اللسانيات والأدب

نحو رؤية تفاعلية وتكاملية لتحليل الخطاب

كتاب جماعي محكم

(مهداة أعماله لروح الدكتورعبد الكريم ابزاري)

فريق التنسيق:

د. كريم لخلافة د. محمد الغريسي د. امحمد اموحو

من منشورات مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف

الكلية متعددة التخصصات – الرشيدية – المغرب

الطبعة الأولى1444هـ/2022م

اللسانيات والأدب

نحو رؤية تفاعلية وتكاملية لتحليل الخطاب

كتاب جماعي محكم

(مهداة أعماله لروح الدكتورعبد الكريم ابزاري)

فريق التنسيق: د. لخلافة كريم، و د. محمد الغريسي ود. امحمد اموحو

الطباعة: مكتبة ور اقة جوهرة العلوم مكناس

فريق التدقيق اللغوي والتوضيب: د. أحمد البايبي، د. امحمد اموحو، د. لخلافة كريم

رقم الإيداع القانوني: 2022 MO3955 Dépôt Légal :

ر د م ك: 978-9920-40-433-4 ISBN :

الطبعة الأولى1444هـ/2022م

جميع الحقوق محفوظة

يخضع ترتيب المواد العلمية لاعتبارات فنية لا غير

من منشورات

مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف (ختم)

الكلية متعددة التخصصات – الرشيدية – المغرب

المشاركون في الكتاب

د . إدريس عمراني

دة. أسماء كيننى

د. أبوعبد السّلام الإدريسي

د . الحبيب حمداوي

د. حمّادي الموقت

د . خالد النعامي

د. عبد الله صغيري

د. محمد الغريسي

د. لخلافة كريم

د . محمد الطحناوي

د. المهدي المنهابي

ذ. عزيز أوسو

د. نورالدين الخرازي

ذ. لحسن حسني

ذة. ليلى الحماموشي

اللجنة العلمية للكتاب

د. أبو عبد السلام الإدريسي

د. أحمد البايبي

د. أحمد بريسول

د. أحمد الطايعي

د. إدريس عمراني

د. إدريس ميموني

د. امحمد اموحو

د. خالد النعامي

د. عبد الرحمن بودرع

د. عبد الرزاق الصالحي

د. عبد الكريم الدخيسي

د. عبد الله صغيري

د. عبد المجيد طلحة

د. عبد الهادي دحاني

د. عزالدين البوشيخي

د. الغالي بنهشوم

دة. أسماء كيننى

د. الحبيب حمداوي

د. لخلافة كريم

د. مبارك حنون

د. محمد أمين

د. محمد السهول

د. محمد غاليم

د. محمد الغريسي

د. محمد وحيدي

د. مصطفى غلفان

د. المهدي المنهابي

دة. نورالهدى عرباوي

الفـهــرس

كلمة السيد عميد الكلية.....10

كلمة السيد مدير مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف.....12

كلمة تأبينية.....14

كلمة فريق التنسيق.....16

المحور الأول: علوم اللسان وتحليل الخطاب

التأويل وعلوم العربية: الإعمال والاستعمال: علم النحو أنموذجاً، د. أبو عبد السّلام الإدريسي.....20

تكامل المعارف اللسانية والبلاغية في تلقي الشعر العربي في النقد العربي القديم، د. لخلافة كريم....62

المحور الثاني: اللسانيات والخطاب: قضايا لسانية في تحليل الخطاب

انتظام مستويات اللغة في تحليل الخطاب: التركيب في خدمة الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، د. محمد الغريسي.....92

الموسيقى والإيقاع في شعر الرجز، دراسة صوتية، دة. أسماء كيني.....102

العنوان في النص المسرحي: قراءة لسانية في مؤلفات عبد الكريم برشيد نموذجا، د. حمّادي الموقت.....120

الخصائص الذريعية للتعايير الدالة على السخرية وتجلياتها البلاغية، د. المهدي المنهابي.....138

سمات المصدريات عند رضي الدين الأستر اباذي و أثرها في تشكيل معنى الشاهد الشعري: مقاربة لسانية أدنوية، ذ. لحسن حسني.....162

مساوقة البنى النصية للأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة: دراسة في نماذج من شعر المتنبي، ذ. نور الدين الخرازي.....182

المحور الثالث: الخطاب بين الحجاج والتواصل

الشعر العربي الحديث من منظور بلاغة الحجاج: دراسة في قصيدة "عابرون في كلام عابر" لمحمود درويش، ذ. عزيز أوسو.....204

التواصل اللغوي وبيداغوجيا تعليم اللغات، نظريات ومناهج، د. ادريس عمر اني.....228

المحور الرابع: مقاربات في النقد الأدبي

إحكام مبنى القصيدة في النقد العربي القديم، د. الحبيب حمداوي.....248

خدمة الدراسة المعجمية للدرس النقدي: مصطلح "الشعر" نموذجا، د.عبد الله صغيري.....272

المحور الخامس: بلاغة الخطاب

المثال/التمثيل في خطابة أرسطو وبلاغة الجرجاني، د. خالد النعامي.....300

بلاغية الخطاب الشعري المعاصر: دراسة في الفاعلية الدلالية للزوم ما لا يلزم، د. محمد الطحناوي.....318

ضروب المخاطبات بين فقه العربية وصناعة الأدب: الكامل للمبرد نموذجا، ذة. ليلى الحماموشي.....336

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

إلى روح الفقيد الأستاذ الدكتور عبد الكريم ابزاري،

الذي كان وراء فكرة هذا الكتاب الجماعي،

قبل أن يسلِم الروح لخالقها،

فرحمه الله وأسكنه فسيح جناته، وتقبل منه خالص أعماله.

كلمة السيد عميد
الكلية متعددة التخصصات بالرشيدية

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خير الأنبياء والمرسلين

يكتسي البحث في مظاهر التكامل والتفاعل بين الحقول المعرفية، وفي العلاقات البينية بين العلوم والمعارف أهمية قصوى في المجالين العلمي والبيداغوجي. فرغم اعتبارية التخصص في مجال البحث العلمي الدقيق، إلا أن ذلك لا يلغي قيمة البحث في العناصر المشتركة وفي تجليات التكامل بين العلوم والمعارف. وإذا كان الأمر كذلك في كل العلوم الإنسانية، فإنه يزداد قوة في المجال الأدبي واللساني.

في هذا السياق، يأتي كتاب "اللسانيات والأدب: نحو رؤية تفاعلية لتحليل الخطاب"، لإضاءة هذا التفاعل اللساني والأدبي، وللبحث في جوانب التساند والتداخل والتكامل.

فالعناصر اللسانية تسهم إلى جانب عناصر أخرى في تشكُّل العمل الأدبي وبنائه؛ والأدب موضوع للدراسات اللسانية. ومن ثم فالبحث في علاقة الأدب باللسانيات هو بحث جدير بالاهتمام.

لذلك ارتأى مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف - وهو بنية من البنيات البحثية بالكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية- أن يجعل هذه القضية موضوعا لاستكتاب جماعي يشارك فيه الباحثون الذين يشغلهم هذا الموضوع في مختلف الحقول المعرفية.

وإذ ننوه بالأبحاث المشاركة في هذا العمل العلمي المحَكَّم، نغتنم الفرصة لنشكر جميع الباحثين المشاركين، وكل من أسهم في هذا الإصدار، سائلين الله تعالى التوفيق لمختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف، متوجهين إلى العلي القدير أن يتغمد برحمته الواسعة الراحل عبد الكريم ابزاري الذي كان منسقا لفريق البحث في الآداب واللغات والفلسفة ضمن هذا المختبر.

وبعد،

فإن هذا العمل العلمي الجماعي، يندرج في إطار الاستراتيجية التي نهجتها الكلية خلال السنوات الأخيرة، من أجل النهوض بالبحث العلمي وجعله أداة للرقي بمكانة مؤسستنا العلمية على الصعيدين الوطني والدولي. ونتمنى الاستمرار في هذه المبادرات العلمية القيمة، وإسهام جميع بنيات البحث بمؤسستنا في نشر العلم والمعرفة في جميع التخصصات التي تزخر بها الكلية.

أ. د لحو ماجيدي

عميد الكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية،

جامعة مولاي إسماعيل، المغرب

كلمة السيد مدير المختبر

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحيمِ

وَالصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ عَلى أَشْرَفِ المُرْسَلِينَ ﷺ وَعَلى آلِهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ.

يُعَدُّ مُخْتَبَرُ الْخِطَابِ وَتَكَامُلِ الْعُلُومِ وَالْمَعَارِفِ (خَتْم) مُؤَسَّسَةً بَحْثِيَّةً فَعَّالَةً وَتَجَمُّعًا عِلْمِيًّا رَائِدًا فِي تَـنْزِيلِ مَطْلَبِ تَنْويعِ الانْشِغَالَاتِ البَحْثِيَّةِ، وَفَتْحِ آفاق وَاعِدَة لِلْبَحْثِ العِلْمِيّ فِي الجامِعَةِ المَغْرِبِيّةِ. فَهُوَ يَطْمَحُ إلى بِنَاءِ رُؤْيَةٍ مَنْهَجِيَةٍ مُبْتَكَرَةٍ فِي تَحْلِيلِ الخِطَابِ عَلى قاعِدَةِ الانْتِمَاءِ إلى اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ فِي تَفَاعُلِهَا مَعَ اللُّغَاتِ الأُخْرَى (الفِرَنْسِيَّةِ وَالإِنْجِلِيزِيَّةِ...) وَأَدَبِهَا العَرِيقِ وَتُراثِها التَّلِيدِ. وَذَلِكَ كُلُّهُ وِفْقَ نَظَرِيَّةٍ تَكَامِلِيَّةٍ لِلْعُلُومِ وَالمَعارِفِ الأَصِيلَةِ وَالمُعاصِرَةِ.

وَإِنَّنَا نَرَى أَنَّ انْشِغَالَاتِنَا المَنْهَجِيَّةَ وَالتّطْبِيقِيَّةَ، الَّتِي تَشْمَلُ أُسُسَ البَحْثِ العِلْمِيّ وَمُتَطَلَّبَاتِهِ فِي اللِّسَانِيَّاتِ، وَالْآدابِ، وَالْفَلْسَفَةِ، وَالتّارِيخِ، وَالْبَلَاغَةِ وَالسِّيمِيَّائِيَّاتِ... تُعَدُّ عُنْصُرَ قُوَّةٍ مِنَ اللَّازِمِ أَنْ تُسْتَثْمَرَ فِي بِنَاءِ وَشَائِجَ عِلْمِيَّةٍ وَجُسُورٍ بَحْثِيَّةٍ تَنْقُلُنَا إلى التَّكَامُلِ الفِعْلِيّ بَيْنَ العُلُومِ وَالمَعَارِفِ.

وَفِي هَذا السِّيَّاقِ العَامّ الَّذِي يُؤَطِّرُ أَعْمَالَنَا فِي مُخْتَبَرِ (ختم)، نَسَّقَ الأساتذةُ الباحِثُونَ الأجِلَّاءُ: لَخْلَافَة كَرِيم ومُحمّد الْغَرِيسي، وامْحَمّد أُمُوحو الكِتَابَ الجَمَاعِيَّ المُحَكَّمَ: "اللِّسَانيّات والأَدَب؛ نَحْوَ رُؤْيَةٍ تَفَاعُلِيَّةٍ وتَكَامُلِيَّةٍ لِتَحْلِيلِ الخِطابِ"، وذَلِك بُغْيَةَ تَقْدِيمِ وَمَضَاتٍ وَإِشْرَاقَاتٍ تُجَلِّي خَوَاصَّ التَّكَامُلِ وَالتَّفَاعُلِ اللِّسَانِيّ وَالأَدَبِيّ، وَتُسْهِمُ فِي تَعْمِيقِ البَحْثِ فِي جَوانِبِها القَائِمَةِ بَيْنَ هَذَيْنِ الحَقْلَيْنِ المَعْرِفِيَيْنِ الكَبِيرَيْنِ الَّلذَيْنِ تُشَكِّلُ اللُّغَةُ بِكُلِّ تَجَلِّيَاتِهَا وَظِلَالِهَا، مُرْتَكَزَ تَقَاطُعِهِمَا الْأَسَاسَ.

فَاللُّغَةُ الإنْسانِيَّةُ (بِعَامَّةٍ) هِيَ مَوْضُوعُ اللِّسَانِيّاتِ. وَالأَدَبُ فَنٌّ لُغَوِيٌّ بِامْتِيَازٍ. وَاللِّسَانِيّاتُ بِمُسْتَوَيَاتِهَا (الأَصْوَاتِيَّةِ، وَالصِّوَاتِيَّةِ، وَالصِّرَافِيَّةِ، وَالتَّرْكِيبِيَّةِ، وَالدِّلَالِيَّةِ وَالتَّدَاوُلِيَّةِ) تُسْهِمُ إلى جَانِبِ عَنَاصِرَ أُخْرَى فِي تَفْكِيكِ مِعْمَارِ البِنَاءِ الأَدَبِيّ وَتَحْلِيلِهِ، كَمَا تَعْمَلُ عَلَى إِعَادَةِ بِنَاءِ عَنَاصِرِهِ، فَيَكُون بِذَلِكَ الأَدَبُ مَوْضُوعًا لِلدِّرَاسَاتِ اللِّسَانِيَّةِ، وَتَكُون فِي المُقَابِلِ، مَنَاهِجُهَا وَسَائِلَ مُبْتَكَرَةً تُسْعِفُ الدِّراساتِ الأَدَبِيّةَ فِي بُلوغِ مَرَامِيهَا. وَمِنْ ثَمَّ، فَإِنَّ مُعَاوَدَةَ البَحْثِ فِي عَلَاقَةِ اللِّسَانِيّاتِ بِالأَدَبِ فِي تَصَوّرِنا، تُشَكِّلُ دَائِمًا، قضيةً جَدِيرَة بِالعِنَايَةِ وَالدِّرَاسَةِ، خَاصَّةً ضِمْنَ مَشارِيعِ بِنْيَةٍ بَحْثِيَّةٍ جَعَلَتْ مِنْ مَوْضُوعَةِ التَّكَامُلِ فِي مَجَالِ العُلُومِ الإِنْسَانِيَّةِ وَالعَلَاقَاتِ البَيْنِيَّةِ مِحْوَرًا أَسَاسًا فِي اسْتَراتيجِيَّتِهَا البَحْثِيَّةِ.

وَنحْنُ إِذْ نُقَدِّمُ لِلْقَارِئِ الحَصِيفِ هَذَا الْعَمَلَ الْعِلْمِيَّ الجَدِيدَ وَالْجَادَّ الَّذِي أَلَّفَ فُصُولَهُ أَساتِذَةٌ بَاحِثُونَ مِنْ جامِعاتٍ شَتَّى، فَإِنَّهُ يَطِيبُ لَنَا أَنْ نُجْزِلَ لَهُم الشُّكْرَ وَالْعِرْفَانَ عَلى ثِقَتِهِم العِلْمِيَّةِ في بِنْيَتِنَا البَحْثِيَّةِ، كَمَا يُسْعِدُنَا أَنْ نَشْكُرَ أَعْضَاءَ المُخْتَبَرِ المُوَفَّقِينَ، وَأَعْضَاءَ اللَّجْنَةِ العِلْمِيَّةِ المُحْتَرَمِينَ، عَلى جُهُودِهِم المُبَارَكَةِ وَتَسْدِيدَاتِهِم وَتَصْوِيبَاتِهِم المُوَفَّقَةِ.

وَنَغْتَنِمُ هَذِهِ المُنَاسَبَةَ الطَّيِّبَةَ لِشُكْرِ السَّيِّدِ عَميدِ الكُلّيَّةِ المُحْتَرَمِ الأسْتَاذِ الدُّكْتور لحُو ماجيدِي عَلى تَفَضُّلِهِ بِتَقْديمِ هَذا الكِتابِ وَتَكَرُّمِهِ بِطِباعَتِهِ. وَالشُّكْرُ مَوْصُولٌ عَلى الدَّوامِ، إلى الأَطْقُمِ التَّرْبَوِيَّةِ وَالإداريَّةِ وَالْفَنِّيَّةِ بِكُلّيّتِنَا المُكَابِدَةِ وَالمُقَاوِمَةِ.

واللهَ نَسْأَل أَنْ يُجْزِلَ الْعَطَاءَ والثَّوابَ لِإِخْوَتِنَا أَعْضَاءِ فَرِيقِ تَنْسِيقِ هَذَا السِّفْرِ المُفِيدِ، وَأن يُغْدِقَ شَآبِيبَ الرَّحْمَةِ وَالغُفْرانِ عَلى رُوحِ شَهيدِنَا المَرْحُومِ الأُسْتاذِ عَبْدِ الكَرِيمِ اَبْزارِي الَّذِي كَانَ مُبادِرًا إلى اقْتِراحِ فِكْرَةِ الكِتَابِ في بِداياتِها الأُوْلَى.

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُومِنُونَۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَۖ ﴾[1].

وَالْحَمْدُ للهِ الَّذِي بِنِعْمَتِهِ تَتِمُّ الصَّالِحَاتُ، وَبِتَوْفِيقِهِ وَتَسْدِيدِهِ تُؤْتى المَكْرُمَات.

أ. د أحمد البَايْـبِي

مدير مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف (ختم)

[1]- سورة التوبة، الآية: 106.

كلمة تأبينية

كمْ كان رحيلك مؤلما يا عبد الكريم، اهتزت له جامعة مولاي إسماعيل بجميع مؤسساتها وأطرها وأساتذتها وطلبتها، لكنه قدر الله، ولا راد لقضائه،

كان المصابُ جللا، خلف حزنا عميقا في نفوس أصدقائك وزملائك وطلبتك في الكلية متعددة التخصصات بالرشيدية وخارجها.

لقد تركت فراغا كبيرا في كليتنا،لاتزال ذكراك تحضرنا في كل اللقاءات والندوات والاجتماعات... فمن منا لا يذكر إطلالتك البهية، وأنت تدير جلسة علمية، أو تسهم بمداخلة في لقاء علمي أو تلتقط صورا للذكرى...؟ فرحمك الله يا عبد الكريم! وإنا لله وإنا إليه راجعون.

نتذكرُ كلماتك لما تواصلت معنا في أواخر شهر يوليوز، تقترح التفكير في إعداد ورقة علمية تكون موضوعا لاستكتاب جماعي محكَّم، تسهم في تنسيقه، واخترتَ موضوعا له "اللسانيات والأدب"....

وقد حظيتْ ورقتك بالموافقة في مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف، لكن الموت فاجأنا، وفاجأ كل أصدقائك وأحبابك وطلبتك... فخيم الحزن على النفوس لمدة طويلة، فإنا لله وإنا إليه راجعون.

وما أن انقشعتْ غيوم رحيلك، حتى تذكرنا الوصية، تذكرنا ورقة الاستكتاب، فأحسسنا في مختبر الخطاب بالمسؤولية، وأدركنا أن الورقة العلمية صارت أمانة في أعناقنا، يجب تنفيذها، علها تكون من العلم الذي تنتفع به، بإذن الله، إلى جانب ما غرسته في نفوس طلبتك، الذين يترحمون عليك، ويذكرون عطفك عليهم، ورفقك بهم.

ها نحن يا عبد الكريم ننجز ما كنت تطمح إليه في هذه الورقة العلمية، بتنسيق ثلة من زملائك المخلصين بالكلية، وبمعونة كل أعضاء المختبر، وبمشاركة نخبة من الباحثين، أشرفتْ على تحكيم أعمالهم وأبحاثهم لجنة علمية متخصصة.

وفي ختام هذه الكلمة، نسأل الله - عز وجل - أن يتغمد روحك بواسع رحمته، وأن يسكنك فسيح جناته، وأن يجعل أعمال هذا الكتاب في ميزان حسناتك، وأن يتقبلها عملا صالحا تنتفع به. فإنه سميع عليم، لا يضيع أجر المحسنين.

قال الله تعالى: ﴿كل نفس ذائقة الموت وإنما تُوَفَّوْنَ أجوركمْ يوم القيامة﴾.

مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف

كلمة فريق التنسيق

إن الظاهرة اللغوية قاسم مشترك بين الأدب واللسانيات، رغم اختلاف زاويا النظر؛ فالأدب يعبر عن موضوعه من خلال اللغة باعتبارها وسيلة الأديب للتعبير عن مواقفه من العالم ومن الحياة ومن الأشياء. فيصف الواقع باللغة. بينما تعد اللغة موضوعا للسانيات؛ اللساني يصف اللغة وقد يفسرها أحيانا، ومن ثم فاللساني قد يدرس لغة الأديب من ضمن ما يدرس من لغات. فمنذ نشأة اللغة كان الأدب، ومنذ ظهور الإرهاصات الإبداعية الأولى في الأدب كانت اللغة. وهل الأدب إلا لغة تشكلت تشكلا خاصا وفق معايير وقواعد محددة؟

لقد تطورت هذه العلاقة بين اللسانيات والأدب أكثر بعد ظهور المناهج اللسانية الحديثة التي أثرت تأثيرا واضحا في نظرية الأدب، وفي مناهج الدراسات الأدبية. إذ استفادت الدراسات الأدبية من اللسانيات من جوانب عدة: من علميتها، ومن وضوح موضوعها وميدان اشتغالها، ومن مناهجها في دراسة ذلك الموضوع، ومن مستوياتها المتعددة في دراسة اللغة (الصوتية، والصرفية، والمعجمية، والتركيبية، والدلالية، والتداولية والحجاجية...)، وهي مستويات تشَكُّل الخطاب الأدبي في أسمى تجلياته وتمظهراته.

فمنذ ظهور النظريات اللسانية الأولى، تأثرت الدراسات الأدبية والنقدية بمناهجها، إذ بعدما كانت تطغى عليها المناهج الخارج - نصية، ظهرت في النقد الأدبي اتجاهات الشعرية والبنيوية التي أعادت الاهتمام للنص ولبنياته وعلاقاته ومستوياته اللسانية، ثم توالت الاتجاهات والمناهج الأدبية والنقدية الجديدة، مما أغنى تلك العلاقات وذلك التفاعل بين الأدب واللسانيات.

كان التأثير والتأثر واضحا جليا بين الأدب والنقد وبين اللسانيات، ثم ظهر نحو النص ولسانيات النص والخطاب وبلاغتهما، فازدادت مساحة التفاعل توسعا بتوظيف مناهج معرفية متنوعة؛ منها: المنطق، والفلسفة، وعلم الاجتماع، والإنتروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الإدراك وغيرها. وبهذا التفاعل والتكامل صارت الصلة بين الأدب واللسانيات أكثر عمقا وترسيخا.

وبعد أن كان ميدان البحث اللساني هو الجملة في النظريات اللسانية الأولى، تطور هذا البحث ليشمل الخطاب والنص. ويشكل الخطاب الأدبي أبرز الخطابات التي صارت موضوعا للسانيات الخطاب فاتسعت دائرة الاهتمام بتحليل الخطاب من منظور لساني ولغوي.

انطلاقا من هذه العملية التفاعلية، فإن تحليل الخطاب يتخذ من اللسانيات بمستوياتها المتعددة منهجا، ومن الأدب مادة وموضوعا. وتطمح اللسانيات إلى أن تكون علما للخطاب بصفة عامة، والخطاب الأدبي بصفة خاصة.

فكيف بدأت العلاقة بين اللسانيات والأدب؟ وما طبيعة التفاعل بين اللسانيين والأدباء؟ وما هي تجليات تأثير اللسانيات على نظرية الأدب؟ وكيف أسهمت المناهج اللسانية الحديثة في تطور وتطوير مناهج الدراسات الأدبية؟ وهل نجحت اللسانيات فعلا في اقتحام ميدان النص والخطاب الأدبيين تنظيرا وتحليلا وتفسيرا وتأويلا؟ ومتى بدأ الحديث عن النص والخطاب في التنظير اللساني؟ وما هي خصائص تحليل الخطاب من منظور لساني؟

لإضاءة هذه الإشكالات وغيرها، اقترحنا في مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف على السادة الباحثين والمهتمين المشاركة والإسهام في هذا الكتاب الجماعي المحكم، انطلاقا من المحاور التالية:

1) علوم اللسان وتحليل الخطاب؛
2) اللسانيات والخطاب: قضايا لسانية في تحليل الخطاب؛
3) الخطاب بين الحجاج والتواصل؛
4) مقاربات في النقد الأدبي؛
5) بلاغة الخطاب.

وقد استجاب لدعوتنا مجموعة من الباحثين، فجاءت حصيلة الاستكتاب غنية بالمشاركات المتميزة التي غطت مجمل المحاور. لذلك يسرنا أن نتقدم بالشكر الجزيل، للسيد عميد الكلية متعددة التخصصات بالرشيدية الذي فسح لنا المجال لطبع أعمال هذا الكتاب، ولكافة أعضاء مختبر الخطاب وتكامل المعارف، ولكل المساهمين في هذا الكتاب الجماعي المحكم.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

فريق التنسيق

المحور الأول:

علوم اللسان وتحليل الخطاب

التأويل وعلوم العربية: الإعمال والاستعمال
علم النحو أنموذجاً

د. أبو عبد السّلام الإدريسي*

مقدمة:

جرت العادة أن تَبدأ الأبحاثُ بِحَدِّ مُصْطلحاتِ مَوْضوعِها، وضبْطِ المفاهيمِ التي عليها المدارُ، والتي هي العَيْنُ، والأساسُ والعِيارُ. وبما أنَّ مصطلح "التأويلِ" من العباراتِ العابرة للعلوم، ومن المفاهيم المشتركة بين الحقول المعرفية على اختلافها؛ تارة تجدُه محتفظاً بمعنىً واحدٍ ولو تبَدَّلَ الحقل المعرفي، وتارة أخرى نجدُ المرَادَ بهِ يتعدَّدُ ويختلِفُ، حتى في المجال العِلمي الواحِدِ. ممّا يدفعُ إلى القولِ: إنَّ للتأويلِ معاني خاصَّة، ومعنى عامّا مشتركا وشائعا. ولذلك ارتأينا أن يكون تحديد المراد بـ"التأويل" في "علوم العربية" - في هذا البحث - من النتائج والخلاصات، لا من المنطلقات والمقدمات، سالكين بذلك أسلوبَ الاستقراء.

وإنَّ أساس هذه الدراسة، البحثُ في علاقات التأويل بعلوم العربية طرْدا وعَكْساً، بحيث تتجلى أوجُهُ التأويل وصورتُه في علوم العربية عامة، وأصولها خاصَّةً؛ وتَجَلّي أوجهِ (اتخاذ واستخدام وتوظيف) علوم العربية في التأويلات النصِّية؛ ممّا يضَعنا أمامَ مَنْحيَيْنِ من التأويلِ، منحى يُعْمِلُ التأويلَ داخِل اللغةِ، وفي أنظمتها وقواعِدِها وأنْسَاقِها، وهو التَّأويل الذي به يُبنى بيتُ اللغة وصَرْحُها. ومنحى آخرَ، يَسْتَعْمِلُ اللغةَ في فِعْلَيْ التأويل والفهم، أي يستعملُ مُعجمَها، ونحوَها، وتصريفَها، وبلاغتَها، ورسمَها أو خَطَّها.

فأوَّلُهُما واقع في اللغة من حيث هي عِلْمٌ، وداخل في تكوينها، والثاني واقعٌ بها. وقد أطلقنا على الأول لفظَ "الإعمال"، بينما أطلقنا على الثاني كلمة "الاستعمال". فإذن، ما نرومُ طَرْحَهُ من الإشكالِ، يدور على تَقَلُّبِ علاقاتِ "التأويل" ودَوَرانها ما بين مَقامَي "الإعمالِ" و"الاستعمالِ". وإننا نتصوَّرُ أنَّ إعمالَ التأويل في علوم اللغة العربية، يُؤدّي إلى إنتاجِ القواعِدِ والمبادئ والعِلَلِ والأصولِ، التي تَعْمَلُ على ضبطِ البناء اللغوي، بغاية فهم العلاقة بين "أسُسِ النظام" و"طبائِع الكلام"، هذا من جهةٍ؛ ومن جهة ثانية، الكشفُ والبيانُ عن الطبيعة العقلانية والمنطقية للبنيان اللغوي، وأصولِ التخاطب في العربية.

وإذا كانت علوم اللغة مُحْتَاجَةً إلى إعمال التأويل، ومُتَوَقِّفَةً عليه في كثير من قواعدها، فإن استعمال علوم اللغة نفسِها وتوظيفَها، في تأويل النصوص والخطابات، يؤدي إلى إتمام الدائرة التأويلية دَوْرَتَها؛ حيثُ تكون اللغة وقواعِدُها من جهةٍ مُنْبَنيَةً من التأويلِ، تأويل النصوصِ والكلامِ عامَّةً، لاستخلاصِ الحُدُودِ والقواعد... أو استقرائها واستنباطِها؛ ثمَّ تصيرُ تلك الرؤيةُ نفسُها، أساساً للتأويل النصّي ما بين المتخاطِبين، إرسالا وتلَقّياً وقراءةً. وهكذا يكونُ

* أستاذ البلاغة والنقد، كلية الناظور المتعددة التّخصصات، جامعة محمد الأول، وجدة - المغرب.

"إعمالُ" التأويلِ، بابا لإنتاج القواعِدِ وتقويمها وفهمها، ثمَّ يكون "استعمالُ" القواعد اللغويةِ مدخلاً رئيساً لإنتاج التأويل والفهم والمعنى.

هذا ما نلاحظُهُ في عموم أوجه علاقة التأويلِ بعلوم العربية جملةً، وما كان منها "من علوم الآلة" خاصَّةً، نعني: النَّحوَ والتصريف والبلاغة وما تفرَّعَ عنها. ولضيق المجال، نخصُّ هذا المقال، بتناولِ العلاقة بين "علم النحو" والتأويل، من جهتي الإعمال والاستعمال.

أولا: "إعمال" التأويل في علم النحو:

البحثُ في "إعمال" التأويل في اللغةِ عامةً، بحثٌ في أصول التفكيرِ التي شيَّدت صرحَ اللغة ونظرياتها، وأنتجت الحدودَ والرسومَ والقواعدَ؛ وبما أنَّ النحو هو أساسُ علوم اللغة، فإن الأسئلة البَدَهِيَةَ التي تطرح نفسَها بخصوص أوجه علاقات التأويل بالنحو هي:

- لماذا يعتمد علم النحو على التأويل؟
- وما تجلياتُ إعمال التأويل في النحو؟

لاشكَّ في أنَّ كلَّ واحدٍ من السؤالينِ، ينطوي على أسئلةٍ أخرى، وقضايا وإشكالاتٍ، وبخاصَّةٍ ما تَعَلَّقَ بِأَوَّلِهما، ذلك بأنَّ بحثَ الأسباب يقودُ إلى بحثٍ تاريخيٍّ، في النشوء والأصول، والانتقالات والتطورات، وفي ذلك وقوف على العللِ الفاعلة؛ كما يحيلُ على بحثٍ عِلِّيٍّ آخرَ يُعنى بدراسة الأبعادِ الغائيَّةِ. وسنكتفي من ذلك بما يبين العلاقةَ المطلوبة.

- أسبابُ إعمال التأويل في النحو:

"الإعمالُ" مصدرٌ من فعلِ "أعْمَلَ"، ومع أنَّ معاني هذهِ الصيغة الصرفية تَرْبُو على العشرة، بحسب سياقات الاستعمال، فإنَّ توظيفها هنا، يشيرُ علاوةً على التَّعْدِيَةِ التي هيَ أظهر معانيها، إلى معنى جعلِ الشَّيء وتَصْيِيرِهِ مُطابقا لأصْلِهِ، نحو قولنا: (أكرَمْتُ اليتيمَ)، أي جَعلتُهُ كريماً. فإعمالُ العلماءِ التأويلَ في النَّحوِ، هو بمعنى اتخاذِهم إياهُ عامِلا أساساً في النَّظرِ اللغوي النَّحويّ، ممّا يجعَلُهُ أو يُصَيِّرُهُ وسيلةً نظريَّةً. إن إدخال التأويل في النحو وإعمالَهُ فيه، هو بمثابةِ المنظارِ الذي من خلاله تُوزَنُ القضايا النحويةُ وتُصاغُ، لإنتاجِ النظرية اللغوية وَوَسائِلِها وقَوَاعِدِها.

كما أن في صيغةِ "إفْعال" أيضاً، إشارةً من طرْفٍ خفيٍّ، إلى الدَلالةِ على أنَّ الأصلَ في الدراسة اللغوية النحوية، لزومُ الظَّوَاهِرِ عندَ تقعيدِ القواعِدِ، مع اعتماد التعبيرِ الصريحِ المباشِرِ؛ وهذا يدفعُ إلى التمييز المنهجي بين "تقعيد القواعِدِ النحوية" و"النظر النحوي". حيثُ إنَّ إدخالَ التأويلِ في القضايا النحوية، ينقُلُها من علمِ النَّحوِ، إلى علمِ البلاغة وفلسفة اللغة. وفي ذلك بيانٌ للجسورِ القائمة بين "علوم العربية"، وبرهانٌ على تكاملها واتحادها في صورة "علوم الآلة". ونَظَراً لتعدُّدِ أسباب إعْمال التأويل في النحو، سنعملُ على إجمالها، قبل أن نعمدَ إلى تفصيلِ ما به تَبينُ علاقةُ "فنِّ التأويل" بعلوم اللغة، ممثَّلَةً في "علم النحو".

أ- ارتباطُ "الكلام" بـ"النظام":

بالنظر في مجمل الدراسات المتصلة بهذا الموضوع، نرى أنَّ أهمَّ أسبابِ إعمال التأويل في النحو، لا تنفكُّ من جهةٍ، عن علاقةِ علم النحوِ بأصلِ الكلامِ السابق، الذي منهُ تقعَّدَتِ القواعِدُ، وعلاقتِهِ من جهةٍ ثانية، بإنشاءِ الكلامِ اللاحقِ، وهو ما يَرْتَدُّ جُملَةً إلى المواءَمَةِ بينَ "أساليب الكلام" و"ضوابط علم النحو". وهذا يذكِّرنا بثنائية "اللغة" و"الكلام"؛ فاللغة هي تلك المنظومة من القواعد والمبادئ والأصول... التي تمثِّلُ قِطَعَ الغِيارِ، وعناصرَ الفسيفساء؛ اللغةُ هي مجموعُ القاموس والنحو والتصريفِ والبلاغة؛ وأما الكلام فهو ما تألَّفَ منَ الأنساقِ الدالَّةِ وَفْقَ تلك المنظومة.

وعَلَيهِ فأصلُ أسبابِ إجراءِ التأويلِ في علمِ النَّحْوِ، رفعُ الاضطرابِ الكائنِ أو المُمْكِنِ بينَ "اللغةِ المِعْيارِ" و"الكلامِ السابقِ" الذي هو الأصْلُ والشاهِدُ، والسَّماعُ والشائعُ أو المشهورُ؛ والكلامِ اللاحِقِ المستَحْدَثِ، وهو الاتباعُ والقياسُ والمثالُ، بِتأويلِ ما اعتُبِرَ من ذلكَ (شاذاً، أو نادِراً، أو بعيداً، أو قبيحاً). وقد رأى الدكتور علي أبو المكارم، أن أهدافَ التأويلِ في البحثِ النَّحوي، تدورُ على أمرينِ هما صحَّةُ القواعِدِ، وسلامةُ النُّصوصِ، يقولُ بهذا الخصوصِ: «إنَّ التأويلَ عندَ النحاةِ مظهرٌ من مظاهِرِ الالتزامِ بالنصوصِ، وأنَّ الالتزامَ بهذا المعنى يتضمَّنُ طرفينِ أو يمتدُّ على جهتينِ:

أولا- الأخذُ بالنصوصِ الموافقةِ للقواعِدِ.

وثانيا- تأويلُ النصوصِ المخالفةِ للقواعِدِ تأويلا يَبْعُدُ بها عنِ التأثيرِ في القواعِدِ ذاتها؛ إذْ يُفسِّرها ويصوغها بشكلٍ ينأى بها عن معارضتها، أو يضعِفُ من قيمة هذهِ المعارضة ويلغي أثرها»[1].

إن عموم هذا الرأي، هو ما قرَّرَهُ مجمل الباحثين في هذا الشأن، وقد أشار إلى هذا المعنى كذلك الدكتور محمد عيد، مُبيّناً أسباب إعمال التأويل في النحو قائلا: «أما أسبابه المباشرة حقا فهي الأصول النحوية الأخرى حيث **اعتصر** النحاة النصوصَ اللغوية **اعتصارا**: لتتوافق مع تلك الأصول!!» [2]؛ وكذلك يقول صاحب "التأويل النحوي في القرآن الكريم" الدكتور عبد الفتاح أحمد الحموز: «ولست أنكر أيضا أنَّ كثيرا من التأويلات يدور في فلك الأصل النحويّ لتعزيزه والمحافظة عليه من تلك الشواهِدِ التي تَخْرِمُهُ»[3].

وحقيقة هذا الموقف الذي يرى تأويلَ النحاةِ، عبارةً عن ردِّ "الفرع" إلى "الأصل"، إنما مَرَدُّهُ إلى نَصٍّ نَقَلَهُ السيوطي (911هـ) في كتابَيْهِ "الاقتراح" و"المُزهر"، عن أبي حيان ~~علي~~ بنِ يوسف الغرناطي (745هـ)

---

[1]- أصولُ التفكير النحوي: د. علي أبو المكارم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: الطبعة الأولى: 2006م. ص: 232- 233.

[2]- أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث: د. محمد عيد، عالم الكتب القاهرة، الطبعة الرابعة: 1410هـ/1989م. ص: 162 وانظر كذلك ص: 157.

[3]- التأويل النحوي في القرآن الكريم: الدكتور عبد الفتاح أحمد الحموز، مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الأولى: 1404هـ/1984م. 13/1.

يقول فيه: «التأويلُ إنما يَسُوغُ إذا كانت الجادَّة على شيء، ثم جاء شيء يخالفُ الجادَّةَ، فيُتَأوَّل، أما إذا كان لغةَ طائفةٍ من العربِ، لم يُتَكَلَّم إلا بها، فلا تأويلَ»[1] طبعا لأنها بالنّسبة إليهم، الأصلُ والأوّلُ.

وهذا النصُّ إقرارٌ بإعمال التأويل في النحو، مع حصرهِ في ردِّ "الكلام المخالفِ" إلى "الجادَّة"، و«جادَّةُ الطريقِ سَواؤه، كأنه قد قُطِعَ عن غيره، ولأنه أيضا يُسْلَكُ ويُجَدُّ»[2]. وأما "المُخَالِفُ" الذي له أصلٌ في الكلامِ وثباتٌ في "الاستعمال"، فلا يَسُوغُ تأويلُه. وفي هذا النص دلالة أيضاً، على أنه لا تأويلَ إلا بعِلْمِ سَنَنِ "الجادَّةِ"، وكذا العلمِ بِلُغاتِ الأقوامِ والطوائفِ من جماعةِ المتَخاطبينَ. ممّا يؤكّدُ أنَّ المرجعيةَ في التقعيد والتأويلِ معاً، هي الواقعُ اللغوي المُجتمعي، الذي يُعتبرُ "عُرْفاً لغوياً"، وليس الظن اللغوي الافتراضي.

لكننا نجِدُ اختلافاً في تفسيرِ المرادِ بكلمة "الجادَّة"، وهو اختلافٌ مُتَّصِلٌ بوجهِ ارتباط "الكلام" بـ "النظام"، وأيُّهما المعْتَبَرُ "جادَّةً": "الكلامُ" أم "القواعدُ والنظام"؟ فبالنظرِ إلى مواقف أكثر النحاةِ، نجدُها تَعْتبرُ "القواعدَ" من حيثُ هي النظامُ العامُّ "جادَّةً"؛ وقد ظهر هذا بِوُضوحٍ فيما تقدَّمَ من شهادةِ كــلٍّ من د. أبو المكارم، ود. محمد عيد، ود. عبد الفتاح أحمد، حيثُ تُؤخَذُ النصوصُ الموافِقَةُ للقواعِدِ، بينما تُأَوَّلُ النصوصُ المُخالفة، بل تُعْتَصَرُ النصوصُ اعتصارا!! لتُوافقَ أصول القواعدِ... وأمّا موقفُ ابن مضاء القرطبي وهو صاحب "الردّ على النحاة" فبعكسِ هذا، إذِ "الجادَّة" عندَهُ هي "كلام العربِ"، يقول د. محمد عيد: «النحاةُ يجعلون القواعد والأقيسَةَ هي "الجادّةُ" وأن النصوص اللغويةَ يجب أن تخضعَ لتلك الجادَّة، أما ابن مضاء فعلى العكس من ذلك، لأن النطق العربي لديه هو "الجادَّة" وما عدا ذلك فرعٌ عنهُ ويجب أن يَخْدُمَهُ»[3].

ومع أننا لا نجد موقفا صريحا لابن مضاء، يرفض فيه إعمال التأويل في القضايا النحوية أو غيرها، إلا أن ذلكَ ظاهِرٌ من "ثورته" على المداخل الأساس للتأويل، والتي هي أصول التفكير النحوي مثل: (العامل، والعلل الثواني والثوالث، والتمارين)، وهذا بصرف النظر عن مذهبه الظاهري، الذي لا يُسَلِّمُ بإعمال التأويل. وإننا نقرأ في "رده على النُّحاة" آراءً ومواقفَ تقودُ إلى عدم الاعتدادِ بتأويل النحوِ بِتَقْدِيرٍ، أو إضْمارٍ، أو حذفٍ...، فَضْلاً عن المبالغة في إعماله، يقول - مثلا - وهو يقرر تبعية المتكلِّمِ لأصول اللغة وكلام العرب: «...ولا يُضْمَرُ رافعٌ كما لا يُضْمَرُ ناصبٌ، إنما يَرْفَعُهُ (يعني الاسمَ) المتكلمُ وينصِبُه **اتِّباعاً**

---

[1]- الاقتراح في علم أصول النحو: جلال الدين السيوطي، قرأه وعلق عليه الدكتور محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة: الإسكندرية 1426هـ – 2006م. ص: 158.

[2]- معجم مقاييس اللغة: أبو الحسين أحمد بن فارس، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى: 1411هـ – 1991م. 408/1.

[3]- أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث: د. محمد عيد، ص: 170.

لكلام العرب، وذلك قولُكَ: "زيدٌ قامَ"، وقال الله تعالى: ﴿قُلْ: آ الله أذِنَ لكُمُ أمْ على اللهِ تَفْتَرُونَ﴾[1]»[2]؛ وهذه دعوة صريحة إلى أنْ يَنْحُوَ الخِطابُ نحوَ النصِّ، و"النظامُ" نحْوَ "الكلامِ"؛ وتحذيرٌ دامغٌ من الوقوعِ في الافتراء على الله، باعتمادِ الإضمارِ والتقدير، مَسْلَكاً لنَحْوِ المعنى.

وبعد التوقُّف عند هذا الاختلاف بين النحاة المتأوّلين، وابن مضاءٍ الظاهريّ، نُقَرِّرُ ما عَلِمْنا مِنْ قبلُ، أي إنَّ أصل أسبابِ إعمالِ التأويل عند أكثر النحاة، هو رَتْقُ ما ظهر من الخَرْقِ بين "النظامِ" و"الكلامِ"، تفاديا للاضطرابِ الواقعِ، أو المتوقَّع، حتى بينَ "الشاهِدِ" و"القاعدة": توجيها، أو تقديرا، أو احتمالا، أو تعليلا، أو تخريجا، أو إنكاراً... أو غير ذلك من العبارات التي تلتقي في الدلالة على سعي النحاة إلى هيمنة "النظام" على "الكلام"، أو ردِّ "الكلامِ" إلى "النظام"، ردَّ منْ شَرَدَ عن القطيعِ. وهذا طِبْقاً للإيمان بأن لكلِّ شيءٍ نظاماً وغايةً... وأن الخروجَ عن ذلك السَّنَنِ، شُذوذٌ وقَبَاحَةٌ... ممّا يعني دراسة تلك الظواهر "الشاذة"... بتأويلها وتقسيمها، ثمَّ اتِّباعِها أو القياس عليها، بعدَ ردِّها إلى "النظام" العامِّ للُّغَةِ وأصولِهِ، حتى ولو كانت مخالِفَةً للقاعدةِ مخالفَةً صريحةً؛ إلّا أن تَكونَ لَحْناً وخَطأً، ومُنْكَراً بَيِّناً.

بل إن هذه الغاية هي نفسُها وظيفةُ النحو الأساسُ، وفائدتهُ المُقرَّرة، يقول أبو القاسم الزجاجي (337هـ): «فإنْ قال قائل: فما الفائدة في تعلّم النّحو، وأكثرُ الناسِ يتكلمون على سَجِيّتِهم بغير إعراب، ولا مَعْرفةٍ منهم به، فَيَفْهَمونَ ويُفْهِمونَ غيرهم مثل ذلك؟ فالجواب في ذلك أن يقال له: الفائدة فيه الوصول إلى **التَكَلُّمِ بكلام العرب على الحقيقة صوابا** غير مُبَدَّلٍ ولا مُغَيَّرٍ، وتَقْويمُ كتاب الله عزّ وجلّ الذي هو أصْلُ الدينِ والدنيا والمعتمدُ، ومعرفةُ أخبار النبي - صلى الله عليه وسلم- وإقامةُ معانيها على الحقيقة، لأنه لا تُفْهَمُ معانيها على صحةٍ إلاّ بِتَوْفِيَتِها حقّها من الإعراب»[3].

إن مثل هذا البيان لطبيعة النحو ووظائفه، يقودنا إلى القولِ إنَّ حقيقةَ النحْوِ والإعرابِ، ليسَت إلا وجها من وجوه التأويلِ، ومعنى من معانيه، فالنحوُ تأويلٌ، وممّا يشيرُ إلى ذلك بقوَّةٍ، تعريفه على سبيل المثال عند ابن عصفور، حيث يقولُ: «النحو علمٌ مُسْتَخْرَجٌ بالمقاييسِ المستَنْبَطَةِ من استقراءِ كلامِ العربِ، الموصلة إلى معرفة أحكامِ أجزائهِ التي يأتلِفُ منها»[4].

---

[1]- سورة يونس، الآية: 59.

[2]- الرد على النحاة: ابن مضاء (أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن اللخمي القرطبي)، تحقيق الدكتور محمد إبراهيم البنا، دار الاعتصام، الطبعة الأولى: 1399هـ/1979م. ص: 98. وانظر كذلك النسخة التي بتحقيق الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية: 1982م. ص:106.

[3]- الإيضاح في علل النّحو: أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي الزجاجي، تحقيق د. مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، الطبعة الرابعة: 1982م. ص: 95.

[4]- المقرب: ابن عصفور (علي بن مؤمن بن محمد الأندلسي)، تحقيق أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مطبعة العاني، بغداد (دون تاريخ). ص: 44.

فعلم النحو، هو حاصلُ الاستخراجِ والاستنباطِ والقياسِ والتعليلِ والاستقراء، بغاية الاهتداءِ إلى تأليفِ ما خَفيَ من الأجزاءِ المُؤَلِّفَةِ للنظامِ، وهذه أفعال ذهنية تحليلية تأويلية تحويلية. فالنحو هو ناتج تأويل الكلام الأصلِ، وهو صورةُ معنى الكلامِ، وآلَتُهُ. ذلك بأنَّ المفاهيمَ المعتمدةَ في النحو من قبيل: (الفعل والفاعل والمفعول والاسم والحرف والظرفِ والرفع والنصب والكسر والسكون والعمل...) ليست إلا مقولاتٍ تأويلية، أو مرايا تعكسُ للأذهانِ، ترتيبَ صورِ المعاني ونظامَها، من خلال تفكيكِ ما تَرَكَّبَ من الخفايا في نَظْم الكلام.

وإذا كان قد ظهرَ أصلُ أسباب إعمال التأويل في النحو؛ وظهرَ أيضا أن علمَ النحوِ بمفاهيمِهِ ومقولاتِهِ، ليس إلا تأويلا، ومَدْخلا أساسا للتأويلِ؛ فإننا نأتي الآن إلى بيانٍ مُوجَزٍ لبعضِ الأسباب التفصيلية لدخول التأويل في النحو، وهي في مجملها مُتَضَمَّنةٌ في هذا الأصل المتقدِّمِ، نعني ارتباط "الكلام" بـ"النظام". ومجمل تلك الأسباب التفصيلية لا تخرجُ عن حوافزِ ربطِ "الكلام" بـ"النظام" ودَوافِعِهِ.

ب- المرجعية الدينية والمذهبية الفكرية:

لقد كان القرآن الكريم الدافعَ الأساسَ لصناعة النحو، مع الرغبة في حفظِ بيانِ اللسانِ، وعِصْمَتِهِ من الضَلالِ، حِرْصا على حُسنِ تلقي القرآن، وحُسْنِ التخاطبِ والتواصلِ تبعاً لذلك. والعلاقَةُ المتينة بين لغة الوحي والتأويلِ، في غنىً عنِ البرهان والدَّليل. وكذلك الشأن في كلِّ بدايات التأويل، حيثُ يُرْبَطُ نُشوؤُهُ بالنظر في خطاب الدينِ ونصوصِه. ونظراً لعلاقة التلازُمِ بينَ التفسيرِ والنحو، انتقل التأويلُ من علم التفسيرِ إلى علم النحو.

وأثرُ المرجعية الدينية في نشوءِ التأويل في علم النحو، قد تتعددُ أوْجُهُها كما قد تختلفُ أبعادُها؛ إذْ منها ما يكون بفعلِ فهمٍ مختلفٍ لِلُغَةِ نصٍّ دينيٍّ أو قاعدة من قواعده، تدفعُ عالِمَ النحوِ إلى تأويل النصِّ التِزاما بالقاعدَةِ، أو تدفعُ آخرَ إلى عكسِ ذلكَ، بالتزامِ حكم النصِّ وتأويل القاعدة بتوجيهها وِجْهَةً مختلفةً. وفي كلتا الحالتين قد نكون بإزاءِ إما مَذهبٍ في النحوِ يُؤوِّلُ "كلامَ الله" وفقَ المذهب النحوي، أو مذهبٍ في الدين يؤوِّلُ النحوَ واللغةَ بتقويمها وفقَ "كلامِ الله" والنصِّ الديني. كما قد يكون اللجوءُ إلى التأويلِ، ناشئاً من خوفٍ على نصاعةِ "الإيمانِ" وسلامته، أعني ما يصطلح عليه "بالعقيدة" و"علم التوحيد".

فَمِمّا يشيرُ إلى فاعلية التأويلِ المنبثقة من المذهبية الدينية، المؤثرة في الرؤية النحوية، أي إخضاعُ القاعدةِ ومصطلحات النحو، للرأي الفكري المذهبي، ما نَقَلَهُ د. محمد عيد في كتابه "أصول النحو العربي"، حيث يقول: «من نحاة القرن الثالث الهجري" أبو جعفر الرؤاسي محمد بن الحسن بن أبي سارة"

(187هـ)[1]... كان أستاذا للكسائي والفراء ومعاصرا للخليل بن أحمد، وقد ألف كتابا في النحو اسمه "الفيصل" وقال: بعث الخليل إلي يطلب كتابي، فبعثته إليه فقَرَأَهُ... فهذا أحدُ أئمة الباطنية، وقد عَرَفَهُ وتأثر به أربعة من أئمة النحو "الخليل وسيبويه والكسائي والفراء" فَهَلّا يَحِقُّ القولُ: إن مذهبه في تفسير القرآن قد أثر في نظرته لنصوص اللغة.!!»[2]. ود. عيد - هنا - يطرح السؤال مُشَكِّكا لا في آراءِ أبي جعفرٍ الرؤاسي، وإنما في الذين انتقلت إليهم رُؤاه النحوية، وهم أعلامُ النحو العربي، وبخاصةٍ الخليلَ وسيبويه، بحيث يكون "الإعرابُ" عندهما، فرعاً عن التَّصَوُر الديني لأبي جعفر الرواسي.

وتبعيةُ الموقفِ اللغوي للرأي الفكري ومذهبِهِ، كثيرةٌ دلائلُها، وغيرُ خافٍ سَبَبُها في إعمال التأويل في النحو، وكذا استعمال النحو في التأويل، فموقف ابن جنيّ مثلا من نظرية العامِل، تابعٌ لمذهبه في الاعتزال، القائلِ بنسبة الأفعال إلى الإنسان. وقد نبَّه على ذلك ابن مضاءٍ في سياق استدلاله على أن تغيير أواخر الكَلِمِ لا يكون بالعامل، واستشهد لرأيه بكلامٍ لابن جني عن "العامل اللفظي" و"العامل المعنوي"، يقول فيه: «وأما في الحقيقة ومحصولِ الحديثِ فالعَمَلُ مِنَ النَّصبِ والرفع والجرّ والجزْم، إنما هو **للمتكلم نفسه، لا لشيء غيره**، [وإنما قالوا لفظي ومعنوي لما ظهرت آثار فعل المتكلم بمُضَامَّةِ اللفْظِ للَّفْظِ، أو اشتمال المعنى على اللفظ، وهذا واضح]»[3]، ثم علَّقَ ابن مضاء على رأي ابن جني قائلا: «فأكَّدَ "**المتكلم**" بـ "**نفسه**" ليرفَعَ الاحتمال، ثم زاد تأكيداً بقوله: "**لا لشيء غيره**"، وهذا قول المعتزلة. وأما مذهب أهل الحقّ فإن هذه الأصوات إنما هي من فعل الله تعالى، وإنما تُنْسَبُ إلى الإنسانِ كما يُنْسَبُ إليه سائر أفعاله الاختيارية. وأما القول بأن الألفاظَ يُحْدِثُ بعضها بعضا، فباطلٌ عقلاً وشرعاً، لا يقول به أحدٌ من العقلاء لمعانٍ يطول ذكرها»[4].

ولكن، ظاهرٌ أيضاً من رأي ابن مضاءٍ مَذْهَبُهُ الظاهريُّ، الذي يرى أن اللغةَ توْقيفية لا توفيقية؛ وبذلك يكون هو أيضاً قد جَعَلَ الموقِفَ اللغويَ، تابعا للرأي المذهبي. ولكن، أليسَ من الغرابة البَدِيعَةِ، أن يُخالِفَ القُرْطُبِيُّ الظاهريُّ، ابنَ جنيّ المعتزليَ، ثمَّ يُوافِقُهُ عنْ وَعْيٍ وإدْراكٍ، في أمْرِ الموقف من العاملِ في النحو، باعتبارهما معا يُسْنِدانِ

---

[1]- اعْتُبِرَ كتابُه: "الفيصل" أولَ كتابٍ في النحو الكوفي.

[2]- أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء...، ص: 160. ومثل ذلك قالهُ عن محمد بن بحر الأصفهاني (322هـ) صاحب "جامع التأويل لأحكام التنزيل".

[3]- الرد على النحاة: تحقيق د. محمد إبراهيم البنا، ص: 69 – 70. وأما في من تحقيق د. شوقي ضيف فانظر ص: 77. وهو في الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد النجار، الهيئة المصرية العمة للكتاب: الطبعة الثالثة: 1986م. 1/109 - 110. (وما بين معقوفتين لم يورده ابن مضاء وهو زيادة مني).

[4]- الرد على النحاة: تحقيق د. محمد إبراهيم البنا، ص: 69 – 70. وفي تحقيق د. شوقي ضيف. ص: 77.

حقيقةَ العامِلِ إلى "المتَكَلِّمِ"؟! فقد تقدم رأي القُرْطبي حيث يقول: «ولا يُضْمَرُ رافعٌ كما لا يُضْمَرُ ناصِبٌ، **إنما يَرْفَعُهُ** (يعني الاسمَ) **المتكلمُ وينصِبُه اتِّبَاعاً لكلام العرب**»[1].

وقد رأى الدكتور مصطفى بن حمزة، أن ابن جني لم يكن برأيه ذلك ثائرا على نظرية العامل، وأن استشهاد القرطبي به، إنما هو من باب إسناد دعوى الإبطال التي يريدُها، يقول د. ابن حمزة: «وأعتقد أن ابن مضاءٍ هو المسؤول الأول عن **إيهام الناس** بأن ابن جني كان ينقُدُ على النحاة قولهم بالعامل. فقد كان ابن مضاء مَدْعُواً إلى **أن يُسْنِدَ دعواه** إلى إلغاء العامل **فاغتنم** كلمة عند ابن جني فقدَّمها بين يدي دعوته»[2]. وقد رأى د. ابن حمزة أن ابن جني «قال ما قال عَرَضاً في مِضْمار إثباتِ حَقيقَةٍ أكبرَ وأهمَّ بالنسبة إليه، وهي كون العوامل المعنوية هي الأغلب والأظهر في النحو»[3]. وتترتب بمقتضى هذا - إنْ أحْسَنّا الظَنَّ بابْنِ مضاءٍ - جملة أفكارٍ منها:

- أن ابن مضاء لجأ إلى فَلْيِ آراء الذين سَبَقُوهُ، واعتمد على تأويلِ ألفاظهم تأويلا يخدُم رأيَهُ النحوي والمذهبي، فحملها على غير ما أُريدَ بها، لتستجيب لموقفه وتُسْنِدَهُ!

- أنَّ ذلك الفعلَ، وهذا الموقفَ منه، أوْقَعَ "الناس" في الوهْمِ، فوَهِموا، إذْ فَهِموا أنهُ يَنْقُدُ على النحاة قولهم بالعامل. ورأي د. ابن حمزة مماثل لرأي محقق "الرد على النحاة"، د. محمد ابراهيم البنا[4]، مع زيادة إدانة صريحة من المحقق لابن مضاءٍ على "اقتطاعِهِ" النصوصَ التي اعتمدَها مُسْتَنَداً. وهذا يفيدُنا أن القرطبيَّ كان "بْرُوكِسْتِياً" في تأويلِهِ نصوصَ النحاة المتقدِّمين.

- أنه لا تَعَارُضَ بينَ القرطبي وابن جني وسيبويه، في نظرية العامل، وهذا خلافُ ما يراه د. ابن حمزة، ذلك بأن الرأيين يرتدان إلى نتيجة واحدة، مع فارق صوري شكليٍ بسيط، هو أن المعتزليَّ جعل "المتكلمَ" هو العامل بما يُحْدِثُ من ترتيبِ المعاني في النَّظم؛ بينما جعل القرطبيُّ المتكلمَ عاملا باعتباره تابعا لـ"كلام العرب"، أي لسَنَنِها ونِظامها؛ وهذان الرأيان معاً، يرتدان إلى شيء واحدٍ، هو كون النَّظْم والتضامّ، من النظام والانسجام؛ إذ لا ترتيبَ من المتكلِّمِ للمعاني النحوية ولا عَمَلَ، إلا وَفْقَ السَّنَنِ والضوابطِ، اختياراً من جهةٍ، واتباعاً للنِّظام الثابتِ من جهة ثانية؛ وربطُ العَمَلِ بتعليقِ المتكلمِ المعانيَ بين الألفاظ، لا يؤدي إلى إلغاء العاملِ كما ظنَّ القرطبي.

---

[1]- الرد على النحاة: ابن مضاء، تحقيق د. محمد إبراهيم البنا، ص: 98. وفي تحقيق د. شوقي ضيف. ص: 106.

[2]- نظرية العامل في النحو العربي (دراسة تأصيلية وتركيبية): الدكتور مصطفى بن حمزة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 1425هـ/2005م. ص: 329.

[3]- المرجع نفسه.

[4]- يُنظر "الرد على النحاة"، تحقيق د. محمد إبراهيم البنا، صص: 12 - 20.

- لقد أغلق ابن مضاء المداخِلَ إلى التأويل النحوي، لكنه أوَّلَ آراءَ النحاةِ قَبْلَهُ لتستجيبَ لموقفه ومذهبه الفكري والديني؛ وهذا يدلُّ على أصالة "فعل التأويل" في أنشطة التفكير عامَّةً، مهما كان رفعُ الصَّوتِ برفضهِ مدَوّياً ومجلجلا.

ومما يدل على إعمال التأويل في النحو، وإدخالِه فيه بسبب من الأسباب الدينية، أو المذهبية الفكرية؛ نظرُ بعض النحاة إلى دَلالات كثيرٍ من الحروفِ، واختلافهم فيها، ومِن أظهر ذلك، مسألة (لَنْ) وتأويل ارتباطاتها الدلالية إما بتأكيد النفي، كما في مذهب من يُصْطَلَحُ عليهم بـ"أهل السنة والجماعة"؛ وإما ارتباطِها بالنفي المؤبَّدِ المطلق، كما في مذهب "المعتزلة". وذلك في نحو قوله تعالى: ﴿سَوَاء عَلَيهِمُ أَسْتَغْفَرتَ لَهمُ أَم لَم تَستَغفرْ لَهمْ **لَنْ** يَغفرَ اللَّه لَهم﴾[1] وقولِه تعالى عن موسى عليه السلام: ﴿قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ. قَالَ **لَنْ** تَرَانِي وَلَٰكِنِ انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي﴾[2] فقد رَدَّ ابن مالك وغيرُهُ على جار الله الزمخشري، القولَ بتأبيد النَّفي في حرفِ (لَنْ) وقال في منظومته:

ومَنْ رَأى النَّفْيَ بِلَنْ مُؤَبَّدا ❁ فقولَهُ ارْدُدْ وخِلافَهُ اعْضُدا

ثم قال في شرح هذا النظم: «ثم أشرتُ إلى ضعف قول من رأى تأبيد النفي بِلَنْ وهو الزمخشري في أنموذجه، **وحامِلُهُ على ذلك اعتقاده أن الله تعالى لا يُرَى**، وهو اعتقاد باطل بصحة ذلك عن رسول الله صلى الله عليه وسلم، أعني ثبوتَ الرؤية، جعلنا الله من أهلها، وأعاذنا من عدم الإيمان بها»[3]. وبهذا يكون الموقف الإيماني والمذهبيُّ من "الرُّؤية"، هو مُحدِّدُ الوظيفةِ النحوية لحرف (لَنْ) ودلالتِها، وكذلك الشأن في كثير من القواعدِ والتعريفاتِ والمفاهيمِ.

ومن ضروبِ هذا التأويل الواقعِ في النحوِ بسبَبٍ من المرجعية الدينيةِ الإيمانية، تسميةُ "الظاهرة اللغوية النحوية" أو "قاعِدَتِها" بمصطلحٍ يَنْزَاحُ عن "اصطلاحات علم النحو" إلى لغة تَلبَسُ التَّصَوُّر الديني، ليَجْتَنِبَ عالِمُ النحوِ "شُبْهَةَ الضَّلالِ". وذلك كتسمية (بدل الكل من الكل) (بدلاً مُطابِقاً)[4]، عندما يتعلق باسمه تعالى، كما هو الشأن مثلا، عند ابن مالك في الآية القرآنية: ﴿...إلى صراطِ العزيزِ الحميدِ. اللهِ...﴾[5] إنه يُبْدِلُ المصطلح الثاني بالأولِ، لأنَّ (الكلَّ) لا يُطلَقُ إلا على ذي الأجزاء.

---

[1]- سورة المنافقون، الآية: 06.

[2]- سورة الأعراف، الآية: 143.

[3]- شرح الكافية الشافية: ابن مالك (672هـ) (الإمام العلامة جمال الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الجياني)، تحقيق د. عبد المنعم هريدي، طبعة جامعة أم القرى مكة المكرمة: 1402هـ 1531/3.

[4]- شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، وهو المسمى: "منهج السالك إلى ألفية ابن مالك"، حققه وشرح شواهده محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، *الطبعة* الثانية: 1358هـ/ 1939م. 124/3.

[5]- سورة إبراهيم، الآية: 1 – 2. هذا بالنسبة إلى من يقرأُ كلمة: (اللهِ) بالجرِّ على البدلية. وأما في قراءة نافع، وابن عامر، وأبي جعفر، فهي مرفوعةٌ على الخبرية، خبر عن مبتدإ محذوف.

ومن ذلك أيضاً قول ابن مالك[1]: إن (أفعلَ التفضيل) يأتي عارياً من معنى التفضيل، كما في مِثْلِ قوله تعالى: ﴿ربكمُ أعلمُ بكمُ﴾[2] وقولِه أيضاً ﴿وهو أهونُ عليه﴾[3]. ومن تلك القواعد أيضا، اختصاصُ (كان) بالدلالة على معنى (الدوام) إذا تعلقت بصفات الله سبحانه وتعالى[4]، وذلك في الآيات المماثلة لقوله جلَّ وعلا: ﴿وكان الله سميعاً بصيراً﴾[5]، والقصدُ الإيماني هنا، يدور على تنزيه الله تعالى عن الزَّمَنِيَةِ، ممّا يثيرُ إشكال تأويل "الزمن النحوي" في الخطاب الإلهي. وبهذا يظهرُ أن أثَرَ البُعْد الإيماني واضِحُ السَّبَبِيَةِ في تأويلِ المصطلح النحوي، وتأسيسه والنظر إليه، في ضوء التصور الديني.

ج - تقعيد الأصول:

تقدم معنا في "ارتباط الكلام بالنظام" ما يسمح بالقول: إنَّ ردَّ ما شَرَدَ من اللغة إلى الأصول الثابتة: تقديراً، أو توجيها، أو تعليلا، أو غير ذلك، هو من أنشطِ وجوه التأويل في علوم اللغة. فبالأصول اللغوية، تُقَعَّدُ القواعد وتُضْبَطُ النَظَرِيَةُ النحوية. ولذلك كانت القاعدة تعبيرا عن النظام، وصورةً للأصل، أو فرعا عنهُ، حتى لا ينزاحَ المتكلمُ والمتلقي، أو يضِلَّ أحدهما عن أصل الجادَّة. إننا نعلم - على سبيل - المثال أنَّ:

- **الأصلَ** في الفاعلِ الرَّفعُ، وأن **الأصلَ** فيه أيضاً أن يتصل بفعله...
- و**الأصل** في الأسماء الإعراب...كما **الأصل** في الأفعال البناء...
- والكافُ **أصلُ** علامات التشبيه وكلماتِهِ...
- و**الأصل** في النداء أن يكون حقيقيا متعلقا بعاقل...

وهكذا يكون لكل باب من أبواب النحو واللغة، أصلٌ وفروعٌ. ويُطْلَقُ "الأصلُ" في علوم اللغة «ويُرادُ بهِ غيرُ معنىً، فقد يُرادُ بهِ الكثيرُ الغالبُ، وقد يرادُ بهِ الوجهُ المتصوَّر نظريا، ولا وجودَ له في الواقعِ العمليّ كبعض الأوزان الصرفية، وقد يرادُ به المعيارُ الذي تقوم عليه قواعدُ اللغة، وقد يرادُ به الحقيقة، وغيرها من المعاني»[6]. والأصول التي في ضوئها تأسست قواعد النحو، بعد عمليات الاستقراء، هي ما اطَّرَدَ في "كلام العرب" من خصائص اللغة وضوابطها، التي تسمح بالقياس والتعميم؛ فكلام العرب، هو الأصل العام الثابت، وقوانِينُهُ المستنبطة، هي القواعد الجزئية؛ وبذلك لا يطابق معنى **الأصل** هنا معناهُ المشتهر في "علم أصول النحو".

---

[1]- انظر أمثلة أخرى من هذا القبيل في كتاب "دراسات لأسلوب القرآن الكريم" وهو ثلاثة أقسام وأحد عشر مجلداً، للأستاذ محمد عضيمة، القسم الثالث: 4/ 3 – 6 – 7.

[2]- سورة الإسراء، الآية: 54.

[3]- سورة الروم، الآية: 27.

[4]- يُنظر مثلا كتاب: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي ، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى: 1418 هـ / 1998م. 1/ 153 - 154.

[5]- سورة النساء، الآية: 134.

[6]- نظرية الأصل والفرع في النحو العربي: الدكتور حسن خميس الملخ، دار الشروق، عمان، الأردن، الطبعة الأولى: 2001م. ص: 26.

إننا إذا نظرنا - على سبيل المثال - في تقعيدِ النحاة لكل من (المصدر الصريح) و(المصدر المؤوَّل)، وجدناهم يؤولون ما تركَّبَ من حرفٍ مصدريٍّ وفعلٍ، بِرَدِّ التركيب المصدري إلى (المصدَرِ الصريحِ)؛ لأنهم يتصورونَ أن (الصريح) أصلٌ، وأن (المؤوَّلَ) فرع عنه. يقول الإمام أبو حفص عمر بن علي: «**المصدر المؤول فرع المصدر الصريح إذ الصريح أصل للمؤولِ بهِ**، ووضع المصدر موضع اسم المفعول بخلاف الأصل، فيلزم الخروج عن الأصلِ بشيئين: بالمصدر المؤوَّل، ثم وقوعه موقع اسم المفعول، والمحفوظ من لسانهم إنما هو وضع المصدر الصريح موضع المفعولِ لا المصدر المؤوَّل فاعرفه»[1].

يَظهرُ من هذا النص، أن المرادَ بـ (الأصل) عند صاحبِ اللُّبابِ، هو «**المحفوظ من اللسان**»، وهو الثابت المتوارث المنْتَظمُ المسنونُ في التَّخَاطُبِ اللغوي. وتراكيبُ الأساليبِ التي يأتي منها (المصدر المؤَوَّل) متعدِّدة، فمنها ما عليه الإجماعُ، ومنها ما فيه الاختلافُ؛ ويُعَدُّ ما كان منها موضوعاً للاختلافِ، من المداخل المهمة إلى إعمال التأويل في النحو.

وإذا كانت أكثر التراكيب المصدرية لا تطرح إشكالا، وهي كل تركيب دَخَلَهُ حرفٌ مصدري نحو:- (أنْ مع الفعل المضارع) – و(أنَّ مع اسمها وخبرها) – و(ما المصدرية مع الفعل الماضي) – و(كي المصدرية مع الفعل المضارع) – و(لو المصدرية غير الشرطية، مع الفعل المضارع، وغالبا ما تأتي بعد ألفاظ التمني)؛ وكذا كلُّ تركيب مصدري لم يَنْبَنِ على حرفٍ مصدريٍّ، كما في بعض الأمثال السماعية، وفي باب (الاستثناء)، وباب (العطف) بعد همزة التسوية، و(ظروف الزمان) المضافة إلى الأفعال، كقوله تعالى: ﴿هذا يومَ ينفعُ الصادقين صدقُهم﴾[2].

إن أكثر هذه التراكيب المصدرية الحرفية وغير الحرفية، لا إشكال في تأويلها بالمصدر الصريح؛ لكنْ إذا نظرنا إلى رأي النحاة في كلمة (الذي)، فإننا نجدها موصولا اسميا عند الجمهور، وتكون موصولا حرفيا يُؤَوَّل بالمصدرِ، عند كل من يونس والفراء وابن مالك؛ فقد ذكر السيوطي قول أبي حيان فقال: «وذهب يونس، والفراء، وابن مالك: إلى أنَّ (الذي) قد يقع موصولا حرفيا فيؤوَّلُ بالمصدرِ وخَرَّجوا عليه: ﴿وخُضْتُمْ كالذي خاضوا﴾ [التوبة: 69] أي كخوضهم. والجمهور منعوا ذلك، وأولوا الآية أي: كالجمع الذي خاضوا»[3].

وهكذا فتَحَ مَنْعُ الجمهور (حرفيةَ الذي)، بابَ التأويلات على مصراعيهِ، لإثبات أنها لا تخرج عن كونها موصولا اسميا، ولْنَتَأَمَّلْ ما نقلهُ الشيخ خالد الأزهري في شرحه حيث يقول: «ومثال ((الذي)) المصدرية ﴿وخضتم كالذي

---

[1]- اللُّبابُ في علوم الكتاب: الإمام أبو حفص عمر بن علي (توفي بعد880 ه)، تحقيق وتعليق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، شارك في تحقيقه برسالته الجامعية د. محمد سعيد رمضان حسن ود. محمد المتولي الدسوقي حرب، 524/18. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى: 1419ه / 1998م. (ورد هذا النص في سياق بيان قوله تعالى: ﴿ثم يعودون لما قالوا﴾ الآية: 03 من المجادلة).

[2]- سورة المائدة: الآية: 121.

[3]- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: (مصدر سابق)، 268/1 - 269. (النص أعلاه من كلام أبي حيان، أما السيوطي، فقال: «وزعم يونس والفراء وابن مالك وقوعها مصدرية») هو في ص: 266 من الجزء نفسه.

خاضوا﴾ [التوبة: 69] أي كخوضهم. والمانعُ يدَّعي أن **الأصلَ** ك (الذين)، حُذفت النونُ على لغةٍ، **أو أن الأصل** [131] كالخوض الذي خاضوهُ، فحُذفَ الموصوفُ والعائدُ، **أو أنَّ الأصلَ**: كالجمعِ الذي خاضوا، فقال ((الذي)) باعتبار لفظ الجمعِ، وقال خاضوا باعتبارِ معناهُ، **أو أنه أوقع** ((الذي)) على الجمع، كقوله: [من الطويلِ]

وإن الذي حانت بفَلْجٍ دماؤهم ۞ همُ القومُ كلُّ القوْمِ يا أمَّ خالِدِ

أو أنَّ ((الذي)) مشترك بين المفرد والجمع على قولِ الأخفش، كما قالهُ الموضِّحُ في شرحِ اللمحة»[1].

إن الذي تُحاولهُ هذه الخيارات التأويلية كلُّها، هو ردُّ (الذي) إلى ما يُتَصَوَّرُ عندهم أنَّهُ الأصْلُ فيها، وهو الاسمية والموصولية. لا الحرفية والمصدرية، كما تأوَّلها المختلفون. وإننا إذا كنا قد ذكرنا من قبل أن (الحروف المصدرية المعلومة) لا تطرح إشكالا، فذلك على سبيل التغليب، لأن ما ذكرناه عن (الذي) نجده كذلك حول (ما) وتجاذُبها ما بين الموصولية والمصدرية. وهذا النقاشُ العريضُ، صريحُ الدلالة على سَبَبِيَةِ أصول القواعدِ وتقعيدِ الأصولِ، في إدخال التأويلِ إلى النحوِ وإعمالهِ فيه. إنَّ جريان التأويل في التراكيب المصدرية، تعبيرٌ من جهةٍ عن تحكُّمِ الأصولِ في الفروعِ وردّها إليها؛ ولكنه من جهة أخرى، يُترجمُ اختلاف النحاةِ في النظر إلى تلك "الأصول والفروع"، وهذا الاختلاف الإيجابيُّ أيضا، من أهمِّ حوافزِ نشاطِ فعل التأويل في النحو قديما وحديثا.

ومثلما كان البحث في أصول قواعد النحوِ وفروعها، سببا متينا لإعمال التأويل في النحو عند العلماء المتقدمين، لا يزال كذلك لدى الباحثين المحدثين والمعاصرين. وإنَّ منهم من حافظ على تلك الأصول، ومنهم من رأى غير ذلك. فهذا الدكتور طه محمد الجندي – مثلا – يتابعُ المتقدِّمين في شأن (المصدر) باعتبار (الصريح) أصلا، و(المؤول) فرعا. مستفيدا في فكرته من نظرية الإمام الجرجاني، الذي يرى أن الصِيَغَ وإن تعددت في الباب الواحد من العربية، لا يمكن أن تكون متحدة في الدلالة والمعنى، مع افتراقها في التركيب والمبنى. ولذلك كانت صيغةُ (الصريح) مختلفةً عن (المؤول). واستفاد الباحث كذلك من إمكانات نظرية النحو التحويلي، في تركيزها على الصلات المتشابهة بين التعابير المتماثلة، بتفسير العلاقة بين الشكلين التعبيريين المتماثلين.

والأهم بالنسبة إلينا هنا، أن الدكتور طه محمد الجندي، يعتمد مفهوما آخر لمصطلحي "الأصل والفرع" حيث يقول: «وفي هذا الصدد أودُّ أن أحدد فهمي لمعنى الأصالة والفرعية؛ إذ قد يتبادر إلى الذهن أنني أعني أن أحدهما تولَّد من الآخر تولد الفرع من أصله، ولا أجاوز وجه الحقيقة إذا قلتُ: إن هذا المعنى لم يخطر لي على بالٍ، وما أريده في هذا الصدد ما عناه ابن القيم في قوله: «إنما هو باعتبار أن أحدهما يتضمن الآخر وزيادة، وقول سيبويه[2]: إن الفعل أمثلة

---

[1]- شرح التصريح على التوضيح، أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو: شرح الشيخ خالد بن عبد الله الأزهري (905 ه) على أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، للإمام العلامة جمال الدين أبي محمد بن عبد الله بن يوسف بن هشام الأنصاري، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى: 1421 ه – 2000م. ص: 149.

[2]- يُنظر هذا الكلام لسيبويه في كتابه: الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، باب علمِ ما الكَلِمُ من العربية، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الثالثة: 1408ه / 1988م. 12/1.

أخذت من لفظ أحداث الأسماء، هو بهذا الاعتبار لا أن العرب تكلموا بالأسماء أولا، ثم اشتقوا منها الأفعالَ، فإن التخاطب بالأفعال ضروري كالتخاطب بالأسماء، لا فرق بينهما»»[1].

بهذا يكون الأصلُ ما احتوى على معنى بسيط، والفرع ما زاد على ذلك البسيط الذي في الأصل، خُصوصيَةً لا قِبَلَ للأصل بها؛ ولهذا وافق د. الجندي مفهومَ السيوطي للأصل حيث يقول: «الحروف الموضوعة على المعنى وضعا أوليا»[2]. «أما الفرع المحوَّل عن الأصلِ فهو اللفظ المأخوذ من هذا الأصلِ حاملا معناه الدلالي مع زيادةٍ هي الغرض من هذا التحويلِ»[3]. ولذلك كان (المصدر الصريح) هو الأصل، وكان (المؤول) فرعا عنه؛ ثم إن معنى (المؤول) ودلالتَهُ زائدةٌ على (الصريح) وأدق منه؛ وقد فصَّل المتقدمون الفروقَ المائزةَ بين الصيغتين التعبيريتين الصريحة والمؤولة؛ وتوسع الدكتور الجندي في ذلك وزاده بيانا.

لكن باحثا آخرَ، وهو عمر يوسف عكاشة، صاحب "النحو الغائب"، رأى خلافَ ما تقدمَ في كون (المصدر الصريح) أصلَ (المصدر المؤول)، وقد انْبَنَتْ رؤيته على تأويلٍ مختلفٍ لما هوَ الأصلُ ولمفهومِه، كما تَحَكَّمَ في تأويل قواعد النحوِ عندهُ قصدٌ خاصٌّ، جعله يعيد ترتيبَ كثير من الظواهر اللغوية النحوية، مراعاة لذلك القصد. بل إنه مع إعجابه بالفروق التي ذكرها عبد الرحمن السُّهَيْلي (581هـ) بين الصيغتين المصدريتين في كتابه: "نتائج الفكر في النحو"، ومع إقراره بصحتها، إلا أنه يعتمد منهجا تأويليا لصيرورة أصل (المصدر)، يؤدي إلى مجافاة تلك الفروق؛ يقول بهذا الصدد: «...إن هذه التفرقة بين المصدر الصريح و(أنْ + الفعل) تبعث على الإعجاب والتقدير، وهي تفرقة صحيحة في رأيي. ولكنها لا تفضي بالضرورة إلى القولِ بأصالة أحدهما أو قِدمه، بل إن المرء قد يقولُ: أوجدت اللغةُ "المؤولَ" منذ البداية لحاجة الناطق باللغة إلى أن يعبّرَ بدقَّةٍ عن الزمن وغيرِه، ولكن لَمَّا أمِنَتِ اللغةُ اللبْسَ في بعضِ الأحيانِ بفعلِ السياقِ الذي يُعَبِّرُ عن الزمنِ في المصدرِ بدقَّةٍ، ويوضحُ كذلك المرادَ من المصْدَرِ أهو الحدَثُ عينهُ أم هيئة من هيئاتِه، قامتِ اللغةُ عندها - بعد أمن اللبسِ - باستخدام المصدر الصَّريح»[4]. ولهذا لم يكن مقبولا عندَهُ قول السهيلي قديما، وريمون طحان حديثا[5]، بأوَّليةِ (الصريح) وأصليته على (المؤوَّلِ).

وننبه على أنَّ مفهوم (الأصل) المعتمد عند عمر يوسف عكاشة، منحصر في معاني القِدَمِ والأولية، وهذا مؤثر رئيسٌ في تأويله لكل من (الصريح والمؤول)، لأنَّ مقتضى رأيه في المسألة، أن يُعتبرَ (المؤوَّلُ) سابقاً على (الصريح) وأقدم

---

[1]- المصدر المؤول بحث في التركيب والدلالة: د. طه محمد الجندي، دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى: 1999م. ص: 61 – 62. أما كلام ابن القيم فهو بحسب إحالة المؤلف في: بدائع الفوائد: 1/ 25 – 26.

[2]- الأشباه والنظائر: جلال الدين السيوطي، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثالثة: 1404هـ / 1984م. 56/1.

[3]- المصدر المؤول بحث في التركيب والدلالة، ص: 63.

[4]- النحو الغائب، دعوة إلى توصيف جديدٍ لنحو العربية في مقتضى تعليمها لغير الناطقين بها: عمر يوسف عكاشة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى: 2003م. ص: 228.

[5]- يُنظر "الألسنية العربية: الألسنية 2: النحو الجملة الأسلوب: الدكتور ريمون طحان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية: 1981م. ص: 104، حاشية 01.

منه؛ ومَرَدُّ ذلك ومُسَوِّغُهُ في منهجه، مراعاةُ تَعْليمِ العربية لغير الناطقين بها؛ وهذا جَعَلَهُ يُرتّبُ (الأصول والفروع) وفقَ تقديره لنقطةِ البدايةِ في أساليب التكَلُّم بالعربية. ونُلاحِظُ هنا مرةً أخرى ارتباطَ القواعد وتأويلَها، بما يُتَصَوَّرُ أنه (الأصل) في بداية الكلام ومَنْشَئِهِ. وبذلك يكون تقديره لتطور أسلوب التراكيب المصدرية في حال كونِ المصدرِ مُضافاً إلى فاعله وفق النحو الآتي:

- لا أحبُ (يَبْتَعِدُ زَوْجي) عَنّي ⟵ لا أحب (أنْ يبتعدَ زوجي) عني ⟵ لا أحب (ابتعادَ زوجي) عني.

- يُعجبني (يعطي الأغنياءُ) الفقراءَ حقَّهم ⟵ يعجبني (أن يعْطيَ الأغنياءُ) الفقراءَ حقهم ⟵ يعجبني (إعطاءُ الأغنياءِ) الفقراءَ حقهم[1].

نلاحظُ أنَّ تأويل التركيب المصدري بالصريح، جاء ترتيبهُ في "المرحلة" الثالثة، وذلك الذي سمح للباحث باستنتاج أن (المصدر المؤول) أصلٌ لأنه سابق، بينما اعتبرَ (الصريحَ) فرعا لكونه لاحقا؛ يقول عمر يوسف عكاشة مؤكدا هذا المنحى: «وقد لاحظتُ أنه على الرغمِ من أنَّ المصدرَ المؤَوَّلَ أصلٌ للصريحِ وسابق له في الظهورِ، إلا أنَّ المصطلحَ جرى على تسمية الأول بالمؤوَّلِ، وهي تسمية تجري عكس رحلة التطورِ الموصوفةِ سابقاً»[2].

وبتأمل تلك الأمثلة التي اقترحها الباحث، يظهرُ من تركيبها افتراضُهُ تطور التَّخاطُبِ والتَكَلُّم من البساطة إلى العَقَادَةِ؛ كما لا يخفى ما في افتراض تلك التراكيب التمثيلية، من قياسِ العربية على لغاتٍ أخرى، مع أن أساليب اللغاتِ متمايزة؛ كما نجد في تلك الأمثلة، قياساً للناطقين بالعربية سليقةً، على المتعلمينَ الناطقين بغيرها؛ وهذا قياس مع وجود الفوارق.

ثم إن الكاتبَ إذ يسْلُك هذا المسلَك التأويليَّ، لا يلتفتُ إلى احتفاظِ اللغةِ - مع سيرها وصيرورتها - بالصيغتين معا، وإلى اختصاص كل صيغة بأسلوبٍ يتجاوزُ عموم المعنى إلى فَرادةٍ تميّزهُ عن شبيهِهِ، سواء أكان أصلا أم فرعا. ثم إن منظومة العربية تَستبعدُ اعتبارَ الصيغتينِ صورةً من صورِ تطوُّرِ التعبير والتخاطب اللغوي. وإلاّ كيف يمكننا تفسير احتفاظ اللغة بالصيغتين معا على الرغم من "تجاوز" الفرع للأصل، إذا كان مدارُ الأمرِ على أمن اللبس فقط؟ بل كيف نفسرُ توظيفَ المخاطِبِ الصيغتين معا في الخطابِ الواحد، مثلما نقرأ في قوله تعالى: ﴿ومِنْ آياتِهِ أنْ خَلَقَكُمْ مِنْ تُرابٍ ثُمَّ إذا أنتُمْ بَشَرٌ تَنْتَشِرونَ، ومِنْ آياتِهِ أنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أنْفُسِكُمْ أزْواجا لتَسْكُنُوا إلَيْها وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً، إنَّ في ذلِكَ لآياتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرونَ، وَمِنْ آياتِهِ خَلْقُ السَّماواتِ والأرْضِ﴾[3]. فلماذا لم يأتِ الله تعالى فيها جميعا بالمصدر الصَّريحِ فقط، كما في الآية الأخيرة؟ وهلْ عَدَمُ أمْنِ اللَّبْسِ هو الذي تحكمَ في توظيفِ المصدر المؤول؟ ثم هل يستوي في المواضع الثلاثة التعبير بالمصدر المؤول والصريح؟

---

[1]- هذه الأمثلة مأخوذة من: النحو الغائب، ص: 225. وقد تصرفنا في طريقة عرضها بما يبين التطور الذي قصده الكاتب.

[2]- النحو الغائب، ص: 230.

[3]- سورة الروم، الآيات: 19 – 20 – 21.

لقد تقرر بما تقدَّمَ، أن تصنيف القواعد إلى أصول في الكلامِ، وفروعٍ عن الأصول، كان سببا مُهِماً لإعمال التأويل في النحو وقواعدهِ ونَظَرِيَّتِهِ. كما قد ظهر أن ليس لمصطلح (الأصلِ) مفهومٌ واحدٌ، وأن للاخْتِلافِ في النظر إليه يداً أخرى في استدعاء التأويل وإعماله. وهذا بقطعِ النظرِ عن علاقةِ البحثِ في قواعدِ الأصول، وأصولِ القواعِدِ بـ"القياسِ"، وهو ميدان رحيبٌ لاشتغال التأويل في النحو، يقول د. خميس الملخ: «وكانت فكرة الأصلِ عِمادَ أصْلِ القِياسِ الذي هو عمادُ النحو ودعامته. وقد أضحى الأصل في النحوِ القاعدة والعلة والدليل والحكمَ»[1].

الكلامُ على علاقة فكرة الأصل بـ "القياس"، يقودنا إلى القولِ إنَّ "علم أصول النحو" أيضاً كان سببا مهماً لإعمال التأويلِ في قواعد النحوِ ونظريته. ذلك بأنَّ "القياسَ" من أصولِ النحوِ، إلى جانب كلّ من "السَّماعِ" و"الإجماع" وفق رأي ابن جني، وأما عند ابن الأنباري فالأصول أو الأدلة عندهُ هي النقل والقياس واستصحاب حالٍ. ولذلك جعلها السيوطي أربعةً، جامعا بذلك بين أدلة كل من ابن جني وابن الأنباري[2].

وإن في تعريفات "علم أصول النحو" ما يقطعُ باعتماد العلماء فيه على كثير من التأويل. يقول ابن الأنباري (577هـ) معرّفا هذا العلمَ: «أصول النحوِ أدلة النحو التي تفرَّعت منها فروعُهُ وأصولُهُ، كما أن أصولَ الفقهِ أدلَّةُ الفقهِ التي تنوَّعت عنها جُملته وتفصيلهُ، وفائدته التعويلُ في إثباتِ الحكم على الحجَّةِ والتَّعليلِ، والارتفاعُ عن حضيضِ التَّقليدِ إلى يفاعِ الاطلاعِ على الدَّليلِ، فإنَّ المُخْلِدَ إلى التَّقليدِ لا يعرفُ وجهَ الخطإ من الصَّوابِ، ولا ينفكُّ في أكثر الأمرِ عن عوارضِ الشكِّ والارتيابِ»[3]. وقال السيوطي في الاقتراح: «أصولُ النَّحوِ علْمٌ يُبْحَثُ فيهِ عن أدِلَّةِ النَّحوِ الإجماليَّة؛ مِنْ حيثُ هي أدلّتُهُ، وكيفيّةِ الاستدلالِ بها، وحالِ المُسْتَدِلّ»[4].

إن مدارَ علم أصول النحو على استنباط الأدلة وبيان أصولها، وهو ما يجعله ميدانا للتأويل والتعليل والاحتجاج... وهذا المنحى يُمَيِّزُهُ باعتبارهِ عِلما منهجيا استدلاليا اجتهاديا. ولا يخفى ما في مقارنته بعلم أصول الفقه من إشارةٍ إلى أنهُ لاحقٌ به، وأنه ينحو نحوهُ في الرؤية العامة. فموضوعُ "علم أصول النحو" هو النحْوُ وقواعدهُ، بالنظر إلى الأصولِ والأسس التي بُنيتْ عليها.

ولكن، هل كانت تلك الأصول ثوابتُ في عقولِ النحاة ومنهج تفكيرهم، أو هي علاماتٌ في النظامِ اللغوي، تهتدي إليها عقولُ النحاةِ؟ لعل اجتهاد الدكتور أبو المكارم، وسعيه إلى صياغة أساليب التأويل لدى النحاة وتقنينها، يشير إلى أن تلك الثوابت والأدلة، شيء يوجدُ ما بين العقل واللغة، إذ لا سبيل لوجودها في العقل المحض، ولا النصوصُ كلُّ النصوصِ تشهدُ على كلّ الأصول. ولذلك اعتمد العلماء هذه الأساليب التأويلية الثلاثة، وهي: «ادِّعاءُ قصورِ

---

[1]- نظرية الأصل والفرع في النحو العربي، ص: 25.

[2]- تُنظر التفاصيل في كتاب: الاقتراح في علم أصول النحو، (مصدر سابق) ص: 14.

[3]- الإغراب في جدل الإعراب ولمع الأدلةِ: ابن الأنباري (أبو البركات عبد الرحمن بن محمد)، تحقيق سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق: 1957م. ص: 80.

[4]- الاقتراح في علم أصول النحو، ص: 13.

النصوص كَمِّيا عن الأخذ بها في مجال التقعيد، (ثم) وجودُ اختلافٍ نوعيٍّ بين النصوصِ يَقْصُرُ بعضَ الظواهر على بعض أنواعٍ منها، (ثم) إعادة صياغة التركيب ليُظْهِرَهُ بصورة لا يتعارض فيها مع القواعد»[1]؛ وكذلك الشأن في كثير من المسائل النحوية.

لا شكَّ في أن بسط القول على دخول التأويل إلى النحو، من بابِ دراسة أدلتهِ الإجمالية، سَواءٌ أكانَتْ سَمَاعاً، أمْ قِيَاساً وعلةً، أم إجماعاً واستصحابا؛ سيقودُ إلى بيان تجلياتٍ أخرى لإعمال التأويل في النحو، وبخاصةٍ عند تناولِ مبحثَيْ القياس والعلة. وحسبنا في هذا المقام، إماطة اللثام عن فاعلية البحث الأصولي النحوي، في توظيف التأويل وإعماله، باعتباره آلية فكرية نشيطة لتقعيد القواعدِ وتوجيهها، ومن ثمَّ بناء النظرية النحوية. وقدْ بَيَّنا أن فاعلية الأصولِ في ذلك مزدوجةٌ؛ لأن معنى "الأصل" على تعدده واختلاف النظر إليه، لا يخرج عن أن يُرادَ بهِ "قواعد النحو وضوابطه الأساسُ" أو أن يكون متعلِّقا بعلم أصولِ النحوِ، فيفيدَ معنى "أدلَّتهِ الإجمالية".

د- شعرية النحو:

يعتبر "الشاهد الشعري" الحَجَرَ الأساسَ للاحتجاج النحوي، كما يُعَدُّ إلى جانب ذلك، التجليَ الأكبرَ لأصل "السَّماعِ" عند إرادة إثبات القاعدةِ النحوية، أو للاستدلال على فصاحة كلمة من الكلمات، أو تركيبٍ من التراكيب. ولكنَّ لغةَ الشعْرِ خاصةٌ، وأساليبهُ استثنائيةٌ، إذْ يُرخَّصُ للشعراء التصرُّفُ في الكلام الشعريّ بما لا يُؤذَنُ لغيرهم. قال الخليل بن أحمد الفراهيدي: «الشعراء أمراءُ الكلامِ يُصرِّفونهُ أنى شاءوا. ويجوزُ لهم ما لا يجوزُ لغيرهم من إطلاقِ المعنى وتقييدهِ ومن تصريف اللفظِ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لُغاتِه والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلَّتِ الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعِّدون القريب، ويُحتجُّ بهم ولا يُحتجُّ عليهم...»[2] وهذا الكلام، يجعلنا مرة أخرى في مواجهة السؤال الكبير الذي يتحكم في عناصر هذا البحث، وهو: هل الكلامُ يخضع للنظام والقاعدة، أم تفسحُ القواعدُ للكلام طرقا أخرى عبر الضروراتِ، ومداخل التأويل، ليحتويَ النظامُ الكلامَ الذي ضاق فيه المعنى بالقاعدة؟

إنَّ من أهمِّ دلالاتِ انْبِناءِ النحو على الشاهد الشعري، وكذا لجوء الشعراء إلى الضروراتِ والعدولِ عن صرامة القواعدِ، انْبِناءُ النظام التخاطبي على لغةٍ تعتمد الكثافة والشُّفُوفَ، وذلك بأنَّ أقْوى الشِّعْرِ ما كانَ مِنْهُ شاعرا ومُشْعِراً، باعتماد التلميح بدل التصريح، والإشاراتِ بدل العبارات، «والشعر لَمْحٌ تكفي إشارتُهُ»؛ ومن ثمة كان الأصل في الكلامِ الشعريِّ، التعبيرُ بالحذفِ والإضمار، والإيجازِ والرمز والاختصار... وكلِّ ما يحتمِلُ تعددَ المعاني والدلالات، وذلك لقابلية التراكيب الشعرية وألفاظِها الصرفَ والعدولَ؛ وهذا من أهم ما يستدعي نشاطَ التأويلِ ويقتضيه. ولذلك

---

[1]- أصولُ التفكير النحوي، (مرجع سابق)، ص: 233. وانظر تفاصيل تلك الأساليب الثلاثة من ص: 237 إلى 252. وحتى ما بعد ذلك.

[2]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجنّي، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة: 1986م. ص: 143 – 144.

قال حازم القرطاجني معلقا على كلام الخليل السابق: «فَلِأَجْلِ ما أشارَ إليه الخليلُ، رحمه الله، من بُعْدِ غاياتِ الشعراءِ وامتدادِ آمادِهِمْ في معرفة الكلامِ واتساعِ مجالهم في جميعِ ذلكَ، يحتاج أن يُحْتالَ في تخريجِ كلامهم على وجوهٍ من الصِّحةِ، فإنهم قلَّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئاً إلا ولهُ وَجْهٌ، فلذلكَ يجِبُ تَأَوُّلُ كلامهم على الصِّحةِ والتوقُّف عن تخطِئَتِهِمْ فيما ليسَ يلوحُ لهُ وجْهٌ»[1].

إنَّ في كلام حازم القرطاجني دعوةً صريحةً إلى تأوُّلِ كلام الشعراء نحويا، بحمله على وجوه أخرى، إذا ظهر أنه مخالفٌ لأحد الوجوه أو القواعد. ومع أن ظاهر هذه القضية، يتصل بتأويلِ الكلامِ وليس تأويل القواعد والنظام، إلا أنَّ التأويلَ هنا يرتدُّ إلى نظامِ الكلامِ وقواعدِهِ، حيث يبقى البيتُ الشعري على صورته، ويُجْتهدُ أو **"يُحْتَالُ"** في أن تُلْتَمَسَ لهُ القواعِدُ لتكون لهُ مَخْرَجاً ومَصْرفاً، وهذا من أهم سبل اتساع نظام اللغة ونظريتها. ولكنه من جانب آخر، مخالفٌ لما يكون من التأويل في الكلامِ لإسنادِ القاعدةِ والحكمِ باطِّرادها، وللالتزام بالظواهرِ والاستمساك بالرأي والمذهب.

وقد كان الشاعر الفرزدق سبّاقا إلى رفض قبولِ الحكمِ بالخطأِ النحويّ في الشعر، وذلك عندما قال للنحاةِ عامة، ولعبد الله زيد بن أبي إسحاق الحضرمي (117هـ) خاصَّةً: «علينا أنْ نَقولَ وعليكُم أنْ تَتَأَوَّلوا»[2]. فليْسَ على الأُمَّةِ الشَّاهِدَةِ مِنَ الشُّعراءِ سبيلٌ في نظامِ النحاةِ وقواعدهم. فبيتُ الفرزدق الآتي، يُعَدُّ من الشواهد على جوازِ المخالفة في الإعرابِ إذا عُرِفَ المرادُ، لأنه وفق بعض الآراء النحوية، عَطَفَ مرفوعا على منصوبٍ حيث يقول:

وعَضُّ زمانٍ يَابْنَ مَرْوانَ لَمْ يَدَعْ ❁ منَ المالِ إلاَّ مُسْحَتًا أو مُجَلَّفُ[3]

وقد نقل البغدادي إلى جانب هذا الرأي، آراء أخرى عديدة في تأويل (مجلف)، إذْ منهم من لا يرى للرفعِ وجها؛ ومنهم من يراها رُفِعتْ ضرورةً، وخرَّج آخرون الرفعَ على وجوه كثيرة، منها أنه مرفوع بفعل محذوف، وأنه مستأنفٌ، وأنه مصدر ميمي على وزن "مُفَعَّل" معطوف على المصدرِ (عضٌّ)، أو أنه مرفوع على الابتداء لخبر محذوفٍ، ومنهم من رأى أن (أو) لعطف الجملة على المفردِ، ومنهم من قدَّر فعلا مُضمراً بعْدَ (مجلف)، أو هو معطوف على (مسحت) حملا على المعنى ... إلى غيرها من فنون التأويلات، حتى قال الزمخشري: «هذا بيت لا تزال الرُّكَبُ تَصْطَكُّ في تَسْوِيَةِ إعْرابِهِ»[4].

ولكن كثرة هذه الوجوه التقديرية، دالةٌ على استجابة النحاة لأمر الفرزدق بالتأويل النحوي، والانصراف عن تَخْطِئَةِ الشُّعَراءِ وتَلْحينِهِم. غير أن ابن قتيبةَ اعتبر تلكَ التأويلاتِ احتيالا وتمويها، إذ يقول في "الشعر والشعراء": «رَفَعَ

---

[1]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 144.

[2]- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثانية: 1404هـ / 1984م. 145/5.

[3]- البيت في ص: 144 من المصدر الأخير، وهو فيه الشاهد رقم: 357. وهو في مصادر أخرى منها الشعر والشعراء لأبي محمد عبد الله بن مسلم (ابن قتيبة)، قدم له الشيخ حسن تميم، وراجعه وأعد فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العريان، ص: 40. دار إحياء العلوم، بيروت، الطبعة الرابعة: 1412هـ / 1991م. وكذا في كتاب الشعر، أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب، لأبي علي الفارسي، تحقيق وشرح الدكتور محمود محمد الطناحي: 313/1 وكذا: 538/2. مكتبة الخانجي بالقاهرة: الطبعة الأولى: 1408هـ / 1988م:

[4]- خزانة الأدب، 145/5. وانظر الآراء التي نقلها البغدادي وجمعها على صص: 144 - 153. من الجزء نفسه.

الفرزدقُ آخرَ البيتِ ضرورةً، وأتعَبَ أهل الإعرابِ في طلبِ الحيلةِ، فقالوا وأكثروا ولم يأتوا فيه بشيءٍ يُرتَضى. ومَنْ ذا يَخْفَى عَلَيْهِ من أهلِ النَّظرِ أن كلَّ ما أتوا بهِ احتيالٌ وتمويه. وقد سأل بعضهم الفرزدَقَ عن رفعه إياه. فشتمه وقال: علي أن أقول وعليكم أن تحتجوا»[1].

على النحاة أن يحتجوا، وعليهم أن يتأوَّلوا أقاويل الشعراء، ليُثْبِتُوا أنَّ الشاهِدَ الشعريَ المُخْتَلَفَ فيهِ، والذي انْبَنَتْ عليه قاعدةٌ من القواعِدِ، هو مما يجري على النظامِ. وهنا يجدُ النحاة أنفسهم - أحيانا - أمامَ ضرورة تكييفِ القواعِدِ وتطويع النظام اللغوي لاستيعابِ كلام الشعراء، وهذا قدْ يَدْفَعُ بَعضَ مَنْ يَتَحَيَّزُ لِرَأْيِهِ النحوي ولمذهبه فيهِ، إلى التَّقْويلِ، حتَّى يستقيمَ له التأويل؛ مما يجعل العربية تصطبغ بعديدٍ من أنماط التواصل والتخاطب القائمة على بلاغات اللمحة والإشارة، وعلى كثير من خصائص الخِطابِ الشعري، حيث المعنى أكبرُ من العبارة، والدلالةُ متوارية خلفَ العلامة. كما أن تقعيدَ النظام اللغوي على النظام الشعري، يعيد إلى أذهاننا طرح سؤال قديمٍ هو: هل السابق في كلام العرب كان الخطابَ الشعريَ الاستثنائيَ، أو هو الخطاب النثريُ البسيطُ، أو كان الكلام والقول نثراً يغرِفُ من خصائص الشعر ويَنْزاحُ إليه ما استطاع إلى ذلك سبيلا؟ ولكُلِّ ذلك، وجدنا سيبويه وغيرَهُ يجتهدون في أن تأتيَ النظرية اللغوية مستندة على الأحسن، والأفصح، والأجمل، والأقوى...باحثين عن نحوٍ يَتَأسَّسُ على جماليات الاستعمال اللغوي. نجد ذلك في المصنفات النظرية، كما نجده في المؤلفات النحوية التطبيقية، ككتب إعراب القرآن، وشروح الشعر، والضرائر.

كما لا يفوتُنا التَّذكيرُ بنصِّ المتقدمينَ على حِفظِ الأشعار القديمة واتخاذِها مرجعا رئيسا في فهمِ لغة القرآن الكريم والخِطابِ الإلهي؛ بل لقد بات النص الشعريُ المدخلَ الأساسَ للتَّعَلُّمِ اللغوي. ومن أبرز ما يُعَضِّدُ هذا المنحى ويُقَرِّرُهُ، مناقشاتُ عالِمِ اللغة ابن جنيٍّ تلميذِ ابن فارس، للمتنبي الشاعِرِ، حتى قال المتنبي عبارته المشهورة: «ابن جني أعلم بشعري مني»؛ وابن جني صاحب الباب المشهور بـ"شجاعة العربية" في كتابه "الخصائص"، رأى في تَسْويغِ ضَرُوراتِ الشعراء، أنها من شجاعتهم وفيض مُنَّتِهم[2]. كما يَدْخُلُ في هذا المجال أيضا بيتُ المتنبي المشهورُ:

أنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا ❁ وَيَسْهَرُ الْقَوْمُ جَرَّاهَا وَيخْتَصِمُ[3]

وإنَّ كثيرا ممَّا كانَ يبدو "تعارضا" بين لغة القرآن ولغة الشاهد الشعري، كانَ مِداداً للاختلاف والاختصام والتأويلِ النحوي؛ ولعل من حسنات ذلك الاجتهاد والتأويل، زيادةُ التفريعات اللغوية النحوية، التي تَمُدُّ في إمكانات اللغة، وتزيدُ في طاقاتها التعبيرية التواصلية. وقد وجدنا في كتاب "التنبيه على التصحيف والتحريف" لصاحبه

---

[1]- الشعر والشعراء، ص: 40.

[2]- يُنظر الخصائص: (مصدر سابق) 394/2 – 295.

[3]- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار الفكر، بيروت، لبنان: 1423هـ / 2003م. 367/3.

حمزة بن الحسن الأصفهاني المتوفى (360 هـ) ما يؤكِّدُ هذا المنحى، حيث يقول: «ذكر علماء الآزادمرديّة[1] أنهم أَلْفَوا لغات جميع الأمم في الكَمِّيَةِ على ما كانوا ناطقين، وعلى الجِبِلَّةِ في مبدأ الكون لا يتولّد فيها الزيادات والنّماءُ على مرور الأزمان... وإنهم وجدوا اللغة العربية على الضدّ من سائر لغات الأمم، لِما يَتَوَلَّدُ فيها مرةً بعد أخرى، وأن المولِّد لها قَرائِحُ الشُّعراءِ الذين هم أمراء الكلام، بالضرورات التي تمرّ بهم في المضايق التي يُدْفعون إليها عند حصرة المعاني الكثيرة في بيوت ضيقة المساحة... فلا بد من أن يدفعهم استيفاءُ حقوق الصَّنعة إلى عسف اللغة بفنون الحيلة؛ فمرة يعسفونها بإزالة أمثلة الأسماء والأفعال عما جاءت عليه في الجِبِلَّة لما يُدخلون من الحذف والزيادة فيها ومرة بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار...»[2].

وبمثل هذه التقديرات، زادت سلطة إبداعِ الشعراءِ على النحاة في فتحِ أبواب النحوِ عامةً، وفي قواعده خاصةً، بسبب لُغَةِ الشِّعْرِ ومِيزاته الفنية والفريدة. لكن لجوءَ الشعراءِ إلى الضروراتِ، وكذا اعتماد النحاة على الشواهد الشعرية، واختلافاتهم في تأويل أُصُولِها ومرجعيات وجوهها وقواعدها؛ وتَفَرُّعَ الاجتهادات المذهبية النحوية، ألجأ بعضهم إلى **"اختلاق"** الشواهد الشعرية أو **"اصطناعها"** أبياتا وأشطرا، مما تسبب في رفض قبول "الشواهد" المجهولِ قائلُها، علما أن كثيرا من الشواهد القديمة مجهولٌ قائلها[3]. وإنَّ اصطناعَ "الشَّواهدِ"، لَقَويُّ الدلالة على كون "الكتابة الشعرية" بما هي مجال فسيح "لِلُّغَةِ الاضطرارية"، اعتُبِرَتْ بابا مهما لتأسيس القواعد وتعميمها، وتوسعة اللغة وتكثيفها. وبناء على ذلك، لا غرابة في أن تكثُرَ المدارسُ النحوية، وتتعدد المذاهب والاتجاهات في فهم الظواهر اللغوية، والذي يعنينا من ذلك، ميلُ بعض الفهوم النحوية إلى لزوم ظواهر الكلام والنصوص، وَلَوْ تَعَسُّفا وتكلُّفا، مما يُقَلِّلُ نشاط التأويل ويُحجِّمُه، وهنا تبقى القاعدةُ هيَ أمُّ النصِّ؛ في مقابل جنوحِ آخرين إلى صرف الكلامِ عن ظواهره، بالتأويل المُفْضي في كثيرٍ من الأحيانِ إلى جعل القاعدة طَوْعَ لسانِ الكلام.

وقبل أن ننتقل إلى الشق الثاني من هذا البحث، وهو بيانُ بعضِ وجوهِ استعمال علوم اللغة والنحو خاصة، في التأويل النصي، نختم أسباب اللجوء إلى التأويل في علوم اللغة، بسببين آخرين لا ينفصلان عما تقدم، لكنهما مع ذلك متميزان بثقلٍ خاصٍّ، باعتبار كلٍّ منهما علةً قوية وفاعلة في تمدُّدِ التأويل وسريانه في تفاصيل العلوم اللغوية. وهما "طبيعة المعنى" و"عقلانية اللغة وحِكمتُها".

---

[1]- قال المحقق في شرح كلمة (الآزادمرديّة): «كلمة فارسية الأصل مركبة من (آزاد) و(مرد) ومعناها الرجل الحر وهذا اللقب كان يطلق على شعوبية الفرس». انظر: "التنبيه على التصحيف والتحريف"، أبو عبد الله حمزة بن الحسن الأصفهاني المؤدب، حققه محمد أسعد طلس، راجعه أسماء الحمصي وعبد المعين الملوحي، دار صادر، بيروت، دمشق، الطبعة الثانية: 1412هـ/ 1992م. هامش الصفحة: 97.

[2]- التنبيه على التصحيف والتحريف: ص: 97.

[3]- يُنظر خزانة الأدب: 16/1 – 17 - 18.

أما الأوَّلُ مِنْهُما أيْ "طبيعةُ المعنى"، فدوره في إعمال التأويل في علوم اللغة كبيرٌ ومهمٌّ، ذلك بأن "المعنى" ذو طبيعة فكرية ذهنية تجريدية روحانية، وهو يختلفُ باختلاف جهات النظر إليه، كما أن التفاوتَ في تقديره يتأثرُ باختلاف الثقافات والتربية والمعارف والأحوال النفسانية والوجدانية، وكذا تباعد المقاصد والغايات وتبَدُّلها، وهلم جرا. و"المعنى" هو جوهرُ موضوعِ علومِ اللغةِ، سواءٌ في النحو، والبلاغة، والتصريف، والاشتقاق، والأصوات، والخط، والمعجم، والعروض والقافية؛ بل إن هذه العلومَ معَ كونها أجنحَةً تحلِّقُ بها المعاني، وتسافرُ من فكرٍ إلى آخر، هي في الوقت نفسه، مَعَارِضُ المعنى التي بها يتجلى في صورٍ مُتَعددة؛ ولَمَّا كانت طبيعة المعنى تجريديةً روحانيةً، كثيراً ما تختلفُ صُوَرُهُ في أذهانِ النحاةِ والعلماء، كأنه السرابُ المَشهودُ عياناً المعدومُ وجوداً، وكأنهُ الهواءُ موجودٌ نحِسُّه ونرى آثارهُ، ولكننا لا نراهُ. ولما كانت المعاني بمثل هذه العَقادَةِ الكِيمْيائِيةِ، تتفاعلُ فيها عناصرُ الذواتِ، بالعناصر اللغوية المختلفة والمركَّبةِ، وعناصر الموضوعاتِ والقضايا والحقائق... كان من البَدَهِيّ دخول التأويلِ إلى كينونة اللغة، واعتباره جُزءا من أجزاء التعبير فيها، كما أنه من أنشطة التفكيرِ في باطن الأذهان، من خلال أبنية اللغة، ونظام تكوين اللسان والإنسان. إننا نرى أن دخول التأويل في علوم اللغة، من أهم الصُّوَرِ المعبّرةِ عن تماهي اللغة والفكر وتداخلهما.

وأما الثاني، فهو محاولات سعي علماء اللغة إلى بيان الطبيعة العقلانية للعربية، والاستدلال عليها، وهذا أمر نكاد نجده في سائر فروع اللغة. إنَّ تفسيرَ الظواهر اللغوية المخْتَلِفَةِ بالاعتماد على الإمكانات التي تُتِيحُها الطاقة التأويلية، من أهم السبل التي يبني بها العلماء معاني النظام اللغوي ودلالاته. لذلك وجدنا كثيرا من اللغويين، يستعينون بالتأويلات المختلفة لإثبات النسقية في اللغة، وكذا الاجتهاد في بيانِ قيامِها على السَّبَبِيَةِ، وكذا الاجتهادُ في تعليل حكمة واضع اللغة، والعلائق المتداخلة والمشتبكة في آن واحد... وكلُّ هذا وغيرُه، مما يصبُّ في التوكيد على أن العربية نظامٌ فكريٌّ بديع، مجانب للعشوائية، مكين في العقلانية والحكمة.

وقد ضرب الخليل لذلك مثلا مشهورا هو مثلُ "الدارِ المحكمة البناء" بمناسبةِ كلامه على الاختلافِ في "التعليل"، قال: «ومَثَلِي في ذلك مَثَلُ رجل حكيمٍ دخل داراً محكمة البناء عجيبة النظم والأقسام، وقد صحت عنده حكمة بانيها بالخبر الصادقِ أو البراهين الواضحة والحجج اللائحة، فكلما وقف هذا الرجل في الدار على شيء منها قال: إنما فعل هذا هكذا لعلة كذا وكذا، ولسبب كذا وكذا، لعلة سنحت له وخطرت بباله محتملة أن تكون علة لتلكَ، فجائز أن يكون الحكيمُ الباني للدار فعل ذلك للعلة التي ذكرها هذا الذي دخل الدار، وجائز أن يكون فعله لغير تلك العلة...»[1]. وبهذا تكون غاية الغايات في الدرس اللغوي - حسب الخليل - هي إثباتُ حكمة واضع اللغة. وبذلك يكون دوران النظرية اللغوية - قديما وحديثا - على مصطلحات من قبيل: (النسق، والنظام، والحكمة، والانسجام، والبناء، والعلاقات، والتقابُل...) من صميم الاستدلال على رُشْدِ العقل اللغوي وقُوته.

[1]- الإيضاح في علل النحو: أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي النحوي، تحقيق د. مازن المبارك، ص: 66.

تلك هي جملة الأسباب التي نراها أسهمت في دخول التأويل إلى علوم اللغة عامةً، وإعماله في النحو خاصةً، وهي جميعُها تدور على ارتباط الكلام بالنظام، إما بِرَدِّ الكلام لنظامِ القواعد وانصياعه له، أو بتوسيع النظام والزيادة فيه ليحتمل "ما شذَّ" أو "نَدُرَ" أو "خَرَجَ" أو "قَبُحَ"... إلى غيرها من المصطلحات التي يعْكِسُ كلٌّ منها رؤيةً خاصةً تفضي إلى موقف بعينه. وإن سببية ارتباط الكلام بالنظام كانت – ولا تزال – تأخذ صورا متعددة، منها ما عرضناه في عناوينَ رئيسةٍ أو فرعيةٍ، كالمرجعية الدينية والمذهبية الفكرية، وتقعيد الأصول، وشعرية النحو، وتجريدية المعنى وروحانيته، وعقلانية العربية وحكمتها... تلك هي أهم أسباب إعمال التأويل في النحو واللغة. فما المقصود بـ"استعمال" النحو في التأويل، وما الفروق المعتبرة بين "الإعمال" و"الاستعمال"، وما أهم صور وتجليات التأويل النحوي؟

ثانيا: "استعمال" النَّحْوِ في التأويل:

إذا كانت التَّعْدِيَةُ هي المعنى الغالبُ على صيغةِ "أَعْمَلَ"، فإنَّ الغالبَ المشهورَ من صيغة "اسْتَفْعَلَ": الدّلالةُ على الطلبِ، وتفيدُ إلى جانب ذلك معانيَ أخرى منها: التحولُ والصَّيرورَةُ نحو «استنوق الجمل»، والمبالغة نحو «اسْتَعْصَمَ يوسفُ»، والتكلف نحو «استكبرَ إبليسُ»، والتعبير عن رأيٍ أو موقفٍ «كاسْتَحْسَنَ الفِكرةَ واسَتَجادَها»[1]... ومن معانيها كذلك **الاتّخاذُ والجَعْلُ والتوظيفُ**، وهو المعنى الذي نقصده في هذا المقال؛ أي اتخاذُ قواعد النحو ونظامِه ومُصْطلحاتِهِ، وسيلةً تحليليةً تطبيقيةً، لاستِخْراجِ مَعْنىً مُتأوَّلٍ بتجاوزِ معنىً ظاهرٍ، أو لترجيحِ أحد المعاني الظاهرة أو الباطنة على الأخرى؛ وهذا يقتضي كذلك ردَّ أحدِ المعنيينِ ودفعَهُ بعِلَّةٍ نحوية، مما يجعلُ القوانينَ النحويةَ مُتَحَكِّمَةً في رِقَابِ المعاني، ومُمْسِكَةً بِزِمَامِ الدلالاتِ. وكثيرا ما نبَّه الإمام عبد القاهر الجرجاني عند إرسائه دعائم "نظرية النظم"، على فاعلية "قوانين النحو" و"أحكامه" و"معانيه"، في استخراج المعاني وتحديدها، بل وفي توسيع مجال التأويل والتفسير، يقول بهذا الصدد: «واعلم أنَّ الفائدة تَعْظُمُ في هذا/ الضربِ من الكلامِ، إذا أنت أحْسَنْت النظَرَ فيما ذكرتُ لكَ، من أنَّكَ تستطيعُ أن تَنْقُلَ الكلامَ في معناهُ عن صورةٍ إلى صورة، ومن غير أن تُغَيِّرَ من لفظِهِ شيئاً، أو تحوِّلَ كلمةً عن مكانها إلى مكانٍ آخرَ، **وهو الذي وسَّع مجال التأويل والتفسير**، حتى صاروا يتأوَّلُونَ في الكلامِ الواحدِ تأويلينِ أو أكثرَ، ويُفَسِّرونَ البيتَ الواحِدَ عدَّة تفاسير. وهو على ذاك، الطريقُ المَزَلَّةُ الذي وَرَّطَ كثيرا من الناسِ في الهَلَكةِ، وهو مِمَّا يَعْلَمُ به العاقلُ شِدَّةَ الحاجة إلى هذا، وينكشف معه عَوَارُ الجاهلِ بهِ، ويَفْتَضِحَ عندهُ المُظهِرُ الغنى عنْه. ذاك لأنه قد يدفع إلى الشيء لا يصحُّ إلا **بتقديرٍ غيرِ ما يُريهِ الظاهرُ، ثم لا يكون له سبيلٌ إلى معرفة ذلك التقدير إذا كان جاهلا بهذا العلم**، فيتسكَّعَ عند ذلك في العمى، ويقعَ في الضلال»[2].

---

[1]- قد تشتركُ الصيغتان: (أفعَلَ) و(استفعلَ) في بعض المعاني، كالحيْنونَة، ووُجود الشيء على صفةٍ، والتعدية... وقد تُرَدُّ أكثرُ معاني (استفعل) إلى الدلالة الطلبية، بضرب من التأويل. ويجدُ الباحثُ تضاربا وتفاوتا بين الدارسين في استقصاء تلك المعاني. يُنظر مقال: "اللغة حياة.. صيغة (استفعل) مفتوحة المعاني": مصطفي الجوزو، مجلة العربي، العدد: 611 – 2009/10.

[2]- دلائل الإعجاز: الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية: 1410هـ = 1989م. ص: 374 – 375.

مع أن هذا النص طويلٌ وغنيٌّ، فَحَسْبُنا منه التوكيدُ على أن كلَّ فَهْمٍ فَهْمٍ، وكلَّ معنى من المعاني، ليس إلاَّ نتيجةً لِتَعَلُّقاتٍ نحويةٍ لغويةٍ بلاغيةٍ، هي عبارة عن قوانين النحو وأحكامه؛ وعلى قدْرِ الإمكانات النّظْمِيَةِ التأليفية، وتَعَدُّدِ الاحْتِمالاتِ التَّقديرية التي يُتِيحُها الخطاب أو النصُ واختلافِها، وعلى مقدار الطاقة الافتراضية التي يتمتع بها القارئ، تتوسع الطاقة التأويلية وتَقْوَى، ثم تُزْهِرُ فَتُثْمِرُ. إن توظيفَ النحوِ و"استعمالَهُ" حاسِمٌ في إنتاج التأويل النحوي، وعامل رئيسٌ في تعدد التأويل واتساعِ مدى رؤية النص والخطاب.

إن استعمالَ النحو في التأويلِ، يقودُ القراءةَ إلى التأويل النحوي، وتَسْمِيتُهُ بذلك، تمييزٌ له عمّا يكونُ منَ التأويل بسَبَبٍ لغوي آخر: مُعْجميّ أو بلاغي أو صوتي... ذلك بأن علومَ العربية، وعلومَ الآلةِ منها خاصَّةً، قد تَتَضافَرُ في التأويلِ الواحدِ، وقد تختَصُّ القراءة التأويلية بفن من فنون العربية. لكن ذلك كلَّهُ لا يَعْصِمُ التأويلَ النحويَّ واللغويَّ عامةً، من التأويل المَذهبي "الأيديولوجي"، وهذا ما يوجِبُ الحَذَرَ، ويدفعُ إلى عدم التسليمِ بعِلميَّةِ التأويلات النحوية وموضوعيتها مهما دقَّتْ، أو مهما بدَتْ دقيقةً.

وقد رأينا من قبلُ أن المرجعية الدينية والمذهبيةَ الفكريةَ، من أهم العوامل المتسببة في "تأويل النحو". ولذلك يمكننا التعميمُ بالقولِ: إنَّ كُلَّ ما كان مُؤثِّرا في إعمال التأويل في النحو، يُعتبر فاعلا ومُؤثرا في استعمال النحو في التأويل. وإنَّ مذاهبَ النحاةِ واللغويينَ إذْ تَكُونُ فَرْعاً عَنْ إيمانهم ومذاهبهم ومعتقداتهم... كذلك التأويلاتُ النَّحْوِيَةُ: فُهُومٌ وفروعٌ عن المذاهب التَصَوُرية، والأطُرِ النَّظَرِيةِ المُنْبَعِثةِ عن النظر في علاقةِ اللغةِ بالوجودِ، وعلاقة الإنسان بالمعنى. وهذا ليس مَدْعاةً إلى رفْضِ كل القراءاتِ النحوية واللغوية، ولا غيرها من القراءات، بقدر ما هو تَنْبيهٌ على أن القِراءةَ التأويليةَ - مهما كانت نحوية - قد لا تَسْلَمُ من حُظوظِ هوى الذَّواتِ، ولوْ أوْغَلتْ في الأخذِ بالآليات العِلْمِيَةِ وضوابطها؛ بما أن تلك الآلياتِ والمناهج والطرائق، قد لابَسَها الهوى الذاتي في لحظةٍ ما من لحظاتِ نشوءِ تَصَوُّرِها، وتكوينِ مبادئها وعناصرها. وفي ذلك تنبيه من جهة ثانيةٍ، على أن الحقيقةَ الواحدةَ قد تتعدَّدُ صوَرُ المعاني الدالةِ عليها، تعدُّدَ السُّبُلِ الموصلةِ إلى مكان واحدٍ؛ وهذا مَدْعاةٌ إلى كبْحِ جِماحِ المُسَارَعَةِ إلى التَخْطِئَةِ والتَّجهيلِ، أو التفسيقِ والتكفيرِ، وغير ذلك ممّا يُلازِمُ النظرَةَ الأحَدِيَّةَ إلى الحقيقةِ والمعْنى، وكذا إلى الوُجُودِ والحَياةِ؛ ومن الآيات الدالة على ذلك، تنبيه القرآن الكريم على تعدد الأَلْسِنَةِ واختلافِها، واعتبارِ هذا الاختلاف من الآيات التَّفَكُّريةِ العالمية.

- صُوَرُاستعمال النحو في التأويل:

اعتمادُ النحوِ خاصةً، وعلومِ العربيةِ عامَّةً، وتوظيفُها في فهم نصوص العلوم الإسلامية على اختلافها وتأويلها، ظاهرٌ وقويٌّ، بل ضَرُورِيٌّ للفهم والإفهام والتَّفهيمِ؛ والحرصُ على التفسير والتأويل والتحليلِ، بالاستناد إلى علوم اللغة، هو حرصٌ على النظر العلمي القَيِّمِ المَسْؤُولِ. وقد شَهِدَ على ذلك أكثر علماء التفسير والبيان والشعر والنقد، وهذا محمود الزمخشري يقول عن الذين يَغُضُّونَ مِنَ العربية: «والذي يقضي منه العجب حال هؤلاء في قلة إنصافهم، وفرط جورهم واعتسافهم، ذلك أنهم لا يجدون علما من العلوم الإسلامية: فِقْهِها وكَلامِها،

وعِلْمَي تفسيرها وأخبارها، إلا وافتقارُه إلى العربية بَيِّنٌ لا يُدفع، ومكشوف لا يُتَقَنَّع، ويَرَوْنَ الكلام في معظم أبواب أصول الفقه ومسائلها، **مَبْنِياً على علم الإعراب، والتفاسيرُ مَشْحُونَةٌ بالروايات عن سيبويه والأخفش والكسائي والفرّاء، وغيرهم من النحويين البصريين والكوفيين، والاستظهار في مآخذ النصوص بأقاويلهم، والتشبث بأهداب فسرهم وتأويلهم»**[1].

فَقَدْ لا تُسْتَقْصى الصُوَرُ التَّفْصيليةُ لاستعمال النحو في التأويل ﴿حَتى يَلِجَ الجَمَلُ في سَمِّ الخياطِ﴾، مع أنَّ المَداخِلَ الأساسَ لِكُلِّ تأويلٍ نَحْويٍّ تكادُ تكونُ مَضْبُوطَةً ومُحَدَّدَةً، بل ومُقَنَّنَةً. لكنَّ التَصَرُّفَ في أوجه التعبير اللغوي وأساليبه: تَكَلُّماً وَتَخَاطُباً، وإنشاءً وإبْداعاً وإرسالاً... تقتضي انفتاحا لا مُتناهيا لِطَرائِقِ اسْتِمْدادِ المَعْنى، ومُجَاهَدَةِ التفكير لأجل تَصَوُّرِهِ وَتَمَثُّلِهِ؛ وهذا الذي يدفعُ إلى توظيف مُخْتَلِفِ الإمْكاناتِ التي يُتيحُها النَّحْوُ، لاستخراج أطباق المعاني، والتَّأنُّقِ بِأَطْواقِهِ، والاستهداء بأنواره. بل ربما تَعَسَّفَ كثير من النحاة والمفسرين والمحللين... على قوانين النحو، أو على طبيعة النص والخطاب، لأجل تأويلٍ أو فهمٍ بِعَيْنِه، يُوجَدُ في بطن القارئ المؤوِّل أوْ في هَوَاهُ.

وتكادُ تُجْمِلُ الدراساتُ الحديثةُ المخْتَصَّةُ في التأويلات النحوية، مَظَاهِرَ التأويل النحوي في الصور الأسلوبية الآتية:

- "الحذفُ" على اختلافِ مُتَعَلِّقاتِهِ: (سواء أكانت حرفا أم اسما أم فعلا أم جملةً).
- تأويلُ ما لا تَظْهَرُ على آخِرِه الحركاتُ الإعرابيةُ، كالجمل المؤَوَّلَةِ بالمفرد، والظرف والجار والمجرور، والمصادر المؤَوَّلَةِ بحرف مصدري، والإعراب المقَدَّرِ.
- ثم يؤلفون بين مظاهرَ أخرى مختلفة منها: الحمل على المعنى، والتَّأويلُ بالزِّيادَةِ، وتأويل اللفظة باللفظة لِتَوَافُقِ المعْنى: كالفعل بالفعل، والمشتقِّ بالمشتقِّ، إلخ ...

وتبعا لذلك، يكون تقديرُ حَذْفِ كَلِمَةٍ مثلا، أو زيادتُها، أو اعتبارُ الظرف، أو النَّظرُ إلى تقديمِ كلمَةٍ أو تَأْخيرِها، أو التضمينُ... من الوسائل التي تُثبِتُ المعنى الوارد في العبارة وفق تركيبٍ بعينه، أو تُزَحْزِحُهُ لأجْلِ مَعْنى آخَرَ غَيْرِ ظاهِرٍ، أو تكونُ تلك التقديراتُ آلةً لترجيحِ واحدٍ من المعاني الأخْرى.

ولعل الدكتور عبد الفتاح الحموز، هو أول من ألفَ بين تلك الطُّرقِ وصنَّفَها طِبْقاً لِتِلْكَ الأبواب الثلاثة في بحثه المُعنون: "التأويل النحوي في القرآن الكريم"، باعتبار تلك المظاهر والوسائل الطرقَ الكبرى لاستعمال النحو في التأويل؛ ثم تَبِعَهُ جَمهرةٌ من الباحثين والدارسين، الذين اختصوا في نصٍّ بعينه، أو في نوعٍ من أنواع الخطاب؛ مُحْتَفِظِينَ بِتِلْكَ المَظاهِرِ والوجوهِ كُلِّها، أو مقتصرين على بعضها.

---

[1]- المفصل في علوم العربية: أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق سعيد محمود عقيل، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى: 2003 م. ص: 03 من مقدمة المؤلّف.

وقد نَبَّهَ أَكْثَرُ مِنْ بَاحِثٍ على أنَّ أصْلَ تِلكَ الأبواب الثلاثة المُعْتَبَرَةِ من مظاهر التأويل النحوي وطُرُقِهِ ووجوهِهِ، هي العناصر التي رأى ابن جني في كتابه "الخصائص"، أنها دالة على ما سَمَّاهُ "شجاعةَ العربية"، وذلك حيث يقول: «اعلم أنَّ مُعْظَمَ ذلك إنما هو الحذفُ، والزيادةُ، والتّقديمُ والتّأخيرُ، والحَمْلُ على المعْنى، والتَّحْريفُ»[1]. فَبِسَبَبٍ من هذه الوسائل اللغوية والطرق النحوية، تنفتح في الكلام العربي أبواب التأويل النحوي.

إنَّ إسنادَ الشَّجاعَةِ إلى العربية، ليس إلاَّ لازِماً عن إسنادِها إلى المتَخاطِبينَ بها؛ ومُقْتَضَى ذلك، أنَّ الكلام العربيَ يَخْرُجُ - في بعض استعمالاته - عن المألوفِ مُعْتَمِدا على تلك العناصر التي أجْمَلَها ابن جني، وتَوَسَّعَ فيها بعد ذلك العلماء المتقدمون والمتأخرون؛ وقد جعل "الحذفَ" على رأس تلك الوُجُوهِ؛ وهذا يفيدُ أن "الإيجازَ" هو أساسُ التعبير ونَواتُهُ، وهو أيضا المَجازُ الأقربُ إلى التأويل. ونرى أنَّ صُوَرَ تلك "الشجاعة" كلّها ليست إلا ضروبا من التقديرات، وفنونا من القياس نحو:

- تقدير كلامٍ محذوفٍ - أو تقدير كلامٍ زائدٍ - أو تقدير أن الكلامَ مُرَتَّبٌ (تقديما وتأخيرا) على غيرِ التَّرْتيبِ المُعْتَبَرِ أصْلاً - أو تقدير إعرابٍ بمراعاة تَعْليقٍ أوْ نَظْمٍ مُخْتَلِفٍ- أو تقديرٍ بالحَمْلِ على المعنى... فَبِقَدْرِ تَصَرُّفِ المتخاطِبينَ في الحَذْفِ، والزِّيادَةِ، والترتيب، والإعراب، والحمل على المعنى، وكذا الإحَالَةِ والقياسِ، تَظْهَرُ شجاعتهم وتَبْرُزُ.

لكنَّ كثيرا من الباحثين والدارسين، يجعلون التأويل النحويَ مُخْتَصّاً بوظيفةٍ واحدة، هي تأويل الشارِدِ و"المُخْتَلِفِ" من الكلام، بِرَدِّهِ إلى الوَارِدِ و"المُؤْتَلِفِ" في النِّظَامِ. وهذا من شأنه أن يَتَّخِذَ من تأويل الكلام والنصوص، وسيلةً لِيَحْصِرَ التَّأويل النحويَ فقط في إثبات مَعْنىً من طريقٍ أو أسلوبٍ أو لغةٍ من اللغاتِ... دون الطُّرُق الأخرى؛ وبمثل هذه الرؤية، لا يُقْصَدُ بِتَوْظيفِ النَّحوِ واستعماله في التأويل إغناءُ المعنى، وتوسعة آفاق النص أو الخطاب. وهذا يعيدنا إلى ما تناولناه من قبل في مَسْعى إعمال التأويل في النحو بغاية "رد الكلام إلى النظام".

وعليه، فإننا نرى أن مُخْتَلِفَ أنماطِ تأويل النُّصوصِ وتحليلها، باستعمال النحوِ يَرْتَدُّ إلى وجهينِ رئيسينِ:

أَحَدُهُما، مَهْما تَعَدّدَ فيه التأويلُ واختَلَفَ فيهِ المُتَأَوِّلُونَ، فإن التأويلاتِ جَمِيعَها تَنْتَهي بِتَقْريرِ معنى واحدٍ، وهو المعنى الظاهر القويُّ. ويبدو لنا أن ما كان من هذا الوَجْهِ، يعْتبرُ "تأويلا صورياً عقيما".

[1]- الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، "باب في شجاعته العربية" 2/360 - 441.

والثاني بخلاف الأول، حيثُ يختلف معنى النصِّ، باختلاف التَّأويلِ؛ بل ويَخْتَلفُ ما يتعلَّقُ بالنص من العمل والحكم؛ ممّا يؤدي إلى تَنَوُّعِ الأفهامِ والأحكامِ وتعدُّدها، وذلك إذا كان الدليلُ مع التأويلِ. وما كان من هذا الوجهِ اعتبرناه "تأويلا مُتَعدِّداً مُنْتِجاً".

