سور الأزبكية
www.n2u.cc

عبد القاهر الجرجاني

أعمال ندوة

جامعة صفاقس

منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية

1998

www.booksall.net

الجمهورية التونسية

جامعة صفاقس

كلية الآداب والعلوم الانسانية

عبد القاهر الجرجاني

أعمال ندوة

منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بصفاقس

1998

www.booksall.net

المشاركون في ندوة عبد القاهر الجرجاني

الأساتذة:

- يوسف أبو العدّوس - قاسم محمد المومني - محمد الشيباني - توفيق حمدي
- خالد ميلاد - محي الدين حمدي - محمود المصفار - حافظ قويعة
- أحمد الجوة - محمد عمر الصماري - بشير بن عمر
- طيب بن رجب

أعضاء لجنة الندوة

الأساتذة

- محمد الخبو: منسق
- محمد بحري - محي الدين حمدي - حافظ قويعة

- العنوان: عبد القاهر الجرجاني

- المؤلف: مجموعة مؤلفين (أعمال ندوة)

- الناشر : كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة صفاقس - تونس

هاتـــف: 670544 - 4 - فـاكـــــس: 670540 - 4

- إخراج وتصميم وتنفيذ: دار محمد علي الحامي للنشر - صفاقس

- الترقيم الدولي : ISBN 9973 - 9922 - 5 - 3

جميع الحقوق محفوظة للناشر

فهرس

العنوان	الكاتب	الصفحة
- تقديم		7
- النحو عند عبد القاهر الجرجاني	محمد عمر الصماري	11
معاني النحو ومعاني البلاغة - في كتب عبد القاهرالجرجاني	أحمد الجوة	33
- المجاز العقلي وعلاقته بالتخييل والنظم	طيّب بن رجب	55
- موقف عبد القاهر الجرجاني من الاستعارة	توفيق حمدي	73
- النظرية السياقية للاستعارة وتمثلاتها في كتاب عبد القاهر الجرجاني	يوسف أبو العدوس	89
- التخييل عند عبد القاهر الجرجاني	محي الدين حمدي	131
- كيفية تولّد المعنى غير الحرفي عند الجرجاني	محمد الشيباني	151
- في معاني الجرجاني	خالد ميلاد	161
- علاقة النص بصاحبه - دراسة في نقود الجرجاني الشعرية	قاسم محمد المومني	169
- الجرجاني والفعل الشعري صياغة وتقبلا	البشير بن عمر	197
- السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص	محمود المصفار	213
- سياق الحجاج في دلائل الإعجاز	حافظ قويعة	253

www.booksall.net

تقـديـــم

هذا الكتاب يجمع بحوثا قدمت فـي نطـاق نـدوة علميـة [1] نظمهـا قسـم العربيـة بكلية الآداب بصفاقس حول: عبد القاهر الجرجاني: فما هي الدواعي إلى ذلك؟

إن ما دعانا إلى عقد هذا الملتقى العلمـي حـول أحـد أسـاطين اللغـة والبلاغـة والنقد: أمران:

– أولهما كثرة ما كتب عن الرجل من كتابات مختلفة متباينة فهي مدح للرجل خالص حينا، وهي ذم له وتحامل عليه حينا آخـر. ولعل عقد نـدوة فـي هـذا الشـأن قـد يجعل بين الرجل والحقيقة أسبابا.

[1] هذه الندوة عقدت بالكلية في 7 – 8 – 9 ديسمبر 1995.

- ثانيهما تعقد الشخصية المعرفية للرجل وثراؤها الكبير. فعبد القاهر الجرجاني مبرّز في اللغة يبحث في أنساقها ونظمها. واللغة عنده ليست ألفاظا تؤخذ لذاتها وتستحسن لحسن جرسها أو بيانها، وإنما اللغة تؤدي فيما يسمّيه عبد القاهر الجرجاني بنظم الكلم. ولعل النظم عنده، قائم في الكلام متعلقا بعضه ببعض، مركّبا تركيبا معقودة عناصره حاصلة بالتأليف والترتيب فهو القائل في دلائل الإعجاز "لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتّى يعلّق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك" [2] . وليس ترتيب الكلم في النطق أو الكتابة عند عبد القاهر الجرجاني الاّ وجها لترتب مغانيها في النفس - ويسمّي هذه المغاني مغاني نحوية - التي منها يصوغ المتكلم أو الكاتب صوره في القول الذي يؤديه. ويشبّه الجرجاني صياغة الصور من المغاني النحوية بالأصباغ تعمل منها الصورة والنقش" ولعلّ هذه الحدود التي يضعها الجرجاني للنظم المشكّل في صور تركيبية مختلفة، مرتبطة بمسألة المعنى والصورة، تنقله من مجال اللغة البحت إلى مجال إنشاء القول وأساليبه البلاغية. فإذا به يتمّم شطر المنجز من الأقوال ينظر في صياغتها وأساليبها.

فكان النص المقدّس مجالا هامّا لتناول ضروب النظم والمجاز وقد تعالت بصفات لها مخصوصة، عما يكتبه البشر. ودراسة هذه الصياغات في القرآن الكريم كانت دراسة الفقيه النازع إلى إبراز مظاهر الإعجاز فيه. ولذلك كان النص الديني عند الجرجاني مثالا أعلى لبديع الصياغة ومحكم النظم وحسن الصور.

ثم إن الشعر أيضا كان محطّ عبد القاهر يستقرئ بعض أنماط نظمه وصوره البلاغية متأثرا بدراسته للنص الديني. فهو على سبيل المثال يفرق بين الاستعارة والتخييل في كتابه "أسرار البلاغة". فالأولى تندرج في باب إثبات شبه بين طرفي الاستعارة "المستعار له والمستعار منه"، والشبه شرط أساسي لحسنها واستساغتها. وبهذا المعنى وردت في النص الديني. أما التخييل ومجاله الشعر خاصة، فهو قائم على

---

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز - نشر مكتبة الخانجي - القاهرة. قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر.

المبالغة، والإغراق في المدح والذم "وهو ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى. فأما الاستعارة فإن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ويدعي دعوى لها نسخ في العقل" [3] .

ولعل هذا الميل إلى الاستعارة والبيانية، يمكن أن يحتج له بسبب آخر هام هو تنزّل هذه الأحكام في تقاليد المشافهة. فللقول عند الجرجاني مقام من عناصره الأساسية *المتكلم* و*السامع*.. وإذا كان ذلك كذلك، أمكن القول إنه لا مجال للاغراب في التصوير *مراعاة* للمقام المذكور وتحقيقا لشروط البيان.

هذه بعض الملامح العامة عن عبد القاهر الجرجاني وستكون البحوث القيمة المندرجة في هذه الندوة والمنشورة بهذا الكتاب نازعة نحو تخصيص الكثير من النقاط المذكور منها وغير المذكور في هذه الكلمة.

محمد الخبو

---

[3] عبد القاهر الجرجاني: كتاب أسرار البلاغة تحقيق هـ – ريتز ط 3 دار المسيرة 1983 ص 253.

www.booksall.net

النحو والنظم عند عبد القاهر الجرجاني

محمد عمر الصماري

إنّ لهذه الورقة غايتين تسعى إليهما:

أولاهما: مساءلة التراث البلاغي العربي عن رؤيته الفنّية ومبادئه الجمالية، وهي تتخذ من عبد القاهر الجرجاني أنموذجا تستند إليه، فتفكيره البلاغي يمثل في تراثنا أنضج المحاولات في تحليل الأعمال الأدبية.

وثانيتهما: السعي إلى أن تقوم -وهي تسائل هذا التراث وتعيد قراءته- بحق الأصالة والمعاصرة، فنحن لا ندرس هذا التراث لذاته ومن أجل ذاته فقط وإنما ندرسه أيضا لذاتنا ومن أجل ذاتنا، وبذلك نجعله جزءا منا ومن وعينا وثقافتنا ورؤيتنا للعالم، ولذلك نبحث فيه عن مواطن الجدة والطرافة وعما يمكن أن يُقدرنا على أن نبدع فيه وأن نبدع به.

وتقتصر هذه الورقة على مساءلة متصورين من متصورات الجهاز المصطلحي عند عبد القاهر الجرجاني وهما متصورا النحو والنظم.

I- إشكالية العلاقة بين النحو والنظم:

إن النظم عند الجرجاني -وهو عمود فلسفته البلاغية والركن الذي تأوي إليه دلائل الاعجاز- يرفع النحو مكانا عليّا ويرتكز عليه في منطلقاته المبدئية والمعرفية نفسها.

يقول عبد القاهر:

"اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمته لك فلا تخل بشيء منها"[1].

فنظرية النظم تتبع خواص تركيب الكلام، فمدار أمرها على النحو - أو قل على علم التراكيب - Syntaxe - وهي -والحال هذه- أمس رحما بالدراسة اللسانية منها بالدراسة البلاغية، وبعبارة أخرى، فإنّ نظرية النظم - والبلاغة بصورة عامة - إنما وجبت حجة مشروعيتها في الوجود من حيث هي فنن من أفنان الدراسة اللسانية عامة والدراسة التركيبية على وجه الخصوص، وإن النحو - وهو يبني نظرية النظم ويرفع قواعدها، ليقوم مقام الجسر الواصل بين النحو والبلاغة ولنقل- وغايتنا تعميم الحكم - بين علم اللغة والأدب.

وإذا كان النظم يكمن جوهرا ووجودا في البنى التركيبية فإن مقومات هذه البنى ما يسميه عبد القاهر "معاني النحو" وهي المعاني التي تنبجس من العلاقات القائمة بين الكلمات، فهي لا تكمن في الكلمات المفردة ولافي مجموع ماتفيده هذه الكلمات من حيث هي، ولكنها تكمن في تركيب الجملة وفي بنيتها الداخلية، وبعبارة أخرى، فإن الألفاظ المفردة غير ذات معنى، أو قل- إن شئت الدّقة- إنها مغلقة على معانيها، وإنما يفتحها "تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض"[2]، فهي إذن تدرك من وراء الألفاظ والفضل في إدراكها يعود إلى النحو، إذ هو الذي "فتحها" وأخرج الألفاظ التي كانت مغلقة عليها من حالة الإفراد ومجرد التعاقب ليجعلها كلاما مفيدا بل ليضفي عليها الابداع ويسمها بميسم الكلام الأدبي، ولهذا كان النحو أحق بان تنسب إليه هذه المعاني وأن نضاف إليه، فيقال: معاني النحو.

وبالجملة، فإن معاني النحو غير معاني الألفاظ المفردة إذ هي لا تفهم من هذه الألفاظ في حد ذاتها، وانما تفهم من العلاقات القائمة بينها، "فلا يقوم في وهم ولا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم، ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه، وجعله فاعلا له أو مفعولا أو يزيد فيه

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص81.

2) المصدر السابق، ص. 4.

حكما سوى ذلك من الأحكام، مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبرا أو صفة أو حالا أو ماشاكل ذلك"[1].

وإنا لمضطرون- ونحن نتكلم على متصور النظم عند عبد القاهر الجرجاني- إلى مخالفة نصر أبي زيد فيما يذهب إليه من أنّ علم النحو- في النص الذي ذكرناه آنفا- يربطه بالنظم رباط المطابقة والتماثل.

يقول نصر أبو زيد:

"قد يبدو من هذا النص أن "علم النحو" يتطابق مع النظم. ويبدو هذا التطابق واضحا من أسلوب القصر الذي يستخدمه عبد القاهر في قوله "ليس النظم إلا...". ولكن علينا أن نكون على بصيرة بتفرقة عبد القاهر الضمنية بين "أصول النحو"، [وهي] قوانين التركيب... و"علم النحو... وهو الذي يحصر الخصائص "الفنية" أو "الأدبية" في الكلام شعرا كان أو نثرا[2]."

ومن أمارات تطابق المتصورين عند نصر أبي زيد أن النص يعطف أحدهما على الآخر بـ "أو" فيقول: "علم النحو أو النظم" ويقول: "النظم أو علم النحو"[3] وقول نصر أبي زيد قد تسرب إليه -في رأينا- غير خطأ، فهو -أولا- يستدل على تطابق النظم وعلم النحو بأسلوب القصر الذي استخدمه الجرجاني في النص المذكور، ولا حجة له في هذا الاستخدام لأمور:

منها أن المقصور عليه في هذا النص ليس هو "علم النحو" وحده وإنما هو علم النحو وقوانينه وأصوله ومناهجه ورسومه، وقد عطفت عناصر المقصور عليه بعضها على بعض بالواو، وهي تفيد مجرد الجمع. فأن يطابق بين علم النحو والنظم ليس بأولى بالمطابقة بين النظم وبين أصول النحو أو قوانينه أو مناهجه أو رسومه. ومنها أن المقصور عليه ليس هو - على وجه الدقّة - علم النحو وأصوله وقوانينه ومناهجه ورسومه، بل هو وضع الكلام وضعا يقتضيه علم النحو، والعمل على قوانينه وأصوله ومعرفة مناهجه وحفظ رسومه، ولو كان قصد الجرجاني أن يطابق بين النظم وبين علم النحو لقال أن ليس النظم إلا علم النحو.

---

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص410.

2) نصر أبو زيد: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ص15.

3) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

أما أن يكون الجرجاني قد فرق ضمنيا بين "علم النحو" و"أصول النحو"، فلسنا نرى في هذا النص بل وفي كتاب الدلائل برمته- ما يقوم عليه دليلا، بل أن النص ليقوم دليلا على أن عبد القاهر لم يفرق بينهما، فلو جارينا الباحث في أن النظم يطابق علم النحو من جهة، وإن علم النحو وأصول النحو لا يتطابقان، إذن لوجب أن نستنتج أن النظم غير ذي علاقة بأصول النحو وأن هذه الأصول لا أثر لها في النظم إذ ينتمي كل منهما - في راي الباحث - إلى ميدان مختلف. وهذا الاستنتاج لا يصح، لأن النظم لئن تمثل في الجري على مقتضيات علم النحو إنه ليتمثّل أيضا في العمل على أصوله. ثم إنه لا يمكن في حقيقة الأمر أن نفرق بين علم النحو وبين أصوله وقوانينه ومناهجه ورسومه، فعلم النحو هو ذلك كله، والنظم أن تراعي ذلك كله. وعلى هذا الأساس، يمكن أن نصوغ تعريف الجرجاني للنظم بقولنا: إن النظم أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو قوانين وأصولا ومناهج ورسوما، حيث تشترك العناصر الاربعة في انتاج النظم ولا ينفرد بذلك عنصر دون عنصر . وكلام الباحث على "النظم الذي يصنع علم النحو قواعده"[1] معناه أن النظم نتيجة من نتائج الجري على سنن علم النحو، وهو يؤدي حتما إلى أن المنتِج والمنتَج حقيقتان متغايرتان، فكيف يقال إن عبد القاهر يطابق بينهما "ويوحد بينهما أحيانا"[2]؟

وليس بصحيح ما يذهب إليه الباحث من أن أصول النحو ترتبط بقوانين اللغة وأن علم النحو يرتبط بـ"فنية" الكلام و"أدبيته"، فأصول النحو يمكن لها هي أيضا أن ترتبط بفنية الكلام وأدبيته، وبرهان ذلك قول عبد القاهر نفسه:

لا ترى كلاما قد... وصف بمزية وفضل فيه إلا... وجدت ذلك يدخل في أصل من أصول النحو ويتصل بباب من أبوابه[3].

فأصول النحو -كما ترى- قد رفعت ما توخاها من كلام إلى مرتبة المزايا والفضائل.

إن لعلم النحو -أصولا وقوانين ومناهج ورسوما- مفهومين: مفهوما معياريا هو الذي يفرق عبد القاهر بينه وبين النظم، ومفهوما فنيا أدبيا هو الذي يسم الكلام بميسم

1) نصر أبو زيد: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ص15.

2) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص83.

الفصاحة والبلاغة، وهو الذي يقيم عليه عبد القاهر الجرجاني نظرية النظم بحيث تتضافر أنواعه جميعا في أن تجعل من هذا الكلام كلاما فنيا أدبيا بعد أن كان ساذجا غفلا.

والقول بتماثل "علم النحو" و"النظم" يؤدي بالنظم عند الباحث إلى أن يصبح "علم دراسة الأدب" أو "علم الشعر"[1]. ولنا أن نسأله: إذا كان قد وحد بين المتصورين فقال: علم النحو أو النظم، فهل يتسنى له أن يقول: علم النحو أو علم دراسة الأدب، وعلم النحو أو علم الشعر؟!

وكأن القول بتطابق النظم وعلم النحو ما كان من التمكن في ذهن الباحث ومن قوة الحجة بحيث تنفى عنه كل شبهة ويختفي عنه كل تردد في قبوله، وإلا لما كانت "قد يبدو أن..." فاتحة الكلام، وهي عبارة تجعل هذا التطابق أقرب إلى الشك فيه من اليقين منه.

II- طرائق التعبير عن أهمية النحو

كيف عبر عبد القاهر الجرجاني عن أهمية النحو ومعانيه في بناء نظرية النظم؟

لقد اتبع الجرجاني طرائق أربعا على الأقل:

أولاها استعمال ألفاظ تخص هذه الأهمية بالدلالة كأن يقول: "ان مدار أمر النظم على معاني النحو"[2]

أو يقول: "النظم حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه"[3]

أو يقول: "معاني النحو... محصول النظم"[4]

فأن يكون مدار النظم على معاني النحو يدل على ما لهذه المعاني من أهمية بالغة، فهي عماد نظرية النظم وجمّاعها. وأن تكون حقيقة النظم توخي معاني النحو، معناه أن هذه المعاني قد اشتملت من النظم على جوهره الذي به يقوم وعلى خاصته التي بها يكون هو هو، وان ما سواها عرض عارض، وأن تكون معاني النحو محصول النظم معناه أن ماسواها ليس بمحصول النظم وأنه لولاها لما كان للنظم محصول.

---

1) نصر أبو زيد: مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ص15 ص15.

2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 87.

3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 488.

4) المصدر السابق، ص88.

وثانية الطرائق حد النظم بمعاني النحو كأن يقول: إن النظم هو توخي معاني النحو"[1] أو يقول : "النظم عبارة عن توخي معاني النحو"[2]، وحد الشيء: حقيقته وخاصته التي له وليست لغيره، وهو يميزه من غيره اطرادا وانعكاسا، فإذا تحقق الحد تحقق المحدود، وإذا انتفى الحد انتفى المحدود أيضا. وقد أشار عبد القاهر في غير موضع إلى تحقق النظم مع معاني النحو وانتفائه بانتفائها، ومن ذلك قوله:

ليس النظم شيئا إلا توخي مغاني النحو واحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم...

وإذا رفع معاني النحو مما بين الكلم حتى لا تراد فيها في جملة ولا تفصيل خرجت الكلم المنطوق بها في إثر بعض... عن أن يكون لكونها في مواضعها التي وضعت فيها موجب ومقتض وعن أن يتصور أن يقال في كلمة منها إنها مرتبطة بصاحبة لها ومتعلقة بها وكائنة بسبب منها[3].

وهكذا فإنه "إذا ثبت أن سبب فساد النظم واختلاله أن لا يعمل بقوانين هذا الشأن ثبت أن سبب صحته أن يعمل عليها"[4]، وبعبارة أخرى، فإن العلة في صحة النظم الذي يتوخى قوانين النحو هي العلة في بطلان ضده، فإذا عرفنا فاسد النظم وعلمنا أن هذا الفساد مأتاه التفريط في جنب المعاني النحوية، عرفنا ضده وهو النظم الصحيح، وعلمنا أن هذه الصحة نتيجة لما يتوخى من معاني النحو، وإذا انتفت المزية في أحد الضدين وجبت في الآخر.

وإقامة حد النظم على قانون الاطراد والانعكاس يحقق الغاية من الحد، وهي التمييز بين النظم وغيره، بحيث يحصر مفهوم النظم فلا يدخل فيه ما ليس منه ولا يخرج منه ماهو فيه.

وثالثة الطرائق أن يتكلم عبد القاهر على ما للنظم من أهميّة، فإذا ما أتمّ ابرازها وأوفاها حقها من البيان أردف بالقول إن النظم -على أهميته- إن هو إلا فرعٌ النحوُ أصله وهو لا يتوصل إليه إلا عن طريق النحو ومعانيه وإمكاناته، فقد أطبق العلماء

---

1) المصدر السابق، ص361.

2) المصدر السابق، ص362.

3) المصدر السابق، ص525.

4) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص84.

"على تعظيم النظم وتفخيم قدره والتنويه بذكره و (أجمعوا على) أن لا فضل مع عدمه ولا قدر للكلام إذا هو لم يستقم له، ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ، ويتهم الحكم بأنه الذي لا تمام دونه، ولا قوام إلا به"[1]. ولكن النظم يدين بوجوده نفسه لعلم النحو، فإن هو إلا توخي معانيه والجري على سننه وقوانينه، فأهمية النظم من أهمية النحو، ومهما كان النظم مهما فإن النحو أهم منه وأعظم منزلة وأفخم قدرا، وليس للنظم فضيلة في ذاته ولكنه فضيلة من فضائل النحو وحسنة من حسناته. فالجرجاني إنما يعظم النظم ويفخم قدره وينوّه بذكره ليسقط هذه الصفات على النحو ويخلعها عليه بل انه ليجاوز ذلك إلى أن يسمو بالنحو عنها، ذلك ان العلم الذي يكون قادرا على توليد نظم له هذه الصفات، لا بد ان يعلو على هذا النظم وأن تسمو صفاته على صفاته.

ورابعة الطرائق تتمثّل في الإباتة عن أهمية النحو بدلالة غير الكلمات على المعنى المراد، وهي خلاف الطريقة الأولى. وهذه الطريقة مبناها على توظيف معاني النحو نفسها ويتحقق ذلك باستعمال أسلوب القصر، فالقول بأن "ليس النظم شيئا إلا توخي معاني النحو..."[2] معناه أن النظم توخي معاني النحو وأنه لا يكون غير ذلك، فأسلوب القصر يحقق غرضين: النص على اختصاص النظم بمعاني النحو، ونفي اختصاصه بما عداها.

إن النحو عند عبد القاهر الجرجاني ليس إذن بمسألة هامشية ولا هو بالدخيل المتطفل على الدراسة الادبية، فهو عمادها، وهو مصدر عملية الصياغة الأدبية نفسها من حيث إنه لحمة التضافر الأدبي وسدى الصورة الفنية والقطب الذي يدور عليه الخلق والإبداع.

وإذا كان النظم استغلالا لامكانات النحو معانيَ ووجوها وقوانين وأصولا ومناهج ورسوما، وأحكاما وفروقا وكانت هذه الامكانات "كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها"[3] أمكننا أن نتبين ما يتسم به النظم من طابع خلاق، فهو -مثله مثل النحو- ذو طاقات إبداعية لا حصر لها، فالنظم في حقيقة أمره نُظم متنوعة متجددة يكون فيها باب خلق التراكيب والأساليب وابتكارها مفتوحا أبدا.

---

1) المصدر السابق، ص80.

2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص525

3) المصدر السابق، ص87.

وهكذا يولي عبد القاهر النحو أهمية لم يكتسبها في الدراسات الأسلوبية الحديثة نفسها. فالأسلوبية لا تعرف الأسلوب بوصفه توخيا لمعاني النحو وعملا على قوانينه وأصوله وجريا على سنن مناهجه، ولكنها ترى فيه خروجا على ذلك كله وعدولا عنه وتصرفا فيه، وذلك أن النحو -في نظر الأسلوبية- يلزمك باتباع القواعد، فهو ما يجب أن تقول لا ما تقول فعلا أو ما يمكن أن تقول. وإذا كان الأسلوب أمارة على الحرية وعلى الرغبة في كسر القيود، فإنه من الطبيعي أن يكون النحو غير ذي شأن في عملية الصياغة الأسلوبية وفي منعرجات تكونها، ولا قيمة له إلا من حيث إنه يبين لنا إلى أي حد وإلى أي مدى عدلت الصياغة الأسلوبية عن قواعده.

III- النحو المعياري والنحو "الادبي"

لم ينظر عبد القاهر إلى النحو نظرة خاصة ضيقة تحصر مفهومه في معناه المعياري، وإنما نظر إليه نظرة عامة واسعة تتجاوز به قضايا الصحة والخطإ وقواعد الإعراب إلى قضايا الجمال والفن والإبداع. ذلك أن ما توخي فيه مجرد قواعد الصحة والخطأ "لم يجب به فضل -إذا وجب- إلا بمعناه أو بمتون ألفاظه، دون نظمه وتأليفه، وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعا وحتى تجد إلى التخير سبيلا وحتى تكون قد استدركت صوابا"[1]. فالنحو المعياري لا يكسبك - وأنت تلتزم بقواعده - مزية أو فضلا - لأنك قد تساويت مع غيرك في معرفتها والالتزام بها تساويا واحدا، ولأن هذا النحو قاصر بطبيعته عن أن يحقق شرائط المزية والفضل وهي عند الجرجاني ثلاث عددا:

الأولى أن ترى في الأمر مصنعا، ومعنى ذلك أن يكون فيما صنعت وفق هذا النحو مايتسم بالخصوصية والتميز والتفرد.

والثانية أن يكون لك إلى التخير سبيلا، إذ الاختيار كلمة تؤذن أنه يتوفر لك غير وجه من وجوه القول وغير طريقة من طرائق الاستعمال، وبالتالي فإنه يمكن لاختيارك أن يفضل اختيار غيرك فيكون لك مزية عليه.

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص98.

والثالثة أن تكون قد استدركت صوابا، وأن تستدركه معناه ان غيرك قد غفل عنه ولم ينتبه إليه. وهذا الصواب المستدرك غير الصواب النحوي الذي هو نقيض الخطإ فهذا الصواب لا يعتد به في ميدان الفن والأدب، وقد أشار عبد القاهر الى ذلك بقوله:

فإن قلت: أفليس هو كلاما قد اطرد على الصواب وسلم من العيب؟ أفما يكون في كثرة الصواب فضيلة؟

قيل: أما والصواب كما ترى، فلا ، لأنا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب، فنعتد بمثل هذا الصواب، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم فليس درك صواب دركا فيما نحن فيه حتى يشرف موضعه ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون ترك خطإ تركا حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظر وفضل روية وقوة ذهن وشدة تيقظ[1].

فعبد القاهر لا يعتد بمجرد الصواب اللغوي لا لأن هذا الصواب من شأنه أن لا يعتد به ولكن لأنه غير ذي قيمة فنية أدبية.وإنّا لنتبين في هذا المقام إلى أي حد تجاوز عبد القاهر تفكير النحاة العرب المعياريين، فهو لئن رفض أن يمكّن للقاعدة النحوية المعيارية في ميدان الأدب، إنه لم ينكر ما عسى أن يكون لها من فضل في تقويم اللسان وفي التحرز من الخطأ، أما المعياريون من النحاة فإنهم لم يكتفوا بأن جعلوا الصواب النحوي جماع كل مزية ورأس كل فضيلة، حتى أخضعوا له كل فن من فنون القول وحتى حكموه في أساليب القرآن نفسه.

والنحو المعياري إنما خلا صوابه من الفضائل والمزايالأنه يمثل – وفقا لعبارتنا الحديثة – الدرجة الصفر للنحو – Le degré zéro de la grammaire – بمعنى أن الكلام الذي يتوخى قوانينه يجيء ساذجا غفلا، قريب المأخذ عاريا من الخصائص الفنية إذ يقف من ذلك موقف الحياد، ويستعمل أوضاع اللغة كما أراد لها واضع اللغة أن تكون. فالنحو –في درجته الصفر – بمعزل عن الكلام الادبي، ولكنه يحكم – حسب عبارة السكاكي – "كلام الأوساط على مجرى متعارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم"[2]، فهو إذن "متعارف الأوساط" و"متعارف الأوساط"، يخرج بالحياد عن الفضل ونقيضه،

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص98.

2) السكاسي: مفتاح العلوم، ص 133.

فـ"إنه في باب البلاغـة لا يحمد ولا يذم"[1]، ولا غرابـة فـي ذلـك إذ هـو مـن البلاغـة فـي الدرجة الصفر.

إن النحو عند عبد القاهر نحوان: نحو وظيفتـه خدمـة اللغـة والتعبـير عـن مقـاصد المتكلمين وغايته أن يمكنهم من انتحاءسمت الكلام كما رسمه الوضـع والاصطـلاح وأن يعصمهم من الخطإ واللحن وزيـغ الإعراب، ونحـو وظيفتـه خدمـة اللغـة الفنيـة الأدبيـة والقيـام بحـق المبدعيـن مـن أصحـاب اللغـة، وهـم الذيـن يمتـازون مـن الأوسـاط بـالفكَر اللطيفة والفهم الثاقب وبلطف النظر وفضـل الرويـة وقـوة الذهـن وشـدة التيقـظ ويمتـاز صوابهم عن صوابهم بشرف الموضع وصعوبة المـأخذ. فـالنحو - فـي مسـتواه الأول- وسيلة تستعملها العامة استعمالا نفعيا، فوظيفته - في جوهرها - وظيفة عمليـة، وهـو -في مستواه الثاني- سبيل الخاصـة إلـى اسـتعمال اللغـة اسـتعمالا لا تكـون فيـه مجـرد وسيلة عملية، وانما تكون فيه قادرة علـى أن تحـرك سـواكن الطاقـات اللغويـة الكامنـة فإذا هي انجازات فنية وأداء جمالي.

وإن النحويـن ليختلفـان أيضـا مـن جهـة ارتباطهمـا بـالمعنى، فـالمعنى الـذي يرتبـط بالنحو - في مفهومه الأول - معنى حقيقي مداره على التصريح إذ "يدلك اللفظ (وحده) على معنـاه الـذي يقتضيه موضوعـه فـي اللغـة"[2]، والمعنـى الـذي يرتبـط بـالنحو - فـي مفهومه الثاني - معنى مجازي إيحائي، ذلك أنه لا يتكشف لـك بدلالـة اللفظ وحده، ولا بما يدل عليه هذا اللفظ حسب ما وضع له في عرف اللغة، "ولكن يدل اللفظ علـى معنـاه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك، كمعرفتك من "كثير الرماد" أنه مضياف ومن "طويل النجاد" أنه طويل القامـة"[3]. فالنحو الأول يتخـذ المعنـى الظـاهر الحقيقـي لـه غرضـا. أمـا النحـو الثـاني، فيتخـذ هـذا المعنى الظاهر الحقيقي وسيلة إلى معنى آخر غير مباشر مبنـاه علـى المجـاز لا علـى الحقيقة ويفرق عبد القـاهر بيـن المعنييـن بحيـث يتكلـم علـى "المعنـى الأول" و "المعنـى الثاني"[4]، وربما أطلق لفظ "المعنـى" علـى "المعنـى الأول" ولفظ "الدلالـة " علـى "المعنـى

1) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص262.

3) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

4) المصدر السابق، ص264.

الثاني"[1]. ولعل أطرف ما وضع للتفريق بين المعنيين وأخصره عبارتا "المعنى ومعنى المعنى".

يقول الجرجاني:

هاهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى: تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر[2].

ولنا أن نتساءل في هذا المقام: على أي منزلة يتعاطى هذان المصطلحان "المعنى" و"معنى المعنى" روابطهما مع مصطلحي "الدلالة الذاتيه -Dénotation- والدلالة الضمنية الحافة -Connotation- ؟

إذا كان متصور "المعنى" و"المعنى الأول" – عند عبد القاهر الجرجاني – يطابق – في الجملة – متصور "الدلالة الذاتية" فإن متصور "المعنى الثاني" أو "معنى المعنى" لا يطابق عنده متصور "الدلالة الحافة" مطابقة تامة، فبين المتصورين بون من الخلاف يجب أن لا يذهل عنه.

إن لكل منهما صلة بالدلالة الذاتية أي بالمعنى اللغوي الوضعي، وكل منهما يتحدد انطلاقا من هذا المعنى. ثم إن الكلام الذي يرد فيه الدلالتان لايؤذن بهما إيذانا مباشرا، فليس فيه ما يرتبط بهما ارتباطا يستغني عن الواسطة، إذ من سماتهما المميزة إن يهيمن فيهما الإيحاء على التعبير والتلويح على التصريح، وهذا يقود إلى خاصة أخرى يشترك فيها المتصوران وهي أنهما لا ينتميان إلى ميدان اللغة بالمفهوم السُّوسيري للكلمة، ولكنهما ينتميان إلى ميدان الكلام، أي إلى ميدان الخطاب والاستعمال الفعلي

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص262.

2) المصدر السابق، ص263.

للغة، ولذلك كان لزاما عليهما أن يستقيا شواهدهما لا من معاجم اللغة وكتب النحو، ولكن من تواصل أهل اللغة وممارسة الكلام واعمال المبدعين.

ومن الفروق بينهما أن "معنى المعنى" مستفاد من دلالة المعنى الأول بواسطة عملية ذهنية تقوم على تحليله وتأمله وتدبره، فقولك: "هي نؤوم الضحى" لا يفضي بك معناه إلى المعنى الثاني – وهو أنها مترفة – إلا بعد أن تعرضه على النظر والفكر، وهما يستنتجان من المعنى الأول أن لها من يخدمها ويكفيها أمرها وإلا ما تيسر لها أن تنام الضحى، وأنها – تبعا لذلك – مترفة.

أما المعنى الحافّ، فإنه لئن كان هو أيضا مستفادا من الدلالة الذاتية، إنه ليختلف في ذلك عن معنى المعنى، فهو لا يحتاج إلى هذه العملية الذهنية الاستنتاجية التي يُتوسّل بها للافضاء إلى معنى المعنى، فالمعنى الحاف أقرب متناولا من معنى المعنى إذ يأتي وكأنه قد "زرع زرعا" في بنية العلامة اللغوية، فالمعنى الأول هو الذي ينم عنه ويشي به: يساعده في ذلك هذا "الزرع" فأنت لا تطلب هذا المعنى الحاف كبير طلب إذ كانت العلامة التي اتخذها دالا تشكل جزءا من تجربتك وعنصرا من عناصر ممارستك اللغوية.

ومعنى المعنى مجاز إذ يتأسس – في الأعم الأغلب – على الكناية والاستعارة والتمثيل، وليس المعنى الحاف مجازا بالضرورة. فإذا أمكن للاستعارة والكنايةوبما لفّ لفهما من أنواع المجاز أن تنضوي إلى مدلولات المعنى الحاف، فقد ينضوي إليها ما يكون معرى من المجاز، فاستعمال كلمة جمزى في قول الشيخ حمزة فتح الله وهو يخاطب مكاريا: "ايتني بأتان جمزى" أو كلمة "أرتيست" في "أبو علي الأرتيست" لمحمود تيمور – هو من قبيل اللغة الحاقة، فالدال في كل من العلامتين "جمزى" و"أرتيست"

ليس هو العلامة المستعملة وإنما هو أيضا لجوء المتكلم أو الكاتب – وهو يعبر عن فكرة ما وعن غرض ما– إلى "غريب" اللغة "و"وحشيها" او إلى كلمة أجنبية. واللجوء إلى هذا المسلك له مدلوله الخاص وهو رغبة المتكلم في التعلق من غريب اللغة ووحشيها بأسباب وفي الإغراب والتقعر، أو الميل إلى الثقافة التي أخذت من لغتها الكلمة المستعملة. ولكن هذا المعنى الحاف غير ذي سمة مجازية في الحالتين.

ويسلم هذا الفرق بين المتصورين إلى فرق آخر: وهو أن معنى المعنى يسعى إلى أن يكون حدثا بلاغيا أسلوبيا، فهو إذن ينتمي إلى الخطاب الأدبي. اما المعنى الحاف فهو ينتمي بالضرورة إلى الخطاب اللغوي، وليس انتماؤه إلى عالم الأدب من حتمي الأمور، فإذا صادفته فيه فأنت تصادفه أيضا في غيره من الكلام العادي بل ومن الكلام العامي، وربما لم تصادفه فيه بالواحدة وصادفته في غيره. ولئن أمكن له – وهو يوظف توظيفا أدبيا– أن يكون مناطا للمزية والفضل، إن من شأنه أيضا أن يكون مجرد إضافة تضاف إلى المعنى الأصلي، فيكون له المحل الثاني من حيث المرتبة ويكون ثانويا من حيث القيمة. ومعنى المعنى يأبى أن يقنع إلا بالتمام وأن يربع إلا بعد بلوغ الغاية، والتمام وبلوغ الغاية في عرف معنى المعنى أن يكون وسما على الأدب والبلاغة والأسلوب، فلئن كان "ثانيا" إنه ليس "ثانويا"، بل إنه هو المقصود، وليس المعنى الأول إلا تبعا له، يكون دليلا عليه ووسيلة لإظهاره والافضاء إليه.

والنحو الذي يعتد به عبد القاهر الجرجاني إنما هو النحو الخاص بمعنى المعنى لا النحو الذي بابه المعنى الأول.

IV- النظم نظمان:

أن يكون النحو نحوين معناه أن النظم نظمان، نظم يتوخى قواعد النحو الغفل الساذج – كما تتجلى في لغة الدلالة الأولى، ونظم يتوخى معاني النحو كما تتجلى في لغة الدلالة الثانية، فمستوى النظم الأول من مستوى النحو الأول ومستوى النظم الثاني من مستوى النحو الثاني والكلام – في النظم الأول – لا يحتاج إلى الفكر والروية ولكن "سبيله في ضم بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآل فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرق وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين"[1].

فما كان من هذا النظم فإن عبد القاهر لا يذكره إلا لينفي عنه فضيلة الصياغة الأدبية، ويجرده من مزايا الخطاب الابداعي، فخاصته أنه عار من الخصائص وانه ليس له غاية يجري إليها إلا أن يجمع المتفرق، فهمه الجمع لا كيفية الجمع، وبعبارة أدق، فجمعه يتبع ما رسم له نحوُ "متعارف الأوساط" من رسوم، وهو نحو ينفر من إعمال الفكر والروية ولا يعنيه أن يكون للكلام هيئة أو صورة بعد أن يكون قد انتظم، وليست طلبته التنوع والابتكار ولكنه يطلب رضى المألوف من الاستعمالات والأذواق.

أما النظم في مستواه الثاني، فهو "القطب الذي عليه المدار' والعمود الذي به الاستقلال، وما كان بهذا المحل من الشرف، وفي هذه المنزلة من الفضل، وموضوعا هذا الموضع من المزية... كان حريا بأن توقظ له الهمم وتوكل به النفوس، وتحرك له الأفكار وتستخدم فيه الخواطر"[2]. فالمقصود "بالنظم" في "نظرية النظم" إنما هو هذا الصنف والنحو الذي يتوخى معانيه هذا النظم إنما هو نحو وثيق الصلة بالفن والأدب

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، صص 96 – 97.

2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص80.

والجمال، ولا علاقة له بإطلاق الأحكام المعيارية، وهذه الخصيصة هي التي جعلت عبد القاهر لا يفصل النحو عن عملية الصياغة الابداعية نفسها، بخلاف الرؤية الاسلوبية الحديثة. بل لقد تجاوز ذلك إلى أن رأى أن عملية الابداع نفسها ليست إلا ثمرة من ثمار النحو وتوخي معانيه. ويصدر الجرجاني في هذا الموقف عن فهم للنحو عميق، وهو أنه إذا كانت امكانات النحو من الكثرة والتنوع بحيث لا تدخل تحت الحصر، فإن النظم – مهما تعددت أشكاله وأساليبه وصياغته – لا يمكن للنحو أن يضيمه وأن يكبح منه جماح الخلق والابداع، إذ لا داعي يدعو إلى ذلك طالما أن هذا النظم إن هو إلا تحقيق لإمكانات النحو ووجوهه وفروقه التي من شأنها أن تكون فيه وبالتالي فإن النظم لا يمكن أنْ يكون عدولا عن النحو لأنه – كيف تصرفت به الحال – لا يعدو أن يكون معنى من معاني النحو قد خرجت من حيز الامكان إلى حيز التحقيق، فإنه أينما يولّ فثم وجه الامكانات النحوية. فالنظم إذن صياغة لا تخرج عن حدود هذه الامكانات. والطريف في رؤية عبد القاهر هو أن الظاهرة الابداعية لا ترتبط بالعدول عن النظام اللغوي وقوانينه النحوية وإنما ترتبط أساسا باستغلال طاقاته، وذلك أن تختار – دون أن تخرج عنه – ما يمكنك من أن يكون خطابك جديدا متميزا، ومن أن تصوغ نصا له خصوصيته وله تفرده.

إن الابداع – في نظر عبد القاهر – هو أن تقول القافية البكر وتُجري على قلمك الاسلوب المخترع، ووسيلتك في ذلك اللغة العادية. إنه تفجير طاقات اللغة وإمكاناتها النحوية، وهو التأليف – في دائرة المسار الفني والأدبي – بين اللغوي والشعري، وبين الموضوعي والذاتي، ثم هو إقامة العلاقة الموحّدة بين ما تزودك به اللغة من وسائل وما تزود أنت به اللغة، والنظم – من حيث هو مزية وفضل – لا يتحقق له وجود إلا

بفضل اللغة، فهي السبيل المؤدية إلى تواصل الضميرين: ضمير المتكلم العادي وضمير المبدع، ضمير اللغة وضمير الأدب.

والمبدع إن هو أقام رسالته على مبدإ العدول حكم على الضميرين أن تربط بينهما العلاقات الضدية بحيث يعرّف أحدهما على أنه نقيض الآخر. ولكنه إن أقامها على مبدإ الاختيار للوسائل التي توفرها له اللغة المشتركة مكنها من أن تتوحد في كنف التعدد وإن تكون بمثابة الجوقة الموسيقية تتناغم فيها مختلف الأصوات المختارة. إن الرسالة – وهي ترتكز على الاختيار الواعي – تكون خطابا جديدا تحقق فيه ظواهر اللغة وجودها الأصيل المبتكر من جهة، وتبقي على علاقتها باللغة المشتركة من جهة أخرى.

ولعل المثل الأعلى للنظم – وللتواصل الأدبي على وجه العموم – هو أن لا يضطر الضمير اللساني والضمير الأدبي إلى أن يضيم أحدهما صاحبه وأن يهيمن عليه بحيث يسكت صوته. إن غاية النظم أن يقيم حوارا بناء بين الضميرين، وهذا الحوار يغني كلا منهما ويثريه، والنص الذي يبنى على دعائم الصياغة والاختيار وتفجير الطاقات الكامنة في اللغة وفي معاني نحوها إن هو إلا عالم حميم من أدوات يكتسب فيها اللغوي سمة الفني ومنها يستقي الفني شواهد أصالته من اللغوي.

ومهما يكن من شيء فإن ربط النظم أو الأسلوب بمتصور العدول، ليس من ضروري الأمور، فالعدول لا يكون أمارة على فنية الكلام وأدبيته حتى يكوّن صياغة مخصوصة واختيارا له من المزية والفضل نصيب

وإن من دلائل هذا الفضل وأمارات تلك المزية أن الفصاحة في هذا النحو الأدبي وفي النظم الذي يستند إليه، تقام معالجة قضاياها وإشكالياتها على أسس جديدة فهي ليست فصاحة مطلقة توجد خارج النصوص وتنفصل عن نظم الكلام وتأبى أن تنضوي

إلى بنيته، ولكنها فصاحة يرتبط وجودها بالنص ولا يكون لها من حقيقة إلا في كنف النظم ولا تتجسد إلا في بنية الكلام، فليست ماهيتها بسابقة على وجودها ولكن وجودها سابق على ماهيتها.

وقد تفطن عبد القاهر الجرجاني إلى هذه الحقيقة وأشار إليها إشارة واضحة في هذا القول:

إن المزية التي من أجلها نصف اللفظ... بأنه فصيح مزية تحدث من بعد أن لا تكون، وتظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم[1].

وهو يؤكد أن الخاصة النوعية لمذهبه في الفصاحة مدار أمرها على "فصاحة تحدث من بعد التأليف دون الفصاحة التي توصف بها اللفظة مفردة ومن غير أن يعتبر حالها مع غيرها"[2]. فالفصاحة لا تطلب في كتب اللغة ولا حتى في الكتب المؤلفة في الفصاحة والبلاغة ولكنها تطلب في مظانّها، ومظانّها النص المؤلف وما يحكم نظمه من اتساق ومن بنى ويبنى على هذه الخاصية النوعية للفصاحة أمور: منها أن الفصاحة – وهي تتنوع بتنوع النصوص وتعدد البنى، واختلاف النظم – هي في حقيقة الأمر فصاحات.

ومنها أن متصور الفصاحة يتخلص من "ضيم" الضوابط "المتسامية" transcendantales – التي قررها العلماء والتي تكتنفها العيوب والهنات من غير جانب. وليس معنى ذلك أن متصور الفصاحة في حلّ من أن يكون له عيار وإنما معناه أن عيار الفصاحة يبتدئه النص ويبدعه فهو وليد كلمه وقد علّق بعضها ببعض وبني بعضها على بعض. وليس لعيار الفصاحة في هذه الحال إلا أن يكون محايثا – بمعنى أنه لا يتحدد إلا داخل هذا النص ولا يكتسب خصائصه إلا من علاقاته الركنية – وإلا أن

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص401.
2) المصدر السابق، ص422.

يكون بمعزل عن التقنينية وأحكام القيمة. فالفصاحة – في ضوء هذه الرؤية – متصور بابه الوصف والملاحظة وليس بابه المعيارية والتقييم، والدارس يتصيد خاصته وحقيقته من النص الذي ورد فيه ومن سياقات هذا النصّ، ولا تتجلى صورته ولا تكتمل إلا بعد أن يبلغ كتاب التتبع والاستقراء أجله، فمقومات الفصاحة وأسسها مستنبطة من النص بتحليل بناه الداخلية المحايثة وليست مفروضة من الخارج بمقتضى المصادرات والانماط المسبقة والاحكام العقائدية الإيديولوجية.

ومنها أن الفصاحة – في ضوء هذه الرؤية – يمكن أن يطلق عليها – إن صح التعبير – اسم "الفصاحة النصية" إذ لا حقيقة معها إلا داخل النص وبالاضافة إليه ولا سبيل إلى تحديدها دون أن يراعى موقفها من السياق النصي ومنزلتها من بنيته الكلية. معنى ذلك أن "الفصاحة النصية" لا تقوم على ما يمكن أن يكون لها من قيمة في جهاز اللغة وإنما مستندها إلى الموقع الذي يكون لها في جهاز النص.

وليس للفصاحة النصية أن يدعيها مركب من مركبات النص أياما تكن قيمته لأنها وليدة تضافرها جميعا. وهي إنما اتصفت بالمزية والفضل من خلال هذا التضافر لمركبات النص وفي كنف جهاز الروابط القائمة بينها.

الخاتمـة

وجملـة الأمـر أن للنحـو فـي التفكـير البلاغـي عنـد الجرجـاني مكانـة رفيعـة وشـأنا عظيما، وقد حدا ذلك بعبد القاهر إلى أن يدافع عن النحو وأن يعظمه ويفخم أمره وينوه بذكره. ولا شك أن أثره البالغ في توليد الشعرية هو الذي جعل الجرجاني يدافع عن النحو وعن الشعر معا ولا يفرد أحدهما بذلك دون الآخر.

وإن في نظرية النظم - والنظم حسنة من حسنات النحو - جوانب كثيرة تتسم بالطرافة والجدة ولم تفقد قدرتها على مواجهة النصوص الأدبية ومعالجة ما تطرحه من قضايا العصر وإشكالياته. وإن هذا ليمكنها من أن تثري وعينا الأدبي والنقدي وأن تكون أساسا من أسس هذا الوعي ولبنة من لبنات المعاصرة، وبذلك تساهم في أن لا تنقطع الأسباب بين ماضينا وحاضرنا.

وأياما تكن الأخطاء التي وقع فيها الجرجاني فإنها مشروطة بعصره وبرؤيته للعالم، ولا يمكن له أن يتخطى تخطيا كاملا منزلته الحضارية.

وإن من حقه علينا أن ننوه بما توصل إليه من طريف الآراء ومن صحيح الرؤى - وإنه لكثير غير قليل - وأن نتأمل بعين التفهم والانصاف ما جانبه فيه الصواب، فننزله منزلته من ظروف عصره ونقيسه - أولا وبالذات - بظروف هذا العصر لا بمقاييسنا، ونحكم عليه بأحكامه لا بأحكامنا، وأن نبحث عن الأسباب الموضوعية الداعية إليه.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

- الجرجاني (عبد القاهر)

كتاب أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، ط2، دار المسيرة، بيروت 1979.

- الجرجاني (عبد القاهر)

كتاب "دلائل الاعجاز" تحقيق محمود محمد شاكر، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة 1984.

- الجرجاني (علي بن محمد):

كتاب "التعريفات" تحقيق ابراهيم الابياري، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1985.

- الجرجاني (محمد بن علي):

الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق عبد القادر حسين، ط1، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1977.

- السكاكي (أبو يعقوب):

مفتاح العلوم، القاهرة، 1937.

المراجع:

- اسماعيل (عز الدين): قراءة في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني فصول، مج7، ع413، صص 37 - 34، القاهرة، أفريل، ديسمبر 1987.

- بدوي (أحمد أحمد):

عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، ط1، القاهرة 1962.

- الجابري (محمد عابد):

اللفظ والمعنى في البيان العربي، فصول، مج6 ع1، صص21 - 55، القاهرة، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر1985.

- الجندي (درويش):

نظرية عبد القاهر في النظم، ط1، مكتبة نهضة مصر، 1960.

- أبو ديب (كمال):

أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي، ضمن قراءة جديدة لتراثنا النقدي (ندوة)، ج1، صص303 - 376، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1988.

- أبو ديب (كمال):

- Al-Jourjani's theory of Poetic Imagery, Aris and phillips, London, 1979.

- أبو زيد (نصر):

مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني: قراءة في ضوء الأسلوبية، فصول، مج5، ع1، صص: 11 - 24، القاهرة، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984,

- الصاوي (أحمد عبد السيد):

النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني (دراسة مقارنة)، ط1، الاسكندرية، 1979.

- صمود (حمادي):

التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، ط1، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1981.

- ضيف (شوقي):

البلاغة، تطور وتاريخ، ط2، دار المعارف بمصر، القاهرة، د. ت.

- عباس (إحسان):

تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4، دار الثقافة، بيروت، 1992.

- عبد المطلب (محمد):

النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، فصول، مج5 ع1، صص 25 - 36، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، القاهرة، 1985,

- المتوكل (أحمد) نحو قراءة جديدة لنظرية النظم عند عبد القاهر، ضمن "لسانيات وسيميائيات"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صص 87 - 96، الرباط 1976.

- مطلوب (أحمد):

عبد القاهر الجرجاني: بلاغته ونقده، ط1، بيروت 1973.

- مندور (محمد):

النقد المنهجي عند العرب، نهضة مصر، القاهرة 1948.

- المهيري (عبد القادر):

مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والأدب، حوليات الجامعة التونسية ع 11، صص 83 - 124، تونس 1974.

- ناصف (مصطفى):

نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، د. ت.

معاني النحو ومعاني البلاغة في كتب عبد القاهر الجرجاني

أحمد الجوة

المعنى وقضاياه مبحث يتنازعه علم التفسير والفقه وعلم الكلام والشعر، فهو في هذه العلوم العربية أصل وجوهر بهما تتحدّد أحكام السلوك ومعايير القيمة الجمالية، ولقد عظم شأن المعنى "بالحدث القرآني" فصارت معاني القرآن قطب الرّحَى في نظام المعرفة عند العرب والغاية التي إليها قصد الباحثين في هذا الواحد المتعدّد.

وإذا كان المعنى يحيل على الحال التي تصير إليها الأشياء والمسمّيات، وعلى مقصد الكلام. فإنه يعادل التفسير ويساوي التأويل[1] ويستدعي ضرورة طرائق مخصوصة يتّبعها الباحث حتى يصل إلى مقاصد المعاني.

لقد رمنا النظر في ما بلغنا من كتب عبد القاهر الجرجاني (400-471هـ) بالتركيز على بعض مسائل النحو والبلاغة لأن هذه المسائل جليّة الحضور في تآليفه، متواشجة في نظام تفكيره النّحوي والبلاغي، تواشجا يعسر معه أحيانا أن تنظر إلى الأولى بمنآى عن الثانية.

إنّ البحث في التفكير البلاغي وفي الصورة الفنيّة ونظرية المعنى وعلم الدلالة بالرجوع إلى آراء الجرجاني وتنزيلها منزلتها بين آراء غيره من أعلام التراث البلاغي

---

1) لسان العرب المحيط لابن منظور -المجلد الثاني ص913.

العربي، بحث موصل إلى نتائج مهمّة[1]، ومساهمة قيّمة في التعريف بتلك الآراء وفي الكشف عن أصولها ومنابتها، غير أنّ النظر في معاني النحو ومعاني البلاغة معا يهدف إلى إبراز صور التعالق بين مسائل هي بالمعيارية ألصق، وأخرى هي بالخطاب والبيان أشدّ اتصالا.

يمكن للمتمعّن في كتب عبد القاهر الجرجاني تصنيف "أسرار البلاغة" كتابا في البلاغة العامة، وتبويب دلائل الاعجاز" و"الرسالة الشافية في الاعجاز" عملين في البلاغة السجالية (Rhétorique argumentative) يبرزان آراء الجرجاني متكلّما أشعريا يساجل المعتزلة وينقض آراءهم.

لقد أقمنا هذا التمييز على ما تضمنته مقدمة "محمود شاكر مصطفى" لكتاب "دلائل الاعجاز" والتي يرى فيها أن مصنّف الجرجاني هذا يدور كلّه على ردّ هذين القولين: "إنّ المعاني لاتتزايد وإنّما تتزايد الألفاظ و إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات ولكن تظهر بالضمّ على طريقة مخصوصة"، وهذان رأيان للقاضي عبد الجبار الأسد آباذي (المتوفى سنة 415هـ) تضمّنهما كتابه "المغني في أصول العدل والتوحيد" نصًّا ولفظا[2].

هذا التصنيف لمؤلفات الجرجاني مهمّ يتيح للناظر في آراء الجرجاني متكلما، دراسة طرائق السجال عند الرجل في "دلائل الاعجاز" و"الرسالة الشافية" ويسمح للباحث في أفكار الجرجاني علما من أعلام البيان بتناول مسلكه إلى تبويب أسرار

---

1) انظر: -حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، الصفحات من 410 إلى 414.
-جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (الفصل3)
مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي.
-فائز الداية: علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق

2) دلائل الاعجاز ص...

البلاغة و"البحث في أسباب بلاغة الأساليب"[1]، ولكنّ عملنا يسعى إلى الوقوف على نظر الجرجاني في علمي النحو والبلاغة وتتبع كيفيّة تحليله مباحثهما، تقصّيا لما يكون تفرّد به وفاق فيه سواه.

I- معاني النحو

يجعل الجرجاني من مفهوم النظم معادلا لمعاني النحو ويخصص لتناول هذا المفهوم صفحات عديدة من كتاب "دلائل الاعجاز"[2] يتبين منها أنّ معاني النحو ترادف التركيب والتعليق والسياق والتصرف بأقسام الكلام ضروبا من التصرّف تتجلّى بها غايات المتكلم، مستعمل اللغة. يقول الجرجاني محدّدا مفهوم النظم:

"واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يُعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك... وإذا كان كذلك فبنا أن تنظر إلى التعليق فيها والبناء وجعل الواحدة منها بسبب من صاحبتها ما معناه وما محصوله؟ وإذا نظرنا في ذلك علمنا أن لا محصول لها غير أن تعمد إلى إسم فتجعله فاعلا لفعل أو مفعولا، أو تعمد إلى إسمين فتجعل أحدهما خبرا عن الآخر، أو تتبع الاسم اسما على أن يكون الثاني صفة للأوّل أو تأكيدا له أو بدلا منه، أو تجيء باسم بعد تمام كلامك على أن يكون صفة أو حالا أو تمييزا أو تتوخّى في كلام هو لاثبات معنى، أو يصير نفيا أو استفهاما أو تمنّيا فتدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك، أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطا في الآخر فتجيء بهما بعد

---

1) أشار عبد القادر المهيري إلى اختلاف "الدلائل" و"الاسرار" عن كتب التبويب التي تهدف أساسا إلى "الاحصاء والتبويب" انظر مقاله "مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة، حوليات الجامعة التونسية العدد11 - (1974) ص84 ص85.

2) الصفحات: 49 - 50 -55 - 80 - 81 - 370 - 371 - 405 - 410 - 415.

الحرف الموضوع لهذا المعنى أو بعد اسم من الاسماء التي ضمّنت معنى ذلك الحرف، وعلى هذا القياس"[1].

أوردنا هذا الشاهد -على طوله- لأنه أدقّ تحديدات الجرجاني لمعاني النحو وأشملها أيضا. إنه دقيق بما يورده من وجوه التعليق وصور الإسناد والبناء الناشئة بين أقسام الكلام، وهو شامل إذ يتجاوز مباحث علم النحو إلى مسائل البلاغة لأنّ النفي والاستفهام وحروف المعاني أعلق بالغرض الثّاني تبين عن لطيف المعنى بعد أن تأكدت صحته. لكأنّ صاحب الدلائل يتوسع في معاني النحو توسعا تصير به مجاورة لحقل البلاغة وميادين البيان.

حين يحدد الجرجاني معاني النحو الخاصة يورد أمثلة عديدة لهذه المعاني من أبرزها وجوه الخبر فإذا قلت زيد منطلق فقد أثبت الانطلاق فعلا له من غير أن تجعله يتجدّد ويحدث منه شيئا فشيئا [2] أمّا إذا أردت أن تخبر عن شيء يتجدّد ويحدث وتجاوزت مجرّد الإثبات والايجاب فإنك تخبر بالفعل فتقول "زيد ينطلق" لأنّ الاخبار بالفعل لا يصلح إلا لما يتجدّد فيه الفعل أما الاخبار بالصّفة فلا يحسن إلا عند التحدث عن هيئة ثابتة[3]. من أهمّ معاني النحو كذلك اشتراك الخبر والحال في الاخبار مع فرق في صلة كليهما بالجملة. إنّ خبر المبتدأ جزء من الجملة "لا تتم الفائدة دونه"، أمّا الحال فهو زيادة في الإخبار، تحدّد بها هيئة الفاعل كما في قولنا "جاءني زيد راكبا"[4].

وقد تفيد معاني النحو تحديدا للوظائف داخل المحلات وإبرازا لدور الفعل العامل في فاعله ومفاعيله كما في هذا المثال: "ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا

---

1) دلائل الإعجاز ص 55.
2) دلائل الإعجاز ص 174.
3) دلائل الإعجاز ص 175.
4) دلائل الإعجاز ص 173.

له". إن معاني النحو لا تتمثّل في ذكر أقسام الكلام وإيرادها لذاتها، بل إن إجراءها على ذلك النحو كاشف لبنية الإسناد ولضروب التوسعة. يقول الجرجاني موضّحا ذلك: "فإنك تحصل من مجموع الكلم كلّها على مفهوم هو معنى واحد لا عدّة معان كما يتوهّمه الناس وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لتفيده [السامع] أنفس معانيها وإنّما جئت بها لتفيده (وجوه التعلّق) التي بين الفعل "ضرب" وبين ما عمل فيه والأحكام التي هي محصول التعلّق"1.

نستخلص من الأمثلة التي حلل بها عبد القاهر الجرجاني معاني النحو ومن تعقيباته على هذا التحليل نزعة واضحة إلى تنويع الصياغة فهو يرادف بين معاني النحو من جهة أولى وبين البناء والتعليق والإتباع وإرادة الاعمال وجعل الواحدة بسبب من الأخرى من جهة ثانية2، وهو لا يهتم بالصورة الشعرية حين يكون قصده إبانة عن معاني النحو وإبرازا لطرائق التعليق بين أقسام الكلام وكيفيات استحضار المتكلم لمكونات السياق وبناء الوظائف التي يقوم بها القول مفيدا بيّنا. إنّ الجرجاني يورد بيت بشار:

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

بعد تأكيد هذا الحكم "لا يُتصور أن يتعلّق الفكر بمعاني الكلم أفرادا ومجرّدة من معاني النحو"، ثم يتابع البنية النحوية، التركيبية للبيت، متابعة يبرزبها كيف استوى الكلام فيه بإرادة المتكلم إيقاع التشبيه والإضافة والعطف والإخبار والوصف. يقول الجرجاني:

"وانظر هل يُتصور أن يكون بشار قد أخطر معاني هذه الكلم بباله أفرادا عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وأن يكون قد وقع "كأنّ" في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكّر في "مثار النقع" من غير أن يكون أراد إضافة الأوّل إلى الثاني، وفكّر في "فوق رؤوسنا" من غير أن يكون قد أراد أن يضيف "فوق" إلى "الرؤوس" وفي "الأسياف" من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على "مثار"

1) دلائل الإعجاز ص 413.

2) دلائل الإعجاز الصفحات: 55 - 410 - 411.

وفي الواو من دون أن يكون أراد العطف بها، وأن يكون كذلك فكّر في "الليل" من دون أن يكون أراد أن يجعل "تهاوى" فعلا للكواكب، ثم يجعل الجملة صفة لليل ليتمّ الذي أراد من التشبيه؟..."[1]

هذه الكيفية في الاحتجاج لمعاني النحو تبرز منزلتها في بناء سلاسل المنطوق واستشفاف القانون الضامن لمعقوليّتها وهذه المنزلة يدرك فضلها إذا بعثر نظام تلك المعاني وصار الكلام "محال هذيان". إذا عبث عابث بـ"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل" وصيّر الجملة "منزل قفا ذكرى من نبك حبيب" قال محالا[2].

