتعبير، منحت النصوص سمات أسلوبية، وقدرات تأثيرية، فغدت رسائله بنى متماسكة تلاحم فيها الشكل والمضمون على

---

(١)أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، توفيق الزيدي الدار العربية للكتاب، د. ط. ١٩٨٤: ٧٣.

(٢)بنية اللغة الشعرية: ١٧٨ .

(٣)بنية القصيدة العربية، البحتري انموذجاً، د. صلاح مهدي الزبيدي، ط١، دار الجوهرة للتوزيع والنشر، عمان، ٢٠٠٤م.: ٢٢٧ .

(٤)اللغة والمعنى والسياق جون لاينز ،ترجمة:د. عباس صادق الوهاب، مراجعة: د.يوئيل عزيز ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،١٩٨٧م : ٨٣ .

وفق المقام، وتعدد الأساليب التركيبية في الرسائل يعكس إمكانيات الجاحظ اللغوية، وقدرته استعمالات تنسجم ومقتضيات الرسالة التي جسدت إمكاناته الأسلوبية الواضحة من خلال استعمال المفردات المناسبة، وربط الكلمة الحية القوية بأختها، ليتهيّأ من المركب طريقاً في التفكير(١)، فالأثر الأدبي يرتبط قسراً بفاعلية اللغة(٢)، وتنوع التراكيب اللغوية له القدرة على إثارة انفعالات متميزة لدى المتلقي، وقد اختلفت إمكانات التراكيب الواردة في النصوص، إذ كشفت مهارة الاختيار لتأدية المعنى بعناية، فتغير الأنظمة التركيبية في النص يتبعه تغير في الدلالة، ولكل تركيب دلالته الخاصة ومن هنا سيعالج البحث التركيب في الرسائل على مسارين، المسار الأول: شعرية (الاستفهام والشرط والفصل والوصل والجملة الاعتراضية والتقديم والتأخير). أما المسار الثاني: فقد توزع على ثلاثة موضوعات (شعرية التناص وشعرية الحجاج وشعرية الاستطراد) وهذا ما سنوضّحه في هذا الفصل.

المسار الاول :

١- أسلوب الاستفهام:

تدخل جماليات الاستفهام ضمن البنية التركيبية، فتتفاعل مع نسيجها لإنتاج دلالات فنية تثير الوجدان، وتؤثر في المتلقي، وحقيقة الاستفهام الاستفسار والاستيضاح وهو " طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل"(٣)، وهو من وسائط الربط، والقدرة على التساؤل دليل على تمتع المبدع بمخزون معرفي وقدرة على تقدير الأشياء المراد كشف غموضها، وتسليط الدلالة على المفارقة التي لا تتضح إلاّ بالسؤال الذي يشكل حركة صادمة للمتلقي تنقله من حالة الاطمئنان المعرفي لحالة القلق والشك وهذا يعرف بالاستفهام الحقيقي" حيث يكون لطلب الفهم لما ليس مفهوماً أو طلب حصول الصورة الذهنية "(٤).

---

(١) ينظر: لغة الشعر بين جيلين ، إبراهيم السامرائي ،ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،١٩٨٠م: ٣٨ .

(٢)ينظر: الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني دراسة مقارنةمحمد عباس، ط ١، دار الفكر المعاصر ، بيروت–لبنان ،١٤٢٠هـ ،١٩٩٩م: ٤٢ .

(٣) جواهر البلاغة: ٨٥ .

(٤) جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم : ١٦٨ .

والاستفهام من الأساليب التي أكثر منها الجاحظ لكونه " يتمتع بمستوى حركي، إذ يعمل على تحريك النص ويضفي عليه الحيوية والنشاط بفضل خصائصه الحركية المستمدة على طول المقطع، ومن ثم المقاطع الأخرى في النص"[١]؛ ولهذا فالجاحظ يمتد به ليشمل الرسالة بكاملها.

ودائماً ما يعمد المنشئ إلى الاستفهام ولاسيما المجازي منه؛ لأنه يلبي حاجات إنسانية تبدو واضحة في النصوص الفنية التي تجعل النص الأدبي ذا أثر عند المتلقي[٢]، فضلاً عن ذلك فإن الاستفهام المجازي يبحث عن المعنى أو يعبر عنه بصيغ مختلفة تظهر أسلوب المبدع، وتوحي بدلالات شعرية تتضح على جسد النص الأدبي على مستوى المبدع والمتلقي وذلك لتحرك هذا الاستفهام (المجازي) بين معان سياقية مختلفة تكشفها بعض السياقات وطبيعة المرسل حيناً والمتلقي والرسالة في أحيان أخرى فتعدل عن معنى مألوف إلى معانٍ يفرضها السياق في مستويات العمل الأدبي المتباينة فضلا عن إلى التنوع في الأساليب مما يضفي قيماً جمالية، ففي التنوع الأسلوبي جمال متحقق، كما يحدث الاستفهام تنوعاً من ذاته وبذاته، وذلك لتنوع أدواته والمعاني التي يفيدها مما يبعد النص الأدبي عن النمطية والرتابة التي تذهب برونق العمل الأدبي، فضلا عمّا يقتضيه أسلوب الحوار بينه وبين المتلقي لإقامة الحجة والإقناع والامتزاج بالنصيحة في كثير من الأحيان.

ويأتي الاستفهام بأدوات مخصوصة منها: (الهمزة، هل، ما، من، أي، كم، كيف، أين، أنّى، متى، أيّان) بيد أن طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات بديلة تتخلق من السياق الذي تغرس فيه بحيث تؤدي دوراً مزدوجاً في الصياغة حاملة معانيَ غير ما تواضع عليه، فيأتي للنفي وللتقدير، ويأتي للإنكار أو التوبيخ والتعظيم والتحقير، ويأتي أيضاً للأمر والنهي والتسوية والتعجب والتهديد والاستبعاد والاستعطاف أو الاسترحام والاستبطاء، وغير ذلك من الدلالات الأخرى؛ لأن طبيعة أدوات الاستفهام قابلة لاحتواء كثير من المعاني عن طريق هذه الحركة الموضعية، بل قابلة لاحتواء معاني أحرف

(١) أساليب الاستفهام في شعر الجواهري دراسة بلاغية ونحوية وإيقاعية، الباحث(رسالة ماجستير)جامعة البصرة كلية التربية ٢٠١٠م: ٥٦ .

(٢) ينظر: م . ن : ٥ .

أخرى، وبها تمثل بنية الاستفهام بنية درامية زاخرة بالتواترات النفسية وتدفع الإلحاحات المتلبسة بنسيج البنية الأدائية التي تتبع بدء الحدث ومفتتح المأساة.

والجاحظ يستعمل الاستفهام استعمالاً مجازياً في أكثر المواضع التي ورد فيها، إذ يخرج عن غرضه الرئيس لمنح النص دلالات جديدة، فللاستفهام تأثير خاص في النص فهو يختلف عن الأساليب الإنشائية الأخرى، التي تمنحك حكماً مستمداً من المتكلم فحسب، أما الاستفهام فهو أسلوب ثري عبر تعداد أدواته وتلوّن معانيها وعبر كونه إفساحاً للآخر، إذ يشرك المتلقي فيما يطلقه من أحكام فهو يثري في النص حركة ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس ويشعر ويستميل الأذهان ويوقظ الوجدان.

ومن خلال هذا الإيقاظ يصبح الخطاب أكثر بلاغة من الكلام الصريح فأنت عندما توظف أسلوب الاستفهام لأداء غرض كأن لا تفصح عن غرضك الحقيقي بادي ذي بدء، بل توقع في روع المخاطب أنك تطلب جواباً منه فيتنبه ويرجع إلى نفسه(١). وهذا أبلغ مما لو أوصلت إليه بأسلوب صريح، فأنت في الاستفهام تفسح المجال يجعل المخاطب يشاركك ما تفكر، لذا فهذا الأسلوب يعد ناجحاً، ولاسيما في مواضع الوعظ والنصح وغيرها من المواقف المؤثرة، فالمخاطب – في هذه المواقف– يعيا عن الإجابة والاستفهام هنا يمنحه فرصة لمراجعة نفسه والانتباه إلى ما هو عليه.

ومن الأغراض المجازية التي أفادها أسلوب الاستفهام في رسائل الجاحظ، التعجب والتقرير والتعظيم، كقوله في رسالته (مناقب خلفاء بني العباس)(٢)إذ يقول : " **وقد كان المثل جرى بغيره في غير عنصره فتطلبته الأمثال وتنازعت إليه الأقوال، وحنّ إليه قلب الزاهد، وتاقت إليه نفس الراغب، فهو جماع الخير ومفتاحه، ورفاع الشر ومغلاقه، فهل رأيتم كعقد أمانه جماع وثبات عهده، ودوام وفائه على بعد مداه، وتقادم عصره، وثقل مؤنته والصبر على مكروهه؟! وهل رأيتم أفعالاً أشبه بأخلاق، وأخلاقاً أشبه بأعراق من أفعاله بأخلاقه، وأخلاقه بأعراقه؟! وهل سمعتم بأعدل منه في حكمه، ولا أقصد في فعله...وهل وضع أصلاً فلم يفرّعه، وركناً فلم يشيّده، وأمراً فلم يستتمه...وهل علمتم أحداً نصب له في**

(١) ينظر: أسرار التقديم والتأخير في القرآن الكريم ، محمود السيد شيخون ، الطبعة الأولى ، مكتبة الكليات الزهرية ، القاهرة ، ١٩٨٣ . : ٢٩ .

(٢) رسالة مناقب خلفاء بني العباس رسالة جديدة للجاحظ:٦٥

خاصة نفسه حرباً وجّه نحوه جنداً؟، وهل نصب له إلاّ من نصب للإسلام، وهل عاداه إلاّ من عادى القرآن؟ وهل رأيتم الحقّ والقول بالحق في زمان قطّ أقوى..."

نلحظ في هذا النص منازل الاستفهام قد تلوّنت بين التقرير والتعجّب والتهويل محققاً قدراً من الإعلام بقصد إشراك القارئ في الإقرار بما يريد الكاتب قوله، لتتأكد الفكرة ويزاد المتلقي قناعة بها، فضلاً عن ذلك تكرار صيغة الاستفهام (هل) في بدايات النص، مما أسهمت في تواشج الجمل وازدياد فاعليتها الدلالية، ومن حق هذا التوحّد في الأداة والتلاحق في استعمالها أن يرسخ الفكرة ويهبها مزيداً من القوّة والثبات.

ومن الأغراض المجازية التي أفادها أسلوب الاستفهام، (التعظيم والافتخار) قول الجاحظ في رسالته(مناقب الترك)[1]: "... **ونحن أصحاب التفاخر والتنافر في الشرف والتحاكم إلى كل حكم مقنع وكاهن سجّاع، ولنا التعاير بالمثالب والتفاخر بالمناقب. ونحن أحفظ لأنسابنا وأرعى لحقوقنا، وتقييدها أيضاً بالمنثور المرسل، بعد الموزون المعدّل، بلسان أمضى من السنان، وأرهق من السيف الحسام حتى نذكرهم ما قد درس رسمه، وعفا أثره... وطلاب الطوائل رجلان: سجستاني وأعرابي. وهل أكثر النقباء إلاّ من صميم العرب، ومن صليبة هذا النسب كأبي عبد الحميد قحطبة... وبعد فمن هذا باشر قتل مروان؟ ومن هزم ابن هبيرة؟ ومن قتل ابن ضبارة؟ ومن قتل نباتة بن حنظلة؟ إلاّ عرب الدعوة، والصميم من أهل الدولة؟ ومن فتح السّند إلاّ موسى بن كعب، ومن فتح إفريقية إلاّ محمد بن الأشعث؟!**".

نلحظ أن الاستفهام قد أضفى ظلالاً من التعظيم والهيبة والافتخار للعرب عامة، فمعنى الاستفهام اتفق مع طبيعة الموقف وهذا واضح في بداية النص، والذي زاد هذا المعنى قوّة عندما كرر الجاحظ أداة الاستفهام (من) بقوله: (من هذا باشر قتل مروان؟ ومن هزم ابن هبيرة؟ ومن قتل ابن ضبارة؟ ومن قتل نباتة بن حنظلة؟ إلاّ عرب الدعوة والصميم من أهل الدعوة؟ ومن فتح السند إلاّ موسى بن كعب؟ ومن فتح إفريقية إلاّ محمد بن الأشعث؟ فهذا التكرار أفاد الإلحاح على المعنى وتقليبه والتصرف في غرضه من كل وجوهه، وهو يجر إلى معنى التعظيم والتخصيص والتأكيد في الآن نفسه).

---

(١) رسائله: ٧/١

ويقول في رسالة (الجد والهزل)[1]مفيداً بأسلوب الاستفهام معنى (التعجب): " **جعلت فداك، ليس من أجل اختياري النخل على الزرع*أقصيتني، ولا على ميل إلى الصدقة دون إعطائي الخراج عاقبتني، ولا لبغضى دفع الإتاوة والرضا بالجزية حرمتني... وبعد متى صار اختيار النخل على الزرع يحقد الإخوان؟ ومتى صار تفضيل الحَبِّ وتقريظ الثمر يورث الهجران؟ ومتى تميّزوا هذا التّميّز؟ وتهالكوا هذا التهالك؟ ومتى صار تقديم النخلة ملة؟ وتفضيل السنبلة نِحلَة؟ ومتى صار الحكم للنعجة نسباً وللكرمة صهراً، ومتى تكون فيها ديانة وتستحكم فيها بصيرة ويحدث عنها حميّة وقد كنا نعجب من حرب البسوس من ضرع ناب، ومن حرب بعاث في مِخرف**تمر، ومن حرب غطفان في سبق دابة، فجئتنا أنت بنوع من العجب أبطل كل عجب، وآنسنا بكل غريب، وحسّن عندنا كل قبيح، وقرب عندنا كل بعيد**".

فالاستفهام خرج إلى التعجب، والتعجب يكون استعظاماً لأمر قل نظيره فيولد الاندهاش، وتوظيف أسلوب الاستفهام للتعبير عنه يعزز الدلالة، فالجاحظ يستفهم متعجباً من الزيات أن يكون تفضيل النخل على الزرع سبباً في عداوة الإخوان، وهو أكثر سخافة من حرب البسوس، أو حرب داحس والغبراء، وهذا التعجب ممزوج بتهكم واستهزاء؛ لأن هذه الحالات لا تحتاج إلى جواب لأنها معروفة.

ويخرج الاستفهام في رسائل الجاحظ إلى غرض مجازي آخر هو(الاستعطاف)، كقوله في الرسالة نفسها: " **وقلتَ: فإن ابتليت بطول عمره أقام فينا مشغولاً بنفسه، وإن ذهب عنا فقد كفانا مؤونة الحيلة في أمر. جعلتُ فداك، ما هذا الاستقصاء، وما هذا البلاء؟ وما هذا التتبّع لغوامض المسألة، والتعرّض لدقائق المكروه؟ وما هذا التغلغل في كل شيء يخمل ذكرى؟ وما هذا الترقّي إلى كل ما يحطّ من قدري؟ وما عليك أن تكون كتبي كلها من الورق الصيني ومن الكاغد الخرساني؟!**

---

(١) رسائله: ١/٢٣٠-٢٤٠ .

*) ألف الجاحظ كتاب (الزرع والنخل) لإبراهيم بن عباس الصولي المتوفي سنة ٢٤٣ فمنحه خمسة آلاف دينار، كما ألف كتاب (الحيوان) لمحمد بن عبد الملك الزيات فمنحه مثلها، وكتاب (البيان) للقاضي أحمد بن أبي داود فمنحه كذلك. ينظر: هامش (٢) في رسائل الجاحظ: ٢٣١ .

**) المِخرف: بكسر الميم: زبيل صغير يغترف فيه أطايب الرطب وبفتحها: الحائط من النخل.

قل لي لم زيّنت النسخ في الجلود، ولم جثثتني على الأدم، وأنت تعلم أن الجلود جافية الحجم، ثقيلة الوزن، إن أصابها الماء بطلت وإن كان يوم لثق استرخت. ولم يكن فيها إلاّ أنها تبغّض إلى أربابها نزول الغيث، وتكرّه إلى مالكيها الحيا، لكن في ذلك ما كفى ومنع منها "

نلحظ في هذا النص ظاهرة شعرية لافتة للنظر، وهي تكرار صيغة الاستفهام (ما هذا) خمس مرات التي تسيطر بصفة خاصة على محور استعطاف الوزير ابن الزيات، إلاّ أن ابن الزيات يتهم الجاحظ بالإساءة إليه جسماً وسمعة وكتباً، فابن الزيات يعيب على الجاحظ إهمال كتبه وتركها مبعثرة، لا تجمعها المصاحف فتسهل قراءتها وتحفظ، ويعيبه أيضاً على أنه يكتبها على الورق الصيني بدل الجلود التي تقوى على عاديات الزمان، ولكن الجاحظ لم يفهم غاية الوزير، فظن أنه يعيبه حقاً أن للشيخوخة منطقها الضعيف.

والملاحظ أن الجاحظ كان كثيراً ما يوشح مفتتح رسائله بالاستفهام، ولعل في ذلك تلخيصاً لأفكار يرغب بأن يطلع عليها القارئ قبل الدخول إلى مضان الرسالة، أو الفكرة، فضلاً عن ذلك التشويق الذي يشد انتباه القارئ، إذ إنه كثيراً ما يرفق المتضادات مع مطالع هذه الاستفهامات، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على التأكيد والتنبيه، كقوله في رسالة(كتمان السر وحفظ اللسان): " **وكيف يعجب ممن أمره كله عجب، وإنما الإنكار والتعجب ممن خرج عن مجرى العادة، وفارق السنّة والسجيّة، كما قال الأول...**" .

ويكتب في رسالة (الحاسد والمحسود)[1]: " **وهب الله لك السلامة، وأدام لك الكرامة، ورزقك الاستقامة، ورفع عنك الندامة، كتبت إليّ – أيّدك الله – تسألني عن الحسد ما هو؟وكيف تعرف أموره وأحواله؟ وبمَ يعرف ظاهره ومكتومه، وكيف يعلم مجهولة ومعلومه، ولم صار في العلماء أكثر منه في الجهلاء؟ ولم كثر في الأقرباء، وقلّ في البعداء؟ وكيف دبّ من الصالحين أكثر منه في الفاسقين؟ وكيف به خُصَّ به الجيران من بين جميع أهل الأوطان؟** "

وبعد هذا التساؤل يبدأ بالجواب المفصل لكل فكرة طرحت في مقدمة الرسالة. ومن الاستفهام الذي خرج عن مفهومه الأصلي إلى معانٍ أخرى في رسائل الجاحظ ليحقق معاني

(١) رسائله: ٣/٣، وينظر: ٣/٢٢٣-٢٢٤، ١/١٥٤ .

وأغراضاً بلاغية، منها التقرير (١) والنفي (٢) والإنكاروالتوبيخ (٣) والتهديد(٤)والاستبعاد(٥)والتحسر(٦)والتفجع(٧).

٢- أسلوب الشرط والجزاء:

من الموضوعات المهمة في بنية التركيب لكونه يمثل قيمتين دلاليتين أساسيتين هما: السبب والنتيجة يربطهما أحد قرائنها التي تحقق الشرط فهو" تعليق تحقق أمر على تحقق أمر آخر، وعبارة الشرط وعبارة الجواب جميعاً تؤلفان جملة واحدة تسمى جملة الشرط"(٨)، وأداة الشرط هي الملمح الأساس للتعليق المتحقق، بوصفها من الروابط الجملية تفيد وسيلة نصية في التركيب، إذ لا يتم نص الأسلوب الشرطي إلاّ بوجود هذه الأداة ظاهرة أو مضمرة، مع أن كل جملة من طرفي الشرط هي تامة الإفادة في بنائها التركيبي ويبدو أن سياق الشرط يوحي بسمة الإجراء لأنه سياق فعلي وأسلوب الشرط ينتشر انتشاراً لافتاً في أنحاء رسائله، مما يشي بأن الكاتب كان ميالاً إليه، مؤثراً له غيره من الأساليب الإنشائية وهذا يرجع لإطناب الجاحظ، فضلاً عن ذلك فإن الجاحظ وجد فيه – الشرط –" متنفّساً في إيضاح فكرته ومشاعره بأسلوب يمنحه القدرة على التصرف بطريقة نقل المعنى الذي يرمي إليه منتقلاً من الإخبار الفردي (التركيب ذي الحدث الواحد) إلى الإخبار الثنائي أي (ربط حدثين في تركيب واحد) بعلاقة منطقية وهي الربط أو التعليق الشرطي، ..."(٩)وقد نوع

(١) ينظر: رسائله: ١/١١٥، ٢٣٥، ٢/٨٥، ١١٢، ١٤٥، ٣/٧٧، ٩٩، ١٠١، ٤/١٧٠، ٢٠٠ .
(٢) ينظر: نفسه: ١/١٠، ٩٠، ٢/٥٥، ٦٥، ٣/١٧، ٤٥، ٤/٩٠، ١١٠ .
(٣) ينظر: نفسه: ١/١٠، ٢/١٣٥، ٣/١٧٠، ٤/٢٠٠، ٢٤٥، ٣٠٠ .
(٤) ينظر: نفسه: ١/٢٠، ٢/٤٨، ٣/١١٧، ٤/٣٠ .
(٥) ينظر: نفسه: ٢/٧٨، ٣/٢٠٠، ٤/٢٠١ .
(٦) ينظر: نفسه: ١/٢٦٥، ٢/١٠٠، ٣/٢٦٥، ٤/٩٠ .
(٧) ينظر: نفسه: ١/٢٤٥، ٢/١٨٥، ٣/٢٩٥، ٤/٢٧٩ .
(٨) شرح المفصل، لابن يعيش، دار صادر، مصر، د. ت، د. ط: ٣٢ .
(٩) أساليب الاستفهام في شعر الجواهري: ٨٤ .

نوع الجاحظ في استعماله لأسلوب الشرط، وأدواته ودلالاتها بين (إن، إذا، لو، لولا) بتنوع الفكرة الواحدة.

يقول في رسالته(مناقب الترك)[1]مفتخراً بمناقب العرب: " **ونحن قومٌ لنا أجسامٌ وأجرام، وشعورٌ وهام، ومناكب عظام، وجباهٌ عراض وقصر*غلاظ وسواعد طوال... ونحن أكثر مادة، وأكثر عدداً وعدّة، ولو أن يأجوج ومأجوج كاثروا من وراء النهر منا لظهروا عليهم بالعدد، فأما الأيد وشدّة الأسر، فليس لأحدٍ بعد عادٍ وثمود والعمالقة والكنعانيين مثل أيدنا وأسرنا، ولو أن خيول الأرض وفرسان جميع الأطراف جمعوا في حلبة واحدة، لكنا أكثر العيون، وأهول في الصدور. ومتى رأيت مواكبنا وفرساننا وبنودنا التي لا يحملها غيرنا، علمت أننا لن نُخلق إلاّ القلب الدُّوَل، وطاعة الخلفاء، وتأييد السلطان، ولو أن أهل التبت ورجال الزَّابج**وفرسان الهند، وحلبة الرّوم هجم عليهم هاشم بن اشتاخنج لما امتنعوا من طرح السلاح والهرب في البلاد** ".