أ- التأويلُ النَّحْويُّ الصُّوري العَقيمُ:

هو تأويلٌ يَسْتَعْمِلُ النَّحْوَ، ولكنَّه لا يُنْتِجُ المعاني، بل يُثَبِّتُ ما يَظْهَر من معنى النص ويُقَرِّرُهُ، فلا يَتَبَدَّلُ، ولا ينْقُصُ ولا يَزيدُ. فَلِماذا يُعْتَبرُ تأويلاً إذا كان يَحْتَفِظُ بالمعنى الظاهر من النَصِّ والخِطاب؟

لقد اعْتُبِرَ مِن جُملة التأويلات النحوية، لأن المَسْلَكَ التَّحْليلي الذي يُنتَهَجُ بِهِ للاسْتِدْلالِ على مَعناهُ، يَعْتَمِدُ على نَقْلِ الكلامِ فيهِ من الوَضْعِ التَّرْكيبي النَّظْمِي الذي وَرَدَ عليهِ، إلى وَضْعٍ آخَرَ، يُتَصَوَّرُ أوْ يُظَنُّ، أنَّهُ الأصْلُ أوْ الأوَّلُ. وبهذا الإجراءِ المَنْهَجي التَّأويلي، يَنْقُلُ المُؤَوِّلُ الكلامَ من الصُّورَةِ التي في النَّصِّ، إلى صورةٍ أخرى يَؤُولُ إليها بِتَقْديرٍ من التقديرات المُنْبَنِيَةِ على الحذف أو الزيادة، أو على غير ذلك من الطرق المذكورة آنفا. وبهذا نكون أمام صَيرورةِ المعنى الواحِدِ وانتقالهِ من طريقةٍ وأسلوبٍ في التعبيرِ، إلى طريقةٍ أخْرى، يَظُنُّ المُؤَوِّلُ أنها الأقوى عند التحقيقِ، بحُجَّةِ القاعدة النحوية التي يُطَبِّقها عليهِ وَيَرُدُّهُ إليها، ويرى - في تقديره - أنها الملائِمَةُ لصورة النظم والأنسَبُ للمعنى المُرادِ.

وغالبا ما يُوقِفُنا التَّأويل النحوي الأَحَدِيُّ العَقيمُ، أمامَ مَعْنَيَيْنِ مُتَقَابِلَيْنِ للنَّصِّ الواحدِ، أوَّلُهما هو الظَّاهرُ والمَألوفُ والمَعْقُولُ، والثاني مُسْتَحيلٌ وغير معقولٍ لعِلَّةٍ من العِلَلِ، ولو كان معنى ظاهرا؛ فَيُعيدُ المُؤَوِّلُ صياغةَ النَصِّ بتحويلِهِ، من صيغةِ الوُرُودِ "الغريبة" و"المُلْتَبِسَةِ" و"الغامضة" أو"الشاذة"، إلى صيغةٍ أخرى بسيطَةٍ مُقَدَّرةٍ "هي الأصلُ"، تكونُ في تَقْديرِهِ النَّحْوِيِّ أسْلَمَ لِأَداءِ المعنى الأوَّلِ الظاهر والمعقول والمألوف؛ فيكونُ معنى التأويل هنا، هو نقل صورة النص من التعبير "الغامض" عن المعنى، إلى الوضع المنطقي المُقَنَّن المُطابِقِ للقاعدة. وهذه الصيغة التعبيرية المنطقية المقَنَّنَةُ، قد تَتَعَدَّدُ بِعَدَدِ القراءات التأويلية النحوية، ومع ذلك يظل المعنى ثابتا وواحدا.

إن هذا الوجه من التأويل، يُذَكِّرُنا بِما اعْتَبَرَهُ أبو حيانٍ الغرناطي، تأويلا مُسَاغاً في قوله السابق: «التأويلُ إنما يَسُوغُ إذا كانت الجادَّة على شيءٍ، ثم جاء شيء يخالِفُ الجادَّةَ، فيُتَأوَّل، أما إذا كان لغةَ طائفةٍ من العربِ، لم يُتَكَلَّم إلا بها، فلا تَأْويلَ»[1]. وبهذا تكون الوظيفةُ الأساسُ للتأويلِ العَقِيمِ، عِصْمَةُ الفهمِ من التَّيْهِ أو الزَّلَلِ، بالسَّعْيِ إلى إعادة الاتساق والانسجام، للكلام الذي يَحْتَمِلُ أنْ يُشيرَ تركيبهُ إلى معنى مستحيلٍ، أو معنى غير مطابقٍ للقصْدِ، وخارج عن النظام والقواعِدِ.

[1]- الاقتراح في علم أصول النحو: جلال الدين السيوطي، ص: 158. (مصدر سابق).

إنَّ نَظَرَ المُؤَوِّلِ في نظامِ الكلامِ بغاية تحديد الكيفية التعبيرية، وضبط النحو السليم الذي يتطابق وحقيقةَ المَعنى المحمولِ الذي تُؤَدِّيهِ العبارةُ؛ يقودُنا إلى القول: إنَّ غايةَ التَّأويلاتِ النحوية العقيمة، بما أنها لا تَتَعَلَّقُ بصرفِ النص عن المعنى الظاهر، لأجل معنى آخر مُتَوارٍ أو بَعيدٍ؛ وإنما غايَتُها إثْباتُ المعنى نَفْسِهِ من طريقٍ أو أسلوب أو تركيب أو لفظٍ... دون غيره. يَقُودُنا هذا إلى أن نستنتج أن أكْثَرَ التأويل النحوي الصوريّ الأحديّ العقيم، إنما يَسْتَشْكِلُ أساليبَ إثباتِ المعنى، وطُرُقَهُ وقَواعِدَهُ، دون صورة المعنى وطبيعتِهِ. وهذا مِمّا يَجِبُ تَفَهُّمُهُ وَوَضْعُهُ في ميزانِ الاعتبار. ذلك بأن الغالبَ على تفكير النحاةِ، تَأَمُّلُ طرائق نقل المعنى، أكثر من تَأَمُّلِ المعنى نفسِهِ، رغم صعوبة الفصل بَيْنَهُما، ولا غرابَةَ في ذلك، فاسم "النحو" أتى من انتحاء ناحيةٍ من الأنحاء، فالموضعُ، والمكانُ، والاتجاهُ، والطريق، والجِهةُ، والأسلوبُ، غالبٌ على هذا الفن، بل هو الموضوعُ للعلم بهِ في اللُّغاتِ والألسنة. وَلْنَتَأَمَّلْ بَعْضَ الأمثلةِ التطبيقية حتى نَتَبَيَّنَ تَفْصيلَ ما تقدَّمَ.

تقدَّمَ الكلامُ على الوُجوهِ النحوية التقديرية التي هي مفاتيح التأويلِ النحوي ومَدَاخِلُهُ، والتي منها الحذفُ والزيادةُ... وفي كتاب سيبويه، أمثلة عديدة للاختلافِ في تقدير تركيب الكلامِ، مع الاحتفاظِ بالمعنى الظاهر. من ذلك ما يسميه سيبويه: "الإجراءُ على الموضعِ"، وبَابُهُ: "ما يُجْرى على المَوْضِعِ لا على الاسم الذي قبْلَهُ"[1]؛ إذْ يأتي الكلامُ - أحيانا - في صورةٍ يَتْبَعُ فيها الترتيبَ المَوْضِعِيَّ المُجاوِرَ، ولا يَنْحُو مَنْحى العلاقاتِ التي تفرِضُها القاعِدةُ ونظامُها الصوريُّ الصّارِمُ. قال سيبويه: «مما جرى نَعْتاً على **غيرِ وجهِ الكلامِ**: "**هذا جُحْرُ ضبٍّ خَرِبٍ**"، فَالوَجْهُ الرَّفْعُ، وهو كلامُ أكثرِ العربِ وأفصحِهم. وهو القياسُ، لأن الخَرِبَ نَعْتُ الجُحْرِ والجحر رفعٌ، ولكن **بعض** العرب يَجُرُّهُ. وليسَ بِنَعْتٍ للضّبِّ، ولكنه نعت للذي أضيف إلى الضب، فَجَرُّوهُ لأنه نكرة كالضب، ولأنه في موضعٍ يقع فيه نعت الضب، ولأنه صار هو والضب بمنزلة اسم واحد. ألا ترى أنك تقول: هذا حَبُّ رُمّانٍ. فإذا كان لك قلت: هذا حَبُّ رماني، فأضفت الرمان إليك، وليس لك الرمان إنما لك الحَبُّ»[2].

مهما تَعَدَّدَ التقدير والتأويل في استساغَةِ قولِهِمْ: "**هذا جُحْرُ ضبٍّ خَرِبٍ**"، فإنَّ المعنى الواحِدَ والثابِتَ، هو المعنى الظاهرُ والمعقولُ والمألوفُ، وهو تعلُّقُ الخرابِ بالجُحرِ لا بالضبِّ، والمعنى الآخرُ مُحالٌ. والإشكال لدى النحاة في تحديدِ الصيغةِ السَّليمة للكلام، التي تُؤَدّي المَعنى المعقولَ والمُمْكنَ. ولما كانت

[1]- يُنظر الكتاب: 66/1 – 67.

[2]- المصدر نفسه: 436/1. وعنوان الباب الذي اندرجت فيه المسألة هنا هو: (باب مجرى النعت على المنعوت والشريك على الشريك والبدل على المبدل منه وما أشبه ذلك). وأوله في: 421/1.

صورة هذا السَّماعِ "شاذَّةً"، فقد تأوَّلوها واهْتَدَوْا إلى عِللٍ تُسَوِّغُ فهمَ المعنى الظاهر، ومن جملتها عند الخليل، وسيبويه، وابن جني، والسيرافي، وأبي حيان:

- أنه لما كان الأصل في النعت أن يتبع منعوته في التعريف أو التنكير، وجاء النعت **(خَرِبٍ)** نكرةً موالياً للنَّكرة **(ضبٍّ)**، جَرُّوهُ تبعاً لها، وإن لم يكن نعتاً لها[1].
- أنَّ **(خَرِبٍ)** وقعَ موقع النعت، وذلك إذا قلت: هذا قولُ شاعرٍ مُجيدٍ، فـ(مجيدٍ) نعتٌ للمضافِ إليه المجرورِ، لذا كان مجروراً، وهو في هذا التركيب في الموضع نفسِهِ الذي جاء فيه **(خربٍ)** في قولهم: "هذا جحرُ ضبٍّ خربٍ"، أي إنه جاء بعد المجرور مباشرة فَجُرَّ للاتِّباعِ والِجوارِ[2].
- أنَّ المضاف والمضاف إليه في حُكْمِ الاسم الواحد، إذِ المقصودُ في قولك: "**جحرُ ضبٍّ**"، شيءٌ واحدٌ لا شيئان؛ وحرفُ الإعرابِ في الاسم هو الحرفُ الأخيرُ، فإذا عَدَدْتَ المضاف والمضاف إليه اسماً واحداً، وكان آخره مجروراً، جَرَرْت النعت تبعاً للحرف الأخير[3].
- أنَّ العرب في كلامهم يُتْبِعُونَ الأشياء بعضَها بِبَعْضٍ، فكما أتْبَعُوا الجَرَّ بالجَرِّ، أتبعوا الكسر بالكسر، كقولهم: (بِهِم)، و(بِدارِهِم)، أي إنهم أتبعوا كسرة الهاء في الضمير لكسرة الباء لما جاورتها في (بهم) ، وأتبعوها لكسرة الراء في (بدارهم)، ولولا كسرة الباء والراء لقلت: "هُم"، بضم الهاء[4].
- جَرُّ **(خَرِبٍ)** عند ابن جني ليس على الجوار، وإنما هو على حذف المضاف. إذ يقول: «وتلخيص هذا أن أصلَهُ: "هذا جُحرُ ضبٍّ خربٍ جُحْرُهُ"؛ فيجرى **(خرب)** وصفا على **(ضب)** وإن كان في الحقيقة للجحر... فلما كان أصله كذلك، حذف الجحر المضاف إلى الهاء، وأقيمت الهاء مقامه فارتفعت؛ لأن المضاف المحذوف كان مرفوعا، فلما ارتفعت استتر الضمير المرفوع في نفس **(خرب)** فجرى وصفا على ضب. وإن كان الخراب للجحر لا للضب. على تقدير حذف المضاف، على ما أرينا»[5].

---

[1]- هذا رأي الخليل، يُنظر "همع الهوامع" للسيوطي: 442/2. وتابعه عليه سيبويه حيث قال وقد تقدم في المتن: «...وليس بنعت للضب، ولكنه نعت للذي أضيف إلى الضب، فجروه لأنه نكرة كالضب»: يُنظر الكتاب: 436/1.

[2]- وهذا أيضا رأي الخليل، وتابعه عليه سيبويه حيث قال: «وقد حملهم قرب الجوار على أن جروا: "هذا جحر ضبٍ خربٍ"، ونحوه» : يُنظر الكتاب: 66/1 – 67. وكذلك حيث قال: «ولأنه في موضع يقع فيه نعت الضب»: 436/1،

[3]- وهذا أيضا رأي الخليل، وتابعه عليه سيبويه حيث قال: «ولأنه صار هو والضب بمنزلة اسم واحد...»: يُنظر الكتاب: 436/1.

[4]- وهذا أيضا رأي الخليل، وتابعه عليه سيبويه حيث قال: «ومع هذا أنهم أتبعوا الجَرَّ الجَرَّ كما أتبَعوا الكَسْر الكسْر، نحو قولهم: بِهِم وبدارِهِم، وما أشبه هذا»: يُنظر الكتاب: 436/1. وختم سيبويه هذا الكلام بقول الخليل يقيد هذا "السماع" في صيغة الإفراد ثم علق عيه وقال: «وقال الخليل رحمه الله: لا يقولون إلَّا هذانِ جُحْرا ضبٍّ خَرِبانِ، من قِبَلِ أنَّ الضبَّ واحِدٌ والجحرُ جحرانِ، وإنَّما يَغْلِطونَ إذا كان الآخِرُ بِعِدَّةِ الأوَّلِ وكان مذَكَّراً مثلَهُ أو مؤنَّثاً. وقالوا: هذهِ جِحرَةُ ضِبابٍ خَرِبَةٍ، لأنَّ الضِّبابَ مؤنثةٌ ولأنَّ الجِحرَةَ مؤنثةٌ، والعدَّة واحدة، فغَلِطوا.
وهذا قول الخليل رحمه الله، ولا نُرى هذا والأولَ إلَّا سواءً، لأنه إذا قال: هذا جحرُ ضبٍّ متَهَدِّمٍ، **ففيه من البيان** أنه ليس بالضبِّ، مثل ما في التَّثنية أنه ليس بالضب. وقال العجّاجُ: * كأنَّ نسج العنكبوتِ المُـرَمَّلِ * **فالنسج مذكر والعنكبوت أنثى**». 437/1.

[5]- الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي: 192/1.

- وقد عارض أبو حيان رأيَ ابن جني، وقال عنه وعن السيرافي:« ومذهبهما خطأ من غير ما وجه، لأنه يلزم أن يكون الجحر مخصصاً بالضب، والضب مخصص بخراب الجحر المخصص بالإضافة إلى الضب، فتخصيص كل منهما متوقف على صاحبه، وهو فاسد للدور، ولا يوجد ذلك في كلام العرب؛ أعني لا يوجد مررت بوجه رجل حسن الوجه، ولا حسن وجهه، ولأنه من حيث أجرى الخرب صفة على الضب، لزم إبراز الضمير لئلا يُلبِسَ[1]».

تنتهي بنا هذه الوُجوهُ التقديرية التأويلية المختلفةُ، إلى تقرير ما سلف، وهو أن المعنى ثابت وَوَاحِدٌ وظاهرٌ ومعقولٌ ومألوفٌ، وهو تَعَلُّقُ **(خربٍ)** بالجُحْر لا بالضب. ولكن الإشكال كامنٌ في الأسلوب والتركيب، الذي هو الأنسبُ لذلك المعنى والأوْفى لهُ. وقد لاحظنا أنَّ من النحاة مَنْ بَنَى تَقْديراتِهِ على مُراعاةِ الترتيب النظمي والموضعي للكلام؛ أو إتْبَاعِ الكلامِ لقوانينِ نظام النعت والمنعوت، وكذا قوانين المضاف والمضاف إليه، أو بتقديرِ مَحْذوفٍ وهو المضافُ.

وقد لاحظنا حرص النحاة بين يدي تلك التأويلات، على الاهتداءِ إلى **(الأصل)** في تحقيق وجه ذلك القول. كما تَنبَّهُوا على مُراعاة (**العاداتِ الكلامِيَةِ التَّخاطُبِيَةِ**)، وأخذوا بنظر الاعتبار مسألة (**أمْنِ اللَّبْسِ**)، و(**سياق القول**). وهذه الشروط التي نتجتْ في غمرة التأويل الأحَدِيّ العقيمِ، تفيدُنا من الناحية التداولية، أنَّ فهمَ الخطابِ لا يَتَوَقَّفُ فقطْ عنْدَ العناصرِ اللسانية المَشْهُودَةِ والمحسوسة في الكلامِ والنصِّ، ويتجاوزها إلى الأبعاد الثلاثة المصاحبة للخِطاب، وهي ما يكونُ قَبْلَهُ، وما يكونُ مَعَهُ، وما يكونُ بَعْدَ إرساله؛ وهي عناصِرُ غيرُ لغويةٍ، ولازمةٌ لكلِّ تَأْويلٍ؛ إذْ بها نتمكنُّ من تحقيقِ مضامين الكلامِ ومقاصِدِهِ، وبها كذلك نَتَجَاوزُ ما يتضمَّنُهُ النصُّ أو يَقولُهُ ولا يَقْصِدُ إليهِ، لقرينةٍ من القرائن الخِطابية الرّافعَةِ أو المانعةِ. وهذه الأبعاد الثلاثةُ: (السابقُ، والمصاحبُ، واللاحقُ)، هي جوهر ما يتيحُ الانسجامَ للكلامِ، حتى ولو أتى أو بدا غَيْرَ مُتَّسِقٍ مع "الجادَّةِ" و"شاذّاً" عن النظام.

وبذلكَ يمكنُنا القولُ: إنَّ الذي عليهِ المدَارُ عند تَلَقِّي مثلِ هذه النصوصِ وفهْمِها، هو نَظْمُ المعنى ونَحْوُهُ، وليس المدارُ على نَحْوِ الكَلِمِ ونظْمِهِ. فقد استشهدَ سيبويه بقول رؤبة:

كأنَّ نَسْجَ العَنْكَبُوتِ المـُرَمَّلِ[2]

---

[1]- خزانة الأدب: 89/5.

[2]- الكتاب: 437/1. قال المحقق في هامش الصفحة نفسها: «ديوان العجاج: 47. وهو في صفة منهل من المناهل. وبعده:

على ذرى قُلَّامِهِ المـُهَدَّلِ ۝ سُبوب كتانٍ بأيدي الغُزَّلِ

و"نسج" هي رواية الأصلِ وب والديوان. وفي ط: "غزل". والمرمل المنسوج. والشاهد فيه جر المرمل لمجاورته العنكبوت، وهو في الحقيقة صفة للنسج. وكان الخليل لا يجيز الجر على الجوار إلا إذا استوى المتجاوران في التعريف والتنكير والتذكير والتأنيث، والإفراد والتثنية والجمع».

ثم عَلَّقَ فقالَ: «فالنسجُ مُذَكَّرٌ والعنكبوت أنثى»[1] مشيراً إلى تداول مثل هذا الأسلوبِ في الخطاب الأدبي؛ وإلى أنَّ الفهمَ قائمٌ بِنَحْوِ المعنى، لا بنحو الكلِمِ والعلامةِ والقوانين؛ ولذلك لا يمكن - بمقتضى نظمِ المعنى - أن تكون كلمة (المرمَّل) نعتاً لكلمة (العنكبوت)، رغمَ الإجْراءِ على الموضِعِ، لا على الاسمِ المنصوبِ قبْلَهُ، لعِلَّةِ الاختلافِ في النَّوعِ. فلا اعتبارَ لما يُفيدُهُ نحْوُ ترتيبِ الكلماتِ واتساقُها، بالنَّظرِ إلى انسجامِ علاقاتِ نظمِ المعنى وأنحائها.

فعلى هذا الوجه من التأويل النحوي الذي اعتبرناه (عقيما) تجري كثيرٌ من التَّأويلاتِ في نصوصٍ عديدةٍ، تنتهي الغاية فيها إلى تقرير المعنى المعقولِ المألوفِ، واستبعادِ المعنى المستحيل الذي قد يتراءى للبعض، بمقتضى الاتساق النحوي للقول وترتيبه، فَتَنْفَتِحُ أبواب التقديرات المختلفة: حذفا، وزيادة، وترتيبا، وإحالة. وتأسيسا على ذلك لا يضيفُ شيئاً إلى المعنى، تأويلُ ابن جنيّ - مثلا - قولَ الشاعر (جَادَتْ بِكَفَّيْ كَانَ مِنْ أَرْمَى الْبَشَرْ)[2]. بتقديرهِ محذوفا هو المضاف إليه: (رجل أو إنسان)، أو بتقديرهِ: الاسم الموصول ((مَنْ) + (الضمير هو)) محلَّ حرف الجر (مِنْ) بافتراض رواية أخرى، تكون فيها (كان) زائدةً. فهذا تأويلٌ يحتذي منطِقَ قوانين النحْوِ، ليُثْبِتَ المعنى الوحيد المستفاد من نحوِ الكلامِ، وعلاقاته الظاهرة في النص.

وقد وظَّفَ جار الله الزمخشري هذا الوجهَ من التأويل في بيانه لقوله تعالى: ﴿ومِنْ ثَمَراتِ النَّخيلِ والأَعْنابِ تَتَخِذونَ مِنْهُ سَكَراً ورِزْقاً حسَناً، إنَّ في ذلكَ لآيةً لقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾[3]، فقال: «فإن قلتَ: بم تعلق قوله ﴿ومِنْ ثَمَراتِ النَّخيلِ والأَعْنابِ﴾؟ قلتُ: بمحذوف تقديره: ونسقيكم من ثمرات النخيل والأعناب، أي من عصيرها، وحُذِفَ لدلالة نسقيكم قبله عليه، وقوله ﴿تتخذون منه سكرا﴾ بيانٌ وكشفٌ عن كنه الإسقاء. أو يتعلق بتتخذون، ومنه من تكرير الظرف للتوكيد، كقوله: زيد في الدار فيها. ويجوز أن يكون ﴿تتخذون﴾ صفة موصوف محذوف، كقوله:

...بِكَفَّيْ كَانَ مِنْ أَرْمَى الْبَشَرْ

---

[1]- (المرَمَّلُ): قال ابن فارس: «الراء والميم واللام أصل يدل على رقة يتضامُّ بعضه إلى بعض. يقال رَمَلت الحصيرَ، وأرملتُ، إذا سخَّفتَ نَسْجَهُ. قال: * كأنَّ نسجَ العنكبوتِ المُـرَمَّلِ * ثم يُشَبَّهُ بذلك...». يُنظر معجم مقاييس اللغة: 442/2.

[2]- انظر الخصائص: 367/3. والنص الشعري بتمامه كما ورد عنده:

مَا لَكَ عِنْدِي غَيْرُ سَهْمٍ وَحَجَرْ ۞ وَغَيْرُ كَبْدَاءَ شَدِيدَةِ الْوَتَرْ

جَادَتْ بِكَفَّيْ كَانَ مِنْ أَرْمَى الْبَشَرْ

[3]- سورة النحل، الآية: 67.

تقديره: ومن ثمرات النخيل والأعناب ثمر تتخذون منه سكرا ورزقا حسنا؛ لأنهم يأكلون بعضها ويتخذون من بعضها السكر...»[1]. فقد وظف الزمخشري التقديرات النحوية، ليستدلَّ على انسجامِ المعنى المستفاد من الآية، وهو الظاهر فيها، ولم يزد بذلك التأويل شيئاً على أصل المعنى الوارد في النص. وكأننا به يدفعُ - من طرفٍ خفيٍّ - معنى آخر مستحيلا، ومقابلا للسابق، وهو اتخاذُ السَّكَرِ المشروبِ، من بعضِ حباتِ الثمراتِ، لا من عَصَائِرِها. فيكون التأويل بمختلف تلك التقديرات، مُقَرِّرا المعنى المعقولَ المُدْرَكَ بمقتضى تَعَلُّقات الفكر، التي يضطرنا إليها تركيب النص.

ومن أمثلة ذلك في تأويل الأحاديث النبوية الشريفة، ما علَّقَ به شمس الدين الكَرْماني، على قوله عليه الصلاة والسلام: (من أدرك ركعةً من الصلاة فقد أدرك الصلاةَ)[2]. قال الكرماني: «أجمعوا أنه ليس على ظاهره، وأنه لا يكون بالركعة مُدْرِكاً لكل الصلاة حيث تحْصُلُ براءتُهُ من الصلاة بهذه الركعة، بل فيه إضمارٌ تقديرهُ: فقد أدرك **حكم** الصلاة ونحوه»[3]. فقد قام التأويلُ هنا، بتقدير محذوفٍ يصرِفُ تفكيرَ المتلقي في المعنى المستحيل والبعيد، ويُقرِّرُ المعنى المعقولَ والمنسجمَ مع حقيقة الصلاة في الدين. فهل يُعْقَلُ أن تَقُومَ ركعة واحدةٌ، مقامَ الصلاة كلِّها، حتَّ ولو أشارَ التركيبُ في النصِّ إلى ذلك بنحوٍ من الأنحاءِ الشكلانية؟ فلا يمكن تحصيل مثل هذا الفهم المستحيل، إلا بتلَقِّي النَصِّ مَعْزولا عن المعرفة العامة والضَّرورية بشروط صحة الصلاة في الدين. ولذلك نرى أن المعنى الذي اعتبره الكرماني ظاهرا، هو المعنى البعيد. ونذهب إلى أن تقديرَ: «فقد أدرك **حكم** الصلاة ونحوه» لا يزيدُ في معنى النصِّ شيئاً ذا بال، فهو تأويلٌ عقيمٌ يحتفظُ بالمعنى الواحد ويقرِّرُهُ، اتقاءً لانصراف الفهمِ إلى البعيد المستحيل.

ومن ذلك أيضا تناولهم لقوله صلى الله عليه وسلم في تعبير رؤية اللبن في المنام: (قالوا: فما أوَّلتَهُ، قال: العِلْمَ)[4]. قال بدر الدين العيني في عمدة القارئ: «قولهُ: (العلمُ) بالنصبِ والرفعِ روايتانِ، أمَّا على وجهِ النصبِ فعلى المفعولية والتقديرُ: أوَّلتهُ العِلْمَ، وأما وجهُ الرفع فعلى أنه خبر مبتدإ محذوفٍ، أي المؤوَّلُ بهِ العِلْمُ»[5]. فسواءٌ آاعتبرنا (العلم) عند

---

[1]- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، ترتيب وضبط وتصحيح محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى: 1415 هـ - 1995م. 592/2 - 593. وفي هامش الصفحة نفسها بيان النص الشعري المتقدم: «السوط آلة للضرب، معمولة من الجلد. وكبداء صفة لمحذوف، أي قوس كبداء غليظة الكبد، أي المقبض. وقيل واسعته. والوتر: حبل تشد به القوس. وجادت: صارت جيدة. ويروى بدله: ترمي. وشبه الرمي لها مجاز عقلي. وكفي مضاف لمحذوف قامت صفته في اللفظ مقامه، وهي جملة "كان" وحذف المنعوت الأول مطرد، والثاني ضرورة؛ لأنه لا يجوز حذف المنعوت إلا إذا كان بعض اسم مجرور بمن أو "في"، أو صلح نعته لمباشرة العامل. و"كان" هنا ليس للمضي، بل لمجرد الثبوت والدوام، أي: بكفي رجل متصف بأنه دائما من أشد الناس رميا، يعني نفسه. ففيه تجريد. يقول لعدوه: ليس لك عندي غير هذه الأشياء، وهو ضرب من التهديد والتقريع: هدده بالسوط عن القرب، وبالحجر عن المفارقة، وبالسهم عند البعد، ويروى "سهم" بدل سوط، فيضيع الترتيب».

[2]- صحيح البخاري: أبو عبد الله البخاري، (النسخة اليونينية)، مطبعة البابي الحلبي، مصر: 1377 هـ 151/1.

[3]- الكواكب الدراري في شرح صحيح البخاري: محمد بن يوسف بن علي بن سعيد شمس الدين الكرماني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثانية: 1401 هـ - 1981 م. 220/4 – 223.

[4]- صحيح البخاري: 45/9.

[5]- عمدة القارئ شرح صحيح البخاري، أبو محمد محمود بن أحمد بن موسى بن أحمد بن حسين الغيتابي الحنفي بدر الدين العيني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (دون تاريخ). 87/2.

التأويل مفعولا به، أم خبرا، فإن المعنى الظاهرَ لا يَتَأَثَّرُ بِتَعَدُّدِ النظرِ إلى الإمكانات الإعرابية التي يتيحها نحْوُ الكَلِمِ في تركيبِ النصِّ تحقيقا وافتراضا. ولذلك يُعتبر هذا أيضا من وجوه التأويل النحوي الأحَدي العقيم.

والأمثلة على هذا النمط من استعمال النحو في تأويل آيِ القرآن الكريم، كثيرة جدّاً، حيث تختلف التقديراتُ الإعرابية وتتنوع في الآية الواحدة، ومع ذلك يظل المعنى المستفاد منها - في ظل تلك التأويلات - واحدا وثابتا. ففي قوله تعالى: ﴿ قُلْ هذهِ سَبيلِيَ أدْعُو إلى اللهِ على بَصِيرَةٍ أنا وَمَنْ اتَّبَعَنِي﴾[1] يقول أبو البقاء العُكْبري في تأويلها مستعملا تحديد الموقع الإعرابي تارةً، ومعتمدا تارة أخرى على تَقْديرِ الحذف: «قولُهُ ﴿وَمَنْ﴾ مَعْطوفٌ على ﴿أنا﴾، وهو الظاهرُ، ويجوزُ أن يكون مبتدأ خبره محذوف أيْ: ومن اتَّبعني كذلك»[2]. وفي الحالتين النحويتين معاً، يبقى المعنى واحدا، وهو اتحادُ الدَّاعي والتابعين جميعا في وظيفة الدَّعوة.

إن مختلِفَ الاستعمالات النحوية في تأويل النماذِجِ النصية المتقدمة، سواء في النثرِ والشعر، والحديث النبوي، والقرآن الكريم؛ جميعُها تدلُّ على أن غاية ذلك الوجه من التأويلات، ليست الرغبةَ في توسعَةِ معاني النصِّ والكلام، بالبحثِ في الإمكانات الدَّلالية التي تُتيحُها علاقاتُ اللغة في مباني النصوص، أو دراسة طبيعة المعنى بإزاء كيفية التعبير؛ بقدر ما كان الشغلُ الذي شغلها، هو تحليل طرائق انتقال المعنى وإثباتِهِ من طريقةٍ مخْصوصَةٍ، وتَتَبُّعُ قَواعِدِ التعبيرِ عنهُ وأدائه؛ مع شعورٍ جارف بالمسؤوليةِ العلمية القانونية، على تسويغِ أنماط الكلامِ الموضوعِ للتأويل.

ولذلك كان استعمال مثل هذا التأويل، يُوَسِّعُ أبنيةَ الكلامِ وأساليبَه، ويُشَرِّعُ قوانينَهُ، بالاستدلال النحوي، على صحَّةِ طريقِ نَقْلِهِ. فهوَ ألصقُ بنظامِ اللغة والكلامِ، منهُ بأنظِمَةِ المعاني وأنْساقِها، وبدا أنه يَحْتجُّ للمعنى في النصِّ ويعمَلُ على إثباتِهِ. ذلك بأن المعنى في مثل هذا التأويل، يَنْقَلِبُ إلى وسيلةٍ أو ذريعةٍ وليسَ غايةً؛ إنه تأويلٌ ينطلق من النحوِ، وينتهي إليه، مستفيدا من التمارين الذهنية المُسوِّغة لصورةٍ من صور التعبير والكلام، أو تدْحضُها. والنصُّ عندئذٍ آلةٌ لدراسةِ قوانين النحو وصيغه، لا لِاسْتِنْبَاطِ المعاني الممكنة والمحتملة.

ب- التأويلُ النحوي المتعددُ المُنْتِجُ:

هذا الوجه من التأويل بخلافِ السابقِ، ذلك بأن إجْراءَ الاستعمالات النحويةِ في قراءة النصوص، تقديرا وتوجيها وتعليلا... يَنْتُجُ عنه أكثر من معنى واحدٍ للنص الواحد، دون أن يَعْنِيَ هذا، تحريضَ القارئِ المؤوِّلِ على التعسُّف أو التكلُّفِ؛ وضابطُ ذلكَ أنهُ لا يقولُ بمعنىً آخرَ في النصِّ الواحِدِ، إلَّا ومَعَهُ الدَّليلُ من قوانين علم النَّحوِ "الأصيلِ"، ما يُبَيِّنُ المعنى الإضافيَ ويُثْبِتُ ذلكَ الوجْهَ من الفهمِ؛ ويكون هذا المعنى الثاني أو الثالث... مختلفاً عن المعنى الأولِ المتبادِرِ إلى الذهن، بل قد يُزَحْزِحُ المعنى الأوَّلَ، بالنظرِ إلى القرائن المتَضَمَّنَةِ في كُلٍّ من نظْمِ الكَلِمِ، ونَحْوِ الكلامِ.

---

[1]- سورة يوسف، الآية: 108.

[2]- التبيان في إعراب القرآن: أبو البقاء العكبري، تحقيق علي محمد البجاوي، عيسى البابي الحلبي. 747/2؛ نقلا من "التأويل النحوي في القرآن الكريم": د. أحمد عبد الفتاح الحموز: 206/1.

وإنَّ ميزة المعاني الثواني والثوالث... أنها غالبا ما تكون رديفةً للمعنى الأولِ، ولكن تتسم بالدِّقَةِ والخَفَاءِ والغُموضِ... وهذا من أسرار صعوبتها.

وإذا كان التأويل العقيمُ، يَحْبِسُ نَظَرَهُ على نَظْمِ الكَلِمِ وتراكيبِهِ، وكلِ ما يمتُّ بصلةٍ إلى القوانين الصُّورية... فإنَّ التأويل المنتِجَ يربطُ بينَ هذه، وبينَ نحوِ الكلامِ الذي يأخذ بنظر الاعتبار المقامَ، والسياقَ، والخصائصَ التكوينية للغة، والمَقاصِد الممكنة... وغير ذلك مما أدخله المتقدِّمونَ في عمومِ مُصطَلَحِ (المعنى).

وقدْ عبَّرَ كثيرٌ من اللسانيينَ المحدثينَ عن دقَّةِ هذا المنهج التأويلي النحوي، وخطورته في إنتاج المعنى وتَوسِعَتِهِ. ومن ذلك قول الدكتور تمام حسان مُقْتَفِيا نظرية الإمام الجرجاني: «**فإدراك المعنى بواسطة النظر إلى العلامة** لا يعد من العمليات العقلية الكبرى في التحليل وإنما تأتي الصعوبة عند إرادة **تعيين المعنى بواسطة المبنى** فلقد أشرنا من قبل إلى أن المعنى الوظيفي متعدد بالنسبة للمبنى الواحدِ... والمغزى من وراء كل ذلك أن ما يتَّسِمُ به المعنى الوظيفي للمبنى الواحد من التعدد والاحتمال يجعل الناظرَ في النص يسعى دائما وراء القرائن اللفظية والمعنوية والحالية ليرى أن المعاني المتعددة لهذا المبنى هو المقصود. ومن هنا نرى التفاضل بين المعربين للجملة الواحدة. والكشف عن العلاقات السياقية [أيْ "التّعليق" في اصطلاح عبد القاهر الجرجاني] هو الغاية من الإعراب...»[1]. فالتأويل المُتَعَدِّدُ، لا يقصِرُ نَظرهُ على نحوِ العلامة شأن التأويل العقيم.

وبمثل هذا النظر التأويلي، يكون إعرابُ الكلمة المفردةِ مَدْخَلا لِتدَبُّرِ علاقتها بما فوقها، وهو نظامُ الجملةِ، ثمَّ رَبْطِ الإمكانات التعليقية للجملة بما فوقها كذلك، حتى تكتمل صورة المعنى وطبيعتُهُ في أفقِ نحوِ النَصِّ. وقد نبَّهَ على هذا الأمر ابن جني بقوله: «ألا ترى أنّ موضوعَ الإعراب - على مخالفة بعضه من حيث كان - إنّما جيءَ بهِ دالاً على اختلافِ المعاني»[2]. فوظيفة علمِ الإعراب التَّحليلية، هي توليدُ المعاني، وإنتاجُها مع أدلَّتِها. ويُهِمُّنا في هذا المقامِ تمييزُ الإمام يحيى بن حمزة العلويّ بين المعاني "المطلقة" التي هي بناتُ علم الإعراب، وما يقابلها، وهي المعاني "الخاصة"[3]. حيث يقولُ: «... فالنّظرُ في علم الإعراب إنّما هو نظرٌ في حصول مطلق المعنى، وكيفيّة اقتباسه من اللّفظ المركّب فلا بدَّ من الإحاطة بصحّة التّركيب، ليأمَنَ الغلط في تأدية المعاني وتحصيلها ويحصل به الوقوف على أسرار لطيفة»[4].

---

[1]- اللغة العربية معناها ومبناها: الدكتور تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء: (دون تاريخ). ص: 180 – 181.

[2]- الخصائص: 175/1.

[3]- لم يسمها الإمام العلوي "معاني خاصة"، وإنما يُفهَمُ ذلك من كونها مقابلةً "للمطْلقَةِ". فهي "خاصة أو مقيدةٌ"، كذلك بكونها نتيجة: "صحة التركيب"، وعليه فالمعاني "الخاصة" هي "المعاني المُحَصَّلة" غير "المطلقة"، وهي موصوفة بـ "الأسرار اللطيفة".

[4]- الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: الإمام يحيى بن حمزة العلويّ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان: 1403هـ - 1982م. 182/1.

وكما ميز العلوي بين المعاني النحوية "المطلقة"، والمعاني الخاصة المُحصَّلةُ التي هي من "الأسرار اللطيفة"، نجد ابن هشام الأنصاري يميز بين "**ظاهر اللفظ**" الذي هو نتيجة مراعاة "**ظاهر الصناعة**"؛ ومراعاة "**موجَب المعنى**". حيثُ على القارئ المحلل - إنْ أراد تحصيل المعنى وانسجامَ النص - الانتقالَ من اتساقِ "ظاهرِ" العبارة، إلى مقتضى ذلك الاتساق، وهو "**موجَب المعنى**". يقول ابن هشام "في ذكر الجهات التي يدخل الاعتراض على المعرب من جهتها وهي عشرة": «الجهة الأولى: أن يراعي ما يقتضيه ظاهر الصناعة ولا يراعي المعنى، وكثيرا ما تزل الأقدام بسبب ذلك. وأول واجب على المعرب أن يفهم معنى ما يعربه، فَرْداً أو مُرَكَّباً... وها أنا موردٌ بعون الله أمثلةً متى بُنِيَ فيها على **ظاهر اللّفظ** ولم ينظر إلى **موجَب المعنى** حصل الفساد، وبعض هذه الأمثلة وقع للمعربين فيه وَهْمٌ بهذا السّبب... فأحدها: قوله تعالى:﴿أَصَلَوٰتُكَ تَأۡمُرُكَ أَن نَّتۡرُكَ مَا يَعۡبُدُ آبَاؤُنَا أَوۡ أَن نَّفۡعَلَ فِيٓ أَمۡوَٰلِنَا مَا نَشَٰٓؤُاْ﴾[1] فإنّه **يتبادر إلى الذّهن** عطف ﴿**أَنْ نَفْعَلَ**﴾ على ﴿**أَنْ نترك**﴾، وذلك باطلٌ؛ لأنّه لم يأمرْهم أنْ يفعلوا في أموالهم ما يشاؤون، وإنّما هو عطف على ما؛ فهو مفعولٌ للترك، والمعنى أنْ نترك أنْ نفعل،... وموجب الوهم المذكور أنَّ المعْرِبَ يرى [أنْ والفعلَ] مرّتين، وبينهما حرف العطف»[2]؛ وبيان المعنيين كالآتي:

- 1) - المعنى الظاهر المتبادر: ⟵ عطفُ ﴿**أَنْ نَفْعَلَ**﴾ على ﴿**أَنْ نترك**﴾:

⬅ أيْ: أمرُ القومِ بترك معبوداتِ الآباءِ، وبأن يفعلوا في أموالهم ما يشاؤون: ⟵ (معنى باطل فاسد).

- 2) - المعنى المتواري: ⟵ عطفُ ﴿**أَنْ نَفْعَلَ**﴾ على ﴿**ما يعبد آباؤنا**﴾:

⬅ أي: أمرُ القومِ بتركِ معبوداتِ الآباء، وأنْ يتركوا أن يفعلوا في أموالهم ما يشاؤون: ⟵ (المعنى المنسجم)[3].

واضحٌ أنَّ المعنَيَينِ المُتَأوَّلَيْنِ يختلفان جوهريا، ولابد من مُراجَعَةِ الذِّهن لِمَا يَتَبَادَرُ إليهِ، بالانصراف عن ظاهر الاتساق المُتَرَتِّبِ - هنا - على قانون العطفِ الشكلي، إلى مراعاة حركة المعنى في النص وعلاقاته بما يَسْتَوْجِبُهُ الانسجامُ والنَّسَقُ الدلالي. وفي الأمثلة الآتية مزيد بيان وتفصيل.

---

[1]- سورة هود، الآية: 87.

[2]- مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، الإمام ابن هشام الأنصاريّ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، وما بعدها. المكتبة العصرية، بيروت: 1992م. 605/2.

[3]- وزادَ المفسرون تفاصيل أخرى من دقيق ذلك ما ذكره صاحب "التحرير والتنوير" حيث قال: «وبهذا تعلم أن لا داعي إلى جعل (أو) بمعنى واو الجمع، كما درج عليه كثير من المفسرين مثل البيضاوي والكواشي وجعلوه عطفاً على (نترك) فتوجّسوا عدم استقامة المعنى كما قال الطبري. **وتأوله بوجهين:** أحدهما عن أهل البصرة والآخر عن أهل الكوفة، أحدهما مبني على تقدير محذوف والآخر على تأويل فعل (تَأمرك) وكلاهما تكلف. وأما الأكثر فصاروا إلى صرف (أو) عن متعارف معناها وقد كانوا في سعة عن ذلك. وسكت عنه كثير مثل صاحب "الكشاف". وأومأ البغوي والنسفي إلى ما صرحنا به». انظر: الجامع التاريخي لتفسير القرآن الكريم (قرص مدمج): مؤسسة البحوث والدراسات العلمية (مبدع)، المغرب، فاس، الإصدار الأول: 1432هـ - 2011م.

من لطيفِ تلك التأويلات النحوية ودقيقِها، ما أبداه ابن جني - مثلا - في قوله تعالى: ﴿فقلنا لهم كونوا قِرَدَةً خاسئين﴾[1]؛ إذ «ينبغي أن تكون ﴿خاسِئينَ﴾ خبرا آخر لـ ﴿كونوا﴾، والأول ﴿قردة﴾، فهو كقولك: "هذا حلو حامض" وإنْ جعلتَه وصفا لـ﴿قردة﴾ صَغُرَ مَعْناهُ، ألا ترى أنَّ القِرْدَ لِذُلِّهِ وَصَغَارِهِ خاسئٌ أبدا فيكون إذن صفة غير مفيدة»[2].

وبعد أن بَيَّنَ ابن جني (المعنى الكبير) في الآية، ورجَّحَهُ على (المعنى الصغير) من جهة حركة (المعنى) في النصِّ، وعلاقته بالمنطق والطبيعة والفائدة. رجعَ إلى الاستدلال على أولوية ما ذهب إليه، من خلال (الصناعة) وقوانينها، يقول بهذا الصدد: «ويُؤْنِسُ بذلك أنه لو كانت ﴿خاسِئينَ﴾ صفة لـ﴿قردة﴾، لكان الأَخْلَقُ أن يكون: "قردة خاسئة"، (وفي أن) لم يُقرأ بذلك البتة دلالة على أنه ليس بوصف، وإن كان قد يجوز أن يكون ﴿خاسِئينَ﴾ صفة لـ﴿قردة﴾، على المعنى، إذ كان المعنى أنها هي هم في المعنى، إلا أن هذا إنما هو جائز، وليس بالوجه». نلاحظ أن ابن جني يتتبَّعُ تفاصيل المعنى، مُقَدِّرا مُختلِفَ الأوجه النَّحوية المحتملة، والتي يمكننا ترتيبها وفق النظام الاستدلالي الآتي:

1- افتراضُ ﴿خاسِئينَ﴾ خبرا ثانيا لـ﴿كونوا﴾: (المعنى المنطقي الكبير).

2- احتمال ﴿خاسِئينَ﴾ وصفاً لـ﴿قردة﴾: (معنى صغير غير مفيد، أي: بِلا إضافة نوعية).

3- استبعاد الاحتمال الثاني بمقتضى قوانين الصَّناعة، إذِ الأَخْلَقُ: "قردةً خاسئةً"، وهذا ما لم يَثْبُت في قراءةٍ قَطُّ.

4- جوازُ أن تكون "خاسئين" وصْفاً لـ﴿قردة﴾، رغم مُخَالفَتِها قوانينَ الصَّناعة، حَمْلا على المعنى: (هي = هم).

5- الاحتمالُ الرابعُ المَوصوفُ بالجواز، ليسَ بالوَجْهِ المنطقي القويم، وبذلك وَجَبَ استبعادُه.

يمكننا أن نَسْتَنْتِجَ أنَّ اسْتِعْمالَ النحو وَوُجُوهَهُ الإعرابية التَّحقيقية والافتراضية في التأويل المُنْتِجِ، يقودُ إلى القراءة الاجتهادية الحَصيفَةِ، التي تَتَعَدَّدُ فيها المعاني الممكنة والجائزة، مع أنها قد تتفاوتُ في القوَّةِ والحُسْنِ، بل قد يكون منها الباطِل الفاسدُ. بخلاف استعمال النحو في التأويل العقيم، الذي لا ينتهي إلّا إلى معنيين متقابلين، يرتَدَّانِ إلى المعنى الواحدِ في النص، بحكم استحالة المعنى الثاني واستبعاده.

وتزدادُ أهمية التأويل المنتِجِ، كُلَّما تَرتَّبَ على المعنى الإضافي اللاحق، عَمَلٌ مُختَلِفٌ عمّا يقتضيهِ المعنى والفهمُ السّابقُ، مِمَّا يؤدّي إلى تنَوُّعِ صورةِ الفِعْلِ، وما يتعلَّقُ بذلك التَّنَوُّعِ من تعدد الأحكام. لأننا نتَصوَّرُ أنَّ اختلافَ صُور الأفعال، ليست إلا مصاديقَ لاختلاف تَمَثُّلِ المعاني في الأفهام. وأنه كلما حَسُنَ تَمَثُّلُ المعنى ودَقَّ في الأذهان، جَلَّ الفِعْلُ والعملُ تبعا لذلكَ وعَظُمَ. ولذلك بَدَهِيٌّ أن يجتهد العلماءُ في الاستدلال على صِحَّةِ التأويلاتِ المستنبطةِ، من كلِّ ناحيةٍ، ومِمَّا لهُ سِنْخٌ راسِخٌ في حمل المعاني وتوليدها، وهو اللغة وعُلومُها وعَوالِمُها.

---

[1]- سورة البقرة، الآية: 65.

[2]- الخصائص: 158/2 – 159.

ومن الأمثلة النصية المشهورة التي نَعْتَبِرها من التَّأْويلِ المُنْتِجِ المُؤَدِّي بسبب استعمال النحو في القرآءة، إلى تَنَوُّعِ الأفْهامِ، والأعْمال والأَحْكام، نظراتُ العُلَماءِ في آية الوضوء، وهي قوله تعالى: ﴿يا أَيُّها الذينَ آمَنُوا إذا قُمْتُمُ إلى الصَّلاةِ فاغْسِلُواْ وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمُ إِلَى ٱلْمَرَافِقِ وَٱمْسَحُواْ بِرُؤُوسِكُمْ، وَأَرْجُلَكُمُ إِلَى ٱلْكَعْبَينِ﴾[1]، فقد اغتنى هذا النصُّ بِمَا تَوافَرَ فيهِ منْ فَرَادَةِ النَّسيجِ، بِفُهُومٍ عديدةٍ، أثمرت ضَفَائِرَ بديعةً من المعاني، وعناقيدَ من الدَّلالاتِ، أكثَرُها يتَّصِلُ بسبَبٍ إلى النَّحوِ والإعراب والمُعْجَمِ والنَّقْلِ؛ حيثُ يَتبَدَّلُ التَّأويلُ كُلَّما تبَدَّلَ إعرابُ كلمةٍ، مهما كانت حرفاً أو اسما. وبهذا يتنوع توجيه ظاهِرِ النَّصِّ، باختلاف التقديرات القرائية النحوية، كما تَتَحَكَّمُ طبائِعُ الأفْهامِ في صورة العملِ المُتَرَتِّبَةِ عن ذلك الإعراب.

فالمفسِّرونَ يذكرون - مثلا - أنَّ عبارَةَ ﴿**وَأَرْجُلَكُم**﴾ في آيةِ الوُضوءِ قُرِئتْ بالنَّصبِ وبالجر، إذ قَرَأَ نافِع، وابن عامر، والكسائي، وحفص عن عاصم، وأبو جعفر، ويعقوبُ **بالنّصب**؛ بينما قرأ ابن كثير، وأبو عمرو، وحمزة، وأبو بكر عن عاصم، وخلف **بالخفض**[2] ومنهم من قَرَأَ **بالرَّفْعِ**[3]، وهي قراءة الحسن. وقد عملنا على جمع مختَلِفِ الحالات الإعرابية، مُقْتَصِرينَ على ما نتج منها بسبب استعمال النحو، من دون المعجمِ وغيره، وقد اكتفينا بالحالات الآتية:

الموضوع	الحكمُ الإعرابي	التعليلُ النحوي للحكم الإعرابي	الناتج العملي وصورتُه
(1) ﴿**إذا قمتم**﴾	﴿**قمتم**﴾ فعل شرطٍ و"فاغسلوا "جواب فعل الشرط.	ظاهر الآية الأمر بالوضوء عند كلّ صلاة، لأنّ الأمر بغسل ما أمر بغسله، شُرط بـ﴿**إذا قمتم**﴾ فاقتضى طلبُ غسل هذه الأعضاء عند كلّ قيام إلى صلاة. والأمر ظاهر في الوجوب.	وجوب تكرار الوضوء عند كل صلاة[4].
(2) ﴿**إذا قمتم**﴾	﴿**قمتم**﴾ فعل شــرط...	الوضوء شرط في الصّلاة على الجملة، ثمّ بيّن هذا الإجمال بقوله: ﴿وإنْ كنتم مرضى...﴾ وفي الآية إضمار تقديره: "إذا..	لا تتوجَّبُ إعادة الوضوء إلاّ على من أحْدَثَ[5].

[1]- سورة المائدة، الآية: 07.

[2]- يُنظرُ مثلا تفاسير: الطوسي والشنقيطي والطاهر بن عاشور والطباطبائي وغيرهم كثير... في الجامع التاريخي لتفسير القرآن الكريم (قرص مدمج).

[3]- يُنظرُ تفسير أبي حيان، في المصدر نفسه.

[4]- قال الطوسي: ذهب إليه عكرمة، كما نسبه الطبرسي إلى داوود الظاهري، المصدر نفسه.

[5]- هذا اختيار الطبري والبلخي والجبائي والزجاج وغيرهم. وهو المروي عن ابن عباس، وسعد بن أبي وقاص، وأبي موسى الأشعري وأبي العالية، وسعيد بن المسيب وجابر بن عبد الله، وإبراهيم والحسن والضحاك، والأسود والسدي، وغيرهم. (من تفسير الطوسي، المصدر نفسه).

		وأنتم محدثون".	
(1) ﴿**وأيديَكم إلى المرافقِ**﴾	"إلى" بمعنى "الواو" أو بمعنى "مع".	استدَلُّوا بنصوص قدَّرُوا أنَّ "إلى" تقوم فيها مقام "مع" نحو قوله تعالى: ﴿ولا تاكلوا أموالهم إلى أموالكم﴾[1] وقوله تعالى: ﴿من انصاري إلى الله﴾[2] كما استدلوا بنصوص أخرى.	وجوب غسل الأيدي ابتداءً من المرافق إلى رؤوس الأصابع مع غسل المرافق، ولا يمكن العكس[3].
(2) ﴿**وأيديَكم إلى المرافقِ**﴾	"إلى" للغاية والانتهاء.	لو كان المراد بـ "إلى" "مع" لوجب غسل اليد إلى الكتف، لتَنَاوُلِ الاسم له. كما يجب إدخال الليل في قوله تعالى: ﴿وأتموا الصيام إلى الليل﴾[4].	لا يجب غسل المرفقين[5].
(1) ﴿**برؤوسكم**﴾	"الباء" للتَّبعيض.	هي للتبعيضِ، لأن دخولها في الموضع الذي يَتَعَدَّى الفعل فيه بنفسه لا وجه له غير التبعيض وإلا كان لغوا. وحملها على الزيادة لا يجوز مع إمكان حملها على فائدة مجددة.	لا يجوزُ المَسْحُ إلا على بعض الرأسِ وهو مُقَدَّمُهُ[6].
(2) ﴿**برؤوسكم**﴾	"الباء" زائدة...أو للاستعانة، أو	«...والظاهر أن الباء فيهنَّ للإلصاق، وقيل...للاستعانة، وإن في الكلام حذفًا وقلبًا؛ فإن "مَسَحَ" يتعدى إلى المُزَال عنه	مع تلك الحالات الإعرابية كلها، يجبُ مسحُ الرأس كله[2].

---

[1]- سورة النساء، الآية: 02.

[2]- سورة آل عمران، الآية: 51.

[3]- هذا رأي الطوسي وآخرين، وهو في تفسيره، وكذا في تفسير ابن عبد البر وآخرين، قال الزمخشري: «فأخذ كافة العلماء بالاحتياط فحكموا بدخولها في الغسل». انظرهُ في الجامع التاريخي لتفسير القرآن الكريم (قرص مدمج).

[4]- سورة البقرة، الآية: 186.

[5]- هذا رأي الزجاج وآخرين، وهو في تفسير الطوسي، وكذا ابن عبد البر، وآخرين، في الجامع التاريخي لتفسير القرآن الكريم.

[6]- قال الطوسي: «وعندنا لا يجوز المسح إلا على مقدم الرأس. وهو المروي عن ابن عمر والقاسم بن محمد، واختاره الطبري». المصدر نفسه. والقول إنَّ الباء من معانيها التبعيض هو قول الكوفيين، والأصمعي، وأبي علي الفارسي، وابن قتيبة وابن مالك. يُنظرُ: "الجنى الداني في حروف المعاني": للمرادي بدر الدين حسن، تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى: 1413هـ / 1992م. ص 43 - 44. وقال أبو البقاء عبد الله بن الحسين بن عبد الله العكبري في إملاء ما مَنَّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، (دون تاريخ) ص: 208: «وقال من لا خبرة له بالعربية: الباء في مثل هذا للتبعيض، وليس بشيء يعرفه أهل النحو، ووجه دخولها أنها تدل على إلصاق المسح بالرأس».

	للإلصاق.	بنفسه، والى المُزيل بالباء، فالأصل امسحوا رؤوسكم بالماء، فقلب معمول: مسح»[1].	
(1) ﴿أَرْجُلَكُم﴾	النصبُ.	عَطْفاً على: ﴿وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمُ﴾ وأما ﴿آمْسَحُواْ بِرُؤُوسِكُمْ﴾ فاعتراضٌ بين المغسولات، للمحافظة على الترتيب الذِّكْري، بكونه دالا على الترتيب الوجودي.	وجوب غسل الأرجل، كما وجب غسل الوجوه والأيدي.
(2) ﴿أَرْجُلِكُم﴾	الخفض.	لمجاورةِ اللفظِ لا للعطفِ، إذ العرب تخفِضُ الكلمةَ لمجاورتها للمخفوض. والأصل في إعرابِ "أرجلَكم" النصب.	وجوب غسل الأرجل، كما وجب غسل الوجوه والأيدي[3].
(3) ﴿أَرْجُلُكُم﴾	الرَّفعُ.	وهي قراءة شاذة، خُرِّجَتْ على أنَّ أرجلكم مبتدأ وخبره محذوف تقديره: "وأرجلكم مغسولة".	وجوب غسل، الأرجل كما وجب غسل الوجوه والأيدي.
(4) ﴿أَرْجُلَكُم﴾	النصبُ.	معْطُوفٌ على موضع الرؤوس، لأن موضعها نصب لوقوع المسح عليها، وإنما جر الرؤوس لدخول الباء الموجبة للتبعيض على ما بيناه.	يجب مسحهما، كما وجب مسح الرأس[4].
(5) ﴿أَرْجُلِكُم﴾	الخفض.	عطفا على ﴿رؤوسِكم﴾ وهذا هو الظاهرُ من النص. ورأى الزجاج أن الإعراب بالمجاورة لا	يجب مسحهما، كما وجب مسح الرأس[5].

---

[2] - قال الطوسي: «...وذهب قوم إلى انه يجب مسح جميع الرأس ذهب إليه مالك». (الجامع التاريخي لتفسير القرآن الكريم).

[1] - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: 123/1. ومذهب سيبويه أيضا أنها زائدة. قال المرادي: «وجعل قوم من ذلك الباء في قوله تعالى "وامسحوا برؤوسكم". وجعلها قوم زائدة. وجعلها قوم للإلصاق على الأصل. وقال بعضهم: إنها باء الاستعانة، فإن مسح يتعدى إلى مفعول بنفسه، وهو المزال عنه، وإلى آخر بحرف الجر، وهو المزيل. فيكون تقدير الآية: فامسحوا أيديكم برؤوسكم. ولم ترد باء التبعيض عند مثبتيها إلا مع الفعل المتعدي. وقد أنكر قوم، منهم ابن جني، ورود باء التبعيض، وتأولوا ما استدل به مثبتو ذلك، على التضمين. قال ابن مالك: والأجود تضمين شربن معنى: روين. وجعل الزمخشري الباء في الآية كالباء في: شربت الماء بالعسل. والمعنى: يشرب بها عباد الله الخمر». ص: 44.

[3] - قال الزمخشري: «...قلت: الأرجل من بين الأعضاء الثلاثة المغسولة تغسل بصب الماء عليها، فكانت مظنةً للإسراف المذموم المنهي عنه، فعطفت على الثالث الممسوح لا لتُمْسَحَ، ولكن لينبه على وجوب الاقتصاد في صبّ الماء عليها». المصدر نفسه.

[4]- قال الطوسي: «وممن قال بالمسح ابن عباس والحسن البصري وأبو على الجُبَّائي ومحمد بن جرير الطبري، وغيرهم... غير أنهم أوجبوا الجمع بين المسح والغسل المسح بالكتاب والغسل بالسنة... وقال عكرمة ليس على الرجلين غسل إنما فيهما المسح. وبه قال الشعبي». قال الطاهر بن عاشور: «وقد أجمع الفقهاء بعد عصر التّابعين على وجوب غسل الرجلين في الوضوء ولم يشذّ عن ذلك إلاّ الإمامية من الشيعة، قالوا: ليس في الرجلين إلاّ المسح، وإلاّ ابن جرير الطبري: رأى التخيير بين الغسل والمسح، وجعَل القراءتين بمنزلة روايتين في الإخبار إذا لم يمكن ترجيح إحداهما على رأي من يرون التخيير في العمل إذا لم يعرف المرجّح». المصدر نفسه.

[5] - الإحالة السابقة نفسها.

		يجوز في القرآن، لأنه من ضرورات الكلام والشعر. وزاد الطوسي أنَّ الإعرابَ بالمجاورة يجوز مع أمن اللبس.	

فهذا نصٌّ واحدٌ بالنظر إلى مَتْنِهِ، ولكنَّ تَعَدُّدَ إعرابِ بَعْضِهِ، نَتَجَ عنهُ تنَوُّعٌ في معانيه، وفيما يُستفادُ منه، فأدَّى ذلك إلى اختلافاتٍ في صُوَرِ الأعْمالِ، وطبائعِ الأحْكامِ. وإنَّنا بِهذه التَّطْبيقاتِ نَرى النَّحْوَ تأويلاً وَعَيَاناً، إذْ يتجَلّى في اخْتِلافِ صُوَرِ أعمال المتوضئين، ما بين مُجَدِّدٍ للوضوء عند كل صلاةٍ، ومَنْ يَقومُ للصلاة بوضوئه السابق. ومن يَغْسِلُ مرفقيه، ومَنْ لا يغسلهما. ومَنْ يمسح بعض رأسه، ومن يمسحه كلَّهُ. ومن يغسلُ رجليهِ، ومن يمسحهما... وهذا طبْعاً بِقَصْرِ النَّظَرِ على القراءات النحوية، دونَ الالتفات إلى الاختلافات اللغوية الأخرى، وكذا الدَّلائِل النَّقْلِيَةِ والرِّوائِيَةِ، المُعتَمَدَةِ سواءً عند هذا الفريق أو ذلك.

إن اخْتِلافَ صُوَرِ الوُضوء وتنَوُّعَها بين المسلمين، منْ صُورِ اختلافِ التَّأويلاتِ النَّحويَةِ. وكذلك الشأن في كثير من قضايا الدين والحياة. وبذلك يكونُ هذا الضَّربُ منَ التَّأويل مُنْتِجاً للتَّعَدُّدِ في الفهمِ، والعلمِ، والعمل. إنه تأويلٌ يَحْتَفِلُ بالمَعنى، ويُدَقِّقُ في صُوَرِهِ الكائنة والممكنة، دون تحْنِيطِ الكلامِ والأفْهامِ داخِلَ جُدُرِ النَّمطية والاِتِّباعِ، وأيضاً دون الوُقوعِ في العبثِ والابتداع. إن كلَّ مَعْنىً يَنْتُجُ عن تأويلٍ نحويٍ مَقْبُولٍ، يُعتَبرُ اجتهاداً، وإبداعا فكريا، وإضافةً نوعيةً للنصِّ موضوعِ القِراءةِ والتحليل. فإذا كان "إعمالُ" التأويل في النحو، يُشَرِّعُ للكَلامِ، ويُوَسِّعُ النَّظَرِيَةَ اللغوية وقوانينَها. فإن "استعمال" النحو في التأويل، يُشَرِّعُ قَوانينَ التَدَيُّنِ والاجتماعِ، ويُوَسِّعُ نَظْرَتَنا للوُجُودِ والحياة، بِتَوْسيعِ مَدارِكِ فَهْمِنا وعِلْمِنا.

خاتمة:

لقد قصدنا بالتَّمييز بين "الإعمال" و"الاستعمال" في هذا المقال، إلى التوكيد على أن الصيغة الأولى تدلُّ على كون التأويل في النَّحْوِ، آلَةً نَظَرِيَةً وخِطَّةً منهجيةً؛ بينما تشير الصيغة الثانية إلى اعتبار "علوم اللغة"، والنحو خاصةً، وسيلةً عَمَلِيَةً تطبيقية في النظر اللغوي النحوي. وبذلك يُنتِجُ التأويلُ - في الصيغة الأولى - النحوَ، بينما تُستَعمَلُ الصيغةُ الثانيةُ، للدَّلالةِ على تَوْظيفِ النحوِ في إنتاجِ "التأويل"؛ من حيثُ هو فهمٌ، ومعانٍ، ودلالاتٌ، وأعمالٌ نصِّيةٌ. وبذلك يكون النحوُ في الصّيغة الأولى موضوعا للتأويل، بينما يكون في الصيغة الثانية آلةً لهُ. أما التأويلُ في الأولى فيكون آلةً للنحو، ويكونُ في الثانية موضوعاً له. ويَقْضي هذا التَّمْييزُ من جهة أخرى، بِتَمَايُزِ مَفْهومِ التأويلِ ما بينَ الصيغتينِ والاستعمالين.

إنَّ معنى التأويل في الصيغة الأولى: هو الآلةُ النَّظريةُ والمنهجُ الفكريُ المُعْتَمَدُ في تأسيسِ قواعِدِ النحو وإنتاجها. وذلك بتقويمِ ما اعتُبِرَ من الكلامِ: (شاذاً، أو نادِراً، أو بعيداً، أو قبيحاً...). فالتأويلُ بهذا المَعْنى عندَ النحاةِ، مَظْهَرٌ من مظاهِرِ تعزيز الأصل، والنصِّ، والقاعدة؛ بما لا يشوش على القواعد، أو يضعف مواقفها. وهذا هو تطبيق قول أبي حيان السابق: «التأويلُ إنما يَسُوغُ إذا كانت الجادَّة على شيء، ثم جاء شيء يخالفُ الجادَّةَ، فيُتَأوَّل، أما إذا كان لغةَ طائفةٍ من العربِ، لم يُتَكَلَّم إلا بها، فلا تأويلَ»[1].

وأما ثانيا: فالتأويلُ هو مَآلاتُ النظرِ النَّحْوِيِّ ودلالاتُهُ في النصِّ أو الخِطاب، باتِّخاذِ قواعد النحو ونظامِه ومُصْطلحاتِهِ، وسيلةً تحليليةً تطبيقيةً، لاستِخْراجِ مَعْنىً مُتأوَّلٍ واستنباطه بتجاوزِ معنىً ظاهرٍ؛ أو لِتَرْجيحِ أحد المعاني الظاهرة أو الباطنة على الأخرى؛ وهذا يقتضي كذلك ردَّ أحدِ المعنيينِ ودفْعَهُ بعِلَّةٍ نحوية، مما يجعلُ القوانينَ النحويةَ مُتَحَكِّمَةً في رِقَابِ المعاني، ومُمْسِكَةً بِزِمَامِ الدلالاتِ.

كما أنَّ تلك المآلاتِ النظرية المفهومية، إما تكونُ بالنصِّ على المعنى المعقولِ والظاهر، بقوةِ المنطقِ والنسقِ، على حساب معنىً آخرَ ظاهرٍ، لكنه بعيدٌ أو مُستحيلٌ، وهذا هو المسمى تَأويلا عقيماً، بِانْصِرافِهِ عن فائدة المعنى إلى طريقة نقله. أو تكون تلك المآلات، بترجيحٍ نحويٍّ لواحدٍ من جملة المعاني المُحْتَمَلَةِ في النصِّ؛ أو بِالأَوْلِ إلى ما يُظَنُّ أَنَّهُ المَعنى الأَصْلُ والأَوَّلُ. وهذا هو تحقيقُ ما اعتبرناه - من قبلُ - دائرةً تأويليةً، تربط بين خَطَّيْ النَّحْوِ والتأويل، حيثُ التأويلُ يُنتِجُ النحوَ، ويَتَحَكَّمُ فيهِ نَظَرِيا، والنَّحوُ كذلك يُنتِجُ التأويلَ النَّصيَّ، ويُوَجِّهُ معنى الخطاب ودلالاته؛ حتى يتبلور في قيمٍ فعليةٍ، وأحكام عمليةٍ.

فلا غرابة إذن في أن يكون النحوُ نفسُهُ أيضا، ضربا من التأويلِ، بما أنه واقعٌ بينَ تأويلَيْنِ، أحدهما سابقٌ لهُ، والثاني ناتجٌ عنهُ. إنَّ علمَ النحو، هو حاصلُ الاستقراء والاستخراجِ والاستنباطِ والقياسِ والتعليلِ؛ بغاية الاهتداءِ إلى تأليفِ ما خَفيَ من الأجزاءِ المُؤَلِّفَةِ للنظامِ، وهذه أفعالٌ ذِهْنِيَةٌ تحويلية تحليلية تأويلية. فالنحو هو ناتج تأويل الكلام الأصلِ، وهو صورةُ معنى الكلامِ، وآلَتُهُ.

وكما بَيَّنا التمايزَ المقصودَ بين الصيغتين، نشير إلى التَّكامُلِ الناشِئِ عنهما في هذا الشأن؛ ذلك بأننا قد أوْكَدْنا من قبلُ، أنَّ مِن أهمِّ ما يُفْضي إليه "إعمالُ" التأويل في النحو، هو صياغة الأصول أو "مجموعُ القواعد" البانية للنِّظامِ الذي هو أساسُ النَّظَرِ إلى علاقة المتكلم باللغة، وعلاقة المتخاطِبين بالأشياءِ، والمعاني أو الحقائقِ؛ أي تحديدُ نوعِ علاقةِ الإنسان بالوجود والموجودات. وبهذا، نرى أنَّ "إعمال" التأويل في بناء قواعد النحو ومنظومة اللغة وطرائق الكلام، هو أساس استعمال "علوم اللغة" في تأويل النصوص والكلام جملة. فكأننا تأوَّلنا الكلامَ لِاسْتِنْباطِ القاعدةِ وتَقْنينِها، حتى إذا تأسَّسَتِ القواعِدُ وصارتْ أركاناً للنِّظامِ، وصُوَراً لِمِعْيارية الأصول، سَعَيْنا بعد ذلك –ولا نزالُ– إلى ردِّ ما نَتَلَقَّاهُ من الكلام والخِطاباتِ،

[1]- الاقتراح في علم أصول النحو: جلال الدين السيوطي، قرأه وعلق عليه الدكتور محمود سليمان ياقوت، ص: 158.

وإرجاعِها إلى منظومَة القواعدِ السَّابقة، بالاعتماد على ما يُتيحُهُ النحوُ نفسُه من إمكانات تركيبيةٍ، وتقديريةٍ، وسماعيةٍ، وقياسية وغيرها... وكلما اختلفت المنطلقات النحوية، وتَعَدَّدَتْ نَظَراتُ أصحابِ تلك المنطلقات، إلاّ وتتعدد التأويلات، وتتنوع الفُهُومُ وتتفرَّعُ.

وعلى قدر كفاءةِ النُّحاةِ في انْتِحاءِ النصوص والكلامِ واستنباط المعاني، وتوليدها وتأليفها، يكون ابتكارهم واجتهادُهُم، والأبهى والآنقُ، هو لمّا تكون آراؤهم كلُّها وعلى اختلافِها، مُحْتَمَلَةً وممكنة، فتتوسع قاعدة العمل، وتتكامل الآراء المتعددة في أفق الرؤيا الواحدة.

✓ المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم: برواية ورش.**

- **الأشباه والنظائر:** جلال الدين السيوطي، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثالثة: 1404هـ/ 1984م.

- **أصولُ التفكير النحوي:** د. علي أبو المكارم، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة: الطبعة الأولى: 2006م.

- **أصول النحو العربي في نظر النحاة ورأي ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث:** د. محمد عيد، عالم الكتب القاهرة، الطبعة الرابعة: 1410هـ/1989م.

- **الإغراب في جدل الإعراب ولمع الأدلةِ:** ابن الأنباري أبو البركات عبد الرحمن بن محمد، تحقيق سعيد الأفغاني، دار الفكر، دمشق: 1957م.

- **الاقتراح في علم أصول النحو:** جلال الدين السيوطي، قرأه وعلق عليه الدكتور محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة: 1426هـ – 2006م.

- **الألسنية العربية: (الجزء 2): النحو الجملة الأسلوب"**: الدكتور ريمون طحان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية: 1981م.

- **إملاء ما مَنَّ به الرحمن من وجوه الإعراب والقراءات في جميع القرآن**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دون تاريخ).

- **الإيضاح في علل النّحو:** عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي الزجاجي، أبو القاسم ، تحقيق د.مازن المبارك، دار النفائس، بيروت، الطبعة الرابعة: 1982م.

- **التأويل النحوي في القرآن الكريم:** الدكتور عبد الفتاح أحمد الحموز، مكتبة الرشد، الرياض، الطبعة الأولى: 1404هـ/1984م.

- **التنبيه على التصحيف والتحريف:** أبو عبد الله حمزة بن الحسن الأصفهاني المؤدب، تحقيق محمد أسعد طلس، راجعه أسماء الحمصي وعبد المعين الملوحي، دار صادر، بيروت، دمشق، الطبعة الثانية: 1412هـ / 1992م.

- **الجامع التاريخي لتفسير القرآن الكريم**: مؤسسة البحوث والدراسات العلمية (مبدع)، المملكة المغربية، فاس: الإصدار الأول: 1432 هـ / 2011 م. (قرص مدمج).

- **الجنى الداني في حروف المعاني**: بدر الدين حسن المرادي، تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى: 1413هـ / 1992م.

- **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**: عبد القادر بن عمر البغدادي، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثانية: 1404هـ / 1984م.

- **الخصائص**: أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية. الطبعة الثالثة: 1986.

- **دلائل الإعجاز:** الإمام عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية: 1410هـ = 1989م.

- **ديوان أبي الطيب المتنبي**، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار الفكر، بيروت، لبنان: 1423هـ / 2003م.

- **الرد على النحاة:** ابن مضاء أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن اللخمي القرطبي، تحقيق الدكتور محمد إبراهيم البنا، دار الاعتصام، الطبعة الأولى: 1399هـ/1979م.

- **الرد على النحاة:** ابن مضاء أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن اللخمي القرطبي، تحقيق الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية: 1982م.

- **شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، وهو المسمى: "منهج السالك إلى ألفية ابن مالك":** حققه وشرح شواهده: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، الطبعة الثانية: 1358هـ / 1939م.

- **شرح التصريح على التوضيح، أو التصريح بمضمون التوضيح في النحو:** شرح الشيخ خالد بن عبد الله الأزهري على أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، للإمام العلامة جمال الدين أبي محمد بن عبد الله بن يوسف بن هشام الأنصاري، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى: 1421 هـ – 2000م.

- **شرح الكافية الشافية:** ابن مالك (672هـ) (الإمام العلامة جمال الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الجياني)، تحقيق د. عبد المنعم هريدي، طبعة جامعة أم القرى مكة المكرمة: 1402هـ.

- **الشعر والشعراء:** أبو محمد عبد الله بن مسلم، ابن قتيبة، قدم له الشيخ حسن تميم، وراجعه وأعد فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، الطبعة الرابعة: 1412هـ / 1991م.

- **صحيح البخاري: أبو عبد الله البخاري**، (النسخة اليونينية)، مطبعة البابي الحلبي، مصر: 1377 هـ.

- **الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**: الإمام يحيى بن حمزة العلويّ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان: 1403 هـ - 1982 م.

- **عمدة القارئ شرح صحيح البخاري**، أبو محمد محمود بن أحمد بن موسى بن أحمد بن حسين الغيتابي الحنفي بدر الدين العيني، 87/2. دار إحياء التراث العربي، بيروت، (دون تاريخ).

- **الكتاب: (كتاب سيبويه):** سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، باب علمِ ما الكَلِمُ من العربية، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الثالثة: 1408هـ / 1988م.

- **كتاب الشعر، أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب:** أبو علي الفارسي، تحقيق وشرح الدكتور محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي بالقاهرة: الطبعة الأولى: 1408هـ / 1988م.

- **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل:** أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، ترتيب وضبط وتصحيح محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى: 1415 هـ - 1995م.

- **الكواكب الدراري في شرح صحيح البخاري:** محمد بن يوسف بن علي بن سعيد شمس الدين الكرماني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثانية: 1401 هـ - 1981 م.

- **اللُّبابُ في علوم الكتاب:** الإمام أبو حفص عمر بن علي، تحقيق وتعليق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود والشيخ علي محمد معوض، شارك في تحقيقه برسالته الجامعية د. محمد سعيد رمضان حسن ود. محمد المتولي الدسوقي حرب، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى: 1419هـ / 1998م.

- **"اللغة حياة.. صيغة «استفعل» مفتوحة المعاني"**: مقال مصطفي الجوزو، مجلة العربي، العدد: 611 – 2009/10. وزارة الإعلام، الكويت.

- **اللغة العربية معناها ومبناها**: الدكتور تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء: (دون تاريخ).

- **المصدر المؤول بحث في التركيب والدلالة:** د. طه محمد الجندي، دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الأولى: 1999م.

- **معجم مقاييس اللغة:** أبو الحسين أحمد بن فارس، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى: 1411هـ – 1991م.

- **مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب**، الإمام ابن هشام الأنصاريّ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا - بيروت: 1992 م.

- **المفصل في علوم العربية:** أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق سعيد محمود عقيل، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى: 2003 م.

- **المقرب:** ابن عصفور علي بن مؤمن بن محمد الأندلسي، تحقيق أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مطبعة العاني، بغداد (دون تاريخ).

- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**: أبو الحسن حازم القرطاجنّي، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة: 1986م.

- **النحو الغائب، دعوة إلى توصيف جديدٍ لنحو العربية في مقتضى تعليمها لغير الناطقين بها:** عمر يوسف عكاشة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى: 2003م.

- **نظرية الأصل والفرع في النحو العربي:** الدكتور حسن خميس الملخ، دار الشروق، عمان، الأردن، الطبعة الأولى: 2001م.

- **نظرية العامل في النحو العربي (دراسة تأصيلية وتركيبية):** الدكتور مصطفى بن حمزة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى: 1425هـ / 2005م.

- **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع:** جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى: 1418هـ / 1998م.

تكامل المعارف اللسانية والبلاغية في تلقي النص الشعري في النقد العربي القديم

د. لخلافة كريم*

تقديم:

إن الباحث في النقد العربي القديم وفي قضاياه ومباحثه، ليسجل بإعجاب غناه بالمعارف الأدبية واللغوية والبلاغية والنقدية. فالنقاد العرب القدامى تميزوا في معالجة معظم القضايا الأدبية والنقدية وفي تلقيهم للأدب العربي القديم شعرا ونثرا بتكامل العلوم والمعارف وتساندها. وهذا ما جعل نصوصهم النقدية وأبحاثهم الأدبية غنية بالمعارف والعلوم. فعليها يعتمدون في خطابهم النقدي الحجاجي، وإليها يرجعون عند اختلافهم وفي ردودهم على محاوريهم. مما جعل نصوصهم النقدية معينا لا ينضب لكل من يريد البحث في خطاب التكامل المعرفي وأثره في التلقي.

وقد حظي الشعر العربي القديم بنصيب وافر من هذا النوع من التلقي المبني على التكامل المعرفي عند الناقد. لذلك سأحاول في هذا البحث الكشف عن تكامل المعارف اللغوية والبلاغية في تلقي الشعر العربي القديم، من خلال كتب النقد التطبيقي، من خلال نموذجين:

أولهما كتاب الموازنة لأبي القاسم الآمدي، وثانيهما كتاب شرح ديوان الحماسة لأبي علي المرزوقي، باعتبارهما كتابين في النقد التطبيقي. الأول من أبرز كتب النقد التطبيقي في القرن الرابع الهجري. والثاني من أبرز شروح الشعر العربي القديم.

فما هي تجليات تكامل المعارف اللسانية والبلاغية في هذين النموذجين النقديين؟

1- التكامل المعرفي في النقد الأدبي العربي القديم:

بدأ النقد الأدبي العربي القديم خطواته نحو التطور منذ بداية القرن الثالث الهجري. وقد ساهمت عدة عوامل في هذا التطور، وفي خصوبة وتنوع معارف النقاد، الذين صاروا يجمعون بين الموروث القديم والوافد الجديد، يقول طه أحمد إبراهيم: "لم تعرف الحياة الأدبية والعلمية عند العرب عهدا خصبا بالرجال والأفكار ومختلف الأمزجة، كما عرفت في صدر الدولة العباسية، فقد كانت فيها ضروب شتى من التفكير وضروب شتى من البحوث، وقد كان فيها ولوع بالمعرفة، وانصراف إلى العلوم والفنون في قوة

* أستاذ باحث، مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف، الكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس-المغرب.

وإيمان... وما انقضى عصر الرشيد حتى كانت العلوم اللسانية والشرعية قد دونت، وحتى ألم العرب بكثير من أفكار الأمم الأجنبية وطرقها في البحث والتحليل. وهذه الحياة العلمية المتشبعة هي التي انبتت الجاحظ، وسهل بن هارون، وأبا تمام، وابن الرومي وغيرهم من الكتاب والشعراء، وهذه الحياة العلمية أثرت في النقد تأثيرا بعيدا لا في ظواهره فقط ولا في أشكاله، بل في جوهره وحقيقته، وفي الأمزجة التي يصدر عنها، وفي الثقافة التي ينحدر منها."[1]

لقد أصبح النقد الأدبي منذ القرن الثالث يقوم على علوم النحو واللغة والعروض والبلاغة وعلم الكلام والتبحر في الثقافة والفلسفة والمنطق وسائر العلوم والفنون، وكل ما له دخل في الذهن العربي ومن المعارف الأجنبية. فلم يعد النقد في هذا القرن نقدا بسيطا هينا كما كان، وإنما صار نقدا متشعب النواحي، مختلف الأمزجة، أصبح نقدا دقيقا متأثرا بكل ما جاء به العلم في صدر الدولة العباسية فضلا عن الموروث القديم.

وهكذا أصبح النقد عند نقاد القرن الثالث يقوم إذن على دعامتين اثنتين:

- الموروث النقدي والعلمي؛
- الوافد الجديد من بلاغة ومنطق وفلسفة وجدل.

وفي القرن الرابع الهجري أصبح النقد الأدبي مظهرا واضحا للتكامل المعرفي، إذ نجد فيه آثار اللغويين والنحاة والبلاغيين وآراء العلماء الرواة والموروث النقدي القديم. كما نجد فيه الوافد الأجنبي الجديد كالفلسفة والمنطق اليونانيين. وهذا ما أثمر مكتبة نقدية غنية، جمعت بين النقد النظري والنقد التطبيقي. ويتجلى هذا التكامل المعرفي كذلك في طبيعة القضايا التي خاض فيها هؤلاء النقاد، مثل قضية اللفظ والمعنى، وقضية الطبع والصنعة، وقضية القدماء والمحدثين، وقضية عمود الشعر العربي، وقضية إعجاز القرآن، وقضية الموازنة بين الشعراء، وقضية السرقات الأدبية، وغيرها من القضايا.

يقول طه أحمد إبراهيم: " كان النقد في القرن الرابع خصبا جدا، كان متسع الآفاق، متنوع النظرات، معتمدا على الذوق الأدبي السليم، مؤتنسا بمناحي العلم في الصورة والشكل لا في الجوهر والروح. إنْ حلل فبذوق سليم، وإن علل فبمنطق شديد، وإن عرض لفكرة أتى على كل ما فيها."[2]

ويقول في وصف نقاد القرن الرابع الهجري وفي إلمامهم بمبادئ النقد التي ترسخت منذ القرن الثالث: "إن نقدة القرن الرابع هم استمرار وامتداد للذين جروا في النقد على الأصول العربية في القرن الثالث. امتداد للغويين وللنقدة الأدباء مجتمعين، فليسوا كاللغويين عكوفا على القديم، ونفورا من

---

[1]- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص: 111 – 112.

[2]- المرجع نفسه ص: 134.

المحدث، وليسوا كالأدباء يفهمون الشعر المحدث فهما لا يكشف سره، ولا يوضح علله، ولا يبين مراميه، وإنما هم صنف جمع بين الذوقين، وأخذ من الطريقتين، تضلع في القديم، وأَلِفَ الحديث، واعتمد على الذوق في فهم الأدب، وأنس بما شاع في عصره من أساليب الجدال فصاغ فيها كل ما اهتدى إليه من نظرات وأحكام."[1]

2- التكامل المعرفي في كتاب الموازنة للآمدي:

2- 1- أهمية كتاب "الموازنة" في تراثنا اللغوي والنقدي والبلاغي:

إن المتفحص للمكتبة النقدية العامرة التي خلفها نقاد القرن الرابع الهجري ليستطيع أن يميز في تلك المصنفات بين اتجاهين نقديين:

- يمثل أولهما النقد النظري الذي يهتم بدراسة فن القول شعره ونثره، والوقوف على خصائصه، والبحث في أصول نقده وقواعده، وقد وصلت إلينا مجموعة كبيرة من الكتب التي شغلت بالجانب النظري، كـ "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، وكتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري.

- ويتجلى ثانيهما في الكتب التي تمثل النقد التطبيقي، الذي تناول الشعر والشعراء بدراسة علمية شاملة وموسعة وتستند على عدد من الأسس الموضوعية والمقاييس، ككتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني، وكتاب الموازنة للآمدي، وكتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، إضافة إلى عدد غير قليل من الكتب التي تبحث في مسألة السرقات الشعرية بحثا علميا يجمع بين النظرية والتطبيق.

يقول محمد خير: "وقد كانت صلة نقادنا القدماء بهذا الاتجاه التطبيقي وثيقة جدا منذ وقت مبكر من الزمن، إذ تعود أوائل الكتب المؤلفة في الشعر والشعراء، أو النقد التطبيقي بأبسط صوره ونماذجه، إلى أوائل عهدهم بالتأليف في الأدب والنقد، ويعد كتاب أبي عبيدة(ت210هـ) في "الشعر والشعراء" من أقدم ما نعرفه من هذه الكتب، ثم توالى التأليف في هذا الاتجاه بعد ذلك، حتى بلغت الكتب المؤلفة في الشعر والشعراء وطبقاتهم أو الموازنة بينهم حوالي خمسة وعشرين كتابا قبل نهاية القرن الرابع للهجرة."[2]

ويعد كتاب "الموازنة "لأبي القاسم الحسن بن يحيى الآمدي من أهم كتب النقد التطبيقي المؤلفة في القرن الرابع الهجري. ذلك أن صاحبه سلك منهجا متميزا في نقد الشعر من خلال الموازنة بين شاعرين مشهورين شُغِلا الناس بهما : أبو تمام والبحتري. فقد قارن بين الشاعرين في عدة جوانب فنية: في التشبيه والاستعارة والمجاز وبناء القصيدة والنظم وقضايا اللفظ والمعنى والسرقات وغيرها.

---

[1]- تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص: 134 - 135 .

[2]- فصول في النقد العربي وقضاياه، محمد خير شيخ موسى ص: 45-46.

وكان في كل ذلك يورد أبياتا لكل منهما، ثم يحلل ويبرز مواطن التميز أو التقصير ثم يحكم بالسبق لأحدهما. والمتتبع لهذه الموازنات يصادف تكاملا معرفيا لافتا عند الآمدي، فهو يستثمر المعارف النحوية والبلاغية والعروضية والشعرية والنقدية وغيرها من المعارف للمقارنة والموازنة بين الشاعرين. والمتتبع لأبواب الكتاب يدرك هذا التكامل.

2- 2- من مظاهر التكامل المعرفي عند الآمدي في الموازنة:

إن الباحث في كتاب الآمدي يجده متميزا بتوظيف المعارف اللغوية والنحوية والبلاغية في تقويم شعر أبي تمام والبحتري، فنجده بعد شرح المفردات التي تبدو له في حاجة إلى شرح، يقف عند الجانب التركيبي للبيت، كالحذف والتقديم والتأخير، ويناقش الشاعر مناقشة عميقة في ما قام به، وهل كان موفقا أم مخطئا، وكل ذلك في ضوء قواعد النحو والصرف. وبعد التحليل والتفسير نجده يكثر من الاستدلال بأبيات لشعراء آخرين للموازنة وبيان المذهب المطلوب اتباعه في الشعر.

ومن صور ذلك تعليقه على بيت لأبي تمام فيه حذف لمكونين أدى إلى خلل في البيت:

قال أبو تمام:

يدي لمن شاء رهنٌ لم يذق جرَعا * منْ راحتيْكَ درى ما الصابُ والعسلُ**

قال الآمدي: "لفظ هذا البيت مبني على فساد، لكثرة ما فيه من الحذف، لأنه أراد بقوله "لمن شاء رهن" أي أصافحه وأبايعُه معاقدة أو مراهنة إن كان لم يذق جرَعا من راحتيك درى ما الصابُ والعسلُ. ومثل هذا لا يسوغ، لأنه حذف "إنْ" التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط، وحذف "مَنْ" وهو الاسم الذي صلته "لم يذق" فاختل البيت وأشكل معناه."[1]

وقد استدل أبو القاسم الآمدي على الحذف في اللغة العربية بشواهد من الذكر الحكيم ومن الشعر العربي القديم، وبين أنها صحيحة جيدة لأنها جاءت لأغراض بلاغية وتداولية، فهي جاءت إما اختصارا أو لأن في الكلام ما يدل على المحذوف أو لعلم المخاطب بالمحذوف. ليس هذا فحسب بل إن الآمدي يصر على رفض الحذف في هذا البيت مهما كان التأويل، يقول: "فإن تأول متأول هذا البيت على ألفاظ أخر محذوفة غير اللفظ الذي ذكرته، فالاختلال بعد قائم، (فيه) لكثرة ما حذف منه، وسقوط الدليل عليه."[2]

إن الآمدي يشير بذلك إلى شرط مهم من شروط الحذف عند النحاة، وهو أن يقوم عليه دليل. فقد تناول النحاة العرب القدامى مسألة الحذف في اللغة العربية فوقفوا عند أسبابها وأغراضها ومجالاتها.

---

[1]- الموازنة: 190/1.

[2]- المصدر نفسه: 1/ 192.

وقد دفعهم حديثهم عنها إلى وضع أصول في تقدير المحذوف ووضعوا شروطا لصحة الحذف وهذا ما نجده بشكل مفصل عند ابن هشام الأنصاري الذي لخصها في ثمانية شروط هي كالتالي:

- وجود دليل حالي أو مقالي؛
- ألا يؤدي إلى اللبس؛
- ألا يكون المحذوف كالجزء؛
- ألا يؤدي الحذف إلى اختصار المختصر؛
- ألا يؤدي إلى نقض الغرض كأن يقع الحذف والتوكيد معا؛
- ألا يكون المحذوف عوضا عن شيء محذوف؛
- ألا يكون عاملا ضعيفا؛
- ألا يؤدي الحذف إلى تهيئة العامل للعمل وقطعه عنه، ولا إلى إعمال العامل الضعيف[1].

وإذا عدنا إلى بيت أبي تمام، وجدنا الغموض فيه واضحا بسبب حذف مكونين لم يقم عليهما دليل. وفي التحليل التركيبي والتفسير الذي قدمه الآمدي دليل على تساند المعارف في تلقي الشعر ونقده وتكاملها عنده. فالحذف من المسائل التركيبية التي تحدث كثيرا في الجمل في اللغة العربية. وهي ظاهرة لها أبعاد تركيبية ودلالية وتداولية وبلاغية. وكلما كان التفسير متكاملا كلما كان غنيا ومقنعا.

ومما فسد نظمه عند الآمدي من شعر أبي تمام قوله:

وكلما أمسَتِ الأخطارُ بينهمُ * هلْكى تبين منْ أمسى له خطرُ**

لو لم تُصادِفْ شِياتُ البهْمِ أكثرَما * في الخيلِ لمْ تحمد الأوضاحُ والغرَرُ**

قال الآمدي: "فالأوضاح: هي البياض في الأطراف، وقد تكون أيضا في البهم، وكذلك أيضا الغرر قد توجد في البهم كثيرة، وهذا فساد في ترتيب البيت،... [وإنما كان يصح نظم الكلام لو لم توجد الأوضاح والغرر في البهم]، حتى تكون مخصوصة بالخيل، فيقول: لو لم تعدم الأوضاح والغرر في البهم لما حمدت في الخيل، فأما أن توجد شيات البهم في الخيل كثيرا أو شيات الخيل في البهم دائما، فليس هذا بموجب حمد الأوضاح والغرر في الخيل، لأن الأوضاح والغرر موجودة (أيضا) في الغنم."[2]

فالبيت حسب الآمدي فيه فساد بسبب رتبة المكونات، فـ"الأوضاح والغرر"، مكونان في الجملة كان ينبغي تقديمهما حتى يستقيم المعنى. وقد بدأ الآمدي تعليقه على البيت بوقفة معجمية مع بعض مغاليقه ثم انتقل إلى التحليل التركيبي، مما يظهر تداخل المعارف اللغوية والنحوية وتكاملها عنده.

---

[1]- مغني اللبيب: 692/2 وما بعدها

[2]- الموازنة: 205/1 -206.

ومما انتقده الآمدي في شعر أبي تمام لسوء نسجه وتعقيد نظمه ووحشي ألفاظه قوله:

يومٌ أفاضَ جوىً أغاضَ تعزّيا * خاضَ الهوى بحْرَيْ حِجاهُ المُزْبِدِ**

قال الآمدي: "فجعل اليوم أفاض جوى، والجوى أغاض تعزيا، والتعزي موصولا به "خاض الهوى" إلى آخر البيت؛ وهذا غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه، مع أنه قال "أفاض" و"أغاض" و"خاض" [وهي] ألفاظ أوقعها في غير مواقعها. وأفعال لائقة بغير فاعلها، وإن كانت مستعارة؛ لأن المستعمل في هذا أن يقال: قد علم ما بفلان من جوى، وظهر ما يكتمه من هوى، وبان عنه العزاء أو ذهب عنه التعزي، فأما أن يقال: فاض الجوى، أو أفيض، أو غاض التعزي أو أغيض؛ فإنه - وإن احتمل ذلك على سبيل الاستعارة - قبيح جدا."[1]

اعترض الآمدي على هذا البيت من عدة وجوه:

- أولها شدة تعلق ألفاظه بعضها ببعض، تعلقا أدى إلى التعقيد.

- وثانيها طبيعة الأفعال المسندة إلى غير فاعلها، حتى وإن كانت مستعارة، فهي قبيحة عنده.

وهذا تمحل واضح من طرف الآمدي في نقد هذا البيت، فكيف يرفض إسناد هذه الأفعال ويقول إنها غير لائقة بفاعليها، وهو يعرف أنها مستعارة؟ والاستعارة يجري فيها مثل هذا في كلام العرب. ومما يدل على تحامله على أبي تمام أيضا رفضه أن يكون الحِجى مزبدا، وهو استعارة واضحة. بل يرفض كذلك خوض الهوى بحر التعزي، وعَدَّه " معنى في غاية البعد والهجانة"، والاستعارة في هذا البيت، رغم ما فيها من مبالغة، لا تستدعي هذا الاعتراض الصادر عن الآمدي. بل إن البيت ليس معيبا في نظمه وترتيب ألفاظه إلى الحد الذي يجعل الناقد يصفه بأنه " غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه".

وقد استمر الآمدي يجادل ويحاج ويستدل على موقفه قائلا: "فإن قال قائل: إن هذا الذي أنكرته وذممته في الأبيات المتقدمة وفي هذا البيت: من شدة تشبث الكلام بعضه ببعض، وتعلق كل لفظة بما يليها، وإدخال كلمة من أجل أخرى تشبهها وتجانسها – هو المحمود من الكلام، وليس من المعاظلة في شيء، ألا ترى أن البلغاء والفصحاء لما وصفوا ما يستجاد ويستحب من النثر والنظم قالوا: هذا كلام يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض؟

قيل هذا صحيح من قولهم، ولم يريدوا به هذا الجنس من النثر والنظم، ولا قصدوا هذا النوع من التأليف، وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها، وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها: إما على الاتفاق، أو التضاد، حسبما توجبه قسمة الكلام، وأكثر الشعر الجيد هذه سبيله، وذلك نحو قول زهير بن أبي سلمى:

---

[1]- الموازنة: 1/ 296.

سئمت تكاليف الحياة، ومنْ يعشْ * ثمانينَ حولاً لا أبا لك يسأمِ**

لما قال: "ومن يعش ثمانين حولا" وقدم في أول البيت "سئمت" اقتضى أن يكون في آخره "يسأم"..."[1]

وقد جاء الآمدي بعدة أبيات للشعراء القدامى ثم قال: "فهذا هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجُزِه، فالشعر الجيد - أو أكثره - على هذا مبني..."[2]

إن المتأمل في نصوص أبي القاسم الآمدي؛ ليسجل بإعجاب غنى معارفه في تحليله النص الشعري، موضوع النقد، فهو يوظف معارفه النحوية البلاغية والنقدية في تفسير موقفه من شعر أبي تمام والبحتري. فنجد في كلامه حديثا عن الإسناد بين المكونات، وعن الاستعارة وشروطها لتكون مقبولة، كما نصادف عنده حديثا عن المعاظلة في الكلام، وعن المشاكلة، وعن اللفظ والمعنى، وهل استقام النظم للشاعر أم لا، وهي مفاهيم نقدية معروفة في نقدنا العربي القديم.

وذلك بمنهج علمي رصين يتميز بقدرات هائلة على الاستدلال والحجاج والتحليل والتعليل والمقارنة والموازنة. وكل ذلك وفق مقاييسه النقدية التي تعكس تأثره بمحيطه النقدي، وبمبادئ عمود الشعر.

فمشاكلة اللفظ للمعنى مثلا؛ بند من بنود عمود الشعر عند النقاد القدامى، وقد فسره الآمدي في هذا النص ووضحه: "وإنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها، وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها: إما على الاتفاق، أو التضاد، حسبما توجبه قسمة الكلام".

والمعاظلة في الكلام عيب من عيوب الشعر عندهم، وقد جاء في كلام عمر بن الخطاب رضي الله عنه في وصف شعر زهير: "إنه كان لا يعاظل في الكلام". وقد توقف الآمدي عند هذا الوصف وأفاض في شرحه وتوضيحه.[3] ثم بين في الصفحات الموالية أن أبا تمام يعاظل في الكلام. ثم استشهد بأبيات للشعراء القدامى وأثنى على شعرهم، وحكم عليهم بالإجادة قائلا: "فهذا هو الكلام الذي يدل بعضه على بعض، ويأخذ بعضه برقاب بعض، وإذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجُزِه، فالشعر الجيد – أو أكثره – على هذا مبني..."

والذي ساق الآمدي إلى هذا التحليل والتفسير والمقارنة والحجاج هو حكمه على بيت أبي تمام السابق "بسوء نسجه وتعقيد نظمه ووحشي ألفاظه". وهو حكم تتداخل فيه جوانب تركيبية تتعلق بنسج البيت أو نظمه ورتبة مكوناته، وعدم المعاظلة في الكلام، وجوانب لغوية وبلاغية تتعلق بفصاحة الألفاظ

---

[1]- الموازنة: 1/297-298.

[2]- المصدر نفسه 1/299.

[3]- الموازنة: 1/293، قال الآمدي: وهي (أي: المعاظلة): مداخلة الكلام بعضه بعض، وركوب بعضه لبعض.

كبند من بنود عمود الشعر. وقد دفع هذا الحكم الآمدي إلى حشد معارفه اللغوية والبلاغية والنقدية لتأكيد موقفه.

إن الباحث في كتاب الموازنة يجد أن أبا القاسم الآمدي وظف معارف لغوية وبلاغية متنوعة في تلقيه شعر ابي تمام والبحتري. وقد شملت موازنته بين الشاعرين جوانب فنية أخرى، إذ توقف عند رديء الاستعارات وبحث في قضايا النظم واللفظ والمعنى والوزن والقافية عند الشاعرين، ووازن بينهما في بناء القصيدة، ونبه على جيد كل شاعر منهما في ذلك ورديئه، مقارنا وموازنا بينهما ومع غيرهما من الشعراء القدامى. كل ذلك وفق مقاييسه النقدية التي جاءت منسجمة مع محيطه النقدي والبلاغي.

وخلاصة القول إن كتاب الموازنة للآمدي قد قدم لنا نموذجا متميزا للتكامل المعرفي في تلقي النصوص الشعرية القديمة. فقد كشف لنا الآمدي في كتابه عن سعة اطلاعه، وعن قدرته على البرهنة والحجاج والاستدلال على أحكامه ومواقفه اعتماد على المعارف اللغوية والبلاغية والنقدية المتنوعة. لذلك فقد أشاد بعمله كثير من الدارسين، يقول محمد خير موسى: "ومهما يكن من أمر فإن هذه الموازنة قد بنيت على أسس منهجية واضحة ومحددة، على الرغم مما يمكن أن يكون فيها من ثغرات، وارتكزت على مبادئ قوية تقوم على المقارنة والتحليل والتعليل، وكشفت عن ثقافة الآمدي الواسعة، فعُدَّ كتابه "وثيقة في تاريخ النقد العربي"، وعُدَّ مؤلفه "زعيم النقد العربي الذي لا يدافع" كما يرى بعض الدارسين."[1]

3- تكامل المستويات اللسانية والبلاغية في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي:

3-1- أهمية شروح الشعر في النقد العربي القديم:

تعد شروح الشعر العربي القديم من مصادر النقد التطبيقي التي لا غنى عنها في تراثنا النقدي العربي القديم. وتتسم هذه الشروح بتساند مستويات الدرس اللغوي والبلاغي وتكاملها في الشرح والتهذيب وفي القراءة والتلقي والتأويل. فقد اهتم شراح الشعر العربي القديم بكل ما يسْهم في تشكيل النص الشعري وبنائه من آليات لغوية وبلاغية وإبداعية. مما جعل شروحهم غنية بالآليات التفسيرية.

وقد اخترت شرح ديوان الحماسة لأبي علي المرزوقي (المتوفى سنة 421 ه) في معالجة هذه القضية دون غيره، لأني وجدته خير دليل على تساند مستويات الدرس اللغوي والبلاغي في تفسير النص الشعري وقراءته. فأبو علي المرزوقي كلِفٌ بالوقوف عند مستويات النص الحماسي اللغوية صرفا ونحوا وبلاغة ومنشغل بإبراز وظيفتها في النص، وبتوضيح ما يحتمله النص من دلالات ومعان قد تتعدد وتختلف بتعدد الاعتبارات الصرفية والتركيبية والبلاغية لمفردات وأساليب النص المقروء. وهو، فضلا عن ذلك، شرحٌ قد

[1]- فصول في النقد العربي وقضاياه، ص: 55.

ذاعت شهرته بين الباحثين والدارسين الذين زاد من عنايتهم به مقدمته النقدية النفيسة التي تناول فيها جملة من القضايا التي شغلت النقاد القدامى. وهذا أيضا ما أكده معظم الباحثين في شروح الحماسة.[1]

ومما يزيد هذا الشرح الشعري أهمية أن صاحبه ناقد ولغوي متمكن، له قدرة على توظيف النحو والصرف والبلاغة والعروض والنقد في عمله. فعندما يخوض في قضايا النحو والصرف تخال أنك أمام أشهر النحاة والصرفيين القدامى، وعندما يخوض في الأساليب والصور البلاغية تجد نفسك أمام كبار البلاغيين، ولما يتعلق الأمر بالقضايا النقدية تجدك مع ناقد متمرس. ثم إن المرزوقي لا يكتفي بسرد آراء اللغويين والبلاغيين بل قد يناقشها ويرجح بعضها على بعض، ويستثمر ذلك كله في الترجيح بين المعاني والروايات المحتملة للنص المقروء. ولذلك سأقف في هذا المقال عند قضية مهمة تتعلق بأهمية تضافر مستويات الدرس اللغوي وتكاملها في قراءة النص الشعري.

2-3- تكامل المعارف اللسانية والبلاغية في تلقي النص الحماسي عند المرزوقي:

إن المتأمل في شرح ديوان الحماسة لأبي علي المرزوقي ليدهشه حرص صاحبه الشديد على توظيف مستويات الدرس اللغوي والبلاغي واستثمارها في شرح الحماسيات والكشف عن معانيها. فهو قبل تقديم المعنى المراد للحماسية، يجول بك في مستوياتها الصوتية والصرفية والمعجمية وفي قضاياها التركيبية والدلالية والتداولية. لذلك فعملية القراءة عنده تتأسس على نتائج هذه المعطيات، والمعنى عنده لا يمكن تحديده إلا بعد المرور من بوابة اللغة بكل مستوياتها الضرورية. وهذا ما يجعله خير دليل على أهمية تساند مستويات الدرس اللغوي وتكاملها في تحليل النص الشعري وقراءته.

وقد بينت في بحث سابق توظيف المرزوقي للمستويات اللسانية والبلاغية في شرح ديوان الحماسة، وخصصت لكل مستوى فصلا كاملا[2]. بيد أن الحديث عن تلك المستويات بشكل منفصل في ذلك البحث وفي بحث سابق[3]، إنما كان إجراء أملته الضرورة المنهجية المتمثلة في الاستدلال على حضور كل مستوى من تلك المستويات في شروح الحماسة، وليس القصد أن كل مستوى يأتي منفصلا عن بقية المستويات، لأن الشارح\القارئ عندما يقدم قراءته للنص الشعري لا يفصل بين مستويات القراءة بل يوظفها مجتمعة متساندة متكاملة لإنتاج معنى النص المقروء وتفسيره وتأويله وإبراز جماليته وأدبيته.

---

[1]- ينظر مثلا ما قاله عبد السلام هارون في تقديمه لهذا الشرح 16/1، ويقول الدكتور فتحي أبو عيسى: "وديوان الحماسة لأبي تمام، وإن تناوله رهط من الشراح يشاركون المرزوقي اهتمامه، إلا أن فوقيته وتفرده ضاءلت من أعمال الآخرين من نظرائه وأنداده." القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة، ص: 105.

[2]- ينظر اللغة والدلالة في النص الشارح، لخلافة كريم، مطبعة نيت أمبرسيون ورزازات 2012.

[3]- أقصد المرجع السابق وأطروحة الدكتوراة 2006، "مستويات القراءة في شروح الحماسة للمرزوقي والأعلم والتبريزي".

ولذلك فلن أعيد في هذا البحث ما بينته في بحوثي السابقة، بل سأركز على التكامل والتفاعل بين مستويات الدرس اللغوي والبلاغي من خلال نماذج ونصوص من شرح المرزوقي، لأن هذا الأمر بقي عالقا، لما جاء الحديث عن كل مستوى من تلك المستويات في فصل معين. وقد نبهني بعض الأساتذة الأجلاء ممن تفضلوا بقراءة بعض أعمالي إلى ضرورة إضافة فصل تركيبي يبرز تكامل المستويات في عملية الشرح والتفسير، فاستحسنت الفكرة ووجدتها ملبية لحاجة معرفية بقيت مضمرة إلى أن يسر الله سبل ذلك. وفيما يلي نماذج من هذا الشرح توضح ذلك التكامل:

النموذج الأول:

من النماذج الدالة على تساند المستويات اللغوية والبلاغية في تحليل النص الشعري الحماسي عند المرزوقي ما قاله في شرح قول إياسُ بن الأرتِّ:

ولما رأيت الصبحَ أقبلَ وجههُ دعوتُ أبا أوسٍ فما إنْ تكلما

وحانَ فراقٌ من أخٍ لك ناصحٍ وكان كثيرَ الشرِّ للخير توْأَمَا

فقد توقف المرزوقي عند الجوانب المعجمية والتركيبية والدلالية في البيتين، فأشار إلى وظيفة "لمَّا" وأنها علم للظرف، وبين أن جوابه: "دعوت"، ووضح دلالة بعض المفردات في البيت (حان - ناصح - توأم)، وذلك بطريقة تتساند فيها تلك المستويات وتتكامل في بيان المعنى وتفسيره، بل أضاف إلى ذلك تفسيرا تداوليا لبعض عبارات البيت، فلماذا خص الشاعر الصبح؟ ولماذا قال "وكان كثير الشر للخير توأما"؟ يقول المرزوقي: "لمَّا علمٌ للظرفِ، وهو لتوقع الشيء لوقوع غيره، ولذلك احتاج إلى الجواب، وجوابه هنا دعوتُ. فيقول: لما دنا الصبح وأقبل وجهه ينفلق ويُقبِلُ، دعوت هذا الرجل - يعني المرثي- فما أجاب. وإنما خصَّ وقتَ تنسُّمِ الصبح، لأن المريض يخفُّ فيه، فكأنه على عادته في تمريضه، وتعرُّف خيره، وتحدُّبه عليه في العارض له، دعاه فوجده ثقيلا، لا يجيب ولا ينطلقُ لسانهُ، فتيقن منه قرْب المفارقة، والبعاد بعد المفارقة، فلذلك قال: «وحان فراق من أخ لك ناصح». ومعنى حان: قرُبَ. والنصاحة: صفاء الوُدِّ، وخلوص العقيدة من الغِلِّ. وقوله: «وكان كثير الشر» يعني مع منابذيه ومُشاقيه. ولن يكْمُلَ الفتى حتى يكون مستصلحا للخير والشر، فيُجِل الناس محالَّهُم، ويوفيهم مستحقاتهم، إن خيرا فخيرا، وإن شرا فشرا."

كما وضح المرزوقي المسار الاشتقاقي للفظة "توأم" وما طرأ عليها من تغيير صوتي، والجانب الصرفي المتعلق بالجمع (تُؤام) على فُعال وأنه قليل عند الصرفيين. وإلى جانب ذلك كانت له وقفة أدبية مع النص تذوق فيها قول الشاعر: "للخير توأما"، إذْ لمْ يُخْفِ إعجابه بتلك العبارة وبما تؤول إليه من معنى. يقول في ذلك: "وقد عمِلَ لطيفةً في الصفة الثانية فقال «للخير توأما» فجعل الخير وُلد معه فنشأ بنشئه. يقال: غلام توأم، للذي ولد معه غيره. وأتأمت المرأة فهي مُتْئِمٌ. واشتقاقه في الوأْمِ، والتاء فيه بدل من الواو،

كالتاء في تُكَأة وما أشبهها، والجمع تُؤامٌ، وفُعالٌ في الجمعِ قليلٌ. كأنَّ الولد واءمَ غيره في الإتيان، أي وافقَ وفي المثل: «لولا الوئام هلك اللئام»."[1]

ففي هذا النص أشار المرزوقي إلى قضايا صوتية وصرفية مهمة، في سياق توضيحه للفظة "توأم"، تتمثل في مسألة الإبدال الحاصل في حرف التاء، إذ الأصل "الواو"، لأنَّ اشتقاق الكلمة من (الوأم)، وقلة الجمع: "فُعال". وهذا ما يجعل التحليل المقدم للبيتين تحليلا غنيا بالمعارف الصرفية والتركيبية والمعجمية والدلالية والأدبية. وهي معارف جاءت في سياق تكاملي تساندي، ترتبت عنه قراءة غنية.

النموذج الثاني:

ومن المواضع التي تساندت فيها مستويات الدرس اللغوي والبلاغي وتكاملت في التفسير والتوضيح والشرح عند المرزوقي حماسية الهذلول بن كعب العنبري التي قال فيها:

تَقُولُ وَدَقَّتْ صَدْرَها بيمينها أَبَعلِي هـذا بالرَّحَى المتَقَاعِسُ[2]

فَقُلْتُ لَهَا لا تَعْجَلِي وتَبَيَّني بَلَائي إذا التفَّتْ عَلَيَّ الفوارِسُ

توقف المرزوقي عند الجانب الصرفي لكلمة "المتقاعس"، فنبه إلى أنها بناء لما يفعل تكلفا، ويعني بذلك أن صيغة "تَفاعلَ تَفاعُلا" تدل على التظاهر بفعل الشيء ومثل لذلك ب"تعامى" أي: تظاهر بالعمى. ومعلوم أن هذا المعنى عند علماء الصرف أحد المعاني التي قد تدل عليه صيغة "تفاعلَ" والأصل فيه، كما قال ابن السراج، أن "تريد فعل اثنين فصاعدا، ولا يعمل في مفعول، نحو: ترامينا"[3]، إلا أنه "قد يجيء "تفاعلت" ليريك أنه في حال ليس فيها نحو: تغافلت، وتعاميت وتعاشيت وتعارجت."[4]

أما من الناحية الإعرابية فيجوز أن يكون المتقاعس عطف بيان ل"هذا" على أن يكون "بعلي" مبتدأ واسم الإشارة "هذا" خبرا.[5] ثم توقف المرزوقي عند أسلوب الاستفهام في البيت، فنبه إلى أن الهمزة في " أبعلي"، لفظها الاستفهام، ومعناها في هذا البيت الإنكار والتقريع، فالمرأة تُنكر على زوجها ما رأته عليه مما هو من شأن النساء ولا يليق بالرجال. وتحدث أيضا عن وظائف مكونات البيت من الناحية التركيبية، فبين أن "بعلي" مبتدأ خبره "هذا". وإن كان هذا الوجه ليس هو الوجه الوحيد في هذا التركيب، وإنما هناك ما هو أبلغ منه وأدل على مراد المرأة التي لا تستفهم: هل زوجها هو المتقاعس بالرحى، لأنها تعرف

---

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 1028/2 – 1029.

[2]- القَعَسُ: دخول الظهر وخروج الصدر.

[3]- الأصول في النحو: 120/3.

[4]-المصدر انفسه: 120/3.

[5]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 696/1.

ذلك وقد رأته، بل تريد أن تنكر أن يكون زوجُها هو المتقاعس بالرحى، فهي عمدت بالإنكار إلى بعلها، وإذا كان الأمر كذلك، فتقدير الكلام: أهذا المتقاعس بالرحى بعلي؟ فقدمت وأخرت لأغراض تداولية.

وبعبارة أوضح فإن "بعلي" خبر تم تقديمه لأن المرأة إنما تنكر أن يكون بعلها هو المتقاعس، ولا تنكر "التقاعس"، أي تنكر القائم بالفعل ولا تنكر الفعل، لأن التقاعس لو وقع من امرأة أو شخص غير زوجها ما أنكرته[1]. وبهذا التقدير يصير "هذا" مبتدأ مؤخرا، و"المتقاعس" نعتا لاسم الإشارة، و"بالرحى" جارا ومجرورا متعلقا بمحذوف يفسره "المتقاعس"، أي: تقديره: "يتقاعس".

ولا يجوز كما قال المرزوقي أن يتعلق "بالرحى" بـ"المتقاعس"، "لأن في تعلقه به يصير من صلة الألف واللام، وما في الصلة لا يتقدم على الموصول، ولكن تجعله تبيينا، وتتصور "المتقاعس" اسما تاما، ويصير موقع "بالرحى" بعده موقع "بك" بعد "مرحبا" و"لك" بعد "سقيا" و"حمدا". وإذا كان كذلك جاز تقديمه عليه، كما جاز أن تقول: بك مرحبا، ولك سقيا"[2].

ينبهنا المرزوقي هنا إلى مسألة مهمة في النحو العربي تتعلق بامتناع تقدم الصلة على الموصول "لأنها كبعضه"[3]. والمقصود بالموصول "أل" في "المتقاعس"، فهي بمنزلة "الذي". ذلك أن "ألْ" التي تتصل باسم الفاعل تكون إما للتعريف، وإما بمنزلة اسم الموصول "الذي"، فإذا كانت بمنزلة "الذي" فصلتها كصلة اسم الموصول في الأحكام، لذلك لا يجوز تقديم شيء في الصلة على "ألْ" التي بهذه المنزلة.

وهذا الذي ذهب إليه المرزوقي هو ما نجده عند النحاة العرب القدامى، يقول ابن السراج موضحا مثل ما جرى في المتقاعس: "والألف واللام إذا كانت بمنزلة "الذي" فصلتها كصلة "الذي" إلا أنك تنقل الفعل إلى اسم الفاعل في "الذي" فتقول في "الذي قام" "القائم"، وتقول في "الذي ضرب زيدا: الضارب زيدا"، فتصير "الألف واللام" اسما يحتاج إلى صلة، وأن تكون في صلته ما يرجع إلى "الألف واللام"، فلو قلت: "الذي ضرب زيدا عمرو"، وأردت أن تقدم "زيدا" على "الذي" لم يجز، ولا يصلح أن تقدم شيئا في الصلة ظرفا كان أو غيره على "الذي" البتة."[4]

ولما كان لا يقدم شيء في الصلة على الموصول لم يَجزْ أن تكون "بالرحى" من صلة "أل" المتصلة بـ"المتقاعس" كما قال المرزوقي، وبعبارة أخرى فإن شبه الجملة من الجار والمجرور لا يصلح أن يكون

---

[1]- وإلى هذا التفسير يذهب عبد القاهر الجرجاني في نحو هذه الأمثلة. ينظر دلائل الإعجاز، ص: 118.

[2]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 696/1.

[3]- الأصول في النحو: 223/2.

[4]- المصدر نفسه: 223/2 .

متعلقا بالمتقاعس بل تبيينا للفعل المحذوف الذي تعلق به "بالرحى" وتقديره "يتقاعس بالرحى"، ويجعل "المتقاعس" اسما تاما فيجوز حينئذ أن تقدم عليه بالرحى.

وأورد المرزوقي رأيا آخر في "أل" في مثل "المتقاعس"، وهو للمازني، ومفاده "أن يجعل "الألف واللام" للتعريف فقط، ولا يؤدي معنى "الذي"، كما تقول: نِعم القائد زيد، وبئس الرجل عمرو، وإذا كان كذلك لم يحتج إلى الصلة، وجاز وقوع بالرحى مقدما عليه ومؤخرا بعده."[1]

وخلاصة ما قاله المرزوقي أن " أل" في المتقاعس يحتمل وجهين:

- ✓ أن يكون اسما موصولا بمعنى "الذي"، وفي هذه الحال لا يجوز أن يكون هناك تقديم في المكون: " بالرحى" لأنه سيترتب عليه أمر غير جائز نحويا، وهو تقديم الصلة على الموصول.
- ✓ أن يكون "أل" للتعريف فقط، وفي هذه الحال يجوز أن يكون "بالرحى" مقدما ومؤخرا.

وهكذا يتبن أن المرزوقي استحضر في تفسير البيت وشرحه عدة مستويات هي:

1. **المستوى الصرفي**، لما تحدث عن الصيغة الصرفية للفظة " المتقاعس "ودلالتها.
2. **المستوى التركيبي**، لما خاض في الحديث عن مكونات البيت ووظائفها التركيبية ومسألة الرتبة في "المتقاعس"، ووظيفة " أل " بين التعريف والموصولية.
3. **المستوى التداولي**، ويتجلى في استحضار الشارح لأطراف التخاطب (الشاعر، المرأة، الضيوف)، ويتضح كذلك في حديثه عن المعنى المقامي للاستفهام وأنه التقريع والإنكار: فالمرأة تنكر على زوجها ما رأته عليه مما هو من شأن النساء ولا يليق بالرجال من تقاعس بالرحى.
4. **المستوى الدلالي**، ويظل هذا المستوى غاية المستويات السابقة عند المرزوقي ومن أجله تُستدعى. لذلك قال مبينا معنى الحماسية: "حكى ما قالته وهي تدق صدرها بيمينها، مستنكرة لما رأته من طحنه لضيفه، ومستفظعة لما شاهدت من تخففه وتبذله، وهو قوله: أَبَعْلِي هذا المتقاعس بالرحى. فإنها استشنعت هيئته وامتهانه نفسه فيما يمتهن فيه الخدم، ويأنف من توليه ذوو الرزانة والعزة."[2]

ويتضح غنى المستوى الدلالي عند المرزوقي أكثر من خلال تأمل ما قاله في معنى البيت الثاني. فلننظر إلى بلاغة خطابه، وبديع قوله، وجمال نثره، وقوة عباراته، ومتانة أسلوبه، واسترساله في الكلام، حتى إن ما ينشئه في سياق شرح بعض الحماسيات ليبدو أبدع وأكثر أدبيةً من النص موضوع القراءة. فلنتأمل هذا النص في شرح البيت الثاني:

فَقُلْتُ لَهَا لا تَعْجَلِي وَتَبَيَّنِي بَلَائي إذا التفَّتْ عَلَيَّ الْفوارِسُ

---

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 696/1 -697.

[2]- المصدر نفسه: 696/1.

"ومعنى البيت: لا تُسرعي إنكارك، بل تثبتي في حكمك، وتبيني براعتي في فِعالي، وغَنائي عند الشدائد وبلائي، إذا اجتمع علي في حومة الحرب الفرسانُ، وأحاط في مضايقها بيَ الأقرانُ، فإن نجدة الأبطال تظهر في مثل تلك الحال. واعلمي أن ما يستنكف منه هو التخلف عن الكفاح، والرضا عن النفس بما لا يجعله الكريم منه ببال، فأما خدمة الضيف وامتهان النفسِ في الاحتفال له، فمقبول من أخلاق الكرام، محمود عند تجارب الرجال."[1]

إنها قراءة مبدعة تكشف عن تجربة قرائية رائدة لأبي علي المرزوقي، وعن أسلوب أدبي متميز، يمتلك صاحبه القدرة على الاسترسال، وإنشاء الجمل الحسان، والأساليب البلاغية التي جمعت بين الإقناع والإمتاع، بين الخبر والإنشاء، وذلك على لسان الشاعر في مخاطبة من تلومه، وتنكر عليه، أن يتقاعس على الرحى، متشبها بالنساء، مرسلا خطابا حجاجيا لها بأن لا تستعجل، وأن تنظر إلى فعله في الحروب وفي مواجهة الأخطار. ومن كان ذلك شأنه لا يضيره أن يتقاعس على الرحى، بل إن ذلك سيزيده فضلا وكرما ورفعة، ما دام في سياق إكرام الضيف والاحتفال به: " فأما خدمة الضيف وامتهان النفسِ في الاحتفال له، فمقبول من أخلاق الكرام، محمود عند تجارب الرجال".

إنه نص بديع حقا يكشف عن قيم الشعر العربي القديم، قيم الشجاعة والفروسية والكرم والاحتفال بالضيف. لذلك لا غرابة أن نجد المرزوقي يتفاعل مع هذا الشعر الذي وجد فيه ما ينشده من قيم جمالية وأخلاقية، مما أثمر قراءة غنية، وتفسيرا لسانيا وبلاغيا وأدبيا رائدا للنص المقروء، تساندت فيه مستويات الدرس اللغوي والبلاغي، واحتل فيه المستويان الدلالي والتداولي موقعا بارزا.

النموذج الثالث:

من أجمل وأبدع النصوص الدالة على تساند مستويات الدرس اللغوي والبلاغي وتكاملها في دراسة الحماسيات عند المرزوقي ما قاله في شرح البيت الثالث من حماسية بشامة النهشلي:

إِنّا مُحَيُّوكِ يا سَلْمَى فَحَيِّينَا وَإِنْ سَقَيْتِ كِرَامَ النّاسِ فاسْقِينا

وَإِنْ دَعَوْتِ إِلى جُلَّى وَمَكْرُمَةٍ يَوْمًا سَرَاةَ كِرَامِ النَّاسِ فادْعِينَا

إِنَّا بَنِي نَهْشَلٍ لا نَدَّعِي لِأَبٍ عَنْهُ وَلا هُوَ بِالأبْنَاءِ يَشْرِينا

تفاعلت وتساندت في تفسير هذا النص عند المرزوقي المستويات التالية:

1. المستوى الصوتي والصرفي: إذْ بين المرزوقي في بداية التحليل الأصل الاشتقاقي للفعل "ندعي" وأنه على صيغة "نفتعل" من الدعوة. أي أن أصله " ندتعي" فأبدلت التاء فيه دالا طبق قاعدة الإبدال المعروفة عند الصرفيين.

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 697/1

2. **المستوى الدلالي**: ويتضح في وقوف المرزوقي عند البيت الثاني معجميا وتبيينه الفرق بين: "ادعى عن" و"ادعى في". ثم استخلاصه مراد الشاعر ومضمون خطابه لسلمى، وهو الافتخار بقومه وبيان شرفهم ومكانتهم.

3. **المستوى التركيبي**: إذ قام المرزوقي بدراسة تركيبية لمكونات البيت الثالث، فبين أن "بني" منصوب على الاختصاص بفعل مضمر تقديره "اذكر". وهكذا فالفعل محذوف هنا كما يحذف في النداء، لأن النحاة يعدون هذا الباب مضارعا لباب النداء[1]. ولإتمام تحليله التركيبي للبيت أضاف المرزوقي أن جملة "لا ندعي" جملة فعلية (من ندعي وفاعله) في محل رفع خبر إن.

4. **المستوى التداولي**: نبه المرزوقي إلى الفرق في المقصدية، بين رواية "بني نهشل" بالنصب، ورواية "بنو نهشل" بالرفع. فبرواية الرفع في " بنو"، ستعرب "بنو" خبر إن، وجملة "لا ندعي" تصير جملة فعلية في محل نصب حال. ولكن هذا الإعراب الأخير سيترتب عنه تأويل دلالي مخالف للإعراب الأول. إذ سيترتب عنه أن يكون قصد الشاعر التعريف بنفسه عند المخاطب وكأنه خاملُ الذكر، يجهل المخاطب شأنه. بينما بالإعراب الأول (أي باعتبار بني منصوبا على الاختصاص) سيأمن الشاعر من هذا الخمول وجهل المخاطب، ويزيد على ذلك بالافتخار بشيمهم وخصالهم، وهو غرض الشاعر في هذه الحماسية.

ويمكن توضيح ذلك بالجدول الآتي:

الرواية	التحليل التركيبي	التأويل الدلالي	القصد التداولي
بنو نهشل	.بنو: خبر إنَّ .جملة "لا ندعي": حال	نحن بنو نهشل	التعريف بنفسه وبقومه عند المخاطب وكأنه خامل الذكر
بني نهشل	.بني: منصوب على الاختصاص .جملة "لا ندعي": خبر	الافتخار بشيم وخصال قومه	بيان شرفه واستحقاقه ما استحقه الأفاضل الأشراف، والأماثل الكرام.

ولا يخفى ما لهذا التحليل الذي قدمه المرزوقي من قيمة دلالية وتداولية فضلا عن قيمته التركيبة. فقد تبين منه أن أثر الحركة الإعرابية والمحل الإعرابي لا ينحصر في تحديد معنى النص ودلالته فقط، بل يتجاوز ذلك إلى بيان أغراض الشاعر ومقاصده المقامية والتداولية. فالشاعر في هذا البيت لا يقصد إلى تعريف سلمى بقومه وأنهم "بنو نهشل"، فهم أغنى عن التعريف بأنفسهم، وإنما قصده الافتخار بقومه وعشيرته، ببيان شيمهم. وهذا ما أكده المرزوقي قائلا: "وهذا الكلام ظاهره استعطاف لها، والقصد به

[1]- وما قاله المرزوقي هنا، هو ما قاله ابن السراج بعدما استشهد بهذا البيت ذاته إذ قال: "نصب بني مختصا على فعل مضمر كما يفعل في النداء نحو "أعني" وما أشبه ذلك. ينظر كتابه الأصول في النحو: 1/367-368.

التوصل إلى بيان شرفه واستحقاقه ما استحقه الأفاضل الأشراف، والأماثل الكرام. ولا سقي ثم ولا تحية ولا دعاء ولا مغاثة. ألا ترى كيف اشتغل بمقصوده من الافتخار فيما يتلو هذا البيت. وهم كما يتخلصون من التشبيبات وغيرها إلى أغراضهم على اختلافها، فإنهم قد يتوصلون بمبادئ كلامهم إلى أمثالها. فتقِل المؤونة وتخف الكلفة"[1].

فالمستوى التداولي هنا صار مُرجِّحا عند المرزوقي للتأويل الدلالي وموجها للتحليل التركيبي. والقراءة هنا صارت قراءة مبدعة، قراءة غنية ليس على مستوى التفسير والشرح والتأويل فقط بل وعلى مستوى التحليل والدراسة اللسانية والبلاغية للنص.

ويعد المستوى التداولي من المرتكزات الأساس عند أبي علي المرزوقي في شرحه، وعليه يعتمد في الترجيح بين المعاني المحتملة، وبين الأوجه التركيبية والدلالية لمقروئه. وقد يعتمد عليه أحيانا في ترجيح رواية على أخرى. ومن مؤشرات حضور هذا المستوى في هذا الشرح ما يلي:

- ❖ اهتمام المرزوقي بالمقام التخاطبي للحماسيات: فالمقام التخاطبي من أهم عناصر التأويل عند المرزوقي، إذ نجده يهتم كثيرا بمقصدية الشاعر، وعلاقته بالمخاطبين؛ ففي هذا النص نجده قد استحضر عناصر الإرسالية، ومقام التخاطب، فهناك المرسل \الشاعر، والمرسل إليه المرأة المعاتبة المنكرة لتقاعس زوجها على الرحى، وهناك الضيف والمقام (مقام الضيافة).
- ❖ الاهتمام بكل القرائن الحالية واللفظية التي لها علاقة بالنص موضوع الشرح.
- ❖ الأخذ بعين الاعتبار ظروف الحماسيات ومناسباتها؛ ويتضح ذلك في اهتمامه بالمخاطب وسياق التخاطب وزمانه أحيانا أو مكانه وبدواعي القول وأسبابه.
- ❖ الاهتمام بسياق البيت وعلاقته بباقي الأبيات في النص؛ لذلك نجده بعد التفسير والتأويل وترجيح تحليل تركيبي على آخر يقول: "والدليل قوله في البيت الموالي أو في الحماسية كذا".
- ❖ العناية البالغة بالاستلزام الحواري، إذ يحتل موقعا بارزا في شرح المرزوقي لغنى الحماسيات بالأساليب الخبرية والإنشائية، ولكثرة خروج هذه الأساليب عن معانيها الأصلية، مما يستدعي البحث عن معانيها المقامية، بعد استحضار مقام التخاطب وسياق النص.

النموذج الرابع:

من النصوص الدالة على اهتمام المرزوقي باستثمار مستويات الدرس اللغوي والبلاغي مجتمعة وعلى اعتماده على المستوى التداولي في الترجيح، ما قاله في شرح حماسية عمرو بن معد يكرب التي قال فيها:

---

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 102/1.

وَلَمَّا رَأَيْتُ الْخَيْلَ زُورًا كَأَنَّهَا جَدَاوِلُ زَرْعٍ خُلِّيَتْ[1] فاسْبَطرَّتِ

فَجَاشَتْ إِلَيَّ النفْسُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَرُدَّتْ عَلى مَكْرُوهِهَا فاستقرَّتِ

فقد قام المرزوقي بإرجاع البيت الثاني إلى بنيته العميقة، معتبرا جواب الشرط محذوفا قبل "فجاشت"، والتقدير: (طعنت أو أبليت)، وهو رأي البصريين. كما أجاز تحليلا تركيبيا آخر في البيت قال به الكوفيون وأبو الحسن الأخفش،[2] مفاده "أن تكون الفاء زائدة، ويكون "جاشت" جواب" لما". والمعنى في هذا التقدير: "لما رأيت الخيل هكذا خافت نفسي وثارت". لكنه يرجح أن يكون الجواب محذوفا، "كأنه قال لما رأيت الخيل هكذا فجاشت نفسي ورُدت على ما كرهته فقرت، طعنت أو أبليت لأن المراد مفهوم".

وهكذا يكون المرزوقي قد تبنى في هذا النص رأي البصريين القاضي بتقدير الجواب محذوفا في قول الشاعر وهو (طعنت أو أبليت)، معتمدا في هذا الترجيح على الاعتبار التداولي؛ إذ فسر ذلك بأن "المراد مفهوم"، أي إن الحذف وقع لعلم السامع بالمحذوف. ليس هذا فحسب، بل إنه اعتبر حذف الجواب هنا "أبلغ وأدل على المراد وأحسن"، وأكثر تعبيرا عن شجاعة الشاعر وبلائه، يقول: "وحذف الجواب في مثل هذه المواضع أبلغ وأدل على المراد وأحسن، بدلالة أن المولى إذا قال لعبده: "والله لئن قمت إليك" وسكت تزاحمت عليه من الظنون المعترضة للوعيد ما لا يتزاحم لو نص من مؤاخذته على ضرب من العذاب. وكذلك لو قال المتبجح:" لو رأيتني شابا" وسكت جالت الأفكار له بما لم تجل به لو أتى بالجواب"[3]. فقد اعتمد المرزوقي هنا على البعد التداولي، إذ ركز على مقصدية الشاعر ومراده في ترجيح أن يكون الجواب محذوفا في قول الشاعر. ولم يكتف بذلك بل اعتبر الحذف في مثل هذه المواضع أبلغ وأدل على مراد الشاعر. واستدل على ذلك بشواهد من السياق التواصلي. وهو هنا يوافق رأي النحاة والبلاغيين في أسرار الحذف[4]، يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا الشأن:"هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تُبِن"[5].

ولا يخفى ما لهذا التحليل الذي قدمه المرزوقي من أهمية في دراسة الخطاب الشعري وتفسيره وتأويله. إنه تحليل تتساند فيه مستويات الدرس اللغوي والبلاغي وتتكامل. ومما يبرز أهمية المستوى

---

[1]- عند الأعلم: أرسِلَت.

[2]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 158/1 - 159.

[3]- المصدر نفسه: 1/ 158 - 159.

[4]- ينظر على سبيل المثال مغني اللبيب لابن هشام 742/2 وما بعدها، ودلائل الإعجاز، ص: 177 وما بعدها.

[5]- دلائل الإعجاز، ص: 177.

التداولي في هذا التحليل، أن المرزوقي رجح المعنى الأخير اعتمادا على سياق البيت ضمن القصيدة. يقول: "وذلك مراد الشاعر، بدليل أنه قال في البيت الثالث[1] في سياق الافتخار:

عَلَامَ تَقولُ الرُّمْحُ يَثْقِلُ سَاعِدِي إِذَا لَمْ أَطْعُنْ إِذَا الْخَيلُ كَرَّتِ

النموذج الخامس:

ومن النماذج التي كشف فيها المرزوقي عن تساند المستويات اللغوية والبلاغية وتكاملها قوله في قول الحماسي:

رَأَيْتُ مَواليَّ الْأولَى يَخْذُلُونَنِي عَلَى حَـدَثانِ الدهـر إذْ يَتَقَـلَّبُ

وَهَلَّا أَعَـدُّوني لمثْلِي تَفَاقَدُوا وَفي الأرض مَبْثُوثٌ شُجاعٌ وَعَقْرَبُ

قال المرزوقي: "... والمعنى: هلا جعلوني عدةً لرجل مثلي في البأس، فقدَ بعضهم بعضا، وقد انتشر في الأرض أعداء كثيرة، وأنواع من الشر فظيعة. والشُّجاع: الحية، وكنى بالعقرب وبه عن الأعداء والشر. وارتفاع "شجاع"، يجوز أن يكون على البدل، ويجوز أن يكون على الابتداء و"مبثوث" خبر له قُدم عليه، ويجوز أن ينصب "مبثوث" على الحال، ويجعل في الأرض الخبر. ولم يثنَّ "مبثوث" لأن القصد بالشجاع والعقرب إلى خيل الأعداء والشر، فكأنهما شيء واحد"[2].