إنّ النظر في الشعر من زاوية التراكيب، مولّد لمسلك جديد لا يقتصر فيه السالك على التقيّد بشرف المعنى أو جزالة اللفظة أو براعة الصورة وهذه دروب مألوفة يغدو بسببها نقد الشعر وتذوّقه أحكاما تستعاد متشابهة مكرّرة، لهذا تعدّ "عناية الجرجاني بالتراكيب في الشعر" جانبا هامّا في بحثه "لأننا في الشعر أمام وحدات جديدة لا حدّ لجدّتها" لقد رأى مصطفى ناصف أن صاحب الأسرار والدلائل قد "حرّض الباحثين على أن يعيدوا قراءة الشعر العربي في ضوء فكرة تنظيم الكلمات، وإذ ذاك يجدون الشعر "البسيط" مثقلا بالمزيّة"[3].

إذا أخذنا بهذا الرأي قلنا إنّ الجرجاني فكّر في مدخل لقراءة الشعر يغاير المدخل البلاغي القائم بتحديد الصّور وهو منحى استوفى طاقته الإجرائية، كما يغاير طرائق التفسير والشروح لأنها قد تكتفي باللفظة تبيّن حسن موقعها أو قلق وجودها في البيت. يتمثل مسلك الجرجاني في قراءة الشعر وتذوقه ونقده بتدبر معاني النحو فيه بما يتيح إنشاء "نحو الشعر" (La grammaire de la poésie). إنّ صفة الشعر في "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل" لم تثبت لهذا الكلام بسبب من تخير اللفظ الشريف أومن الإتيان بخالص الاستعارة، وإنّما اكتسبها من حسن ترتيب أقسامه على "معاني النحو".

ألا يُخشى بعد هذا الذي ذكرنا من تحوّل معاني النحو قيودا تشدّ الكلام وتحدّ من حركة تكاثره وتنوّع أساليبه؟!

يجيب الجرجاني بأن اعتماد النحو معيارا يميز قيمة الأشعار وفصول الخطاب لا يؤول إلى نمذجة الكلام لأنّه متعدّد تعدّد المستعملين له فالمعاني النحوية أحكام وأصول

---

1) دلائل الإعجاز ص 411 - ص412.

2) أسرار البلاغة ص3.

3) نظرية المعنى في النقد العربي ص18.

يجيب الجرجاني بأن اعتماد النحو معيارا يميز قيمة الأشعار وفصول الخطاب لا يؤول إلى نمذجة الكلام لأنّه متعدّد تعدّد المستعملين له فالمعاني النحوية أحكام وأصول لإجراء الأقوال لكنّ فروعها قابلة دوما للتّزيّد. فإذا علم المتكلم "معاني النحو" علما مستوفى أمكنه أن يُحدث ضروبا من التّعليق بين المبتدأ والخبر كما يلي:

زيد منطلق -زيد ينطلق- ينطلق زيد- زيد المنطلق- المنطلق زيد- زيد هو المنطلق- زيد هو منطلق.

أما إذا رام إقامة فروق لجعل الخبر مثبتا دوما جاء نظمه للاسمين على هذه المعاني: زيد منطلق زيد المنطلق - المنطلق زيد[1]. هذه الوجوه للتركيب لطائف في النحو ودقائق في الإسناد بها جميعا تتحدّد مقامات التلفّظ وأوضاع الإخبار وبفضلها يصير النحو توسّعا تنمو به طاقات اللغة، يقول نصر حامد أبو زيد محددا النظم وفاعليّته "هو قوانين النحو في سيرورتها وتعدّد إمكاناتها ولا نهائية الاختيارات المتاحة لدى المتكلّم من خلالها، لا مجرّد "قوانين الصواب والخطأ" كما هي عند متأخّري النّحاة. هذا النظم هو المنتج للدلالة وللمعنى، وهي ليست حاصل جمع "العلامات" المستخدمة - أو الألفاظ في الجملة- بل هي ناتج تفاعل تلك الدلالات بدلالات القوانين النحوية بالمعنى الذي صاغه عبد القاهر في نظريّة "النظم"[2].

II- معاني البلاغة

نهتم في هذا القسم من عملنا بأهم الأصول التي عليها تأسست مواقف عبد القاهر الجرجاني من قضايا البلاغة العربية لأن البحث في التشبيه والكناية والاستعارة من خلال ما ذكره صاحب "الأسرار والدلائل" قام بدراسات كثيرة تغنينا عن الرجوع إلى طرقها[3].

1 - أقسام المعاني والتخييل

تناول الجرجاني أقسام المعاني بالبحث لما نظر في "الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق" وحكم بأن المعاني قسمان: عقلي وتخييلي وجعل من العقلي عقليا صحيحا

---

1) دلائل الاعجاز ص81 - ص173.

2) النص، السلطة الحقيقية ص84.

3) لعل آخر ما وصلنا من ذلك كتاب: "البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي لصاحبه د. عبد العاطي غريب علي علام. دار الجيل ط.1. 1993.

مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء والفوائد التي تثيرها الحكماء، ومثّل للعقلي الصحيح من المعاني بما جاء في أحاديث الرسول وكلام الصحابة وآثار السلف وربطه بالصدق والحق وجعل له اصلا في كل لسان ولغة[1].

أمّا القسم التخييلي من المعاني "فهو الذي لايمكن أن يُقال إنه صدق وأن ما أثبته ثابت وما نفاه منفيّ، وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثمّ إنّه يجيء طبقات ويأتي على درجات"[2].

مثّل الجرجاني للمعنى التخييلي بقول أبي تمّام:

* لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

وبقول ابن المعتز:

*الشيب كره وكره أن يفارقني أعجِب بشيء على البغضاء مودودِ

وعدّ هذا البيت أقوى تخييلا وخصص صفحات متوالية لتعقّب وجوه المعاني التخييلية ووضع شبه القوانين المساعدة على تفهّمها[3].

إنّ التقسيم السابق ليس جديدا إذ يحيل على الحقيقة والمجاز وهو زوج تصنيفي مألوف في المصنفات البلاغية، وفي المفاضلة بين الأشعار والدليل على ذلك توقف الجرجاني عند الرأيين المتعارضين: خير الشعر أصدقه "خير الشعر أكذبه".

إذا رمنا تحديد موقف الجرجاني من هذا الخلاف النقدي تتبّعنا طريقته في عرض الرأيين والأمثلة التي يوردها لتحليل كلّ منهما، ولكن ذلك لا يحجب عنّا ما يتخلل عرضه من انتصار إلى المعاني التخييلية وإلى الكذب في الشعر بمثل هذا المقطع: "ومن

---

1) أسرار البلاغة ص241 وقد أورد الجرجاني شواهد من القرآن والحديث والشعر.

2) نفس المصدر ص 245.

3) نفس المصدر الصفحتان 245 – 278.

قال: "أكذبه" ذهب إلى أن الصَنعة إنّما تمدّ باعها وتنشر شعاعها ويتّسع ميدانها وتتفرّع أفنانها حيث يعتمد الاتّساع ويُدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل وحيث يُقصد التلطّف... وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبدي في اختراع الصور ويعيد... ويكون كالمغترف من عدّ لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي"[1]

هذا الشاهد وغيره كثير في كتاب "أسرار البلاغة" يقوم حجة على تفضيل الجرجاني للمعاني التخييلية وقبوله بالكذب الفني في الشعر لذلك استغربنا ما ذكره جابر –عصفور في كتابه "الصورة الفنية":

"وعندما يوازن عبد القاهر بين المعنى التخييلي" و"المعنى الحقيقي نجده أميل إلى الثاني في ذلك لأنّ المعاني الحقيقية هي مدار أحاديث الرسول (صلعم) وكلام الصحابة وآثار السلف الذين شأنهم وقصدهم الحقّ وإذا كان المعنى الحقيقي هو الذي اتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كلّ جيل وأمّة فمن البديهي أن يكون أفضل من المعنى التخييلي وأقوم منه"[2].

بل إن استغرابنا ليقوى حين يعدّ التخييل في الشعر قياسا خادعا مضللاويؤكد "سوء ظنّ عبد القاهر بفاعلية التخييل الشعري" ويفسّر بمذهبه (شافعي أشعري) وتعدّ معالجته التفصيلية للتخييل مرتبكة متناقضة فيفضّل عليها تناول الزمخشري المعتزلي[3].

إن تحليل "مصطفى الجوزو" للتخييل ومعانيه كما درسها الجرجاني، أبان عن أصالة الجهد الجرجاني التي يمثلها استبداله للمصطلح اليوناني (المحاكاة) بمصطلح التخييل رغبة منه في قطع الصلة بالفكر الدخيل، لبناء "موضوع عربيّ النشأة"، كما أبان تحليل "الجوزو" عن الميادين –الأصول التي حكمت دراسة الجرجاني للتخييل وهي ثلاثة: علم

1) أسرار البلاغة ص241 وقد أورد الجرجاني شواهد من القرآن والحديث والشعر الصفحتان 250 – 251.
2) "الصورة الفنية" ص 75 – ص76.
3) "الصورة الفنية الصفحتان 76 – 77.

الكلام –البيان–المنطق وأبرز هذا التحليل سبق عبد القاهر لأنه "يغوص على أعماق العمل الشعري ويصور الحالة الشعرية تصويرا متقدّما"[1].

إثبات هذه المزايا لدرس الجرجاني في التخييل لم يمنع "مصطفى الجوزو" من القول باضطراب الجرجاني في فهمه البياني لهذا المصطلح، وبأنه "لا يلتزم مفهوما واضحا للتخييل ويكاد يحصره بأمور كلامية هي التعلّق بظاهر العلة"[2] إنّ المأخذ الأصلي على الجرجاني –وهو مأخذ واجهه به جابر عصفور ومصطفى ناصف– مرده إخراج الجرجاني الاستعارة من حيّز التخييل والحال أنها "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[3] فكيف السبيل إلى إخراجها من التخييل واعتبارها غريبة عنه وهي أحق الأصول به؟!

يطل الجرجاني هذه المفارقة فيقول "واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك، فلا يكون مخبره على خلاف خبره وكيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفن وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى كقوله عزّ وجلّ: "واشتعل الرأس شيبا"[4].

ترد المفارقة إلى توجس الجرجاني من التسوية بين استعمالات مجازية محدودة تضمّنها أسلوب القرآن، والتخييل الذي صاغ حدّه فقال: "وجملة الحديث الذي أريده

1) نظريات الشعر عند العرب ص122.
2) نفس المصدر ص 123.
3) أسرار البلاغة ص 41.
4) أسرار البلاغة ص 252.

بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[1].

إخراج الاستعارة من حيزات التخييل يعود إلى التفرقة الجوهرية بين الصدق والكذب، وبين الحقيقة والمجاز، ويربك بعض الخطى المهمة التي تقدّم بها الجرجاني في طريق إقامة أسباب البلاغة وأصول معانيها. ووضع قوانينها الجامعة. يتراجع كل ذلك الجهد بسبب الاعلاء المسبق من بلاغة النص القرءاني والاقرار الكلي بإعجازه فيستحيل بناء جهاز مفهومي له قابلية الاجراء على نصوص البشر ونص مقدس أوحد. لقد عبّر الوليّ محمد" عن تحيّر الجرجاني وهو يسعى إلى تأصيل مفهوم التخييل معنى مركزيّا كاشفا أسرار البلاغة: "لقد صعب على الجرجاني أن يُنسب إلى القرءان التخييل على الرغم من محاولة تبرئته من الكذب. لقد سهل عليه الأمر عندما كان يواجه نصوصا بشرية، أما عندما واجه القرءان فقد فزع من التخييل وتمثّل الكذب أمامه ولذلك جعل الاستعارة تتعارض مع التخييل لأنها ليست كذبا"[2].

لئن تعسر على الجرجاني تأصيل التخييل مفهوما إجرائيا جامعا لكافة النصوص بصرف النظر عن طبيعتها ومنزلتها، فإنّ ذلك لم يحُلْ دون اعتماده أصلا لتصنيف الأشعار وتمييز ما بها من المزيّة. لقد فصّل الجرجاني القول في المعاني التخييلية التي تحدد صفة الشعر وتبين درجتها فيه وعدّها ضروبا ثلاثة:

1- ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين بالرفق والحذق حتى أعطي شبها من الحق وغشي رونقا من الصدق باحتجاج تمحّل، وقياس تصنّع فيه وتعمّل" ومثاله قول أبي تمام:

---

1) أسرار البلاغة ص 253.

2) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ص 103.

لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

2- "وأقوى من هذا في أن يظنّ حقّا وصدقا وهو على التخييل قوله (ابن المعتز أو مسلم)

الشيب كره وكره أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود

3- ومن ذلك صنيعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصَه ومدحَه أو ذمّه فتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة" كقول البحتري:

وبياض البازي أصدق حسنا إن تأمّلت من سواد الغراب[1]

ضروب التخييل هذه تؤسس لهذا المفهوم منزلة في الشعر وتؤصل دوره في إنشاء معانيه البلاغية، وهي معان تتفاضل بحسب تباعد القول عن مرجعه، وتكون درجتها الأقوى حين يقام الكلام بإيهام قويّ يُظنّ التخييل معه صدقا وحقيقة أليس هذا النظر في شعرية الشعر خروجا عن المفهوم الأرسطي للمحاكاة وقد عُدت جوهر الشعر وحقيقته، وسعيا جليّا إلى قطع الصلة بالفكر "الدخيل" لتأسيس نظر عربي للشعر العربي؟!

إنّ الشّواهد التي حللها الجرجاني برهافة حسّ نقدي، وإبانته عن فاعلية التخييل في الشعر بالكشف عن أسرار فعله فيه، -انتاجا وتقبلا- لممّا يؤكد تبصر الجرجاني بحقيقة الخطاب في الشعر. وتنبُّهه إلى أهمّ العلاقات المنطقية التي يقوم عليها التخييل فيه فعلى قدر خرق النظام اللغوي والعقلي، تتحقق فاعلية التخييل ويقوم في النفس ما سماه الجرجاني "حالة غريبة" تعادل الأريحية والفتنة[2].

على هذا النحو من الفهم للتخييل طاقة للشعرية يخرج الجرجاني عن القائلين بأنّ الشعر صنعة، ويتميّز عن كثير من الناظرين فيه وفي حقيقته: "ففي حين اكتفى بقية

1) أسرار البلاغة الصفحات 245 - 246 - 247.
2) أسرار البلاغة ص317.

المنظرين بما في ذلك الفلاسفة وحازم القرطاجني الذي ينحو منحاهم ويسير في هديهم وعلى خطاهم، في حين اكتفى كل هؤلاء بالنظر في التخييل من جهة فاعليته في النفس... تفرّد الجرجاني -على ما نعلم- بدفع البحث في مسالك جديدة تمكن في ضوئها من تحقيق أمرين هامين:

يتمثل الأول في تخليص النظرية من نزعتها الشكلية التي ترسّبت في صلبها منذ لحظات تشكلها الأولى وتجلت خاصة في تسليمّ المفكرين بأنّ الشعر صناعة...

ويتلخص الأمر الثاني في الإشارة إلى أنّ العلاقة بين "الرؤيا" والخطاب الذي يأتي كتعبير عنها، علاقة عضويّة من جهة، ويتجلّى من جهة أخرى في الإشارة إلى أنّ الابداع ليس مشروطا بمدى تمكن الشاعر من أدواته أي مما يسميه الفارابي "حذق الصنعة" فحسب، بل إنه مشروط أيضا بمدى جدة تلك الرؤيا، وجدّتها مرهونة بمدى نفاذ صاحبها إلى ما يدقّ المسلك إليه"[1]. لا يخفي مؤلف "الشعر والشعرية" انشغاله بـ "هدير الشعر" ورغبته في تقصّي منابت الشعرية في الشعر، ولا يفوته تأكيد المزية للجرجاني بالنظر إلى هذه المسائل من زاوية "لحظة الميلاد العظيم: ميلاد الشعر والشاعر ونهوضهما معا"، لكنّ محمد لطفي اليوسفي يشير إلى تحكم الرؤية البيانية التي تزحم الجرجاني وتجعل رؤيته للحدث الشعري بين الانكسار وعدمه[2].

إنّ التقليل من براعة الجرجاني في الاستدلال على هذا المعنى البلاغي (التخييل) ومن فاعليته بسبب "الرؤية البيانية" مرة، وبسبب "الأسلوب العقلي المحض مرّة أخرى"[3] تُعدّ مطالبة للباحث بخرق شروط تكوّنه واختراق قوانين المعرفة في عصره وهذه مطالبة قد تبدو فوق وسعه بعيدة عن مرماه.

---

1) محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الصفحتان 342 - 343.

2) نفس المصدر ص 350.

3) مصطفى الجوزو "نظريات الشعر عند العرب" ص 125.

2- معنى المعنى

يتناول عبد القاهر الجرجاني هذا المعنى من معاني البلاغة إثر تأكيده على أن "الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما" راجعة إلى المعاني وإلى ما يُدلّ عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها"[1] وبعد أن قرر استحالة أداء المعنى الواحد في الشعر بالوجه نفسه وعدّ القول بذلك ظنا يفضي بصاحبه إلى جهالة عظيمة".

يحلل الجرجاني هذا المفهوم منطلقا من تقسيم الكلام ضربين: "ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده" كأن تقول "خرج زيد" وغرضك الإخبار بخروج زيد لا غير، "وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على "الكناية" و"الاستعارة" و"التمثيل"[2].

يقدم الجرجاني أمثلة يوضّح بها قصده مما سبق ويصوغ تعريفه لهذا المفهوم فيقول "وإذا قد عرفت هذه الجملة فههنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: "المعنى" و"معنى المعنى"، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و"بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسّرت لك"[3].

إنّ من يتابع لاحق هذا التحديد يرى أن الجرجاني يساجل من فخّم أمر اللفظ وعدّه سببا إلى نبل المعنى وشرفه. ويؤكد قيمة النظم وهو الأصل في تغيّر المعاني عنده.

ولما كان مدار "معنى المعنى" الكناية والاستعارة والتمثيل، وكان النظم ركيزة لهذه الصّور، فلا غرابة أن يحظى هذا المصطلح بعناية الدارسين، وأن تتنازعه مجالات

1) دلائل الإعجاز ص 259

2) دلائل الإعجاز ص 262.

3) دلائل الإعجاز ص263.

عملهم. فلقد عقد مؤلّف "التفكير البلاغي عند العرب" الصلة بين هذا المفهوم وقضيّة المجاز وعدّ "عبد القاهر الجرجاني" من أبرز من اعتبروا المجاز مندرجا في علم دلالات اللغة، وقرّب بينه وبين الباحثين المعاصرين لنا في قضية الصورة[1]. ولقد علا مؤلف "التفكير البلاغي عند العرب" بمعنىالمعنى وعدّه نظرية لها طاقتها الاجرائية الواسعة. يقول "حمّادي صمود": "بالإضافة إلى كونها قانونا كليا يفسّر دلالة المجاز، تساعد على فهم جانب مهم من المقاييس البلاغية السابقة وتخريجها على وجه صحيح معقول، ففي ضوء هذا القانون نفهم الإيجاز والإيحاء"[2].

أما الباحث في الشعر والشعرية فقد رأى أنّ "معنى المعنى" عند الجرجاني قانون قارّ من القوانين التي تؤسس مجتمعة "علم الشعر" وذهب إلى أن صاحب "الأسرار والدلائل" "ظل مثل من سبقه منشغلا بالشعرية في الشعر يلاحقها حيث تتبدّى كحدث هائل ويلاحقها في النثر (القرآن) حين تندس في تلاوينه وتشرع في العمل على نحو مستتر حتى لكأنه كان يحس بضرورة تحويل وجهة البحث إلى الماهية، ماهيّة الشّعر"[3].

هكذا عُدّ "معنى المعنى" في الدراسة الأولى قانون البلاغة والبوتقة الصاهرة لسائر المفاهيم الاجرائية المتصلة به، ونظر إليه في الدراسة الثانية مولّدا للحدث الشعري إبداعا وتقبلا، وسرّا من أسرار الانشائية في الشعر والنثر، على أنّ بعض الممحّصين "لمعنى المعنى" وأمره تساءلوا عن شروط تحققّه مفهوما إجرائيا في مقامي التلفظ والتقبّل: متى تكون قرائن الخطاب مجرية الكلام على وجه المجاز مخرجة إياه عن المعاني الأول؟ ينطلق "عز الدين اسماعيل" من بعض الأمثلة المذكورة في "دلائل

1) حمادي صمود "التفكير البلاغي عند العرب" ص 314 وقد أحال المؤلف في الهامش رقم (1) على أصحاب "المعجم الموسوعي في علوم اللغة" بشأن نظريّة الصورة.

2) نفس المصدر ص 414.

3) محمد لطفي اليوسفي، "الشعر والشعرية" ص 350.

فلا "تجده إلا في كلام الفحول ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال" نخلص من كل ما تقدم إلى أنّ "معنى المعنى" أقوى معاني البلاغة لا يقلّ شأوا عن "التخييل" أو "النّظم" وهي مصطلحات تتجاور من جهة الطاقة المفهومية وتتراكب خلال الاختبار. إنها تنفصل فتتصل وتتناءى ثم تتدانى وقد ينوب أحدها الآخر في غضون التحليل ووقت الاستدلال، ولعل تعالق هذه المفاهيم وإجراء المعاني والأساليب بهدي منها، وراء من قال بالجمع بين مذهب الجرجاني وذائقته الأسلوبية وبين فنّ الزخرفة الايراني.

ينطلق مصطفى ناصف من رأي د. زكي حسن: "والزخرفة الإيرانية أكثر تنوعا وأعظم تركيبا منها في الطرز الاسلامية المغربية" ويصل إلى هذا الرأي: فالقارئ المتأمل في دلائل الاعجاز -خاصة- لا يسعه إلا أن يلاحظ أثر الزخرفة الجيدة في تكييف النّظرة إلى التراكيب اللغوية المستحبّة"[1] أما "عبد القادر المهيري" فإنه نبّه إلى تلك الموازنة التي يقيمها الجرجاني بين الكلام من ناحية والنقش والتصوير وغيرهما من ناحية أخرى. وأكّد طرافتها لأنّ "التقريب بين الكلام البليغ من ناحية وما يسمى اليوم بالفنون التشكيلية من ناحية أخرى يسترعي الانتباه بما يدل عليه من إدراك لحقيقة مظاهر الفنون الجميلة وشعور بأنها طرق مختلفة للتعبير عن أحاسيس متشابهة ومواقف متماثلة، ومن انتباه إلى ما يحتاج إليه المتكلّم والفنان على حدّ سواء من قدرة على التأليف والتنسيق وإيجاد الانسجام بين شتات ما يختاره من موادّ وعناصر[2].

الخاتمـــة

نظرنا في معاني النحو ومعاني البلاغة عند عبد القاهر الجرجاني وأقمنا عملنا بتخصيص قسم مستقل لكلّ ضرب من هذه المعاني. حللنا في القسم الأول جملة من

1) مصطفى ناصف، "نظرية المعنى في النقد العربي" الصفحتان25 - 26.
2) مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر في اللغة والبلاغة ص119.

نلمس بينا فيها اهتمام الجرجاني بالنحو اهتماما مباشرا، فصل من خلاله القول في قضايا الخبر وكيفيات وروده في الجملة، وأبان عن الفروق الناجمة عن الإتيان بقسم من أقسام الكلام (الاخبار بالاسم والصفة) وعن إيراد القسم الآخر (الاخبار بالفعل)، ودقق في تحليل الفروق في الحال وابراز وجوه التركيب المختلفة التي يبدو بها، وأكد في مواضع عديدة من كتاب "دلائل الاعجاز" منزلة التعليق والاسناد واستعمل لذلك مترادفات كثيرة منها التأليف والتركيب والترتيب والنظام، وجعلها تقوم كلّها بالعلاقات النحوية وما تستدعيه من محلات ووظائف.

لعل أهم ما توصّل إليه الجرجاني تمييزه بين اللغة والكلام وكشفه عن وجهي العلامة اللغوية[1] وهاتان مسألتان لسانيتان، أما فضله على النحو فمردّه إلى دفاعه عنه وعدّه علما ضروريا لا "ضربا من التكلف وبابا من التعسف" فلقد خصص الجرجاني في بداية "دلائل الاعجاز" حيزا دافع فيه عن النحو وجعل معرفته لازمة لمعرفة كتاب الله وإدراك إعجازه، والزهد فيه "أشبه بأن يكون صدا عن كتاب الله وعن معرفة معانيه". قد يقال إنّ الجرجاني ليس نحويا بالصفة الخالصة التي يصير بها مقعّدا لمسائل النحو. منظرا لقضاياه، وأن لا شأن للنحو بالمعنى لأن المعنى من شؤون الدلالة، لكنّ الجرجاني -كما بدا لنا من خلال ما قدمنا- قد توسع في موضوع النحو توسّعا تجاوز به النحو معايير الصحة والصواب إلى لطيف التراكيب ودقيق الاستعمالات دون خروج عن أحكام النحو وقوانينه.

حين نظرنا في معاني البلاغة عند الجرجاني أبنّا عن أهمّ هذه المعاني وأبرزنا الطرائق التي يتناول بها الجرجاني مفاهيمه الاجرائية، ويصيّرها أصولا تقوم بها بلاغة الخطاب في الشعر والنثر على حدّ سواء. فالتخييل ومعنى المعنى أصلان في الجهاز

1) مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر في اللغة والبلاغة ص 96 - ص97 - ص103.

النظري الذي عليه التعويل عند النظر في النصوص، أما النظم فهو دعامة البناء المفهومي يلاصق معاني النحو فيصير لها رديفا. وينطلق من البنية النحوية لأي كلام ليصير عنوان التوفّق في حسن التركيب بين أقسامه.

ثالوث المفاهيم هذا (التخييل –النظم –معنى المعنى) متواشج الأطراف، موصول الزوايا لأنّ البليغ من المتكلمين باللغة لا يبين عن غرضه. إذا قصد الإبانة إلا إذا راعى معاني النحو وأحكامه وهي أساس النظم، وذهب في التخييل مذهبا يدفع إلى تعقّل كلامه والاستدلال على حسن نظمه، ونفذ من المعنى إلى معناه فتركب خطابه بطبقتين.

ولقد يسّر النظر إلى المسائل بهذه الكيفية بلورة نظرية في الخطاب الأدبي جديرة بتفسير أسس الجمال فيه، قادرة على بناء المفاضلات بين أشكاله، ونسبة المزية إليها من أحد الوجوه إذا تعذّر إثباتها من وجهين أو أكثر: إذا قلت الاستعارة من شعر الشاعر وتقلص وجودها في نثر الكاتب فانتُقص شأنهما، ردّت المزية إلى كلامهما من جهة النظم ومعاني النحو. وإذا نُظم كلام وجرى شكله بأحد أركان ذلك الثالوث استحقّ أن يُدرج في باب الأدب بأسراره ودلائله.

قائمة المصادر والمراجع

الصادر:

1- "أسرار البلاغة تحقيق" هـ. ريتر (Helmut Ritter)

دار المسيرة بيروت الطبعة الثالثة 1983

2- "دلائل الإعجاز" قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر.

مكتبة الخازنجي القاهرة. دون تاريخ.

3- "الرسالة الشافية في الإعجاز" (وهي رسالة خارجة من كتاب دلائل الاعجاز) قراءة وتعليق محمود محمد شاكر.

المراجع:

1- عبد القادر المهيري، مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة، حوليات الجامعة التونسية. العدد 11- 1974.

2- مصطفى ناصف نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس بيروت (دون تاريخ)

3- مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الاسلامية) دار الطليعة، بيروت. الطبعة الأولى 1981.

4- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي -بيروت- الدار البيضاء. ط3 1992.

5- جابر عصفور مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر -بيروت. الطبعة الثالثة 1983.

6- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه. الدار العربية للكتاب 1992.

7- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ط1 1990.

8- فايز الداية، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق دار الفكر، دمشق. ط. أولى 1985.

9- نصر حامد أبو زيد، النص، السلطة، الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء. ط. أولى 1995.

10- عبد العاطي غريب علي علام، البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي، دار الجيل بيروت ط. أولى 1993.

11- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب. منشورات الجامعة التونسية 1881.

12- نصر أبو زيد مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني. مجلة فصول (القاهرة) مج5. العدد الأول. 1984.

13- عزّ الدين إسماعيل، قراءة في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني مجلة فصول (القاهرة) مج7. العددان 3-4. 1987.

14- خليل دياب أبو جهيجة، الأبعاد الجمالية في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني. مجلة "الفكر العربي" معهد الانماء العربي، بيروت العدد 67. فيفري - مارس- 1992.

المجاز العقلي وعلاقته بالتخييل والنظم

الطيب بن رجب

ليس ثمة من ادرك تدارك عصره بوضوح مثلما أدرك عبد القاهر الجرجاني. لقد عانى أبو حيان التوحيدي معاناة مباشرة من ذلك التدهور وعبّر عنه المعري تعبيرا أدبيا ساخرا في رسالة الغفران ولكن صاحبنا قدم نظرية في البلاغة في عصر لم يعد يحتمل النظريات بل إن البلاغة قد وصلت أوجها معه وسرعان ما آلت إلى الإنحطاط. يقول عبد القاهر عن عصره: "ثم إنا وإن كنّا في زمان هو على ما هو عليه من إحالة الأمور عن جهاتها وتحويل الأشياء عن حالاتها ونقل النفوس عن طباعها وقلب الخلائق المحمودة إلى أضدادها ودهر ليس للفضل وأهله لديه إلا الشرّ صرفا والغيظ بحتا وإلا ما يدهش عقولهم ويسلبهم معقولهم حتّى صار أعجز الناس رأيا عند الجميع من كانت له همة في أن يستفيد علما" (دلائل ص28) هناك إذن وعي حاد بواقع التدهور ومستقبله بل وفهم وإدراك وموقف واضح لا لبس فيه ورفض لمسايرة هذا الواقع، يخاطب أحد معاصريه فيخاطبه بهذه العبارة: "فإن كنت ممن رضي لنفسه أن يكون هذا مثله وههنا محله فعب كيف شئت وقل ما هويت وثق بأن الزمان عونك على ما ابتغيت وشاهدك فيما ادعيت وأنّك واجد من يصوب رأيك ويحسن مذهبك ويخاصم عنك ويعادي المخالف لك" (الأسرار ص 197) هذا هو زمانه علما أنه زمان الصنعة اللفظية. وهناك حقيقة قائمة لا تزول أو تزول الراسيات وهي أن الأمم إذا كانت إلى

ازدهار فإنما تنزع إلى المضامين وإذا كانت إلى انحطاط فهي تنزع إلى الأشكال ويكفي أن ننظر إلى سائر الحضارات عبر التاريخ لندركها. ولذلك فالجرجاني إنما هو نبتة شاذة أو زهرة حالمة جاءت في غير وقتها فالحضارة العربية الإسلامية قد آلت في القرن الخامس إلى التدهور والانحطاط فلم يكن الجرجاني وابن خلدون وابن رشد غير ثمرات متأخرة حلم بها الزمن أو تضوع بها ذاك الإزدهار السابق. هكذا فالجرجاني هو من أنصار المضامين مثلما كان الجاحظ في عصر التأسيس. فما هي أهم ميزات الجرجاني أو ما فضله؟. إن الجرجاني كما أسلفنا لهو من أنصار المضامين أي من أنصار المعنى. يقول: "واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته والأساس الذي وضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تتفق وتختلف ومن أين تجتمع وتفترق" (اسرار ص19).