نلحظ تكرار صيغة الشرط المتصدرة بـ(لو) ثلاث مرات، (لو أن يأجوج ومأجوج كاثروا من وراء النهر منا لظهروا...)،(ولو أن خيول الأرض وفرسان الأطراف جميعها جمعوا في حلبة واحدة لكنا أكثر العيون...)،(ولو أن أهل التبت ورجال الزابج وفرسان الهند وحلبة الروم هجم عليهم هاشم بن اشتاخنج لما امتنعوا...)، وقد ولد انسجاماً دلالياً وإيقاعياً بين الشرط والجواب، وحمل في طياته أبعاداً إيحائية تنسجم والموقف الذي يعيشه الكاتب موقف الافتخار والتعظيم والشجاعة للعرب.

فتكرار (لو) وهي " **حرف امتناع لامتناع، فكأنه امتنع وجود الثاني لعدم وجود الأول**"[2]، قد قد فتح باب الصراع بين جانبين متضادين (العربي/غير العربي) كما فتح باب التقابل بين ثنائية الأذى (الردى) وبين العز(الكبر)، وفتح أيضاً باب التضاد بين الفعلين وتكررت لتعبر عن الموقف النفسي الذي يعيشه الكاتب لأن "الموقف هو الذي يفرض على المرء أن يختار

---

(١) رسائله: ١/١٨-١٩ .

*) القَصر بالتحريك: جمع قصرة، وهي أصل العنق . **) الزابج: بكسر الباء وفتحها، جزيرة في أقصى بلاد الهند في حدود الصين.

(٢) شرح المفصل: ٨/١٥٦ .

الأسلوب، والأسلوب بحد ذاته قادر على أن يبلور الموقف"[1]، فإذن هذا التداخل في شبكة العلاقات الدلالية المهيمنة على النص قد عزز هذا الأمر روح الشعرية وأسهم في تقوية طابعها الجمالي.

ويكتب في الرسالة نفسها مكرراً أسلوب الشرط إذ يقول: " **ولو حصّلت عمر التركي وحسبت أيامه لوجدت جلوسه على ظهر دابته أكثر من جلوسه على ظهر الأرض والتركي يركب فحلاً أو رمكة ويخرج غازياً أو مسافراً أو متباعداً في طلب صيد، أو سبب من الأسباب فتتبعه الرمكة وأفلاؤها إن أعياه اصطياد الناس اصطاد الوحش، وإن أخفق منها أو احتاج إلى طعام فصد دابةً من دوابه، وإن عطش حلب رمكة من رماكه، وإن أراح واحدة تحته راكب أخرى من غير أن ينزل إلى الأرض. وليس في الأرض أحد إلاّ وبدنه ينتقض على اقتيات اللحم وحده غيره، وكذلك دابته تكتفي بالعنقر*، والعشب والشجر لا يظلها من شمس ولا يكنها من برد...**".

فالشرط حاصل في عبارة:

- ولو حصّلت عمر التركي وحسبت أيامه ⟵ لوجدت جلوسه على ظهر دابته أكثر من...
- إن أعياه اصطياد الناس ⟵اصطاد الوحش.
- وإن أخفق منها أو احتاج إلى طعام ⟵فصد دابة من دوابه.
- وإن عطش ⟵حلب رمكة من رماكه.
- وأن أراح واحدة تحته ⟵راكب من غير أن ينزل...

فالشعرية المتحققة في هذا الكلام تتأتى من جملة (لو) الشرطية المفتتح بها، كانت بمثابة الركن الأساس الذي تولدت عنه بقية جمل (إن) الشرطية والتكثيف بـ(إن) أخرجها من الشرط والجزاء إلى (الوصف) لا بل التأكيد المستمر لمناقب الترك، ومجيء الشرط في إطار الحقيقة متناسب مع طبيعة الموضوع الذي أراد الجاحظ أن يبين من خلاله.

---

(١) التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، موسى ربابعة جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، ١٠ . ١٣ تموز. ، ١٩٨٨: ٣١ .

*) العُنقُر: بضم العين والقاف، أصل البقل والقصب والبردي .

وفي رسالته(الجد والهزل)[1]يمثل الشرط صورة دلالية وإيقاعية مهمة من قبل الازدواج والتوازي اللذين ساعدا الجاحظ في الاسترسال في نصه إذ يقول: "**ولو اقتضيت جميع حقوقك عليّ، وأنكرت جميع حقوقي عليك، أو جعلت حقّي عليك حقّاً لك، ثم زعمت أن حقّك لا يؤدي إلى شكره ، وأن حقّي لا يلزم حكمه، وإن إحساني إساءة، وأن الصغير من ذنوبي كبير، وأن اللمم منّي إصرار وإن خطئي عمد، وأن عمدي كله كفر، وأن كفري يوجب القمع، ويمنع من النزوع لما كان عندك. وما اتسع قولي لأكثر من هذا العقاب، ولا أشدّ من هذا الغضب**".

فالشرط حاصل في:

- لو اقتضيت جميع حقوقك عليّ.
- وأنكرت جميع حقوقي لك.
- أو جعلت حقي عليك حقاً لك.
- ثم زعمت أن حقك لا يؤدي إلى شكره.
- وأن حقي لا يلزم حكمه.
- وأن إحساني إساءة.
- وأن الصغير من ذنوبي كبير.
- وأن اللمم مني إصرار.
- وأن خطئي عمد.
- وأن كفري يوجب القمع ويمنع من النزوع لما كان عندك لأكثر من العقاب، ولا أشد من هذا الغضب...

ففي هذا النص نلحظ التلاؤم في الفكرة بين الشرط والمشروط عليه تلازماً متتابعاً في حدوثه وحصول تتابعه في نسق نحوي من خلال مؤشر شرطي واحد، مما ساعد على تحقيق الترابط على مستوى النص، وطرح الفكرة من خلاله وقد علق الجرجاني على ذلك بقوله: " وينبغي أن يُجْعل ما يصنع في الشرط والجزاء من هذا المعنى أصلاً يعتبر به، وذلك أنك ترى متى شئت جملتين قد عطفت إحداهما على الأخرى، ثم جعلت بمجموعها شرطاً...

(١) رسائله: ١/٢٧٤-٢٧٥ .

الشرط كما لا يخفى في مجموع الجملتين لا في كل واحدة منهما على الانفراد جعلناهما شرطين، وإذا جعلناهما شرطين اقتضتا جزاءين وليس معناً الأجزاء واحد وإن قلنا أنه في واحدة منهما دون الأخرى لزم منه اشراك ما ليس بشرط في الجزم بالشرط، وذلك ما لا يحظى فساده"[1]والتعليق الشرطي هنا كان حاضراً للانتقال أولاً من (أنت إلى أنا):

- اقتضيت جميع حقوقك عليّ
- أنكرت جميع حقوقي عليك
- أو جعلت حقي عليك حقاً لك

ثم أن التضاد بين (إحساني، إساءة) و(الصغير، الكبير) و(خطئي، عمد) و(عمدي، كفر) قد ساعد على تكثيف دلالة المعنى، فضلاً عن ذلك فقد ضاعف الطاقة الشعورية بشعرية النسق الإيقاعي القائم على الضد ويتوقف المتلقي أمام فكرة النص التي تتحقق بطريقة شعرية عبر هذه التداخلات ويتضح ما أحدثه القائل من تلاعب مقصود في أدوات الكلمات ومعانيها لتأدية دور أكبر في تفعيل علاقة التضاد، ثم أن الإصرار على التأكيد بـ(أن) وترتيب جمل متوازية تركيبياً ومزدوجة في الوقت نفسه ذلك كله خلق جواً إيقاعياً يحافظ على أفق يوصل الفكرة عن طريق تحقيق شرطين أساسيين هما التحول الدلالي والإيقاع بوصفهما متساندين ومكملين لبعضهما وربما كان الثاني وهو الإيقاع سبباً في أداء الأول الذي هو الدلالة، ونستطيع أن نقول أن الرابط الأساس لهذا النص (الشرط والجزاء) ليصل إلى فكرة إقناع العقاب لإقناع وجود هذه الصفات في المعاقب.

وليس من شك في أن الإغراق في استعمال أسلوب الشرط ينأى أن يكون ثمرة من ثمرات النزعة الكلامية التي أشرنا إليها في هذا البحث وتتكئ هذه النزعة في أدب الجاحظ على أساليب المناطقة والجدليين، كالاشتقاق والتوالد والتفريغ والاستدلال والتوجيه والتفضيل ونحوها.

(١) دلائل الإعجاز: ٢٥٦ .

٣- الفصل والوصل:

وهما من الظواهر التركيبية المهمة التي تتميز بإمكاناتها الجمالية والأسلوبية و" العلم بمواقع الجمل والوقوف على ما ينبغي أن يصنع فيها من العطف والاستئناف والتهدي إلى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها أو تركها عند الحاجة إليها"(١). فالوصل عطف بعض الجمل على بعض، والفصل تركه(٢)، أي أن الوصل ربط بأداة بين الجمل تشريكاً في مناسبة، وحكم، أي أن الوعي بأوجه الترابط والانسجام بين أجزاء النص اللغوية من بنى جزئية، وبنى كلية(٣). يكون شكلياً بأدوات الربط ومضمونياً بالترابط الدلالي.

أما الفصل كما قلنا فهو ترك ذلك العطف، ومن هنا تبرز المفارقة في أن الفصل هو في الحقيقة وصل باستئناف معنى من دون الربط اللفظي (الواو). فالوصل والفصل إذن من الاساليب التي امتازت بدقة مجراها ولطف مغزاها، إذ يتعلق بها أسرار ولطائف، وترسم لنا صوراً تحسها النفس فتتلمسها مستشعرة المغزى الذي قصده الكاتب، ومن هذا فلا بد من الوقوف على جماليته على أنها بنى لها القدرة على إظهار شعرية الكاتب وإبراز طاقته الجمالية في إنشاء نص ما.

وقد ظهر هذا الأسلوب في رسائل الجاحظ، وأظهر القدرة على استعماله في مواضعه المختلفة ومن ذلك قوله في رسالة(الجد والهزل)(٤): " **ومن عاقب على الصغير بعقوبة الكبير، وعلى الهفوة بعقوبة الإصرار، وعلى الخطأ بعقوبة العمد وعلى معصية المتستر بعقوبة معصية المعلن، ومن لم يفرق بين الأعالي والأسافل وبين الأقاصي والأداني، عاقب على الزنا بعقوبة السرقة، وعلى القتل بعقوبة القذف. ومن خرج إلى ذلك في باب العقاب خرج إلى مثله في باب الثواب. ومن خرج من جميع الأوزان وخالف جميع التعديل، كان بغاية العقاب أحق وبه أولى. والدليل على شدة غيظك وغليان صدرك قوة حركتك،**

---

(١) جواهر البلاغة: ٢٠٣ .

(٢) ينظر: مفتاح العلوم: ٣٥٧، والإيضاح: ١١٨ ، وجواهر البلاغة: ١٧٩ ، ومن بلاغة النظم العربي، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، د. عبد العزيز عبد المعطي(د.ط) عالم الكتب، ١٨٨/١-١٩٦ .

(٣)ينظر: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات د. سعيد حسن بحيري ،ط ١ ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، ١٤٢٤هـ ،٢٠٠٤م: ١٥٠ .

(٤) رسائله: ٢٣٢/١ .

وإبطاء فترتك، وبعد الغاية في احتيالك، ومن البرهان على ثبات الغضب، وعلى كظم الذنب تمكن الحقد ورسوخ الغيظ، وبعد الوثبة وشدة الصولة ".

نلحظ أن الوصل في:

- ومن عاقب على الصغير بعقوبة الكبير
- وعلى الهفوة بعقوبة الإصرار
- وعلى الخطأ بعقوبة العمد
- وعلى معصية المتستر بعقوبة معصية المعلن
- ومن لم يفرق بين الأعالي والأسافل
- وبين الأقاصي والأداني
- عاقب على الزاني بعقوبة السرقة
- وعلى القتل بعقوبة القذف
- ومن خرج جميع الأوزان وخالف جميع التعديل
- كان بغاية العقاب أحق وبه أولى
- والدليل على شدة غيظك وغليان صدرك قوة حركتك وإبطاء فترتك وبعد الغاية في احتيالك
- ومن البرهان على ثبات الغضب.
- وعلى كظم الذنب تمكن الحقد ورسوخ الغيظ.
- وبعد الوثبة وشدة الصولة...)، قد منح النص تماسكاً وانسجاماً من خلال المواشجة الدلالية أي الصورة العامة التي تلف النص وهي التأكيد على صورة العذاب، وهي الصورة التي تحفز المتلقي على البحث عن الروابط الخفية ليصل إلى الترابط الوصلي ضمن البنية العميقة، وهو لا يخرج بحال عن دائرة الانزياح الأسلوبي، فضلاً عن التقابلات والتناظرات الإيقاعية التي كانت مهيمنة واضحة على النص الناتجة من جماليات الوصل مما ساعدت هذه التقابلات على خلق شعرية تؤكد تجلياتها عنوان الرسالة بين (الجد والهزل)، فينتقل هذا إلى مجال الخطاب، إذ تتابع التقابلات في مجال خطابي، متصلاً اتصالاً متسلسلاً ومتدفّقاً في بناء تركيبي واحد.

وفي النص نفسه نلحظ الجاحظ يقطع ويفصل، إذ يقول:

ثم أنت لا يشفيك من السمّ المجهر،

ولا السمّ الساري

فإنه أبعد غاية في التطول وأبلغ في التعذيب،

لا ولا لعاب الأفاعي وداهية الدواهي،

فإنه يعجز الرقي ويفوت ذرع الأطباء

لا ولا نار الدنيا،

بل لا يشفيك من نار الآخرة إلاّ الجحيم

.....

بل لا تكتفي بذلك دون الدرك الأسفل

بل لا يرضيك شيء سوى الهاوية

بل لا يرضيك إلاّ عذاب إبليس"[1]

فنلحظ حروف العطف المتنوعة أدت دور الفاعل في الربط بين هذه التراكيب المتوازية، ولاسيما الأداة الرابطة (الواو) فإن حضورها بهذه الكثافة يسهم في تنظيم وترتيب وتماسك عناصر النص ومنحها ترابطاً نسقيّاً وانسجاماً نصيّاً، وتتضح قيمة هذه الوسيلة عندما نحاول حذف (الواو) الرابطة بين المتتاليات الجملية، فتبقى بلا نظام وتماسك إذ تعد أداة العطف (الواو) من الأدوات البنائية المهمة لتحقيق الانسجام والترابط بين أنساق النص، بحيث يتصل كل نسق بآخر مكوناً وحدة نصية ذات معنى دلالي، وبعد حرف (الواو) يصل الجاحظ إلى (بل) وهي حرف " يفيد الإضراب عن المعنى الأول وإثبات المعنى الثاني"[2]، " فهو يقطع ويفصل؛ ولأن إثبات الثاني لم يجيء إلاّ بإبطال الأول فهو مرتبط به موصول بوجوده، أي أنه فصل موصول أو قطع مربوط "[3]، وزيادة التأكيد على التحول دخول (لا) على الفعل المضارع تشديداً في القوة:

بل لا تكتفي ← الدرك الأسفل ↓ نزولاً
بل لا يرضيك ← الهاوية ↓ إلى
بل لا ترضى ← عذاب آل فرعون ↓ الهلاك
بل لا يرضيك ← عذاب إبليس ↓

فالقطع والوصل بوساطة (بل) كان ترتيباً من الأسفل إلى الأسفل فكأن الهلاك واحد .

---

(١) رسائله: ١/٢٦٧-٢٦٨ .

(٢) البرهان في علوم القرآن،للإمام بدرالدين محمدبن عبد الله الزركشي (ت٧٩٤هـ)، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم،دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م: ٤/٢٥٨

(٣) الفصل والوصل في القرآن الكريم، د. منير سلطان، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣. : ١٨١ .

وفي رسالته(القيان)[1]نلحظ تتوالى تراكمية الوصل إذ يقول: " **إن الفروع لا محال راجعة إلى أصولها، والأعجاز لاحقة بصدورها والموالي تبعٌ لأوليائها وأمور العالم ممزوجة بالمشاكلة ومنفردة بالمضادة، وبعضها علة البعض، كالغيث علة السحاب والسحاب علة الماء والرطوبة، وكالحب علته الزرع، والزرع علته الحب، والدجاجة علتها البيضة والبيضة علتها الدجاجة، والإنسان علته الإنسان**". فتراكمية الوصل متحققة هاهنا بواسطة (الواو):

- إن الفروع لا محال راجعة إلى أصولها
- والأعجاز لاحقة بصدورها
- والموالي تبعٌ لأوليائها
- وأمور العالم ممزوجة بالمشاكلة ومنفردة بالمضادة
- وبعضها على البعض
- كالغيث علته السحاب والسحاب علته الماء والرطوبة
- وكالحب علته الزرع
- والزرع علته الحب
- والدجاجة علتها البيضة
- والبيضة علتها الدجاجة
- والانسان علته الانسان

للربط بين مفردات العبارة عضوياً وموضوعياً، فقد عطفت جملاً اسمية على الأخرى، مما يدل على الثبوت لهذه الصفات (كالغيث علته السحاب) و(السحاب علته الماء والرطوبة) و(كالحب علته الزرع والدجاجة علتها البيضة) و(البيضة علتها الدجاجة) و(الإنسان علته الإنسان) وقد جاء (الواو) لإشعار المتلقي باستمرار الجمل على المعنى نفسه، أو ما يرادفه لما يفيد مطلق الجمع.

(١) رسائله: ١٤٦/٢، وللمزيد من الأمثلة ينظر: ٣٣/١، ٣٣٩، ج١٢٠/٣، ١٢٧، ج٩٥/٤، ٩٦، ٢٨٢، ١٨٥، ١٨٦، ١٩٤ .

٤- الجملة الاعتراضية:

هي أسلوب من أساليب العدول عن الصياغة ثم العودة لهذه الصياغة مرة أخرى أو أن " **يؤتى** في أثناء كلام أو كلامين متصلين بشيء يتم الغرض الأصلي بدونه ولا يفوت بفواته فيكون فاصلاً بين الكلام والكلامين لنكتةٍ "[١]، وهذا الفاصل لا محل له من الإعراب.

ولعل ميل الجاحظ إلى الإطناب في تدبيج رسائله هو ما قاده إلى الإكثار من هذا الأسلوب، أو إبرازه في تركيب نصوصه لأنّ" من أبرز أشكال الإطناب ما يسمّى بالاعتراض"[٢]، وليس في كثرة الاعتراض ضير؛ لأنّ هذه الجمل تقوم بمهمة توسيع الدلالة وتقوية الخطاب أو شد المخاطب من خلال العدول من أسلوب إلى آخر بصورة سريعة ومفاجئة؛ لكون الاعتراض هو" اعتراض كلام في كلام لم يتم ثم يرجع إليه فيتممه"[٣]وذلك لإفادة الكلام " تقويةً وتسديداً وتحسيناً"[٤].

فضلاً عن ذلك فإنه ينقل الجملة من مستواها الاعتيادي في الاستعمال إلى مستوى يمتلك قدراً من الشعرية تحقق عنصر الجمال إلى جانب الفائدة التي يقدمها المعنى وهو أمر يبدو ضرورياً لنصوص لم يشأ صاحبها أن تمر مر الكلام كما هو حال الكلام المعتاد.

وقد يمثل الاعتراض عدولاً كميّاً بالزيادة يؤدي دور الناجع من خلال تفاعل ثلاثة أطراف يمثل الأول والثالث عنصرين متماسكين يخضعان لبنية تركيبية ودلالية موحدة، ويمثل الطرف الثاني (الجملة المعترضة) عنصر اقتحام ينقل المعنى إلى عوالم جديدة، وهذا ما جعل الجاحظ يعتني بهذا الطرف عناية خاصة، وقد كثرت في رسائله حتى لا يكاد الدارس يجد رسالة واحدة تخلو منه.

---

(١) البرهان في علوم القرآن: ٦٢/٣ .

(٢) بلاغة الكلمة والجملة والجمل منير سلطان، منشأة المعارف، جلال خزي وشركاه، الإسكندرية، مصر، د.ط ، ١٩٨٨م: ٢٣٧ .

(٣) كتاب الصناعتين: ٤٤١ .

(٤) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ابن هشام الأنصاري، قدم له حسن محمد، أشرف عليه د. أميل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م: ٢٢/٢ .

وعلى العموم يمكن تقسيم الجمل الاعتراضية[١] في الرسائل التي تروم دراستها على عدة أقسام منها:

١- **الدعاء:** المقصود به أن يكتب الكاتب من عبارات وجمل تعظم المخاطب بالعز والسعادة وطول البقاء.

والجاحظ عندما يضمن هذه الجمل الدعائية يطيل بدعائه عند دخوله للغرض إذ يقول في رسالته(الشارب والمشروب)[٢]: " **سألت – أكرم الله وجهك، وأدام رشدك، ولطاعته توفيقك، حتى تبلغ من صالح دينك ودنياك منازل ذوي الألباب، ودرجات أهل الثواب- أن أكتب لك صفات الشارب والمشروب وما فيها من المدح والعيوب...**"، يظهر الاعتراض في التراكيب (أكرم الله وجهك) و(أدام رشدك) و(لطاعته توفيقك) و(حتى تبلغ من صالح دينك ودنياك منازل ذوي الألباب) و(درجات أهل الثواب)، فكل تركيب جاء موجزاً مما يعطيها شعرية أكثر انسجاماً مع موقف النص الذي يروم إليه الجاحظ وهو بيان حالة الخضوع والتضرع والمودة إلى الشخص المعني سواء شخص الخليفة أو أي شخص أعلى منه رتبة، وهذا الطول في الجملة الدعائية يجعلها رشيقة حتى في ازدواج التراكيب وتساويها.

٢- **التأكيد وتثبيت الحقيقة:** كما في رسالته(كتمان السر وحفظ اللسان)[٣]: " **وإنما سمّي العقل عقلاً وحجراً، قال تعالى: (هَلْ فِي ذَلِكَ قَسَمٌ لِّذِي حِجْرٍ)[٤]لأنه يزم اللسان ويخطمه، ويشكله ويربثه ويقيد الفضل ويعقله عن أن يمض فرطاً في سبيل الجهل والخطأ والمضرّة، كما يعقل البعير ويحجر على اليتيم**". اعتراض الجاحظ بآية قصيرة **(هَلْ فِي ذَلِكَ قَسَمٌ لِّذِي حِجْرٍ)** تأكيداً على تسمية العقل؛ والجاحظ أراد من هذا التركيب المعترض رفع شعرية النص.

---

(١) البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن الميداني، دار القلم، دمشق، دار الشامية بيروت، ط١، ١٩٩٦: ٥٧٣/١.

(٢) رسائله: ٢٦١/٤، وللمزيد ينظر: الصفحات: ج٥٨/١، ١٠٥، ١١٧، ١١٨، ١٤٠ .

(٣) رسائله: ١٤١/١ .

(٤) سورة الفجر: الآية/٥ .

٣- **تفسيرية:** كقول الجاحظ في رسالته(كتمان السر وحفظ اللسان)[١]: " **ومن شأن الصدر – على أنه ليس وعاءً للأجرام،وإنما يعي بقدرة من الله لا يعرف العباد كيف هي- أن يضيف بما فيه، ويستثقل ما حمل منه، فيستريح إلى نبذه، ويلذّ إلقاءه على اللسان. ثم لا يكاد أن يشفيه أن يخاطب به نفسه في خلواته حتى يغض به إلى غيره فمن لا يرعاه ولا يحوطه كل ذلك ما دام الهوى مستولياً على اللسان، واستعمل فضول النظر إلى فضول القول**".