فقد تضافرت في تفسير النص وتوضيحه عدة مستويات أهمها:

- **المستوى الصرفي**: ويتضح ذلك في حديث المرزوقي عن السبب في عدم تثنية "مبثوث"، وقد قدم لذلك تفسيرا بلاغيا وتداوليا لما قال بأن الشاعر يقصد "خيل الأعداء والشر فكأنهما شيء واحد". وهذا يدل على قيمة استحضار البعد التداولي في تفسير بعض قضايا الصرف العربي.
- **المستوى الدلالي**: ويتجلى في بيانه المعنى المراد عند الشاعر وشرح بعض مفردات البيت. والمعنى الذي توصل إليه يبين أنه اعتمد وجها تركيبيا معينا من الأوجه الجائزة، إذ قال: "والمعنى: هلا جعلوني عدةً لرجل مثلي في البأس، فقدَ بعضهم بعضا، وقد انتشر في الأرض أعداء كثيرة، وأنواع من الشر فظيعة. والشُّجاع: الحية، وكنى بالعقرب وبه عن الأعداء والشر".
- **المستوى البلاغي:** فقد توقف المرزوقي عند الكناية وتوضيحها: "والشُّجاع: الحية، وكنى بالعقرب وبه عن الأعداء والشر." ويكثر عند المرزوقي هذا الأسلوب في توضيح الحماسيات، إذ يحلل الصور الفنية الواردة فيها بطريقة تسهم في تهذيب الحماسيات، وفي دراسة أساليبها البيانية والحكم عليها نقديا.[3]

---

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 1/ 159.

[2]- المصدر نفسه: 1/214-215.

[3]- وقد وضحت هذا في كتاب " اللغة والدلالة في النص الشارح"، ص: 75 وما بعدها.

➢ **المستوى التركيبي:** ويظهر في حديث المرزوقي في هذا النص عن كلمة "شجاع"، وأنها يجوز أن تكون مرفوعة على البدل أو الابتداء. فإذا كانت مبتدأ، فالخبر مقدم عليها وهو"مبثوث". كما أجاز في "مبثوث" أن يكون منصوبا على الحال، و"في الأرض" خبر، مقدما لـ"شجاع". وفي هذه الحال سيكون من باب المبتدإ النكرة الذي قدم عليه الخبر شبه الجملة. وذلك جائز عند النحاة العرب القدامى[1].

وقد اختلف المرزوقي مع الأعلم في التحليل التركيبي لهذا البيت. فالأعلم الشنتمري[2] روى "مبثوثا" بالنصب[3]، وعده "نعتَ نكرةٍ مقدم، وهو من باب: "في الدار قائما رجلٌ" ومثله:" لِمية موحشا طللُ"، ويعني بذلك ما ذكره النحاة في الحال من النكرة، إذ لا يجوز عندهم أن يكون صاحب الحال نكرة، إلا في حالات منها أن يتقدم الحال عليه، كما حدث في الشاهد: لميةَ موحشا طللُ.[4] ويجعل النحاة ناصب الحال[5] في هذا النموذج، معنى الفعل الذي وقع في ظرف المكان، يقول ابن السراج: " تقول: زيد في الدار قائما، فتنصب "قائما" بمعنى الفعل الذي وقع في الدار، لأن المعنى: استقر زيد في الدار"[6]. وقد أجاز الأعلم رفع "مبثوث" بالابتداء ويكون "شجاع" بدلا منه، إلا أنه في نظره "ليس بوجه الكلام لأن الإخبار عن الصفة النكرة لا يحسن"[7].

ويبدو من هذا التحليل التركيبي الذي قام به كل من المرزوقي والأعلم لهذا الشطر الشعري ضرورة استحضار السياق التداولي للنص، عندما يتعلق الأمر بالتقديم والتأخير، إذ يصعب الترجيح بين الأوجه التركيبية الواردة في النص بعيدا عن استحضار مقاصد الشاعر وعلاقته بمن يخاطبه.

فالشاعر في هذا النص يلوم قومه الذين لم يجعلوه عدةً لمثله، وقد انتشر في الأرض أعداء كثيرون. ولما كان غرضه الإخبار بكثرة الأعداء، ليبين موجبات استدعائه للنصرة، لا الأعداء لأن العدو في الحرب معروف وإنما يُجهل حجم قوته وعدته، بدأ بالخبر "مبثوث" لما يفيده من الانتشار والكثرة فقدمه على المبتدإ "شجاع". وهذا التفسير يبقى واردا كذلك في حال اعتبار "مبثوثا" منصوبا على الحال، إذ سيكون عندنا مكونان مقدمان هما: الخبر(في الأرض)، والحال: (مبثوثا)، وهما معا يفيدان ذلك الغرض التداولي.

---

[1]- ينظر شرح ابن عقيل: 203/1.

[2]- شرح حماسة أبي تمام للأعلم: 126/1 -127.

[3]- أي: *وفي الأرض مبثوثا شجاع وعقرب *

[4]- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك 310/2 ومغني اللبيب: 2/ 420.

[5]- في مثل ما حصل في "مبثوثا" إذا روي بالنصب.

[6]- ينظر الأصول في النحو 216/1. وينظر مغني اللبيب: 759/2.

[7]- شرح حماسة أبي تمام للأعلم: 126/1- 127.

النموذج السادس:

ويقول المرزوقي في قول الشاعر:

أقـــولُ لنفسي في الخَـلاءِ أَلُومُها لكِ الويْلُ ما هذا التَّجلُّدُ والصبْرُ

ألمْ تعْلَمي أن لَسْتُ ما عِشْتُ لاقِيًا أخِي إذْ أتَى من دُونِ أوصالهِ القَبْرُ

"يقول: إني أتسخط ما أقيمه من الهلع فيمن أصبتُ به، حتى أرجع إلى نفسي إذا خلوتُ بها باللوم والتعنيف، وأقولَ حلَّ بك الويْلُ، ما الذي يظهر منك من تكلُّف الجلد والصبر فيما بليت به. أما علِمتِ أني مدة عيشي لا ألاقي أخي وقد حجزَ بيني وبينه الثرى؟!

وقوله "ألومها" في موضع الحال، و" لك الويل" في موضع المفعول لأقول، و "ما هذا التجلد" استفهام على طريق التقريع والتوبيخ. وارتفع التجلد على أنه عطف بيان. وقوله "ألم تعلمي" تقرير فيما هو واجب، لأن حرف الاستفهام قد ضامَّه حرف النفي، والاستفهام غير واجب فهو كالنفي، ونفي النفي إيجاب. وقوله "أنْ لستُ" أنْ مخففة من الثقيلة، واسمه يجوز أن يكون ضمير الرجل، أراد أني لست، ويجوز أن يكون ضمير الأمر والشأن. و"ما عشت" في موضع الظرف. و"لاقيا" خبر ليس. وإذ أني ظرف له. والأوصال: جمع وصل، وهو اسم للأعضاء المتصل بعضها ببعض. ويقال: وِصْلٌ ووَصلٌ، بالفتح والكسر"[1].

فالمتأمل في كلام المرزوقي وتفسيره لنص الحماسي يسجل تساند المستويات وتكاملها في قراءة النص الحماسي. فعن طريق التحليل التركيبي اتضحت وظائف مكونات البيت، وعلاقات الإسناد التي حققت تماسك النص وترابط الجمل وتعالقها التركيبي، فالفعل "أقول" أسند لمكونات البيت عدة وظائف، فهناك الفاعل الضمير المستتر العائد على الشاعر، والحال الجملة الفعلية (ألومها)، ومقول القول الجملة الاسمية (لك الويل)، وعطف البيان (التجلد). ثم هناك المستوى الصرفي لما توقف الشارح عند لفظة "أوصال"، وبين أنه جمع لـ"وصل"، ثم شرحها معجميا: "والأوصال: جمع وصل، وهو اسم للأعضاء المتصل بعضها ببعض. ويقال: وِصْلٌ ووَصلٌ، بالفتح والكسر". ويحضر المستوى التركيبي أيضا في تحليل البيت الثاني كما هو مبين في النص السابق. ثم هناك الأساليب البلاغية، وتحديدا أساليب الاستفهام التي خرجت عن معانيها الحقيقية وأفادت معاني مستلزمة، فأفادت حينا التقريع والتوبيخ للنفس التي صبرت على فقد الأخ ولم تجزع (ألم تعلمي)، وأفادت حينا آخر التقرير (ألم تعلمي). وكل ذلك جاء في سياق توضيح دلالة النص، فكان المستوى الدلالي غاية للتحليل التركيبي والصرفي والبلاغي.

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 1080/2.

النموذج السابع:

قال يحيى بن زياد:

لَمّا رَأَيْتُ الشَّيبَ لَاحَ بياضُـــــهُ بمَفْرِقِ رأسِي قلتُ للشَّيبِ مَرْحَبَا

ولو خِفْتُ أَنّي إِنْ كَففْتُ تحيّتي تَنَكَّب عنّي رُمْـــتُ أن يتَنَكَّـــبا

ولكنْ إذا ما حلَّ كُرْهٌ فسامَحَتْ به النّفْسُ يومًا كان للكُرهِ أَذْهَبَا

بين المرزوقي الجوانب التركيبية والبلاغية والمعجمية لهذه الأبيات ثم خلص إلى دلالة النص، ومعناه، يقول: "قوله "لما رأيت الشيب" لمَّا علم للظرف، وهو لوقع الشيء لوقوع غيره. وجوابه "قلت للشيب مرحبا". وكان الواجب أن يقول: قلت له مرحبا ولكنهم يكررون الأعلام وأسماء الأجناس كثيرا، والقصد بالتكرير التفخيم. والمعنى: لما وجدت الشيب اشتعل رأسي ببياضه، طيبْتُ نفسي بطلوعه وقلت له: أتيت رحبا وسعةً. وقوله "مرحبا" انتصب على المصدر. ويقال: رحُبتْ بلادك رُحْبا ورحابة. وحكي رَحبتْ بلادك بكسر الحاء ترحبُ رُحبا. والرحْبةُ والرَّحَبَةُ، واحد وهما ساحة المسجد.

وقوله "ولو خفْتُ" يريد بخفتُ رجوت، وهم يضعون كل واحد من الرجاء والخوف موضع الآخر. ألا ترى قوله تعالى: (إنهم كانوا لا يرجون حسابا)، أي لا يخافون. وقول الآخر، وهو الهذلي: " يرجون لسْعهُ". يعني النحل. فيقول: لو رجوت أني إذا تكرهتُ الشيبَ وتسخطته، وكففت عن إظهار الرضا والسرور لِطَلْعته فارقني وانحرف عني، ولَرُمتُ ذلك، ولكن إذا حلَّ ما يكرهه فطاوعت نفسه به، وتلقاه بالصبر عليه، كان ذلك أعون على زوال الكراهة فيه، وإلا اجتمع وجهان مما يشق نزوله به، واغتمامه له."[1]

وقد شرح المرزوقي كذلك قول الحماسي في الشطر الثاني من البيت الثالث الشاعر: "كان للكره أذهبا"، فبين أن الحكم يقتضي أن يقول: " كان للكره أشد إذهابا"، لأن الفعل "أذهبَ" ليس فعلا ثلاثيا، والقاعدة تقضي بأن الفعل إذا لم يكن ثلاثيا صيغ منه التعجب بأن يأتي مصدرا بعد" أشد"، ففسر ذلك بأنه إما أن يكون على مذهب سيبويه الذي يجيز أن يبنى التعجب على "أفعل" أيضا، أو أنه بناه على نية حذف الزوائد وقد جرى ذلك في كلام العرب[2].

ثم عاد الشارح إلى الشطر الأول من هذا البيت فكشف عن جوانبه التركيبية والمعجمية فقال: "وقوله "ولكن إذا" "لكنْ" جاء في هذا المكان لترك قصةٍ إلى قصةٍ، وهي إذا جاءت عاطفة كانت لاستدراكٍ بعد النفي. وجواب " لو" في قوله: لو خفْتُ "رمْتُ أن يتنكبا"، وجواب إذا من قوله " إذا ما حل كرْه": " كان للكره

---

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 2/1117-1118.

[2]- المصدر نفسه ص: 2/1118.

أذهبا". ويوما انتصب على الظرف، والعامل فيه حلَّ، واسم كان ما دلَّ عليه قوله سامحتْ، كأنه قال: كان المسامحة أذهب للكره."[1]

فقد وضح وظيفة الرابط "لكن: في النص، وأنها ليست للاستدراك ولا للعطف، كما هو معروف في وظائفها[2]، بل لترك قصة إلى قصة، ثم وضح جواب الشرط في الجمل الشرطية التي تضمنها البيت، وسبب نصب "يوما"، وأنه على الظرف والعامل فيه "حلَّ"، وأن اسم كان ما دل عليه قوله "سامحت" كأنه قال: "كان المسامحة أذهب للكره.""[3]

وهذا يبين أن أبا علي المرزوقي مهتم بتوضيح وظائف مكونات البيت التركيبية، وأنه أحيانا لا يكتفي بالتحليل التركيبي وربطه بالدلالة والقصد، بل يتجاوز ذلك إلى مناقشة الشاعر في ما قال وتفسير مذهبه التركيبي أو غيره بالعودة إلى آراء اللغويين العرب القدامى وفي مقدمتهم سيبويه والخليل والأخفش، ثم نجده يرجح ما يستقيم مع النص ومقصديته. فنحن إذن أمام قارئ لساني متمرس يحلل ويفسر ويؤول ويرجح مذهبا على آخر. وغالبا ما نصادفه إلى جانب الشاعر يستدل له ويستشهد بنصوص جاءت على مذهبه.

النموذج الثامن:

قال المرار بن سعيد:

إذا شئتَ يوما أن تسودَ عشيرةً فبالحلمِ سُدْ لا بِالتسرُّعِ والشتــمِ

ولَلْـــحِلمُ خَيرٌفاعلمنَّ مَــغبَّةً من الجهل إلا أنْ تشمَّسَ منْ ظلْمِ

قال المرزوقي: "جواب قوله إذا شئت" قوله "فبالحلم". والمعنى أن السيادةَ لها آلاتٌ، وإليها مَراق ودرجات، فمن أتاها من وجهها ومأتاها تمتْ له، وذلك أن منها استعمال الحلم، وترك التعجل، وكظم الغيظ، وتسهيل الجانب، والاحتمال في النفس والمال والجاه، إلى غير ذلك مما يطول ذكره. فمن صبر في طلب الرياسة وحصول سيادة العشيرة، على هذه الخصال، فهو حقيق بإدراكها، فإن أخذَ يخَشِّنُ جانبه ويقطب وجهه، ويغلظ كلامه، ويوسع غيظه ويفظظ قلبه، ويعجل الطاعة له، نفرت العشيرة منه، وبانوا عنه... وقوله "للحلم خير فاعلمن مغبة" انتصب مغبة على التمييز. وقوله "فاعلمن" حشو. فإنْ قيل : كيف اختير هذا البيت بهذا الحشو، والمتكلم إذا استعمل في كلامه مع المخاطب "اعلم" و"اسمع" وما

---

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 1118/2.

[2]- ينظر مثلا ابن هشام، مغني اللبيب: 321/1- 322. يقول: " لكنْ: ساكنة النون ضربان: مخففة من الثقيلة، وهي حرف ابتداء، لا يعمل خلافا للأخفش ويونس، لدخولها بعد التخفيف على الجملتين، وخفيفة بأصل الوضع، فإن وليها كلام فهي حرف ابتداء لمجرد إفادة الاستدراك وليست عاطفة". مغني اللبيب: 321/1- 322.

[3]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 1118/2.

يجري مجراهما، عدَّ ذلك منه عِياً؟ قلت: إن هذه اللفظة في هذا المكان محتاج إليها في عمدة المعنى المقصود، وإن ما أشرت إليه إنما يكون زوائد وفضولا لا يحتاج إليه، فإذا وصل المتكلم بها كلامه مستعينا بها عدَّ منه خطلا وهيًا، وهو في هذا المكان وصَّاه بالفكر فيما أورده والتبين له، وبمعرفة الحلم ووقته حتى يدريَ كيف يأخذ به. فقوله: فاعلمنَّ، فاعرفنَّ، ومفعوله محذوف، والمراد فاعلمن الحلم ومغبته، فأطلق. رجع فيما أشار به مطلقا، واستثنى في كلامه فقال: إلا أن تنفر من ظلم يركبك، وهضيمة تنالك، فإن الجهل في ذلك الوقت أرجح في الاختيار من الحلم، إذْ كان صدم الشر بالشر أقرب، ودفع الجهل بالجهل أحلم. ويقال: غبَّت الأمور، إذا صارت إلى أواخرها. وإن لهذا الأمر لمغبةً محمودة، أي عاقبة. وقوله " تشمس"، يقال إنه لذو شِماسٍ شديدٍ، إذا كان عسِرا. وشمسَ لي فلان إذا تنكر وهمَّ بالشرّ."[1]

تضافرت في قراءة المرزوقي لهذا النص المستويات التركيبية والمعجمية والدلالية والبلاغية. فقد بين الشارح وظائف بعض المكونات في البيتين، لأن توضيح المعنى مرتبط بها، فذكر الشرط وجوابه في البيت الأول، ثم استرسل في بيان الجانب الدلالي وأبدع وأجاد. وقد وضح معجميا مفردتي "مغبة" و"شماس". كما نبه إلى المفعول المحذوف للفعل "فاعلمن"، وما يراد بتلك العبارة: "فقوله : فاعلمنَّ، فاعرفنَّ، ومفعوله محذوف، والمراد فاعلمن الحلم ومغبته، فأطلق".

أما بلاغيا فقد أشار الشارح إلى بلاغة الحشو في أسلوب "فاعلمن"، وأن له وظيفة في هذا البيت وليس زائدا، يقول: "إن هذه اللفظة في هذا المكان محتاج إليها في عمدة المعنى المقصود". وقد ترتب عن توضيح بلاغة الحشو هنا نص جميل وقراءة مبدعة للمرزوقي أغنت دلالة النص.

النموذج التاسع:

قال مَعْن بن أوْس:[2]

لعَمْرُكَ ما أَدْرِي و إنّي لَأَوْجَـــلُ ... على أيّنَا تَـعدُو المـنِيَّةُ أوَّلُ

و إنّي أَخُوكَ الدَّائمُ الْعَهْدِ لمْ أَحُلْ ... إنَ ابْزَاكَ خَصْمٌ أوْ نَبَا بِكَ مَنْزِلُ

أُحارِبُ مَن حاربتَ مِن ذِي عداوةٍ ... وَأحْبِسُ مالي إنْ غَرمتَ فَأَعْقِلُ

كأنك تَشْفِي منـــكَ داء مَسَاءَتِي ... وسُخْطِي وما في رَيْثَتي ما تَعَجَّلُ

وإنْ سُؤْتَني يَومًا صَفَحْتُ إلى غَدٍ ... لِيُعْقِبَ يوْمًا منك آخَــرُ مُقْبِلُ

ستَقْطَعُ في الدُّنيا إذا ما قطعْتَني ... يمينَكَ فانظرْ أيَّ كــفٍّ تبدَّلُ

---

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 2/ 1120-1119.

[2]- شاعر فحل من مخضرمي الجاهلية والإسلام. ينظر شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 1126/2 وما بعدها.

قدم المرزوقي لهذا النص قراءة تساندت فيها المستويات اللسانية والبلاغية وتكاملت في إنتاج المعنى وبيان مقصدية الشاعر.

فقد وظف **المستوى الصرفي** في تفسير قول الشاعر: "وإني لأوجل"، وأنه "مما جاء فيه أفعلُ ولا فعلاء له، كأنهم استغنوا عن وجلاء بوَجلة...".

وجمع بين **المستويين الصرفي والمعجمي** في توضيح كلمة "أبزاك" في البيت الثاني، يقول: "وقال الخليل: يقال: أبزيْتُ بفلان، إذا بطشت به وقهرته. وحكى الدريدي: بزاه يبزوه بزْوا، إذا قهره... ويجوز أن يكون "أبْزى" منقولا بالألف عن "بَزِيَ" يَبْزى بزىً فهو أبْزَى، وامرأة بَزْواء؛ وهو دخول الظهر وخروج البطن. ويكون المعنى: إن خفض منك خصمٌ، أو طأطأ من إشرافك عدو، وحملك من الثقل ما يبزى له ظهرك، فلا تطيق الثباتَ تحته، والنهوض به"[1].

ويتجلى **المستوى التركيبي** في هذه القراءة في عدة مواضع من نص القارئ الشارح، إذ بين الوظائف التركيبية لأهم مكونات النص، ففي البيت الأول يقول: "لعمرك مبتدأ، وخبره مضمر، وفيه معنى القسم...و"أولُ" بُني على الضم، كما فُعل ذلك ب "قبلُ وبعدُ"، وذلك أنه لما كان أصله أفعلَ الذي يتم بمن، وأضيفَ من بعد، وجعِلَ الإضافة فيه بدلا من "من"، والمضاف إليه من تمامه ثم حذف المضاف إليه لعلم المخاطب به، وجعِل في نفسه غايةً، وكان معرفة كما كان "قبل" و"بعد" كذلك وجبَ أنْ يبنى كما بُنِيَا. وموضعه نصب على الظرف." كما بين أن قوله " وإني لأوجل" اعتراض، و"على أينا" موضعه النصب لأنه مفعول " لا أدري". فالمرزوقي لم يكتف بتحديد الوظيفة التركيبية، لمكونات البيت الأول، بل فسر لماذا بُني "أول"، ولماذا حذف المضاف إليه بعده، تفسيرا تساند فيه ما هو صرفي وما هو تركيبي وما هو تداولي.

ولما انتقل إلى تفسير البيت الثالث من الحماسية ركز على الجانب الدلالي وربط الأبيات فيما بينها فقال: "وقوله "أحارب من حاربْت" هو تفسير دوام عهده وثبات وُدِّه. والمعنى تجدني ذابا عنك واقفا معك. أرصد الشر لأعدائك، وأدافعهم دونك، وإن أصابك غُرْم حبست مالي عليك، واحتملت فيه الثقل عنك."[2]

وقد ركز في شرح البيت الرابع على الجانب المعجمي والدلالي. لكنه في البيت الخامس أبرز أوجها معجمية ودلالية وتركيبية في "لِيُعْقبَ"، يقول: "وقوله "ليعقب يوما منك آخر" يجوز أن يكون من قولهم أعقبَ هذا ذاك، أي صار مكانه، ويكون المعنى: ليصير مكان يوم من أيامك مذموم يوم آخر منها مقبل محمود. وهذا حسن. ويجوز أن يكون أعقبَ غيرَ متعدٍ، ويكون من أعقب الأمر عقبانا وعقبى، أي صار له عاقبة. ويرتفع " أخر" بيعقب، ويكون قوله يوما منك ظرفا. والمعنى: ليصير ما يقبل من أمرك يوما ذا عاقبة محمودة.

---

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 1127/2.

[2]- المصدر نفسه: 1127/2- 1128.

ويجوز أن يكون من أُعْقِبَ فلان عزّاً، أي أبدل، ويكون المعنى: ليعْقبنا يوما منك محمودا أمر آخر مؤتنف. ورأيت من يرويه: " ليعْقُبَ يوما منك آخر" بفتح الياء، ويكون من قولهم عقبَ فلانٌ فلانا إذا خَلَفه، وهما عقيبان، وقد اعتقبا وتعاقبا. ويكون المعنى: ليَخلفَ يوما منك يومٌ أخر مقبلُ"[1].

ونخلص مما سبق إلى إن قراءة الحماسيات وتفسيرها وتأويلها عند أبي علي المرزوقي عمل يتأسس على ركائز واضحة لا يمكن الاستغناء عنها. وهي مستويات الدرس اللغوي والبلاغي متضافرة ومتفاعلة. ذلك أن المرزوقي في عمله يهتم اهتماما كبيرا بتحديد معاني الحماسيات. فالمعنى عنده لا يتحدد بقراءة سطحية للنص، بل هو حصيلة جهد تحليلي وتفسيري يستنطق فيه القارئ كل ما له علاقة بتفسير النص. لذلك فهو ليصل إلى هذا الهدف لا يستعجل ولا يلقي القول جزافا، بل إنه لا يعطيك دلالة النص ومعناه إلا بعد المرور من بوابة مستويات الدرس اللغوي والبلاغي. فعليها يعتمد في عملية القراءة المنجزة للحماسيات. وهي التي ترجح عنده قراءة من القراءات. لذلك فإنه يستدعيها جميعا عندما تقتضي القراءة والشرح ذلك، ويستدعي المستوى الذي يراه ضروريا حينما تكون الحماسية تقتضي بالضرورة أحد هذه المستويات. على أنه غالبا ما يوظف هذه المستويات مجتمعة متساندة في شرحه وتحليله للحماسيات. إلا أنه عندما يقتضي الأمر الترجيح بين عدة قراءات فإنه يحتكم إلى المستوى التداولي.

خاتمة:

نؤكد في ختام هذا المقال على ما يلي:

- تضمن تراثنا النقدي كتبا مهمة في تلقي الشعر العربي القديم من منظوى تكاملي.

- يتبين من النموذجين النقديين السابقين، بما لا يدع مجالا للشك، أهمية تكامل المعارف اللسانية والبلاغية في تلقي النص الشعري وقراءته وتفسيره، وفي الكشف عن أدبيته وجماليته. فالخوض في اللغة ودقائقها عند الآمدي والمرزوقي لم يؤثر على أدبية النص بل زادها عمقا، وأبعدها عن التأويلات السطحية المفتقرة إلى السند النصي واللغوي.

- ضرورة الالتفات إلى كتب النقد التطبيقي وإلى شروح الشعر العربي القديم باعتبارها تراثا لغويا وبلاغيا ونقديا غنيا، يشكل معينا لا ينضب لمن أراد البحث في قضايا اللغة العربية وفي لغويات النص والخطاب.

- أهمية شروح الشعر وكتب النقد التطبيقي في الدرس اللغوي والبلاغي وقيمتها التعليمية باعتبارها تقدم دروس اللغة العربية في قالب وظيفي يجعل المتعلم والطالب يستمتع بالنص وبالدروس اللغوية والبلاغية الموظفة في قراءته.

- إمكانية الاستفادة من هذه النماذج التطبيقية في تلقي النص الشعري الحديث وقراءته وتأويله.

[1]- شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 1129/2.

المصادر والمراجع:

✓ المصادر موضوع الدراسة:

- شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت ط1411/1هـ، 1991م.

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري لأبي القاسم الحسن بن بشرالآمدي، تحقيق السيد أحمد صقر،ط 4، دار المعارف.

✓ مصادر ومراجع الدراسة:

- أسرار البلاغة في علم البيان للإمام عبد القاهر الجرجاني تحقيق للدكتورين محمد الاسكندراني و م.بمسعود، دار الكتاب العربي، ط 1418/2هـ ، 1998م.

- الأصول في النحو لأبي بكر محمد بن سهل بن السراج النحوي البغدادي، تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1408/3هـ، 1988م.

- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، للإمام أبي عبد الله جمال الدين بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن هشام الأنصاري، دار الجيل، بيروت، ط1979/5م.

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الدكتور إحسان عباس، الطبعة الرابعة (1983)،دار الثقافة بيروت (لبنان).

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، طه أحمد إبراهيم، دار الحكمة، بيروت، لبنان.

- الخصائص، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت (بدون رقم ولا تاريخ).

- دلائل الإعجاز، تأليف الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، الطبعة الثالثة (1413 هـ، 1992م).

- شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك لبهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا .بيروت، ط/1411هـ، 1990م.

- شرح حماسة أبي تمام لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الأعلم النحوي الشنتمري، تحقيق وتعليق الدكتور علي المفضل حمودان، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1 (1413هـ،1992م).

- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام تأليف أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد الخطيب التبريزي، كتب حواشيه غريد الشيخ ووضع فهارسه العامة أحمد شمس الدين، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1421/1 هـ،2000م.

- شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام للشيخ محمد الطاهر بن عاشور، مطابع دار الكشاف، بيروت، ط/1958م.

- الشعر والشعراء لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تحقيق دي غويه، وتعليقات الدكتور محمد يوسف نجم والدكتور إحسان عباس،دار الثقافة، بيروت(دون رقم ولا تاريخ).

- علم الدلالة العربي: النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية للدكتور فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط2/1417هـ، 1996م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1/1988،1408م.
- عيار الشعر لمحمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ط1/1402هـ،1982م.
- فصول في النقد العربي وقضاياه للدكتور محمد خير شيخ موسى، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1/1404هـ، 1984م.
- في النقد الأدبي القديم عند العرب، الدكتور مصطفى عبد الرحمان، مكة للطباعة، (1419هـ/ 1998م).
- القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي لديوان الحماسة للدكتور فتحي محمد أبو عيسى، دار المعارف، القاهرة، ط/1404هـ،1983م.
- الكتاب لسيبويه (أبو بشر عمرو بن قنبر)، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1/1411هـ-1991م.
- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط/1406هـ،1986م.
- لسان العرب لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، بيروت، (دون رقم ولا تاريخ).
- اللغة والدلالة في النص الشارح من خلال شرح المرزوقي لديوان الحماسة، لخلافة كريم، مطبعة netimpression ورزازات ط 1 (2012).
- اللمع في العربية لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق حامد المؤمن، عالم الكتب، بيروت ط2 /1405هـ،1985م.
- مستويات القراءة في شروح الحماسة للمرزوقي والأعلم والتبريزي" أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه سنة 2006، كلية الآداب ضهر المهراز- فاس، (مرقونة).
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب للإمام ابن هشام الأنصاري تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط/1411هـ ، 1991م.
- المقتضب لأبي العباس المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عطيمة، عالم الكتب، بيروت،(دون رقم ولا تاريخ).
- الممتع في التصريف لابن عصفور الإشبيلي، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، الدار العربية للكتاب، ط5/1403هـ. 1983م.
- نقد الشعر، تأليف أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق الدكتور عبد المنعم خفاجي دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، (دون تاريخ).
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت (دون رقم ولا تاريخ).

المحور الثاني:

اللسانيات والخطاب: قضايا لسانية في تحليل الخطاب

انتظام مستويات اللغة في تحليل الخطاب:
التركيب في خدمة الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم

د. محمد الغريسي*

ملخص:

تشكّل بنية النظام اللغوي محور اهتمام متزايد للعديد من المقاربات اللسانية، وتكاد تتفق هذه المقاربات على أن اللغة، وفي مقدمتها اللغة العربية، تشتغل بنظام تتداخل فيه المستويات اللسانية وتتفاعل، مما يستلزم عنه أن تحليل ظاهرة من الظواهر اللغوية يقتضي تفاعل المستويات اللسانية وتكاملها.

وإذا كانت المستويات اللسانية تتفاعل وتتكامل في التحليل اللساني؛ فإن الخطاب القرآني من أكثر النصوص التي تستلزم بالفعل تنزيل فكرة التكامل، وهو ما سنظهره في هذا المقال. وسنخصص الحديث عن تكامل مستويين لسانيين ويتعلق الأمر بالمستوى التركيبي والمستوى الصواتي من خلال الاشتغال على موضوع التقديم والتأخير وإبراز دوره في تحقيق التوازن الصوتي في النص القرآني؛ ذلك أن من أخص خصائص النص القرآني إيقاعه المثير، إذ لا غرو أنّ كلّ من يقرأ كتاب الله قراءة متأنية متمعنة سينتابه شعور بالجمال وإحساس فياض بالمتعة لا يجدها في كلام البشر، إذ يتميز القرآن الكريم بإيقاع موسيقي متميز معجز بكل المقاييس. وهو إيقاع يتأسس على جملة من المقومات والركائز منها: القطع المتناسبة والمقاطع المتوازنة والكلمات المتجانسة، والجمل المتشابهة. إلا أن تناسب الفواصل يبقى المقوم الإيقاعي الأبرز والأشد وضوحا في غضون النص القرآني.

تسعى المداخلة إذن إلى إبراز الانتظام الدقيق بين المستوى التركيبي والمستوى الصواتي وتفاعلهما في تحقيق التوازن الصوتي من خلال الاشتغال على موضوع التقديم والتأخير وإبراز أهميته في تحقيق الانسجام الصوتي في النص القرآني.

1- تكامل المستويات اللسانية في تحليل الظواهر اللغوية

إن تحليل ظاهرة من ظواهر اللغة يستلزم تفاعل مستويات اللغة اللسانية وتكاملها: إذ تتكامل المستويات اللسانية؛ التركيبية والدلالية والتداولية من جهة، والصرفية والصوتية من جهة ثانية في التحليل اللساني؛ إذ لا يمكن الاقتصار على مستوى واحد من هذه المستويات في معزل عن المستويات

* أستاذ باحث، مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف، المدرسة العليا للأساتذة بمكناس، جامعة المولى إسماعيل- المغرب.

اللسانية الأخرى، بدليل أن اللغة تشتغل بنظام تتداخل فيه المستويات اللسانية، وبمعنى آخر إن تحليل ظاهرة من ظواهر اللغة العربية أو تفسيرها يستلزم الوقوف بالضرورة عند مستويات الدرس اللساني من صرف ونحو وتركيب ودلالة وتداوليات..إلخ إذ تتفاعل هذه المكونات وتتكامل فيما بينها في تفسير ظواهر اللغة. وجدير بالذكر أن الفكر اللغوي العربي القديم أيضا كان يعتبر اللغة أو الخطاب اللغوي كلا لا يتجزأ في الاستعمال والتداول، وأن فهم وتحليل ظاهرة لغوية يستلزم في سياقات متنوعة فهم الظاهرة وتحليلها في أبعادها التركيبية والدلالية والتداولية من جهة والصرفية والصوتية من جهة أخرى[1].

فإذا تأملنا بدقة في التراث اللساني العربي القديم، يتبين أن القدماء كانوا بالفعل يأخذون بعين الاعتبار تكامل المستويات اللسانية أثناء دراستهم لظواهر اللغة، ويظهر ذلك واضحا من خلال مؤلفاتهم العظيمة من قبيل كتاب سيبويه، الذي كان يعتبر النحو مجالا واسعا لدراسة اللغة من كل جوانبها الصرفية والصوتية والدلالية والتداولية، حيث إن النحو عنده هو دراسة تركيبية للغة صوتا وصرفا وتأليفا ودلالة، وهو ما نجده أيضا واضحا عند ابن جني من خلال تعريفه المتميز للنحو[2]. حين حدده بقوله: هو " انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره: كالتثنية، والجمع، والتحقير والتكسير والإضافة والنسب، والتركيب، وغير ذلك، ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة فينطق بها وإنْ لم يكن منهم، وإنْ شذ بعضهم عنها رد به إليها".

2- المستوى الصوتي وأهميته في التمييز بين التركيب الظاهر والتركيب الخفي في اللسانيات الأدنوية

حققت اللسانيات، وخاصة التوليدية، بفضل استفادتها من العلوم المختلفة، كالرياضيات والبيولوجيا والفيزياء والإعلاميات، نتائج مهمة، وصاغت آليات تجريبية وفرت لها إمكانية وضع الفرضيات. وقدمت أجوبة مهمة على التساؤلات التي تطرح حول اكتساب اللغة وتعليمها وتعلمها، وحول مفهوم الملكة والبرنامج اللغوي المخزن في الذهن، وآليات اشتغال الأنظمة[3].

في هذه الفقرة سنخصص الحديث لإبراز هندسة مستويات اللغة وكيفية انتظامها وفق التصور التوليدي، وخاصة الأدنوي، وذلك من خلال التركيز على مستويين لسانيين. ويتعلق الأمر بالمستوى الصواتي وتفاعله مع المستوى التركيبي ومناقشة مجموعة من القضايا، مرتبطة بطبيعة العلاقات الرابطة

[1]- للتفاصيل أكثر انظر الدكتور محمد الغريسي : التركيب في خدمة الدلالة القرآنية، آليات التحليل وكيفية الاستثمار، مقال ضمن كتاب تكامل المستويات اللسانية في تحليل الخطاب القرآني، تنسيق جماعي، طبعة 2020، ص: 128.

[2]- ابن جني: الخصائص، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، ص: 34.

[3]- للتفاصيل أكثر انظر: الغريسي، محمد، بينة الجملة بين النحو العربي والنحو التوليدي، نحو مقاربة تركيبية أدنوية، مجلة "الإشعاع" العدد 13، 2019.

بينهما؛ لمعرفة معالم معمارية البناء اللساني الأدنوي نظريًا ومنهجيًا وإجرائيًا. ذلك أن المستوى الصواتي يتفاعل مع المستوى التركيبي في معظم نماذج النظرية التوليدية.

وهناك العديد من القضايا والظواهر اللسانية التوليدية التي تستلزم فكرة التكامل؛ ففي نظرية الربط العاملي مثلا نجد مبدأ المقولة الفارغة، يظهر تفاعل التركيب والصواتة، إذ يقتضي هذا المبدأ[1] "أن يكون الأثر معمولا فيه عملا مناسبا، والعمل المناسب يكون بواسطة العمل المحوري، أو بواسطة السابق" والأثر باعتباره مقولة تحمل سمات صوتية لا يمكن العمل فيها في معزل عن التركيب.

وإذا تأملنا بدقة في ما يعرف بـ"المصفاة الإعرابية" في النموذج نفسه - الربط العاملي-نجد أن الجانب التركيبي يتفاعل مع الجانب الصوتي، فإذا كانت المصفاة الإعرابية تنص على أن كل مقولة محققة صوتيا يجب أن تتلقى إعرابا، فإن الإعراب يستحيل أن يتحقق في معزل عن التركيب لأنه محكوم بعلاقة تركيبية يضبطها مبدأ التحكم المكوني[2].

وفي اللسانيات الأدنوية، وخاصة فيما يعرف بالوجائه (INTERFACE)، هنالك تماس بين المستوى الصواتي والمستوى التركيبي، ذلك أن وجيهة الصوت (الصورة الصوتية) ووجيهة المعنى (الصورة المنطقية) مربوطتان بنظام حاسوبي[3]، والنسق الحاسوبي هو ما يمثل قطب المستوى التركيبي، وتحظى السمات بأهمية كبرى في هذا المجال، إذ تساهم في تحريك الحوسبة من جهة وتوليد الجمل وتفسير سلوكها التركيبي من جهة ثانية. وبعبارة أدق إن السمات تشكل محرك الحوسبة[4]؛ بدليل أن جميع العمليات الحوسبية تجري على السمات، فالضم (merge) مثلا، وهو عملية تركيبية يتحكّم فيه توافق السمات: (لا يمكن ضم وحدتين متنافرتين سماتيا) وعملية المطابقة (Agreement) أيضا تجري على السمات، والنقل باعتباره إجراء تركيبيا مبرَّر أساسا بفحص السمات؛ حيث لا وجود لنقل حرّ وإنما هو ملاذ أخير يجري لفحص السّمة حتّى يتقاطع الاشتقاق. بل إن الاختلاف بين اللغات يمكن رصده من خلال التماس بين الصواتة والتركيب، وهو تماس مرتبط بطبيعة السمات من حيث القوة والضعف؛ إذ هناك لغات تملك سمات قوية تمكن من اجتذاب المقولات ونقلها ولغات تملك سمات ضعيفة.

---

[1]- امحمد الملاخ وحافيظ اسماعيلي: اللسانيات التوليدية، من نظرية العمل والربط إلى البرنامج الأدنوي، طبعة 2016، ص: 108.

[2]- حول مبدأ التحكم المكوني، انظر الفاسي الفهري 1991، والبناء الموازي، نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر البيضاء.

[3]- للتفاصيل أكثر انظر: محمد الرحالي، بعض الخصائص الحاسوبية للغة، مجلة أبحاث، المجلد 13، العدد1و2 ،2008، ص: 65.

[4]- CHOMSKY-N (1995), "CATEGORIES AND TRANSFORMATION" THE FRAMEWORKDRaFT, P: 3.

ويعد التمييز بين السمات[1] من حيث القوة والضعف محددا أساسيا للمرحلة التي يتم فيها النقل في تاريخ الاشتقاق، فالسمات القوية تستلزم النقل الظاهر، وهو النقل الذي يحدث قبل التهجية (pre-spell-out)، أما السمات الضعيفة فلا توجب نقلا ظاهرا أو مكشوفا.

إن الذي يحرك عملية النقل باعتباره إجراء تركيبيا هو السمة الصوتية؛ فهناك تماس بين المستوى التركيبي والصواتي، فإذا كانت اللسانيات، وخاصة التوليدية، تميز بين سمات قوية وسمات ضعيفة[2] فإن بعض السمات في الرؤوس الوظيفية (المصدريات) مثلا تبدو منظورة في الصورة الصوتية، وتنعت بأنها قوية، وسمات أخرى تبدو غير منظورة، ولا تحتاج إلى نقل؛ لأن صورتها الصوتية لا تطرح مشكلا في الوجائه". فالتمييز بين التركيب الظاهر والتركيب الخفي يرتبط بالجانب الصوتي، أي بطبيعة السمات الصوتية.

فهناك لغات يتموقع فيها المصدري في أول الجملة من قبيل اللغة العربية، وتملك سمات قوية تفرض منظوريتها في مستوى الصورة الصوتية، ويستوجب الأمر أثناء حوسبتها فحصها قبل الاشتقاق في التركيب الظاهر " فبعض السمات في الرؤوس الوظيفية تبدو منظورة في الصورة الصوتية، وينعت بأنها قوية، وسمات أخرى تبدو غير منظورة، ولا تحتاج إلى نقل؛ لأن صورتها الصوتية لا تطرح مشكلا في الوجائه". وهذا عكس اللغات التي يتموقع فيها المصدري في آخر الجملة، مثل اللغة اليابانية، حيث المصدري فيها يمتلك سمة ضعيفة، وبالتالي سيخضع للنقل الخفي ما بعد التهجية (التركيب الخفي). وتجدر الإشارة إلى أن هناك علاقة بين قوة السمات الصرفية وما يحدث في التركيب[3]؛ ففي الفرنسية يصعد الفعل إلى الزمن قبل التهجية لأن سمة الزمن قوية تستوجب الفحص ثم الحذف قبل بلوغ الاشتقاق الصورة الصواتية لأن السمات القوية منظورة في هذا المستوى الوجائهي، وينبغي التخلص منها، خلافا للسمات الضعيفة. أما في الانجليزية فالسمة الفعلية للزمن ضعيفة لذلك لا يصعد الفعل إلى فحصها في التركيب الظاهر[4].

فمصدر النقل ناتج بالأساس عن الطبيعة السماتية للرأس الوظيفي، فالمصدري مثلا يفرض على الفعل والاسم أثناء اشتقاق البنية إتمام فحص سماته القوية قبل التهجية، حيث يتم صعود الفعل إلى الزمن لفحص سماته الفعلية الزمنية ومحوها وتهجيتها في الصورة الصوتية والصورة المنطقية، وسيضم الزمن إلى الوجه ليفحص الفعل سمة الوجه الذي يشكل فضلة للمركب المصدري.

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 83.

[2]- الفاسي الفهري، البناء الموازي، ص: 31.

[3]- الفاسي الفهري، المقارنة والتخطيط في البحث اللساني ، ص: 29.

[4]- Chomsky, Aminimalist program for linguistic theory, p: 39.

3-التركيب في خدمة الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم

3-1- الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم

من أخص خصائص النص القرآني إيقاعه المثير والمعجز بكل المقاييس، وينشأ الإيقاع الصوتي من أصوات الحروف والحركات في الكلمة، ومن اختيار الكلمات، ومن تنضيد الجملة من الكلمات، ومن طول الكلمات والجمل وقصرها، ومن مقاطع الجمل وفواصلها، كل ذلك روافد رئيسة يتولد عنها الإيقاع الصوتي. ولا يخفى أن للإيقاع صلة وثيقة بمسألة الجمال الصوتي، مما يؤدي إلى سرعة دخول المعنى إلى القلب، لأن الأذن تلذّه وترتاح إليه[1].

ولا شك أن هناك أهمية بالغة للإيقاع في اللغة العربية عموما، وفي لغة القرآن الكريم خصوصا، ولا نبالغ إن قلنا إن الجمال الصوتي والتناسق الفني والإيقاع الموسيقي، هو أول شيء أحسته الأذن حين نزل القرآن الكريم.

والإيقاع الصوتي ظاهرة فنية بارزة في التعبير القرآني، بل إن التعبير القرآني تعبير فني مقصود، إذ أن كل لفظة، بل كل حرف فيه وضع وضعا فنيا مقصودا. وقد ورد الإيقاع في القرآن الكريم بأنماط مختلفة ومتنوعة، إذ يتأسس على جملة من المقومات والركائز منها: القطع المتناسبة والمقاطع المتوازنة والكلمات المتجانسة، والجمل المتشابهة، إلا أن تناسب الفواصل يبقى المقوم الإيقاعي الأبرز والأشد وضوحا في غضون النص القرآني.

والفاصلة كما حددها الزركشي هي" كلمة آخر الآية كقافية الشعر وقرينة السجع"[2]. ويضيف الزركشي[3] إلى هذا التعريف رأيا يوضح فيه موضع ومقام الفاصلة، إذ يقول: "تقع الفاصلة عند الاستراحة بالخطاب لتحسين الكلام بها. وهي الطريقة التي يباين بها القرآن سائر الكلام، وتسمى فواصل، لأنه ينفصل عندها الكلام، وذلك أن آخر الآية فصل بينها وبين ما بعدها أخذا من قوله تعالى: "كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ ".

والفاصلة عبارة[4] "عن حروف متشاكلة تكون في مقاطع الكلام أو في المواضع التي يفصل فيها الكلام عن بعضه البعض، وقد أطلق عليها أيضا رأس الآية، لذا عدت قرينة السجع في النثر وقافية البيت في القصيدة". وهي تعريفات دقيقة تركز على الجانب الإيقاعي للفاصلة، باعتبارها آخر مقطع صوتي في الآية.

---

[1]- حسن القزفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 95 -96.

[2]- انظر، البرهان في علوم القرآن، ج1، ص: 53.

[3]- المرجع نفسه، والصفحة نفسها

[4]- حنون، مبارك (2003): في الصواتة الزمنية، الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ص: 246.

إن النمط الإيقاعي البارز والمهيمن على الأنماط الإيقاعية في القرآن الكريم هو الفاصلة وترتبط الفاصلة أيضا بالوقف، ولا فاصلة بدون وقف[1]. ويضيف الزركشي إلى هذا التعريف رأيا يوضح فيه موضع ومقام الفاصلة إذ يقول: " تقع الفاصلة عند الاستراحة بالخطاب لتحسين الكلام بها. وهي الطريقة التي يباين بها القرآن سائر الكلام، وتسمى فواصل، لأنه ينفصل عندها الكلام، وذلك أن آخر الآية فصل بينها وبين ما بعدها أخذا من قوله تعالى: "كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ "

في هذا المحور، سنظهر كيف يتفاعل[2] الجانب الصوتي والجانب التركيبي في القرآن الكريم، إذ سيتضح أن المستوى التركيبي في خدمة الفاصلة القرآنية وهو ما يساهم في تحقيق الانسجام الصوتي في النص القرآني، كما سنبرز ذلك من خلال مقاربة موضوع التقديم والتأخير وتوضيح أهميته في تحقيق التوازن الصوتي، إذ يساهم التقديم والتأخير بشكل كبير في تحقيق توازن صوتي متميز في القرآن الكريم، بل إن من الآليات الدقيقة التي تساهم في تحقيق التوازن الصوتي في القرآن الكريم نجد آلية التقديم والتأخير؛ و سيتبين لنا من خلال استقصائنا للعلاقة الموجودة بين ظاهرة التقديم والتأخير وبين التوازن الصوتي القرآني أن مراعاة الفاصلة القرآنية من أهم العوامل التي يُفَسَّرُ بها عدول القرآن الكريم عن الرتبة الأصلية إلى رتب فرعية أخرى، فتقديم ما حقه التأخير في العديد من الآيات القرآنية يكون وراءه في كثير من التراكيب القرآنية مراعاة الفاصلة لتحقيق التوازن الصوتي.

وبعبارة أخرى، إن تأخير ما أصله أن يقدم في العديد من الجمل القرآنية لا يكون دائما لتحقيق أغراض دلالية أو تداولية فقط، بل قد يكون وراءه أغراض صوتية محضة تتمثل في تحقيق التوازن الصوتي في القرآن الكريم وهو ما سنظهره في الفقرة الموالية.

3-2- التقديم والتأخير في خدمة الإيقاع الصوتي في نماذج من الجمل الفعلية في النص القرآني

تركيبيا، ننطلق من أن هيكل الجملة الفعلية ينطلق من اعتبار الفعل والفاعل ركنين أصليين لا غنى لأحدهما عن الآخر، ولا قيام للهيكلة التركيبية في الجملة الفعلية بأحدهما دون الآخر. وقد يتعدى الفعل إلى نصب مقولة تركيبية أخرى هي (المفعول به) وقد يتعدى إلى أكثر من واحد. فالأصل في الجملة الفعلية في اللغة العربية مثلا: (فعل وفاعل ثم مفعول).

---

[1]- الزركشي، بدر الدين (ت 794ه): البرهان في علوم القرآن، ج: 1، ص: 69.

[2]- للتفصيل أكثر في هذا الموضوع انظر الدكتور محمد الغريسي، بلاغة الإتقان في تراكيب القرآن ، دراسة في البنية والمحتوى، عالم الكتب الحديث الأردن طبعة 2018.

غير أن هناك استثناءات تخرج فيها هذه الرتبة عن الأصل الموقعي إذا كان هناك ما هو أولى من احترام الرتبة. وبتعبير آخر هناك عوامل تؤثر في البعد الموقعي للفظ، فتكون سببا في الخروج عن الأصل، إذ تتسم القواعد النحوية العربية بالمرونة، ولولا مرونتها لجمدت التراكيب ولكانت اللغة على وثيرة واحدة ولانْتَفَت الإبداعية داخل اللغة، وهذا أحد أسباب موت الكثير من اللغات وصمود اللغة العربية وإعجازها الذي استمدته من إعجاز القرآن الكريم الذي نزل بها.

إذ تتميز اللغة العربية بصفة عامة واللغة القرآنية بصفة خاصة بمرونة رتبها، فقد يتقدم المفعول به على الفعل والفاعل معا، أو ما يسمى في اللسانيات التوليدية بالتبئير، نحو قوله تعالى: "إياك نعبد وإياك نستعين "، قد قُدِّمَ فيه المفعول (إياك) على الفعل (نعبد) و(نستعين) حيث استعمل القرآن الكريم أسلوب التخصيص (إياك)، وقام بتقديم المعبود على العابد والعبادة لأنه لا معبودَ بحَقٍّ يجب أن يُعبد إلا الله سبحانه وتعالى، فالتعبير القرآني تكون له مقاصد صوتية ودلالية.

وقد يتقدم المفعول به على الفاعل فقط دون أن يتعداه إلى الفعل، وهو ما يعرف في اللسانيات التوليدية بالخفق، نحو قوله تعالى " وإذ ابتلى إبراهيم ربه". وما يهمنا هنا هو ملابسة سياقات "التقديم والتأخير " في الجملة الفعلية، لسياقات الفاصلة في التركيب القرآني.

لنتأمل قوله تعالى: "وَغَرَّكُمْ بِاللهِ الْغَرُورُ" (سورة الحديد، آية رقم (56)). لقد وردت الآية على الهيكلة التركيبية الآتية: (فعل+ مفعول به مقدم + جار ومجرور متعلق بالفعل + فاعل مؤخر وجوبا). فقد قدّم المفعول به هنا وجوبا على (الفاعل) لإرادة (التوبيخ) الإلهي للمؤمنين أو للبشر إذ كيف يستحوذ عليكم الشيطان الغَرورُ[1]،وقد أتتكم رسلي وكتبي، ولذا استحققتم هذا (التوبيخ) في معرض الحساب يوم القيامة.

أما بالنسبة للمماثلة الصوتية في الفاصلة (الفاعل) كلمة (الغرور) فهي حاضرة هنا وبقوة لكون أغلب فواصل السورة مبنياً على حرف (الراء) الذي تمثل في (11 إحدى عشرة آية) من إجمالي (29) (تسع وعشرين آية)، هي جملة آيات السورة، وبذلك يتحقق الغرض البلاغي والدلالي من تقديم المفعول به من جهة، ويتحقق التشاكل الصوتي والإيقاعي من تأخير الفاعل.

وعليه إن المقصد من الإشارة إلى وجوب " تقديم المفعول " أو "جواز تقديمه " هو النظر بعين أخرى غير عين البلاغة، هذه العين تكون موجهة للمؤخر (الفاعل) لا للمقدم (المفعول) لأن مناط الاهتمام هنا هو هذا المؤخر لكونه (فاصلة).

[1]- انظر تفسير الطبري، 539

أما على صعيد جواز تقديم المفعول، فقد ورد ممثلا في مواضع منها قوله تعالى: "وَلَقَدْ جَاءَ آلَ فِرْعَوْنَ النُّذُرُ "، فقد قدم المفعول به (آل فرعون) على الفاعل (النذر) جوازا وعلى غير قياس لكون كل من الفاعل والمفعول اسمين ظاهرين. وتحقيق البلاغة لهذا التقديم هو (إبطال الحجة) بمعنى أن الله – عز وجل – إذا عذبهم وعمَّهم بهذا العذاب فقد أبطل حجتهم بإرسال الرسل (النذر)[1]. أما على صعيد (الفاصلة) فإن إعادة الجملة إلى رتبتها - في غير القرآن - يكون كما يلي: (ولقد جاء النذر آل فرعون). فالأمر هنا يكون على اعتماد كلمة (آل فرعون) هي (الفاصلة)، وهي بذلك لا تتواءم مع بناء هيكل الفاصلة في السورة الكريمة، إذ (الفاصلة) في السورة مبنية على حرف (الراء) فقط منفردا. فقد هيمن على فواصل السورة كلها، فورد في جميع آياتها.

ولو تحقق ما رمينا إليه لشكَّل هذا نبُوّا (نفورا) إيقاعيا، ونشازا موسيقيا في سياق إيقاعي منتظم، وهذا لا يكون. وعلى هذا يمكن القول بأن " التقديم والتأخير " هنا كان – بلا شك – من أجل رعاية الفاصلة ولأجل المناسبة والمماثلة والمشاكلة الصوتية في فواصل السورة كلها.

3-3- التقديم والتأخير في خدمة الإيقاع الصوتي في نماذج من الجملة الاسمية في النص القرآني

ولننتقل إلى بعض الجمل الاسمية في القرآن الكريم ولنتأمل قوله تعالى: "وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ " (سورة المرسلات آية رقم (15)).

تكررت هذه الجملة في هذه السورة في عشر آيات، ودارت على البنية التركيبية التالية:

(ويل + يومئذ + للمكذبين). (مبتدأ نكرة + ظرف + خبر شبه جملة)، والأصل في مثل هذا الأسلوب من حيث المستوى التركيبي أن يؤخر (المبتدأ) لكونه غير محيل (نكرة)، ويُقَدَّم (الخبر) لكونه (شبه جملة)؛ وعلى هذا كان لابد أن يكون تركيب الآية – في غير القرآن – على النحو التالي:

(للمكذبين يومئذ ويلٌ) أو (للمكذبين ويلٌ يومئذ). فيختلف الأمر تماما حينئذ في السياق القرآني. بل إن الإيقاع الجميل يختفي تماما. ولذا كان لابد من مخالفة الأصل التركيبي للحفاظ على الإيقاع الموسيقي المتولد من بناء أغلب فواصل السورة على حرف (النون)، الذي تكرر في (تسع وعشرين آية) من إجمالي (خمسين آية)، هي جملة آيات سورة المرسلات.

ولنأخذ مثالا آخر، ولتكن الآية رقم (4) من سورة الممتحنة في قوله تعالى: "وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ"

[1]- النذر: جمع نذير بمعنى منذر، انظر معجم المعاني، مادة نذر. وقيل أيضا النذر بمعنى الرسل، انظر تفسير القرطبي، في تفسيره لقوله تعالى: ﴿ ولقد جاء آل فرعون النذر ﴾.

هذه الآية مبنية تركيبيا على النحو الآتي: (خبر شبه جملة مقدم + مبتدأ مؤخر). وتأخير المبتدأ هنا على خلاف القياس النحوي الذي يحكم للمبتدأ المعرفة بالتقديم، وعليه كان لابد في -غير القرآن – أن يكون شكل الجملة من الناحية (التركيبية):(والمصير إليك). لكننا هنا نكون إزاء نفور جمالي في الأداء الصوتي المؤدي إلى الجمال الإيقاعي (للمتلقي). فلو كان بناء الفاصلة على (الخبر) أي على حرف الكاف في (إليك) لما أحسسنا بالجمال الأدائي لهذه الآية. وعليه إن التقديم هنا حقق أمرين هما:

1- تحقيق غرض صوتي محض تمثل في المشاكلة الصوتية لتقارب حرف (الراء) من مخرج حرف (الباء) الذي بنيت عليه فواصل السورة.

2- تحقيق غرض دلالي تداولي تمثل في الاختصاص المحقق من تقديم الخبر (إليك) على المبتدأ (المصير)، فالسياق يقتضي الإقرار باختصاص المولى – عز وجل – وحده بأن المآل إليه، ونهاية المطاف لديه. ويستفاد ذلك من سياق الدعاء قبل الفاصلة "رَبَّنَا عَلَيْكَ تَوَكَّلْنَا وَإِلَيْكَ أَنَبْنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ"، فالدعاء، إذن في الآية مبني على تقديم (شبه جملة) كوحدة دلالية مستقلة، على (المتعلق به)، حتى إذا ما وصلنا إلى موضع الفاصلة قدم (شبه الجملة) على المبتدأ اطرادا على ما سبق، حيث يظهر جليا إذن أن المخالفة للأصل النحوي هنا تمت حفاظا على السياق الإيقاعي من جهة وتحقيق غرض دلالي تداولي من جهة ثانية.

خاتمة:

نستنتج، إذن، بناء على ما سبق أن من أخص خصائص النص القرآني إيقاعه المثير المعجز ولعله أكثرها تأثيراً في المتلقين الأوائل، إذ إن قريشا هالها إيقاعه المعجز، وهم أهل الفصاحة والبيان، فنسبوه للشعر تارة فلما دحض ادعاؤهم، سموه سحراً، وحقاً "إن من البيان لسحرا". علما أن الإيقاع لم يكن في حد ذاته سبب الإبهار وإنما في انسجامه أيضا مع ما ينقله من حمولة دلالية وتداولية يسمو بها إلى أعلى درجات البيان.

إن إيقاع النص المقدس يتمثل في انتقاء حروفه وكلماته وأصواته، وتركيب جمله قصراً وطولاً وتتابع فواصله.

إن للفاصلة دورا بالغا في تمييز نظم القرآن عما سواه، حيث إنها تؤثّر على المضمون بدلالتها وعلى الإيقاع بمقاطعها، فيتم بها المعنى وتستريح لها النفس. وقد حاولنا في هذا العمل توضيح كيف يساهم التركيب بشكل كبير في خدمة الفاصلة القرآنية مما يساهم في تحقيق إيقاع القرآن وتوازنه الصوتي.

✓المصادر والمراجع:

- ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت 1952.

- حنون، مبارك (2003): في الصواتة الزمنية، الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط.1

- الغريسي محمد، بينة الجملة بين النحو العربي والنحو التوليدي، نحو مقاربة تركيبية أدنوية، مجلة "الشعاع "العدد 13، 2019.

- الغريسي محمد، بلاغة الاتقان في تراكيب القرآن، دراسة في البنية والمحتوى، عالم الكتب الأردن، طبعة 2018.

- الفاسي الفهري ،1991، البناء الموازي نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر.

- الفاسي الفهري، 1996، المقارنة و التخطيط في البحث اللساني العربي، دار توبقال للنشر البيضاء 1998.

- القزفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، 2001م.

- الملاخ، امحمد وحافيظ اسماعيلي علوي، اللسانيات التوليدية من نظرية العمل والربط إلى البرنامج الأدنوي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع الطبعة الأولى 2016. (إضافة علامات الترقيم المناسبة)

- الرحالي، محمد، تركيب اللغة العربية، مقاربة نظرية جديدة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء 2000.

- الرحالي، محمد، بعض الخصائص الحاسوبية للغة، مجلة أبحاث، المجلد 13، العدد1و2 ،2008 ، ص: 65.

- الزركشي، بدر الدين (ت 794ه): البرهان في علوم القرآن، خرج حديثه وقدم له وعلق عليه مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط. 1 ،1988

المراجع الأجنبية:

- Chomsky.N(1992), A mimimalist Program for syntactic Theory, MIT Occasional.

- CHOMSKY.N (1995), "CATEGORIES AND TRANSFORMATION" THE FRAMEWORKDRaFT.

- CHOMSKY. N (2008), ON PHASE IN HONDATIONAL ISSUES IN LINGUISTIC.

الموسيقى والإيقاع في شعر الرجز، دراسة صوتية

دة. أسماء كينني*

الملخص

يقدم هذا المقال مقاربة لسانية صوتية، توظف مفاهيم علم الصواتة في المستوى القطعي والتطريزي، ويستثمرها في قراءة النص الشعري، ودراسة جوانبه الموسيقية والإيقاعية من خلال الوجه الآخر لقواعده وأسسه وأوزانه وبحوره، وهو المتمثل من ناحية في المستوى القطعي الفونيمي وسماته وخصائصه، ومن جهة أخرى في نظام مقاطعه، ونوعها ودرجة ورودها مقارنة بنظام التفعيلات العروضية.

سيركز البحث على شعر الرجز، وذلك راجع لنظرة الأدباء إلى هذا الوزن الشعري باعتباره أصل الأوزان أو أقدمها، ولكثرته في كلامهم ولسهولته وعذوبته. وقد سمي رجزا لتوالي الحركة والسكون فيه بما يماثل مشي الجِمال الهوينى، فكان العرب يحُدونها به إذا أرادوا سيرها الوئيد. سيبحث المقال في تعريف الرجز وتطوره وخصائصه الصوتية، ويقدم مقاربة توضح الأسباب الصوتية التي دفعت الأدباء إلى اعتبار بحر الرجز رجزا وليس شعرا، فميزوا بين الشاعر والراجز، وبين القصيدة والأرجوزة، من خلال توظيف مفهوم المقطع الصوتي والإيقاع في التحليل العروضي. مما يكشف عن الصلة الوثيقة بين اختيار عديد من الشعراء النظم وفق تفعيلات بحر الرجز، والموضوعات أو الوضعيات المعبر عنها من جهة، وكذا التفاعل بين الدراسة الصوتية ومفاهيمها الصواتية والنص الشعري عموما. لذلك من الطبيعي في هذا البحث أن أتجنب التفصيلات المطولة في علم العروض أو في بحر الرجز والتغييرات التي يمكن أن تلحقه، أو عرض الشواهد من الأشعار.

تمهيد:

ورد عند الجاحظ أن" كل أمة تعتمد في استبقاء مآثرها وتحصين مناقبها على ضرب من الضروب، وشكل من الأشكال، وكانت العرب تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون، والكلام المقفّى، وكان ذلك هو ديوانها"[1]، فالشعر الموزون "يبقى بقاء الدهر، ويلوح ما لاح نجم، وينشد ما أهلّ بالحج، وما هبّت الصّبا، وما كان للزّيت عاصر"[2]؛ فالشعر هو المكون الثقافي المميز للحضارة العربية. وفي هذا السياق، أُثِرَ عن عبد الله بن عباس رضي الله عنه أنه قال: "إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه،

* أستاذة باحثة، مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف، الكلية متعددة التخصصات بالرشيدية، جامعة المولى إسماعيل، مكناس- المغرب.

[1]- أبو عثمان، الجاحظ: الحيوان، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط 1998م، ج1، ص 51.

[2]- أبو عثمان، الجاحظ: الرسائل السياسية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ص 182.

فاطلبوه في أشعار العرب، فإن الشعر ديوان العرب"[1]. وكان إذا سئل عن شيء من القرآن أنشد فيه شعرا. والشعر أول نص لغوي حاور النص القرآني وتفاعل مع بنياته المعجمية واللسانية والدلالية ... وظلت فاعلية الخطاب الشعري حاضرة ومستمرة ومنسجمة مع الخطاب الإسلامي في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين رضوان الله عنهم الذين كانوا على وعي بأهمية الشعر واحتفاله بالجوانب المادية والمعنوية من حياة العرب.

1. في الشعر:

بحث أرسطو في الدافع الأساسي لقول الشعر، ورَدَّه إلى علتين: الأولى غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم. وقد وضع الفلاسفة المسلمون العرب تعريفات للشعر، بعد ترجمتهم وشرحهم وتلخيصهم لكتاب أرسطو "فن الشعر"، وبحثوا في ماهيته وأسسه. ورد في تقديم د. زكي نجيب محمود لهذا الكتاب ما يلي: "وأما وسيلة المحاكاة الملائمة هنا فهي الوزن أو الإيقاع واللفظ والنغم، وكلها وسائل تشترك في صفة التعاقب على لحظات الزمن في فترة معينة (في مقابل صفة الامتداد المكاني الذي تتميز به الفنون التشكيلية من تصوير ونحت)، وهكذا نجد جوهر الشعر بالمعنى الأرسطي في الامتداد الزمني"[2]. فالوزن والتذاذ النفس به، بشرية كانت أم غير بشرية، والإيقاع واللفظ الموسيقي والأنغام، كلها أمور تسري في مقاطع العبارات، "وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة"[3].

إن البحث في "تعريف الشعر" مجال واسع، مازجه الطبع والذوق والأذن وقوانين النظم. نقف في سياقه بدءا عند ابن سينا (ت 427هـ/ 1037م) الذي رأى أن الشعر كلام مُخَيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة؛ "ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية، هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة، هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدا"[4]. فالشعر عند ابن سينا كلام موزون صادر عن **أخيلة** الشعراء، **مؤثر** في نفوس المتلقين، متجاوز للحقيقة الحرفية للواقع، في أفق تأسيس تصورات مجردة تخاطب العقل والوجدان معا، يخضع لمقادير زمنية.

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ج 1، ص90.

[2]- أرسطو طاليس: في الشعر، نقله من السريانية إلى العربية أبو بشر متى بن يونس القّنّائي، تح وترجمة ودراسة شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. ص (و) من المقدمة.

[3]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص 194.

[4]- عبد الرحمان بدوي: ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1988م، ص 161.

وبالنسبة لابن رشد (ت 595هـ/ 1198م)، فقد رأى "أن المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه[1]، و"التذاذ النفس بالطبع، بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية وخاصة عند الفطر الفائقة في ذلك"[2]. على هذا النحو يعقد علاقة وجودية بين الشعر والغناء، لأن وجود الأول هو العنصر الثاني.

وقد ارتأيت أن ألخص مفهوم "الشعر" من خلال ما ورد في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"[3]:

"هو فن من فنون الكلام يوحي عن طريق الإيقاع الصوتي واستعمال المجاز، بإدراك الحياة والأشياء إدراكا لا يوحي به النثر الإخباري.

ولقد اختلفت الآراء في تعريف الشعر؛ إلا أنه اتفق أغلبها على خواص أساسية لا بد من وجودها في الكلام حتى يستحق أن يسمى شعرا، وهي:

"1. التعبير عن إحساس قوي وتأثر عميق، والنظرة إلى الحياة نظرة لا يمكن إدراكها ولا التعبير عنها بمجرد المنطق وإقامة الحجة والبرهان.

2. انتقاء الألفاظ المستخدمة فيه، فإذا كان غزلا مثلا فلا بد أن يُختارَ له أرقُّ الألفاظ وأعذبُها...

3. ترتيبها ترتيبا موسيقيا خاصا يعبَّر عنه بالوزن ...

4. ويزيد الشعر العربي قيدا لفظيا آخر هو وجود القافية، وإن ثار عليه في العصر الحديث شعراء الشعر الحر المعروفون بجماعة أبولو، متأثرين في ذلك بالشعر الغربي".

لا يخفى استناد هذا التعريف على أسس يقوم عليها القول الشعري، تتوزع بين مقومات داخلية؛ منها الأصوات وتآليفها، والبلاغة، والرؤيا إلى الحياة. ثم الخصائص الخارجية المتعلقة بالوزن والقافية. فالشعر وإن ارتبط مع باقي الفنون الأخرى؛ مثل الموسيقى، والرسم، والنحت، في الخصائص التخيلية العامة، يتميز عنها بخصائص ذاتية مرتبطة بطبيعة أداته، المتمثلة في اللغة، من حيث كيفية تشكيلها وتأثيرها في آن.

---

[1]- محمد بن رشد الحفيد أبو الوليد: ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلز بترورث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، 1986م، ص 57. وعبد الرحمان بدوي، فن الشعر لأرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1982م، ص 203.

[2]- محمد بن رشد الحفيد أبو الوليد: نفسه، ص 64.

[3] - مجدي وهبة وكامل المهندس، ط2، 1948م، مكتبة لبنان، بيروت، ص ص 210- 212.

إن الشعر نقيض للنثر من حيث مخالفته له من جوانب متعددة، فهو إلهام، وقد يكون وليد اللاوعي، أما النثر فهو تفكير ووليد للوعي، الشعر يخلو من التفكير والنقد والفلسفة، فهو عالم الخيال المطلق، بينما الفكر والفلسفة عالمهما الواقع والحقيقة.

وإذا نظرنا في مفهوم النقاد العرب القدامى للشعر، مستندين إلى العلاقة الحميمية التي ربطت بين ولادة الشعر والموسيقى، فإن ابن طباطبا (ت 322هـ)، يرى أنّه "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[1]. أهم ما في هذا التعريف أنه يحدد الشعر على أساس الانتظام الخارجي للأصوات وتأليفاتها؛ أي يهتم بالشعر باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق. أما عنصر التخييل عنده؛ فينطوي عليه الشعر والنثر على السواء.

وقد أكّد هذه الخصيصة قدامة بن جعفر (ت 337هـ) حين عرّفه بقوله: " قول موزون مقفّى يدل على معنى"[2]. في حين أضاف الناقد الفيلسوف حازم القرطاجني إلى التعريف عنصر المحاكاة مما أثرى التعريف وعمَّقه، فأصبح الشعر عنده يقوم على التخييل والمحاكاة والموسيقى، يقول: "الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه. لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك..."[3]

إن الوزن عنصر جوهري يتقوم به الشعر، وهو بمثابة تساوٍ زمني للنطق، عبارة عن صورة من صور التناسب. وبقدر ما يهتم بالتركيب المتلائم؛ يهتم بالحركة المنتظمة للوزن، هذه الحركة شبيهة بالحركة المنتظمة للإيقاع الموسيقي، لأن كلا منهما يقوم على نفس المبدإ. وهو تناسب حركة الأصوات أثناء تعاقبها المنتظم في الزمان. وهكذا يلتقي الوزن الشعري مع الموسيقى في سمة التناسب التي تتمثل في تعاقب الحركة والسكون على نحو منتظم، وبنسب معلومة في كل جزء من أجزاء القول. وقد أعلى ابن رشيق

---

[1]- ابن طباطبا محمد أحمد العلوي: عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م، ص9.

[2]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ، ص 6.

[3]- القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م، ص 71.

القيرواني من قيمة (الوزن) في الشعر، فقال: "الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها"[1].

من جهته، عرف الكندي (ت256هـ/ 865م) الإيقاع العالق بالوزن بأّنه فعل فصل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة"[2] . لقد ركز على العلاقة المطردة بين الشعر والموسيقى مطابقا بين المنطلق الأساسي لكليهما وهو الصوت، معتمدا الموازنة بين الحركة والسكون والنقرة والإمساك؛ إذا كان يطابق بين هذه المفاهيم فإن هذا يعني أّنه لا ينظر إلى الحركة والسكون على نحو منفصل و لكن بشكل مقطعي وظيفي باعتباره أقل ملفوظ يمكن السكوت عنده من الناحية النطقية[3].

أما النقاد المحدثون، فمنهم من رأى أن "العرب متفقون في جميع عصورهم على أن الشعر يجب أن يكون موزونا مَهْما يكن الوزن الذي يقصد إليه الشاعر...وعلى أن الشعر لا يكون شعرا حتى يتقيد بالقافية تقييدا ما...وأن تكون للشعر لغة خاصة مختارة اللفظ... وعلى أن المعنى يجب أن يكون جيدا شريفا قيما"[4]، وخلص إلى أن الشعر هو "الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذي يقصد به إلى الجمال الفني"، فهو تعريف يلتمس الشعرَ من حيث هو حقيقة واقعة تُدْرَس وتُسْتَقْرَأ، لا من حيث هو مثل أعلى يسمو إليه الشاعر والناقد.

وقد أَوْثَق عباس محمود العقاد الصلة بين الشعر والموسيقى، فقال: "نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات"[5].

2. في الرجز:

- في اللغة:

الرجز "داء يصيب الإبل في أعجازها، والرجز أن تضطرب رجل البعير أو فخذاه إذا أراد القيام أو ثار ساعة ثم تنبسط"[6]. وأَصل الرّجز فِي اللُّغَة تتابع الحَرَكات، ومن ذلك قولهم: ناقة رجزاء، إذا كانت قوائمها ترتعد عند قيامها"[1].

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص134.

[2]- أبو يعقوب الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، تح محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي و مكتبة الخانجي،القاهرة، ط 2، د.ت، ص1.

[3]- محمد خليفة، نظرية العروض وموسيقى الشعر في الفكر الفلسفي النقدي عند العرب قديما وحديثا، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، نوقشت سنة 2004-2005م، ص 191.

[4]- طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، 1927، ص309 وما بعدها.

[5]- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2013، ص 11.

[6]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (رجز).

- في الاصطلاح العروضي:

"ضرب من الشعر، ووزنه: مستفعلن ست مرات، سمي لتقارب أجزائه، وقلة حروفه. وزعم الخليل أنه ليس شعرا وإنما هو أنصاف أبيات وأثلاث. والأرجوزة: القصيدة منه، أراجيز، وقد رجز وارتجز ورجز به ورجزه أنشده أرجوزة"[2]. قال ابن سيده (ت 458 ه): "الرجز شعر، ابتداء أجزائه سببان ثم وتد. وهو وزن يسهل في السمع، ويقع في النفس، ولذلك جاز أن يقع فيه المشطور وهو الذي ذهب شطره، والمنهوك وهو الذي ذهب أربعة أجزائه وبقي جزآن"[3].

- في الاصطلاح الأدبي:

"فن من فنون الشعر العربي. وقد نظم على وزنه العديد من الشعراء المحدثين في العصر العباسي، كأبي نواس وأبي العتاهية. والغالب على بعض الرجاز من الشعراء أن يأتوا بأبياتهم كلها مصرعة... وهناك أنماط من الرجز قائم على التفعيلة الواحدة. وكان الرجز في الشعر الجاهلي يقوم على البيتين والثلاثة، يقولهما الشاعر في حال الخصام أو المفاخرة. ثم أطال فيه الشعراء بقصد"[4]. من خلال هذا القول نستنتج أن الرجز كان يلقى لإثارة متلقيه من جهة، ومن جهة أخرى كان ينظم لبواعث نفسية شخصية، أي مرتبطة بالناظم وبانفعاله الذاتي. وقد اشتهر بنظم الرجز كل من العجاج التميمي (ت 90 ه) وابنه رؤبة (ت 145 ه) في القرن الثاني الهجري، الذي اختص به وأطاله، "ثم اتسع النظم فيه في كثير من الأغراض، ولا سيما في القصص والتعليم للعلوم"[5]. وفي هذا نسوق قول ابن رشيق القيرواني (ت 456ه): "قال أبو عبيدة: إنما كان الشاعر يقول من الرجز البيتين والثلاثة ونحو ذلك، إذا حارب، أو شاتم، أو فاخر، حتى كان العجاج أول من أطاله وقصده، ونسب فيه، وذكر الديار، واستوقف الركاب عليها، ووصف ما فيها، وبكى على الشباب، ووصف الراحلة، كما فعلت الشعراء بالقصيد، فكان في الرجاز كامرئ القيس في الشعراء"[6].

وفي الداعي لتسميته رجزا، يقول محمد توفيق البكري في مقدمة كتابه "أراجيز العرب": "وإنما سمي الرجز رجزا لأنه تتوالى فيه حركة وسكون يشبه بالرجز في رجل الناقة ورعدتها، وهو أن تتحرك وتسكن ثم

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (رجز).

[2]- مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005 م.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (رجز).

[4]- محمد الكتاني: موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ج2، نشر الشركة الجديدة دار الثقافة، الدار البيضاء، مطبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2014م، ص 1067.

[5]- نفسه.

[6]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص90.

تتحرك وتسكن"[1]. وقد ثبت عن ابن مسعود رضي الله عنه قوله: "من قرأ القرآن في أقل من ثلاث فهو راجز"[2]، "سماه راجزا لأن الرجز أخف على لسان المنشد، واللسان به أسرع من القصيد[3].

ما يميز الرجز إذن هو تتابع الحركات، وهو ارتفاع الصوت كذلك بإيقاع خفيف وسريع، وذلك طبيعي فيه لأنه يقوم على التفعيلة الواحدة، وهي تقوم بدورها على الحركة الدائبة. ويمتاز الرجز بقلة أبياته وقصرها، وكل هذه صفات تؤدي إلى الخفة والسرعة. ولا يخفى أن لتفعيلته الرئيسية والمتكررة (مستفعلن) أثرها الكبير في خفة هذا الوزن، وفي نظامه الموسيقي المتميز.

3. بين الأرجوزة والقصيدة:

قسم الأغلب العجلي[4] الشعر إلى رجز وقصيد، حينما استنشده والي الكوفة ما نظمه في الإسلام، فقال:

أَرجزا تريد أم قصيدا لقد طلبت هيّنا موجودا

وبناء على رواية ابن سلام الجمحي، رأى كثير من النقاد أن الشعر رجز وقصيد، ذلك أنه ألف في الرجز المقطوعات والأبيات المعدودة والقصيرة، بينما عرفت القصيدة بالطول وتمام البيت من صدر وعجز. لكن الرجز قد لا يخلو من الكثرة، "وليس يمتنع أيضا أن يسمى ما كثرت بيوته من مشطور الرجز ومنهوكه قصيدة، لأن اشتقاق القصيد من قصدت إلى الشيء، كأن الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة، والرجز مقصود أيضا إلى عمله كذلك"[5]. طبعا، لا يخفى استناد ابن رشيق في قوله السالف إلى المعنى اللغوي للفظ، دون المعنى الاصطلاحي للقصيد. لكنه في موضع آخر اعتبر الطول شرطا فارقا بين الرجز والقريض، فشرط ارتقاء الأول إلى مصف الثاني يتمحور في إطالته. وفي معنى "القصيد" من الشعر، يقول ابن منظور: "القصيد من الشعر: ما تمَّ شطر أبياته"[6]. وهذا المعنى يتعلق بالشكل الهندسي الذي يأخذه الشعر، ليحوز قيمة مستمدة من خارج متنه. وفي ذات السياق، " قال ابن جني: سُمِّيَ قصيداً لأنَّه قُصِدَ واعتُمِدَ وإنْ كان ما قَصُرَ منه واضطرب بناؤه نحو الرَّمل والرَّجَز شعراً مُرَاداً مقصوداً، وذلك أنَّ ما تمَّ من الشِّعْر وتوفَّر آثرُ عندهم وأشدُّ تَقَدُّمًا في أنفسهم مِمَّا قَصُرَ واختلَّ، فسَمُّوا ما طَالَ وَوَفَرَ قَصِيدًا

---

[1]- محمد توفيق البكري: أراجيز العرب، ط2، 1346هـ، ص 3.

[2]- الطبراني، المعجم الكبير، تح: حمدي بن عبد المجيد السلفي، مكتبة العلوم والحكم، الموصل، ط2، 1983م، مجلد9، ص 142.

[3]- لسان العرب، مادة (رجز).

[4]- هو الأغلب بن عمرو بن عبيدة بن حارثة، (ت 19هـ)، أدرك الإسلام فأسلم، أول من رجّز الأراجيز الطوال من العرب.

[5]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 183.

[6]- لسان العرب، مادة (قصد).

أي مُرادًا مقصودًا، وإنْ كان الرَّمَل والرَّجَز أيضًا مُرادين مقصودين"[1]، والقصد هو الاعتزام والنهوض نحو الشيء، لذلك قيل: "شعر قُصِّد إذا نقّح وجُوِّدَ وهُذّبَ...سمي الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا ولم يحتسه حَسْيا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روّى فيه خاطِرَهُ واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابا"[2].

يتبين من خلال "اللسان"، من جهة، حضور الذات الناظمة للقول الشعري بِنِيَّة مبيتة في النفس، تؤمُّ الشروع في إنتاج النص. ومن جهة أخرى مكابدة الشاعر في صناعة القصيدة، وما تسلتزمه من تفكر وتدبر للتمكن من استيفاء شروط القول الشعري المبدع والناجح.

ولا أجد خيرا من قول الجاحظ، في سياق الفصل في قصدية الذات الشاعرة إلى قول الشعر: "اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم، لوجدت فيها مثل مستفعلن مستفعلن كثيرا، ومستفعلن مفاعلن. وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا .ولو أن رجلا من الباعة صاح : من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولات. وكيف يكون هذا شعرا وصاحبه لم يقصد إلى الشعر؟ ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام. وإذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان **والقصد إليها**، كان ذلك شعرا"[3].

لقد ظل الرجز فنا شعريا مغبونا، لعدم تمكنه من الطول كما في القصيد، وعدم تمام أبياته، إضافة إلى ولادته اللحظية القرينة لحاجة آنية؛ اعتمادا على الارتجال والبديهة. وينتظم من حركات ذات رتابة متواترة، تبعا لبنيته المكونة من وحدة عروضية متكررة هي تفعيلة "مستفعلن"، التي تتلاءم مع الحُداء وحركات العمل الجماعي وترقيص الصغار، وكل حركة تجري على نسق واحد.

لكننا لا نستطيع أن ننفي أن الرجز، وإن كانت صورته المذكورة سببا في تسميته "حمار الشعراء"، إلا أنه يصدر عن شاعر مطبوع، ومعلوم أن الشرط الأول للخلق الشعري هو الطبع[4]، ثم هو يحتاج بعد ذلك إلى دربة وممارسة يضمن معهما اكتساب الملكة. ذلك أن الإبداع الشعري لا يمكن أن يكون عملية سهلة أو عادية إلا في رأي جاهل بما يعانيه الشاعر أو يقاسيه من أجلها[5].

---

[1]- لسان العرب، مادة (قصد).

[2]- نفسه.

[3]- الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423 هـ، ج1، ص 240.

[4]- الجرجاني علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، الناشر: عيسى البابي الحلبي، 1966، ص15.

[5]- الطرابلسي أمجد: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ترجمة إدريس بلمليح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1993م، ص 131.

4. أولية الرجز في النظم الشعري:

في إطار البحث في أوليات النظم الشعري، نجد أن الرجز من أقدم قوالب الشعر العربي فيما ذهب إليه النقاد العرب القدماء والمحدثون. يقول شوقي ضيف: "يذهب نقاد العرب القدامى إلى أن أول وزن ظهر من تلك الأوزان هو (الرجز)، الذي كانوا ينشدونه في أثناء حُدائهم للإبل[1]، وكأنهم يحاكون بما فيه من صلصلة وأصوات وقع أخفاف الإبل على بساط الصحراء الواسع"[2]. وذكر المستشرق كارل بروكلمان: "أنه من أقدم القوالب الشعرية بعد السجع"[3]، يؤكد ذلك أحمد حسن الزيات بقوله: "والمظنون أن العرب خطوا من المرسل إلى السجع، ومن السجع إلى الرجز، ثم تدرجوا من الرجز إلى القصيد. فالسجع هو الطور الأول من أطوار الشعر ... فلما ارتقى فيهم ذوق الغناء، وانتقل الشعر من المعابد إلى الصحراء، ومن الدعاء إلى الحداء، اجتمع الوزن والقافية فكان الرجز "[4].

أولى البكري أهمية كبيرة لشعر الرجز، فذكر أنه كان ديوان العرب في الجاهلية والإسلام، وكتاب لسانهم، وخزانة أنسابهم وأحسابهم، ومعدن فصاحتهم، وموطن الغريب من كلامهم. ولذلك حرص عليه الأئمة من السلف واعتنوا به حفظا وتدوينا[5]. وأن من وصايا العرب؛ أن رَوّوا أبناءكم الرجز فإنه يهرت أشداقهم[6]. غير أن إبراهيم أنيس حين تتبع ما روي من الرجز، وجده يمثل نسبة ضئيلة من الشعر قياسا ببحر الطويل أو الكامل، وأنه يمثل الأدب الشعبي عند الجاهليين، وأن أغلب ما نظم عند الجاهليين، كانت مقطوعات قصيرة لم تُدوَّن أوْ لم يرها الرواة مما يستحق أن يدوّن وأن يُتَأَدّبَ بها[7]. فصنفها في مصفِّ الزجل من الآداب الحديثة، وأنها تمثل أدب القبيلة لا أدب العرب جميعا، حتى أن المرء يستمتع بها في قبيلته دون سائر الأراجيز الأخرى غير المنتمية إليها[8].

نعم، لقد بدأ الرجز كقالب شعبي للأدب أيام الجاهليين، لكن، نظم منه أيام الإسلاميين بعض الأشعار أو كما ينظم الشعر بلغة الأدب النموذجية، ثم عاد الأدب الشعبي في صورة الموشحات والأزجال،

---

[1]- الحُداء: من أقدم الأشكال الإيقاعية الموقعة المترافقة مع سير الإبل في الصحراء، و هو مرتبط بدافع نفسي يتمثل في ترويح الحادي عن نفسه و تنشيط إبله في رحلة طويلة، تخترق القفار الشاسعة. وهو غناء يضم مقاطع توافق ضوابط الحركة الموقعة في سير الحيوان، وتختل وتضطرب باختلال هذا السير واضطرابه. ومن هذا الضرب من أغاني العرب؛ هناك النَّصْب، والتقليس، والتهليل، والتغبير.

[2]- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، مكتبة الدراسات الأدبية، ط2، ص 100. ينظر أيضا: جورجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج1، ص 61.

[3] - بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط5، (د. ت)، ج1، ص51.

[4]- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار النهضة، مصر، القاهرة، (د. ت)، ص 28-29.

[5]- محمد توفيق البكري: أراجيز العرب، ط2، 1346هـ، ص4 في المقدمة.

[6]- نفسه.

[7]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط2، 1952م، ص 126.

[8]- نفسه، ص 126- 127.

على أن الشعراء المحدثين قد وجدوه أليق بمسرحياتهم، فأكثروا منه ومن مجزوئه، ونظموا منه كما كان ينظم الإسلاميون ولا سيما في العصر العباسي[1].

5. الإيقاع وتلوينات النفس:

عرّف بول فريس Paul.Fraisse الإيقاع بأنه "توالي الوحدات الصوتية بشكل انتظامي في الزمن"[2]. إن عنصر الزمن يشترك بين التعاريف الموسيقية والصوتية للإيقاع. ويضيف: " تتكون الوحدة الإيقاعية من وحدات منبورة وغير منبورة، كما تتميز بتكرار النبرات على مسافة متساوية"[3].

وعرفه ديفيد كريسطال بقوله: "الإيقاع عملية تحيل، في معناها العام، في الصواتة؛ على الانتظام الملحوظ للوحدات البارزة في الكلام، بحيث تشمل الأنساق ذات المقاطع المنبورة مقابل غير المنبورة، الطول مقابل القصر، أو العلو مقابل الانخفاض، أو تأليفا من هذه المتغيرات" [4].

إن جميع الدراسات المعاصرة تثبت أن الإيقاع تابع للحالات النفسية التي ينتج عنها الشاعر قصيدته، ثم إنّه تابع للحالات النفسية لمنشد الشعر أيضا فيخفف أو يروم أو يشم"[5]. لذلك هو عبارة عن فضاء تتفاعل فيه الأصوات اللغوية بالقوالب الموسيقية والوزنية بحسب انتقالات وامتزاجات تقبلها الفطرة، ومن هنا يعتبر " أسبق من اللغة و من البحور الشعرية"[6].

يدفعني هذا التطرق، غير الموسع، إلى العلاقة الشديدة الالتحام بين الإيقاع والحالة النفسية للشاعر، أو الإنسان عموما؛ بحيث أن إيقاع تحركه اليومي العادي يتعلق تعلقا وثيقا بأحواله النفسية؛ بحسب ما إذا كسل أو نشط...، إلى عرض مقتضب للمجالات الشعرية التي يطرقها شعر الرجز.

6. مجالات النظم في الرجز:

أولا: الشعر التعليمي

دأب العلماء المتضلّعون في الأدب على صبّ أغلب علومهم في قوالب من الرجز؛ والهدف الرئيس من وراء ذلك، هو أن يسهل على الطالب حفظ الشعر، فإذا حفظه حفظ المادّة العلمية التي يتضمّنها، وقد

---

[1]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 129.

[2]- فريس Paul.Fraisse (1956) (les structures rhythmiques : étude psychologique)، (نقلا عن عبد الحميد زاهيد، علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، 2010، ص 44).

[3]- نفسه.

[4]- D,Crystal : A Dictionary of Linguistics and Phonetics, 2008, 6 Edit. Black well publishing, p 417.

[5]- محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة – الموسيقى - الحركة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 2010م، ج1، ص 197.

[6]- محمد مفتاح، المرجع نفسه والصفحة نفسها.

كتب الغالب من العلماء بالرجز، وإن لم يقتصروا في الشعر التعليمي عليه، بل اعتمدوا البحور الأُخرى؛ لأنّ الرجز سلس، سهل التناول والحفظ، له تأثير نفسي، لتوالي حركاته وسكناته، وهو ما يخفّف من حدّة وصعوبة المادّة العلمية . وقد امتازت الأراجيز العلمية بسهولة العبارة ووضوحها واختصارها؛ كلّ ذلك بهدف أن يتمكّن الطالب منها من دون عناء.

وأول ما يعرف من المنظومات تصنيفا؛ منظومة في علم النحو وفوائده للكسائي، وقد ذكر محمد رضا ديوسر خمسمائة واثنتين وسبعين أُرجوزة في شتّى العلوم، ولعلّ من أبرزها وأشهرها: أُرجوزة ابن مالك، وهي منظومة في العلوم العربية، تتكوّن من ألفين وبيتين اثنين من الشعر. والدرّة النجفية، وهي أُرجوزة في الفقه، نظمها السيّد مهدي بحر العلوم، ومنظومات أخرى مثل متن ابن الجزري "طيبة النشر في القراءات العشر الكبرى"، جمع فيها ما اختلف فيه القراء، وما ورد عنهم من أصح الطرق التي استقاها، عدد أبياتها 1014 بيتا على بحر الرجز.

ثانيا: أراجيز الطفولة

بما أنّ الرجز سهل التناول، وله موسيقى مُرْقِصة، فقد دأبت الأُمّهات قديماً وحديثاً، وفي مختلف اللغات، على ترقيص أبنائهنّ، والإنشاد لهم بهذا الوزن.

ثالثا: أراجيز الحرب

ورد في الكتب التاريخية مثل: الكامل، وتاريخ اليعقوبي، وتاريخ الطبري، وتاريخ الإسلام، والبداية والنهاية...أراجيز أنشدت في غزوة بدر (2ه) وفي غزوة أحد (3ه) وفي غزوة الخندق (3ه)، ومحطات أخرى.

لا ريب في أنّ الرجز من الأشعار الأكثر التصاقاً بساحة الحرب؛ لأنّها أجواء الحماسة والاندفاع وسرعة الحركة، والأخذ بالمبادرة، والإجهاز على العدو، وهذا ما يناسبه الحركات المتوالية، والكلمات الموسيقية الخفيفة، التي تشعرك بالاهتزاز. فهي بمثابة أصل لغناء الهوسة العراقي الشعبي المعاصر.

فالذي يسهّل قوله وانتشاره نظم تفعيلاته، وهي قابلة للتجزئة والانشطار، ويكثر فيه التصريع، ممّا يزيد في سرعة نظمه، واتخاذه رَكوبا من لدن الشعراء، ولهذا دُعي بحمار الشعر. وبما أنّ ساحة الحرب ليست ساحة تأمّل ليؤتى بالكلمات المغلقة والمتدَبَّرَة، بل هي ساحة الحماسة والنزال والاندفاع، يكون الرجز بيتاً أو بيتين أو ثلاثة في الغالب، بكلمات واضحة ومباشرة.

7. موسيقى الرجز:

يحتاج الشعر إلى وزن وإيقاع خاصين؛ يتمان من خلال تعاقب الحركة والسكون في الكلمات التي تنتظم فيما بينها انتظاما مخصوصا لتشكل شعرا. من خلال فرادة التناسب بين أصوات الكلمات،

وتوافقها توافقا زمنيا[1]. وإذا كانت اللغة زمنية في طبيعتها والكلمات توضع في نظام محدد وفقا لتتابع الأصوات، فإن هذا التتابع الصوتي خلال الزمن هو الذي يشكل الإطار الموسيقي للقصيدة. وتعاقب الحركة والسكون يشكل الأسباب والوتاد التي تتشكل منها التفاعيل التي تكون البيت الشعري.

يرى لايفر أن إيقاع الكلام يتم من خلال تقسيم منطوقاته إلى أجزاء متساوية تقريبا ومتماثلة في الانتظام الزمني؛ فإذا ظهر ميل إلى التساوي في الاستغراق الزمني بين المقاطع كل حسب سرعة المتكلم أو الكلام "فإن تلك اللغة تعرف بأنها من اللغات التي تستخدم المقطع عنصرا مكونا لإيقاعها، ويطلق عليها ذات إيقاع مقطعي، من أمثلة تلك اللغات :اللغة الإسبانية واللغة الإيطالية واللغة العربية . وإذا ظهر ميل في لغة من اللغات إلى التساوي في الاستغراق الزمني في الفواصل الزمنية بين كل مقطع منبور وآخر، فإن تلك اللغة تعرف بأنها من اللغات التي تستخدم النبر حدا من حدود وحداتها الإيقاعية، وتوصف بأنها لغات ذات إيقاع نبري، ومن أمثلتها اللغة الإنجليزية"[2].

ـ (مستفعلن):

نظرا لأن رتبة الوتد داخل التفعيلة تحتلّ قيمة معتبرة، فإّننا يمكن أن نصّنف التفعيلات في البحور الخليلية إلى ثلاثة أصناف:

- تفعيلات يقع فيها الوتد في حيز مقطعها العروضي الأول: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاع لاتن؛

- تفعيلات يقع فيها الوتد في الحيز الختامي : فاعلن، متفاعلن، مستفعلن، مفعولات؛

- تفعيلات يقع فيها الوتد متوسطا :فاعلاتن، مستفع لن.

يستعمل بحر الرجز تاما فيحافظ على تفاعيله الستة، ومجزوءا فيبقى على أربع، ومشطورا فيقع على ثلاث، ومنهوكا لا يحتفظ إلا باثنتين. وله أربع أعاريض وخمسة أضرب؛ العروض الأولى تامة: (مستفعلن) ولها ضربان، ضرب مثلها وضرب مقطوع (مستفعلْ). والعروض الثانية مجزوءة وضربها مثلها، والعروض الثالثة مشطورة لها ضرب مثلها، والعروض الرابعة منهوكة والضرب مثلها. وأوزان هذا البحر[3]:

---

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5، 1995، ص 240.

[2]- نقلا عن: محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، Laver, J: Principles of Phonetics: Combridge 2002 University Press 1994, p157

[3]- ينظر، لا على سبيل الحصر، للأمثلة (ابن جني أبو عثمان: كتاب العروض، تح أحمد فوزي الهيب، جامعة الكويت، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989م).

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مستفعلن مستفعلن

- المقاطع الصوتية في بحر الرجز:

من مكونات موسيقى الشعر العربي؛ نظام خاص لتوالي المقاطع الصواتية، ذلك أن المقاطع تتوالى في الأبحر المختلفة بنظام خاص، لا بد أن يخضع له الوزن، من أجل تحقيق "موسيقى الشعر"[1].

تتكون تفعيلة (مستفعلن) من المقاطع العروضية التالية:

/ م ـُـ س / ت ـَـ ف / ع ـِـ ل ـُـ ن /

سبب خفيف، سبب خفيف، ثم وتد مجموع.

وهي تعادل المقاطع الصواتية التالية في اللغة العربية:

ص مص ص/ ص مص ص / ص مص + ص مص ص.

يمكن أن نعتمد على وسوم المقاطع الصواتية التي وضعها إبراهيم أنيس؛ ف(ص مص) مقطع قصير، و(ص مص ص) و(ص مص مص) مقطعان متوسطان؛ الأول مغلق، والثاني مفتوح.

تستثمر تفعيلة (مستفعلن) نفس المقاطع مع تفعيلة (مفاعيلن)، حيث تتكون كل منهما من وتد وسببين خفيفين، مع اختلاف في ترتيب الوتد. وينتميان إلى نفس الدائرة العروضية؛ وهي دائرة المُجْتَلَب، وتشمل البحور: الهزج والرجز والرمل. والرجز مقلوب عن بحر الهزج، فهو سببان خفيفان ووتد مجموع من الناحية العروضية.

[1] - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، 1952م، ط2، ص ص 147- 149.

أما من جهة المقاطع الصواتية؛ فكل منهما يتكون من أربعة مقاطع؛ هي في تفعيلة بحر الهزج (مَفاعيلن) مقطع قصير، وثلاثة مقاطع متوسطة، اثنان منها مفتوحان، والختامي مغلق. أما تفعيلة الرجز (مستفعلن)؛ فمقاطعها المتوسطة كلها مغلقة، وهي السمة التي تفردها عن باقي التفعيلات العروضية.

إن هذا التكوين المقطعي الخاص يحول دون إمكان حدوث المد أثناء إنشاد الشعر المنظوم على تفعيلة الرجز، لأن المد يقع على المصوتات، ومقاطع (مستفعلن) المتوسطة كلها مغلقة تنتهي بصوامت، لا تُمَكِّن الصوتَ أن يجري معها فيُشْبَع، مما يكسب الرجز تلك السهولة والسرعة في نظمه، وذلك الإيقاع الرتيب الذي يتوافق مع إيقاع الحروب والحماسة.

في هذا الشأن، أجد من المفيد أن أقف عند ما أوردته نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" عن المقطع العروضي "الوتد" وشعر الرجز[1]؛ لأن الوتد في الشعر العربي يتصف بشيء من "الصلادة والقسوة"[2]، وبالتالي يجنح إلى أن يتحكم في الكلمة التي يرد فيها، ويرفض أن يسمح للشاعر بتخطيه:

- تبرز خاصية "معنى التفعيلة الشعري" في أنها **وقفة** موسيقية ينقطع عندها النغم، خاصة في التفعيلات الوتدية (فاعلن، مستفعلن، متفاعلن)، المشكلة للبحور الشعرية: المتدارك، والرجز، والكامل، ثم السريع.
- تصاحب ليونة الموسيقى والتدفق الشعري الرقيق بحر الرجز.
- إن الوتد في تفعيلة الرجز (مستفعلن) أقوى منه وأقسى في تفعيلة الكامل (متفاعلن)، وذلك لأن ورود السبب الثقيل في أول تفعيلة الكامل يخفف من قسوة الوتد في ختام التفعيلة، وكأن ثقل السبب يقابل قسوة الوتد. أما في (مستفعلن) حيث السبب الخفيف؛ فإن الوتد في آخرها يصبح أشد قسوة لوداعة السببين الخفيفين السابقين له.
- لذلك نجد الرجز أسرع انزلاقا من الكامل إلى النثرية وضعف الموسيقى، على الرغم مما نراه في سهولة النظم على الرجز، بحيث سماه أسلافنا (حمار الشعراء).
- الزحاف في وزن الرجز يدخل تلوينا وتنويعا على التفعيلة، بين الحين والحين، فيدخل عليها جمالا وموسيقية.

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص ص 82- 87.

[2]-المرجع نفسه، ص 83.

- يسوغ التدوير في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) من المتقارب، أو (فاعلاتن) من الخفيف. غير أن التدوير يصبح ثقيلا منفرا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد كما في (مستفعلن) من الرجز، الذي قلما يقع فيه التدوير".

من خلال ما سبق، يمكن تسجيل الاستنتاجات التالية:

- للوتد الواقع قفلا للمقاطع العروضية في (مستفعلن) قوته وسلطته؛ فهو يشكل وقفة موسيقية في شعر التفعيلة، كما لا يسمح بحدوث التدوير الذي عرفه الشعر الحديث بكثرة.

- ورود (مستفعلن) برتابةٍ يدفِّق ويُسيل الشعر، ولكنه، بشكل متزامن، يطبع الرجز بقدر من (النثرية). وما ذلك إلا لسلطة وتأثير المقاطع الصواتية المغلقة فيها.

- يسمح الرجز بوقوع التغييرات التالية في حشوه وعروضه: الخبن، والطي، والخبل، والقطع في ضربه. نوضحها من خلال المقاطع الصواتية كالتالي:

مستفعلن صحيحة:	سبب خفيف + سبب خفيف + وتد مجموع.
	ص مص ص / ص مص ص / ص مص + ص مص ص
مخبونة:	ص مص / ص مص ص / ص مص + ص مص ص
مطوية:	ص مص ص / ص مص / ص مص + ص مص ص
مخبولة:	ص مص / ص مص / ص مص + ص مص ص
أما في حالة الضرب المقطوع:	
القطع (مُسْتَفْعِلْ):	ص مص ص / ص مص ص / ص مص ص

من خلال التقطيع المقطعي السابق، نستطيع أن نسجل أن شعراء الرجز، إنما حاولوا من وراء هذه التغييرات التخفيف من ثقل المقطع المتوسط المغلق (ص مص ص)، ونسبة وروده في شعرهم. فالتفعيلة الصحيحة تشمل ثلاثة مقاطع من النوع المذكور، تنقص إلى اثنتين في المخبونة والمطوية، وكل نقصان إلا ويزيد من التدفق الموسيقي وسرعته في الرجز، ويساهم في اختزال لفظه. ولا يحتفظ إلا بواحد في حالة القطع، وهي تتناوب إيقاعيا في المخبونة بنفس التساوي (ص مص/ ص مص ص/ ص مص/ ص مص ص)، ويتم تعديل موقع المقطع القصير (ص مص ص/ ص مص/ ص مص/ ص مص ص)، ولكن المقطع المتوسط المغلق يحافظ على موقعه. أما إذا شئنا الحديث عن الوتد؛ فإننا نلاحظ أيضا، من خلال التقطيع المقطعي السابق، ثباته واستقراره في نهاية التفعيلات، إلا أنه يتخلى عن جزء منه في حالة القطع.

لعل التحليل المقطعي الصواتي يكون قد كشف عن خصائص تفعيلة (مستفعلن) المتفردة، والتي يزيد من فرادتها تمسكها بالمقطع المتوسط في نهايتها. ولعل ما كشفت عنه يفيد ضرورة عدم الانتقاص من وزن الرجز ومنحه القيمة التي يستحق، بل وتعميم استثماره في المجال التعليمي للنشء العربي.

✓المصادروالمراجع:

- أرسطو طاليس: فن الشعر، نقله من السريانية إلى العربية أبو بشر متى بن يونس القّنّائي، تح وترجمة ودراسة شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي. ط2، 1952.

- الأُرْمَوي صفي الدين: الرسالة الشرفية في النسب التأليفية، شرح وتح الحاج هاشم الرجب، دار الرشيد للنشر، 1982.

- بدوي عبد الرحمان: فن الشعر لأرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1982.

-ابن جني أبو الفتح عثمان: كتاب العروض، تح أحمد فوزي الهيب، جامعة الكويت، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 1989.

- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

- ابن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، تح عبد الرحمان بدوي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1988.

- ابن طباطبا محمد أحمد العلوي: عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005.

- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت. (د.ت).

- بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط5، (د. ت).

- البكري محمد توفيق: أراجيز العرب، ط2، 1346هـ.

- التوحيدي، أبو حيان: المقابسات، تح محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5، 1995.

- الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين، (ت255ه)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423 هـ.

- الجاحظ أبو عثمان: الرسائل السياسية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ص 182.

- الجاحظ أبو عثمان: الحيوان، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط 1998.

- خليفة محمد: نظرية العروض وموسيقى الشعر في الفكر الفلسفي النقدي عند العرب قديما وحديثا، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، نوقشت سنة 2004-2005.

- الزيات أحمد حسن: تاريخ الأدب العربي، دار النهضة، مصر، القاهرة، (د. ت).

- زاهيد عبد الحميد: علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، 2010.

- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، مكتبة الدراسات الأدبية، ط2.

- الطبراني، المعجم الكبير، تح: حمدي بن عبد المجيد السلفي، مكتبة العلوم والحكم، الموصل، ط2، 1983.
- الضالع محمد صالح: الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، 2002.
- طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، 1927.
- العقاد عباس محمود: اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2013.
- الفارابي: الموسيقى الكبير، تح غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط 1967.
- الفيروزآبادي مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ط1، 1302هـ .
- القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.
- الكتاني محمد: موسوعة المصطلح في التراث العربي الديني والعلمي والأدبي، ج2، نشر الشركة الجديدة دار الثقافة، الدار البيضاء، مطبعة دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2014.
- الكندي أبو يعقوب: رسائل الكندي الفلسفية، تح محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي ومكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، د.ت.
- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1948.
- محمد بن رشد الحفيد أبو الوليد: ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلز بترورث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، 1986.
- مفتاح محمد: مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة – الموسيقى -الحركة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2010.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.
- نالينو كارل: تاريخ الآداب العربية (من الجاهلية حتى عصر بني أمية)، تقديم طه حسين، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت).
- Crystal, D, A Dictionary of Linguistics and Phonetics, 2008, 6 Edit. Black well publishing.

العنوان في النص المسرحي:
قراءة لسانية في مؤلفات عبد الكريم برشيد نموذجا

د. حمّادي الموقت*

مقدمة:

تسعى سطور هذه الورقة البحثية إلى مقاربة عتبة العنوان وما يرتبط به باعتباره واحدا من أهم العتبات النصية الموازية، في أفق البحث عن مدى إسهامه في توضيح دلالات المتن الرئيس، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية تفسيرا أو فهما، تفكيكا أو تركيبا، وذلك في سياق الإجابة عن سؤال: ماذا قدمت اللغة للأدب؟

ولأن في الأدب حياة أخرى للغة؛ فهذا من شأنه أن يجعل اللغة تكشف عن مرونتها، وقوتها في تحليل الخطابات الأدبية، والمسرحية على وجه التحديد. فلقد أنشئت حول العنوان وخصوصياته التركيبية نظريات لغوية قائمة الذات يقتحم بها اللغوي أغوار النص، ويفتح بها مجاهيله، استنادا إلى ما تجود به الدراسات السيميولسانية على الدراسة العلمية للعناوين، وفي سياق ما يُعرف بعلم العنوان Titrologie باعتباره منهجا نصّيا مشتغلا على المفاتيح الأساسية للنصوص التي تخضع عناوينها للتحليل والمساءلة[1]، من منطلق أنه يشكل في مجموعه علامات لسانية (كلمات مفردة، جمل، نعوت،...) تتساند مستوياتها الصوتية والصرفية والتركيبية لمنحه قوته التأثيرية على المتلقي، وإغراء الجمهور المقصود[2]، ناهيك عن ضبط بنيته ودلالته ووظيفته، على غرار ما نسعى في إثباته ههنا مع عناوين المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد ومدى دلالتها وحملها لمشروعه الاحتفالي:

- **فما موقع العنوان من الدراسة البحثية اللسانية؟**
- **وهل الدراسة اللسانية كفيلة بمقاربته وكشف دلالاته؟**
- **وإلى أي حد تستجيب بنية عناوين مؤلفات عبد الكريم برشيد لتوجهه الاحتفالي؟**

للجواب عن مثل هذه التساؤلات، وغيرها؛ تأتي سطور هذه الورقة مُحاولةً تسليط الضوء على بعض الإشكالات والقضايا التي تثيرها المقاربة اللسانية للعنوان، من حيث أهميته في قراءة النصوص

* **أستاذ باحث في اللسانيات، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، جهة بني ملال، خنيفرة - المغرب.**

[1]- ضيف الله، بشير: سيميائية العنونة في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج، ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر والأدب نشر بتاريخ 14 مارس 2009 .

[2]- Leo H.Hock: la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Mouton publishers, the hague paris, Newyork, 1981, P: 05.

المسرحية وتأويلها، مركزين على عناوين مؤلفات المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد للنظر فيما إذا كانت مثل هذه القراءات ستدعم مشروعه الاحتفالي وتخدمه أم لا.

1- ترجمة عبد الكريم برشيد

لن تَذْكُر المسرح المغربي أو العربي، دون أن تستدعي ذاكرتُك عملاقا من عمالقته المغاربة ... إنه "عبد الكريم برشيد"[1] الاسم الذي نقش الريادة على الركح المسرحي بإزميل التمثيل، والتأليف، والإخراج، والتنظير. بل وعكف -ابن مدينة بركان (1943)- على مدار عقود - متأبطا دبلوما في المسرح من جامعة "مونبوليي" الفرنسية، ودكتوراه في المجال ذاته من الجامعة المغربية- على تطوير فكره المسرحي وإضافة تصورات ورؤى جديدةٍ لأبي الفنون في العالم العربي، حتى أضحت رؤاه مثار جدال ونقد واسعين، من لدن متتبعي المشهد المسرحي والثقافي والسياسي على حد سواء، إلى أن بلورها بشكل صريح في كتاب اختار له من العناوين التقريرية: "المسرح الاحتفالي"(1990م)، الذي ارتبط اسمه به كمشروع يحمل مفاتيحه وأبعاده مستلهماً قواعده الأساس من الذاكرة الشعبية والتراث الإنساني.

ومن حينها لم يَأْلُ عبد الكريم برشيد جُهدا للدفاع عن مواقفه، ومشروعه الاحتفالي بكل ما أوتي من بحث وإبداع، جَسَّدَتْها في البدءِ كتُبُه التنظيرية التي نُورد منها: "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" (1985م)، و"الاحتفالية : مواقف مضادّة" (1993م)، و"الاحتفالية في أفق التسعينيات" (1993م)، و"غابة الإشارات" (1999م)، و"فلسفة التعييد الاحتفالي" (2012م)، ثم نصوصه المسرحية التي اخترنا منها ثلاثين عنوانا اعتمدناها كمدونة مرجعية نقيس عليها أهداف هذا البحث وهي: 1- "ابن الرومي في مدن الصفيح"، و2-"ابن رشد بالأبيض والأسود"، و3-"حكاية قرية اسمها الدنيا"، و4-"اسمع يا عبد السميع"، و5- "مرافعات الولد الفصيح"، و6-"الحكواتي الأخير"، و7-"المؤذنون في مالطة"، و8- "الكتابة بالحبر المغربي"،و9- "يا ليل يا عين"، و10-"الحومات"، و11-"السرجان والميزان" و12-"سالف لونجة"، و13- "الزاوية"، و14- "منديل الأمان"، و15- "حكاية العربة"، و16- "عنترة في المرايا المكسرة."، و17- "النمرود في هوليود و18- "الناس والحجارة"، و 19-"عطيل والخيل والبارود"، و 20-"عرس الأطلس"، و21- "رباعيات المجذوب"، و22- "امرؤ القيس في باريس"، و 23- "حمار الليل"، و24- "ديوان الحشاشين"، و25- "على باب الوزير"، و26- "صياد النعام"،و 27- "قراقوش"، و28- "جحا في الرحى،" و29- " جمهورية جحجوح"، و 30- "المقامة البهلوانية"... وغيرها كثير، الأمر الذي دفعني حقيقة إلى طرح الفضول البحثي التالي:

[1]- كتاب في جريدة، يصدر عن منظمة اليونسكو، العدد 77، يناير 2005، ص3.

هل يمكن للدراسة اللسانية لهذه "المدونة العُنوانية" أن تكون كفيلة بالكشف عن أبعاد المشروع الاحتفالي الذي يدافع عنه عبد الكريم برشيد؟ وبعبارة أخرى: هل يمكن للغة أن تكون في خدمة المسرح، ومطية تسعفه في إظهار مفاتنه الإبداعية بناءً على عتبة العناوين فقط؟

سؤال تقتضي الإجابة عنه؛ معرفة مكانة العنوان وأهميته اللسانية كعتبة من عتبات الدراسة النصية للخطاب الأدبي. فما العنوان ؟ وما أهمية دراسته لسانيا؟

1- العنوان المسرحي وأهمية دراسته لسانيا

غيرُ خافٍ أن للعنوان أهمية تكاد تُجاري أهمية المصطلح في فتح مغاليق النص، إن لم يَكُن هو مصطلحٌ في ذاته بالمفهوم اللساني، كونُه يحمل من الخصائص الوظيفية واللغوية ما يحملها المصطلح اللساني في بعده العملي والتقني. وغير خاف –كذلك- أن النظريات التي بُنيت من أجل مقاربة العنوان تحت مسمى "العنونة" استمدت قوتها من الأساس السيميائي[1] بالدرجة الأولى، من منطلق كونه علامة إشارية "تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية، بل ورسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشبعة برؤية العالم يغلب عليها الطابع الإيحائي"[2]، هذا الطابع الذي يظهر جليا ببعده اللساني حين تكون لنا القدرة على وصف العنوان صوريا باعتباره نسقا تواصليا مع القارئ كالآتي[3]:

1- المُرسِل: مُؤلّف + مخرج؛

2- الرسالة: متن العنوان ودلالته على النص الرئيس؛

3- الشفرات: شفرات لسانية + شفرات إدراكية (بصرية....)+ شفرات اجتماعية وثقافية + شفرات مسرحية؛

4- المتلقي: قارئ + متفرج.

وانطلاقا من هذه الصياغة، نطرح التساؤل الآتي: هل يمكن اعتبار العنوان خطابا بالمفهوم اللساني؟ بل ويسعف العرض المسرحي على جعله دالا بمنطق البنيويين، ومدلوله هو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجماعي عند الجمهور كما يقول كير إيلام؟[4]

---

[1]- رحيم، عبد القادر، العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان 2 و3، الجزائر، 2008، ص1.

[2]- الأحمر فيصل ،معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1،الجزائر، 2010، ص226.

[3]- تمت الاستفادة في الصياغة الصورية مما أورده عبد الرحيم اصميدي وميلود بوشايد عن الصياغة الصورية للخطاب المسرحي بحسب آن أوبرسفيلد في كتابها "قراءة المسرح"، انظر: اصميدي، عبد الرحيم، وبوشايد، ميلود ، دراسة لمسرحية : ابن الرومي في مدن الصفيح، مطبعة إديسوفت، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص7.

[4]- الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، م س، 103.

تحاول المقاربة اللسانية للعنوان المسرحي-على ندرتها إن لم نقل انعدامها- أن تترصد آليات الصياغة اللغوية: صوتيا، وصرفيا، وتركيبيا، ودورها التساندي في فهم الخطاب المسرحي وتأويله، وبالتالي منح النص قوته التعبيرية التي يرغب فيها واضع العنوان، لأنه "تُرَيّاه ومفتاحُه التأويلي."[1]

إن أهمية دراسة العنوان المسرحي لسانيا تنبثق ليس بوصفه إعلاما عن محتوى الكتاب وإخبارا له فحسب؛ بقدر ما هو ملفوظ موجه من قبل ذات واعية إلى نفسها أولا، ثم إلى الآخرين ثانيا، باعتباره مجموعة مركبة ومترابطة من الأصوات والصرفيات والتراكيب، تجعل فعل القراءة متوقفا عليه، ذلك لأن النص المسرحي لا يُحقق كينونته إلا بفعل القراءة أولا، ثم تثبيت الفعل عبر المشاهدة ثانيا، لأن عدم القراءة سيدفع الكتاب أو النص إلى حافة المجهول، من منطلق أن المسرح هو الفن الوحيد الذي نستطيع التواصل فيه مع الأحداث عن قرب[2]، فنُحس وكأننا -بعنوان المسرحية- نفتح الستارة على المشاهد بكل حب وفضول لندخل عالم الممثلين ونعيشه وكأننا جزء منهم.

وهكذا؛ تكون العناوين منطلقات ضرورية للقراءة بالنظر إلى الوظائف التي تؤديها، والتي يحددها جيرار جينيت في " أربع وظائف هي: الإغراء - الإيحاء - الوصف - التعيين "[3]. غير أننا نجد من الباحثين من يذهب أبعد من ذلك ، حيث يتم الربط بين الوظائف التي يؤديها العنوان ووظائف اللغة كما يحددها جاكبسون، فيعطي العنوان بذلك وظائف أخرى هي: "الوظيفة المرجعية (المركزة على الموضوع) والوظيفة الندائية (المركزة على المرسل إليه)، والوظيفة الشعرية (المركزة على الرسالة)؛ "وقد تتسع هذه الوظائف لدى هنري ميتران (Henri Mitterand) لتشمل "الوظيفة التعيينية، والوظيفة التحريضية (حث فضول المرسل إليه و مناداته)، والوظيفة الإيديولوجية" وهذه جميعها تسور العنوان بسلطة تروم إخضاع المرسل إليه."[4]

ومن هنا؛ يبدو العنوان المسرحي هو "أخطر البؤر النصية التي تحيط بالنص، إذ يمثل - في الحقيقة- العتبة التي تشهد عادة مفاوضات القبول والرفض بين القارئ والنص، فإما عشقٌ ينبجس، وتقع لذة القراءة، وإما نكوصٌ ليتسيّد الجفاء مشهد العلاقة"[5]، على اعتبار ما يتمتع به من خصائص تعبيرية وجمالية تتحكم في دلالية النص، وفي تأويله الأدبي مثل بساطة العبارة، وكثافة الدلالة، وأبنيته

---

[1]- الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، ص226.

[2]- المرجع نفسه، ص102.

[3]- حمداوي، جميل، سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط2، 2020، ص23.

[4]- علوي، حافيظ إسماعيلي، اللسانيات في الثقافة العربية وإشكالية التلقي: اللسانيات التمهيدية نموذجا، من موقع الدكتور محمد عابد الجابري، https://www.aljabriabed.net/n58_09hafidi.(2).htm

[5]- حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين، ط1 ، دمشق ، 2007، ص6.

الصرفية، وأنماطه الصوتية، وتراكيبه الجملية، وما يركز عليه من أمكنة، أو شخوص، أو أزمنة، أو أحداث، أو أحاسيس، ... مما يدفع بالتفاعل اللغوي في صياغة العناوين إلى أقصى حده البحثي، دون أن تعترض سبيله الاعتباطية والعفوية[1].

فماذا عن البنية اللسانية لعناوين مؤلفات المسرحي عبد الكريم برشيد؟ وهل دعمت مشروعه الاحتفالي، أم أنها مجرد عناوين فرضتها اللحظة الإبداعية؟

2- البنية اللسانية لعناوين المدونة

أ- البناء الصوتي

من منطلق أن "اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2] كما قال بذلك ابن جني، فإن اللغةَ في العرض المسرحي هي المسرحيةُ نفسُها، إذ لا تتشكل حَبْكة العرض المسرحي إلا بالأصوات سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، وعلى اختلاف مرجعياتها وهيآتها ومخارجها ونغماتها، لتكون هي الوسيلة الأولى التي رَكِب عبد الكريم برشيد مطاياها لنقل صدى الحضارة الإنسانية، وتراثها عبر الأجيال بمفهومه الاحتفالي. ذلك لأن الأصوات اللغوية سواء تشكلت على هيئة صوامت أم صوائت، فإن أي تغيير في سماتها المميزة سيتدخل في تغيير بنية مفردات العنوان المسرحي لامحالة، وبالتالي على مستوى تركيبه ودلالته.

وإذا كثفنا بحثنا الصوتي أكثر، فسنجد أن من خصائص البناء الصوتي الذي تتشكل منه عناوين مؤلفات المدونة المسرحية؛ عبارة عن تشكيلات صوتية متناغمة مع منطق الاحتفالية وذلك بما تحمل من صفات الجهارة والقوة[3].

وسأكتفي - في الجدولين أسفله- بالتعليق على الأصوات الأكثر تداولا وحضورا في صياغة العناوين، درءا للإطالة فقط:

---

[1]- اصميدي، عبد الرحيم، وبوشايد، ميلود ، دراسة لمسرحية : ابن الرومي في مدن الصفيح،مطبعة إديسوفت، الدار البيضاء، ط1، 2006، 46.

[2]- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج1، ص33.

[3]- انظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص320. وإبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2017، ص19 وما بعدها.

القسم الأول: الأصوات الأقل تداولا

	الحروف	تعداد التوظيف	مخرج الحروف	صفات القوة	صفات التوسط	صفات الضعف
3	الجيم	8	غاري	انفجاري /مجهور	مصمت	انفتاح/استفال
4	الفاء	7	شفوي أسناني	-	مذلق	مهموس/رخو
5	القاف	5	لهوي	شديد/انفجاري	مصمت	مهموس
6	الهمزة	5	حلقي	شديد/مجهور	مصمت	انفتاح/استفال
7	الشين	4	وسط الحنك	احتكاكي/ مرقق	مصمت	رخو مهموس
8	الكاف	4	طبقي	شديد	مصمت	مهموس
9	الهاء	4	حلقي	احتكاكي/مرقق	مصمت	رخو مهموس
10	الزاي	3	أسناني لثوي	مجهور	مصمت	رخو
11	الصاد	3	أسناني لثوي	مفخمة/مستعلية	مصمت	رخو/ مهموس
12	الطاء	3	أسناني لثوي	مفخم/ مجهور	مصمت	-
13	الخاء	2	حلقي	استعلاء	مصمت	مهموس
14	الذال	2	أسناني	مجهور	مصمت	رخو
15	الضاد	1	أسناني لثوي	مفخم/ مجهور	مصمت	رخو
16	الغين	1	حلقي	مجهور	مصمت	رخو

القسم الثاني: الأصوات الأكثر تداولا

	الحروف	تعداد التوظيف	مخرج الحروف	صفات القوة	صفات التوسط	صفات الضعف
17	الألف	77	جوفي/هوائي	مجهور	مصمت	رخو/ استفال
18	اللام	51	لثوي	مجهور/ تكراري	مذلق	مرقق
19	الياء	35	المدية: جوفية غير المدية: غارية	مجهور	مصمت	انفتاح/استفال
20	الواو	23	المدية: جوفية غير المدية: طبقية	مجهور	مصمت	انفتاح/استفال
21	الميم	23	شفوي/أنفي	مجهور	مذلق	انفتاح/استفال
22	التاء	20	أسناني لثوي	شديد	مصمت	مهموس
23	الراء	18	لثوي	مجهور	مذلق	استفال/انفتاح
24	الباء	17	شفوي	مجهور	مذلق	استفال/ انتفاخ
25	النون	15	لثوي/أنفي	مجهور	مذلق	استفال/انفتاح
26	الحاء	13	حلقي	-	مصمت	مهموس/ رخو
27	العين	12	حلقي	مجهور	مصمت	رخو
28	السين	12	أسناني لثوي	-	مصمت	رخو/ مهموس
29	الدال	10	أسناني لثوي	مجهور/شديد	مصمت	مرقق/

فالملاحظ؛ أن عناوين المدونة الثلاثين دارت أصواتها على مجموعتين صوتيتين متباينتين من حيث المخارج والصفات، والقوة والضعف. المجموعة الأولى منهما كان حضورها ضعيفا، مقارنة مع أصوات المجموعة الثانية التي تعتبر الأكثر تداولا ودورانا في المدونة، ومما سجلناه فيها ما يلي:

1- أن أصوات المد واللين هي الأكثر استعمالا في صياغة عناوين المدونة المسرحية على رأسها الألف ثم الياء، وكلها أصوات مجهورة جوفية، برمزية لطيفة تتقاطع مع رغبة عبد الكريم برشيد في التصريح والجهر بمكنوناته ومواقفه التي تصدر من أعماق تجربته المسرحية، المتسمة بالحركية والفاعلية والإنتاجية؛

2- أن هناك اثني عشر صوتا صحيحا، يلي أصوات المد واللين في المجموعة، يتقدمها على التوالي صوت اللام والميم، والتاء، والراء، والباء، والنون، والحاء والعين، والسين فالدال... وأغلب مخارج هذه الأصوات تتراوح بين طرف اللسان والشفتين، وكأن الأمر فيه تزكية للمبدأ الذي يدافع عليه عبد الكريم برشيد بكل ما أوتي من فصاحة لسان ، وكلما استطاعت شفتاه التعبير عنه، وكشف سره دون مواربة أو تلكؤ؛

3- أن حضور أصوات القوة والجهر يوازي 90% من مجموع الأصوات المستعملة في هذه المجموعة، تزكية للبعد الفكري وقوة حضوره في الساحة المسرحية المغربية والعربية على حد سواء.

وأما على مستوى وظيفية الأصوات[1]، وتأثر بعضها ببعض تماثلا أو تجاورا، ...فهو مما يساعد الدراسات اللسانية والصوتية بشكل خاص على إدراك الدلالات والمعاني بناء على قوانين النغم والنبر، ومن حيث ترتيب الأصوات وتناسبها وانسجامها، فلا شك أن بنية المدونة لا تخلُ من ذلك نورد منها:

- أن مجمل العناوين صِيغت في جمل اسمية خبرية تَتَضمَّن حمولة نغمية عادية، إلى عالية عند نهايتها؛
- أن النبر هو عنوان العناوين، إذ لانجد عنوانا في المدونة إلا وفيه ضغط على كلمة من ألفاظه، لتكون أوضح من رديفتها، وذلك بقصد الاهتمام بها، أو التأكيد عليها لما تثيره من تناقضات، أو استغراب سواء على مستوى الانزياح التركيبي، أم على مستوى الانزياح الدلالي، كما ترى الأمر مع "ابن الرمي في مدن الصفيح"، و"المقامة البهلوانية" و"امرؤ القيس في باريس"....، فالنبر تَمّ على الألفاظ الأولى من التركيب "ابن الرومي" ، و"المقامة"، و"امرؤ القيس" أولا، ثم على الألفاظ التي تليها لاسيما: "الصفيح" و"البهلوانية" و"باريس" بعد ذلك، لتفعيل عنصر المفاجأة والاستغراب

[1]- ناصر محمود وغازي إنعام، المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، مجلة القسم العربي، باكستان، العدد24، 2017، ص2013.

الحاصل بين مكوني كل عنوان، وما استضمره من تناقضات كسرت الحدود بين الأزمنة والأمكنة، وفي ذلك احتفاء واحتفال بالتراث على طريقة عبد الكريم برشيد.

ولأن ما تختص به المدونة؛ صياغتُها على بنية صوتية متناغمة، فهذا يبدو جليا مع ظاهرة الانسجام الصوتي وما خلفه من تجانسات بين مكونات العنوان الواحد، أو بين التقاطعات الدلالية الكائنة بين العناوين فيما بينها. ومما يمكن التمثيل به لهذا الغرض، تلك التوافقات اللفظية بين مكونات عنوان "اسمع يا عبد السميع" الذي صِيغت بنيته الصوتية بطريقة اشتقاقية متجانسة، بحيث اتفقت حروفها الأصلية في الترتيب وفي أصل المعنى، عدا الحركات والسكنات، مما أعطى للمعنى قوة، وترك على الألفاظ جزالة، وأكسب الأذن موسيقى احتفالية ساحرة، وترجيعا نغميا[1] تَدَخَّل فيه تشابه الأصوات بين اللفظتين، الأمر الذي منح العنوان عمقا دلاليا بين فعل الأمر "اسمع" وهذا هو الفعل الذي يجري وراءه برشيد، وتتمركز عليه توجيهاته الاحتفالية، وبين صيغة "فعيل" الدالة على المبالغة التي بُني عليها اسم "السميع" كمتقبل للفعل.

ومن النماذج التي اقتفت أثر هذه الظاهرة الصوتية كذلك، نجد: "عطيل والخيل والبارود"، و"السرجان والميزان"، "وعنترة في المرايا المكسرة" و "النمرود في هوليود" و "ياليل ويا عين"...حيث يتضح إصرار عبد الكريم برشيد على استحضار البعد الموسيقي والنغمي في صياغة عناوينه من خلال البحث عن التجانسات الصوتية سواء أكانت على هيئة اشتقاقات، أم وقفات، أم أطوال... تُحقق لدى المتلقي متعة دلالية خاصة.

فعلى الرغم من الانسجام الصوتي الذي يبديه عنوان"السرجان والميزان"، على مستوى قافيته، إلا أن الذي ساعد في ذلك أكثر هي صيغة "فعلان" التي بُنيا عليها مكررة، والتي يُموضعها أهل اللغة ضمن لائحة الأبنية الأكثر دلالة على المبالغة.

ولو حاولنا التوقف مع البنية المقطعية لبعض عناوين المدونة، فسنجد لها المخرجات التالية:

[1]- عياش، جميل، وآخرون، نماذج من جناس الاشتقاق في القرآن الكريم، المجلة الدولية للفكر الإسلامي، العدد، 2013، ص 117.

رباعيات الخيام	س ح / س ح ح / س ح س / س ح ح / س ح س / س ح س / س ح ح س
على باب الوزير	س ح / س ح ح / س ح ح / س ح س / س ح / س ح ح س
مرافعات الولد الفصيح	س ح / س ح ح / س ح / س ح ح / س ح س / س ح / س ح / س ح س / س ح / س ح ح س
عطيل والخيل والبارود	س ح / س ح س س / س ح س / س ح س س / س ح س / س ح ح / س ح ح س
جحا في الرحى	س ح / س ح ح / س ح س / س ح / س ح ح
اسمع يا عبد السميع	س ح س /س ح س / س ح ح / س ح س / س ح س / س ح / س ح ح س
ابن رشد في مدن الصفيح	س ح س/ س ح / س ح س / س ح س / س ح ح/ س ح / س ح /س ح س / س ح/ س ح ح س
عرس الأطلس	س ح س / س ح س / س ح س / س ح س
امرؤ القيس في باريس	س ح س / س ح / س ح س / س ح س س / س ح ح / س ح ح / س ح ح س
صياد النعام	س ح س / س ح ح / س ح س / س ح / س ح ح س

وهذا معناه؛ هيمنة المقاطع الثقيلة المغلقة[س ح س] على المقاطع الثقيلة المفتوحة[س ح ح] والمقاطع الخفيفة المفتوحة [س ح] على التوالي. وفي هذه الهيمنة دلالة على القوة المقطعية الثقيلة وتأثيرها على بنية العناوين ودلالتها الاحتفالية.

ومعنى هذا؛ أن برشيد استطاع استغلال التركيب المقطعي في عَنْوَنة مؤلفاته المسرحية، ليبرهن على متانة الصياغة، وقوة أصواتها، التي تصدر من أعماقه ليستحوذ على أطول فترة زمنيَّة ممكنة، سواء حين ينطلق من البسيط[س ح] إلى المركب [س ح س]، أم من المركب [س ح س] إلى المركب [س ح س] مؤكدا من خلالها على مضامين العناوين، وحِدَّةِ التعبير التي تتجسد في قوة النبر عنده، على غرار المقاطع الصوتية الثقيلة : (إِسْ- مَعْ- عَبْ- دَسْ) في "اسمع يا عبد السميع"، أو تناوب تام بينها وبين المقاطع القصيرة المفتوحة في عنوان: "مرافعات الولد الفصيح" مثلا: (مُ – را – فَ – عا – تِلْ – وَ -لَ- دِصْ – صا - لِحْ) ، الذي أدى -التناوب فيها- دور الاسترخاء وتجديد الإيقاع .

ب- البناء الصرفي

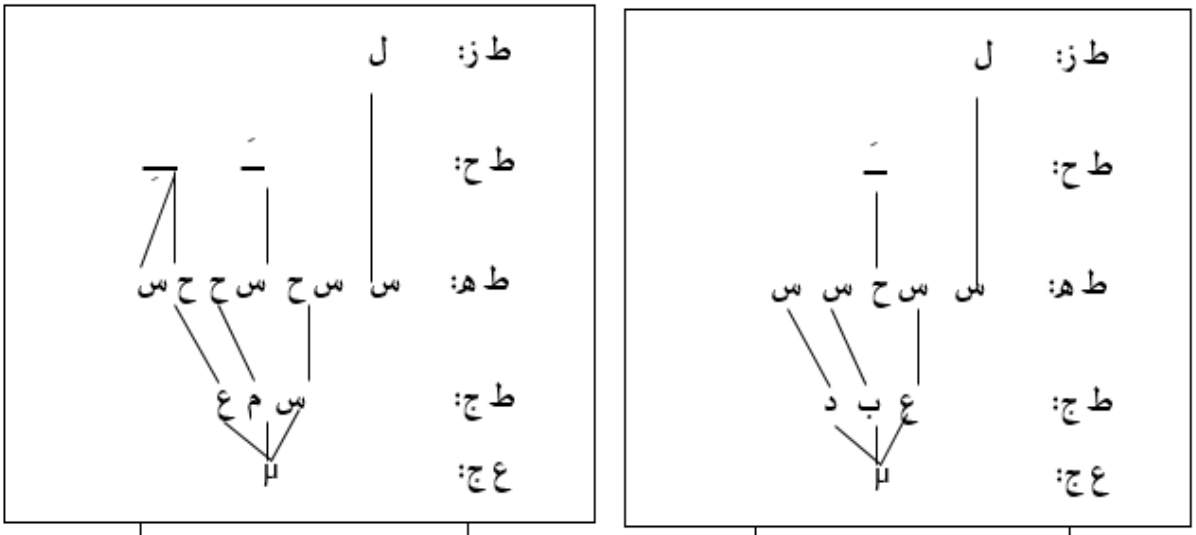
باستقرائنا لعناوين المدونة المسرحية في بعدها الصرفي، نلاحظ - بدءا - أنها تزخر بِرُزْمة من الأسماء ذات الصيغ الصرفية المتنوعة، على الرغم من تصدّر صيغة "**فَعْل**" بثماني مرات لرأس اللائحة الاسمية. والمعلوم أن للاسم دلالةَ الثباتِ والاستقرار عكس الفعل الذي يحمل دلالة الحركية والفاعلية، والأمر ليس اعتباطيا في صياغة عناوين المدونة. فبرشيد يبدو هو الآخر راسخا وثابتا على مواقفه المسرحية والفكرية الداعية إلى بعث التراث الإنساني، والاحتفاء بمكوناته مهما اختلفت، علاوة على تشبثه بعدم الانشغال بالجانب الفرجوي على حساب رسالة المسرح، مشددا على بقاء الفن صافياً وبعيداً عن التأثيرات السلبية لما هو عابر في عصرنا[1].