فالألفاظ إنما هي خاضعة للمعنى وهي لا تدل بمفردها إلا على معان خام "إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها" (أسرار ص5) ولذلك ليست الفصاحة أو البلاغة بموجودة في الألفاظ بل في المعاني يقول: "إن الفصاحة والبلاغة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ أنفسها" (دلائل ص200) وذلك راجع عنده إلى أن اللفظ لا يطلب لذاته ومستحيل أن يطلب على حدة وإنّما يستجيب للمعنى استجابة إذاما استقام هذا وكان واضحا في النفس. وبعبارة أخرى فنحن إذا طلبنا المعنى طلبنا بصفة عفوية اللفظ وهكذا فاللفظ هو صورة المعنى ولا يعقل أن تكون ثمة صورة بدون مادة للصورة.

إن الرجل لهو نصير للمعنى إلى حد بعيد فجعله انتصاره ذاك كثيرا ما يعود في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز للدفاع عنه مجادلا مخاصما مستدلا بل إنّ ذلك الموقف ليتأكد لنا حين نجد في ما يُتوهّم فيه أنّه مجرد صنعة لفظية أنه في الواقع إذا غصنا عليه صنعة من أجل المعنى. يقول: "التجنيس والحشو يتوهّم أن الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس" (أسرار ص5). بل الحسن والقبح فيهما إنما هو من أجل المعنى وهو يبين ذلك بأوضح عبارة في الدلائل قائلا: "فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الألفاظ وذاك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الالفاظ المسجعة وبين معاني الفصول التي جعلت أردافا لها فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب أو دخلت في ضرب من المجاز أو أخذت في

نوع من الاتساع وبعد ان تلطفت على الجملة ضربا من التلطف وكيف يتصور أن يصعب مرام اللفظ بسبب المعنى وإذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك وإزاء ناظرك" (دلائل ص49).

ويعني ذلك أنا إذا أردنا السجع ونحن بدون شك نطلب المعنى فهو لا يتأتى لنا إلا إذا تصرفنا في الأساليب حتى نؤدي ذاك المعنى.

2- لقد مكنه انتصاره للمعنى من تطوير نظريةالنظم. ذلك أن النظم وإن لم يكن جديدا فهو لم يرق إلى مستوى نظري عال إلا في القرن الرابع والخامس ولقد تداول كل من الاشعرية والمعتزلة في مماتنة لم يشهد لها مثيل في التاريخ إلا فيما ندر. ولكن المهم في النظم عند الجرجاني ليس الجانب النظري العام إذ إن القاضي عبد الجبار كان لا يقل عمقا بل ربما كان أكثف وأعمق وما كتبه إنما هو أقرب إلى فلسفة البلاغة منه إلى البلاغة، أما الجرجاني فقد زاوج بين تلك الفلسفة وبين الدراسة البلاغية الملموسة. وهكذا يجسد الجرجاني النظم في علم المعاني - هذا الذي وإن كان تحدث عنه كثيرون قبله لم يكتب فيه بصفة منظمة بل لم يكن مستقلا بذاته إذ إن استقلال "علوم البلاغ" عن بعضها البعض قد تم على يدي الجرجاني. ولذا لم يكن علم المعاني متبلورا قبله فقد كان علم البديع وعلم البيان علما واحدا هو علم البديع. والاستعارة كانت تعتبر من البديع كعلم وتعتبر من البديع باعتبارها مجرد زخرف، ولعلّ ذلك ما يذكر بنظريّة البديع في البلاغة الغربية القديمة التي استمرت إلى هذا اليوم فهذه النظريّة (La théorie des tropes) كانت تشكل البلاغة كلها عدا النظم أو علم المعاني (La composition) والاستدلال ولعلّ من المفيد أن نلاحظ أن البلاغة سواء في العالم العربي الاسلامي أو في الغرب حين تدهورت أهملت علم المعاني والاستدلال معا، مما يعني أنّ التدهور إنما يلغي المضمون أولا. كذلك تجمدت دراسة العلمين الباقيين عندنا أو ذاك العلم عندهم (les tropes). إذن هكذا جمع الجرجاني بطريقة مبدعة بين النظرية والممارسة، بين الفلسفة والفن أو بين الفكرة والنص.

3- إذا كان الجرجاني لم يكتشف نظرية النظم هذه التي كانت قديمة قد ظهرت مع رواد المعتزلة كالنظام والجاحظ، وكانت معروفة عند اليونان. فهناك ما يعود اكتشافه إلى الجرجاني وحده ويتمثل اكتشافه ذاك في المجاز العقلي.

4- إضافة إلى ما تميز به الجرجاني من روح فلسفية، تميز بروح علميّة خالصة. ولا تبين تلك الروح بما نزع به من تأسيس لعلم البلاغة إذ إنّه رغم نزوعه ذاك نراه سرعان ما تراجع عنه ليقر بحقيقة الذوق إذ قال: "راجع نفسك واسبر وذق تجد الذي وجدت" (دلائل ص34).

إن روح العلم لتظهر في أمور ثلاثة: هي الدقّة واعتماد النص وكذلك النزوع إلى وضع قوانين مع رفض التقليد ونزعة التصنيف. لقد كان الجرجاني دقيقا يبحث عن الفروق الصغيرة طامحا إلى لمس الظواهر البلاغية وكأنها أشياء مادية مثله مثل العالم وهو يجري التجربة ويعيد. يقول: "ولكن بقي أن تعلمونا مكان المزية في الكلام وتصفوها لنا وتذكروها ذكرا كما ينص الشيء ويعين ويكشف عن وجهه ويبين ولا يكفي أن تقولوا: إنّه خصوصيّة في كيفيّة النظم وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض حتى تصفوا تلك الخصوصيّة وتبينوها وتذكروا لها أمثلة وتقولوا مثل كيت وكيت (دلائل ص30).

أليس من الواضح الآن أنّه يريد تعيين الأشياء وينزع إلى الوصف الموضوعي العلمي معتمدا النوع المعلوم في الأمثلة تاركا بذلك التعميم إلى التخصيص حتى يكون بمقدوره أن يميز بين كلام وكلام بمعرفة الفروق الموجبة لذلك. يقول: "وإذ كان هذا هكذا علمت أنه لا يكفي في علم الفصاحة أن تنتصب لها قياسا ما وأن تصفها وصفا مجملا وتقول فيها قولا مرسلا بل لا يكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصل وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدها واحدة واحدة وتسميها شيئا شيئا" (دلائل ص31).

فهو سيبحث في الظواهر من أين كانت ولم كانت حتى يقف عليها ويشير إليها كما نشير للشيء الملموس فنقول: "هذا هذا". هذا المنزع إلى الدقة سيقوده إلى محاولة وضع قوانين وحدود هي نتيجة لا بد منها لكل استقصاء وتدبر فالعلم لا يكون علما إلا بعد أن يتجاوز الوصف إلى القوانين وحيث تقرر الأصول. يقول: "واعلم أنّ هذه الأمور التي قصدت البحث عنها كأنها معروفة مجهولة، وذلك أنها معروفة على جملة لا ينكر بيانها في نفوس العارفين ذوق الكلام والمتمهرين في فصل جيده من رديئه ومجهولة من حيث لم تتفق فيها أوضاع تجري مجرى القوانين التي يرجع إليها فتستخرج منها

العلل في حسن ما استحسن وقبح ما استهجن حتى نعلم علم اليقين غير الموهوم ويضبط ضبط المزموم المخطوم" (أسرار ص225).

إنه سعي إلى تجاوز المعرفة العامة إلى المعرفة الخاصة ولا يكون ذلك إلا بالتوصل إلى قوانين بها نقف على العلل والمعلومات أي علم يقيني غير ظني موهوم ممّا سيجعله ينطلق من الخاص إلى العام إذ بدون ذلك لا تنهض قوانين أو تقوم أصول. يقول متحدّثا عن الحدّ: "وإنما اشترطت هذا كلّه لأنّ وصف اللفظة بأنها حقيقة أو مجاز حكم فيها من حيث إن لها دلالة على الجملة لا من حيث هي عربية أو فارسية أو سابقة في الوضع أو محدثة مولّدة، فمن حق الحدّ أن يكون بحيث يجري في جميع الألفاظ الدالة. ونظير هذا نظير أن تضع حدّا للإسم والصفة في أنك تضعه بحيث لو اعتبرت به لغة غير لغة العرب وجدته يجري فيها جريانه في العربية لأنك تحدّ من جهة لا اختصاص لها بلغة دون لغة" (أسرار 303).

إلاّ أنّ نزوعه إلى القوانين لم يقده إلى ما وقع فيه عصره من روح كازوستيكية روح التصنيف الجامد والتقسيم الخاوي المفرغ من كل مضمون ولذلك نراه يحذّر من الإفراط في التأويل. يقول: "وأمّا الإفراط فيما يتعاطاه قوم يحبون الإغراب في التأويل ويحرصون على الكثير من الوجوه فهم يستكرهون الألفاظ على الأمثلة من المعاني" (أسرار ص341) إنهم يكثرون الوجوه لأنهم ينزعون إلى التصنيف وتقسيم ما لا يقسم بسبب ما ينقصهم من روح علمي تأليفي ومن قدرة على التعميم و بسبب ترك الجوهر إلى العرض ولأنهم يستدلون ما قبليا على الظواهر.

وإذ كان الجرجاني يدرك أن الأساليب على غاية التنوع بل إنها لا تحصى لأنها مرتبطة بالمعاني وهذه ميدانها فسيح لا تحيط به حائطة فقد أكد أن "ليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدّ يحصره وقانون يحيط به فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة" (دلائل ص74) إذن فهو رغم نزوعه إلى علم له قوانينه يظل مدركا لطبيعة المجال الذي يتحرك فيه إذ هو مجال المعاني المتحرك كرمال الصحراء.

إنّ هذا الرفض للروح الكازوستيكيّة يعود إلى روح الرجل المتحررة بالرّغم من أشعريّته لذلك فهو رافض للتقليد، رافض "أن تَدلّ بعرفان ثمّ لا تستطيع أن تَدلّ عليه وأن تكون عالما في ظاهر مقلّد" (دلائل ص34).

***

هكذا وانطلاقا من هذا التقديم والشرح نرغب في طرح العلاقة بين المجاز العقلي وبين التخييل والنظم ولكن قبل ذلك لابدَ من الوقوف على المجاز العقلي بشيء من التفصيل إذ لم يلتفت إليه الدارسون ولم يفهموه حقّ فهمه ثمّ لن نتبسط كثيرا في شرح التخييل والنظم غير ما يكون لازما لتبيين تلك العلاقة التي نريد أن نجلوها في انتظار أن نعود إلى هذا كله بالتفصيل في وقت لاحق إذ إنه يستحق الدراسة بعد الدراسة والوقفة إثر الوقفة.

المجاز العقلي

لن أجازف بشيء لو زعمت أن المجاز العقلي هو اكتشاف جرجانيَ بحت ولن أجازف أيضا لوقلت إنه ظلّ جرجانيًا بحتا. فهو لم يسبق إليه من قبل أحد في البلاغة العربية وهو لا يوجد في البلاغة الغربية لا حديثها ولا قديمها فقد ظلّ فيها موزعا على مختلف المجازات بين الاستعارة والمجاز المرسل والإرداف الخلفي ولعلّ الحديثة بدأت تتلمّس طريقها إليه حين بدأت تبحث عن استعارة الجملة (la métaphore de la phrase) وحين رأت في نوع من الاستعارة هي المدعوّة (in praesenta) نوعا خاصا من الاستعارة تخرج عن مفهوم الاستعارة في البلاغة القديمة، علما أن هذه الاستعارة عندهم هي عندنا التشبيه البليغ ولا يخفى علينا أن بعض ما يتوهم عندنا أنه تشبيه بليغ هو في أحيان كثيرة مجاز عقلي مثل قول الأعرابي يصف ناقته "وإنّما هي إقبال وإدبار". أما في البلاغة العربية فقد نُسي المجاز العقلي وظلّ يذكر في المصنّفات القديمة وفي الكتب المدرسيّة بطريقة جافّة ميّتة وليس أدلّ على ذلك من أنّها ظلّت تردّد نفس ما قاله الجرجاني دون فهم أو تدبّر بل كانت تعيد نفس الأمثلة التي ساقها الجرجاني بخصوصه وتكرر دون أن تجتهد في البحث عن أخرى. إذن كيف توصل الجرجاني إليه؟

ينطلق الجرجاني من ملاحظة هامة كان قد لاحظها الآمدي بخصوص ظاهرة بلاغيّة تبدو أنها استعارة وليست باستعارة. يقول: "قال أبو القاسم الآمدي في قول البحتري:

فصاغ ما صاغ من تبر ومن ورق وحاك ما حاك من وشي وديباج

صوغ الغيث وحوكه النبات ليس باستعارة بل هو حقيقة ولذلك لا يقال: هو صائغ ولا كأنه صائغ. وكذلك لا يقال: حائك وكأنّه حائك" (أسرار ص 329). ويعلق

الجرجاني على ذلك بما يلي: "وقد كتب هذا الفصل على وجهه والمقصودمنه منعه أن تطلق الاستعارة على الصوغ والحوك- وقد جعلا فعلا للربيع- واستدلاله على ذلك بامتناع أن يقال: وكأنه صائغ وكأنه حائك. اعلم أنّ هذا الاستدلال كأحسن ما يكون إلاّ أنّ الفائدة تتم بأن تبين جهته ومن أين كان كذلك" (أسرارص329).

ومن الواضح أن الآمدي تنبّه إلى أن الاستعارة في اسناد الفعل إلى الربيع غير ممكنه لأن هذه تقوم على المشابهة ولكنه وقف في منتصف الطريق إذ إنّه لم يتمكّن من استجلاء حقيقة المجاز العقلي فأقرّ بأن الكلام على الحقيقة واكتفى بذلك ولكن الجرجاني سيعتمد هذا الاستدلال ليتوصّل إلى تأسيس المجاز العقلي.

يقول الجرجاني معرّفا المجاز العقلي: ولا يتخلّص لك الفصل بين الباطل وبين المجاز حتى تعرف حد المجاز وحده أن كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضوعه في العقل لضرب من التأوّل فهي مجاز ومثاله ما مضى من قولهم "فعل الربيع" وكما جاء في الخبر "إن ممّا ينبت الربيع ما يقتل حبطا أو يلم" قد أثبت الانبات للربيع وذلك خارج عن موضوعه من العقل لأن إثبات الفعل لغير القادر لا يصحّ إلا في قضايا العقول" (أسرار 333-334-335).

فالمجاز العقلي هو المجاز الحكمي أي ذلك الذي لا تكون اللفظة واردة فيه إلا على مجرى الحقيقة ولكن إسناد الفعل إلى الاسم أو الإسم إلى الاسم يكون من باب المجاز.ى وقد بنى الجرجاني تعريفه على مقولة منطقية هي مقولة الإثبات والنفي فكل كلام إنما هو مثبت ومثبت له والإثبات إنما هو إثبات شيء لشيء أي مثبت لمثبت له فإذا كان المجاز في المثبت كان من طريق اللغة وإذا كان في الإثبات كان من طريق المعقول أي كان واقعا في العلاقة النحوية التي بين المثبت والمثبت له أو في الحكم النحوي.

ولقد أطنب الجرجاني في استدلاله على المجاز العقلي لأنه مؤمن بجدّته ومتخوّف من أن لا يقع تقبّله وكأنّه كان يدرك أن السكاكي سيأتي بعده ويرفضه معتبرا إيّاه استعارة مكنية ولذلك نراه يميزه عنها بكل وضوح وذلك حين ميّز بين فعل الربيع النور و "أحيينا به الارض بعد موتها"

فيقول:

"والذي يبين اختلاف دخوله فيهما أنّك تحصل على المجاز في مسالة الفعل بالإضافة لا بنفس الإسم فلو قلت أثبت النور فعلا لم تقع في مجاز لأنه فعل الله تعالى وإنما تصير إلى المجاز إذا قلت أثبت النور فعلا للربيع. وأما في مسألة الحياة فإنك تحصل على المجاز بإطلاق الإسم فحسب من غير إضافة وذلك قولك: أثبت بهجة الأرض حياة أو جعلها حياة، ألا ترى أن المجاز قد ظهر لك في الحياة من غير أن أضفتها إلى شيء، من غير أن قلت لكذا" (أسرار ص 323-324) ولكنّه ذهب أبعد من ذلك حين أقرّ أن المجاز قد يدخل على الكلام من الجهتين معا أي من جهة اللغة ومن جهة العقل أي من جهة المثبت ومن جهة الإثبات أي أن يكون ثمّة استعارة مكنية في الفعل نفسه ومجاز عقلي في اسناده إلى ما لا يسند له في العادة يقول: "وقد يتصّور أن يدخل المجاز للجملة من الطريقين جميعا وذلك أن يشبه معنى بمعنى وصفة بصفة فيستعار لهذه اسم تلك ثمّ تثبت فعلا لما لا يصح الفعل منه أو فعل تلك الصفة فيكون أيضا في كل واحد من الإثبات والمثبت مجاز كقول الرجل لصاحبه: أحيتني رؤيتك. يريد آنستني وشرّفتني ونحوه فقد جعل الأنس والمسرّة الحاصلة بالرؤية حياة أولا ثمّ جعل الرؤية فاعلة لتلك الحياة" (أسرار ص321).

ولقد احتفى الجرجاني بهذا النوع من المجاز فمدحه أيما مديح. قال: "وهذا الضرب من المجاز على حدّته كنز من كنوز البلاغة ومادّة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الابداع والاحسان والاتساع في طرق البيان وأن يجيء بالكلام مطبوعا مصنوعا وأن يضعه بعيد المرام قريبا من الأفهام" (دلائل 228).

فهذا المجاز إنما هو الطبع والصنعة وهو بعيد المرام قريب من الأفهام في الوقت ذاته. لماذا؟ لانه واقع موقع المجاز والحقيقة في ذات الوقت فيكون غامضا وواضحا في وقت واحد لانه لا يجب أن ننسى أن الجرجاني من أنصار المعنى أي من أنصار الطبع والسّجيّة أي من أنصار الوضوح أي من أنصار الحقيقة أي من أنصار "السهل الممتنع" ولكن ذلك لا يعني انه ينكر أدبيّة الأدب بل هو يقرّبها إقرارا أكيدا إلاّ أنّه يسعى إلى

أصالة الفكرة وجدّتها فبدونها ليس ثمّة أدب أي لا كائن بدون روح وجسد فلا بدّ من التلاؤم الخلاق بين المضمون والشكل والغاية تظلّ المضمون وما الشكل إلا وسيلة إليه.

إنّ صلة المجاز العقلي بالمعنى تجعله ذا صلة بالنظم. يقول الجرجاني: واعلم أن من سبب اللطف في ذلك أنه ليس كلّ شيء يصلح لأنّ يتعاطى فيه هذا المجاز الحكمي بسهولة بل تجدك في كثير من الأمر وأنت تحتاج إلى أن تهيئ الشيء وتصلحه لذلك بشيء تتوخّاه في النظم" (دلائل 213).

ولنكتف الآن بمجرد هذه الصلة إلى حين نستجلي له صلة أخرى هي بالتخييل وقد صرّح الجرجاني بذلك حين قال معلقا على أبيات أبي النجم:

قد أصبحت أمّ الخيار تدّعي عليّ ذنبا كلّه لم أصنع

من أن رأت رأسي كرأس الأصلع ميّز عنه قنزعا عن قنزع

مرّ الليالي أبطئي أو أسرعي

فهذا المجاز وجعل الفعل لليالي ومرورها إلا أنّه خفيّ غير بادئ الصفحة. ثمّ فسّر وكشف عن وجه التأول، وأفاد أنه بنى أوّل كلامه على التخيّل فقال:

أفناه قيل الله للشمس أطلعي حتّى إذا واراك أفق فارجعي (أسرار ص338)

ومن الواضح في البيت الأخير أمر المجاز العقلي. فالتخييل إذن إنما قام عليه. ويؤكد الجرجاني ذلك مرة أخرى حين يقول: "فأما تعيّن من يثبت له (الفعل للفاعل) فيتعلّق بمن أراد ذلك من المخبرين والمعبّرين عن ودائع الصدور، والكاشفين عن المقاصد والدعاوي صادقة كانت تلك الدعاوي أو كاذبة ومجراة على صحتها أو مزالة عن مكانها من الحقيقة وجهتها ومطلقة بحسب ما تأذن فيه العقول وترسمه أو معدولا بها عن مراسمها نظما لها في سلك التخييل وسلوكا بها في مذهب التأويل" (أسرار ص356).

إذن هكذا نتبيّن أنّ ثمة صلة بين المجاز العقلي وبين التخييل من جهة وبينه وبين النظم من جهة أخرى. فكيف أمر هذه الصّلة أو الصلتين؟

المجاز العقلي والتخييل

مالتخييل أوّلا؟

يقسّم الجرجاني المعاني إلى عقلية وتخييليّة فالعقلية هي المجراة "مجرى الأدلّة التي تستنتجها العقول" وهي قول محقق ثابت "يقوم عليه من العقل برهان يقطع به "ولكنها" كالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولاتزيد ولا تربح ولا تفيد وكالحسناء العقيم والشجرة الرائعة لا تمتع بجني كريم" (أسرار ص237) أما التخييلية فهي القول بأن "أجود الشعر أكذبه. يقول: "وأمّا القسم التخييلي فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفيّ وهو مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلاّ تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا" (أسرار ص231).

إذن فهو الأدب وأساليبه التي لا يمكن أن تنحصر في قواعد محدودة وقوانين مضبوطة. يقول: "ومن قال أكذبة" ذهب إلى أن الصنعة إنّما يمدّ باعها وينشر شعاعها ويتسع ميدانها وتتفرّع أفتانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل" (أسرار227) ويضيف: "... وليس الأمر على ما ظنّه ناصر الإغراق والتخييل الخارج على أن يكون الخبر على خلاف المخبر ومن أنه إنّما يتّسع المقال ويفتن وتكثر موارد الصنعة ويغزر ينبوعها وتكثر أغصانها وتتشعب فروعها إذا بسط من عنان الدعوى فادعى مالا يصح دعواه وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه" (أسرار ص239).

ويضيف: "وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدعى دعوى لا طريق تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى" (أسرار ص239) فلو عدنا على هذه الشواهد الثلاثة لوجدنا فيها معنى يتكرر

- "ويدعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل".
- "فادعى مالا يصح دعواه وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه"
- يثبت أمرا هو غير ثابت أصلا..."

فهذا معنى واحد ولو راجعناه لوجدنا أنّه يتفق وتعريف المجاز العقلي من أنّه إثبات الفعل لما لا يصح له. فنحن إذن إزاء تعريف واحد.

وبلغة الجرجاني "الشيء هو الشيء" "وهذا هذا" ولكن ذلك ليس كافيا. فعلينا أن نستقرئ ولو بصفة جزئية الآن عددا من الابيات الشعرية التي تمثل بها الجرجاني على التخييل حتّى نتأكّد من ذلك.

فمثلا حين يتمثل الرجل بيت أبي تمام:

"لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

يعلق بما يلي: "ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام لا تحصيل وإحكام" (أسرار ص231) وهو يقصد بذلك هذا التشبيه الضمني علما أن التشبيه الضمني هو تشبيه عقلي ويقصد أيضاذاك المجاز العقلي حين جعل "السبيل حربا للمكاني العالي".

ومثلا يقول محللا بيتين من الشعر: "ومن هذا النمط في أنّة تخيل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره وأن ما تعلق به من العلّة موجود على ظاهر ما ادّعى قوله:

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا إنّ السماء ترجّى حين تحتجب

فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعدّ في مجرى العادة جودا منها ونعمة صادرة عنها كما قال ابن المعتزّ:

ما ترى نعمة السماء على الأر ض وشكر الرياض للأمطار

وهذا نوع آخر وهو دعواهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة أو واجب على الجملة من حيث هو أن ذلك الوصف حصل له من الممدوح ومنه استفادة" (أسرار ص241).

ومن الواضح هنا أيضا أن البيتين قاما على المجاز العقلي الذي هو أصل في جعل الخيال شبيها بالحقيقة أو في جعل "الخبر على خلاف مخبره" على حدّ تعبير الجرجاني. ولكننا حتى إذا تركنا المجاز العقلي فسنجد شيئا ما قريبا من المجاز العقلي مثلما رأينا بخصوص التشبيه الضمني ومثل الاستعارة التمثيلية وهي عقلية وليست لغوية وقد أكّد الجرجاني نفسه ذلك" –يقول الرجل: وهكذا قوله:

والصارم المصقول أحسن حالة يوم الوغى من صارم لم يصقل

احتجاج على فضيلة الشيب وأنه أحسن حالة منظرا من جهة التعلّق باللّون وإشارة إلى أنّ السواد كالصدإ على صفحة السيف..." (أسرار ص234). فهذا الاحتياج إنّما هو تمثيل والتمثيل عقلي لكن إلى ذلك ثمّة مجاز عقليّ في جعله الصارم أحسن حالة...

ويعلق الجرجاني على ذلك بقوله: "وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علّة الحكم يريدونه وإن لم يكن في المعقول ومقتضيات العقول (أسرار ص235).

إنّ التخييل هو في علّة الحكم غير المعقولة أي غير المنطقية وذلك لا يتأتى إلا بالمجاز العقلي.

المجاز العقلي والنظم:

ماالنظم؟

لم يعد النظم خافيا على أحد، فمن ذكر الجرجاني ذكر النظم إلى حدّ أنّه لم يعد يعزى إلى غيره. ومع ذلك ما يزال يخفى. إذ هو قديم سابق للجرجاني فهو معروف منذ الجاحظ والنظام وهو معروف عند اليونان أيضا ثمّ لقد تداول عليه المعتزلة والأشاعرة بالنقاش والجدال والتنظير طوال القرن الرابع وحتّى الخامس للهجرة. ولقد تطرق إليه

بكثير من العمق النظري القاضي عبد الجبار في "أبواب التوحيد والعدل". ولكن ما يجعل الجرجاني يتميز عن غيره ليس هذا الجانب النظري وإنّما هو ذلك الجانب الإجرائي التطبيقي فقد استطاع الرجل أن يزاوج بطريقة ناجعة بين النظريّة والتطبيق؟

ولكن ما النظم؟

لقدكثرت الدراسات حول النظم لكنها -في أغلبها- كانت تعيد ما قال الجرجاني وتلخصه ولذلك لم ينتبهوا إلى أنّ النظم إنما هو "علم المعاني" وهذا "العلم" إن صحت العبارة لم يكن جديدا بل كان قديما ولكن الجرجاني هو أول من أفرده بالتأليف ومن جمعه في علم واحد. فالنظم إذن ليس إلا "الخبر والانشاء" و"الوصل والفصل" و"القصر" و"التقديم والتأخير" و"التعريف والتنكير" وغير ذلك من أبواب "علم المعاني" أو من "معاني النحو" فليس النظم كما يتوهم البعض هو النظام النحوي للغة بل هو شيء زائد عليه ولذلك نراه يحكم على أسلوب الجاحظ باتعدام الفضل والمزية لأنه مجرد نضد ونراه يؤكد أن التفاضل ليس في الإعراب وفي التراكيب الصحيحة بل في غير ذلك فيقول: "وإن كلامنا في فصاحة تجب للّفظ لا من أجل شيء يدخل في النطق ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم" ويضيف معلّقا على كلامه هذا: "ولا يكون هذا تفاضلا في الاعراب ولكن تركا له في شيء واستعمالا له في آخر" (دلائل ص306).

والوهم وقع من حيث تحدث الجرجاني عن الألفاظ والنظم على أنهما متقابلان متضادان ممّا أوهم بالاستنتاج القياسي إذا لم يكن هذا هذا فهو هذا. فالألفاظ ليست إلا أصولا للمعاني جاهزة ولن يصبح لها معنى حقيقي إلا إذا تعلّقت ببعضها البعض على نظام مخصوص. ولكن هذا النظام المخصوص عند الجرجاني يتجاوز مجرّد النظام النحوي إلى النظام البلاغي الذي يكون بالمتكلّم دون غيره.

فالكلام المنظوم حسب النظام النحوي ليس من الفصاحة في شيء. يقول: واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبّرته أن لم يحتج واضعه إلى فكر وروية حتى انتظم بل ترى سبيله في ضمّ بعضه لبعض سبيل من عمد إلى لآل فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من

أن يمنعها التفرّق وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة وصورة بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين" (دلائل ص76).

فهو يطلب هيئة وصورة بلغة الفلسفة وما اللفظ الاّ أعيان معان وما النظام النحوي إلا أشكال جاهزة. أما النظام البلاغي فهو التلاؤم الذي يحصل من التقاء المواد (الألفاظ) بتلك الأشكال الجاهزة على صورة مخصوصة. إن النظام البلاغي هو ما يميز شاعرا عن شاعر مثلما يتميّز مهندس عن مهندس بالرغم من أنّ مواد البناء واحدة والأشكال النظرية واحدة (أو الصّور الجاهزة). يقول عبد القاهر عن الكلام المنضود ما يلي: "فما كان من هذا وشبهه لم يجب به فضل إذا وجب إلا بمعناه أو بمتون ألفاظه دون نظمه وتأليفه وذلك لأنه لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعا وحتّى تجد إلى التخير سبيلا وحتى تكون قد استدركت صوابا" (دلائل ص77). فلفظة "مصنع" تحيلنا مباشرة على الأدب والفنّ أي على التخييل وعلى النقد الأدبي بلغتنا اليوم أو على "أدبية النص".