أراد الجاحظ من هذا التركيب(على أنه ليس وعاءٌ للأجرام...) تفسيراً لما قبله من الجملة.

٤- **التنبيه:** كقوله: " **فكان ذلك يراد به أنّ الفضل قليل والنقص قليل لا على نسب ما يتلقّاه الاجتماع من هذه الأعداد... فإذا كان ما تقع عليه: الشريطة معدوماً – سيمَّا من يوثق بعلمه وعقله، وأمانته ونصحه، ومن لا ضرر عليه ولا نفع له في السرّ الذي يضمر ولا يحرّم عليه كتمانه، ومن قد رأى على نفسه بالسرّ والحفظ: فإنه ليس كل من ضمن فلم يضمن ضماناً ولا من استودع فلم يقبل مستحفظاً، ولا من استخلف فلم يخلف خائناً، وإنما يلحقه الحمد والذم والأجر والإثم إذا أضمن الأمانة ثم خترها – فكأن القوم قالوا: لا تودعنّ سرّك أحداً** "[٢]فالإطناب الوارد في الجملة الاعتراضية غرضه التنبيه لهذه الأمور، ولا يخفى ما فيها من تفصيل.

٥- **الاستعطاف** : كقوله في رسالته (استنجاز الوعد) : " **وإنك – الكريم المأمول، والمستعطف المسؤول- لا تزرع المحبة إلاّ وتحصد الشكر، ولا تكثر المودات إلاّ إذا أكثر الناس والأموال...**"[٣] فالاعتراض حاصل بجملة غرضه الاستعطاف.

٦- **الاحتراس والاحتراز:** كقوله في رسالته(مناقب خلفاء بني العباس)[٤]: " **فقد رأيتم خيوله وسلاحه على إنه – إن كان أعدّ ذلك- فإنَّ أحبّ الأمور إليه أن تكون عدته وافرة .**

---

(١) رسائله: ١٤١/١ .

(٢) رسائله: ١٥٢/١ .

(٣) م ، ن : ٢٢٥/٤ .

(٤) رسالة مناقب خلفاء بني العباس ، رسالة جديدة للجاحظ : ٦٧.

فالجملة المعترضة في هذا النص تقيد المعنى احتراساً واحترازاً، وتمنحه بعض ما يحتاجه من إيضاح وتفصيل جيد لتحقيق شعرية ترتفع بقيمة الكلام.

٥- التقديم والتأخير:

إن الخروج على أنظمة اللغة يعد انحرافاً أو ميلاً عن مستوى اللغة العادي أو المثالي إلى مستواها الأدبي أو الفني[١]، والتقديم والتأخير انعكاس واضح لهذا الانحراف المؤدي إلى الإبداع الفني عن طريق خرق الترتيب القاعدي للجملة، وإذا ما حقق هذا الانحراف غرضاً جمالياً يقبله النسق اللغوي، عدّ ذلك مكسباً أسلوبياً يضاف إلى رصيد اللغة اللساني؛ لذلك فموقعية عناصر الجملة هي دلالة رتبتها، وهو النمط القارّ لنظامها التركيبي. فإذن التقديم والتأخير من الوسائل التي يخرق فيها نظام الجملة وترتيبها، فهي من التقنيات التي تدخل في نطاق المفاجأة الأسلوبية في ضمن أسلوبية الانزياح التي" تقيم على أساس المعيار النحوي... (نحواً ثانوياً) مكوناً من صور الانزياح، ويمكن أن تكون هذه الصورة من طبيعتين: فهي خرق للمعيار النحوي من جهة، وتقييد أو (تضييق) لهذا المعيار بالاستعانة بقواعد إضافية من جهة ثانية "[٢]. وبمعنى آخر هو تغيير يطرأ على النسق المثالي للجملة، مقدماً ما حقّه التأخير ومؤخّراً ما حقّه التقديم لغايات جمالية ومعنوية تأثيرية ونفسية " انطلاقاً من كون الحقيقة الأدبية للصياغة هي التعبير والتأثير على صعيد واحد"[٣]وهو بهذا يمثل خروجاً " عن اللغة النمطية إلى اللغة الإبداعية"[٤].

والتقديم والتأخير يقصد لأغراض ومعان بلاغية منها" الاختصاص والاهتمام والحصر والأثر الصوتي فضلاً عن ذلك فالتقديم والتأخير من الأساليب الداخلة في دائرة المفاجأة

(١) ينظر: بنية اللغة الشعرية: ١٠٥ .

(٢) البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص: ٥٧ .

(٣) البلاغة العربية قراءة أخربمحمد عبد المطلب ، الطبعة الأولى ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ،طبع في دار نوبار للطباعة ،القاهرة ،١٩٩٧ : ١٠٦ .

(٤) البلاغة والأسلوبية: ٢٥٠ .

الأسلوبية، والمفاجأة الأسلوبية كما يعرفها ياكوبسون هي" تولد اللامنتظر من خلال المنتظر"[١]، ثم يتحدث ريفاتير عن " فكرة المفاجأة ورد الفعل كنظرية في تعريف الظاهرة الأسلوبية فيقرر بعد التحليل أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كان غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق، ثم تكتمل نظرية ريفاتير بمقاييس التشبّع. ومعناه أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها. فكلما تكررت الخاصية نفسها في نص ضعفت مقوماتها الأسلوبية، معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً"[٢]، فإذن سياقات التقديم والتأخير تدور على عدة اتجاهات بعضها يعود إلى المبدع وحركته الذهنية، وبعضها إلى المتلقي واحتياجاته الدلالية، وبعضها إلى الصياغة[٣].

ويحظى التقديم والتأخير بحضور واضح في الرسائل يوظفه الجاحظ للتأثير في المتلقي ناقلاً صورة جديدة تحتوي على قصده من الكلام، فمن ذلك تقديمه للجار والمجرور على كل عناصر الجملة مفيداً اهتمام المخاطب (أبو الوليد محمد بن حميد بن أبي دواد) كقوله في رسالة(المعاش والمعاد)[٤]: " **ولن تجدوا وصايا أنبياء الله أبداً إلاّ مبيّنة الأسباب، مكشوفة العلل، مضروبة معها الأمثال فألفت لك كتابي هذا إليك، وأنا واصفٌ لك فيه الطبائع التي ركب عليها الخلق، وفطرت عليها البرايا كلهم، فهم فيها مستوون، وإلى وجودها في أنفسهم مضطرون، وفي المعرفة بما يتولّد عنها متفقون. ثم مبيّن لك كيف تفترق بهم الحالات، وتفاوت بهم المنازل وما العلل التي يوجب بعضها بعضاً...**". فنلحظ الجاحظ قد قدم الجار والمجرور مراعاةً لمقتضى الحال:

فألّفت لك كتابي ← التقديم ← فألّفت كتابي لك

---

(١) الأسلوب والأسلوبية: ٨٢ .

(٢) م . ن : ٨٢ .

(٣) ينظر: البلاغية العربية، قراءة أخرى: ٢٣٨ .

(٤) رسائله: ٩٧/١ .

(*)حفه يحفه: مدحه. وفي المثل: " من حفنا أورفنا فليقتصد " يقول: من مدحنا فلا يغلوَنّ في ذلك ولكن ليتكم بالحق منه. (ينظر: هامش رسائل الجاحظ رقم (٣): ٢٨٨/١ .

وأنا واصف لك فيه [التقديم] وأنا واصف فيه لك

وفطرت عليها البرايا كلهم ← [التقديم] ← وفطرت البرايا عليها كلهم

وتفترق بهم الحالات [التقديم] وتفترق الحالات بهم

وتفاوت بهم المنازل [التقديم] وتفاوت المنازل بهم

فالتقديم أفاد اهتمام المخاطب والتأكيد على أنفسهم وما يتولد عنها.

وفي رسالته(نفي التشبيه)نلحظ كيف أن الجاحظ يقدم شبه الجملة إذ يقول: " **فواجبٌ أن ينكشف قناعه، ويظهر سرّه، ويبدو مكنونه. وقد أطمعني فيهم مناظرتهم لنا ومقايستهم لأصحابنا، وقد صاروا بعد السبّ يحفّون*وبعد تحريم الكلام يجالسون، وبعد التّصام يستمعون وبعد التلجلج يدارون، والعامة لا تفطن لتأويل كفها ولا تعرف مقاربتها. فقد مالت إلينا على قدر ما ظهر من قبلها، وأصغت لما ترى من استماعها...**"(١). فالتقديم ظاهر في:

- وقد صاروا بعد السب يحفون ← [التقديم] ← وقد صاروا يحفون بعد السبّ
- وبعد تحريم الكلام يجالسون ← [التقديم] ← ويجالسون بعد تحريم الكلام
- وبعد التّصام يستمعون ← [التقديم] ← ويستمعون بعد التّصام
- وبعد التلجلج يدارون ← [التقديم] ← ويدارون بعد التلجلج

نلحظ تقديم (شبه الجملة) على الفعل المضارع المرفوع بثبوت النون في محل رفع خبر لفعل الناقص (صار)، فيصبح الكلام (صاروا يحفون ...) و(صاروا يجالسون...) و(صاروا يستمعون...) و(صاروا يدارون...) فالجاحظ في هذا الانزياح الأسلوبي أراد إثبات الفعل الإيجابي لهؤلاء (يحفون، يجالسون، يستمعون، يدارون) بعد أن نفي تشبيههم.

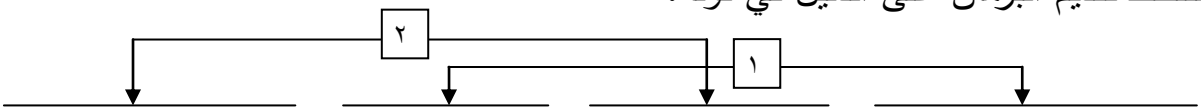
وقد راعى التقديم والتأخير في هذا النص الفاصلة، مما أحدث تقابلاً إيقاعياً، جعل المتلقي أكثر تشويقاً إليه، فضلاً عن ذلك ساعد في إيصال موضوع الرسالة(نفي التشبيه) بطريقة أكثر هدوءاً وتأثيراً عن طريق تسلسل هذه المقاطع المتقابلة وبثها إلى المتلقي على مراحل تتضمن وصولها إليه بوضوح وتركيز في جوّ أضفت عليه هذه التناظرات موسقة تشعر السامع بالجمالية الصوتية التي تنظم الكلام.

---

(١) رسائله: ٢٨٨/١ .

وأحياناً يتخذ الجاحظ من التقديم والتأخير نزعة حجاجية كما في رسالته(مناقب الترك)[1]: "... **فلذلك طلب الناس التبيّن، ولحب السلامة من الهلكة ، والرغبة في المنفعة، احتملوا ثقل العلم وتعجلوا مكروه المعافاة، ولقلة العاملين، وكثرة الواصفين، قال الأولون: العارفون أكثر من الواصفين، والواصفون أكثر من العاملين. وإنما كثرت الصفات وقلّت الموصوفات، لأنّ ثواب العمل مؤجلٌ، واحتمال ما فيه معجّل**".

فنلحظ تقديم البرهان على الدليل في قوله:



ولحب السلامة من الهلكة، والرغبة في المنفعة، احتملوا ثقل العلم، وتعجّلوا مكروه المعاناة

ولكن باستطاعته أن يقول:

(احتملوا ثقل العلم، وتعجّلوا مكروه المعافاة، لحب السلامة من الهلكة والرغبة في المنفعة) إلاّ أنه دمج هذه الصورة التي جملتها الرسالة بالبنية الصوتية، فخلقت بنية جمالية مميزة تحرض على اكتشاف قوانينها، والجاحظ لم يكتف بتقديم هذا البرهان بل قدّم برهاناً ثانياً له أثر في خلق لإيقاعية الجمل المتوازية في قوله:

العارفون أكثر من الواصفين

والواصفون أكثر من العارفين،

والجاحظ باستطاعته أن يقول: (العارفون أكثر من العارفين والواصفون أكثر من الواصفين) فقلب الصورة لخلق موسيقى في النص تمكن الألفاظ من تعدي عالم الوعي إلى العالم الذي يتجاوز حدود الوعي وهو ما لا يخلو منه النص السابق عبر الوظيفة التي تؤديها العناصر الإيقاعية على الرغم من أن المهيمنة الجمالية في السياق العام ترتكز على ظاهرة التوافقات الصوتية وهذا ما يناسب شخصية(الفتح بن خاقان) الذي اشتهر بالفصاحة والذكاء.

المسار الثاني :

(١) رسائله: ١/٥ .

١- شعرية التناص:

نقصد به الروافد التي أدت إلى إبداع رسائل الجاحظ، تلك التي تخللت شرايين الرسائل، وصارت عموداً فقرياً لها، وبدونها تتهاوى بنية النص وتتساقط ، فالتناص إذن في نصوص الجاحظ ولاسيّما رسائله له أهمية خاصة في الكشف عن البنية الفنية لرسائله من خلال متابعة الظاهرة التناصية، وكشف العلاقات التي تربط النص الادبي الحاضر بالنصوص الغائبة "وهنا يعمد الخطاب الشعري إلى توجيه قوة ضاغطة خفية، تدفع المتلقي إلى استحضار النص الغائب من خلال بعض الإشارات والتضمينات لبعض المفردات والتراكيب"(١).

والتناص مصطلح حديث ظهرت بذوره الأولى في منتصف الستينيات من القرن الماضي، اذ استخدمته الناقدة اللسانية (جوليا كرستيفا) وعرفته بقولها: " أنه أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"(٢)، وهذا يعني أن كل نص لاحق منبثق من هيولي النصوص السابقة؛ لأنّ: " كل نص يتوالد، يتعالق، ويتداخل، وينبثق من هيولي النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الإسفنجية التي تمتص النصوص بانتظام، وبثها بعملية انتقائية خبيرة، فتشتعل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة داخل النص لتشكل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى"(٣)، ومن هنا فالنص المتناص هو النص الذي يقبل التماهي مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة لأنه أشبه بلوحٍ من زجاج يوحي بنص آخر أو يلوّح من خلفه نص آخر.

وما دام التناص يقبل التماهي مع نصوص أخرى أو معاصرة، فنحن إذن أمام لونين من ألوان البديع هما (الاقتباس والتضمين)، فالاقتباس تراكيب جزئية أو جمل مفيدة يأخذها الشاعر من مصدر مخصوص ويضمنها كلامه فيكون الكلام الدخيل عمدة في التبليغ وفي الوقت نفسه جزءاً من الكلام أو غاية الشاعر من الاتجاه إلى التعابير الجاهزة الخاصة، تختلف عن غايته من الاتجاه إلى التعابير الجاهزة المشتركة، فإذا كان يعامل هذه على أنها

---

(١)ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥: ١٧٢-١٧٣ .

(٢)معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط١، ١٩٨٥م: ٢١٥

(٣)بنية النص الكبرى، سبحي الطعان، عالم الفكر، مج ٢٣، ع ٢+١ ، يوليو/ديسمبر، ١٩٩٤: ٤٤٦ .

تعابير تؤدي، فإنه يعامل تلك على أنها معانٍ تؤدي[١]أو تمثل (شكلاً تناصيّاً)، يرتبط فيه المدلول اللغوي – وهو اقتباس الضوء– بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً محدوداً في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته.

وقد ذهب فخر الدين الرازي إلى أن الاقتباس " أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام تزييناً لنظامه وتعظيماً لشأنه "[٢]. أما التضمين: " أن يضمن المتكلم كلامه من بيت أو آية، أو معنى مجرداً أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة "[٣]، وقد خلط ابن الأثير (٦٣٧هـ) بين الاقتباس والتضمين، فجعل التضمين هو الاقتباس، والتضمين عنده: " أن يضمن الآيات والأخبار النبوية "[٤]في الكلام وهذا هو الاقتباس؛ لأن التضمين هو أن يضمن الشاعر شعره شيئاً من شعرغيره أو قسيماً من بيت[٥]. ولهذا فإن البحث سيجمعهما تحت مفهوم معاصر وهو (التناص) وذلك لقدرته على كسر حدود الملكية الأدبية الفردية مما يجعل حدود الرؤية أوسع في التحليل الأسلوبي الشمولي، فالمحلل الأسلوبي" يستطيع أن يتعامل مع فكرة التناص على أنها فكرة متغيرة غير قابلة للثبات، وأن وسائل (التغيير) فيها تنبثق من عدم ثبوت النص الأدبي نفسه، الذي تظهر تغيراته عادة في ملامح أسلوبية "[٦].

ويرى (طراد الكبيسي) أنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر ولا وجود لما يتولد لذاته[٧]. فيما جعل (باختين) أبرز سمات النص اقترانه بالحوارية، أي أن النص يمثل مزيجاً من العلوم والأفكار القادمة من شتى المعارف كالقانون والديانات والعلوم الإنسانية المختلفة

(١)ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٣٢٢ .

(٢)نهاية الإيجاز: ١٤٧ .

(٣)تحرير التحبير: ١٤٠ .

(٤)المثل السائر: ٣٥/٣ .

(٥)ينظر: كتاب الصناعتين: ٣٦ .

(٦)م.ن .

(٧) ينظر: كتاب المنزلات، منزلة الحداثة: ٧٧.

وكأنه يحاورها ويتعالق معها وينجز رؤيته من خلال مناقضتها أو هضمها أو نفيها أو استثمارها[١].

وإذا كانت (جوليا كريستيفا) تلح على البعد التحويلي للمفهوم فإنّ (دومينيك مانجينو) هو الآخر أكد على تغليب الجانب العلائقي وحدد بموجبه مصطلح التناص على أنه : " مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله "[٢].

وذكر صلاح فضل التناص ضمن تعريفه للنص وقال: " أن النص هو عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتجسيد البعض الآخر ونقضه "[٣]. فيما أجمل (محمد مفتاح) وظائف التناص ضمن الامتصاص والتحويل وذلك عن طريق آليات منها التمطيط والتكثيف، فله أهداف منها مناقضة الدلالات أو تعضيدها، ويخلص في النهاية إلى أن التناص عبارة عن " وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ لا يمكن هناك مرسل بغير متلقٍ، مستقبل مستوعب ومدرك لمراميه "[٤]وهو يرى أنه لا يستطيع أحد أن يدعي صياغة نص خارجاً على كل المواصفات اللغوية والمعرفية التي تواضع عليها لناس، وهذا يعني أن التناص وسيلة تواصل وأن الإنسان بدونه يكون مرسلاً بدون متلق "[٥]. والتناص فعالية مثلثة الفوائد فهو:

١- إنماء وخصب للنص الحالي.

٢- انتباه وبعث حياة للنص القديم.

٣- فعل معرفي وحض على القراءة للمتلقي[٦].

---

(١)ينظر:فضاءات شعرية(دراسات نقدية في ديوان امل دنقل) ، د.سامح الرواشدة ، المركز القومي للنشر ، اربد . الاردن ، ١٩٩٩: ٧٧ .

(٢)نظرية التناص، ب.م. دوبيازي، تعريب المختار حسني. www.albayan.com

(٣)فضاءات شعرية: ٢٢٩ .

(٤) فضاءات شعرية : ٧٧ .

(٥) م . ن : ٧٧.

(٦)القصة القصيرة جداً(مقاربة بكر) ، احمد جاسم الحسين ، دار عكرمة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق . سوريا ، ١٩٩٧: ٤٥ .

وبناءً على ما تقدم فقد جسّد التناص جزءاً مهماً من التكوين الإبداعي، أكد انفتاح النص الأدبي على فضاءات نصيّة أخرى ليولد في مجموعة حزمة معرفية ترسّخ حركية الإبداع المجسّدة لشعرية النص والتي تتخذ من (التناص) محوراً من محاورها التشكيلية التي تميّز بين الشعري/اللاشعري.

ومن هنا سنحاول البحث في نتاج الجاحظ النثري ، ولاسيما فيما يتعلق منه بحضور (التناص) فيه، الذي يرسم بوجه أو بآخر ملامح شعرية النص المنتج موسيقياً ودلالياً من خلال التداخل النصي الذي يرمي في النهاية إلى تكوين قيمة إبداعية خاصة بالشاعر تتجلى وظيفتها الجمالية بحسب طبيعة هذا التداخل النصي، ودرجة حضور باقي النصوص في العملية الإبداعية للجاحظ، والذي عن طريق هذا التداخل النصي (التناص) وغيره من عناصر التكوين الشعري تتأسس شعرية النص في بعض صورها عند الجاحظ، وهذا ما سنحاول تسليط الضوء عليه لاحقاً.

أولاً التناص الديني:

أ- القرآن الكريم (التناص القرآني):

وهو أن ترد في رسائل الجاحظ آية قرآنية أو معناها لغرض اقتضاه السياق، وهذا التناص نجده أكثر ظواهر الاستدعاء كثافة – في رسائل الجاحظ – استدعاء الخطاب القرآني، حيث يحاول الجاحظ امتصاص الخطاب القرآني في رسائل بعينها، تحقق له أهدافه الدلالية؛ لذلك أسهمت التراكيب القرآنية – لدى الجاحظ – في تشكيل رؤية جديدة للرسالة، وفتحت لها آفاقاً ممتدة أغنت فضاء رسائله وعالمه الأدبي بأكمله، حتى غدت رسائله أشبه بلوحات فنية، فيها من التكامل والتمازج والتقاطع ما يجعلها تحفاً شعرية رائعة.

وقد وظف الجاحظ هذا التناص إما بطريقة مباشرة كالاقتباس اللفظي الصريح أو بطريقة غير مباشرة كالاقتباس المعنوي، مع بقاء كلا الطرفين ضمن حيز المعنى القرآني الموضوع له في الأصل، وقد يستعان ببعض ألفاظ القرآن الكريم لصياغة معان جديدة بحسب سياق النص، فيعتمد الدلالة اللفظية للتعبير القرآني، بحيث يقوم على التناص المعنوي وانفتاح النص الشعري على الدلالة القرآنية عبر الصياغة النثرية الخاصة بالكاتب، وإن احتوت إشارة لفظية أو ما شابه ذلك ترجع تلك الصياغة إلى أصلها القرآني، وفي هذا

المجال نلحظ سعة في الصياغة النثرية الخاصة بالكاتب، المستلة من طبيعة التكثيف اللفظي والسعة الدلالية الخاصة بالتعبير القرآني لكونه المرجع الأول في الفصاحة.

ومن هنا نلحظ اقتباسات المسار الأول تظهر في بعض نصوص الجاحظ النثرية، التي منها قول الجاحظ مطرياً على الخليفة العباسي الأول في رسالته (مناقب خلفاء بني العباس)(١): " **فأما السفاح، فأول ما نذكره منه أن طهّره الله – تعالى– بالعفاف وليداً وناشئاً ورجلاً وزيّنه بالبسطة في العلم والجسم الهمة والقصد والقناعة فنشأ بخير ما ينشأ به الرجال أديباً عفيفاً نزيهاً، لم ير له قط صبوة ولا غرام بشهوة الجاهلية ولا ملابسة لظنين، ولم ير منتجعاً قط ولا راجلاً إلى ذي سلطان، ولا مخاصماً إلى قاضٍ...**".