[1]- الخصار، عبد الرحيم، مسرح أكثر حقيقة من الواقع، مجلة العربي الجديد، العدد77، 2014، ص24.

ومن زاوية أخرى؛ نلفي أن صيغة "فَعْل" حافظت على جذرها الثلاثي من أي زيادات صرفية، باستثناء صرفية التعريف، التي تحمل معها مبرر التعهد، وكأن برشيد يقصد بتكرارها وتوظيفها تعهُّد هويته المسرحية في كل عنوان، وفي كل نص مسرحي منذ أن اعتلى الركح المسرحي المغربي وحمل مشعله تمثيلا وتنظيرا ، مؤسسا بذلك لتوجهه الاحتفالي والتراثي، الحامل لصوت إصلاح حال الثقافة والمثقفين والأوطان.

أما إذا جردنا صيغة "فَعْل" من صرفية التعريف، أو لم نفعل، فستبقى الصيغةَ الأصل، ومصدر الفعل الثلاثي المتعدي التي ستتفرع عنها باقي صيغ المدونة إما بزيادات سوابق أو لواحق أو دواخل، لتبقى كل هذه -بالرغم من ذلك- في خدمة الأولى، وتبعا لها...

وهكذا؛ فقد وردت الصيغة الجذر في: "اسمع يا عبد السميع" ، وفي "حكاية قرية اسمها الدنيا" ، وفي "يا ليل يا عين"، وفي "امرؤ القيس في باريس"، وفي "الناس والحجارة"... لتنسجم مع صيغ "فِعْل" و"فُعْل" و**"فَعْلَة" و"فَعَل"**... التي لم يلحقها من التغيير إلا ما لحق الصوائت القصيرة، أو نظيرتها الطويلة كما في صيغ: **"فاعل"، و"فِعال"، و"فَعال"، و"فعيل"**... التي نستطيع أن نمثل لبعضها صواتيا كمايلي[1]:



هذه الأخيرة وأقصد هنا صيغة **"فعيل"** كان لها حضور قوي كذلك؛ يعزز دلالة الصيغة الجذر حيث وردت خمس مرات -في العينة- حاملة معها دلالة المبالغة على الفعل، أما نماذجها فقد وردت في:"اسمع يا عبد السميع"، وفي "مرافعات الولد الفصيح" وفي "ابن رشد في مدن الصفيح"، وفي "على باب الوزير"... دلالة تزكي الثبات واللزوم والأصل.

[1]- للتوضيح فالرموز الواردة في التمثيل تعني: ط ز= طبقة الزوائد، ط ح = طبقة الحركات، ط ه= طبقة الهيكل، ط ج= طبقة الجذر، ع ج = عجرة الجذر.

وعلى هذا؛ فغالبية الصيغ التزمت بالجذر الأصلي إذا استثنينا لام التعريف، وبعض الزيادات المعدودة جدا التي همت صرفية تاء التأنيث، أو صرفية جمع المؤنث السالم، أو ميم المفعولية، أو مواقع الصوائت القصيرة والطويلة على غرار: **"فُعْل"**، **و"فعالة"**، **و"أفعل"**، **و "فَعَل"**، **و"فِعْل"**، **و"فاعلة"**، **و"فَعَال"**، **و"فِعلان"**، **و"فُعُل"**، **و"فُعْلى"**، **و"فعاليات"**... وفي هذا تفصيل صرفي آخر، لن يُسْعِفَنَا زمن الورقة على ترجمته.

ت- البناء التركيبي

بما أن بنية اللغة في عمومها في حاجة إلى وظائف نحوية تحتل فيها الكلمات مواقع "رُتْبِيَة" تشير إليها علامات الإعراب، فإن المدونة المسرحية قيد الاستقراء، تحفل ببنية تركيبية واحدة ووحيدة هي بنية الجملة الاسمية(المركب الاسمي) ذات المحمول الاسمي، والتي جيء بها للإقرار بثبوت المسند للمسند إليه، بلا دلالة على التجدد أو الاستمرار، هذا الذي نلفيه في نموذج جملي متفرد جاء محموله (المسند إليه) على هيئة **"فعل"** يحمل في طياته معنى الأمر بالسماع في عنوان مسرحية: "اسمع يا عبد السميع"، وذلك بغية توكيد الخطاب المُعلن عنه وتوجيهه إلى المحمولات الاسمية الأخرى، ولسان حال برشيد هو: اسمع يا عبد السميع: خطابي عِهِ، فإنما خُلقتَ لتسمع ...فهو إليك ثابت لا يتغير.

وعلاوة على هذه الخاصية التركيبية؛ نجد كذلك خاصية أخرى تتمظهر في كون العناوين كلِّها بُنِيت تركيبيا على الجمل الاسمية البسيطة، بخلاف المعتاد الذي يكون العنوان مصاغا عادة بلفظة واحدة أو اثنتين على أبعد تقدير. والجمل الاسمية هذه؛ تفرعت إلى مركبات/محمولات متنوعة منها:

- المركبات/المحمولات الفعلية التي أشرنا إليها آنفا، وهي وحيدة جنسها في المدونة يمثلها عنوان: "اسمع يا عبد السميع"؛
- والمركبات/المحمولات الحرفية ومثالها وحيد أيضا: "على باب الوزير"؛
- والمركبات/المحمولات الوصفية كعنواني:" المقامة البهلوانية"، و "الحكواتي الأخير"؛
- والمركبات/المحمولات الإضافية كعناوين: :مرافعات الولد الفصيح"، و"حكاية العربة"، و"ديوان الحشاشين"، و"صياد النعام"، و"رباعيات المجدوب"، و"منديل الأمان"، و"حمار الليل"، و"جمهورية جحجوح"؛
- والمركبات/المحمولات العطفية كعناوين: "السرجان والميزان"، و"الناس والحجارة"، و"عطيل والخيل والبارود"؛

- والمركبات/المحمولات الظرفية كعناوين: "المؤذنون في مالطة" و"امرؤ القيس في باريس"، و "ابن الرومي في مدن الصفيح"، و"جحا في الرحى"، و"عنترة في المرايا المكسرة".

ومن هنا؛ كان الغرض من اعتماد الجمل الاسمية في العناوين له دلالة واحدة هو الإصرار على تكوين مشهد واحد أو صورة فرجوية ثابتة وغير هجينة لجنس المسرح، تكون متناغمة مع الإيقاع المسرحي الاحتفالي، تستدعي أسماء الشخصيات التراثية وتستعيد معهم القيم والعبر، إضافة، وظرفا، وعطفا، ووصفا.

ومما امتازت به عناوين عبد الكريم برشيد كذلك، خاصية التوازي إذ أقامت العناوين فيما بينها بنية متوازية مؤسسة على التناظر والتساوي الصرف-التركيبي والصرف-صوتي، كما يتضح ذلك جليا بين المتتاليات العنوانية: [امرؤ القيس في باريس]، و[ابن الرومي في مدن الصفيح] و[عنترة في المرايا المكسرة]... فهو من جهة توازٍ داخليٍّ على مستوى كل متتالية فيما يسمى بتماثل الفواصل، أو بين المتتاليات الثلاث فيما بينها، على أساس أنها تتركب على التوالي من: **[اسم علم + حرف جر+ اسم مجرور]**... ولا ريب أن هذه الخاصية تسهم بأشكالها في إثراء الوظيفة الدلالية لعنصر الاحتفالية، على مستوى الجمل لغويا تصويتا، وتصريفا، وتركيبا...

3-الدلالة الاحتفالية في عناوين المدونة

إن التحليل اللساني لعناوين المدونة –على بساطته وقصره- نتجت عنه خلاصات دلالية، بِناءً على ما تتبعناه من خواص بنيوية تميزت بها، أمكننا نعتها إجمالا ب"مَسْرَحَة العناوين" من حيثُ قدرة برشيد على عكس فكره الاحتفالي فيها أصواتا وتركيبا ودلالة، حتى إنه جاز لنا استعارة القول المشهور لعلماء الحديث: "فقه البخاري في تراجم أبوابه"، لإسقاطه على توجه عبد الكريم برشيد الاحتفالي لنقول: "احتفالية برشيد في تراجم عناوينه".

ولما كانت احتفالية[1] برشيد مسرحا شعبيا قائما على التلاقي والفرجة والتفاعل، وإعادة تشكيل التاريخ من خلال قراءة الواقع بآليات نقدية تستدعي التراث، وتستشعر الحس الإنساني فإن "الدرجة الصفر في المسرح هي الفرجة"[2]، كما يقول صاحب المدونة، أما "إذ ضُيّع طابعُه الاحتفالي والإنساني فسيفقد المسرح كثيرا من روحه وفلسفته"[3]، لأن الاحتفال هو في البدء تشريح، وتعرية للواقع العربي، سواء في علاقته بذاته، أم في علاقته بغيره، والنتيجة ستكون هي وضع كل الأحداث والمواقف

[1]- يقطين سعيد، وآخرون، مقاربات منهجية للنص الروائي والمسرحي، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص119.

[2]- عبد الكريم برشيد في حواره مع الخصار، عبد الرحيم، مسرح أكثر حقيقة من الواقع، مجلة العربي الجديد، العدد77، 2014، ص24.

[3] - الخصار، عبد الرحيم، مسرح أكثر حقيقة من الواقع، مجلة العربي الجديد، العدد77، 2014، ص24.

والشخصيات داخل نظرة واحدة مترابطة تَرُدُّ الظواهر التاريخية إلى مصادرها الحقيقية ...كي يتحول بها الاحتفال من صفة التشريح إلى النبوءة.[1]

وليس لاحتفالية برشيد حبل تعتصم به، أهمَّ من التركيز على الشخوص[2] قبل الأحداث، لأن من شأن الاهتمام بالشخصية بناءُ آفاقَ واعيةٍ تعمل على تغيير الواقع عبر استدعاء وجودها في التاريخ والأسطورة والواقع، وتشكيلها مع عنصر الحدث، أو الفضاء، بتقنيات لغوية تنزاح عن المألوف والمتداول.

ولعل هذا؛ هو ما جعل من عناوين برشيد تتسم بالغريب والعجيب في مجملها، حين لجأ إلى "تقنية من التقنيات المسرحية المشهورة باسم "التغريب البريختي"[3] التي تتجسد في الجمع بين مكونات ووحدات لغوية متنافرة ومتناقضة، بغية ممارسة نوع من التأثير الغريب على المتلقي لحثه على طرح الأسئلة وتحفيزه على تشغيل مخيلته وتحريكها"[4]، إذ لا شيء يجمع بين ابن الرومي ومدن الصفيح، وبين عطيل والخيل والبارود، وبين امرئ القيس وباريس، وبين النمرود وهوليود(...)

وهكذا تنوعت أشكال الاحتفالية في عناوين مؤلفات برشيد قبل نصوص، فمن الاحتفالية بالشخوص والتراث، إلى الاحتفالية بالمواقف والأحداث، ومن الاحتفالية بالتغريب اللغوي إلى الاحتفالية بالشعر والشعراء، ومن الاحتفالية بالأسطورة والفلسفة إلى الاحتفالية بالحياة والحرية ومن الأمثلة على ذلك، نبدأ بـ:

أ- احتفالية اللغة

ولعل الاحتفالية باللغة ومستوياتها، وجماليتها ومرونتها ، تمظهرت بجلاء في مختلف عناوين المدونة، في سياق ما يمكن نعته ب "تَمَسْرُح العناوين" سواء على مستوى التقنيات الأسلوبية التي تمت بها الصياغة، بناء على أصوات مخصوصة من حيثُ الوظيفةُ والصفاتُ والمخارجُ، أم من حيث تنوعُ المركبات الاسمية من وصفية، وعطفية، وإضافية، وحرفية...، أم حتى على مستوى الأجناس الأدبية كجنس "المقامة" في مسرحية "المقامة البهلوانية"، أو جنس الشعر وفحوله، من خلال تذكر اسمي "امرئ القيس"، و"عنترة بن شداد"، أو الفلسفة وحكمائها المتمثلة في "ابن رشد"، أم على مستوى التجانسات الصوتية القائمة بين بعض العناوين من خلال قوافيها أو توازياتها، علاوة على الانزياحات الأسلوبية،

---

[1]- كتاب في جريدة، يصدر عن منظمة اليونسكو، العدد 77، يناير 2005، ص5.

[2]- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م، ص158 و159.

[3]- لقد عرف الكاتب المسرحي الألماني برتولت بريخت التغريب بقوله :" إن تغريب حادثة أو شخصية يعنى ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما فيهما ظاهر ،معروف أو بديهي ، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منهما".

[4]- اصميدي، عبد الرحيم، وبوشايد، ميلود، دراسة لمسرحية : ابن الرومي في مدن الصفيح، مطبعة إديسوفت، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص47.

المتجسدة في الجمع بين المعجمين العربي الفصيح، والعامي المتمثل في مصطلحات من قبيل "سالف" و"حمار الليل" و"ياليل يا عين"....

ب- احتفالية الأسطورة

يعتبر عنوان مسرحية «سالف لونجة» مثلا، واحدا من أهم العناوين الاحتفالية عند برشيد، إذ يبدو فيها البعد الاحتفالي واضحا، سواء على مستوى معجمه العامي الذي يمثله مصطلح "سالف" كما أسلفت بأبعاده الاجتماعية الرمزية الحاملة لمعنى الجمال المتجسد في شعر الأنثى وطوله، أم على مستوى الحكاية الأسطورية[1] نفسِها التي تمثلها شخصية "لونجة" وما تنطوي عليه أحداثها من خوارق غريبة خارجة عن المألوف، يحاول المستوى التركيبي الجمع بينهما في سياق الانعتاق من ربقة العبودية، والسعي نحو التحرر.

وعلى شاكلة "سالف لونجة" عمد برشيد إلى تطويع التراث الأسطوري مرة أخرى في عنوان "عطيل والخيل والبارود"، من خلال الجمع بين ثلاثة مكونات احتفالية بامتياز، أولها أسطورة "عطيل"، وثانيها "الخيل" ورمزيته في الثقافة العربية والمغربية على وجه التحديد ، و"البارود"، وما ينتج عنه من أشكال فرجوية تتحقق معه فلسفة التفاعل المباشر.

ت-احتفالية الشخوص

في عناوين من قبيل «قراقوش» و "ابن الرومي في مدن الصفيح" و"عنترة في المرايا المكسرة" و"امرؤ القيس في باريس" و"رباعيات المجدوب"..، يجد الباحث أن برشيد اشتغل على التراث بشكل مغاير، فقد كان مولعاً بإخراج شخصيات من عمق التاريخ العربي على اختلاف مواقعها، ومواهبها، وثقافتها... لبعثها في الزمن الحاضر، وجعل نصوصه المسرحية امتدادا لتلك الكلمة التي لا يمكن ذكر اسمه من دونها وهي "الاحتفالية".

فشخصية "قراقوش" الذي جعل برشيد اسمه عنوانا لمسرحيته، يحمل دلالته التراثية من حضوره الفردي على ظهر غلاف المسرحية وضياعه في زمن والغربة، باحثا بغرابة اسمه عن وجوده بين الخونة والمتملقين. وشخصية "عنترة" التي انكسرت أحلامها في غياب العدالة الاجتماعية، وعلى غرارهما رأى[2] برشيد شخصيات "امرئ القيس"، و"ابن رشد "، و"عبد الرحمن المجذوب"، و "بديع الزمان الهمذاني"- و"سيدي قدور العلمي"،... لتبقى الشخصية دوما في موقف صعب ومتوتر لها ظاهر وباطن، ومحاصرة بين الصحو والسكر، وموجودة بين اليقظة والحلم، بين الحقيقة والوهم، والجد واللعب، والموت والميلاد،

[1]- برشيد، عبد الكريم، المسرح العربي في الفكر الأسطوري، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب، العدد 2، 1975، ص51.

[2]- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م، ص158 و159.

ولعل هذا ما يفسر حمل المسرحيات الاحتفالية أسماء لأشخاص- لهم وجود في الواقع أو التاريخ أو الأسطورة[1].

ث-احتفالية المتناقض

تشكل مسرحية «امرئ القيس في باريس» امتداداً بشكل من الأشكال لمسرحيتي «ابن الرومي في مدن الصفيح» و«عنترة في المرايا المكسرة..» على التوالي. فامرؤ القيس هو نفسه ابن الرومي، وهو نفسه عنترة كذلك... فكل منهم يبحث عن هويته في زمن انسلخت منه وعنه القيم، وغلفته المتناقضات.

فبحث امرئ القيس كان داخل الغرب الذي تمثله "باريس" المليء بكل أنواع المصادرات والتناقضات، من خلال سلب الشرق جهده وكرامته وأصالته. بينما بَحْثُ ابن الرومي قاده إلى فضاء الفقراء والمهمشين، برمزية الذل والمهانة، في حين صُبِغَ ابنُ رشد الفيلسوف بمفارقة رمزية ودلالية تحمل من جهة رمزية الأبيض، ومن جهة أخرى رمزية الأسود، أما عنترة فقد عكس حقيقة المجتمع الشرقي- العربي- بكل تناقضاته ومكبوتاته وصراعاته.

ج- احتفالية التراث

ومن أمثلتها؛ عنوان «عرس الأطلس» فهو من الإبداعات التي تَحَقَّق فيها الاحتفال شكلا ومضمونا. فبمجرد النطق بها تستشعر أهازيج العرس الأطلسي، وما يرافق ذلك من عفوية اللقاء، ودفء المكان، وبساطة الأهل، وسط خيام منصوبة بجانب جبل/جبال الأطلس، مع كثرة الحركة واللقاءات، الأمر الذي يوحي بأن فضاء المسرحية بكل رحابته وعفويته هو "الموسمُ نفسُه"، وهو التراث الذي فيه تختبئ أحلام البسطاء وأوهامهم، ووجودهم وتاريخهم.

ح- احتفالية الموقف

إذا كانت عناوين برشيد يتداخل فيها الماضي بالحاضر، من أجل عصرنة التراث ، وخلقه من جديد ليحقّق التّفاعل عن طريق الحوار والنّقد، فإن ذلك يتجسد مع عناوين مسرحيةٍ كعنوان «الزاوية» الذي يُعتبر نصُّهُ من بواكير برشيد الاحتفالية، ذلك أنه يحمل في ثناياه نقدا للفكر الخرافي الذي أضحى يؤثث فضاءاتها بعد أن انزاحت عن وظيفتها الدينية والاجتماعية.

وفي فلك النقد وإظهار المواقف، يحضر كذلك عنوان: «الناس والحجارة» الذي ينتقد من خلاله برشيد مجتمعا غير احتفالي: مجتمع تذوب فيه الأنا الجماعية، مع الناس، لتتحول إلى "حجارة" انفكت عنها الأصداء الاحتفالية.

[1]- حمداوي، جميل، الاتجاه الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد، صحيفة المثقف، العدد 4099، 2017.

خـلاصـة

نخلص إلى القول إن هذه الورقة البحثية حَاولَتْ أن تقارب الفكر الاحتفالي لعبد الكريم برشيد، بناء على ما كشفت عليه الدراسة اللسانية لعناوينه المسرحية والتي اختبرنا منها ثلاثين عنوانا مسرحيا، جمعت بين الاحتفالية باللغة والفلسفة، وبين التاريخ والتراث، وبين الشعر والإنسان، وبين الزمن والمكان، وبين المتناقض والمواقف، ناهيك عن الحرية والأساطير.... وكلها أشكال وهيئات احتفالية تجسدت في الموضوعات أولا وفي وسائل التعبير ثانيا تلك التي استمدها برشيد من التاريخ والتراث الثقافي العربي، بغية تحريك الواقع واستشراف المستقبل.

✓ المصادروالمراجع المعتمدة:

- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.
- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997، وإبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2017.
- الأحمر فيصل ،معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1،الجزائر، 2010.
- اصميدي، عبد الرحيم، وبوشايد، ميلود ، دراسة لمسرحية : ابن الرومي في مدن الصفيح، مطبعة إديسوفت، الدار البيضاء، ط1، 2006.
- برشيد، عبد الكريم، المسرح العربي في الفكر الأسطوري، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب، العدد 2، 1975.
- حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين، ط1 ، دمشق ، 2007.
- حمداوي، جميل، الاتجاه الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد، صحيفة المثقف، العدد 4099، 2017.
- حمداوي، جميل، سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط2، 2020.
- الخصار، عبد الرحيم، مسرح أكثر حقيقة من الواقع، مجلة العربي الجديد، العدد77، 2014.
- رحيم، عبد القادر، العنوان في النص الإبداعي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العددان 2 و3، الجزائر، 2008.
- ضيف الله، بشير، سيميائية العنونة في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج، ديوان العرب منبر حر للثقافة والفكر والأدب نشر بتاريخ 14 مارس 2009.
- عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م.
- علوي، حافيظ إسماعيلي، اللسانيات في الثقافة العربية وإشكالية التلقي: اللسانيات التمهيدية نموذجا، من موقع الدكتور محمد عابد الجابري، https://www.aljabriabed.net/n58_09hafidi.(2).htm
- عياش، جميل، وآخرون، نماذج من جناس الاشتقاق في القرآن الكريم، المجلة الدولية للفكر الإسلامي، العدد، 2013.
- كتاب في جريدة، يصدر عن منظمة اليونسكو، العدد 77، يناير 2005.

- ناصر محمود وغازي إنعام، المقطع الصوتي وأهميته في الكلام العربي، مجلة القسم العربي، باكستان، العدد24، 2017.

- يقطين سعيد، وآخرون، مقاربات منهجية للنص الروائي والمسرحي، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.

- Leo H.Hock : la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Mouton publishers, the hague) paris, Newyork, 1981.

الخصائص الذريعية للتعابير الدالة على السخرية، وتجلياتها البلاغية

د. المهدي المنهابي*

مقدمة:

تروم هذه الورقة الكشف عن أهم السمات المميزة لهذه الطبقة من التعابير. إذ سنعمد، في الفقرة الأولى، إلى تحديد مصطلح السخرية لغة واصطلاحا. الهدف من ذلك تحديد المراد بالقيام بفعل السخرية، وتمييز هذا الفعل الإنجازي عن طبقة الأفعال الإنجازية الأخرى من قبيل الطلب، والاستفهام، والتعجب، والالتماس... كما نسعى في الجزء الأول من الفقرة الثانية إلى تسليط الضوء على مختلف الخصائص الذريعية للتعابير الساخرة وفق نظرية المناسبة لدى كل من سبربر وولسون (1981، 1995، 1996، Sperber and Wilson (2012، وكذا سيكروس Sequeiros (2016). يلي ذلك إبراز لأهم السمات المميزة لهذه الطبقة من التعابير وفق نظرية أفعال الكلام لدى كرمنديا Gramendia (2008). يحدد، من ناحية أخرى، مضمون الفقرة الثالثة أبرز التجليات البلاغية لمقولتي السخرية والتهكم عبر استحضار نماذج متنوعة من التعابير البلاغية التي قد نعثر عليها ضمن طبقة الأساليب الخبرية والإنشائية الطلبية وغير الطلبية، وكذا ضمن طبقتي الأساليب البديعية بأنماطها المتنوعة.

الكلمات المحورية: السخرية، مبدأ المناسبة، مبدأ الإغناء الحر، مبدأ رفع اللبس، مبدأ التعميم، الفعل الإنجازي، الأساليب البلاغية الساخرة.

1. مدلول مصطلح السخرية لغة واصطلاحا

يشتق لفظ السخرية من الجذر اللغوي (س، خ، ر) ومنه قولنا سُخْرة، وسُخَرَةً بمعنى يضحك منه الناس، ويضحك منهم. ومنه قولنا سخِرت، واستسخَرْتُ، واتخذوه سُخْرِيًّا، وهو مسخرة من المساخر. وسخره الله لك. وهؤلاء سُخْرَةٌ للسلطان يستسخرهم بمعنى يستعملهم بغير أجر. وأنا أقول هذا ولا أسخر أي لا أقول إلا ما هو حق.[1]

قال الراعي النميري:

* أستاذ باحث، مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف، الكلية متعددة التخصصات بالرشيدية، جامعة المولى إسماعيل، مكناس - المغرب.

[1]- انظر الزمخشري (ت 537م)، باب سخر،أساس البلاغة، ج1، ص. 443.

(1) تَغَيَّرَ قَوْمِي وَلَا أَسْخَـــــرُ مَا حُـــمَّ مِنْ قَـــدَرٍ يُقْـــدَرُ[1]

ومنه قوله تعالى: "وَإِذَا رَأَوْا آيَةً يَسْتَسْخِرُونَ"[2]. قال الرماني "معناه يدعو بعضهم بعضا إلى أن يسخر. وقوله تعالى يستسخرون أي يسخرون، ويستهزؤون. والسُّخرة: الضُّحكة." وسخر لكم الشمس والقمر" أي دللهما. وقوله تعالى: لِيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سُخْرِيًّا".[3] بمعنى عبيدا أو إماء وأجراء. والسَّخَّرُ: السَّيكْرَانُ.[4] ومنه قولنا أيضا سخِر، سَخْراً، وسَخَرًا، وَسْخْرَة أي هَزِأَ، وسخُر بمعنى كلف بما لا يريد، وقُهِر. وسَخَرَتِ السفينةُ: طابت لها الريح والسَّيْرُ.[5]

كما يرد مصطلح السخرية (irony) في المعاجم الغربية من الأصل اللاتيني (eirôneia) الذي يراد به وصف كلام إيرون (eirôn) أحد شخوص الملهاة اليونانية القديمة المتميز بقصر القامة، وبنحول الجسد، وبالفطنة وبالدهاء حيث استطاع التغلب على الألازون (alazon) المعتد بنفسه عن طريق الخداع. وقد اتبع سقراط سبيل السخرية في محاوراته. إذ كان يتظاهر أنه شخص جاهل مفتقر للعلم وللدراية مبديا استعداده التسليم بصحة آراء معارضيه بغية البرهنة على بطلانها. بحيث مثلت السخرية السقراطية منهجا جدليا يعتمد التظاهر بالجهل قصد جعل الطرف المعارض يدلي برأي غير سليم يضطره إلى تصحيحه بنفسه. ترتبط السخرية في المأساة اليونانية بالشخصية المغترة بنفسها، المخدوعة في قواها التي تنكسر أمام القضاء والقدر، وأمام إرادة الآلهة.[6]

تعد، من ناحية أخرى، التعابير الدالة على السخرية نمطا من أنماط الصور التعبيرية والكلامية (figure of speech) التي ترد في معرض إيراد القول للدلالة على نقيض ما يفيده ظاهر الكلام. كقولنا للبخيل:

(2) ما أكرمك!

يتضح بالتالي تضمن طبقة التعابير الدالة على السخرية علاقة التفاعل المتبادل القائمة بين كل من المتكلم والمخاطب. إذ ترد الألفاظ الساخرة للانتقاص من الآخر، أو لجعله يقوم بعمل محدد قسرا، لا عن

---

[1]- الراعي النميري هو عبيد بن معاوية بن جندل الشاعر من فحول المحدثين لقب بالراعي لكثرة وصفه الإبل. وحُمَّ القدرُ بمعنى قُدِّرَ. نقول حُمَّ للرجل الشقاء، أي قُدِّرَ.

[2]- سورة الصافات، الآية: 14.

[3]- سورة الزخرف، الآية: 32.

[4]- انظر ابن منظور (ت 711ه)، لسان العرب، ص. 1963.

[5]- انظر الفيروز آبادي (817ه)، القاموس المحيط، ص. 405.

[6]- انظر وهبه، والمهندس (1984)، ص. 112.

تراض.[1] كما تبرز السخرية قدرة المتكلم تضمين أقواله معاني خفية تستفاد من سياق إيراد الكلام. وهذا ما سنعمد إلى تبيانه عبر إظهار أهم الخصائص الذريعية، وكذا السمات المميزة لطبقة التعابير الساخرة.

2. الخصائص الذريعية للتعابير الدالة على السخرية

1.2. السمات المميزة للتعابير الدالة على السخرية وفق نظرية المناسبة

يسعى سبربر وولسون Sperber and Wilson(1981) إلى إظهار السبب الكامن وراء توظيف التعابير الساخرة بغرض الإفصاح عن مدلولات محددة بكيفية غير مباشرة. كما هو الشأن في قولنا مثلا: إن الطقس جميل في معرض إفادة انعدام ملائمة حالة الطقس للخروج للتنزه أو لمغادرة المنزل. تشتمل هذه التعابير على أنماط متنوعة من المدلولات التي يتعين على المخاطب إدراكها اعتمادا على ما يتوفر عليه من معارف مشتركة بينه وبين المتكلم من جهة، ووفق الإواليات المعرفية المتحكمة في كل من مبدأي المناسبة (relevance principle)، ورفع اللبس (disambiguation principle) من جهة أخرى. يتسنى للمخاطب تحديد التأويل الأنسب ضمن لائحة معنية من التأويلات الممكنة. تتوفر التعابير المجازية، بصفة عامة، على مجموعة من العلاقات المعرفية أبرزها علاقة المشابهة، وعلاقة التجاور (contiguity relation)، وكذا علاقة التضمين (inclusion relation) بالإضافة إلى علاقة القلب (inversion relation). إذ يتضح عند قولنا مثلا:

(3) أنا مسرور أني لم أكلف نفسي عناء حمل المظلة في يوم ممطر كهذا اليوم.

(4) أ. زيد: أحس بتعب شديد.

ب. عمرو: تحس بتعب شديد، فبماذا أشعر أنا أيضا في رأيك؟

اعتقاد المتكلم في البنية (3) أن اتخاذ قرار انعدام حمل المظلة كان قرارا غير صائب، وقد عبر عن هذا الموقف بكيفية ضمنية تفيد سخرية المتكلم من نفسه. ونلاحظ في جملة المعطى (4 (ب)) إعادة المتكلم إنتاج البنية (4 (أ)) دون أن يكون الغرض من ذلك الإخبار بما تم تداوله من معلومات، بل إن المراد من تكرار الجملة (4 (أ)) تعبير المتكلم عن فهمه محتوى الكلام الموجه له من جهة، وإبراز رد فعله تجاه ما سمعه من جهة أخرى، امتعاضه، وسخريته مما صرح به في البنية (4 (أ)).[2]

يرفض، في هذا الصدد، كل من سبربر وولسون (1992) اعتبار التعابير الدالة على السخرية مجرد نمط من أنماط الصور التعبيرية البيانية التي تفيد نقيض ما يدل عليه ظاهر الكلام. توظف على، سبيل

---

[1]- انظر ماتبوز matthews (2003)، ص 448.

[2]- انظر سبربر وولسون (1981)، sperber and wilson، صص. 295-317.

المثال، المحاكاة الساخرة (parodoy) علاقة المشابهة القائمة بين الصور التركيبية والمعجمية للمفردات بغية التعبير عن مختلف الأوضاع التواصلية. بحيث لا يمكن الكشف عن مدلولات التعابير الساخرة بالاعتماد فقط على تحديد الصور اللسانية لهذه الطبقة من التعابير. إذ يتضح عند قولنا مثلا:

(5) زيد شخص طيب بالفعل!

إمكانية اشتمال جملة المعطى (5) على مدلولين مختلفين:

أ. يفصح المتكلم عن معلومة مفادها أن زيدا طيب القلب وحسن الخلق.

ب. يؤكد المتكلم صحة المعلومة التي تلقاها.

وقد تفيد هذه البنية ضمن سياق مغاير، بناء على مبدإ المناسبة، أن المتكلم بصدد التعبير عن انعدام تصديقه معلومة محددة، بحيث يفصح المتكلم عن رفضه اعتبار زيد شخصا طيب القلب. ويستنتج بالتالي كل من سبربر وولسون (1995، 1996) أن المخاطب يناط به، في المقام الأول، مهمة الكشف عن المدلولات غير المباشرة للتعابير الدالة على السخرية. وهو ما يؤكد إمكانية اشتمال هذه التعابير على مدى واسع من الاستلزامات الضمنية. كما هو الشأن عند قولنا مثلا :

(6) مداد زيد شاحب.

يتعين على المخاطب في البنية (6) الأخذ بعين الاعتبار ما تحيل عليه مختلف قيود السياق المفضية إلى إنتاج هذه الجملة مع استحضار طبقة المعلومات الموسوعية (encyclopaedic information) المرتبطة بمادة المداد. وجوب الاستعانة أيضا بمدلولات المقدمات النظرية التي جعلت المتكلم يصرح أن مداد زيد شاحب من قبيل المقدمات المنطقية التالية :

أ. يستعمل زيد نوعية رديئة من مادة المداد.

ب. يؤلف زيد قصصا حزينة، وكئيبة.

ج. أسلوب زيد ركيك في التأليف، وفي الكتابة.

تعد، من ناحية أخرى، التعابير الدالة على السخرية بأنماطها المتنوعة من مثل المبالغة (hyperbole) والكناية (metonymy)، وكذا المجاز المرسل (litotes) مظهرا من مظاهر الإبداع في مجال توظيف اللغة واستعمالها. إذ تحتوي هذه الطبقة من التعابير على معلومات محددة تظهر موقف المتكلم الضمني تجاه قضية معينة. يتبين ذلك مثلا عند دراسة التحاور التالي :

(7) أ. زيد: يا له من يوم ملائم للتنزه (يتلفظ بهذا القول في يوم ممطر).

ب. عمرو: فعلا، إنه يوم ملائم للتنزه، فالسماء صافية والسحب غير مكفهرة.

يعبر عمرو، بكيفية ضمنية، في جملة المعطى (7 (ب)) عن رفضه الإقرار بصحة المعلومة المقدمة في البنية (7(أ)) حيث يؤكد نقيض ما عبر عنه زيد معتقدا أن أحوال الطقس غير ملائمة للخروج من البيت. يتضح بالتالي إمكانية توظيف التعابير الساخرة للإفصاح عن القصد التواصلي للمتكلم الذي ينحصر في رفض السلوكات التي يقوم بها المخاطب، ورفض مشاطرته مواقفه، وكذا محاولة السخرية منه. وهو ما ينطبق على مجموعة التعابير من مثل قولنا مثلا:

(8) يحب زيد قراءة الكتب كثيرا، فقد سبق له أن اطلع على كل من قصة الأميرة النائمة، وقصة ساندريلا.

يبرز من خلال البنية (8) أن قراءة قصص قصيرة من مثل قصة الأميرة النائمة أو قصة ساندريلا، وهما قصتان مخصصتان للأطفال، لا يعد دليلا يقود إلى الحكم أن زيدا يهوى قراءة الكتب. تشتمل بالتالي البنية (8) على مدلول السخرية الذي يفيد أن زيدا ليس البتة قارئا جيدا.

يسعى، في هذا الصدد، كل من سبربر وولسون (2012) إلى تبيان الكيفية التي يتمكن بها المخاطب من إدراك مدلولات التعابير الساخرة. إذ لا يمكن اعتبار البنيات الساخرة مجرد صورة بيانية تفيد نقيض ما يدل عليه المعنى الحرفي لهذه الجمل. لا يتفق هذا الطرح، كما هو معلوم، مع ما أورده كرايس (1967، 1989) Grice الذي يرى أن توظيف هذه الطبقة من التعابير يستدعي خرق مبدأ الصدق أثناء إنتاج الكلام. إذ يستفاد من قولنا مثلا:

(9) نسيت حقيبتي في المطعم، فقام أحد الأشخاص اللطفاء بسرقتها وبالاستيلاء عليها.

أن شخصا، لئيما قد قام بسرقة حقيبة المتكلم. تتطلب بالتالي الإحاطة بمدلول التعابير الساخرة من منظور كرايس اتباع المخاطب سيرورة تأويلية تستدعي بدل جهد مضاعف بغية التمكن من التمييز بين المعنى الحرفي، والمعنى المتضمن المعبر عنه في الكلام. بيد أن كلا من سبربر وولسون يؤكد تجسيد البنيات الساخرة للكيفية التي يتمثل بها المتكلم مختلف الأحداث والوقائع. تفصح هذه التعابير عن وجود تمثل ذهني تجاه قضية معينة، أو تجاه شخص ما باعتباره المتسبب في حدوث واقعة محددة.

فالغرض من إنتاج البنيات الساخرة لفت انتباه المخاطب إلى الكيفية التي يدرك بها المتكلم الوقائع مع إبراز الطريقة التي يعقب بها عن تحقق وضعية تواصلية محددة، كما هو الشأن عند تأملنا للوضعية التواصلية التالية:

(أعلن المسؤولون عن تأجيل الرحلات الجوية إلى أجل غير مسمى. فغضب المسافرون غضبا شديدا وقال أحدهم ساخرا):

(10) يبدو أننا سنقيم خياما في هذا المكان.

يعبر المتكلم في جملة المعطى (10) عما يتوقع حدوثه بناء على ما يتوفر عليه من معلومات، ومن إفادات حيث تتضمن هذه الجملة مجموعة من المدلولات الضمنية نبرزها على النحو التالي:

أ. لا يمتلك المتكلم أي مأوى يقضي فيه فترة انتظاره.

ب. يشعر المتكلم بالقلق، وبالتوجس جراء توقعه انتظار استئناف الرحلات الجوية مدة زمنية طويلة.

ج. يفصح المتكلم عن انعدام امتلاكه زمام المبادرة، وعن انعدام قدرته على إيجاد حل ملموس للمشكل الذي يواجهه.

ينطبق الأمر نفسه على معظم البنيات الساخرة. إذ يتبين عند دراستنا للتحاور التالي:

(11) أ. عمرو: ماذا قال زيد عند تر افعه أثناء جلسة المحاكمة؟

ب. هند: (ضحكت ساخرة)، إنه عبقري!

عزم هند، في الجملة (11(ب))، عدم الإخبار عما قاله زيد أثناء ترافعه في جلسة المحاكمة، بل إنها بصدد تقديم تقييم محدد لمضمون مرافعة زيد. بحيث يتمكن المخاطب من بلورة مجموعة من الاستلزامات التحاورية بناء على مبدإ المناسبة، وذلك على النحو التالي:

أ. كلام زيد غير مفيد.

ب. لا تقبل هند آراء زيد.

ج. تعبر هند عن سخطها الشديد تجاه ما قاله زيد.

د. تعتبر هند زيدا شخصا غير كفء، وغير جدير بما يناط به من مهام. ويمكن تأويل البنية (11(ب)) اعتمادا على مبدإ الإشباع على النحو التالي:

(12) إنه عبقري ⟸ إنه عبقري! كلامه غير مجد، ولا فائدة ترجى منه.

كما يفيد قولنا مثلا:

(13) يا لها من حفلة رائعة! (في معرض التعبير عن الامتعاض)

إظهار المتكلم خيبة أمله، وانعدام صحة توقعاته فيما يرتبط بمجريات المناسبة المحال عليها. بحيث إن المتكلم قد سخر من الكيفية التي نظمت بها الحفلة التي لم ترق إلى مستوى التنظيم المطلوب.

قد تتضمن التعابير الساخرة طبقة أفعال الكلام التي قد تفيد التعجب، أو الطلب أو الاستفهام، أو الإخبار... بيد أن القوة الإنجازية لهذه الطبقة من الأفعال تظل ضعيفة مادام الغرض الأساسي من إنتاج

الجمل المشتملة عليها السخرية أو التهكم بكيفية غير مباشرة. كما هو مبين مثلا في جملة المعطى (12). يتطلب إنتاج البنيات الساخرة التأليف بين إواليتين معرفيتين أساسيتين. تعتمد الإوالية المعرفية الأولى على وجود طبقة التوافقات المعرفية بين كل من المتكلم والمخاطب بغية تمكين هذا الأخير من التعرف على القصد التواصلي للمتكلم. وترتبط الإوالية المعرفية الثانية بتحديد السمات المميزة للأفعال الإنجازية التي يوظفها المتكلم، وما يستلزم ذلك من تحديد للمحتويات القضوية مع القدرة على تحديد درجة قوتها الإنجازية المتضمنة. إذ إن المتكلم يضع مسافة بينه وبين الواقعة، أو الشخص موضوع السخرية.[1]

يسعى سكيروس (2016) Sequeiros، من جهته، إلى إبراز ما قدمته النظريات الذريعية فيما يرتبط بتأويل التعابير الدالة على السخرية انطلاقا مما بينه كرايس. تخرق هذه الطبقة من التعابير، بحسب كرايس، مبدأ النوع الذي مفاده وجوب الاقتصار على قول كل ما هو متعارف على صحته. بحيث يضطر المخاطب، نتيجة لذلك، إلى بلورة جملة وسيطة/قريبة (related proposition) حتى يضمن توافق مدلول الجملة الأصلية ومبدأ النوع. تصير بالتالي الجملة الوسيطة متضمنة لمعان مخالفة لما تفيده الجملة الأصلية حيث تعد هذه الجملة بنية مشتقة مشتملة على استلزام تواضعي يستفاد من سياق إنتاج الكلام. كما في قولنا مثلا:

(14) يا له من يوم جميل، ويا له من طقس صحو!

في معرض مشاهدة سحب سوداء مكفهرة حيث يتوافق المعنى المستلزم من البنية (14) والمعنى المستفاد من الجمل الوسيطة يا له من طقس ممطر! إذ يعمد المتكلم في الجملة (14)، بحسب كرايس، إلى ترميز كلامه الذي قد يتضمن معان غير مطابقة للواقع. وهو ما يقود المخاطب إلى بلورة جملة وسيطة تتوفر على مدلول مغاير لمدلول الجملة (14). وذلك على النحو التالي:

(14) يا له من يوم جميل، ويا له من طقس صحو! ⟸ يا له من يوم ممطر، ويا لها من سحب مكفهرة.[2]

ينطبق الشأن نفسه، بحسب كرايس، على مختلف التعابير المجازية التي تجعل المخاطب يقوم ببلورة جمل وسيطة تمكنه من التوصل إلى المعنى المراد إيراده. تشتمل هذه الطبقة من الجمل على مدلولات معينة تستدعي إقامة مقارنة أو تشبيه بين عنصري أو عناصر الصورة البيانية. كما هو الشأن عند قولنا مثلا:

---

[1]- انظر سبربر وولسون (2012)، sperber and wilson، صص. 123-145.

[2]- انظر سبربر وولسون (2012) Sperber and Wilson، صص. 123-145.

(15) زيد ملاك.

فالغرض من إنتاج البنية (15) جعل المخاطب قادرا على تمثل معنى معين مفاده أن المتكلم بصدد إقامة علاقة المشابهة بين زيد والملاك في كل ما يبعث على تقدير هذا الشخص، وعلى احترامه. بحيث يمكن بلورة جملة وسيطة بناء على مبدإ الإشباع. وذلك على النحو التالي:

(16) زيد يشبه الملاك خَلْقاً أو أخلاقا، أو وسامة ...

تشترك بالتالي جميع أنماط التعابير المجازية في كونها تتضمن مدلولات مخالفة لما هو مألوف، ولما هو متداول إما بسبب توفرها على مدلول المشابهة، أو نظرا لاحتوائها على مدلول المبالغة، أو لاشتمالها على معان غير مطابقة لمقتضى الواقع. وهو ما يصح قوله على طبقة التعابير الساخرة بأنواعها المختلفة من مثل السخرية من الذات (self irony)، أو السخرية من القدر (irony of fate)، أو السخرية من وضعية تواصلية معينة (situational irony) .

يبرز سكيروس، في هذا الصدد، انعدام تبيان النظرية الذريعية لكرايس الكيفية التي يتمكن بواسطتها المخاطب من بلورة الجمل الوسيطة. أيتسنى له ذلك وفق سيرورة ذهنية اعتباطية تختلف من شخص لآخر، ومن ثقافة لأخرى، أم وفق سيرورة ذهنية مضبوطة ومعيرة؟ كما أن اختصار الغاية من توظيف الجمل الساخرة في إيراد معان منافية لمدلولاتها المباشرة، يجعل عملية إنتاج هذه الطبقة من الجمل، بحسب سكيروس، مضيعة للجهدين الفكري والمعرفي. وذلك بحمل المخاطب على بذل مجهود مضاعف لكي يتمكن من فهم المراد من الكلام. تصبح بالتالي التعابير الساخرة، وفقد هذا المنظور، جملا مضطلعة في المقام الأول بوظيفة تزيينية أو تنميقية. تبين بالمقابل نظرية المناسبة قيام التعابير الساخرة بوظيفة تأويلية، فهي تستعمل بغرض الكشف عن تمثلات ذهنية معنية. إذ تعد التعابير الساخرة نموذجا من نماذج توظيف استلزام الصدى (implicit echoic use) الذي يميز بين ذات المتكلم من جهة، وما يصدره من أحكام من جهة أخرى. يعمد المخاطب إلى تأويل الجمل، وكذا التعابير بهدف التمكن من استيعاب كلام المتكلم المتضمن السخرية والتهكم تجاه قضية معينة بكيفية ضمنية.

تختلف بذلك التعابير الساخرة عن الأقوال أو الجمل التي يكون الغرض من إنتاجها وصف حالة من حالات الأوضاع. فالغرض من السخرية إفادة تأويلات معينة مرتبطة بطبقة التمثلات الذهنية للمتكلم حيث تحيل التعابير الساخرة على الاستعمالين الوظيفي والتأويلي للغة. تشتمل التعابير المجازية عموما، بحسب نظرية المناسبة، على علاقة تأويلية طرفاها الصورة القضوية للكلام من جهة، وما يتضمنه القول من تمثلات ذهنية من ناحية أخرى. وهي تختلف بذلك عن طبقة التعابير الساخرة التي تحيل على وجود علاقة تأويلية بين أفكار المتكلم وتمثلاته من ناحية والأقوال المنسوبة إليه من ناحية أخرى. يدل أسلوب

الإقرار مثلا على وجود علاقة وصفية بين طبقة تمثلات المتكلم، وحالات الأوضاع التي يؤكدها أو يلاحظها. بينما يفيد الطلب وجود علاقة وصفية بين تمثلات المتكلم، وما يود تحققه من حالات الأوضاع. كما يدل كل من أسلوبي التعجب والاستفهام على وجود علاقة تأويلية بين أفكار المتكلم، وما يود تحقيقه من تمثلات. أما الغاية من توليد التعابير الساخرة فهي تسليط الضوء على كلام مأثور (stereotype statement) يتم التفلظ به ضمن سياق غير ملائم حتى يتمكن المخاطب من تحديد السلوك التهكمي أو الساخر للمتكلم. بمعنى إدراج المتكلم لأقواله ضمن إطار سياق الصدى حيث يموقع المتكلم ذاته خارج دائرة الأحكام الساخرة التي يصدرها تجاه قضية معينة.

قد يعمد المتكلم، في معرض توليده للتعابير الساخرة، إلى توظيف الأقوال المقتبسة (quotations)، أو الأمثال المأثورة بغية تبيان غرض السخرية. ويشترط في ذلك دراية المخاطب بمصدر هذه الأقوال، وعلمه بمدلولاتها حتى يتبين له القصد التواصلي الكامن وراء استحضار هذه الطبقة من التعابير في معرض التلفظ بالكلام ضمن وضعية تواصلية محددة. قد يوظف المتكلم، من ناحية أخرى، التعابير الدالة على المبالغة أو المتضمنة لتمثلات كاريكاتورية هزلية (caricaturing representations) بغرض إفادة السخرية. كما هو الشأن في الوضعية التواصلية التالية:

(يسقط عمرو كوب شاي، فيتلطخ قميص زيد كله).

(17) أ. زيد: لا داع للقلق، إنها مجرد بقعة صغيرة، سرعان ما سيتم تنظيفها.

ب. هند: فعلا، إنها بقعة صغيرة جدا، لا تكاد ترى.

تبرز البنية ((17)أ) سعي المتكلم إلى التقليل من الآثار السلبية الناجمة عن واقعة انسكاب الشاي على قميصه بغرض الحد من التوتر، أو بغرض تجنيب عمرو سيلا من الانتقادات. بينما تسخر هند في جملة المعطى (17(ب)) عبر المبالغة في القول، وعبر تبني موقف هزلي من زيد كونه يسعى إلى نكران حدوث واقعة ملموسة وواضحة للعيان تلطيخ القميص كله.

ينطبق التحليل نفسه على مجموعة من الوضعيات التواصلية الشبيهة بالسياق المتحكم في إنتاج كل من الجملة (17(أ)) و (17(ب)) من قبيل قولنا مثلا:

(18) إنه لأمر ممتع أن تكون أبا لأطفال صغار.

(في معرض مشاهدة مجموعة من الأطفال يشاكسون أباهم، فيفقدونه صوابه، ويبدأ في الصراخ).

يستفاد من البنية (18) مجموعة من المدلولات المرتبطة بالقصد التواصلي المشار إليه في هذه الجملة من مثل المعاني التالية:

أ. أن تكون أبا لأطفال صغار ليس بالأمر الهين.

ب. يتمنى المتكلم أن يكون له أولاد صغار بالرغم مما يتطلبه ذلك من تضحيات.

ج. سلوك بعض الآباء تجاه أولادهم سلوك عدواني وغير مقبول.

يتضح أن هذه التمثلات ليست كلها بالقدر نفسه من الأهمية من الناحية الدلالية، ومن حيث درجة مقبوليتها ذريعيا. إذ يستعين المخاطب، في هذا الصدد، بقيود السياق قصد ترجيح تمثل معين باعتباره المعنى المراد إيراده من لدن المتكلم. تقتضي بالتالي التعابير الدالة على السخرية توفر المخاطب على قدرات ذهنية معينة تمكنه من إدراك ما يروم المتكلم الإفصاح عنه من معان، ومن مدلولات.[1]

2.2 السمات الذريعية المميزة للتعابير الساخرة من منظور كرمنديا

اهتمت كرمنديا Gamendia (2008) بتسليط الضوء على أبرز السمات المشتركة التي تتشاطرها معظم النظريات الذريعية المهتمة بتحديد مدلولات التعابير الدالة على السخرية. تهتم هذه النظريات، بحسب كرمنديا، بدراسة التعابير الساخرة باعتبارها كلاما متداولا يولد مجموعة من أنماط التفاعلات ذات الطبيعة التواصلية بين المتكلم والمخاطب. إذ يتضح عند دراسة التحاور التالي:

(19) أ. زيد: ماذا قال أحمد عني؟

ب. هند: قال: إنك صديقه المفضل. (تجيب، وهي تعلم علاقة العداء المحتدمة بين الطرفين).

تستلزم الإجابة التي قدمتها هند أن أحمد قد قال كلاما معينا يستفاد منه نقيض ما يدل عليه المعنى المباشر لجملة إنك صديقه المفضل. بحيث يتعين على المخاطب إدراك أن إجابة هند إجابة ساخرة بناء على ما يتوفر عليه من معلومات سابقة تهم نمط العلاقة التي تربطه بأحمد. تؤكد بالتالي كرمنديا أن مدلول البنية (19(ب)) لا يخرق مبدأ الصدق وفق ما بينه كرايس على اعتبار أن زيدا يعلم مسبقا أن أحمد لا يمكنه أن يقصد الإفصاح عن المعنى الحرفي المباشر المستفاد من جملة (إن زيدا الصديق المفضل لأحمد) إلا من باب التهكم والسخرية. والجدير بالذكر إمكانية إيراد مجموعة من التعابير الدالة

[1]- انظر سيكروس Sequieros (2016)، صص. 1-23.

على الذم بما يشبه المدح من مثل قولنا:(عند مخاطبة شخص غزير العلم متصف بالغرور، ومحب للتفاخر بما لديه من معرفة) :

(20) إنك شخص مثقف، وعلى دراية بعلوم كثيرة!

يقر المتكلم في جملة المعطى (20) بامتلاك المخاطب معرفة واسعة. وهو بالتالي لا يبتغي إيراد كلام يدل على معنى مغاير للمعنى الحرفي أو المباشر للجملة (20). إنما الغرض التواصلي المستفاد من هذه الجملة الإقرار بحالة معينة من حالات الأوضاع بغية إيراد معنى آخر يفيد السخرية والامتعاض، وكذا إنكار المتكلم على المخاطب اتصافه بالغرور.

تؤكد كرمنديا، في هذا الصدد، وجوب التمييز بين ما تفيده طبقة أفعال الكلام، وما يدل عليه المحتوى العياري (locutionary content) في معرض تحديد المعاني المستلزمة من سياق إنتاج الجمل والتعابير. إذ يشتمل الكلام على محتويات معينة وجب التمييز في إطارها بين المعنى الدلالي الأدنى (minimal semantic) والمعنى التواضعي (conventional meaning) مع مراعاة مدى تحقق شروط الصدق (truth-conditions) المرتبطة بعملية إنتاج الكلام. يتجلى إذن ارتباط سيرورة تحديد مدلول التعابير بمدى تمكن المخاطب من رفع اللبس، ومن تحديد مختلف أنماط المرجعيات حيث يدل المحتوى الإنجازي للجمل على القصد التواصلي للمتكلم الذي يعبر عنه وفق تركيب معين يستحضر مختلف العلاقات القائمة بين مختلف المركبات النحوية والعائدية، وغيرها من الوحدات اللغوية. تتبنى بذلك كرمنديا مقاربة ذريعية تعتمد تحديد المحتوى العياري للقول في معرض تحديد أبرز مدلولات التعابير الساخرة. وهو ما يجعل هذه الطبقة من التعابير متضمنة أنماطا متنوعة من المحتويات بدءا من المحتوى الدلالي الأدنى، مرورا بالمحتويات الانعكاسية (reflexive content)، ووصولا إلى المحتوى العياري الذي يحيل على طبقة تعهدات المتكلم (speaker's commitment content). فالمتكلم، عند إنتاجه للتعابير الساخرة، لا يقر بصحة التعهدات المتضمنة في المحتوى العياري لهذه الجمل. إذ تتضمن البينة (19(ب)) على سبيل المثال المحتوى العياري زيد أفضل صديق لأحمد، بيد أن هندا قد أنتجت هذه الجملة ضمن سياق عام مفاده أن زيدا ليس الصديق المفضل لأحمد، بل يمثل أحد خصومه. لا يتوافق بالتالي المعنى المستفاد من المعطى (19 (ب)) وطبقة المعارف السابقة لدى زيد. مما ينجم عنه إيراد معنى مغاير دال على السخرية. والجدير بالذكر تعمد هند إنتاج البنية (19(ب)) بناء على ما توفره قيود السياق من إفادات، ومن معلومات. الغرض من ذلك تسليط الضوء على إمكانية وجود معنى مغاير نتج عن انعدام تحقق

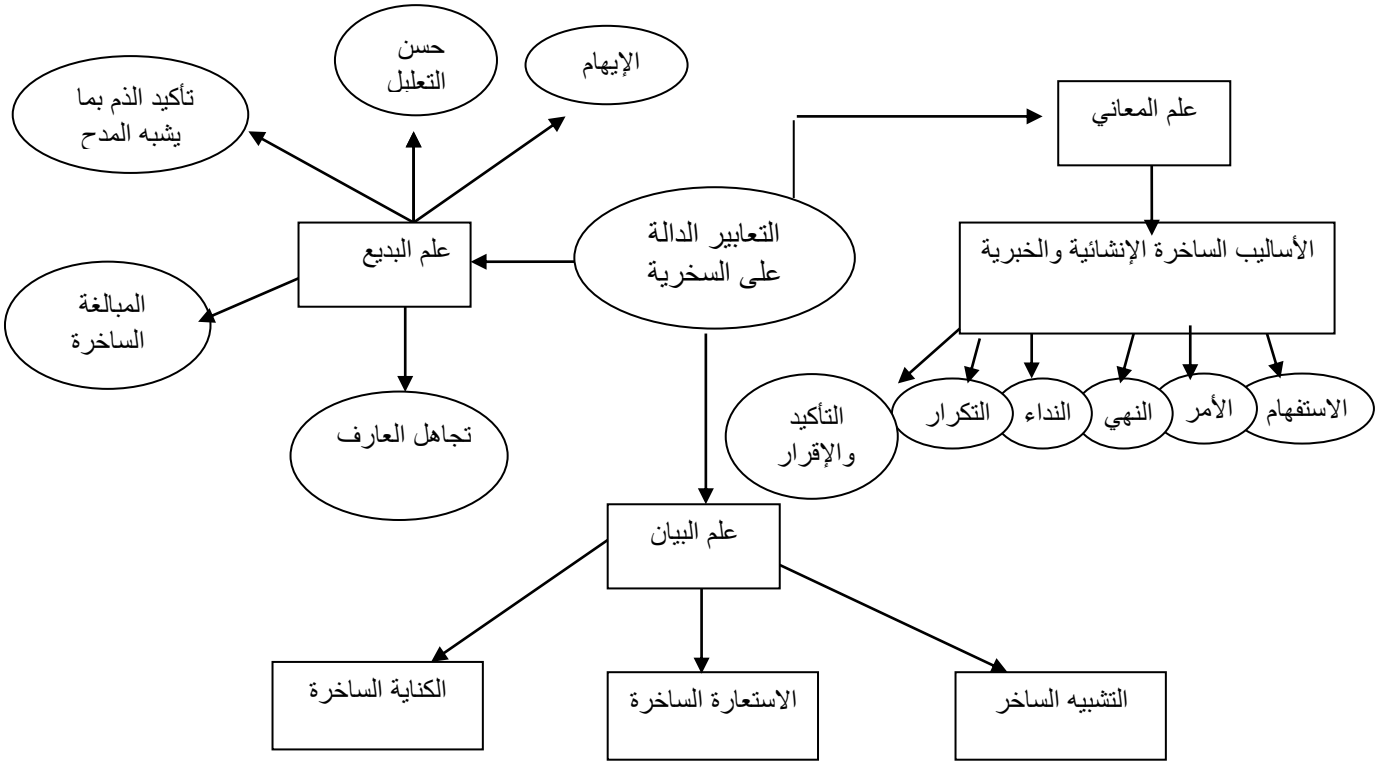
التوافق بين طبقة المعارف السابقة لدى زيد بخصوص علاقته بأحمد من جهة، والتعهدات المتعلقة بالمحتوى العياري المعبر عنه في جملة زيد أفضل صديق لأحمد من جهة أخرى.[1]

يتبين، مما تقدم ذكره، إحالة التعابير الساخرة على مخاطب محدد متوفر على خصائص معينة. بحيث يمكن أن يكون المستهدف من السخرية المتكلم نفسه، أو أن يكون الغرض من هذه التعابير النيل من شخص آخر ضمن سياق الاستهزاء أو التهكم. وهو ما يؤكد توفر الجمل الساخرة على مجموعة من السمات التي تستدعي تأويل هذه الطبقة من البنيات وفق سيرورة استدلالية تستحضر كلا من المقاربة البلاغية، والمقاربة الذريعية.

3. التعابير الدالة على السخرية وتجلياتها البلاغية

تشتمل جل علوم البلاغة بدءا من علم المعاني، مرورا بعلم البيان، ووصولا إلى علم البديع على أنماط مختلفة من التعابير الساخرة التي يمكن تحديد أبرز تجلياتها البلاغية وفق الخطاطة التالية:

التجليات البلاغية للتعابير الدالة على السخرية



[1]- انظر كرمندي Garmendia (2008)، صص. 1-16.

1.3. توظيف الأساليب الإنشائية والخبرية في معرض إفادة السخرية والتهكم

تتضمن الأساليب الإنشائية والخبرية أنماطا متنوعة من التعابير الدالة على السخرية. نستحضر، في هذا الصدد، مجموعة من المعطيات التي تنتمي إلى طبقتي الجمل الخبرية وطبقة الجمل الإنشائية الطلبية، وغير الطلبية بغرض تحديد خصائصها. وذلك على النحو التالي:

(21) أ. أليس هذا بعشك، فادرج.

ب. تقول لمن عرف بكسله، وبتخاذله: العب واهجر دروسك، فأنت لا محالة ناجح.

ج. فَدَعِ الوَعِيدَ فَمَا وَعِيدُكَ ضَائِرِي أَطَنِينُ أَجْنِحَةِ الذُّبَابِ يَضِيرُ

(22) أرأيك يرشدك إلى ما تقول؟

(23) أ. جَاءَ شَفِيقٌ عَارِضًا رُمْحَهُ إِنَّ بَنِي عَمِّكَ فِيهِمْ رِمَاحُ

ب. تقول للعاثر: المصباح بيدك.[1]

تنتمي الجمل (21(أ)) و(21(ب)) و(21(ج)) إلى طبقة الجمل الأمرية المشتملة على مدلولات استلزامية غير مباشرة تستفاد من سياق إنتاج الكلام، ومن مقام التخاطب. تتضمن البنية (21(أ)) على قوة إنجازية دالة على الأمر. إذ يدل المحمول ادرج على توجيه أمر المضي قدما، وكذا المطالبة بالابتعاد عن المتكلم. كما أن وصف المنزل بالعش (وكر الطيور) من شأنه تسليط الضوء على ضآلة حجم بيت المخاطب، وحقارة منظره. يمكن بالتالي بلورة مجموعة من المدلولات الضمنية اعتمادا على مبدإ المناسبة وفق ما يلي:

أ. امتلاك المخاطب بيتا صغيرا يشبه عش الطيور في صغر حجمه دليل على دنو مركزه الاجتماعي.

ب. يفيد توجيه المتكلم للمخاطب الأمر بالابتعاد عنه، والمسارعة إلى دخول المنزل مدلول الاحتقار والسخرية.

ج. لا يكترث المتكلم للمخاطب ويطالبه بالابتعاد عنه.

هـ. تتضمن هذه الجمل التهديد والوعيد في حال رفض المخاطب الانصياع للأمر الموجه له.

[1]- انظر المراغي (1914)، صص.51-76.

يسعى بالتالي المتكلم في البنية (21(أ)) إلى النيل من المخاطب باحتقار مكان إقامته، عبر توجيه الأمر بالابتعاد عنه ومطالبته بالمسارعة إلى دخول بيته.

يفصح المتكلم، من ناحية أخرى في البنية (21(ب)) عن رد فعله جراء معاينته لحالة من حالات الأوضاع حيث يمكن تخصيص المنفذ في الجملتين الفعليتين العب/اهجر دروسك بالسمات المميزة التالي:

+كسول
+ مستهتر
+ محب للعب
- يريد مراجعة دروسه

يستفاد بالمقابل من المعنى المباشر الجملة (21(ب)) الإفادة التالية:

(24) يؤدي اللعب، وهجران مراجعة الدروس إلى النجاح في الامتحان.

تتعارض هذه الإفادة وما يتطلبه النجاح في الامتحان من جد، ومن اجتهاد. تحيل بالتالي الجملة (21 (ب)) على جملة وسيطة تتضمن وفق مبدإ رفع اللبس المعنى المتضمن التالي:

(25) ألعب، واهجر دروسك، فأنت بذلك راسب لا محالة في الامتحان.

بحيث تعد الجملة (21(ب)) استشرافا لما ستؤول إليه الأوضاع بالنسبة للمخاطب. كما يفيد القصد التواصلي للمتكلم في هذه البنية السخرية من المخاطب لاستهتاره، ولانعدام قدرته على الانضباط، مما سينجم عنه نتيجة محددة الرسوب في الامتحان.

يفصح المتكلم في البنية (21(ج)) عن وجود بنية استعارية محددة مفادها:

(26) المخاطب ذبابة لها أجنحة تصدر طنينا مزعجا.

يمكن، في هذا الصدد، بلورة مجموعة من المعاني المستلزمة وفق مبدئي المناسبة والإشباع. وذلك على النحو التالي:

أ. لا يملك المخاطب القوة والجرأة اللازمتين لتنفيذ تهديداته إزاء المتكلم.

ب. وعيد المخاطب، وتهديداته مجرد كلام فارغ لا يلق إليه المتكلم بالا.

ج. يستطيع المتكلم سحق المخاطب والقضاء عليه كما تسحق الذبابة عند إزعاجها الناس بطنين أجنحتها.

د. لا يستطيع المخاطب إلحاق الضرب بالمتكلم.

يتبين إذن مدى تهكم المتكلم في البنية (21(ج)) من المخاطب، وسخريته منه معتبرا إياه مجرد إنسان كثير الكلام مفتقر إلى الجرأة والقوة اللازمتين لإلحاق الأذى والضر بخصومه. الشيء الذي دفع المتكلم إلى تشبيهه بالذبابة التي تصدر أجنحتها طنينا مزعجا.

تعتبر من ناحية أخرى البنية (22) جملة استفهامية تتضمن مدلولات استلزامية غير مباشرة. يعبر المتكلم في هذه الجملة عن امتعاضه، وعن عدم قبوله قول مخاطبه، وكذا الآراء التي تستعرضها إذ تفيد الوحدة المعجمية الرأي في هذه الجملة مختلف القدرات الذهنية المفضية إلى اتخاذ قرار معين أو المؤدية إلى القيام بسلوكات محددة. يمكن في هذا الصدد الاستعانة بمبدإ الإغناء الحر قصد تميم معنى المعطى (22)، وذلك على النحو التالي:

(27) أ. أرأيك يرشدك إلى ما تقول؟ إذ يبدو أن كلامك غير سليم.

ب. أرأيك يرشدك إلى ما تقول؟ يبدو أنك قلت هذا الكلام دون تفكير مسبق.

ج. أرأيك يرشدك إلى ما تقول؟ كلامك تافه ولا فائدة ترجى منه.

تتضح بالتالي هيمنة مدلولي السخرية، والتهكم على مدلول الجملة (22). بما يؤدي إلى ضعف القوة الإنجازية الدالة على الاستفهام،في هذه الجملة التي تبرز رد فعل المتكلم تجاه ما تلفظ به المخاطب من أقوال، ومن كلام. مما جعله يبادر إلى السخرية، وإلى إصدار أحكام تقييمية تهم أقوال المخاطب معتبرا إياها كلاما فارغا لا تنم عن حنكة، أو عن تدبير محكم.

تشتمل بالمقابل البنية (23 (أ)) في شقها الأول، الإخبار عن حدوث واقعة معينة مجيء شفيق حاملا رمحه مهددا أبناء عمومته. إذ أفضت هذه المعاينة إلى توظيف المتكلم أسلوب التأكيد المتضمن مدلول السخرية حيث يتهكم المتكلم من الشخص المحال عليه شفيق كونه جاء يهدد جمعا غفيرا من أبناء عمومته المدججين بدورهم برماحهم، وبأسلحتهم.

تفيد جملة المعطى (23(ب)) تعثر المخاطب أثناء مشيه رغم توفره على مصباح ينير دربه. يفصح المتكلم في هذه البنية عن امتعاضه، وعن انعدام رضاه بسبب اختلال توازن المخاطب. بما يفيد تضمن هذه الجملة مجموعة من المدلولات الاستلزامية التي يمكن التوصل إليها اعتمادا على مبدإ المناسبة. وذلك على النحو التالي:

أ. يتعجب المتكلم من واقعة تعثر المخاطب بالرغم من توفره على مصباح يكفل له إضاءة جيدة أثناء مشيه.

ب. تهكم المتكلم، وسخريته من المخاطب نظرا لتعثره أثناء مشيه ليلا، بما يدل على انعدام قدرة هذا الأخير على المشي بشكل سوي ليلا حتى وإن كان يحمل مصباحا في يده.

ج. الاستهجان والسخرية من المخاطب مردهما توقع المتكلم تمكن المخاطب من المشي ليلا بكيفية سليمة نظرا لتوفره على مصباح يكفل له إضاءة جيدة لمسار سيره.

تتضح بالتالي إمكانية توظيف كل من طبقة الأساليب الخبرية، والإنشائية في معرض إفادة السخرية والتهكم حيث تسمح هذه الأساليب بإبراز القصد التواصلي للمتكلم المتمثل أساسا في اتخاذه موقفا محددا تجاه واقعة معينة، أو إزاء سلوكات المخاطب، أو أقواله.

2.3. نماذج من الأساليب البديعية الدالة على السخرية

تتوفر الأساليب البديعية على خصائص، وعلى سمات مميزة من شأنها إبراز مدلول السخرية على نحو واضح وجلي. يمكن، في هذا الصدد، استحضار مجموعة من التعابير التي تسلط الضوء على القصد التواصلي التهكمي للمتكلم. كما هو الشأن في المعطيات التالية:

(28) أ. قال أبو نواس:

إِذَا مَا تَمِيمِيٌّ أَتَاكَ مُفَاخِرًا فَقُلْ عُدْ عَنْ ذَا كَيْفَ أَكْلُكَ لِلضَّبِّ[1]

ب. لا فضل للقوم إلا أنهم لا يعرفون للجار حقه.[2]

ج. قال المتنبي (في حكم كافور الإخشيدي):

مَا زُلْزِلَتْ مِصْرُ مِنْ كَيْدٍ يُرَادُ بِهَا لَكِنَّهَا رَقَصَتْ مِنْ عَدْلِكُمْ طَرَبًا

(29) أ. وَقَصِيرٌ لَا يَعْمَلُ الشَّمْسُ ظِلّاً لِقَامَتِهِ يَعْثُرُ النَّاسُ فِي الطَّرِيقِ بِهِ مِنْ دَمَامَتِهِ[3]

ب. ألا يا بيدق الشطرنج في القيمة والقامة.[4]

---

[1]- انظر المراغي (1914)، ص.233.

[2]- انظر الجازم وأمين (2010)، ص. 293.

[3]- انظر الغزالي (1993)، ص. 257.

[4]- ن، م

تمثل البنية (28(أ)) أسلوب الهزل الذي يراد به الجد حيث يسلط المتكلم الضوء على نقيصة تعيب، في منظوره، كل من ينتمي إلى قبيلة تميم، وتنال من مكانته. يمكن بالتالي بلورة مجموعة من المدلولات الاستلزامية نوضحها على النحو التالي:

أ. يبين الإقبال على أكل حيوان الضب مدى فقر المنتمين إلى قبيلة تميم، وشدة عوزهم.

ب. يعيش المنتمون إلى قبيلة تميم في وسط صحراوي جاف، وقاحل لا ترتع فيه إلا السحالي.

ج. ليس من حق التميمي التفاخر بنسبه كونه إنسانا بدويا يعيش في بيئة صحراوية قاحلة، لا يوجد فيها مورد للطعام باستثناء حيوان الضب.

يتضح إذن اشتمال المدلول (ج) بكيفية ضمنية على كل من المعنى (أ) والمعنى (ب) حيث يمكن اعتماد مبدإ التعميم لإبراز المدلول العام الدال على التهكم وعلى السخرية الذي تتضمنه البنية (28(أ)) وفق الإفادة التالية:

د. كل تميمي هو إنسان فقير يعيش في بيئة صحراوية قاحلة لا يعيش فيها إلا السحالي. وبالتالي يجب عليه أن يخجل من نفسه بدل التفاخر أو الاستعلاء على الآخر.

تعتبر، من جهة أخرى، جملة المعطى (28(ب)) نموذجا لأسلوب الذم بما يشبه المدح حيث إن المتكلم يفصح في الشق الأول من هذه البنية لا فضل للقوم عن حكم تقييمي عام وشامل، ثم يفصل كلامه ويخصصه عبر توظيف الرابط إلا. بما من شأنه تعزيز الذم الذي عبر عنه في الجزء الأول من التعبير. تتضمن هذه الجملة حكمين تقييميين أحدهما عام، والآخر حكم فيه تخصيص لهذا الحكم العام. يمكن بالتالي اعتمادا على مبدأ المناسبة التوصل إلى بلورة هذين الحكمين التقييميين وفق ما يلي:

أ. أخلاق القوم ذميمة، وتصرفاتهم فظة على نحو عام وشامل.

ب. خلق القوم خلق سيء خاصة فيما يرتبط باحترام حقوق الجار .

يعبر إذن المتكلم في البنية (28(ب)) عن امتعاضه، وعن رفضه أفعال الجماعة المحال عليها، بما يدفعه إلى السخرية من هؤلاء القوم عبر إنتاج جملة تفيد الذم بما يشبه المدح ضمن تعبير تهكمي ساخر.

تمثل البنية (28 (ج)) نموذجا لأسلوب حسن التعليل. تتضمن هذه الجملة مدلولا مباشرا مفاده أن الزلزال الذي أصاب مصر هو بمثابة رقصة فرح وسعادة كون أهل هذه البلاد يعيشون تحت حكم الملك العادل كافور الإخشيدي. بيد أن واقعة حدوث زلزال واقعة كارثية تنجم عنها أضرار مادية وبشرية. بما يقود إلى القول إن جملة المعطى (28(ج)) متضمنة لبنية وسيطة تشتمل على مدلول مغاير للمدلول

المباشر السالف الذكر. يمكن في هذا الصدد الاستعانة بمبدإ رفع اللبس قصد التمكن من بلورة مجموعة من المدلولات الضمنية المعبر عنها في (28(ج)) من مثل المعاني غير المباشرة التالية:

أ. اهتزت أرض سخطا وامتعاضا لما يعانيه أهلها من ظلم، ومن حيف.

ب. الزلزال الذي تعرضت له مصر عقاب إلاهي للظلمة الذين يضيقون الخناق على عامة الشعب.

تعد بالتالي الجملة (28(ج)) جملة تهكمية تصف واقع الحال معاناة شعب مصر من الظلم . عبر توظيف واقعة حدوث زلزال بكيفية تتعارض وطبقة المعلومات الموسوعية المتعارف بشأنها بخصوص هذه الظاهرة باعتبارها واحدة من الكوارث الطبيعية التي تنجم عنها خسائر في الأرواح، وفي الممتلكات.

تعتبر، من ناحية أخرى، الجملة (29(أ)) جملة وصفية. إذ عمد المتكلم إلى تسليط الضوء على سمة بارزة تميز الشخص المحال عليه عن غيره. تتمثل هذه السمة في القصر المفرط الذي من شأنه جعل الناس يحتقرون من يتصف به. كما يتبين توظيف المتكلم أسلوب المبالغة في القول قصد إيراد مجموعة من المعاني التي يمكن إبرازها بناء على مبدإ المناسبة.

أ. اتصاف الشخص المحال عليه بالقصر المفرط الذي يستحيل معه وجود ظل عاكس له. فتصعب بالتالي رؤيته، بما يجعله عرضة لتعثر الناس به.

ب. يجعل قصر القامة المفرط من صاحبه شخصا ذميم الخلقة لا يكاد يرى من قبل الناظر.

ج. تستهجن العين الشخص قصير القامة، وتحتقره. بما يجعل هذا الشخص إنسانا فاقدا للثقة في النفس، وللحظوة.

يتضح بالتالي توظيف المتكلم أسلوب المبالغة قصد إفادة مدلول السخرية والتهكم. إذ أبرز المتكلم صفة جسدية معينة قصر القامة، وجعلها مؤشرا أساسيا لدمامة الخلقة. كما عمد إلى إقامة الصلة بين قصر قامة الشخص المحال إليه وحقارة الهيئة الفيزيولوجية المؤدية بدورها إلى الاستهجان. بما يقود في نهاية المطاف المتكلم إلى إنتاج الجملة (29(أ)) التي تعد جملة تهكمية يسخر من خلالها من المظهر الفيزيولوجي للشخص المحال عليه.

تتضمن الجملة (29(ب)) بنية ذهنية استعارية محددة مضمونها:

(30) المخاطب بيدق شطرنج.

يمكن، في هذا الصدد، اعتماد كل من مبدئي رفع اللبس، والإغناء الحر قصد تسليط الضوء على مجموعة من المعاني المتضمنة في هذه الجملة من قبيل:

أ. يعتبر البيدق أحد المكونات الأساسية للعبة الشطرنج، ويتصف أنه أصغر هذه المكونات وأضعفها.

ب. وصف المخاطب أنه بيدق يبرز افتقاده لعنصر المبادرة، ولإمكانية اتخاذ أي قرار بكيفية مستقلة.

ج. يشبه المخاطب البيدق في سمة قصر القامة بحيث يصعب على الناظر تمييزه، وتحديد قسمات جسمه.

د. يفتقر المخاطب إلى الحضوة الاجتماعية كونه مجرد تابع، يتلقى الأوامر من غيره، ولا يجرؤ على التصرف من تلقاء ذاته.

يتضح، انطلاقا مما سبق ذكره، تضمن مختلف الأساليب البديعية معان نووية مباشرة، وأخرى استلزامية تمكن المتكلم من التعبير عن مدلولي السخرية والتهكم ضمن بنيات تعبيرية متنوعة في إطار وضعيات تواصلية معينة.

3.3. توظيف التشبيه والاستعارة، وكذا الكناية في معرض إفادة مدلولي السخرية والتهكم

تتيح التعابير الاستعارية، بأنماطها المتنوعة، إمكانية إفادة مدلولي السخرية والتهكم حيث نورد، في هذا الصدد، مجموعة من البنيات الاستعارية التي من شأنها إبراز القصد التواصلي التهكمي المراد تبليغه للمخاطب. وذلك وفق ما يلي :

(31) أ. وَتَرَى أَنَامِلَهَا دَبَّتْ عَلَى أَوْتَـارِهَا كَخَنَـافِـسُ دَبَّـتْ عَلَى أَوْتَـارِ

ب. وَإِذَا أَشَـارَ مُحَدِّثًـا فَكَـأَنَّهُ قِرْدٌ يُقَهْقِـهُ أَوْ عَجُـوزٌ تَلْطِـمُ

ج. ما ثواب زيد إلا السيف.

(32) أ. أولئك قوم يوقدون نارهم في الوادي.[1]

ب. زيد عريض القفا.

[1]- انظر المرغي (1914)، ص. 284.

تعد البنية (31(أ)) تشبيها وصفيا حيث تتوفر الذات موضوع الرؤية على مجموعة من السمات الجسدية، والفيزيولوجية التي تجعلها شبيهة بحشرة الخنفساء. يمكن بالتالي بلورة مجموعة من المدلولات الضمنية اعتمادا على كل من مبدإ المناسبة، وطبقة المعلومات الموسوعية المتعلقة بالحشرة السالفة الذكر. وذلك على النحو التالي:

أ. تمتلك الذات الموصوفة أصابع صغيرة، وساقين قصيرين.

ب. يشير المحمول دَبَّ إلى أن الذات المتحركة تتبع نمطا معينا من أنماط الحركة الذي يتميز ببطء في المشي. بما يفيد افتقار هذه الذات إلى الحيوية، وإلى النشاط.

ج. تعاني الذات الموصوفة من دمامة في الجسم، ومن سواد لون البشرة بالإضافة إلى قصر القامة، بما يجعلها شبيهة بحشرة الخنفساء.

يسعى بالتالي المتكلم في جملة المعطى (31(أ)) إلى السخرية من الذات موضوع الوصف عبر تشبيهها بحشرة الخنفساء وفق صورة بيانية وصفية. الغرض من ذلك تأكيد قبح المظهر الفيزيولوجي والخلقي لمن يصفها.

كما تتضمن الجملة (31(ب)) تشبيها يشتمل بدوره على بنية مركبة متألفة من تشبيهين جزئيين:

أ. يشبه الشخص، موضوع الوصف، القرد الذي يقهقه حين تحريك يده، وعند تكلمه.

ب. يشبه الشخص، موضوع الوصف، العجوز التي تلطم خدها حين تحريك يده، وعند تكلمه.

يتبين بالتالي افتقار الذات، موضوع الوصف، إلى الملكة اللغوية التي تمكن المتحدث من جلب انتباه المخاطب، ونيل إعجابه. إذ لا يستطيع الشخص المحال عليه، بحسب المتكلم، الإفصاح عن كل من مشاعر الفرح، والحزن بكيفية سليمة. يمكن، في هذا الصدد، الاستعانة بمبدأي الإغناء الحر، ورفع اللبس قصد تتميم معنى جملة المعطى (31(ب)) وفق ما يلي:

أ. إذا كان الشخص موضوع الوصف، فرحا تحدث بصوت مرتفع، وحرك يده بكيفية عشوائية، فصار إذ ذاك شبيها بالقرد المقهقه المسبب للجلبة وللضوضاء.

ب. إذا تحدث، الشخص موضوع الوصف، صار شبيها بالعجوز التي تلطم خذها ساعة الحزن والكرب من دون حول ولا قوة.

كما تفيد، من ناحية أخرى، البنية (31(ج)) مدلولا مباشرا مفاده أن ثواب زيد هو القتل بالسيف. وهو ما يتعارض وما تدل عليه الوحدة المعجمية ثواب الدالة على المكافأة، وعلى العطاء الجزيلين الذين

يرضيان الذات المستقبلة لهذه المنحة. يتضح بالتالي اشتمال جملة المعطى (31(ج)) على بنية وسيطة تفيد المدلول الضمني التالي:

(33) العقاب الذي يستحقه زيد هو القتل بالسيف.

يصير بالتالي القتل بالسيف مرادفا للمكافئة الجزيلة والمرضية، وهو ما يبرز القصد التواصلي للمتكلم المراد الإفصاح عنه في البنية (31)ج)). إذ إن المتكلم يبلغ زيدا أنه يستحق القتل بالسيف عبر توظيف تعبير تهكمي يبرز موقف المتكلم من زيد، وسخريته منه في الآن نفسه.

تعتبر، بالمقابل البنية (32(أ)) تعبيرا كنائيا يمثل معاينة المتكلم لحالة من حالات الأوضاع مضمونها أن القوم المعنيين بالقول يعدون طعامهم، ويوقدون نارهم في الوادي. ومعلوم أن الوادي منخفض أرضي قد يتم اللجوء إليه للاختباء وللابتعاد عن الأنظار. يمكن بالتالي استنباط مجموعة من المدلولات الضمنية اعتمادا على مبدإ الإغناء الحر بهدف تتميم المعنى المراد تبليغه. يمكن، في هذا الصدد بلورة المدلولات الاستلزامية التالية:

أ. أولئك قوم يوقدون نارهم في الوادي بعيدا عن الأنظار.

ب. أولئك قوم يوقدون نارهم في الوادي بعيدا عن الأنظار كي لا يلجأ إليهم أحد طلبا للأكل، أو طلبا للمعونة.

ج. أولئك قوم يوقدون نارهم في الوادي حتى يهاب أي عابر سبيل الاقتراب منهم.

د. أولئك قوم يوقدون نارهم في الوادي من فرط بخلهم وشحهم، وخشية أن يقترب منهم أي أحد طلبا للمساعدة أو للمؤونة.

يتجلى بالتالي أن البينة (32(أ)) تعبير كنائي الغرض منه ذم القوم المحال عليهم، واتهامهم باتصافهم بالشح، وبالبخل. كونهم يتوارون عن الأنظار عندما يريدون إعداد طعامهم. إذ إنهم لا يبادرون إلى الترحاب بالضيف، أو بالجار لمشاركتهم طعامهم. مما دفع المتكلم إلى السخرية، وإلى التهكم من هذه الجماعة من الناس.

كما تنتمي بدورها جملة المعطى (32(ب)) إلى طبقة التعابير الكنائية التهكمية حيث يفيد المدلول المباشر لهذه البنية وصف زيد أنه عريض القفا. وهي سمة جسدية، وفيزيولوجية بارزة قابلة للمعاينة، وللمشاهدة. يمكن، في هذا الصدد، اعتماد كل من مبدئي المناسبة، والإغناء الحر بغرض تسليط الضوء على المدلولات الضمنية المستفادة من هذه الجملة. وذلك على النحو التالي :

أ. زيد غليظ القفا بليد الطباع.

ب. زيد غليظ القفا فظ سيء الأخلاق.

ج. زيد غليظ القفا مفتقد لسرعة البديهية، وللفطنة.

ينبه بالتالي المتكلم المخاطب في البنية (32(ب))، ويثير انتباهه إلى امتلاك زيد قدرات ذهنية محدودة. بالتالي يجب التعامل معه بحرص مع الأخذ بعين الاعتبار افتقاره إلى النباهة، وإلى سرعة التصرف. بما يفيد سعي المتكلم إلى السخرية من زيد، وإلى النيل منه.

خـلاصـة:

تتضح قابلية توظيف أنماط معينة من التعابير والأفعال الكلامية، في معرض إفادة مدلول السخرية والتهكم. وذلك بجعل الفعل الإنجازي الدال على السخرية الفعل المهيمن على المحتوى القضوي للجمل. لتصير بالتالي جمل من قبيل الجمل الاستفهامية أو التعجبية، أو الاستعارية دالة على السخرية. إذ يستعين المتكلم، في معظم الأحيان، بقيود السياق، وبالضوابط الذريعية لإنتاج بنيات ساخرة تمكنه من القيام بفعل السخرية على نحو ميسر. تبرز نظرية المناسبة، في هذا الصدد، انعدام خرق التعابير الساخرة مبدئي الصدق، والتعاون على نقيض ما بينه كرايس حيث تتضمن الجملة الساخرة بنية أخرى وسيطة تمكن المخاطب من استنباط المعنى الضمني المراد إيراده من إنتاج البنية الأصلية. فالمراد من التلفظ بهذه الطبقة من التعابير إفصاح المتكلم عن موقفه تجاه حالة معينة من حالات الأوضاع، أو تجاه واقعة محددة، أو إزاء سلوكات معينة قام بها المخاطب، أو الذات موضوع السخرية.

✓ قائمة المصادروالمراجع:

أ. العربية:

- ابن منظور، محمد بن مكرم (ت 711ه)، **لسان العرب**، دار المعارف، مصر.
- الجازم، علي وأمين، مصطفى (2010)، **البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع**، دار ويليه للمؤلف، القاهرة.
- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود (ت 537ه)، **أساس البلاغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- الغزالي، شعيب (1993)، **أساليب السخرية في البلاغة العربية، دراسة تحليلية تطبيقية**، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.
- الفاسي الفهري، عبد القادر والعمري، نادية (2009)، **معجم المصطلحات اللسانية**، دار الكتاب الجديد المتحدة.
- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد (ت 817ه)، **القاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان.
- المراغي، أحمد مصطفى (1914)، **علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- المهندس، كامل ووهبه، مجدي (1984)، **معجم المصطلحات اللغة العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت.

ب. الأجنبية:

- Crystal, David (2008), **A dictionary of linguistics and phonetics**. Black well publishing. Sixth edition.
- Garmendia, Joana (2008), **Acritical pragmatic approach to irony**. University of the basque country. Stanford univestity.
- Matthews P.H (2003), **The concise oxford dictionary of linguistics**. Oxford university press.
- Sequeiros, Xose Rosales (2016), **On irony and pragmatics**. University of St Mark and St John. UK.
- Sperber, Dan and Wilson, Deirdre (1981), **Relevance communication and cognition**. Second edition. Black well. Oxford UK and Cambridge. USA.
- Sperber, Dan and Wilson, Deirdre (2012) **Meaning and Relevance**. Cambridge university press. New York. USA.

سمات المصدريات عند رضي الدين الأستراباذي و أثرها في تشكيل معنى الشاهد الشعري: مقاربة لسانية أدنوية

ذ. لحسن حسني*

تقديم:

غني عن البيان، أن المتكلم العربي يستبطن قواعد ومبادئ لغته التي تكون ممثلة في ملكته اللغوية؛ حيث قدرته على معرفة هذه القواعد تتم بطريقة غير مباشرة من خلال الاستناد على أحكام الرضا أو عدمه التي يبديها المتكلم؛ وهذه الأحكام تشهد على حدس المتكلم عن لغته. وهذا الأمر ينطبق تماما على علمائنا الأفذاذ في مقاربتهم لقضايا الخطاب اللغوي العربي، وعلى وجه الخصوص أثناء انتقائهم لبنيات لغوية يمثلها الشاهد الشعري؛ باعتباره ملمحا لغويا له مسوغاته العميقة داخل الملكة اللغوية.

وفق هذه التوطئة، فإننا نروم في هذه الورقة تقديم تفسير لساني لنماذج شعرية استثمرها رضي الدين الأستراباذي في شرح كافية ابن الحاجب، مستندين في ذلك على الإطار النظري التوليدي في مناهجه الأخيرة (البرنامج الأدنوي) للوقوف على أهمية سمات المصدريات في تشكيل دلالة الشاهد الشعري، بصفتها سمات تتفاعل في تحديدها الخصائص المقولية والمعجمية والدلالية للوحدة اللغوية، وخصائص المقولات الوظيفية الأخرى كالزمن والجهة والموجه والوجه، باعتبارها حاملة لسمات تكسب البنية اللغوية التي تتصدرها المصدريات عمقا تفسيريا، يمنح للقضايا النحوية العربية مقاربة جديدة تستمد قوتها من تصورات البحث اللساني الحديث.

الكلمات المفاتيح: الشاهد الشعري، المصدريات، النحو، اللسانيات، الصورة الصوتية، الصورة المنطقية، الزمن، الجهة، الوجه.

المطلب الأول: تعريف الشاهد الشعري لغة واصطلاحا

لفظ الشاهد وصف مشتق من الأصل الثلاثي " ش، ه، د " الذي يدل على " حضور وعلم وأعلام، لا يخرج شيء من فروعه عن ذلك"[1]. جاء في لسان العرب: " الشهادة خبر قاطع، يقول منه: شهد الرجل على كذا، وربما قالوا: شهْد الرجل بسكون الهاء للتخفيف عن الأخفش، وقولهم: أشهد بكذا أي أحلف،

* أستاذ التعليم الثانوي، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، جهة درعة تافيلالت، مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف، الكلية متعددة التخصصات، الرشيدية - المغرب.

[1]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة (شهد).

وأشهدته على كذا، فشهد عليه؛ أي صار شاهدا عليه، وشهد الأمر والمصدر شهادة فهو شاهد، والشاهد في اللسان من قولهم: لفلان شاهد حسن أي عبارة جميلة. والمشاهدة: المعاينة وشهده شهودا: أي حضره، فهو شاهد وقوم شهود: أي حضور"[1].

وتدل الشهادة على التبيين والإظهار: قال أبو عبيدة: معنى (شهد الله) أي قضى الله، وحقيقته علم الله وبين الله؛ لأن الشاهد هو العالم الذي يبين ما علمه. يقال: شهد الشاهد عند الحاكم؛ أي بين ما يعلم وأظهر"[2].

إن الشاهد وفق المعاجم اللغوية بؤرته الدلالية تتمركز في كل أثر غايته إثبات الحقيقة بعد امتلاك العلم بغرض تأكيد الإظهار والتبيين. فـ"الشاهد في اللغة العربية مشترك لفظي ذو معان متعددة، يهمنا في هذا المقام، معنيان تناسل ثانيهما من أولهما بالاستعمال المجازي وهما:

أ- الشاهد (عاقل، وجمعه الشهود والأشهاد والشهداء): الذي يخبر القاضي ونحوه بما رأى وعلم.

ب-(غير العاقل وجمعه الشواهد): الدليل"[3].

أما الدلالة الاصطلاحية للشاهد فهو "عند أهل العربية الجزئي الذي يستشهد به في إثبات القاعدة، لكون ذلك الجزئي من التنزيل، أو من كلام العرب الموثوق بعربيتهم"[4]. فالألفاظ الواصفة للشاهد توحي إلى كونه دليلا له حظوة من العناية والاهتمام ما يجعله محل قبول المتلقي، وقد يكون من قرآن أو حديث أو حكمة أو مثل أو قول مشهور. وكلها" حجج جاهزة تكتسب قوتها من مصدرها ومن مصادقة الناس عليها وتواترها"[5].

فالشاهد اللغوي برهان قطعي يعتمد عليه لتبرير سمة نحوية تتصل بقضية لغوية تبريرا قد ينحو نحو التأييد أو الرفض أو التجويز بين الآراء. فإذا كان الشاهد في وظيفته يعكس حقيقة المجتمع اجتماعيا وفكريا وتربويا وسياسيا، فهو أيضا رائز لغوي يحمل حقيقة اللغة وطبيعتها الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والدلالية والبلاغية. وبذلك أضحى الشاهد اللغوي بؤرة اهتمام علماء اللغة ، فاعتنوا به اعتمادا على مصادر يتبوأ القران الكريم والسنة النبوية مركز الصدارة، ثم يأتي بعدها الشاهد الشعري وهو أكثرها توظيفا وتوثيقا وتداولا؛ لأن " إيقاعاته تساعد على ذلك، وحضوره الدائم بذلك في ذاكرة الأئمة

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (شهد).

[2] - الجوهري، إسماعيل، الصحاح، مادة (شهد).

[3] - القاسمي، علي،2008، علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، ص: 715.

[4]- التهانوي، محمد علي، (د،ت)، كشاف اصطلاحات الفنون، مصطلح الشاهد، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة، ج.1، ص: 1002.

[5]- العمري، محمد، 2002، في بلاغة الخطاب الإقناعي، افريقيا الشرق، ط2، ص: 90.

أصحاب الدراسات اللغوية التي جاءت بالضوابط اللغوية في شتى المستويات، كما أن رواية الشعر أحرى أن تكون أضبط؛ لأن الضبط يمثل عنصرا من عناصر إيقاعه"[1].

وبغية تحقيق هذا الضبط، فقد تحرى علماء اللغة في تبني الشاهد الشعري والاحتجاج به ضوابط مؤطرة بسياق زماني وقبلي؛ لأن" الاستشهاد والأدلة النصية في الاحتجاج ترتبط بفكرة زمنية محددة، هي - وحدها- التي يرجع إلى نصوصها في بناء القواعد النحوية، أي أنها - دون غيرها- التي تكون نصوصا محور الارتكاز في البحث النحوي؛ إذ تصبح مصدر القواعد ومحك صحتها جميعا"[2]. فالشاهد الشعري يتخذ بالشروط التي تسيجه مبدأ المعيارية في تأسيس القاعدة النحوية، وبذلك فهو يمتلك سمات الانتقاء والتميز في الاحتجاج.

المطلب الثاني: تعريف المصدريات لغة واصطلاحا

المبحث الأول: التحديد اللغوي

أصل ابن فارس (ت359ه) دلالة لفظ "المصدريات" ضمن باب الصاد والدال وما يثلثهما، بقوله: «الصاد والدال أصلان صحيحان، أحدهما يدل على خلاف الورد والآخر صدر الإنسان وغيره. فالأول قولهم: صدر عن الماء، وصدر عن البلاد، إذا كان وردها ثم شخص عنها. وأما الآخر فالصدر للإنسان. والجمع صدور. قال تعالى في سورة الحج، الآية: 44 :﴿ تعمى القلوب التي في الصدور﴾ ثم تشتق منه»[3].

أما ابن منظور(711ه) فقد قال: «الصدر أعلى مقدم كل شيء وأوله، حتى إنهم ليقولون: صدر النهار والليل، وصدر الشتاء والصيف، وما أشبه ذلك منكر... وصدر القناة أعلاها، وصدر الأمر أوله، وكل ما واجهك: صدر، وصدر الإنسان عن اللحياني وجمعه صدور ولا يكسر على غير ذلك. والصدر من الإنسان ما أشرف من أعلى صدره. والصدَر بالتحريك: الاسم، من قولك: صدرت عن الماء وعن البلاد. والموضع مصدر ومنه مصادر الأفعال. التهذيب: قال الليث: المصدر أصل الكلمة التي تصدر عنها صوادر الأفعال. وتفسيره أن المصادر كانت أول الكلام»[4].

إن ابن فارس وابن منظور دققا النظر في الماهية الاشتقاقية التي تشملها معاني مادة "صدر"؛ حيث ميزا أولا بين الصدْر بالدال المهملة، فنسبا إليها الأصلية والمصدرية، مقارنة بالصدَر بتحريك الدال التي

---

[1]- محمد حسن حسن جبل، (د، ت)، الاحتجاج بالشعر في اللغة الواقع ودلالته، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، ص: 52.

[2]- أبو المكارم، علي، 1973، أصول التفكير النحوي، منشورات الجامعة اللبنانية، ص: 219.

[3]- ابن فارس، أحمد، مقاييس اللغة، باب الصاد والدال وما يثلثهما.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (صدر).

تملك النسبة الاسمية. وبذلك فإن الصدْر المصدرية هي التي تمتلك دلالات الظهور، وأولية الشيء، وما يتموقع في المرتبة العليا، بينما الصدَر فيرتبط بالانصراف عن المكان.

وقد جاء في المعجم الوسيط:" صدر الأمر صدْرا وصُدُورا: وقع وتقرر. وصدر الشيء عن غيره: نشأ. ويقال: فلان يصدر عن كذا؛ أي يستمد منه. صدر صدرا: شكا صدره. فهو مصدور. صدر الفرس: سبق غيره من الخيل. وصدر الكتاب افتتحه بمقدمة...والصدارة التقدم. يقال: فلان له الصدارة في القوم"[1].

إن المعاني الثاوية ضمن دائرة المادة الأولية "ص، د، ر" مبأرة في مجملها في التقدم، والسبق، وأولية الموقع والموضع، وصفة التميز والظهور. وهي المعاني التي تنسجم مع لفظة المصدريات. فرغم غياب هذه اللفظة في المعاجم اللغوية، إلا أنها يمكن عدها بنية لغوية اشتقاقية توليدية ترتبط دلالاتها بالنسبة إلى المصدر الذي يوحي إلى أولية الكلام وصدره. وبذلك فهي لفظة مستحدثة تنسجم، بناء على مبدأ القياس مع الجموع التي تلحقها ياء النسبة لتحولها إلى مصادر صناعية تجمع جمع مؤنث سالما.

المبحث الثاني: التحديد الاصطلاحي للمصدريات

أولا: المصدريات في الأدبيات النحوية

لم يستعمل النحاة الأوائل في مصنفاتهم اللغوية مصطلح المصدريات، وإنما رادفوه بمفاهيم من قبيل "ألفاظ الصدارة" أو"ألفاظ تقع في أول الكلام" أو "الابتداء"، بل أكثر من ذلك لم نجد ضمن أبحاثهم النحوية بابا مختصا بهذه الألفاظ. وليس معنى هذا أن هؤلاء النحاة لم يدركوا ما تتميز به هذه الألفاظ من خصائص، ولم يعرضوا لها بالتنقيب والتدقيق. فإن المضان النحوية الأصيلة تكشف بجلاء وجود ضوابط دقيقة تسم ألفاظ الصدارة وأحكامها، سواء في إطارها التركيبي أو سياقها العاملي داخل بنية الكلام أو في بعدها الدلالي البلاغي. غير أن هذه الضوابط موزعة في أبواب مختلفة، لها صلة بهذه الألفاظ.

فقد عرض سيبويه (ت 180ه) لمعاني ألفاظ الصدارة في إطار حديثه عن بعض أسماء الاستفهام التي تحتل موقع الخبر، لكن باعتبارها أسماءً وقعت في مرتبة التصدر، حيث قال: "فمعنى (أين): في أي مكان، و(كيف): على أية حال؛ وهذا لا يكون إلا مبدوءً به قبل الاسم؛ لأنها من حروف الاستفهام"[2]. وقد سار على النهج نفسه المبرد(ت285ه) حينما تطرق إلى الخصائص التي تسم "رب" في التركيب بقوله: "ولا تكون (رب) إلا في أول الكلام"[3].

---

[1]- المعجم الوسيط، باب الصاد، مادة (صدر).

[2] - سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان،1988، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ج: 2، ص: 128.

[3]- المبرد، أبو العباس، المقتضب،1994، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة، ج: 4، ص: 140.

إن هذا الورود الضمني لسمات ألفاظ الصدارة في المصنفات التراثية الأولى، مهد السبيل لنحاة القرن الرابع الهجري من أجل إخضاع الموضوعات النحوية للتبويب المنهجي والدقة الوصفية، وهذا ما ميز الدراسة التي اعتمدها ابن السراج (316ه) في كتابه " الأصول في النحو" حينما عنون أحد أبوابه ب " باب التقديم والتأخير" تناول فيه فصلا يتمحور حول "الحروف التي لها صدور الكلام"، حيث قال:" هذه الحروف عاملة كانت أو غير عاملة فلا يجوز أن يقدم ما بعدها على ما قبلها"[1].

إن المصدريات عند النحاة تدل على "اختصاص الكلمة لوقوعها في أول الكلام كأسماء الاستفهام"[2]، وتعد من الروائز اللفظية التي تحدث تغييرا على الكلام التام والجمل فتحولها من معنى إلى آخر. يقول ابن جني:" ويدلك على تمكن المعنى في أنفسهم وتقدمه للفظ عندهم تقديمهم لحرف المعنى في أول الكلام، وذلك لقوة العناية به، فقدموا دليله ليكون أمارة لتمكنه عندهم"[3]، والمصدريات مبأرة في وظائف التقديم الذي تشتمل عليه عناصر الجملة في الكلام حيث العناية والاهتمام بناء على المعاني التي تحملها. وبناء على هذا المعنى، فإنها في اللغة العربية تتصدر الجمل البسيطة مثل الاستفهام والنفي والتحضيض والتنبيه والاستفتاح أو الجمل المركبة مثل الشرط، وقد تكون أفعالا أو أسماء أو حروفا، منها ما يختص بإحداث الأثر الإعرابي ومنها ما لا يختص بذلك.

ثانيا: المصدريات في اللسانيات الحديثة

إن سمة التصدر التي تميز العديد من العناصر اللغوية في اللغات الطبيعية جعلتها تحظي بالدراسة والتحليل في التصورات اللسانية الحديثة، لما تمتلكه من سمات صوتية وتركيبية ودلالية وتداولية قادرة على تغيير البنية اللغوية التي ترد فيها. يعرف دافيد كريسطال David Crystal المصدريات كما يلي:" في النحو التوليدي، المصدري (complementizer) هو مصطلح يستخدم للإحالة إلى أدوات الربط التي تسم الجملة المدمجة المكملة، مثلا كلمة "that" في الجملة التالية: I said that he was leaving.

ويستخدم أيضا في تركيب نظرية س خط للإحالة إلى موقعه في بنية المركب، ويرمز له ب (مص/ COM) أو (م / C) والذي يملأه المصدري أو الجملة الاستفهامية.

---

[1]- ابن السراج، أبو بكر،1996، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الثالثة، ج: 2، ص: 234.

[2]- المعجم الوسيط، مادة (صدر).

[3]- ابن جني، 1952، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب اللبناني، ج: 1، ص: 224.

في نظرية الربط العاملي، المصدري أو مص أو م يمثل الإسقاط الصفري البدائي، الذي يمتلك الإسقاط الأعلى ل مص " أو م مص. ضمن هذه المقاربة، إن نقل المصدري **wh Movement** على سبيل المثال هو نقل إلى موقع مخصص المصدري" [1].

المصدريات على مستوى الاصطلاح ارتبط بالتصورات التوليدية التي عدتها مقولات تمتلك سمات تركيبية تفرض نفسها على مسارات التمثيل والاشتقاق. فقد اعتبرها تشومسكي (1977) عناصر مجردة وضرورية في الجملة، دون أن تكون لها في حد ذاته خصائص دلالية. ودلالة المصدري مرتبطة بالأساس التركيبي للجملة برمتها، وذلك من خلال البنيتين الآتيتين:[2]

-1- $\bar{\bar{S}} \rightarrow \text{Top } \bar{S}$

-2- $\bar{S} \rightarrow \text{Comp } S$

ويؤكد تشومسكي ولاسينك 1977 على أن المصدري يتسم بـ (Wh^{+}.) أو (-$^{+}$ مص) والذي يشير إلى أن الجملة إما خبرية أو استفهامية[3]. فالمصدريات عند تشومسكي تؤطرها السمتان أو القيمتان اللتان يمكن اعتبارهما قاعدتين أساسيتين في وسم البناء التركيبي لكل جملة. ومن ثم إن "للمصدريات قيمتان: (+ مصدري) و(- مصدري). فالقيمة الأولى تسند للجمل الاستفهامية التي تتضمن أفعالا تحتاج إلى جمل تكون مصدرة بالعنصر أن/that؛ أو ما يماثله مثل الفعل (wonder)، بينما تسند القيمة الثانية (- مصدري) إلى الجملة الخبرية كما هو الحال مع الفعلين (ظن/اعتقد) believe؛ و(أراد) want. وقد تجتمع القيمتان معا في الجمل ذات المحمولات من قبيل الفعلين: know (عرف) find (وجد). واقترح الفاسي الفهري (1982) أن الجملة في نحو اللغة العربية تمثلها القواعد التالية:

3- أ) $\bar{\bar{ج}}$ ← مص ج

ب) مص ← ± مص

ج) - مص ← إن - أن

د) + مص ← أ - هل

[1]- David, Crystal, 2008 , A Dictionary Of Linguistics And Phonetics, Sixth Edition, Black well Publishing, Page: 93

[2]- Chomsky, Noam,1977, On Wh movement, in Culicovre, wasow Akmajian, Page: 91

[3]- Fassi Fehri, Abdelkader, 1982,Linguistique arabe: forme et interprétation, Publication de la Faculté des Lettres et Sciences Humain, Rabat,.page:96

وتدل هذه القواعد على أن جميع الجمل تمتلك في الترتيب الأولي المقولة التركيبية المصدري، ويفترض الفاسي الفهري أن الجملة مركب مصدري يرأسه المصدري"[1]. وستخصص له قيمة ذات بعد دلالي يمكن أن تكون إيجابية أو سلبية. فالسمة [- مص] تتحقق ب: إن وأن؛ والسمة [+ مص] تتحقق ب: أ وهل.

فمصطلح المصدري يستعمل "بمعنيين، فهو يدل على العناصر والأدوات التي تتصدر الجملة من جهة، ومن جهة ثانية يدل على الموقع الذي يسبق الفاعل أو يتقدمه في الجمل والذي قد تشغله الأدوات الصدور، أو قد ينتقل إليه الفعل المساعد كما هو الأمر في اللغة الإنجليزية في حالة قلب المساعد ونقله من موقع قبل الفاعل إلى موقع يتقدم الفاعل في الرتبة في حالة الاستفهام مثلا"[2]. وقد مس مصطلح المصدري في التصورات التوليدية تغييرات جذرية خصوصا في النماذج الأخيرة، حيث اعتبر مجالا ربضيا للجملة، وبالتالي لا يشكل مقولة منسجمة وموحدة، وإنما هو عن مجموعة من المقولات من قبل: البؤرة والتصرف والقوة، وهي عبارة عن سمات خطابية مؤولة، تصعد المركبات لفحصها"[3].

المطلب الثالث: منهج التحليل اللغوي عند الرضي الأستراباذي

سار الرضي الأستراباذي في مقاربته للقضايا النحوية في اللغة العربية على نهج من سبقه من النحاة في الاعتماد على الشاهد الشعري، حيث اعتبره عمدة أساس في تدقيق مجرى الشرح المستهدف للمسائل اللغوية التي أوردها ابن الحاجب في الكافية. فقلما نجد ظاهرة لغوية عند الرضي لم يربطها بشاهد لغوي شعري يثبت به صحة القاعدة، ولذلك نجد الرضي في شرحه للكافية استعمل بحسب تعبير المحقق يوسف حسن عمر ما يقارب ألف شاهد[4]. كما نلمس ميزة خاصة اتسم بها المنهج المعتمد عند الرضي في التوظيف الشعري انفتاحه على شعراء ينتمون على مستوى التحقيب الاحتجاجي إلى طبقة المولدين أمثال أبي تمام[5] والمتنبي[6] وأبي نواس[7] وبشار بن برد، لما تواتر عليهم من التمكن اللغوي الفصيح والمعرفة الدقيقة لتفاصيل اللغة العربية وأسرارها. بل إن هذا التوظيف الشعري يرد غالبا في سياق تدعيم شواهد

---

[1]- الفاسي الفهري، عبد القادر، 1990، البناء الموازي، نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ص:52.

[2]- الملاخ، محمد، اسماعيلي علوي، حافظ، 2016، اللسانيات التوليدية، من نظرية العمل والربط إلى البرنامج الأدنوي، كنوز المعرفة، عمان، ط1، ص: 303.

[3] - نفسه، ص: 301.

[4]- الأستراباذي، رضي الدين، 1996، شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق يوسف حسن عمر، منشورات قان يونس، بنغازي،الطبعة الثانية، الجزء الأول، ص: 7.

[5] - نفسه، ج1، ص:258.

[6] - نفسه، ج2، ص:19.

[7] - نفسه، ج4، ص:290.

شعراء يمثلون طبقة عصر الاحتجاج الشعري في التأصيل اللغوي العربي والمنتمين إلى العصر الجاهلي والعصر الإسلامي إلى حدود منتصف القرن الثاني الهجري.

إن الإطار المعرفي الذي أسسه الرضي في تحليله النحوي يتسم بالتنوع على مستوى التصورات والمنطلقات، الإطار الذي نسجه بدقة محكمة قبل أن يقارب عالم الأصول الواردة في كافية ابن الحاجب، فأنتج كتابا جليل الخطر، محمود الأثر، يحتوي من أصول هذا الفن على أمهاتها...وجاء كتابه هذا كعقد نظم فيه جواهر الحكم بزواهر الكلم..[1]. فنجد الرضي في منهجه يعرض للقواعد الأصلية لابن الحاجب، فيشرع في تفريع الأصول استنادا على منطلقات صرفية وتركيبية وتصورات منطقية، ثم العمل على بناء فرضيات تعكس حدسه اللغوي، فيدفعه الأمر إلى تعداد أقوال النحاة في المسألة، ويستدعي شواهد القرآن الكريم والشعر العربي الفصيح وأمثلة الواقع اللغوي، فيرد على من يستحق الرد، مستحضرا في مجاري شرحه تفاعل أراء نحاة البصرة والكوفة مع سيبويه والفراء والكسائي شارحا وناقدا. فقد "امتاز الرضي في شرحه هذا باستقلال الرأي وحرية الفكر، فلم يتحيز ولم يتعصب لمذهب معين لأحد ممن سبقوه، وعلى ميله الغالب إلى مذهب البصريين، وتمجيده لإمام النحو سيبويه وتقديره لكتابه، يختار كثيرا، بعض آراء الكوفيين ويدافع عنها، بل إن ذلك ظهر في كثير من تعبيراته، التي وردت في هذا الشرح؛ وهو، إلى ذلك، قد ينفرد برأي خاص في بعض المسائل، بعد أن يعرض أقوال السابقين ويفندها، وقد يرجح بعضها ويدافع عنه دفاعا قويا"[2] .

إن المتأمل في شرح الرضي يستشف ورود عبارات كثيرة تتصل اتصالا وثيقا بأصول التفكير النحوي التي أطرت اشتغال عمل النحاة قبله، من قبيل عبارات القياس والسماع والإجماع والتعليل التي واكبت شرح الكافية. ومن أمثلة القياس ما اعتمد عليه في شرح حذف فعل المفعول المطلق وجوبا بقوله:" وأما ما بُيِّن فاعله بالإضافة نحو: كتاب الله، وصبغة الله وسنة الله ووعد الله، وحنانيك ودواليك، أو يبين مفعوله بالإضافة نحو: ضرب الرقاب وسبحان الله ولبيك وسعديك ومعاذ الله؛ أو بين فاعله بحرف جر، نحو: بؤسا لك أي شدة، وسحقا لك أي بُعدا، وكذا بَعدا لك، أو يبين مفعوله بحرف جر، نحو عقرا لك أي جرحا، وجدعا لك ... وشكرا لك وحمدا لك، وعجبا منك، فيجب حذف الفعل في جميع هذا قياسا. والمراد بالقياس أن يكون هناك ضابط كلي، يحذف الفعل حيث حصل ذلك الضابط، والضابط ههنا ما ذكرنا من ذكر الفاعل والمفعول بعد المصدر مضافا إليه أو بحرف الجر..."[3]

---

[1]- رضي الدين، الأستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب، ج1، ص: 9.

[2] - نفسه، ج1، ص: 7.

[3]- نفسه، ج1، ص: 306.

أما السماع فعباراته كثيرة، وقد أورده عنوانا في أحد أبواب شرح الكافية (حذف ناصب المفعول جوازا ووجوبا- مواضع الحذف الواجب السماعية) بقوله:" وعلة وجوب الحذف في السماعيات كثرة الاستعمال، وإنما كانت سماعية لعدم ضابط يعرف به ثبوت علة وسبب الحذف، أي كثرة الاستعمال..."[1]. وقد استند الرضي على عبارة الإجماع في تأصيل القواعد النحوية وصعوبة الخروج عمَّا اتفق عليه النحاة، فوظفها في العديد من المسائل من قبيل جزم الفعل المضارع في بداية الجزء الرابع بقوله:" ولولا كراهة الخروج من إجماع النحاة، لحَسُن ادِّعاء كون المضارع المسمى مجزوما: مبنيا على السكون، لأن عمل ما سمى جازما، لم يظهر فيه، لا لفظا ولا تقديرا..."[2].

أما التعليل فقد شكل عند الرضي بؤرة التحليل مقتفيا أثر النحاة قبله، واستشرت العلل في ثنايا المباحث اللغوية في شرح الكافية، فقلما نجد قاعدة نحوية أخضعها للشرح وألزمها الحكم دون الاستناد على العلل النحوية. وهذا الأمر بدهي، بحكم طبيعة الغاية المنشودة من الكتاب وهي الشرح التفريعي لأصول ابن الحاجب من جهة، وتأثر الرضي بالتحليل المنطقي للمسائل النحوية من جهة أخرى. لذلك نجده على مستوى الأسلوب يستعمل لام التعليل بكثرة، أو توظف كلمة العلة مباشرة، مثل: علة البناء أو علة الإعراب...[3]، أو يربط المسائل النحوية بطريقة منطقية من قبيل عبارة: ونفي النفي إثبات...[4]

إن القيمة المعرفية لكتاب شرح الكافية، وخصوصا على مستوى الاستشهاد، تجلت في نيله الحظوة لدى صاحب خزانة الأدب، الذي اعتنى بالشاهد الشعري فيه تفسيرا وتنقيحا وتأصيلا؛ لأن هذا الكتاب" عكف عليه نحارير العلماء، ودقق النظر فيه أماثل الفضلاء...لما فيه من أبحاث أنيقة، وأنظار دقيقة، وتقريرات رائقة، وتوجيهات فائقة..."[5]

المطلب الرابع: خصائص المصدريات عند الرضي الأستراباذي

اكتست المصدريات لدى الرضي الأستراباذي ميزة خاصة، تجلت في كونها رائزا لغويا مهما يسهم في تعميق شرح العديد من المسائل اللغوية كالابتداء والاشتغال والعمل... وغير ذلك. فإذا كانت بنية الكلام تتماشى مع مقاصد المتكلم، فتثوي من وراء دلالتها العميقة معاني تتسم بالثبات والتأكيد، أو التجدد والاستمرارية، تحددها تداخل الأسماء والأفعال في تشكيل هذه المعاني الأصيلة، وقد تتخذ هذه البنية

---

[1]- رضي الدين، الأستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب، ج: 1، ص: 340.

[2] - نفسه، ج: 4، ص: 7.

[3]- نفسه، ج3، ص: 180.

[4]- نفسه، ج4، ص: 421.

[5]- البغدادي، عبد القادر، خزانة الأدب، ولب لباب لسان العرب،1997، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، البابلي الحلبي وشركاؤه، الطبعة الرابعة، ج: 1، ص: 4.

الأصلية دلالات فرعية تفرضها أدوات تتصدر الجمل الأصلية فتضفي إليها معاني جديدة تختلف باختلاف الأدوات الداخلة على الجمل الأصلية، فتحمل دلالات النفي أو الاستفهام أو الشرط أو التحضيض أو التمني... فأصبحت هذه الأدوات تحتل الصدارة لأولوية معانيها على المعاني الأصلية. وفق هذا السياق الدلالي تشكلت رؤية الرضي للمصدريات في شرحه الكافية بقوله: "كل ما يغير معنى الكلام ويؤثر في مضمونه وكان حرفا فمرتبته التصدر، كحروف النفي، والتنبيه، والاستفهام، والتنبيه، والتحضيض والعرض وغير ذلك"[1]. فإذا عمقنا النظر في كلام الرضي فإننا نجده يحصر المصدريات في الحروف التي من شأنها أن تغير الكلام، وكأنه يحيل إلى أن أصل الصدارة في ترتيب كلمات اللغة العربية يرتبط بالحرف أكثر من الفعل والاسم.

فالمصدريات ألفاظ تركيبية تعتلي الصدارة لما تمتلكه من قوة توليدية للمعنى وتوسع تركيبي لبنية الكلام الأصلية، وهي التي تؤهل المتكلم للتعبير المرن بحسب نوعية السياقات الكلامية التي يتواجد فيها، فهي ألفاظ تحمل في ذاتها أولية المعنى قبل ولوجها عالم التركيب والقصد. وهو التبرير الذي تبناه الرضي للبرهنة على سر القوة الدلالية التي تسم المصدريات في التعبير، بقوله: "وإنما لزم تصدير المغيِّر، الدال على قسم من أقسام الكلام؛ ليبني السامع ذلك الكلام من أول الأمر، على ما قصد المتكلم، إذ لو جوزنا تأخير ذلك المغير فأخر، والواجب على السامع حمل الكلام الخالي عن المغير من أول الأمر على كون مضمونه خاليا عن جميع المغيرات، أو أن المتكلم يذكر بعد ذلك المغير كلاما آخر يؤثر فيه ذلك المغير، فيبقى في حيرة"[2] . فالرضي أسس بهذه العلاقة الدلالية بين المتكلم والسامع مقياس الأثر الذي تحدثه المصدريات في التركيب اللغوي، وما تحققه من قصد سياقي، بناء على المعنى الذي يضمه الحرف الذي يتصدر الكلام، والذي يستقل به بصفته قسما من أقسام الكلام، "بخلاف «إ ن» المكسورة، فإنها تؤكد معنى الجملة فقط، والتوكيد: تقوية الثابت، لا تغيير للمعنى، إلا أنها، مع ذلك حرف ابتداء، كاللام، فلذلك وجب تصديرها كاللام، وأما «أن» المفتوحة فلكونها مع جزأيها في تأويل المفرد لكونها مصدرية، وجب وقوعها مواقع المفردات، كالفاعل والمفعول وخبر المبتدأ، والمضاف إليه، ولا تتصدر، وإن كانت في مقام المبتدأ الذي حقه الصدر"[3].

---

[1]- رضي الدين، الأستراباذي، شرح كافية ابن الحاجب، ج: 4، ص: 336.

[2]- نفسه، ج: 1، ص: 336.

[3]- نفسه، ن، ج، ن، ص.

فإذا كانت المصدريات وفق رؤية الرضي ذات مقياس دلالي يتأسس على توسيع الجمل الأصلية بمعان جديدة بها يستقل حرف الصدارة، فإنه بنى مقياسا تركيبيا يرتبط بالمصدريات والمتمثل في ثبات موقعه في الجملة وعدم خضوعه للتغير، سواء من العناصر التي يضمها، أم مما يوجد قبلها، وربما هذا هو السبب الذي من أجله أخرج «أن» المفتوحة من مرتبة التصدر بسبب تأويلها بالمفرد الخاضع للعوامل الخارجية.

المطلب الخامس: سمات المصدريات عند الرضي من خلال الشاهد الشعري: دراسة لسانية أدنوية

المبحث الأول: المصدريات والسمات

اكتست السمات في النماذج التوليدية الأخيرة (تشومسكي 2001/1999/1998/1995/1992) أهمية فائقة على مستوى اشتقاق بنيات اللغات الطبيعية، باعتبارها روائز مستبطنة لدى المتكلم ينطلق من ملامح توزيعها وتفريعها في ضبط البنية اللغوية والحكم على سلامتها ومقبوليتها. وبذلك فهي تشكل مقياسا للتحليل البنيوي؛ لأنها تتسم بالتعقيد في مستويات بروزها في التعبير اللغوي. وتتفاعل السمات بشكل قوي مع المصدريات على مستوى الاشتقاق والتمثيل، وعلى مستوى تماسها مع قواعد مكونات الصورة الصوتية ومكونات الصورة المنطقية، حيث التمثيلات الدلالية والتمثيلات الصوتية التي تتفاعل مع أنظمة التعبير والفكر تنبني في سماتها على القيود التي تفرضها عليها أن تكون مقروءة من طرف أنظمة الوجائه، وشرط المقروئية يستمد قوته التأويلية من نظام السمات التي ينبغي أن يفحص في مسار الاشتقاق؛ لأن خط السمات من حيث تسلسله ومصفوفته واحد، فكل متكلم ينتقي من سيرورة تلفظه ما يناسب سياقه الاستعمالي[1].

فإذا كان التركيب لا يمكنه النظر في البنية الداخلية للوحدة المعجمية، استنادا على المبدأ الذي يؤطر الفرضية المعجمية القوية مفاده كون التركيب لا يجزئ ولا يؤلف الوحدة المعجمية، فإن الرؤوس الوظيفية لم تعد تشرف على لواصق، وإنما هي حزمة من السمات الوظيفية التي تلعب دورا فاحصا، تفحص بموجبه سمات المقولات المنقولة إلى مخصصاتها أو رؤوسها، وينبغي أن تكون العلاقة بين السمة الفاحصة والسمة المفحوصة قائمة على التوافق، وإلا فإن الاشتقاق يفشل[2]. ومادامت المصدريات تمتلك

[1]- الملاخ، محمد، 2009، الزمن في اللغة العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الآمان، الرباط، الطبعة الأولى، ص482.

[2]- Chomsky, Noam,1992, A minimalist program for linguistic theory, MIT papers in linguistics, Num1,page: 39/40.

سمة دلالية وتركيبية مؤولة في الصورتين الصوتية والمنطقية، فإنها تدخل التعداد حاملة لهذه السمات، وهي ما سيؤهلها للاستجابة للتأويل التام.

فالتعداد بصفته نقطة انطلاق الاشتقاق في البرنامج الأدنوي يضم السمات التي تنفرد بها الرؤوس الوظيفية، الأمر الذي سيفرض على الرؤوس المعجمية البحث عن التماثل على مستوى السمات لتحقيق شرط المقروئية، فبعض المركبات المعجمية تتقاسم نفس السمات مع المركب المصدري، وهي الخاصية التي ستحرك عملية النقل للفحص الذي يلازم طبيعة العلاقة بين الوحدات المعجمية والوحدات الوظيفية، حيث عملية الصعود اللصيقة بالمقولات المعجمية تفرض عليها البحث في مستوى الرؤوس والمخصصات المتعلقة بالمقولات الوظيفية عن سماتها قصد الوصول إلى مبدأ التطابق عبر عملية الفحص أو طابق، وتتحقق التهجية وبالتالي التأويل[1]. والسمات حسب تشومسكي(1992) تفرض اشتمال الوحدة المعجمية وقد طبق عليها الانتقاء من المعجم على سماتها الصرفية، وما عليها إلا الصعود لفحص السمات[2].

إن المصدريات الواردة في صدارة البنية اللغوية اكتسبت في إطار البرنامج الأدنوي المبني على فحص السمات سمة قوية تفرض منظوريتها في مستوى الصورة الصوتية، ويستوجب الأمر أثناء حوسبتها فحصها قبل الاشتقاق في التركيب الظاهر" فبعض السمات في الرؤوس الوظيفية تبدو منظورة في الصورة الصوتية، وينعت بأنها قوية، وسمات أخرى تبدو غير منظورة، ولا تحتاج إلى نقل؛ لأن صورتها الصوتية لا تطرح مشكلا في الوجائه"[3]. وهذا عكس اللغات التي يتموقع فيها المصدري في آخر الجملة، مثل اللغة اليابانية، حيث المصدري فيها يمتلك سمة ضعيفة، وبالتالي سيخضع للنقل الخفي ما بعد التهجية (التركيب الخفي). وتجدر الإشارة إلى أن هناك علاقة بين قوة السمات الصرفية وما يحدث في التركيب[4]، فمصدر النقل ناتج بالأساس إلى الطبيعة السماتية للرأس الوظيفي، فالمصدري مثلا يفرض على الفعل والاسم أثناء اشتقاق البنية إتمام فحص سماته القوية قبل التهجية، حيث يتم صعود الفعل إلى الزمن لفحص سماته الفعلية الزمنية ومحوها وتهجيتها في الصورة الصوتية والصورة المنطقية، وسيضم الزمن إلى الوجه ليفحص الفعل سمة الوجه الذي يشكل فضلة للمركب المصدري.

وعليه، فإن المصدري يمتلك سمات دلالية تأويلية وسمات تركيبية، وهي سمات تقرأها الأنساق الخارجية سواء في الصورة الصوتية التي تقرأ اشتقاق سمات المداخل المعجمية خطيا، أو الصورة

---

[1]- N.Hornstein, J .Nunes, K. Grahman,2005, Understanding minimalist, page: 323.

[2]- Chomsky, Noam,1992, A minimalist program for linguistic theory,page:39.

[3]- الفاسي الفهري، عبد القادر، 1998، المقارنة والتخطيط، دار توبقال للنشر، الدار لبيضاء، الطبعة الأولى، ص: 29.

[4]- نفسه، ن، ص.

المنطقية التي تقرأ السمات الدلالية التأويلية؛ وبناء على هذا الافتراض، فإن المصدري والزمن والحد، حسب تشومسكي 1995 سماتها مؤولة. وهذا الافتراض يمتلك حجته في تفسير أسباب استغناء تشومسكي في مسارات الاشتقاق عن التطابق بصفته علامة أكثر مما هو مقولة، يتسم بسمات غير مؤولة، تؤطر فقط العمليات الداخلية للبنية اللغوية، ولا يمتلك الرأسية التأويلية[1].

والمصدري في اللغات الطبيعية باعتباره جذرا للبنية اللغوية، ورأسا لها بتعبير الفاسي الفهري (1990) يملك سمة قوية وظيفتها إعطاء تمثيل تأويلي للجملة، وهو التأويل الذي يتماس مع أنساق الفكر والتصور عبر الصورة المنطقية. لكن الملاحظ في هذا التمثيل السماتي للمصدري، أن سمته قد تكون غير ظاهرة على مستوى الصورة الصوتية، إلا أن تأويلها يظل حاضرا بقوة في الصورة المنطقية، وعليه، فإن المصدري قد يكون مجردا، وقد يكون محققا معجميا. فحالة التجريد الأولى ترتبط بسمة [+ تصريح] باعتبارها حسب الرحالي(2003) قوة تكليمية(illocutionary force)[2]. والشواهد التي ترد فارغة من المصدري تحمل هذه القوة الإنجازية التصريحية، من قبيل:

4) بنونا بنو أبنائنا. وبناتنا بنوهن أبناء الرجال السواعد[3]

والحالة الثانية تفرضها طبيعة المصدري الذي يترأس البنية اللغوية. فقد تكون السمة:

5) [+استفهام]: أهل عَرَفت الدار بالغَرِين[4]

6) [+شرط]: إذما دخلت على الرسول فقل له حقا عليك إذا اطمأن المجلس[5]

7) [+ تأكيد]: إن الرياضة لا تنصبك للشيب[6]

8) [+ تحضيض]: ألا رجلا جزاه الله خيرا ....[7]

وما يميز سمات المصدريات، حسب الإطار النظري التوليدي، عدم السماح لورود سمتين قويتين على مستوى مسار الاشتقاق؛ لأن كل سمة قوية غير مفحوصة قبل التهجية ستؤدي بالاشتقاق إلى

---

[1]- N, Chomsky, The Minimalist Program, MIT Press, Cambridge, MA, page: 331.

[2]- الرحالي، محمد (2003)، تركيب اللغة العربية: مقاربة نظرية جديدة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ص: 62.

[3]- الأستراباذي، رضي الدين، شرح كافية ابن الحاجب، ج: 1، ص: 257.

[4]- نفسه، ج: 4، ص: 446.

[5]- نفسه، ج: 4، ص: 81.

[6]- نفسه، ج: 4، ص: 338.

[7]- نفسه، ج: 4، ص: 421.

الانهيار في الصورة الصوتية[1]. وقد حاول الرضي مناقشة هذا الافتراض عندما قدم تفسيرا عميقا لورود سمتين في شاهد لغوي مثل:

9) إن من يدخل الكنيسة يوما يلق فيها جآدرا وضباء[2]

مفترضا مركبا حديا ضميريا يشكل بؤرة للمصدري "إن"، وهو الضمير الذي سيولد كإسقاط ربضي في الاشتقاق؛ ليحمل سمة [+نصب] التي يفرضها المصدري.

هذه السمات تعكس قوة تفسيرية كلية تكمن في اعتبار المصدري مقولة كلية في اللغات الطبيعية؛ فهي مقولة تملك قوتها التأويلية الدلالية في الصورة المنطقية، سواء في حالة التجرد أو التحقق المعجمي، " فالحجة الصرفية في التصور الأدنوي لا تلعب دورا في تحديد المقولات الوظيفية التي ترتبط بصرف مجرد لا يحيل على مواد معجمية متحققة، خاصة أثناء عملية الحوسبة من التعداد إلى التهجية"[3]. وهذه الفرضية التأويلية تمتلك قوتها عند إحالة البنية اللغوية التي تتصدرها المصدريات على أنساق الفكر والتصور، حيث عالم الخطاب قادر على تأويل التراكيب تأويلا ينبني على ما تفرضه المقولات المصدرية من تمثيلات دلالية تداولية تنسجم مع السياقات الكلامية التي يتموقع فيها المتكلم.

المبحث الثاني: المصدريات الشرطية والزمن والجهة

إن المصدريات التي تصف بنية الشرط في اللغة العربية تتميز بالتعدد والتنوع، وهي مصدريات تتوارد تركيبيا مع بنيتين: بنية الشرط وبنية الجواب أو الجزاء، تؤطرهما علاقة سببية أو عِلّية أو تعليقية. ويمكن حصر المصدريات الشرطية في اللغة العربية كالآتي: "إنْ" و"إذما" و"مهما" و"حيثما" و"ما" و"مَن" و"متى ما" و"أينما" و"أنى" و"إذا" و"كيفما" و"أي ما" و"لو" و"لما". وقد تطرق إليها النحاة العرب القدامى والمحدثون، فعمقوا في تفاصيلها وآليات ورودها. وسنركز في هذا الصدد على المصدري الشرطي الأصل "إنْ" وسنحاول أن نقاربه بناء على الإطار النظري التوليدي في نماذجه الأخيرة (البرنامج الأدنوي).

المصدريات الشرطية مقولات وظيفية تتوارد على مستوى الاشتقاق مع المقولة المعجمية الفعلية، وبذلك فهي تسوغ التوارد المقولي الوظيفي الذي يضم كل من الزمن والجهة والوجه. فالأمثلة والشواهد الشعرية التي تبناها الرضي في شرحه لكافية ابن الحاجب تشتمل على توزيع تركيبي متنوع للأفعال التي ينتقيها المصدري الشرطي "إن"، وخصوصا في علاقته بالزمن.

---

[1]- N.Hornstein, J .Nunes, K. Grahman,2005, Understanding minimalist, page:80.

[2]- الأستراباذي، رضي الدين، شرح كافية ابن الحاجب، ج1، ص: 271.

[3]- الرحالي، محمد، تركيب اللغة العربية، ص: 60.

فالزمن في البرنامج الأدنوي مقولة وظيفية تتحدد سماتيا عبر تحديد الخصائص المميزة للفعل، ويحمل سمة مؤولة، لأن وجوده داخل النحو مبرر داخل مستوى وجهة الصورة المنطقية التي تتواجه مع أنساق الفكر والتصور[1]، فالفعل باعتباره حدثا، والشرط حدثا، فإنهما يحتجان إلى الزمن لكي يؤول دلاليا في مستوى وجهة المعنى. ويسند الزمن إلى الفعل في التعداد، وترتبط سمة الزمن التركيبية صرفيا بالفعل المتصرف. فالنحاة العرب القدامى والمحدثون تناولوا الزمن بعمق من خلال تحديد سماته، حيث ربطه الزجاجي بسمتين اثنتين: فهو إما [ماض] أو [مستقبل] والمستقبل " ما لم يقع بعد ولا أتى عليه زمان، ولا خرج من العدم إلى الوجود. والفعل الماضي ما انقضى وأتى عليه زمانان، لا أقل من ذلك، زمان وجد فيه، وزمان خبر فيه عنه"[2]. أما الفعل الدال على الحاضر فإن الزجاج لم يستحضره في قياس الزمن؛ لأنه" متكون في حال خطاب المتكلم، ولم يخرج إلى حيز المضي والانقطاع، لا هو في حيز المنتظر الذي لم يأت وقته، فهو المتكون في الوقت الماضي وأول المستقبل، ففعل الحال في الحقيقة مستقبل لأنه يكون أولا، فكل جزء منه خرج إلى الوجود صار في حيز المضي"[3].

وقد تناول الباحثون اللسانيون هذه السمات الزمانية، ودققوا النظر في طبيعتها من خلال استحضار المقولات الوظيفية الأخرى، من قبيل الموجه والجهة والوجه والبناء والنفي... وهي مقولات ترتبط مورفيميا بالمقولة المعجمية الفعلية في شكل سوابق أو لواحق أو دواخل مدمجة، وهي المورفيمات التي تتفاعل في تحديد بعض الخصائص التوزيعية للمصدريات في اللغة العربية، ولذلك فإننا نجد الفاسي الفهري (1990) يجعل مثلا الجهة تحت الزمن، وبالتالي هناك علاقة تحكم مكوني بينهما، حيث الزمن يتحكم مكونيا في الجهة. فالمصدريات في توزيعها التركيبي مع الزمن تفرض على الفعل الصعود إلى الجهة لفحص سمة [+ تام] أو [- تام]، ثم يصعد إلى الزمن لفحص سمة [+ماض] أو [+مستقبل]، ثم الصعود إلى الوجه. توضحها البنية التالية:

10) [م. ص [مص [م. وجه [وجه [م. ز [ز[م. جهة [جهة [م. ف [ف....

استشهد الرضي لتحديد سمات المصدري الشرطي في علاقته بالزمن والجهة على شواهد شعرية غالبا ما شكلت استثناء قاعديا، تستهدف توضيح حكم تركيبي يتعلق بحرف الشرط أو اسمه. غير أن الملاحظ في هذه الشواهد المنتقاة اعتماد جلها على الفعل المضارع، وبذلك ستكون السمات المرتبطة به قوية على مستوى اشتقاق بنية الشرط. إذا تأملنا الشاهد الشعري الآتي:

---

[1]- الرحالي، محمد، تركيب اللغة العربية، ص: 71.