أما إذا نظرنا إلى النظم من زاوية المجاز العقلي فإنّ هذا المجاز يكاد يكون تعريفة وتعريف النظم واحدا. فحين يتحدث الجرجاني عن الإعراب نافيا أن تكون الفصاحة فيه يقول: "وإنّما الذي تقع الحاجة فيه (أي الإعراب) إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعليّة للشيء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى {فما ربحت تجارتهم} وكقول الفرزدق: "سقتها خروق في المسامع" وأشباه ذلك مما يجعل الشيء فيه فاعلا على تأويل يدقّ ومن طريق تلطف وليس هذا يكون علما بالإعراب ولكن بالوصف الموجب للإعراب" (دلائل ص302).

فالنظم إذن هو إيجاب الفاعلية للشيء أي الوصف الموجب للإعراب أي أن نوجب شيئا لشيء ليس موجبا له في العادة مثل أن نكون أوجبنا فعلَ "الربح" للتجارة. وليت عمري إنّما ذلك هو المجاز العقلي عينه. فحين يتحدث الجرجاني في "الدلائل" عن هذا المجاز يورد نفس المثال. يقول: "وإذ قد عرفت ذلك فاعلم أن في الكلام مجازا على غير هذا السبيل وهو أن يكون التجوز في حكم يجري على الكلمة فقط وتكون الكلمة متروكة على ظاهرها ويكون معناها مقصودا في نفسه ومرادا من غير تورية ولا

تعريض والمثال فيه قولهم نهارك صائم وليلك قائم ونام ليلي وتجلّى همّي، وقوله تعالى: {فما ربحت تجارتهم} (دلائل ص227).

وهذا المثال الأخير ليس فيه من ظاهرة تستوجب الوقوف عندها غير اثبات فعل الربح إلى غير فاعله وهو التجارة. فإذا كان يستشهد به حينا على النظم وحينا على المجاز العقلي فلأنّهما أمر واحد. إذ إنّ المجاز العقلي هو في الإثبات دون المتبت وكذلك النظم هو في الإثبات دون المثبت. يقول عبد القاهر عن كون النظم إنما هو في الإثبات دون المثبت ما يلي: "ليس لنا إذا نحن تكلّمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل ولا هي منّا بسبيل وإنّما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب وإذ قد عرفت مكان هذه المزيّة والمبالغة التي لا تزال تسمع بها وأنها في الإثبات دون المثبت فإنّ لها في كل واحد من هذه الأجناس سببا وعلّة" (دلائل ص52).

لقد بات من الواضح أن المجاز العقلي إنّما هو واقع في "النظم" فكلاهما في الإثبات غير أنّ النظم أوسع من المجاز العقلي لأنّه لا يتوقّف على إيجاب الإثبات أو الإسناد بل هو أمور أخرى أيضا مثل "التقديم والتاخير" و"التنكير والتعريف" وغير ذلك من ظواهر البلاغة في علم المعاني، يقول: "واعلم أنّ من سبب اللطف في ذلك أن ليس كلّ شيء يصلح لأن يتعاطى فيه هذا المجاز الحكمى بسهولة بل تجدك في كثير من الامر وأنت تحتاج إلى أن تهيء الشيء وتصلحه لذلك بشيء تتوخاه في النظم" (دلائل ص231).

مسألة "واشتعل الرّأس شيبا"

حين تحدّث الرجل عن الاستعارة ذكر أو بيّن أنّ هذه ليست من التخييل لأنها تقوم على الشبه والشبه قياس له مرجع في العقول. فهو أمر منطقي لا علاقة له بالتخييل. يقول الرجل: " كيف يعرض الشك في أن لا مدخل للاستعارة في هذا الفنّ وهي كثيرة في التنزيل على ما لا يخفى كقوله عزّ وجلّ: "واشتعل الرأس شيبا" ثمّ لا شبهة في أن ليس المعنى على إثبات الاشتعال ظاهرا وإنما المراد إثبات شبهه " (أسرار ص238).

فالتخييل بعد عن الحقيقة والاستعارة لا تتعدى مجرد التماهي معها. لكن مالفت انتباهنا في هذا الشاهد إنما هو المثال الذي قدّمه والموقف منه. فهو لم ير فيه غير الاستعارة ولذلك لم يعتبره من البلاغة في شيء. لكنه في الدلائل بعد ان توضحت لديه نظرية النظم أصبح ينظر إلى ذلك المثال بنظرة مختلفة. يقول: "ومن دقيق ذلك وخفيه أنّك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى: {واشتعل الرأس شيبا} لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ولم يروا للمزيّة موجبا سواها" (دلائل ص79).

ويقول: وإنّ في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلاّ من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته" (دلائل ص79). وإذا تحققنا من المثال وجدنا فيه استعارة مكنية في اشتعل ولكن ثمّة أمرا يتمثل في اسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي فنحن إذن إزاء ما بين الجرجاني في "الأسرار" من أنّ المجاز قد يدخل من الجهتين مثلما الأمر في المثال المذكور سابقا "أحيتني رؤيتك" وهذا النوع من الكلام الذي منه المثالان السابقان هو الكلام الذي يقع فيه الإشكال. يقول: "وجملة الأمر أن ههنا كلاما حسنه للفظ دون النظم وآخر حسنه للنظم دون اللفظ وثالثا قرى الحسن من الجهتين ووجبت له المزية بكلا الأمرين والإشكال في هذا الثالث وهو الذي لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه وتراك قد حفت فيه على النظم فتركته..." (دلائل ص78).

ويقدّم الجرجاني أمثلة أخرى على ذلك من مثل: طاب زيد نفسا، وقرّ عمرو عينا، وتصبّب عرقا... ويعلّق: "وأشباه ذلك ممّا تجد الفعل فيه منقولا عن الشيء إلى ما ذلك الشيء من سببه وذلك أن نعلم أن أشتعل للشيب في المعنى وإن كان هو للرأس في اللفظ" (دلائل ص79).

***

إذن لقد بات من الواضح أن نظرية النظم هي نظريّة المعنى وأن المجاز العقلي إنما هو مجاز في المعنى وأنّ التخييل ليس إلا المعاني التي لا تحصر. وهكذا نستطيع أن نؤكّد التطابق بين هذه المفاهيم أو النظريات الثلاث. وهي إذ تتطابق فإنّها تتطابق في نظرية المعنى كما كنّا بيّنا في المقدّمة. ويمكن أن ندقّق حقيقة الفكرة بأن نجعل المجاز

العقلي من النظم كما رأينا وهو من التخييل كما راينا وأن نجعل التخييل والنظم شيئا واحدا غير أنّ نظريّة التخييل كانت سابقة لنظريةالنظم هذه التي ستشكل الجهاز العلمي لدراسة التخييل. فالتخييل إنّما هو المعاني والمعاني تختلف بها الصور والصور إنما هي الأساليب والأساليب إنما هي عديدة لا حصر لها مثلها مثل المعاني. وإذا كان التخييل لا يحيط به قانون فإنّ النظم مثله. يقول الجرجاني: "وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف (النظم) حدّ يحصره وقانون يحيط به فإنّه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة" (دلائل ص76).

www.booksall.net

موقف عبد القاهر الجرجاني من الاستعارة

توفيق حمدي

قال عبد القاهر الجرجاني قولا صار مشهورا، ميّز فيه الاستعارة عن غيرها من الأساليب البيان، فوسّمها بأنها "أمدّ ميدانا، وأشدّ افتنانا، وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة وأبعد غورا، وأذهب بعدا في الصناعة وغورا، من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها. نعم وأسحر سحرا، وأملأ بكلّ ما يملأ صدرا ويمتع عقلا، ويؤنس نفسا، ويوفّر أنسا، وأهدى إلى أن تهدي إليك أبدا عذارى قد تخيّر لها الجمال وعني بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها جواهر إن باهتها الجواهر مدّت في الشرف والفضيلة باعا لا يقصر، وأبدت من الاوصاف الجليلة محاسن لا تنكر... وأن تأتيك على الجملة بعقائد يأنس إليها الدين والدّنيا، وفضائل لها من الشّرف الرّتبة العليا، وهي أجلّ من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها وتستوفي جملة جمالها.

ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضل فضلا...ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها

أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصّدفة الواحدة عدّة من الدّرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر."[1]

تلفتنا في هذا النص صياغته الأدبية القائمة على صور من الاستعارة والمجاز، وهي صور، فضلا عن أبعادها الجمالية، نراها تحمل معاني عميقة ودلالات دقيقة تذكرنا بأصوات الحداثة في مباحث النقد والبلاغة. فكأن الجرجاني، في هذا النصّ الرشيق، يلخّص تلخيصا عجيبا ما نسمعه اليوم من تنظير في النقد والبلاغة، فيتناول "الاستعارة" من جهة علاقتها بالنص أو بالسياق ومن جهة قدرتها على اختراق سجوف المواضعات اللغوية لتوحي بصور وظلال وبمشاعر ومعان تهيّئ سحر البيان.

إنّ البحوث الأدبيّة والبلاغية والنقديّة، من أهدافها اليوم، محاولة استكناه أسباب السحر في الاستعارة ومحاولة فكّ ما فيها من مغلقات، لذا صرنا نرى النقاد يجوبون النصوص الأدبية متعقبين مسالك الجمال التي تعبّدها الاستعارة مستقطبة اللغة والتراكيب والدلالات. ونصّ الجرجاني يوحي بهذه التوجهات ويشي بهذه المعاني، ونعتقد أنّه يمثل "بيان" الجرجاني في الاستعارة، وهو بيان "يدل على وعي بالظاهرة متميّز وعميق. ولعلّ هذا الوعي هو الذي جعل الجرجاني يتحدّث في الاستعارة بالاستعارة.كذا جاء النص.

ولنا أن نتساءل عن منشئ هذا "البيان" وعن طبيعة المعاني التي يحملها نصّه، لعلّنا أن نظبط أصولها ونحدّد مهيئاتها في تفكير الجرجاني فنقوّم مباحثه ونرسم موقف من الاستعارة لذا رجعنا إلى مدوّنته التي يتنزّل فيها تفكيره البلاغي، ونعني تأليفه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" في علاقتهما بتأليف غيره من اللغويين والبلاغيين الذين نعتقد أنهم يمتّون إليه بصلة.

****

1) الجرجاني (عبد القاهر): أسرار البلاغة -ص40-41- تحقيق: هـ - ريتر- ط III - دار المسيرة- بيروت 1983.

إننا نقطع بأن "دلائل الإعجاز" ظهر قبل "أسرار البلاغة"، وقطعنا هذا، يمثل إحدى النتائج من دراستنا لطبيعة الخطاب فيهما: فالتأليف الأول مؤسس على الدرس والتحليل. أما الكتاب الثاني فينزع فيه الجرجاني إلى الجمع والتنظير مستفيدا من ممارسته المواد الأدبية ومن تعامله مع ظواهرها البلاغية في الكتاب الأول.

وإذا اعتبرنا العنوان الذي وسم به الجرجاني مؤلفه، أي دلائل الإعجاز"، أدركنا الدّافع الأساسي على الكتابة وتمثّلنا برنامج المؤلف وتصوّرنا الغاية التي يروم بلوغها. فتأكيد إعجاز القرآن هو الباعث الأصلي إلى الكتابة. ونعتقد أنم "دلائل الإعجاز" ومن بعده "أسرار البلاغة" يتنزلان في المدونة البلاغية العربية الكبرى التي اتجه فيها أصحابها إلى إثبات إعجاز القرآن على ضوء البيان الأصيل، نعني الشعر الجاهلي.

يقول الجرجاني في الدافع الذي حمله على التأليف: "وذاك أنّا إذا كنّا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجّة بالقرآن، وظهرت وبانت وبهرت، هي كان على حدّ من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعنوان الأدب، والذي لا يشك أنّه كان ميدان القوم، إذا تجاورا في الفصاحة والبيان وتنازعوا فيهما قصب الرّهان، ثمّ بحث عن العلل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر عن بعض، كان الصّاد عن ذلك صادًا عن أن تعرف حجة الله تعالى"[1].

هذا ما جعلنا نعتبر بحوث الجرجاني في الاستعارة، بحوثا منتمية إلى صنف من التفكيرالبلاغي العربي، اتجه فيه أصحابه إلىإلى البحث عما يثبت أن القرآن بيان معجز، لا يضاهيه بيان، فحتى الشعر العربي، ويعتبره القدامى أروع بيان أصدره الإنسان، يبقى بعيدا عن أن يكون صنوا للقرآن.

---

1) الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز في علم المعاني- ص7 تصحيح محمد عبده- تعليق محمد رشيد رضا- ط3 دار المعرفة- بيروت 1982.

لذا يتجه الرأي عندنا إلى أن نشاط الجرجاني يندرج في سلسلة الدراسات البلاغية التي تتجذر في المباحث القرآنية، ويعتبر كتاب أبي عبيدة "مجاز القرآن" فاتحة حلقاتها. ويمكن أن نصور السلسلة على النحو الآتي:[1]

أ- البحوث القرآنية:

* "مجاز القرآن" لأبي عبيدة (ت 215هـ)

* "معاني القرآن" للفراء (ت 207هـ)

* "تأويل مشكل القرءان" لابن قتيبة (ت 276هـ)

وتتسم هذه البحوث بما يبدو فيها من حرج في تناول الصور المجازية المتعلقة بمعاني الذات الإلاهية وبمعاني العقيدة والبحث والنشور، وهذه البحوث يطغى عليها الجانب الديني.

ب- بحوث المعتزلة المتكلمين:

•كتاب "الحيوان" للجاحظ (ت255هـ)

• كتاب البديع "لابن المعتز (ت 295هـ)

• رسالة "النكت" في القرءان للرمّاني (ت 384 هـ)

وقد تطورت السلسلة مع هذا الجيل فأصبحت البحوث ترتكز على الظواهر البلاغية وبدأ معها الاهتمام "بالنظم".

ج- بحوث الأشاعر المتكلمين:

* "إعجاز القرآني" للباقلاني (ت 403 هـ)

1) في تحديد هذه السلسلة، أخذنا من كتاب أحمد جمال العمري: "المباحث البلاغية في ضوء قضية الإعجاز القرآني"- مكتبة الخانجي- القاهرة -1990-

* دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة" عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)

* نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز "لفخر الدين الرازي (ت 606هـ)

* مفتاح العلوم "للسكاكي – (ت 626هـ).

وتتميز بحوث هذه الحلقة بتسليط المنطق الاعتزالي على المعاني السنيّة.

وتجتمع هذه الأصناف الثلاثة من البحوث في سلسلة موحدة، بمنطلقاتها الكلامية وبنمو البحوث البلاغية فيها، وخصوصا بنمو مفهوم النظم، وقد وقع التركيز فيها شيئا فشيئا على الاستعارة. بتمييزها عن غيرها من الظواهر البلاغية وبتتبع دورها في تأسيس علاقات ما، ضمن بقية العناصر المؤلّفة للنص. ولئن بقيت هذه الأفكار ضبابية قبل الجرجاني، فإنها تدل على توسّع نسبيّ في آفاق البحث في الاستعارة وفي البلاغة عموما.

وبما أنّ القرآن يتجه أصلا، إلى إفهام الناس التعاليم الدينية الجديدة، وما يتفرّع عنها من قيم ومن مسالك تصرّف، فإن البحوث الأولى من هذه السلسلة ذهبت إلى اعتبار المعنى غاية الكلام، واعتبار الألفاظ أشكالا لتلك المعاني أو أوعية تحملها، بحيث تكون مختلف الظواهر البلاغية وما يتأسس عليها من صور، مجرد حوامل للغاية والغاية هي المعنى لذا اعتبر المعنى مفصولا عن الصّياغة، ولكن الامر بدأ يتغيّر مع الجاحظ والرّمّاني ثم الجرجاني على وجه خاصّ: فقد صارت البحوث تتركّز أكثر فأكثر على الألفاظ فيما تحدثه بينها من علاقات التأثر والتاثير، وأخذت تتخلّص شيئا فشيئا من النظر في الظواهر اللغوية معزولة عن النص، بل إنّها أخذت تتحسّس ما قد ينشأ عن التجاور من صلات بين الكلمات، لذا تهيأت لدى الجرجاني فكرته المشهورة "بنظرية النظم"[1] ولكننا لا نجد في هذه السلسلة من التآليف ما يدل على أن رجالها مارسوا

---

1) يمكن أن نستفيد في هذا المعنى من كتاب وليد محمد مراد: "نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني"- دار الفكر – بيروت- 1983.
وكذلك من كتاب شفيع السنما: "التعبير البياني: رؤية بلاغية نقدية- دار الفكر العربي- القاهرة 1988.

المواد الإبداعية ممارسة متحرّرة من سلطة النصّ القرآني. لذا جاء عملهم كلاميّا أكثر منه عملا نقديّا بلاغيا، وقد أثر ذلك في النتائج التي توصّلوا إليها، خصوصا وأن أنماطا من المجاز وضروبا من الإستعارة كانت على ما يبدو توقعهم في الحرج.

ونلاحظ من ناحية أخرى، أن المادة المعتمدة في تلك التآليف كانت أجزاءا من النصوص ولم تكن نصوصا أدبية كاملة فلا نجد في شواهدهم سورا قرءانية كاملة ولا قصائد تامة وإنّما آيات أو أبياتا من الشعر أو جملا من مأثور الكلام. ونعتقد أن منهج اعتبار البعض ممثلا للكلّ، منهج لا يخلو من السقطات في مستوى النتائج خصوصا، وذاك ما سنبيّنه فيما يأتي من البحث. ومهما كان من أمر هذه السلسلة من البحوث حول الإعجاز القرآني، فإنها مهّدت للجرجاني بعض مسالك تفكيره، وأهمّ ما جناه منها فكرة "النظم" التي أعلن الجرجاني أنه مسبوق فيها من لدن الرجال الذين ذكرنابعضهم. لكن نصيبه في فكرة النظم نصيب متميز: فقد وقف سابقوه في حدّ الاقتناع بأن إعجاز القرآن يمكن أن نرصده من خلال انتظام الكلمات في الآيات. لكنهم لم يستغلوا هذا الفتح كما استغله الجرجاني فبنى عليه تنظيره البلاغي بأكمله. ولو استطاع سابقوه أن يتسغلوا فكرة النظم كما استغلها الجرجاني لتجنبوا على الأقل الوقوع في ثنائية اللفظ والمعنى التي ضاعوا فيها أيّما ضياع.

لقد استطاع الجرجاني أن يسجّل تجاوزا خطيرا إذ أدرك ما تعمله الكلمات عندما تتفاعل فيما بينها داخل الأبنية النحوية التي تضمّها. فقد تفطن إلى أنّ "الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصّا من التأليف ويعدا بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"[1]. ويوضّح فكرة النظم فيقول: "وممّا ينبغي أن يعلّمه الإنسان ويجعله على ذكر أنه لا يتصوّر أن يتعلّق الفكر بمعاني الكلم أفرادا ومجرّدة من معاني النحو، فلا يقوم في وهم ولا يصحّ في عقل أن يتفكّر متفكّر في معنى فعل من غير ان يريد إعماله في اسم ولا أن يفكّر في معنى اسم من غير ان يريد إعمال معنى فيه وجعله فاعلا له أو مفعولا... واعلم أنّي لست أقول إنّ الفكر لا يتعلّق بمعاني الكلم المفردة أصلا، ولكني

1) أسرار البلاغة- ص2.

أقول: إنه لا يتعلّق بها مجرّدة من معاني النحو ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيها."[1]

هكذا نرى الجرجاني يصهر المقولتين النقديّتين اللتين كانتا تتصارعان من قبله: مقولة أنصار اللفظ، ومقولة أنصار المعنى. فاللفظة في نظره، لا يدرك جمالها إلا حسب موقعها بالنسبة لما يسبقها ولما يليها في نطاق نظام معين وتركيب مخصوص، والمعنى لا يدرك إلا في نطاق ذلك النظام؟ فالنظم هو مصدر الجمال وفيه تتجلّى القدرات التعبيريّة والتاثيرية للغة، ولافضل للكلمة خارج النظم. يقول الجرجاني: "وهل تجد أحد يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟"[2]

وإجمالا فإننا إذا ما تعقّبنا معنى النظم في مدوّنة الجرجاني، نقطع بان النظم رديف لما يصطلح عليه اليوم بالنص، بما في معنى النص من تفاعلات داخلية تحدث تأثيرها في المتقبل. أليس هذا ما يعنيه الجرجاني بقوله: "وأما نظم الكلم... فإنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتّبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيفما جاء واتفق."[3]

ففي النظم تنطمس الحدود بين النحو والبلاغة وبين اللغة والشعر وتتفاعل عناصر التاسيس لتنشئ نسيجا من العلاقات هو النص وفي ذلك النسيج تفعل الاستعارة فعلها كما جاء في بيان الجرجاني الذي صدرنا به هذا البحث. فكيف تعامل الجرجاني مع الاستعارة في نطاق "النظم"؟

****

1) دلائل الإعجاز –ص314– انظر كذلك تحليله المثال التطبيقي الذي يوضح به فكرته (تحليل بيت بشار: كأن مثار النقع فوق رؤوسنا...).

2) نفس المصدر– ص36.

3) نفس المصدر– ص40.

نفيد في هذا الصدد من رجوعنا إلى بيان الجرجاني في الاستعارة وقد تضمن معاني تماثل يصدره نقاد اليوم في خصوص "الصورةالشعريّة" وفيما يتعلّق بتأثيرها في عقل المتقبل وفي شعوره، وفيما يتصل بدورها في تهيئة أدبية الخطاب الإبداعي. في مثل هذه الموضوعات جاء كلام الجرجاني في الاستعارة مبرزا دورها في حياكة نسيج النظم وفي تمكين اللغة من أن تجلّي قدراتها في الإفادة وفي التأثير والإطراب. فتجاوز ما درج عليه النقاد في ممارستهم الاستعارة خارج النظام اللغوي الذي ترد فيه أي خارج النصّ. لقد تفطن الجرجاني إلى ما لم يتفطن إليه سابقوه إذ أدرك الدلالات الثانويه والظلال التي تحدثها الاستعارة في النص حتى لكأنها تتطلبها الصياغة ويستدعيها السياق.[1]

فالنص. هو ميدان الكشف عن "الاستعارة". والاستعارة هي قوّة خلق وابداع في النص. تؤدي وظيفتها داخل التجربة "الابداعية كاملة، أي داخل النص حيث تؤدي أغراضا لا يمكن أن تؤديها العبارة الحقيقية إذا ما جاءت في نفس موضع الاستعارة من النظم أي من النص. وأهم فعلتها أنها تشكل مواقف نفسية ورؤى انسانية يطلبها السياق أو الموقف المراد التعبير عنه في النص: "فإذا كان المعنى أوّلا في النفس، وجب أن يكون الدّالّ عليه أوّلا في النطق."[2]

فالاستعارة ليست زخرفا يستعمله المبدع بعد تحصيل المعنى الذي يريد، كما كان يذهب إلى ذلك النقاد والبلاغيون الذين سبقوا الجرجاني، وإنما هي تعبير فنّي، ينشأ في وقت واحد مع النص ساعة شعور المبدع بضرورو التعبير.[3]

---

1) انظر على سبيل المثال تحليل "الإستعارة في قول الشاعر:

سالت عليه شعب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

دلائل الغعجاز – ص79...

2) نفس المصدر – ص40.

3) دهمان (أحمد علي) "الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني" ج1 – ط1 دار طلاس – دمشق1986 – يفيدنا منه الفصل الثاني: "الصورة من خلال فكرة النظم". (ص ص 381–428).

فأين هذا المعنى من كلام ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) مثلا، الذي يرى الظواهر البلاغية، مجرّد أشكال للزخرف، يبحث عنها الشاعر بعد أن يكون قد استوفى كل المعاني التي يريد. يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثر، ثم أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تلائمت، والقوافي التي تناسبه والوزن الذي يسلس له القول عليه..."[1]

فالجرجاني يتميز عن غيره من البلاغيين السابقين بنا رآه من أن الاستعارة تنشأ مع النص في زمن واحد، أي أنها تظهر عندما يستدعيها السياق ساعة نشأته. فالاستعارة تنشأ ساعة ينشأ النص. فقد أدرك الجرجاني دورها في الخطاب الأدبي، وقدرتها على إنشاء الصور والخيالات، وأدرك أثرها في شدّ المتقبل إلى النص حتى يشعر بأنه له في إنشائه نصيب. وكأننا بالجرجاني يلوّح براي أصبح اليوم مقولة مهمّة من مقولات النقد الحديث، وملخّصها أن أدبيّة الخطاب تكون على قدر شعور المتقبل بمساهمة ما في إنشاء ذلك الخطاب، أي أن تكون الصّور في النصّ، مهيّأة على نحو يبقى معه للمتقبل نصيب في إتمامها بفكره أو بخياله. لذا يعلن الجرجاني أنه كلّما خفي مكان الشبه بين طرفي الإستعارة، أي بين المسعار المسعار له، وبعد عن المألوف، كان الإتيان بالكلمة المستعارة ألذّ وأحسن يقول: "واعلم أن من شأن الإستعار ة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حَسنا، حتى أنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألّف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع..."[2]

فالحسن الذي يعنيه، يعكس اللذة التي يشعر بها المتقبل عندما يطلق عنان خياله ليرصد بنفسه أنواع العلاقات الممكنة بين طرفي الاستعارة ويتخير منها ما يلائم ذوقه أو فكره. ولا تكون هذه المشاركة من لدن المتقبل ممكنة إلا إذا كان الباث المبدع شرع في إنشاء الصورة باستحضار الاستعارة دون استحضار جامع محدّد بين طرفيها. فلذة

1) العلوي (ابن طباطبا): عيار الشعر – ص5– تحقيق زغلول سلام وطه الجاجري– ط1– القاهرة 1956
2) دلائل الإعجاز – ص346.

المتقبل هي لذة الإسهام في إتمام الصورة إسهاما حرًا يعكس ميوله ومشاعره وفكره وخياله. ولا يتم ذلك إلا إذا ترك المبدع للمتقبل نصيبا فكأنه يبدأ عملا ليتمه المتقبل – كذا أمر الاستعارة عندما لا يحدّد منشئها بنفسه نوع العلاقة بين طرفيها.

وإجمالا فإن كتابي "دلائل الاعجاز" وأسرار البلاغة" يعلنان عن بداية منعرج خطير في التفكير البلاغي يقترن بتحول كبير في النقد الأدبي وذلك بفضل اكتشاف العلاقة الجدلية بين الاستعارة والنظم علما أن مفهوم النظم في حدّ ذاته يبلور أسلوب التعامل مع الآثار من لدن البلاغيين والنقاد الذين كانوا يتناولون أمشاج النص وأشلاءه، نعني الأبيات المتفرقة والجمل المنزوعة من سياقاتها، يخضعونها إلى قواعد السلطة التقليديّة التي باشرت هيمنتها عليهم طويلا وهي سلطة العمود والسنن[1]. فكان البلاغيون والنقاد يكرسون تلك القواعد على أشلاء النص وكأنها النصّ ويسحبون أحكامهم في الجزء على الكلّ فيتعسفون على النصّ تعسفا فظيعا.

فإلى أي حدّ، سار الجرجاني في هذا المنعرج وإلى أي مدى استطاع أن يتجاوز السّنن في مباشرة الظواهر البلاغية في علاقتها بالنصوص فيغير بذلك مجرى التفكير البلاغي والنقدي عموما؟

****

نلاحظ مع الأسف الشديد أن المد الطلائعي الذي تميز به تفكير الجرجاني، والمنعرج الخطير الذي أحدثه في البلاغة والنقد، لئن شهدا له بالقدرة على اختراق المألوف وعلى التجديد والابتداع في مستوى التنظير للإستعارة، فإننا نلاحظ أحيانا في مباشرة الجرجاني للنماذج التطبيقية. تنكرا مفاجئا للمبادئ النظرية الواردة في الاستعارة وفي النظم. فينقطع ذلك المدّ المميّز لأفكاره الجريئة ويكبت الجرجاني صوته بنفسه وينصاع

1) إشارة إلى قواعد عمود الشعر التي نعتقد أنها كبلت التفكير النقدي والبلاغي ولم تكن قواعد العمود مستمدّة من التجربة الشعرية التامة أي القصيدة وإنما على الأجزاء أي الأبيات مفككة. ومن قواعد العمود ما يحصر دور الاستعارة في الإفهام وتوضيح المعنى فيصير دورها إخباريا تعليميا لا غير – انظر تفاصيل العمود في "شرح المقدمة الأدبية لشرح الغمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام" الطاهر ابن عاشور – الدار التونسية للكتاب – ليبيا – تونس –

انصياعا فظيعا إلى سلطة القدامى فيلبس لبوس التقليد وكأنه ارتدّ ارتدادا. يمكن أن نحدد مظاهر تنكر الجرجاني لأفكاره والتي تسللت إلى مدونته عبر بعض النماذج التطبيقية التي حللها وكأنه تناسى أثناء التحليل المبادئ الأساسية لتنظيره. ونخلص سقطاته على النحو الآتي:

*تنكر الجرجاني لمبدإ اعتماد النص بتمامه في علاقته بالاستعارة. لأن النص هو تعبير عن جملة المعاني التي تحمل المبدع على الإنشاء. ونذكر ببعض ما قاله: جاء في دلائل الإعجاز: "فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال "لها مع اخوتها المجاورة لها في النظم، لما اختلفت بها الحال، ولكانت إما تحسن أبدا أولا تحسن أبدا... وأما نظم الكلم، فإنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها حسب ترتيب المعاني في النفس".[1]

وترتيب المعاني في النفس يعني النص كاملا وإذا كان النص شعرا، فإن ترتيب المعاني هو "برنامج القصيدة" كاملة[2] -فهذه الرؤيا التأليفية للظاهرة البلاغية وللنص وللعلاقة بينهما نراها تتدمر في مستوى التطبيق عندما يعتمد الجرجاني أمشاجا من النصوص بدل النصوص فيكتفي بالبيت الواحد واحيانا بالجزء الواحد من البيت. فإذا شرّع الجرجاني لنفسه اعتماد الجزء بدلا عن الكلّ فإن الجزء يصبح نصّ مستقلا بذاته يحمل خصائصه التي ينعكس مفعولها على مستوى الاستنتاجات. فالقصيدة نص وأما البيت منه فإنه نص آخر يختلف عن الأول رغم أنه منه. ومفعول الاستعارة في البيت الواحد يختلف عن مفعولها في القصيدة كاملة. كما أن مردود القصيدة كاملة على الاستعارة، يختلف عن مردود البيت الواحد.

---

1) دلائل الإعجاز- ص39 - 40.