اذ نلحظ صورة (وزيّنه بالبسطة في العلم والجسم) مأخوذة من قوله تعالى: " **وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللَّهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكًا قَالُوا أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ وَاللَّهُ يُؤْتِي مُلْكَهُ مَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ** "(٢). فنلحظ الجاحظ كيف استدعى لغة الآية القرآنية بمضمونها الفكري، فصورة الملك طالوت تتراءى قريبة من صورة الخليفة السفاح، إذ تعهدتهما العناية الإلهية، وجرى اختيار الأول ملكاً على بني إسرائيل، والآخر خليفة على بني العباس، وجعل الثاني على شاكلة الأول من جهة سعة العلم التي لابد منها لمن يدبّر أمر الملك، ومن جهة جسامة البدن وانبساطه لما تحدثه هذه الصفة من هيبة في القلوب وملء العين جهارة ، وهذا كله من وجهة نظره _ اي الجاحظ _ لهذا الخليفة وربما اختلف معه الاخرون ومن بينهم الباحث في نسبة هذه الصفات للسفاح

وكذلك تظهر لنا صورة من صور التعبير القرآني في الرسالة نفسها، يصور لنا الجاحظ جهاد المعتصم في سبيل الله إذ يقول: " **ولو أنا عاينّا لاحتجنا من تتابع الأخبار وترادف الدلائل، إلى ما لم يحتج في جليل الاسم ولا صغيره، ولا إلى العتاد والعدّة، وما أعدّ لعدوكم من رباط الخيل، ونجب الرجال، فقد رأيتم خيوله وسلاحه على أنه – إن كان أعد**

(١) رسالة مناقب خلفاء بني العباس،رسالة جديدة للجاحظ: ٦٤-٦٥ .

(٢) سورة البقرة: آية/٢٤٧ .

ذلك- فإن أحب الأمور إليه أن تكون عدّته وافرة، وقوته نامية، وقاطعةً لأسباب الطمع، ومانعة من خواطر الشيطان، يرى ذلك أدعى إلى السلامة وأهنأ للنعمة، وأجمع لشمل الأمّة "(١).

فالجاحظ ينساب ههنا في فضاء الآية الكريمة: "وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدْوَّ اللّهِ وَعَدُوَّكُمْ"(٢). فالمقارنة بين النصين واضحة تماماً، ولاسيما عند الحديث عن الاستعداد المادي لحرب العدو، وتخصيص رباط الخيل في الموضعين، وكأنما نستشفّ من ذلك أن المعتصم استجاب للأمر الإلهي (وأعدوا) وفهم معنى تخصيص (رباط الخيل) وأخذ ذلك مأخذ الإنفاذ، فكانت عدّته وعتاده على مقتضى ما تضمنه الخطاب السماوي ، على حد زعم الجاحظ في هذه الرسالة .

ونلحظ انفتاح الجاحظ في رسائله على الأجواء القرآنية أيضاً في رسالته (القيان)(٣): " **سلامٌ على من وفق لرشده، وآثر حظ نفسه، وعرف قدر النعمة، فإنه لا يشكر النعمة من لم يعرفها ويعرف قدرها ولا يزاد فيها من لم يشكرها ولا بقاء لها على من أساء حملها** ".

إذ يستعير الجاحظ في نصه هذا المعنى القرآني الناتج من قوله تعالى "وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ "(٤).

وبهذا فقد عمل الجاحظ في هذا النص على الإفادة أولاً من الصياغات القرآنية لكونها تحمل عمقاً بلاغياً ودلالياً كبيراً، وثانياً: استثماراً لجو الآية النفسي بشكل خاص، ومحاولة نقله إلى نصه على وفق مسيرة السياق فيه المتوافقة مع دلالات الآية الكريمة، وأمر أخير حاول الجاحظ التركيز عليه حين الاعتماد على الألفاظ القرآنية في نصه المتميز بحسن صياغتها، وقوة تعبيرها، وهذا الأمر هو محاولة إضفاء الصفة التصديقية على الصياغة النثرية للكاتب .

---

(١) رسالة مناقب خلفاء بني العباس،رسالة جديدة للجاحظ: ٧١ .

(٢) سورة الأنفال: آية/٦٠ .

(٣) رسائله: ١٤٣/٢ .

(٤) سورة إبراهيم: الآية/ ٧ .

وفي الرسالة نفسها يقول الجاحظ على لسان المقينين: " **والفلك وجميع ما تحويه أقطار الأرض، وكل ما تقله أكنافها للإنسان حول ومتاع إلى حين، إلاّ أن أقرب ما سخّر له من روحه وألطفه عند نفسه (الأنثى)؟ فإنها خلقت له ليسكن إليها جعلت بينها مودة ورحمة** "[1].

فالتناص واضح في هذا النص إذ يقتبس الجاحظ عبارات قرآنية وردت في مواطن عديدة منها قوله تعالى: "وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِّتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ"[2]، وقوله تعالى: " فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ "[3].

فالجاحظ استقى نصه بشعريته ودلالته من هاتين الآيتين، من خلال بعض المفردات التي أضافت إلى نصه إيحاءات جديدة، شكلت بنية كلية تنتمي في جذورها إلى النص القرآني، ومن هنا نجد فعالية التداخل بين مفردات القرآن ونص الجاحظ، ليخلق الجاحظ فضاءً واقعياً خاصاً به، لا يكتفي فقط بتضمينه مشاعره وأحاسيسه، وإنما ضمنه معاني وألفاظاً وأفكاراً قرآنية تكشف عن نزعته الواقعية ومدى تعلقه بالاساليب القرآنية .

ومن هنا يمكن القول أن المفردات القرآنية أشبه بإشارات منشطة قادرة على استدعاء الصورة الذهنية، لأن الإشارة: "عبارة عن مهيّج يسمّيه علماء النفس منشّطاً"[4]، من هذا المنطلق شكلت الكلمة القرآنية في نص الجاحظ بؤرة دلالية استقطبت الإيقاع والبناء في آن واحد، بهذا كان تمثل القرآن بطريقة مباشرة في رسائل الجاحظ جلياً أمام القارئ.

أما المسار الآخر(الاقتباس بطريقة غير مباشرة) الذي يعتمد الدلالة اللفظية للتعبير القرآني بحيث يقوم على التناص المعنوي، ومن ذلك قوله في رسالته (الرد على النصارى)[5]: " **الحمد لله الذي منّ علينا بتوحيده، وجعلنا ممن ينفي شبهة خلقه وسياسة عباده، وجعلنا**

---

(١) رسائله: ٢/١٤٦ .

(٢)سورة الروم: الآية/٢١ .

(٣)سورة البقرة: الآية/٣٦ .

(٤)علم الدلالة ،بيرجيرو، ترجمة : منذر عياشي، دار طلاس للدراسة والنشر ، ط ، دمشق :٢٧ .

(٥)رسائله : ٢ / ١٤٦.

لا نفرّق بين أحد من رسله، ولا نجحد كتاباً أوجب علينا الإقرار به ولا نضيف إليه ما ليس منه، إنه حميد مجيد فعّال لما يريد ".

فالنص يحمل في فضائه معاني قرآنية (تناص) توضيح للقارئ على توحيد الله وتنزيهه، وهذا المعنى أخذه الجاحظ من قوله تعالى: "آمَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ مِن رَّبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّن رُّسُلِهِ"(١)، وقوله تعالى أيضاً: " إِنَّهُ حَمِيدٌ مَّجِيدٌ"(٢) ، وكذلك قوله تعالى: " إِنَّ رَبَّكَ فَعَّالٌ لِّمَا يُرِيدُ"(٣)، فنلحظ الصياغة اللفظية قد هيمن على هذا النص بصورة كاملة، وهذا كله يأتي لرفع القيمة الدلالية للنص من جهة، ولتوثيق الكلام وتقويته من جهة أخرى.

وفي رسالة (القيان)(٤)نلحظ الجاحظ كيف يستدعي النص القرآني إذ يقول: " **لا يمنع الناظر من النظر إلى الزرع والغرس والتفسح في خضرته والاستنشاق من روائحه ويسمى ذلك كله له حلاًّ ما لم يمد له يداً فإذا مدّ يداً إلى مثقال حبة من خردل بغير حقها فعل ما لا يحلّ وأكل ما يحرم عليه** ".

اقتبس الجاحظ هذا من قوله تعالى: " وَإِن كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِّنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَكَفَى بِنَا حَاسِبِينَ "(٥)، وهذا يرجع إلى قدرته على إدخال لفظ النص القرآني إلى سياقه الخاص وتحميله دلالات وإيحاءات جديدة تتفق وتجربته النثرية ، لهذا نجد أن تناص قول ذاك قائم على التمثيل الإيجابي للآية القرآنية المستدعاة التي تمثل موقفاً تحريضياً دينامياً للحلال والحرام، الذي جاء به الجاحظ في نصّه، وهنا يتلاقى النصان القرآني والأدبي في وحدة الرؤية والدلالة اللتين تعبران عن موقف الحلال والحرام على الواقع المعيش.

وهناك مسار آخر لمسناه في رسائل الجاحظ وهو اقتباس التعابير القرآنية كما هي من غير نقص أو زيادة، لتكون نصوصه أوقع في نفس السامع وأكثر تأثيراً، كقوله في

---

(١)سورة البقرة: الآية/٢٨٥ .

(٢) سورة هود: الآية/٧٣ .

(٣) سورة هود: الآية/ ١٠٧ .

(٤)رسائله: ١٦٣/٢ .

(٥)سورة الأنبياء: الآية/ ٤٧ .

رسالته (الأوطان والبلدان)[١]: " **قالوا لفرعون: أقضِ ما أنت قاضٍ إنما تقضي هذه الحياة الدنيا، إنّا آمنا بربنا ليغفر لنا خطايانا وما أكرهنا عليه من السحر**" . فالجاحظ اقتبس قوله تعالى حكاية عن سحرة فرعون الذين آمنوا بالله : "**فَاقْضِ مَا أَنتَ قَاضٍ إِنَّمَا تَقْضِي هَذِهِ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا*إِنَّا آمَنَّا بِرَبِّنَا لِيَغْفِرَ لَنَا خَطَايَانَا وَمَا أَكْرَهْتَنَا عَلَيْهِ مِنَ السِّحْرِ**"[٢].

وفي رسالة (مدح التجار وذم عمل السلطان)[٣]نلحظ تضمين الجاحظ للنص القرآني يأتي جلياً، إذ يقول الجاحظ في سيرة الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وآله: " **وقد غبر*النبي صلى الله عليه وسلم برهة من دهره تاجراً وشخص فيه مسافراً، وباع واشترى حاضراً، والله أعلم حيث يجعل رسالته**". اقتبس الجاحظ قوله تعالى: " **اللَّهُ أَعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رِسَالَتَهُ**"[٤].

وفي رسالته (التربيع والتدوير)[٥]يقول الجاحظ هاجياً أحمد بن عبد الوهاب: " **ولو جرت لقلنا : (لقد اهتديت!) ولكنك تجيء بشيء تكاد السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هدّاً**"، وقد أخذ ذلك من قوله تعالى: "**تَكَادُ السَّمَاوَاتُ يَتَفَطَّرْنَ مِنْهُ وَتَنشَقُّ الْأَرْضُ وَتَخِرُّ الْجِبَالُ هَدًّا**"[٦].

هذا النوع من التناص أو التضمين أكثر بروزاً وانتشاراً في رسائله، فكثيراً ما كان يلجأ من أجل تأكيد الغرض الذي ينزع إليه، أو الموضوع الذي يعالجه، فالجاحظ إذن سار في تناصه مع المعطيات القرآنية،على وفق خط خاص بما يتناسب وتجربته النثرية، مما أدى إلى تنوع أساليبه في الاستحضار كالإشارة القرآنية أو الإيحاء أو اللفظة أو الآية أو التركيب،

---

(١)رسائله: ١٣٣/٤ .

(٢)سورة طه: الآية: ٧٢-٧٣ .

(٣)رسائله: ٢٥٦/٤ .

*) غَبَرَ: مَكَثَ

(٤)سورة الأنعام: الآية/١٢٤ .

(٥)رسالة التربيع والتدوير:٦٣.

(٦)سورة مريم: الآية/ ٩٠ .

وهذا الاستحضار أخذ ينمّي فاعلية الحركة والتداخل فيها على مستوييها اللفظي والدلالي معاً.

ب- التناص النبوي:

يعد الحديث النبوي الشريف المصدر الثاني من مصادر التشريع بعد القرآن الكريم ومصداقاً من مصاديق السنة النبوية، ومثل مرجعية فكرية، لغوية، أدبية مهمة عند المسلمين، ومن ثم فإن العودة إليه تعني الانتهال من معين لا ينضب ولاسيما بعد الدراسات اللغوية والأدبية والبلاغية منها على وجه الخصوص، وتعني أيضاً منح مصداقية متميزة للنتاجات اللغوية والأدبية انطلاقاً من مصداقية حديث النبي المصطفى صلى الله عليه وآله وسلم.

والتناص النبوي هو أن تضم الرسائل في سياقاتها أحاديث مضمنة من جهة المعنى فقط أو من جهة اللفظ والمعنى أي بصورة كاملة، وهذا الأخير ما لمسناه بارزاً في رسائل الجاحظ من باب أن يدعم حججه بأحاديث الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، ومن الأمثلة على ذلك قول الجاحظ في رسالته (مفاخرة الجواري والغلمان)[1]: " **وقد فرق بينهما رسول الله صلى الله عليه وسلم وفصّل وميّز وحصّل، حيث قال: (رحم الله امرأً قال خيراً فغنم، أو سكت فسلم)**[2]**، فجعل حظ السكوت السلامة وحدها، وجعل حظ القول الجمع بين الغنيمة والسلامة. وقد يسلم من لا يغنم، ولا يغنم إلاّ من سلم** ". فالجاحظ يأتي بحديث رسول الله(صلى الله عليه وآله) تأكيداً وتكملة (للمقابلة) التي قدّمها هنا فالجاحظ يحض ابن الزيات على عدم الوشاية به وقول المنكر بحقه، حتى يكون المعنى ذا دلالة عالية جاء بالحديث ليحمل المعنى الذي ذهب إليه الجاحظ.

---

(١)رسائله: ٢٥٩/١

(٢) صحيح البخاري، للامام ابي عبد اله محمد بن اسماعيل البخاري (ت٢٥٦هـ) طبعة محققة على عدة نسخ،وعن نسخة (فتح الباري) التي حقق اصولها الشيخ عبد العزيز بن عبد الله بن باز،الناشر: المكتبة التوفيقية – مصر – القاهرة (د.ت).: ٤/٢٣ .

وفي رسالة (مفاخرة الجواري والغلمان)[١]، الجاحظ يضمن في نصه أكثر من حديث واحد إذ يقول: " **قال (صاحب الغلمان) من عيوب المرأة أن الرجل إذ صاحبها شيّبت رأسه، وسهّكت ريحه، وسوّدت لونه، وكثّرت بوله، وهنّ مصايد إبليس وحبائل الشيطان، يُتعبن الغنيّ، ويكلفن الفقير ما لا يجد. وكم من رجل تاجر مستور قد فلّسته امرأته حتى هام على وجهه، أو جلس في بيته، أو أقامته من سوقه ومعاشه. وقال النبي صلى الله عليه وسلم: (ما تركتُ بعدي فتنةً أضرُّ على الرجال من النساء)**[٢].

قال (صاحب الجواري) : (قد جاء الحديث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال: (تزوّجوا فإني مُكاثرٌ بكم الأمم)[٣]. **وجاء عنه: (إذا قضيتم غزوتكم فالكيسَ الكيس)**[٤] **يعني النكاح. وقال النبي صلى الله عليه وسلم: (مسكينٌ مسكينٌ رجلٌ لا زوجة له، مسكينةٌ مسكينةٌ امرأةٌ لا بعلَ لها)**[٥]. **وجاء عنه صلى الله عليه وسلم(تزوجوا والمسوا الولدَ، فإنهم ثمرات القلوب، وإياكم والعجّز العقّر)**[٦]. **وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم أكثر أهل عصره نساءً، وكذلك الأنبياء عليهم السلام قبله** "

يسوّق الجاحظ في هذا النص حجج صاحب الجواري عن طريق استحضار الحديث النبوي بنصه وإفراده من غير مقدمة أو تعليق، وهذا ما يترك النص يسبح في فضاء رحب، ويفتح العقل على مصراعيه ويتخطى به حدود الزمان والمكان ليكون موجهاً إلى الناس كافة.

ثانياً : التناص الأدبي:

أ- **التناص الشعري:** إنّ تضمين الشعر طريقة مألوفة في الكتابة النثرية بوجه عام، وقد عده القدامى والمحدثون خاصية أسلوبية جيدة، بها تكتمل بلاغة الكاتب[٧]على وصف أن

---

(١)رسائله: ٢/١٠٢-١٠٣ .

(٢)الحديث في الجامع الصغير: رقم(٧٨٧١) .

(٣)الحديث في الجامع الصغير: رقم (٣٢٨٧).

(٤)الحديث في الجامع الصغير: رقم(٥٥٠٧).

(٥)الحديث في الجامع الصغير: رقم(٥٥٠٩) .

(٦)الحديث في الجامع الصغير: رقم(٤٥٠١).

(٧)ينظر: مقدمة أدب الكاتب، ابن قتيبة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١، القاهرة: ١١.

الموروث الأدبي هو أثرُّ المصادر وأقربها إلى نفس الأديب ولاسيما الجاحظ؛ لأن الأدب بالنسبة إليه يعني الارتباط بالتأريخ والتراث القديم، لذلك كان من الطبيعي أن يتأثر كاتب –الجاحظ– بالموروث الأدبي القديم من شعر، مما تفرزه التجربة القديمة من أخيلة ومعان، استطاع معها الجاحظ إغناء ما ينتجه من نص شعري برؤى وأفكار تدعم حركية الإبداع داخل نص المنتج، وهذا بدوره يعكس مدى ارتباط الجاحظ بمرجعيته التأريخية والثقافية منها على وجه الخصوص عبر التأثر بها بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

ومن خلال ما تقدم نستطيع أن نقول أن تداخل النص الشعري لدى الجاحظ شكل فضاءً رحباً يطل من خلاله على أجواء أوسع يستجلب منها أبعادها النفسية وقيمها الفنية عبر ذلك التداخل النصوصي الذي يستدعي تمازج فكري يخلقه بصورة صريحة أو العكس عبر آلية ارتباط قد تكون ضمن حيز الوعي أو اللاوعي عنده.

وقد لا حظنا أن للنص الشعري في رسائل الجاحظ وظيفة فنية بيانية، وبدا لنا أن الكاتب يستخدمه في بناء الرسالة ليضاعف به جمالية الأغراض الأدبية، فضلاً عن ذلك فهو يريد أن يوسع ذلك التداخل أو التضمين، لتوسعة رقعة النص الشعري، وتلوين منابع إنتاجه ومضامينه المعرفية، وكذلك الاستعانة بالنصوص القديمة عنده من كونها أداة لتنسيق إنتاجية النص الجديد، تضفي معالم جمالية تظهر بصورة التضمين الصريح أو التوظيف عبر سبيكة العلاقات النظمية المتكونة داخل النص الجديد.

وقد تم إدراج النص الشعري بجوانب متعددة نذكر منها:١– الجانب التأثر في النص الشعري المضمّن. ٢– جانب التضمين لتوليد المعاني. ٣– جانب التضمين غير المباشر(غير الصريح).

١– **جانب التأثر في النص الشعري المتضمن:** أي أن الجاحظ يأتي بصورة ، تشابه صورة النص الشعري المضمّن، كقوله في رسالته (استنجازالوعد)[١]إذ يقول مادحاً: " **كان أبو**

---

(١) رسائله:٣/٢١١.

(*)هو زيد بن مهلهل أبو مكنف الطائي النبهاني المعروف بزيد الخيل في الجاهلية، ثم سماه النبي محمد بزيد الخير. كان هذا الصحابي الجليل علما من أعلام الجاهلية، وكان من أجمل الرجال ،وأتمهم خِلقة، وأطولهم قامة، حتى إنه كان يركب الفرس فتمس رجلاه الأرض، وكان فارساً عظيماً ورامٍ من الطراز الأول. ينظر: ديوانه،تح :د.أحمد مختار البرزة،دار المأمون للتراث،ط١، ١٩٨٨م :٥.

الفضل- أعزّه الله تعالى- على ما قد بلغك من التبرع بالوعد، وسرعة الإنجاز، وتمام الضمان، وعلى الله تمام النعمة والعافية، وكان أيّده الله في حاجتي كما وصف زيد الخيل(*) نفسه حين يقول: (الطويل)

وموعدتي حقٌّ كأن قد فعلتها متى ما أعدهُ شيئاً فإني لغارمِ"

وكتب يهجو أحمد بن عبد الوهاب في رسالته بـ(التربيع والتدوير)(١)إذ يقول: " **فأنت يا عمّ حين تصلح ما أفسد الدهر وتسترجع ما أخذت منك الأيام لكما قال الشاعر: (الطويل)**

عجوزٌ ترجّي أن تكونَ فتيّةً وقد لحبَ الجنبانِ واحدودبَ الظهرُ

تدسُّ إلى العطّارِ ميرةَ أهلها وهل يُصلِحُ العطّارُ ما أفسدَ الدّهرُ"

فنلحظ من خلال النصين السابقين أن النصوص الشعرية أصبحت جزءاً عضوياً في بناء الرسالة، لا يمكن الاستغناء عنه، أو إبداله بشاهد آخر إلاّ إذا كان يتضمن الصورة نفسها.

وفي رسالته(رثاء وتأبين)(٢)نلحظ أن الجاحظ يطابق صورته الأدبية مع موضوع النص الشعري المضمن إذ يقول واصفاً رسوم الجنازة: " **ثم دخلنا لنغسله، وهو شلوٌ على سريره، طريح على مغسله، لُقيَ على وجهه تقلّبهُ الرجال بأكفّها ظهراً لبطن كما قال يزيد بن الخذاق(*): (البسيط)**

ورجّلوني وما رجّلتُ عن شَعَثٍ وألبسوني ثياباً غير أخلاقِ

ورفعوني وقالوا أيّما رجُلٍ وأدرجوني كأنّي طيّ مخراقِ"

ثم خلُص إلى الحديث عن أهل الميّت فوصفهم بقوله:

" **ولو ورأيت حرمه اللائي كان يسترهنَّ، من جارية نفيسة، وأمه محبوسة، وحرمه مقصورة، قد هتكن أستارهن، وبدت خدامهن، كقوم حل بهم السّباء، وكتب عليهم الجلاء، كما قال الربيع بن زياد: (الكامل)**

---

(١) رسائله:١٣١/٢

(٢) م . ن :٢١١/٣..

(*)هو يزيد بن الخذاق الشني العبدي من بني شن بن افصى بن عبد قيس شاعر جاهلي قديم. الموشح ، للمزباني:٤٩٥.

قد كنَّ خبّأنَ الوجوهَ تستّراً فالآنَ حينَ برزنَ للنظّارِ[1]

ويواصل الجاحظ سرد الأحداث، ووصف المآتم، حتى يقف على موكب الصلاة والدفن فيقول: " **ثم وضعَ سريره بفناء مسجد الوفي وصلى عليه جعفر بن القاسم، ومن حضره من النساك والعباد والأشراف تحفزهم علل غير واحدة، أصغرها الرحمة له، ثم انطلق بنعشه إلى حفرته، خوار العود، قليل الامتناع كما قال مالك بن الريب: (الطويل)**

خُذاني فجُرّاني ببُردي إليكما فقد كنتُ قبل اليومِ صعباً قياديا

ثم نضد عليه اللبن، وسدت خلاله، وأهيل من جوانبه التراب..."