[2]- الزجاجي، أبو القاسم، 1974، الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك، دار النفائس، ص: 86.

[3] - م، ن، ص: 86- 87.

11) وللخيل أيام فمن يصطبر لها ويعرف لها أيامها الخير تعقب[1]

فإن الفعل "يصطبر" انتقل إلى الجهة ليفحص سمة [- تام] لينتقل إلى الزمن لفحص سمة [- ماض] ثم الانتقال إلى الوجه لفحص سمة الجزم. وحسب ما ذهب إليه الفاسي الفهري (1993) إلى كون الفعل الذي يحمل سمة [- تام] ليست له سمة زمنية إحالية محضة، وبالتالي فهي سمة غير مؤولة أي ضعيفة (تشومسكي 1993). وبذلك ستترك إلى الصورة المنطقية لتأويل السمة الزمنية المناسبة. فدخول المصدري على الفعل يفرض عليه تأويلا زمنيا تحددها الإحالة الزمنية التي تتوزع فيها بنية الشرط. وهي الإحالة التي يمكن ربطها بلحظة التلفظ التي أوردها ريشنباخ في تقسيمه للزمن.

فالزمن في بنية الشرط لحظة تلفظه يحيل إلى سمة زمنية [+ مستقبل]، ونفترض في هذه البنية أن التمثيل الصوتي الزمني مستقل عن التمثيل الدلالي له في الصورة المنطقية، والسبب راجع إلى سمة أساس سنربطها بالمصدري الشرطي وهي [+ افتراض وتوقع]. وبذلك فإن الإحالة الزمنية في بنية الشرط ليست إحالة مقولية بقدر ما هي إحالة دلالية منطقية. ويعكس هذا الافتراض سمات المصدريات الآتية:

12) المصدريات الشرطية ⟵ [+ مستقبل]

13) المصدري (أنْ) ⟵ [+ مستقبل]

14) المصدري الاستفهامي ⟵ [+ مستقبل]

ومما يدل أيضا على أن سمة الزمن التي يحملها الفعل "يصطبر" في الشاهد أعلاه غير محيلة مستقبليا، والأمثلة التي ساقاها الرضي لمقولة الفعل التي تتوارد مع المصدري الشرطي الدالة على سمة محيلة بواسطة الموجهات من قبيل السين وسوف، والنفي بلن؛ حيث البنيات التي سينتجها هذا التوارد لاحنة، من قبيل:

15) * إن ستفعل

16)* إن لن تفعل

17) * إن ما فعلت

18) * إن قد يفعل

إن التوزيع التركيبي بين المصدريات الشرطية والأفعال توزيع يخرق البنية الصرفية التي تحققها الأفعال في التركيب، فجملة:

[1]- الأستراباذي، رضي الدين، شرح كافية ابن الحاجب، ج4، ص:95.

19) دخل زيد

تحيل إلى الزمن الماضي المطلق، والذي يتفاعل جهيا مع سمة[+ ماض] و سمة [+ تام] ووجه تأكيدي مجرد. أما جملة:

20) إنْ دخلَ زيد أدخلْ

فالبنية تحقق جهيا سمة [- تام] وسمة زمنية [+ مستقبل]، وهما السمتان اللتان ترافقان المصدري في انتقائه للمقولة المعجمية الفعلية التي حددها الرضي في التحديدات الآتية:

21)المصدري الشرطي ⟵ مضارع + مضارع
⟵ ماض لفظا + ماض لفظا
⟵ ماض معنى + ماض معنى
⟵ ماض لفظا + ماض معنى

فالأفعال التي تدل حسب الرضي بالماضي معنى هي الأفعال المضارعة التي ترد مسبوقة بأداة النفي "لم"، حيث يقبل المصدري الشرطي الورود معها دون سائر أدوات النفي مثل "لا" أو "ما"، وربما السبب في ذلك يعود إلى عدم حمل هذه الأدوات سمة زمنية محددة. والشاهد الشعري الدال على ذلك هو:

21) احفظ وديعتك التي استودعتها يوم الأعازب إن وصلت وإن لم[1]

وبذلك نفترض أن السمة الزمنية التي تسم المصدري الشرطي تتساوق مع الرؤوس التي تحمل سمة زمنية مغايرة للسمة الإحالية التركيبية التي يحملها المصدري الشرطي [+ مستقبل] أو [+ افتراض وتوقع]. وهكذا فإن الزمن الذي يحمله المصدري الشرطي ليس زمنا صرفيا صيغيا يحدده النسق الحاسوبي، بل هو زمن إحالي تأويلي تفرضه القوة الإنجازية التي تسم الرأس المصدري الشرطي، يتم تأويله بعد تهجيته في الصورة المنطقية.

المبحث الثالث: المصدري الشرطي ومقولة الوجه

مقولة الوجه في الأدبيات التوليدية مقولة وظيفية أضفي على مستوى الاشتقاق وجاهة تحليلية في مقاربة القضايا اللغوية داخل اللغات الطبيعية؛ لأنها مقولة ترتبط بالمقولة المعجمية الفعلية، وتكسبها على المستوى التركيبي البعد الاستقلالي في التحليل والدراسة. وهي المعطيات التي تجعل مقولة الفعل تتسم بخصائص صرفية وتركيبية مغايرة للخصائص التي تسم الاسم. وفي هذا الصدد، فإن مقولة الوجه حسب الفاسي الفهري (1990) والرحالي (2003) تعبير يوازي إعراب الفعل في النحو العربي، وبذلك فإننا"

[1]- الشاهد الشعري أورده الرضي في شرحه، ج 4، ص: 83.

نعد ما يسمى إعرابا في الفعل إسقاطا لمقولة الوجه الوظيفية، وهذه المقولة مستقلة في دلالتها وتركيبها وتوزيعها عن الإعراب، وما يبدو إعرابا في الفعل هو مجرد التباس صرفي بين سمتين مختلفتين تركيبيا: سمة الوجه الفعلية وسمة الإعراب الاسمية"[1]. هذا الافتراض تعكسه العديد من الوقائع في اللغة العربية، التي ترد فيها الأفعال مصاحبة للرؤوس الوظيفية كالموجهات والنفي والمصدريات. وقد وظفها الرضي في شرحه للكافية لدراسات الحالات الإعرابية التي تتصل بالفعل في جميع صيغه، والشواهد التي تبناها كثيرة.

فإذا كان الوجه بتعبير الفاسي الفهري عنصرا من العناصر الصرفية التي تلتصق بالفعل، وتغير صورته،[2] فهو كذلك سمة تركيبية تسهم في إسناد تأويل زمني، خصوصا مع المصدري الشرطي الذي ترد معه الأفعال حاملة سمتين اثنتين: سمة دلالية شرطية وسمة تركيبية زمانية. وهما السمتان اللتان تدفعان الفعل إلى الصعود لفحص سمة الوجه، هذه المقولة الوظيفية تتوزع على مستوى الفحص توزعا مورفيميا يختلف حسب طبيعة الصيغة التي تربط بالمقولة الفعلية، فالوجه الشرطي يلتصق به مورفيم صرفي مجرد إذا كان الفعل [+ ماض] ومورفيم صرفي ظاهر إذا كان الفعل [- ماض]. وهذا ما ذهب إليه الرحالي(2003)حين اعتبر الفعل الماضي موسوما بالوجه، غير أن هذا الوسم يختلف عن وسم الفعل المضارع في أنه لا يملك أثرا أو تحققا صرفيا في الصيغة[3]، فزمن المستقبل الذي يلازم المصدري الشرطي "إنْ" بالإضافة إلى السمة الدلالية يجعله يحدث أثرا في الأفعال التي ترد معه، عكس بعض الموجهات التي تلازم الفعل المعجمي سواء كان موجها مستقلا مثل "قد و "سوف" أو متصلا مثل "السين"، حيث لا تملك القدرة على وسم الفعل بمورفيم صوتي مقارنة بالمصدريات الشرطية؛ لأن السمة الأساس لهذه الموجهات هي [- ماض].

وبذلك يمكن القول، إن المصدري الشرطي في علاقته بمقولة الوجه يفرض سمة ننعتها بالوجه الافتراضي، بناء على السمة التي ربطنا بها بنية الشرط المتمثلة في [+ توقع وافتراض]. فالوجه في الفعل المضارع يحمل صرفة الضمة وهي صرفة زمنية تدل على الحال، وهو الأصل، لكن المصدري الشرطي بربط الفعل المضارع بصرفة الجزم الدالة على الاستقبال، الشيء الذي يدفعنا إلى القول، بأن الوجه الافتراضي الذي يحدثه المصدري الشرطي يحمل سمتين: سمة دلالية [+شرط] وسمة زمنية [+ مستقبل]، وبهذه

[1]- الرحالي، محمد، تركيب اللغة العربية، ص:79.

[2]- الفاسي الفهري، عبد القادر، البناء الموازي، نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، ص: 81.

[3]- الرحالي، محمد، تركيب اللغة العربية، ص:92.

السمات التي يبني بها المصدري الشرطي بنيته التركيبية، يمكن القول، بناء على ما ورد عند رادفورد (2009) " إن الزمن والجهة والوجه سمات مؤولة"[1]، تمتلك تأويلا في الصورة الصوتية والصورة المنطقية.

الخاتمة:

لقد حاولنا أن نقدم من خلال هذا البحث مقاربة لسانية للشواهد الشعرية التي اعتمد عليها رضي الدين الأستراباذي في شرحه لكافية ابن الحاجب، وركزنا على سمات المصدريات، وعلى وجه الخصوص، المصدريات الشرطية. واتضح أنه بإمكاننا تقديم عمق تفسيري للقضايا اللغوية التي أصلها علماء النحو القدامى، عبر تبني الإطار النظري التوليدي، وبالضبط في برنامجه الأدنوي الذي استند على سمات المقولات المعجمية والمقولات الوظيفية وأثرها في التركيب، وتوصلنا إلى أن المصدريات الشرطية ترتبط بسمات الفعل كالزمن والجهة والوجه، وبسمات دلالية تتعلق بالقوة الإنجازية التي تمتلكها المصدريات. فأسفر كل ذلك تفاعلا على مستوى اشتقاق البنية الشرطية بين الصورة الصوتية والصورة المنطقية، وانعكاسه على التأويل التام للبنية برمتها.

✓ المصادر والمراجع:

أ - العربية:

- ابن السراج، أبو بكر،1996، الأصول في النحو، تحقيق عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت.
- ابن جني، 1952، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب اللبناني.
- أبو المكارم، علي، 1973، أصول التفكير النحوي، منشورات الجامعة اللبنانية.
- الأستراباذي، رضي الدين،1996، شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق يوسف حسن عمر، منشورات قان يونس، بنغازي.
- اسماعيلي علوي، حافظ، الملاخ، محمد، 2016، اللسانيات التوليدية، من نظرية العمل والربط إلى البرنامج الأدنوي، كنوز المعرفة، عمان.
- البغدادي، عبد القادر، 1997، خزانة الأدب، ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، البابلي الحلبي وشركاؤه.
- التهانوي، محمد علي، (د،ت)، كشاف اصطلاحات الفنون، مصطلح الشاهد، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة.
- الرحالي، محمد 2003، تركيب اللغة العربية: مقاربة نظرية جديدة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- الزجاجي، أبو القاسم، 1974، الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك، دار النفائس.
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان،1988، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.

[1]- A. Radford, (2009), Analysing English Sentences. A Minimalist Approach, Cambridge University press. page: 287.

- العمري، محمد، 2002، في بلاغة الخطاب الإقناعي، افريقيا الشرق.
- الفاسي الفهري، عبد القادر، 1990، البناء الموازي، نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- الفاسي الفهري، عبد القادر، 1998، المقارنة والتخطيط، دار توبقال للنشر، الدار لبيضاء.
- القاسمي، علي،2008، علم المصطلح أسسه النظرية وتطبيقاته العملية، مكتبة لبنان ناشرون.
- المبرد، أبو العباس، 1994، المقتضب،، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، القاهرة.
- محمد حسن حسن جبل، (د، ت)، الاحتجاج بالشعر في اللغة الواقع ودلالته، دار الفكر العربي، القاهرة.
- الملاخ، محمد، 2009، الزمن في اللغة العربية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الآمان، الرباط.

ب- الأجنبية:

- A. Radford, (2009), Analysing English Sentences. A Minimalist Approach, Cambridge University press
- Chomsky, Noam,1977, On Wh movement, in Culicovre, wasow Akmajian.
- Chomsky, Noam,1992, A minimalist program for linguistic theory, MIT papers in linguistics, Num1.
- N, Chomsky,1995, The Minimalist Program, MIT Press, Cambridge, MA,
- David, Crystal, 2008 , A Dictionary Of Linguistics And Phonetics, Sixth Edition, Black well Publishing.
- Fassi Fehri, Abdelkader, Linguistique arabe: forme et interprétation, Publication de la Faculté des Lettres et Sciences Humain, Rabat, 1982.
- Fassi Fehri, Abdelkader, Linguistique arabe: forme et interprétation, Publication de la Faculté des Lettres et Sciences Humain, Rabat, 1982.
- N.Hornstein, J .Nunes, K. Grahman,2005, Understanding minimalist. Cambridge University.

مساوقة البنى النصية للأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة
دراسة في نماذج من شعر المتنبي

د. نورالدين الخرازي*

المقدمة:

إن القصيدة العربية القديمة نص أدبي رفيع يمتاز عن غيره من النصوص، سواء في مظهره الشكلي الهندسي أو في جانبه الموضوعي والفني، فهو ديوان مليء بالقيم الاجتماعية والثقافية والمعرفية والأدبية لأمة العرب؛ ذلك أن القصيدة الشعرية شكلت حلقة تواصل الأجيال في تثبيت القيم وتطوير الممارسة النصية الشعرية، بل هي تاريخ العرب الذي ليس لهم تاريخ أصح منه كما قيل، وهي ديوانهم كما قال عمر رضي الله عنه، الذي دونوا فيه أيامهم وعوائدهم وبطولاتهم، وهي كما قال ابن قتيبة بمثابة الكتاب لغيرها، فقد جعلها الله لعلومهم مستودعا ولآدابهم حافظة ولأنسابهم مقيّدة ولأخبارهم ديوانا، لا يرثّ على الدّهر ولا يبيد على مرّ الزّمان.

وفي هذا الصدد جاءت ضرورة الغوص في مكامن هذا النص الأصيل، بحثا عن مظاهر التفرد النصي المرتبط بالبنى النصية التركيبية والدلالية، من خلال استنطاق الأغراض الشعرية وما يستصحبها من علاقات وترابطات لسانية نصية؛ إذ تبين أن هناك نوعا من المساوقة بين البنى النصية اللسانية والأغراض الشعرية، وقد اخترنا لهذه الغاية نصوص أحد الشعراء الذي قيل عن شعره ملأ الدنيا وشغل الناس وهو أبو الطيب أحمد المتنبي من خلال مختارات من شعره.

أ- إشكال الدراسة:

إن مشكلة الدراسة تتحدد في: "معالجة إشكال المساوقة النصية القائمة بين المظاهر النصية التركيبية والأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة؛ ذلك أننا وجدنا أن المظاهر النصية اللسانية التركيبية المتمثلة في "الضمائر" على وجه التحديد تسير في تواز وتناسب مع موضوعات "الأغراض الشعرية" في القصيدة العربية القديمة؛ ومن ثم نتساءل:

كيف تتساوق البنى النصية مع الأغراض الشعرية؟

وما مظاهر هذا التساوق في القصيدة العربية القديمة؟

وما عناصره الأساسية التي يقوم عليها؟

* أستاذ التعليم الثانوي التأهيلي، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، جهة طنجة تطوان الحسيمة - المغرب.

وما الإمكانات التي يتيحها مفهوم المساوقة في تحليل القصائد الشعرية؟

ب- المقاربة المنهجية المعتمدة في التحليل:

تعتمد هذه الدراسة في مقاربة إشكال المساوقة النصية للأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة، على منظور لسانيات النص الحديثة وتحليل الخطاب؛ من خلال استحضار بعض معطياته الأساسية التي باتت ثابتة وسارية الإعمال في تحليل النصوص والخطابات بشكل عام، من خلال استحضار المفاهيم الآتية: البنية الكلية-المعايير النصية- البنية السطحية والبنية العميقة-التماسك والانسجام-النص-الخطاب.

ج- هدف الدراسة:

تهدف هاته الدراسة إلى إقرار مفهوم المساوقة النصية في تحليل القصيدة العربية القديمة بكونها مقولة تحليلية يمكن اعتمادها أساسا في فهم مكامن القصيدة العربية القديمة، ومن ثم فتح معالم جديدة لاستكشاف خفايا هذا النص التراثي؛ الذي تستجد معارفه كلما استجد جديد في العلوم الإنسانية الحديثة. صحيح أن هاته الدراسة ستبرز مظهرا نصيا محددا هو "الضمائر"، لكن الهدف هو فتح الباب أمام توسيع مفهوم المساوقة ليشمل في بحثه كل المستويات النصية: الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية والتداولية.

د- خطة الدراسة:

ستتم معالجة إشكال الدراسة من خلال ثلاثة فصول:

في الفصل الأول: ستقف الدراسة مع طبيعة البناء النصي للقصيدة العربية القديمة كما تناولها النقاد العرب القدامى.

وفي الفصل الثاني: ستبين الدراسة كيف أن الأغراض الشعرية يمكن اعتبارها بنيات نصية دلالية كبرى.

أما في الفصل الأخير: فستبرز الدراسة تجليات المساوقة القائمة بين البنى النصية التركيبية المتمثلة في الضمائر وبين الأغراض الشعرية.

الفصل الأول: طبيعة البناء النصي للقصيدة العربية القديمة في منظور النقاد القدامى

أثار بناء القصيدة العربية القديمة كثيرا من الإشكالات النصية قديما وحديثا سواء في جانبه الموضوعي أو جانبه الفني، ذلك أن بعض الباحثين المحدثين وصفوا هذا البناء بالتفكك وعدم الوحدة

والانسجام؛ ولهذا وجب تقديم تصور النقاد القدامى للوحدة البنائية للقصيدة العربية القديمة، حتى تنجلي بعض التفاصيل المتعلقة بخصوصية هذا البناء.

إن القصيدة العربية القديمة خضعت في بناء نصيتها لمقاييس خاصة بها، إذ شكلت فيها الأبيات الشعرية وحدات دلالية صغرى مستقلة بذاتها، وقد كان ذلك علامة على التميز بالنسبة للشاعر العربي القديم الذي يستطيع جمع معنى مستقل في بيت واحد، حتى قال ابن رشيق: "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير"[1].

وقد أشار ابن الأثير إلى هذا المنظور أيضا الذي يرى أن استقلال البيت بمعناه من مزايا القول الشعري وقوته، وما دونه عيب وتقصير، يقول بهذا الخصوص: "وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد، وذلك يقع في بيتين من الشعر، أو فصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر"[2].

إننا نفهم من خلال كلام ابن رشيق السابق أن القصيدة العربية القديمة لا تخضع في بنائها الموضوعي العام لنظام واحد، أي استقلال معاني الأبيات بوحدة دلالية، وإنما هناك مسلك آخر في البناء النصي أيضا، وهو ما سماه ابن رشيق بـ"بناء بعض الشعر على بعض"، وهو المقصود عندهم بـ"التضمين"؛ الذي يَعُدُّه ابن رشيق من معايب قول الشعر، لكن ابن الأثير لا يرى في ذلك عيبا ولا تقصيرا، يقول في مسلك التضمين: "وهو عندي غير معيب؛ لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبا، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى؛ لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير"[3].

إن ابن رشيق يؤسس تصوره هذا على النثر الذي لا يختلف عن الشعر إلا بالوزن، ونموذجه في ذلك القرآن الكريم، القائم على ربط السابق باللاحق في بناء نصيته[4]، يقول في هذا الصدد: "والفِقَرُ المسجوعة التي يرتبط بعضها ببعض، قد وردت في القرآن الكريم في مواضع منه، فمن ذلك قوله عز وجل في سورة

---

[1]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: أبو علي الحسن، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط:5، 1981م،261/2.

[2]- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير ضياء الدين أبو الفتح، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر – بيروت، 1420هـ، 324/2.

[3]- المصدر السابق، الجزء نفسه والصفحة نفسها.

[4]- للتوسع في الموضوع ينظر كتب علوم القرآن بصفة عامة وكتب علم التناسب على وجه أخص من ذلك: كتاب " نظم الدرر في تناسب الآيات والسور" لبرهان الدين البقاعي، تحقيق: عبد الرزاق غالب المهدي، الناشر: دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة: 1995م

الصافات: ﴿فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ يَتَسَاءَلُونَ، قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ، يَقُولُ أَإِنَّكَ لَمِنَ الْمُصَدِّقِينَ، أَإِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَامًا أَإِنَّا لَمَدِينُونَ﴾ [الصافات: 50-53]. فهذه الفقر الثلاث الأخيرة مرتبط بعضها ببعض، فلا تفهم كل واحدة منهن إلا بالتي تليها، وهذا كالأبيات الشعرية في ارتباط بعضها ببعض، ولو كان عيبا لما ورد في كتاب الله عز وجل"[1].

وقد اختار مسلك التضمين كثير من الشعراء القدامى في بناء نصوصهم الشعرية، بل كبار فحولهم، "فمن ذلك قول امرئ القيس:[من الطويل][2]

فقلت له لما تمطى بصلبـــــــه ... وأردف أعجازًا وناء بكلكـــــــل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلـــي ... بصبح وما الإصباح منك بأمثـل

الظاهر أن بناء القصيدة العربية القديمة لا يخضع في تكوين وحدته الموضوعية إلى مسلك واحد، وإنما هناك مسالك متعددة، فالشاعر متروك له أن يختار منه ما يناسبه ويخدم غرضه؛ وفي ذلك متسع للقول الشعري والتفنن فيه والإجادة في صناعته.

إن اختيار الشاعر في بناء موضوعه العام مسلكَ التضمين أو استقلالَ البيت بمعناه أو غيره يعد من استراتيجيات الشعراء في بناء المعنى العام للقصيدة؛ فكل شاعر له خطته في نظم قصيدته، وكذلك النقاد كل له توجهاته ومعاييره، فمنهم من استحسن مسلك التضمين، ومنهم من فضل استقلال البيت بمعناه.

ومهما يكن فإن هاتين الاستراتيجيتين النصيتين تتأطران ضمن نظام عام متعارف عليه في الممارسة النصية الشعرية القديمة، وهو اعتبار أن القصيدة العربية القديمة قائمة على الاتصال في بناء موضوعها العام، وأن استقلال البيت بمعناه لا يعني أبدا وجود انفصال بينه وبين الموضوع الرئيس والغرض الأساس، وقد أحسن الحاتمي عندما شبه اتصال القصيدة العربية وتراص بنائها الموضوعي والفني بجسم الإنسان، فـ"القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة، تتخون محاسنه، وتعفى معالم جماله، ووجدت حذاق الشعراء، وأرباب الصناعة من المحدثين، محترسين من مثل هذه الحال، احتراساً يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع الاتصال، ويؤمن الانفصال، وتأتي

[1]- المصدر السابق، 201/3.

[2]- المصدر السابق، 325/3.

القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء"[1].

إن النقاد القدامى يؤكدون أن البناء النصي العام للقصيدة العربية القديمة قائم على نظام متصل غاية الاتصال، لذلك وضعوا معايير ضابطة لقول الشعر بناء على الأعراف التي قررها فحول الشعر في قصائدهم، فصارت بذلك قواعد للاتباع، ومن ثم "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي، تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها، وسلكا جامعا لما تشتت منها"[2].

يبدو إذن أن النقاد القدامى متفقون على أن معيار الاتصال بين أجزاء القصيدة وتعالق معاني أبياتها وترابط بعضها ببعض يعد من معايير قبول الشعر واستحسانه، وعليه فإن القصيدة التي غاب عنها شرط اتصال المعنى العام تعد معيبة وغير خاضعة لأعراف قول الشعر؛ ومن ثم فهي مردودة ومبعدة.

ولم يقف النقاد القدامى عند وضع معايير بناء المعنى في القصيدة العربية القديمة بل ذهبوا إلى رسم معالم عامة للبناء الفني، الذي رأوا فيه المهيع الذي يجب اتباعه وعدم الخروج عنه لتعارف الشعراء عليه، بل كشفوا أيضا الأبعاد النفسية والاجتماعية الثاوية وراء اختيار الشعراء لهذا المنطق الفني في قول الشعر، ونسوق هنا نصا واصفا لابن قتيبة على الرغم من طوله إلا أنه يعلل فيه بدقة بالغة خلفيات اختيار الشعراء العرب لطريقة معينة في بناء قصائدهم، يقول بهذا الخصوص: "إنّ مقصّد القصيد إنّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظّعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبّعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلّقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم،

[1]- حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر، تحقيق: جعفر الكتاني، طبع من لدن وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية، دار الرشاد، 1979م، ص 215.

[2]- عيار الشعر: ابن طباطبا أبو الحسين محمد: شرح وتحقيق: عبد الساتر، دار الكتب العلمية-بيروت، ط:2، 2005م، ص11.

حلال أو حرام. فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النّصب والسّهر، وسرى الليل وحرّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنّه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء، وذمامة التأميل، وقرّر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه للسّماح، وفضّله على الأشباه، وصغّر فى قدره الجزيل"[1].

الظاهر أن القصيدة العربية القديمة كما تناولها النقاد القدامى بالتفصيل تخضع في بنائها النصي العام إلى منطق مضبوط على المستوى الدلالي، والمستوى الفني، وكذلك التداولي؛ فهي من جهة المعنى تمتاز بالاتصال الدلالي الذي تتعالق فيه معاني الأبيات آخذا بعضها بأعناق بعض، مشكلة بذلك وحدة دلالية منسجمة غاية الانسجام، فهي كما قال الحاتمي تشبه في تماسكها جسم الإنسان الذي لا يمكن أن يستقل عضو بنفسه وإلا أحدث عاهة بالجسم؛ فكذلك أبيات القصيدة القديمة التي وإن استقل كل بيت بمعناه فلا يعني ذلك قطعا أن هناك تفككا، بل كل بيت يشكل لبنة من لبنات المعنى العام الذي لا يكتمل البناء النصي بدونه.

أما من الناحية الفنية فهي تتسم بمظاهر فنية محكمة ومتسلسلة تستند في منطقها النصي إلى أبعاد تداولية مؤسسة على مرجعيات نفسية وثقافية واجتماعية تتصل ببيئة المتلقي العربي، ولذلك أكد ابن قتيبة أن تلك المعالم الفنية هي من أعراف قول الشعر وإجادته، ف"الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[2].

يتأكد مما سبق أن القصيدة العربية القديمة قائمة في بنائها النصي على وحدة دلالية منسجمة غاية الانسجام، فهي تسلك في بناء معناها النصي العام استراتيجيات نصية متنوعة. إضافة إلى أنها تخضع إلى معايير فنية وأسلوبية متناغمة، مسندة ببواعث نفسية واجتماعية وتداولية، يستحضرها الشاعر المجيد كي يجعل من قصيدته نصا مقبولا ومستحسنا لدى المتلقين له.

الفصل الثاني: الأغراض الشعرية بنيات نصية دلالية كبرى

قبل التأكيد على كون الأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة يمكن النظر إليها على أنها بنيات نصية دلالية كبرى، لا بد أن نقف أولا مع تحديد مفهوم البنية الكلية كما نُظِرَ إليه في لسانيات النص الحديثة، والتفاصيل المرتبطة به.

---

[1]- الشعر والشعراء: ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث- القاهرة، 1423هـ، ط الثانية، 1/ 75.

[2]- المصدر السابق، 76/1.

إن مفهوم البنية الكلية اقترحه فان ديك لوصف عالم النص ومستوياته اللسانية ومعالمه الدلالية الكبرى، بعد أن عجزت لسانيات الجملة عن وصف النص والإحاطة بمكوناته؛ فما هي إذن البنية الكلية؟

ترى نظريات لسانيات النص الحديثة وتحليل الخطاب أن "لكل خطاب بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب"[1]، فلا يمكن إذن تصور نص/خطاب[2] إلا وهو يحمل في طياته بنية كلية.

لكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو:

ما طبيعة هاته البنية؟

وما تشكلاتها النصية؟

إن طبيعة البنية الكلية للنص ذات سمة دلالية تجريدية، ولكي نفهم أكثر، فلا بد من الإشارة إلى أن لسانيات النص الحديثة ترى أن "نصية النص (Textualité)" تتحقق من خلال عاملين أساسين، هما: التماسك التركيبي الخطي، والانسجام الدلالي التجريدي[3].

---

[1]- لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: خطابي محمد، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، ط:2، 2006م، ص 46.

[2]- هناك من يسوي بين النص والخطاب أحيانا ويجعلهما على درجة واحدة، وذلك عندما يلتقي النص والخطاب في خاصية مشتركة ما، لكن الظاهر أن هناك فروقا لا تنكر بين النص والخطاب، ونسوق بعض الاختلافات الحاصلة بينهما كما وردت عند أحد الباحثين المختصين في هذا المجال، وهو عبد الرحمان بودرع، الذي يقول بهذا الخصوص: "فقد استعمل مصطلح النص في الأدبيات اللسانية تارة مرادفا للخطاب (بوصف الخطاب نصا وظروف إنتاج)، وتارة بوصفه سلسلة جملية مجردة معزولة عن ظروف إنتاجها. فالتعريفات التي ورد علها النص حديثا، كثيرة ومختلفة؛ فبعضها يقصر النص على المنجز كتابة، وبعض آخر يجمع في تعريف النص بين المكتوب والملفوظ، ومنها ما يراعي في التعريف جانب الوظيفة التواصلية، ومنها ما يهتم بعنصر التتابع بين ألفاظ النص، ومنها ما يركز على الوظيفة الدلالية للنص [..] أما مصطلح الخطاب فيشار به إلى كيان لغوي يتعدى الجملة من حيث الحجم، ويلابس خصائص غير لغوية، دلالية وتداولية وسياقية، ويندرج في حيز الإنجاز أكثر من اندراجه في حيز القدرة اللغوية، ويتخذ موضوعا لدرس لساني منفصل يدعى بلسانيات الخطاب أو تحليل الخطاب في مقابل لسانيات الجملة. فيدخل في الخطاب الكلام والمتكلم وبيئة التنزيل وسياقه وأساليب التخاطب". بودرع عبد الرحمان: في لسانيات النص وتحليل الخطاب: نحو قراءة لسانية في البناء النصي للقرآن الكريم، بحث مقدم للمؤتمر الدولي لتطوير الدراسات القرآنية 2013/02/16م، الجهة المكلفة: المملكة العربية السعودية وزارة التعليم العالي جامعة الملك سعود كرسي القرآن الكريم وعلومه، ص16-17.

[3]- ترى لسانيات النص الحديثة أن النصوص تحقق نصيتها من خلال شروط نصية محددة، ويشكل مفهوما التماسك والانسجام في اللسانيات النصية الحديثة أبرز المعايير النصية السبع التي حددها دي بوغراند في كتابه "النص والخطاب والإجراء" ترجمة تمام حسان، فهما من المفاهيم الأساسية التي تعمل على تحقيق "نصية" النص، ذلك أنه إذا فقد شرط التماسك والانسجام يفقد النص نصيته، ونكون إذ ذاك أمام لا نص، يقول خطابي في هذا الخصوص: "يحتل اتساق النص وانسجامه موقعا مركزيا في الأبحاث والدراسات التي تتدرج في مجالات تحليل الخطاب، ولسانيات النص، ونحو النص، وعلم النص، حتى إننا لا نكاد نجد مؤلفا، ينتمي إلى هذه المجالات، خاليا من هذين المفهومين(أومن أحدهما)، أو من المفاهيم المرتبطة بهما كالترابط والتعالق وما شاكلهما". لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب: محمد خطابي، (الدار البيضاء - المركز الثقافي العربي 2006م)، ص5.

والمعايير النصية السبع كما حددها دي بوجراند إضافة إلى معيار التماسك (التركيبي)، والانسجام (الدلالي)، هي: القصدية: (وصول المتكلم الى غاية) والمقبولية: (أن يجد النص لدى المتلقي قبولا ما حيث هو نص متماسك)، ورعاية الموقف:(العوامل التي تجعل من النص مرتبط بموقف) والتناص: (يتضمن العلاقة بين نص ونصوص أخرى مرتبطة به) والإعلامية: (الإخبار)". روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسن، عالم الكتب القاهرة، الطبعة الأولى 1998م، ص.103-105.

فعامل التماسك يعمل على جعل جمل النص تترابط تركيبيا في مستواها اللساني السطحي، و "بما أن المقصود هنا هو التماسك بين جمل تتعاقب في داخل التتابع، فإننا نستطيع أن نتكلم عن (تماسك خطي)"[1].

يشير مفهوم التماسك إلى: "الأدوات الكلامية التي تسوس العلاقات المتبادلة بين التراكيب الضمن جملية أو بين الجمل، لا سيما الاستبدالات التركيبية التي تحافظ على هوية المرجع، ولكنها تحافظ أيضا على التوازي، وعلى التكرار أو الحشو"[2].

أما مفهوم الانسجام فهو "لا يتعلق بمستوى التحقق اللساني، ولكنه يتعلق بالأحرى بتصور المتصورات التي تنظم العالم النصي بوصفه متتالية تتقدم نحو نهاية (آدام 1989). يضمن الانسجام التتابع والاندماج التدريجي للمعاني حول (موضوع للكلام). وهذا يفترض قبولا متبادلا للمتصورات التي تحدد صورة عالم النص المصمم بوصفه بناء عقليا. ويمكن للروابط بين المتصورات أن تكون من طبيعة مختلفة: سببية، غائية، قياسية، إلى آخره. ويبدو من جهة أخرى أن العلاقات بين المتصورات لا تنشطها دائما التعابير اللسانية الفوقية، ولكنها تستلزم دائما اللجوء إلى الاستدلال"[3].

إن "نصية" النص تتحقق بالضرورة عبر تضافر مستويات لسانية تركيبية سطحية، وأخرى نصية دلالية عميقة[4].

لكن الأهم في هذا الصدد هو التأكيد على أن البنية الكلية للنص ذات طبيعة دلالية؛ تستمد وجودها وكينونتها من وحدات النص اللسانية التركيبية، وقضاياه الدلالية؛ إذ "إن المعيار الأكثر أهمية لتحديد وحدة النص هذه، إنما يخص (مضمونها): يجب على النص، بقول آخر، أن يكون (متماسكا) لكي يشكل وحدة"[5].

ومن ثم فإنه وبكل بساطة أن البنية الدلالية الكلية للنص ليست سوى اسما آخر لمضمون النص، يقول فان دايكك في سياقه حديثه عن البنية الكلية: "وإن المتصور النظري الذي سنستعمله لوصف هذا

---

[1]- النص بنى ووظائف، مقال ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص: فان ديك، إعداد وترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء، ط:1، ص 157.

[2]- جان ماري سشايفر: النص، مقال ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، ص 132.

[3]- المرجع السابق، ص 133.

[4]- ينظر إلى النص في لسانيات النص الحديثة على أنه مكون من مستويين: مستوى سطحي ظاهري متمثل في الجمل التركيبية النحوية، ومستوى عميق مجرد تمثله القضايا الدلالية الجزئية والبنية الدلالية الكلية. وقد استمد هذان المفهومان في أصلهما من اللسانيات التوليدية التحويلية، التي ترى أن للجملة مستويين: مستوى البنية العميقة، ومستوى البنية السطحية.

[5]- النص بنى ووظائف، مقال ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص: فان ديك، ص 145.

المعنى الإجمالي، أي موضوع النص، هو البنية الكبرى (الدلالية)"[1].

إن البنية الدلالية الكلية للنص تتكون من: قضايا دلالية صغرى متعالقة عبر آليات منطقية: سببية، وغائية، وقياسية، هي التي تعمل على تحقيق الانسجام الدلالي الكلي للنص في مستواه التجريدي العميق. وأيضا من: جمل تركيبية مترابطة عبر آليات نحوية تحقق للنص تماسكه التركيبي السطحي.

وعلى هذا فإن وحدة النص الدلالية الكلية ومضمونه الإجمالي العام ونصيته تتحقق من خلال تعالق قضايا دلالية صغرى وترابطات جملية تركيبية متساندة، إذ "تربط جمل النص البنية الكبرى بالقضايا المعبر عنها بواسطة ما نسميه (الضوابط الكبرى). وتحدد هذه الأمور الأكثر جوهرية إذن بعض التفاصيل وتختزل في النتيجة معلومة النص إلى الجوهري منها"[2].

وللإمساك بالبنية الدلالية الكلية للنص يقترح فان ديك بعض الخطوات العملية التي سماها بـ"الضوابط الكبرى"؛ وهي الانتخاب والتعميم والبناء. فالانتخاب يعني: "حذف في تتابع القضايا التي لا تعد شروطا لتأويل قضايا تالية في النص"[3]. أما التعميم، فيقصد به: "تعويض تتابع من القضايا بقضية تستلزمها كل قضية من قضايا التتابع"[4]، وأخيرا البناء، ويعني: "تعويض تتابع من القضايا بقضية تحيل إجمالا إلى الحدث نفسه الذي تحيل إليه قضايا التتابع في مجموعها"[5].

الظاهر إذن أن لسانيات النص تنطلق من مسلمة مفادها أن لكل نص بنية دلالية كلية تشكل مدار الكلام ومضمونه العام، وتتكون تلك البنية من قضايا دلالية صغرى مترابطة فيما بينها، ويمكن الوصول إلى تلك البنية الدلالية الكلية عبر ضوابط كبرى ذات طبيعة اختزالية وانتقائية على ما يبدو.

وبالعودة إلى التصورات النقدية التي قدمها النقاد القدامى للقصيدة العربية القديمة ولبنائها الموضوعي والفني ولعالمها النصي بشكل عام، فإننا نجد أن معالم القصيدة العربية القديمة بالشكل الذي عالجها النقاد القدامى هي على درجة كبيرة من احترام المعايير النصية وشروط بناء الخطاب؛ سواء التي اتخذت استراتيجية التضمين أو التي سلكت استراتيجية استقلال البيت بمعناه، فإنه يمكن النظر إلى تلك المعاني المستقلة على أنها وحدات دلالية صغرى مترابطة غاية الترابط عبر مبدأي التماسك والانسجام كما أكد ذلك جل النقاد، فهي تسير في اتجاه تحقيق هدف واحد هو بناء المعنى العام وخدمة الغرض الشعري الأكبر.

---

[1]- النص بنى ووظائف، مقال ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص: فان ديك، ص159.

[2]- المرجع السابق، ص 160.

[3]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص61.

[5]- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

ومن ثم يمكن القول إن القصيدة العربية القديمة تشكل نموذجا نصيا يحتذى، ليست لكونها تستجيب للمعايير النصية وفقط بل لأنها تتخذ في بناء نصيتها على استراتيجيات نصية متعددة؛ ذلك أنه قد تقرر أن كل النصوص لا تَتَحقق وحدتها الدلالية على وجه الكلية إلا من خلال ترابط قضاياها الدلالية الصغرى وجملها التركيبية، عبر تعالقات لسانية وأخرى منطقية؛ وهذا يعني أن وحدة النص ليست شيئا غامضا وهلاميا وإنما هي واقع يمكن تلمسه والتحقق منه عبر ضوابط كبرى محكمة كما أكد ذلك فان ديك.

وإذا كان الغرض الشعري الأساس في القصيدة العربية القديمة هو المقصود بحد ذاته والقطب الذي تدور عليه رحى القصيدة، فإنه بذلك يشكل البنية الدلالية الكلية الذي تترابط من خلاله كل مكونات القصيدة، سواء الدلالية أو التركيبية أو الأسلوبية؛ فهي تتضافر مجتمعة كي تخدم بنية الغرض الشعري العام وموضوعه الخاص.

ومن هنا يتقرر أنه يمكن عد الأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة بأنها بنيات دلالية كلية؛ ذلك أن الأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة هي الغاية الكبرى التي يهدف الشاعر إلى إبرازها وتأكيدها في قوله الشعري وممارساته النصية، سواء أكانت الغاية هي المدح أو الهجاء أو الفخر أو الغزل أو الرثاء أو غيرها؛ لكون القصيدة العربية تنظر إلى باقي المكونات في المقدمات التمهيدية الطللية على أنها معاني عُرفية وطرق فنية تابعة، غايتها خدمة الهدف الأكبر والمعنى الأعم وهو الغرض الشعري العام وموضوعه الخاص. فكيف جاز القول لبعض الباحثين المحدثين أن يصفوا هذا النص الأصيل والمسؤول بأنه ذو معاني مفككة؟ بل كان عليهم أن يتساءلوا عن: كيف أمكن للشاعر العربي أن يشكل موضوعه الشعري من معاني مشتتة؟ ثم كيف استطاع الشاعر إقناع ممدوحه بمعاني متفككة؟

إننا نعتبر أن القول بتفكك معاني القصيدة العربية القديمة حكم متسرع وقصور في النظر، ذلك أن المتلقي العربي هو الأولى بهذا الحكم من غيره، إذ لو ساغ لأحد أن يقول بذلك لكان هو الأحق والأجدر به. ومعلوم أن "المقبولية"[1] في لسانيات النص الحديثة شرط من شروط النصية كما حددها دي بوجراند، وهي: (أن يجد النص لدى المتلقي قبولا من حيث هو نص متماسك).

ومن ثم يمكن عد هذا القول متجاوزا من عدة زوايا، سواء أنظرنا إليه من وجهة نظر النقاد العرب القدامى أو من جانب لسانيات النص الحديثة وتحليل الخطاب أو من زاوية سياق التلقي الثقافي للقصيدة العربية القديمة.

[1]- النص والخطاب والإجراء: روبرت دي بوجراند، ترجمة تمام حسن، عالم الكتب القاهرة، الطبعة الأولى 1998م، ص 104.

الفصل الثالث: مساوقة البنى النصية للأغراض الشعرية

لقد تبين مما سبق أن القصيدة العربية القديمة مكتملة البنيان؛ فقد توافرت فيها شروطُ النصية التي تجعل من النص نصا مقبولا تركيبيا ودلاليا وثقافيا، ذلك أنها جاءت متماسكة غاية التماسك على مستوى البنية اللسانية السطحية، ومنسجمة غاية الانسجام على مستوى البنية الدلالية العميقة، بل الأمر تعدى ذلك إلى فرز قيم نصية جديرة بالاهتمام والبحث، فقد لاحظنا أثناء قراءتنا للقصائد العربية القديمة أنها تختص في بنيتها النصية عامة بالتساوق بين الأغراض الشعرية وبين الضمائر النحوية.

فما هي عناصر هذا التساوق النصي؟ وما تجلياته النصية؟

تقتضي الضرورة أن نبدأ أولا بتحديد مفهوم المساوقة في اللغة، ثم بعد ذلك أن ننتقل إلى رصد تجلياته النصية في القصيدة العربية القديمة.

1. تحديد مفهوم المُساوَقة

تعني المساوقة في اللغة "المتابعة"؛ فـ"انساقت وتساوقت الإبل تساوقا إذا تتابعت، وكذلك تقاودت فهي متقاودة ومتساوقة [..] والمساوقة: المتابعة كأن بعضها يسوق بعضا..."[1]

وبناء على ما يفيده مفهوم المساوقة في اللغة من معنى "التتابع"، فإننا قد وجدنا أيضا أن البناء النصي للقصيدة العربية القديمة يقوم أيضا على أساس التساوق النصي.

فقد لاحظنا أن هناك نوعا من التقابل النصي التناسبي بين البنى اللسانية التركيبية (الضمائر)، وبين الغرض الشعري في القصيدة العربية القديمة، فهما يسيران في خط متواز ومتتابع، ذلك أن نوع الغرض الشعري في القصيدة العربية القديمة هو الذي يقتضي وجود نوع الضمير أيضا الذي سيعبر عنه، وكأن أحدهما يستدعي الآخر ويسوقه، مما يعني أن بين البنية التركيبية والدلالية في القصيدة العربية القديمة نوعا من التلازم.

و"التلازم" من معاني "المساوقة" في العرف الفقهي، إذ الـمُسَاوقة عندهم في باب المعاملات "عبارة عن التلازم بين الشيئين بحيث لا يتخلَّفُ أحدهما الآخر"[2].

وستظهر معالم هذا التساوق النصي الحاصل بين الأغراض الشعرية بكونها بنيات دلالية كبرى، والضمائر النحوية بوصفها بنيات تركيبية في القصيدة العربية القديمة؛ من خلال عرض نماذج شعرية مختارة من قصائد أحمد أبو الطيب المتنبي، وذلك حتى تنجلي تفاصيل هذا التساوق النصي في القصيدة العربية القديمة على نحو واضح، عبر التركيز على الضمائر.

---

[1]- لسان العرب: ابن منظور أبو الفضل محمد بن مكرم، دار صادر– بيروت، ط:3، 1414هـ، 166/10.

[2]- التعريفات الفقهية: عميم الإحسان المجددي البركتي محمد، دار الكتب العلمية، ط:1، 2003م، ص 203.

2. مساوقة الضمائر النحوية للأغراض الشعرية

كيف تتساوق الضمائر إذن بعدها بنيات نصية لسانية ذات طبيعة تركيبية رابطة، مع الأغراض الشعرية ذات الصبغة النصية الدلالية؟ ثم كيف تعمل على توجيه الأغراض الشعرية والارتباط بها والتفاعل معها؟

ترى لسانيات النص الحديثة في بعض تحديداتها للنص بأنه "تتابع متماسك من الجمل، غير أن هذا لا يعني أن الجملة كما كان الحال من قبل، ينظر إليها على أنها "معلم رئيس" في تدرج وحدات لغوية، أي تعدد وحدة بناء النص".[1] وعرف أيضا بأنه "سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية"[2]؛ فالنص إذن هو عبارة عن جمل متتالية ومتسلسلة ومترابطة غاية الترابط، والضمائر من الأدوات اللسانية التركيبية الأساسية التي تعمل على تماسك تلك الجمل وترابطها النصي.

إن الضمائر تعد من الروابط النصية اللسانية ذات الوظائف التركيبية والدلالية، إذ من خلالها تحقق النصوص نصيتها؛ فهي من جهة تقوم بوظيفة الربط التركيبي بين الجمل، بحيث تعمل على تماسك النص في مستواه السطحي، وفي الآن ذاته تعمل على تأدية وظائف دلالية من قبيل الاختصار والتكثيف الدلالي وتفادي التكرار والاتصال الموضوعي على مستوى البنية الدلالية العميقة، وربط النص بسياقه الخارجي.

ومن ثم فإن الضمائر من البنيات النصية المهمة التي تعمل على تماسك النص في مستواه اللساني السطحي، وأيضا تعمل على انسجام النص في مستواه الدلالي العميق؛ فهي تؤدي وظيفة مزدوجة داخل النصوص؛ لكونها ذات صبغة تركيبية رابطة، وأخرى دلالية اتصالية من خلال مبدإ التوافق في الإحالة بين المحيل والمحال عليه[3].

وقد أولى النقاد العرب القدامى عناية خاصة بالضمائر وذلك لارتباطها الوثيق بالأغراض الشعرية، فقد نظر إليها هؤلاء النقاد بأنها ذلك الأساس النصي المساوق والموجه والمتفاعل مع الأغراض الشعرية.

---

[1]- كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص ترجمة سعيد بحيري، مؤسسة المختار –القاهرة، ط.2، 2010م، ص 31.

[2]- "النص"، مقال ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص: جان ماري سشايفر، ص119.

وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم النص في لسانيات النص الحديثة لم يستقر بعد على تعريف واضح ومحدد بشكل نهائي، إذ كلما توسع مجال البحث النصي إلا وأقحمت معطيات جديدة في تحديد مفهوم النص، آخرها عد النص وحدة لسانية تواصلية بعد أن انفتح مجال البحث النصي على مجال التداوليات، كما نرى ذلك في تعريف جان ماري سشايفر، الذي يقول بهذا الصدد: "إنه لمن النادر أن يكون مفهوم النص المستعمل بشكل واسع في إطار اللسانيات والدراسات الأدبية قد حدد بشكل واضح : إن بعضها يحدد تطبيقه على الخطاب المكتوب، بل على العمل الأدبي، وبعضها الآخر يرى فيه مرادف للخطاب. وأخيرا، فإن بعضها يعطيه توسعا سيميائيا منتقلا فيتكلم عن نص فيلمي، وعن نص موسيقي، إلى آخره" المرجع السابق، ص119.

[3]- انظر: النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي: فان دايك، ترجمة، عبد القادر قنيني، دار: أفريقيا الشرق -الدار البيضاء، 2000م، ص206.

وسننطلق في تحليل مظهر المساوقة النصي للضمائر من قول عبد الصمد بن المعذل في تأصيله للأغراض الشعرية في القصدية العربية القديمة، فقد نقل عنه ابن رشيق في العمدة ما يأتي: "الشعر كله في ثلاث لفظات، وليس كل إنسان يحسن تأليفها: فإذا مدحت قلت أنت، وإذا هجوت قلت لست، وإذا رثيت قلت كنت"[1].

فابن المعذل يرى أن فلسفة الأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة موجهة في مجملها على أساس الضمائر، فكل ضمير يساوق نصيا وشعريا غرضا معينا؛ فالمدح يساوقه ضمير المخاطَب الحاضر، والفخر يساوقه ضمير المتكلم الحاضر، والرثاء يساوقه ضمير الغائب.

إن فلسفة الأغراض الشعرية إذن مرتبطة بالضمائر ارتباطا نصيا وظيفيا في القصيدة العربية القديمة؛ ذلك أننا نجد قصائد المدح تلجأ إلى اعتماد ضمير المخاطَب أساسا لتأدية غرضها، ونجد هذا في قصائد أبي الطيب المتنبي بكثرة، فقال يمدح سيف الدولة ويهنئه بعيد الأضحى في قصيدته الشهيرة "لكل امرئ من دهره ما تعودا"[2] [من الطويل] :

هنيئاً لكَ العيدُ الذي أنت عيـــدُه ** وعيدٌ لمنَ سمَّى وضَحَّى وَعَيَّـــدا

ولا زالت الأعياد لُبْسَك بعـــــده ** تسلِّم مَخْروقا وتُعْطَى مجَـــددا

فذا اليوم في الأيام مثلك في الـورى ** كما كنت فيهم أوْحَدا كان أوْحَـدا

هو الجَدّ حتى تفضل العينُ أختَهـا ** وحتى يكون اليوم لليوم سيـــدا

فيا عجبا من دَائلٍ أنت سيفـــــه ** أما يتوقى شفرتيْ ما تقلـــــدا

رأيتك محض الحِلْم في محض قدرة ** ولو شئت كان الحِلْم منك المهنـدا

وما قتَلَ الأحرارَكالعفو عنهـــــم ** ومن لك بالحر الذي يحفظ اليـدا

إذا أنت أكرمت الكريم ملكتـــــه ** وإن أنت أكرمت اللئيم تمـــــردا

عندما ننعم النظر جيدا في هذه الأبيات الشعرية نجد معانيها تحوم حول موضوع واحد وهو وصف سيف الدولة بالخلل الحميدة والمكارم العالية والقيم الجليلة التي جاءت في سياق التهنئة بعيد الأضحى، وقد شكل فيها ضمير المخاطَب أساسا نصيا فاعلا في بناء خطاب القصيدة وتوجيهه.

---

[1]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق أبو علي الحسن، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل-بيروت، ط:5، 1981م، 123/1.

[2]- الديوان: أبو الطيبي المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر-بيروت الطبعة 1983م، ص 372.

لقد استغرق الضمير جل الأبيات السابقة، بل أحيانا نجده يتكرر أكثر من خمس مرات في البيت الواحد كما في البيت الأخير(أنت-أكرمت-ملكته-أنت-أكرمت). كما نلاحظ أن الضمير برز في أشكال مختلفة ضمن أبيات القصيدة، فقد ظهر في شكل صيغة الضمير المنفصل أنت (أربع مرات) وتارة أخرى ورد في شكل الضمير المتصل من خلال كاف الخطاب(لك-لبسك-مثلك-رأيتك-لك) أو التاء المتحركة (كنت-شئيت-أكرمت-ملكت-أكرمت).

إن ضمير المخاطَب على ما يبدو يشكل سمة نصية خالصة في قصائد المدح، فلا تكاد تجد قصيدة يمتدح فيها أبو الطيب ممدوحه دون أن يلجأ إلى ضمير المخاطَب أو يخلص إليه أو يعتمده، لهذا نجده يتكرر في جميع قصائد المدح عند أبي الطيب، كما عند غيره من الشعراء القدامى، ولا داعي لاستحضار كثرة النماذج، فالأثر يدل على المسير.

كل هذا يؤكد أن هناك نوعا من التساوق النصي بين ضمير المخاطب بعده بنية نصية تركيبية نحوية، وبين غرض المدح بعده معنى نصيا إجماليا عاما. ومن ثم يمكن تسمية ضمير المخاطَب بضمير المدح جوازا؛ لكونه يناسب مقصد الخطاب الشعري الواجب تحقيقه في قصائد المدح.

وهذا ينطبق أيضا على غرض الفخر الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بضمير المتكلم، فقد وجدنا الشاعر العربي القديم وهو يريد أن يتغنى بمفاخر الذات أو القبيلة في القصيدة العربية القديمة يعمد في تأدية غرضه إلى ضمير المتكلم المعبر عنه بـ"أنا" الفردية أو "نحن" الجماعية، وقد ورد هذا كثيرا على لسان أبي الطيب المتنبي في شعره، الذي قلما تخلو قصيدة من قصائده دون الإشارة إلى مفاخره الذاتية، يقول في قصيدته العتابية لسيف الدولة "واحر قلباه"[من البسيط][1].

سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنـــا ** بأنني خير من تسعى به قـــــــدم

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبـــــي ** وأسمعت كلماتي من به صمـــــم

أنام ملء جفوني عن شواردهـــــا ** ويسهر الخلق جراها ويختصـــــم

الخيل والليل والبيداء تعرفنـــــي ** والسيف والرمح والقرطاس والقلم

صحبت في الفلوات الوحش منفردا ** حتى تعجب مني القور والأكـــــم

ما أبعد العيب والنقصان من شرفي ** أنا الثريا وذان الشيب والهـــــرم

[1]- الديوان: أبو الطيبي المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر-بيروت الطبعة 1983م، ص331.

على الرغم من أن القصيدة ليست خالصة في الفخر وإنما هي عتابية من لدن المتنبي لسيف الدولة بسبب الإصغاء الذي أبداه لحساده[1]، إلا أن هذا العتاب كان لا بد أن تتخلله أبيات في الفخر -كما هو معهود في شعره- إذ حاول المتنبي أن يشير فيها إلى مفاخره التي يمتاز بها عن غيره من الشعراء الآخرين، ولهذا نجد الأبيات السابقة قد استندت إلى ضمير المتكلم، إذ لا يخلو منها بيت دون الاعتماد على ضمير المتكلم، بل أحيانا يتكرر الضمير المتكلم ثلاث مرات في البيت الواحد، كما نجد ذلك في البيت الثاني (أنا – أدبي-كلماتي).

وقد برز ضمير المتكلم في صور متعددة إذ نجد الشاعر يوظف ضمير المتكلم المنفصل (أنا) مرتين، كما وظف ضمير المتكلم المتصل المتمثل في ياء المتكلم (بأنني-أدبي –كلماتي-جفوني-تعرفني-شرفي).

يبدو إذن أنه لا مفر للشاعر وهو يريد أن يبرز محاسنه الذاتية أو الجماعية ويتغنى بها سواء الأدبية منها أو الخلقية أو غيرها أن يلجأ في ذلك إلى ضمير المتكلم بأشكاله المختلفة، ومن ثم يتأكد التساوق النصي القائم بين ضمير المتكلم وبين غرض الفخر، ولا نتصور قيام غرض الفخر دون اللجوء إلى توظيف ضمير المتكلم، وهذا ما نلاحظه في كل قصائد الفخر، لهذا يمكن تسميته ارتباطا بالقصيدة العربية القديمة وأغراضها بضمير الفخر.

إن الضمائر يمكنها أن تشكل حدا فاصلا بين الأغراض الشعرية، بحيث من خلالها يمكننا أن نفرق بين غرض المدح والفخر اللذين بينهما تداخل كما يرى ابن رشيق، فـ"الافتخار هو المدح نفسه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار العمدة)"[2].

فإسناد الشاعر القيم الحميدة لنفسه أو لجماعته باستعمال ضمير المتكلم الفردي أو الجماعي يجعل من قصيدته تتجه نحو غرض الفخر، أما إذا وظف ضمير المخاطب فأسند بذلك المكارم العالية إلى غيره فإنه يجعل من قصيدته تتجه نحو غرض المدح، وهذا يدل على التساوق النصي القائم بين الضمائر والأغراض الشعرية في القصيدة العربية القديمة.

والأمر نفسه ينطبق على غرض الرثاء إذ شكل ضمير الغائب البناء النصي المناسب الذي يوظفه الشاعر في التعبير عن المكارم التي كان يتحلى بها المحبوب/المفقود في حياته، ونجد أمثلة كثيرة لها في شعر

---

[1]- يقول شوق ضيف في سياق القصيدة: "وعاتب سيف الدولة حين فاض به الكيل بقصيدته:

واحرَّقلباه ممن قلبُه شَبِمُ .. ومن بجسمي وحالي عنده سقم

وهي تصور مأساته في أميره فهو يستمع إلى ما يقوله الحساد والخصوم ويصدقهم فيما يقولون، ويعاوده تشاؤمه القديم وحقده على الزمن والأحياء، ويضطر اضطرارًا، وقد أحس الخطر على حياته أن يفر مع أسرته خفية من حلب إلى دمشق سنة 346هـ". الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف أحمد. دار المعارف -مصر، ط: 12، ص 307.

[2]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق أبو علي الحسن، 143/2.

المتنبي، كما جاء في رثائه لأخت سيف الدولة، يقول في قصيدته الشهيرة "غير أنثى العقل والحسب" [من البسيط][1].

وهمها في العلى والمجد ناشئـــة ** وهم أترابها في اللهو واللعـــــب

يعلمنَ حين تُحيَّا حسنَ مبسمِهـا ** وليس يعلم إلا الله بالشنـــــب

مسرة في قلوب الطيب مفرقهـــا ** وحسرة في قلوب البيض واليَلَـــبِ

إذا رأى ورآها رأس لابســـــه ** رأى المقانع أعلى منه في الرتـــب

وإن تكن خلقت أنثى لقد خلقـت ** كريمة غير أنثى العقل والحســـب

وإن تكن تغلب الغلباء عنصرهـا ** فإن في الخمر معنى ليس في العنـب

يبدو أن ما ذكره ابن المعذل من كون ضمير الغائب مخصوص بالرثاء قد لامس فيه الصواب؛ لكون الرثاء يكون لمن غاب عنا وودعنا لغير رجعة، ومن ثم فليس هناك ضمير أحق وأولى بالتعبير عن مناقبه غير ضمير الغائب الذي يناسب ويساوق الحال والمآل، ولذلك نجد المتنبي وهو يرثي أخت سيف الدولة قد وظفه بكثرة، إذ لا يتخلف ضمير الغائب عن بيت من الأبيات السابقة، وذلك إما باعتماد الضمير المتصل الغائب الهاء(همها-مبسمها-مفرقها-رآها-عنصرها)، وإما باعتماد ضمير الغائب المستتر في قوله: (خلقت-خلقت). وهذا يدل على أن هناك تساوقا واضحا بين ضمير الغائب وغرض الرثاء، إذ ليس هناك ضمير أنسب في التعبير عن مكارم الغائبين عن دنيانا من استعمال ضمير الغائب الذي هو أولى نصيا في الاعتماد من غيره.

يتأكد مما سبق أن المساوقة بين الأغراض الشعرية والبنى النصية مظهر نصي متحقق في كل القصائد العربية القديمة، خصوصا فيما يخص غرض المدح والرثاء والفخر؛ إذ لا يمكن أن يُؤدَّى غرض الفخر دون اللجوء إلى توظيف ضمير المتكلم، ولا غرض الرثاء دون اللجوء إلى ضمير الغائب، ولا غرض المدح دون اعتماد ضمير المخاطب.

لكن الشاعر العربي وهو يبني نصه الشعري يلجأ أحيانا إلى توظيف ضمير الغائب عند المدح، ويحدث ذلك في الغالب عندما لا يكون غرض القصيدة الأساس هو المدح، بحيث يكون المدح أبياتا عابرة فقط كما نجد ذلك عند المتنبي في بعض قصائده العتابية كما في قصيدته "واحر قلباه"[2].

---

[1]- الديوان: أبو الطيبي المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر-بيروت الطبعة 1983م،ص 434.

[2]- المتنبي: الديوان، ص371.

وقد يحدث أن يكون غرض القصيدة المدح إلا أن الشاعر يوظف ضمير الغائب، لكن ذلك لا يتجاوز بعض الأبيات في المقدمة، إذ سرعان ما يتخلى عنه الشاعر في القصيدة الواحدة فيعدل عنه إلى ضمير المخاطب الذي يشكل الأساس اللساني الأكيد في التعبير عن غرض المدح كما في قصيدة المتنبي "أنا الغريق فما خوفي من البلل"[1].

وكأن الشاعر بذلك يعود إلى الأصل الأصيل والأسلوب الأفضل، والطريق الأمثل؛ ومن ثم فإن هذا العدول بالضمير الذي نعده رجوعا إلى الأصل يؤكد أن القاعدة في الممارسة النصية الشعرية القديمة هي أن يؤدى غرض الفخر بالاستناد إلى ضمير المخاطب وما دونه فهو عدول لأغراض شعرية فقط ليس إلا، وأن المعتبر هو ما دأب عليه الشعراء في اختياراتهم النصية القائمة على التساوق بين ضمير المخاطب وغرض المدح، وضمير المتكلم وغرض الفخر، وضمير الغائب وغرض الرثاء، شأنه في ذلك شأن البلاغة في مبحث "الخروج عن مقتضى الظاهر".

الخاتمة:

نخلص إلى أن القصيدة العربية القديمة نص معطاء تتجدد معطياته بتجدد آليات البحث ومناهجها، إنها معين ثقافي ونصي لا ينضب، فكلما توسلنا بطرق مختلفة وأساليب متنوعة ووسعنا مدارك الفهم إلا وأمدتنا بمعاني وقيم جديدة.

وهذا ما جعلنا نتوسل ما أمكن ببعض معطيات لسانيات النص الحديثة في فهم القصدية العربية القديمة بحثا عن مكامنها العميقة، فتبين أنها نص يحمل في طياته التركيبية والدلالية بعض الخصوصية النصية التي يفارق بها غيره، فهي نص من سماته التنوع في البناء الموضوعي، والتفنن في الاختيار الأسلوبي، والاتصال في الهرم الدلالي.

وكل هذا جعل من القصيدة العربية القديمة نصا يتسم بفرادة نصية تمثلت في التناسب الحاصل بين المظاهر النصية اللسانية وبين القضايا النصية الدلالية، مما جعل منها نصا مثيرا للاهتمام كثيرا ما يجعلنا في لحظة من الانبهار أمام معطياته التي تبرز من حين إلى آخر.

وإذا كانت المساوقة سمة نصية متحققة في القصيدة العربية القديمة على المستوى التركيبي وتحديدا الضمائر فإننا نعتقد جازمين أن المساوقة النصية تكمن في كل المستويات النصية، ليست فقط التركيبية منها، بل حتى الصوتية والصرفية والمعجمية والتداولية وغيرها، وأن ما تحتاجه هو البحث والتنقيب عن مكامن وتجليات هذه المساوقة.

---

[1]- المتنبي: الديوان ، ص336.

وعلى هذا فإننا نطمح أن ننتقل بمفهوم "المساوقة" القائم على التوازي والتناسب النصي من كونه مظهرا نصيا إلى أن يصبح مقوما تحليليا عاما يشمل كل المستويات النصية الصغرى والكبرى، السطحية والعميقة، كما هو صنيع علماء القرآن بعلم التناسب الذين جعلوا منه أساسا لفهم الوحدة الدلالية الكبرى للنص القرآني، إضافة إلى كونه صارا مرجعا لفهم متشابه اللفظ القرآني كما فعل ابن الزبير الغرناطي، في كتابه "ملاك التأويل".

✓ المصادروالمراجع:

- ابن الأثير ضياء الدين أبو الفتح: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر – بيروت، 1420هـ.
- ابن رشيق أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل-بيروت، ط:5، 1981م.
- ابن طباطبا أبو الحسين محمد: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عبد الساتر، دار الكتب العلمية-بيروت، ط:2، 2005م.

ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر ، دار الحديث- القاهرة، 1423هـ، ط الثانية.

- ابن منظور أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر– بيروت، ط:3، 1414هـ.
- أبو الطيبي المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر-بيروت الطبعة 1983م.
- بودرع عبد الرحمان: في لسانيات النص وتحليل الخطاب: نحو قراءة لسانية في البناء النصي للقرآن الكريم، بحث مقدم للمؤتمر الدولي لتطوير الدراسات القرآنية 2013/02/16م، الجهة المكلفة: المملكة العربية السعودية وزراة التعليم العالي جامعة الملك سعود كرسي القرآن الكريم وعلومه.
- تون آ. فان دايك: النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة، عبد القادر قنيني، دار: أفريقيا الشرق -الدار البيضاء، 2000م.
- جان ماري سشايفر: "النص"، مقال ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، إعداد وترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء، ط:1.
- الحاتمي أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر" حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، طبع من لدن وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية، دار الرشاد، 1979م.
- خطابي محمد: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، (الدار البيضاء - المركز الثقافي العربي 2006م.

روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسن، عالم الكتب القاهرة، الطبعة الأولى 1998م.

- شوقي ضيف أحمد. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف -مصر، ط: 12.
- عميم الإحسان المجددي البركتي محمد: التعريفات الفقهية، دار الكتب العلمية، ط:1، 2003م.

- فان ديك: النص بنى ووظائف، مقال ضمن كتاب العلاماتية وعلم النص، إعداد وترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء، ط:1.
- كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص ترجمة سعيد بحيري، مؤسسة المختار - القاهرة، ط.2، 2010م.

المحور الثالث:

الخطاب بين الحجاج والتواصل

الشعر العربي الحديث من منظور بلاغة الحجاج
دراسة في قصيدة "عابرون في كلام عابر" لمحمود درويش

د. عزيز أوسو*

تقديم

يعتبر الحديث عن ثنائية البلاغة والشعر هو حديث عن مجالين يستدعي بعضهما البعض؛ ما دام أن الشعر يمتح مادته من المقومات البلاغية (الصور الشعرية، المحسنات البديعية، التصوير والتخييل.. إلخ)، وكانت البلاغة تهتم بالخصائص الفنية والجمالية التي يتشكَّل منها القول الشعري. ويعدُّ هذا المنطلق النقدي عمود الدراسات النقدية العربية القديمة بمختلف مساراتها وتوجهاتها. وإن التمحيص في علاقة البلاغة بالشعر في النقد العربي المعاصر يقتضي الإشارة إلى أن البلاغة أضحت جديدة وموسَّعة؛ بمعنى أنها جدَّدت في آليات اشتغالها، ووسَّعت من موضوعها؛ لأنها صارت نظرية في تحليل كل الخطابات الاحتمالية الهادفة إلى تحقيق التأثير. وعليه، لم تعد تنظر إلى الشعر بأنه خطاب تخييلي؛ لأن الشعر الحديث لم يظل تعبيراً عن القبيلة أو الذات فحسب بل أصبح يُعبِّر عن رؤية تتطلع إلى المستقبل، من أجل تجاوز الوعي الكائن إلى الوعي الممكن؛ أي سعي الشعراء المحدثين إلى تقديم رؤية جديدة لعالم تنسجم فيه الذات مع الموروث الإنساني الذي يعلي من قيمتها. ومدام الأمر كذلك، فإن القصيدة العربية الحديثة أصبحت جسراً لتحقيق التغيير، ومن ثم وسيلة للدفاع عن المواقف والآراء والرؤى. ومنه، يتحصل التداخل المعرفي بين الشعر العربي الحديث والمقاربة البلاغية الحجاجية. ومنه، سعت هذه الدراسة إلى بيان أوجه التداخل بين كل من بلاغة الحجاج والشعر الحديث، وذلك من خلال تحليل قصيدة "عابرون في كلام عابر" للخالد محمود درويش، وأيضا توضيح المدخل المنهجي الذي يقتضيه تحليل الشعر العربي الحديث من زاوية بلاغية حجاجية.

1- الشعر العربي الحديث وبلاغة الحجاج: أية علاقة؟

يتطلب الحديث عن بلاغة الحجاج التأكيد أنها حقل ذو أصول أرسطية عرف تجديداً وتطويراً في الدرس البلاغي الغربي الحديث؛ إذ صارت الأساليب البلاغية منفتحة على مختلف النصوص والخطابات التي يُنتجها المرء في مختلف المقامات التي يحيا فيها، ويعود الفضل في إحيائها وجعلها بلاغة حجاجية جديدة تستهدف كل الخطابات والنصوص التأثيرية الإقناعية إلى أبحاث شاييم بيرلمان Chaim Perelman

* أستاذ باحث، المدرسة العليا للأساتذة، جامعة محمد الخامس، الرباط- المغرب.

ولوسي أولبيرتش تيتيكا Lucie Olbrchts-Tyteca في كتابهما "مصنف في الحجاج: البلاغة الجديدة". هكذا إذن، يتحصل أن بلاغة الحجاج لها مرجعية منطقية أرسطية بالأساس، غير أن بيرلمان عَمِل على نفض الغبار عنها حتى صارت تستجيب للكفاية التخاطبية والتعبيرية، وتتبدى ملامح التجديد التي جاء بها بيرلمان؛ كونه وسَّع من دائرتها حتى فاقت المقام المشاجري والبرهاني والاستشاري؛ إذ جعلها "تعنى بكل أنواع المستمعين سواء أتعلق الأمر بحشد مجتمع في ساحة عمومية أو باجتماع مختصين، أم بشخص واحد أم بكل الإنسانية؛ إنها تعنى أيضا بالحجج التي يوجهها المرء إلى نفسه خلال حديث نفسي"[1].

ويظهر أن بيرلمان في إطار إرسائه لمبادئ بلاغة الحجاج، باعتبارها براديغم يهتم بدراسة وتحليل الأبعاد التأثيرية في النصوص والخطابات، حدد موضوعها في "دراسة التقنيات الخطابية الهادفة إلى حث النفوس على التسليم بالأطروحات المعروضة عليها، أو تقوية ذلك التسليم، كما تفحص أيضا الشروط التي تسمح بانطلاق الحجاج ونموه، وكذا الآثار المترتبة عنه"[2].

يتضح إذن مما سبق، أن بلاغة الحجاج تتخذ من النصوص والخطابات مادة لها، مُرَكِّزَةً على وظائفها التأثيرية والإقناعية، وذلك بتقديم وصف لها من حيث بنياتها الإقناعية واستراتيجياتها الحجاجية. وبذلك، فهي تنظر إليها بوصفها تؤسس لعلاقة بين متخاطبين؛ وهذا يعني أنها لا تُقدِّم دراسة بنيوية للنصوص، بل تهتم أساسا بغاياتها ومقاصدها. وعليه، فهي تربط النصوص بمقامها التخاطبي، مراعية في ذلك مكونات العملية التخاطبية (المخاطِب، المخاطَب، الخطاب). ومنه، عرفها جورج موليني Gerge Molinier بأنها "مبحث (...) يهتم بفن الإقناع في مكوناته وتقنياته: استنباط الحُجج ومعالجتها وبثها"[3]، فهي بتعبير محمد العمري "علم [النص] المؤثر القائم على الاحتمال"[4].

إن خاصية التأثير والإقناع في النصوص التي تعالج قضايا وموضوعات ذات طبيعة احتمالية هي أسُّ المقاربة البلاغية الحجاجية؛ لأنها تشكل الهدف من التحليل البلاغي، ولذلك اهتمت "البلاغة بسؤال أساس يشكل موضوع انشغالها: «لماذا كان هذا المقطع من الخطاب على هذا النحو؟ ولماذا لم يكن على نحو مختلف؟ ولماذا كانت هذه [الحجج] المخصوصة على هذا النحو من الترتيب المخصوص؟» وللإجابة عن السؤال الأساس، يستدعي التحليل البلاغي مجموعة من الأسئلة تعد مرتكزات أي تحليل بلاغي يسعى إلى تحليل النص في كليته: ما موضوع النص؟ وماهي حوافزه؟ ومن هو المتكلم المسؤول عن الكلام؟ ومن هو المخاطب الحقيقي للنص؟ وماهي اللغة المستعملة فيه؟ وماهي بنيته؟ وماهي الطريقة التي ينصهر بها في

---

[1]- محمد الوالي، الطريق نحو البلاغة والخطابة الجديدتين، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع10، ص50-51.

[2]- Chaim Perelman, Le champ de l'argumentation, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970, p 13.

[3]- محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 2012، ص62.

[4]- محمد العمري، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2013، ص 18.

بنيات أوسع؟"[1] وبذلك، يظهر أن بلاغة الحجاج تنطلق من مُسلَّمةٍ مفادها أن "اللغة تحمل بصفة ذاتية وجوهرية، وظيفة حجاجية، أي أن هذه الوظيفة مؤشر لها في بنية الأقوال نفسها، وفي المعنى وكل الظواهر الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالية"[2]. وعليه، ويمكن اعتبارها "الأداة الوحيدة التي تسعفنا في وصف الكيفية التي ينبني بها نص ما"[3]، ولعل هذا ما جعلها "ملكة اكتشاف وسائل الإقناع الممكنة بالرجوع إلى الموضوع أيا كان"[4].

وما دام أن القول المؤثر يستلزم طرفين على الأقل، فإن هذا ما جعل المقاربة البلاغية الحجاجية تهتم بطرفي التخاطب؛ لأنه "لا ينبغي أن ننسى أن الحجاج ليس بلورة لاستدلال يكتفي بذاته، ولكنه تبادل فعلي أو مفترض بين شخصين أو أكثر يسعون إلى التأثير المتبادل"[5]؛ لأنه عادة ما "نتكلم بقصد التأثير"[6]، سواء في المتلقي السامع أو القارئ. ومن هذا المنطلق، تعمل المقاربة البلاغية على تمحيص آليات واستراتيجيات التأثير في الخطابات ذات الوظيفة الإقناعية، على اعتبار أن "كل نص هو بشكل ما بلاغة؛ أي أنه يمثل وظيفة تأثيرية، ولهذا الاعتبار فالبلاغة تمثل منتهى للفهم النصي مرجعه التأثير"[7].

وإذا تساءلنا عن ملامح التداخل بين النص الشعري والمقاربة البلاغية، فإننا نلفيها قديمة ومتجذِّرة في الدرس النقدي العربي القديم والحديث، لكن ما ينبغي لفت الانتباه إليه في هذا الصدد كون التحليل البلاغي للنص الشعري عادة ما يتجه نحو استكناه الخصائص الفنية والجمالية في البنيات المُشَكِّلة للنص الشعري؛ بحيث يتم الوقوف على الصور الشعرية والمحسنات البديعية والأساليب الخبرية والإنشائية من أجل إبراز تجليات وظائفها الاستيطيقية. وعلى هذا الأساس، تشكّلت، في الممارسة النقدية العربية القديمة، قناعة مفادها أن النص الشعري بنية لغوية تُعبِّر عن معنى معين بخصائص ومقولات شعرية، وقد ظل تحليل النصوص الشعرية لصيقا بتلك المقولات، دون أن يجعل النص الشعري ينفتح على آفاق رحبة تخرجه من دائرة الكلام الموزون المقفى إلى دائرة التعبير عن الوعي الإنساني للشاعر، وأيضا جعل القصيدة وسيلة للدفاع عن الرؤى، والتعبير عن القناعات، بل السعي نحو تغيير المواقف ودحض التصورات.

---

[1]- محمد مشبال، في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات، دار كنوز المعرفة، ط1، 2016، ص 37-38.

[2]- أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء ط1، 2006، ص 8.

[3]- أرون كبيدي فاركا، البلاغة وإنتاج النص، ترجمة محمد العمري، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع 10، ص20.

[4]- محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 19.

[5]- محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 63.

[6]- أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص 8.

[7]- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 18.

ومنه، ارتأينا في هذه الدراسة أن نُقدِّم تصوراً مغايراً لبنية النص الشعري التعبيرية، وذلك من منظور بلاغي حجاجي؛ أي الوقوف على الأبعاد البلاغية والحجاجية التي تقوم عليها، على اعتبار أن القول الشعر ي وإن كان يقوم على البعد التخييلي الجمالي، فإننا نرى أنه يكتنز بعداً خطابياً تأثيرياً وقد يكون هو المهيمن، وذلك حين "تكون الأقاويل المقنعة الواقعة تابعة لأقاويل مخيلة مؤكدة لمعانيها مناسبة لها فيما قصد من الأغراض وأن تكون المخيلة هي العمدة"[1]. ومنه، يتحصل أن الوظيفة المهيمنة في النص هي التي تحدد طبيعة المقاربة التي يستدعيها ويقبلها؛ لأن "النص هو جملة من الوظائف المنظمة تراتبيا، وتتحدد طبيعة النص وطبيعة المقام التواصلي بالوظيفة المهيمنة فيه"[2].

يُستشف من هذا القول إن النص الشعري الحديث لا تنحصر وظيفته في التعبير عن الجمال والوجدان والعمران فحسب، بل أصبح يمثّل جسراً متينا للتعبير عن الفكر والثقافة والحضارة، كما أنه صار يؤدي وظائف متعددة تتحدد بتحديد نوع المقاربة المعتمدة في الدراسة والتحليل. ويظهر أن من بين الوظائف التي يؤديها النص الشعري الحديث نلفي وظيفة الإقناع والتأثير؛ مما يعني أن الشاعر يتخذ من القصيدة قالبا تعبيرياً حجاجيا بقصد تحقيق الإقناع والتأثير؛ وذلك حين يدفع بالمتلقي القارئ إلى تغيير وجهة نظره، والدَّفع به نحو تصديق دعواه، ومن هذا المنطلق حازم القرطاجني حدَّ الشعر ووظيفته بقوله: "الشعر كلام موزون ومقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه (...) وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة النفس؛ إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"[3]. وبهذا، يمكن القول إن النظم الشعري الحديث ليس تعبيراً عن ما يخالج وجدان الشاعر من أحاسيس وعواطف فحسب، بل هو رؤية يخاطب النفس ويسعى إلى التأثير فيها، وتحريك انفعالاتها نحو هدف أو رؤية تحددها قصدية الشاعر.

وعلى هذا الأساس، لا ينبغي أن نحصر التحليل البلاغي للشعر في دراسة المستويات اللسانية فحسب؛ مادام أن "استيعاب الشعر يظل خارج حدود امكانات المعرفة اللسانية الصارمة"[4]. ولعل ما يؤكد أن النص الشعري يستدعي ويستلزم المقاربة البلاغية الحجاجية، كون هذه الأخيرة تتخذ من النصوص الاحتمالية التأثيرية موضوعا لها، ولئن كان الشعر يُوصَف بأنه كذب يحتمل الصدق، فإن هذا ما يسوّغ تحليله من زاوية بلاغية حجاجية من أجل بيان مقاصِد الشاعر التأثرية، على اعتبار أن "غاية كل

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 362.

[2]- محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، ط1، 1993، ص 31.

[3] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

[4]- محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ص 17.

الخطابات البلاغية إحداث التأثير في المتلقين، سواء كان تأثيرا فعليا (الإثارة و[الإقناع]) أم كان تأثيرا جماليا (الإمتاع)"[1]. ومنه، لم تكن البلاغة "حكرا على النصوص الأدبية، ولكنها تتحقق في جميع النصوص ذات البعد التأثيري"[2].

هكذا إذن يتبين أن النص الشعري عندما يقصد به الشاعر إحداث التأثير في المتلقين، واستمالتهم نحو تبني دعواه، يكون المُدخل البلاغي الحجاجي مُسعفاً لإرساء دراسة تحليلية تتوخى الكشف عن الأبعاد الحجاجية التي تحجبُها أبيات القصيدة الشعرية سواء تعلق الأمر بالشاعر كذات متكلمة، أو بمخاطَبيه أو بخطابه الشعري، نظراً لكون النص الشعري "كما تتصوره النظرية البلاغية هو جملة من الملفوظات المترابطة حجاجياً في مقام تواصلي محدد؛ أي يمكن تفكيكه وإرجاعه إلى جملة من الملفوظات الخطابية الحجاجية التي تؤلف مجموعه المنسجم، كما يمكن استخلاص حججه المضمرة بوصفه نصا تشكل في مقام تواصلي يتوجه فيه [الشاعر] إلى مخاطب للتأثير فيه وحمله على إنجاز فعل من الأفعال"[3]. ولما كان الشعر العربي الحديث يعتمد أساسا على التصوير البلاغي الذي يضمن للمعاني والدلالات أبعادها الانزياحية والتخييلية، فإن هذه الأبعاد عادة ما تخدم الوظيفة الحجاجية، وبذلك كانت البلاغة "هي اختيار التعبير المزخرف المناسب الذي يمكن أن يخدم الإقناع"[4]، بحيث أن المقصود "بوسائل التخييل الشعري مجموع العناصر الجمالية التي يشكل بها الشاعر رؤاه الخيالية للعالم والأشياء، وينشد بواسطتها التأثير في متلقي شعره، وحملهم على الانقياد لمقتضاه التخييلي"[5]، ويمكن تعضيد هذا المعطى من خلال التركيز على التداخل الوثيق بين الصورة الشعرية والحجة؛ بحيث أن "الحدود بينهما غير مرسومة بوضوح"[6]، ولذلك يمكن اعتبارها من لواحق الإقناع البانية للنص الشعري؛ لأنها "تسهل الحجاج، إنها تشارك هي نفسها في الحجاج"[7].

بناء على كل هذا، يُستنتج أن الانزياح الشعري يقتضي النظر إليه من منطلق بلاغي حجاجي؛ لأنه لا يهدف دائما إلى تحقيق غاية جمالية إمتاعية، وذلك حين تكون القصيدة تمثِّل خطابا في سياق تواصلي، ففي هذه الحالة ينبغي التعامل مع "الصورة البلاغية [بأنها] وحدة لسانية تشكل انزياحا. وبذلك يكون فن

---

[1]- محمد مشبال، البلاغة والأدب، دار العين، مصر، 2010، ص 24-25.

[2]- محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ص 28.

[3]- بلاغة النص النثري مقاربات بلاغية حجاجية، إشراف محمد مشبال، دار العين، 2013، ص 9.

[4]- محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ص 20.

[5]- يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين الأصول والامتدادات، دار وجوه، الرياض، ط1، 2015، ص 150.

[6]- محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، ص 26.

[7]- نفسه، ص 26.

العبارة نسقا من الانزياحات اللسانية، غير أنه يوجه فكرة الانزياح وجهة تداولية"[1]. ومنه، يصبح الانزياح الشعري يؤدي وظيفة حجاجية؛ لأنه "في التواصل البلاغي يسعى الانزياح اللساني إلى الإقناع"[2]. وإضافة إلى هذا، يبدو أن ثمة ارتباط وثيق بين الإيقاع الموسيقي للقصيدة وانفعالات المتلقي، بحيث أن لموسيقى الشعر تأثير على وجدانه وانفعالاته، إذ "لا يقتصر تأثير الأنغام والألحان على المستوى العاطفي للمتلقي، ولكنه يمس سلوكاته وأفعاله أيضاً؛ لأن الموسيقى [قادرة على] أن تغير انفعالاته فتحولها إلى نقيضها، كما تستطيع أن تمتلك نفسه فتدفعه إلى الإذعان لأنغامها والقيام بالفعل الذي تستهدفه"[3]. ومنه، تكون موسيقى النص الشعري قادرة على نقل المتلقي المخاطَب من حالة إلى أخرى. هكذا إذن، تكون الموسيقى والغرابة التي يتفرد بهما النص الشعري جسراً يمَكِّن من العبور إلى نفسية المتلقي المخاطَب سواء كان فرداً أو جماعة، مادام أن نفسيته تميل إلى الافتتان بغريب اللفظ وعجيب الدلالة، ولعل هذا ما عبَّر عنه صاحب المنهاج عندما قال: "للنفوس تحرك شديد للمحكيات المستغربة لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب مثله وجدت في استغراب ما خيّل لها، ما لم تعهده في الشيء المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره من قبل ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد"[4].

2- ملامح التحاجج في قصيدة "عابرون في كلام عابر"

يتعين التنصيص على أن تحليل الإنتاج الشعري لمحمود درويش حظي باهتمام ملفت للنظر من لدن الدارسين والباحثين، وذلك راجع إلى خصوصيات ذائقته الشعرية، ومن جهة أخرى خصوصية ذائقته الشعرية في بناء رؤيته للعالم، فضلا عن الإنتاج الشعري الغزير الذي خلّفه على مرِّ أربعين سنة. ويبدو أن المُنجزَ الشعري لمحمود دويش كان ومازال يستدعي مزيدا من المقاربات القرائية متنوعة من أجل إرساء دراسات تحليلية وتأويلية قصد إزالة اللَّبس والحجاب عن المسكوت عنه في قصائده ودواوينه بوصفه شاعر الأرض"[5]. ومنه، وجدت مختلف المقاربات والنظريات القرائية ذاتها في متنه الشعري، على اعتبار أن "العمل الأدبي لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها، بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارة"[6]. واستجابة للمنطلق النقدي الذي ينصُّ على أن النص الإبداعي هو الذي يستدعي وينتقي نوع القراءة التي تناسبه وتحايثه، فإننا سنجعل من القراءة البلاغية الحجاجية منهجا لدراسة ومساءلة

---

[1]- محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ص 30.

[2]- نفسه، ص 31.

[3]- يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين، ص 162-163.

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 362.

[5]- نشير هنا إلى أن الناقد رجاء النقاش خصص دراسة لشعر محمود دويش بعنوان: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار هلال، بيروت، ط2، 1971.

[6]- جون بول سارتر، ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار النهضة، القاهرة، ص 43.

قصيدة "عابرون في كلام عابر"، ويُعزى انتقاؤنا لهذه المقاربة لما تَبيَّن لنا من تداخلات معرفية حاصلة بين القصيدة والمقاربة البلاغية، ومن ثمة تكوَّنت الرغبة في إظهار أبعاد وتجليات الإثارة والتأثير والإقناع في القصيدة بآليات بلاغية حجاجية استدلالية.

وتجدر الإشارة إلى أن قصيدة "عابرون في كلام عابر" التي اتخذناها موضوعا للدراسة والتحليل تميزت بخاصية فريدة إذا ما قارناها ببعض القصائد الشعرية الدرويشية؛ بحيث تبدى أنها ليست تعبيرا شعريا خالصا، وذلك راجع إلى كونها انسجمت وتقاطعت مع أجناس أدبية تعبيرية ذات بعد تأثيري؛ نظراً لكون الدلالات الشعرية فيها لم تقتصر على تصوير ذاتية الشاعر ورؤيته فحسب، بل اعتُبِرت قناة تواصلية لفتح نافذة التخاطب والتحاجج مع المحتل الإسرائيلي. ولذلك، جاءت القصيدة حبلى برسائل ومواقف تجتمع فيها أصوات الفلسطينيين، على اعتبار أن محمود درويش لا يسخِّر شعره للتعبير عن مواقف ذاتية بل للتعبير عن هموم الشعب الفلسطيني، ولذلك نُعت بشاعر القضية الفلسطينية. ومادام الأمر كذلك، يجوز أن نصفه بالمثقف العضوي للقضية الفلسطينية.

ولا شك أن المقاربات النقدية للأعمال الشعرية تتعامل مع النص باعتباره أداة للتعبير القائم على التخييل والانزياح، ولما كان الشعر يُصنَّف ضمن التخييل؛ لأنه يسعى إلى تحقيق غاية الإمتاع، فإنه لا ينبغي أن نتعامل معه دائما وفق هذا التصور، نظرا لكون "النص هو جملة من الوظائف المنظمة تراتبيا، وتتحدد طبيعة النص وطبيعة المقام التواصلي بالوظيفة المهيمنة فيه"[1]. يُظهِر هذا القول أن النص الشعري قد يخرج عن الوظيفة التي يحددها تجنيسه الأدبي ليؤدي وظائف أخرى عادة ما تكون إقناعية تأثيرية؛ مادام أن أغلبية النصوص الإبداعية يمكن تصنيفها ضمن نصوص شعرية تخييلية وأخرى خَطابية تداولية. وعلى هذا الأساس، أقرَّ أوليفي روبول على أن الخطابة (بلاغة الحجاج) ينتمي لها "كل خطاب يجمع بين الحجاج والأسلوب، كل خطاب تحضر فيه الوظائف الثلاث: المتعة والتعليم والإثارة مجتمعة متعاضدة؛ كل خطاب يقنع بالمتعة والإثارة مدعمتين بالحجاج"[2].

وإذا أردنا أن نقف عند مواطن هذه السيمات في القصيدة موضوع الدراسة فإنا نلفي خاصية المتعة حاضرة بامتياز، ولعلها تلازم كل أشعار محمود درويش نظراً لفرادته في نظم الشعر أولا وقراءته ثانيا، ويمكن إظهارها في البنية الموسيقية والوحدة العضوية للقصيدة، إضافة إلى الدفقة الشعورية للشاعر. أما خاصية التعليم فتبدو متجلية في القناعات التي تؤكدها القصيدة خاصة فيما يتعلق بوحدة الشعب الفلسطيني وعدم مشروعية احتلال الأراضي الفلسطينية من لدن الإسرائيليين. أما عن الإثارة، وهذا ما

[1]- محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ص 31.

[2]- محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، ص 22.

يهمنا أساسا في هذه الدراسة، فقد حضرت في القصيدة بشكل ملفت للنظر، بحيث أنك تقرأ القصيدة أو تسمعها تجدها تحرك فيك الحسّ القومي، والرغبة في الثورة ضد المحتل الإسرائيلي. ومنه، فإن الإثارة المتحدث عنها هنا هي الدعوة إلى رفع الاحتلال عن الأراضي الفلسطينية، مادام أن الشاعر يثير في الإسرائيليين البعد اللاإنساني لأنهم أخذوا أرض الفلسطينية، ودأبوا على استغلالها واستعباد شعبها في زمن لا يقبل بالعبودية. ولعل هذه الإثارة هي التي تجسِّد ملامح البعد الحجاجي في القصيدة.

يتحصل من القول أعلاه، أنه "من الأكيد أن هناك خطابة في الشعر وشعرا في الخطابة، غير أن الأمر ليس بنفس القوة في الحالتين؛ فالشاعر لا يحاجج بمعنى الكلمة حتى وإن كانت شخصياته تحاجج؛ فالحجاج عنده يساهم في حدود تنمية الحبكة، والخطيب لا يخلق حبكا للحكاية حتى وإن ضمَّن خطابه عنصرا سرديا"[1]. ومنه، يتبدى التداخل بين البعد الجمالي والإقناعي في النص الشعري، ويعدُّ هذا المعطى بمثابة العنصر المتحكم في المقاربة التحليلية للشعر، "بناء على أن نوع النص الأدبي يوجِّه بالضرورة القراء"[2]. وإن ما وجَّهنا في الكشف عن ملامح البعد الحجاجي في قصيدة عابرون في كلام عابر لمحمود درويش"[3] هو بنيتها التي جاءت على شكل عملية تخاطبية؛ بحيث يبدو أن محمود درويش جعل من نفسه ذاتا مخاطِبَة تتحدَّث بصيغة المفرد الدال على الجمع، وجعل الإسرائيليين يمثلون عنصر المُخَاطَب، أما خطابه الشعري فقد تبدى واضحاً أنه يهدِف إلى إقناع مخاطَبين بتصديق دعواه.

ولئن كانت بلاغة الحجاج تتخذ من مواطن التأثير بين المتخاطِبين موضوعا لها، فإن هذا ما يُسَوِّغ أن قصيدة "عابرون في كلام عابر" لمحمود درويش تعدُّ مادة خصبة للمقاربة البلاغية الحجاجية، مادام أنها تنبني على غاية التأثير، وكان هذا الأخير "مدخل نظرية الحجاج الخطابي"[4]. وجدير بالذكر أن نشير في هذا الصدد إلى أن بلاغة الحجاج اتبعت، منذ نشأتها الأرسطة، منهجا خاصا في دراسة وتحليل النصوص والخطابات الاحتمالية التأثيرية؛ بحيث أنها تهتم بالمتكلم والمستمع والقول وفي هذا يقول أرسطو: "من بين وسائل الإقناع المقدمة بواسطة الخطاب هناك ثلاثة أنواع، فبعضها يكمن بالفعل في خلق من يتكلم (الإيتوس) والأخرى في عملية جعل السامع في هذه الحالة أو تلك (الباطوس)، والأخرى في الخطاب

---

[1]- محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول ، ص 18.

[2]- محمد مشبال، البلاغة وأنواع الخطاب، دار رؤية للنشر، ط1، 2017، ص9، بتصرف.

[3]- نشير هنا إلى رابط القصيدة على شبكة الأنترنت بقراءة محمود دويش https://www.youtube.com/watch?v=988XqWWTZ64
وقد اعتمدنا هنا على الصيغة السمعية نظرا لأهميتها في جعل القصيدة تفيض بمعانيها ودلالاتها، وأيضا حفاظا على روحها الموسيقي والإيقاعي لما لهذان العنصر ان من أهمية في تجويد الشعر وإحيائه؛ على اعتبار أن القصيدة الشعرية تمتلك "سلطة الإيقاع بما هو تنظيم للذات الكاتبة في علاقته بالمعنى" (سفيان الماجدي، اللغة في شعرية محمود درويش، دار توبقال للنشر، ط1، 2017، ص 96.)، أما القصيدة بصيغتها المكتوبة فهي موجودة في الأعمال الكاملة لمحمود درويش.

[4]- محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، ص 16.

(اللوغوس) نفسه بواسطة كونه يبرهن أو يظهر أنه يبرهن"[1]. ومنه، فإننا في إطار المقاربة البلاغية الحجاجية لقصيدة محمود دريش سندرس الصورة (أخلاق الخطيب) التي ظهر بها الشاعر في قصيدته باعتباره مخاطِباً، وهذا ما اصطُلح عليه بالإيتوس الخطابي، وسنقف عند الأبعاد الحجاجية للغة الشعرية الموظفة في القصيدة باعتبارها تمثل القول الخطابي للقصيدة.

وينبغي الإشارة في هذا الصدد إلى أن التحليل البلاغي الحجاجي لا ينظر إلى تلك الاستراتيجيات بأنها متفرقة أو منفصلة، بل يتعامل معها في اتساقها وانسجامها؛ بحيث أن "تحليل اللوغوس من خلال استثمار وسائل اللغة الطبيعية، لا ينفصل عن تحليل الصورة التي يقدم بها المتكلم ذاته في [النص الشعري] (الإيطوس)، وعن تحليل الأهواء التي يثيرها في المخاطَب (الباطوس). إن هذه الوسائل الحجاجية الثلاث توجد في وضع متلاحم داخل [النص الشعري]"[2]، كما أنها تعد ضرورية في التحليل البلاغي الحجاجي، فهي الاستراتيجيات التي يُبنى بها النص الحجاجي من جهة، وبها يُحَلَّلُ من جهة ثانية. ولعل أهميتها هو ما دفع مشيل مايير Michel Mayer إلى القول: "من دون الإيتوس والباتوس واللوغوس لا توجد بلاغة ولا حجاج"[3]. وعليه، أمكننا أن نتساءل عن طبيعة الإيتوس الخطابي للشاعر محمود درويش في قصيدة "عابرون في كلام عابر" وما هي المؤشرات الدالة على ذلك في خطابه الشعري؟ وكيف بنى الشاعر خطابه الشعري الحجاجي؟ وما الآليات الحجاجية الموظّفة في ذلك؟

3- الإيتوس الخطابي لمحمود درويش في "عابرون في كلام عابر"

سبقت الإشارة إلى أن الإيتوس الخَطابي هو الصورة التي يظهر بها المخاطِب أمام مخاطَبيه بقصد استمالتهم وإقناعهم والتأثير فيهم. وإن ما ينبغي التنصيص عليه في هذا المقام هو أن دراسة الإيتوس لا تتوقف على ضرورة مشاهدة ومعاينة المخاطِب أثناء حديث وإلقائه لخطابه، بل يمكن استقراء واستجلاء الصورة التي يريد الظهور بها أمام مخاطَبيه انطلاقا من طبيعة اللغة التي يوظفها، وأيضا من خلال نبرة صوته. وعلى هذا الأساس، سنحاول رصد صورة محمود درويش انطلاقا من اللغة الشعرية التي وظَّفها، كما سنحاول تتبع القوة الحجاجية في إيتوسه الخطابي انطلاقا من القصيدة وهي كالآتي:

- **الشاعر الرافض والثائر:** يتبين من خلال الإلقاء الشعري لمحمود درويش لقصيدة "عابرون في كلام عابر" أنه اتخذ لذاته إيتوسا خَطابيا يظهر أخلاقه التي تُعبِّر عن رفضه للاستعمار الذي قام به المحتل الإسرائيلي؛ معتبراً أن الاستعمار غرضه استغلال الآخر وتفقيره وتعذيبه وسلب هويته ووطنه؛ ذلك أن

[1]- نقلا عن الحسين بنوهاشم، بلاغة الحجاج الأصول اليونانية، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2014، ص 213.

[2]- محمد مشبال، في بلاغة الحجاج، ص 66.

[3]- مشيل مايير، الحجاج والبلاغة وعلم الأشكلة، ترجمة ادريس جبري، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع10، ص 127.

الطريقة التي يلقي بها كلمات قصيدته تحمل دلالات تُضْمِرُ الرفض الذي يكنُّه الشاعر والشعب الفلسطيني للمحتل الإسرائيلي. ولعل ما يكشف عن هذا الإيتوس كون نبرة صوت الشاعر لا تدلُّ على الانهزام أو الخوف؛ لأن الشاعر يلقي جملة من الملفوظات الشعرية بصوت مرتفع يخيف أكثر مما يُخْبِر ويرفض أكثر مما يقبل، وهذا ما جعل كلماته الشعرية حيَّة؛ لأنه "في السياق الشعري تبدو الكلمات حَيَّة بفضل ضرب من الذبذبات الداخلية"[1].

إن طبيعة القراءة الشعرية التي يُقدِّم بها محمود درويش قصيدته، تَكنِزُ صورة الشاعر الذي يرفض الوضع الحالي، ولذلك كان صوته مرتفعا وحادا من أجل لفت انتباه المحتل الإسرائيلي بغاية الدّفع به إلى تعديل سلوكاته وأفعاله وأفكاره تجاه القضية الفلسطينية، على اعتبار أن لموسيقى الشعر تأثير على وجدان وعقل المتلقي المخاطَب، ولذلك كان "المعنى الشعري يؤثر في المتلقي مثلما تؤثر الموسيقى"[2]، بحيث أنه "لا يقتصر تأثير الأنغام والألحان على المستوى العاطفي للمتلقي، ولكنه يمس سلوكاته وأفعاله أيضاً؛ لأن الموسيقى تستطيع أن تغير انفعالاته فتحولها إلى نقيضها، كما تستطيع أن تمتلك نفسه فتدفعه إلى الإذعان لأنغامها والقيام بالفعل الذي تستهدفه"[3]. وبذلك، يتحصل أن الموسيقى الشعرية والإلقاء الشعري كفيلان بنقل المتلقي المخاطَب من حالة شعورية إلى أخرى. ولعل هذا ما كان يقصده محمود درويش عندما انتقى الكلمات والجمل الشعرية التي تتناسب والإيقاع الشعري الذي يبني إيتوسه الرافض للسياسة الاستعمارية التي تنهجها الدولة الإسرائيلية في التفاعل مع القضية الفلسطينية، فضلا عن كونه تَخيَّر التعابير الشعرية التي تكشف عن الحقد الذي يملأ قلوب كافة مكونات الشعب الفلسطيني.

ولإبراز إيتوس الشاعر الرافض والثائر انطلاقا من تعابيره الشعرية ونبرة صوته، نورد شواهد من القصيدة نحو قوله: «احملوا اسماءكم وانصرفوا.. واسحبوا ساعاتكم من وقتنا.. واسرقوا ما شئتم.. خذوا حصتكم من دمنا.. آن الآن أن تنصرفوا». إن إمعان النظر في دلالات هذه الجمل الشعرية يكشف على أن الشاعر يرفض أن تتساكن أسماء الشعب الفلسطيني بأسماء المحتل الإسرائيلي، كما أنه يستبعد أن يجمع الزمان بين الفلسطينيين والإسرائيليين، إضافة إلى أنه رافض للسرقات التي قام بها الإسرائيليون، ولذلك منحهم الفرصة في أن يسرقوا ما شاءوا ولكن ألاَّ يقيموا بين الشعب الفلسطيني. وتظهر صورة الشاعر الثائر من خلال قوله: «خذوا حصتكم من دمنا»؛ فواضح أن الشاعر يكشف

[1]- جون كوهن، الكلام السّامي نظرية في الشعرية، ترجمة محمد الوالي، الكتاب الجديد، ط1، 2013، ص 171.

[2]- المرجع نفسه، ص 170.

[3]- يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين، ص 161-162.

للإسرائيليين بأن الشعب الفلسطيني سئم من القتل، ولذلك ينبغي لهم أن يضعوا حداً لهدر دماء الشعب الفلسطيني.

بناء على هذا التحليل، يتضح أن محمود درويش لكي يُخاطِبَ الإسرائيليين ظهر بأخلاق الشاعر الرافض للاستعمار، وذلك من أجل إقناعهم بأن الشعب الفلسطيني لم يزل يطيق سياسة الاحتلال والاستيطان، ولعل ما يَكشِف عن هذا المعنى توظيفه لأسلوب الأمر الذي "هو طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء"[1]. ومنه، فهو يطلبهم برفع قبضة الاحتلال عن الأراضي الفلسطينية. وبهذا، يتضح أنه "لما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها (...) صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق، ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم"[2]، وهذا ما يُدلِّلُ على أن الشاعر عمل على استعمال "خطاب جمالي يوظف اللغة لا ليعبر بشكل مباشر عن العالم الخارجي أو لينقل معطياته وأشياءه بصورة حرفية وصادقة، بل ليحيل على ذاته، ويولد لدى المتلقي، بطريقته في القول، المتعة الفنية والتجاوب النفسي معه"[3].

• **شاعر التضحية:** يستدعي الحديث عن إيتوس الشاعر القادر والمستعد للتضحية من أجل وطنه أن نشير إلى أن القصيدة الحديثة عموما وقصيدة "عابرون في كلام عابر" تحديداً تميّزت بخاصية فريدة تنبع من فلسفة جمالية قِوامها التأثر بالقيم الكونية التي أرسى دعائمها الفكر الإنساني الحديث؛ بحيث أصبحت تنهل من مختلف المشارب المعرفية، الشيء الذي جعلها تُجسِّد جمال الروح ونقاء القلب وصفاء العقل، كما أضحت تتجاوز في طاقاتها التعبيرية الوعي الكائن إلى الوعي الممكن الذي يلوح بآفاق مستقبلية زاهرة، ولعل هذا ما أكده ابن سينا عندما أقرَّ على أن "الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكنا في الأمور وجوده أو لما وجد ودخل في الضرورة"[4]. وعليه، نستطيع التأكيد على أن محمود درويش في القصيدة قيد الدراسة يصرخ لكي يَظهَر أمام مخاطَبيه (المحتل الإسرائيلي بالدرجة الأولى) بأنه لا ينادي إلا بالقيم الكونية والمبادئ الإنسانية الفضلى، وأنه مستعدٌّ للتضحية من أجلها. ولذلك نراه يظهر أمام الإسرائيليين بإيتوس شاعر التضحية؛ لأن فلسطين تعدُّ بمثابة أمه الروحية، "ولا تَنْفَكُّ تُسَبّب له الألم لا سيما عندما يَسْتَحْضِرُ أحداث النَّكبة، وما قام به المحتلون من ممارسات لا إنسانية ضد الفلسطينيين. ويرغب

---

[1]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط6، ص 63.

[2]- يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين، ص 162.

[3]- المرجع نفسه، ص 152.

[4]- نقلا عن يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين، ص 148.

الشاعر في حماية بَلَدِه من الضياع، فالمقاومة تبرزُ الحرية، وبالمقاومة يمكن أن نحيا، وبالمقاومة يمكن أن نعيش غذا أفضل"[1].

إن محمود درويش من خلال إيتوس التضحية الذي تمليه القيم الوطنية يسعى إلى إثارة عواطف وأهواء الاحتلال الإسرائيلي نحو لفت انتباهه إلى قدرة الشاعر، وأيضا الشعب الفلسطيني، على التمردّ والدفاع عن وطنه، ويبدو أن هذه فكرة يتقاسمها والاحتلال الإسرائيلي؛ على اعتبار أن "التوجّه نحو المستمع يستتبع انطلاق [الشاعر] من الأفكار المقبولة التي يتقاسمها معه"[2]، ولعل هذا ما دفعه إلى طرح التضحية والمقاومة كسبيل لاسترجاع إنسانية الشعب الفلسطيني التي فقدها جراء الغزو الذي يمارسه الإسرائيليون. وبذلك، اتخذ محمود درويش إيتوس الشاعر الواعي بالمقاومة الذي "يتوجه نحو إعادة بناء الواقع، ومقاومة الاحتلال الإسرائيلي. وهو تغيير تُصبح معه مأساة الشَّعب الفلسطيني قضية إنسانية كونية، يكون الشاعر فيها مركز الكون، والقادر على بثّ الأمل في الفلسطينيين"[3] لمواصلة الصمود والسير في درب المقاومة والنضال ضد من سَلَبَهَمْ الأمل في الحياة.

وتتكشّف معالِم إيتوس الشاعر القادر والمستعد للتضحية في قصيدة محمود درويش انطلاقا من قوله:« منكم السيف ومنا دمنا، منكم الفولاذ والنار ومنا لحمنا، منكم دبّابة أخرى ومنا حجر، منكم قنبلة الغاز ومنا المطر»؛ فواضح هنا أن الشاعر يريد أن يُوصِلَ إلى الإسرائيليين بأن الشعب الفلسطيني حتى وإن كان لا يملك من المعِدَّات الحربية ما سيُمكِّنه من خوض الحرب، فإنه على كامل الاستعداد للتضحية والمقاومة بدمه ولحمه، وسيتَّخذ من الحجارة سلاحا له، وسيجعل المطر وسيلة لإطفاء نيران القنابل الغازية، وقد وظف رمزية المطر ليُعبِّر على أن الله حامي الشعب الفلسطيني. ويتجلى أيضا إيتوس الشاعر القادر على التضحية في القصيدة من خلال قوله: "علينا نحن أن نحرس ورد الشهداء، علينا نحن أن نحيا كما نحن نشاء». ومنه، يتبدى أن محمود درويش "لا يكتفي بتسجيل معاناة الإنسان الفلسطيني وتصويرها، بل ينفذ إلى انعكاساتها على الواقع الإنساني انطلاقا من نماذج إنسانية؛ كالقتيل الذي يتحوّل إلى شهيد، والأم التي تَصيرُ بدورها أرضا"[4]. وإضافة إلى هذا، يتحصل أن تضحية الشاعر منصهرة مع أفراد شعبه، ولذلك جاء إيتوسه لا يعترف بالمستحيل؛ نظرا لكون "مفهوم المستحيل لا معنى له بالنسبة للفرد المنخرط في الجمهور"[5].

---

[1]- سفيان الماجدي، اللغة في شعرية محمود درويش، دار توبقال، ط1، 2017، ص 24.

[2]- محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، ص 16.

[3]- سفيان الماجدي، اللغة في شعرية محمود درويش، ص 64.

[4]- المرجع نفسه، ص 62.

[5]- غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، ط7، 2016، ص 65.

وإن إيتوس التضحية في الخطاب الشعري الذي تبنّاه محمود درويش أمام مخاطَبيه يَظْهَرُ بشكل جلي في كونه جعل الشعب الإسرائيلي والفلسطيني في مرتبة واحدة، مما يعني أنه نفى التفاوت الذي يؤمن به الإسرائيليون باعتبارهم أفضل من الفلسطينيين من حيث القيمة والكرامة والإنسانية.. إلخ، ويبدو هذا بارزاً في قوله: «وعلينا ما عليكم من سماء وهواء». ولعل ما يكشف على أن الشاعر يُريد أن يبني في أذهان الإسرائيليين بأن الشعب الفلسطيني، بالرغم من النكسات والهزائم التي تلقاها على مرِّ التاريخ، شعب قويٌ وقادر على التضحية وخلق المستحيل قوله: «كي تعرفوا أنكم لن تعرفوا كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء»؛ وإن تعبير الشاعر بهذه الصيغة يمكن أن نردَّه إلى "ما يتسم به الشعر من نزعة خطابية؛ فالقصيدة العربية ارتبطت منذ النشأة بالإنشاد والتغني بالقيم الخلقية والدفاع عن القبيلة ثم عن الأمة بعد ذلك، فكان الشاعر لسان قومه المخلِّد لآثارهم والمعبر عن حكمتهم، ولأجل ذلك حرص على أن يوفر لقصيدته كل ما يضمن لها التأثير والسيرورة"[1].

• **شاعر الوطنية المتعالية:** أسلفنا الذكر على أن محمود درويش يُلقَّب بشاعر القضية الفلسطينية، ولذلك نراه في القصيدة قيد التحليل يُظهِر أمام مخاطَبيه بأن وطنيته تفوق وطنية الإسرائيليين لبلادهم، معتبراً أن فلسطين هي الأم الروحية التي وجب أن يكون الوفاء لها أبدياً. وتتبدى سمات الإيتوس الخطابي للشاعر ذي الوطنية المتعالية من خلال قوله: «فلنا ما ليس يرضيكم هنا، ولنا ما ليس فيكم وطنٌ ينزف شعبا ينزف وطناً يصلح للنسيان أو للذاكرة»؛ فالشاعر إذن يريد إقناع مخاطَبيه بأن الأراضي الفلسطينية لا تقبل الإسرائيليين ولن ترضى إلا بالفلسطينيين، ولذلك ينبغي للإسرائيليين أن يخرجوا منها؛ لأنهم لن يجدوا فيها ما يرضيهم. وإضافة إلى هذا، يتمظهر إيتوس الوطنية المتعالية لدى الشاعر من خلال إقراره بأن الوطنية التي يتمتع بها الشعب الفلسطيني لا مكان لها عند الإسرائيليين، كما أن علاقة الشعب الفلسطيني بوطنه ووطنيته لا تناظر علاقة الشعب الإسرائيلي بوطنه؛ لأن الوطن الفلسطيني سيظل خالداً في الذاكرة الفردية والجماعية لكل الفلسطينيين. ولعل ما يسوّغُ هذا المعطى قول الشاعر: «فلنا في أرضنا ما نعمل، ولنا الماضي هنا ولنا صوت الحياة الأول، ولنا الحاضر والحاضر والمستقبل، ولنا الدنيا هنا والآخرة».

وانطلاقا من الأقوال الشعرية التي استعملها الشاعر ليكشف عن إيتوسه الخطَابي نودُّ الإشارة إلى أن "ما يحدد أخلاقيات المتكلم ومبادئه ليست شخصيته التي فُطِرَ عليها، ولكن ما إذا كان يعزف على وتر إثارة استجابة الجمهور"[2]، ولعل هذا ما فعله محمود درويش، باعتباره مخاطِباً، عندما عَمِل على إثارة

[1]- محمد مشبال، البلاغة والأصول دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي نموذج ابن جني، إفريقيا الشرق،2007، ص 14-15.

[2]- فيليب نيل، البلاغة الجديدة، ترجمة عوني العقيلي، مجلة فصول، عدد 101، 2017، ص 44.

أحاسيس ومشاعر المحتل الإسرائيلي من خلال الكشف عن وطنيته، وبيان قوتها، وهذا كله بقصد الدفع بالإدارة الإسرائيلية لكي تستجيب لمطالب شعبه. وليجعل الشاعر هذا الموضوع يتخذ بعداً حجاجياً إقناعيا صاغه في قالب شعري تخييلي يُقنع أكثر مما يُمتع؛ لأن "الشرط الجمالي الأساس لاختيار موضوع ما لصوغه في قالب تخييلي أن ينطوي على طاقة إيحائية خاصة تمكن من إثارة خيالات المتلقي وانفعالاته"[1]. وعليه، "نستنتج من ذلك أنه ليست الوقائع بحد ذاتها هي التي تؤثر على المخيلة الشعبية، وإنما الطريقة التي تعرض بها هذه الوقائع"[2]. ومنه، نخلص إلى القول إن الشاعر محمود درويش لكي يثير أهواء وانفعالات جمهوره توسَّل بجملة من الآليات الخَطابية التي بَنَتْ إيتوسه؛ بحيث أنه حافظ على نفس الإيتوس الخَطابي سواء عندما ظهر كشاعر ثائر ورافض، أو عندما أظهر ذاته بأنه مستعد للتضحية أو كونه يتمتّع بوطنية تفوق وطنية مخاطَبيه.

4- اللوغوس الخطابي في "عابرون في كلام عابر"

سبقت الإشارة إلى أن المقصود باللوغوس هو مجموع التقنيات الحجاجية والأدلة التي يستعين بها المتكلّم المخاطِب بقصد التأثير في مخاطَبيه عن طريق استمالتهم وإقناعهم. وبهذا، اعتُبِر القول أهم محدد للخطابات التي تتخذها بلاغة الحجاج موضوعا لها؛ على اعتبار أن غاية "جعل الآخرين يشاركوننا آراءنا وطريقة تفكيرنا في شيء ما، وكذلك إيصال عواطفنا الخاصة إليهم، وجماع القول أن نجعلهم يتعاطفون معنا. ويجب أن نصل إلى هذه النتيجة بغرس أفكارنا في أذهانهم بواسطة الكلمات، وذلك بقوة تجعل أفكارهم الخاصة تنصرف عن اتجاهها الأولي، لتتبع أفكارنا التي ستقودها في مسارها"[3]. وعليه، فإننا في هذا المحور سنحاول رصد أهم الآليات الشعرية التي تؤسس للبعد الحجاجي الإقناعي في القصيدة قيد التحليل، وأيضا الكشف عن التقنيات الحجاجية التي وظّفها الشاعر لكي يوجِّه أفهام وأذهان الإسرائيليين من أجل رفع احتلالهم عن الأراضي الفلسطينية التي يعتبرها محمود درويش مقدَّسة.

ولدراسة اللوغوس الخطابي الذي وظّفه الشاعر ينبغي الانطلاق من فكرة مركزية مفادها أن الخطاب الحجاجي هو "كل ما زاد على متطلبات التوصيل، دون أن يوقِع في الغموض والبعد عن التأثير والاقناع"[4]. ومنه، نشير إلى أن محمود درويش عَمِلَ في خطابه على تجاوز الإخبار والتوصيل إلى إحداث

---

[1]- يوسف الإدريسي، مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين، ص 147.

[2]- غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ص 89.

[3]- محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص 13.

[4]- المرجع نفسه، ص 101.

فعل التأثير والاقناع؛ بحيث أن لغته اتسمت بالوظيفة البلاغية الحجاجية، وفيما يلي توضيح لأهم الآليات البلاغية الحجاجية البانية للقول الخَطابي في القصيدة.

• **حجَّة التَّكرار:** لقد اتخذ محمود درويش من التَّكرار آلية حجاجية إقناعية؛ إذ انتقى ثلة من الجمل الشعرية، وعَمِلَ على تَكرارها بنظام وانتظام الشيء الذي أَكسبها حمولة بلاغية حجاجية. ولما كان الحجاج باللوغوس هو "دراسة العلاقة بين ظاهر الكلام وضمنه"[1] فإننا نلحظ أن الجمل الشعرية التي تكررت في القصيدة تتسم بمعنى ظاهري مصرح به، وآخر ضمني مسكوت عنه أدى وظيفته الحجاجية. ومن تجليات التَّكرار في القصيدة قول الشاعر «أيها المارون بين الكلمات العابرة» فقد كررها خمس مرات، وقد جاء تَكرارها بين أسطر شعرية ذات دلالة مختلفة؛ مما يعني أن الشاعر في كلِّ مرة ينادي المحتل الإسرائيلي لكي يثير انتباهه ويجعله لصيقا بالمعنى الذي يريد أن يوصله إليه؛ فتارة يُخَبِّره بأنه شاعر ثائر ورافض للسياسة الإسرائيلية، وتارة أخرى يعلن له بأنه شاعر قادر على التضحية من أجل وطنه، ومرة أخرى يكشف له عن وطنيته ذات الكينونة المتعالية. يبدو أن هذا التَّكرار في القصيدة بهذه الطريقة يخلق أثراً حجاجيا في نفسية المخاطَبين، بحيث يدفعهم إلى الشعور بالمسؤولية تجاه أفعالهم وسياستهم في الأراضي الفلسطينية المحتلَّة. ومن هنا، كان "هدف الحجاج هو الاقناع، أي الحصول على موافقة المستَمع ودفعه للفعل"[2].

واستجلاء لحضور حجة التَّكرار في القصيدة نلفي الشاعر كرَّرَ من الجملة الشعرية (الفعلية) التالية: «انصرفوا»، وقد عَمِلَ على تَكرارها ست مرات. وإذا توقفنا على بنيتها اللغوية والدلالية فإننا نجدها صيغت بصيغة الأمر الذي يقتضي حصول الفعل، كما أنها جاءت بصيغة الجمع؛ وهذا يوضِّح أن الشاعر يخاطِب المحتلين الإسرائيليين، بمختلف أطيافهم، لكي يغادروا الأراضي الفلسطينية بدون رجعة وبدون ضجيج؛ مادام أن فعل الانصراف يدلُّ على مغادرة المكان بدون رجعة أو أثر يُذكَرْ. وإضافة إلى هذا، عَمِلَ الشاعر على تكرار عبارة لها قوتها الحجاجية، حيث قال: «آن الآن أن تنصرفوا» وقد أعادها في القصيدة مرّتين. ويبدو من خلال تأملنا لدلالات هذه العبارة أنها ذات حمولة حجاجية؛ لأنها تعبِّر عن موقف واضح وصارم وآني، وكأني بالشاعر يريد أن يوصل للمحتلين الإسرائيليين أن استيطانهم للأراضي الفلسطينية طال أمده، وحان الوقت الآن أن يبتعدوا عنها ويهجروها؛ لأن وجودهم لم يعد الشعب الفلسطيني يطيقه ولا يقبله. ويتحصل أن هذه الجملة الشعرية الأخيرة لها حمولة حجاجية أكثر من

[1]- عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007، ص 40.

[2]- محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، ص 16.

الأولى؛ وذلك راجع إلى كونها تدلُّ على الاستمرارية، ولها تأثير في القلوب؛ "لأنه لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها"[1].

• **الحجَّة بالأمر:** يظهر من خلال قراءتنا للقصيدة أن الشاعر اتخذ من أسلوب الأمر، باعتباره أسلوبا إنشائيا ينتج عنه فعل معين، حجّة. وما دام أن فهمنا للقصيدة "هو أن نتجاوب معها"[2] فإنه تبيَّن أن توظيف الشاعر لأسلوب الأمر بكثرة ملفتة للنظر لم يكن اعتباطياً بل كان وظيفياً؛ لأن ذلك يخدم مقصديته الشعرية التأثيرية؛ على اعتبار "أننا نتكلم عامة بقصد التأثير"[3]. وإذا عدنا لطبيعة الأساليب الأمرية التي وظّفها فإننا نلفيها متعددة ومتباينة من حيث الدلالة يقول: «احملوا أسماءكم، انصرفوا، اسحبوا ساعاتكم من وقتنا، اسرقوا ما شئتم، فخذوا حصتكم من دمنا، ادخلوا حفل عشاء راقص، كدِّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، أعيدوا عقرب الساعة، اخرجوا من برّنا من بحرنا...» ويتبدى من خلال الحمولة الدلالية لهذه الجمل الأمرية أن الشاعر يحاجج المحتل الإسرائيلي بقصد تحريره للأراضي الفلسطينية. ولما كان أسلوب الأمر يُعرَّف بلاغيا بأنه طلب حصول شيء على وجه الاستعلاء والإلزام"[4]، وكان الأمر يقتضي آمِراً ومأموراً، فإن الشاعر أنزل ذاته منزلة الآمر، وهذا يعني أن الشاعر أعطى لنفسه مكانة تعلو عن مكانة مخاطَبيه؛ على اعتبار أن الأمر يأتي من الذات التي تحظى بمكانة عليا.

وإذا أمعنا النظر في طبيعة الأفعال الأمرية التي وظفها الشاعر يبدو أن توظيفها يحكمه منطق محدد؛ بحيث أنه انطلق من مطلب عام ليصل إلى مطلب جزئي خاص في إطار محاججته للمحتل الإسرائيلي؛ لأنه بدأ بمناهضة الهوية الإسرائيلية باعتبارها عنصرا عاما ليصل إلى أصغر شيء يُشَكِّل غذاء الشعب الفلسطيني (الملح، القمح، البحر البر.. إلخ)، ويبدو أن هذا الترتيب يلعب دوراً مهما في الإقناع والتأثير؛ لأن "الحجاج (...) مؤسس على بنية الأقوال اللغوية، وعلى تسلسلها واشتغالها داخل الخطاب"[5]. ومنه، يتكشَّف أن انتقال الشاعر من مطالبة المحتل الإسرائيلي بضرورة حمل أسمائه، وسحب ساعاته وتشجيعه على الاحتفال ثم تكديس أوهامه في حفرة مهجورة وصولاً إلى أمره بضرورة الابتعاد عن مصدر قوت يومه؛ كل هذا يدلُّ على أن الشاعر يريد أن يؤثر على نفسية وعقول الإسرائيليين بأنه لا وجود لمسوِّغٍ

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 285.

[2]- جون كوهن، الكلام السّامي نظرية في الشعرية، ص 171.

[3] - أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص 8.

[4]- جواهر البلاغة، أحمد الهاشمي، ص: 63.

[5]- أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، ص 17.

يضمن شرعية بقائهم في الأراضي الفلسطينية. ويبدو أن الصيغة التي وظَّف بها محمود درويش حجة الأمر راعت إلى حدٍّ كبير هذا المعطى، وهذا ما أعطى للوغوسه الخَطابي بعداً حجاجياً تأثيرياً.

• **الحجة بالصورة الشعرية:** إن قول الحجة بالصورة الشعرية يُضمر دلالة مفادها أن الصور الشعرية التي قعَّد لها الدرس البلاغي العربي تدخل ضمن الآليات الحجاجية التي يوظِّفها الشاعر للتحاجج والدفاع عن موقفه؛ لأن "الحدود بين الصورة والحجة غير مرسومة بوضوح"[1]، وهذا يعني أن الصور الشعرية لا تنحصر وظيفتها في إضفاء بعد جمالي أو تخييلي على القصيدة الشعرية فحسب، بل يمكن أن تضفي عليها، أيضا، بعداً حجاجيا إقناعياً، ويمكن أن نضيف في هذا الصدد أن "الصورة لا تفرض من الخارج وليست زينة أو حلية خارجية في القصيدة، بل جزء من التفكير وطريقة التعبير. ومن هنا (...) فالوسائل البيانية والبديعية ماهي إلا طريقة للتفكير لا مجرّد أدوات تزيينية مضافة للقصيدة"[2]. وبناء عليه، يتحصل أن الشاعر توسَّل بالصور الشعرية لأنها مُسعِفة في إحداث التأثير في مخاطَبه، وبذلك تكون لها غاية حجاجية أكثر عن التعبير التقريري. وإضافة لهذا، يمكن القول "إن الصورة تسهّل الحجاج، إنها تشارك هي نفسها في الحجاج"[3] . ومادام الأمر كذلك، فالصور الشعرية تتدخل في بناء وعي المتلقي المخاطَب، كما أنها تساهم إلى حدٍّ كبير في تغيير قناعاته والدفع به نحو تصديق دعوى الشاعر، وتبني مواقفه تجاه قضية معينة. ولذلك، كما يُقِرّ جون كوهن، كان "لتأثير الصورة أصل يتمثَّل في تغيير ذهني"[4].

بناء عليه، نروم من خلال هذا المحور أن نسلّط الضوء، في إطار دراسة وتحليل اللوغوس الخطابي لمحمود درويش، على الأبعاد الحجاجية والإقناعية للصور الشعرية التي وظّفها الشاعر من أجل التأثير في المحتل الإسرائيلي. وتجدر الإشارة ههنا إلى أن الشاعر لم يغفل عن توظيفه لبعض الصور الشعرية توظيفا بلاغيا حجاجيا؛ وذلك راجع إلى وعيه بالأثر الحجاجي لها، فضلا عن إدراكه بأن "الصورة الشعرية تعمل على إثارة صورة ذهنية في نفسية المخاطب المتلقي"[5]، كما أنها تعدُّ "عملية أسلوبية تنشط الخطاب، ولها وظيفة إقناعية"[6]. ومنه، فإننا سنقف عند الاستعارة والكناية كمبحثين بلاغيين حضرا بكثرة في القصيدة، وكانت لهما قوة حجاجية أضفت على اللوغوس الخَطابي للشاعر أبعاداً بلاغية حجاجية مؤثرّةٍ.

---

[1]- محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، ص 26.

[2]- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، 1981، ص 147.

[3]- محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، ص 26.

[4]- جون كوهن، الكلام السّامي نظرية في الشعرية، ص 173.

[5]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص 11.

[6]- محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، ص 16.

أ- الأثر الحجاجي للاستعارة : معلوم أن الاستعارة هي كل "مجاز لغوي تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي المشابهة"[1]، وتعدُّ أيضا تعبيراً انزياحياً؛ فهي لا تعبر عن المعنى بطريقة تقريرية مباشرة بل تنزاح عنه لتتجاوزه إلى معنى ضمني غير مُصرح به، ولعل هذا ما يضمن قوَّتَها التعبيرية، وفي هذا يقول السكاكي: "وأعلم أن أرباب البلاغة وأصحاب الصياغة للمعنى مطبقون على أن المجاز أبلغ من الحقيقة، وأن الاستعارة أقوى من التصريح"[2] . وتتبدى مزية الاستعارة، كما يقول بروست، في كونها "وحدها التي تمنح الخلود للأسلوب"[3]. وعليه، نستطيع التأكيد على أن الذي أعطى لقصيدة "عابرون في كلام عابر" خلودها عبر التاريخ، وبوأها مكانة فريدة يعود إلى طبيعة الصور الاستعارية التي وُظِّفت فيها؛ بحيث نجد الشاعر أبدع في النَّسْجِ بين مكونات الصورة الاستعارية بشكل يخدم موضوع قصيدته، ولعل هذا ما أعطاها قوتها البلاغية الحجاجية في القصيدة.

وبالوقوف على أبزر التعابير الاستعارية الموظفة في القصيدة، فإنا نلفيها في قول الشاعر: « يبني حجر من أرضنا سقف السماء» فواضح أن الشاعر هنا استعار فعل البناء الذي يخص الإنسان وأسنده للحجر. وإن ما يهمنا نحن في هذا التعبير الاستعاري هو بعده الحجاجي الذي يتمظهر في كون الشاعر أراد محاججة المحتل الإسرائيلي بأن الأرض الفلسطينية يتفاعل في حمايتها كل الكائنات سواء الحية منها أو الجامدة؛ فالحجر، باعتباره جمداً، يتدخّل في بناء سقف السماء التي تعلو الأراضي الفلسطينية، ولما أراد الشاعر لفت انتباه الإسرائيليين إلى هذا المعطى خاطبهم بصيغة بلاغية حجاجية ذات أثر حجاجي مُقنع؛ إذ قال: «كي تعرفوا أنكم لن تعرفوا كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء»؛ فبهذا التعبير يُقنعهم بأنهم بالرغم من استيطانهم للأراضي الفلسطينية لن يدركوا ماهيتها وخصوصيتها؛ لأنها كانت وستظل أرضا مقدَّسة عن التدنيس الإسرائيلي، ولذلك فهي تستحق الحياة بتعبير الشاعر. وبهذا التصوير، أدت الاستعارة وظيفة الحجاجية، وبها أثبت الشاعر "معنى لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ ولكن يعرفه من معنى اللفظ"[4].

وإلى جانب هذا النموذج الاستعاري ذو البعد الحجاجي، نلفي نموذجا آخر فيه يقول الشاعر: «احملوا أسماءكم وانصرفوا»؛ يتبدى أن الشاعر هنا وظّف المجاز المرسل الذي يقوم على علاقات منها الجزئية؛ وفيها يذكر المتكلم الجزء ويقصد الكل، وهذا ما فعله الشاعر عندما ذكر الاسم وقصد الاحتلال الإسرائيلي؛ فهو بهذا المعنى لا يأمرهم بحمل أسمائهم بل يأمرهم بحمل هويتهم وتواجدهم بالأراضي

---

[1]- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط2006،1، ص 98.

[2]- أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1983، ص 225-226.

[3]- محمد الوالي، الاستعارة في محطات عربية يونانية وغربية، دار الأمان، الرباط، ط2، 2005، ص 173.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 440.

الفلسطينية. ولعل الشاعر ركّزَ على الاسم نظرا لكون الاسم يمثل عنصرا من عناصر الهوية، وهذا ما يكشف على أن الشاعر يناهض الهوية الإسرائيلية، لكنه عبّر عن ذلك بتعبير مجازي قائم على ما هو انزياحي رمزي. وبذلك، يكون قد حاجج الإسرائيليين بطريقة مجازية رمزية؛ على اعتبار أن التعبير الرمزي هو "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصوداً"[1].

تأسيسا على ما سبق تحليله، يتحصل أن الشاعر اتخذ من التعبير الاستعاري والمجازي آلية للتعبير عن قناعاته، وأيضا وسيلة للدفع بمخاطَبيه إلى الاستجابة لخطابه الشعري؛ إذ اتضح أن الشاعر لم يوظف الاستعارة والمجاز كحلية لغوية أو كمحسنات بلاغية، بل نلفيه ووظّفها ليضفي على قصيدته بعداً حجاجيا؛ إيمانا منه بأن التعبير الرمزي والاستعاري والمجازي تخصيصا يساهم إلى حد كبير في جعل الخطاب أكثر إثارة لخيال المخاطَب، ومن ثم لنفسيته وأهوائه وصولا إلى قناعاته، على اعتبار أن الاستعارة لم تكن فقط "وسيلة لإدراك الحقيقة، بل إنها شكلت مسوغا لتغيير سياسي واقتصادي"[2]، ولعل هذا ما يصبو إليه محمود درويش من خلال استعماله للتعبير الاستعاري كوسيلة تواصلية بلاغية لبلوغ غايات سياسية واقتصادية وثقافية.

ب- الأثر الحجاجي للكناية: أسلفنا الذكر بأن الصورة الشعرية لا تتوقف وظيفتها في التخييل فقط بل تتجاوز ذلك إلى التداول. ويبدو في تقديرنا أن الكناية، باعتبارها أحد المباحث البلاغية التي حظيت باهتمام كبير في الدرس البلاغي العربي، لا تخرج عن هذا المبدأ؛ بحيث أن ثمة تداخل وطيد بين الاستعارة والكناية، وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني: "فالاستعارة كالكناية في أنك تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ"[3]. ويقتضي تحليل الوظيفة الحجاجية للكنايات التي استعملها الشاعر لبناء قوله الخَطابي الإشارة إلى أن البلاغيين حدّدوا حدَّ الكناية بأنه "لفظ أريد به لازم معناه"[4]؛ وهذا يعني أن التعبير الكنائي يقوم على معنيين؛ الأول ظاهر ولا يكون مقصودا والثاني مُضمر يكون مقصوداً. وإذا عدنا للقصيدة قيد التحليل فإننا نلفي الشاعر وظّف الكناية في قوله: «اخرجوا من قمحنا وملحنا»؛ يتضح من هذا التعبير الكنائي أن الشاعر ذكر القمح والملح وقصد بهما لازم معناهما؛ بحيث أن المعنى المكنى عنه لا يتوقف عن هذين المكونين اللذين يوظفهما المرء في طعامه، وإنما المقصود هي الحياة؛ لأن الشاعر ذكر القمح والملح كناية عن العيش؛ مادام أن المرء لا يمكنه أن يعيش ويبقى على قيد الحياة بدون طعام.

---

[1]- احسان عباس، فن الشعر، دار الصادر، بيروت، ط1، 1996، ص 200.

[2]- جورج لايكوف وجورج جونسون، الاستعارة التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط1، 1996، ص 159.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 440.

[4]- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، راجعه وصححه بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988، ص 301.

ويتبدى البعد الحجاجي في هذه الكناية في كون الشاعر يطالب المحتل الإسرائيلي بمطلب كبير وهو الانصراف والخروج من الأراضي الفلسطينية، لكنه لم يذكره بصيغة مباشرة، ولكن كنى عنه بشيء بسيط يدل عنه. ومن هنا، اتخذت الكناية قوتها الحجاجية؛ لأن الشاعر يطالب بتحرير فلسطين لكنه لم يُعبّر عنه بالتعبير المباشر الذي يمكن أن يستفزَّ الإسرائيليين ويوقظ عداوتهم، وإنما عبَّر عنه بطريقة تسمح بجواز معناه دون أن تُظهِره، ومن هذا المنطلق أدت الكناية قوتها الحجاجية. وعلاوة على هذا، وظّف الشاعر نموذجا آخر للتعبير الكنائي ذي الوظيفة الحجاجية الإقناعية، بحيث قال مخاطبا الإسرائيليين دائما: «اخرجوا من مفردات الذاكرة»؛ يتضح من خلال هذا التعبير أن الشاعر ذكر كلاما وقصد رِدْفَهُ، وقد تُرِكَ للمخاطَب (المحتل الإسرائيلي) من أجل استنباطه؛ فالشاعر يقصد ههنا التاريخ؛ لأنه هو الموصوف ولكنه لم يذكره باسمه بل كنّى عنه بالذاكرة. وعلى هذا ألأساس، قال عبد القاهر الجرجاني: "والمراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[1].