2) "برنامج القصيدة" كذا عربنا عبارة جمال الدين بن شيخ: الواردة في كتابه:."Poétique arabe"- ed Anthropos- Paris 1975

انظر خصوصا فصل: ص ص115- 126 "La théorie d'une q'asida"

لذا نقول إما أن يكون الجرجاني، تناول في مستوى التنظير الاستعارة في نطاق تفاعلها مع القصيدة كاملة وسحب النتائج في مستوى التطبيق، على الجزء دون الكلّ فاكتفى بالبيت الواحد أو بالجملة الواحدة نموذجا وهذا احتمال نستبعده إذا اعتبرنا طبيعة تعليقاته على تلك الجمل وتلك الأبيات. عن النظم الأكبر، أي القصيدة في تأثرها بالاستعارة وفي تأثيرها فيها. ويكون قد غفل بذلك عن أن النص وحدة ولكل وحدة مميزاتها التي تنعكس على التفاعل مع الاستعارة وغير الاستعارة من العناصر البلاغية- ويكون من ناحية أخرى قد تنكر لما أعلن عنه من أن النظم إنما هو أثر المعاني المترتبة في النفس. والمعاني التي تنشئ قصيدة كاملة ليست التي تنشئ بيتا أو تركب جملة فاعتماد الجزء من الكلّ إخلال بجوهر الفكرة التي أسس عليها الجرجاني نظريته في النظم وفي علاقة الاستعارة بالنظم.

- وقد يكون وقوع الجرجاني في هذا المزلق راجعا إلى رواسب ثقافية أحدثت أثرها في تفكيره نعني أنه قد يكون اعتبر الهيئة الشفاهية التي صدر فيها الشعر القديم، صدرت في الأصل شفاهية فجاءت على هيئة وحدات هي الأبيات. ولكنها وحدات مرتبطة في نفس الشاعر بما وسمناه ببرنامج القصيدة. وإذا كانت العلاقة العضوية بين الابيات لا تبين في القصيدة الجاهلية إلا بعد فحص وتأمل، فإن أشعار المحدثين من المولدين وغيرهم جاءت القصائد فيها متماسكة بما لا يستدعي تأملا وتدقيق نظر لتحديد بناء القصيدة وتفاعل عناصرها بعضها مع بعض فلم لم يستغل الجرجاني ما في دواوين بشار وأبي العتاهية وأبي نواس وغيرهم حتى يستوضح جدلية العلاقة بين الاستعارة والنص، فيرى كيف أن الإستعارة أحيانا تؤلف كلّ النص أو كأن النص كله ينصب فيها[1].

---

1. مثل ذلك قصيدة أبي نواس التي مطلعها:

يا خاطب القهوة الصهباء يمهرها بالرطل يأخذ منها ملأه ذهبا

فالمعنى في هذه القصيدة تذهب إلى مجازات نتيجة حضور استعارة "خاطب القهوة" والمقصود مشتري الخمرة. فيصبح البائع أبا والكرمة أما والمشتري خطيبا والخمرة معشوقة تسمو عن كل مادة وجسد...

-انظر الديوان ص:42- دار صادر - بيروت- دت.

ويمكن أن يكون تعسف الجرجاني مع الاستعارة والنظم راجعا إلى رواسب متأتية من طبيعة المباحث السابقة سواء المباحث اللغوية أو البلاغية أو النقدية إذ نراها جميعا تعتمد تجزئة النصوص وتفتيت القصائد لينهض لديها الدليل على صحة الآراء التي تحملها أوالمباحث القرءانية والكلامية التي تعتمد فيها الآيات لرصد المعاني الدينية أو لتحديد العناصر البلاغية وغيرها لإثبات اعجاز النص الديني. وانتماء الجرجاني إلى طائفة المتكلمين الأشاعرة، كما بيّنا في بداية هذا البحث، يجعلنا نطمئن إلى هذا الافتراض. وبما أن المباحث البلاغية، بما فيها تلك التي اختصت بالبحث في الإعجاز، اعتمدت القواعد اللغوية التقليدية والأصول النقدية التي زكاها السابقون لملاءمتها التراث الأدبي الأصيل، على حد رأيهم، فإننا نرىتلك المباحث تفعل فعلها في تهيئة مزلق آخر وقع فيه الجرجاني

: لقدتنكر الجرجاني لأحد مبادئه الأساسية التي أشرنا إليها آنفا والذي فحواه انه على قدر بعد ما بين طرفي الاستعارة، يكون الحسن ويحصل الإطراب، فنراه في بعض تطبيقاته يسلك مسلك السابقين، فينزّل الاستعارة منزلة التشبيه ويعتبر وضوح العلاقة بين طرفيها مقياسا لجودتها ويعتبر بعد العلاقة إغرابا وتقصيرا فيقول معلّقا على قول شاعر أبدع فتجاوز المألوف مستعيرا معنى جمود العين لغير ما ألفه الناس وجرت به العادة: "وجملة الامر أنا لا نعلم أحدا جعل جمود العين دليل سرور وأمارة غبطة وكناية عن أن الحال حال فرح."[1]

وبناء على طبيعة الأشياء وعلى المنطق والمألوف نراه يدافع عن استعارات بعض الشعراء مبرزا منطق العلاقة بين طرفيها مخالفا مبدأه القائل بأن بعد العلاقة مدعاة للاستحسان والالتذاذ. ونراه يعتبر احيانا تجاوز المألوف من باب الرداءة رغم ما أعلنه في تنظيره من أن الاستعارة الجيدة هي التي تتجاوز حرفية الروابط بين طرفيها وتقتضي إظهارها بمظهر جديد بفاعلية القوة التخييلية لمن يتعامل معها سواء بالاثناء أو بالتقبل. فرغم اكتشاف الجرجاني، قوة الخيال في قطع رتابة الصلات المنطقية أو

1) دلائل الإعجاز. ص ص 208-209.

المالوفة بين طرفي الاستعارة، فإننا نراه يسقط من حين إلى حين في مباشرة المادة الشعرية مباشرة رتيبة مالوفة فيقسّم الاستعارة بناء على وضوح العلاقة بين طرفيها إلى مفيدة أو غير مفيدة. واقعا بذلك في المزلق الثالث من المزالق التي سجلناها عليه:

*إن اعتبار مرجع الإفادة شدّة الشّبه بين طرفي الاستعارة، جعل الجرجاني يقع فيما وقع فيه البلاغيون والنقاد السابقون. فقد انتصب إماما للشعراء يبيّن لهم ما يجب عليهم أن يفعلوا بدل أن يتجه اهتمامه إلى استكشاف ما أبدعوا. فانضم إلى السنن وإلى السلط التقليدية التي كرّست فعلها على مختلف صنوف الإبداع. ونشير على سبيل المثال لا الحصر إلى تعسف الجرجاني إزاء استعارة رائعة في شعر شاعر قال:

فأسبلت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضّت على العنّاب بالبَرد[1]

فتقيد الجرجاني بطبيعة الاشياء وبالمألوف من المعاني وتنكره لمبدإ التخييل الذي يعتبر حسن الاستعارة على قدر إخفاء التشبيه[2] جعله يعوّض الصورة الإيحابية للإستعارة بصورة تقريبية فارجع دخول الأريحية على القارئ إلى شدّة الشبه بين طرفي الاستعارة. ولو أنّه لم يتنكر لمبدإ التخييل الذي يتأتى من علاقة الاستعارة بكامل النص وهو النظم الذي احتضن تلك الاستعارة، ولم ينس ماعتبرناه بيانه في الاستعارة[3]، لرجع يقصّ علينا ما رأى في غضون رحلته في النص ولدخل بخياله في عالم الشاعر، ولكان نقده ترجمة بين الشاعر وبين الناس ولما فسّر الأريحيّة "بشدة الشبه التي غرز في طبع الانسان أن يرتاح لها."[4]

أما كلام الجرجاني في الاستعارة غير المفيدة فإنه كلام مردود عليه. فمن الاستعارات التي ذكرها في هذا الصدد استعارة المشفر للانسان والشفة للحيوان[5]

1) نفس المصدر، ص345.
2) نفس المصدر ص346.
3) إشارة إلى النص الذي صدرنا به هذا البحث.
4) دلائل الإعجاز ص345.
5) أسرار البلاغة ص ص29 - 34.

واعلن أنها لا تكون مفيدة إلا إذا كانت واقعة في سياق الذّم. أفليس في هذا التحديد حصر يتناقض والطبيعة التخييلية للإستعارة. وهي طبيعة سبق للجرجاني أن اعتبرها مقوما من المقومات الأساسية للاستعارة كما بيّناه آنفا.

*****

رغم هذه المزالق التي سجلناها على الجرجاني في مباشرته البحث في الاستعارة، فإننا لا ننكر أنه تقدم بالمباحث البلاغية تقدما مهمّا بفضل ما تحقّق لديه من وعي يخصّ "النظم" بما في النظم من تفاعلات بين عناصره وخصوصا منها الإستعارة. فجاء تنظيره متجاوزا لما كان معروفا في التفكير البلاغي والنقدي حتى كأن لا صلة له أحيانا بالموروث المعرفي- بل إن بعض آرائه تذكرنا بصوت الحداثة في دراسة الأدب والبلاغة إذ نراها لا تكاد تختلف عما نتعلمه اليوم عندما نقرأ "لكروتشة" (Cruce) أو "ريتشاردز" (Richards) أو "بول ريكار" (Paul Ricœur) أو غيرهم من الغرب ومن الشرق.

ولكن جرأة الجرجاني لم تكن مطلقة إذ نراه أحيانا يتنكر لفتوحه في ميدان بحوثه فيمارس التعامل مع الإستعارة ومع غيرها من الظواهر الفنية، ممارسة من أرهبهم شيطان الفن فحاولوا ترويضه بالقواعد التي سنتها قوى الثبات في الثقافة العربية فكرست سلطتها على الأدب والبلاغة والنقد وقد تجلى انصياع الجرجاني إلى "قوى الثبات" في شواهده الشعرية المتهرئة، التي لاكتها ألسنة اللغويين والبلاغيين والنقاد لقرون عدة خلت. ولما كانت تلك الشواهد متجذرة في أديم تفكير تقليدي عريق فإن الجرجاني لم يستطع أن يخلصها تماما من المحيط الفكري الذي تنزّلت فيه فظهر تأثير ذلك على مستوى النتائج. هذا فضلا عن أصل الانتماء الفكري للجرجاني فهو واحد من المفكرين المتكلمين المدافعين عن القرآن. والقرآن نموذجهم الاوحد في قوّة البيان وفي صدق الدلالة، لذا نشأت حوله المباحث النحوية، وفي مهد النحو نشأت لمباحث البلاغية وهذه المباحث تهدف إلى إنشاء حزام معرفيّ يقي النصّ المقدّس مخاطر

الضياع. لذا لم يكن الاهتمام مركزا على البحث في قدرات اللغة بقدر ما كان متجها إلى حماية القرآن فأثّرت قواعد الحماية في توجيه الباحثين وكبحت جماح من حاول منهم أن يتوغّل في ميدان البلاغة متعقّبا جمال الإبداع، هاتكا ستر اللغة، مؤمنا بقدرة الفنان على الخلق والإبداع.

فموقف عبد القاهر من الاستعارة يعكس أزمة أجيال من النقاد والبلاغيين أدركوا أسرار سحر البيان لكن أقعدتهم التقاليد المعرفية وقهرتهم السنن الثقافية.

النظريّة السياقيّة للإستعارة وتمثّلاتها في كتابات عبد القاهر الجرجاني

يوسف أبو العدوس

ترتكز النّظريّة السياقيّة (Contexaul Theory) للإستعارة على أن الإستعارة عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع لميعاد تركيبها من جديد، وهي في هذا التركيب الجديد كأنها منحت تجانسا كانت تفتقده، وهي بذلك تبثّ حياة داخل الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة، وبهذا تضيف وجودا جديدا، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلات لغوية عن طريق تمثيل جديد له.

وتعيننا نظرية السياق التي تنظر إلى الاستعارة على أنها نموذج لدمج السياقات، على تحليل الاستعارة، إذ تكون الاستعارة أكثر من كونها مجرّد مقارنة تبيّن عن نقطة ما، أو تشير إلى قاعدة ما بإعادة تكوينها تكوينا جذابا، إنما تصبح الاستعارة هي العنصر الذي لا بدّ منه لربط سياقين، ربّما يكونان بعيدين جدا، أو على الأقلّ في النهج العادي للحياة غير مرتبطين[1].

إنّ النظرية السياقية تعطي أهميّة كبرى لعملية الفهم الاستعاري (Metaphorical Understanding) ، وذلك بالرجوع إلى السياق و القرينة (Context). وتعدّ السياقية (Contextualism) دلالية (Cognitive) من حيث الروح والمعنى، وهكذا تختلف عن النظرية الانفعالية (The Emotive Theory)، وعن النظرية الشكلية في رفضها

1) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنين والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية 1979، ص 157.

الاعتماد على التشابه فقط، وعن النظرية القصديّة (Intentional theory) في رفضها التفسير المنطقي (Logic of explication) بالإعتماد على المبادئ المنتظمة المتمثلة في التفسير والتأويل.

وتتفق النظرية السياقية مع النظرية التفاعليّة (Interactional theory) بتركيزها على أن اختلاف المفهوم الاستعاري يتعلّق باختلاف السياقات والقرائن التي تدخل في بنية ذلك المفهوم، ولكنها لا تعرض نظرية المواقع المشتركة (The Commonplaces) التي تحدث عنها ماكس بلاك (Max Black)، وبدلا من ذلك تؤكد على أهمية التغيير السياقي، (Contexual Variation)، وهكذا يلاحظ أن لها صلة بالنظرية الحدسية للإستعارة التي تؤكد على دور الإبداع (Ingenuity) في كل مثال في المفهوم الإستعاري. ولكنها لا تعرض تفسيرا للإستعارة بالإلتجاء إلى الأعمال الحدسية العقلية، وبدلا من ذلك ترى أن البحث عن سياق كلّ استعارة ينتج في حالات إيجابية مجموعة من المفاتيح تتعلّق بتفسير المفهوم الإستعاري وتأويله، ومثل هذه المفاتيح ربما تحلّ الكثير من إشكاليات الغموض الكافية، حتى لو لم تكن هناك مبادئ عامة للتفسير من خلال السياق[1].

وقد تحدّث أنصار النظرية السياقية عمّا يسمى بـ (عالم الكلام)، وذلك أثناء ردّهم على أصحاب النظريّة الاستبدالية (The Substitution theory) للإستعارة، الذين فشلوا في تحديد بعض المصطلحات التي تكلموا عنها، وبخاصة المعنى الحرفي ((Literal Meaning)) للكلمة. ورأوا أن صعوبات جمة تعترض طريق النظرية الاستبدالية. ولعلّ اللامحدودية في اللغة هي أبرز هذه الصعوبات، فعند مناقشة ميكانيزم وطبيعة الاستعارة لا بدّ من التّنويه إلى أن رموز اللغة غير محدودة بأرقام، فالكلمة نفسها ربما تستخدم لتمثل عدّة أشياء، وقدرة الكلمة الواحدة على التعبير عن مدلولات

Scheffler, I. , Betond the letter (London, Boston and Henley: Routledge and Kegan (1 Paul, 1979), P. 118.

متعددة إنما هي خاصية من الخواص الأساسية للكلام الانساني، وتستطيع اللغة "أن تعبر عن الفكر المتعدّدة بواسطة تلك الطريقة الحصيفة القادرة التي تتمثل في تطويع الكلمات وتأهيلها، للقيام بعدد من الوظائف المختلفة، وبفضل هذه الوسيلة تكتسب الكلمات نفسها نوعا من المرونة والطواعية، فتظل قابلة للإستعمالات الجديدة من غير أن تفقد معانيها القديمة. أما الثمن الذي تقدمه الكلمات في مقابل هذه المزايا كلها، فيتمثل في ذلك الخطر الجسيم، خطر الغموض، على أن تعدد المعنى ليس بحال من الأحوال هو المصدر الوحيد للغموض"[1].

وهناك طريقتان رئيستان تتبعهما الكلمات في اكتساب معانيها المتعددة، الطريقة الأولى يمكن توضيحها بالكلمة الانجليزية (Operation) (عملية). هذه الطريقة تبدأ بمجرد حدوث التغيير في تطبيق الكلمات واستعمالها، ثم يتلو ذلك شعور المتكلمين بالحاجة إلى الإختصار في المواقف والسياقات التي يكثر فيها تكرار الكلمة بشكل ملحوظ، ومن ثم يكتفون باستعمالها وحدها للدلالة على ما يريدون التعبير عنه، فالشخص المتكلم لا ينص وهو في المستشفى على أن العمليّة المشار إليها في الحديث عملية جراحية، وليست عملية استراتيجية، أو صفقة تجارية في سوق الأوراق المالية. فإذا ما تبلورت الكلمة، وتحدد معناها الجديد في البيئة الفنّيّة الخاصة، كان لا بدّ لها في الوقت الملائم من أن توسع في حدود دائرتها الاجتماعية الخاصة، حتى تصبح ثابتة في الاستعمال اللغوي العام...

ويقابل هذا الطريق التدريجي إلى تعدد المعنى طريق آخر قصير يتحقق في الاستعمال المجازي، فمثلا المعنى الحقيقي للكلمة (Grane) هو (طير الكركى)، أما المعنى المجازي فهو آلة رفع الأثقال أي ما تعرف بالرافعة، والمعنى الحقيقي للكلمة (أسد) هو الحيوان المعروف)، أما المعنى المجازي فهو (الانسان الشجاع) على سبيل

1) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص 115.

الاستعارة[1]. إن هذه اللامحدودية هي القانون الأول في اللغة، وهي تشير إلى مرونة اللغة وحركتها، إذ إن الكلمات تستخدم بطرق مختلفة، لتعبّر عن تجارب جديدة ومتنوعة.

إنّ تحديد المعنى الذي تشير إليه الكلمة يعتمد بشكل كبير على معرفة حقل تلك الكلمة، أو البيئة الخاصة بها، إذا توجد حقول وبيئات فنية مختلفة ومتعدّدة، فمثلا كلمة (فضاء) تعني أشياء عديدة ومختلفة بالنسبة للسيكولوجي، أو الفنان او الفيزيائي، أو الرجل البدائي. ويمكن توضيح البيئات الفنية واختلافها بالمثال التالي: (زيد أسد). يلاحظ هنا أن زيدا له سياق أو بيئة فنية معينة، والأسد له سياق أو بيئة فنية أخرى. وزيد معناه حرفي (عادي) بالنسبة للبيئة الفنية الخاصة به، والأسد معناه حرفي بالنسبة للبيئة الخاصة به. وتأسيسا على ذلك فإنّ الاستعارة هي تحويل للكلمة أو للمصطلح من بيئة فنية إلى بيئة فنية أخرى.

ويتعلّق مفهوم البيئة الفنيّة بالتجربة التي تكتسب لأنواع متعدّدة من الاتصال والتفاهم، إذ إن هناك بيئات فنية متنوعة مثل الفن، والشعر، العلم، والدين، والتاريخ، والميتافيزيقا... وهذه البيئات منفصلة عن بعضها في تجاربنا الحياتية، وذلك لأنّ لكلّ منها افتراضات ضمنية ومستلزمات مختلفة (Different Persuppositions)، ولكي يكون الاتصال ممكنا، والفهم يسيرا، يترتب على المتكلّم والمستمع أن يعرفا ويميزا هذه الافتراضات الضمنيّة، التي تشكل البيئة الفنيّة الخاصة التي فيها يتبادلان الحديث. وتعدّ معرفة الافتراضات الضمنية للجملة مهمة للبيئة الفنيّة، أو الحقل الخاص الذي تتبع إليه العبارة. وهذه الافتراضات الضمنية تعدّ مهمة أيضا بالنسبة لتحديد المفهوم الدقيق للكلمة في سياق معين، إذا إن كلّ الافتراضات الضمنية للحقل الخاص بالشعر تجعل

---

1) المرجع نفسه، ص115– 116، وانظر

Stephen Ullmann, Semantics An Introduction to the Science of Meaning, (Oxford, Basil Blackwell, 1972), P. 36ff; idem, Meaning and tyle, (Oxford, Basil Blackwell, 1973) P. 5ff.

للشعر بيئة فنية ذات معنى، وهكذا يمكن فهم الجمل ذات المعنى في البيئة الخاصة بها بكل سهولة. فمثلا للمعادلة التالية: معنى في البيئة الفنيّة الخاصة بالرياضيات، ولكن ليس لها معنى في البيئة الخاصة بالفن، لأنّ مثل هذه الرموز غير موجودة، والافتراضات الضمنية لمثل هذه الرموز غير معروفة، حتى وإن كانت معروفة فإن لها معنى مختلفا.

إن لكل حقل من الكلمات والمصطلحات طرقه الخاصة به من التحويل والتغيير، وتكون الجمل ذات معنى إذا كانت تعمل وفقا للإفتراضات الضمنية لذلك الحقل، وتلك البيئة الفنية الخاصة بتلك الجمل والكلمات. ولا شك أن كلّ حقل متميز عن الآخر، وذلك لأن المصطلحات والعبارات لكل حقل مختلفة عن بقية الحقول أو متناقضة معها. ويكون المعنى الحرفي (العادي) مناسبا للحقل المخصص له، الذي يكتسب معنى معينا بواسطة المتكلم والمستمع. وتظهر الاستعارة عندما تتصل كلمات من حقول أو بيئات مختلفة في جملة معينة، مثل (الوقت طويل). والتغاير بين الكلمتين يجبرنا على دراسة إحداهما في ضوء الأخرى، وبما أن الجملة لا يمكن أن تفهم حرفيا (بشكل عادي)، فإنه يمكن النظر إليها بشكل استعاري، فكلّ مصطلح أو كلمة ينظر إليها بشكل حدسي من خلال الأخرى، ومن خلال ربط كلمات أو مصطلحات من بيئات فنية مختلفة، لكي يتسنى فهم الكلمة ضمن سياقها الجديد[1].

ويطرأ التغيير بالنسبة للاستعارة بشكل أساسي على صفة الكلمة ومجالها، ومداها. وهكذا فإنّ الصبغة أو الخاصيّة التي تطبق على كلمة ما قد تنفصل بشكل فعّال عن الحقل الأصلي الذي تنتسب إليه أصلا، وتطبّق وتستخدم في حقل غريب منظم ومرتب.

(1 انظر: Wilbert Urban, Language and Reality; The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism (London: George Allen & Unwin, Ltd., 1939) PP. 192ff, 197ff, 401ff; Northrop Frye, An Anatomy of Criticism (Princeton: University Press, 1957) P. 125. 334; Friedrich Waismann, "Language Strata", Language and Logic. (ed.) Antony Flew. Vol. II (Oxford: Basil Blackwell) P. 11ff; Warren A. Shibles. Analysis of Metaphor in the Light of W. M. Urban's Theories, (Paris: Moubon & Co. , 1971) P. 86ff.

وبالتالي فإن هذه الكلمة تحمل معها إعادة تكييف وفقا للظروف والحقائق، ولكي تتأقلم مع بقيّة الشبكة المشكّلة للكلمات الأخرى في ذلك الحقل الغريب.

لقد أيّد نلسون كودمان (Nelson Goodman) المدخل السياقي لدراسة الاستعارة، وذلك أثناء حديثه عن الاستعارة في كتابه الموسوم بـ (لغة الفن)(Language of Art)، وبيّن أن الاستعارة هي إعطاء كلمة قديمة معان وخصائص جديدة، وتحدّث عمّا يسمى بالزمرة التي تنتسب إليها الكلمات في بنائها الجديد، والحقل أو العالم الأصلي الذي ترتد إليه الكلمات، والذي يتكوّن من مجموعة من المصطلحات تجمعها على الأقل صبغة أو خاصيّة مشتركة واحدة[1].

وحاول يوربان (Urban) أن يحدد مفهوم المعنى الحرفي (العادي)، وذلك لتسهيل عملية التفسير الاستعاري من جهة، واستنباط طريقة معينة يستطيع بواسطتها الوصول إلى المعنى الاستعاري من جهة أخرى، وقد طبّق هذه الطريقة على نظريّته الثلاثية للمعنى وهي:[2]

1- التعبير، وهو الكلمة أو الكلمات The Expression, the word or words

2- المعبّر عنه، الشيء The expressed, the object

3- الكلام المشترك، الاتصال The Speech Community

ورأى أنصار النظرية السياقية للإستعارة أن الكلمة لا يمكن أن تفهم إلا من خلال السياق، وعلاقتها مع الكلمات الأخرى، وللسياق أهميّة كبيرة في تحديد المعنى وتوجيهه، ومعظم الكلمات من حيث المفهوم المعجمي دالة على أكثر من معنى واحد، فالذي يحدّد هذه المعاني ويفصلها هو السياق في مورد النصّ. ويحدد السياق معنى الوحدة الكلامية على مستويات ثلاثة متميزة في تحليل النصّ، فهو يحدد أولا أيّة جملة

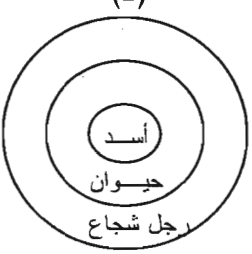
(1 Beyond the Letter, P. 118ff.

(2 Languge and Reality, p. 109

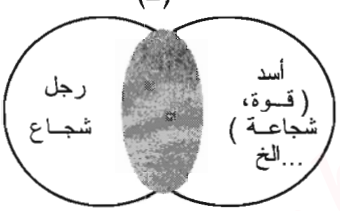
ثم نطقها، ثانيا أنه يخبرنا عادة أية قضيّة تمّ التعبير عنها، ثالثا أنه يساعدنا على القول إن القضية تحت الدرس قد تمّ التعبير عنها بموجب نوع معين من القوة اللاكلامية دون غيره. ويكون السياق في الحالات الثلاث هذه ذا علاقة مباشرة بتحديد ما يقال حسب المعاني المتعددة التي تحملها الكلمات[1].

وترتبط بقضية الفهم الاستعاري وعلاقته بالسياق قضية أخرى أثارها كرايس (Krais) في كتابه حول المعنى وفهمه، وهذه القضية هي التضمين، إذ إن معنى الكلمة الواحدة، أو الجملة قد يتضمن معنى آخر مرتبطا بالمعنى الأوّل، ومتداخلا معه. ويمكن أن يمثل لذلك بالشكلين التاليين:

(1)



(2)



ويلاحظ أن جزءا كبيرا من الاهتمام الذي أثارته كتابات كرايس عن حالات التضمين ينشأ عن قدرتها الإيضاحية لمجموعة منوعة من الظواهر التي تقلق علماء الدلالة الشكلي، وتشمل هذه الظواهر التفسير المجازي وأفعال الكلام غير المباشر والتناقضات... فمثلا عند النظر إلى جملة: "محمد أسد"، يلاحظ أنّها سليمة التركيب من الناحية الدلالية، وأن القضية التي تهدف التعبير عنها ليست تناقضا، إن لـ "محمد أسد"

1) جون لاينز، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1987، ص 222.

تفسيرا حرفيا غير تناقضي وأن استخدمت كلمة "محمد" لتشير إلى إنسان، بل هناك أنواع متعددة من الظروف الاعتيادية قد تنطق فيها "محمد أسد" (إشارة إلى رجل أو ولد) لتأكيد قضية صادقة. فعلى سبيل المثال قد يقوم محمد بدور الأسد في تمثيله عن الحيوانات، وعندئذ تكون القضية "محمد أسد" صادقة بموجب التفسير الحرفي لـ "أسد".

ومما تجدر ملاحظته أيضا هو أنه ليست هناك علاقة أوثق بين المعنى الحرفي وشرطية الصدق من العلاقة القائمة بين المعنى المجازي وشرطية الصدق. فإذا أُدلي بجملة خبرية على نحو مجازي عن طريق النطق بالجملة "محمد أسد" فإن القضية المعبر عنها -مهما كان نوعها- ستكون لها قيمة صدق محدودة تماما مثل قيمة الصدق التي تحملها قضية مثل "محمد شرس" أو "محمد نشيط"، وإذا سلمنا بهذا فقد يكون هناك غموض مرتبط بعملية التفسير المجازي ذاته، أي أنه قد لا يكون واضحا للمخاطب أي تفسير من التفسيرات المجازية العديدة ينبغي له اعطاؤه للجملة، على أن هذا مشابه لمشكلة تحديد أي معنى من المعاني الحرفية المتعددة للتعبير المتعدد المعاني هو المقصود، وليس لهذا أية علاقة بشرطية الحقيقة بحد ذاتها.

ولا يمكن القول إن التعابير المجازية محددة بشروط الصدق، ولكنها لا تختلف عن التعابير غير المجازية من حيث الغموض الواضح الذي يعتمد على السياق.فالعديد من السياقات المجازية غير محددة بكل تأكيد فيما يخصّ شروط الصدق والعديد منها يحتوي على مكون معبّر يمكن عده ذا تأثير على تحديد قيمة الصدق إلا أنّها لا تختلف في هذا الصدد عن الجمل الخبرية غير المجازية مثل "فاطمة جميلة" أو "محمد شرس" و"محمد نشيط"[1].

---

1) حول السياق ونماذج من تحليله انظر: المرجع نفسه، ص236 وما بعدها، دي سوسير (فرديناند)، علم اللغة العام، ترجمة يونيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 34، 85 وما بعدها، ميشال زكريا الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983، ص73، وعلي زوين،

ويؤكد ريتشاردز على أن الشكل (form) لا يمكن أن ينفصل عن المضمون (Content)، ومن أراد أن يقرأ الشعر فلا بدّ أن يضع هذه الحقيقة في ذهنه، إذ إنّ الشاعر يوسّع من معنى المصطلحات ويزيد في تفاعلها. ويرى أن الإستعارة تعني وجود فكرتين لشيئين مختلفين يعملان معا هما، المشبه (tenor) والمشبه به (vehicle)، وهما مرتكزان على فكرة أو عبارة (ground) مشتركة بينهما، وينتج المعنى نتيجة التفاعل بين الحدين أو الشيئين. ويلاحظ أن هذا الرأي يميل في جانب من جوانبه إلى النظرية التفاعلية، وفي جانب آخر إلى النظرية السياقية، التي تركز على أن السياق يعني مجموعة من الأحداث تحدث معا في آن واحد. وبناء على ذلك فإن السؤال عن المعنى والاستعارة يشتمل عند ريتشاردز على العلاقة بين اللغة والأشياء، وقد أوضح أوجدن (Ogden) وريتشاردز في مثلثهما الأساسي المشهور بـ (basic triangle) أن هناك ثلاثة عوامل تتضمنها أية علاقة رمزية وهي:

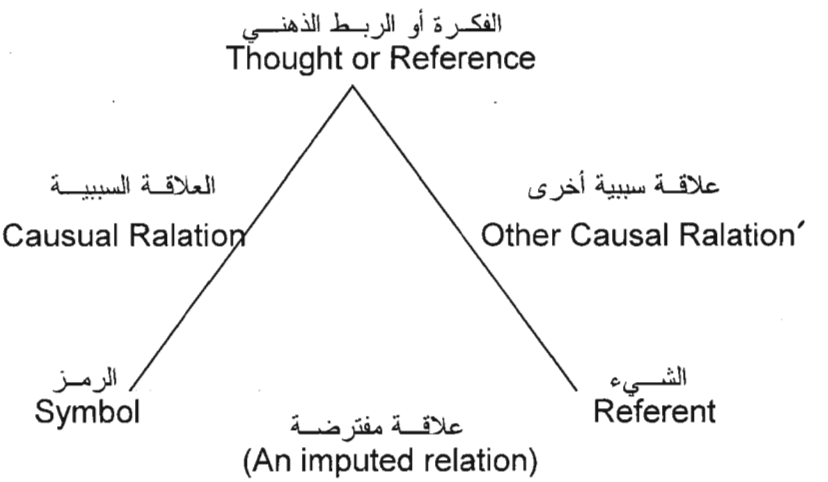
العامل الأول: الرمز نفسه (the symbol)، وهو عبارة عن الكلمة المنطوقة المكونة من سلسلة من الأصوات المرتبة ترتيبا معينا.