قد تبيّن لنا أن الجاحظ يدرج النص الشعري الذي يقتضيه السياق النثري اقتضاءً. وهذه الطريقة في تركيب النصوص والمزج بينهما تعكس تمكنه من رصيد الصور الشعرية التي تتضمنها المادة المنقولة وتبرز قدرته على استحضارها في الإبّان.

٢- التضمين لتوليد المعاني:

لقد لمسنا هذا الجانب واضحاً في رسائل الجاحظ، وقد ولدها الكاتب من الشعر فاعتبرنا التوليد وجهاً من وجوه التناص بين الشعر والنثر، ومن خلال هذا التداخل يوهمنا الجاحظ بأن هذا المعنى يمكن أن يقوم بذاته في النثر إذا حذفنا النص الشعري. وهذا ما ورد في رسالته(فخر السودان على البيضان)[2]، إذ اعتمد الجاحظ النصوص الشعرية، فعمد مثلاً إلى بيتين أحدهما في وصف المرأة، والآخر في وصف ظلال الشجر، وجمع بينهما، وولد منهما معنى مدحيّاً أضفاه على اللون الأسود، وهو اللذة الحسية فقال: " **وأطيب ما في المرأة وأشهاه للتقبيل شفتاها، وأحسن ما يكونان إذا ضارعتا السواد وقال ذو الرمة: (البسيط)**

لمياءُ في شفتيها حوة لعسٌ وفي اللثات وفي أنيابها شنبُ

وأطيب الظل وأبرده ما كان أسود، وقال حميد بن ثور: (الطويل)

ظللنا إلى كهفٍ وظلت ركابنا إلى مستكفّاتٍ لهنَّ غروبُ

---

(١) هذا البيت أورده ابن قتيبة في (الشعر والشعراء)، تح: أحمد محمد شاكر، القاهرة، ١٣٦٤، ٣٤٦/١ .

(٢) رسائله:١٩٠/١

*) وهب بن زمعة الجمحي، من شعراء القرن الأول، ينظر:أخباره في الأغاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٦: ١١٢/٧

إلى شجرٍ ألمى الظلال كأنّهُ رواهب أحرمنَ الشرابَ عذوبُ"

وفي الرسالة نفسها نلحظ الجاحظ ينطلق في رسم صورته من المادة الشعرية ولاسيما من شعر أبي دهبل الجمحي*، معنى مدحيّاً آخر وهو الصلابة والشدة، ونعت بها اللون الأسود فقال: " **وصلب الأحجار سودها، وقال أبو دهبل الجمحي يمدح الأزرق المخزومي وهو عبد الله بن عبد شمس بن المغيرة:**

فإنَّ شُكركَ عندي لا انقضاءَ لهُ ما دامَ بالجزعِ من لُبنانَ جلمودُ

أنتَ المُمَدّحُ والمُغْلى به ثمناً إذ لا يعاتبُ صخرُ الجندلِ السّود "

فالمتأمل لهذه المعاني المدحية، يلحظ أن الجاحظ قد انطلق من المادة الشعرية، فهي رصيده الثقافي في لحظة الكتابة، ويلاحظ أنه ولّدَ منها المعاني التي صاغها في القسم النثري، فالشعر يبدو لاحقاً في سياق الكتابة وترتيب الكلام، وهو في الحقيقة سابق، حاضر في ذهن الكاتب، بل إنه هو الذي أوحى إليه بالمعاني المدحية.

٣) التضمين غير المباشر(غير الصريح):

وهذا يتمثل في صياغة المعاني المتداولة في الشعر صياغة نثرية، أي أن الكاتب لا يضمن المادة الشعرية كما في النقطة الأولى من هذا المبحث، بل يختلس المعاني اختلاساً لطيفاً، كما في رسالته(القيان)[١]، تلحظه يتكئ في وصف سلوك القينة في شعر الغزل، فصاغ رسالة القينة على عاشقها بقوله: " **ثم كاتبته تشكر غليه هواه، وتقسم له أنها مدّت الدواة بدمعتها، وبلت السحاءة بريقها، وأنه شجيّها وشجوها في فكرتها، وضميرها، في ليلها ونهارها** ".

فالدارس لشعر الغزل يجد أن معنى الكتابة بالدموع والريق من المعاني المتداولة في هذا الشعر يقول عمر بن أبي ربيعة: (الكامل)

وصحيفةٌ ضمّنتها بأمانةٍ عند الرحيل إليكَ أمّ الهيثمِ

فيها التحيّةُ والسلامُ ورحمةٌ حفَّ الدموعُ كتابَها بالمعجمِ[٢]

(١) رسائله: ٢/١٥٠

(٢) الديوان، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٣، القاهرة، ١٩٦٥: ٢٠٨.

ونتوصل من خلال تصوير سلوك القينة أجواء المحبين، ودقائق العلاقات الغزلية، يقول الجاحظ: " **وسقته أنصافُ أقداحها وجمّشته بعضوض تفاحها، وتحية من ريحانها، وزوّدتهُ عند انصرافه خصلة من شعرها، وقطعةٍ من مرطها** "(١).

ويبدو كذلك أن التزود بريح الحبيب وتبادل الهدايا من المعاني التي شاعت في شعر الغزل الحضري، يقول العباس بن الأحنف في هذا المعنى: (الطويل)

تزوّدتُ منها بعضَ ما فيهِ ريحُها وزوّدتَها والقلبُ حرّان هائمُ

فلي عندها بردٌ تسكن قلبها به ولها عندي حقابٌ وخاتمُ(٢)

وأخذ الجاحظ أيضاً في شعر الغزل صورة المرأة الساحرة فقال في وصف القيان: " **وليس يحسن هاروت وماروت وعصا موسى وسحرة فرعون، إلاّ دون ما تحسنه القيان**"(٣)، وقد تداول الشعراء قبله هذه الصورة فقال عمر بن أبي ربيعة في داليته المشهورة (ليت هند): (الرمل)

حدّثونا أنها لي نفَثَتْ عُقَداً يا حبّذا تلكَ العُقَدْ(٤)

وصاغ بشار بن برد معنى السحر في تشبيهه حديث المرأة بسحر هاروت فقال: (مجزوء الكامل)

وكأنّ تحتَ لِسانِها هاروت يَنْفُثُ منهُ سِحراً(٥)

نستطيع أن نقول إن الجاحظ كان موفقاً في توظيف النص الشعري، وكان توظيفه حسب مقتضى الحال، وهذا المقتضى هو الغاية الجمالية في إيراد النص، وأكثر هو الغاية الجمالية في إيراد النص، وأكثر استشهاده بالشعر من باب التوضيح والتأكيد، حتى وكأنه جزءٌ من الرسالة، بل لعلّه كان يأتي به لإظهار ثقافته الشعرية، وهذا ما لمسناه في هذا المبحث.

---

(١) رسائله: ١٧١/٢ .

(٢) الديوان، ط١، دار صادر بيروت، ١٣٨٥-١٩٦٥م: ٢٧١ .

(٣) رسائله: ١٧٥/٢ .

(٤) ديوان عمر: ٣٢٢ .

(٥) الديوان، تح: محمد الطاهر بن عاشور، ط ، مصر، ١٩٥٠: ٨٨/٤ .

ب- **تضمين الأمثال والحكمة الجاهزة:**

ومن مظاهر استلهام التراث العربي القديم في رسائل الجاحظ، كثرة تضمين الأمثال العربية البليغة، والأقوال والحكم السديدة، وإدراجها في الرسائل الأدبية، وهذا شاهد آخر على سعة ثقافة الجاحظ، وعمق تجاربه، وثبات قدمه في استيعاب تراث العرب وحفظه وهضمه واستحضاره أو الاستشهاد به في الموضع المناسب الذي يقتضيه المقام.

وتعد الاستعانة بهذه الروافد ولاسيما ضمن البناء أو التشكيل الفني الكلاسيكي مبدأ أساساً في الصياغة الشعرية، فهي ثروة أدبية تعكس واقع كل من يستعملها ولذلك نرى أن المثل حينما يستحسنه المتلقّي تراه يردد بين الحين والآخر، ويبقى خالداً على مرّ الأجيال وهذا يعود للصياغة الأدبية العالية عند قائلها الأول.

وفي التجربة النثرية للجاحظ يمكن ملاحظة هذا النمط من التضمين الجاهز للحكمة أو المثل، الذي يؤدي إلى التداخل النصوصي، ليحقق الكاتب في سبيل ذلك التأكيد على موقف عقلي حرص على بيانه، وهو يعرض للفكرة التي ينادي بها داخل نصه النثري من دون توظيف فني حقيقي لتلك الحكمة أو المثل داخل النص يعكس الرؤية الجمالية والفنية للفكرة المطروحة.

وسنكتفي بذكر بعض الأمثلة التي تشير إلى هذا الاستعمال السطحي لبعض مفردات الذاكرة المعرفية العامة(الحكمة و المثل) بوصفها تعابير جاهزة أسهم الكاتب فقط في إعادة تركيبتها داخل نصه النثري ومن ذلك قوله في رسالته (فخر السودان على البيضان)[1]، وهو يفخر في السودان فينطلق من هذا المعنى ويولد منه معنى جديداً هو رسوخ اللون الأسود وثباته، ويدرج العبارة في سياق مدح هذا اللون فيقول: " **وقالوا: ليس لون أرسخُ في جوهره، وأثبت في حسنه من سواد وقد جرى المثل من تبعيد الشيء: لا ترى ذلك حتى يبيضّ القار، وحتى يشيب الغراب**"[1]فالمثل الوارد حتى يبيض القار وحتى يشيب الغراب.

وفي رسالة (الجد والهزل)[2]نلحظ الجاحظ يخاطب محمد بن عبد الملك الزيات: " **وقد كنا نعجب من حرب البسوس في ضرع ناب، وحرب بعاث في مخرق تمر، ومن غطفان**

(١) رسائله: ٢٠٦/١ .

(٢) م . ن : ٢٣٧/١.

في سبق دابة، فجئتنا أنت بنوع من العجب أبطل كلّ عجب وآنسنا بكل غريب، وحسّن عندنا كلّ قبيح، وقرّب عندنا كل بعيد".

اذ نلحظ أن الجاحظ لأجل تأكيد النسق الدلالي للنص عمد إلى حشد العبارات المثلية التي تحيلنا إلى مادة أدبية غزيرة، طريقة فنية في الصياغة النثرية تساعد الكاتب على إخراج المعنى الموصوف، وهذا التعجب من سلوك المخاطب في صورة تقوم على المبالغة، فالعبارة المثلية تعوّض الصورة البيانية القائمة على التشبيه والاستعارة ونحوهما، وتحقق الغاية المنشودة، وهي إثارة تعجّب القارئ في سلوك الشخص الموصوف، وذلك بتهويل الوصف والإغراق فيه.

والجاحظ أحياناً يلجأ إلى الأمثال المأثورة من أجل بناء هيكل الرسالة القصيرة، فيورد في فاتحتها قولاً جاهزاً، ويولد منه عناصر الرسالة كلها، فنراه يستهل رسالته في(استنجار الوعد)[1]بقوله: " **قد شاع الخبر وسار المثل بقولهم: اطلبوا الحاجات من حسان الوجوه**". فالجاحظ ضمن المثل السائر في مدخل النص، فقد ولد منه جملة من المعاني المدحية فيقول " **فإن كان الوجه إنما وقع على الوجه الذي في الناظر، فإن كان الوجه إنما يقع على حسن الطلب، وجماله على جهة الرغبة، وإن ذلك على طريق المثل، وعلى سبيل اللفظ المنبثق من اللفظ، والفرع المأخوذ من الأصل، فوجه الطلب إليك أفضل الوجوه وأسناها وأصونها وأرضاها** ".

لقد ذكر الجاحظ الحكمة، ثم استقصى المعاني جميعها التي تتضمنها مستخدماً في ذلك أسلوباً سمّاه البلاغيون " تقسيماً "[2]

والذي لمسناه أن الجاحظ في جملة من نصوصه النثرية للحكمة الجاهزة وكذلك للمثل السائر، في صور الاستعمال التقريري الخارج عن دائرة الإبداع والأدبية بحيث يولد إيراد مثل هذا التضمين مجرد تداخل نصوصي، تظهر فيه الإجابة المباشرة على الماضي من دون حصول تذويب حقيقي للنص السابق في دائرة النص اللاحق، بحيث يمكن ملاحظة الإجابة

(١) رسائله : ٤/٢٣٠

(٢) ينظر: العمدة،ابن رشيق، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥ ، القاهرة، ١٩٨١: ٢/٢٠، ولاسيما الفقرات المتعلقة بالمنثور.

النصوصية بيسر وسهولة من دون أن نلمس بصورة أو بأخرى فنية الشاعر في استقدام النص السابق وصهره ليؤدي وظيفة دلالية نابعة من الاستعمال اللغوي الخاص به.

وفي رسالة (مناقب الترك)، لقد لمسنا في الأمثال والشعر صورة تخدم غرض النص، فساقها في تصوير الأتراك بقوله: " **والعرب إذا ضربت المثل في العداوة الشديدة قالوا ما هم إلاّ الترك والديلم، وقد قال عملّس بن عقيل بن علّفة: (الطويل)**

تبدلت منهُ بعد ما شاب مفرقي عداوة تركيّ وبغض أبي حِسْلِ[1]

فالجاحظ يوظف هنا المثل في مدحه الأتراك، وتصوير بأسهم، لأنه شكل تعبيري يغزو نفوس السامعين أو القراء، ويوهم بأنه يحمل حقيقة قارّة، فهو عبارة جاهزة تنتشر في الناس فترسخ في الأذهان، وتجري مجرى الحقيقة، ويوهمنا الجاحظ من خلال العبارة (ما هم إلاّ الترك والديلم) بأن التجربة الجماعية هي التي أفرزت هذا المعنى المدحي، وسيرته أمراً شائعاً مشهوراً، وأن العرب أقرّته وصارت تضرب به المثل في محاوراتها.

(١) رسائله: ١/١٥

ثانياً:شعرية الحجاج:

الحجاج ظاهرة شعرية نبتت في التربة الثقافية المشبعة بعلم الكلام، أو هو أسلوب جديد يتعامل مع اللغة الشعرية، وقد ازداد وضوحاً وبروزاً في لغة أدب الجاحظ ولاسيما نثره.

والحجاج مبحث يختص بدراسة الفعالية الحجاجية وهي فعالية لغوية وعقلانية غايتها إقناع المعترض العاقل بمقبولية رأي من الآراء، وذلك عبر تقديم جملة من القضايا المثبتة أو النافية لما ورد في هذا الرأي من قضايا، وينماز مبحث الحجاج بكثرة الحقول المعرفية التي تتناوله كالفلسفة والمنطق واللسانيات ونظرية التواصل والقانون وحديثاً امتدّ الأمر إلى علم النفس وعلم الاجتماع وتخصصات أخرى كثيرة.

والحجاج نجده " في كل ظواهر اللغة بشكل أو بآخر"[١]، كما نجده في المقتضى الذي يتخذ من اللغة مسرحاً لظهوره بوصفه " شكلاً من أهم الأشكال الحجاجية الكامنة "[٢] وهذا يعني أن المقتضى حالة خطابية ينتج عن التركيب والسجال الكامن في جوهر اللغة، وليس هو طارئ عليها[٣]، فالحجاج من خلال ما تقدم آليات لغوية محضة، تجدها في كل قول وخطاب، سواء أ كان هذا الخطاب أدبياً أم فلسفياً أم دينياً أم سياسياً أم غير ذلك، ومن ثم فإن أشكال الحجاج في الخطاب متعددة، فقد يكون تركيباً وهذا أمر بديهي، وقد يكون كلمة أي كلمة، أو يكون ضمن تقنيات الخطاب البلاغي غايته أن يجعل العقول تذعن يطرح

(١) الحجاج والشعر، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر، أبو بكر العزاوي، دراسات سيميائية أدبية لسانية، صدر عن دراسات سال، العدد ٧ ،١٠١:١٩٩٢ .

(٢)الحجاج في القرآن من خلال اهم خصائصه الاسلوبية ،عبد الله صولة ،منشورات كلية الاداب بمنونة، سلسلةلسانيات،م١٣،جامعة منونة،تونس ،٢٠٠١: ٣٨ .

(٣) ينظر: م.ن .

عليها أو يزيد في درجة الإذعان، فأنجع الحجاج ما وفق في جعل حدة الإذعان تقوى درجتها لدى السامعين بشكل يبعثهم على العمل المطلوب إنجازه أو الإمساك عنه، أو هو ما وفق على الأقل في جعل السامعين مهيّئين لذلك العمل في اللحظة المناسبة[١] فضلاً عن ذلك فإن الحجاج يستميل القلوب ويثني الأعناق وهذه الغاية قد أحاطها الجاحظ بالخلق الإسلامي الذي يضمن عدم انحرافها عن الحق والصدق، حتى لا تستغل الوسائل الحجاجية في تحقيق هذه الغاية بصورة مخادعة، فيتوهم صدق القضية وهي كاذبة، أو يتوهم نجاعة الفكرة وهي بائرة، لهذا نلحظ الجاحظ قد حدد أخلاقيات الحجاج بقوله: " ولا يلتمس إسكات الخصم إلاّ بما يعرفه الخصم، ولا يحتج بما يعرفه الخصم، ولا يحتج إلاّ بالصدق، ولا يطلب الفلج إلاّ بالحق ولا يستعين بالخلابة ويستعمل المواربة "[٢]، فإذن الغاية عند الجاحظ لا تبرر الوسيلة، والخطاب عنده وظيفته البيان والتبيين وهذه الوظيفة لا تتحقق إلاّ بإحكام سياسة القول التي كثيراً ما نادى بها في رسائله على اختلاف موضوعاتها، لعلمه بأن مدار الفهم والإفهام عليها، وأن غاية الفهم والإفهام الإقناع.

وللحجاج مصطلحات مرادفة كثيرة منها ما يطلق عليه بـ(الحجاج النظري)[٣]، وسماه الزركشي " إلجام الخصم بالحجة "[٤]أو يسمى بـ(المذهب الكلامي) أي أن "يسلك فيه مذهب أهل الكلام في استدلالهم على إبطال حجج خصومهم والمراد بأهل الكلام علماء أصول الدين "[٥]أو احتجاج المتكلم على خصمه بحجة تقطع عناده وتوجب له الاعتراف بما ادعاه المتكلم وإبطال ما أورده الخصم"[٦]، ومنهم من يسميه بـ(الجدال) أو (القباس) أو (التمثيل)

---

(١) ينظر:الحجاج في القرآن :٤٢.

(٢)البيان والتبيين: ١٦/٢.

(٣) الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان ، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب الزرعي المعروف بابن القيم إمام الجوزية ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، د.: ١٣٦، وشرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان ، للسيوطي ، مطبعة البابي الحلبي وأولاده ، ١٣٥٨هـ /١٩٣٩م ، د. ط.: ١٠٣/٢.

(٤)البرهان في علوم القرآن: ٤٦٨/٣ .

(٥)جوهرالكنزنجم الدين بن الأثير،تحقيق د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، الإسكندرية: ٣٠٢.

(٦) م.ن :٣٠٢.

وهو بهذا (الحجاج) نظرية حديثة تدخل ضمن شعرية البلاغة الجديدة التي تشعرك بفهم المعنى واستيعابه بشكل فني، لكن ليس بعمل الوهم والخيال الخصب، بل من عمل الذهن الجدلي الحاد، وتأثيره في المتلقي لا يأتي عن طريق الإعجاب بالصورة، بل من الإحساس بطرافة الاستدلال والتعليل والتمثيل، إنه خطاب يدفع المتلقي دفعاً إلى التأمل وإعمال الذهن وإطالة النظر، ومن المعروف أن عبد القاهر الجرجاني يؤكد لذة القراءة القائمة على بذل الجهد وتجشم العناء من أجل الفهم، ونفي المزية عن كل ما لا يستعان عليه بالنظر ويوصل إليه بإعمال الفكر، فهو يقول: " ومن المركوز في الطبع إن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضنّ وأشغف"(١)، ويقرر عبد القاهر الجرجاني أن النفس مولعة بالكشف على المعنى المغطى، ويشبه هذا الضرب من المعاني بـ" الجوهر في الصدف لا يبرز لك إلاّ أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه"(٢)، فهل ينطبق هذا الكلام على ضرورة التأمل في تلقي النص على شيء أكثر مما ينطبق على الأمثلة المنقولة التي سوف يتم ذكرها في هذا المبحث في رسائل الجاحظ هنا؟ في تصوري أن خطاب الاستدلال والتعليل والتمثيل بالذات يقع ضمن الدائرة التأثرية التأملية التي يتحدث عنها الجرجاني هنا، ولهذا فهو خطاب لا يمكن أن ننفي شعريته.

فقد تؤكد بعض أطروحات الشعرية الحديثة أن الشعر الجيد إشكالي بطبعه يتحدى ذهن المتلقي ويحرّضه ويدفعه إلى التأمل(٣)، وأحسب أن الخطاب الاستدلالي القائم على التعليل والتمثيل عند الجاحظ كان وما زال يحرّض الذهن ويدفعه إلى التأمل ويثير فيه الطرافة والدهشة، ولهذا نلحظ أن أدبه، أي الجاحظ ولاسيما رسائله تنطوي عليها استدلالات جدلية دقيقة، وهذا ما لمسناه في رسالته (تفضيل النطق على الصمت)(٤)،عندما قال : "

---

(١) أسرار البلاغة: ١٢٦ .

(٢) م . ن : ١٢٨ .

(٣) ينظر: الأثر الجمالي في النظرية البلاغية، محمد مشيال، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ٦، ١٩٩٢م: ١٢٦-١٤٠ .

(٤) رسائله: ٢٢٩-٢٣٠ .

*) الخنا: الفحش، يقال خنا في منطقه يخنو ، مقصور.

أمتع الله بك وأبقى نعمته عندك، وجعلك ممن إذا عرف الحق انقاد له، وإذا رأى الباطل أنكره وتزحزح عنه... وزعمت أن اللسانَ من مسالك الخنا*، الجالب على صاحبه البلا، وقلت: إن حفظ اللسان أمثل من التورط في الكلام، وسميت الغبي عاقلاً، والصامت حليماً، والساكت لبيباً، والمطرق مفكّراً، وسميت البليغ مكثاراً والخطيب مهذاراً والفصيح مفرطاً، والمنطق مطنباً، وقلت: إنك لم تندم على الصمت قط وإن كان منك عيّاً، وإنك ندمت على الكلام مراراً وإن كان صواباً. واحتجاجك في ذلك بقول كسرى أنوشِرْوان، واعتصامك فيها بما سار من أقاويل الشعراء والمتسق من كلام الأدباء وإفراطهم في مذمة الكلام، وإطنابهم في محمدة السكوت ".