ويتضح البعد الحجاجي لهذا التعبير الكنائي في أن الشاعر يخاطِب الإسرائيليين، بصيغة الأمر، كي يخرجوا من التاريخ الفلسطيني سواء تعلق الأمر بالماضي أو الحاضر أو المستقبل؛ لأن الشاعر، كما يذكر في القصيدة، يَعتَبِر التاريخ الفلسطيني للفلسطينيين وليس للشعب الإسرائيلي. ويبدو أنه لم يذكر هذا بصريح العبارة، ولكن ذكر لازم معناه، جاعلا كلمة الذاكرة كناية عن التاريخ الفلسطيني؛ مادام أن الكلمة الواحدة "قابلة لأن تكتسب بالإضافة إلى معناها المعجمي سمات دلالية إضافية من خلال علاقتها بالمقال الذي ترد فيه وبالمقام الذي تستعمل فيه، وهي قادرة في الوقت نفسه على التأثير في ذلك المقال والمقام بفضل ما لها من قيم دلالية مختلفة بعضها مستمد من اللغة نفسها، وبعضها متأت من الاستعمال والتداول"[2]. ومنه، نستنتج أن عبارة الخروج من مفردات الذاكرة التي وظّفها الشاعر لبناء قوله الخَطابي خرجت عن معناها اللغوية لتؤدي وظيفة بلاغية حجاجية. وبناء عليه، يمكن الإقرار على أن الصورة الشعرية "تلعب دورين خارجي وداخلي، يتمثل الخارجي في تسهيل عملية الحجاج، فهي تشد الانتباه من خلال خرق المعتاد، فتطبع الذكرى في الذهن، كما أنها تلائم بين الأفكار والمستمع. وأما دورها الداخلي فيتجلى في دخولها، هي نفسها، في صلب الحجاج"[3].

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صححه محمد رشيد رضا، دار المعرفة،بيروت،1978،ص 52.

[2]- عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، ص 86.

[3]- محمد العمري، البلاغة بين التخييل والتداول، ص 24.

تركيب

بناء على ما سبق تقديمه، يتضح أن قصيدة "عابرون في كلام عابر" للشاعر الفلسطيني محمود درويش يُمكن إدراجها ضمن الأشعار التي تستدعي الدراسة البلاغية الحجاجية، وذلك راجع لاعتبارين اثنين؛ أولهما طبيعة مضمونها الذي جسّد موقف الشاعر تجاه الاحتلال الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية؛ بحيث تحصل أن القصيدة هي بمثابة رد فعل قوي من الشاعر والشعب الفلسطيني، ولذلك جاءت القصيدة لتحقيق غاية الإقناع عوض الإمتاع. وثاني هذين الاعتبارين يتعلق أساسا ببنيتها اللغوية التي استجابت إلى حدٍّ كبير للاستراتيجيات الخَطابية التي تتخذها بلاغة الحجاج كآليات إجرائية لتحليل الخطاب الاحتمالي المؤثر (الإيتوس واللوغوس)، بحيث اتضح أن الشاعر اتخذ لذاته إيتوسا خَطابياً من أجل إقناع مخاطَبيه بأنه شاعر يتحدث باسم شعبه الذي يتميّز بشيم التضحية والوطنية والشجاعة.. إلخ، كما أنه سخَّرَ مختلف الجمل والصور الشعرية لخدمة غايته المتمثلة في الدفاع عن وطنه، والدَّفْعِ بالمحتل الإسرائيلي إلى الانصراف عن الكلمات العابرة، والخروج من الأرض الفلسطينية التي تمثل الأم الروحية للشعب الفلسطيني.

وعلاوة على ذلك، يُستشف من تحليلنا للقصيدة أن ثمة تلازم بين القصيدة العربية الحديثة والمقاربة البلاغية الحجاجية؛ ذلك أن هذه الأخيرة لم تعد مقوماتها الفنية والتعبيرية تتوقف فيما هو بديعي استيطيقي، بل صارت وسيلة ناجعة للتعبير والدفاع عن القناعات والرؤى، ولعل هذا ما جعلها تتداخل وتتقاطع مع الخطابات التداولية ذات الوظيفة الحجاجية. ومادام الأمر بهذا الشكل، أمكننا إدراج القصيدة الهادفة إلى إحداث الإقناع والتأثير عبر استمالة الجمهور المتلقي المخاطَب ضمن الخطابات الاحتمالية التي يُمكن مقاربتها من منظور بلاغي حجاجي، مادام أن بلاغة الحجاج تتخذ من الخطابات الاحتمالية المؤثرة مادة للدراسة والتحليل. ونود الإشارة ههنا إلى أنه ليست كل القصائد العربية الحديثة يمكن مقاربتها من منظور بلاغية حجاج؛ وذلك يعود أساسا إلى بنيتها التعبيرية، بحيث ينبغي مراعاة قصدية الشاعر وأيضا البناء الذي بنيت عليه هل يلائم التحليل البلاغي الحجاجي أم لا.

✓ لائحة المصادروالمراجع:

أ. بالعربية

- محمد الوالي، **الطريق نحو البلاغة والخطابة الجديدتين**، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع10.

- أبو بكر العزاوي، **اللغة والحجاج**، العمدة في الطبع، الدار البيضاء ط1، 2006.

- أبو يعقوب السكاكي، **مفتاح العلوم**، تحقيق نعيم زرزر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1983.

- احسان عباس، **فن الشعر**، دار الصادر، بيروت، ط1، 1996.

- أحمد الهاشمي، **جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط6.

- أرون كبيدي فاركا، **البلاغة و إنتاج النص**، ترجمة محمد العمري، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب،ع 10.

- الحسين بنوهاشم، **بلاغة الحجاج الأصول اليونانية**، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2014.

- الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، راجعه وصححه بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988.

- **بلاغة النص النثري مقاربات بلاغية حجاجية**، إشراف محمد مشبال، دار العين، 2013.

- جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.

- جورج لايكوف وجورج جونسون، **الاستعارة التي نحيا بها**، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط1، 1996.

- جون بول سارتر، **ما الأدب**؟، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار النهضة، القاهرة.

- جون كوهن، **الكلام السّامي نظرية في الشعرية**، ترجمة محمد الوالي، الكتاب الجديد، ط1، 2013.

- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.

- رجاء النقاش، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، دار هلال، بيروت، ط2، 1971.

- سفيان الماجدي، **اللغة في شعرية محمود درويش**، دار توبقال للنشر، ط1، 2017.

- عبد العزيز عتيق، **علم البيان**، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط2006،1.

- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، صححه محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت،1978.

- عبد الله صولة، **الحجاج في القرآن من أهم خصائصه الأسلوبية**، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007.

- غوستاف لوبون، **سيكولوجية الجماهير**، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، ط7، 2016.

- فيليب نيل، **البلاغة الجديدة**، ترجمة عوني العقيلي، مجلة فصول، عدد 101، 2017.

- محمد العمري، **أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2013.

- محمد العمري، **البلاغة بين التخييل والتداول**، افريقيا الشرق، ط2، الدار البيضاء، 2012.

- محمد العمري، **في بلاغة الخطاب الإقناعي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1986.

- محمد الوالي، **الاستعارة في محطات عربية يونانية وغربية**، دار الأمان، الرباط، ط2، 2005.

- محمد سالم ولد محمد الأمين، **مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة**، عالم الفكر، عدد200،3.

- محمد مشبال، **البلاغة والأدب**، دار العين، مصر، 2010.

- محمد مشبال، **البلاغة والأصول دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي نموذج ابن جني**، إفريقيا الشرق،2007.

- محمد مشبال، **البلاغة و أنواع الخطاب**، دار رؤية للنشر، ط1، 2017.
- محمد مشبال، **في بلاغة الحجاج نحو مقاربة بلاغية حجاجية لتحليل الخطابات**، دار كنوز المعرفة، ط1، 2016.
- محمد مشبال، **مقولات بلاغية في تحليل الشعر**، مطبعة المعارف الجديدة، ط1، 1993.
- محمد مشبال، **منزلة الإيتوس في البلاغة الجديدة**، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، عدد10، 2017.
- مشيل مايير، **الحجاج والبلاغة وعلم الأشكلة**، ترجمة ادريس جبري، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، ع10.
- مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، ط2، 1981.
- هنريش بليث، **البلاغة والأسلوبية**، ترجمة محمد العمري، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1999.
- يوسف الإدريسي، **مفهوم التخييل في النقد والبلاغة العربيين الأصول والامتدادات**، دار وجوه، الرياض، ط1، 2015.

ب. بالفرنسية

- Chaim Perelman, Le champ de l'argumentation, Presses Universitaires de Bruxelles, 1970 .

التواصل اللغوي وبيداغوجيا تعليم اللغات
نظريات ومناهج

د. ادريس عمراني*

ملخص الدراسة

يمثل تعليم اللغة وفق المقاربة التواصلية إحدى المقاربات المستحدثة على مستوى اللغات العالمية، وإضافة نوعية في ميدان تعليم اللغات أثمر نتائج قيِّمة من ناحية إنتاجها واستعمالها؛ إذْ تعد المقاربة التواصلية المقاربة الأنسب والأجدى في هذا النوع من تعليم اللغات الأجنبية عموما. ويندرج تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها ضمن هذا الإطار. وقد كان لنظريات التواصل اللغوي بمقارباتها المعرفية أثرها الواضح في مناهج تعليم اللغات من حيث التصور أو تقويم الأداء.

عموما، تهدف هذه الدراسة إلى بحث القضايا الآتية:

- السياق التاريخي للمدخل التواصلي وبوادر توظيفه في تعليم اللغات

- التواصل اللغوي وبيداغوجيا تعليم اللغات (بيداغوجيا التواصل اللفظي، بيداغوجيا التواصل غير اللفظي، بيداغوجيا التعلم التعاوني).

- المنهج التواصلي في تعليم اللغات: دراسات ونتائج.

تقديم:

تتيح المقاربة التواصلية لمستعملها إمكانات هامة في بيداغوجيا تعليم اللغات نظرا وممارسة، ويندرج تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها ضمن هذا الإطار؛ وتبعا لذلك تنبه اللسانيون إلى ضرورة تطبيق واستثمار النظريات اللسانية في مجالات عدة، منها مجال تعليم اللغات، بحيث وُظفت فيه مناهج مختلفة بنيوية وتوليدية وتواصلية (المتوكل2005: 111)، فعُدَّ بذلك المنهج الوظيفي التواصلي -بناء على نتائج محرزة في المجال- منهجا أثبت فعاليته وكفايته نظريا وتجريبيا بما يتيحه من تطبيق وظيفي للغة عبر التواصل القائم على تفعيل مهارات الكلام (إدراوي 2019: 48)، وذلك في سياق تداولي، وبتفاعل المتكلم للغة مع محيطه اللغوي، وتواصله الفعال مع أعضاء مجتمعه بضرب من الإغماس، والمنهج الذي يلبي احتياجات هذا المتكلم هو المنهج التواصلي في تعليم اللغات.

* أستاذ باحث، مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف، المدرسة الوطنية للتجارة والتسيير بمكناس، جامعة المولى إسماعيل، مكناس- المغرب.

1- السياق التاريخي للمدخل التواصلي وبوادر توظيفه في تعليم اللغات

ظهرت إرهاصات الأخذ بالمقاربة التواصلية في تعليم اللغة الإنجليزية في بريطانيا عام (1975)، وذلك بعد أن أثبتت الدراسات والبحوث قصور الطرق التقليدية مثل الطريقة السمعية الشفوية والطريقة المباشرة.. عن تحقيق الأهداف المنشودة، وقد أكد ذلك كل من سميث مورو (1980) وإيفلين براد (1991) بقولهما: "إن الأخذ بالمدخل التواصلي في تعليم اللغة الإنجليزية في بريطانيا كان كرد فعل لأوجه القصور والنقد التي وجهت للمداخل السابقة ولأنصار البنيوية الذين ركزوا في تعليم اللغة على القوالب والصيغ اللغوية بصرف النظر عن تحقيق فعالية التواصل بين المرسل والمستقبل، وقد كان للمجلس الأوربي الأثر الكبير في تدعيم الأخذ بمدخل التواصل اللغوي في تعليم اللغات.

ومن ناحية أخرى، أسهم اللغوي ويلكنز (1972)[1] في توظيف هذا المدخل في تعليم اللغة الإنجليزية، وذلك عندما أعد وثيقة يذكر فيها أن أهم وظائف اللغة على الإطلاق هي الوظيفة التواصلية، ثم أردفها بكتاب أسماه "المقررات القومية"، عرض من خلاله محتوى لغويا في ضوء مدخل التواصل اللغوي، وأوصى بالأخذ به في تعليم الأطفال اللغة[2].

وفقاً لهذا التحليل نؤكد فكرة ما أشار إليه الباحث محمود إسماعيل صالح (2019: 22/21) من أنه Communicative Approach في سبعينيات القرن العشرين ظهر التوجه التواصلي (المقاربة التواصلية) لتعليم اللغات في أوربا أولا، ثم انتشر في أنحاء العالم. وقد كان لهذا التوجه أثره البالغ في تعليم اللغات الأجنبية المختلفة (بما في ذلك تعليم العربية للناطقين بلغات أخرى). وقد برز أثر هذا التوجه في وثيقتين مهمتين صدرتا في أوربا وفي الولايات المتحدة الأمريكية:

أ- الإطار الأوروبي المشترك لتعليم اللغة: The common European Framework Reference for Language : Learning Teachinng Assessment

وقد صدر رسميا في نونبر 2001.

ب- إرشادات الكفاية للمجلس الأمريكي لمعلمي اللغات الأجنبية ACTFL Proficiency Guidelines

ويشمل إرشادات خاصة بعدد من اللغات، منها العربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية. وقد كان لهاتين الوثيقتين أثرهما في مناهج تعليم اللغات، حيث وضعتا الخطوط العريضة لتعليم اللغات الأجنبية وتقويم الأداء فيها. وظهر أثر الوثيقة الأولى(أ) في بعض المحاولات العربية لإنتاج كتب لتعليم اللغة العربية

---

[1]- ينظر ويلكنز (1972) و(1988).

[2]- انظر الاتجاهات الحديثة في تدريس التعبير الشفهي" على الموقع الالكتروني: www.forum.ok.eg.com/new.php

للناطقين بغيرها في أوربا؛ ولعل أبرز تأثير للوثيقة الثانية هو تصميم اختبار الكفاية الجديد للغة العربية New Arabic Proficiency Test، وهو اختبار معياري يطبق في كثير من المؤسسات التعليمية الأمريكية. وقد كان لهذه الإرشادات كذلك أثرها في إعداد بعض المواد التعليمية في عدد من الجامعات الأمريكية[1]، ولعل هذا المدخل التواصلي من أحدث ما أنتِج وَوُظِّف في ميدان تعليم اللغات، وقد أُدْرِجت فيه مناهج متباينة ونظريات متعددة ضمن مقاربات حاولت أن تتمحور حول المتعلم لإشراكه في بيئة التعلم التواصلية.

وقد أشارت الأدبيات التربوية إلى عدة عوامل كان لها عظيم الأثر لظهور الاتجاه التواصلي في تعليم اللغات، منها:

- أثبتت نتائج الأبحاث العلمية آنذاك[2] أن محتويات المناهج بعيدة كل البعد عن الحياة الواقعية ولم تفسر حاجات المتعلمين.

- النقد الكبير الذي تعرضت له الأساليب الشفوية السمعية وأيضا الأساليب السمعية المرئية، علاوة على النقد الذي وجه لتشومسكي صاحب النظرية التوليدية التي تعطي الأسبقية للقدرة اللغوية على القدرة التواصلية.

- اهتمام المؤتمرات الدولية المختصة في اللغويات بتطوير الكتب المدرسية من أجل تحقيق الكفاءة التواصلية، وبالفعل تم ذلك بجهود الرابطة الدولية للغويات التي سعت جاهدة إلى تطوير المناهج.

- تغير واقع التعليم في أوروبا، فضلا عن زيادة التواصل والتداخل بين الدول الأوربية، مما أظهر الحاجة الماسة إلى تعليم اللغة في ضوء الاتجاه التواصلي[3].

وقد استفاد هذا الاتجاه من معطيات علم اللغة الاجتماعي الذي يؤكد على أن الإلمام بمظاهر الحياة في المجتمع تساعد المتعلم على فهم اللغة واستيعابها، سواء ما يتصل باكتساب مهاراتها أو تراكيبها، بالإضافة إلى الاستخدام الاجتماعي للغة وما هو موجود في بيئة المتعلم، وأن يعكس جميع جوانب ثقافة المجتمع، بالإضافة للاستخدامات الاجتماعية للغة ، وأن يضع الاعتبار الأبعاد التاريخية للمجتمع، كما يتم التأكيد على بث المعتقدات والقيم داخل النصوص اللغوية المقدمة للمتعلمين، وفي هذا السياق يتم

[1]- محمود إسماعيل صالح (2019 : 22/21)

[2]- بحيث أثبتت هذه الدراسات والبحوث قصور الطرق التقليدية مثل الطريقة السمعية الشفوية، والطريقة الشفوية السمعية عن تحقيق الأهداف المنشودة، وقد أكد ذلك كل من سميث مورو (Smith Moro 1980)، وزميله ايفلين براد(E.Berad 1991)

[3]- ينظر دراسة محمود عبد الحافظ (1999: 86) على الموقع الالكتروني www.forum.ok-eg.com

اقتراح تصحيح بعض الأفكار المسيطرة والشائعة في المجتمع نحو بعض طبقاته وذلك عند وضع محتوى كتب اللغة[1].

وفي سياق ذلك، ننبه إلى أنَّ الكثير من الدراسات السابقة في مجال المناهج وطرائق تدريس اللغات أكدت على فكرة أن الاتجاه التواصلي[2] من الاتجاهات المناسبة لتدريس اللغة بشكل عام، والطلاقة التعبيرية بشكل خاص، ويتم الاعتماد فيه على الاستخدام الوظيفي للغة على أساس من التدرج، كما يركز على تعليم اللغة من خلال مواقف حياتية اجتماعية، ويهتم بفنون اللغة بشكل متكامل ومتوازن، ويستند إلى النظريات المعرفية في علم النفس، والقواعد التوليدية وغيرها[3].

على ضوء ما سبق، ولتحقق فعالية التواصل، ينبغي أن يكون كل فرد متمكنا من لغته، قادرا على الفهم والإفهام، من هنا ظهرت الحاجة إلى زيادة الاهتمام بالتواصل اللغوي والاهتمام بتعليم اللغات في ضوء هذا الاتجاه، وهو اتجاه حاول أنصاره أن يجسدوه في مفهوم القدرة التواصلية من الناحية البيداغوجية، وذلك من باب استثمار أمثل للمهارات اللغوية التي يتعلمها المتعلمون من أجل تحقيق التواصل مع الآخرين؛ وليتحقق هذا الهدف يستلزم تعلم اللغة أنشطة تفاعلية يمكن استخلاصها من الكتاب المدرسي للغة المتعلم أو غيره، مع وجود المناخ المناسب الذي يساعد على التفاعل داخل الفصل بين المعلم وكتابه، وبين المتعلمين ومعلمهم، وبين المتعلمين أنفسهم، مما يساعد على تحقق التواصل، وإتقان المتعلمين للغة في أقل وقت ممكن.

2- التواصل اللغوي وبيداغوجيا تعليم اللغات

من المفيد الإشارة إلى أن من أهم الأفكار الأساسية التي أضافها الاتجاه التواصلي إلى تعليم اللغات هو تحليل حاجات المتعلمين، وتقسيم الكلام الناتج عن الخطابات والحوارات إلى أنماط خطابية عامة ليسهل تدريسها. ومن أنماط الخطابات اللغوية الموجودة بين المتخاطبين، يمكن الحديث عن خطاب:

- رسمي جاد، مثل إلقاء محاضرة، أو كلمة ترحيبية في مجتمع، أو حوار في ملتقى أو برنامج وغير ذلك.
- وتفاعلي، مثل حوار الأصدقاء المقربين، وكلام العائلة عند الاجتماع.

---

[1]- ينظر مصطفى أرسلان (2000: 21) على الموقع الالكتروني.http://kenanaonline.com/users/maiwagieh/posts/391503

[2]- للإشارة فإن أهم سمات الأسلوب التواصلي، أنه يركز تحديدا على وظيفية اللغة وممارستها من خلال مهارات أربعة الاستماع والكلام والتحدث والكتابة" في سياق لغوي سليم.

[3]- ينظر فايزة السيد (1998) ومحمود عبد الحافظ (1999) على الموقع الالكتروني www.forum.ok-eg.com

- وتعاملي، مثل حوار أو جدال أو عقد صفقة، أو شراء غرض من محل تجاري[1].

والملاحظ أن هذا النوع من الخطابات يركز على فكرة التعلم الذاتي واستراتيجياته المتعلقة بالمتعلم، وفي هذا السياق يوجد جانب مهم دخلت فيه إسهامات الاتجاه التواصلي بقوة، وهو منهجية التدريس؛ ويحسب لأتباع هذا الاتجاه تركيزهم على الطرق النشيطة، ودعمهم لمفهوم التعاون والمشاركة، ومن أجل ذلك، اقترحوا العديد من الأفكار البيداغوجية لتسهيل مهنة التدريس، وإدخال التشويق عليها، ومن ذلك فكرة المجموعات، وفكرة التعلم بالألغاز، والألعاب الهادفة، وفكرة لعب الأدوار... كما نذكر ميزة أخرى لهذا الاتجاه وهي مواكبته السريعة لتطور الحياة خارج المدرسة، ويؤكد ذلك إدخال العديد من المفاهيم التربوية الفعالة في هذا المضمار، ومنها: مفهوم الفجوة المعلوماتية[2]، ومفهوم استقلالية المتعلم[3]، المقرر المركب أو المندمج، ومفهوم المفاوضة[4] أو السيطرة على المعنى، ومهارات التفكير[5] والتقييم البديل أو الاختياري[6]، وغير ذلك من المفاهيم التي تتميز بالحيوية والمرونة، وأكثرها مفيد ونافع إذا أحسن توظيفه، ولم يكن مهيمنا أو سائدا على بقية الجوانب الأخرى للنشاط التعليمي[7]. وهنا يظهر بجلاء قيمة التواصل

---

[1]- ينظر بن مسعود جيدور (2013).

[2]- وتعرف بمفهوم "الفجوة الرقمية"، ويعني النفاذ إلى مصادر المعرفة، واستيعابها من خلال التوعية والتعليم والتدريب وتوظيفها اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا. وتستعرض بعض الكتب لإشكالية تعريف الفجوة الرقمية، وتنظر إليها من خلال منظور الدورة الكاملة لاكتساب المعرفة والتي تشمل أربعة مهام رئيسية هي: النفاذ إلى مصادر المعرفة، واستيعاب المعرفة أو توظيف المعرفة القائمة، وتوليد المعرفة الجديدة. لمزيد من التوسع، انظر نبيل علي ونادية حجازي (2005).

[3]- الاستقلالية كما عرفها القاموس الكبير هي "حق الفرد في أن يسير نفسه اعتمادا على قوانينه الخاصة – أي اعتمادا على اختياراته وقراراته وما يراه مناسبا لنجاحه – وتعني في الأدبيات التربوية "قدرة قابلة لأن تبنى عبر جميع الأنشطة اليومية التي يقوم بها الطفل، أي أنها كفاية مستعرضة تبنى عبر عدة مجالات تربوية مختلفة، انظر حبيبة أزعون (2011).

[4]- يستعمل مفهوم "المفاوضة" أو "التفاوض" ليعني في اللغة، مفهوم "المراوضة" وهو مصطلح ازدهر استعماله في المجال التجاري وتحديدا في معاملات البيع والشراء، وفي عمليات المزايدة والمناقصة، ويعرف في أصله التجاري بأنه "تبادل بين طرفين أو أكثر متنازعين يبحثان عن تسوية لمسألة "حل خلاف" عن طريق الاتفاق. ويقصد به "قانونا" تبادل وجهات النظر فيما بين ممثلي شخصين من أشخاص القانون الدولي العام. ويدل "تربويا" على أنه "تواصل بين شخصين أو أكثر يدرسون فيها البدائل للتوصل إلى حلول مقبولة لديهم أو بلوغ أهداف مرضية بهم".

[5]- يعرفه ويلسون على أنه "تلك العمليات العقلية التي نقوم بها من أجل جمع المعلومات وحفظها أو تخزينها، وذلك من خلال إجراءات التحليل والتخطيط والتقييم، والوصول إلى استنتاجات وصنع القرارات".

ومن مهارات التفكير: الأصالة، الطلاقة، المرونة، تحمل المسؤولية، تدوين الملاحظات التذكر، إصدار الأحكام، التصنيف، تنمية المفاهيم وتطويرها، الاستنتاج، حل المشكلات... وغيرها من المهارات العديدة. انظر الدكتور جوت سعادة (2006).

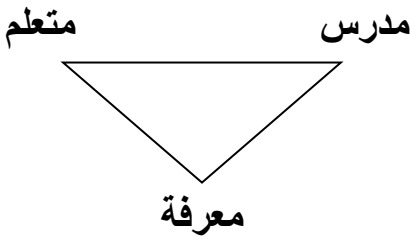
[6]- لعل أكثر هذه المفاهيم شيوعا: "التقويم البديل" و"التقويم الأصيل أو الواقعي، والتقويم القائم على الأداء"، لكن أكثرها عمومية هو المفهوم الأول. ويعد التقويم التربوي البديل alternative assessment توجها جديدا في الفكر التربوي، وتحولا جوهريا في الممارسات التقليدية السائدة في قياس وتقويم تحصيل المتعلمين وأدائهم في المراحل التعليمية المختلفة. وهو تقييم لا يعتمد على توظيف الاختبارات التحصيلية التقليدية التي تتطلب من المجيب فقط استدعاء المعلومات من الذاكرة التي سبق له دراستها، وإنما يعتمد على أساليب وأدوات غير تقليدية تشمل: اختبارات الأداء، حقائب الإنجاز، المقابلات، الأوراق البحثية، صحائف الطلاب، العروض العملية والشفوية، التقويم الذاتي، تقويم الأقران، المشروعات... وغيرها انظر لمزيد من التوسع عبد الله بن علي القرزعي (2012).

[7]- ينظر المرجع السابق.

اللغوي وحضوره بشكل جلي وفعال – بأنواعه اللفظي وغير اللفظي – ضمن سياقات ومواقف تعليمية متعددة.

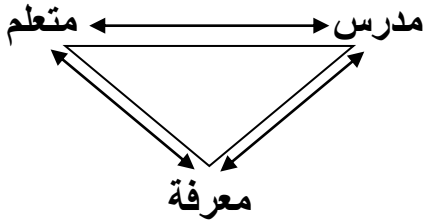
2-1- بيداغوجيا التواصل اللفظي

يرتكز التواصل البيداغوجي على ثلاث مرتكزات أساسية هي: المدرس والمعرفة (المقرر) والمتعلم، وهو ما يشكل المثلث الديداكتيكي عند علماء التربية، ويمكن التمثيل له بهذا الشكل[1]:



الشكل -2-

وعليه، لا ينبغي للمدرس أن يركز داخل العملية الديداكتيكية على المعرفة المقررة ويهمل المتعلم أو العكس، بل ينبغي أن يكون هناك نوع من التعلم الناجح المبني على التفاعل والتبادل داخل علاقات ثنائية أو جماعية. إن هذا المثلث - بصفة عامة - يمثل مجموعة من التفاعلات القائمة بين أطراف العملية التربوية، حيث يمكن تمثيلها على هذا النحو[2]:



الشكل -3-

تتم عملية التواصل داخل الفصل الدراسي المغلق بين مرسِل وهو المدرس، ومرسَل إليه وهو التلميذ المتعلم، تتخللها مادة دراسية وفق أهداف وكفايات محددة تسعى إلى تفعيل الحوار وتنشيط الدرس من خلال صياغة أسئلة تفاعلية[3] ضمن وضعيات محددة ومدروسة.

وبهذا المفهوم، فإن التواصل اللفظي "لن يكون فعالا وناجحا على مستوى الكلام والكتابة إلا من خلال اعتماد أسلوب واضح ومتين، واستعمال أسلوب حي مشوق ومثير يستفز المتعلم ويحركه ذهنيا

---

[1]- ينظر آيت أوشان (2005: 23).

[2]- ينظر آيت أوشان (2005: 23).

[3]- يرصد عدد من الباحثين في هذا الباب طبيعة الأسئلة التعليمية ونوعها ووظيفتها، للتفصيل ينظر الشارني ومن معه (2003)، والعربي اسليماني (2005).

ووجدانيا من أجل الإجابة عن الأسئلة المطروحة، واحترام البناء المنطقي في التواصل الحواري."[1] وللإشارة، فإن من العوامل التي تعيق عملية التواصل اللفظي[2] بين الأطراف المتحاورة (المدرس والمتعلم)، ما يتعلق بسيكولوجية المرسل والمتلقي، ومنها ما يتعلق بالسياق الاجتماعي، ومنها ما يتعلق بالسياق الجغرافي والسوسيوثقافي... ومنها أيضا الضجيج والتشويش والتمركز على الذات، وعدم الانفتاح على الغير، وإغفال التمثلات المعرفية للمتعلمين، وضعف الثقة بالنفس والإحساس بالخوف...[3]

وفي سياق الاهتمام بالعلاقات البيداغوجية عمل كل من دولانشير وبايير على مقاربة السلوكات اللفظية في القسم من أجل معرفة التواصل الوجداني والمعرفي في كتابهما الموسوم "كيف يعلم المدرسون؟ تحليل التفاعلات اللفظية في القسم". هذه السلوكات التي قد تترجم إلى مهارات، منها مهارتا التحدث والقراءة وتوظيفها في عمليات حركية (مثل الأذن والشفة واللسان والعين...)[4]. من جهته، استغل اللساني الأمريكي ويداوسن مهارتي التحدث والكتابة ليبني عليهما نظريته في تعليم اللغة وفقا للمنظور التواصلي، فالتحدث عنده ليس إنتاجا لغويا لاغيا، وإنما هو في مقام التواصل تفاعل منتج مع مخاطَب (أو أكثر)، في إطار تبادل فيه اللغوي وغير اللغوي مثل الحركات والملامح[5].

2-2- بيداغوجيا التواصل غير اللفظي

عُني مؤخرا بالتواصل غير اللفظي من قبل كثير من الدارسين واللسانيين المهتمين بقضايا التواصل، والذي تزامن مع تطور اللسانيات والسيميوطيقا وعلم النفس الاجتماعي، حتى أصبح علما قائما بذاته في معظم المجالات التطبيقية. ويظهر إسهامه جليا في "تمتين العلاقات الإنسانية البشرية، وكشف رضى الأفراد وانفعالاتهم داخل جماعات معينة، واستخلاص مميزاتهم الثقافية والحضارية، وتبيان مقوماتهم السلوكية والحركية في التعامل مع الأشياء والمواقف داخل سياقات معينة"[6].

يتجلى حضور التواصل غير اللفظي بشكل واضح داخل الفصل الدراسي من خلال توظيف الحركات المعبرة، فالمدرس مثلا يوظف في قسمه أنواعا من الحركات، وكل حركة لها دلالتها وتأثيرها في عملية التواصل، ومن بين هذه الحركات نستحضر الحركات التعبيرية والحركات الإشارية وحركات التلويح

---

[1]- ينظر حمداوي (2008: 68)

[2]- يشير أحمد مزياني (1993) في هذا السياق إلى جملة من المشاكل البيداغوجية التي تمنع المقاربة التواصلية من أن تكون مثمرة في تدريس اللغة، من بنيها تقنيات التدريس غير المعتادة، وتعلم ذاتي القيادة يفسح الفضاء للمبادرة الفردية أو توظيف التعلم الاستنباطي والاستقرائي في تعلم قواعد اللغة.

[3]- ينظر اسليماني (2005: 105) وحمداوي (2008).

[4]- ينظر الفاسي الفهري (1999: 15).

[5]- ينظر الشارني ومن معه (2003: 186).

[6]- ينظر حمداوي (2008: 64).

باليدين واستخدام خطاب العيون في التأديب أو التعبير أو التشخيص، وحركات تنقلات المدرس داخل الفصل الدراسي[1]. يظهر عموما أن اللغة تأخذ طابعها الإنساني من التواصل غير اللفظي أو ما يسميه إدوارد هال بـ"البعد الخفي"[2]، ثم إن الثقافة ترتبط بالتواصل غير اللفظي ارتباطا قد يزيد على التواصل اللفظي الذي يقتضي استخدامه حاسة واحدة وهي السمع، في حين يتطلب التواصل غير اللفظي الحواس الثلاث الأخرى مع استبعاد حاسة الذوق[3].

إن نجاعة هذه المقاربة التواصلية تتحقق من باب "أن الفعل هو في حد ذاته عملية تفاعل تواصلي يتوسل اللغة الطبيعية والعلامات والرموز والصور والحركات وغيرها... وإمكانية تقديمه في شكل لفظي أو سمعي أو بصري"[4]، مما يفيد أن هذه المقاربة تستجيب بالتالي لحاجيات المتعلم التواصلية من جميع النواحي المعرفية والوجدانية والإدراكية وغيرها، وتذلل كل عقبات ومعيقات التواصل أمامها.

إن بيداغوجيا تعلم اللغات وتعليمها لا يتوقف إذن عند حدود القدرة اللغوية، وإنما يتجاوزه إلى قدرات غير لغوية في التواصل من دلالات الإشارات والحركات الجسمية والمسافة وغيرها، وكل ذلك لا مندوحة عنه أمام المتعلم للوصول إلى ما يسمى "القدرة التواصلية"؛ وعليه يحتاجُ تعلّم اللغة وتعليمُها إلى الأخذ بأحدثِ الاتجاهاتِ، وإلى القدرةِ على تنويع الاستراتيجياتِ. من هنا بدت أهمية اعتماد استراتيجيات "التعلم التعاوني" في تعلّم اللغة (كالعربية مثلا) لغةً أجنبيةً باعتبارها بيداغوجيا حديثة تهيئ مناخا إيجابيّاً بين الأفرادِ من أجل تحقيق هدفٍ مشترك يؤسِّس لمسار تعلم مُبَنْيَن يقوم على قيم التعاون والتشارك والتبادل.

2-3- بيداغوجيا التعلم التعاوني Cooperative Learning[5]

2-3-1- وقفة مع المفهوم

لا يمكن أنْ ندرك ماهية هذه البيداغوجيا، وأنْ نضبط أسسها ومبادئها دون الوقوف عند المفهوم؛ ولعله من المفاهيم التربوية التي تحتاج إلى تحديد حتى يسهل التواصل بين العاملين في ميدان طرائق التدريس، وينعكس إيجابًا على الجوانبِ المعرفية والوجدانية والمهارية من شخصياتهم. ولقد أثبتت

---

[1]- ينظر حمداوي (2008: 74).

[2]- يعتبر إدوارد هال "اللغة الصامتة" و"البعد الخفي" من أهم الكتب التي فتحت مجال التواصل غير اللغوي عبر الثقافات بشكل شامل.

[3]- ينظر دوجلاس براون (1994: 257/256).

[4]- ينظر اسليماني (2005: 52).

[5]- من بين الاستراتيجيات التربوية استراتيجية التعلُّم (وليس التعليم) التعاوني الذي ينبني على فكرة أنّ النجاحَ لا يكون إلاّ حصيلة جهدٍ جماعيّ تعاوني يحتاج فيه الواحدُ إلى الآخر

الدراساتُ النظرية التطبيقية[1] أهمية اعتماد هذه البيداغوجيا؛ إنّ "البيداغوجيا التعاونية ككلّ هي بيداغوجيا فعل تواصليّ تفاعليّ بين عناصر المجموعة المختلفة والمتنوعة من جهة القدرات والميولات والمهام، والتي اتفقت جميعُها على إنجاز عملٍ مشترك ومحدّدٍ في الزّمان والمكان"[2]. فالتعلم التعاوني كما تبين أغلب الدراسات المنجزة هو «الأسلوب الذي يستخدمه الطالب لتحقيق أهدافه الفردية، وذلك بالعمل المشترك مع زملائه لتحقيق أهدافهم، بحيث تكون العلاقة بين تحقيق أهدافه وأهداف زملائه علاقة موجبة»[3].

حصيلة هذه المقاربة إذن، تتوج بجهد جماعي تعاوني مشترك يحتاج فيه الواحد إلى الآخر اجتماعيا ودراسيا، يؤكد ذلك ما يقوله ج ليغال Le Gal: « إذا كنا نريد أنْ نجعل من البيداغوجيا التعاونية مبدأ أساسيًّا في الحياة الاجتماعية، وبيداغوجيا في الفصل، فإنّ ذلك يتطلّب منّا التزاما بمفهومٍ الإنسان والمجتمعِ والقيم والعلاقات بين الناسِّ وحركة الأفكار يتجاوز إطار المدرسة».(Annick Lavoie, 2012 :4)[4] بينما يعرفها هاودن ومارتين(J.Howden. et H. Martin, 1997 :6) «باعتبارها مقاربة تفاعلية في التخطيط لعمل ما وإنجازِه وبالتالي فإنّ كلّ متعلم هو عضوٌ في مجموعة وليس مجرد فاعل مفرد ومستقل بذاته، وكلّ عملٍ يرجى من ورائه تغييرُ الواقع هو مشروعٌ جماعيّ، تنهض به المجموعة كلّها[5]». في مقام بيداغوجيا التعلم التعاوني كما يقول أحد الدارسين: «إن أحسن إجابة للسؤال: "ما أفضل طريقة للتدريس؟ " هي "دع المتعلمين يعلم بعضهم بعضا" حيث يدرك الذين يشاركون في الدرس التعاوني مدى تحسن تحصيلهم الدراسي وارتقاء فهمهم للمحتوى»[6].

إن المبادئ الأساسية المميّزة لهذه المقاربة هو اعتمادها على الإرادة الحرّة والتشاركية والتنظيم والواقعيّة، وتمثل بيداغوجيا المشروع «إحدى أهمّ أسس التعليم التعاوني وتطبيقا للبيداغوجيات النشيطة التي تتحقّق فيها التعلّماتُ من خلال الإنجاز الفعلي لمنتوج ما عبر مسار له منطلق ونهاية»[7].

---

[1]- من هذه الدراسات نشير إلى: Lehraus, Katia(2002) و Paul Newton, Rozalind Driver & Jonathan Osborne(2010) و Pierre Archambault (2014) و Aznour, H et Betrand, D.(2000) و جونسون ديفيد، وجونسون روجر، وهولبك إديك جونسون (1995)

[2]- رضا الأبيض (2019) في الموقع الالكتروني http://learnarabiconline.ksu.edu.sa/Intro/IntroAr.aspx

[3]- رشدي أحمد طعيمة، محمود كامل الناقة (2006: 177)

[4]- رضا الأبيض (2019): مرجع سابق

[5]- رضا الأبيض (2019): مرجع سابق

[6]- محمد الدماغ (2019: 122)

[7]- رضا الأبيض (2019): مرجع سابق

عموماً لن نتوقف عند نماذج هذه البيداغوجيا وإجراءاتها وطرق تقويمها، بقدر ما سنرصد خصائصها ومميزاتها.

2-3-2- خصائص ومميزات بيداغوجيا التعلم التعاوني

إذا كان الإشكال هو جعْل المتعلم شريكا فاعلا في بناء المعرفة عبر عقد جماعي يثير فيه الدافعية والرغبة في التعاون لتحقيق الهدف المشترك، فإن المبدأ الجامعَ لمقاربة "البيداغوجيا التعاونية" هو: «أنْ نتعلّم التعاون، وأنْ نتعاون لنتعلّمَ» ممّا يخلق مناخا تعلّميا إيجابيا يتحرّر فيه المتعلّم من التواكل والسلبيّة ويتحوّل إلى معلّم آخر في علاقته بذاته وبأعضاء فريقه[1]، ويتم تجسيد ذلك في سُلَّم هرميٍّ متدرج من خصائص ومميزات تحقق هذه الكفاية التعاونية على النحو الآتي:

- المشاركة الإيجابية، وتتأسس على مبدأ التضامن حيث يشعر كل عنصر داخل المجموعة أنه بحاجة إلى بقية زملائه، وأنَّ نجاحه أو فشله مرتبط بالجهد المبذول من طرف كل واحد من المجموعة؛

- المسؤولية الفردية والمسؤولية الجماعية، وتقتضي أنْ يتحمل كل عضو من أعضاء المجموعة مسؤوليته في العمل والتعاون مع باقي أفراد المجموعة بإيجابية، وليس له الحق في التدخل العشوائي في عمل الآخرين. كما أنّ المجموعة مسؤولة عن فهم وتحقيق أهدافها وقياس مدى نجاحها في تحقيق تلك الأهداف، وتقييم جهود كل عنصر من عناصرها وتحمل مسؤوليته الفردية داخل الجماعة؛

- التفاعل المعزَّز وجهاً لوجه، وجوهره أن يلتزم كل فرد في المجموعة ببذل الوُسْع الإيجابي في مساعدة زملائه، والتفاعل الإيجابي معهم وجها لوجه، والمشاركة في استخدام مصادر التعلم وتشجيع كل فرد للآخر ودعمه عن طريق المناقشة والحوار وتبادل الآراء والحلول؛

- المهارات الاجتماعية، ومضمونها أن يتعلم الأفراد تسخير مهاراتهم وقدراتهم ضمن المجموعة، والتحلي بروح التعاون لاكتساب مهارات القيادة، لاتخاذ القرار وبناء الثقة وتدبير الخلاف لإنجاز المهام على أعلى مستوى؛

- تفاعل الجماعة مميّز يقتضي أنْ يناقش ويحلِّل أفراد المجموعة تحقيق أهداف العمل المنوط بهم، ومدى قدرتهم على التواصل والحوار البنَّاء والمثمر، ومحافظتهم على العلاقات الفاعلة بينهم لأداء مهامهم بهدف الرفع من جودة التعلم[2].

---

[1]- رضا الأبيض (2019): مرجع سابق

[2]- محمد الدماغ (2019): 123/122

والمروم تحقيقه من كل ما سبق، هو تكامل الأدوار بشكل تكاملي مندمج يرفع منسوب الثقة والحافزية لدى المتعلم المتعاون، لكون هذه البيداغوجيا في نهاية المطاف هي مجموعة من المهام تُوكَل لأفرادها وعدد من الخصائص والمميزات توسم بها.

3- المنهج التواصلي في تعليم اللغات: دراسات ونتائج

تناوبت عدد من النظريات اللسانية على بحث موضوع اكتساب اللغة وتعلمها، وكان ذلك مصدرا لنقاش حاد بين تصورات ثلاث: بين من يغلِّب النزعة الفطرية (أصحاب النظريات الفطرية)، ومن يتبنى نزعة المحيط (أصحاب النظريات البيئية)، ومن يذهب في اتجاه النزعة البنائية[1] التي تقول بتفاعل العامل الفطري مع عامل المحيط الاجتماعي الذي يترعرع فيه الطفل (أصحاب النظريات التفاعلية)؛ ونظرية النحو الوظيفي - موضوع اشتغالنا- مثل باقي النظريات ذات التوجه الوظيفي التي انخرطت في هذا النقاش العلمي[2]. ومن آفاق توظيف نظرية النحو الوظيفي (نموذج مستعملي اللغة الطبيعية) في تعليم اللغات والاشتغال عليها، هو تطبيقها واستثمار منهجها التواصلي في تعليم اللغة العربية[3]؛ مؤشر ذلك تمكين المتعلم من كسب الخبرة اللغوية المتاحة أمامه، وجعله في وسط أو بيئة لغوية تتحدث اللغة بِضَرْبٍ من الإغماس، وهذا المنهج التعليمي التواصلي هو الذي يلبي احتياجات هذا المتعلم المبتدئ، بدءاً بالتحفيز، ثم التفاعل والتواصل، يُملِّكُه تجربة لغوية تعمل على تنشيط قدرته التواصلية؛ إذ إن «الهدف الرئيس من استخدام المنهج التواصلي هو الوصول إلى القدرة على استعمال اللغة في سياقها التداولي»[4].

وفقا لما سبق، ارتأينا أن نستثمر نتائج دراسات قيِّمة أسهمت علميا في إغناء التصور الوظيفي، من خلال رصد دفوعات تبنتها، ونتائج توصلت إليها مع فحصها وتبني الأرجح منها.

3-1- دراسة المتوكل (2006، 64/63): نموذج مستعملي اللغة الطبيعية في تعليم اللغات: تعمل هذه الدراسة على مقاربة «اكتساب اللغة على أساس أن هذا الاكتساب مسلسل تدريجي[5] قائم على تفاعل

---

[1]- من مبادئ بياجيه - متزعم هذه النظرية- في اكتساب اللغة ضرورة إتاحة الفرصة للتفاعل بين المتعلم والبيئة الطبيعية أو الاجتماعية الذي يساعد كثيرا في الاكتساب اللغوي، إذ تقوم نظرية بياجيه على فكرة أن الدارس يتعلم ما يتناسب مع مرحلة نموه العقلي متفاعلة مع المتغيرات البيئية في أثناء مراحل نموه، فالتفاعل بين البيئة والمرحلة العمرية أمران أساسيان في الاكتساب اللغوي والمعرفي، ولابد في نظريته من التفاعل مع البيئة **بصرف النظر عن كون هذه البيئة طبيعية أو صناعية** (العصيلي، 1999 و 2006) .

[2]- من وقائع هذا النقاش المناظرة المشهورة التي جمعت بين تشومسكي وبياجي، وللاستزادة في الاطلاع على تفاصيل تفسير هذه النظريات لظاهرة اكتساب اللغة وتعلمها، يمكن الرجوع لسيمون دِك (1997)، المتوكل(1989، 2003،2005، 2006)، وانظر هايمز(1984)، والبوشيخي(1998) (الصمادي ، والعبد الحق، 2009: 163-181)،

[3]- ينظر عمراني(2018أ) و (2019ب)

[4]- الحلاق (2017: 52)

[5]- بنفس التصور والمنحى يرى الصمادي ، والعبد الحق(2009: 173) " أن هناك تسلسل تطوري هرمي تمر فيه عملية اكتساب اللغة وتعلمها، حيث تُكتسب تراكيب لغوية معينة قبل غيرها بحيث تتكامل وتتداخل هذه التراكيب لتشكل المحصول اللغوي للمتعلم.

الطفل النامي مع محيطه اللغوي...، وأثناء هذه العملية يكتسب الطفل قدرة تواصلية - كما يتصورها منظرو النحو الوظيفي- عبر مراحل يُحصِّل الطفل مستويات متفاوتة؛ وكل ذلك يتم بِعُدَةٍ فطرية تُسهِّل عملية الاكتساب وتعجِّل بها؛

3-2- دراسة العصيلي(2006: 268): ترى أن **متعلم اللغة يكتسبها بالتواصل الحقيقي إذا تو افر له الدافع**، وأن اكتساب اللغة يحدث نتيجة التفاعل بين الدخل اللغوي والآليات المعرفية كالإدراك والذاكرة وغيرهما... فالمرء يتعلم أو يكتسب من اللغة أكثر بكثير ممّا يتلقَّاه من دخل لغوي، ويستطيع إنتاج جمل وتراكيب لم يسمعها من قبل مع قدرته على الحكم على ما يسمعه بالصحة أو الخطأ؛

3-3- دراسة هنخفلد ومكنزي (2008) والبوشيخي (2008): وبينت أحدث نظرية في الاتجاه التواصلي، نظرية النحو الوظيفي الخطابي، أن ما يروج في البيئة اللغوية التي ينشأ فيها الطفل وما يكتسبه حقا هو الأفعال الخطابية، أيا كان تحققها كلمة أو مركبا أو جملة أو عبارة أو نصا أو حوارا أو غير ذلك. والأفعال الخطابية هي في الواقع ما ينتجه المتكلم في تواصله مع الآخرين، دون أن يتقيد بإنتاج نمط واحد معين من أشكال التعبير كالجملة أو النص أو غيرهما؛

3-4- دراسة البوشيخي (426،427/2009): فحواها ينبني على **المقاربة التواصلية وتبني منهج الإغماس**، ومقصوده بالمقاربة التواصلية «إيلاء الأسبقية أثناء تعليم اللغة الأجنبية للوظيفة التواصلية على القواعد النحوية، وأما المقصود بمنهج الإغماس فوضع المتعلم في محيط لغوي تعليمي يماثل - قدر الإمكان- المحيط اللغوي الطبيعي للغة المتعلَّمة»، يتمثل هذا الافتراض في «أن تعلم اللغة الأجنبية هو محاكاة لاكتساب اللغة الأم، ويقوم المحيط اللغوي بدور فاعل في تحفيز كل طاقة من تلك الطاقات»(البوشيخي، 2005أ: 126) لأن المحيط اللغوي الطبيعي الذي يتعايش به المتعلم كفيل بإكسابه اللغة المتعلمة(الحلاق، 2017: 51) في سياق تواصلي خادم للمحيط واللغة. بتطبيق مبدأ المماثلة بين اكتساب اللغة وتعليم اللغة الأجنبية يتحقق التعلم الناجح بافتراض البوشيخي(2009، 431)؛

3-5- دراسة كوثر شبيلات (2018: 58/55): و اقع برامج الانغماس اللغوي في الأردن، وتأثيرها على الكفاءة اللغوية[1] العربية للناطقين بغيرها: سعت الباحثة في هذه الدراسة الميدانية إلى تبيان أنَّ برامج الانغماس اللغوي يساعد على الانتقال إلى تعليم أكثر فاعلية، ويركز على تعليم المهارات اللغوية تعليماً

[1]- معنى الكفاءة اللغوية عند الباحثة شبيلات(2018: 57) "هي قدرة المتعلم على التواصل اللغوي وظيفيا وإبداعيا بوضوح ودقة وبطلاقة وفاعلية، استقبالاً وإرسالاً(قراءة وكتابة واستماعاً وتحدثاً)، وتحقيق التأثيرات المطلوبة كل مرة بأقل جهد ممكن وفي زمن قياسي.

يساعد على تمكين المتعلم منها، ويسمح له بالتدرب على استعمالها، وتوظيفها في مواقف تواصلية مختلفة، معتبرة أن مبدأ الانغماس اللغوي من أنجع الأساليب في تعليم اللغات، ووسيلة فعالة تعين المتعلمين على إتقان لغة ثانية ضمن مجموعة متنوعة من السياقات؛ وتبنت في هذه المقاربات عدداً من الدراسات العلمية[1] تدفع في اتجاه ضرورة العمل على تنمية وتطوير المهارات اللغوية الأربعة، والتركيز على الاستعمال اللغوي الذي يعطي أهمية قصوى للممارسة والتداول طبقاً للنظريات الحديثة الخاصة بتعليم اللغات.

وارتباطاً بنتائج هذه الدراسات المعلنة، واستنادا إلى المنهج الوظيفي التواصلي[2] المرتكز على تنمية قدرات المتعلمين عبر الحوار والتفاعل والتواصل؛ يفترض **إدراوي (2019: 61)** «أنَّ عملية تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها تمر عبر مراحل ثلاثة أساسية ومتكاملة، وهي:

أ- **المرحلة الأولى:** يتعين أن تُحفَّز فيها المبادئ الفطرية الكلية قبل الإقبال على تعلم القواعد الخاصة باللغة المتعلَّمة؛

ب- **المرحلة الثانية:** يحصل فيها ترسيخ (fixation) القواعد الخاصة باللغة المتعلمة وباستعمالها وتثبيتها. ويتم استثمار المعطيات اللغوية التي أضحى المتعلم متعوِّداً على إنتاجها وفهمها في تعليم هذه القواعد.

ج- **المرحلة الثالثة:** التي تقتضي أن يُؤْخذ بعين الاعتبار أساساً الهدف من التعلم والغاية منه؛ بحيث يخصص لكل غاية برنامج محدد يتوافق مع متطلباتها».

وفقا لهذا التحليل ولما تم تحقيقه من نتائج يصعب تقويم هذه الدراسات والمفاضلة بينها لتقاربها في الطرح والمعالجة، ومع ذلك فإنني أفترض بأن المنهج التواصلي-حسب علمي- هو الأقدر على تحقيق رغبة المتعلم وتلبية مطلبه، فبواسطته «يُعمد إلى دفع المتعلم إلى التواصل باللغة الأجنبية في مقامات مختلفة رغم معرفته البسيطة بالمفردات المعجمية، ومعرفته الضئيلة بالقواعد النحوية. ويكون الهدف في هذه

---

[1]- وهي في عمومها دراسات متقاربة في الطرح والمعالجة، تناولت مفهومي الانغماس اللغوي والكفاءة اللغوية، ومنها: دراسة طعيمة رشدي(2002)، وفورتيون وتيدك(2008)، وميليمان (2010)، قريرة، توفيق(2013)، وأكرم وغاني (2013)وأبو الروس، عادل(2014)، والشيخ محمد عبد الرؤوف (2016)،وعدار، الزهرة (2017).

[2]- من جهته يعتبر (صالح ناصر الشويرخ، 2016) المدخل التواصلي Communicative Approach، أو تدريس اللغة التواصلي Communicative Language Teaching أكثر مناهج تدريس اللغة انتشارا، وهو مظلة تشتمل على عدد كبير من الممارسات التدريسية، والهدف الأساسي لهذا المنهج هو تنمية قدرة المتعلم على التواصل باللغة الهدف في المواقف الحقيقية وليس تطوير المعرفة النظرية بقواعد اللغة.

المرحلة إشعاره بأنه عضو طبيعي في المحيط اللغوي الجديد، وتكييف عاداته السمعية والنطقية مع متطلبات اللغة الأجنبية، وإدماجه في المجتمع اللغوي الجديد تمهيداً لتعلم القواعد الاجتماعية والثقافية الخاصة باستعمال اللغة المتعلَّمة»[1]؛ وهو ما زكَّاه وعضَّده الباحث **إدراوي(2019: 57)** الذي انتهى إلى فكرة أن المنهج الوظيفي، يبقى - فيما يبدو- المنهج الأكفى والأكثر فاعلية بالنظر إلى ما يتسم به من انفتاح أولا، ومن توازن ثانيا، يتمثل ذلك في جمعه بين الحرص على تعلم القواعد النحوية وتعلم كيفيات الاستعمال التي تنسجم مع الواقع اللغوي".

في سياق ما سبق يمكن أن نوازن –بناء على مبدإ المماثلة- بين اكتساب اللغة وتعليم اللغة الأجنبية، وبهذا المبدأ يتحقق التعلم الناجح بافتراض البوشيخي(2009، 431)، ففي حالة عدم توفر المحيط الطبيعي للتعلم يضطر المتعلم إما إلى الانعزال عن المجتمع الجديد أو الانخراط فيه؛ والمطلوب تجريبيا هو:

- تبني آلية "الدَّمج" بين عامل المحيط وعامل الفطرة؛

- اعتماد آلية الدمج بين المحيطين اللغوي والمادي للمتعلم، لتسريع التعلم وإثراء ذخيرته اللغوية والمعرفية؛

- التركيز على الخطاب بمثابة وحدة كلية غير مجزَّأة، لا على الجمل وحدها؛

- إعداد المتعلم نفسيا وتهيِّئته لتعلم اللغة وذلك بتفعيل طاقاته الكامنة؛ فالانغماس في المحيط يُغني التعلم ويُثريه ويُسرِّعه؛

لأن الغاية المروم بلوغها هو اكتساب القدرة التواصلية التي تمكن المتحدثين من التواصل اللغوي، فتعلم اللغة هو نتاج لتحصيل مكونات القدرة التواصلية بفاعلية أكثر، وإسهام إيجابي أكبر يكون المتعلم طرفا رئيسيا فيه، والهدف بالنسبة له هو مساهمته في توظيف ما اكتسبه وما تعلمه بأسلوب تفاعلي مع الأقران.

الخاتمة:

بناء على النتائج التي توصلت إليها هذه الورقة البحثية يمكن أن نؤكد أن النظريات الوظيفية- وخاصة نظرية النحو الوظيفي بنماذجها المحدثة- تتيح إمكانات علمية هامة مؤداها استثمار المنهج التواصلي في بيداغوجيا تعليم اللغات أثبت كفايته وجدواه تنظيرا وممارسة على غيره من المقاربات

[1]- يُنظر البوشيخي (2005أ: 132/131)

التقليدية التي ظلت حبيسة التوجه التقليدي الذي يرتكز على منهج «القواعد» و«الترجمة»؛ من هذه الإمكانات:

- أن القدرة التواصلية تمكِّن مستعمليها من اكتساب اللغة الأم واستعمالها استعمالا صحيحا وفق السياقات التداولية بفضل الطاقات التي يمتلكها، وتؤهله للقيام بذلك؛

- أن التعليم محاكاة لعملية الاكتساب الطبيعي، وانغماس المتعلم في المحيط اللغوي الطبيعي وتعايشه معه، كفيل بإكسابه اللغة المتعلمة، وتحفيز عمل الطاقات المكونة للقدرة التواصلية في سياقاتها المناسبة لها؛

- أن مبدأي التحفيز والتفاعل مع البيئة اللغوية يساعد المتعلم على تثبيت قواعد اللغة الجديدة- وهنا اللغة العربية للناطقين بغيرها- بشكل تلقائي في دماغه، وقدرته على الربط البديع ما بين القواعد الصوتية، والصرفية، والتركيبية، والدلالية بالقواعد التداولية.

✓ المصادروالمراجع:

أ- باللغة العربية:

- **أبو الروس، عادل منير** (2014): **"دور الانغماس اللغوي في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها بلغات أخرى"**، في: كتاب المؤتمر الدولي في الدراسات العربية والحضارة الإسلامية ماليزيا، شبكة المؤتمرات العالمية، كوالالمبور.

- **البوشيخي، عزالدين:**

- (1998) **قدرة المتكلم التواصلية وإشكال بناء الأنحاء**، أطروحة دكتوراه، مكناس، كلية الآداب.
- (2005) **نظرية النحو الوظيفي وتعلم اللغات**، ضمن أعمال "ندوة تعليم اللغات، نظريات ومناهج وتطبيقات"، إعداد د. عز الدين البوشيخي، سلسلة الندوات، عدد 15، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس 2005.
- (2009) **نموذج مستعمل اللغة الطبيعية ونحو الخطاب الوظيفي**، أعمال ندوة "المنحى الوظيفي في اللسانيات العربية وآفاقه" منشورات جامعة مولاي إسماعيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية. مكناس. سلسة الندوات 20. ط1. (تنسيق)
- (2012) **التواصل اللغوي. مقاربة لسانية وظيفية**، منشورات صائغ مكتبة لبنان. ناشرون الطبعة الأولى، بيروت لبنان

- **الأبيض رضا** (2019): **العربية لغة أجنبيةً...الصعوباتُ وسبلُ تذليلِها**، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية على الموقع الالكتروني: http://learnarabiconline.ksu.edu.sa/Intro/IntroAr.aspx

- **أزعون، حبيبة** (2011): **تنمية الاستقلالية عند الطفل**، على الموقع الالكتروني: http://notredame-casa.org/docs/articles/education-enfant

- **بن مسعود جيدور عبد الكريم** (2013): **صناعة تعليم اللغات: لمحة تاريخية وملاحظات ميدانية حول تعليم اللغة العربية ، على الر ابط الإلكتروني**:http://www.alikah.net/literature-language

- **حسين الحلاق، إيمان محمد سعيد**(2017): **"المنهج التواصلي في تعليم اللغات، اللغة العربية أنموذجا"**، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم. جامعة قطر.

- **حمداوي، جميل** (2008): **التواصل اللفظي وغير اللفظي في المجال البيداغوجي و الديداكتيكي**، ضمن كتاب "اللغة والتواصل التربوي والثقافي"، مقاربات نفسية وتربوية تأليف مجموعة من الباحثين، الطبعة الأولى، منشورات مجلة علوم التربية، العدد 13، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء.

- **الدماغ، محمد** (2019): **"بيداغوجيا التعلم التعاوني بوصفها مدخلا للتربية على القيم واستراتيجية لمواجهة ظاهرة العنف الثقافي"**، المجلة المغربية للتقييم والبحث التربوي، العدد الأول/ماي 2019.

- **دوجلاس، براون** (1994): **أسس تعلم اللغة وتعليمها**، ترجمة عبده الراجحي وعلي علي أحمد شعبان، دار النهضة العربية 1994.

- **الزهرة، عدار** (2017): **"تعليمية اللغة العربية بين اكتساب الكفاءة اللغوية وتحصيل الكفاءة التواصلية"**، مجلة لغة- كلام ، 3 ص 181/170.

- **سعادة، جوت** (2006): "**تدريس مهارات التفكير**"، الطبعة الأولى، الإصدار الثاني، 2006.

- **السيد، محمد فايزة** (2003): **الاتجاهات الحديثة في تعليم القراءة وتنمية ميولها**، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة.

- **الشارني، مجيد و فارس، فتحي** (2003): "**مداخل إلى تعليمية اللغة العربية**"، دار محمد علي للنشر، الطبعة الأولى، صفاقس الجديدة، الجمهورية التونسية.

- **شبيلات، كوثر جمال** (2018): **"و اقع برامج الانغماس اللغوي بالأردن وتأثيرها على الكفاءة اللغوية العربية للناطقين بغيرها"**، المجلة الدولية التربوية المتخصصة المجلد 7 العدد6 حزيران/يونيو 2018.

- **الشيخ، محمد عبد الرؤوف** (2016): **"إعداد اختبارات الكفاءة اللغوية في اللغة العربية للناطقين بغيرها بين العالمية والمحلية. مشكلات وإضاءات"**، مؤتمر إسطنبول الدولي الثاني: تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها- إضاءات ومعالم. مؤسسة اسطنبول للتعليم والأبحاث 09/08 أكتوبر 2016.

- **الشويرخ، صالح ناصر** (2016): **قضايا أساسية في تعليم اللغة الثانية**، مركز الملك بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية الرياض.

- **الصمادي، عقلة محمود والعبد الحق،محمد فواز** (2009): **"نظريات تعلم اللغة واكتسابها تضمينات لتعلم العربية وتعليمها"**، جامعة اليرموك، الأردن.

- **طعيمة، رشدي أحمد** (2008): **تعليم العربية لغير الناطقين بها في المجتمع المعاصر: اتجاهات جديدة وتطبيقات لازمة**، على موقع الإيسيسكو: http://www.isesco.org.ma/pub/ARABIC/Langue_arabe/p18.htm

- **طعيمة، رشدي أحمد و محمود، كامل الناقة** (2006): "تعليم اللغة اتصاليا بين المناهج والاستراتيجيات"، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، إسيسكو 2006/1427.

- **عمراني، ادريس:**

- (2018أ) **"المقاربة التواصلية ومنهج الإغماس في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها"**، ضمن أشغال المؤتمر الدولي السنوي الأول لمركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث في اللغة والآداب والفنون. 29/28 مارس 2018.
- (2019ب) **"من طاقات القدرة إلى مهارات اللغة في النموذج اللساني الوظيفي تلاؤم الاكتساب والتعلم"**، ضمن أشغال المؤتمر الدولي السنوي الثاني لمركز المولى إسماعيل للدراسات والأبحاث في اللغة والآداب والفنون. 04/03 أبريل 2019.

- **الفاسي الفهري، عبد القادر** (1999): **"اكتساب اللغة العربية والتعلم اللغوي المتعدد"**، في أبحاث لسانية، المجلد 4، العدد 2/1، دجنبر 1992، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط

- **المتوكل، أحمد:**

- (1989) **اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري**، دار الأمان. الرباط
- (2003) **الوظيفية بين الكلية والنمطية**، منشورات عكاظ، الرباط، 1989.
- (2005ب) **مفهوم الكفاية وتعليم اللغات**، ضمن أعمال "ندوة تعليم اللغات، نظريات ومناهج وتطبيقات"، منشورات جامعة مولاي إسماعيل كلية الآداب والعلوم الإنسانية. مكناس. سلسلة الندوات، عدد 15، (تنسيق)
- (2006) **المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي الأصول والامتداد**، دار الأمان الرباط.

- **محمود إسماعيل، صالح** (2019): **"اتجاهات في تعليم العربية لغة ثانية، والدور السعودي في تطويرها"**، ضمن السجل العلمي للمؤتمر الدولي الثالث لمعهد اللغويات العربية بعنوان (اتجاهات حديثة في تعليم العربية)

- **نبيل، علي وحجازي، نادية** (2005): **الفجوة الرقمية – رؤية عربية لمجتمع المعرفة**، سلسلة عالم المعرفة، العدد 318، أغسطس 2005 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت

- **إدراوي، العياشي** (2019): **المنظور الوظيفي وأهميته في تعليم اللغة العربية لغة ثانية**، ضمن أعمال السجل العلمي للمؤتمر الدولي الثالث لمعهد اللغويات العربية بعنوان (اتجاهات حديثة في تعليم العربية لغة ثانية) بجامعة الملك سعود 7/6 مارس 2019 . الندوات والمؤتمرات 28.

ب- باللغة الأجنبية:

- **Akram, M & Ghani, M**. (2013)**: Gender and language learning motivation.** Academic Research International Journal, 4.

- **Dik, S** (1997a)**: The Theory of Functional Grammar. Part 1: The structure of the Clause Second revised,** edition. Edited by Kees Hengeveld. Berlin: Mouton de Gruyter.

- **Edward. T. Hall** (1971)**: "La dimension cache",** Ed Seuil. Coll point n° 89.

- **Fortune, T. & Tedick, D.**(2008)**: One-way , Tow-way, and Indigenous Immersion education.** Multilingual Matters, Ltd , Clevedon, England.

- **Hengeveld, Kees & J. Lachlan Mackenzie** (2008): **Functional Discourse Grammar: A typologically-based theory of language structure.** Oxford: Oxford University Press.

- **Hymes, D** (1984)**: vers la compétence de communication, traduit de l'anglais par France Mugler Paris : Hatier-cerdif**

- **Lehraus, Katia** (2002)**: « la pédagogie coopérative : De la formation à la mise en pratique Schweizerische Zeitschrift fùr** Bildungswissenschaften , 3 , S. 517-538

- **Milliman, B .**(2010)**: Key Components in a successful Arabic Immersion Program for high school : a case study.** Unpublished master dissertation. University of Texas. USA

المحور الرابع:

مقاربات في النقد الأدبي

إحكام مبنى القصيدة في النقد العربي القديم

د. الحبيب حمداوي*

مقدمة

لقد كان الشعر بالنسبة للعرب، ولقرون عديدة، علمهم الذي لا يقدم عليه علم، وكان لسانهم في الثناء والذم، في الرفع والوضع[1]، وفي الذود عن الذات والدفاع عن حمى الجماعة والتعبير عن آمالها وآلامها وسائر أحوالها[2]. ولما كان الشعر بهذه المنزلة وله هذا القدر دون غيره من علوم العرب وفنونهم وقتئذ، فقد تنافس الشعراء في نظمه وتحكيكه، وتسابقوا في ميادينه، عارضين نتاج قرائحهم على فحوله المحَكَّمين في ما يعقد للشعر والأدب من أسواق.

ومثلما برع الشعراء في قرض الشعر مع تعدد مذاهبهم فيه وتنوعها، فقد عني النقاد، على اختلاف اتجاهاتهم، بنقده لتمييز جيده من رديئه، وصحيحه من فاسده؛ بل عملوا على رسم ما ينبغي للشعراء اتباعه في بناء قصائدهم لتحظى بالقبول من لدن من تنشد عليه.

ومن هنا، كان من جملة ما حظي باهتمام النقاد إحكام مبنى القصيدة، فبينوا ما يكون عليه مطلعها ومقطعها، وكيف يُنتقل بين أغراضها، وما به تتلاحم أجزاؤها.

I.البناء والمبنى

لا يوجد إجماع بين النقاد والدارسين على مفهوميْ "**البناء**" و"المبنى"، فابن طباطبا العلوي تحدث عن **بناء** القصيدة ويقصد به مجموع المراحل التي يمر منها إبداع القصيدة بدءا من إحضار المعاني في الذهن، مرورا باختيار ما يناسبها من الألفاظ والقوافي[3]، ووصولا إلى تهذيب الشاعر ما جاد به أول خاطره وتنقيحه، لتخرج القصيدة في أكمل صورة[4]. أما" **المبنى**" فيراد به العبارات التي يعبر بها الشاعر عن معانيه الكامنة في ضميره، إنها مباني المعاني[5]. فصانع الشعر عليه "أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في

---

* **أستاذ باحث، مختبر البحث العلمي والتجديد التربوي، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين لجهة درعة تافيلالت، فرع ورزازات-المغرب.**

[1]- عقد ابن رشيق القيرواني بابا من العمدة لذكر كثيرين ممن رفع الشعر قدرهم أو حط من منزلتهم. العمدة 1/ 109- 131.

[2]- تحدث ابن رشيق كذلك عن منزلة الشاعر عند العرب، وعن احتماء القبائل بشعرائها. العمدة 1/ 153- 158.

[3]- القافية هنا بمعنى كلمات أواخر الأبيات.

[4]- عيار الشعر ص: 11-12.

[5]- المصدر السابق ص: 125-126.

بدائعه... أي يتقنه لفظا، ويبدعه معنى"[1]. وهذا الذي عبر عنه ابن طباطبا بالمبنى عبر عنه أبو هلال العسكري بالبناء[2]، وقد يكون هذا البناء مقيدا بمقتضيات الوزن الشعري[3].

أما حازم القرطاجني فإنه استعمل هو الآخر لفظ "**المبنى**" لما تحدث بتفصيل عن "كيفية العمل في إحكام مباني القصائد وتحسين هيآتها..."[4]، وقد تطرق فيه إلى مبادئ القصائد (المطالع)، والتخلص، والاستطراد[5].

وما عبر عنه حازم بـ"المبنى" عبر عنه بعض الدارسين المعاصرين بـ"**هيكل القصيدة**"، وأدرجوه ضمن "**بناء القصيدة**"، فصار هيكلها أخصّ من بنائها، لأن الأخير يشمل الهيكل وغيره[6]. وأحسب أن هذا رأي راجح لأن البناء أعم من المبنى حين يراد به فقط المطلع والخروج والمقطع. وهذه المراحل الثلاث من القصيدة تحتاج جميعها إلى الإحكام، ويراد به إتقان الصنعة والخلو من كل الشوائب والعيوب لفظا وتركيبا ومعنى[7].

II. المطلع، والخروج، والمقطع

1. المطلع

1.1- تحديد المفهوم

إن ما نتحدث عنه في هذا المقام هو البيت الأول، أو البيت الأول وما يليه من القصيدة، وقد استعمل النقاد القدامى للدلالة عليه أكثر من مصطلح، من أشهرها: الابتداء، والاستهلال، والمبدأ (مفرد مبادئ) والافتتاح[8]؛ وقلّ استعمال المطلع.

وأرى أن ابن رشيق يكاد يكون أول من أشار إلى ما بين النقاد من اختلاف في تحديد دلالاتها، وذلك في قوله: "اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع"[9]، كما حاول تحرير الفرق بينها فقال: " ومن الناس من

---

[1]- عيار الشعر ص: 126. والمبنى بهذا المعنى تبناه كذلك محمد التونجي في "العجم المفصل في الأدب بقوله: "المبنى هو الأسلوب أو الشكل الذي يصاغ فيه المعنى المقصود. 752/2.

[2]- الصناعتين ص: 178.

[3]- المصدر السابق ص:382.

[4]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص: 303.

[5]- المصدر السابق ص: 303-324. ولم يذكر فيه حازم مقطع القصيدة وما يجب فيه.

[6]- ينظر: النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي لأحمد يزن ص: 177-214، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ليوسف حسين بكار ص:203-274.

[7]- قال الراغب الأصفهاني: "المحكم ما لا يعرض فيه شبهة من حيث اللفظ ولا من حيث المعنى". معجم مفردات ألفاظ القرآن/حكم. وقال علي بن محمد الجرجاني: "بناء محكم، أي متقن"، التعريفات ص: 218.

[8]- ينظر عيار الشعر، والوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني، والعمدة، والمثل السائر لابن الأثير، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء...

[9]- العمدة 385/1.

يزعم أن المطلع والمقطع أول القصيدة وآخرها، وليس ذلك بشيء؛ لأنا نجد في كلام جهابذة النقاد إذا وصفوا قصيدة قالوا: حسنة المقاطع، جيدة المطالع، ولا يقولون: المقطع والمطلع. وفي هذا دليل واضح، لأن القصيدة إنما لها أول واحد وآخر واحد، ولا يكون لها أوائل وأواخر"[1]. وواضح من هذا الكلام أن لفظ "المطلع" لا يقع على أول القصيدة، وإنما "هو أول البيت"[2].

والناظر في كتب النقاد والبلاغيين القدامى، ولاسيما في حديثهم عن الأبيات الأولى من القصائد وما عقدوه لها من أبواب وفصول، يلحظ أن مصطلح "المطلع" يكاد يغيب في استعمالهم في القرون الأولى، غير أنه ورد عند بعض البلاغيين المتأخرين مثل حازم القرطاجني، كما في قوله: "وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذا الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة"[3]. وكان كل ما أورده من أمثلة هي الأبيات الأولى من القصائد، وليس مطالع الأبيات، فخالف بذلك ما قاله ابن رشيق.

وقد يطلق لفظ "الافتتاح" (أو المبدإ) ويراد به ليس البيت الأول من القصيدة فقط بل مقدمتها، أي مجموع ما يذكر قبل طرق الشاعر غرضه، وهذا يفهم من قول ابن رشيق: "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب، لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استدراج إلى ما بعده"[4]، ثم قال عقب ذلك: "والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز وما أنضى من الركائب وما تجشم من هول الليل وسهره، وطول النهار وهجيره، وقلة الماء وغُؤُوره، ثم يخرج إلى مدح المقصود، ليوجب عليه حق القصد وذِمام القاصد ويستحق المكافأة"[5]. وما ذكره ابن رشيق في هذا القول والذي قبله لا يختلف عن قول ابن قتيبة (ت276هـ) لما تحدث عما يبتدئ به مقصد القصائد، بدءا بذكر الديار وأهلها الظاعنين، ليصل ذلك بالنسيب شاكيا الوجد وألم الفراق والشوق "ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعيَ به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء"[6].

---

[1]- العمدة 386/1.

[2]- المصدر السابق 387/1.

[3]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص: 309، وتكرر المصطلح بالمعنى عينه "مطلع القصيد" في الصفحة 321.

[4]- العمدة 398/1.

[5]- المصدر السابق 399/1.

[6]- ينظر: الشعر والشعراء 74/1-75.

وواضح أن قــول ابن رشيق هو أدخل في مقدمة القصيدة، وليـس البـيتُ الذي يَـرِد في أولها إلا جزءا منها.[1]

2.1- شروط جودة مطلع القصيدة

إن مطالع القصائد منها الجيد ومنها القبيح، وقد حث النقادُ الشعراءَ على التأنق في الابتداءات وتجويدها، وهذا واضح من قول أبي هلال العسكري: "وإذا كان الابتداء حسنا، ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام"[2]، وإن كان خلاف ذلك مجَّته الأسماع والنفوس؛ وعلة ذلك أنها "أول ما يقع في السمع" من الكلام[3]. ولما كانت للمطلع هذه المنزلة فقد كان مناط المفاضلة بين الشعراء في الحذق بصنعة الشعر، فقد "سئل بعضهم عن أحذق الشعراء، فقال: من يتفقد الابتداء والمقطع"[4]، وذلك بغية بلوغ غاية الكمال في تجويده من جهتي المعاني والأسلوب.

أ- جودة المطلع من جهة المعاني

ومن شروط جودة المطلع من جهة المعنى دلالته على موضوع القصيدة وغاية الشاعر من نظمها. ويكون ذلك على وجه الإيحاء؛ إذ من شأن ذلك أن يوجب الإصغاء لما يأتي بعده من الكلام، يقول ابن طباطبا: "ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازا لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع إلى أي معنى يُساق القول فيه قبل استِتْمامه، وقبل توسط العبارة عنه"[5]. فحسن الاستهلال له تأثير في النفوس عجيب، ولذلك يعاب على الشاعر ترك معرفة مغزى الكلام إلى نهايته، قال أبو هلال العسكري، نقلا عن بعضهم: "فليس يحمد من القائل أن يعَمّي معرفة مغزاه على السامع لكلامه في أول ابتدائه، حتى ينتهي إلى آخره، بل الأحسن أن يكون في صدر كلامه دليل على حاجته ومبيّنٌ لمغزاه وقصده"[6]. ومن حسن الاستهلال قول النابغة[7]:

كِلِيــني لِهَـمٍّ يا أُمَـيْمَةَ نــاصِــبِ وليْــلٍ أُقاسِيهِ بطيء الكواكِــبِ

وعلة حسنه أن الشاعر "دلّ من أول الأمر على حالة الشاعر عندما غضب عليه النعمان وتوعّده، وصور ما يعتلج في صدره من همّ أعياه، وأقضّ مضجعه، وحرمه النوم الهنيء، فألَمَّ به أرق جعل ليله طويلا"[1].

---

[1]- وموضوع هذا البحث ليس مقدمة القصيدة، لأن معظم حديث النقاد في المبادئ والمطالع يكاد ينصرف إلى أول الأبيات منها لما يتحدثون عن الابتداءات ويفاضلون بين الشعراء فيها.

[2]- الصناعتين ص: 437.

[3]- المصدر السابق ص: 435.

[4]- المصدر السابق ص: 434.

[5]- عيار الشعر ص: 23.

[6]- الصناعتين ص: 442.

[7]- المصدر السابق ص: 433.

ومن أحسن المراثي ابتداء قول أبي تمام[2]:

أَصَـمَّ بكَ النَّـاعِي وإن كانَ أَسْمَعا وأصبَـحَ مَغْنَى الجودِ بعْدَكَ بَلْـقَعا

ولا يكفي في جودة المطلع دلالته على مراد الشاعر، بل لا بد من معيار آخر وهو مراعاة مقام التخاطب، ذلك أن مطابقة الكلام لمقتضى من أصول بلاغة المتكلم وبلاغة الكلام، قال ابن طباطبا: "ولحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهي موافقته للحال التي يُعدّ معناه لها"[3]. ولهذا فالشاعر مطالب في ابتداءاته بتجنب ما يستبشع من الكلام وما يتطير منه، لاسيما في الأغراض التي لا يليق بها ذلك، وهذا ما عبر عنه ابن طباطبا بالقول: "وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتّت الأُلاّف وذم الزمان؛ لاسيما في القصائد التي تضمّن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح"[4].

وقد أورد جملة من الابتدادات التي عدل فيها أصحابها عن النهج القويم في الاستهلال[5]، ومنها قول ذي الرمة:

ما بَالُ عَيْنِكَ مِنْها الدَّمْعُ يَنْسَكِبُ كَأَنَّـهُ مِنْ كُلىً مَفْـرِيّةٍ سَـرِبُ

ووجه العيب في هذ الابتداء أنه "كان بعين عبد الملك بن مروان ريشة، فهي تدمع أبدا؛ فتوهم أنه خاطبه أو عَرَّض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟! ومقته، وأمر بإخراجه"[6].

وليس هذا الابتداء الوحيد الذي استشنعه عبد الملك بن مروان، فقد دخل عليه جرير وأنشده ما أوله:

أَتَصْحو أمْ فُـؤادُكَ غيْرُصَاحِ

"فقال له عبد الملك: بل فؤادك يا ابن الفاعلة"[7]. فالشاعر وإن كان يخاطب نفسه، سواء في بيت جرير أو في بيت ذي الرمة أو غيرهما، إلا أن الناقد يرى هذا منافيا لمقتضيات المقام، بصرف النظر عن مدى تعبير الشاعر عن خواطره ومكنونات صدره.

---

[1]- أسس النقد الأدبي عند العرب لأحمد بدوي ص: 297.

[2]- الصناعتين ص: 433.

[3]- عيار الشعر ص: 22.

[4]- المصدر السابق ص: 126. وهذا الكلام ردده بلفظه أبو هلال العسكري، ينظر: الصناعتين ص: 431.

[5]- عيار الشعر ص: 127-128، وينظر الصناعتين ص: 431- 432.

[6]- العمدة1/394.

[7]- نفسه.

ومن معيب الابتداءات كذلك ما أنشده أبو نواس في حضرة الفضل بن يحيى البرمكي:

أَرَبْعَ الْبِـلَى إِنَّ الخُشُوعَ لَبَادِي عليْكَ و إِنّي لَمْ أَخُنْكَ وِدادِي

فلما انتهى إلى قوله:

سَـلامٌ على الدُّنْيـا إذا ما فُقِـدتُمْ بَنِي بَرمَكٍ مِنْ رَائِحينَ وغَـادي

استحكم تطير الفضل بن يحيى، ويقال إنه لم يمض إلا أسبوع حتى حلت بهم النكبة المعروفة[1].

وذكر أبو هلال العسكري أن المعتصم لما فرغ من بناء قصره بالميدان جلس فيه، وجمع الناس من أهله وأصحابه، وما رأى الناس أحسن من ذلك اليوم، فاستأذنه إسحاق بن إبراهيم الموصلي في النشيد، فأنشده قصيدته التي أولها:

يا دارُغَيَّرَكِ البِلَى فَمَحَـاكِ يَا لَيْتَ شِـعْري ما الَّذي أَبْـلاَكِ

فتطير المعتصم من القصيدة، وانصرف الناس، وما عاد المعتصم إلى القصر بعدُ حتى خرب[2].

فهذه الابتداءات ومثلها لم يوفق فيها الشاعر باعتبار السامع، وقد يكون قضى أياما وليالي ينظم، ويعيد النظر فيما نَظَمَ تنقيحا وتهذيبا، وذلك أنه لم يُلق بالاً "للظروف التي ينشد فيها الشعر، ولا لمن يلقى إليه الشعر"[3].

فمثل هذه الابتداءات لا تصلح للمقام الذي سيقت له، وإنما "يستعمل ذلك في الخطوب النازلة والنوائب الحادثة"[4].

وفي مقابل هذه الابتداءات التي لم يراع أصحابها مقام التخاطب فنفرت منها النفوس وتطير منها السامع، هناك شعراء أجادوا في ذكر الديار في مطالعهم[5]، ومنه قول الخريمي:

ألاَ يا دَارُدامَ لَكِ الحُبُورُ وَسـاعَـدَكِ الغَضَارةُ والسُّـرُورُ

وقول أشجع السلمي

قَصْرٌعَلَـيْهِ تَحيَّـةٌ وسَـلامُ نَشَـرَتْ عَلَيْـهِ جمالَـها الأيَّـامُ

ولقد ذهب بعض النقاد، وهم يؤكدون على مراعاة أحوال السامع في مطلع القصيدة، خاصة في غرضي المدح والتهاني، إلى أن ذلك مطلوب وآكد وإن لم يوافق هوى الشاعر وما يشتهي ويعتقد؛ فهو يرى أن "الفاطن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد مَحابَّهم ويميل إلى

---

[1]- الصناعتين ص: 431. وليس هذا البيت مطلع القصيدة، وإنما هو من أبياتها الختامية.

[2]- المصدر السابق ص: 432.

[3]- أسس النقد الأدبي عند العرب لأحمد أحمد بدوي ص: 305.

[4]- المثل السائر 224/2.

[5]- الصناعتين ص: 433.

شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره"[1]. ولا شك أن هذا الذي يرسمه ابن رشيق للشاعر من ضرورة تغليب مشاعر الممدوح مناف لوظيفة الشعر الأولى وهي التعبير عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه وتجربته الفردية والجماعية؛ وهذا ما جعل يوسف حسين بكار، مثلا، يتساءل قائلا: "فهل هذا شاعر الذي يطلب إليه ابن رشيق ذلك؟ أين هو الشعور الذي هو الأساس في الشعر؟ وأين ما يجيش في الصدور فينطلق به اللسان؟ بل أين الرغبة والرهبة والطرب والغضب التي يذكرها ابن رشيق؟"[2]. وحينما يراد من الشاعر أن يعبر عن مشاعر غيرية منتحلة، ويترجم أحوالا ليست أحواله، وظروفا لا يفقهها، فقد يصيب ويجيد، وقد يخطئ ويسيء. فالشعر تجربة قبل أن يكون خطابا رقيقا وكلاما أنيقا.

غير أن ابن الأثير يذهب إلى أن تجنب ما يتطير منه في ابتداء المديح ليس نفيا لمشاعر الشاعر وإنما هو ما يقتضيه التأدب مع مقام الممدوح، ذلك التأدب النابعُ من أدب النفس وكريم خصالها، ومنها إنزال الناس منازلهم، ولهذا عبر عن (مبدإ تجنب ما يتطير منه) بكلمة "أدب"، وبين طبيعته بقوله: "ومن أدب هذا النوع (أي المبادئ) ألا يذكر الشاعر في افتتاح قصيدة المدح ما يتطير منه، وهذا يرجع إلى أدب النفس، لا إلى أدب الدرس"[3].

ولا يكفي في مطالع القصائد مراعاة ما به تكون معانيها جيدة مقبولة تنفعل لها نفوس السامعين، بل لابد أن يشفع ذلك بصياغة أسلوبية تعضدها وتعبر عنها.

ب- جودة المطالع من جهة الأسلوب

حظي أسلوب ابتداءات القصائد بعناية النقاد القدامى، وإن بدا أنه دون عنايتهم بمعانيها قليلا، فذكروا ما ينبغي تحريه في ألفاظها وتراكيبها، وما يتعين تجنبه فيها لتكون عذبة مستجادة.

ومن ذلك ضرورة تجنب الشاعر المحدَث عبارات "ألا" و"خليلي" و"قد"، "فلا يكثر منها في ابتدئه، فإنها من علامات الضعف، إلا للقدماء الذين جروا على عرق، وعملوا على شاكلة، وليجعله حلوا سهلا، أو فخما جزلا"[4].

ومنه أن الألفاظ يجب أن تكون مناسبة للغرض، ففي النسيب تختار الأسماء الرقيقة السهلة النطق، كأسماء سعاد وأُميْم وفَوْز ونحوها، "فقد عيب على الأخطل في تغزله بقذور، وهو اسم امرأة، فإنه مستقبح في الذكر، وقد عيب على غيره التغزل باسم تماضر، فإنه وإن لم يكن مستقبحا في معناه فإنه

---

[1]- العمدة 395/1.

[2]- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء الحديث ص: 205.

[3]- المثل السائر 224/2.

[4]- العمدة 389/1.

ثقيل على اللسان.... فتغزله بهذا الاسم مما يشوه رقة الغزل، ويثقل من خفته"[1]. وشرط الرقة لا يقتصر فقط على أسماء النساء في الغزل، بل يراعى أيضا في أسماء الأماكن والمنازل، ولهذا يختار في ذكرها "ما رق لفظه وحسن النطق به، كالعُذَيْب والغُوَيْر ورامَة وبارِق والعقيق وما أشبه ذلك... وقد استثني من ذلك ما كان اسم موضع تضمن وقعة من الوقائع، فإن ذكره لا يكره وإن كان في اسمه كراهة... لمكان الضرورة التي تدعو إليه"[2].

ومما يدخل في جودة أسلوب مطلع القصيدة البراعة في توظيف المحسنات البديعية توظيفا لا تكلف فيه ولا تصنع؛ فقد استكره ابن الأثير قول أبي تمام في صدر مطلع مدحة له:

تَجَـرَّعْ أسـىً قَدْ أَقْـفَرَ الـجَرَعُ الفَـرْدُ

فقال: "وإنما ألقى أبا تمام في مثل هذا المكروه تتبعه التجنيس بين تجرع والجرع"[3].

وعُدّ من قبيح المطالع أسلوبا ما أنشده ديكُ الجن دعبلَ الخزاعي، وهو قوله:

كأَنَّها ما كَأَنَّهُ خـلَلَ الخُـ ـلَّةِ وَقْـفُ الهَلُوكِ إِذْ بَغَمَا[4]

"فقال له دعبل: أمسك عليك، فوالله ما ظننتك تُتم البيتَ إلا وقد غشي عليك. أَو تَشكَّيْتَ فكَّيْكَ، ولكأنك في جهنم تخاطب الزبانية، أو تخبطك الشيطان من المس"[5]. قال ابن رشيق منتصرا لرأي دعبل، ومبينا وجوه العيب في بيت ديك الجن: "ولعمري ما ظلمه دعبل، ولقد أبعد مسافة الكلام، وخالف العادة، وهذا بيت قبيح من جهات: منها إضمار ما لم يذكر من قبل، ولا جرت العادة بمثله ولا كثر استعماله فيشهر؛ مع إحالة تشبيه على تشبيه، وثِقَل تجانسه الذي هو حشو فارغ لو طرح من البيت كان أحزم، واستدعاء قافيته لا لشيء إلا لفساد المعنى واستحالة التشبيه. ما الذي يزيد بُغامُه في تشبيه الوَقْف -وهو السوار-؟ ولم كان وقف الهلوك خاصة؟... فيما هذا كله؟ وأي شيء تحته؟"[6].

لقد عدد ابن رشيق إخبارا واستفهاما ما في ابتداء ديك الجن من عيوب فنية في لفظه ونظمه وصورته التشبيهية ودلالته التي تكاد تكون مغسولة.

وأجمل حازم القرطاجني ما به يكون الإبداع في الابتداءات من جهة الألفاظ والنظم والأسلوب بقوله: "ولا يخلو الإبداع في المبادئ من أن يكون راجعا إلى ما يقع في الألفاظ من حسن مادة، واستواء

---

[1]- المثل السائر 227/2.

[2]- المصدر السابق 227/2-228.

[3]- المصدر السابق 226/2.

[4]- العمدة 391/1، وفيه ذكر أن معنى البيت أن عشيقته كأنها في جيدها وعينها الغزال الذي كأنه بين نبات الخلة سوار الجارية الحسنة المشي المتهالكة فيه.

[5]- المصدر السابق 391/1.

[6]- المصدر السابق 292/1.

نسج، ولطف انتقال، وتشاكل اقتران، وإيجاز عبارة، وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الألفاظ (...) أو إلى ما يرجع إلى النظم من إحكام بنية، وإبداع صيغة ووضع، وما ناسب ذلك مما يَحسُن في النظم؛ أو ما يرجع إلى الأسلوب من حسن منزع، ولطيف منحى ومذهب، وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن في الأساليب"[1].

ومن نعوت مطلع القصيدة من جهة الأسلوب كذلك ألا يكون هناك تفاوت بين مصراعي بيت المبْدإ في حسن فصاحته، وإلى هذا يرمي حازم القرطاجني بقوله: "وليس يجب أن يعتبر في حسن المبادئ ما وقع الإحسان في مصراعه الثاني إذا كان المصراع الأول قبيحا"[2].

ومُحصِّل ما تقدم أن جودة المطالع من جهة معانيها تكون بمراعاة حسن الاستهلال بأن يدل البيت الواقع أول القصيدة على موضوعها تلميحا، وبمراعاة أحوال المخاطبين ومناسبات التخاطب، ثم بتفقد مبانيها حيث أفرغت معانيها. فإن تأتى للشاعر ذلك نظر بعده إلى ما به يحسن الخروج.

2. الخروج

1.2- تحديد المفهوم

اختلف النقاد في معنى الخروج والعلاقة بينه وبين التخلص؛ فالخروج عند ابن رشيق: "إنما هو أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيُّل، ثم تتمادى فيما خرجت إليه[3]. وبهذا يكون الخروج انتقالا من غرض إلى غرض، وهو عنده غير التخلص، وهذا واضح في قوله: "ومن الناس من يسمي الخروج تخلصا وتوصُّلا.... وأولى الشعر بأن يسمى تخلصا ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأول أو أخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه"[4]. ثم مثَّل لما سماه تخلصا بما فعل النابغة الذبياني، في عينيته، لما انتقل من النسيب إلى الاعتذار بوصف وقْع وعيد النعمان في نفسه، وأن ما يؤاخذه به محض افتراء. وقد عبر ابن رشيق عن هذا الانتقال بقوله: "ثم تخلص إلى الاعتذار"[5]؛ "فأفاد أن التخلص أيضا يكون من النسيب إلى **الغرض** لأن النابغة تخلص من النسيب إلى الاعتذار وهو غرض مساو للمدح"، كما قال الأستاذ سعيد الأيوبي[6]، أي أنه لم يكن انتقالا من معنى إلى معنى داخل الغرض.

---

[1]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص: 309.

[2]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص: 311، غير أنه أشار - في الصفحة ذاتها- إلى أن المطلع قد يستحسن إذا حسُن مصراعه الأول وكان مصراعه الثاني وسطا في فصاحته، واستدل على ذلك بمطلع معلقة امرئ القيس.

[3]- العمدة 409/1.

[4]- المصدر السابق 412/1.

[5]- المصدر السابق 413/1.

[6]- عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ص: 236.

أما ابن الأثير فعرف التخلص بقوله: "أما التخلص وهو أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأول سببا إليه؛ فيكون بعضه آخذا برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغا"[1]. وفي تعليقاته على شواهده في الموضوع، نجده تارة يستعمل لفظ "الخروج" وتارة يقول "التخلص"، وهو ما قد يُوهِم بالترادف بين المصطلحين في استعماله؛ ونحسب أن الأمر ليس كذلك، فاستعماله لفظ الخروج في هذا السياق يفهم منه "الخروج بالتخلص" أو "الخروج تخلصا"، بمعنى أن التخلص باب من بابيْ الخروج إلى جانب الاقتضاب، وما يؤيد هذا التأويل قوله في الجامع الكبير: "إن حقيقة التخلص إنما هي الخروج من كلام إلى آخر غيره بلطيفة تناسب بين الكلام الذي خرج منه والكلام الذي خرج إليه"[2]، ولفظ "الكلام" في كلام ابن الأثير هذا يراد به الغرض. فصار التخلصُ -بلفظ هذا التعريف- نوعاً، والخروجُ جنساً له.

وللخروج من الخلاف سنستعمل مصطلح "الخروج" بمعناه العام الواسع، وهو "الكيفية التي يغادر بها الشاعر الموضوع الذي ابتدأ به إلى الموضوع الآخر الذي يريد أن يركبه"[3].

2.2- أنواع الخروج

ذكر النقاد أنواعا من الخروج نجملها فيما يلي:

أ- **الخروج المنفصل عما قبله:** أي وجود انفصال بين الغرض الذي خرج منه الشاعر وبين الغرض الذي خرج إليه. وهذا النوع من الخروج ضربان:

- **الضرب الأول** يستعين فيه الشاعر ببعض العبارات يجعلها جسرا يعبر به المعنى الذي هو فيه إلى المعنى الذي يريده، لكنها لا تمنع السامع من إدراك ذلك الانتقال البين والشعور به. وقد شاع بين الشعراء ألفاظ يتداولونها في ذلك؛ قال أبوهلال: "كانت العرب في أشعارها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها؛ ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى [أي غرض] آخر قالت: (فدعْ ذا وسَلِّ الهم عنك بكذا).... وربما تركوا المعنى الأول، وقالوا: (وعيسٍ أو وهوجاء) وما أشبه ذلك... فإذا أرادوا الخروج إلى ذكر الممدوح قالوا: إلى فلان، ثم أخذوا في مديحه"[4].

فمن الخروج بقولهم: (فدع ذا وسلّ الهم عنك بكذا) قول امرئ القيس[5]:

---

[1]- المثل السائر 244/2. وهذا التعريف كرره بلفظه في كتابه: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ص:181.

[2]- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ص:182.

[3]- عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ص: 237.

[4]- الصناعتين ص: 452، وقد سبق أبو العباس ثعلب (ت291هـ) إلى الإشارة إلى هذه العبارات التي يتوسل بها الشاعر في الخروج، ينظر. قواعد الشعر ص: 56-57.

[5]- الصناعتين ص: 452.

فَدَعْ ذا وسَلِّ الهَمَّ عَنكَ بِجَسْرَةٍ ذَمُولٍ إذا صَامَ النَّهارُوهَجَّرا

ومن خروجهم بذكر ما يدل على المطايا، ثم إعقابها بقولهم (إلى فلان) قول علقمة بن عبدة[1]:

وَناجِيَةٍ أَفْنى رَكِيبَ ضُلُوعِها وحَارِكَها تَهَجُّرُوَدُؤوبُ

وبعد وصف الراحلة قال:

إلَى الحارِثِ الوَهَّابِ أَعْمَلْتُ ناقَتي لِكَلْكَلِها والقُصْرِيَيْن وجيبُ

وهذا الضرب من الخروج الذي يتوسل فيه بمثل هذه العبارات عده أستاذنا سعيد الأيوبي تخلصا أقرب من الاقتضاب[2]. ويرى النقاد أن هذا الضرب من الخروج كثير في شعر المتقدمين[3].

- **الضرب الثاني**، وفيه يخرج خروجا منفصلا انفصالا تاما من دون أن يستعين ولو بالعبارات السالفة الذكر ونحوها، بل يهجم على معناه الجديد هجوما. وقد سماه ابن رشيق "الطَّفْر" و"الانقطاع"[4]، وعبر عنه ابن الأثير بالاقتضاب، وهو "أن يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه ويستأنف كلاما غيره من مديح أو هجاء أو غير ذلك، ولا يكون للثاني علاقة بالأول"[5].

ومن أمثلة الاقتضاب ما جاء في قصيدة أبي نواس التي أولها[6]:

يا كَثِيرَ النَّوْحِ في الدِّمَنِ لا عَلَيْها بَلْ عَلى السَّكَنِ

فبعد وصفه الخمر بقوله:

فاسْقِنِي كأْساً على عَذَلٍ كَرِهَتْ مَسْمُوعَهُ أُذُنِي
مِنْ كُمَيْتِ اللَّوْنِ صافِيَةٍ خَيْرِما سَلْسَلْتَ في أُذُنِي
ما اسْتَقَرَّتْ في فُؤادي الفَتى فَدَرَى ما لَوْعَةُ الحَزَنِ

ثم اقتضب خارجا إلى المدح فقال:

تَضْحَكُ الدنْيا إلى مَلِكٍ قَامَ بالآثارِوَالسُّنَنِ
سَنَّ لِلنَّاسِ النَّدَى فَنَدُوا فَكَأَنَّ البُخْلَ لَمْ يَكُنِ

ومنه كذلك قول البحتري في رائيته التي مدح بها الفتح بن خاقان، وأولها[7]:

متَى لاَحَ بَرْقٌ أَوْ بَدا طَلَلٌ قَفْرُ جَرَى مُسْتَهِلٌّ لا بَكِيءٌ ولاَ نَزْرُ

---

[1]- الصناعتين ص: 452-453.

[2]- عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ص: 244.

[3]- الصناعتين ص: 452

[4]- العمدة 414/1.

[5]- المثل السائر 258/2. ومن معاني الاقتضاب عند البلاغيين ارتجال الكلام عن بديهة، ينظر الصناعتين للعسكري ص:39-40.

[6]- المصدر السابق 261/2-262.

[7]- المصدر السابق 263/2.

فخرج من الغزل إلى المديح بقوله:

لَعَمْرُكَ ما الدُّنيا بِناقِصَةِ الجَدَى إذا بَقِيَ الفَتْحُ بنُ خَاقانَ والقَطْرُ

ومثل له أبو هلال بقول النابغة الذبياني:

على حينٍ عاتَبْتُ الفُؤادَ على الصِّبا وقُلْتُ أَلَمَّا أَصْحُ والشّيبُ وَازِعُ

وقدْ حَـــالَ هَـمٌّ دونَ ذلك داخِلٌ وُلوجَ الشغَافِ تَبْتَغيهُ الأصَابِعُ

وعِيــدُ أبي قابـــوسَ في غيْرِكُنْهِه أتانِي ودُونِي راكِسٌ والضَّواجِعُ

وإذا كان أبو هلال قد عَدَّ خروج النابغة هنا خروجا منفصلا اقتضبه اقتضابا، فإن أستاذنا سعيد الأيوبي لا يراه كذلك، فالشاعر سلك مسلك التدرج في خروجه، لأنه كان يبكي الديار وفراق الأحبة. فتنبه أن ذلك لا يليق به بسبب وازع الشيب، ثم بسبب ما يعتلج في صدره من الهم لما بلغه من وعيد النعمان له، مع أنه يرى نفسه بريئا منه ومما رمي به[1].

هكذا يتضح أن الخروج المنفصل عما قبله خروج لا تلطف فيه ولا سلاسة، بل هو خروج مكشوف يفضح انتقال الشاعر من غرض لآخر، خاصة الاقتضاب. وهذا النوع من الخروج في أشعار المتقدمين كثير، كما يسلكه البحتري من المحدثين[2]؛ بل إن ابن الأثير يعتقد أن الاقتضاب في الشعر العربي وفي شعر عموم الشعراء أكثر من التخلص، وذلك في قوله: "والاقتضاب الوارد في الشعر لا يحصى، والتخلص بالنسبة إليه قطرة من بحر، ولا يكاد يوجد التخلص في شعر الشاعر المجيد إلا قليلا بالنسبة إلى المقتضب من شعره"[3].

غير أن ابن رشيق يتحدث عن ضرب آخر من الاقتضاب وهو ترك الشاعر النسيب قبل الخوض في غرض قصيدته، وهذا بين في قوله: "ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو الوثب، والبتر، والقطع، والكَسْع، **والاقتضاب**، كل ذلك يقال"[4]، مشبها القصيدة التي هذا حالها بالخطبة البتراء والقطعاء العارية من الحمدلة في صدرها.

ب- **الخروج المتصل بما قبله**: وهو ما عبر عنه القدماء بالتخلص، أو الاستهلال، وسماه ابن رشيق الخروجَ، وقد سبق تفصيل الكلام في سبب اختياره له. وهذا الخروج لا يكون اقتضابا، ولا يستعان فيه بجسور لفظية، بل هو انتقال سلس من غرض إلى غرض، لا يشعر به السامع، فتخرج القصيدة متلاحمة متراصة.

---

[1]- عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ص: 242 (بتصرف).

[2]- الصناعتين ص: 453، والعمدة 415/1.

[3]- المثل السائر 261/2.

[4]- العمدة 406/1.

وقد كان للشعراء القدامى السبق إلى حسن التخلص ومنه قول أوس بن حجر[1]:

دانٍ مُسِفٌّ فُوَيْقَ الأرضِ هَيْدَبُهُ يَكادُ يَدْفَعُهُ مَنْ قامَ بالـــرَّاحِ

ثم تخلص من وصف السحاب إلى المدح فقال:

سَقَى دِيارَيْ بَنِي عَوْفٍ وسَاكِنَها وَدارَعَلْقَمَةَ الخَيْرِابنِ صَبَّاحِ

ومنه قول زهير[2]:

إنَّ البَخيلَ مَلُومٌ حيْثُ كانَ وَلكِـ ـنَّ الجوادَ على عِلاَّتِهِ هَرِمُ

ويكاد يجمع النقاد القدامى على أن هذا التخلص في شعر القدماء قليل، بينما هو كثير في شعر المحدثين[3]، ومنه خروج أبي نواس من النسيب إلى المدح في قوله[4]:

سأَشْكُو إلى الفَضْلِ بْنِ يَحيى بنِ خالدٍ هَواهَا، لَعَلَّ الفَضْلَ يَجْمَعُ بَيْنَنَا

أَمِـــيرٌرأيْـــتُ الـــمَالَ فـي نَقَمَـتِهِ ذَلِيلاً مَهِينَ النَّفْسِ بالضَّيْمِ موقِنا

ومنه قول المتنبي[5]:

وَأُورِدُ نَفْـــسِي والمُهَنَّـــدُ في يَـدِي مَوارِدَ لا يُصْـدِرْنَ مَـــنْ لاَ يُجَـالِـدُ

ولكِنْ إذا لَـمْ يَحْمِلِ القَلْبُ كَفَّهُ على حَـالـةٍ لَمْ يَحْمِلِ الكَفَّ ساعِدُ

خَـلـيليَّ إنّي لا أَرى غَيْـرَشَـــاعِـرٍ فَكَمْ مِنهمُ الدَّعْوى وَمِنّي القَصائِدُ

فلاَ تَعْجَبَا إنَّ السُّيـوفَ كـثيرةٌ ولكِنَّ سيْفَ الـدَّوْلـةِ اليوْمَ واحِـدُ

قال ابن الأثير مقرظا: "وهذا هو الكلام الآخذ بعضه برقاب بعض، ألا ترى إلى الخروج إلى مدح الممدوح في هذه الأبيات كأنه أفرغ في قالب واحد؛ ثم إن أبا الطيب مدح نفسه ومدح سيف الدولة في بيت واحد، وهو من بدائعه المشهورة"[6].

وقد تميز حازم القرطاجني عن غيره بتمييزه بين نوعين من القصائد[7]:

- القصيدة البسيطة الأغراض: وهي التي تشتمل على غرض واحد فقط، فتكون مدحا صرفا، أو هجاء صرفا، أو رثاء صرفا؛

- القصيدة المركبة وهي التي تشتمل على غرضين كأن تجمع بين النسيب والمديح.

---

[1]- الصناعتين ص: 454.

[2]- المصدر السابق ص: 454.

[3]- ينظر الصناعتين ص: 454، والعمدة 415/1، والمثل السائر 244/2.

[4]- العمدة 410/1.

[5]- المثل السائر 247/2.

[6]- المثل السائر 247/2.

[7]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص: 303.

وهنا، أعني في النوع الثاني، تكمن أهمية حسن التخلص من غرض إلى غرض بالاعتبار الجمالي، وباعتبار السامع: فبالاعتبار الأول فحسن التخلص يُحْكِم تناسق الكلام، فلا طفرة ولا رجة ولا تباين بين ما فيه الشاعر من الكلام وبين ما ينتقل إليه، فالذي يجب في الخروج من غرض النسيب، مثلا، إلى غرض المدح "أن يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما، فلا يختل نسق الكلام، ولا يظهر التباين في أجزاء النظام"[1].

وبالاعتبار الثاني فإن النفوس تنبسط للتدرج للخروج المتدرج السلس وتنفر من فجأة الانتقال، يقول حازم: "فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيها وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونَبَتْ عنه"[2].

ومما وسم تناولَ حازم للتخلص، وربما انفرد بذلك، جملة أمور، منها:

- ضرورة تجويد البيت الموالي لبيت التخلص لأنه مظنة استثارة نشاط المتلقي بعد ما كاد تلقيه مقدمةَ القصيدة يذهب به، وهذا جلي في قوله: "ومما يجب اعتماده في التخلص: أن يجتهد في تحسين البيت التالي لبيت التخلص، فإنه أول الأبيات الخالصة للمدح أو الذم (...) فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركا للنفس لتستأنف هزة ونشاطا لتلقي ما يرد (...) لكون صدر القصيد وسماعه يذهب بقسط من نشاط النفس ربما لم يكن يسيرا"[3].

- بيانه الحيز الذي يكون له من القصيدة، فالتخلص قد "يكون في شطر بيت، أو في بيت بجملته، أو بيتين، وكلما قرب السبيل في ذلك كان أبلغ"[4].

- بيانه المكان الأنسب لذكر المتخلص إليه في البيت، فقد يرد في القافية، أو في حشو البيت ويكون لقافيته معنى آخر، ثم فاضل قائلا: "وإذا ما وقع ما يراد التخلص إليه في القافية كان أشهر له وأحسن موقعا من النفس".[5]

ت- الاستطراد

من أضرب الخروج الاستطراد، وقد عرفه أبو هلال العسكري بقوله: "هو أن يأخذ المتكلم في معنى، فبينا يَمُر فيه يأخذ في معنى آخر، وقد جعل الأول سببا إليه"[1]. وهو في تعريف ابن رشيق: "أن يُرِيَ الشاعر

---

[1]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 318-319.

[2]- المصدر السابق ص: 319.

[3]- المصدر السابق ص: 321.

[4]- المصدر السابق ص: 320.

[5]- المصدر السابق ص: 320.

أنه في وصف شيء، وهو إنما يريد غيره، فإن قطع، أو رجع إلى ما كان فيه، فذلك استطراد، وإن تمادى فذلك خروج، وأكثر الناس يسمون الجميع استطرادا، والصواب ما بيَّنتُه"[2]. ومما يفهم من كلام ابن رشيق هذا أن البلاغيين ليسوا على رأي واحد في تعريف الاستطراد، وقد أورد أحمد مطلوب كثيرا من تلك التعريفات مما لا يسمح المقام بسردها.[3]

والمتأمل في الأمثلة التي أوردها النقاد القدامى للاستطراد سيلحظ أن منها ما سبق أن أوردوه مثالاً للخروج، كقول زهير:

إِنَّ البَخيلَ مَلُومٌ حيْثُ كانَ وَلكِـ ـنَّ الجوادَ على عِلاَّتِهِ هَرِمُ

أورده أبوهلال العسكري في الاستطراد ثم مثالا للخروج المتصل بما قبله، أي التخلص[4]. وقد ذكر ابن رشيق هو الآخر البيت نفسه في باب الاستطراد، غير أنه نقل عن الحاتمي قوله: "وقد يقع من هذا الاستطراد ما يخرج به من ذم إلى مدح"، ثم ذكر ذلك البيت[5]، ثم أضاف معقبا على الحاتمي: "فسمى الخروج استطرادا كما تراه **توسعا**"[6]، أي ليس على وجه الحقيقة. وذهب أبو هلال العسكري إلى أن الاستطراد "يقرُب من باب حسن الخروج"[7]. ولعل هذا ما يفسر ما أشرنا إليه من تداخل الأمثلة أحيانا بين الفنين عند المقارنة بينها داخل المصنف الواحد أو بين مصنف وآخر[8]. علما أن أولئك البلاغيين لم يذكروا الاستطراد بين ثنايا حديثهم عن الخروج والاقتضاب، بل أورده معظمهم ضمن أبواب البديع التي فرعوها عنه.

3. المقطع

1.3- تحديد المفهوم

يراد بالمقطع عند أبي هلال العسكري آخر القصيدة، كما يراد به نهاية البيت من أبياتها. وسنبين هذا فيما يأتي من الكلام. أما عند ابن رشيق فالمقاطع للأبيات ولا يقال للقصيدة؛ وقد تقدم قوله: "ومن

---

[1]- الصناعتين ص: 398.

[2]- العمدة 628/1.

[3]- ينظر معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ص: 79-82.

[4]- الصناعتين ص: 399 و454.

[5]- العمدة 630/1.

[6]- المصدر السابق 630/1. وربما هذا التوسع هو ما جعل ابن الأثير يقول في أعقاب أبيات للفرزدق أحسن فيها الخروج: "فانظر إلى هذا الاستطراد ما أفحله وأفخمه!"، المثل السائر 258/2.

[7]- الصناعتين ص: 400.

[8]- من أمثلة ما ذكر العسكري للاستطراد أبيات لمسلم بن الوليد، أولها:

وأَحْبَبْتُ منْ حبها الباخليـ ـنَ حتى وَمَقْتُ ابن سَلْمٍ سعيدا

وهذه الأبيات عينها ذكرها ابن المعتز في حسن الخروج، ينظر: البديع، ص: 61-62، والصناعتين ص:400.

الناس من يزعم أن المطلع والمقطع أول القصيدة وآخرها، وليس ذلك بشيء، لأنا نجد في كلام جهابذة النقاد إذا وصفوا قصيدة قالوا: حسنة المقاطع، جيدة المطالع، ولا يقولون: المقطع والمطلع"[1]. ولهذا سمى آخر القصيدة "**الانتهاء**"، وعرفه بقوله: "وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع"[2]. غير أنه لم يبسط فيه الكلام كما بسطه في الابتداء والخروج (بالمعنى العام)، بخلاف أبي هلال العسكري الذي عني بمقطع القصيدة كما عني بمقاطع الأبيات.

2.3- مقطع القصيدة

أكد النقاد على ضرورة عناية الشعراء بنهاية القصيدة عنايتهم ببدايتها، فإذا "كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون آخره قفلا عليه"[3]. وقد ذكر بعض النقاد جملة من شروط جودة مقطع القصيدة، ومنها:

- أن يكون معناه بديعا ولفظه رشيقا، قال أبو هلال: "وقلما رأينا بليغا إلا وهو يقطع كلامه على معنى بديع ولفظ حسن رشيق"[4]. ومما يكون به المعنى بديعا أن يكون البيت أجود أبيات القصيدة وأشد تعبيرا عن معناها، قال: "فينبغي أن يكون آخر بيت قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدتَ له في نظمها"، ومنه قول تأبط شرا في مقطع قصيدة له:

لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السِّنَّ منْ نَدَمٍ إِذَا تَذَكَّرْتَ يوماً بعضَ أَخْلاقِي

وعلل أبو هلال جودة هذا المقطع بقوله: "هذا البيت أجود بيت فيها لصفاء لفظه، وحسن معناه"[5]. وبالعودة إلى نص القصيدة نجد الشاعر يذكر نقض حبيبته لعرى الوصال، وصرمها حبله وهجرها له، رغم أنه بذل وسعه لاسترضائها، "فإذا لم يقبل المسترضى هذه الوسائل فليس ثمة بد من أن يذكره في النهاية بما سوف يأتي به الإصرار على الهجر من قطيعة يندم عليها، ويقرع سنه آسفا على التفريط فيمن كان في مثل أخلاق الشاعر"[6]. فكان المقطع أدخل في معنى القصيدة.

وقطع ابن الزبعري قصيدة يعتذر فيها للنبي صلى الله عليه وسلم بقوله:

فَخُذِ الفَضيلةَ عَنْ ذُنُوبٍ قدْ خَلَتْ و اقْبَلْ تَضَرُّعَ مُسْتَضيفٍ تَائبِ

---

[1]- العمدة 386/1. واستعمل كذلك لفظ: "الختم" وورد بصيغة الفعل، ينظر 417/1.

[2]- المصدر السابق 415/1.

[3]- المصدر السابق 415/1.

[4]- الصناعتين ص: 443.

[5]- المصدر السابق ص: 444.

[6]- أسس النقد الأدبي عند العرب لأحمد أحمد بدوي ص:313.

وبين أبو هلال وجه ما فيه من معنى بديع بقوله: "فجعل نفسه (أي الشاعر) مستضيفا، ومن حق المستضيف أن يضاف، وإذا أضيف فمن حقه أن يصان، وذكر تضرعه وتوبته مما سلف، وجعل العفو عنه مع هذه الأحوال فضيلة. فجمع هذا البيت جميع ما يحتاج إليه في طلب العفو"[1].

ومن المعنى البديع أن يختم الشاعر القصيدة بمثل سائر، ومنه قول بشر بن أبي خازم:

ولا يُنْجي من الغَمَرات إلاَّ بَراكَاءُ القِتالِ أو الفِرارُ

قال أبو هلال: "فقطعها على مثل سائر، والأمثال أحب إلى النفوس لحاجتها إليها عند المحاضرة والمجالسة"[2].

- ختم القصيدة بالتشبيه المليح، كقول أسامة بن الحارث الهذلي[3]:

عَصَاكَ الأقارِبُ فِي أَمْـرِهِمْ فَزايِلْ بأَمْرِكَ أو خـــالِطِ

ولا تَسْقُطَنَّ سُقوطَ النـــوا ةِ مِـنْ كفِّ مُرْتَضخٍ لاَقِطِ

- أن يكون محكما ينبئ السامعَ بنهاية الكلام فلا يتشوف إلى ما دونه، وإلا كان الكلام مبتورا؛ فقد عاب ابن رشيق على من "يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة"[4]، ثم استدل على ذلك بصنيع امرئ القيس لما قطع معلقته بقوله:

كأَنَّ السِّباعَ فيهِ غَرْقى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيشُ عُنْصُلِ

فالبيت حسب ابن رشيق لا يوحي بنهاية القصيدة، عكس غيره من شعراء المعلقات.

- ترك الدعاء: فقد " كره الحذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء لأنه من عمل أهل الضعف، إلا للملوك فإنهم يشتهون ذلك"[5].

وهكذا، فمقطع القصيدة مما ينبغي للشاعر الحرص على إحكامه ليدل بذلك على حذقه وبراعته في صناعته.

3.3- مقاطع الأبيات

إن تجويد مقاطع أبيات القصيدة هو من صلب إحكام مبناها، ولذلك التفت إليه النقاد مبكرا؛ فقد تطرق أبو العباس ثعلب إلى حسن مقطع البيت، وذلك في حديثه عما اصطلح عليه بالأبيات المُحَجَّلَة التي عرفها بقوله: "والأبيات المحجلة، ما نتج قافية البيت عن عروضه، وأبان عجُزه بُغيةَ قائله، وكان

---

[1]- الصناعتين ص: 443.

[2]- المصدر السابق ص: 444.

[3]- الصناعتين ص444.

[4]- العمدة 417/1.

[5]- المصدر السابق 417/1.

كتحجيل الخيل، والنور بعقِب الليل"[1]. فمقطع البيت الشعري يكون حسنا إذا كان ما تقدمه من معنى البيت يقتضيه، ومن أمثلته قول طرفة[2]:

وَأَعْلَـمُ عِلـمًا ليـسَ بالظَّنّ أنـه إذا ذلَّ مَـولَى المـرْءِ فَـهْو ذليلُ

وقول امرئ القيس[3]

مِـــن ذِكْـــرِليلَى وَ اَيْنَ ليـــلى وخيْـــرُما رُمْـــتُ لا يُـــــنالُ

وقد اكتفى ثعلب بإيراد بعض الأمثلة دون أن يعلق ليبين مواطن الحسن في مقاطع ما ذكر، عكس ابن طباطبا العلوي. فصاحب العيار عقد للشعر "المحكم النسج" فصلا من مصنفه دار كله على "القوافي الواقعة في مواضعها، المتمكنة في مواقعها"[4]. وكان يعلق بين الفينة والأخرى على العبارات الواردة في نهاية الأبيات -بعد جردها وتعيينها- بقوله: "واقعة موقعا حسنا"، و"حسنة الموقع جدا"، و"عجيبة الموقع"، و"حسنة جدا"، و"لطيفة الموقع، و"متمكنة في موضعها"، و"لطيفة جدا يستدل بها على حذق قائلها بنسج الشعر"[5].

ولا شك أن هذه الأحكام النقدية على مقاطع الأبيات تتسم بالعموم، كما لم يشر ابن طباطبا إلى العيوب التي قد تغشى تلك المقاطع، وهذا ما حاول أبو هلال العسكري تداركه.

لقد كانت تناول أبو هلال مقاطع الأبيات تناولا أكثر نضجا من تناول سابقيه ببيانه ما به تكون جيدا، وما به تقبح.

أ- مقومات جودة المقاطع

ميز أبو هلال في حسن أواخر الأبيات بين أضرب ثلاثة، فقال: "ومن جودة المقطع جودةُ الفاصلة وحسن موقعها وتمكنها في موضعها، وذلك على ثلاثة أضرب"[6]. ثم فصل الكلام كما يلي:

- الضرب الأول: "أن يضيق على الشاعر موضع القافية فيأتي بلفظ قصير قليل الحروف، فيتمم به البيت".[7] ومنه قول زهير:

وأَعْلَمُ مَا فِي اليوْمِ والأَمْسِ قبْلَهُ ولَكِنَّنِي عَنْ عِلْمِ ما في غَدٍ عـمِ

وقول آخر[1]:

---

[1]- قواعد الشعر ص: 76.

[2]- المصدر السابق ص:79.

[3]- المصدر السابق ص: 77.

[4]- عيار الشعر ص: 109.

[5]- عيار الشعر ص:109-114.

[6]- الصناعتين ص: 445.

[7]- المصدر السابق ص: 445.

أَتَتْنِي تُؤَنِّبُـنِي فـــــي البُـكا فَأَهْـلاً بِهَا وَبِتَأْنِيبِـهَا
تَقُـولُ وفي قَوْلِـها حِـــشْمَةٌ تَرَانِي بِعَيْنٍ وتَبْكي بِها
فقلْتُ إِذا اسْتَحْسَنَتْ غَيْرَكُمْ أَمَرْتُ الدُّمُوعَ بِتَأْنِيبِها

قال أبو هلال: "فقوله (تراني بعين وتبكي بها) حسن الوقع جيدا". وما من شك في أن الذي جعل هذه العبارة حسنة الوقع كون كلمة "بها" التي ختم بها البيت واقعة في موقعها لا يسد مسدها غيرها؛ فعينه هي التي استحسنت جمال المحبوبة، وهي رسول حبها إلى قلبه، وبتلك العين ذاتها يبكي صبابة وشغفا.

- الضرب الثاني: "أن يضيق به [الشاعر] المكان أيضا ويعجز عن إيراد كلمة سالمة تحتاج إلى إعراب ليتم بها البيت، فيأتي بكلمة معتلة لا تحتاج إلى الإعراب، فيتمه بِهِ"[2].

وبالنظر في الأبيات التي أوردها أبو هلال أمثلة لهذا الضرب نجد أغلبها ينتهي بكلمات معتلة باعتبار أصلها، مثل: (يَحْلُو- تنْتَجِي- يَفْري- تُبالي- لِمُصْطَلِي)، لكن ورد ضمنها بيت آخره كلمة (الثِّقْل)، وهي صحيحة الأخير، إلا إذا كان أبو هلال اعتبر فيها واو الوصل من حروف القافية، وهو حرف لا تخلو منه قافية مطلقة؛ فهل اضطرب على أبي هلال في مقطع هذا البيت بالنظر إلى الضرب الذي استشهد به عليه؟

- الضرب الثالث: ويتعلق بتمكن العبارة الواقعة آخر البيت في مكانها، وشدة مناسبتها لما قبلها من جهتي اللفظ والمعنى، وهو ما عبر عنه أبو هلال بقوله: "أن تكون الفاصلة لائقة بما تقدمها من ألفاظ الجزء من الرسالة أو البيت من الشعر، وتكون مستقرة في قرارها، ومتمكنة في موضعها حتى لا يسد مسدها غيرها، وإن لم تكن قصيرة قليلة الحروف"[3]. ومنه قول الحطيئة[4]:

هُمُ القوْمُ الَّذِينَ إِذَا أَلَـمَتْ مِـنَ الأَيَّـامِ مُظلِمَـةٌ أَضـاؤُوا

وقول أبي نواس:

إِذا امْتَحَنَ الدُّنْيا لَبِيـبٌ تَكَشَّفَتْ لَـهُ عَـنْ عَـدُوٍّ فِي ثِيَـابِ صَدِيـقِ

قال أبو هلال: "الصديق هاهنا جيدة الموقع، لأن معنى البيت يقتضيه، وهو محتاج إليه[5]"

ب- عيوب المقطع

نبه النقاد القدامى على بعض العيوب التي يمكن أن تعتري مقاطع الأبيات فينبو عنها السمع، وترغب عنها نفس السامع. ومنها:

---

[1]- الصناعتين ص: 446.

[2]- المصدر السابق ص: 447.

[3]- الصناعتين ص: 448. وينظر العمدة لابن رشيق 387/1.

[4]- الصناعتين ص: 449.

[5]- المصدر السابق ص: 449.

- الليونة: وذلك بأن يكون الجرس الموسيقي لآخر البيت خافتا لا ينفعل له السمع، ولهذه العلة عاب عبد الملك بن مروان على ابن قيس الرقيات قوله:

إنَّ الحــوَادِثَ بالمَدينـةِ قــدْ أَوْجَعْنَنِي وَقَـرَعْـنَ مَـرْوَتِيَهْ

وَجَبَبْنَنِي جَبَّ السَّنَامِ فَلَمْ يَتْـرُكْنَ رِيـشاً في منَاكِبِيَهْ

فقال (أي ابن مروان): "أحسنت إلا أنك تخنثت في قوافيك[1]"، وفسر أبو هلال هذا التخنث بما في قوافي القصيدة من اللين[2].

- أن تكون عبارة آخر البيت غير متمكنة في موقعها، إنما استدعاها الشاعر ليستوي له الروي؛ فقد علق أبو هلال على قول الشاعر:

أَأَنْشُرُ البِـرَّ فِيمَـنْ لَيْسَ يَعْرِفُهُ و أَنْثُرُ الدُّرَّ بَيْنَ العُمْيِ في الغَلَـسِ

فقال: "ليس لذكر الغلس مع العمى معنى لأن الأعمى يستوي عنده الغَلَس والهاجرة؛ ولو قال: العمش، لكان أقرب من العمى، على أن الجميع لا خير فيه"[3].

- تعلق لفظ آخر البيت بغيره، وقد أشار إلى هذا العيب ابن رشيق في قوله إن من حسن مقطع البيت ألا يكون متعلقا بغيره[4]. غير أنه لم يذكر له مثالا، والراجح عندي أن ابن رشيق يشير إلى التضمين من عيوب القافية، وهو تعلقها بما بعدها على نحو ما هو مذكور في كتب العروض.

يتضح مما ذكر أن للمقطع منزلة معتبرة في البيت الشعري، وقد رغب النقادُ الشعراءَ في ضرورة تجويده وتحسينه لفظا ومعنى، بل إن منهم من جعل جودته فوق جودة البيت، بل جودة القصيدة كلها، قال ابن رشيق: "وحظ جودة القافية – وإن كانت كلمة واحدة- أرفع من حظ سائر البيت أو القصيدة"[5].

خاتمـة

حاصل ما تقدم أن إحكام مبنى القصيدة العربية من القضايا التي تصدى لها النقاد العرب منذ وقت مبكر من تاريخ النقد العربي، وقد تميزت آراؤهم فيه بالتدرج في نضجها وتطورها، وبلغت أوج ذلك خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين، أما الذين جاؤوا بعد ذلك فإنما كانوا يقولون مُعادا مكرورا إلا قليلا منهم كضياء الدين ابن الأثير، وفي بعض ما ذهب إليه.

---

[1]- الصناعتين ص: 450.

[2]- المصدر السابق ص: 450.

[3]- المصدر السابق ص: 451، وقد أشار ابن رشيق إلى أن من عيوب القافية أن تكون قلقة غير متمكنة في موضعها، ينظر العمدة 387/1.

[4]- العمدة 387/1.

[5]- المصدر السابق 387/1.

ومما نستنتجه كذلك أن تلك الآراء تواضعت - أو كادت- على المصطلحات الخاصة بهذا المبحث، كالابتداء، والمبادئ والمطالع، والخروج والتخلص والاقتضاب، والمقاطع، وإن وقع الاختلاف أحيانا -وهو قليل جدا - في بعض المفاهيم؛ لكنه اختلاف كان معضدا بالدليل والحجة.

وفضلا عن الضبط الاصطلاحي، جمعت جهود القدامى في دراستهم ومدارستهم لمبنى القصيدة بين التحليل والتقعيد، فقد كانوا يحللون أحيانا بعض الأمثلة، ويصدرون أحكامهم عليها معلِّلَة جودتها أو رداءتها، ومواطن الكمال أو النقص فيها، من جهة الألفاظ والنظم والمعاني؛ مَورِدُهم في ذلك البلاغةُ، سواء كانت علما يتوسل بمفاهيمه وأدواته لتحليل الخطاب بغية كشف مقوماته الجمالية[1]، أو كانت قواعد تضبطه وتوجهه توجيها معياريا تنميطيا، قد يَئِد الإبداع أحيانا ويمنعه من مجاراة عصر الشاعر ومسايرة بيئته.

ومما انتهت إليه هذه الكلمة كذلك أن النقاد القدامى، وهم يبينون ما به يكون إحكام مبنى القصيدة مطلعا وخروجا ومقطعا لم يقتصروا على المعيار الجمالي فحسب، بل كانوا يصدرون أيضا عن معيار الحال والمقام، باستحضار السامع/المتلقي من جهة ما ينفعل له ويقبله، وما ينفر منه ويمجه. ولو خالف ذلك أحيانا ما يميل إليه الشاعر وما يعتقده.

ثم إن الحديث عن إحكام مبنى القصيدة لا ينفصل عن قضية الوحدة وحدودها في القصيدة القديمة. ولا شك أن استحسان النقاد لحسن التخلص من غرض إلى غرض ينبئ عن حرصهم على التحام أجزائها وتماسكها لتحقيق وحدتها العضوية. كما أن اشتراطهم في جودة المطلع والمقطع أن يوحي الأول بموضوعها، وأن يكون الثاني أدخل فيه، يشير إلى اهتمام بعضهم بوحدة الموضوع باعتبار السياق العام للقصيدة.

ونختم بالقول إن إحكام المبنى لم يقصره النقاد على القصيدة فقط، بل تناوله بعضهم في علاقته بالرسائل، وهذا يعني أن البحث في إحكام المبنى يمكن أن يمتد إلى باقي أجناس الأدب، بل وإلى القرآن الكريم منبع الفصاحة والبلاغة.

[1]- البلاغة عند أبي هلال العسكري علم به يعرف إعجاز القرآن الكريم من جهة نظمه، وبه يميز جيد الكلام من رديئه. وهو ضروري للناقد والأديب معا. ينظر الصناعتين ص: 1-4.

✓ المصادروالمراجع:

- أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية لبدوي طبانة، مطبعة مخيمر، القاهرة، ط1 (دون تاريخ)؛
- أسس النقد الأدبي عند العرب لأحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، ط1960/2؛
- البديع لعبد الله بن المعتز، تحقيق أغناطيوس كراتشقوفسكي، ط1393/2هـ-1973م؛
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ليوسف حسين بكار، دار الأندلس، بيروت، ط2 (دون تاريخ)؛
- التعريفات لعلي بن محمد الجرجاني، ضبطه محمد بن عبد الحكيم القاضي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1411/هـ-1991م؛
- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور لضياء الدين بن الأثير، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط1/ 1375هـ-1956م؛
- خزانة الأدب وغاية الأرب لابن حجة الحموي، المطبعة الخيرية، مصر، ط1403/1هـ؛
- ديوان ديك الجن لعبد السلام بن رغبان (ديك الجن)، تحقيق أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت (دون رقم ولا تاريخ)؛
- الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2/ 1982؛
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1408/1هـ-1988م؛
- عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي لسعيد الأيوبي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1986/؛
- عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1402/1هـ-1982م؛
- قواعد الشعر لأبي العباس ثعلب، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1995/2م؛
- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1406/هـ-1986م؛
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين بن الأثير، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ط1411/هـ-1990م؛
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها لأحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، ط2000/2؛
- المعجم المفصل في الأدب لمحمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1413/1هـ- 1993م؛
- معجم مفردات ألفاظ القرآن للحسين بن محمد بن المفضل (الراغب الأصفهاني)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1/ 1418هـ- 1997م؛
- مفهوم الشعر لجابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط3 (دون تاريخ)؛
- مقاييس اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارس، دار الجيل، بيروت، ط1411/1هـ-1999م؛

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3/1986م؛
- النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي لأحمد يزن، مكتبة المعارف، الرباط، ط/1985؛
- الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت (دون رقم).

خدمة الدراسة المعجمية للدرس النقدي
مصطلح "الشعر" نموذجا

د. عبد الله صغيري*

مقدمة:

سيظل التكامل مستمرا وممتدا بين ما تكشف عنه البحوث اللغوية والنظريات اللسانية من كنوز علمية، وبين ما تمنحه الدراسات الأدبية والنقدية من كشوفات فنية ومعرفية، إذ لا سبيل إلى تجديد البحث الأدبي والنقدي وتعميقه بغير تطور آليات البحث اللغوي، ومناهج الدراسات اللسانية. ذلك أن اللسان ليس مرجعية لغوية جامدة، بقدر ما هو مرجعية ثقافية ومعرفية تحتضن البيان اللغوي ككيان ثقافي ومعرفي جمعي. إن المناهج اللسانية هي في العمق وجهات نظر معرفية، وإن الدرس النقدي العربي ليس تحليلا مجردا للظواهر الفنية والقضايا الأدبية، معزولا عن الأصول اللغوية التي تنشأ عنها تلك الظواهر، ومنها تتطور تلك القضايا عبر مفاتيحها الاصطلاحية، بل إن المفهوم النقدي لا يبتعد في جينات تكوينه عن المعاني الأولى التي عليها مدار المادة اللغوية التي منها تطور مفهوم القضية.

وتجاوبا مع هذا الفهم، وإسهاما في التدليل على هذه الرؤيا، تخيرتُ قضية مصطلح "مفهوم الشعر" بمثابة نموذج في الاشتغال، تستند دراسته النقدية على ما تقدمه دراسته المعجمية من معطيات وإفادات.وهي دراسات في النقد لا تقتصر على قضية "مفهوم الشعر"، بل تضرب في آفاق نظرية الشعر.

لقد تبوأ الأدب عموما والشعر خصوصا موقعا مركزيا ضمن خارطة الفنون التي دأبت عواطف الناس تمتح منها على مر العصور. يقول أبو الحسن الندوي: "إن الأدب والشعر كانا دائما في طليعة القوات السائدة القائدة، فكان العقل البشري والعواطف الإنسانية. وتعلمون أن العواطف الإنسانية عندها قوة فوق القوة العقلية، عندها رقة التعبير. وكانت هذه العواطف دائما تنساق وتخضع لنزعات أدبية ولقصائد ولتوجهات شعرية ومنظومات، وللشعر البليغ الرنان. هذا هو المشاهد بالعيان في التاريخ الإنساني كله"[1].

* أستاذ باحث، مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف، الكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية، جامعة المولى إسماعيل، مكناس-المغرب.

[1]- من كلمة الشيخ أبي الحسن الندوي، ضمن الملتقى الدولي الأول للأدب الإسلامي بوجدة، مجلة المشكاة، عدد خاص: "رسالة الأدب والشهود الحضاري" الطبعة الأولى،1998.