العامل الثاني: المحتوى العقلي الذي يحضر في ذهن السامع حينما يسمع الكلمة، وهذا المحتوى العقلي قد يكون صورة بصرية، أو صورة مهزوزة، أو حتى مجرد عمليات الربط الذهني، طبقا للحالة المعيَّنة، وهذا ما أسماه هذان العالمان بالفكرة (thought)، أو الربط الذهني (reference).

منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص185 وما بعدها.

Palmer. F.R., Semantics, (Cambridge University Press, 1977) P. 27ff; Egene Nida, Componential Analysis of Meaning, (Paris: 1975), P. 11ff.

العامل الثالث: الشيء نفسه الذي ارتبط ذهنيا بشيء آخر، وهذا الشيء قد سمّياه المرتبط ذهنيا (referent). وقد وضحت العلاقة الحاصلة بين هذه المصطحات الثلاثة بصورة مثلث[1]:



ولقد ميزريتشاردز بين الإستعارة اللغوية (Verbal Metaphor)، والاستعارة العقلية (Mental Metaphor)، وبيّن أن الاستعارة ليست فقط انحرافا لفظيا (Verbal Shifting) لكلمات معنية، إنما هي كذلك تفاعل بين السياقات المختلفة. يقول:

((إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصيتها المميزة لها إلاّ من النغمات المجاورة لها، وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلاّ من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه، وحجم أي

C.K. Ogden and I. A. Richards, The Meaning of Meaning, (London: Routledge & (1 Kegan Paul Ltd., 1969) P. 11; I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric, (London, Oxford, Newyork: Oxford University Press, 1971) P. 89ff; I. A. Richards, "The Interaction of Words" The Language of Poetry, ed. Allen Tate (Princeton: Princeton Univ. Press, 1942), P. 65ff.

شيء وطوله لا يمكن أن يقدرا إلاّ بمقارنتهما بحجم الأشياء وأطوالها التي ترى معها، كذلك الحال في الألفاظ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلاّ عن علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من الألفاظ))[1].

وأكّد ريتشاردز على أن مهام الشاعر الرئيسية هي إفعام الاستعارة بالحياة والنشاط، وجعلها أكثر إدراكا ووضوحا، ورأى أننا لا نحتاج ولا نستطيع أن نجد جميع أوجه شبه حقيقية نتيجة ترابط السياقات المختلفة لكل الاستعارات، "فالشاعر هو صانع القيم والمعتقدات، ولكنه يعمل من خلال الأشكال وصياغتها وسبكها، لكننا إذا تساءلنا عن الذي يشكله أو يصوغه أو يمنحه قالبا معينا، أجبنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئا عن هذا الذي لا شكل له، ولا قالب، إن أمام الشاعر دائما أنماطا عالية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها، وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلاّ إذا أودعها الصياغة السليمة، إن عمل الشاعر هو الاحتفاظ بالروح الانسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات، ولن يكون ذلك إلاّ بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة"[2].

وقد بيّن ريتشاردز أنه ليس من الضروري الإعتماد على التشابه (Similarity) أو المقارنة (Comparison) لتحديد وفهم المعنى الاستعاري، وهو يشير إلى الاستعارة الانفعالية (Emotional Metaphor)، فقد تكون هناك فكرتان مرتبطتان لا توجد بينهما علاقات حقيقية مشتركة، وربما نربطهما ببعضهما على قاعدة أو رأي انفعالي (Emotional attitude) (أي انفعالنا نحوهما)، مثال ذلك قول أحدهم (المنطلق توباكو)، وذلك إذا كان يكره الشيئين المذكورين... وفضل ريتشاردز أن ننظر إلى الاستعارة بلغة

---

1) The Philosophy of Rhetoric, P. 69f, 94f;
أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ص126.

2) انظر: The Philosophy of Rhetoric, p. 50
فن الاستعارة، ص 125.

شيء وطوله لا يمكن أن يقدرا إلاّ بمقارنتهما بحجم الأشياء وأطوالها التي ترى معها، كذلك الحال في الألفاظ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلاّ عن علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من الألفاظ))[1].

وأكّد ريتشاردز على أن مهام الشاعر الرئيسية هي إفعام الاستعارة بالحياة والنشاط، وجعلها أكثر إدراكا ووضوحا، ورأى أننا لا نحتاج ولا نستطيع أن نجد جميع أوجه شبه حقيقية نتيجة ترابط السياقات المختلفة لكل الاستعارات، "فالشاعر هو صانع القيم والمعتقدات، ولكنه يعمل من خلال الأشكال وصياغتها وسبكها، لكننا إذا تساءلنا عن الذي يشكله أو يصوغه أو يمنحه قالبا معينا، أجبنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئا عن هذا الذي لا شكل له، ولا قالب، إن أمام الشاعر دائما أنماطا عالية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها، وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلاّ إذا أودعها الصياغة السليمة، إن عمل الشاعر هو الاحتفاظ بالروح الانسانية من خلال صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللغة من إمكانات وكيفيات، ولن يكون ذلك إلاّ بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة"[2].

وقد بيّن ريتشاردز أنه ليس من الضروري الإعتماد على التشابه (Similarity) أو المقارنة (Comparison) لتحديد وفهم المعنى الاستعاري، وهو يشير إلى الاستعارة الانفعالية (Emotional Metaphor)، فقد تكون هناك فكرتان مرتبطتان لا توجد بينهما علاقات حقيقية مشتركة، وربما نربطهما ببعضهما على قاعدة أو رأي انفعالي (Emotional attitude) (أي انفعالنا نحوهما)، مثال ذلك قول أحدهم (المنطلق توباكو)، وذلك إذا كان يكره الشيئين المذكورين... وفضل ريتشاردز أن ننظر إلى الاستعارة بلغة

---

1) The Philosophy of Rhetoric, P. 69f, 94f; أحمد عبد السيد الصاوي، فن الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ص126.

2) انظر: The Philosophy of Rhetoric, p. 50
فن الاستعارة، ص 125.

التفاعل المركب (Complex interaction) ، والتوتر (tension) مفضلا هذه النظرية على المقارنة، والاستعارة يجب أن تبنى على هدف أكبر، وعلى تصور من العلاقة، وليست الاستعارة ضمّ كلمات لا تربط بينها روابط كما تقول السريالية، وهكذا فقد هاجم ريتشاردز السريالية وبخاصة مؤسسها أندريه (Breton, Andr'e) [1].

لقد أكّد ريتشاردز على أن الاستعارة ليست فقط حيلة لغوية (trick of language) أو تزيين (Ornament) ولكنها شكل أساسي في اللغة (Constitutive form)، وأشار إلى رأي شلي (P. Shelley) (1792-1822)، الذي يؤكد على أن اللغة في أساسها استعارة، ومن هنا فإن السياق كما يرى ريتشاردز يُزوّد بوجه من الوجوه أرضية الاستعارة (وجه التشبيه) ببعض الإشارات والمفاهيم، إلاّ أنّه لا يعالج بشكل كلي معنى الإستعارة. فالمشبه والمشبه به يتفاعلان ويتواضعان، وهما يتبادلان المكان. والمزيّة في أي كلام ترجع إلى مهارة الكاتب في استخدام الكلمة في موضعها الصحيح، يقول:

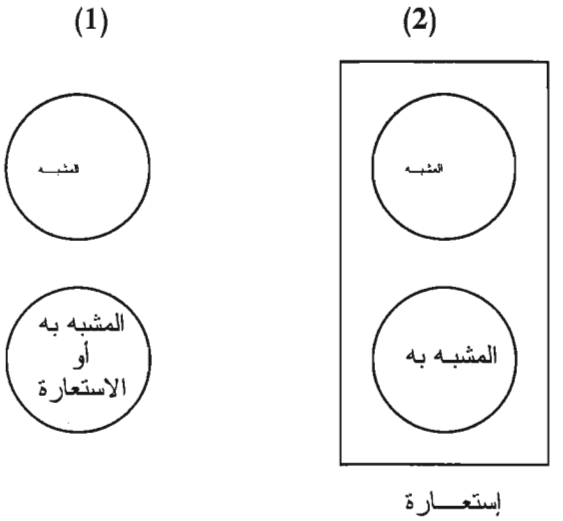
"إنّ معظم الصفات الغامضة التي يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة إنما ترتد أولا وأخيرا إلى ما يحققه الارتباط والتوالؤم بين الكلمات بعضها ببعض، وما تضفيه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام، وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التي كثيرا ما نستخدمها ونحن بصدد تقويم الكلام أو مناقشة ما فيه من جمال... مثل الانسجام، والإيقاع... والتأثير وغير ذلك من صفات الجودة ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها. وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات أو مثلها إلاّ لقدرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها والاستفادة من وظائف اللغة ومكوّناتها، إن لكل سياق وضعه الخاص، ومن ثم تختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه[2].

---

1 Analysic of Metaphor; P. 138: The Philosophy of Rhetoric, p. 123.

2 The Philosophy Of Rhetoric, P. 90, 120; Richards, I. A. , Interpretation in Teaching (London: Routledge and Kegan Paul, 1938) P. 61;
محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب العربي، 1975، ص 221.

وبيّن ريتشاردز أنّ الاستعارة قد ترمز إلى:المشبه (tenor) والمشبه به معا، وأوضح ذلك بالرسم التوضيحي التالي:



وقد رأى أن الرسم التوضيحي نفسه يشكل جزءا من الاستعارة، ففي الشكل الأول فإن المشبه والمشبه به منفصلان ومتعاونان، والمشبه به هو الاستعارة. وفي الشكل الثاني فإن الاستعارة ترمز إلى المشبه والمشبه به معا[1].

إن المصطلح (term) يعد استعارة في الشكل الأول. والجملة (Statement) تعد استعارة في الشكل الثاني. والمشبه والمشبه به ربما يتواضعان، وقد يكون أحدهما هو الغالب أو المسيطر، وربما تكون سيطرة الاثنين بقدر واحد، وتساوي السيطرة ليس هو الصهر (fusion) كما يقول ريتشاردز، إذ إن المشبه والمشبه به يشبهان رجلين يتعاونان في عملهما، ولن يزيدنا فهما لهما أن نفترض أنهما قد صُهرا على نحو ما في شخص رجل ثالث يختلف عن كليهما، زد على ذلك أننا لا نستطيع أن نحقق صهرا

(1 Analysis of Metaphor, P. 143f; Interpretation in Teaching, P. 121f, 135ff.

يتحقق معه في الوقت نفسه إبراز المركبين معا، وعلى درجة متساوية من الوضوح، هذا إذا فسرنا الصهر تفسيرا حرفيا[1].

وقد أشار ريتشاردز إلىالبيئات الفنية الخاصة بالكلمات وهو في حديثه عن هذه النقطة يشبه ما قاله "يوربان" من قبله[2].

وهكذا يلاحظ أن ريتشاردز قد عرض لمفهوم التفاعل الاستعاري الذي يكون بين المستعار منه والمستعار له، ورأى أن الاستعارة نوع من المقارنة المبنية على التفاعل بعكس ما نجده من مفهوم المقارنة في البلاغة الكلاسيّة.

ويقدم ريتشاردز مثالا يوضح به معنى التفاعل بين المستعار منه والمستعار له، وكيف أن أحدهما يعدل من وجود الآخر، وكيف أن أوجه الاختلاف بينهما لا تقل أهمية عن أوجه التشابه، والمحصلة النهائية للتفاعلات بين المستعار له والمستعار منه وبين أوجه الشبه وأوجه الاختلاف هي المعنى الكلي الذي تقدمه لنا الاستعارة.

يقول الشاعر (دنهام) (Denham) وهو من شعراء القرن السابع عشر في انجلترا مخاطبا نهر التيمز:

"هل يمكنني أن أنساب مثلك
وأن أجعل في مجراك قدوتي العظيمة
بقدر ما هو الموضوع الذي أكتب فيه
عميق أنت ومع ذلك صاف
وديع أنت ومع ذلك لست بطيئا
قوي دونما هياج، ممتلئ دونما فيضان"

---

1) Interpretation in Teatching, P. 3ff, 122;
نعيم اليافي. مقدمة لدراسة الصورة، دمشق، ص58.

2) Interpretation in Teatching, P. 61.

يمكننا أن نقول هنا: إن انسياب عقل الشاعر هو المستعار لـه (Tenor) وأن النهر هو المستعار منه، ومن الجدير بالملاحظة أن في الأبيات الأخيرة تبديلا متكررا للمستعار له والمستعار منه ولاتجاه التحول بينهما.

"عميق أنت ومع ذلك صاف": إن الكلمات هنا وصفية حرفية للمستعار منه وهو النهر، ولكنها وصفية بطريقة اشتقاقية أو استعارية للمستعار له وهو عقل الشاعر.

"وديع أنت ومع ذلك لست بطيئا": إن كلمة "وديع" هي بالتأكيد وصفية حرفية للعقل وهو المستعار له، وعلى العكس من ذلك فهي اشتقاقية استعارية بالنسبة للنهر، ولكن "بطيئا" تنتقل من العقل إلى النهر ثانية.

أما "قوي دونما هياج" فإنها تنتقل مرّة أخرى من النهر إلى العقل[1]. إن النهر في الأبيات السابقة ليس مجرد زينة أو زخرف، وليس ترتيبا لمعنى عقلي قبيح، إن المستعار منه وهو النهر لا يزال يتحكم في الكيفية التي يتشكل بها المستعار له.

وعلى ذلك فإن المعول في الاستعارة ليس على أوجه الشبه فقط وتجميعها بشكل واضح للغاية، إن المقارنة بوصفها تأكيدا على المشابهة ليست هي الأسلوب الكلي لهذه الاستعارة التي رأيناها عند (دنهام) والاستعارة في أبياته هي نوع من المقارنة، ولكنها مقارنة قائمة على التفاعل والتشابه. برغم الاختلاف بين المستعار منه وهو نهر "التيمز" والمستعار له وهو "عقل الشاعر"، ومن هنا حدث التبادل بين الصفات، صفات النهر، وصفات العقل على نحو ما رأينا في تحليل "ر يتشاردز" لهذه الأبيات.

إن هذا التفاعل يجعل الاستعارة الوسيلة الكبرى للتعبير عن العالم الداخلي للشاعر، واكتشاف خصوصية انفعاله وتفرد تجربته وأصالة موقفه ورؤياه، كل ذلك في ظل العلاقة التي توثقها الاستعارة بين الشعر واللغة[2].

---

1) The Philosophy of Rhetoric, P. 121ff.

2) فن الاستعارة، ص118 - 119.

وقد أكد بريكمان (Brekman) في كتابه الموسوم ب، (الاستعارة) على العلاقة التي تتداخل في السياق مما ينتج عنه المعنى المقصود[1]. ورأى هربرت ريد (Herbert Read) أن القوة التي تمنحها البلاغة في الأسلوب تظهر أولا بطريقة رصف الكلمات ثم بعلاقاتها بالفكرة، هذه العلاقة نفسها هي التي تعطينا القدرة على العرض أو التعبير[2].

وهكذا فالاستعارة ليست منفصلة عن اللغة، بل لها علاقة عضوية منبثة داخل البناء اللغوي، وعلى ذلك نستطيع أن نصف الاستعارة بأنها "الأم الأبدية للكلام"، بمعنى أن هذا الخلق الجديد الذي يتخلق بواسطتها تشكل في معماريته أنماط متعددة (تمتزج) وتتوحد، ومن خلاله تتحول الأشياء إلى كينونة خاصة تطل بنا إلى مطلات جديدة تؤدي إلى خصوبة العلاقات اللغوية بما تستطيع استشفافه عن طريق الحدس حينا، وعن طريق الخيال حينا، وعن طريق الحدس حينا، وعن طريق الخيال حينا، وعن طريق الرمز حينا آخر[3].

ثانيـــــا

ويتفق ماكس بلاك أحد أنصار النظرية التفاعلية للاستعارة مع بعض مبادئ النظرية السياقية، وذلك أثناء حديثه عن بؤرة الاستعارة "(The focus of metaphor) والإطار المحيط بها(The frame of metaphor)، فمثال (انفجر الرئيس خلال المناقشة) يحتوي على استعارة، إذ توجد كلمة على الأقل تستخدم بشكل مجازي في أي جملة استعارية (هنا كلمة انفجر)، وكلمة تستخدم على الأقلّ في بقيّة الجملة بشكل حرفي. وهنا يمكن

---

1) Rose, C. B., A Grammar of Metaphor (London: Secker and Warburg, 1958)P. 18.

2) Read, H. English Prose Style (London: G. Bell & Sons, 1956), P. 138.
وانظر فن الاستعارة، ص130.

3) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص158.

أن يطلق على كلمة (انفجر) (بؤرة الاستعارة)، وعلى بقية كلمات الجملة (الإطار المحيط بالاستعارة). ولا شكّ أن وجود إطار ما لكلمة معينة يمكن أن ينتج عنه استعارة، بينما وجود إطار مختلف للكلمة نفسها قد يفشل في خلق الاستعارة، وهكذا لا بدّ أن ندرك أن الإطار في الجملة يمكن أن يولد الاستعمال الاستعاري للبؤرة.

ويوضح بلاك أن جملة (انفجر الرئيس خلال المناقشة) يمكن أن تترجم إلى أية لغة أخرى دون أن تفقد معناها الاستعاري، إذ أننا عندما نقول إن في الجملة استعارة، هو أن نذكر شيئا عن معناها (Its meaning) ، لا عن تهجئتها واملائها (Orthography)، أو أصواتها، أي ننظر إليها من حيث (الدلالة) (Semantics)، لا من حيث النحو وبناء الجملة أو الكلمة (Syntax) [1].

ويمكن إيراد المثال التالي ليقارن بالمثال السابق، لتوضيح أهمية الإطار في تحديد المفهوم الاستعاري، فمثلا إذا قال أحدهم: (أنا لا أريد أن أفجر ذاكرتي بشكل منتظم)، هل هذا الكلام يعني أنه يستخدم الاستعارة نفسها التي نوقشت في المثال السابق؟ إن الجواب يعتمد على درجة التشابه التي يمكن استحضارها بين (الإطارين)، إذ إن (البؤرة) تكررت نفسها في كلا المثالين. والاختلاف في الإطار سوف ينتج بعض الاختلاف في التفاعل (Interplay) بين البؤرة والاطار في الحالتين. وما يقال عن المثالين السابقين يمكن أن يقال عن المثالين التاليين:

- البحر *تهاجم* أمواجه السفن.
- الهواء *يهاجم* الأشجار.

فاللفظة (تهاجم) واللفظة (يهاجم) هما بؤرة الاستعارة، وبقيّة الكلمات هي (الإطار)، والجملتان متشابهتان استعاريا، لأن بؤرتهما الاستعارية واحدة. ويلاحظ أن لفظة

1- Max Black. Models and Metaphor (Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1962) P. 27 (1 28.

(استعارة) لفظة فضفاضة ومائعة في أحسن الأحوال، لذالا بد أن نكون حذرين من نسبة أية قواعد صارمة للنصّ أكثر مما هو موجود في الاستخدامات العملية الحقيقية.

إن معالجة لفظة (استعارة) ودلالتها يقتضي مراعاة ظروف ومناسبات استخدامها أو مراعاة الأفكار (Thoughts)، والأحداث (Acts) والمشاعر (Feelings)، أو القصد الموجود عند مستخدم اللفظة، إذ إن قواعد الكلام تدلنا على كون هذه التعابير واجبة الاستعمال كاستعارات. إن هذا الكلام صحيح لبعض التعابير، فمثلا عند القول عن رجل إنه (Cesspool) نفهم أن هذه الكلمة مجاز، دون الحاجة إلى معرفة الذي استخدم التعبير، أو في أية مناسبة، أو بأي قصد.

إن قواعد اللغة تحدد وتقرر بأن بعض التعابير لا بدّ أن تعد استعاريّة، ولا يستطيع المتكلم أو المستمع أن يغير من هذه القواعد كثيرا. إلاّ أن الكثير من قواعد اللغة تسمح كثيرا بالتغييرات الشخصية، والخلق الفردي. وثمة تعابير كثيرة تكون الدلالة فيها معدة لتغييرات استعارية انطلاقا من نوايا الكاتب، إذ إن القواعد الموجودة لا تستطيع فكّ النصّ المستغلق بسهولة، ولا تستطيع تزويدنا بمعلومات كافية لمعرفة ذلك المجاز، أو تلك الاستعارة، دون اللجوء إلى نوايا المتكلم، فعندما دعا تشرشل (Churchill) موسوليني (Mussolini) في تعبيره المشهور (تلك الأداة)، فإن نغمة الصوت، ونظام الألفاظ، والأرضية التاريخيّة، تساعد في الكيفية التي يمكن أن تفسر بواسطتها الاستعارة. ومن المهم القول إنه ليس ثم من قواعد ثابتة ونهائية تحدد الكثافة التي يجب أن تعطى لتعبير خاص، ولكي نعرف قصد المتكلم من الاستعارة، فلا بد من معرفة كم هو جاد في استخدام (بؤرة الاستعارة)، هل هو مقتنع بأن يأتي بمرادف تقريبي للكلمة المستخدمة؟ أم يريد استخدام الكلمة لكي تخدم غرضا خاصا هنا، دون الاهتمام بالمعاني الأخرى التي يمكن أن تثيرها؟ إن الأمر يكون سهلا عندما يكون الكلام شفويا، أما في عملية الكتابة فإنّ الأمر مختلف، لأن ما نعتمد عليه في التحديد مائع ومتغير

وفقا للاستعمال الخاص، فالتأكيد، ونغمة الصوت، وطريقة الصياغة التي يمكن استخدامها كمفاتيح لحل بعض خيوط النصّ الشائكة في الحديث الشفوي، تكون مفقودة غالبا في الكتابة.

ويجب ألا نتوقع أن تكون قوانين اللغة مساعدة كثيرا في حل بعض الجمل الاستعارية ومعرفة معانيها، فهناك من المعاني الاستعارية ما يتبع للواقع العملي أكثر من الدلالة، وهذا المعنى ربما يحتاج إلى اهتمام أكثر من المستمع. وعندما نأخذ مثالا في مجال الفلسفة يحتوي على استعارة مثل (الشكل المنطقي)، فإن هذا المثال لا بد أن يعالج في إطار معين، إذ إن المعنى الاستعاري الموجود في التعبير يعتمد على الامتداد والتوسع للكلمات المستخدمة بشكل كبير. يضاف إلى ذلك أنه يجب النظر على أن مستخدم المثال السابق واع لبض التماثلات والتشابهات المفترضة بينه وبين الأشياء الأخرى مثل (المزهريات، الغيوم، المعارك، النكت...) التي يقال إن لها شكلا (Form). ويعتمد شرح المثال السابق كذلك على وجهة نظر الكاتب فيما إذا كان يرغب في أن يكون التماثل نشيطا في ذهن القارئ أم لا؟ وكيف تكون أفكاره الخاصة معتمدة على التماثل المقترح، ومغذاة به[1].

ويصل أصحاب النظرية التفاعلية إلى نتيجة مؤداها أن الاستعارة تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة وبين الإطار المحيط بها، وهي تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة، والكلمة أو الجملة ليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية، وإنما السياق هو الذي ينتجه.

وقد تحدث بلاك عن مفهوم التداخل الاستعاري، ورأى أنه أسلم من مفهوم النظرية الاستبدالية أو وجهة النظر المقارنة، وقد انطلق بلاك من المفهوم التالي: عندما نستخدم استعارة ما، فأمامنا فكرتان حول أشياء مختلفة وحركية في آن معا، وترتكزان على لفظ

---

1) Ibid., pp. 28 - 29.

واحد أو عبارة واحدة، بحيث تكون دلالتها نتيجة لتداخلهما. ويمكن أن يطبّق هذا الكلام على المثال التالي: "الفقراء هم زنوج أوروبا" انطلاقا من المبدأ الاستبدالي، نفهم أن شيئا قد قيل بصورة غير مباشرة عن فقراء أوروبا، ولكن ماذا؟ المفهوم بالمقارنة يذهب إلى أنالتعبير يمثل مقابلة بين الفقراء والزنوج. وبشكل معارض للرأيين السابقين فقد رأى ريتشاردز ((Richards أن أفكارنا حول الفقراء الأوروبيين، والزنوج الأمريكيين هي نشيطة وفاعلة مع بعضها، وكذلك تتفاعل لكي تعطي معنى ناتجا من هذا التفاعل[1].

هذا الأمر يعني أنه، في سياق كلام معطى (Given Context)، الكلمة البؤرة (The focal word) (الزنوج) تأخذ معنى جديدا ليس هو معناها الأصلي تماما في الاستعمالات الحرفية، والسياق الجديد "إطار الاستعارة "يحتاج إلى توسيع معنى الكلمة – البؤرة. وهكذا فإن نجاح الاستعارة مرتبط ببقاء القارئ واعيا لتوسّع وامتداد الكلمة، أي أن عليه إعادة اهتمامه للدلالة القديمة والجديدة في آن.

ولكن كيف يحقق هذا التغيير في الدلالة؟ إن اللفظ أو التعبير في الاستعمال الاستعاري يجب ألاّ تظهر سوى نخبة من المميزات التي تبين في الاستعمالات الأدبية. وهنا بالضبط يصير القارئ مرغما على ربط فكرتين، الفكرة الجديدة، والفكرة القديمة، أو المعنى القديم (الحرفي). وبواسطة هذا الربط يظهر سر الاستعارة (The Secret of Metaphor).

1) انظر: The Philodophy of Rhetoric, P. 89ff;
The Meaning of Meaning, P. 158ff; Bilsky, M. "I. A. Richards' Theory of Metaphor", Modern Philosophy 50, (1952), P. 130ff; Empson, W. , The Sructure Of Complex words, (London: Chatto & Windus, 1964), P. 331 ff.

وعندما يكون الحديث عن تداخل أو تفاعل فكرتين نشيطتين معا، أو عن الإضاءة المتداخلة، أو التعاون المتبادل، فهذا يعني استخدام استعارة تؤكد على الوجوه الديناميكية لاستجابة القارئ الجيد للاستعارة الجديدة التي لا يوجد فيها أي سخف[1].

إن التوتر وليد التفاعل بين المستعار والمستعار له، فليست العلاقة على أن تشرح الصورة الفكرة، ولكن لا بدّ أن تؤخذ بالاعتبار تلك المعاني التي تتولد حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر، ويمثل ريتشاردز لذلك بقوله: "إن الطرفين يشبهان رجلين يمثلان معا، نفهم هذين الرجلين فهما أفضل بأن نتوهم أنهما يندمجان ليكونا رجلا ثالثا ليس أحدهما"[2].

إن التفاعل بين حدود الاستعارة لا ينجلي إلاّ بالتفرقة بين التركيب العضوي والتركيب المنطقي. فالتركيب المنطقي موصوف بالآلية، أجزاؤه مستقلة والعلاقات بين هذه الأجزاء إضافية، ولا يتأثر الجزء، والعلاقة بين هذه الأجزاء بالنظم الكلي الذي يدخلان فيه، أما التركيب العضوي فيعني أن علاقة الجزء تتضمن -في ذاتها- علاقة الجزء بكل التعبير، فعناصر الاستعارة لا معنى لها إلاّ من حيث ارتباطها بذلك المجموع الذي تخلقه بوساطة ما بينها من تفاعل. وتفسير المجاز أمر محاط بالمصاعب، ولا يمكن أن يأخذ إلاّ وجهة واحدة ويمثل لذلك بالفرق بين "أبواب الحياة الحديدية" "وأبواب المنتزه الحديدية"، فالأبواب الحديدية جزء من المنتزه، والعلاقة بينهما ثابتة لا تتغير، على حين أن العبارة المجازية إذا أخذت أخذ التفاعل بين جميع أجزائها تبين لنا فكرة الحياة في مشهد الأبواب الحديدية، والأبواب الحديدية في مشهد الحياة. وبحسب اختلاف وجهتي النظر الممكنتين إلى العبارة تتأثّر الحياة بفكرة الأبواب الحديدية، وتتأثر الأبواب الحديدية بفكرة الحياة تارة أخرى. وإذا نظرنا إلى الطرفين، كل في مقام الآخر،

---

1) Models and Metaphor, P. 38 - 39.

2) انظر : Interpretation in Teaching, p. 121.

غدا المشبه الحقيقي معنى أنتجه التفاعل بين الحدين اللذين يشكلان معا المشبه به، فالمشبه نوع من الحياة يمكن أن نتلهى به في مواجهة الأبواب الحديدية، ونوع من الأبواب الحديدية خليق بالتأمل في مواجهة الحياة[1].

وهكذا "ينبغي أن ينظر إلى الاستعارة نظرة ديناميكية، فالصورة اللغوية يمكن مقارنتها بالرأس التوقيعي، تتجه فيه العناية إلى الحركة والإيماءة، وكل ما ينتهي إليها، فيها نجد مزاجا من التفكيز الحسي، والظواهر السيكولوجية، من الخبرة والتوتر الدرامي، واعتدال الحد الأول، أي المشبه أو المستعار له في الأثر، واعتدال المسافة المتخيلة بين الحدين أيضا"[2].

إن الاستعارة لا تعتد كثيرا بالتمايز والوضوح المنطقيين، وهي تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو -بدوره- انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها. عندما يقول المثقب العبدي -مثلا- عن ناقته:

تقولُ وقدْ درأتُ لها وضيني ... أهذا دينُه أبدا ودينـــي
أكُلُّ الدهرِ حِلٌّ وارتحـــالٌ ... أما يبقى عليَّ ولا يقيني

فنحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها. فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته، ويخلع عليها حزنه العميق من قدره فحسب، بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها، وهو تأمل لا يحفظ للطرفين تمايزهما واستقلالهما، بل يداخل ويزاوج بينهما بطريقة تنتهي إلى تعديل كلا الطرفين على السواء. مثل هذه الاستعارة- لو صحّ أن ندخل البيتين ضمن مايسمى الاستعارة

1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 142 - 143 نقلا عن:
Fieldson, C., Symbolism and American Littérature, P. 60.
2) المرجع نفسه، ص 143.