نلحظ أن الجاحظ قد ساق فضاءً حجاجيّاً مؤثراً ومقنعاً لدى المتلقي بأن الصمت هو أفضل من النطق، تماشياً مع الناس الذين مدحوا السكوت وذموا الكلام، فالجاحظ من خلال سوقه الأدلة يذكر مزايا الصمت، ويذم الكلام بين مساوئه وما يجره على صاحبه من البلوى والفحش والخطأ والتورط والندم، وقد استشهد بأقوال كسرى أنوشروان ملك الفرس، والأشعار، ورجال الأدب إلاّ أنه يعبر عن هذه الحجج بـ(زعمت) رداً على المعارضين للمتكلمين آنذاك وقد يستمر الجاحظ في النص نفسه إذ نراه بموقف المنصف إذ يسوق حججاً وبراهين تدل على تفوق حجج من يفضل النطق على الصمت إذ يقول: "**... وإني سأوضح؛ لك ببرهان قاطع، وبيان ساطع، وأشرح فيه من الحجج ما يظهر، ومن الحق ما يقهر، بقدر ما أنت عليه معرفتي وبلغته قوتي وملكته طاقتي بما لا يستطيع أحد ردّه، ولا يمكنه إنكاره وجحده، ولا قوة إلاّ بالله وبه أستعين، وعليه أتوكل وإليه أنيب. إني وجدت فضيلة الكلام باهرة، ومنقبة المنطق ظاهرة، في خلال كثيرة، وخصال معروفة، منها أنك لا تستطيع العبارة عن حاجتك والإبانة عن مآربك إلاّ باللسان. وهذان في العاجل، والآجل مع أشياء كثيرة لو ينحوها الإنسان لوجدها في المعقول موجودة، وفي المحصول معلومة، وعند الحقائق مشتهرة، وفي التدبير ظاهرة (...) ولو كان الصمت أفضل والسكوت أمثل لما عرف للآدميين فضل على غيرهم ولا فرق بينهم وبين شيء من أنواع الحيوان وأخياف الخلق (...) ولم نر الصمت – أسعدك الله – أحمد في موضع إلاّ وكان الكلام فيه أحمد، لتسارع الناس إلى تفضيل الكلام، لظهور علته، ووضوح جليّه ومغبة نفعه. وقد ذكر الله عز وجل في قصة إبراهيم (عليه السلام) حين كسر الأصنام وجعلها جذاذاً، فقال حكاية عنهم " قَالُوا**

أَأَنتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ*قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ "، فكان كلامه سبباً لنجاته، وعلة لخلاصه، وكان كلامه عند ذلك أحمد من الصمت غيره في مثل ذلك الوضع (...) ولولا الكلام لم يعرف الفاضل من المفضول في معانٍ كثيرة، لقول الله عز وجل في بيان يوسف (عليه السلام) وكلامه عند عزيز مصر لما كلمه فقال: "إِنَّكَ الْيَوْمَ لَدَيْنَا مَكِينٌ أَمِينٌ" فلو لم يكن يوسف عليه السلام أظهر فضله بالكلام، الإفصاح بالبيان مع محاسنه المونقة وأخلاقه الظاهرة، وطبائعه الشريفة، لما عرف العزيز فضله، ولا بلغ تلك المنزلة لديه (...) والكلام -أبقاك الله- سبيل التمييز بين الناس والبهائم، وسبب المعرفة لفضل الآدميين على سائر الحيوانات، قال الله عز وجل : " وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ" كرمهم باللسان وحملهم بالتدبّر"[1].

في هذا النص يحشد الجاحظ طاقات حجاجية هائلة، سواء أ كانت نقلية أم عقلية أم بلاغية، وهذه الحجج مبنية على ملاءمة ذلك المقام للموضوع أو الغرض الذي يؤم الجاحظ إليه وهو تفضيل النطق على الصمت على العكس من النص الأول-الوارد ذكره أعلاه- وهذا يرجع إلى أن الحجج ليست باعتباطية كيف مااتفق معها الجاحظ بل جاءت عن قصد أو دراية وأدت دور الفاعل، والجاحظ هنا يفضل الكلام على الصمت، بدليل أن الكلام ضروري للإبانة عن النفس والتعبير عن الحاجات الكثيرة التي تكثر لدى الإنسان، ومنها أن الكلام هو المزية التي ينماز بها الإنسان عن الحيوان والجماد، والجاحظ لم يكتف بهذه الأدلة العقلية بل لجأ إلى الحجج والأدلة النقلية إذ إنه استدل من القرآن الكريم بآيات ورد فيها فضيلة النطق على الصمت ، فالكلام الذي تفوّه به إبراهيم (عليه السلام) لدى تحطيمه الأوثان هو الذي نجّاه، والكلام الذي تفوّه به يوسف (عليه السلام) لدى عزيز مصر هو الذي لفت إلى ذكائه وفطنته فقرّبه منه وأكرمه، وهذا التأكيد البلاغي في الحجج يريد الجاحظ أن يوظف مهارته الكلامية والبيانية في إثبات ما يؤمن به من عقائد من جهة، ويردّ على خصومهم بالأسلوب الكلامي ذاته من جهة أخرى، مما جعلهم عرضة لنقد خصومهم، إذ اتّهم بالإفراط في الكلام ولاسيما – المتكلمين- والمغالطة به وتصوير الحق في صورة الباطل

(١) رسائله: ٤/٣٣١-٣٣٢ .

والباطل في صورة الحق. ومن هنا جاء رد الجاحظ عليهم ضمنياً في هذه الرسالة، وقد اتخذ مقام المفاخرة طريقاً لبيان أهمية الكلام المبين في الحياة بعامة وأهميته في شكر المنعم، وفي بيان الحجة في مقام التخاطب، وطريقاً لنقد من لا يحسنون الكلام في الإبانة عن حجتهم.

ونستطيع إن نقول أن الجاحظ في هذا النص يعبر عن عقيدته في الكلام وعن النسق الثقافي الذي يشكل شخصيته الفكرية والآيديولوجية وأن هذا النص يضمر حالة التوتر والصراع المذهبي بين المعتزلة وخصومهم، إذ إن المعتزلة يهتمون بالبيان بوصفه جزءاً من عقيدتهم، فإذا كان خصومهم يتوقفون عن الكلام في بعض القضايا لعدم وضوحها لديهم أو لعدم وجود دليل يدعم كلامهم فيها، فإن المعتزلة استعانوا على ذلك بالعقل وبالفلسفة وراحوا يتكلمون في كل شيء ويحتجون بالكلام على كل شيء، ومن هنا فإن الكلام صار سمة فيهم وجزءاً من عقيدتهم، لهذا فالصمت عند الجاحظ عيب وهو صفة البهائم والجمادات، أما الكلام فهو صفة الآدميين العقلاء، إذن فالشاهد يحمل طاقة حجاجية وأخرى تخييلية وأخرى إفهامية.

وفي رسالته(المعاد والمعاش)[1]إذ نلحظه يتكئ على الاحتجاج والاستدلال إذ يقول: " **وخرجت نسيج وحدك، أوحديّاً في عصرك، حكّمت وكيل الله عندك – وهو عقلك– على هواك وألقيت إليه أزمة أمرك فسلك بك طريق السلامة، وأسلمك إلى العاقبة المحمودة، وبلغ بك من نيل اللذات أكثر مما بلغوا، ونال بك من الشهوات أكثر مما نالوا، وصرفك من صنوف النعم أكثر مما تصرفوا، وربط عليك من نعم الله التي خوّلك ما أطلقه من أيديهم إيثار اللهو وتسليطهم الهوى (على أنفسهم) فخاض بهم سبل تلك اللجج، واستنقذك من تلك المعاطب، فأخرجك سليم الدين، واالمروءة، نقي العرض، كثير الثراء، بيّن الجدة وذلك سبيل من كان ميله إلى الله تعالى أكثر من ميله إلى هواه ...**".

فالنص يوجهه الجاحظ إلى (أبي الوليد محمد بن أحمد بن أبي دواد) عندما خلف أباه في القضاء في خلافة المتوكّل العباسي، وقد وجّه الجاحظ له هذه الرسالة يرشده فيها إلى أدب التعامل مع الناس وسياسة أمورهم، وقد بدأها بالحجة، وهي حجة (بمقام المدح والثناء والتمجيد) من (أبي دواد) إذ يقول (خرجت نسيج وحدك أوحديّاً في عصرك)، ثم يأتي بحجة

(١) رسائله: ٩٢/١ .

عقلية في قوله(حكّمت وكيل الله عندك – وهو عقلك– وألقيت إليه أزمة أمرك) أي أن الراشد والحكيم هو من يحكم عقله في أموره كلها.

وبعد هاتين الحجتين يأتي بحجة أخرى مرجعها أيضاً العقل في قوله(فسلك بك طريق السلامة وأسلمك إلى العاقبة المحمودة...) أي تحكيم العقل يسلك بالمرء طريق السلامة، ويسلمه إلى العاقبة المحمودة.

ونستطيع القول إن العقل في النص هو المرجع الأول للحجة، إذ سمّاه الجاحظ بـ(وكيل الله) بغرض تقوية تلك الحجج، فهو لا يمجد أي عقل، ولا ينطلق من أي عقل، وإنما ينطلق من عقل مسؤول، يتلقى معارفه من الله تعالى، إذ هو وسيط بين الله تعالى والإنسان.

إذن فإن نصوص الجاحظ على تنوعها تزخر بالحجج بشتى أنواعها، فهو لا يلقي الكلام على عواهنه، ولا يتركه بغير حجة أو شاهد، وهذا ما لسمناه في رسالته (صناعة القواد)[1]: " **دخلت على أمير المؤمنين المعتصم بالله فقلت له: يا أمير المؤمنين، في اللسان عشر خصال: أداة يظهر بها البيان، وشاهد يخبر عن الضمير، وحكم يفصل بين الخطاب، وناطق يُرَدّ به الجواب، وشافع تدرك به الحاجة، وواصف تعرف به الأشياء، وواعظ يعرف به القبيح، ومعزّ يردّ به الأحزان، وخاصة ينتهى بالصنيعة، ومُلهٍ يونق الأسماع.**

وقال الحسن البصري: إن الله تعالى رفع درجة اللسان، فليس من الأعضاء شيء ينطق بذكره غيره. وقال بعض العلماء: أفضل شيء للرجل عقلٌ يولد معه، فإن فاته ذلك فمالٌ يعظّم به، فإن فاته ذلك فعلمٌ يعيش به، فإن فاته ذلك فموتٌ يجتثّ أصله.

وقال خالد بن صفوان: ما الإنسان لولا اللسان إلاّ ضالّة، أو بهيمة مرسلة أو صورة ممثلة. وذكر الصمت والنطق عند الأحنف فقال رجل: الصمت أفضل وأحمد. فقال: صاحب الصمت لا يتعداه نفعه، وصاحب المنطق ينتفع به غيره. والمنطق الصواب أفضل. وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: " رحم الله امرأً أصلح من لسانه". قال: وسمع عمر بن عبد العزيز (رضي الله عنه) رجلاً يتكلم فأبلغ في حاجته، فقال عمر: هذا والله السحر الحلال. وقال مسلمة بن عبد الملك: إنّ الرجل ليسألني الحاجة فتستجيب

(١) رسائله : ١/٣٧٩-٣٨٢ .

نفسي له بها، فإذا ألحن انصرفت نفسي عنها. وتقدم رجلٌ إلى زياد فقال: أصلح الله الأمير، إن أبينا هلك، وإن أخونا غصبنا ميراثه. فقال زياد: الذي ضيّعت من لسانك أكثر مما ضيّعت من مالك.

وقال بعض الحكماء لأولاده: يا بنيّ أصلحوا من ألسنكم، فإن الرجل لتنوبه النائبة فيستعير الدابة والثياب، ولا يقدر أن يستعير اللسان. وقال شبيب بن شيبة ورأى رجلاً يتكلم فأساء القول، فقال: يا ابن أخي، الأدب الصالح خيرٌ من المال المضاعف.

وقال الشاعر: (١)

وكائن ترى من صامتٍ لك معجبٍ زيادته أو نقصه في التكلّمِ

لسانُ الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤادهُ فلم يبق إلاّ صورةُ اللحمِ والدّمِ

فخذ يا أمير المؤمنين أولادك بأن يتعلموا من كل الأدب، فإنك إن أفردتهم بشيء ثم سئلوا عن غيره لم يحسنوه.

وذلك أني لقيتُ حزاماً، حين قدم أمير المؤمنين من بلاد الرّوم، فسأله عن الحرب كيف كانت هناك، فقال: لقيناهم في مقدار صحن الإصطبل، فما كان بقدر ما يُحسّ* الرجل دابته حتى تركناهم في أضيق من ممرغة وقتلناهم فجعلناهم كأنهم أنابير سرجينفلو طرحت روثة ما سقطت إلاّ على ذنب دابة...إلخ قال: فضحك المعتصم حتى استلقى، ثم دعا مؤدب ولده فأمره أن يأخذهم بتعلّم جميع العلوم" .**

في هذا النص نلحظ الجاحظ كيف كان يوضح الحجج بعد أن بين فضيلة اللسان، والبيان به، أتبعَ قوله بسيل من الحجج النقلية، ليؤكد صحة قوله في فضائل اللسان وكيف يكون أداة البيان والمعبر عن النفس، والمصدر للحكم، والمجيب، وطالب الحاجة وواصف الأشياء، والواعظ، والمغوي، والمثني والملهي، ويردف هذه الحسان بأقوال تدل على أهمية اللسان في حياة الإنسان، فالإنسان من دون لسان يشبه البهيمة أو الصورة وقيمة الإنسان في لسانه وعقله، فالجاحظ بهذا السيل من الحجج، أراد أن يؤثر في المتلقي الخاص– وهو هنا

---

(١) هو زهير بن أبي سلمى، كما في المعلقات برواية الزوزني، وليس في رواية ابن الأنباري أو التبريزي أو ديوانه بشرح ثعلب وبشرح الشنتمري.

*) حسّ الدابة يحسها حسّاً: نقض عنها التراب، وذلك إذا فرجنها بالمحسة.

**) الأنابير: الأكداس، جمع أنبار، وهذا جمع نِبر بالكسر .

المعتصم- من جهة ثانية، فيحمله بعد إذٍ على الأخذ بنصيحته في حق أولاده(بأن يتعلّموا كل الأدب) واللسان والبيان ذروة الأدب وسنامه، وفي حق قوّاده الذين يسيؤون إلى الخلافة بما يفسدون من الأخبار التي ينقلونها عن سير حروبهم، وصف ما يجري فيها؛ بسبب فساد ألسنتهم وتعثر بيانهم.

فالحجج التي ساقها الجاحظ هنا في التدليل على صحة مقولته أخذت مساحة كبيرة من النص الكلي، وهذا يدلك على أن منهجية الجمع، أي جمع أكبر كمية من الحجج هي المسيطرة آنذاك في أسلوب التأليف وهي منهجية اقتضتها مرحلة التحوّل من الخطاب الشفاهي إلى الخطاب المكتوب.

والحقيقة أن اتساع مساحة الحجج ولاسيما النقلية، وتنوع مصادرها في رسائل الجاحظ بعامة لمؤشّر قويّ على أن الجاحظ يريد أن يبرهن على أمرين: الأول: سعة إطلاعه وثقافته، والثاني: إيمانه بما للكثرة والتنوع من قيمة حجاجية.

والجاحظ عندما وظف في هذا الحجج في هذا النص كان هدفه الأول والأخير هو إقناع المتلقي، بوصف الحجاج أهم مقوّم من مقومات بلاغة الإقناع، ومن أهم الحجج النقلية التي وردت في النص قول (الحسن البصري)، وبعض العلماء، خالد بن صفوان، والرسول (محمد صلى الله عليه وآله وسلم)، عمر بن عبد العزيز، مسلمة بن عبد الملك، وزيادة بعض الحكماء، شبيب بن شيبة، والشاعر زهير...إلخ وحجج أخرى لقواد يحسنون البيان، تؤكد أهمية البيان.

ولنأخذ مقطعاً آخر من رسالته في (الحنين إلى الأوطان)[1]يقول الجاحظ: " **ولولا تقييد العلماء خواطرهم على الدهر، ونقرهم آثار الأوائل في الصخر، لبطل أول العلم وضاع آخره، ولذلك قيل: (لا يزال الناس بخير ما بقي الأول يتعلم من الآخر).**

وإن السبب الذي بعث على جمع نتفٍ من أخبار العرب في حنينها إلى أوطانها، وشوقها إلى ترابها وبلدانها، ووصفها في أشعارها توقّد النار في أكبادها، أني فاوضت بعض من انتقل من الملوك في ذكر الديار، والنزاع إلى الأوطان، فسمعته يذكر أنه اغترب من بلده إلى آخر أمهد من وطنه، وأعمر من مكانه، وأخصب من جنابه، ولم يزل عظيم

(١) رسائله: ٢/٣٨٣-٣٨٧ .

الشأن جليل السلطان، تدين له من عشائر العرب ساداتها وفتيانها، ومن شعوب العجم أنجادها وشجعانها، يقود الجيوش ويسوسُ الحروب، وليس ببابه إلاّ راغبٌ إليه، أو راهبٌ منه، فكان إذا ذكر التربة والوطن حنّ إليه حنين الإبل إلى أوطانها، وكان كما قال الشاعر:

إذا ما ذَكَرتُ الثّغرَ فاضتْ مدامعي وأضحى فؤادي نُهبةً للهماهمِ
حنيناً إلى أرضٍ بها اخضرَّ شاربي وحُلّتْ بها عنّي عقودُ التّمائمِ
وألطفُ قومٍ بالفتى أهل أرضـهِ وأرعاهُمُ للمرءِ حقّ التقادمِ

فقلت: لئن قلتَ ذلك لقد قالت: العجم: من علامة الرّشد أن تكون النفس إلى مولدها مشتاقة، وإلى مسقط رأسها توّاقة.

وقالت الهند: حرمة بلدك عليك مثل حرمة أبويك؛ لأنّ غذاءك منها وغذاءهما منه. وقال الآخر: احفظ بلداً رشحك غذاؤه، وارعَ حمى أكنّكَ فناؤه. وأولى البلدان بصبابتك إليه بلدٌ رضعتَ ماءه، وطعمت غذاءه. وكان يقال: أرضُ الرجل ظئرُهُ ودارهُ مهدهُ. والغريب النائي عن بلده، المتنحى عن أهله، كالثور النّادِ عن وطنه ، الذي هو لكل رامٍ قنيصة.

وقالت الحكماء: الحنين من رقة القلب، ورقة القلب من الرعاية، والرعاية من الرحمة، والرحمة من كرم الفطرة، وكرم الفطرة من طهارة الرشدة، وطهارة الرشدة من كرم المحتد. وقال آخر: ميلك إلى مولدك من كرم محتدك. وقال آخر: عسرك في دارك أعزّ من يسرك في غربتك. وأنشد:

لقرب الدار في الإقتارِ خيرٌ من العيش الموسّع في اغترابِ

وقال آخر: الغريب كالفرس الذي زايل أرضه، وفقد شربه، فهو ذاوٍ لا يثمر، وذابلٌ لا ينضر. وقال بعض الفلاسفة: فطرة الرجل معجونة بحب الوطن. ولذلك قال بقراط: يُداوى كل عليلٍ بعقاقير أرضه؛ فإن الطبيعة تتطلع لهوائها، وتنزع إلى غذائها.

وقال أفلاطون: غذاء الطبيعة من أنجع أدويتها. وقال جالينوس: يتروّح العليل بنسيم أرضه، كما تنبت الحبة ببلّ القطر. والقول في حب الناس الوطن وافتخارهم بالمحال قد سبق، فوجدنا الناس بأوطانهم أقنع منهم بأرزاقهم.

ومما يؤكد ما قلنا في حب الأوطان قول الله عز وجل حين ذكر الديار يخبر عن مواقعها من قلوب عباده فقال: "وَلَوْ أَنَّا كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ أَنِ اقْتُلُوا أَنفُسَكُمْ أَوِ اخْرُجُوا مِن دِيَارِكُم مَّا فَعَلُوهُ إِلَّا قَلِيلٌ مِّنْهُمْ"(١)فسوى بين قتل أنفسهم وبين الخروج من ديارهم. وقال تعالى: "وَمَا لَنَا أَلَّا نُقَاتِلَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَقَدْ أُخْرِجْنَا مِن دِيَارِنَا وَأَبْنَائِنَا"(٢). وكان يقال: لولا حب الناس الأوطان لخسرت البلدان. وقال عبد الحميد الكاتب، وذكر الدنيا: " نفتنا عن الأوطان، وقطعتنا عن الإخوان". وقال آخر: من أمارات العاقل، برّه لإخوانه، وحنينه لأوطانه، ومداراته لأهل زمانه".

نلاحظ الجاحظ في هذا النص كيف أفتن وأبدع بسوقه الأدلة والحجج، فقد استعمل في محاججته وقوة نزعته العقلية أسلوب الجمع، ويبدو لي أنه كان سائداً عند الكتاب في ذلك الوقت، وهذا ما عمد الجاحظ إليه في هذه الرسالة إذ نلحظه يذكر موضوع الحنين إلى الأوطان في بدايتها ثم ينتقل إلى الحجج التي يستقيها من مناهل متعددة، ومما ساعد على نحو ذلك النص تلك الشواهد والحجج التي ساقها في الاستشهاد.

ويبدو لي أن وظيفة الشاهد في منهجية الجمع التي جاء بها الجاحظ هي ليست إثراء المعنى بالموروث الثقافي فقط أو محض حجة لإقناع المتلقي بفكرة ما وإنما هي " مظهر من مظاهر تطوير الأجناس الأدبية بعضها لبعض"(٣)، كما يمثل في بعض الأجناس الأدبية ولاسيما النثرية ركناً من أركان البنية النثرية، واتجاهاً متميزاً في صياغة الجملة الأدبية .لهذا فإنك تجد في رسائل الجاحظ شواهد تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة كالخبر، والحكاية، والمثل، والقول، والشعر، والآيات القرآنية والحديث الشريف والحوار أو المناظرة، وهذا يدلك أن الشاهد جزء من بنية الرسالة عند الجاحظ، وسمة من سمات التكرار في الكتابة الأدبية، لأنه إعادة لمقول أدبي في مقول جديد.

---

(١) سورة النساء/الآية: ٦٦ .

(٢) سورة البقرة/الآية: ٢٤٦ .

(٣) الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجري، صالح رمضان، منشورات كلية الآداب بمنوبة، تونس، ٢٠٠١: ٤٠٠ .

ومن هذا فإن القارئ أو المتلقي حتى ينتقل من حجة إلى أخرى وإن شئت فقل من خطاب إلى آخر داخل الخطاب الأم، فإنه يحصل له أمران: الأول: شحن دلالي تحدثه المعاني المتكررة، والثاني: اقتناع تام بالفكرة تحدثه الحجج المتنوعة، وذلك أن تكرار المعنى عبر الشواهد المختلفة، يكرس هذا المعنى في النفس ويرسمه في الذهن، وتنوع الحجج يبدد الشك الذي قد يراود النفس في موضوع البحث، وبهذين الأمرين يضمن الجاحظ أمرين كذلك: فهم المتلقي، واقتناعه، وهما غايتان متصلتان كرّس الجاحظ رسائله من أجلهما.

نستطيع القول إن الجاحظ قد اصطنع هذا المنهج القوي في الجدل والحجاج والمناظرة، وإنه دل على مرونة اللغة وطواعيتها وتوجيهها في كل سبيل، كما دل على مقدرة فائقة في تشقيق المعاني وتوليدها وقوة البرهنة عليها مع تناقضها أحياناً وهذا ما أعطى لنثره خصوصية وشعرية.