ويمثل التراث العربي خير شاهد على هذا الحكم؛ فقد كان الشعر ديوان العرب، الممثل للوعي الجماعي للأمة، والحافظ لذاكرتها التاريخية والحضارية، والمشكل لذوقها الجمالي، منذ العصر الجاهلي وبعده بقرون. قال العسكري: "الشعر ديوان العرب وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها"[1].

وقد ظل "مفهوم الشعر" قديما وحديثا موضوع نزاع وتدافع بين مدارس واتجاهات أدبية ونقدية، يمكن اختزالها في اتجاهين: أحدهما يُغَلِّب البعد الجمالي الشكلي، والآخر يغلب البعد الدلالي الرسالي. ولا شك أن كل موقف من هذين الموقفين ليس إلا تعبيرا عن خلفية فكرية معينة ورؤية معرفية للكون والحياة والإنسان. يقول الدكتور حسن الأمراني: "إنه منذ أطلق هوراس صيحته (الشعر عذب ومفيد) والصراع قائم حول هذه الثنائية: أرسالة الأدب في أنه ممتع أم في أنه مفيد؟ وتتضارب الإجابات تضاربا صارخا بحسب المدارس والمذاهب الأدبية، ويبلغ الأمر ببعضهم أن يجعل الفائدة والمتعة على طرفي نقيض، وكأنه لا يجوز أن يكون الشيء مفيدا وجميلا في الوقت ذاته"[2].

وهذا كراهام هاو يقف على تكامل المذهبين وفقر كل منهما حين ينعزل عن الآخر. يقول: "إذا طورت النظرية الشكلية بمعزل عن الاعتبارات الأخرى فإنها ترد الأدب إلى شيء غير ذي معنى.وإذا طورت النظرية الخلقية بمعزل عن الاعتبارات الأخرى فإنها لا تعود نظريات أدبية، بل تضحي إسهامات لحفظ صحة المجتمع. ولذلك فمن الخطأ أن نفعل ما يفعل غالبا، وهو أن نعتبر النظريات والخلقية على طرفي نقيض"[3].

ولم يشذ مفهوم الشعر في التراث العربي عن حضور هذين المذهبين - تنازعا وتكاملا- في الدراسات النقدية. فكيف يستمد الدرس النقدي لمفهوم الشعر في النقد العربي القديم مقوماته الأساسية من أصول المادة المعجمية للفظ "الشعر" لغة واصطلاحا وفق ضوابط منهج الدراسات المصطلحية؟

1- أهمية منهج الدراسات المصطلحية وموقع الدراسة المعجمية من المنهج:

يعد منهج الدراسات المصطلحية من أهم المناهج التي أغنت العلوم اللغوية والإنسانية والمادية وأنجزت فتوحات علمية مميزة بما تضمن قواعده الخمس المتمثلة في الإحصاء - الدراسة المعجمية- الدراسة النصية - الدراسة المفهومية- العرض المصطلحي، من صرامة ورصانة في الدرس وسلامة ونجاعة في النتائج.

---

[1]- الصناعتين: 138.

[2]- الدكتور حسن الأمراني، مجلة المشكاة، عدد خاص: "رسالة الأدب والشهود الحضاري"، الطبعة الأولى،1998. ص: 39-40.

[3]- مقالة في النقد: 200.

"فالدراسة المصطلحية ضرب من الدرس العلمي لمصطلحات مختلف العلوم وفق منهج خاص، بهدف تبين وبيان المفاهيم التي عبرت أو تعبر عنها تلك المصطلحات في كل علم، في الواقع والتاريخ معا "[1].

إن "منهج الدراسة المصطلحية" مؤهل لسبر أغوار النصوص واستخلاص مكامنها وأسرارها؛ لأن الدراسة المصطلحية "تدور مع المصطلح حيث دار وكيف دار، مستخرجة أقصى ما يمكن استخراجه من محتواه المفهومي، تعريفا وسمات وعلاقات... وهي التي تركب في النهاية من مجموع متكامل من المصطلحات جهازا مفهوميا كاملا يعكس رؤية كاملة متكاملة"[2].

فموضوع الدراسة المصطلحية هو المصطلحات. والمصطلحات هي مفاتيح العلوم، حيث تحتضن مفاهيم العلوم منذ ولادتها، ثم تنشأ تلك المفاهيم وتصاغ في مصطلحات، وتعبر عن ذاتها طوال مراحل تطورها ونضجها من خلال المصطلحات.

ومنهج الدراسات المصطلحية منهج قائم بذاته في الدرس، "فهو الذي به يتم الكشف عن الواقع الدلالي لمصطلح ما في متن ما ووصفه. وهو الذي به يتم رصد التطور الدلالي لمصطلح ما وتاريخه. وهو الذي به أثناء ذلك يتم التبين والبيان للمفاهيم. إذ بدراسة النصوص التي ورد بها مصطلح ما دراسة معينة يحصل التبين، وبعرض نتائج تلك الدراسة على نمط معين يحصل البيان. وبهما معا (البيان والتبين) متلازمين متكاملين يتحقق الهدف المتوخى من الدراسة المصطلحية.[3] وتعد الدراسة المعجمية ركنا مكينا من أركان منهج الدراسات المصطلحية حيث ينطلق منها التنقيب الدقيق عن معاني المصطلحات التي وفرتها مرحلة "الإحصاء".

وإذا كانت المعاجم - كما يقول الدكتور أمجد الطرابلسي - "هي المرجع الذي لا غنى عنه في كل بحث مهما كان نوعه، بل هي المرجع الذي يستوي في الحاجة إليه الناشئ المتعلم والباحث المنقب"[4]، فإن المعاجم تؤول في منهج الدراسة المصطلحية من أهم آليات البحث وآكدها.

"ويقصد بالدراسة المعجمية دراسة معنى المصطلح في المعاجم اللغوية فالاصطلاحية. دراسة تراعي الترتيب التاريخي للمعاجم من أجل ضبط التطور الدلالي للمصطلحات." دراسة تضع نصب عينيها علام مدار المادة اللغوية للمصطلح، ومن أي المعاني اللغوية أخذ المصطلح، وبأي الشروح شُرِح المصطلح. وذلك لتمهيد الطريق إلى فقه المصطلح وتذوقه"[5].

---

[1]- ورقة نظرات في منهج الدراسة المصطلحية، د. الشاهد البوشيخي، ص: 3.

[2]- مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، د. الشاهد البوشيخي، ص: 161.

[3]- ورقة نظرات في منهج الدراسة المصطلحية، د. الشاهد البوشيخي، ص: 4.

[4]- نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، د. أمجد الطرابلسي، ص : 9.

[5]- نظرات في المصطلح والمنهج، د. الشاهد البوشيخي، ص: 23-24.

فالدراسة المعجمية ركن من أركان منهج الدراسة المصطلحية، تمكن الباحث من الوقوف على مدار المادة اللغوية للمصطلح، وعلى رصد التطور الدلالي للكلمة من خلال التعرف على أنواع المعاني في سيرورتها التاريخية والمعرفية. وفضلا عن ذلك، تمكن الدراسة المعجمية من الإمساك بأنواع العلاقات بين الدلالة اللغوية والدلالة الاصطلاحية للمصطلح، أي بين الاستعمال اللغوي العام والاستعمال الاصطلاحي الخاص .

وسنحاول في هذا البحث الوفاء لمقتضيات الدراسة المعجمية لغة واصطلاحا في دراسة مصطلح الشعر والمصطلحات التي تنتمي كلا أو جزءا إلى دائرته المفهومية، وتتبع سمات المفاهيم المدروسة في بعض استعمالات النقاد، التماسا لتبين مدى خدمة الدراسة المعجمية للنظر النقدي في النقد العربي القديم.

مفهوم الشعر

أ- المعنى اللغوي:

مدار مادة: (شعر) في اللغة على أصلين معروفين، "يدل أحدهما على **ثبات** والآخر على **عِلْم وعَلَم**. فالأول الشَّعْر معروف والجمع أشعار... والباب الآخر الشِّعار الذي يتنادى به القوم في الحرب ليعرف بعضهم بعضا. والأصل قولهم: شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له. وليت شعري أي ليتني علمت"[1]. **كأن العلم بما هو فطنة عقلية إنما يؤول إلى شعور راسخ**.

وتجمع معاجم اللغة على معنيي **العلم والفطنة** للمادة اللغوية التي منها **"الشعور"**. وإلى جانبهما معنى **الدراية**. ففي أساس البلاغة: "ما شعرت به: ما فطنت له وما علمته... وما يشعركم: وما يدريكم"[2]. **فليس الشعور إلا علم وفطنة ودراية**. وورد "الشعر" أيضا بمعنى **العقل**. قال ابن منظور: "شَعَر به وشَعُر يشعر شِعْرا وشَعْرا وشُعورا...علم. وليت شعري أي ليت علمي. وليت شعري أي ليتني شعرت. وشعَر به عقله"[3].

هذا الشعور الوارد من علم وفطنة ودراية إنما يرسخ ويثبت ويحصن بالعقل. وإلى الدلالة نفسها ذهب الزبيدي في قوله: و"شعَربه : علم به وفطن له وعقله"[4].

ولم يشذ صاحب "التاج" عما ذهب إليه اللغويون السابقون، حيث صرح قائلا: "شعَر به: علم به وفطن له. والعلم بالشيء والفطانة له من باب المترادف"[1].

---

[1]- معجم مقاييس اللغة، مادة: شعر.

[2]- أساس البلاغة، مادة: شعر.

[3]- لسان العرب، مادة: شعر.

[4]- القاموس المحيط، مادة: شعر.

وتفرد عن هؤلاء جميعا الزمخشري في ربط الشعور ب**الحس** قائلا: "وهو ذكي المشاعر وهي الحواس"[2]. وقد مضى الزمخشري إلى وصل الشعور بالحواس التي أسند إليها سمة الذكاء. فالشعور ليس إحساسا غفلا عابرا، بقدر ما هو **إحساس راسخ يصقله الذكاء.**

إن جماع النسق الدلالي الذي أتاحته الدراسة المعجمية في جانبها اللغوي يفيد أن لفظ "شعر" يدل على معنيين كبيرين أصليين: **الأول: الثبات**، ومنه شعر الرأس الذي من سماته الرسوخ والتجذر. فنموه في الجلد كنمو النبت في الأرض نموا منصهرا في بنيتها لا يقتلع منها إلا باقتلاع جزء منها .

أما المعنى الأصلي **الثاني** فمن **العِلم والعَلم**. ومن سماتهما الإعلان والإعلام والإثارة والنداء. فالشعر عِلم من جهة الإنتاج وعَلم من جهة الإلقاء والتلقي .

وعن هذين الأصلين: **(الثبات والعِلم والعَلم)** تنبثق معاني **الإحساس والعقل والفطنة والدراية والذكاء.**

ب- المعنى الاصطلاحي:

اهتمت المعاجم الاصطلاحية وكذا اللغوية من مادة **"شعر"** بمصطلح **"الشعر"**، اهتماما كبيرا: فهذا المقري يشترط لقيام الشعر خمسة شروط هي: **القصد والنظم والوزن والقافية والتركيب:** "الشعر العربي هو النظم الموزون. وحدُّه ما تركب تركبا متعاضدا وكان مقفى موزونا مقصودا به ذلك. فما خلا من هذه القيود أو من بعضها فلا يسمى شعرا ولا يسمى قائله شاعرا. ولهذا ما ورد في الكتاب أو السنة موزونا فليس بشعر لعدم القصد أو التقفية. وكذلك ما يجري على ألسنة بعض الناس من غير قصد لأنه مأخوذ من (شعرت) إذا فطنت وعلمت. وسمي شاعرا لفطنته وعلمه به. فإذا لم يقصده فكأنه لم يشعر به"[3].

إنه لا يعنينا في نص المقري هذا عناصر الشعر التكوينية من نظم ووزن وقافية وتركيب، بل ما يمكن أن يكون من هذه العناصر ذا صلة بالمعاني اللغوية للفظ "الشعر". فرغم أن المقري قد أشار إلى وجوب حضور العناصر المذكورة جميعا في مفهوم الشعر، فقد خص عنصر **"القصد"** بتبريز خاص، جعله يرهن هوية الشعر بوجود عنصر القصد في الشعر. هذا وقد ربط المقري ربطا وطيدا بين المعنى

---

[1]- تاج العروس، مادة : شعر.

[2]- أساس البلاغة، مادة : شعر.

[3]- المصباح المنير: شعر.

الاصطلاحي للشعر متحققا في شرط **القصد**، وبين المعنى اللغوي الذي منه أُخذ مصطلح "القصد" وهو معنى **"الشعور"** وبين المعاني اللغوية التي منها أُخذ معنى "الشعور" من معاني **"الفطنة" و"العلم"**.

وسنحاول فيما بعد -ضمن هذا المحور - بيان التفسيرات الممكنة لأنواع العلاقات بين السمات الدلالية المرصودة في هذا الشأن.

لقد لخص الجرجاني صاحب "التعريفات"شروط المقري آنفة الذكر في ثلاثة، هي: **القصد والوزن والقافية** في قوله: "الشعر لغة العلم، وفي الاصطلاح كلام مقفى موزون على سبيل القصد. والقيد الأخير يخرج نحو قوله تعالى: (الذي أنقض ظهرك ورفعنا لك ذكرك) فإنه كلام مقفى لكن ليس بشعر، لأن الإتيان به موزونا ليس على سبيل القصد"[1].

فالقصد إذن عنصر صميم من عناصر مفهوم الشعر. ومعنى القصد هاهنا أيضا عند الجرجاني مرتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى اللغوي للفظ الشعر وهو العلم. فلا قصد إلا بعلم ، ولا يقصد إلا من عَلِم : الشعر علم مقصود.

ولم يفت الجرجاني في التعريفات الإشارة إلى عنصر **التخييل** وبُعد **التأثير** في اصطلاح الشعر، قائلا: "والشعر في اصطلاح المنطقيين قياس مؤلف من المخيلات.والغرض منه انفعال النفس بالترغيب والتنفير كقولهم: الخمر ياقوتة سيالة، والعسل مرة مهوعة"[2].

إن المعنى اللغوي للشعور في لفظ "الشعر" أصرح من أن نستبينه في المعنى الاصطلاحي للشعر عند الجرجاني. إذ لا قيام للتخيل بغير شعور أول لدى المبدع، ولا قيام لتأثير دون شعور ثان لدى المتلقي. لقد مضى الجرجاني إلى عمق التجربة الفنية حيث رصد تفاعل نفس الشاعر مع تجربة ذاتية أو موضوعية باعثة على قول الشعر. ذلك التفاعل النفسي ليس بدءا إلا شعورا راسخا يفيض على "اللسان" صورا لغوية من المخيلات تضرب تأثيرا في شعور المتلقي، ترغيبا وتنفيرا.

وقد اعتبر عدنان حقي -في معجمه الاصطلاحي- في تعريف الشعر جميع أهم العناصر التي سبق ذكرها قبل. يقول: "أما الشعر فقد عرفوه أنه **الكلام المنظوم المقفى قصدا، المعبر عن الأخيلة البديعة والصور المؤثرة البليغة**. وإنما أوردوا هذه القيود ليخرجوا من مفهومه ما ليس منه كالشعر المنثور أو المرسل، وليخرج به كذلك ما جاء عفو الخاطر من غير أن يكون مقصودا به الشعر كبعض الآيات

---

[1]- التعريفات: شعر.

[2]- التعريفات: شعر.

القرآنية، وما جرى على لسان رسول الله صلى الله عليه وسلم. فهذه ليست شعرا لعدم وجود القصد فيها"[1].

وهذا الأستاذ إيميل يعقوب يخص الشعر **بالعاطفة والخيال والصورة** قائلا: "والفرق بين الشعر والنظم هو امتياز الأول بالعاطفة والخيال والصورة، في حين تنتظم كلمات النظم في سلك النغم الموسيقي دون شعر، أو عاطفة أو خيال أو صورة. فمن الشعر مثلا قول مجنون ليلى:

أما واعدتني يا قلب أني ** إذا ما تبت من ليلى تتوب**

فها أنا تائب من حب ليلى * فما لك كلما ذكرت تذوب**

يقول شوقي:

والشعر إن لم يكن ذكرى وعاطفة * أو حكمة فهو تقطيع وأوزان[2]**

ويقول جميل صدقي الزهاوي:

لقد قرض الشعر الكثيرون في الورى * وأكثره ما فيه روح ولا فكر**

إذا الشعر لم يهززك عند سماعه * فليس خليقا أن يقال له شعر[3]**

إن الحضور القوي للمعنى اللغوي للفظ "الشعور" في المعنى الاصطلاحي للشعر، في التعريف كما في النماذج التي ساقها صاحب "المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر" أظهرُ من أن يُستدل عليه. فما تكون العاطفة والخيال والصورة إن لم تكن شعورا عميقا وأحاسيس فياضة؟ وما يكون الشعر إن لم يكن عاطفة وخيالا وصورة؟

تلك أهم المفاهيم الاصطلاحية التي حددها بعض العلماء للشعر قديما وحديثا. فما هي العلاقات الواصلة بين السمات الدلالية اللغوية والاصطلاحية لمفهوم الشعر ؟

ت-النسق الدلالي لمفهوم الشعر: الإمداد والاستمداد بين اللغة والاصطلاح بؤرة القصد ومعاني الشعوروالعلم والفطنة:

نعود عودة تجريب مُرَكَّز إلى نص المقري الذي يقول فيه: "الشعر العربي هو النظم الموزون.وحده ما تركب تركبا متعاضدا وكان مقفى موزونا مقصودا به ذلك. فما خلا من هذه القيود أو من بعضها فلا يسمى شعرا ولا يسمى قائله شاعرا. ولهذا ما ورد في الكتاب أو السنة موزونا فليس بشعر لعدم القصد أو

[1]- المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، عدنان حقي: 10.

[2]- ديوان الشوقيات، الجزء الثاني، ص: 102.

[3]- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر: 277.

التقفية. وكذلك ما يجري على ألسنة بعض الناس من غير قصد لأنه مأخوذ من (شعرت) إذا فطنت وعلمت. وسمي شاعرا لفطنته وعلمه به. فإذا لم يقصده فكأنه لم يشعر به"[1].

يهمنا في تعريف المقري هذا من المصطلحات المكونة للشعر ما له صلة مباشرة بمادة "شعر" التي منها الشعر. وهذه المصطلحات هي: **الشعروالعلم والفطنة والقصد**.

يربط المقري بين بعض السمات اللغوية للشعر وبين البعد الاصطلاحي لمفهوم الشعر. وهو البعد الذي ينبني على مفهوم القصد. حيث يأخذ من المعنى اللغوي للشعر سمة الشعور والعلم والفطنة. لقد جعل المقري القصد شرطا في العلم والفطنة بل شرطا في الشعور نفسه، لأنه لا شعور أصلا بغير العلم والفطنة. إن فعل القصد الذي هو شرط في تحقق مفهوم الشعر فعلٌ قلبي. إنه إرادة نفسية تتمتع برسوخ قوي مستمد من ثبات الشعور الذي ليس إلا من ثبات الشَعر في أصل الجذر اللغوي الأول. وما دام القصد فعلا قلبيا فلا قصد إلا بعلم، حيث لا يمكن أن تقصد ما لا تعلم. وهذا العلم هو السمة الأساسية في المعنى اللغوي الثاني لجذر "الشعر". وسمة العلم بما هي شرط في "الشعور" ليست إشارة إلى علم عام، بقدر ما تومئ إلى علم خاص لدى الشعر، وانتباه مميز لديه. وهو ما سماه المقري بالفطنة بمثابة سمة مخصوصة تخصص العلم العام وتحصره.

إن هذه السمات الدلالية اللغوية التي تؤسس لنسق مفهومي مترابط لمعنى الشعر تدل جميعها على نوعية التجربة الفنية التي تمتلك الرسوخ والتميز بما تمتلك من تفرد شعور الشاعر وعلمه وفطنته، وبما ينبثق عن هذه السمات من معنى القصد الذي لا يكون هو أيضا إلا مخصوصا متفردا لدى الشاعر المبدع .

الشعر عاطفة جياشة (من الشعور) وفكرة وقادة (من العلم والفطنة) وقصد مهيمن على العملية برمتها، حيث يضمن هذا القصد هوية القول الشعري. إن انتفاء القصد انتفاء للشعور نفسه. فلا شعور إلا بقصد. وإن انتفاء الشعور انتفاء للشاعرية . لذلك على الشاعر أن يحرص على إحاطة تجربة الإبداع الشعري بمختلف الشروط الواجبة التي يمكن التقصير في بعضها تجوزا، لكن إذا لم يقع التمسك بالقصد عنصرا حاكما، ففي الأمر تقصير بل ومخاطرة بهوية النوع أصلا .

[1]- المصباح المنير: شعر.

ث - نماذج لاستثمار الدراسة المعجمية لمصطلح "الشعر"في النظر النقدي:

- **ابن وهب:**

لم يكتف ابن وهب الناقد برصد العناصر المعروفة في تشكيل مفهوم الشعر، بل أضاف قضية في غاية الأهمية وهي **خصوصية التجربة الشعرية**. قال ابن وهب: " والشاعر من شعر يشعر فهو شاعر. والمصدر (الشعر) ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى"[1].

إن السمة الدلالية التي من أجلها جاء النص قبله شاهدا هي: **حصر مقتضى "الشاعرية" في السبق والتميز الشعوريين**. وتلك السمة واضحة في قول ابن وهب:" فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر".

ومن الدارسين المحدثين الذين التفتوا إلى هذه الحقيقة، عبد الفتاح عثمان الذي بين بجلاء كيف يحصر ابن وهب صفة الشاعرية في تحقق "الشعور"، قائلا: "وابن وهب معاصر أبي حاتم يرى الشعر تعبيرا عن الشعور الحقيقي بالأشياء. والشاعر الحق هو الذي يملك دقة الحس وعمق الشعور وقوة الفطنة ، بحيث يشعر بما لا يشعر به غيره. وحين يفقد الشاعر شعوره بالأشياء وتنبهه للصلات التي توجد بينها وتخفى على أقرانه، يفقد معها شاعريته وإن أتى بكلام موزون مقفى"[2].

ولعل مما يرمي إليه ابن وهب بالعنصر الشعوري في الشعر، تأهلا نفسيا وعاطفيا خاصا للشاعر، لأن طريقة الفنان في النظر إلى الأشياء وتمثلها والتعبير عن ذاك النظر وذاك التمثل، لا شك مختلفة عن سواه؛ ولعل هذه الطبيعة العاطفية للشعر تفسر ما "يتهم" به الشعراء ومتذوقو الشعر - في بعض الأحيان- من خضوع للعاطفة وصدور عنها. إلا أن "العاطفة" في الشعر حين تمتزج بالفكر (المعنى)تعطي للشاعر صفة المهارة وللشعر طابع الخلود. يقول عبد العزيز قلقيلة : "الشعر – بعد القلب- هو الموطن الأصلي للعاطفة. وقد توجد في غيره ، لكنها لا تكون مثلها فيه. كما أن النثر - بعد العقل- هو الموطن الأصلي للفكرة. وليس معنى هذا أن يخلو الشعر من كل أثر للفكر. فالشعر الخالد لا بدله من الفكرة العميقة والنظرة النافذة. ولا يمكن أن يكون كله تصويرا لعواطف شخصية وانفعالات مجردة.على أن الشاعر الماهر هو الذي يعمد إلى أفكاره فيحيلها من خلال وجدانه إلى إحساسات نفسية، ويلونها

---

[1]- البرهان في وجوه البيان : 130.

[2]- نظرية الشعر في النقد العربي القديم :21-22.

بشعوره الخاص، فلا تلبث أن تنتفي عنها صفة الذهنية. والشاعر الذي يعجز عن تحويل الفكرة إلى إحساس، يجيء شعره مجرد نظم ليس فيه من الشعر إلا الوزن والقافية"[1].

وقد استنبط الدكتور الهاشمي من نصوص ابن وهب خلاصة تبين جماع مفهوم الشعر لديه. يقول الأستاذ عبد الحفيظ الهاشمي: "في اصطلاح البرهان يعرف ابن وهب الشعر من جهتي المعنى والشكل:فمن حيث المعنى يقرر أن الشعر من الشعور. وهذا التعريف يميل إلى الأصل اللغوي للكلمة الدال على العلم بالشيء والفطنة له. ولا يقف صاحبنا عند هذا الحد بل يتعداه إلى تقنين هذا الشعور، فلا يكتفي من الشاعر أن يكون شعره تعبيرا عن الأحاسيس، وإنما يشترط له أن يكون أحادي هذه الأحاسيس لا يشعر بها غيره.أما من حيث الشكل، فتارة يؤكد على عنصر الوزن، حيث بدون وزن تبقى خصائص الشعر هي نفسها في الكلام، وتارة يؤكد على تأليف الكلام. بعد هذا نستشف أن أبا الحسين قد أعطى من جهة المعنى تعريفا لغويا للشعر ومن جهة الشكل تعريفا اصطلاحيا له، مع تقديم للأول وتفصيل فيه، وكأنه لا يريد أن يبتعد بالكلمة عن معناها اللغوي الذي انحدرت منه"[2].

- **المرزباني:**

يتحدد مفهوم الشعر عند المرزباني في أربعة عناصر، هي: "الوزن" و"القافية" و**"المرام"** و"الانتظام". جاء في الموشح: "حدثني أبو القاسم يوسف بن يحيى بن علي المنجم عن أبيه قال: ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا. الشعر أبعد من ذلك **مراما** وأعز انتظاما"[3].

فالمرزباني -كما هو بيّن من خلال هذا النص- يؤكد على عدم كفاية العنصر الموسيقي في مفهوم الشعر.إنه لا يعول كثيرا على الوزن والقافية في تشكيل مفهوم الشعر، بقدر ما ينص على عنصر **"القصد"** الذي عبر عنه ب **"المرام"** وعنصر "التأليف" الذي عبر عنه ب "الانتظام".

- **الباقلاني:**

يجعل الباقلاني **"القصد"**أهم ما يجب في نظم الشعر.حيث يقول : "ثم يقولون: إن الشعر إنما يطلق، متى **قصد القاصد** إليه على الطريق الذي يتعمد ويسلك.[4]

---

[1]- النقد الأدبي عند القاضي الجرجاني :349-350

[2]- المصطلح النقدي في كتاب "البرهان في وجوه البيان" لابن وهب: 132-133.

[3]- الموشح : 442

[4]- إعجاز القرآن : 54.

فلا يكفي وزن الألفاظ لصناعة الشعر، ما لم تكن مؤسسة على قصد.قال الباقلاني: "وإنما يعد شعرا ما إذا قَصَدَه صاحبه. ولا يصح أن يتفق مثله إلا من الشعراء، دون ما يستوي فيه العامي والجاهل والعالم بالشعر واللسان وتصرفه، وما يتفق من كل واحد. فليس يكتسب اسم الشعر ولا صاحبه اسم شاعر. لأنه لو صح أن يسمى كل من اعترض في كلامه ألفاظ تتزن بوزن الشعر أو تنتظم انتظام بعض الأعاريض كان الناس كلهم شعراء. لأن كل متكلم لا ينفك من أن يعرض في جملة كلام كثير يقوله، ما قد يتزن بوزن الشعر وينتظم انتظامه. فإذا كان هو مع قصده لا يتأتى له، وإنما يعرض في كلامه عن غير قصد إليه، لم يصح أن يقال: إنه شعر ولا إن صاحبه شاعر. ولا يصح أن يقال: إن هذا يوجب أن مثل هذا لو اتفق من شاعر فيجب أن يكون شعرا، لأنه لو قصده لكان يتأتى له. وإنما لم يصح ذلك لأن ما ليس بشعر فلا يجوز أن يكون شعرا من أحد. وما كان شعرا من أحد من الناس كان شعرا من كل أحد...فأما الشعر إذا بلغ الحد الذي بينا فلا يصح أن يقع إلا من قاصد إليه" [1].

يقول محمد أحمد العزب: "ولعل الذين زادوا في تعريف الشعر حد (النية) كانوا على وعي بضرورة التهيؤ لمعايشة التجربة أو مفردات هذه التجربة قبل الدخول في عالم الخلق، لأن إنضاج التجربة شرط لإبداعها على نحو متكامل نابض بحيوية الحركة وطبيعة التشكيل"[2].

هكذا نتبين بجلاء الخدمة الجليلة التي قدمتها الدراسة المعجمية اللغوية والاصطلاحية، للدرس النقدي، حيث ظلت المعاني اللغوية والاصطلاحية لمصطلح "الشعر" تلقي بظلالها الوارفة على تصورات النقاد لقضية مفهوم الشعر في النقد العربي القديم. فظلت استعمالاتهم لمصطلح "الشعر" مفهوما وتعريفا ودراسةً غير بعيدة عن معاني الولادة والنشأة كما تصورها العقل المعجمي العربي الأول.

❖ إضاءة:

إن محاولة الإحاطة بالسمات اللغوية لمعنى الشعر، وأنواع العلاقات التي تربط بينها تعد خطوة ضرورية لنسج الدلالات الاصطلاحية لمفهوم الشعر. وإن العمل على تجميع نسق السمات الدلالية اللغوية والاصطلاحية لمفهوم "الشعر" وتفسير العلاقات بينها، يعد خطوة ضرورية لاستكناه المفهوم الاصطلاحي الخاص في استعمالات النقاد العرب عبر ما يسمى بالدراسة النصية والدراسة المفهومية في منهج الدراسات المصطلحية . كل هذا يفرض علينا دراسة معجمية لغوية واصطلاحية لأهم الألفاظ التي نطقت

[1]- إعجاز القرآن: 55.

[2]- طبيعة الشعر: 15.

المعاجم بصلات وشيجة بينها وبينها لفظ "الشعر"، بل جعلتها المعاجم معاني لغوية تدور على أصل المادة اللغوية التي منها "الشعر". **وأهم تلك الألفاظ : الشعروالفطنة والقصد .**

2- مفهوم "الشعور"

لا حاجة للوقوف على المعنى اللغوي في هذا المحور ، فقد تم استطلاع ذلك في المحور الثاني المتعلق بمفهوم الشعر .

أ. المعنى الاصطلاحي:

اهتمت المعاجم الاصطلاحية من مادة "شعر" بمصطلح "الشعر"، اهتماما كبيرا ،كما سبق بيانه في المحور الثاني (مفهوم الشعر)، لكن إلى جانب ذلك لم تغفل تلك المعاجم معنى "الشعور،" لأنه من أهم السمات الموارد التي يرد منها الشعر .

يعمد محمد عبد الرؤوف المنوي صاحب "التوقيف على مهمات التعاريف" إلى الكشف عن العلاقات القائمة بين **الشعروالإحساس والعلم** قائلا: "الشعور: أول الإحساس بالعلم، كأنه مبدأ إنباته قبل أن تكمل صورته وتتميز"[1]. ومن هنا فإن **الشعرأول منطلقات إنتاج العلم**.

أما صاحب الكشاف فقد أبدى اهتماما بينا بالمصطلح المدروس، وذلك من خلال ربطه بمصدره النفسي وببعده الحسي. يقول التهانوي: "الشعور هو إدراك الشيء من غير ثبات،وهذا عند الحكماء،وهو أول مراتب وصول النفس إلى المعنى،فإذا حصل الوقوف قيل لذلك تصور، فإذا بقي ذلك بحيث لو أراد استرجاعه أمكنه ذلك قيل:حفظه، ولذلك الطلب تذكر، ولذلك الوجدان ذكر...وفي الخفاجي حاشية البيضاوي في تفسير قوله تعالى (وما يخدعون إلا أنفسهم وما يشعرون): الشعور الإحساس أي الإدراك بالحس الظاهر، وقد يكون بمعنى العلم. وصرح الراغب أنه مشترك بينهما. والمشاعر الحواس، وهي القوى الداركة أي النفس وآلاتها، بل جميع القوى العالية والسافلة"[2].

ب- نماذج لاستثمار الدراسة المعجمية لمصطلح "الشعور"في النظر النقدي:

- **ابن وهب:**

الشعور إحساس ذاتي يتفرد به الشاعر عن غيره أثناء تجربة الإبداع الشعري. يقول ابن وهب: "والشاعر من شعر يشعر فهو شاعر. والمصدر (الشعر) ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا

[1]- التوقيف على مهمات التعاريف: 341.

[2]- كشاف اصطلاحات الفنون، مادة: شعر. ج: 1، ص: 1030-1032.

يشعر به غيره. وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى"[1].

- **السيرافي:**

والشعور فطنة خاصة تخالج نفس الشاعر. يقول أبو سعيد السيرافي[2]: "اعلم أن الشعر سمي شعرا من قولك شعرت بالشيء إذا فطنت به، فكأن الشاعر قد فطن بشيء خفي على غيره ولطف عن فهمه"[3].

والشعر نفسه من المادة اللغوية التي منها الشعور. ولذلك اشترط النقاد في جوهر الشعر تحقق شرط الإحساس الخاص لدى الشاعر. وبإسقاط هذا الشرط في صناعة الشعر تسقط هوية الشعر أصلا. **الشعر إذن تجربة شعورية بالأساس، فيض شعوري بالأصالة**. إنه أداة التنفيس عن العواطف الضاغطة والمشاعر المستحكمة. ولا غرو أن يكون الشعر شعورا بامتياز، فلابد للمصدور أن ينفث.

- **الفارسي:**

لقد جعل أبو علي الفارسي البعد الشعوري حاسما في مفهوم الشعر. يقول أبو علي: "والشعر ما عرفت: متعة الأديب وذوق البلاغي... ثم هو من قبل ومن بعد: بوح العاشق ونفثة المصدور وحنين الغريب وأنين الفاقد وبهجة الواجد ومرثية العزيز وآهة الملتاع."[4]

إن الشعور إذن صفة في ذات الشاعر أكثر مما هي صفة في الشعر، وإن كانت تلقي بظلالها الوارفة على بنية القصيدة بعد أن تُنفث من روح الشاعر. ومن هاهنا فالشعور من آكد عناصر الشعر الخارجية، والتي تهم علاقة النص بالمبدع.

❖ إضاءة:

إن الدراسة الاصطلاحية لمعنى "الشعر" و"الشعور" تكشف عن مصطلح ذي أهمية بارزة في تشكيل نسق مفهوم الشعر. هذا المصطلح هو "**الفطنة**".

---

[1]- البرهان في وجوه البيان، ابن وهب، ص: 130.

[2]- السيرافي: الحسن بن عبد الله أبو سعيد المرزباني السيرافي (ت 368هـ). درس القرآن والقراءات وعلوم القرآن والنحو واللغة والفرائض. أخذ عن أبي بكر بن دريد وأبي بكر بن السراج. أخذ عنه التوحيدي. من مصنفاته: صنعة الشعر والبلاغة، والمدخل إلى كتاب سيبويه، والوقف والابتداء. معجم الأدباء: 2/505-548.

[3]- كتاب صنعة الشعر،أبو سعيد السيرافي: 54.

[4]- كتاب الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب: 14.

- مفهوم الفطنة:

أ- المعنى اللغوي:

تدور مادة (فطن) في العربية على **الذكاء والعلم**. قال ابن فارس: "(فطن): الفاء والطاء والنون كلمة واحدة تدل على ذكاء وعلم بشيء. وهي الفطنة والفطانة."[1]

وقد تم الوقوف قبل على أن الذكاء والعلم من المعاني اللغوية للفظ "الشعر".

ويتم التفطين**بالتأديب والتثقيف**. قال الزمخشري:" فطنه المعلم: رده فطنا بتأديبه وتثقيفه"[2]

ومن معاني الفطنة **الحذق والفهم**. قال الفيروزبادي: "الفِطنة: الحذق... وفاطنه في الكلام: راجعه. والتفطين: التفهيم."[3]

والحذق والفهم بما هما سمتان للفطنة، سمتان للعلم - بما هو سمة للشعر- عند الفيروزبادي. إلا أنه علم كسبي يحصل بالتعليم الذي عبر عنه الزمخشري بالتأديب والتثقيف.

والفطنة **طبع** راسخ و**سجية** متأصلة. قال المقري: "فطُن (بالضم) إذا صارت الفطنة له سجية."[4]

وقد جمع الزبيدي معاني الفطنة، مضيفا إلى ما سبق، بُعْد **الفطرة والموهبة** ونافيا بعد الكسب والتعلم: "الفطنة: الحذق، وضده الغباوة. وقيل: الفطنة الفهم، والذكاء سرعته. وقيل: الفهم بطريق الفيض وبدون اكتساب. وقيل: الفطانة: جودة استعداد الذهن لإدراك ما يرد عليه من الغير... وتفطن لما يقال: أي فهم بسرعة الذهن."[5]

لم يبتعد الزبيدي عما قرره علماء اللغة الآخرون قبل في ربط "الفطنة" بالعلم و الحذق والفهم، بل بالعلم الذي يتحصل **بسرعة الفهم** وهو **الذكاء**. إلا أن الزبيدي تميز عنهم بجعل الفهم الذي تدل عليه الفطنة فهْمًا بمثابة مَلَكات ومواهب لا تحتاج إلى التأديب والتثقيف الذي اشترطه الزمخشري والفيروزبادي .

---

[1]- معجم مقاييس اللغة: فطن.

وهذا فضل بيان من المناوي: "الفطنة: ذكاء القلب. وقيل: سرعة هجوم النفس على حقائق معاني ما تورده الحواس عليها". التوقيف على مهمات التعاريف، تأليف: محمد عبد الرؤوف المناوي: 561.

[2]- أساس البلاغة: فطن.

[3]- القاموس المحيط: فطن. وزاد ابن منظور في (اللسان): "والفطنة ضد الغباوة".

[4]- المصباح المنير: فطن.

[5]- تاج العروس: فطن.

وخلاصة القول: إن معنى "الفطنة" في اللغة يكاد يصدر عن معنى "الشعر" في أصليه المعروفين: العلم والشعور. وهما معنيان متكاملان. والفطنة بما هي علم يدرك بالفهم السريع فطنة جامعة لمصادر الفهم القلبية والكسبية. **فالشعر فطنة أي شعور واعي**.

ب- المعنى الاصطلاحي:

الفطنة عند الكفوي النباهة: "الفطنة هي التنبه للشيء الذي يقصد معرفته."[1] أما التهانوي فقد ذهب إلى أن الفطنة هي استعداد النفس الاستعداد الجيد لفهم ما يرد. وأسند إليها المعنى الفطري والمعنى الكسبي معا. يقول التهانوي: "الفطنة هي الفهم. وفي الصحاح، هي كالفهم. وقد تفسر أيضا بجودة تهيئ النفس لتصور ما يرد عليها من الغير. وهذه قد تكون جبلية وقد تكون مكتسبة. كما أن عدم الفطنة قد يكون جبليا وقد يكون عارضا."[2]

ت- نماذج لاستثمار الدراسة المعجمية لمصطلح "الفطنة" في النظر النقدي:

- **الرازي:**

الفطنة بصيرة في النفس ولمعة في الفهم يتشوف بهما الشاعر أسرار الشعر ويستنير بهما في نظم أجزائه وتأليف عناصره وتقويم بنائه. قال أبو حاتم الرازي: والشاعر"يفطن لما لا يفطن له غيره من معاني الكلام وأوزانه وتأليف المعاني وإحكامه وتثقيفه. فكان لا يفوته من هذه الأسباب كلها شيء."[3]

إن الفطنة إذن عنصر لا يرى بذاته في القصيدة، لكنه يؤثر على مجمل النص، مذ مرحلة التمثل الذهني القبلي إلى مرحلة التقويم النصي البعدي مرورا من مرحلة الصنع والنظم والتأليف.فهو عنصر خارجي يتصل بالشاعر اتصالا وثيقا، ويمثل بالنسبة إليه العنصر الموجه والبوصلة الهادية في اقتحام عقبة البوح بالشعر.

وإذا كانت المعاني والأوزان والتأليف والإحكام من عناصر الشعر وصناعته المقررة عند كثير من النقاد، فإن إشارة الرازي إلى (الفطنة) باللفظ هو سبق في تقدير عنصر الخيال - من خلال إحدى أدواته- في تشكيل مخايل القصيدة[4].

---

[1]- الكليات: 67.

[2]- كشاف اصطلاحات الفنون: الفطنة: ج:2، ص: 1279.

[3]- كتاب الزينة في الكلمات العربية والإسلامية: 83/1.

[4]- يعلق قاسم مومني على هذا نص أبي حاتم السابق قائلا: "وواضح أن صاحب الحد قد جمع في حده بين عنصرين لا يقوم الشعر بغيرهما ولا يصح الفصل بينهما أما أولهما فالوزن والقافية، وأما ثانيهما فالخيال ممثلا في أدواته التي اقترنت بالفطنة الدالة على الشاعرية. وقد كان أول العنصرين هو العنصر الأول والوحيد في حد الشعر عند ابن طباطا معاصر الرازي". نقد الشعر في القرن الرابع هـ: 87.

لقد تجاوز أبو حاتم الرازي الجانب الشكلي في تعريف الشعر، ونحا به نحو مصدره الأول وعمقه في ذات الفنان. فالفطنة إحالة على **الشعور** الذي منه **الشعر**. **والفطنة إحالة على الذكاء والنباهة والفهم** وغير ذلك من المفاهيم/ المفاتيح التي تفسر فنية الشعر وخصوصيته وتحصينه من أن يكون حمى سائبا لكل من هب ودب، وإن تعلم اللغة وتدرب على العروض[1].

- **الأنباري:**

ويربط أبو بكر الأنباري[2] بين **الفطنة والشعور** ربطا قويا في قوله: "والشعراء جمع شاعر. وسمي الشاعر شاعرا لفطنته، والفقيه أيضا. والفقه عندهم الفطنة. والشاعر من قولهم: ما شعرت بهذا الأمر أي ما فطنت له. قال الشاعر:

ليت شعري إذا القيامة قامت * ودُعي بالحساب أين المصيرا**

أراد: ليتني أشعر المصير أين هو."[3]

وإسناد سمة الفقه للفطنة انزياح مقصود جهة العلم. والفطنة استجابة سريعة موفقة في غاية التناسب لعارض مفاجئ. "قال أبو تمام في أحمد بن المعتصم:[4]

لا تنكروا ضربي له من دونه* مثلا شرودا في الندى والباس**

فالله قد ضرب الأقل لنوره * مثلا من المشكاة والنبراس**

قال الراوي محمد بن يحيا بن أبي عباد: "حدثني أبي قال: ... فعجبنا من سرعته وفطنته"[5]. ولعل أدق لفظ نستطيع إعماله موضع "الفطنة" هاهنا هو "البديهة".

---

[1]- يقول عبد الفتاح عثمان في كتابه (نظرية الشعر في النقد العربي القديم): 20-21: "وتفسير الشعر بالفطنة يعني رد الشعر إلى نبعه الأصلي الذي انبثق منه وهو الشعور . فالفطنة يراد بها الحشد الشعوري والقدرة الفائقة على التنبه وإدراك العلاقات الخفية بين الأشياء من صلات قد تخفى على الرجل العادي، ويتوغل بحسه العميق وتفكيره النشيط وطبعه المواتي داخل الأشياء فيكتشفها ويتعرف عليها ويعبر عنها ويجعلنا ندهش منها وكأننا نتعرف عليها لأول مرة. والشعر بهذا المفهوم هو الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء والإدراك الشعوري لها. والشاعر هو الإنسان الذي يمتاز على أقرانه بقوة الشعور وحدة الإدراك، الذي يجعله يتعامل مع الطبيعة بمودة فيمتزج بها ويجوس خلالها بحسه الممتد وإدراكه الواعي، ويقدمها لنا بصورة جديدة أو تبدو كالجديدة".

[2]- أبو بكر ابن الأنباري: محمد بن القاسم بن محمد بن بشار بن الحسن أبو بكر الأنباري صاحب كتاب الوقف والابتداء وغيره من الكتب النافعة والمصنفات الكثيرة كان من بحور العلم في اللغة العربية والتفسير والحديث وغير ذلك سمع الكديمي وإسماعيل القاضي وثعلبا وغيرهم وكان ثقة صدوقا أديبا دينا فاضلا من أهل السنة كان من أعلم الناس بالنحو والأدب وأكثرهم حفظا له وكان له من المحافيظ مجلدات كثيرة أحمال جمال وكان لا يأكل إلا النقالي ولا يشرب ماء إلا قريب العصر مراعاة لذهنه وحفظه ويقال إنه كان يحفظ مائة وعشرين تفسيرا وحفظ تعبير الرؤيا في ليلة وكان يحفظ في كل جمعة عشرة آلاف ورقة وكانت وفاته ليلة عيد النحر من هذه السنة: البداية والنهاية: 196/11.

[3]- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: 295.

[4]- ارتجالا- بعد أن مدحه فقال له الكندي طاعنا: الأمر فوق من وصفت.

[5]- أخبار أبي تمام: 231-232.

- **ابن عبد ربه:**

الفطنة الدقيقة النافذة إبصار عميق يتوسل به الشاعر المقتدر في تقديم الواقع تقديما فنيا يجعله يخالف تمام المخالفة تمثل الناس عنه. قال ابن عبد ربه: "سئل بعض علماء الشعر: من أشعر الناس؟ قال: الذي يصور الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل بلطف معناه ودقة فطنته، فيقبح الحسن الذي لا أحسن منه ويحسن القبيح الذي لا أقبح منه."[1]

إن هذه الفنية العالية في صنع عالم شعري بديل، لتحتاج إلى حذق كبير وفهم ثاقب وفطنة دقيقة، تحيل الذمامة جمالا ساحرا وتحيل الحسن قبحا ممقوتا، من خلال التصوير القائم على دقة الفطنة.

- **السيرافي:**

يؤكد أبو سعيد السيرافي مذهب ربط **(الفطنة) في الشعر بعنصر (الشعور).** يقول: "اعلم أن الشعر سمي شعرا من قولك شعرت بالشيء إذا فطنت به، فكأن الشاعر قد فطن بشيء خفي على غيره ولطف عن فهمه."[2]

إن الشاعر الحق هو الذي يملك دقة الحس وعمق الشعور وقوة الفطنة، بحيث يشعر بما لا يشعر به غيره. وحين يفقد الشاعر شعوره بالأشياء وتنبهه للصلات التي توجد بينها وتخفى على أقرانه، يفقد معها شاعريته وإن أتى بكلام موزون مقفى[3].

- **الباقلاني:**

يعضد هذا الفهم للشعر القاضي بكونه فطنة خاصة وشعورا متميزا، ما جاء عند أبي بكر الباقلاني: "الشاعر يفطن لما لا يفطن له غيره. وإذا قدر على صنعة الشعر كان على ما دونه أقدر"[4]. وكأن الفطنة مفتاح لصناعة الشعر، وهذه الصناعة لا تضاهى، وكل ما سواها أهون.

- **القاضي الجرجاني:**

أما القاضي الجرجاني فيعطي للفطنة الدقيقة وظيفة وَسَلِيَة، حيث يجعلها وسيلة لتجاوز ومعالجة الكلام الغامض، بما هو نوع من أنواع الكلام المختل المعيب والفاسد المضطرب. يقول الجرجـانـي: "... والآخر غامض يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعض بالدراية، ويحتاج في كثير منه إلى **دقة الفطنة** وصفاء القريحة ولطف الفكر وبعد الغوص. وملاك ذلك كله: الجامع له والزمام عليه،

---

[1]- العقد الفريد: الجزء السادس، ص: 184.

[2]- كتاب صنعة الشعر، أبو سعيد السيرافي: 54.

[3]- انظر: نظرية الشعر في النقد العربي القديم: 21-22.

[4]- إعجاز القرآن: 51.

صحة الطبع وإدمان الرياضة، فإنهما أمران ما اجتمعا في شخص فقصرا في إيصال صاحبهما عن غايته ورضيا له بدون نهايته."[1]

إن سبر أغوار هذا الكلام يحتاج من الناقد امتلاك زمام مجموعة مفاتيح تسهل هذا القصد. ومن تلك المفاتيح: **دقة الفطنة** .

ومما يلفت النظر هاهنا أن (الفطنة) ليست سمة للشاعر فقط بل هي أمارة من أمارات الناقد المتمكن.

- **المرزوقي:**

وإذا كان مصطلح (الفطنة) قد حظي عند كثير من النقاد بالصدارة ضمن مكونات الشعر، فإن المرزوقي يسند إلى هذا المصطلح وظيفة تبعية، يُجعل بمقتضاها معيارا على بعض أسس عمود الشعر. يقول: "وعيار المقاربة في التشبيه **الفطنة** وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقِض عند العكس. وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة"[2]. وقال أيضا: "عيار الاستعارة الذهن والفطنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار، لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له"[3].

إن المقاربة في التشبيه، والاستعارة، من أسس عمود الشعر عند المرزوقي، وكلاهما من وجوه البلاغة التي تنتقل باللغة من المستوى السطحي المباشر إلى المستوى الفني المعتمد على التصوير، والذي يقدم عناصر الواقع في حلة من الجمال تستدعي إشراك ذات القارئ في فك رموزها وملء فراغاتها.هذه المهارة ليس ملكا مشتركا لكل الناس؛ إذ لا يتقنها إلا من فطر على الإبصار النافذ وتسلح بالفطنة. هذا المصطلح - إلى جانب (حسن التقدير)- هو ضابط المقاربة في التشبيه عند المرزوقي. وهو نفسه - إلى جانب (الذهن) ضابط الاستعارة لديه، الشيء الذي نتبين معه احتفال المرزوقي بمصطلح (الفطنة) وعدم الاستغناء عنه.

هذه "الفطنة" لا تدل فقط على الشعور الأول والفهم الأول الذي يواكب تشكل المخاييل الأولى لمعاني القصيدة، بل هو ملكات ومهارات تستصحب مراحل صناعة الشعر والبناء الفني للقصيدة خلال أدق عمليات التصوير عبر التشبيهات والاستعارات. ومن هذا نتبين كيف تستمر حياة معاني الألفاظ ذات الحمولة العلمية (المصطلحات) من السمات اللغوية والاصطلاحية التي توفر خدمتها الدراسة المعجمية إلى

---

[1]- الوساطة: 412-413.

[2]- شرح ديوان الحماسة: 9-11.

[3] - نفسه.

تجلياتها العلمية في استعمالات النقاد كما تكشف عنها الدراسة النصية والمفهومية. فالمصطلح العلمي مسيرة حياة أكثر منه معنى لغوي شارد ومجرد.

❖ **إضاءة:**

يقترن مفهوم الفطنة في المعاجم اللغوية والاصطلاحية بمصطلح **القصد** الذي يعد أحد أهم عناصر الشعر التي تشكل نسقه المفهومي.

- مفهوم القصد

أ- المعنى اللغوي:

تدور مادة (قصد) في اللغة على " **إتيان شيء وأمّه**، فالأصل: قصدته قصدا ومقصدا. ومن الباب أقصده السهم إذا أصابه فقتل مكانه"[1]. ومنه **الاستواء والرشد**. قال الزمخشري: "وهو على القصد وعلى قصد السبيل إذا كان راشدا. وسهم قاصد مستو".[2] ومنه **التوجه والاستقامة**. قال ابن منظور: "القصد استقامة الطريق... وطريق قاصد: سهل مستقيم. والقصد العدل والاعتماد والأَمُّ. وهو قصدك أي اتجاهك. وقصدت قصده نحوت نحوه. واقتصد فلان أمره استقام. وقصد فلان في مشيته إذا مشى مستويا"[3]. ومنه الطلب. قال المقري:" قصدت الشيء قصدا طلبته بعينيه"[4]. ومنه الاعتزام والتوجه والنهوض. قال الزبيدي: "وفي سر الصناعة لابن جني[5]: أصل قصد ومواقعها في كلام العرب: الاعتزام والتوجه والنهوض نحو الشيء على اعتدال كان ذلك أو جور. هذا أصله في الحقيقة، وإن كان قد يخص في بعض المواضع بقصد الاستقامة دون الميل. ألا ترى أنك تقصد الجور تارة كما تقصد العدل أخرى. فالاعتزام والتوجه شامل لهما جميعا."[6]

فالقصد إذن من خلال جل ما توفره المادة المعجمية هو **إتيان الشيء والتوجه نحوه وطلبه باستواء واستقامة ورشد**. إن عزم الإنسان مضيا في هذا الاتجاه (في اتجاه القصد) لا يتحقق إلا بتبني ما

---

[1]- معجم مقاييس اللغة: قصد.

[2]-أساس البلاغة: قصد.

[3]- لسان العرب: قصد. انظر أيضا القاموس المحيط.

[4]- المصباح المنير: قصد.

[5]- ابن جني: هو أبو الفتح عثمان بن جني (320 -392هـ)اللغوي والنحوي المعروف،أخذ النحو عن أبي علي الفارسي، كما أخذ أحمد بن محمد الموصلي، وعن أبي عبد الله بن العساف العقيلي، وروى عن أبي بكر محمد بن الحسن راوية ثعلب له كتاب الخصائص، وسر صناعة الإعراب، والفسر وهو شرح لديوان المتنبي وغيرها، واللمع في العربية وغيرها كثير. (معجم الأدباء :3/461 -481)

[6]- تاج العروس: قصد.

يُقصد تبنيا محاطا بنوع من الاستحكام الذي لا يقبل التردد أو التلكؤ. وهذا لا يحصل إلا بفهم عميق وشعور راسخ. هذا الفهم والشعور هما الأصلان في المعنى اللغوي للشعر اللذان منهما كان البدء في ولادة سمات مفهوم الشعر.

ب- المعنى الاصطلاحي:

لم يجاوز الكفوي صاحب الكليات في تعريف القصد جانبا من المستوى اللغوي، حين قال: "الاقتصاد من القصد، والقصد استقامة الطريق."[1]

والاستقامة تتحقق بالوضوح. والوضوح يتحقق بالفهم.

ويذهب جلال الدين سعيد إلى أن "القصد: عند المدرسيين هو اتجاه الذهن نحو موضوع معين، ويسمى إدراك الذهن للموضوع مباشرة (القصد الأول) بينما يسمى تفكيره في هذا الإدراك (القصد الثاني)"[2]

وكل من الإدراك والتفكير له صلة مباشرة بالفهم. فالإدراك ثمرة للفهم ووسيلة له. والتفكير رياضة لصقل الفهم وتعميقه. والفهم تحصيل للعلم الذي هو سمة للشعر.

ت- نماذج لاستثمار الدراسة المعجمية لمصطلح "القصد" في النظر النقدي:

- **ابن رشيق:**

يعد القصد عند ابن رشيق أول ما يقوم عليه الشعر من أركان، بل إن وجوده مشروط قبل وجود تلك الأركان جميعا. يقول في (باب حد الشعر وبنيته): "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء: وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية. فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم **القصد** والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم وغير ذلك مما لم يطلق بأنه شعر."[3]

- **الباقلاني:**

القصد في الشعر حصول الإرادة لدى الشاعر في قول الشعر وتوجهه واعتزامه قرضه . قال الباقلاني: " ثم يقولون : إن الشعر إنما يطلق، متى قصد القاصد إليه على الطريق الذي يتعمد ويسلك.[4]

---

[1]- الكليات: 158.

[2]- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية: 361.

[3]- العمدة: 245.

[4]- إعجاز القرآن: 54.

وقال: وإنما يعد شعرا ما إذا قَصَدَه صاحبه... فأما الشعر إذا بلغ الحد الذي بينا فلا يصح أن يقع إلا من قاصد إليه."[1]

إن شرط الشعر عند الباقلاني حضورُ القصد فيه، إذ هو الذي يكسب الشعر هويته وكينونته، ولا يعد الشعر شعرا إذا غاب عنه شرط القصد ولو توفرت له كل عناصر الشكل والمضمون. إن إرادة نظم الشعر واستحضار هذه الغاية أولا من لدن الشاعر، عنصر لا غنى عنه أبدا في صناعة الشعر، حتى لو اتفق وجود كلام يقوم على مقومات الشعر مع غياب القصد فيه، فلا يعد شعرا عند الباقلاني.

ولعل هذا التأكيد على عنصر القصد مؤشر على تشبع الناقد بتصور الإسلام لقضايا الإنسان جملة، إذ لا صحة للأعمال ولا قبول لها إلا بشرط النية. قال النبي عليه السلام: {إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى}[2].

لكن، إذا كان شرط القصد واجبا في قبول الأعمال عند الله عز وجل، ومنها قول الشعر باعتباره ضربا من ضروب الكلام الذي يحاسب عليه الإنسان ثوابا أو عقابا، ككل صور الفعل الإنساني، بما فيها النوازع والنوازغ النفسية، إذا كان ذلك كذلك، فكيف يمكن أن يكون القصد - وهو نية بحتة - موضوع مساءلة نقدية أو قضية علمية يترتب عليها حد الشعر أساسا، ونحن نعلم أن النيات محلها القلب، ولا أثر لتجليها في النص. وهي تختلف عما من شأنه أن يفهم من صدق الشعور أو تأجج العاطفة؟

إن محاولة تتبع هذا المصطلح في بعض النصوص النقدية يجعل الباحث يدرك أن الموضوع الذي يتوجه إليه القصد أساسا هو المعنى والغرض. قال الباقلاني: "وأصل الباب في الشعر على أن ينظر إلى جملة القصة... وقد يقصد تارة إلى تحقيق الأغراض وتصوير المعاني التي في النفوس."[3]

نتبين بجلاء من خلال هذا النص أيضا توجه القصد إلى تحقيق الأغراض والمعاني الكامنة في النفوس.قال الحاتمي: "... أشعر الشعراء من قصد إلى المعنى الصغير فأورده في اللفظ الكبير"[4]. فالقصد إذن عملية تتجه إلى المعنى قبل إيراده في اللفظ.

- **ابن العميد:**

يقول ابن العميد: "حق الشاعر أن يتأمل الغرض الذي قصده والمعنى الذي اعتمده..."[5] وهنا أيضا إشارة واضحة إلى قصد كل من الغرض والمعنى بالتأمل.

---

[1]- نفسه: 55. ينظر النص كاملا كما ورد قبل في المحور الثاني: مفهوم الشعر

[2]- صحيح البخاري. كتاب بدء الوحي، الحديث الأول.

[3]- إعجاز القرآن: 241.

[4]- حلية المحاضرة، ج: 1ص233.

[5]- الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، الصاحب بن عباد: 6.

- **ابن وكيع:**

وهذا ابن وكيع يبين أن المعنى الشعري إنما يتجلى حقا في مقصد قائله: "رأيت بعض أهل الأدب تقول علينا وهو أبو القاسم علي بن حمزة البصرة بأن قال: لأبي الطيب معان لا يفسرها غيره... فقلت له: الشعر على مقصد قائله."[1]

- **أبو حيان التوحيدي:**

وقد ارتبط لفظ القصد في الشعر عند أبي حيان التوحيدي بالإفهام والإطراب. يقول التوحيدي: "فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء والسجع والتقفية والحلية الرائعة وتخير اللفظ واختصار الزينة بالرقة والجزالة والمتانة. وهذا الفن لخاصة الناس، لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام"[2]. ويفهم من هذا النص ارتباط مفهوم البلاغة بعناصر الشعر الشكلية زيادة على عنصر الإفهام. والإطراب ثاني ما يقصد بهذا الشعر بعد الإفهام"[3].

خاتمة:

إن هذه النتائج العلمية التي وفرتها الدراسة المعجمية اللغوية والاصطلاحية لمفهوم مصطلح "الشعر" هي مادة لا غنى عنها في الدراسة النصية والمفهومية لمصطلح "الشعر" في الحقل النقدي. ذلك أن استعمالات النقاد للمصطلح المدروس لا يمكن بحال إلا أن تكون تطويرا أو استثمارا لخلاصة ما تبيحه المعاجم اللغوية والاصطلاحية. لدرجة يمكن أن نزعم معها أن بؤرة المفهوم النقدي لمصطلح "الشعر" خاصة في "طبيعته" و "ماهيته"، لا تبعد عند النظر العميق عن أصول المعاني المعجمية اللغوية للفظ المدروس. مع العلم أن المعاني المعجمية الاصطلاحية ذاتها - كما تم الوقوف عليها في هذا البحث – هي تطوير واستثمار وتفجير للسمات اللغوية المكنونة في بطن المصطلح.

إن السمات الدلالية لمفهوم الشعر لغة واصطلاحا تكاد تكون المنبع الأول الذي منه نبعت السمات المميزة لهذا النوع الإبداعي (الشعر). تلك السمات التي تحقق هوية الشعر في أبعاده الشكلية والدلالية، الفنية التخييلية والجمالية الإيقاعية. تلك السمات التي تضمن تحقق وظيفة الإفادة ووظيفة الإمتاع.

---

[1]- المنصف : 140.

[2]- المقابسات: 170.

[3]- يبدو من خلال هذا النص أن مصطلح "البلاغة" يكاد يدل على مفهوم الشعر ذاته.

وإذا كانت سياقات النصوص النقدية المناسبة لدراسة مفهوم الشعر سياقات متنوعة، إلا أن أصلح وأنسب تلك السياقات، سياق التعريف؛ الذي يتبين منه استمداد سمات المفهوم التي يحتضنها التعريف من سمات الدلالات اللغوية والاصطلاحية التي تحتضنها الدراسة المعجمية. وتلك السمات جميعُها لا تخرج - في عموم دلالتها على صلب طبيعة الشعر وماهيته - عن معاني: الشعور والثبات والعلم والفطنة والدراية والعقل والذكاء والقصد، الشيء الذي تتأكد معه أطروحة هذا البحث، وهي: خدمة الدراسة المعجمية للنظر النقدي في النقد العربي القديم.

✓ المصادروالمراجع:

- أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، تحقيق وتعليق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، تقديم الدكتور أحمد أمين، المكتب التجاري للطباعة والنشر بيروت.
- أساس البلاغة، الزمخشري، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1989.
- إعجاز القرآن، القاضي أبو بكر الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، الطبعة الخامسة.
- البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب، تحقيق الدكتور جغني محمد شرف، مكتبة الشباب، مطبعة الرسالة.
- تاج العروس، الإمام اللغوي السيد محمد مرتضى الزبيدي. تحقيق عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت ،1965.
- تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي مصر، 1377هـ.
- التعريفات، الشريف علي بن محمد الجرجاني، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، الطبعة الثالثة: 1408هـ، 1988م.
- تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق يعقوب عبد النبي، مراجعة محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب القاهرة، 1966.
- التوقيف على مهمات التعاريف. تأليف: محمد عبد الرؤوف المناوي (952-1031هج). تحقيق: الدكتور محمد رضوان الداية. دار الفكر دمشق سورية - دار الفكر المعاصر بيروت لبنان، ط1- 1990.
- جامع العلوم في اصطلاحات الفنون الملقب بدستور العلماء، القاضي عبد النبي بن عبد الرسول الأحمد نكري، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت لبنان،الطبعة الثانية: 1975.
- -حلية المحاضرة في صناعة الشعر والنثر، أبو علي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي، تحقيق د. جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، طبعة: 1979 .
- ديوان الشوقيات، مطبعة دار العودة، بيروت، 1988.
- الشامل: معجم في علوم اللغة ومصطلحاتها. بلال جنيدي و محمد سعيد جنيدي. دار العودة بيروت. الطبعة الأولى 1981. الطبعة الثانية: 1985.

- شرح ديوان الحماسة، أبو علي أحمد بن الحسن المرزوقي، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل الطبعة الأولى: 1991.
- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون، دار المعارف، الطبعة الرابعة، 1980.
- الصاحبي أحمد بن فارس، تحقيق السيد صقر.
- الصحاح، الجوهري، مطبعة دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، 1984.
- صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، ط1، دار طوق النجاة، مصورة عن السلطانية بإضافة ترقيم ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي، 1422هـ.
- صنعة الشعر، أبو سعيد السيرافي، تحقيق رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى: 1985.
- طبيعة الشعر وتخطيط النظرية في الشعر العربي، محمد أحمد العزب، منشورات أوراق وإبداع : 1985.
- العقد الفريد ن ابن عبد ربه، تحقيق د. عبد المجيد الترحيني، دار الفكر بيروت، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى: 1983.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني (390-456هـ). تحقيق الدكتور قرقزان. الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة. مطبعة الكاتب العربي دمشق. الطبعة الثانية. سنة: 1994.
- الفروق في اللغة، أبو هلال العسكري. تقديم وضبط وتعليق وفهرسة الدكتور أحمد سليم الحمصي. مطبعة جروس برس ، طرابلس- لبنان، الطبعة الأولى، 1994م-1415هـ.
- القاموس المحيط،الفيروزآبادي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، 1996.
- كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية والعربية، أبو حاتم الرازي، تحقيق حسين بن فيض الله الهمذاني، مطبعة الرسالة، القاهرة: 1958.
- كتاب الشعر، أبو علي الفارسي، تحقيق وشرح الدكتور محمود محمد الطناحي، مكتبة الخانجي،القاهرة، الطبعة الأولى: 1988.
- كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمدأبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا بيروت.
- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق وضبط د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية. بيروت لبنان، الطبعة الأولى: 1981.
- كتاب المنصف للسارق والمسروق منه، أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع، تحقيق وتقديم الأستاذ عمر خليفة بن ادريس، منشورات جامعة قار يونس بنغازي: 1994.
- كشاف اصطلاحات الفنون، محمد بن علي التهانوي، تحقيق علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون.

- الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي (ت 1094هـ)، قابله على نسخة خطية وأعده للطبع وأعد فهارسه الدكتور عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة بيروت، الطبعة الأولى: 1412هـ-1992م.
- الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، الصاحب بن عباد، مكتبة النهضة، 1965.
- لسان العرب، ابن منظور، دار بيروت للطباعة والنشر.
- مجلة المشكاة، عدد خاص: "رسالة الأدب والشهود الحضاري" الطبعة الأولى،1998.
- المصباح المنير، أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرىء، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط 1 : 1996.
- مشروع المعجم التاريخي للمصطلحات العلمية، د. الشاهد البوشيخي، ضمن مجلة الفيصل، مارس-ابريل 2002.
- المصطلح النقدي في كتاب البرهان في وجوه البيان لابن وهب، الدكتور عبد الحفيظ الهاشمي، رقم:13/81.
- مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، الدكتور الشاهد البوشيخي، مطبعة القلم، الطبعة الأولى، 1993.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور. دار العلم للملايين بيروت. الطبعة الأولى: 1979. الطبعة الثانية: 1984.
- معجم ألفاظ القرآن الكريم، نخبة من الباحثين، تحت إشراف مجمع اللغة العربية بالقاهرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
- معجم الفلسفة، أشرف عليه عبد الكريم المراق. شارك في تأليفه الأساتذة: عبد الستار جعبر-المولدي يونس-محمد حرز الله- هند شلبي. المركز القومي البيداغوجي- نشره 1- 1971
- المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية 1983.
- معجم المصطلحات الأدبية، إعداد إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر صفاقس، الجمهورية التونسية، الطبعة الأولى: 1986.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الثانية،1996.
- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، مطبعة دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، طبعة: 1979
- المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، إعداد الدكتور إيميل بديع يعقوب. دار الكتب العلمية بيروت لبنان. ط1. 1991.
- المعجم المفصل في علوم البلاغة، إنعام فوال عكاوي، الطبعة الأولى،1992.
- معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979.
- المفردات في غريب القرآن، الراغب الأصفهاني، تحقيق وضبط محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت.
- المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، تأليف عدنان حقي، مؤسسة الإيمان بيروت لبنان- دار الرشيد دمشق- بيروت. ط1 / 1987.
- المقابسات، أبو حيان التوحيدي، تحقيق وتقديم محمد توفيق حسين ، دار الآداب بيروت ، ط الثانية : 1989.
- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، رشيد يحياوي،افريقيا الشرق، الطبعة الأولى،1991.

- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، محمد بن عمران موسى المرزباني، تحقيق محمد علي البجـاوي، دار الفكر العربي.
- نظرات في منهج الدراسة المصطلحية، ورقة علمية للدكتور الشاهد البوشيخي، مطبعة انفو برانت، فاس المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000.
- مشروع المعجم التاريخي للمصطلحات العلمية، الدكتور الشاهد البوشيخي، ضمن مجلة الفيصل، مارس-ابريل 2002.
- نظرات في المصطلح والمنهج، د. الشاهد البوشيخي. سلسلة: دراسات مصطلحية (2) الطبعة الأولى: مطبعة آنفو-برانت فاس.
- نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، الدكتور أمجد الطرابلسي، مكتبة دار الحق، دمشق، 1982.
- نظرية الشعر في النقد العربي القديم، د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب القاهرة، 1981.
- النقد الأدبي عند القاضي الجرجاني، عبد العزيز قلقيلة، مكتبة الأنجلو المصرية، طبعة 1975.
- نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، قاسم مومني، دار الثقافة، القاهرة.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق وشرح أحمد عارف الزين، دار المعارف للطباعة والنشر سوسة، تونس، الطبعة الأولى 1992.

المحور الخامس:

بلاغـــة الخطـــاب

المثال/التمثيل في خطابة أرسطو وبلاغة الجرجاني

د. خالد النعامي*

مقدمة:

تروم هذه المقاربة الكشف عن أصالة الإبداع في منطق القول الخطابي والبلاغي لدى أرسطو الجرجاني، وبالرغم من أن هذه المحاولة لا تخلو من صعوبات، فإن كشف أسرارها واستشراف آفاقها يبقى أمرا ملحا ومطلبا أساسا. وإذا كنا نعلم أنه من الصعب القيام بمقاربة موضوعية خالية من أحكام القيمة لقضايا فن القول بشكل عام والخطابة بشكل خاص، فقد أبديت رأيي في بعض المسائل، وآثرت قضية "المثال/التمثيل" باعتبارها من القضايا التي ما زالت تحتاج مزيدا من البحث والتنقيب عن وظائفها المنطقية والبلاغية.

ولا شك أن فكرة الاشتغال على المثال/التمثيل، من خلال تطبيقاته الراسخة بالفعل في النظريتين الخطابية والبلاغية عند عبد القاهر الجرجاني وأرسطو، قد انبثقت لدي من خلال قراءة النصوص والتفكير في طرق إبداعها، وإن اختلفت منطلقاتهما الفكرية والمنهجية.

فالمثال تم توظيفه، في جميع أنواع الخطابة: المشاجرية/القضائية والمشاورية والبرهانية، بوصفه تقنية للاستدلال مما جعله يشتبه بالاستقراء المنطقي. ومن تم يمكن عدّه مقوما أساسا في القول الخطابي والقول البلاغي. وقبل إثارة إشكالية المقال يجدر بنا أن نبرز أهمية البحث في الخطابة والبلاغة بعدّهِما مكونين مسهمين في تقويم الملكات، وإرشاد الذوق، وصقل الموهبة الخطابية والنقدية لصناع القول، بشكل يجعل المتكلم قادرا على إقناع المستمع بأخلاقه وذوقه وقدرته على توظيف آليات بناء القول.

لقد عالج الجرجاني القضايا البلاغية بأسلوب أدبي، تقصد منه إبراز خصائص الذوق الأدبي مركزا على الصور البيانية خاصة منها التمثيل. وبإمعان النظر في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، نجده قد أبدع في بناء نظرية النظم التي فتح من خلالها قناة للتواصل مع البلاغة العربية والتأصيل لمباحثها.

* أستاذ باحث، مختبر الخطاب وتكامل العلوم والمعارف، الكلية المتعددة التخصصات بالرشيدية، جامعة المولى إسماعيل، مكناس-المغرب.

في مقابل ذلك كان أرسطو قد اهتم بالتعريفات والتحديدات المنطقية اهتماما كبيرا، كما وظفها في تناوله المسائل الخطابية، وبذلك يكون قد وجه البحث الخطابي وجهة منطقية تروم تحديد القضايا الخطابية والتقعيد لها.

تتموقع حقيقة المثال/التمثيل بين أشكال التعبير وآليات بناء القول، وهذا قد يطرح صعوبة في محاولة تحديد طبيعته، ومن تم ينبغي توجيه الجهد نحو تحديد ملامح أنواع القول وفاعليته. وهذا ما دفع بي إلى التفكير في إمكانية الموازنة بين أرسطو وعالم البلاغة عبد القاهر الجرجاني، عبر مقاربة القضايا النظرية للطريقة التي يتم بها الاقتراب من مفهوم المثال/التمثيل، فضلا عن الوظيفة الفنية والإقناعية للمثال نفسه. فإذا كان أرسطو عرف الخطابة بأنها دراسة ما هو مناسب للإقناع في كل سؤال، فإن دراسة المثال من وجهة نظر خطابية يمكن أن تؤدي إلى تأملات في طريقة عمل الإقناع، حيث يتلاقَى الدليل كآلية منطقية خطابية مع المبنى والمعنى كجوهر للبلاغة وبشكل أعم، في الضوابط والآليات البلاغية والخطابية. هذا ما حاولت الإجابة عنه من خلال طرح جملة من الأسئلة الملحة يمكن رصدها على الشكل التالي:

- ما أهمية المثال في القول الخطابي، ولماذا اهتمت به نظريات الخطابية الكلاسيكية؟
- ما العلاقة بين خطابة أرسطو وبلاغة الجرجاني؟
- ما دور التمثيل في بلاغة الجرجاني؟
- ما وظيفة المثال في خطابة أرسطو؟

1. أرسطو والجرجاني

وجد الإنسان مفطورا على التعبير بالقول الذي ينتجه وفق غاية وقصد، ففي التعبير إبداع وخلق لشيء ما، وفي ضبط آليات بناء القول منفعة ليست للخطيب فحسب، ولكن لجميع الناس. وأما الإقناع بأخلاق الخطيب وانفعالات المستمع فهو كذلك له علاقة بالطبيعة الإنسانية. وعلى قدر حظ الخطيب من هاتين المسألتين، والجهد الذي يبذله في تحصليهما وتجويدها يكون تحقيقه للإقناع. وهذا ما نجد له صدى بيّنا في البلاغة العربية، إذ يعد كتاب "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني تأليفا في ضوابط القول وسبل الإمتاع.

إن الفكر الإنساني كالكائن الحي، يخضع لمبدإ النمو والتطور، فيرتقي بفضل مجهودات الفلاسفة والأدباء. وهكذا إذا تتبعنا كتاب "الخطابة" لأرسطو سنجده موضع اهتمام من قبل مختلف أجيال الثقافات اللاحقة، ومنهم الفلاسفة المسلمون أمثال: الفارابي وابن سينا وابن رشد، وعن طريق تلخيصاتهم وشروحهم وتعليقاتهم وترجماتهم اطّلع المثقفون العرب على مجهودات أرسطو في هذا الباب.

لقد استخدم مؤلفو العرب بعض المفاهيم المنطقية والتصورات الفلسفية سواء كانت نقدية أو فنية بعد أن تمثلوها بطرائقهم المنسجمة مع طبيعة لغتهم العربية. هذا ما يغلب الظن أنهم كانوا متأثرين بأعمال أرسطو الفلسفية والمنطقية. ولعل النظر في كتابي "الخطابة" وأسرار البلاغة" سيفضي بنا إلى القول بتأثر عبد القاهر في مسعاه البلاغي بأرسطو. وهنا نريد أن نوضح للقارئ أن عمل الجرجاني ليس تكرارا لما قيل في الموضوع ينفي عن صاحبه الأصالة والإبداع، وإنما هو استيعاب للقضايا الفكرية والفلسفية والمنطقة واللغوية التي وصلت إليه، فمنهج عبد القاهر وطريقة تأليفه واضحة حقا تأخذ مكانتها في تفكيره المتصل وقدرته على كشف أسرار القول بصياغة المعاني العميقة والكشف عن الدفين منها، معترضا على أفكار الذين استهوتهم الألفاظ، ومنتصرا للمعاني وأسرارها.

اهتم أرسطو بطريقة بناء القول، وقدم بشأنه تصورا متكاملا ركز فيه على الآليات المنطقية ووسائل الإقناع، وفي هذا الصدد يقول جون جاك روبريو: "إذا كان السفسطائيون يمتدحون الخطابة لسلطتها، فإن أرسطو يقدرها لضرورتها. معه لم تعد علما للإقناع صالحا لأن يحل محل القيم، بل أصبحت وسيلة للبرهنة، بفضل المفاهيم المشتركة وعناصر الدلائل العقلانية، من أجل جعل الأفكار مقبولة لدى المستمع"[1]، إذا كان أرسطو قد استطاع بفضل مجهوداته أن ينقل الخطابة اليونانية إلى طور جدير بالبحث والتحليل، فإن عبد القاهر الجرجاني أسهم بحظ وافر في تطوير البلاغة العربية، وكان له فيها ابتكار وإبداع ونقد، حيث نجده يقرنها بالفصاحة التي هي امتلاك مادة القول؛ وهي أيضا التكلم كما يجب من أجل إيصال القصد البلاغي إلى المخاطب بالكيفية التي تؤثر فيه.

فلا غرابة إن كان عبد القاهر قد فهم كتاب (الخطابة) فهما مكنه من تدقيق المفاهيم البلاغية. فهو عندما وضع في القرن الخامس كتاب (أسرار البلاغة) باعتباره غرة كتب البلاغة العربية، كان "فيلسوفا يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه"[2]. فمن السهل أن نتبين جهوده الصادقة التي ترمي إلى إنشاء هذه البلاغة وكشف أسرارها ووضع قواعدها حتى وإن لم نقبل بفكرة أن عبد القاهر تأثر بأرسطو، فإن تكوينه يطغى عليه البعد الفلسفي لذلك فهم صناعة البلاغة كما فهمها صاحب كتاب "الخطابة".

إن القول بأن بلاغة عبد القاهر عربية بامتياز قول لا يخلو من مبالغة، لأننا لا نستطيع أن ننفي اطلاعه على المنطق والخطابة والشعر اليوناني. كما أن القول بأن بلاغة أرسطو هي المحدد والمنطلق الأساس للبلاغة العربية قول مبني على مغالطة، لأنه ينكر التطور الذي حصل في فن القول عموما

---

[1]- Robrieux Jean - Jacques, **Rhétorique et argumentation**, Ed NATHAN, 2° Ed. Paris 2000, p10.

[2]- طه حسين، **تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر**، مقدمة كتاب قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي "نقد النثر"، حققه وعلق عليه طه حسين وعبد الحميد العبادي، القاهرة، ط2، 1937، ص14.

والبلاغة العربية على الخصوص، مع العلم أن مجال البلاغة كان ولا يزال مجالا فسيحا يتسع للناقد الأديب، والخطيب الفيلسوف، والشاعر البليغ.

إن الخطابة والبلاغة والجدل والسفسطة والشعر والفلسفة والأدب قضايا لا يمكن فصل بعضها عن بعض، لأنها تمثل نسقا واحدا؛ هو نسق الفكر الذي يحيا فينا والقول الذي نعيش فيه. والمشتغلون بفن القول يعلمون علم اليقين أن القول لا يقصد لذاته، وإن كان أشرف ما يشغل به صاحب الحس السليم، وأنبل ما تعطف عليه الأفعال الخيرة، وإنما هو مقصود من أجل تصويب وتصحيح الفكر وتوجيه الحياة العملية.

إذا لم نقبل بفكرة أن البلاغة العربية تأثرت بالأفكار التي أبدعها اليونان وخصوصا المعلم الأول، فكذلك لا ينبغي أن نقتصر على ترديد ما قيل في كل مسألة من مسائل البلاغة، وبالتالي نكتفي بما قاله علماؤنا ونعطل حركية الفكر، ونحن نعلم أن مسألة تجديد صيغ المعرفة مطلب عند كل ذي حس سليم، حيث ينطلق من دراسة الفكر القديم ليستخرج منه تصورات وأفكارا جديدة، فالفكر لا يولد من عدم، وإنما تولد الفكرة من رحم الفكرة. والفرق بين العقل المبدع المجدد والعقل الجامد العقيم، هو فرق في الحركية الذاتية. فالأول مبدع للأفكار يولي اهتماما كبيرا للخلق والإبداع، والثاني يكرر ويردد ولا يتذوق ولا يستشعر روح الأفكار، ولا يستلهم رموزها. فالمعرفة لا تتطور بحفظ ما هو معلوم، والنطق بما في صدور الكتب، وإنما تُضبط بالتقاط الإشارات التي تنبعث من الأفكار ويتم نفحها بنفحات الإلهام، فيعاد بناؤها وصياغتها، كما فعل الجرجاني حين نظر في مسائل البلاغة القديمة ونفح فيها من فيض عقله فاستحالت علما جديدا تتفاعل فيه أصالة السابق وإبداع اللاحق.

إذا كانت الوظيفة المثلى للخطابة تتمثل في الإقناع، فإن "الاستدلال" سيكون لا محالة مقوما أساسيا من مقومات صنعة الخطابة، فلا بد لمن أراد أن يتعلم فن القول المؤدي إلى الإقناع أن تكون له القدرة على خلق الاتصال المستمر بالمستمع، لأن "الذي يفعل هذه الصناعة بملكة ثابتة أفضل من الذي يفعلها بالاتفاق"[1]. وهذا الأثر الاستدلالي يبدو واضحا في التصور البلاغي للجرجاني الذي يؤكد على أن غاية النظم تحرك وجدان المخاطَب بغية استمالته وإمتاعه وإقناعه، وكل ذلك بفضل حسن تصرف المتكلم في المعاني النحوية. ومن هذا المنطلق يمكن الحديث عن ضرورة إدخال مفهوم الاستدلال والإقناع دائرة البحث الخطابي والبلاغي على الرغم من أن مبحث الخطابة قد شابه - بدءا بمؤلف أرسطو - انزياح نحو منطق الإقناع، بل اتجه صوب التأثير والإمتاع الأدبي في بلاغة الجرجاني. وهذا ما يبرر أن الصلة التي

[1]- أبو الوليد بن رشد، **تلخيص الخطابة**، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت-دار القلم لبنان، بدون سنة النشر، ص 4.

تبدو من خلال القصد والغاية بين بلاغة الجرجاني وخطابة أرسطو هي التي كانت ولا زالت تمثل الوجه العملي، أي "يمكنها الإقناع في المتضادين جميعا، كما يمكن ذلك في القياس الجدلي"[1]، وليست هذه الغاية من القول مقصورة على أرسطو، بل هي شائعة عند كثير ممن أبدعوا في فن الخطابة كالسوفسطائيين والفلاسفة والأدباء من العرب وغيرهم.

2. خطابة أرسطو

إذا أردنا تحديد البدايات الأولى للتحول الذي لحق فنَّ القول، فإن أفضل نموذج يمكن الاعتماد عليه هو الفيلسوف اليوناني أرسطو طاليس الذي ضمّن مؤلفه المنطقي السابع نظرية في الخطابة "وهي نظرية دُرست لا باعتبارها معرفة عملية نافعة، بل بوصفها تفكيرا ودعوة إلى الفهم"[2]. ومنذئذ وخاصة في القرون اللاحقة شهدت هذه النظرية اهتماما ملفتا للانتباه، وبالضبط في معاني أهم المفاهيم مثل "الخطابة" و"فن القول" و"الإقناع" و"الاستدلال"... التي عرفت تعديلات عميقة ومختلفة، بفضلها أصبح "العقل لا يطلب التحقيق والضبط في كل نوع من الموضوعات إلا بمقدار ما تقتضيه نفس طبيعة الشيء الذي يعالج. وربما يكون من وضع الشيء في غير محله أن ينتظر من الرياضي احتمال مجرد، أو أن يطلب من الخطيب استدلالات منتظمة الشكل"[3]. بيد أن انتشار نظرية أرسطو في الخطابة لا يزال يشكل الخلفية النظرية لكل من أراد البحث في فن القول، بل وصلت إلى إحداث أثرها الكامل على دارس الأدب، والمشتغل بالمنطق، والمنصب على فهم وضبط آليات بناء القول، بل حتى المستمع بشكل عام.

كان السفسطائيون أول من كتب في مسائل فن القول ومنهم؛ "كوراكس Corax" وتلميذه "تسياس Tisias"، اللذان وضعا أهم القواعد المعتبرة في فن الخطابة، فصارا بذلك مؤسسي فن الخطابة[4]. غير أن السوفسطائيين لم يقبلوا بمبادئ وآليات الاستدلال المنطقي العقلي، وادعوا القدرة على تدبر كل أمر من دونها، فمنهم من يرى أن التفكير المنطقي العقلي معدّ لفئة قليلة لا يمكن لسواها فهم ضوابطه. وإذا كان من المؤكد أن "فن القول" لا يخضع لمنطق الاستدلال الصارم، فإن النظرية الخطابية ليست أكثر صعوبة من العديد من المباحث المعرفية ذات الطابع النظري، وهي أبسط بكثير من بعضها.

إن البحث في طبيعة القول الاحتمالي وآليات بنائه لم يكن مألوفا قبل أن يضع أرسطو طريقة للبث والبحث "في الأمور التي نتشاور فيها، والتي ليس لدينا عنها قواعد منظمة، وذلك في حضرة مستمعين

---

[1]- أبو الوليد بن رشد، **تلخيص الخطابة**، مصدر سابق، ص11.

[2] - OLIVIER REBOUL, **Introduction à la rhétorique**, Presses Universitaires de France, P.U.F. 4ème édition, 2001, p 13.

[3] - Aristote, **Ethique à Nicomaque**, Traduit par J. Tricot, Librairie Philiosophique J.VRIN, 1990, p38.

[4]- أرسطو طاليس، **الخطابة**، ترجمة عبد الرحمن بدوي دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، ط.II، 1986، بغداد، ص8.

عاجزين عن اتخاذ نظرة عامة عن أمر ذي درجات عديدة، أو عن متابعة سلسلة طويلة من الحجج"[1]. لقد ربط أرسطو الخطابة بواقعها الاجتماعي عبر القول ووساطته الإقناعية، ووجهها للبحث عن التوافق العقلي بدل الإقناع البرهاني السلطوي، رافضا ما كان شائعا عند الإغريق؛ على يد المدرسة السوفسطائية؛ إذ كانوا يعتبرون الخطابة ضربا من الأقوال والأفعال تختلف حسب قصد المتكلم وطريقته في الإلقاء.

لم يكتف أرسطو بتحديد غاية القول الخطابي بالنظر إليه كـ"فن قيادة النفوس بالأقوال"[2]، بل تحدث في كتاب "الخطابة" عن طرق الإقناع، وطبيعة الحجج الخطابية التي أرجعها إلى مصدرين: أحدهما القول نفسه، والثاني أخلاق الخطيب وانفعالات المستمع، كما حدد منفعة القول الخطابي في مسألتين "إحداهما أن بها نحث المدنيين على الأعمال الفاضلة، وذلك أن الناس بالطبع يميلون إلى ضد الفضائل العادلة. فإذا لم يضبطوا بالأقاويل الخطابية غلبت عليهم أضدادُ الأفعال العادلة، وذلك شيء مذمومُ يستحق فاعله التأنيب والتوبيخ، وأعني الذي يميل إلى ضد الأفعال العادلة أو المدبّر الذي لا يضبط المدنيين بالأقاويل الخطابية على الفضائل العادلة؛ وأعني بالفضائل العادلة: التي هي فضائل بين الإِنسان وبين غيره، أعني بينه وبين المشارك له في أي شيء كانت الشركة، لا بينه وبين نفسه.

والمنفعة الثانية أنه ليس كل صنف من أصناف الناس ينبغي أن يُستعمل معه البرهان في الأشياء النظرية التي يراد منهم اعتقادها، وذلك إما لأن الإنسان قد نشأ على مشهورات تخالف الحق، فإذا سلك به نحو الأشياء التي نشأ عليها سهل إقناعه، وإما لأن فطرته ليست معدّة لقبول البرهان أصلا، وإما لأنه لا يمكن بيانه له في ذلك الزمان اليسير الذي يراد منه وقوع التصديق فيه. فلهذا قد نضطر إلى أن نحصّل التصديق بالمقدمات المشتركة بيننا وبين المخاطب، أعني المحمودات"[3]. يتبن إذن، أن القول لا يكتسب سمته الخطابية إلا مما يقوم به من وظائف؛ فلا قول بدون وظيفة ولا وظيفة دون طرق الاستدلال.

خلفَ أرسطو فلاسفة وأدباء استدركوا عليه بعض ما ظنوا أنه قد أغفله في كتاب الخطابة، كما انصب جهدهم على وضع ضوابط وقواعد لفن القول بغية خلق طريقتهم الخاصة في هذه الصناعة. لكنهم لم يستطيعوا تجاوز النظرية الخطابية الأرسطية، لأنهم اهتموا بلواحقها لا عمودها. فظل أرسطو مرشدهم ومهد لهم الطريق لفهم وكشف أسرار صناعة فن القول. ويمكن أن نعتبر عبد القاهر الجرجاني أقرب منازع لأرسطو في باب التأليف البلاغي، لأنه تعمق في أسرار اللغة ونحوها واشتق منها أصول البلاغة

1- Aristote, **Rhétorique**, trad. Médéric Dufour, Gallimard, 1991, p, 25.

2- أفلاطون، **محاورة فايدروس أو عن الجمال**، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر التوزيع القاهرة، 2000، ص11.

3- أبو الوليد بن رشد، **تلخيص الخطابة**، مصدر سابق، ص10-11.

العربية على نحو ما فعل أرسطو. إذ تجده حين أراد توضيح طبيعة البلاغة عضدها بنظرية النظم والمعنى، ومثل هذا الجنس من الفلسفة الذوقية في تأليف القول لا يتحقق إلا بامتزاج البعد النظري والبعد العملي في ذهن وفعل المبدع.

3. بلاغة الجرجاني

بدأت البلاغة في أوائل ظهورها مختلطة بأصول ومسائل أدبية نقدية ومنطقية، ولكشف غموض المصطلح البلاغي وتدقيقه أرجعه الجرجاني إلى أصله مبينا أن هناك تداخل بين المعنى اللغوي للمصطلح البلاغي ونظمه، ليقر أن الكلام يتفاضل من طريقة ضم الكلمات بكيفية مخصوصة. بذلك وضع الضوابط التي تمكن المستمع/المتلقي من الحكم على القول. ولتحقيق هذه الغاية أتى بالمادة النظرية ونقب عن المصطلحات البلاغية الغامرة في بطون كتب من تقدموه، وبسطها لأنها كانت في نظره غامضة، وقسمها ورتبها لأنها استعملت كمرادفات.

يرى عبد القاهر أن المزية لا تنسب للفظ دون المعنى، وأن تمام دلالة القول وقوة تأثيره على النفوس لا يتوقف على حسن اختيار الألفاظ وضم بعضها إلى بعض بكيفية مخصوصة، وإنما بجعل الألفاظ خادمة للمعنى، أي أن "تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلا، ويظهر فيه مزية"[1]. بفضل حسن اختيار الألفاظ وتناسق دلالتها في العبارة، يظهر الكلام في مظهر يثير العقل ويستهوي النفس.

تبعا لذلك، تصبح البلاغة في تصور الجرجاني طريقة في تأليف الألفاظ وترتيبها بصفة مخصوصة لتشكل صورة النظم القائمة على علاقة الألفاظ بالمعاني، ولتحقيق هذه الغاية قدم عبد القاهر الجرجاني تصورا بلاغيا متكاملا ربط فيه مدلول البلاغة بتأدية المعنى من الجهة الملائمة لتأديته، كما وضع منهجا ضبط به الآليات البلاغية وأفاد وجوه الانتفاع بها، وعرف طرق استعمالها وكيف تصرف صور النظم في مادتها، فجاءت مضامين كتابه "أسرار البلاغة" في هذا الباب بالأجوبة الكافية، لأنه ضمنه "قوانين للمعاني والبيان، كما وضعت قوانين النحو عند ظهور الخطإ في الإعراب. فوضع هذا الكتاب في البيان، ومن فاتحته يتنسم القارئُ أن دولة الألفاظ كانت قد تحكمت في عصره، واستبدت على المعاني، وأنه حاول بكتابه تأييد المعاني ونصرتها، وتعزيز جانبها وشد أسرِها"[2]. بفضل تأييد عبد القاهر للمعاني وكشفه

[1]- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، علق عليه محمود شاكر، الناشر دار المدني بالقاهرة، ص43.

[2]- أبو فهر محمود محمد شاكر، مقدمة كتاب، **أسرار البلاغة**، لعبد القاهر الجرجاني، علق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني بالقاهرة، ص 11.

لأسرار البلاغة أصبح علَم من أعلام البلاغة العربية غير منازع، والأكثر من ذلك إمام البلاغة، ليس فقط لأنه استعاد بعض المفاهيم البلاغية واستوعبها، بل أيضا لأنه استعان بها.

لقد عمق عبد القاهر الوعي بطبيعة القول البلاغي وبعده الفني وعلاقته بالنظم، قدم المعنى على اللفظ وجعل النحو في خدمة البلاغة. ففي حديثه عن أغراض الكلام، ميز بين قول نصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وقول لا نصل منه إلى "الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية، والاستعارة، والتمثيل"[1]، من المؤكد أن موضوعات كهذه (الاستعارة والتشبيه والتمثيل...) استخدمها عبد القاهر كأدوات لقصد أعم وأبعد هو بيان المعاني، وإن كان هناك من يرى أن الفصاحة والبلاغة أوصاف راجعة إلى الألفاظ، فالجرجاني يفند ذلك بقوله: " أو لا ترى أنك إذا قلت: هو كثير رماد القدر، أو قلت: طويل النجاد، أو قلت في المرأة: نؤوم الضحى، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدّل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سيبل الاستدلال، معنى ثانيا هو غرضك"[2]، ثم يضيف "كمعرفتك من كثر رماد القدر أنه مضياف، ومن طويل النجاد أنه طويل القامة، ومن نؤوم الضحى في المرأة أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها"[3]. يعتبر عبد القاهر القول البلاغي عمل إبداعي ينفتح على الخلق، ويوقع في عقل المستمع أو المتلقي معنى اللفظ ويثير انفعالاته، الأكثر من ذلك يخضعه لتوجهات المتكلم بحمله على تعقل المعنى والتصديق بما يعرض عليه من قضايا وآراء.

كشف الجرجاني -من خلال الربط بين النظم ومعاني النحو- عن بعض جوانب النظم البلاغية المرتبطة بالمعنى وقصد الكلام. لأن مزية النظم في نظره لا تنحصر في تراكيبه ولاهي بواجبة له في ذاته، "ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام"[4]، هذا ما يؤكد أن تصور الجرجاني للبلاغة لا يقوم على اللفظ وحده، وإنما على نظم الكلمات (الألفاظ) وتألفها، وتناسبها لتعطي المزية والفضيلة بحسب معانيها التي تؤم.

من الواضح تماما، أن الجرجاني يوجه بوصلته نحو الحديث عن البلاغة، أي عن أوجه تفاضل الكلام التي بدونها "لم تكن لتتعدى فوائد العلِم عالِمَه، ولا صح من العاقل أن يفتُق عن أزاهير العقل كمائمه، ولتعطلت قوى الخواطر والأفكار من معانيها، واستوت القضيّة في موجودها وفانيها. نعم، ولوقع

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص 262.

[2] - نفسه، ص 262.

[3] - نفسه، ص 262.

[4] - نفسه، ص87.

الحيّ الحساس في مرتبة الجماد، ولكان الإدراك كالذي ينافيه من الأضداد، ولبقيت القلوب مقفلة تتصون على ودائعها، والمعاني مسجونة في مواضعها، ولصارت القرائح عن تصرفها معقولة، والأذهان عن سلطانها معزولة"[1]. فلولا القدرة على الكلام ما استطاع الإنسان أن يعبر عن رغباته، ويجني ثمار الفكر والمعرفة.

يرى عبد القاهر أن من لا يعرف أسرار القول لا يستطيع أن يعرف كيف يتفاضل الكلام البشري، لذلك استرجع موضوعات ومسائل البلاغة التي قيلت بإشارات خفية دون شرح، فكشف سرها وشرح مبهما ورتبها في عبارات دقيقة، مبينا أن "شرط البلاغة صحة التركيب التي تترتب عليها صحة المعنى، وهنا يتلاقى النحاة مع المناطقة، ويتلاقى عبد القاهر مع أرسطو الذي دون للنحو وهو يكتب في بلاغة الخطابة وبلاغة الشعر"[2]. يتضح أن الجرجاني انتفع كثيرا من الدراسات النحوية والبلاغية السابقة "لأنه فهم كما فهم أرسطو أن النحو صلب البلاغة."[3] أي أن النحو لم يعد يقتصر على التركيب وصحة الإعراب بل أصبح له دور في بناء البلاغة العربية.

على العموم يمكن القول إن جهود عبد القاهر وتصوراته مكنت من أعادت النظر في الأفكار ودققت المفاهيم ووسعت مجال البحث البلاغي، يبدو ذلك واضحا في فلسفته الذوقية التي كانت ثمرة تجاوبه مع ضروب التفكير عامة، وبحوث من تقدموه خاصة في فهم ظواهر الأدب، وتأثره هذا إنما هو تأثر يجسد الاستمرارية ولا ينفي الأصالة عن صاحبه في الإبداع والبحث.

4. الوظيفة الإقناعية للمثال في خطابة أرسطو

الخطاب لا يكتسب سمته الخطابية إلا مما يقوم به من وظائف؛ وأن نسيجه الوظيفي يتمحور حول الوظيفة الاستدلالية التداولية كوظيفة أساس، مسؤولة عن توليد الفعل الخطابي؛ فلا قول بدون وظيفة ولا وظيفة دون استدلال. من هذا الافتراض ينبثق السؤال الآتي: كيف نرصد السمة المنطقية الإقناعية للمثال في خطابة أرسطو؟

بدأت أبحث عند أرسطو عن البعد المنطقي لفن القول أو ما يقارب ذلك، لأنقض بها فكرة الخطابة بلاغة، فعثرت على ذلك في كتابه "الخطابة". وتبين أن أرسطو كان مؤمنا بشيء وهو أن الخطابة الموجودة في اللغة والأدب هي نفسها الخطابة الموجهة للقول الاحتمالي في المجال المشترك.

ولذلك عنيت عناية شديدة بمسألة منطق الخطابة والتقطتها من كلام أرسطو في هذا الباب، وتتبعتها في مؤلفه الأرغانون وخاصة كتاب "الخطابة"، وتبين لي أن دراسة الخطابة يجب أن تدخل في

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، مصدر سابق، ص 3-4.

[2]- سلامة إبراهيم، **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، دارسة تحليلية نقدية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص253.

[3] - نفسه، ص 258.

البحث المنطقي، ولأنها تناسب الجدل وتماثل الشعر وتعتمد البلاغة. وهناك أشياء خاصة بالمنطق ويمكن أن يستضاء بها في فهم القول سواء كان شعرا أو نثرا، بعد أن نحدث فيها تحويرات وتغيرات وإضافات حتى تكون مناسبة للحقل الجديد حقل القول الممكن والمحتمل. حيث نجد أن أرسطو هو الذي فصل في المسألة بلسانه، حين قال في تعريفه للخطابة بأنها تناسب الجدل "لأن كليهما يتناول أمورا تدخل على نحو ما في نطاق معرفة الناس جميعا، وليسا مقصورين على علم خاص بعينه"[1]. والغاية من تأليفه في "فن الخطابة" هي التعريف بالشيء الذي يجدد آليات بناء القول، أي بما قامت به الحجة وظهرت، وبانت وأقنعت، وهو بالقطع ليس منطقا صوريا، وإنما هو كما وصفه أرسطو قواعد عامة، تعلم بالروية والتفكير، مستقاها العقل ينفرد بها القائل ويرفع الحجب بينه وبينها، ويكشف عنها للمستمع.

يظهر أن أرسطو كان من أشد الفلاسفة ملابسة لفكر الزمن الذي يعيش فيه، وكان يُداخل الحياة الفكرية والحياة السياسية المدنية مداخلة الفيلسوف المتأمل، وتبيّن ما يشوب الفكر السوفسطائي من أخطاء، وأعطى هذه الأخطاء من فكره وجهده، حتى إنك تراه وكأنه ألف كتب "السفسطة" و"الجدل" و"الخطابة" لمناقشة هذا التيار الفكري، كان يتعرف بدقة على المغالطات والجدل العقيم، كما تراه يفرغ لمحاورة القضايا الفكرية ويدرسها ويداخلها، ويفند مغالطاتها، ويعيد ترتيبها ويمنحها الحيوية والحركية، فكانت عناية أرسطو بتنقية الحياة العامة من الأفكار الضارة، لا تقل عن عنايته بإبداع الأفكار الرصينة. فأقام دراسة بين فيها أن ما يقوله رواد المدرسة السوفسطائية في الخطابة راجع إلى فساد رأيهم في منهج الفكر، وأنهم يروا أن المنطق لا يبني سوى أفكار صورية مفارقة للواقع.

اهتم أرسطو في مسعاه الخطابي بالبنية المنطقية للقول، وطرق بنائه وأشكاله الاستدلالية والتعبيرية وأساليبه البلاغية من قياس ومثال واستعارة. هذا التنوع في آليات وتقنيات التدليل تخلق قناعة مؤداها أن صناعة الخطابة تمنح الأولوية للاشتغال وفق آليات وأدوات الاستدلال المنطقي، كما تصطنع أشكال تعبير بلاغية تستهدف ليس فقط الإقناع بل إثارة المشاعر واستمالة العواطف، وهذا مما لا يجوز أن يغيب عن المهتم بهذا الفن، فالذين يرفضون المقوم الاستدلالي للقول الخطابي يغفلوا أن ذلك سيؤدي لا محالة إلى تعتيم مساحات متسعة من حياة الانسان، وغياب هذا الفهم يدفع إلى التخلي عما يمثل ثوابت في البنى المنطقية والآليات الخطابية.

كشف المعلم الأول عن البنى المنطقية للاستدلال الخطابي، وحصرها في شكلين القياس والاستقراء "فالقياس هو إخراج جزئي من كلي والاستقراء هو كلي من جزئيات. أما المثال فيختلف عنهما ويمثل إخراج

[1]- أرسطو، **الخطابة**، مصدر سابق، ص 23.

الجزئي الأخفى من الجزئي الأعرف وقد ألحقه بالاستقراء"[1].

فقد استبان من هذا أن هذه الصناعة تعتمد المثال كاستدلال منطقي لأجل بلوغ غايتها الإقناعية، وهو استدلال عرفه أرسطو (في كتاب التحليلات الأولى) أنه "ليس كجزء إلى الكل، ولا ككل إلى جزء، وكنحو ما يكون في القياس، ولكن، كجزء إلى جزء وذلك حينما تكون الحالتان الجزئيتان تابعتين لحد واحد، وإحداهما معروفة"[2]. معنى ذلك أن الاستدلال بالمثال يختلف عن أشكال الاستدلال الأخرى، وهو نقل حكم جزئي إلى جزئي آخر لوجود تشابه ما بينهما، بمعنى آخر أن هذا الحكم يبنى على المقارنة والمقايسة، لأنه كما يقول الفارابي: "حكم على أمر جزئي بِمَثَلٍ ما، في جزئي آخر يشترك معه أو يشابهه في معنى واحد وأن هذا الاشتراك وتلك المشابهة في مجرد الاسم أو اللفظ، أما أقوى أنواع التمثيل فهو ما كان المعنى المتشابه فيه هو الموجب للحكم في الشبيه وعلى هذا فإن المثال أو التمثيل الخطابي يقوم على نوع من المقارنة أو المقايسة بين أمرين أحدهما بين في الدلالة على الشيء المراد ثباته، وأوضح وأقوى وربما أفضل"[3].

غير أن ابن سينا يرى أن قيام التمثيل على المقارنة أو المقايسة بين شيء غائب وشيء موجود لا يجعل منه قياسا منطقياً، مما يعني أنه ميز بين القياس كوسيلة للتصديق البرهاني والتمثيل كوسيلة للإقناع، بقوله: "التمثيل هو الحكم على غائب بما هو موجود في مثال الشاهد، وربما اختلف، وأوثقه ما يكون المتماثل به أو المشترك فيه علّة للحكم في الشاهد- وليس بوثيق، فربما كان علة الحكم في الشاهد لأجل ما هو شاهد وربما كان المشترك معنى كليا ينقسم إلى جزئين فتكون العلة أحد الجزئين، ولم يدخل التفصيل في القسمة المؤدية للعلة، فإن لم يكن هذان المانعان وصحّ أن الحكم لعلّة، انقلب التمثيل برهانا"[4]. يتبين من هذا أن المثال هو الاستدلال الذي يكون الانتقال فيه من جزئي أعرف إلى جزئي أخفى لأن المتشابهين ليس أحدهما تحت الآخر.

إذا تقرر أن المثال وسيلة إقناع خطابية، تبقى لنا أن نكتشف كيف يعمل المثال، وأيضا لماذا يعمل على هذا النحو، كجزء من التفكير العام في الممارسات القولية. وما مكانة المثال ووظيفته التي يجسدها (رجل الخطابة، ورجل والبلاغة)، أو على الأقل التفكير فيه، من ناحية أخرى أي في طريقة التي يتم فيها اكتساب صفة "الحجة".

---

[1]- هشام الريفي، **الحجاج عند أرسطو، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، فريق البحث في البلاغة والحجاج، تحت إشراف حمادي صمود، سلسلة آداب، كلية الآداب منونة تونس، ص 101.

[2]- **منطق أرسطو**، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، ج1، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم لبنان، ط1، 1980، ص 309.

[3]- الفارابي، **الخطابة**، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص 61.

[4]- ابن سينا، **عيون الحكمة**، تحقيق وتقديم، عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1980، ص 10.

تحدث أرسطو عن المثل كشكل ثان من الاستدلال الخطابي بما هو "نوع من الاستقراء، وأي نوع من المواد يتناول بواسطة الاستقراء وهو ليس علاقة جزء إلى كل، ولا كل إلى جزء، ولا كل إلى كل، بل علاقة جزء إلى جزء، شبيه إلى شبيه، وحين يندرجان تحت جنس واحد ولكن أحدهما معروف أكثر من الآخر"[1]. فقد يلجأ المتكلم إلى استعمال المثل حينما يتعذر عليه العثور على الضمير. والمثل حسب أرسطو يبنى من مصدرين: إما على الرواية أو على الإبداع والاختراع.

فالرواية تتعلق بالأمور التي حدثت في الماضي، حيث يقوم الخطيب بروايتها كما هي دون التدخل فيها، أما الإبداع والاختراع فيتوقف على قدرة وكفاءة الخطيب ومدى ملاءمته لسياق ومقام القول. والمثل الذي يخترعه الخطيب يقوم على الأمثال[2] (يشير أرسطو إلى الأمثال التاريخية) أو الخرافات.

فالخرافات[3] يستفيد منها الخطيب أمام الجمهور حيث يصعب عليه أن يجد في الأمور التي حدثت في الماضي ما يناسب ما هو بصدد القول فيه، فيلجأ لاختراعها شريطة أن تكون له القدرة على إدراك التماثل وتجسيده أمام المستمع. وما دام أرسطو قد اعتبر أن المثل جزء من الاستدلال الخطابي فأهميته في بناء الحجج الداعمة للقول تظهر حينما يتعذر على الخطيب إيجاد حجة الضمير يستخدم "الأمثلة براهين، لأن الإقناع يتم بها، لكن إن وجدت لدينا، فلا بد من استعمال الأمثلة كبينة وكنوع من الخاتمة للضمائر"[4]. فإن ابتدأ القول بإيراد المثال كان ذلك شبيها بالاستقراء، وإن لجأ إليه الخطيب ليختم به قوله كان شبيها بالبينة، وفي كلتا الحالتين يحقق الغاية ويولد الاعتقاد. كما نصح أرسطو بدعم الأمثلة بعضها البعض إذا كانت منطلق الاستدلال، والاكتفاء بالمثل الواحد إذا وردت في خاتمة القول حتى لا نشتت انتباه المستمع. وفي استعمال الرأي يرى أرسطو أنه على "المرء أن يستخدم الآراء الشائعة التي يكثر اقتباسها، وذلك بسبب كونها مشتركة فإنه يبدو أنها صادقة، ما دام الكل كأنهم يقرون انها كذلك"[5]. ينتفع

---

[1]- ابن سينا، **عيون الحكمة**، ص 35.

[2]- يشير أرسطو إلى بعض الأمثال التاريخية «أن يذكر المرء أن من الضروري القيام بالاستعدادات ضد الشاهنشاه وعدم تمكينه من اخضاع مصر، لأن داريوش لم يعبر إلى اليونان إلا بعد أن استولى على مصر، ولم يكد يستولي عليها حتى عبر، وكذلك أخيشرش لم يهاجمنا إلا بعد أن استولى على مصر، فلما استولى عليها عبر (إلينا)، وتبعا لذلك فإنه إذا فعل الشاهنشاه نفس الشيء فإنه سيعبر، لهذا ينبغي ألا نسمح له بذلك». أرسطوطاليس، **الخطابة**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 154-155.

[3]- في حديثه عن الخرافة قدم أرسطو مثال «تلك التي قالها اسطيسخورس بشأن فالريس...-حين اختار شعب هميرا: فالريس طاغية وكان بسبيل أن يوفر له حرسا خاصا- بعد أن أورد عدة حجج حكى خرافة لهم فقال "(يحكى أن) فرسا تفرد بمرعى. فجاء أيل فأفسد المرعى، فلما أراد الفرس أن ينتقم لنفسه من الأيل سأل رجلا أن يعاونه على معاقبة الأيل فوافقه الرجل على ذلك، بشرط أن يقبل اللجام وأن يحمله على ظهره وفي يده رمح. فوافق الفرس على هذه الشروط وركبه الرجل، لكنه بدلا من أن ينتقم له من الأيل، صار الفرس من ذلك الوقت عبدا له. قال (اسطيسخوس): فهكذا أنظروا أنتم أيضا لئلا تصيروا إلى ما صار إليه الفرس. أنتم تريدون الانتقام من أعدائكم. فإنكم قد التقمتم اللجام حيث اخترتم طاغية، فإذا أقمتم له الحرس وخليتموه ليركبكم، فستصيرون عبيدا لفالريس"». نفسه، ص 155-156.

[4]- أرسطوطاليس، **الخطابة**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص 157.

[5]- أرسطوطاليس، **الخطابة**، مصدر سابق، ص 160.

الخطيب بـ"الرأي" في جعل القول مناسبا لمستمعيه الذين قد يكونون من النوع الذي يتصف بقدرات عقلية محدودة أو ثقل الفهم والاستيعاب، لأنهم "سيسرون إذا ضرب الخطيب، وهو يتكلم كلاما عاما، على وتر الآراء التي يتعلقون بها"[1]. تبعا لذلك فاختيار المناسب من الآراء والإلمام بالطريقة التي شكل بها المستمعون أفكارهم القبلية، واستعمال العبارات العامة يجعل القول ذا بعد أخلاقي يفيد في بلوغ غاية الإقناع الممكن.

وعليه، يحمل المثال أهمية كبيرة، ودورا إقناعيا ومؤثرا. إقناعيا لأنه "يلتمس تصحيح وجود الشيء في أمر ما لأجل ظهور وجود ذلك الشيء في شبيه الأمر. والتمثيل يسمى قياسا عند الجمهور"[2]. ومؤثرا لأنه يستميل الخواطر ويحرك النفس، ويمتع العقول عن طريق تشويقها. يتبيّن أن القول الخطابي يبنى على آليات عقلية قياسية توافق منطق العقل، ومقومات خلقية ونفسية ترضي الذوق. وبذلك تكتمل مهمة الخطيب بتصرفه في العبارة -مع الحفاظ على تماسكها المنطقي- تصرفا يجعلها قوية التأثير قريبة من الفهم.

5. الوظيفة الجمالية والإبداعية للتمثيل في بلاغة عبد القاهر الجرجاني

شكل مفهوم التمثيل إلى جانب مفاهيم أخرى جوهر بلاغة الجرجاني، حيث اعتبره آلية استدلالية تمكن المتكلم المبدع من أن يصور المعنى في تمام حلته ويظهر المكنون من جماله وزينته، لذلك نجده خصص في كتابه "أسرار البلاغة" فصلا كاملا أخبر فيه عن صيغ التمثيل وعن حال المعنى معه، كما ميز فيه بين "التشبيه والتمثيل"[3]، بحسب درجة وضوح الشبه وخفائه، فالتمثيل في نظره هو الذي يكون فيه وجه الشبه خفيا، ويحتاج إلى ضرب من التأويل عن طريق إعمال العقل لتمثيل الأمور المعقولة وتشخيصها وجعلها ماثلة في أمر محسوس، يقول الجرجاني: "اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأول، والثاني أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأول"[4]، يضيف محددا طبيعة العلاقة بين التمثيل وتشبيه قائلا: "فاعلم أن التشبيه عام، والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا"[5]. لإبراز السيرورة الاستدلالية

[1] - أرسطوطاليس، **الخطابة**، مصدر سابق، ص 162.

[2]- الفارابي، **الخطابة**، مصدر سابق، ص 27.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، مصدر سابق، ص 90.

[4] - نفسه، ص 90.

[5]- نفسه، ص 95.

والطابع التأويلي للتمثيل، يقدم الجرجاني مثالا يقول فيه: "حجّة كالشمس في الظهور"[1]، فتشبيه بيان وقوة الحجّة بالشمس في الظهور لا يتم إلا بتجاوز ظاهر الكلام، والانتقال من معنى الجملة إلى معنى القول يراد به تمثيلا. بذلك يتخذ التمثيل طابعا استدلاليا، يرتب الترتيب الذي به تحصل الدلالة على الغرض، وينقل العقل من المعنى في الحالة التصويرية العادية إلى الحالة التصديقيّة، وبهذا يكون التمثيل أداة تثبيت المعاني وجعلها قابلة للمعاينة والمشاهدة من طرف المخاطَب.

بناء عليه، يمكن القول إن تعدد صور الأساليب البيانية، وتباين المستويات الدلالية واختلاف المعنى حسب سياق القول، هو ما يضفي على التمثيل طابعا خاصا يقول الجرجاني: " وهكذا قياس التمثيل، ترى المزية أبدا في ذلك تقع في طريق إثبات المعنى دون المعنى نفسه. فإذا سمعتهم يقولون: إن من شأن هذه الأجناس أن تكسب المعاني نبلا وفضلا، وتوجب لها شرفا، وأن تفخمها في نفوس السامعين، وترفع أقدارها عند المخاطبين، فإنهم لا يريدون...معاني الكلم المفردة، وإنما يعنون إثبات معاني هذه الكلم لمن تثبت له ويُخْبَرُ بها عنه"[2]. فمزية التمثيل إذن، تكمن في تفخيم المعنى إلى أن يبلغ حد الكمال والتمام، ويصبح له قوة تأثيرية تحرك لدى المخاطب قوى الاستحسان.

أبرز الجرجاني خصوصية التمثيل ومواضعه وفعاليته في التدليل وتجسيد المعاني المجردة والأفكار المعنوية العقلية، حيث يرى "أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني، أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة وكلفا ... وإن كان حجاجا كان برهانه أنور، وسلطانه وبيانه أبهر"[3]. فالتمثيل بهذا المعنى دليل يساق لأداء وظيفتين: إحداهما إثبات صحة المعنى، وثانيهما تجسيد المعاني العقلية في صور محسوسة لتصبح قريبة من ذهن المتلقي بغية التأثير فيه.

هنا يقر عبد القاهر الجرجاني أن التمثيل يضفي بعدا جماليا على المعاني، ويرفع من قدرها ويحرك النفوس إليها، كما يربط اللفظ بأداء المعنى، حيث يقول إن " المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له، والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتياجه أشد"[4]. يتضح أنه استخدم التمثيل كآلية خاصة لتقديم المعنى، من شأنها أن تحدث تأثيرا لدى المخاطب، يتجاوز الإحساس أو الانطباع إلى الانفعال والتعقل. وخصوصا إذا ما

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص 92.

[2]- نفسه، ص 71.

[3] - نفسه، ص 115.

[4]- نفسه، ص 139.

اعتبرنا أن التمثيل يقدم المعنى بشكل حسي، أي ينقله من المعقول إلى المحسوس أي من الظن إلى اليقين، ومن الخبر إلى المعاينة لأن "أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع"[1]، بعد أن تتحقق هذه النقلة الحسية؛ ويصبح المعنى مكتملا في الذهن، يحدث التأثير والاستمالة والإمتاع في نفوس المخاطبين.

يؤكد عبد القاهر أن السمة الاستدلالية العقلانية للتمثيل باعتماده على التأويل العقلي، الذي يقتضيه نوع من الغموض المستحب الناتج عن بعد العلاقة بين طرفي التمثيل، فضلا عن قيام التمثيل على التركيب، الذي يبرر الإغراق في التأويل. وهذا ما يثبته الجرجاني من خلال عنايته الشديدة بالتمثيل كتشبيه عقلي منتزع "من عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض، ثم يستخرج من مجموعها الشبه، فيكون سبيله سبيل الشيئين يمزج أحدهما بالآخر، حتى تحدث صورة غير ما كان لهما في حال الإفراد، لا سبيل الشيئين يجمع بينهما وتحفظ صورتهما"[2]، ما دامت دلالة التمثيل تنتزع من مفاهيم متعددة وليس من مفهوم واحد، فإن اعتماده التمثيل على التركيب عاملا من عوامل تدعيم فكرة التأويل العقلي، وتجاوز النظرة الجزئية إلى التمثيل بوصفه صورة بلاغية.

تبعا لذلك يمكن القول إن التمثيل يقوم على التأمل والتأويل العقلي بسبب عدم وضوحه، كما يجمع بين أشياء بعيدة مختلفة لا يقع عليها إلا صاحب صناعة، وبذلك يتحول إلى نوع من القياس العقلي يدلل به على صحة المعنى السابق و"ينفي الريب والشك، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف، وتهجم المنكر، وتهكم المعترض"[3]، فزوال الشك من خلال الانتقال في الشيء من الصفة والخبر إلى العيان والرؤية المباشرة يحقق المتعة النفسية ويدقق المعنى ويبين مقداره.

وإجمالا نقول، إن التمثيل نمط استدلالي حاضر في بلاغة الجرجاني؛ بدءا من التمييز بينه وبين التشبيه مؤكدا على أن التمثيل يقوم على التأول العقلي، ومروراً بوضع هذا التأول العقلي في درجات متفاوتة تتوقف على بعد العلاقة بين طرفي التمثيل؛ وكلما بعدت هذه العلاقة أصبح المتكلم المبدع مطالبا باستخدام قدراته العقلية الإبداعية وهو يوجه تفكير المتلقي، ويساعده على إدراك الشبه بينهما.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص 121.

[2] - نفسه، ص 101.

[3] - نفسه، ص 124.

ومادام"التمثيل هو تشبيه من طريق العقل والمقاييس التي تجمع بين الشيئين في حكم تقتضيه الصفة المحسوسة لا في نفس الصفة "[1]. فالعقل إذن، هو المرجع في إبداعه وهو المرجع أيضا في تلقيه.

خـاتمة:

إن المجهودات التي بذلها الجرجاني في التنظير البلاغي فتحت بابا جديدا لإعادة قراءة البلاغة العربية، والكشف عن مكوناتها الاستدلالية والتداولية والجمالية، خاصة إذا نظرنا إلى فكره في شموليته؛ نجد تقاطعات عديدة بين نظرية النظم والأساليب البيانية البلاغة (أي بين النحو والبلاغة والمنطق). بالتالي فالبلاغة حسب تصور الجرجاني تستلزم أمرين: الصواب النحوي (صحة العبارة)، ثم رقة وجمال العبارة التي تتوافق وأفق توقع المخاطَب وعقله. ما يفيد أنه مهد للبلاغة بالنحو والمنطق، فبعد التحقق من الصحة في العبارة والفكرة، توفر البلاغة المناسبة أو المطابقة التي هي وظيفة الفن البلاغي الأصيل.

لقد صار التأثر الإقناع مطلب كل عملية تخاطبية، وأصبح المثال/التمثيل هو باعث الاستدلال والمجسد الفكرة العادية في صورة حية، فهو بمثابة عمود العملية التخاطبية الخطابية والبلاغية. هذا ما أكده أرسطو حينما أعتبر المثال آلية خطابية يصب اتجاه التدليل، ويتوخى الوضوح والدقة في التعبير وقوة الإقناع، أما الجرجاني فقد اعتبر التمثيل أسلوبا بلاغيا غايته تجسيد فكرة عقلية في صور حسية، يتحقق من جملة من الكلام مرتبة بشكل متعاقب بحيث لا يمكن حذف جزء دون جزء وإلا اختل التمثيل.

هكذا، نظر عبد القاهر الجرجاني إلى التمثيل بوصفه أداة لكشف المعنى واستنباطه من جملة الكلام والإرشاد إليه وتقريبه من الفهم، إذ بالتبسيط والتقسيم تعرف القضايا، وبالتركيب والإجمال تترسخ في الذهن، وهذه هي طريقة أرسطو في مؤلف "الخطابة"، حيث جمع بين النظر والعمل، أي بين المبادئ المنطقية العقلية والتوجيهات العملية.

على العموم، الوحدة ملحوظة في بلاغة الجرجاني وهي بلاغة لا تفصل بين العقل والذوق، ولا بين اللفظ والمعنى، كما تؤلف بين الكلمات والصور على نمط يحدث حركية في القول ويكسبه قوة البروز والأثر. فالفكرة والصورة في الأسلوب كل لا يتجزأ، ووحدة لا تتعدد. وليس أدل على اتحادهما من أننا إذا غيرنا في الصورة تغيرت الفكرة، وإذا غيرنا في الفكرة تغيرت الصورة.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص 236.

✓ المصادر والمراجع:

- أبو الوليد بن رشد، **تلخيص الخطابة**، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت-دار القلم لبنان، بدون سنة النشر.
- ابن سينا، **عيون الحكمة**، تحقيق وتقديم، عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1980.
- الفارابي، **الخطابة**، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976.
- أرسطو طاليس، **الخطابة**، ترجمة عبد الرحمن بدوي دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، ط.II، بغداد، 1986.
- أفلاطون، **محاورة فايدروس أو عن الجمال**، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر التوزيع القاهرة، 2000.
- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، علق عليه محمود شاكر، الناشر دار المدني بالقاهرة، بدون سنة النشر.
- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، بدون سنة النشر.
- سلامة إبراهيم، **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، دارسة تحليلية نقدية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952.
- **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم**، فريق البحث في البلاغة والحجاج، تحت إشراف حمادي صمود، سلسلة آداب، كلية الآداب منونة تونس.
- منطق **أرسطو**، حققه وقدم له عبد الرحمن بدوي، ج1، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم لبنان، ط1، 1980.
- قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، **نقد النثر**، حققه وعلق عليه طه حسين وعبد الحميد العبادي، القاهرة، ط2، 1937.

- Aristote, **Rhétorique**, trad. Médéric Dufour, Gallimard, 1991.
- Aristote, **Ethique à Nicomaque**, Traduit par J. Tricot, Librairie Philiosophique J.VRIN, 1990.
- Robrieux Jean – Jacques, **Rhétorique et argumentation** ,ed Nathan, 2° Ed. paris 2000.
- OLIVIER REBOUL, **Introduction à la rhétorique,** resses Universitaires de France, P.U.F. 4ème édition, 2001.

بلاغية الخطاب الشعري المعاصر
دراسة في الفاعلية الدلالية للزوم ما لا يلزم

د. محمد الطحناوي*

ملخص البحث

عرفت بنية القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل الضارب بجذوره في ثرى العصر الجاهلي، تحولات عميقة مسّت مختلِف العناصر البنائية الأصيلة فيها، إذ أخضعتها سنّة التطوّر لما تُخضِع له غيرها من ضروب التغيير مواكبة لروح العصر، بعد أن برزت ذائقة شعرية جديدة مخالفة للذائقة التي عمّرت لقرون. وهذه الثورة على مكونات البنية في القصيدة العربية الموروثة، أدّت إلى زحزحة ظواهر كانت ثابتة عن سَنَنِها المعهود وقوانينها المعروفة، وفجّرتها لتواكب البنية الجديدة في الشعر المعاصر.

وفي هذا البحث نقف عند فاعلية ظاهرة من الظواهر البلاغية البديعية، والتحول الذي عرفته بانتقالها من قصيدة الشطرين إلى قصيدة الشعر المعاصر، هي لزوم ما لا يلزم، فهذه الظاهرة مهمشة في الدراسات المهتمة ببلاغة البديع في الشعر المعاصر، تهميش سببه ما هو شائع من اعتقاد، مفاده أنّ الشعر المعاصر تخلص من القافية، فكيف لشعر تخلص منها أن يشتمل على لزوم ما لا يلزم فيها حسب هذا الاعتقاد دائما؟ وفي وقوفنا عندها لم نكتف ببسط ما يتصل بها، وإنما حاولنا أن نجتهد في الكشف عن فاعليتها داخل النص الشعري المعاصر، بمعنى هل دواعي حضورها النصي المعاصر، هي نفسها قديما؟ أم أنّ هناك استثمارا لها بفاعلية خاصة ومخالفة؟

1- لزوم ما لا يلزم في القصيدة القديمة

1-1- تحديدات مفهومية

قال أبو العلاء المعري: "القافية تلزم لها لوازم لا يفتقر إليها حشو البيت، ولها أسماء تعرف (...) والذي سماه المتقدمون من لوازم القافية، خمسة أحرف وست حركات".[1] وقال القرطاجني: "إنّ القوافي لا بد فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات".[2] هذا الكلام هنا، معناه أنّ واضع علم القافية، جعل لحضورها اللفظي لوازم من الحروف والحركات بسمات خاصة، نصت عليها صناعة القافية، واصطلحت لها بأسماء مخصوصة، فالحروف هي: الروي، والوصل، والخروج، والردف،

* أستاذ باحث، مختبر اللغة والمجتمع، كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة ابن طفيل، القنيطرة - المغرب.

[1]- شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، طه حسين وإبراهيم الأبياري، دار المعارف، القاهرة، دت، ج1، ص6.

[2]- منهاج البلغاء، القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص271.

والتأسيس والدخيل. أما الحركات فهي المجرى، والتوجيه، والنفاذ، والحذو، والرس، والإشباع. ومتى بدأ الشاعر بها في قافية فهو ملزم بإعادتها في بقية الأبيات، ولذلك سميت لوازم. قال المعريّ: "إنما أوقعوا التسمية على ما تلزم إعادته".[1] يقصد من حروف القافية وحركاتها.

بهذا المعنى فلزوم ما لا يلزم، يطلق على القيود التي يلتزمها بعض الشعراء في لوازم القافية، من دون أن تكون صناعة القافية ملزمة لهم بذلك[2]، أي أن يأخذ الشاعر نفسه بالتزام حروف وحركات في القافية، لا تتطلبها قواعد علم القافية، وإنّما يفعل ذلك لزوما لما لا يلزم، فهي لا تلزمه من حيث ما تنص عليه صناعة القافية، لكن يلزم اطرادها لديه بعد الالتزام بها.[3] ويظهر من تصفّح الكتب التي ألّفها علماء البلاغة، أنّ لهذا اللّون من ألوان البديع، عدّة ألقاب، ومن أقدمها(الإعنات)، وهو الكلفة والمشقّة، وقد قال به ابن المعتز (ت296هـ)، حين عرّفه بأنّه "إعنات الشاعر نفسه في القوافي وتكلّفه من ذلك ما ليس له".[4] وهناك من يسميه (التضمين)، أي تضمين القافية ما ليس لها بلازم من الحروف والحركات[5]. ومن ألقابه كذلك(التشديد) و(التضييق)، وقد استمرت هذه الألقاب، إلى أن تغلّب عليها الاصطلاح الشائع اليوم، وهو لزوم ما لا يلزم، خاصة بعد أن ظهر ديوان اللّزوميات للمعري.[6] وقد أرّخ أبو العلاء لهذا الفنّ الّذي أحبّه ونذر له نفسه، حين قال:

كُثَيِّرٌ أَنَا فِي حَرْفِي أَهَبْتُ لَهُ فِي التّاءِ يَلْزَمُ حَرْفاً لَيْسَ يُلْتَزَمُ[7]

وهو في بيته يقرّ باحتذائه لكثيّر عزّة(ت105هـ)، في تائيته البديعة التي منها قوله:

1- خَلِيلَيّ هَذَا رَبْعُ عَزّةَ فَاعْقِلاَ قَلُوصَيْكُمَا ثُمّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلّتِ
2- وَمُسّا تُرَاباً كَانَ قَدْ مَسّ جِلْدَهَا وَبيتَا وَظَلاَّ حَيْثُ بَاتَتْ وَظلّتِ
3- وَلاَ تَيْأَسَا أنْ يَمْحُوَ اللهُ عَنْكُمَا ذُنُوباً إِذَا صَلّيْتُمَا حَيْثُ صَلّتِ
4- وَمَا كُنْتُ أَدْرِي قَبْلَ عَزّةَ مَا البُكَا ولاَ مُوجِعَاتِ القَلْبِ حتّى تَوَلّتِ[8]

---

[1]- شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، طه حسين وإبراهيم الأبياري، ج1، ص23.

[2]- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط3، 1989، ج1، ص53.

[3]- البلاغة الاصطلاحية، عبده قليقلة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992، ص364.

[4]- كتاب البديع، ابن المعتز، تحقيق إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3(منقحة)، 1982، ص74.

[5]- البلاغة الصافية، تهذيب مختصر التفتازاني، محمد البدخشاني، منشورات بيت العلم، د.ت، ص381.

[6]- لزوم ما لا يلزم في الأدب العربي، محمد رضا الشبيبي، دار صادر، بيروت، ط2، 1994، ص346.

[7]- شرح اللزوميات، أبو العلاء المعري، مراجعة حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ج3، ص91.

[8]- ديوان كثير عزّة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971، ص95.

فالشاعر هنا جعل التاء رويا لقصيدته، وياء المدّ الناتجة عن إشباع حركتها وصلا عنده تتوقّف القافية، لكنّه التزم مع الرويّ حرفين صحيحين، هما اللاّم المتحرّكة واللاّم الساكنة، فأدغمت الأولى في الثانية وصارت لاما مشدّدة. ومما يلحق بلزوم ما لا يلزم أيضا، تصغير الكلمة الأخيرة في الشعر،[1]ويلحق به كذلك ما يختبر به الأدباء أفكارهم، ويشحذون به قرائحهم، من التزام حروف جميعها مهملة، أو جميعها معجمة، أو لا تنطبق معها الشفتان، إلى غير ذلك من التفنّنات.[2] ويبدو أنّ للزوميّات المعرّي دخلا في اتّساع هذا النوع من التصنّع.[3]

1-2- لزوم ما لا يلزم ولزوم ما يلزم

مما ينبغي التنبيه إليه، الفرق بين لزوم ما يلزم، ولزوم ما لا يلزم، فمن الأول في القافية مثلا، المعاقبة بين ياء اللّين وواو اللّين في الردف، فإذا أخذنا قول حافظ إبراهيم(ت1932):

1- لَيْلايَ مَا أَنَا حَيّ يُرْجَى وَلاَ أَنَا مَيْتُ
2- لَمْ أَقْضِ حَقّ بِلاَدِي وَهَا أَنَا قَدْ قَضَيْتُ
3- لَيْلايَ لا تَحْسِبِينِي عَلَى الحَيَاةِ بَكَيْتُ
4- ولا يُخِيفَنْكِ ذِكْرِي بيرُوتَ أنّي سَلَوْتُ
5- بَيْرُوتُ مَهْدُ غَرَامِي فيها وفِيكِ صَبَوْتُ
6- فِيهَا عَرفْتُكِ طِفْلاً ومِنْ هَوَاكِ انْتَشَيْتُ
7- وَمِنْ عُيُونِ رُبَاهَا وَعَذْبِ فِيكِ ارْتَوَيْتُ[4]

نجد أنّه عاقب بين واو اللّين وياء اللّين في الرّدف، وهذا منه لزوم ما لا يلزم، لأنّ صناعة القافية تطالب الشاعر في الردف بحرفي اللّين، أن يحتفظ إمّا بياء اللّين أو واو اللّين، أي أن لا يجمع بينهما في القصيدة الواحدة، بخلاف ما هو الأمر عليه في الرّدف بحروف المدّ، حيث يكون ملزما بالمعاقبة بين ياء المد وواو المد، وملزما بجعل ألف المد قائمة الذات في الردف، لا يعاقب بينها وبين الواو أو الياء داخل القصيدة. وما قلناه هنا يبقى صالحا في القصيدة الموحدة الروي، أما إذا كانت القصيدة منوعة الروي، فإنّ ما قلناه هنا عن الردف بحرفي اللين وحروف المد يصبح متجاوزا. وعلى هذا يكون الشاعر في أبياته السابقة قد لزم ما لا يلزم في ردف القافية. أمّا في قول أبي فراس الحمداني:

---

[1]- المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق بدوي طبانة وأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، دت، ق1، ص289.

[2]- انظر نماذج لذلك في الفصل التاسع من كتاب: مطالعات في الشعر المملوكي، لبكري شيخ أمين.

[3]- لزوم ما لا يلزم في الأدب العربي، محمد الشبيبي، ص345.

[4]- ديوان حافظ إبراهيم، شرح أحمد أمين وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1987، ص384.