وقد اكتسب أسلوب الجاحظ هذه النزعة – الاحتجاج– بسبب المذهب الاعتزالي الذي اعتنقه. إذ إن الاعتزال الفلسفي–المنطقي ونظريته وتطبيقه الثقافي، الفكري، قد تطلب أسلوباً خاصاً، وممارسة خاصة في الكتابة وفنون القول عامة. وكان من أهم خصائص الأسلوب المعتزلي في النثر الفني: الموسوعية واعتماد مختلف الأدوات الفنية والابتعاد عن التعقيد وحوشي الكلام والمحاججة والجدلية، والإيمان بالحرية والعقل على كل شيء.[1]

ثالثاً: شعرية الاستطراد:

الاستطراد من أهم التقنيات الأسلوبية، وواحد من آليات الشعرية التي اعتمدها الجاحظ في رسائله، مهمته ربط أجزاء الكلام المتعدد المعاني والأغراض، غير أنه لا يعتمد أساساً لفظياً منطقياً كما في (التخلّص*)، ولا أساس معنوي كما في (الالتفات**)، وإنما

(١) ينظر: في جدلية التراث والمعاصرة،دراسات في التراث العربي الإسلامي لنخبة من المستعربين الروس / ترجمة وتقديم وتعليق أ٠د٠ جليل كمال الدين / دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد . ط١ ، ٢٠٠١: ٢٣٦ .

يعتمد نمطاً أسلوبيّاً يوهم بالإعراض عن معنى، ثم سرعان ما يعود إلى ذكره، ولذلك يشبه القرطاجني هذه الآلية الأسلوبية باستطراد الفارس، وإنها مأخوذة منه إذ يقول: " وإنما أخذ هذا اللقب من استطراد الفارس، وهو أن يريك أنه فرّ، وإنما يريد بذلك اغترار من ينقطع في طلبه فيسرع الكرّ إذ ذاك عليه"(١)، وهو بهذا الانزياح من معنى إلى معنى آخر، هو الخروج من قضية إلى قضية جانبية ينطلق في تحقيقها، والاحتجاج لها، ويورد النظائر والأشباه ثم يعود فيستأنف ما كان قد بدأه.

والاستطراد من الأساليب البلاغية في علم البديع كثير التداول بين أغلب النقاد وأهل البلاغة والأدب، وهو ضرب من ضروب الخروج والترامي في الكلام من معنى إلى آخر، أو إدراج عبارة أو إقحام جملة في موضوع غريب عنها أو لا يندمج فيها كل الاندماج، ويهدف إلى التأكيد على تلك الجملة، وإلفات النظر إليها، بحيث ما كان لها هذا البريق والوقع على القارئ أو المستمع لو لم تكن نافرة عن سياق غريب عنها، وهكذا قد يراد بالاستطراد تأكيد المعنى فيؤتى بالجملة المقتطعة في وسط الحديث الغريب عنها ترسيخاً له وإمعاناً في بيانه.

فيعرف الاستطراد على أنه: الانتقال من باب إلى باب ومن خبر إلى خبر، ومن شعر إلى نثر، ومن أدب إلى فلسفة ومن جد إلى هزل في تشعب ظاهر، وتعد رسائل الجاحظ أبرز الرسائل التي تتجلى فيها هذه الظاهرة وهذا يرجع إلى الظروف الموضوعية الناتجة عن النضج الفكري والعلمي للأمة، فضلاً عن ذلك إن المنشئ لم يعد يلقي أفكاره عفو الخاطر، وإنما أصبح يتعمق ويفكر قبل أن يكتب، وعصر الجاحظ عصر فلسفة ومنطق وعصر جدال ومذاهب، كما هو عصر مجون ولهو، وهو عصر النزعات الاجتماعية والفكرية المتشعبة، فكان عليه أن يتعمق في تناول هذه الأشياء ويعالجها بمنطق المفكر لا بمنطق المترسل المنشئ، فجاءت رسائله طويلة حشاها كلاماً وأشبع موضوعاتها الجزئية بحثاً وتفصيلاً، مازجاً في رسائله الأسلوب العلمي، وخالطاً الأبحاث العلمية بالآراء الأدبية، فقد مزج الجاحظ في رسائله العلم بالأدب، وخلط الأبحاث العلمية بالآراء الأدبية،

---

*) هو ما تخلص فيه الشاعر من معنى ثم عاد إلى الأول وأخذ من في غيره ثم رجع إلى ما كان فيه. المصدر: العمدة: ٢٣٧/١ .

**) هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة. المصدر: البديع: ٥٨ .

(١) المنهاج: ٣١٧ .

فلا يطرق نظرية علمية إلاّ وأتبعها بآية قرآنية، أو قصيدة شعرية، ولا لرأي علمي إلاّ ويلحقه بحديث نبوي أو مثل عربي، وهذا التلاؤم بين هذين الوجهين هو الذي أبرز ظاهرة الاستطراد، فالجاحظ يستطرد من باب إلى آخر وينتقل في غرضه من موضوع إلى آخر فنراه يتحدث عن موضوع علمي فلا يلبث أن ينتقل إلى مبحث لغوي أو أدبي، ويعرض قضية فلسفية ويتركها إلى شعر وقصص، وهذا ما لمسناه في رسالة(التربيع والتدوير) إذ نلحظ الجاحظ يستطرد بخليط بديعي من مختلف العلوم(طبيعيات وأخلاقيات وفلسفة وفلك وفن أدبي...إلخ) وهذا الاستطراد ناجم من أن الجاحظ كان غزير الثقافة واسع المعرفة وافر المحفوظ، وهذا كله ملتحم بعقله مختلط في ذهنه، على ما بينه من اتصال أو انقطاع، فإذا هو تهيّأ للكتابة تدفّقت على قلمه سيول المعرفة من واديها الخصيب متدافعة متصلة، فإذا هو يتلقّاها جميعاً ويسجّلها جميعاً، ريثما يعود إلى موضوعه الأصلي مرة ثانية، فضلاً عن ذلك إنه كان يخشى على قارئه من السآمة والملل والاستطالة في الموضوع الواحد مهما كان طريقاً جميلاً تجليها وتدعو إليها، ولذلك فإنه حريص على ألاّ يطيل الحديث في موضوع واحد حتى يظل القارئ معه عظيم الاهتمام وافر النشاط ، ولقد صرّح الجاحظ نفسه بهذا[1]. وذكر أن سبب ما يقع في كتاباته من استطراد إنما هو الترفيه عن القارئ بذلك التلوين، وعدم الإثقال عليه بالإطالة في شيء واحد، وهذا ما لمسناه في رسائله إذ نجد القارئ يتقبل هذه الاستطرادات والتنقلات بروح مرحة، وسعة صدر؛ لأنها لا تشعره بالضيق بقدر ما تكسر الرتابة وتنتقل به من عالم إلى آخر، وهذا هو بالتحديد سر نبوغ الجاحظ وتميّزه وتفرد أسلوبه الأدبي وشعرية نصوصه النثرية.

إذن استطرادات الجاحظ تخلق مرونة في التنويع الأسلوبي تقابلها مرونة الانتقال من موضوع إلى آخر من دون حدوث أدنى خلل في الاستعمال اللغوي، فالجاحظ لا يلتزم في الكتاب الواحدبموضوع محدد، وإنما هو يستطرد وينتقل بين الموضوعات بطلاقة وحرية من

(١) يقول الجاحظ في كتاب الحيوان: " قد عزمت والله الموفق– إني أوشح هذا الكتاب، وأفصل أبوابه بنوادر من ضروب الشعر وضروب الأحاديث ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى باب ومن شكل إلى شكل، فإني رأيت الأسماع تمل الأصوات المطربة والأغاني الحسنة والأوتار الفصيحة إذ طال ذلك عليه، وما في ذلك إلاّ في طريق الرحمة التي إذا طالت أورثت الغفلة" ينظر: الحيوان: ٧/٣.

دون تلكؤ أو ضعف في الأسلوب كقوله في رسالته(في المعلمين)[1]التي أدخل فيها فصلاً خاصاً عن اللواط، ورسالته في (البغال)[2]نلاحظ أن الجاحظ في أثناء حديثه عن البغال يفاجئنا بعنوان فرعي هو (الخلق المركب) ثم بعد ذلك يسهب في الحديث عن الحيوانات المركبة ولاسيما الطيور، فيستمر في الشرح ومن ذلك قوله: " **قالوا: وليس في جميع الخلق المركب من الراعبي الذي هو من نتاج ما بين الورشان والحمام: لم يأخذ من هداية أمه شيئاً، ولم يعطه أبوه من طول عمره شيئاً** " نلحظ أن الجاحظ كيف وسم نصه بالتنقل من موضوع إلى آخر، ثم العودة إلى ما بدأه رابطاً الموضوع الفرعي بالموضوع الأساس، عبر نماذج من البغال والأحصنة المركبة. وعلى الرغم من استطراده وخروجه عن الموضوع الأساس، لكن ذلك لا يشكل إساءة للنص أو إخلالاً في جماليته الفنية، فهو إنما يعمد لهذا الأسلوب بهدف طرد الملل عن القارئ، ولكي يمنحه أكبر قدر من المعرفة في رحلته عبر النصوص ، والجاحظ إنما امتلك هذه القدرة بفضل " ثقافته الواسعة بجميع معارف عصره من هندية وفارسية ويونانية وإسلامية وعربية، وإن الإنسان ليعجب إذ يقرأ الصفحة في حيوانه فيجد هذه الثقافات كلها قد وضع بعضها بجانب بعض وكأنه حين كان يكتب ... كانت تنطلق إليه سيول المعرفة في كل وادٍ فيتركهاتنزلف إلى آثاره بطبيعتها التي أطبقت بها عليه"[3]، قال الجاحظ في رسالته(كتمان السر وحفظ اللسان): " **... لقد استحسن الناس من بعض رجال العراق أنه دخل على عبد الملك بن مروان فأوقع بالحجاج عنده وسبّه، فلما خرج من عنده خبر بما كان منه لبعض أصحابه، فلامه وأنّبه وقال: ما يومنك أن يُخبر أمير المؤمنين عبد الملك الحجاج بما قلت فيه- ومرجعك إلى العراق- فيضغنه عليك؟ قال: كلاّ، والله إني ما رطلت بيدي قطّ أحداً أرزن منه. وهذا والله- أبقاك الله –الغلط البيّن، والغدر الملفّق وتحسين فارط الخطأ؛ لأنه ليس كل راجح وعاقل بناصح لصاحب السرّ، ولو كان أخوه كذلك كان أمره إليه أهم، وشأنه أولى. والأعلى من الناس لا يكلف الأدنى هذه المؤونة وإنما يفعلها الأدنون بالأعلين رغبةً اورهبةً وتحسّناً عندهم بحاجتهم إليهم. وأكثر ما يذيع أسرار الناس أهلوهم، وعبيدهم، وحاشيتهم وصبيانهم ومن لهم**

(١) رسائله : ٤٣/٣ .

(٢) م . ن : ٢٩٧/٢ .

(٣) الفن ومذاهبه في النثر العربي: ١٦٨-١٦٩ .

عليهم اليد والسلطان، فالسر الذي يودعه خليفة في عامل له يلحقه زينه وشينه، أخرى إلاّ يكتمه. وهذا سبيل كل سر يستودعه الجلة العظماء، ومن لا تبلغه العقوبة ولا تلحقه اللائمة..."[1].

فنلحظ أن سياق النص يدل على أن هناك حادثة تأريخية وقعت لشخص من عامة الناس مع الخليفة عبد الملك بن مروان، لكن الجاحظ لا يكتفي بذكر الحادثة التي أوردها للاستشهاد والاحتجاج على كتمان السر وحفظ اللسان وإنما يعلق على تلك الحادثة، ويذكر رأيه الخاص الذي لا يتفق ورأي صاحب الحادثة، محاولاً دعمه بالحجج التي تقنع القارئ فيتفق معه.

(١) رسائله: ١/١٥٠-١٥١ .

الخاتمة

الخاتمة:

في ختام هذه الجولة الفاحصة في عالم رسائل الجاحظ الذي خضع للدراسة والتحليل على مستوييها النظري والتطبيقي للدراسة شعرية النثر، لا يسعنا إلاّ أن نحدد جملة من النتائج التي أسفر عن البحث بما يأتي:

١) إن الشعرية مصطلح زئبقي لا يستطيع أحد منا أن يلم بأطرافه إلاّ أنه يبحث عن الجمالية في أي مكان وزمان ويتخفى تحت مسميات عدة كـ(الانزياح، والفجوة، والبنى السطحية والعميقة) وغيرها من المصطلحات التي لا تقف عند حد معين، فهي تسير بخط موازٍ للحداثة من دون أن تنسى بداياتها الأولى.

٢) توصلت الدراسة إلى أن آليات الشعرية قد نجحت مع النص النثري، بعد أن كانت تطبق على الشعر فقط، فأصبحت وسيلة جمالية عامة تخص (المنظوم وغير المنظوم) أي (الشعر والنثر) غايتها خلق الجمال والاطلاع عليه وكشفه في الوقت نفسه.

٣) تصنع الشعرية داخل النص الأدبي انزياحات وانحرافات تركيبية ودلالية تؤدي إلى خلق الصورة الفنية، وهي في الوقت نفسه مصدر الجمال ومولدها.

٤) إن مصطلح الشعرية يكشف عن نسق شعري وهذا النسق يؤطر الرسائل النثرية ويعمل على إيصالها إلى المتلقي بطريقة فنية رائعة.

٥) توصلت الدراسة إلى أن الشعرية مظهر جمالي ينهض في لغة رسائل الجاحظ على مستويات الصوت والدلالة والتركيب، وإنها ليست زخرفاً لفظياً ولا صناعة معنوية يلجأ إليها الأديب لغرض تحسين لغته وتجميلها... وعليه فإن الشعرية في رسائل الجاحظ هي مظاهر جمالية تعدّ جزءاً من تركيبة النص وجماليته.

٦) لم تكن الشعرية في رسائل الجاحظ مبينة على الإفراط والتكلف والتصنع، بل جاءت في رسائله لتؤدي غرضاً مرتبطاً بالصوت والدلالة والتركيب.

٧) فيما يخص الفصل الأول، توصلنا إلى أن وجود جماليات الإيقاع في النص من آليات الشعرية المهمة فيه، لأنها تبعده عن الجمود والرتابة وقد تفنن الجاحظ في خلق إيقاعات وموسيقاه النصية، معتمداً جماليات الإيقاع الأخرى والسجع والازدواج والتكرار والتوازي والتجنيس والتضادات.

٨) برزت شعرية الإيقاع في رسائل الجاحظ بوصفها ملمحاً جمالياً حاضراً في كل النصوص الشعرية التي احتوتها الرسائل، وقد تميزت البنية الإيقاعية بانتظام أجزائها انتظاماً جمع علاقات التكرار والمزاوجة والتوازي والتنسيق والتألف والتجانس كلها ، مما أعطى انطباعاً بسيطة قانون خاص على النص من خلال التقطيعات التي تلاءمت فيها الوقفة التركيبية مع الوقفة الإيقاعية حيث عملتا شعرية لخدمة الدلالة.

٩) حققت جماليات التكرار إيقاعاً متتابعاً ومنسجماً مع مقصدية المرسل وقد أسهمت هذه التكرارات بنغم موسيقي ناتج عن العلاقة بين الصوت والدلالة.

١٠) حقق الجناس من خلال التوارد الحاصل في اللفظين مع اختلاف الدلالة لكل واحد منهما، أثراً صوتياً في النص، فضلاً عن إثارة ذهنية المتلقي، وهذا ما يسعى إليه كل متكلّم، ولاسيما إذا كان كاتباً كالجاحظ.

١١) أما بخصوص الفصل الثاني فقد توصلت الدراسة إلى أن شعرية الصورة تشبيه، تمثيل، استعارة، مجاز، كناية، حقيقة) من أهم آليات الشعرية وأبرز النظم البنائية المجسدة لشعرية النص.

١٢) اهتم الجاحظ بجماليات التصوير البلاغي وإن كان تصويره قائماً على (الحس والواقع) إلاّ أن غايته تعزيز القدرة الفنية التعبيرية، وتفعيل إيحاءاتها الجمالية، كي تكون أكثر تأثيراً واستمالة للآخرين.

١٣) نجد التشبيه بأنواعه المتعددة من أكثر وسائل تشكيل الصورة وروداً في رسائله إذ يكشف الجاحظ عن خيالات النفس ورؤاها، عاكساً انطباعها عن الأشياء والعلاقات القائمة بينها موظفاً ذلك في الغرض الرئيس المحاججة والوعظ والإرشاد، حاملاً المتلقي على التأثر به.

١٤) أما التمثيل فإنه فن بلاغي يدخل في بنية الخطاب البياني غايته جمالية تثير انفعال المتلقي وتنقله من المعقول إلى المحسوس أي من الخفي إلى الجلي ومن الحاضر إلى الغائب ومن الظن إلى اليقين ومن الخبر إلى المعاينة.

١٥) اعتمد الجاحظ في تصويره الحس لاعلى الخيال، وإذا هو استخدم شيئاً من صور التشبيه ونحوه فإنه يأتي بها محسوسة طبيعية تثير في النفس ما تثير الصور الواقعية، فخيال الجاحظ خيال واقعي يمده بأدق التفصيلات.

١٦) لجأ الجاحظ إلى الكناية طلباً للإيجاز، وتكثيف المعاني بأقل الألفاظ. إذ عبر من خلالها عن معانٍ عديدة وهذه المعاني حققت ما هو أدبي وجمالي.

١٧) إن الصورة الحقيقية (الواقعية) حققت مبدأ الجمال في رسائل الجاحظ بلغة حسية، لها القدرة الخاصة على التصوير وذلك لأن هذه اللغة هي اللغة الأولى التي كانت سبيل الإنسان إلى العالم الأول الذي أتى النفس من طريق الحواس، وكأننا نخاطب النفس بهذه اللغة الأولى إنما نرجعها إلى طفولتها الأولى، وهذا بلا ريب أفضل وأكثر إثارة وتهيجاً.

١٨) جاءت الاستعارة بوصفها خرقاً لقوانين اللغة- حاملة دلالات رمزية لها القدرة على إحداث تغيير في المعنى، لتبعث في المتلقي طاقة تحليلية لكشف الانزياحات.

١٩) أما بخصوص الفصل الثالث (شعرية الظواهرالتركيبية وجمالياتها) تبين أن النص النثري لا يمكن فهم شكله ومعناه الدلالي ما لم نتعرض للسياقات النحوية والنصية، إذ أن دراسة التركيب النصي كشفت عن قيمة هذه المؤثرات الأسلوبية ودورها الفاعل في تشكيل بنية النص السطحية والعميقة. فالاستفهام مثلاً نجده يمتلك القدرة على جذب الانتباه عبر السؤال كما أنه يحظى بتواتر واضح ومميز في الرسائل ويتلون بأدواته المتعددة داخل الرسالة الواحدة، بل نجده داخل الفقرة الواحدة أيضاً.

٢٠) نجد أدوات الاستفهام في رسائل الجاحظ لها وظيفة تنبيهية إفهامية انفعالية منبثقة من أعماق الكاتب خدمة للفكرة التي يريد إيصالها إلى المتلقي وإقناعه بها لتكون عنصراً حجاجياً إقناعياً تميل إليه نفس المتلقي، فضلاً عن ذلك أن أسلوب الاستفهام اشترك في القيمة الصوتية لتأدية الجمال.

٢١) قدم الفصل والوصل في رسائل الجاحظ صوراً دلالية تبرز وعي المبدع في تلوين النص بظواهر مختلفة لغايات شكلية ومضمونية يفرضها المقام.

٢٢) إن إطناب الجاحظ ساعد على تدبيج رسائله بالجملة الاعتراضية التي تعد من أساليب العدول عن الصياغة ثم العودة لهذه الصياغة مرة أخرى.

٢٣) إن الاختصاص (بالتقديم) يحمّل المقدم طاقات دلالية لم تكن تنسب إليه عند التأخير أو عند التزام المكان الطبيعي- المعياري- للفظة.

٢٤) يمثل التناص أحد الظواهر الأسلوبية المهمة التي عبرت عن ثقافة الجاحظ وتمكنه من تراثه الديني والأدبي.

٢٥) في موضوع التناص جاءت أسلوبيته للتأثير دلالياً، وتوظيف معاني وتركيز قيم وتأكيد أخرى باقتباس مباشر وغير مباشر لبيان قوة الاحتجاج بآيات الله.

٢٦) نتوصل إلى أن الحجاج فعالية لغوية وعقلانية غايتها إقناع المعترض العاقل بمعقولية رأي من الآراء.

٢٧) إن اتساع مساحة الحجج في رسائل الجاحظ ولاسيما النقلية يرجع لمؤشر قوي على أن الجاحظ يريد أن يبرهن على أمرين، الأول: سعة إطلاعه وثقافته، والثاني: إيمانه بما للكثرة والتنوع من قيمة حجاجية.

٢٨) إن الاستطرادات في رسائل الجاحظ ليس لها صور محدودة ولا أسلوب واحد، فهي تداعيات على المستويات جميعها ، وهي خلاّقة مبدعة لأنها صورة من صور الشعرية.

فهذه أهم النتائج التي استطاع البحث أن يصل إليها، فإن أصبت فذاك أملي، وإن فاتني شيء فحسبي أجر المجتهدين... وما توفيقي إلاّ من الله حبيبي...

المصادر

أولاً: الكتب

القرآن الكريم.

١-**الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القادر الجرجاني، دراسة مقارنة**، د. محمد عباس، ط١، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م.

٢-**اتجاهات الشعرية الحديثة**، يوسف اسكندر، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.

٣-**الاتقان في علوم القرآن**، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي الشافعي، دار الندوة الجديدة، بيروت- لبنان، د.ت.

٤-**أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري**، الدكتور محمد زغلول سلام، تقديم محمد خلف الله أحمد، طبعة دار المعارف- مصر، الطبعة الثانية، ١٩٦١م.

٥-**أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث**، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، د.ط. ١٩٨٤.

٦-**أدب الكاتب**، أبو محمد عبد الله بم مسلم بن قتيبة الدينوري، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط١، القاهرة.

٧-**أساس البلاغة**، جار الله محمود بن عمر الزمخشري، دار الكتب المصرية، ط١ذ، ١٩٧٣م.

٨-**أساليب الشعرية المعاصرة**، صلاح فضل، دار الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

٩-**أسرار البلاغة في علم البيان**، عبد القاهر الجرجاني، علق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

١٠- **أسرار التقديم والتأخير في القرآن الكريم**، د. محمود السيد شيخون، الطبعة الأولى، مكتبة الكليات الزهرية، القاهرة، ١٩٨٣م.

١١- **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية**، د. مجيد عبد الحميد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٤م.

١٢- **الأسلوبية والأسلوب**، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ١٩٨٢م.

١٣- **الأصوات اللغوية**، إبراهيم أنيس، مصر، ط٥، ١٩٧٩.