1- قَلْبِي يَحِنّ إليْهِ نَعَمْ وَيَحْنُو عَلَيْهِ
2- وَمَا جَنَى أو تَجَنّى إلاّ اعْتَذَرْتُ إِلَيْهِ
3- فَكَيْفَ أَمْلِكُ قَلْبِي والقلبُ رَهْنٌ لَدَيْهِ
4- فَكَيْفَ أَدْعُوهُ عَبْدِي وُعُهْدَتِي في يَدَيْهِ[1]

فالشاعر هنا لزم ما يلزم، حيث لم يعاقب بين واو اللّين وياء اللّين في الردف، وإنّما حافظ على ياء اللّين فقط، وهذا لازم تلزمه به صناعة القافية. وعليه يكون حافظ إبراهيم لزم ما لا يلزم، أما أبو فراس فألزم نفسه بما تُلزمه به صناعة القافية. ونشير إلى أنّ الهاء في أبيات أبي فراس، وقعت رويّا لأنّ ما قبلها ساكن، ولو أنّ الشاعر التزم قبلها في جميع الأبيات حرفا متحرّكا، لأصبحت وصلا، والحرف الملتزم رويا، والحرف الناتج عن إشباع حركتها خروجا، أمّا والحال هاته فإنّها روي، والحرف الناتج عن إشباع مجراها وصل.[2]

1-3- دلالة التوظيف

إنّ لزوم ما لا يلزم من فنون البديع اللّفظي، وقد ارتبط توظيفه لدى القدماء بتحسين اللفظ فقط، في إطار ما عرف بالمحسنات اللفظية، خصوصا بعد أبي العلاء المعري، إذ كان اللّزوم في شعر المتقدّمين يأتي عفو الخاطر عن غير قصد ولا تعمّد، ولذلك لم يكن يُرى فيه أثر للكلفة أو الصنعة، أمّا المتأخّرون فتوسّعوا في استخدامه وأكثروا منه، ومنهم من تعمّده وتقصّده. وبذلك فقد كان الهدف من توظيف لزوم ما لا يلزم لدى الشعراء قديما، هو الدلالة على المهارة اللغوية والصنعة، وعلى قدرتهم في النظم، وسعة إحاطتهم باللغة ومفرداتها. قال ابن الأثير: "المؤلف يلزم في تأليفه ما لا يجب عليه، ليدل به على قوته في الصنعة، واتساع باعه فيها، وانطلاق عنانه".[3] ومن جهة ثانية، تقويةً للجرس الموسيقي في القصيدة، وطلبا للزيادة في التناسب والإغراق في التماثل[4]، وإيقانا منهم بأهمية القافية في زيادة العنصر الترنّمي في النص.[5]

---

[1]- ديوان أبي فراس، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط4، 2008، ص279.

[2]- نقول هذا الكلام لأنّ شارح الديوان عبد الرحمن المصطاوي، جعل هذه القصيدة في باب رويّ الياء، أي أنّه اعتبر الياء رويا والهاء بعدها وصلا ثم الياء بعدها خروجا، لكن غاب عن ذهنه أنّ الياء لا يمكن أن تكون هنا رويا لسبب بسيط هو غياب المجرى لأنّها وقعت ساكنة، وغياب المجرى يعني غياب الوصل.

[3]- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1956، ص265.

[4]- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص179.

[5]- اللزوميات في الشعر العربي الحديث: الرؤية والتشكيل الفنّي، عبد الله الرشيد، مجلة جامعة أمّ القرى، ع41، 1428هـ، ص389.

بتعبير آخر فإنّ لزوم ما لا يلزم، لم تكن له في القصيدة القديمة علاقة بالمشاركة في بناء معنى القصيدة، ولا مكوّنا من مكوّناتها البنائية، وإنما كان زخرفا لفظيا يضاف طلبا لمزيد من التحسين فيها، فوجوده فيها ليس شرطا فنيا، إذ يمكن الاستغناء عنه، فهو غير لازم من حيث المبدأ فيها، وداخلٌ في ما سماه ابن جني في (الخصائص)، بباب التطوع بما لا يلزم، فهو عمل تطوعي من الشاعر، فيه "إحسان" للجرس اللفظي في القصيدة، واستعراض للإمكانيات اللغوية لدى الشاعر وتبحره، فالشاعر فيه كما يقول ابن جني يلتزم "بما لا يجب عليه، ليدل بذلك على غزره وسعة ما عنده".[1] فإذا كان الأمر على هذه الشاكلة بالنسبة إلى شاعر القصيدة القديمة، فهل استمر الشاعر المعاصر على الديدن نفسه في استحضاره للزوم ما لا يلزم؟ أم أنّ تحولا طرأ على وظيفته في القصيدة المعاصرة؟

2- لزوم ما لا يلزم في القصيدة المعاصرة

2-1- الحضورودلالة التوظيف

إذا كان لزوم ما لا يلزم عند القدماء، نوعا من الإعنات الّذي يلجأ إليه الشاعر، للدلالة على القدرة والتوسّع في القول، وإظهارا للمهارة اللغوية والصنعة، فإنّ اللافت للانتباه، هو أنّ بعض شعراء التفعيلة جنحوا إلى هذا الفنّ، فقد وظفوا اللّزوم في شعر التفعيلة، في حين أنّ الشائع في التنظيرات النقدية المتصلة بموسيقى الشعر فيه، هو كونه شعر ا جاء لينعتق من سلطة الرتابة في القافية الموحّدة التي عمّرت لقرون طويلة.

بهذا المعنى، فإنّ لزوم ما لا يلزم في التجارب الشعرية المعاصرة، جدير بالدراسة والتأمل والنظر، لما قد يُلحظ من التناقض بين طبيعة الشعر الحر الموسيقية المبنية على التحرر، ولزوم ما لا يلزم المبني على التقييد والإعنات، وهو ما يطرح سؤالا مشروعا: هل الشاعر المعاصر بإعناته في القافية، كان يبحث عن لزوم ما لا يلزم في حدّ ذاته؟ أي هل كان يقصد إلى الزخرفة اللفظية بشكلها المجرد الذي اتجه إليه الشاعر القديم؟ أم أنه يستدعيه باعتباره أداة فنية، تتجاوز البحث عن الصنعة اللفظية، إلى الإسهام في تشكيل دلالة القصيدة؟

نرى أنّ لزوم ما لا يلزم في قصيدة الشعر الحرّ، لا يقف فقط عند حدود رغبة شعرائها في تقليد القدماء، أو إبراز أنّ بإمكانهم استحضار القافية في أعنت مظاهرها لديهم، وإنّما يتجاوزه إلى المساهمة في بناء المعنى داخل القصيدة، وتعميق الإحساس به، فالشاعر المعاصر أخرج لزوم ما لا يلزم من إطار الصنعة، التي تعتبره زخرفا لفظيا على هامش المعنى، ومحسّنا بديعيا بدون مهمة، ليجعله مكوّنا أساسيا،

[1]- الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، دت، ج2، ص234.

له دوره الجوهري في بناء معنى القصيدة وإغناء دلالتها، أي أنّ لزوم ما لا يلزم، استمرّ حاضرا في قصيدة الشعر الحرّ، لكن بوظيفة جديدة لم تكن له قديما، أو قد تكون حضرت قديما، لكن بشكل نادر، لا يكاد يدرك أمام كثرة نماذج الزخرف اللفظي من اللزوم، بل إنّ هذه الوظيفة الجديدة، التي تستحضر البعد الفني للّزوم في بناء المعنى، شملت حتى بعض ما ينظم من شعر معاصر بصدر وعجز لدى بعض الشعراء المعاصرين، على نحو ما نجد مثلا لدى عبد الوهاب البياتي، في قصيدة له بعنوان(لزومية)، قال فيها:

1- حُزْنٌ بِلاَ صَوْتٍ وَقِيثَارَةٌ أرْهَقَهَا قَبْلَ الأوَانِ الشَّقَاءْ
2- فَاحْتَرَقَتْ أوْتَارُهَا فِي يَدِي وَكَانَ لِي بِهَا وَمِنْهَا وِقَاءْ
3- آهٍ غَدًا مِنْ عَرَقٍ نَازِلٍ وَمُهْجَةٍ مُولَعَةٍ بِارْتِقَاءْ
4- ثَوْبِيَ مُحْتَاجٌ إلَى غَاسِلٍ وَبَيْتُ قَلْبِي مِثْلُهُ فِي النَّقَاءْ
5- يَا حَافِرَ البِئْرِ بِأوْجَاعِهِ وَمُودِعًا رَحْمَتَهُ فِي السِّقَاءْ
6- وَجَاعِلاً مِنْ كَلِمَاتِي فَمًا يَصِيحُ فِي لَيْلٍ بِلاَ أصْدِقَاءْ
7- عَمِّقْ وَعَمِّقْ فَغَدًا يَنْتَهِي عَذَابُكَ الأسْوَدُ بَعْدَ اللِّقَاءْ
8- خُبْزُكَ مَسْمُومٌ فَكُلْ مَا اشْتَهَتْ نَفْسُكَ وَلْتَنْعَمْ بِطُولِ البَقَاءْ[1]

نستحضر هنا قول ابن الأثير عن اللزوم: "واعلم أنّ حقيقة هذا النوع، هي أن تكون الحروف التي قبل روي الأبيات من الشعر حرفا واحدا".[2] فالشاعر هنا لزم ما لا يلزم قبل الردف بالألف، حين ألزم نفسه بتوحيد حرف القاف قبل الروي حسب كلام ابن الأثير، وهذا لا تلزمه به صناعة القافية. لكن التأمل في التجربة الشعرية التي تطغى عليها نغمة الحزن هنا، يبين أنّ التزام الشاعر للقاف بجوار الردف وروي الهمزة، يزكّي دلالة الشقاء والقهر التي تلازم حال المخاطب في القصيدة، من خلال لازمة "قَاءْ" التي تتردد بنغمها المأسوي في نهاية الأبيات.

2-2- نماذج تحليلية:

نزار قبّاني ممن نجد لديهم لزوم ما لا يلزم، قال في قصيدة (الحب والبترول):[3]

[1]- سفر الفقر والثورة، عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الفارس، عمان، طبعة مزيدة ومنقحة، 1995، ج2، ص35.
[2]- الجامع الكبير، ابن الأثير، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1956، ص266.
[3]- الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، دت، ج3، ص61-68.

-1-

1- مَتَى تَفْهَمْ؟

2- مَتَى يَا سيّدي تفهمْ؟

3- بأنّي لَسْتُ وَاحدةً

4- كَغَيْرِي مِنْ صَدِيقَاتِكْ*

5- وَلاَ فَتْحًا نسائِياً يُضافُ إِلَى فُتُوحَاتِكْ*

6- وَلاَ رَقَماً مِنَ الأَرْقَامِ يَعْبُرُفِي سِجِلاّتِكْ*

7- مَتَى تَفْهَمْ؟

-2-

8- مَتَى تَفْهَمْ؟

9- أَيَا جَمَلاً من الصّحْرَاءِ لَمْ يُلْجَمْ

10- وَيا مَنْ يَأكُلُ الجُدَرِيُ مِنْكَ الوجْهَ والمِعْصَمْ

11- بِأَنّي لَنْ أَكُونَ هُنَا

12- رَمَادًا فِي سِجَارَاتِكْ*

13- وَرَأْساً بيْن آلافِ الرّؤُوسِ عَلَى مِخَدّاتِكْ*

14- وَتِمْثَالاً تَزِيدُ عَلَيْهِ فِي حُمّى مَزَادَاتِكْ*

15- وَنَهْداً فَوْقَ مَرْمَرِهِ تُسَجّلُ شَكْلَ بَصْمَاتِكْ*

16- مَتَى تَفْهَمْ؟

-3-

17- مَتَى تَفْهَمْ؟

18- بِأَنّكَ لَنْ تُخَدّرَنِي بِجَاهِك أَوْ إِمَارَاتِكْ*

39- عَلَى أَقْدَامِ مُومِسَةٍ هُنَاكَ

40-دَفَنْتَ ثَارَاتِكْ*

41- فبِعْتَ القُدْسَ

42- بِعْتَ اللهَ

43- بِعْتَ رَمَادَ أَمْوَاتِكْ*

44- كأنّ حِرَابَ إسرائيل لَم تُجْهِضْ شَقِيقَاتِكْ*

19- وَلَنْ تَتَمَلّكَ الدّنْيَا

20- بِنِفْطِكَ وَامْتِيَازَاتِكْ*

21- وَبالبِتْرُولِ يَعْبَقُ مِنْ عَبَاءَاتِكْ*

22- وَبِالعَرَبَاتِ تَطْرَحُهَا عَلَى قَدَمَيْ

23- بِلاَ عَدَدٍ فأينَ ظُهُورُنَاقَاتِكْ*

24- وَ أَيْنَ الوَشْمُ فَوْقَ يَدَيْكَ؟

25- أَيْنَ ثُقُوبُ خَيْمَاتِكْ*

26- أَيَا مُتَشَقّقَ القَدَمَيْنِ يَا

27- ويَا مَنْ صاَرَتِ الزّوْجَاتُ بَعْضًا مِنْ

28- تُكَدّسُهُنّ بِالعَشَرَاتِ فَوْقَ فِرَاشِ

29- تُحَنّطُهُنّ كَالحَشَرَاتِ

30- فِي جُدْرَانِ صَالاَتِكْ*

31- مَتَى تَفْهَمْ؟

-5-

32- تَمَرّغْ يَا أَمِيرَالنّفْطِ

33- فَوقَ وُحُولِ لذّاتِكْ*

34- كممسحَةٍ

35- تَمَرّغْ فِي ضَلاَلاَتِكْ*

36- لَكَ البِتْرُولُ فاعْصِرْهُ

37- عَلَى قَدَمَيْ خَلِيلاَتِكْ*

38- كُهُوفُ اللّيلِ فِي بَارِيسَ قَدْ قَتَلَتْ

48- عَلَى أَشْلاَءِ رَايَاتِكْ*

49- كَأَنّ جميعَ مَنْ صُلِبُوا

50- عَلَى الأَشْجَارِفِي يَافَا وَفِي حَيْفَا

51-وَبِثْرِالسّبْع لَيْسُوا مِنْ سُلاَلاَتِكْ*

52- تَغُوصُ القُدْسُ في دَمِهَا

53- وَ أَنْتَ صَرِيعُ شَهْوَاتِكْ*

45- وَلَمْ تَهْدِمْ مَنَازِلَنَا 54- تَنَامُ كَأنّما المَأْسَاةُ لَيْسَتْ بَعْضَ

46- وَلَمْ تَحْرِقْ مَصَاحِفَنَا 55-مَتَى تَفْهَمْ؟

47- وَلاَ رَايَاتُهَا ارْتَفعَتْ

لزوم ما لا يلزم في قصيدة نزار، يتصل بحرف من حروف القافية هو الدخيل، فصناعة القافية تنص على ضرورة تنويع جنس الحرف فيه، وإلاّ اعتبر ذلك لزوما لما لا يلزم. وقد نصّص على ذلك كثيرون، منهم ابن عباد حين قال: "التأسيس كل ألف يدخل بينها وبين حرف الروي حرف لا يجب تكريره بعينه".[1] فالحرف المقصود في كلامه الأخير، هو حرف الدخيل. وقال الشنتريني: "الحرف الذي بين ألف التأسيس والروي يسمى دخيلا، ولا يلزم إعادته بعينه، سمي بذلك لدخوله بين لازمين مع مخالفته لهما".[2] كذلك قال نشوان الحميري عن الدخيل: "ولا تجب إعادته وتكريره كما يجب تكرير الروي".[3] وهو ما فسّره الجوهري بشكل أوضح، حين قال: "لا يجوز سقوط حرف الدخيل بحال، ولكن يجوز لغيره أن يقع بدله، إلاّ أن يلتزمه شاعر من غير أن يلزمه".[4] هذا اللزوم الذي تحدث عنه هؤلاء العروضيون في حرف الدخيل، عندما يحتفظ فيه الشاعر بحرف من نفس الجنس، اعتبره حازم القرطاجني فضيلة وزيادة في رعاية التناسب، قال: "وكما أنّ النقصان في رعاية التناسب على ما رأيت عدّ عيبا، عدّت الزيادة في رعايته فضيلة، وكذا التزام الدخيل حرفا معينا عدّ فضيلة".[5]

كلام الجوهري السابق هو ما فعله نزار في قصيدته، حين التزم جنس حرف الدخيل من غير أن يلزمه، فقد استخدم مجموعة من الأرواء في النص، وما يهمّنا منها هنا هو رويّ الكاف الساكنة التي للمخاطب، وهو المهيمن على سطور القصيدة كما هو مؤشر عليه بنجمة في نهاية السطور، فالشاعر جعل هذه الكاف رويّا ساكنا عنده تتوقّف القافية، وجاء قبلها بحرف فاصل، بألفٍ التزمها مع هذا الروي هي ألف التأسيس، والحرف الفاصل بين الروي وألف التأسيس هو الدّخيل، وهو موضع لزوم الشاعر ما لا يلزم، حيث إنّه لم ينوّع فيه كما تنصّ على ذلك صناعة القافية، وإنّما التزم فيه حرفا واحدا هو التّاء المكسورة.

وفي علاقة بالتجربة الشعرية المعبّر عنها في القصيدة، فإنّ لزوم ما لا يلزم في الدخيل بتاء مكسورة، تلازم كاف المخاطب في الروي، يشي بلزوم حالة الانكسار، والذل، والهوان، والاستسلام، للحاكم العربي

---

[1]- الإقناع في العروض وتخريج القوافي، ابن عباد، مطبعة التضامن، القاهرة، ط1، 1987، ص184.

[2]- الكافي في علم القوافي، الشنتريني، تحقيق علاء رأفت، دار الطلائع، القاهرة، ط1، 2003، ص84.

[3]- القوافي، نشوان الحميري، تحقيق محمد شريف، ملحق بكتاب العروض دراسة تطبيقية، مكتبة الشباب، 1984، ص133.

[4]- كتاب القوافي، الجوهري، تحقيق سليمان أبو ستة، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، م8، ع3، 2006، ص128.

[5]- منهاج البلغاء، القرطاجني، ص271.

المخاطب بروي القصيدة، وهو لزوم لا يلزم أن يكون أمام قضيّة العرب الأولى(القضية الفلسطينية)، لذلك حرص نزار على التزام ما لا يلزم في حرف الدخيل، دلالة منه على أنّ تلك المثالب التي عدّدها للحاكم العربي في قصيدته دخيلة على العرب، وليست أصيلة فيهم، وبعيدة كل البعد عن مناقبهم التي لطالما تغنّوا بها في محافلهم، واشتهروا بها بين خصومهم وأعدائهم. بهذا المعنى فإنّ انتداب نزار لهذا الأسلوب البديعي في القافية، كان لغاية في نفس يعقوب قضاها، ولم يكن مجرّد استعراض لمهارته اللغوية فقط، بل خدمة للمعنى العام في القصيدة، وبناء للدلالة الخاصة بها.

من نماذج نزار أيضا، المقطعان الثامن والتاسع من قصيدته (منشورات فدائية على جداران فلسطين) قال فيها:

1- يَا آل إسرائيل لا يَأْخُذْكُمُ الغُرُورْ*
2- عَقَارِبُ السّاعَاتِ إِنْ تَوقّفتْ
3- لاَ بدّ أَنْ تَدُورْ*
4- إِنّ اغْتصَابَ الأَرْضِ لا يُخيفُنَا
5- فَالرّيشُ قَدْ يَسْقُطُ مِنْ أَجْنِحَةِ النّسورْ*
6- وَالعَطَشُ الطّويلُ لا يُخِيفُنَا
7- فَالمَاءُ يَبْقَى دَائِماً فِي بَاطِنِ الصّخُورْ*
8- هَزَمْتُمُ الجُيوشَ إلاّ أنّكم لَمْ تَهْزِمُوا الشّعُورْ*
9- قَطَعْتُمُ الأَشْجَارَ مِنْ رُؤُوسِهَا
10- وَظَلّتِ الجُذُورْ*
11- نَنْصَحُكُمْ أَنْ تَقْرَأُوا
12- مَا جَاءَ فِي الزّبُورْ*
13- نَنْصَحُكُمْ أَنْ تَحْمِلُوا تَوْرَاتَكُمْ
14- وَتَتْبَعُوا نَبِيّكُم للطّورْ*
15- فَمَا لَكُمْ خُبْزٌ هُنَا وَلاَ لَكُمْ حُضَورْ*
16- مِنْ بَابِ كُلّ جَامِع
17- مِنْ خَلْفِ كلّ مِنْبَرٍ مَكْسُورْ*
18- سَيَخْرُجُ الحَجّاجُ ذَاتَ لَيْلَةٍ
19- ويَخْرُجُ المَنْصُورْ*[1]

لزوم ما لا يلزم لدى نزار هنا، بخلاف القصيدة السابقة، يهم حرف الردف، وتحديدا الردف بحروف المد، فصناعة القافية تنص على أنّ الردف بحروف المدّ الثلاثة قسمان: قسم يردف بالألف وحدها فقط، وقسم يردف بالمعاقبة بين الواو والياء وجوبا، فإن اكتفى الشاعر بالواو وحدها، أو بالياء وحدها، فقد لزم ما لا يلزم. قال المعرّي: "ولو أنّ قائلا نظم قوافي على مثل(مشوق)و(سوق)، ولم يأت بالياء لكان قد لزم ما لا يلزم، لأنّ العادة في مثل هذا المبنى، أن تشترك فيه الواو والياء. وكذلك لو لزم الياء وحدها في مثل(قطين)و(معين)، وليس في هذا من هذا النحو إلا شيء يسير".[2]

[1]- الأعمال السياسية الكاملة، نزار قبّاني، ج3، 176-177.

[2]- شرح لزوم ما لا يلزم لأبي العلاء المعري، طه حسين وإبراهيم الأبياري، ج1، ص41.

إنّ كلام المعري، منطبق على القوافي في مقطعي نزار، إذ يلاحظ كيف أنّه لزم ما لا يلزم في الرّدف، كما هو مؤشر عليه بنجمة، حين ردف روي الرّاء الساكنة بالواو فقط، وأهمل أن يعاقب بينها وبين الياء، كما تنصّ على ذلك صناعة القافية. وقد عكس نزار الآية في مقطع آخر من نفس القصيدة، حين ردف بياء المدّ فقط، وأهمل أن يعاقب بينها وبين الواو، قال في المقطع الرابع عشر:

1- مَوْعِدُنَا حِينَ يَجِيءُ المَغِيبْ

2- مَوْعِدُنَا القَادِمُ في تَلْ أَبِيبْ

3- نَصْرٌ مِنَ اللهِ وَفَتْحٌ قَرِيبْ[1]

وأكيد أنّ اللزوم في مقاطع نزار ليس مصادفة، ولا يخلو من مقصدية، فهو يشي بلزوم النصر لفلسطين، ولزوم العودة إلى الأرض، ولو بعد حين. وشبيه بما فعله نزار هنا في التزام الردف بالواو، ما نجده لدى أحمد مطر في قصيدة (ربّما)، قال فيها:

1- رُبّمَا الزّاني يَتُوبْ*
2- رُبّمَا المَاءُ يَرُوبْ*
3- رُبّمَا يُحْمَلُ زَيْتٌ في الثّقُوبْ*
4- رُبّمَا شَمْسُ الضّحَى
5- تُشْرِقُ من صَوْبِ الغُرُوبْ*
6- ربّما يَبْرَأ إبليس مِن الذّنْبِ*
7- فيعفو عنه غَفّارُ الذّنُوبْ
8- إنّما لا يَبْرَأ الحُكّامُ
9- فِي كُلّ بِلاَدِ العُرْبِ*
10- مِنْ ذَنْبِ الشّعُوبْ*[2]

والقصيدة بدلالاتها، ودلالات حضور اللّزوم فيها، غنيّة عن أيّ تعليق، لكن مقام الفاعلية الدلالية للزوم ما لا يلزم يُلزمنا بالتعليق، فالشاعر من خلال استثماره للظاهرة هنا سعى إلى إبراز ما يعيشه المواطن في كل جغرافيا العالم العربي من ظلم مصدره السلطة السياسية الحاكمة في كلّ بلد، ولإبراز هول هذا الظلم، عقد مقارنات قد يتحقق فيها المستحيل الذي لا يتوقعه المرء، لكن شيئا واحدا مهما تحققت المستحيلات لا يمكن أن يتحقق، هو براءة الحكام العرب من ذنوب شعوبهم، ما يعني لزوم العقاب العاجل أو الآجل لهم.

إنّ نزار قبّاني، ممن أحسنوا توظيف لزوم ما لا يلزم في بناء معنى القصيدة، فهو لا يكاد يفوّت فرصة يستدعيه مقام الدلالة فيها، دون أن يستحضره، خصوصا عندما يتصل الأمر بما هو نفسي، أي في

[1]- الأعمال السياسية الكاملة، نزار قبّاني، ج3، ص183.

[2]- المجموعة الشعرية، أحمد مطر، دار الحريّة، بيروت، ط1، 2011، ص61.

مقام يتطلّب رفع المعنويات، أو وصف حال معنوية يرثى لها، أو الاحتجاج على أمر واستنكاره. وإذا كنا رأينا جانبا من اللزوم في رفع المعنويات(قصيدة منشورات فدائية)، وجانبا منه في الاحتجاج والاستنكار(قصيدة الحب والبترول)، فإنّ قصيدة (طوق الياسمين)تشكل نموذجا للزوم ما لا يلزم في انخفاض المعنويات، من خلال وصف تجربة عاطفية فاشلة يرثى لها، كان الحب فيها من طرف واحد. قال نزار:

1- شُكْرًا لِطَوْقِ اليَاسَمِينْ*
2- وَضَحِكْتِ لِي وَظَنَنْتُ أنّكِ تَعْرِفِينْ*
3- مَعْنَى سِوارَ اليَاسَمِينْ*
4- يَأتِي بِهِ رَجُلٌ إلَيْكِ
5- ظَنَنْتُ أنَّكِ تُدْرِكِينْ*
****
6- وَجَلَسْتِ فِي رُكْنٍ رَكِينْ*
7- تَتَسَرَّحِينْ*
8- وَتُنَقِّطِينَ العِطْرَ مِنْ قَارُورَةٍ وَتُدَمْدِمِينْ*
9- لَحْنًا فَرَنْسِيَّ الرَّنِينْ*
10- لَحْنًا كَأيَّامِي حَزِينْ*
11- قَدَمَاكِ فِي الخُفِّ المُقَصَّبِ
12- جَدْوَلاَنِ مِنَ الحَنِينْ*
13- وَقَصَدْتِ دُولاَبَ المَلاَبِسِ
14- تَقْلَعِينَ وَتَرْتَدِينْ*
15- وَطَلَبْتِ أنْ أخْتَارَ مَاذَا تَلْبَسِينْ*
16- أ فَلِي إذَنْ؟
17- أ فَلِي أنَا تَتَجَمَّلِينْ*؟
18- وَوَقَفْتُ فِي دَوَّامَةِ الأَلْوَانِ مُلْتَهِبَ الجَبِينْ*
19- الأَسْوَدُ المَكْشُوفُ مِنْ كَتِفَيْهِ
20- هَلْ تَتَرَدَّدِينْ*؟
41- وَتَرْتَدِينْ*
42- وَلَمَحْتُ طَوْقَ اليَاسَمِينْ*

21- لَكِنَّهُ لَوْنٌ حَزِينْ*
22- لَوْنٌ كَأيَّامِي حَزِينْ*
23- وَلَبِسْتِهِ
24- وَرَبَطْتِ طَوْقَ اليَاسَمِينْ*
25- وَظَنَنْتُ أنّكِ تَعْرِفِينْ*
26- مَعْنَى سِوارَ اليَاسَمِينْ*
27- يَأتِي بِهِ رَجُلٌ إلَيْكِ
28- ظَنَنْتُ أنَّكِ تُدْرِكِينْ*
29- هَذَا المَسَاءَ
30- بِحَانَةٍ صُغْرَى رَأيْتُكِ تَرْقُصِينْ*
31- تَتَكَسَّرِينْ عَلَى زُنُودِ المُعْجَبِينْ*
32- تَتَكَسَّرِينْ*
33- وَتُدَمْدِمِينْ*
34- فِي أذْنِ فَارِسِكِ الأَمِينْ*
35- لَحْنًا فَرَنْسِيَّ الرَّنِينْ*
36- لَحْنًا كَأيَّامِي حَزِينْ*
****
37- وَبَدَأتُ أكْتَشِفُ اليَقِينْ*
38- وَعَرَفْتُ أنَّكِ للسِّوَى تَتَجَمَّلِينْ*
39- وَلَهُ تَرُشِّينَ العُطُورَ
40- وَتَقْلَعِينَ*
46- وَيَهُمُّ فَارِسُكِ الجَمِيلُ بِأخْذِهِ
47- فَتُمَانِعِينْ*

43- فِي الأَرْضِ مَكْتُومَ الأَنِينْ* **48- وَتُقَهْقِهِينْ***

44- كَالجُثَّةِ البَيْضَاءِ **49- لاَ شَيْءَ يَسْتَدْعِي انْحِنَاءَكَ**

45- تَدْفَعُهُ جُمُوعُ الرَّ اقِصِينْ* **50- ذَاكَ طَوْقُ اليَاسَمِينْ*[1]**

إنّ نزارا في هذه القصيدة، وحّد القافية، ووحّد الرّوي، وأضاف إليهما لزوم ما لا يلزم، فقصيدته من بحر الكامل، قافيتها من نوع المترادف(/00)، ورويها النون الساكنة. أما لزوم ما لا يلزم فكان في حرف الردف، الذي اقتصر فيه الشاعر على الياء فقط، دون أن يعاقب بينها وبين الواو كما تنص على ذلك قواعد القافية.

لزوم ما لا يلزم في حرف الردف لدى نزار في (طوق الياسمين)، لم يركن إليه الشاعر اعتباطا، وإنما كان أداة لتعميق الإحساس بدلالة التجربة الشعرية التي ينقلها، والمتصلة بحالة عاطفية مشحونة بالحزن والأنين الداخلي. وفي تفاصيل التجربة كما تبرز القصيدة، فإنّ نزارا انهار عاطفيا، بعدما أهدى طوقا من الياسمين لفتاة فرنسية، تعبيرا منه عن لزوم الحاء للباء تجاهها، فشكرته على هديته، ظانا أنها أدركت مشاعره نحوها، قبل أن يكتشف اليقين بتعبيره، حين سرّحت شعرها وتجمّلت وارتدت، وتطوّقت بطوق الياسمين الذي أهداه إياها، لتلتحق مساء بفارس أحلامها داخل حانة، غارقة في الرقص معه، ليسقط طوق الياسمين من عنقها أرضا، تدوسه أقدام الراقصين، مستكثرة فيه حتى انحناءة فارس أحلامها عندما حاول التقاطه من الأرض، مانعة إياه، ذاك مجرد طوق لا يستحق انحناءك.

هذه الوقائع هنا، جرت تفاصيلها أمام مرأى من عين نزار، الذي وجد قلبه يئنّ وحيدا، في تجربة داخلية تعانى ولا توصف. ولكي يدركها الوصف، وتنقل الوحدة القاتلة التي عاشها، فإنّه وحدّ الروي بنونات تعكس أنينه الداخلي طوال القصيدة، والتزم فيه ردفا يزّكي نغمة الأنين، من خلال الاقتصار على الياء وحدها فيه، إذ تشكل مع الروي لازمة(ينْ)، التي تشي بلزوم الأنين له، وهو لزوم لا يلزم أن يكون مع رقيقٍ صادقِ المشاعر مثل نزار.

الشاعر اليمني أحمد الشّامي (ت2005)، يعدّ أيضا من الّذين أدخلوا لزوم ما يلزم في شعر التفعيلة، إذ نجد له لزوميات كثيرة من شعر الشطرين، تتبّع فيها لزوميات المعرّي، غير أنّ الجديد عنده، هو لزومه ذلك في شعر التفعيلة، حيث نظم أربعا وعشرين قصيدة حرة، التزم في قوافيها ما لا يلزمه[2]، منها قصيدة له بعنوان(معوذة)، قال فيها:

---

[1]- ديوان قصائد، نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، دت، ج1، ص323-326.

[2]- اللزوميات في الشعر العربي الحديث: الرؤية والتشكيل الفنّي، عبد الله الرشيد، مجلة جامعة أمّ القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد41، 1428هـ، ص41.

1- يَا لَيْتَنِي كُنْتُ صَدًى
2- يَئِنّ في وادٍ جَدِيبْ
3- ليس به أُنُاسْ*
4- لا غَازَلا ضِيَاءْ
5- لا شِعْرَلاَ دَوَاءْ
6- غَيْرَعُوَاءِ الذّيبْ
7- لا شيء إلاّ زَأْرَةَ الفِرْنَاسْ*
8- الطّيْرُوالوُحُوشْ
9- والخِشْفُ في الكِنَاسْ*
10- والبَهْمُ والأَغْنَامْ
11- و أَفْرُخُ العِرْنَاسْ*
12- لا تَتَحَلّى بِذُنُوبِ النّاسْ*
13- على اختلاف العِرْقِ والأَجْنَاسْ*
14- النّاسُ يَا للنّاسْ*
15- يُقَدّسُونَ الخَوْفَ والأَدْنَاسْ*
16- ويَمْقُتُونَ الصّدْقَ والإِينَاسْ*
17- أَعُوذُ بالجبّارْ
18- مِنْهُمْ ومن هَاجِسِيَ الخَنّاسْ*[1]

في هذه القصيدة أكثر من روي، منها ما تكرّر كالسين والباء والهمزة، ومنها ما لم يتكرّر، ومع ذلك فهو رويّ، لأنّه ارتبط بتفعيلة بها تغيير دال على الضرب، كما هو الأمر مع كلّ من روي الشين والميم والرّاء. وما لزم فيه الشاعر ما لا يلزم هنا، هو رويّ السين، كما أشّرنا عليه بنجمة في نهاية السطور، حيث جعله مردوفا بالألف، لكنّه التزم قبل الردف حرفا صحيحا آخر لا تلزمه به صناعة القافية، هو حرف النون.

إنّ التزام الشاعر لحرف النون، بجوار روي السين المردوف بالألف، لا يخلو من دلالة في علاقته بالتجربة التي تعبر عنها القصيدة، حيث إنّ التزام الشاعر بلازمة "ناس" في القافية، له صلة بشكواه من بني جنسه، أي من الناس، فهو كما نفهم من معنى القصيدة، يفضّل أن يعيش بعيدا في الغاب برفقة الوحوش والطير والبهائم والأغنام، ووسط زئير الأسود(الفرناس)وعواء الذئاب في الوديان، ومع فراخ طائر العرناس في الأعشاش، على أن يعيش بين ناس لا يأنس المرء بهم، ناس جبناء، الخوف عندهم مقدّس، والصدق لديهم أمر مقيت، أي أنّ الكذب متغوّل في طبعهم، لذلك نجده يتعوذ بالله الجبّار منهم، فهم عنده بمنزلة هاجسي الخناس(إبليس اللعين)وجب التعوذ من شرّهم، ولكنه لا يجد مفرّا عنهم إلاّ إليهم، لأنه من جنسهم، وهذا يعني لزومهم له شاء ذلك أو كرهه، ولزومهم هذا عند الشاعر لزومٌ لا يلزمه.

نجد لزوم ما لا يلزم أيضا، لدى الشاعر أحمد الشامي، في قصيدة أخرى له بعنوان(تاجر مبادئ)، قال فيها:[2]

[1]- ديوان الشامي، الأعمال الكاملة، منشورات عبد المقصود خوجة، جدة، ط2، 1992، ج3، ص78.

[2]- ديوان الشامي، الأعمال الكاملة، ج3، ص78.

1- مَبَادِئٌ لِلْبَيْع	11- وَيَمْدَحُ الأعْوَانْ
2- تُسَامُ فِي سُوقِ النِّفَاقْ	12- المُعْتَدِينَ كَالذِّئَابْ
3- بِالبَخْسِ مِنْ مَالٍ وَجَاهْ	13- بَطْشًا وَكَالسِّبَاعْ*
4- تُعْرَضُ وَتُبَاعْ*	14- وَأمْسِ كَانَ نَاظِمَ الأشْعَارْ
****	15- وَقَبْلَهُ كَانَ خَطِيبَ الثَّارْ
5- اليَوْمَ بالسَّبْحَةِ يَعِظُ الأنَامْ	16- وَجَوَّدَ الأسْجَاعْ
6- بِسُوَرِ القُرْآنْ	17- فَخَلَّبَ الأَسْمَاعْ
7- وَسُنَنِ الرُّسْلِ	18- لَكِنَّ "بُيُوتَ" شِعْرِهْ
8- يُهُذِّبُ الطِّبَاعْ*	19- وَسَجَعَاتِ نَثْرِهْ
****	20- قَدْ كُنَّ سِلَعًا
9- وَفِي غَدٍ فِي مَجْلِسِ الرَّئِيسْ	21- تُبَاعُ كَالرِّبَاعْ*
10- يُبَرِّرُ الطُّغْيَانْ	

إنّ قصيدة الشامي تشتمل على أكثر من رويّ، وما لزم فيه ما لا يلزم هو روي العين الساكنة، المردوفة بالألف، في الأسطر:21،13،8،4، كما أشّرنا على ذلك بنجمة. حيث جاء قبل الردف بحرف التزمه لا تلزمه به قواعد القافية، هو الباء. وهذا اللزوم هنا ليس زخرفا لفظيا، وإنما تزكية لدلالة التجربة الشعرية، ذلك أنّ الشاعر يتحدث في القصيدة عن تجارة من نوع خاص، عرفت رواجا كبيرا، هي تجارة المبادئ، التي تدفع الشخص إلى التخلي عن قناعاته، وبيعها مقابل بعض الامتيازات، وهو هنا قصرها على عدد من الشعراء، الذين كانوا ملتزمين بالدفاع عن الطبقة المسحوقة في المجتمع، في إطار الشعر الملتزم، قبل أن يتنكروا لمواقفهم وقناعاتهم، ليصطفوا بوجه الظلم والطغيان، يبررون وجوده وانتهاكاته، بعدما حصلوا على مقابل ذلك، وليحتّج الشاعر على هذا البيع الغادر، انتدب لزوم ما لا يلزم، فأضاف حرف الباء مع روي العين وألف الردف في القافية، لتشكل اللازمة(باعْ)، استنكارا منه لهذا البيع البخس المشين من تجار المبادئ، وهو لزوم لا يلزم أنّ يكون لشاعر يتبنّى الالتزام بقضايا المظلومين.

2-3- نقد ومناقشة:

نقف هنا عند إشكال كشف عنه حديث لنازك الملائكة، يتصل باتجاهها نحو فرض لزوم ما لا يلزم، ويكشف خللا في الفهم النظري لحضور القافية في الشعر المعاصر، ولأبجدياتها في كتب القافية. فقد استحضرت الناقدة قصيدة (أنا وأنت) للشاعر الفلسطيني سميح القاسم(ت2014) قال فيها:

1- زَنْبَقَتَانِ فِي الثُّلُوجْ
2- وَجَمْرَتَانِ فِي الرَّمَادْ
3- وَنَوْرَسَانِ يَحْلُمَانِ بِالخَلِيجْ
4- أنَا وَ أنْتِ يَا حَبِيبَتِي
****
5- وَبَعْدَ سَاعَةٍ مِنَ الزَّمَانْ
6- سَتَفْرَغُ الشَّمْسُ مِنَ الرُّقَادْ
7- وَتَهْدِرُ الثُّلُوجْ
8- جَارِفَةً زَنْبَقَتَيْنِ لِلْمُرُوجْ
****
9- وَبَعْدَ سَاعَةٍ مِنَ الزَّمَانْ
10- سَتَفْرَغُ الرِّيحُ مِنَ الرُّقَادْ
11- وَتَجْرِفُ الرَّمَادْ
12- وَالجَمْرَتَانِ تُصْبِحَانِ نَجْمَتَيْنْ
13- لاَ تَسْأَلِينِي: كَيْفَ يَا حَبِيبَتِي وَ أيْنْ
14- وَبَعْدَ سَاعَةٍ مِنَ الزَّمَانْ
15- يَمُوتُ فِي السَّفَائِنِ الضَّجِيجْ
16- وَالنَّوْرَسَانِ يَمْضِيَانْ
17- وَيَحْلُمَانِ يَحْلُمَانِ بِالخَلِيجْ[1]

لقد علّقت نازك على المقطع الأول في القصيدة بالقول: "الفقرة الأولى من القصيدة تصوّر أزمة ثلاثية الفروع، تشمل الزنبق والجمر والنورسين، ولنلاحظ أنّ الشاعر قد صوّر هذه الأزمة، بشعر سائب لا قوافي له من أيّ نوع".[2]

يكشف هذا الكلام كما قلنا مرارا، عن قصور في فهم حضور القافية في الشعر المعاصر، وعدم فهمٍ لوضعيتها العروضية. فهي تقول إنّ المقطع الأول غير مقفّى بأيّ نوع من القافية، والحقيقة أنّه مقفى بكامله، وتحضر فيه قافيتان: قافية المترادف(/00)في ثلاثة أسطر، وقافية المتدارك(/0//0)في سطر واحد، والذي فوّت على نازك ضبط هذه القوافي، إهمالها للتقطيع العروضي، وما يتصل به من رموز وتفاعيل، وهو إهمال سببه عدم فهم الوضعية العروضية للقافية، وهو ما نستدركه عليها هنا في المقطع الأول:

1- زَنْبَقَتَانِ فِي الثُّلُوجْ — **مستعلن متفعلان****
2- وَجَمْرَتَانِ فِي الرَّمَادْ — **متفعلن متفعلان****
3- وَنَوْرَسَانِ يَحْلُمَانِ بِالخَلِيجْ — **متفعلن متفعلن متفعلان****
4- أنَا وَ أنْتِ يَا حَبِيبَتِي — **متفعلن متفعلن فعو(متفْ)***

يتضح من خلال تفاعيل المقطع، واستحضار بقية القصيدة، أنّه يشتمل على قافية المترادف في الأسطر الثلاثة الأولى، يدلّ عليها فيه العلامتان معا، تغيير دال على الضرب، هو علة التذييل التي جاءت

[1]- في انتظار طائر الرعد، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، 1987، ص397-398.
[2]- سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، دار الأمل للطباعة والنشر، 2000، ص123.

مصحوبة بالخبن(متفعلانْ)، وتكرار الروي، الذّي نوعه الشاعر مع هذه القافية، إذ نجد روي الجيم الساكنة قوله (لوجْ) من كلمة(الثلوجْ)، و(ليجْ) من كلمة (الخليجْ). وقد ورد في أسطر أخرى في بقية النص. ثم روي الدال الساكنة المردوفة بالألف، قوله (مادْ) من كلمة (الرمادْ)، وقد تكرر في سطور أخرى من القصيدة.

أما قافية المتدارك(/0//0)، فنجدها في السطر الرابع من المقطع، وتدلّ عليها فيه علامة واحدة فقط، هي التغيير الدال على الضرب، وهو هنا علة الحذذ، التي تسقط الوتد المجموع من آخر التفعيلة، وقد نقلها الشاعر من بحر الكامل إلى بحر الرجز، فانتقلنا من(مستفعلن)إلى(مستف)، وبإضافة الخبن أصبحت (متف=فعو)، وهذه القافية يمثلها قوله(بيبتي)من كلمة(حبيبتي)، فالتاء روي لم يتكرر في باقي سطور القصيدة. وبهذا يظهر كيف أنّ المقطع مقفى بكامله، ويشتمل على نوعين من القافية، لا كما ادّعت نازك خلوه من أي نوع منها، إذ لم تنتبه حتى إلى ما تكرر رويه من قوافي المقطع في باقي القصيدة.

إنّ وقوفنا عند هذا المقطع، بيت القصيد فيه في إطار لزوم ما لا يلزم، هو تعليق لنازك في الهامش رقم اثنين، قالت فيه بخصوص قافية المقطع:"أنا لا أعتبر كلمة(الثلوج)الساكنة الجيم، قافية مع(الخليج)، لاختلاف الواو عن الياء، وقد سبق أن التزم نزار قباني بالواو مع الراء الساكنة".[1] فإذا كنّا نتفهّم ضبابية الوضعية العروضية للقافية لدى النقاد ومنهم نازك، لما تتطلبه هذه الوضعية من هضم لعلم العروض، فإنّ كلام الناقدة هنا، يكشف عن خلل حتى في فهم أبجديات علم القافية، وعدم التمييز بين لزوم ما يلزم، ولزوم ما لا يلزم. فالناقدة ترى أنّ كلمة(ثلوج)لا تشكل قافية مع كلمة(خليج)، والتعليل عندها أنّ هناك اختلافا في الردف بين الواو والياء، وأن نزارا قباني التزم بالواو مع الراء في مقاطع من قصيدته (منشورات فدائية على جدران فلسطين).

ما فات الناقدة هنا، هو أنّ ألفبائيات صناعة القافية، تلزم الشاعر إذا أراد الردف بحروف المدّ، أن يعاقب بين الواو والياء في الردف، وهو ما خضع له سميح القاسم في كلمتي(ثلوج)مع(خليج)في المقطع، في علاقتها بكلمة (مروج) و(ضجيج)في بقية القصيدة، فهو التزم بما تلزمه به صناعة القافية، بينما الناقدة تريده أن يلتزم ما لا يلزم وجوبا مثلما فعل نزار، حتى تَعتبر هي سطوره مقفاة، أي أنها تريد أن تفرض على الشاعر استدعاء لزوم ما لا يلزم في سياق لا يستدعيه مقام الدلالة كما استدعاه سياق قصيدة نزار، وأن تنقل قاعدة من قواعد القافية، من لزوم ما يلزم، إلى لزوم ما لا يلزم.

[1]- سايكولوجية الشعر، نازك الملائكة، ص127.

خاتمة

عالج البحث ظاهرة بديعية هي لزوم ما لا يلزم، مبرزا استمرارها في القصيدة المعاصرة، في وقت الشائع فيه أنّ شعراءها ينادون بالتخلص من القافية وإهمالها، فإذا بنا نجدهم يلتفتون إلى أشدّ مظاهر الإعنات فيها ويلزمون أنفسهم به. وحاولنا قراءة دلالة ذلك فقلنا إنّهم بتوجّههم هذا يردّون الشبهة التي كالها لهم أنصار القديم، حين اتهموهم بالعجز والقصور عن نظم شعر موزون بقواف، لضعف ذخيرتهم اللغوية وزادِهم المعجمي، ففرّوا من ثمة إلى الشعر الحرّ استحياء واتخذوه غطاء يوارون به مظاهر النقص لديهم، وهذا ما جعل أصحاب قصيدة الشعر الحرّ في ما نذهب إليه، ينتفضون ويلقنون أنصار القديم درسا في الأصالة والمعاصرة، حين يمّموا وجوههم شطر لزوم ما لا يلزم، وهو أشدّ مظاهر التقفية في الشعر القديم وأصعبها مراسا، واعتمدوه في منجزهم الشعري المعاصر، في تحدّ واضح برسالة تقول إنّ الاتجاه إلى هذا الشعر، كان اختيارا فنّيا لا عجزا ولا قصورا. كما ركّز البحث على أنّ ميزة لزوم ما لا يلزم لديهم، هي خروجه من إطار الصنعة ا لتي تعتبره زخرفا لفظيا ومحسّنا بديعيا لا يؤثر في المعنى، ليصبح مع شعراء القصيدة الحرّة مكوّنا أساسا، وحجر زاوية في بناء معنى القصيدة، بمعنى أنّه اكتسب في القصيدة المعاصرة بعدا وظيفيا، له صلة بتعميق الحسّ الدلالي في القصيدة، أي أنّ انتدابه كان خدمة للمعنى ورفعا للدلالة الخاصة بالتجربة الشعرية في القصيدة، على عكس ما كان عليه الأمر في القصيدة القديمة، التي ظل فيها على هامش المعنى ومحيطه، بعيدا عن مركز الدلالة وبؤرتها. وبذلك اشتغل شعراء القصيدة المعاصرة على إخراجه من إطار الزخرف اللفظي الذي كان طاغيا على وظيفته، إلى إطار يسهم فيه ببناء معنى القصيدة، وتعميق الإحساس بدلالاتها لدى المتلقي. ولا شكّ لدينا، في أنّ الّذي استحضرناه هنا من شعرهم في اللزوم، ليس إلاّ غيضا من فيضٍ، مما في منجزهم الشعري، وهو أمر يُغري بالدّراسة.

✓ لائحة المصادر و المراجع:

- إبراهيم (حافظ)، ديوان حافظ إبراهيم، شرح أحمد أمين وآخرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1987.

- ابن الأثير (ضياء الدين):

- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد، منشورات المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1956.

- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق بدوي طبانة وأحمد الحوفي، دار نهضة مصر، القاهرة، دت.

- البدخشاني (محمد)، البلاغة الصافية، تهذيب مختصر التفتازاني، منشورات بيت العلم، د.ت.

- البياتي (عبد الوهاب)، الأعمال الشعرية: ديوان سفر الفقر والثورة، دار الفارس، عمان، طبعة مزيدة ومنقحة، 1995،
- ابن جني (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، دت،
- الجوهري (أبو النصر بن حماد)، عروض الورقة، تحقيق محمد جوكنلى، ارضروم(تركيا)، 1994.
- حسين (طه)، شرح لزوم ما لا يلزم للمعرّي، طه حسين .إبراهيم الأبياري، دار المعارف، القاهرة، دت.
- الحلوي (محمد)، أنغام وأصداء، دار السلمي، 1965.
- الحمداني (أبو فراس)، ديوان أبي فراس، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط4، 2008.
- الحميري (نشوان)، كتاب القوافي، تحقيق محمد شريف، ملحق بكتاب العروض دراسة تطبيقية، مكتبة الشباب، 1984.
- الحيدري (بلند)، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الصفاة-القاهرة، ط1، 1992.
- الخفاجي (ابن سنان)، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.
- الرشيد (عبد الله)، اللزوميات في الشعر العربي الحديث: الرؤية والتشكيل الفنّي، مجلة جامعة أمّ القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، العدد41، 1428هـ
- الشامي (أحمد)، الأعمال الكاملة: ديوان الشامي، منشورات عبد المقصود خوجة، جدّة، ط2، 1992، المجلد2+3.
- الشبيبي (محمد رضا)، لزوم ما لا يلزم في الأدب العربي، ضمن كتاب(المهرجان الألفي لأبي العلاء المعرّي)، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، دار صادر، بيروت، ط2، 1994.
- الشنتريني (ابن السرّاج)، الكافي في علم القوافي، الشنتريني، تحقيق علاء رأفت، دار الطلائع، القاهرة، ط1، 2003.
- الطيّب (عبد الله)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط3، 1989،
- ابن عباد(الصاحب)، الإقناع في العروض وتخريج القوافي، مطبعة التضامن، القاهرة، ط1، 1987.
- القاسم(سميح)، في انتظار طائر الرعد، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، 1987.
- قبّاني(نزار):
  - الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، دت، ج3.
  - الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، دت، ج1.
- القرطاجني(حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.
- قليقلة (عبده)، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1992.
- كثيّر عزّة (أبو صخر الخزاعي)، ديوان كثير عزّة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971.
- مطر (أحمد)، المجموعة الشعرية، دار الحريّة، بيروت، ط1، 2011.
- ابن المعتز (عبد الله)، كتاب البديع، تحقيق إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3(منقحة)، 1982.
- الملائكة (نازك)، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الأمل للطباعة والنشر، 2000.

ضروب المخاطبات بين فقه العربية وصناعة الأدب
الكامل للمبرد نموذجا

ذة. ليلى الحماموشي*

تقديم:

لما كانت صناعة الكلام - كما قال الجاحظ- علقا نفيسا، وجوهرا ثمينا، وكنزا لا يفنى ولا يبلى، وصاحبا لا يمل ولا يغل، وعيارا على كل صناعة، وزماما على كل عبارة، وقسطاسا به يستبان نقصان كل شيء ورجحانه، وبه يعرف صفاء كل شيء وكدره، وهو لكل تحصيل آلة ومثال[1]، فقد وقف العلماء وخاصة الأدباء منهم، على صناعة الأدب باعتبارها أرقى ما يميز صناعة الكلام، من أجل معرفة عناصرها التي بها تكون وتتحقق، وأنواعها التي على منوالها تتعدد، وشروطها التي لابد أن تتوفر في كل أدب منظوم ومنثور، قصد ضبطها وإتقانها، لأن هذه الصناعة لا ترجع إلى الطبع بمفرده، وإنما إلى علوم سماها صاحب كتاب (صبح الأعشى) بالمواد المساعدة، لذلك لا بدّ للكاتب الذي يرتقي إلى درجة الاجتهاد في الكتابة **"من العلم بأدوات الكتابة وآلات البيان: من علم اللغة، والتصريف، والنحو، والمعاني، والبيان، والبديع، ليتمكن من التصرف في اقتباس المعاني واستخراجها فيرقى إلى درجة الاجتهاد في الكتابة؛ لأن الطبع بمفرده لا ينهض بالمقصود إلا مع اشتماله على المواد المساعدة له على ذلك من الأنواع السابقة"**[2]. مع ما يجب في حقه من شرط حفظ القرآن الكريم، والاستكثار من حفظ الأخبار النبوية، والأشعار المختارة، وهو الأمر الذي أولاه المبرد في كتابه (الكامل) أهمية كبرى عند حديثه عن ضروب المخاطبات، وما يفتقر إليه كل ضرب منها في صناعته من العلوم والوسائل، فكان لا بد للحديث عن ضروب هذه المخاطبات عند المبرد من الإبانة عن خصائصها التي تميزها عن بعضها، وطريقة صناعتها عنده، والعلوم اللغوية المسهمة في بنائها وإنتاجها وفهمها، لما لكتاب الكامل في اللغة والأدب من أهمية بالغة ضمن ما ألف في مجاله كما يقول ابن خلدون: **"سمعنا عن شيوخنا في مجالس التعليم، أن أصول هذا الفن، يعني الأدب، وأركانه أربعة دواوين، وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة، كتاب البيان والتبيين للجاحظ، كتاب الأمالي لأبي علي القالي**

* **أستاذة باحثة، مختبر اللغة العربية وتحليل الخطاب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة السلطان مولاي سليمان، بني ملال - المغرب.**

[1]- الجاحظ **(ت255هـ)**، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي، أبو عثمان، رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، عام النشر: 1384هـ/ 1964م، 244/4.

[2]- القلقشندي **(ت 721هـ)**، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت، 343/2.

البغدادي، وكتاب الكامل للمبرد.."[1].

لهذا سنحاول في هذا المقال أن نبين عن خصائص الخطاب الأدبي من خلال ضروبه في كتاب الكامل، مع تحديد منهجه في فقه العربية.

1. خصائص الخطاب الأدبي وضروب المخاطبات:

لما كان الخطاب الأدبي صناعة غايتها البيان، فإن هذه الصناعة لها خصائص ومميزات تميزها، ولابد أن تتحقق في أي خطاب أدبي باختلاف ضروبه، حتى يكون كما قال بشر بن المعتمر:" **أكرم جوهرا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الأخطاء، وأجلب لكلّ عين وغرّة، من لفظ شريف ومعنى بديع"**[2]، لتنشرح إليه الصدور وتستحسنه الأسماع، ويصل إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ.

لقد ارتبطت خصائص الخطاب الأدبي بطريقة تشكل كل ضرب من ضروب المخاطبات الأدبية، باعتبارها جزءا من صناعة الأدب، فلكل صناعة أدبية بناء وغاية يحدث عنها البيان الذي لا يتحقق إلا إذا كان بناء الخطاب الأدبي جيدا حسنا، وغايته واضحة محددة ينتج عنها الفهم والإفهام، كما لا يمكن في المقابل إدراك هذه الصناعة إلا من خلال معرفة خصائصها التي تقوم عليها، لأن العمل الأدبي السامي كما يقول الجاحظ ضرب من الصناعة وجنس من التصوير.

ذلك ما نلمسه في كتاب (الكامل في اللغة والأدب للمبرد) الذي أولى عنايته فيه للحديث عن الأدب وضروبه وخصائصه، مع ما تضمنه الكتاب من نفائس لغوية تنم عن وعيه المتقدم بعلاقة اللغة بالأدب فقال: **"هذا كتاب ألفناه يجمع ضروبا من الآداب، ما بين كلام منثور وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة"**[3].

إن المتأمل في المنهج المتبع في هذا الكتاب، وتصوره للخطاب الأدبي، وحديثه عن ضروبه وخصائصه، يدرك بوضوح أن المبرد توخى من كتابه أن يكون مدخلا لكل من يريد معرفة ضروب المخاطبات الأدبية وخصائصها، وذلك بتحديد سمة كل ضرب وخصائصه التي تميزه عن غيره، وتجعله متفردا بذاته عن باقي ضروب المخاطبات الأخرى وهي كما عدها المبرد خمسة كما يلي: الشعر والمثل والموعظة والخطبة والرسالة.

وقد بنى تصوره لهذه المخاطبات على مبدأ حسن الاختيار، لكونه لا يعرض جميع ضروب المخاطبات

---

[1]- ابن خلدون (ت **808 ه**) ولي الدين عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، تح: محمد الدرويش، دار يعرب، الطبعة الأولى 1425ه/ 2004م، 376/2-377.

[2]- الجاحظ (ت **255ه**)، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423 ه، 129/1.

[3]- المبرد (ت **678ه**)، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، راجعه وشرحه: تغاريد بيضون ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 1407ه/1987م، 6/1.

الأدبية عند العرب بمختلف أجناسها، وإنما ينتقى منها ما يكون كاملا وكافيا لكل من يريد التريض في رياض الأدب، جاعلا لكل جنس من هذه المخاطبات خاصية تميزه وتجعله في مستوى البيان، لأن الأدب عند المبرد يكمل بأوصافه وسماته، لذلك سمى كتابه الكامل، أي: بما يكمل هذا الأدب ويسمو حتى يصبح صناعة بيانية، ووفق هذا التصور جعل الشعر مقرونا بالرصف، والمثل بالسيرورة، والموعظة بالبلاغ، والخطبة بالشرف، والرسالة بالبلاغة، مما يدل على دقة المبرد في اختيار الوصف الذي يليق بكل ضرب من هذه الضروب، بعد انتخابها واختيار عددها من كلام العرب، مبتدئا بالشعر لمزيته عن النثر، يتلوه المثل فالموعظة ثم الخطبة والرسالة، ولعل في هذا الترتيب بعد نظر ودقة تصور من المبرد يحتاج بمفرده إلى التوقف عنده، لولا انصراف الدراسة إلى أمر آخر أكثر أهمية وأجدى نفعا، وهو الحديث عما تصير به هذه الأضرب أدبا، أو بعبارة أخرى ما يجعل من الشعر شعرا، وما يجعل من المثل مثلا، وما يجعل من الموعظة موعظة، وما يجعل من الخطبة خطبة، وما يجعل من الرسالة رسالة، أو بالإجمال كل ما يجعل من الأدب أدبا، وهي جملة الصفات التي أوردها المبرد بعد ذكره لهذه الأضرب، كما سلف ذكرها، وذلك ما سنعمل على تحديده في العناصر الآتية:

1.1. بيان ضابط الرصف في الشعر:

يعد الشعر ضربا من ضروب الآداب التي ذكرها المبرد باعتباره فنا شريفا عند العرب، وديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم، ومحكاً لقرائحهم في إصابة المعاني وإجادة الأساليب، وأصلا يرجعون إليه في كثير من علومهم وحكمهم وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن ملكاتهم كلها[1].

ولما كان أمر الشعر كذلك فقد كان مأخذه صعبا على من يريد اكتساب ملكته، لأن الشعر صناعة، والغرض من كل صناعة إجراء ما يصنع والعمل فيه على غاية التجويد والكمال، يقول قدامة بن جعفر: **"إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه، سمي حاذقاً تام الحذق، وإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها، كان الشعر أيضاً، إذ كان جارياً على سبيل سائر الصناعات، مقصوداً فيه وفي ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد، فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته"**[2]. لذلك خص المبرد

---

[1]- ابن خلدون، المقدمة، 396/2.

[2]- قدامة بن جعفر، (ت 337هـ)،أبو الفرج، بن زياد البغدادي، نقد الشعر، مطبعة الجوائب- قسطنطينية، الطبعة الأولى: 1402هـ، ص: 3-4.

الشعر ببيان الرصف قائلا: "**وشعر مرصوف**"[1]، للدلالة على أن أجود الشعر ما تحقق فيه عيار الرصف حتى يكون ضربا من ضروب الآداب، ويصل إلى غاية الجودة والكمال لأن" **أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان**"[2]، وهذه الجودة عند المبرد كامنة في حسن بيان الرصف.

و(الرصف) كما تحدد في اللغة: "**أصلٌ واحدٌ منقاسٌ مطّرد، وهو ضمُّ الشيءِ بعضِه إلى بعض. فالرَّصْف: ضَمُّ الحِجارة بعضِها إلى بعض، وعمل رصيف: محكم**"[3] "**وتَراصَفَ القومُ في الصفّ أَي قام بعضُهم إلى لِزْقِ بعض ورَصَفَ ما بين رِجْليه قَرَّبَهما ورصفت أسنانه إلى قوله تَصافَّتْ في نبتَتِها و انْتَظَمَتْ واستوت**"[4].

إذن فمدار دلالة الرصف على الضم والنظم والتصاف والاستواء والتقارب والإحكام بين الأشياء، وجمع شيء إلى شيء يشاكله[5]، ولما كان أصل الرصف قائما على ذلك، فقد جعله المبرد سمة في بيان الشعر وعيارا يقوم عليه لأن "**حسن الرّصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام، ولا يعمّى المعنى؛ وتضمّ كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لفقها**"[6]. مما يدل على أن أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما ويتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيتا على بيت دخله الخلل[7]، ويجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وحسنا وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من معنى يضمه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا، حتى تخرج القصيدة كلحمة واحدة[8] في الجودة والحسن واستواء الرصف، لا تناقض في معانيها ولا في مبانيها ولا تكلف في نسجها، وتكون كل كلمة فيه طالبة لما بعدها، وتكون ما بعدها متعلقة بها ومفتقرة إليها.

---

[1]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ص: 5.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، 75/1.

[3]- ابن فارس، (**ت 395ه**) أبو الحسين أحمد بن زكرياء القزويني الرازي، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399ه/ 1979م، مادة (رصف).

[4]- ابن منظور، (**ت 711ه**)، أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار صادر بيروت، الطبعة الثالثة: 1414ه، مادة (رصف).

[5]- العسكري (**ت 395ه**)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، **دار** العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ص: 212.

[6]- العسكري (**ت 395ه**)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت، ص:161.

[7]- ابن طباطبا العلوي (**ت 322ه**)، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة، ص: 213.

[8]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 213.

لذلك خص المبرد الشعر بالرصف لأنه العمدة في البيان الذي يقوم عليه الكلام المنظوم، وصناعة الشعر الجيد لا تكون إلا بوجود الرصف بين أجزائه، لأنه يزيد المعنى وضوحا وشرحا، بينما تعد "**رداءة الرّصف شعبة من التّعمية، فإذا كان المعنى سبيّا، ووصف الكلام رديّا لم يوجد له قبول، ولم تظهر عليه طلاوة. وإذا كان المعنى وسطا، ورصف الكلام جيّدا كان أحسن موقعا، وأطيب مستمعا؛ فهو بمنزلة العقد إذا جعل كل خرزة منه إلى ما يليق بها كان رائعا في المرأى وإن لم يكن مرتفعا جليلا، وإن اختلّ نظمه فضمّت الحبّة منه إلى ما لا يليق بها اقتحمته العين وإن كان فائقا ثمينا**"[1].

إذن فعيار بيان الرصف الذي يطلبه الشعر لا يتحقق إلا بامتلاك الشاعر لآلات البيان من علوم اللغة والأدب، حتى يستطيع الشاعر جعل شعره متلاحم الأجزاء والوحدات، قادرا على وضع الألفاظ في أماكنها دون إكراهها على اغتصاب مواضع غيرها، لأن المعاني جوار، والألفاظ لباسها وحليها، ولابد لهذه الجواري أن تكون في أحسن لباس وإلا انصرفت النواظر عنها، من ثم كان بيان الرصف ضرورة في سبك الخطاب الأدبي عامة، والشعري خاصة، لفظا ومعنى حتى لا تكون وحداته متنافرة، ومعانيه متباعدة، فينغلق الفهم والإفهام.

2.1. بيان ضابط السيرورة في الأمثال:

يعد المثل ثاني ضرب من ضروب المخاطبات عند المبرد، وعلما منفردا بنفسه لا يقدر على التصرف فيه إلا من اجتهد في طلبه حتى يحكمه ويبالغ في التماسه إلى أن يتقنه، لذلك عده المبرد ضربا من ضروب المخاطبات الأدبية التي يتوسلها الأديب في تحقيق مطلبه، ولا يخفى على كل ذي لب ما جعل الله تعالى فيه من الحكمة، وأودع فيه من الفائدة، وأناط به من الحاجة، فضرب المثل يوضح المنبهم ويفتح المغلق، فبه يصور المعنى في الذهن ويكشف المعمي عند اللبس، وبه يقع الأمر في النفس حسن الموقع، وتقبله فضل قبول، وتطمئن به اطمئنانا، وبه يقع إقناع الخصم وقطع تشوف المعترض، حتى شاع من كلام عامة المتعلمين والمعلمين قولهم: "**بأمثالها تعرف أو تتبين الأشياء**" والسر في ذلك أن المثل يصور المعقول بصورة المحسوس، وقد يصور المعدوم بصورة الموجود، والغائب بصورة المشاهد الحاضر فيستعين العقل على إدراك ذلك بالحواس، فيتقوى الإدراك ويتضح المدرك[2].

ولما كان المثل بهذه الخصائص التي ليست في غيره، فقد حرص المبرد على جمعها في مؤلفه الكامل وخصها بالذكر والعناية كما فعل مع الشعر الذي تتبعناه سلفا، فلم يجعل كتابه هذا مجمعا لكل الأمثال

---

[1]- العسكري، الصناعتين، ص: 161.

[2]- اليوسي (ت **1102**ه)، الحسن بن مسعود بن محمد، أبو علي، نور الدين، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تح: د محمد حجي، د محمد الأخضر، الشركة الجديدة - دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى: 1401ه/ 1981م، 31/1.

جيدها ورديئها، بل انتقى منها ما يحق أن يطلق عليه (المثل) مما يدخل ضمن الأدب الكامل الجيد حتى يكون عونا لمن يريد التبحر في ميدانه، والتفنن في أساليبه فقال: **" ومثل سائر"**[1]، فلم يجعل المثل مطلقا وإنما قيده بأن يكون سائرا، فهو ما يستوقفنا في هذا المقام. فلفظ (سائر) عند المبرد أعمق دلالة وأوقع معنى في نفس طالب معرفة الأمثال، لذلك حث عليه عمر رضي الله عنه الأنصار، لما أمرهم بتعلم الأمثال خصوصا السائرة منها لأنها أقطع للنزاع والشغب[2]. يقول العسكري: **"وقد قيل: لا شيء أسبق إلى الأسماع، وأوقع في القلوب، و أبقى على الليالي والأيام من مثل سائر"**[3].

وبالعودة إلى المعاجم اللغوية وتتبع دلالة لفظ (سائر) تبين ما يلي يقول ابن فارس:" **السين والياء والراء أصلٌ يدلُّ على مضيٍّ وجَرَيان**[4]، و**"السَّائِرُ الباقي، وكأَنه من سَأَرَ يَسْأَرُ فَهُوَ سائِر. قال ابن الأَعرابي فيما رَوَى عنه أَبو العباس: يقال سَأَر وأَسْأَرَ إِذا أَفْضَلَ، فهو سائِر؛ جعل سَأَرَ وأَسْأَرَ و اقعين ثم قال وهو سائر. وفي الحديث: فَضْلُ عائشة على النساء كفَضْلِ الثَّرِيد على سائر الطعام؛ أَي باقيه؛ والسائر، مهموز: الباقي؛ قال ابن الأَثير: والناس يستعملونه في معنى الجميع وليس بصحيح؛ وتكررت هذه اللفظة في الحديث وكله بمعنى باقي الشيء، والباقي: الفاضِل"**[5]، نستخلص من هذين التعريفين أن مدار دلالة لفظ (سير) على المضي والجريان، والديمومة وكثرة الفضل، وجريان شيء لا يتحقق إلا إذا كان طريقه سلسا عذبا لا تعقيد فيه ولا تكليف، فكذلك الشأن بالنسبة للأمثال لا تجري على ألسنة الناس إلا إذا كانت سهلة سلسة لا تكلف فيها ولا تعقيد، حتى إذا عرضت على الأسماع استحسنتها وتلقتها بالقبول، وكان أثرها أوقع في القلوب، فتجري بذلك على ألسنة الناس عامهم وخاصهم، فيتداولونها بينهم ويحدثون بها بعضهم بعضا في السراء والضراء، ويصلون بها إلى المطالب القصية، ويفرجون بها عن الكرب، فتكون بهذا أبلغ من الحكمة، لأن الناس لا يجتمعون على ناقص في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة.

كما أن دلالة الفضل والبقاء تعني المتميز الدائم، فالباقي هو الذي لا ينتهي تقدير وجوده في الاستقبال إلى آخر ينتهي إليه، ويعبر عنه بأَنه أَبديّ الوجود[6]، لا يفنى على مر العصور والأزمان، وكذلك الشأن بالنسبة للأمثال السائرة لا تنتهي معانيها وحكمها على مر العصور، واختلاف الأزمان، خاصة

---

[1]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ص: 5.

[2]- اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، 35/1.

[3]- العسكري، الصناعتين، ص: 137.

[4]- ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (سير).

[5]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (سير).

[6]- لسان العرب، مادة: (بقي).

الشرعية منها. لهذا خص المبرد كتابه الكامل بهذا الضرب من ضروب المخاطبات الذي ما يزال قائما في نفوس الأدباء والعلماء، وذلك مما لابد منه للخائض في هذا الفن أن ينتهي إلى معرفته وحفظه، واستخلاص معانيه، وضبط قانونه الذي يسير عليه من إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، ليستحق الفضل والمزية دون غيره من الأمثال المردودة، التي تُزول وتفنى على مر الزمن.

أما في الاصطلاح فقد عرفه المبرد بأنه:" **قولٌ سائرٌ يُشَبَّه به حالُ الثاني بالأول، والأصل فيه التَّشْبِيه، فقولُهم "مَثَلَ بَيْنَ يَدَيه" إذا انتصب معناه أَشْبَهَ الصورةَ المنتصِبة، و"فلان أَمْثَلُ من فلان" أي أَشْبَهُ بما لَه (من) الفضل. والمِثالُ القِصاصُ لتشبيه حالِ المقتَصِّ منه بحال الأول، فحقيقة المَثَلِ ما جُعل كالعلم للتشبيه بحال الأوَّل، كقول كعب ابن زهير:**

كَانَتْ مَوَاعِيدُ عُرْقُوبٍ لَهَا مَثَلاً ... وَمَا مَوَاعِيدُهَا إِلاَّ الأَبَاطِيلُ"[1]

كما عرفه الحسن اليوسي أيضا في كتابه (زهر الأكم) بأنه "القول السائر المشبه مضربه بمورده.. وقيل هو قول مركب مشهور شبه مضربه بمورده، وهما بمعنى. فقيْد السائر والمشهور يخرج ما لم يشتهر ويسر من الأقوال كلها. وقيل تشبيه المضرب أي المحل الذي ضرب فيه الآن بالمورد، أي المحل الذي ورد فيه أولاً، يخرج ما اشتهر ولم يقع فيه هذا التشبيه، ككثير من الحكم والأوامر والنواهي الشرعية مثلا. وقيل المثل هو الحجة[2].

وبتأملنا لهذه المحددات الدلالية يتبين أن (المثل السائر) لابد أن يكون وجيز العبارة، بارع الصياغة، حسن التصوير، له مضرب ومورد، مرجعه التبيين والتوضيح كما قال أبو حيان التوحيدي: "بلاغة المثل أن يكون اللفظ مقتضباً، والحذف محتملا، والصورة محفوظة، والمرمى لطيفاً، والتلويح كافيا، والإشارة مغنية، والعبارة سائرة "[3]، حتى يصبح شاهدا على المعنى المراد، ويتصف بجوامع الكلم ونوادر الحكم. لذلك اعتبر الوصف الذي خص المبرد به المثل بمثابة قانون صار عليه في جمع أمثال العرب، فلم تخرج عن أمثال العرب الأقحاح المشهود لهم بالفصاحة والبيان أمثال: (علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وعبد الله بن يزيد، وعمر بن عبد العزيز، وقيس بن عاصم...)[4]، وهذا فيه إشارة دالة إلى أن الأمثال السائرة صناعة لذوي الخبرة والبيان والدربة والإتقان من أهل اللغة، لأنها تأخذ مزيتها وقوتها من قائلها المشهود له

---

[1]- الميداني (ت 518 ه)، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم، مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة بيروت، لبنان، 6/1.

[2]- اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، 20/1.

[3]- أبو حيان التوحيدي (ت **400**ه)، علي بن محمد بن العباس، الإمتاع والمؤانسة، المكتبة العنصرية، بيروت، الطبعة: الأولى، 1424 ه، ص: 255.

[4]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 1/ 173-175.

بالبيان والفراسة وقوة العارضة، لتصير حجة في ذاتها، وقائلها دليل عليها وعلى قوة مصدرها وعظم شأنها وبلاغة مقامها، لأن صاحبها حجة.

3.1. بيان ضابط الإبلاغ في الموعظة:

تعد الموعظة ثالث ضرب من ضروب المخاطبات المقنعة والعبر النافعة، ويتجلى إقناعها في كونها دعوة لخواص الأمة الطالبين للحقائق، وعبرة نافعة لعوامهم [1]، وهي جند من جنود الله، ومثلها مثل الطين يضرب به على الحائط فإن استمسك نفع، وإن وقع أثر[2]، فهي تنبه القلوب من سنة الغفلة، وتشفي من داء الجهالة[3].

ولما كان حال الموعظة يرقى إلى مستوى التأثير في النفوس ويجلب المنفعة ويدرأ المفسدة، فقد عدها المبرد ضربا من ضروب الآداب الجليلة القدر العظيمة الشأن، في كتابه (الكامل)، ولابد للخائض في هذه الصناعة أن يكون عالما بها أيضا، لأن الوعظ تذكير ونصيحة يقويان الإيمان والهدي في قلوب المؤمنين[4]. لذلك خصها الحكماء والخطباء بمبادئ تقوم عليها لكي تكون حسنة مقبولة، لذلك جعل المبرد عيار جودتها الإبلاغ، بقوله: "**وموعظة بالغة**"[5]. لما في لفظ الإبلاغ من شمول واستيعاب للعملية التواصلية برمتها وعناصرها، فهو قانون شامل لما يجب أن تكون عليه المواعظ، خاصة عندما ننظر في كتاب الله عز وجل الذي وصف الحكمة في محكم تنزيله بأنها بالغة، والوعظ لابد أن يتحقق فيه البلاغ، وهو العبور من الماديات إلى المعنويات، أي: من كلام تلفظي إلى أثر سلوكي يكون فيه المتكلم قد بلغ بوعظه قلوب الناس، وأثر في نفوسهم واستمالهم بحسن بيانه وفصاحته فبلغوا معه منتهى العلم ودرجة اليقين، مادام الوعظ قائما على النصح والتذكير ودعوة الناس إلى الخير، فلا تبلغ الموعظة إلى هذا الشأن عند المبرد إلا إذا كانت بالغة إلى قلب السامع فيستحسنها وتكون في نفسه حسنة باعتبار الانتفاع بها. لأنَّ غاية الواعظ انتفاع المستمع. وقد قال الأولون:" **قليل الموعظة مع نشاط الموعوظ، خيرٌ من كثيرٍ و افق من الأسماع نبوةً،**

---

[1]- البيضاوي: **(ت 685ه)**، ناصر الدين أبو سعيد عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، تح: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة: الأولى 1418 ه، 245/3.

[2]- الزمخشري **(ت 538ه)**، أبو القاسم جار الله، ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، مؤسسة الأعلمي، بيروت، الطبعة: الأولى، 1412ه، 269/5.

[3]- الرازي: **(ت421ه)**، أبو سعد الآبي منصور بن الحسين، نثر الدر في المحاضرات، تح: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية - بيروت /لبنان، الطبعة: الأولى، 1424ه/2004م، 283/1.

[4]- البطليوسي: **(ت 521ه)**، أبو محمد عبد الله، رسائل في اللغة، تح: د: وليد محمد السراقبي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية – الرياض، الطبعة: الأولى، 1428 ه/2007م، ص: 285.

[5]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 6/1.

ومن القلوب ملالةً"[1]، فبلاغ الموعظة كامن في إيجازها وحسن اقتضاب عباراتها وتناسب أسجاعها من جهة، وطريقة الواعظ وأسلوبه في الوعظ من جهة أخرى، يقول الله تعالى: ﴿**ٱدۡعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلۡحِكۡمَةِ وَٱلۡمَوۡعِظَةِ ٱلۡحَسَنَةِۖ وَجَٰدِلۡهُم بِٱلَّتِي هِيَ أَحۡسَنُۚ**﴾[2]، فخطاب الوعظ، خطاب يتجه إلى القلب ليستدعي هذه الآثار النفسية، وهو الأمر الذي زاد من توضيحه القلقشندي في كتابه صبح الأعشى بقوله: "فخير المواعظ وأجودها ما كان "**من قائل مخلص إلى سامعٍ مُنْصِف**". وقال بعضهم: الكلِمة إذا خَرَجَتْ من القلب وقعَتْ في القلب، وإذا خرَجَتْ من اللِّسَان لم تُجَاوز الآذان. وقالوا: ما أَحْسَن التاجَ! وهو على رأس المَلِك أَحْسَنُ، وما أَحسن الدُّرَّ! وهو على نَحر الفتاة أحسن، وما أحسنَ الموعظةَ! وهي من الفاضل التَّقِيّ أحسنُ. وقال زياد: أيها الناسُ، لا يَمْنَعكم سوء ما تعلمون منّا أن تَنتَفعوا بأحْسَن ما تسمعون منّا قال الشاعر:

اعْمَل بقوْلي وَإنْ قَصَّرْتُ في عَمَلي ... يَنْفَعْكَ قَوْلي ولا يضْرُرْكَ تَقْصِيري"[3]

خلاصة القول إن الموعظة البالغة التي وضع قانونها المبرد، هي الخطاب الذي يصل إلى قلب السامع في أحسن صورة من اللفظ، ووصوله يحكمه طرفان: المتلقي والمتكلم ولكل واحد منهما -كما قال القلقشندي- ضوابط لابد من أن يلتزم بها حتى تصير الموعظة بالغة.

فقد اشترط في المتكلم الإخلاص والثقة رواية ونقلا، وتجنب الكذب وقول ما ليس له به علم، لأنه عندما يكون مخلصا وثقة، يخرج كلامه من قلبه، ويقع في قلب سامعه ويؤثر فيه، وإن كان غير ذلك لم يجاوز لفظه آذان المستمع وقابله بالرد والنفور.

كما اشترط في السامع العدل والإنصاف فيما يقوله الواعظ، حتى يكون ممن يسمع القول ويتبع أحسنه، ملتزما بالأوامر ومجتنبا النواهي، مهتديا إلى طريق الخير.

من هنا فالواعظ والسامع عمدتان في الوعظ ومقياسا حسنها ورداءتها، وحتى تكون الموعظة عملا يبلغ من الجودة مبلغا، وينفذ إلى القلب بدون قيد أو شرط، ويصل إلى المقصود في غاية الإحكام، ومناسبة الأحوال لمستمعيها، لابد من مراعاة تحقق هذه الشروط حتى تبلغ المواعظ إلى منتهى الغايات صحة وجودة ووضوحا وبيانا فتكون كما عبر عنها المبرد موعظة بالغة[4].

---

[1]- الجاحظ، (ت 255هـ)، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي، الرسائل الأدبية، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1374هـ/ 1964م، 289/1.

[2]- سورة النحل، الآية: 125.

[3]- ابن عبد ربه الأندلسي: (ت 328هـ)، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد ابن حبيب ابن حدير بن سالم، العقد الفريد، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة: الأولى، 1404هـ، 83/3.

[4]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 6/1.

4.1. بيان ضابط الشرف في الخطبة:

تعد الخطبة ضربا من ضروب الأدب، وفنا من فنونه، فعليها قامت الشريعة وبها وصلت إلى الناس، يقول العسكري:"**ولها الحظّ الأوفر من أمر الدّين، لأنَّ الخطبة شطرُ الصلاة التي هي عماد الدّين في الأعياد والجمعات والجماعات، وتشتمل على ذكر المواعظ التي يجب أن يتعهّد بها الإمام رعيّته لئلاَّ تدرس من قلوبهم آثار ما أنزل الله عزّوجلّ من ذلك في كتابه، إلى غير ذلك من منافع الخطب**[1].

وبهذه القيمة العلمية العملية خص المبرد شقا من كتابه (الكامل في اللغة والأدب) للخطب المختارة المنتخبة موازاة مع ضروب المخاطبات الأخرى لعظم شأنها وشرف مقامها، "**فيها يحصل تهذيب الجمهور وحملُهم على ما فيه صلاحهم، وتسكين جَأْشِهم عند الرَّوْع، وبثُّ حماسهم عند اللقاء، وبها تحصل مُحَاجَّة المموِّهين عليهم والمعنِّتين لهم**"[2]؛ ولما كان أمر الخطب يحظى بهذه المكانة، فقد كان صاحبها محتاجا إلى طبع سليم، يقول أبو داود بن جرير: "**رأس الخطابة الطبع**"، حتى يتمكن الخطيب من الموضوع الذي يتصدى له، فيجمع أصوله ويستحضر غايته والغرض الذي يرمي إليه[3]، حتى تكون الخطبة بذلك كما وسمها المبرد: "**خطبة شريفة**"[4]، ترقى إلى مستوى البيان.

لقد خصص المبرد الخطب بالشرف لما لهذه السمة من قوة في بيان جودة الخطب وشمولها على ضوابط هذه الصناعة، التي اختارها المبرد كمادة أدبية في كتابه الكامل. وبتتبعنا لمدار دلالة الشرف في اللغة، وجدناه دالا على العلو والارتفاع والسمو يقول ابن فارس: "**الشين والراء والفاء أصلٌ يدلُّ على العلوّ، والارتفاع، فالشَّرَف: العُلُّوّ. والشريف: الرجل العالي**"[5].

ولما كان الشرف دالا على العلو والارتفاع، فلا يعلو ولا يرتفع إلا الجيد الحسن وصاحب الحسب والنسب والرفعة، ولا يدنو إلا الشيء الهزيل الضعيف المفتقر لشروط البيان، كذلك الشأن بالنسبة للخطب فلا تسمو ولا تعلو مقاما ومقالا إلا إذا كانت جيدة في ألفاظها ومعانيها. لأن مدار الشرف كما عبر عنه بشر بن المعتمر:" **على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال. وكذلك اللفظ العامي والخاصيّ. فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، و اقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة**

---

[1]- العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، ص: 136.

[2]- ابن عاشور: (ت 1393ه)، محمد الطاهر، أصول الإنشاء والخطابة، تح: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض - المملكة العربية السعودية، الطبعة: الأولى، 1433ه، ص: 120.

[3]- ابن عاشور، أصول الإنشاء والخطابة، ص: 122.

[4]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 6/1.

[5]- ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة: (شرف).

التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام"[1].

بناء على هذا النص يتبين أن الشرف الذي وصف به المبرد الخطب شامل لمعايير وقوانين عدة منها؛ ما يرجع إلى الخطيب، ومنها ما يرجع إلى الخطب، لأن شرف الخطب وسموها من شرف الخطيب وعلو شأنه باعتباره عمدة في إنشاء الخطب الشريفة القدر العظيمة الشأن. ومن هذه القوانين كما جاء في نص بشر بن المعتمر أن يكون الخطيب مصيبا في القول فلا يخطئ؛ حتى يستطيع إحراز المنفعة من الخطب وتحقيق المقاصد العليا منها في قلب السامع، ولا يتحقق ذلك إلا إذا كان الخطيب بليغا، قادرا على الموازنة بين الألفاظ والمعاني؛ فإذا أراد معنى كريما التمس له لفظا كريما، فإن حقّ المعنى الشريف، اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالا منك قبل أن تلتمس إظهارهما، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما حتى تكون خطبته شريفة تسمو إلى مراتب البيان، وأولى تلك المراتب؛ أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت[2]، ثم بيان لسانه الكامن في جهارة صوته وسعة فمه ورباطة جأشه وسكون جوارحه وقلة لحظه، حتى يسلم من عيوب العي أو الحصر ثم اللثغة واللحن واللكنة والتشديق والتقعيب والتزيد[3].

وهو ما عبر عنه الطاهر بن عاشور بشكل مفصل حين ذكره لشروط الخطيب وعيوبه التي يحصل من معرفتهما ما يجب اتباعه، وما يتعين عليه تركه[4]، بقوله: "فأما شروطه فكثيرة: منها: ما يرجع إلى ذهنه. ومنها ما يرجع إلى ذاته، ومنها ما يرجع إلى نفسه، أما عيوبه فمنها الفطري ومنها المكتسب ويمكن التمثيل لذلك بالرسم الآتي:

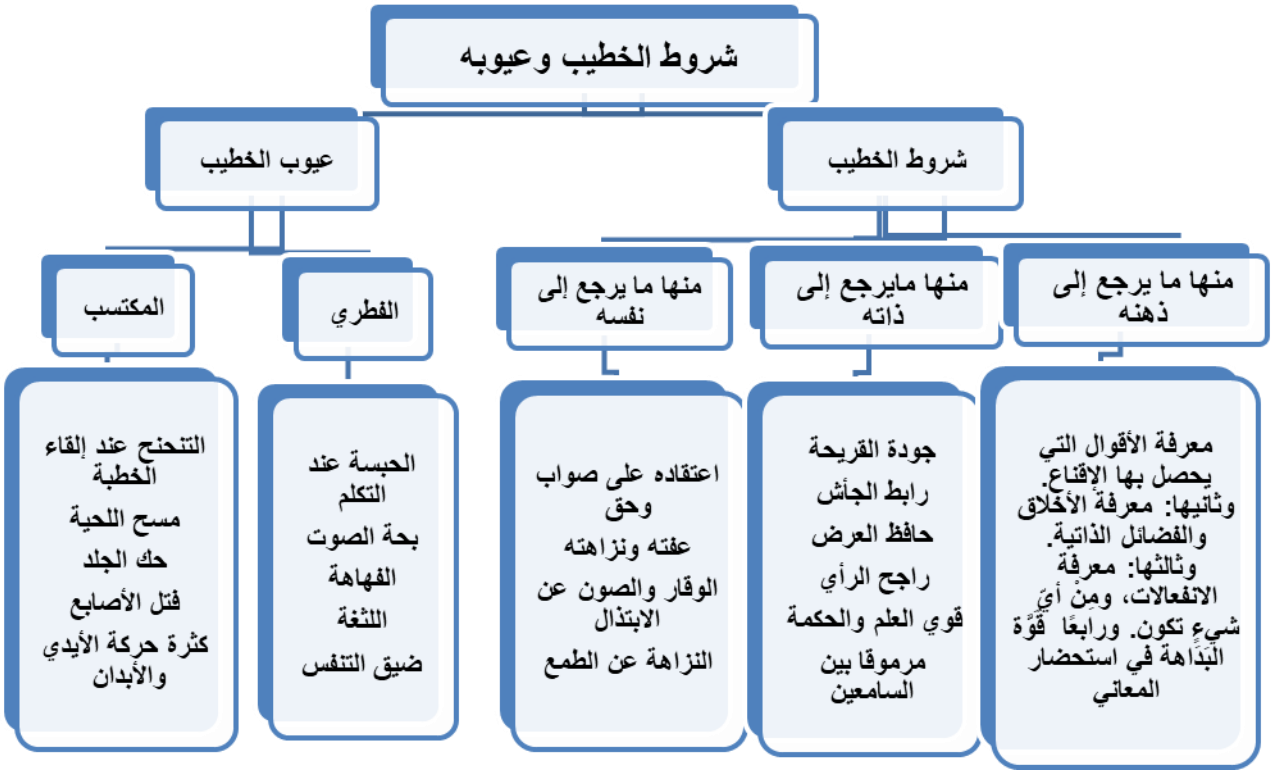
---

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، 129/1.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، 129/1.

[3]- نفسه، 9/1.

[4]- ابن عاشور، أصول الإنشاء والخطابة، ص: 139-140-141.



إن وضع العلماء لهذه الخصائص والمبادئ المتعلقة بالخطيب دالة على أن شرف الخُطب من شرف الخطيب، فإذا تحققت فيه الشروط وخلت منه العيوب، فقد شرفت الخطبة، وهو الأمر الذي أعطاه علماء البيان وأرباب البلاغة من القصاص والوعاظ أمثال واصل بن عطاء وغيره الأهمية الكبرى، لما توجه إلى شباب البصرة والكوفة يعلمهم الخطابة، وكان يسألونهم أسئلة كثيرة عن أساليبها، وألفاظها وكيف ينبغ الخطيب، وما ينبغي أن يراعيه في هيئته وإشاراته ومنطقه، وكيف يقنع خصومه في الجدال ويسكتهم؟ ومتى يستحب الإيجاز في الخطبة؟ ومتى يستحب الإطناب؟ وكيف يلائم الخطيب بين ألفاظه ومعانيه؟ وكيف يوازن بين كلامه، وبين طبقات السامعين؟ وكيف يجعل لكل طبقة كلاما، ولكل حالة مقاما؟ وكيف يقنع خصومه في المناظرة ويلزمهم الحجة؟[1].

وإذ قد عرفنا شروط الخطيب وعيوبه، ننتقل إلى الحديث عن الخطبة باعتبارها نصا يلقى على السامعين، لنبين حدود الشرف فيها باعتبار المكانة التي حظيت بها عند العرب إلى جانب ضروب الآداب الأخرى، فهي جزء من أجزاء الكتابة، ونوع من أنواعها، يحتاج الكتّاب إليها في صدور بعض المكاتبات، وفي البيعات والعهود والتقاليد والتفاويض وكبار التواقيع والمراسيم، والمناشير؛[2] وتتلخص هذه الشروط

[1]- شوقي ضيف: (ت 1426هـ)، أحمد عبد السلام، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية عشرة، ص:93.

[2]- القلقشندي، صبح الأعشى، 173/1.

البلاغية في عدة ضوابط لابد أن تتحقق فيها وهي كالآتي:

الضابط الأول: يتعلق بفاتحة الخطبة، فلابد أن تشتمل على الحمد والثناء على الله تعالى وعلى رسوله وما هو من ذلك القبيل، كما قال العسكري: "**لأن النفس تتشوق للثناء على الله تعالى فهو داعية إلى الاستماع**"[1]، وإن لم تشتمل على ذلك سميت بالشوهاء والبتراء كما قال الجاحظ: " **ما زال السلف يسمون الخطبة التي لم يفتتح صاحبها بالتحميد (البَتْرَاء)، والتي لم توشح بالقرآن والصلاة على النبي - صلى الله عليه وسلم - (الشَّوْهَاء)**"[2]، ويستحسن أن تتسم ببراعة الاستهلال، فترتبط بالمقصود وتجيز في العبارة، فتنشط النفس وتهيئ الأذهان إلى ما سيلقى إليها، كما يظهر حذق الخطيب عندما تكون حسنة في مناسبتها للغرض وإشارتها إليه[3].

الضابط الثاني: التخلص وهو موقع (أمَّا بعدُ) ونحوها، مثل: (أيُّها الناس)، والشرط فيه أن تكون فاتحة الكتاب قد هيأت النفوس، وأشعرت بالغرض المطلوب[4].

الضابط الثالث: المقدمة وهي مبدأ الخطبة في الحقيقة، ونعني بها الكلام الذي يقصد منه تهيئة نفوس السامعين لتلقي ما سيلقى إليهم بالتسليم. وطريقة ذلك: أن يستعين الخطيب بما يعلم من سجايا الأقوام ومقادير انفعالاتهم، على اختلاف الطبقات والعصور والعقائد، فيأتي لكل فريق بمقدمات تهيئ لقبول الغرض[5]، ويكون قصده من هذه المقدمة قمع الهوى ومحاولة الصلاح، والهوى حائل قوي دون الحق، فإذا أريد الإقناع بشيء فمن الواجب ألا ينقض عليه، بل يحوم حوله وينتهز الفرصة لتحصيله في هذه المقدمة التي تستميل العقول[6].

الضابط الرابع: الغرض وهو الذي من أجله انتصب الخطيب ليخطب، فوزانه وزان المطلوب في القياس المنطقي، ويعبر عنه بالنتيجة عند حصوله[7]، فلابد أن يحصل الخطيب من هذه الخطبة الغرض الذي يروم تحقيقه في نفوس السامعين؛ من وعظ وتذكير وأمر ونهي ورجوع عن فعل أو غيرها من الأغراض التي يتوخاها الخطيب في ذاك الموضع.

الضابط الخامس: البيان وذلك بأن يكون نص الخطبة واضحا بينا لا خفاء فيه ولا غموض مسترشدا قائله بآليات البيان وذلك إما بالاستدلال، أو التمثيل، أو الاستطراد، أو الإشارة كما قال

---

[1]- العسكري، الصناعتين، ص: 437.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، 6/2.

[3]- ابن عاشور، أصول الإنشاء والخطابة، ص: 142-143-144.

[4]- نفسه، ص: 144.

[5]- نفسه، ص: 144.

[6]- نفسه، ص:144.

[7]- نفسه، ص: 146.

الطاهر بن عاشور[1]، فبالاستدلال يستطيع إقامة الدليل على صحة الغرض والنضال عليه، وبالتمثيل تكون الخطبة مبينة للعامة، لأنه أخصر من الدليل، والأذهانُ إلى إدراكه أسرع. كما قال الزمخشري: "ولضرب العرب الأمثال واستحضار العلماء المثل والنظائر- شأن ليس بالخفي في إبراز خبيات المعاني، ورفع الأستار عن الحقائق "[2]، يقول تعالى:﴿**وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالِمُونَ**﴾[3].

وأما البيان بالاستطراد فيكون بمدح أو ذم أو ثواب، وأحسنه ما اشتدت فيه المشابهة كقول أبي حمزة الخارجي في خطبة له خطبها بالمدينة: "**يا أهل مكة: أتعيرونني بأصحابي وتزعمون أنهم شباب؟ ويحكم وهل كان أصحاب رسول الله المذكورون في الخير إلا أحداثا شبابا، مكتهلون في شبابهم، غضيضة عن الشر أعينهم، ثقيلة عن الباطل أرجلهم، أنضاء عبادة، قد نظر الله لهم في جوف الليل منحنية أصلابهم على أجزاء القرآن ... إلخ**"[4]، حيث يمدح الخطيب في هذا المقام أصحابه بعد أن ذمهم بعض الناس كما جاء في نص الخطبة.

وقد يكون البيان بالإشارة في بعض الخطب، عندما يشير صاحبها باليد أو الحاجب أو غيرها من الإشارات الدالة المبينة عن الغرض المنشود، لأن الإشارة بالجوارح "**مرفق كبير ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض الناس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس. ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص، ولجهلوا هذا الباب البتة**"[5].

الضابط السادس: الغاية من الخطبة وهي التحريض أو التحذير، وشأنها أن تقع آخر الخطبة بعد ما تقدم، وقد يقدمها الخطيب، ثم يأتي بعدها بغيرها فتصير المقدمة دليلا إذا تأخرت، وتعرى الخطبة عن المقدمة حينئذ[6].

الضابط السابع: خاتمة الخطبة ويحسن فيها أن تكون كلاما جامعا لما تقدمه، أو إشارة إلى أنه قد أتى على المقصود وانتهى منه، أو أمرا بالتثبيت أو دعاء أو نحو ذلك، وإنما يكون ذلك عند إتيان الكلام المتقدم على الغرض المقصود واستيفائه. وقد يكون ذكر الشعر في الخطبة إشارة إلى نهايتها[7].

وبهذه المعايير تتحقق دلالة شرف الخطب وتسمو وترقى إلى مستوى البيان، وما على الخطيب إلا

---

[1]- ابن عاشور، أصول الإنشاء والخطابة، ص: 146.

[2]- الزمخشري (ت **538**ه)، أبو القاسم جار الله، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي – بيروت، الطبعة: الثالثة 1407ه، 72/1.

[3]- سورة العنكبوت، الآية: 43.

[4]- أصول الإنشاء والخطابة، ص: 148

[5]- الجاحظ، البيان والتبيين، 1/ 83

[6]- أصول الإنشاء والخطابة، ص: 149

[7]- نفسه، ص: 149

ضبط هذه القوانين التي لابد أن تتحقق في الخطيب أولا والخطبة ثانيا، حتى تستحق سمة الشرف كما قال المبرد، وما كانت نماذج الخطب التي جمعها في كتابه الكامل إلا دليلا على مراعاة هذه الضوابط المتجسدة فيها مثل؛ خطبة عمر بن الخطاب التي جعلها في مقدمة كتابه الكامل في اللغة والأدب، لتكون نموذجا لكل من يريد الخوض في صناعة الخطب.

5.1. بيان ضابط التبليغ في الرسالة:

بعد أن انتهى المبرد من ذكر ضرب الخطب، ختم حديثه بضرب آخر من ضروب المخاطبات التي لابد للخائض في معرفة الأدب أن يعرفها، ألا وهو ضرب الرسالة التي تعد من أقدم فنون الأدب في النثر العربي، وأول من نهض بهذا الفن عبد الحميد الكاتب الذي يعد بحق صاحب نهج جديد في الكتابة النثرية العربية، مما أكسب هذه الصناعة شأنا كبيرا في أخريات العصر العباسي، حيث نبغ فيها جمهرة من أكابر الأدباء، استطاعوا بأقلامهم أن يصلوا إلى مرتبة الوزارة، ثم صار ديوان الإنشاء في الدول العربية المتعاقبة لا يتولاه إلا أديب زمانه، الذي يتقن فن كتابة الرسائل، وكانت مدرسة ابن العميد، إحدى تلك المدارس التي اهتمت بهذا الفن النثري التي كان لها أثرها البين في ما تلاها من المدارس. وبهذا أصبح فن الرسالة مكمن البلاغة والبيان عند الأدباء يهتمون بتدبيجها كل الاهتمام، جريا على عادة السلف، وهو الأمر الذي دفع المبرد إلى تخصيصها بالبلاغة قائلا: **"ورسالة بليغة"**[1]، كصفة تميز الرسالة عن باقي المخاطبات الأخرى التي ذكرها، في إشارة إلى قدرة الكاتب تبليغ المعنى إلى قلب المرسَل إليه فيمكنه في نفسه كتمكنه في نفسه مع صورة مقبولة ومعرض حسن[2]، لأنه يخاطب غائبا بلسان القلم، لذلك وجب أن يراعى فيها أحوال المرسِل والمرسَل إليه، ونوع العلاقة بينهما، وقد تنبه إلى ذلك القدماء وأوصوا به[3]؛ يقول إبراهيم بن محمد الشيباني: "**إذا احتجت إلى مخاطبة أعيان الناس وأوساطهم أو سوقتهم فخاطب على قدر أبهته وجلالته، وعلو مكانته وانتباهه، وفطنته ولكل طبقة من هذه الطبقات معدن ومذاهب يجب عليك أن ترعاها في مراسلاتك، فلا تكتب لمن أصيب في ماله أو في عياله كما تكتب لمن فرغ ووفر ماله**"[4]، حتى تكون الرسالة بليغة في مقامها ومتمكنة في ذات المرسل إليه، وما رسالة عمر في القضاء إلا نموذجا حيا يحتذى به في هذا الضرب من المخاطبات، فهي فريدة في زمانها وفي جملتها أشبه بالخطبة المحكمة، حتى إن المبرد جعلها ضمن قائمة الرسائل البليغة في كتابه الكامل في اللغة والأدب، فهي جديرة بالدراسة

---

[1]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 6/1.

[2]- العسكري، الصناعتين، ص: 10.

[3]- الشنطي محمد صالح، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع - السعودية/حائل، الطبعة الخامسة 1422هـ/2001م، ص: 174.

[4]- فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، ص: 174.

والتحليل، ونموذج لكل من يريد التصدي لفن صناعة الرسائل، ودليل على إحكام هذه الصنعة، وشاهد على فصاحة -عمر بن الخطاب- وبيانه، ومن تلاه من الصحابة والعلماء أمثال مصعب بن عمير، وعبد الله بن الزبير ،والحسن البصري، وقطري بن الفجاءة، والحجاج بن يوسف، وعبد الملك بن مروان، وغيرهم كثير. يقول المبرد: "**ومن ذلك رسالة في القضاء إلى أبي موسى الأشعري، وهي التي جمع فيها جمل الأحكام، واختصرها بأجود الكلام، وجعل الناس بعده يتخذونها إماما، ولا يجد محق عنها معدلا، ولا ظالم عن حدودها محيصا**"[1].

إن بلاغة الرسائل عند المبرد مبنية على أسس لا يمكن أن تتحقق بدونها، لذلك نجد الأدباء والنقاد قد أولوها العناية والاهتمام شأنها شأن باقي ضروب الآداب الأخرى، فخصوا لها مقاما للحديث عنها شكلا ومعنى، وأول ما وقفوا عليه في هذا المقام، تحديد أصناف الرسائل على اعتبار كون بلاغة الرسالة تطلب معرفة نوعها أولا، حتى يتسنى للكاتب معرفة خصائصها ثانيا، ويصبح بعد ذلك قادرا على تمييز أصناف الرسائل فيضع لكل مقام رسالة تناسبه وتلائمه في ذاك الموضع، خاصة وأن كل صنف من الرسائل له ضرب من الصناعة وجنس من التصوير.

وقد اشترط المبرد في الرسالة أن تحتوي على خمس خواص وهي:

- السذاجة: التي تجعل الكلام بعيدًا عن التكلف والزخرفة والبهرجة المفتعلة.
- الجلاء: "الوضوح" حيث يخلو الكلام من الغموض والتعقيد فيتصف بالوضوح.
- الإيجاز: ويعني خلو الكلام من الحشو والتطويل.
- الملاءمة: أي التناسب بين الكلام ومنزلة المرسل إليه.
- الطلاوة: والمقصود بها العذوبة وجودة العبارة وسلامة المعنى وسلاسة القول[2].

من خلال هذه الشروط يتبين أن الرسائل الخاصة تقوم على مقومات تجعلها تكون بليغة في قلب السامع؛ لذلك لابد من استهلالها بالتحية وإبراز المشاعر الخالصة بعبارة رقيقة مصقولة، ثم تناول الموضوع بعرض بسيط ولغة سهلة مهذبة، وحسن التخلص بين أجزاء الرسالة وصولًا إلى الخاتمة، التي يجب أن تكون مؤثرة، وأسلوبها بعيدا عن التكلف، يهدف إلى عقد أواصر الثقة بين المرسل والمرسل إليه، وأن يقترب المرسل من مطلوبه بتلطف ومودة بعيدا عن اصطناع الحيلة الممقوتة[3]. كما أن هذه الرسائل تعالج موضوعات متعددة كالتهنئة والتعزية والدعوة، ويختلف الأسلوب فيها من مناسبة إلى أخرى، ففي

---

[1]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 16/1.

[2]- فن التحرير العربي، ص: 176.

[3]- نفسه، ص: 177.

رسائل التهنئة يعمد المرسل إلى شيء من الإطناب لأن مقام الحديث فيه مستحب، أما رسائل التعزية، فالإيجاز فيها مطلوب لأنه موقف يقتضي الاقتضاب والبعد عن الإسهاب[1]. أما الرسائل الأدبية فهي نوع من الرسائل يكون عادة متبادلا بين الأدباء، ولا يخلو من بحث قضية أدبية أو الإشارة إلى مسألة نقدية أو علمية، وقد يكون هذا النوع مقصورًا على تبادل المشاعر الودية[2].

ثم هناك أخيرا الرسائل الرسمية وهي أنواع مختلفة، منها ما يسمى بالرسالة الإدارية، ومنها رسائل المناسبات، وكان لها في القديم رسوم وقواعد أتى على ذكرها القلقشندي في كتابه (صبح الأعشى) ومنها: براعة الاستهلال أي: الإيحاء في بداية الرسالة بموضوعها، فإذا كانت في التهنئة، أتى في المقدمة بما يدل على أنها في هذا الموضوع. ومنها مراعاة مواقع آيات القرآن الكريم، وأبيات الشعر وغيرها من الاستشهادات، وقد أرشد إلى ضرورة وجود مقدمة تخدم الموضوع، إذا كانت الرسالة في المقاصد الجليلة أي: ذات الخطر، أما الموضوعات العادية فلا ضرورة للمقدمات فيها، وقد عني الأدباء والموظفون من أسلافنا بالإشارة إلى ما يجوز فيه الكتابة وما لا يجوز[3].

أما بخصوص الرسالة الإدارية فأنماط مختلفة، فقد تكون طلبًا لعمل، أو شكوى، أو خطابًا موجهًا إلى قاض لرفع دعوى ضد شخص معين، أو إبلاغا عن حادثة، أو تقريرا لواقعة معينة، أو استعطافا لتخفيف الحكم وما إلى ذلك، وقد تكون الرسائل الإدارية متضمنة أشكالا متعددة من المعاملات التجارية، وقد كان هذا النوع أحق بالتناول والدرس، فكلما نجح المرسل في صياغتها صياغة موفية بالغرض كان ذلك أدعى إلى تحقيق غرضه، والوصول إلى مبتغاه[4]، وقد أولى المبرد هذا الأمر عناية كبيرة في كتابه (الكامل) نظرا لعظم شأنها وعلو منزلتها مقارنة بالرسائل الأخرى.

وجملة القول فالرسائل في عمومها لا بد أن تكون بليغة، ومن ثم وجب مراعاة أصولها وقواعدها المتبعة في كتابتها عموما؛ من ضرورة مراعاة المناسبة بين المقام بما يعنيه من أطراف وظروف، ومراعاة الأسلوب وطريقة التناول واختيار العناصر وترتيبها[5].

2. منهج المبرد في فقه العربية وصناعة الأدب:

إن الحديث عن منهج المبرد في فقه العربية وصناعة الأدب، ظاهر بين من خلال عنوان كتابه الذي سماه ب (**الكامل في اللغة والأدب**)، فقد جعل اللغة والأدب توأمين لا ينفصلان، وصنوين لا ينقصان،

---

[1]- فن التحرير العربي، ص: 173.

[2]- نفسه، ص: 175.

[3]- نفسه، ص: 175.

[4]- نفسه، ص: 176-177.

[5]- نفسه، ص: 177.

فالكمال لا يتحقق بأحدهما وإنما باجتماعهما معا، لأن الأدب لا يكمل إلا باللغة، واللغة لا تكمل إلا بالأدب، وفقه العربية لا يكون بمعزل عن معرفة ضروب الأدب، وصناعة الأدب لا تتحقق إلا بمعرفة علوم اللغة، وهو ما صرح به المبرد في بداية مقدمته التي وضع فيها منهجه العام الذي اتبعه في كتابه، بعد أن جمع ضروب المخاطبات، وحدد خصائص كل ضرب على حدة، ثم انتقل لتفسير هذه الضروب مستعينا باللغة وعلومها للكشف عن غوامض الأدب وغريبه فيها، باعتبارها مفاتيح لعلم الأدب كما قال السكاكي في (مفتاح العلوم)، يقول المبرد: "**والنية فيه أن نفسر كل ما وقع في هذا الكتاب من كلام غريب، أو معنى مستغلق، وأن نشرح ما يعرض فيه من الإعراب شرحا شافيا حتى يكون هذا الكتاب بنفسه مكتفيا، وعن أن يرجع إلى أحد في تفسيره مستغنيا**"[1]، فالمبرد من خلال هذا التقديم يضع الباحث أمام تصور كامل لفهم الأدب وصناعته، مع التأكيد على وجوب حضور علوم اللغة في فهمه، حتى يكون هذا الكتاب عونا كافيا كاملا لكل من يريد التصدي لفهمه وصناعته. فالقارئ لكتاب (الكامل) -قيد الدراسة- يراه قد اتبع منهجا أصيلا محكما في فقه العربية وصناعة الأدب، حيث تناول فيه ما يرجع للغة من حيث إسنادها وروايتها، وما يرجع للغة من حيث ألفاظها، ثم ما يرجع للغة من حيث معانيها في علاقتها بصناعة الأدب.

1.2. ما يرجع للغة من حيث إسنادها وروايتها:

من أبرز السمات المنهجية الرصينة التي ركز عليها علماء اللغة والأدب، خاصية الإسناد في الرواية حتى قيل: " **إِنَّ هَذَا الْعِلْمَ دِينٌ، فَانْظُرُوا عَمَّنْ تَأْخُذُونَ دِينَكُمْ** "[2]، ولولا الإسناد كما قال الأنباري: "لقال من شاء ما شاء"، وقد جعله المحدّثون والقراء ركنا ذا أهمية قصوى في سلامة النص والنقل، أما علماء اللغة فقد اهتموا بهذا الفن على اعتبار كون اللغة العربية وعاء أدلة التشريع، فلا سبيل لوصولها إلينا سليمة دون أخذ الخلف عن السلف، بالرواية والسماع عبر تعاقب الأجيال. وقد كانت الرواية عند هؤلاء العلماء خاصة في القرنين الثاني والثالث الهجريين، سواء أكانت رواية حديث أم رواية أدب وأخبار، ذات إسناد يرتفع حينًا إلى الصحابي، وإلى رسول الله صلى الله عليه وسلم في الحديث، ويرتفع إلى من تدور عنه في الجاهلية، أو إلى رجال يروونها ممن شهدوا الجاهلية وشهدوا ما يروون خاصة في الأدب والأخبار، وكثيرا ما يكون الإسناد مرسلًا منقطعا في الروايتين كلتيهما.

وقد نهج المبرد الطريقة نفسها في إسناد اللغة وروايتها، في (الكامل) حيث سعى جاهدا إلى إثبات الروايات لأصحابها، سواء كانت رواية حديث، أم رواية أدب وأخبار، وقد كان الإسناد فيها يرتفع إلى

---

[1]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 6/1.

[2]- مسلم: (ت 261هـ)، أبو الحسين بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية: فيصل عيسى البابي الحلبي – القاهرة، 14/1.

الرسول صلى الله عليه وسلم حينا في رواية الحديث، ومثال ذلك قوله في بداية كتابه باب شرح معنى فزع وغيث: **"قال رسول الله صلى الله عليه وسلم للأنصار في كلام جرى: إنكم لتكثرون عند الفزع وتقلون عند الطمع"**[1]، وقوله أيضا: **"وقال رسول الله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "ألا أخبركم بأحبكم إلي، و أقربكم مني مجالس يوم القيامة؟ أحاسنكم أخلاقاً، الموطؤون أكنافاً، الذين يألفون ويؤلفون، ألا أخبركم بأبغضكم إلي و أبعدكم مني مجالس يوم القيامة؟ الثرثارون المتفيهقون"**[2]. وغيرها كثير، وقد ترتفع الرواية عند المبرد في الأدب والأخبار إلى من تدور عنه في الجاهلية، أو إلى رجال يروونها ممن شهدوا الجاهلية، وشهدوا ما يروون، ومثال ذلك ما رواه عن كبار النحاة وأهل اللغة ومنهم العباس بن الفرج الرياشي فقال: **"حدثني العباس بن الفرج الرياشي قال: حدثني الأصمعي قال: قيل لأعرابي وهو المنتجع بن نهان ما السميدع؟ فقال " السيد الموطأ الأكناف"**[3]. وما رواه أيضا عن شيخ العربية وإمام الكوفيين في النحو واللغة والحديث؛ أحمد بن يحيى الشيباني الذي كان راويا للشعر، ومحدّثاً مشهوراً بالحفظ وصدق اللهجة والمعرفة بالغريب ورواية الشعر القديم، مقدماً عند الشيوخ منذ حداثته، بقوله: **"حدثنا أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني عن ابن الأعرابي قال: قيل لرجل من أهل البادية وخرج عنها أترجع إلى البادية؟ فقال: أما ما دام السعدان مستلقيا فلا يريد، أنه لا يرجع إلى البادية أبدا، كما أن السعدان لا يزول عن الاستلقاء أبدا"**[4]، وغيرهم من الرواة الذين عمد المبرد إلى الأخذ عنهم أمثال الأصمعي الذي يعد راوية العرب، وأحد أئمة العلم باللغة والشعر والبلدان، وأبي عثمان المازني الذي أخذ الأدب عن الأصمعي وأبي عبيدة وغيرهم.

والذي يزيد من شدة حرص المبرد على إثبات الرواية والتيقن من أمانة قائليها، طبيعة أدلته النقلية المأخوذة من شعراء العرب حيث إن جلهم ينتمون إلى الطبقة الأولى من الشعراء الجاهليين وفحولها، أمثال الخنساء، وعنترة بن شداد، وجميل بن معمر، وزهير بن أبي سلمى، وامرئ القيس، والأعشى، وحسان بن ثابت، وذي الرمة، والأخطل وجرير والفرزدق ... ممن يعدون من أشهر شعراء العرب وأفصح أهل عصرهم. أما عن الشعراء المولدين أمثال أبي تمام فقد ذكره المبرد في باب الحديث عن المحدثين، ولم يستشهد به في شرح أو تعليق، وهذا ما يدل على أن المبرد كان حريصا على أخذ اللغة وفق الضوابط التي وضعها العلماء للأخذ والتحمل، من ثبوت الرواية عن العرب بسند صحيح يوجب العمل، مع عدالة الناقلين.

---

[1]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 6/1.

[2]- نفسه، 8/1.

[3]- نفسه، 8/1.

[4]- نفسه، 11/1.

ولما كانت الرواية عند المبرد مبنية على أصل السماع من الرواة الثقات، فقد تعددت طرق أخذه عنهم، كما تعددت الصيغ التي اعتمدها في إيراد نقوله ومروياته، وذلك ما سنذكره على سبيل التمثيل لا الحصر.

فمن النقول ما ورد بصيغة؛ "**سمعت**" قال: **سمعت** العرب تنشد هذا البيت فتنصب (الظبية) وترفعها وتخفضها"[1] ومنها قوله: **سمعت** قوماً من العرب يقولون: أزففت العروس، وهي لغةٌ"[2]. ومنها ما ورد بصيغة، "**حدثني**" وتأتي في الترتيب بعد صيغة (**سمعت**) في مواضع عديدة نذكر منها قوله: **"حدثني** العباس بن الفرج الرياشي، قال **حدثني** الأصمعي"[3]، وقوله أيضا " ومما يؤثر من هذه الآداب ويقدم قول عمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنه في أول خطبة خطبها، **حدثنا** العتيبي قال: لم أر أقل منها في اللفظ ولا أكثر في المعنى حمد الله وأثنى .."[4]، ثم قوله في موضع آخر **"وحدثت** في إسناد متصل أن أبا النجم العجلي أنشد هشام بن عبد الملك"[5]. ومنها ما ورد بصيغة **"أخبرني"** يقول المبرد: " وقد **أخبرنا** بقصةِ الياء والواو إذا انفتح ما قبلهما وهما متحركتان، وعلى ذلك يقال في الفاعل: فعيلٌ نحو شريفٍ، وكريم"[6]، وقوله أيضا: "قال أبو الحسن: قوله: "لم يغرض"، أي لم يشتق، يقال: غرضت إلى لقائك، وحننت إلى لقائك، وعطشت إلى لقائك، وجعت إلى لقائك أي إشتقت، **أخبرنا** بذلك أبو العباس أحمد بن يحيى عن ابن الأعرابي"[7] ومنها ما ورد بصيغة **(قال لي)**،يقول المبرد: "وحدثني أبو عثمان الجاحظ **قال: قال لي** محمد الجهم: لما كانت أيام الزّط أدمنت الفكر، وأمسكت عن القول، فأصابتني حبسةً في لساني"[8]، ومنها ما ورد بصيغة (**قال** بدون **لي)** يقول المبرد: **قال** عمر بن عبد العزيز رحمه الله: ثلاثٌ من كن فيه فقد كمل: من لم يخرجه غضبه عن طاعة الله، ولم يستنزله رضاه إلى معصية الله، وإذا قدر عفا وكف"[9]،ومنها ما ورد بصيغة **(زعم)** قول المبرد في الكامل: "**زعم** أبو عبيدة أن القسمات مجاري الدموع، واحدتها قسمة"[10]، وقوله أيضا: " **زعم** الأصمعي أن الخمر إنما سميت شمولاً لأن لها عصفة كعصفة الريح الشمال"[11].

---

[1]- الكامل، 72/1.

[2]- نفسه، 252/1.

[3]- نفسه، 192/1.

[4]- نفسه، 14/1.

[5]- نفسه، 71/3.

[6]- نفسه، 218/2.

[7]- نفسه، 32/1.

[8]- نفسه، 17/2.

[9]- نفسه، 99/1

[10]- نفسه، 1/ 71.

[11]- نفسه،217/2.

نخلص بعد إيراد هذه الأمثلة، إلى أن المبرد كان حريصا على تتبع حلقات الإسناد ورجال الرواية في نقل الأحاديث، وما يؤثر من أدب وأخبار، حتى يتمكن الباحث من الحكم على المنقول كما يجب، تبعا لما وضع من شرائط الأحكام الموضوعة في الرواية، لأنه كان يعلم أن اختلال شرط من شروط النقل والسماع، سيضعف الرواية ويوصلها إلى حد الرفض وعدم القبول المفضي إلى الحكم عليها بنفي الثبوت.

2.2. ما يرجع للغة من حيث ألفاظها:

لما كانت الألفاظ أول ما يجب معرفته في أي ضرب من ضروب المخاطبات فهما وصناعة، فقد أولاها المبرد كامل العناية والاهتمام، من شرح لغريبها، وبيان لمفهومها، وتحديد لمقاييسها في علاقتها صناعة الأدب، وقد صرح بذلك في مقدمته قائلا:**"والنية فيه أن نفسر كل ما وقع في هذا الكتاب من كلام غريب، أو معنى مستغلق"**[1]، لأن فهم الأدب يقتضي فهم ألفاظه واستيعاب معانيه، لذلك جعل أول باب من كتابه في شرح معاني لفظي **(فزع وغيث)** فقال: **"شرح معنى فزع- وغيث"**[2]، حيث قدم فيهما شرحا مستفيضا بالشواهد والأمثلة، من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم وكلام العرب، وكأن الواقف مع هذا الباب يجد نفسه أمام معجم من المعاجم اللغوية العربية، لنهجه طريق المعاجم، وبالضبط تتبع دلالات الألفاظ في الاستعمالات المتعددة فقال: **"الفزع في كلام العرب على وجهين، أحدهما ما تستعمله العامة تريد به الذعر، والآخر الاستنجاد والاستصراخ"**[3]، وكذلك فعل بالنسبة لشرح كل من لفظ (كائن) ولفظ (ضمار)، حيث قدم فيها المبرد شرحا كافيا لكل من استغلق عليه فهم هذين اللفظين.

وللإشارة فإن عناية المبرد بدلالات الألفاظ لم يكن في هذه الأبواب التي خصها لشرح بعض المفردات فقط، وإنما كان أيضا في القسم الذي خص فيه دراسة ضروب المخاطبات. حيث كان حريصا على شرح بعض المفردات الصعبة، يتوسع في دلالاتها شرحا وتعليقا ونقدا مستعينا بالشواهد والأمثلة[4]. فلا يكاد يخلو باب من أبواب هذا الكتاب أو صفحة من صفحاته دون تقديم شرح لألفاظه، يكون كافيا للقارئ في فهم هذه المخاطبات، يغنيه عن البحث والتنقيب، لأنه يقدم مادة معجمية دسمة لكل لفظ يراه غريب المعنى غامض الدلالة، شأنه أن يعمي المعنى للقارئ فينغلق عليه الفهم والإفهام، وأمثلته كثيرة في الكتاب[5].

وقد كان من حظ الألفاظ أيضا أن جعل المبرد لها مقاييس في صناعة الأدب، وهو ما أشار إليه في

---

[1]- الكامل، 6/1.

[2] - نفسه، 7/1.

[3] - نفسه، 7/1.

[4]- نفسه، 11/1-12.

[5]- نفسه، 17/1.

بعض الأبواب بقوله: "**من ألفاظ العرب البينة القريبة المفهمة، الحسنة الوصف، الجميلة الرصف**"[1]، وقوله أيضا: "**من الألفاظ الغريبة والمستهجنة**"[2]، وفي باب آخر قوله: "**وما يفضل العرب من ألفاظ**"[3].حيث نراه يشترط في الألفاظ أن تكون في مقام أوصاف ألفاظ العرب الفصحاء، بينة قريبة مفهمة حسنة الرصف جميلة الوصف، وكأنه يشير إلى نموذج يجب أن يتبع في استعمال الألفاظ[4]. وفي مقابل ما يستحسن من الألفاظ، ذكر المبرد ما يقبح منها، وكأنه بهذا يحدد أوصافا خاصة للألفاظ، فمنها المستكرهة والخسيسة والبعيدة والهجينة، وهناك أيضا الألفاظ الجليلة والجزلة والسهلة واليسيرة والصائبة والصحيحة[5]. كما وقف المبرد عند دراسة المفردات موضحا الأسباب التي تمنحها الجمال الذي يؤثر في القارئ تأثيرا نفسيا مطلوبا، فهي اللبنات الأولى للأسلوب الذي يصوغ فيه الأديب أفكاره ليبين ما يجول في نفسه من انفعالات وأفكار، لذلك ظهرت عنايته بمفردات الشاعر والخطيب والكاتب والواعظ في شتى صنوف المخاطبات، مفضلا لفظا على لفظ؛ لأنه الأنسب في اللغة، فيختار لفظ "أنآني" على لفظ "نآني" الموجود في بيت الشاعر النمر بن تولب:

أعاذِلُ أَن يُصبِح صَدايَ بِقَفرَةٍ بَعيداً نَآني صاحِبي وَقَريبي[6]

يقول معللا اختياره: "تأويل قوله: "نآني" يكون على ضربين، يكون أبعدني، وأحسن من ذلك أن يقول: "أنآني". وقد رويت هذه اللغة الأخرى، وليست بالحسنة، وإنما جاءت في حروف: يقال غاض الماء وغضته، ونزحت البئر ونزحته، وهبط الشيء وهبطته، وبنو تميم يقولون: أهبطته، وأحرف سوى هذه يسيرة. والوجه في (فعل أفعلته)، نحو دخل وأدخلته، مات وأماته الله، فهذا الباب المطرد"[7]. وقد يستبدل المبرد ألفاظ الشاعر أحيانا بألفاظ أخرى يستحسنها، لأنها أكثر تأثيرا في النفس، إذ يوضح المعنى الجديد الذي تضفيه هذه اللفظة الجديدة[8]. ومع عناية المبرد الواضحة بالألفاظ، فقد جعل لها شروطا ومقاييس تقوم عليها، وإن لم يصرح بذلك بشكل مباشر، ولكننا نستطيع تلمس بعضها و منها: الدقة، والإيحاء، والجزالة، والصحة.

---

[1]- الكامل، 29/1.

[2]- نفسه، 30-31/1.

[3]- نفسه، 32/1.

[4]- نفسه، 29/1-30.

[5]- رباب محمد عبد الرحمن لافي، رسالة الماجستير المبرد ناقدا، ص: 95.

[6]- المبرد ناقدا، 292/1.

[7]- نفسه، 294/1.

[8]- نفسه، 2/ 219.

3.2. ما يرجع للغة من حيث معانيها:

لقد اعتنى المبرد بالمعاني كعنايته بالألفاظ، من خلال وقوفه مع مبحث الحقيقة والمجاز في تعريف ضروب الكلام، فالكلام عنده: **"لفظ متصل بالمعنى يجري على ضروب: فمنه ما يكون في الأصل لنفسه، ومنه ما يكنى عنه بغيره، ومنه ما يقع مثلا فيكون أبلغ في الوصف"**[1]. مما يفيد أن المبرد ميز بين الاستعمال العادي للفظ وهو الحقيقة، والاستعمال غير العادي له وهو المجاز، فبعد أن نبه على الحقيقة في الكلام الذي يكون في الأصل لنفسه على حد تعبيره، قابل هذه الحقيقة بما يكنى عنه بغيره، وبالتمثيل الذي يكون أبلغ في الوصف. والاستعمال العادي للفظ عند المبرد أن تستخدم الكلمة في دلالتها الموضوعة لها في اللغة من قبيل الحقيقة.

وقد تجاوزت عناية المبرد بالمعاني الأولى الموضوعة في أصل اللغة، إلى العناية بالمعاني الثانية التي تتعدى المعنى الحقيقي للألفاظ، ثم إلى العناية بمعنى المعنى، وهو استعمال الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة، إذ تستعمل الكلمة بدلالة أخرى تكون أكثر تمثيلا للمعنى. وقد عرض هذه المعاني في عدة أبواب من كتاب (الكامل)، من ذلك: باب (ضروب الكناية)، و(باب من تشابيه العرب)، وباب (من أعاجيب التشابيه)، وباب (مما يستعمل عند العرب لتشابيه النساء)، وباب (من التشابيه القريبة)، وباب(أنواع التشابيه عند العرب). وغيرها كثير مما ذكر .

وللإشارة فقد وقف المبرد مع هذه الأبواب التي أفردها للكناية والتشبيه وغيرها، فأطال القول فيها بالشرح والتفصيل، وتقديم الشواهد من القرآن الكريم والأحاديث النبوية وأشعار العرب، وبيان أغراضهم ومقاصدهم التي كانت تستعمل فيها، وقد كان المبرد متفردا بهذا التناول، فلم يسبقه إليه أحد، فقد جعل الكناية تقع على ثلاثة أضرب: **أحدهما** التعمية والتغطية، **وثانيها**: الرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره، وهذا أحسن أضرب الكناية عند المبرد، لما فيه من صيانة اللسان عن الألفاظ الخسيسة، وأما الضرب **الثالث** من الكناية فهو التفخيم والتعظيم، ومنه اشتقت الكنية، موضحا مواضعه التي يقع فيها، كما ظهرت عنايته بالمعاني في الباب الذي يفيد التمثيل، ثم ظهر أيضا في باب التشبيه باعتباره (بابا كثيرا عند العرب، لا آخر له، مكتفيا بذكر بعض منه حتى لا يخلو هذا الكتاب من شيء من المعاني)[2]، وهو بهذه العبارة يثبت أنه ضم لكتابه من فقه العربية ما يرجع للمعاني وكان التشبيه إحداها إلى جانب التمثيل والكناية.

---

[1]- المبرد، الكامل في اللغة والأدب، 214/2.

[2]- نفسه، 49/2.

نستشف من هذه الملاحظات النقدية التي وردت في (الكامل)، أن المبرد كان حريصا على تمييز المعاني الجيدة والحسنة من المعاني البعيدة المستغلقة المكروهة، جاعلا الإصابة في المعنى والدقة في التصوير إحدى المعايير التي لابد أن تتحقق في الصور البلاغية، حتى يصل المعنى إلى قلب السامع ويؤثر فيه من جهة، ويستطيع الخائض في صناعة الأدب وفهمه معرفة مواضع كل من الكناية والتمثيل والتشبيه من جهة أخرى، ولم تكن عناية المبرد بالمعاني في هذه الأبواب التي أصّل فيها لضروب الكناية والتشبيه والتمثيل فقط، بل تجلت أيضا في حديثه عن الأغراض الشعرية سواء في المدح أو الرثاء أو الوصف أو الهجاء وغيرها من الأغراض، التي ظهرت فيها عنايته بالمعنى.

خاتمة:

إن أهم ملاحظة لفتت انتباهنا بعد هذه الوقفة المتأنية مع كتاب (الكامل) للمبرد، هي تسجيل السبق الزمني للمتقدمين في دراستهم للخطاب الأدبي، باعتباره صناعة دقيقة تحتاج إلى أن يكون الأديب متمكنا منها، قادرا على تمييز ضروبها وضوابطها، وليس هذا فحسب، بل إنهم رفعوا صناعة الأدب إلى مستوى العلم، لكونه لا يرجع إلى الطبع بمفرده، وإنما إلى علوم يتأسس عليها ترفع الأديب إلى مستوى الاجتهاد، لأن الطبع بمفرده كما ذكر القلقشندي، لا ينهض بالمقصود إلا مع اشتماله على المواد المساعدة له على ذلك من الأنواع السابقة، أي: علوم العربية، ومما يزيد من قيمة هذا الكتاب ومكانته علميا، كونه رابع أصل من أصول دواوين علم الأدب، حسب التصنيف الذي قدمه ابن خلدون في مقدمته لمصنفات الأدب، مما يعني مسيس الحاجة إليه عند تعلم هذه الصناعة وفهمها والإحاطة بها، سواء من العلماء أوالمتعلمين.

ومما يزكي القيمة العلمية للكتاب وصاحبه، قدرته على تصنيف ضروب الأدب باعتبارها خطابات لها ما يميزها ضمن مجموع الصناعة الأدبية، لذلك عمد المبرد إلى تتبع خواص هذه الضروب بعد تقسيمها، وتحديد الضابط المميز لها، فكانت خمسة باعتبار عدد هذه الضوابط وهي الشعر والمثل والموعظة والخطبة والرسالة.

وقد بنى المبرد دراسته لهذه الأنواع على مبدأ حسن الاختيار والانتقاء، لكونه لا يعرض جميع ضروب المخاطبات الأدبية عند العرب بمختلف أجناسها، وإنما ينتقي منها ما يكون كاملا كافيا لكل من يريد التريض في رياض الأدب، جاعلا من فقه العربية ألفاظا وتراكيب ومقاصد مفتاحا لفهمها وتفهّمها، وقد رام بذلك أن يكون كتابه كاملا في متنه ومنهجه، متفردا في طريقته وتصوره، لذلك جمع فيه بين الأدب واللغة، وربط بينهما برباط التكامل، لأن الكمال لا يتحقق بأحدهما، وإنما باجتماعهما معا، لأن الأدب لا يكمل إلا

باللغة، واللغة لا تكمل إلا بالأدب، وفقه العربية لا يكون بمعزل عن معرفة ضروب الأدب، وصناعة الأدب لا تتحقق إلا بمعرفة علوم اللغة، وهو ما صرح به المبرد في بداية مقدمته التي وضع فيها منهجه العام الذي اتبعه في كتابه، بعد أن جمع ضروب المخاطبات، وحدد خصائص كل ضرب على حدة، وبهذا الإسهام والتفرد، يكون المبرد قد قدم نظرية متكاملة في تحليل الخطاب الأدبي، كما وضع اللبنات الأولى لعلم النص أو ما يطلق عليه اليوم (لسانية النص) التي تختص بتحليل الخطاب وفهمه وبنائه.

✓ لائحة المصادر والمراجع:

- البطليوسي: (ت **521ه**)، أبو محمد عبد الله، رسائل في اللغة، تح: د وليد محمد السراقبي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية – الرياض، الطبعة: الأولى، 1428 هـ /2007م.

- البيضاوي: **(ت 685ه)**، ناصر الدين أبو سعيد عبد الله بن عمر بن محمد الشيرازي، أنوار التنزيل وأسرار التأويل، تح: محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة: الأولى 1418 هـ.

- الجاحظ، (ت **255ه**)، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي، الرسائل الأدبية، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1374ه/ 1964م.

- الجاحظ **(ت255ه)**، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي، أبو عثمان، رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، عام النشر: 1384ه/ 1964م.

- الجاحظ (ت **255ه**)، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1423 هـ

- أبو حيان التوحيدي (ت **400ه**)، علي بن محمد بن العباس، الإمتاع والمؤانسة، المكتبة العنصرية، بيروت، الطبعة: الأولى، 1424 هـ.

- ابن خلدون (ت **808 ه**) ولي الدين عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، تح: محمد الدرويش، دار يعرب، الطبعة الأولى 1425ه/ 2004م.

- الرازي: **(ت421ه)**، أبو سعد الآبي منصور بن الحسين، نثر الدر في المحاضرات، تح: خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية - بيروت /لبنان، الطبعة: الأولى، 1424ه /2004م.

- رباب محمد عبد الرحمن لافي، رسالة الماجستير المبرد ناقدا.

- ابن رشيق: (ت 463ه)، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، 1401ه /1981م.

- الزمخشري (ت **538ه**)، أبو القاسم جار الله، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي – بيروت.

- الزمخشري (ت **538ه**)، أبو القاسم جار الله، ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، مؤسسة الأعلمي، بيروت، الطبعة: الأولى، 1412هـ.

- الشنطي محمد صالح، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع - السعودية /حائل، الطبعة الخامسة 1422ه /2001م.

- شوقي ضيف: (ت 1426ه)، أحمد عبد السلام، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية

عشرة.

- ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ)، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة.

- ابن عاشور: (ت 1393هـ)، محمد الطاهر، أصول الإنشاء والخطابة، تح: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض - المملكة العربية السعودية، الطبعة: الأولى، 1433هـ

- ابن عبد ربه الأندلسي: (ت 328هـ)، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد ابن حبيب ابن حدير بن سالم، العقد الفريد، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة: الأولى، 1404هـ .

- العسكري (ت 395هـ)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر.

- العسكري (ت 395هـ)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران، الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت.

- عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، الطبعة: 1428هـ/2007م.

- أحمد عبد الغفار، المدرسة البصرية وجهودها في نشأة النقد في القرن الثالث الهجري، مطبعة مجلس دائرة المعارف النظامية.

- ابن فارس، (ت 395هـ) أبو الحسين أحمد بن زكرياء القزويني الرازي، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـ/ 1979م.

- قدامة بن جعفر، (ت 337هـ)، أبو الفرج، بن زياد البغدادي، نقد الشعر، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، الطبعة الأولى: 1402هـ.

- القلقشندي (ت 721هـ)، أحمد بن علي بن أحمد الفزاري، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، دار الكتب العلمية، بيروت.

- المبرد (ت 678هـ)، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، راجعه وشرحه: تغاريد بيضون ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 1407هـ/1987م.

- المبرد: (ت 275هـ)، أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي القاهرة الطبعة: الطبعة الثالثة 1417 هـ/ 1997م.

- الميداني (ت 518 هـ)، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم، مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة بيروت، لبنان.

- مسلم: (ت 261هـ)، أبو الحسين بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية: فيصل عيسى البابي الحلبي – القاهرة.

- ابن منظور، (ت 711هـ)، أبو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار صادر بيروت، الطبعة الثالثة: 1414هـ.

- اليوسي (ت 1102هـ)، الحسن بن مسعود بن محمد، أبو علي، نور الدين، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تح: د محمد حجي، د محمد الأخضر، الشركة الجديدة - دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى: 1401هـ/ 1981م.