١٤- **إعجاز القرآن**، أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد الباقلاني(ت٤٠٣هـ) مطبوع على هامش الاتقان في علوم القرآن، دار الفكر، بيروت- لبنان، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.
١٥- **الأغاني**، أبو فرج الأصفهاني، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٥٦م.
١٦- **أمالي المرتضى**، للمرتضى، الشريف علي بن الطاهر(ت٤٣٦هـ) تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٦٧م.
١٧- **أنوار الربيع في أنواع البديع**، علي بن صدر الدين بن معصوم المدني، تحقيق شاكر هادي كبة، النجف الأشرف، ١٩٦٨م.
١٨- الإيضاح في علوم البلاغة،القزويني،طبع مكتبة المثنى،بغداد،عن مطبعة السنة المحمدية.
١٩- **الإيضاح لمختصر تلخيص المفتاح**، جلال الدين أبو عبد الله محمد بن قاضي القضاة سعد الدين بن عبد الرحمن القزويني، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، د.ت.
٢٠- **البديع تأصيل وتجديد**، منير سلطان، دار المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٦م، د.ط.
٢١- **البديع في ضوء أساليب القرآن**، د. عبد الفتاح أحمد لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م.
٢٢- **البرهان في علوم القرآن**، للإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي (ت٧٩٤هـ)، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط١، ١٣٧٦هـ/١٩٥٧م.
٢٣- **البلاغة الأسلوبية**، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة للكتاب، عمان، ١٩٨٤م.
٢٤- **البلاغة الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص:** هنريش بليث، ترجمة: د. محمد العمري، أفريقيا الشرق- المغرب، ١٩٩٩م.
٢٥- **البلاغة الاصطلاحية**، د. عبد العزيز قليقلة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٤، ٢٠٠١م.
٢٦- **بلاغة الخطاب وعلم النص**، صلاح فضل، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر، لونكمان، دار توبار للطباعة، القاهرة، ١٩٩٦م.
٢٧- **البلاغة العربية قراءة أخرى**، د. محمد عبد المطلب، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونكمان، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، ١٩٩٧م.

٢٨- **بلاغة الكلمة والجملة والجمل**، د. منير سلطان، منشأة المعارف، جلال خزي وشركاه، الإسكندرية، د.ط. ١٩٨٨م.
٢٩- **البلاغة والتطبيق**، د. أحمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير، وزارة التعليم العالي ١٩٨٢،.
٣٠- **بنية القصيدة العربية، البحتري أنموذجاً**، د. صلاح مهدي الزبيدي، ط١، دار الجوهرة للتوزيع والنشر، عمان، ٢٠٠٤م.
٣١- **بنية اللغة الشعرية**، جان كوهن، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدار **البيضاء، ١٩٨٦م.**
٣٢- **البيان والتبيين**، الجاحظ عمرو بن بحر (ت٢٥٥هـ-٨٦٨م) تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٩٨٥.
٣٣- **تحاليل أسلوبية**، محمد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢م.
٣٤- **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، ابن أبي الإصبع المصري، تح: حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٣٨٨هـ.
٣٥- **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٨٥م.
٣٦- **تحليل النص الشعري**، يوري لوتمان، ترجمة: محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٩٩م.
٣٧- **التعريفات**، أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني المعروف بالسيد الشريف (ت٨١٦هـ)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
٣٨- **التفسير الكبير أو (مفاتيح الغيب)**، فخر الدين الرازي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، منشورات محمد علي بيضون، الطبعة الأولى، ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م.
٣٩- **التكرار بين المثير والتأثير**، عز الدين السيد علي، دار الطباعة المحمدية، ط٣، القاهرة، ١٩٧٨م.
٤٠- **التلخيص في علوم البلاغة**، للخطيب القزويني، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط.، د.ت.
٤١- **التوقيف على مهمات التعاريف**، محمد عبد الرؤوف المناوي، تح: محمد رضوان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٤١٠هـ.

٤٢- **الجاحظ**، د. علي شلق، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
٤٣- **الجاحظ حياته وآثاره**، طه الحاجري، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢م.
٤٤- **الجاحظ في حياته وأدبه وفكره**، الدكتور جميل جبر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٥٩م.
٤٥- **الجامع في تأريخ الأدب العربي،الأدب القديم**، حنا الفاخوري، ط٢، دار ذوي القربى، ١٤٢٤هـ.
٤٦- **الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور**، لضياء الدين بن الأثير الجزري (ت٦٣٧هـ)، تحقيق وتعليق: د. مصطفى جواد، ود. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٣٧٥هـ/١٩٦٥م.
٤٧- **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
٤٨- **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
٤٩- **جمهرة اللغة**، أبو بكر محمد بن حسين بن دريد (ت٣٢١هـ)، تح: د. رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٧م.
٥٠- **جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع)**، تأليف السيد الهاشمي، المكتبة التجارية الكبرى في مصر، ط١٣، ١٣٧٩هـ، ١٩٦٠م.
٥١- **جوهر الكنز**، نجم الدين بن الأثير، تح: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية.
٥٢- **الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية**، عبد الله صولة، منشورات كلية الآداب بمنونة، سلسلة لسانيات، م١٣، جامعة منونة، تونس، ٢٠٠١م.
٥٣- **الحيوان**، عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، منشورات الراية، ط٣، ١٩٦٩م.
٥٤- **الخصائص**، لأبي الفتح عثمان بن جني(ت٣٩٢هـ)، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط٢، ١٣٧١هـ-١٣٧٦هـ/١٩٥٢-١٩٥٦م.
٥٥- **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، محمد هادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.

٥٦- **الخطيئة والتكفير**، عبد الله محمد الغذامي، كتاب النادي الأدبي الثقافي (٢٧) المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م.
٥٧- **خزانة الأدب وغاية الإرب**، تقي الدين أبي بكر علي بن عبد الله الحموي الأزراري، تح: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
٥٨- **دراسات في النقد الأدبي**، رشيد العبيدي، مطبعة المعارف، بغداد، ط١، ١٩٦٨-١٩٦٩م.
٥٩- **دراسة الصوت اللغوي**: دز أحمد مختار عمر، ط٤، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٦م.
٦٠- **دراسة في البلاغة والشعر**، محمد أبو موسى، القاهرة، مكتبة وهبة، ١٤١١هـ/١٠٠١م.
٦١- **دلائل الإعجاز**، الجرجاني، (ت٤٧١هـ) تعليق وشرح محمد عبد المنعم الخفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٩٦٩م.
٦٢- **دور الكلمة في اللغة**، ستيفن أولمان، ترجمه وقدم له وعلق عليه: د. كمال محمد بشر، الطبعة الثالثة، المطبعة العثمانية، القاهرة، ١٩٧٢م.
٦٣- **ديوان بشار بن برد**، تح: محمد الطاهر بن عاشور، ط١، مصر ١٩٥٠م.
٦٤- **ديوان الراعي النميري** ، تح: راينهرت فايبرت ، المعهد الألماني للأبحاث الشرقيّة ، بيروت ، ١٤٠١ هـ / ١٩٨٠ م.
٦٥- **ديوان زيد الخيل ، تح : د.أحمد مختار برزة،مطبعة المأمون ، للتراث ، ط١، ١٩٨٨م .**
٦٦- **ديوان العباس بن الأحنف**، دار صادر بيروت، ط١، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م.
٦٧- **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط٣، القاهرة،
٦٨- ١٩٦٥م.

٦٩- **ديوان لبيد**، تح :إحسان عباس ، الكويت ، ١٩٦٢

٧٠- **الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجري**، صالح رمضان، منشورات كلية الآداب بمنونة، تونس، ٢٠٠١م.
٧١- **رسائل الجاحظ**، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ط١، ١٩٧٩م.

٧٢- **رسالة التربيع والتدوير**، حققها وشرحها: فوزي عطوي، الشكرة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، ١٩٦٩م، د.ط.
٧٣- **رسالة سلوة الحريف بمناظرة الربيع والخريف:** الجاحظ، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.
٧٤- **زهر الآدب وثمر الآلباب**، الحصري القيرواني، تح: زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٩م.
٧٥- **ستراتيجيات القراءة، التأصيل الإجرائي النقدي**، د. بسام قطوس، مؤسسة حمادة ودار الكندي، أربد، الأردن، ١٩٩٨م.
٧٦- **سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة**، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥م.
٧٧- **شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان**، السيوطي، مطبعة الباب الحلبي وأولاده، ١٣٥٨هـ/١٩٣٩م. د.ط.
٧٨- **شرح المفصل**، ابن يعيش، دار صادر، مصر، د.س، د.ط.
٧٩- **الشعر العربي المعاصرقضاياه وظواهره الفنيةوالمعنوية**، عز الدين اسماعيل،دار العودة ودار الثقافة في بيروت، ط٣، ١٩٨١.
٨٠- **الشعر والشعراء**، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تح: أحمد محمد شاكر، القاهرة، ١٣٦٤هـ.
٨١- **الشعرية**،تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٧٨م.
٨٢- **الشعرية العربية**، أدونيس، دار الأدب، بيروت، ١٩٨٥م.
٨٣- **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، الشيخ أبو العباس أحمد القشبندي، دار الكتب الخديوية، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١م.
٨٤- **الصبغ البديعي في اللغة العربية**، د. أحمد إبراهيم موسى، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م.
٨٥- **صحيح البخاري للإمام أبي عبد الله بن إسماعيل البخاري (ت٢٥٦هـ)**، طبعة محققة على عدة نسخ، وعن نسخة (فتح الباري) التي حقق أصولها الشيخ عبد العزيز ابن عبد الله بن باز، الناشر: المكتبة التوفيقية، مصر، القاهرة، د.ت.

٨٦- **الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق**، د. حنفي محمد شرف، ط١، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م.
٨٧- **الصورة الشعرية**، سي. دي. لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٢م.
٨٨- **صورة الرحيل ورحيل الصورة**، خالد الوغلاني، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٨م.
٨٩- **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، د. جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة، مصر، ١٩٧٤م.
٩٠- **الصورة الفنية في الشعر العربي إلى نهاية القرن الثاني الهجري**، علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣م.
٩١- **الصورة في التشكيل**، د. سمير علي، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد، العراق، ط١، ١٩٩٠م.
٩٢- **الطراز المتضمن أسرار العربية وعلوم حقائق الإعجاز**، يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ)، طبع بمطابع المقتطف، القاهرة، ١٣٣٢هـ/١٩١٤م.
٩٣- **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، عصام شرتح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م: ١٧٢.

٩٤- **علم أساليب البيان**، د. غازي يموت، دار الأصالة، بيروت، ١٩٨٣م.
٩٥- **علم الأصوات**، برتيل مالبرج، تعريب ودراسة: د. عبد الصبور شاهين، الناشر مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨٥م.
٩٦- **علم البديع**، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠م.
٩٧- **علم الدلالة** ،بيرجيرو، ترجمة : منذر عياشي، دار طلاس للدراسة والنشر ، ط ، دمشق.
٩٨- **علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)**، د. سعيد حسن بحيري، ط١، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٤م.
٩٩- **علوم البلاغة**، أحمد مصطفى المراغي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

١٠٠-**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي بالقاهرة، ط٥، ١٩٨١م.
١٠١-**العين**، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ) تح: مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م.
١٠٢-**الفصل والوصل في القرآن الكريم**، د. منير سلطان، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣م.
١٠٣-**فصول في البلاغة**، محمد بركات، أبو علي، ط١، عمان، دار الفكر،١٤٠٣هـ .
١٠٤-**فضاءات شعرية، (دراسات نقدية في ديوان أمل دنقل)**، د. سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، أربد، الأردن، ١٩٩٩م.
١٠٥-**فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، رجاء عيد، منشأة المعارف، جلال خزي وشركاؤه، الإسكندرية، مصر، ط٢، ١٩٨٨م.
١٠٦-**فنون التصوير البياني**، د. توفيق الفيل، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٧م.
١٠٧-**الفن ومذاهبه في النثر العربي**، د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، **ط٣، ١٩٦٠م.**
١٠٨-**الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان**، شمس الدين عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب الزرعي المعروف بابن القيم إمام الجوزية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، **د.ت.**
١٠٩-**في جدلية التراث والمعاصرة، دراسات في التراث العربي الإسلامي** لنخبة من المستعربين الروس، ترجمة وتقديم وتعليق: أ.د. جليل كمال الدين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١م.
١١٠-**في حداثة النص الشعري**، علي جعفر العلاق، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
١١١-**في الشعرية**، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.
١١٢-**في النقد الأدبي**، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م: ٧٣.

١١٣-**في نقد النثر وأساليبه**، إعداد وترجمة: د. عصام الخطيب ود. توفيق عزيز عبد الله، الموسوعة الصغيرة، تصدرها دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، ١٩٨٦م.
١١٤-**القاموس المحيط**، مجد الدين الفيروز أبادي، شركة فن الطباعة، ط٥، ١٩٥٤م.
١١٥-**قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، د. محمد عبد المطلب، مطبعة الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٥م.
١١٦-**القصة القصيرة جداً (مقاربة بكر)**، أحمد جاسم الحسين، دار عكرمة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ١٩٩٧م.
١١٧-**قضايا الشعر المعاصر**، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٥، بيروت، ١٩٧٨م.
١١٨-**قضايا الشعرية**، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك رضوان، ١٩٨٠م.
١١٩-**الكامل في اللغة والأدب**، أبو العباس المبرد، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٦١م.
١٢٠-**كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، أبو بشر بن متى، تح: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
١٢١-**كتاب البديع**، لعبد الله بن المعتز(ت٢٩٦هـ)، اعتنى بنشره المستشرق أغناطيوس كراتشتوفسكس، منشورات دار الحكمة حلبوني، دمشق، د.ط.، د.ت.
١٢٢-**كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)**، لأبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت٣٩٥هـ)، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، مصر، ط١، ١٣٧١هـ/١٩٥٢م.
١٢٣-**كتاب المنزلات**، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ١٩٩٢م.
١٢٤-**لسان العرب**، لابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، مطبعة بولاق، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر.
١٢٥-**لغة الشعر بين جيلين**، د. إبراهيم السامرائي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.
١٢٦-**اللغة والعقل**، نعوم شومسكي، ترجمة: بيداء علي العلكاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
١٢٧-**اللغة والمعنى والعقل**، جون لاينز، ترجمة: د. عباس صادق الوهاب، مراجعة: د. يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

١٢٨-**المثل السائرفي أدب الكاتب والشاعر**، ضياء الدين ابن الأثير، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط١، مطبعة نهضة مصر، ١٩٥٩م.
١٢٩-**المجاز في البلاغة العربية**، د. مهدي صالح السامرائي، دار الدعوة، حماة، سوريا، ط١، ١٣٩٤هـ/١٩٧٤م.
١٣٠-**المجاز وقوانين اللغة**، علي محمد سلمان، دار الهادي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
١٣١-**مجمع الأمثال**، الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري (ت٥١٨هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٣، دار الفكر، بيروت، ١٣٩٣هـ/١٩٧٢م.
١٣٢-**مختصر المعاني أو مختصر شرح التلخيص**، سعد الدين التفتزاني، مطبعة عبد الله أفندي القريمي بالرخصة، ١٣٠٧هـ.
١٣٣-**المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، ط٢، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
١٣٤-**المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**،عبد الله الطيب المجذوب، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، د.ط، د.ت.
١٣٥-**مروج الذهب ومعادن الجوهر**، المسعودي علي بن الحسين(ت٣٤٦هـ)، تحقيق بربيه دي مينارو بافيه دي كرتناي، تصحيح: شارل بلا، المطبعة الكاثولوكية، بيروت، ١٩٦٦م.
١٣٦-**مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس**، أسيمة البحيري، دار الآداب، ط١، ١٩٩٢م.
١٣٧-**مستقبل الشعر وقضايا نقدية** ،د.عناد غزوان ، دار الشؤونالثقافية العامة، ط١، ١٩٩٤.
١٣٨-**معجم الأدباء**، ياقوت أبو عبد الله شهاب الدين عبد الله الروحي(ت٦٢٦هـ)، تح: د. أحمد فريد رفاعي، مطبعة المأمون، القاهرة.
١٣٩-**معجم البلاغة العربية**، بدوي طبانة، جامعة طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٧٥م.
١٤٠-**معجم المصطلحات الأسلوبية المعاصرة**، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
١٤١-**معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، د. أحمد مطلوب، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣-١٩٨٧م.

١٤٢-**المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع البيان المعاني ،أنعام فول عكاوي،دار الكتب العلمية، بيروت _لبنان،ط١، ١٩٩٦م .**
١٤٣-**معجم مقاييس اللغة،** ابن فارس أحمد بن فارس، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، بيروت، ١٩٧٩م.
١٤٤-**مغني اللبيب عن كتب الأعاريب،** ابن هشام الأنصاري، قدم له: حسن محمد، أشرف عليه: د. أميل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
١٤٥-**مفاهيم الشعرية دراسة مقاربة في الأصول والمنهج والمفاهيم،** حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م.
١٤٦-**مفتاح العلوم،** للسكاكي(ت٦٢٦هـ)، ضبطه وشرحه وحققه: الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
١٤٧-**مقالة في اللغة الشعرية،**جان كوهن، ترجمة: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
١٤٨-**من بلاغة النظم العربي دراسة تحليلية لمسائل علم البيان،** د. عبد العزيز عبد المعطي(د.ط) عالم الكتب، ١٨٨/١.
١٤٩-**منهاج البلغاء وسراج الأدباء،** أبو الحسن حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م.
١٥٠-**الموشح،**المرزباني (ت ٣٨٤هـ)تح: علي محمد البجاوي ،نهضة مصر ،للطباعة والنشر.
١٥١-**النثر الفني وأثر الجاحظ فيه،** عبد الحكيم بلبع، الناشر مكتبة وهبة، مطبعة الاستقلال الكبرى، ط٣، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.
١٥٢-**النص الأدبي التشكيل والتأويل،** أ.د. سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن، ط١، ٢٠١١م، دار الحرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
١٥٣-**النظرية البنائية في النقد الأدبي،** صلاح فضل، ط٣، مطابع دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.

١٥٤-**نقد الشعر**، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ومكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣م.
١٥٥-**نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز**، فخر الدين محمد بن عمر الرازي(ت٦٠٦هـ)، تحقيق وتقديم: د. إبراهيم السامرائي ود. محمد بركات أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥م.
١٥٦-**وفيات الأعيان وأنباء الزمان**، ابن خلكان، تح: إحسان عباس، لبنان، دار صادر، ١٩٧٨م.
١٥٧-**نقد الشعر**، قدامة بن جعفر، تح: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، ١٩٧٧م.

ثانياً: الرسائل الجامعية:

١- **أساليب الاستفهام في شعر الجواهري دراسة بلاغية ونحوية وإيقاعية**، (رسالة ماجستير)، الباحث، جامعة البصرة، كلية التربية، ٢٠١٠م.
٢- **الصورة المجازية في شعر المتنبي**، خليل رشيد فالح(أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٥م.
٣- **نثر الحسن البصري، دراسة أسلوبية**، نوفل محيسن عجيل صالح (أطروحة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٦م.

ثالثاً: البحوث المنشورة في المجلات:

١- **الأثر الجمالي في النظرية البلاغية**، محمد مشيال، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ٦، ١٩٩٢م.
٢- **أدونيس والنص الشعري**، خالد سليمان، مجلة آداب، جامعة قسطنطينية، عدد٣ لسنة ١٩٩٦م.
٣- **الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق**، د. ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، عدد ١٢، السنة السابعة عشرة، كانون الأول ١٩٩٢م.

٤- **البلاغة البصرية للجناس القرآني في منظور الخط والزخرفة الإسلامية**، د. أحمد فتحي رمضان، مجلة كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، قطر، ع٢٣، السنة الثالثة والعشرون، ٢٠٠٠م.

٥- **بنية النص الشعرى**، سبحي الطعان، عالم الفكر، مج٢٣، ع١+٢، يوليو/ديسمبر، ١٩٩٤م.

٦- **التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص**، فايز القرعان، مجلة أبحاث اليرموك، مجلة ١٥، عدد ١، ١٩٩٧م.

٧- **التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية**، موسى ربايعة، جامعة اليرموك، الأدرن، مؤتمر النقد الأدبي، ١٠-١٣ تموز ١٩٨٨م.

٨- **الجرس والإيقاع في تعبير القرآن**، د. كاصد ياسر حسين، مجلة آداب الرافدين، العدد ٩، سنة ١٩٧٨م.

٩- **الحجاج والشعر، نحو تحليل حجاجي لنص شعري معاصر**، أبو بكر العزاوي، دراسات سيميائية أدبية لسانية، صدر عن دراسات سال، العدد ٧، ١٩٩٢م.

١٠- **رسالة في مناقب خلفاء بني العباس (رسالة جديدة للجاحظ)**، تح: محمد محمود الدروبي، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، الحولية الثانية والعشرون، ٢٠٠١-٢٠٠٢م.

١١- **رسالة للجاحظ لم تنشر**، تح: د. طه الحاجري، مجلة الكاتب المصري، م٣، ع٩، مطبعة الكاتب المصري، القاهرة، سنة ١٩٤٦م.

١٢- **رسالة مدح الكتب والحث على جمعها لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ**، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مجلة المجمع العلمي العراقي، المجلد الثامن، ١٩٦١م-١٩٨١هـ.

١٣- **فنون بلاغية**، أحمد مطلوب، البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م.

١٤- **مسألة الإيقاع** في الشعر الحديث، محمد العمري، مجلة فكر ونقد، ع١٨، سنة ١٩٩٩م.

١٦- **مستويات الخطاب البلاغي في النص الشعري**، خليل عودة، مجلة جامعة النجاح، مجلد ١٣، العدد٢ .

Steiner, Peter, ***Russian Formalism***, 1984,Metapoetics, Cornell Hnir.-
– نظرية التناص، ب.م. دوبيازي، تعريب المختار حسني. www.albayan.com

Abstract

I would like to express my gratitude to Almighty Allah whose mercy enabled me to complete this thesis successfully and to his prophet, Mohammad and his household and followers.

Depending on the title of the thesis which deals with an era of the foreign-Arabic theory; the poetic concept, as it a description of the interaction among discourse factors of the best levels of stylistics, this study has been achieved according to the modern studies in the field. However, these studies witnessed an acceptance and refusal among theorists. In this case, this study has taken over what is suitable with our Arabic Islamic culture.

The study consists of an introduction, three chapters and a conclusion of what the study has arrived at.

In the introduction, there are three directions. The first direction deals with the modern poetic concepts. These are the ones related to Todorof, Jakobson, Jan Kohn etc. They are also the theses of Arabs like Al-Jurjani and Al-Qurtajani. The second direction explain Al-Jahid's pioneer role in developing the literature theses. The third direction studies the concept of " letter " linguistically and terminologically.

The first chapter is divided into several subjects which are repition, mixture, rhythm, contrast, opposite and rhythmical concordance. These are not exist in vacuum but by contexts.

The second chapter treats the pleasant imaginary structure of the image as a concept including figures such as smile, metaphor and personification.

The third chapter includes the structural stylistic level of Al-Jahid's letters. This chapter involves two orientations: first, it studies the punctual marks of the text such as interrogative, conditional, relative and virtual sentences; second, it focuses on the external structure of the text.

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Basrah
College of Education
Department of Arabic

Al-Jahid's Letters
A study of poetic Arabic prose

A thesis submitted to the council of the college of education/university of Basrah in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctorate of Arts in Arabic

By

MAHMOOD KADHIM BADR AL-GIZZI

Supervised by

DR. FALIH HAMED AHMED

2013 A.D 1434 H.