المكنية – لا يمكن فهمها إلا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي، وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها[1].

وما يقال عن البيتين السابقين يمكن أن يقال عن البيت التالي:

وجعلت كورى فوقَ ناجيةٍ يقتاتُ شحمَ سنامِها الرّحلُ

فالشاعر حينما يصف هذه الرحلة، يطل بنا على رحلة أخرى هي رحلة الحياة، وعلى اجتماع الزيادة والنقصان، اجتماع وفقدان الطريق كله. حقا إن البيت لا يقول في صراحة كبيرة شيئا من هذه المعاني. ولكن لدينا ظاهرة تفاعل الكلمات وبخاصة كلمتي الناجية ويقتات. هذه ناجية أو ناقلة سريعة ولكنها تبلغ غايتها من خلال فقد الحياة. الحياة تهلكها الحياة. هذه هي المفارقة. وعلى هذا النحو ترى أن الكور والناجية والرجل ليست مجرد أدوات لخلق ما يسمى صورة ولكنها –ككل– تستعمل كمنبهات ترابطيّة إلى معنى آخر، ونجد الناقة قد تغير فهمنا لها، وأصبحت أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية الفانية. ولكن المهم هو أن المفارقة المزعومة لا يمكن أن تنبت في ظل المقارنة، وإنما هي نتاج تصور خاص للمعنى[2].

ويرى أرشيبالد ماكليش (Archibald Macleish) أن الاستعارة ضرب من المجاز تتميز بنقل الاسم أو التعبير الوصفي إلى شيء لا يطابقه كل المطابقة، أي أنه، بكلمات أخرى، اسم يطلق على شيء معين وإلزامه شيئا آخر لا يطابقه "اسم غريب": اسم يصبح غريبا "في أثناء عملية النقل".

ويمثل لما ذهب إليه بقصيدة أندرومارفيل (Andrew Marvel) (إلى حبيبته الخجول) التي يقول فيها:

---

1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، 1983، ص 205، وانظر أبيات المثقب العبدي: المثقب العبدي، ديوان شعر المثقب العبدي، تحقيق حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية، 1971م، ص 195 – 198.

2) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1981م، ص95.

كان حبي النباتي خليقا بأن ينمو

أوسع من الأمبراطوريات وأبطأ منها...

ثم يرى أن ثمة شيئين في كل استعارة حيّة, فبالرغم من أنهما قد توحدا فأصبحا كشيء واحد، فهما لم يزالا شيئين. وهذان الشيئان هما الحب والنبات، فالنبات ينمو بصورة خفيّة على أرض الحديقة، والحب متلهف سريع، مبهور الأنفاس شوقا وشهوة. وقد نقل الشاعر إسم الشيء الأول: النبات –وهو اسم غريب هنا بكل تأكيد– إلى الشيء الثاني: الحبّ. وهكذا فقد اقترن زوجان غير متجانسين. ومن هنا تنبع الإثارة والدهشة التي تكسب الصورة الاستعارية الجزئية طابعها الفني المؤثر. فهو يعتقد أن المعنيين الحقيقي والمجازي يعيشان جنبا إلى جنب في التعبير الاستعاري[1].

إن الربط بين الظواهر الواقعية المتباعدة، بل والمتنافرة يحتاج إلى الإدراك الحدسي الذي يضع الأشياء غير المتجانسة في صورة واحدة فيمتزج بينها بشكل يجعلها تبدو متجانسة، وقد رأى ريتشاردز "أن الاستعارة الجيدة، تتضمن الادراك الحدسي، لأوجه المجانسة، بين الأشياء المختلفة"[2].

وهكذا فإن للإسناد في الشعر طبيعة خاصة أساسها المضايفة التي لا تجري على سنن الصدق والكذب، لأنها مما يبدع الخيال، وأي جدوى لنا في وزن الشعر بهذه المعايير، وهو نشاط لغوي لبابه الخيال؟ وهو له منطقه وبنيته الديالكتيكية التي تنسج المتقابلات، وتجمع بين الأضداد بحمل ونسب من شأنها أن تضعنا لا في سياق وضعية منطقية أو تجريبية، وإنما في سياق التداخل والإدماج، وتركيب المعطيات في صور

---

1) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضرا الجيوسي، مراجعة توفيق الصايغ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963م، ص96 – 97.

2) The Philosophy of Rhetoric, p. 89;
عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، 1980م، ص83.

تنتمي لطبيعة نفسية تحمل الواقع على اللاواقع، وتحررنا بواسطة ما وصفه منكوفسكي بالتملص والروغان من المألوف والمعتاد[1].

إن هذه الظواهر الواقعية غير المتجانسة التي تجمعها الاستعارة هي أطراف حسّية، يتفاعل كل طرف فيها مع الآخر، ياخذ منه ويعطي له. ففي قول محمود درويش:

عيونُكِ شوكةٌ في القلبِ

توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

تفاعل الجرح والمصباح، والدم والشعاع، فأخذ الدم من المصباح النور، وأعطى له بعد التضحية والفداء، فيصبح الدم منيرا، ووقودا للمصباح في الوقت ذاته. وهكذا فقد تفاعل الطرفان تفاعلا كيماويا في حامض الذات الشاعرة بفعل التجربة الشعرية. وعلى الرغم من أن الجرح والمصباح طرفان متباعدان، فقد استطاع أن يمزج بينهما مزجا كاملا، وأن يخلق منهما تلك الصورة الاستعارية الموحدة والمؤثرة[2].

ثالثـــا

ولاشكّ أن هناك صلة واضحة بين النظرية السياقية والنظرية الحدسية (Intuitionistic Theory) للإستعارة التي ترتكز على الربط بين السياقات المختلفة من أجل الفهم الاستعاري.

1) عاطف جوده، الخيال – مفهوم ووظائفه –، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص167.

2) التصوير الشعري، ص83. وانظر ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1981م، ص79.

وفي البداية لا بدّ من الإشارة إلى أن هناك نوعين من الحدس، حدس حسّي (Sense-intuition)، وهو عبارة عن تأليف بين عناصر زمانية وعناصر مكانية، ويتجلى في الفهم المباشر للأشياء العينية، وحدس حركي (Motor -intuition) يتجلى في الأمر المفاجئ، بفعل مركب أو مجموعة من الأفعال المتلاحقة دون المرور بخطوات من الإعداد والتروي[1].

إنّ الانسان لا يدرك بحواسه عادة إلاّ ما يسعفه في حياته العملية، وفي سلوكه النفعي، إلاّ أنّ ثمّة أناسا يكون إدراكهم الحسي قليل الإرتباط بحاجات العمل، بل متجردا عنها، فيبلغون مستوى رؤية الحقيقة اللامادية والمثل الأعلى على السواء، ويطلعون على الأشياء، لا لفائدتها بل لذاتها، والفن بوصفه حدسا مباشرا وانبهارا يدخلنا إلى أعماق حياتها الباطنية، ويجعلنا ندرك ما نظل عادة غافلين عنه فتنكشف لنا الأشياء ذاتها. وهو يصدر عن الواقع الروحي الخصب، ويرمي إلى بلوغ معرفة أعمق لهذا الواقع والوجود[2].

وأوضح كروتشه (Croce) أن المعرفة والعلم إما أن تكون حدسية، قوامها الحدس المباشر للرؤى الفنية، وإما أن تكون منطقية، قوامها العقل والمنطق (Logic). والمعرفة الأولى مجالها الصور (Image)، والمعرفة الثانية معرفة بالعلاقات، ومجالها المفاهيم والتصورات (Concepts). وبالحدس تكشف عن الصورة أو الرؤية الجمالية[3].

ولا شك أن معنى الحدس هنا لا يعني التخمين، وإنما يعني سرعة الانتقال في الفهم أو ضرب من المعرفة الثاقبة والبصيرة التي لا تعتمد على الانتقال الاستنتاجي والرؤية المنطقية.

J.M. Baldwin, Dictionary of philosophy and psychology, (New York: Cloucester, Mass, (1 1960, Vol. I, PP. 568 -569.

وانظر: مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984، ص187.

2) نايف بلوز، علم الجمال، المطبعة التعاونية، دمشق، 1980 - 1981، ص272 - 273.

3) محمد عزيز نظمي، الإبداع الفني، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الاسكندرية، 1985، ص21 وما بعدها.

تؤكد النظرية الحدسية للإستعارة على أن المعنى الاستعاري لا يمكن أن يشتق بواسطة صياغته من تحليل العناصر الحرفية فقط (Literal Constituents) بل لا بد من عمل الحدس من أجل تمييز ذلك المعنى الاستعاري وفهمه.

وقد حلل بيرد سلي (M. Beardsley) هذه النظرية ودعاها النظرية العارضة (The Supervenient theory). وقاعدة هذه النظرية أنها تفصل المعنى الحرفي عن المعنى الاستعاري، وتركز على حقيقة مؤداها أن الاستعارة تستطيع أن تنقل المعنى الذي لا يمكن أن تنقله اللغة بمعناها الحرفي[1].

وركز يوربان على الحدس وأهميته في التحليل الاستعاري، ورأى أن الاستعارة يمكن أن تفهم فورا عن طريق الحدس قبل أي تحليل تدريجي للأطراف المكونة لبناء الجملة الاستعارية. وبيّن أن المعنى الحدسي يمكن أن يظهر بشكل كبير عندما تستخدم الكلمات بشكل استعاري، لأن استخدام الكلمات في نصوص جديدة، وسياقات متنوعة، يخلق معان ووجوها جديدة لهذه الكلمات[2].

إنّ الحدس ضروري لاكتشاف العنصر الخيالي (التصويري) من التشابه الذي يربط بين طرفي الاستعارة، وهذا العنصر التصويري هو الذي دعاه ماكس بلاك بنظام المواقع المشتركة المترابطة (System of associated Commonplaces) [3]. فالتشابه بين طرفي الاستعارة قد يكون بعيدا وتصويريا (خياليا)، وربما يعرف هذا التشابه عن طريق القاعدة المشتركة في التفكير (A common rule of reflection) وكل ذلك يتم بشكل حدسي.

(1 أنظر: Philip Wheelwright, The Burning Fountain, (Blosmington: Indiana Univ. Press, 1955), P. 97; Metaphor and Reality; Martin Foss, Symbol and Metaphor in Human Experience, (Princeton: Princeton Univ. Press, 1949), P. 53 ff; an Anatomy of Criticism, Op. Cit. P. 97f. (2

Models and Metaphor, P. 40. (3

ويلاحظ أن معنى الاستعارة ليس مشتقا من معنى أجزائها المفككة التي تشكل هذه البنية الاستعارية، والوصول إلى المعنى الاستعاري لا يكون سهلا عن طريق التحليل، ومن هنا يلعب الحدس دورا مهما في تسجيل الهوة بين الاستعمالات الحرفية السابقة للعناصر المكونة للجملة، والاستعمالات الاستعارية المنبثقة والناشئة من التقاء جميع عناصر الجملة، ولا يعرف معنى الاستعارة عن طريق تفسير الأجزاء التي تشترك في تركيبها، إنما يستلزم هذا التفسير عمل الحدس الذي يشكل ركيزة أساسية في فهم أية جملة استعارية.

ولتوضيح أهمية الحدس، اقتبس بيرد سلي رأي م. فس (M. Foss) وهو أن الرموز المعروفة، وعلاقاتها مع بعضها تشكل مواد خامة فقط، وهي تخضع لتغيير كامل، وقد تفقد كل معانيها المعروفة المألوفة عندما تأتلف في صيغة جديدة، لتعطي معنى مولدا جديدا غير تلك المعاني المثبتة في العناصر التي تشكل الجملة والماثلة أمامنا[1].

وهكذا نلاحظ أن النظرية الحدسية للإستعارة ترتكز على بعض النقاط المهمة، التي تشكل الركائز الأساسية التي تقوم عليها هذه النظرية ومنها:

أ- أن الاستعارات ربما تعطي قوى إضافية للتعبير اللغوي عندما تستخدم فيه.

ب- ترفض الحدسية أن تكون هناك صيغ محددة (Particular formulas) لشرح المعاني الاستعارية، كالمشابهة مثلا، لأنّ هذه الصيغ ليست كافية في شرح الاستعارة.

ج- تنفي الحدسية أن تكون التعابير يمكن استبدالها بتعابير حرفية مساوية، أي تركز على اللااستبدالية الحدسية، (Intuitionistic anti - replaceability thesis)

---

1) Beyond The Letter, P. 83.

وإذا شرحت الاستعارة بالمعنى الحرفي، فإنها تفقد الكثير من معناها، لأن معنى الاستعارة يقفز إلى الذهن بشكل فوري، نتيجة عمل الحدس.

د- إن فهم التعبير الاستعاري حسب النظرية الحدسية لا يعتمد على معجم أو نظام تركيبي محدد (Structural regularity)، بل الابداع التفسيري (Interpretive Ingenuity) هو الذي يحدد المعنى الاستعاري.

وقد اعتمد يوربان على الحدس من أجل فهم الوظائف الثلاثية للمعنى وهي:

أ- الوظيفة الانفعالية (The Emotive Function)

ب- الوظيفة الدلالية (The Indicative Function)

ج- الوظيفة التمثيلية (The Representative Function)

وينتهي يوربان إلى القول بأن الاستعارة حدسية، والتغير الاستعاري للكلمة يظهر الخصائص الحدسية لها، وإذا حولت الاستعارة إلى جمل حرفية فإن الحدس يفقد قيمته وأهميته. ويلاحظ أن النظرية الاستبدالية للإستعارة تتجاهل الخصائص الحدسية لها، وترتكز على تحويل الاستعارة إلى المعنى الحرفي، وهذه الفكرة تتعارض مع مبادئ النظرية الحدسية، والحدس الذي يشير إليه يوربان في الاستعارة والتشبيه هو حدس خلاق (Creative Intuition)، ويرى أن السريالية مثلا في الرسم تستطيع أحيانا تقديم الحقيقة بشكل أفضل من الصورة الفتوغرافية، ويعزو السبب في ذلك إلى الوجه الحدسي من هذا التمثيل للحقيقة الذي لا تستطيع النظرية الحرفية أن تعلله[1].

إن تركيز النظرية الحدسية واهتمامها بما وراء النظام التركيبي للجمل الاستعارية، وما وراء الكلمات والمعاني المعجمية أثار مؤيدي المدخل الصيغي لفهم الاستعارة، (The Formulaic Approach to Metaphor)) وجعلهم يحاولون تنفيذ مبادئ النظرية الحدسية بالاتكاء على المبادئ التالية:

---

1) Op. Cit., P. 93f.

1- ترفض الصيغية أي اقتراح عرضته النظرية الحدسية بشأن فهم الاستعارة، وترى أنه من أجل أن يكون فهم الاستعارة واضحا، لا بدّ من إثارة وافتراض بعض الأعمال العقلية الخاصة التي تعمل بوصفها أدوات (Vehicles). إن عملية الفهم لا بد ان تكون واضحة، لا يحيط بها أي التباس أو غموض، وهذه العملية تتطلب معلومات حول حالات سابقة لتقرير تطبيقات جديدة، وهكذا نحتاج إلى بعض القوانين أو المبادئ التي تكون قادرة على التحوّل (الانتقال)، وهذه المبادئ العاملة (Operative Principles) تشكل الأساس في الفهم الاستعاري.

2- ترى الصيغية أن هناك علاقة وثيقة بين الاستعارة والتشبيه، والاستعارة عبارة عن تشبيه متضمن (Implicit Simili)، وفكرة المقارنة، والمشابهة مهمة، وقد أكّد ألستون (Alston) أن التشابه عنصر مهم في تشكيل الاستعارة، والاستخدام الاستعماري للتعبير هو انحراف عن جميع المعاني الأساسية (Established Senses)، وهو مع ذلك مفهوم واضح للشخص الذي عنده فهم جيد للغة، ومن هنا نستطيع أن نميز أنواعا متعددة للاستخدام المجازي فيما يتعلق بقاعدة الانحراف (Derivation).

إن مبدأ المشابهة الذي يشكل الاستعارة يتطلب (Determincy) فقط خلال الالتجاء إلى النقاط المتقاربة من خلال السياق الذي شكل ذلك التركيب الاستعاري، لتحديد العناصر الحرفية والمجازية التي تدخل فيه، وبدون التحكم ومعرفة المعنى الجذري والحرفي للعبارة، فإن الشخص لا يفهم الاستعارة، وذلك لأن الاستخدام الاستعاري يختلف في المعنى عن الاستخدام الأولي لتلك العبارة، ومن هنا لجأ هنلي (Henle) إلى فكرة الأيقونية (Iconicity)، أي أن العبارة تخدم في الاستخدام اللغوي خلال معنى حرفي أو تأسيسي (Established or Literal Senses)، لتحديد الأيقونة التي يمكن أن ترد إليها الاستعارة[1].

---

1) انظر: Beyond The Letter, P. 94.

رابعـــــا

وفـي نهايـة البحـث لا بـدّ مـن الإشـارة إلـى أن عبـد القـاهر الجرجـاني قـد أكـد قبـل ريتشاردز وغيره من النقاد الغربيين المعاصرين على أهمّيّة السياق الـذي وجدت فيـه الاستعارة، وبيّن أن المبالغة التي تدعى للاستعارة ليست في المعنـى نفسـه الـذي يقصد إليه المتكلّم، ولكن في طريق إثباته للمعنى وتقريره إيـاه. ورأى أن المحاسـن التـي هـي السبب في النظم وهي الاستعارة والتمثيل والكنايـة، وضـروب المجـاز المختلفـة تشـكل العنـاصر التصويريـة للمعنـى، وهـذه المحاسـن التـي ينشـأ عنهـا النظـم تشـكل العلاقـات الأسلوبية بين الألفاظ وهي موطن البلاغة، وهو ما عبر عنه بـالنظم، فـلا تكـون للكلمـة مزية إلاّ بحسب موقعها من الكلام، وتآزر دلالتها مع جاراتها الداخلة معها فـي تركيـب، لأنّ الكلمة قد تقبّح في موضع، وتحسّن بنفسها في موضع آخر، والـذي يحـدد ذلـك هـو السياق ولا شيء غيره، "وهل تجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة إلاّ وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمتها معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها، وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وهل في خلافها قلقة ونابيـة ومستكرهة إلاّ وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهـة معناهـا، وبـالقلق والنبـو عـن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلتـق فـي الثانيـة فـي معناهـا، وأن السـابقة لـم تصلـح لأن تكون لفقا للتالية في مؤداها"[1].

وهكذا يؤكد عبد القاهر على أهميّة اختيار الكلمات بطريقة نظمها، ويـرى أنـه ليس من فضل أو مزية إلاّ بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الـذي تـؤم،

1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، صحّحه وعلّق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص36.

"وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنّك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وتزييفه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب، كذلك الشاعر، والشاعر في توخيه معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم"[1].

ويلاحظ أن النحو عند عبد القاهر ليس قواعد شكلية بحتة، وليس مجرد تقدير إعراب، أو بيان صحّة الكلام أو خطئه فحسب، وإنما هو وسيلة الشاعر الفنان لإبراز الصور الذهنية والمعاني التي تأتلف داخل السياق. فالنحو علم يكشف عن المعاني التي هي ألوان نفسية، ندركها من وجوه استعمال الكلام، ومن الفروق التي تبدو بين استعمال وآخر من خلال ارتباط بعضها ببعض، بحيث تجتمع لتشكل معا نسيجا حيا من المشاعر الانسانية والصور الذهنية والأحاسيس الوجدانية. فالفكر لا يتعلق بمعاني الكلام مفردة، ومجرّدة عن النحو "فلا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم مفردة، ومجردة عن النحو. واعلم أني لست أقول: إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلمة المفردة أصلا، ولكني أقول: إنه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو... وتوخيها فيها... وإن أردت أن ترى ذلك عيانا، فاعمد إلى أي كلام شئت، وأزل أجزاءه عن مواضعها، وضعها وضعا يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها فقل في "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل": من نبك قفا حبيب ذكرى ومنزل. ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها؟ "[2]. فالصواب والخطأ لا يعودان إلاّ إلى النظم، ويدخلان تحت هذا الاسم "فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت

1) المصدر نفسه، ص69 - 70.
2) المصدر نفسه، ص314.

هذا الاسم، إلاّ هو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أووصف بمزية وفضل فيه، إلاّ وأنت تجد مرجع تلك الصحة، وذلك الفساد، وتلك المزية، وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه"[1].

ويؤكّد الجرجاني هذه الفكرة في حديثه عن المجاز والحقيقة. ولا يرى أن المجاز في مقابلة الحقيقة، فما كان طريقا في أحدهما من لغة أو عقل فهو طريق في الآخر، ففي قولنا "زيد أسد" فإن طريق كون الأسد حقيقة في اللغة دون العقل، وإذا كانت اللغة طريقا للحقيقة فيه، وجب أن تكون هي أيضا الطريق في كونه مجازا في المشبه بالسبع إذا أجرينا اسم الأسد عليه، فقلنا رأيت أسدا، نريد رجلا لا غيره في بسالته عن الأسد في إقدامه وبطشه[2].

وهكذا يرى الجرجاني أن الأسد قد التحم في الخيال في المشبه (الرجل)، فالمتكلم يجري اسم الأسد على الرجل المشبه بالأسد على طريق التأويل والتخيل. فهنا قد ادعينا للرجل الأسديّة حتى استحق بذلك أن نجري عليه اسم الأسد، وهنا يكون الحديث عن الشجاعة إذ إنها من أخصّ أوصاف الأسد وأمكنها، لأن اللغة لم تصنع الأسد لها وحدها، بل لها في مثل تلك الجثة، وتلك الصورة والهيبة، والأنياب والمخالب... ولو كانت وضعتة تلك الشجاعة وحدها لكان صفة لا إسما، ولكان كل شيء يفضي في شجاعته إلى ذلك الحد مستحقا للإسم استحقاقا حقيقيا لا على طريقة التشبيه والتأويل[3].

وهنا يمكن أن يطرح السؤال التالي لم خصّص عبد القاهر المجاز إذا كان طريقه العقل بأن توصف به الجملة من الكلام دون الكلمة الواحدة؟ وهلاّ يمكن أن يكون (فعل) على الانفراد موصوفا به؟

---

1) المصدر نفسه، ص65، وانظر: أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند القاهر الجرجاني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1986، ص 66 وما بعدها.

2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، صحّحه وعلّق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص358.

3) المصدر نفسه، ص 359 - 360.

يرى عبد القاهر أن المعنى الذي وضع "فعل" لا يتصور الحكم عليه بمجاز أو حقيقةحتى يسند إلى الاسم، وهكذا فمحال أن يكون المجاز في دلالة اللفظ وإنما المجاز في أمر خارج عنه، ولا يمكن نسبة المجاز إلى معناه وحده، وهو إثبات الفعل، فيقال هو إثبات فعل على سبيل المجاز، إذ لا يأتي ذلك إلاّ بعد ذكر الفاعل لأن المجاز أو الحقيقة إنما يظهر ويتصور من المثبت والمثبت له والإثبات. وإثبات الفعل من غير أن يقيد بما وقع الإثبات له لا يصح الحكم عليه بمجاز أو حقيقة.

وهكذا فلا يمكن الحكم بأن هناك مجازا و حقيقة عن طريق العقل إلاّ في جملة من الكلام. لأنّ ذلك يشبه الصدق والكذب فكما، يستحيل وصف الكلمة المفردة بالصدق والكذب وأن يجري ذلك في معانيها مفرقة غير مؤلفة فيقال رجل -على الانفراد- كذب أو صدق، كذلك يستحيل أن يكون هنا حكم بالمجاز أو الحقيقة ونحن ننحو نحو العقل إلاّ في الجملة المفيدة[1].

وأكّد عبد القاهر الجرجاني على أن مثل الالتحام السابق بين المشبه والمشبه به قد أتى من تفاعل بعض الصفات الموجودة في الأسد والرجل، والتي تشكل القاسم المشترك بينهما، فعندما نصرح بالمشبه في قولنا (زيد أسد) فإن هذا التصريح يأبى أن نتوهم أنه من جنس المشبه به، فيستحيل أن يظن المستمع أن المقصود هو الأسد، وأكثر ما يمكن أن يدعى تخيله في هذا أن يقع في نفسه من قولنا: زيد أسد، حال الأسد في جرأته وإقدامه وبطشه، فأمّا أن يقع في ذهنه أنه رجل وأسد معا بالصورة والشخص فمحال. وهكذا فإن قصد التشبيه من هذا النحو من الكلام واضح من مقتضى الكلام، ومن حيث الموضوع، حتى إن لم يحمل عليه كان محالا، فالشيء الواحد لا يكون أسدا ورجلا، وإنما يكون رجلا وبصفة الأسد، فيما يرجع إلى غرائز النفوس والأخلاق، أو خصوص في الهيئة كالكراهة في الوجه[2].

ويلاحظ الجرجاني أن الاستعارة غامضة في بعض الأحيان، وخاصة عندما يسقط ذكر المشبه حتى لا يعلم من أول الأمر وبمجرد اللفظ أننا أردناه، مثال ذلك قولنا (عنت

1) المصدر نفسه، ص 360 - 362.

2) المصدر نفسه، ص 359 - 360.

لنا ظبية) ونحن نريد امرأة، "ووردنا بحرا" ونحن نريد ممدوحا، ففي هذا النحو من الكلام، نعرف أن المتكلم لم يرد ما الإسم موضوع له في أصل اللغة بديل الحال، أو افصاح المقال بعد السؤال، أو بفحوى الكلام وما يتلوه من الأوصاف. فمثلا يمكن أن نستدل أن الشاعر بقوله:

ترنح الشرب واغتالت حلومهم شمس ترجل فيهم ثم ترتحل

قدأراد مغنية، وذلك من خلال ذكره الشرب واغتيال الحلوم والارتحال... ولو قال ترجلت شمس ولم يذكر شيئا غيره من أحوال الآدميّين، لم يعقل قط أنه اراد امرأة إلاّ بأخبار مستأنف، أو شاهد آخر من الشواهد.

وهكذا فإن الشيء يلتبس أحيانا حتى على أهل العلم والإدراك، كما روي أن عدي بن حاتم اشتبه عليه المراد بلفظ الخيط في قوله تعالى: "حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط" الأسود وحمله على ظاهره، وقد روي أنه قال لما نزلت هذه اللآية أخذت عقالا أسود وعقالا أبيض فوضعتهما تحت وسادتي فنظرت فلم أتبين، فذكرت ذلك للنبي صلى الله عليه وسلم فقال: "إن وسادك لطويل عريض إنما هو الليل والنهار"[1].

وهكذا فإن اللفظة المستعارة لا تخلو من أن تكون اسما أو فعلا، فإذا كانت اسما كاسم جنس أو صفة، فإذا كان اسم جنس فإننا نراه في أكثر الاحوال التي تنقل فيها محتملا أن يكون للأصل وبين أن يكون للفرع الذي من شانه أن ينقل إليه. فإذا قلنا "رأيت اسدا" صلح هذا الكلام لأنّ نريد به أننا رأينا واحدا من جنس السبع المعلوم، وجاز أن نريد أننا نريد شجاعا باسلا شديد الجرأة،... والذي يمكن أن يفصل لنا بين الغرضين هو شاهد الحال، وما يتصل به الكلام من قبل وبعد، أي أنّ السياق له أهمية كبرى في هذه الحالة[2].

ويبيّن الجرجاني أن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظر والوقوف على كنهه، ويضرب مثالا، يؤكد به فكرته، وهو قول الشاعر:

سالتْ عليه شعابُ الحيِّ حينَ دعا أنصارهُ بوجوهٍ كالدَنانير

---

1) المصدر نفسه، ص 278 – 279.

2) المصدر نفسه، ص 209,

يقول: "فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنما تم لها الحسن، وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخّي في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت، بمعونة ذلك ومؤازرته لها، وإن شككت فاعمد إلى الجارين، والظرف، فأزل كلا منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقل: سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه، حين دعا أنصاره. ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة وكيف تعدم أريحيتك التي كانت، وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها"[1].

ويلاحظ أن القيمة الفنية في الاستعارة والتشبيه والمجاز والكناية عند عبد القاهر ليست لها من حيث هي كذلك، بل من حيث قدرة كلا منها على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبي، ففي صورة ابن المعتز:

وإنّي على إشفاقِ عيني من العِدَا لتجمحُ منّي نظرةٌ ثمّ أطرقُ

لم يجعل الميزة والجمال لأنه جعل النظر (يجمح) ولكن لخصائص فنية أخرى أوجدتها الصياغة في هذه الاستعارة، إذ قال في أول البيت (وإني) حتى دخل اللام في قوله (لتجمح) ثم قوله (مني)، ثم لأنه قال نظرة ولم يقل النظرة مثلا، ثم لمكان (ثم) في قوله، ثم أطرق، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهي اعتراضه بين إن وخبرها بقوله (على إشفاق عيني من العدا)[2].

ويوضح الجرجاني مرة أخرى أهمية النظم ودوره في تبيان أسرار ودقائق الاستعارات، وأن الهزة أو الأريحيّة التي تسببها الصورة أولا وأخيرا للصياغة، فإذا ما نظرت إلى قول الشاعر:

فأسبلت لؤلؤا من نرجس وسقت وردًا وعضّت على العنّاب بالبرد

"فرأيته قد أفادك أن الدمع كان لا يحر م من شبه اللؤلؤ، والعين من شبه النرجس شيئا، فلا تحسبن أن سبب الحسن الذي تراه، والأريحية التي تجدها عنده، أنه أفادك ذلك فحسب، وذاك أنك تستطيع أن تجيء به صريحا، فتقول: فأسبلت دمعا كأنه اللؤلؤ بعينه، من عين كأنها النرجس حقيقة، ثم لا ترى من ذلك الحسن شيئا. ولكن اعلم أن

1) دلائل الاعجاز، ص78 – 79.

2) المصدر نفسه، ص77 – 78.

سبب أن راقك وأدخل الأريحية عليك، أنه أفادك في إثبات الشبه مزية، وأوجدك فيه خاصة قد غرز في طبع الانسان أن يرتاح لها، ويجد في نفسه هزّة عندها"[1].

ويلح الجرجاني على فكرة النظم والصياغة وأهميتها بالنسبة للاستعارة، ويضرب لذلك مثالا قول الشاعر:

الليل داج كنفا جلبابـــــه والبين محجور على غرابه

ولا يرجع الحسن في هذه الاستعارة بأن الشاعر جعل لليل جلبابا، وحجر على الغراب، "ولكن في أن وضع الكلام الذي ترى، فجعل الليل مبتدأ، وجعل داج خبرا له، وفعلا لما بعده، وهو الكنفان، وأضاف الجلباب إلى ضمير الليل، ولأنه جعل كذلك البين مبتدأ، وأجرى محجورا خبرا عنه وأن أخرج اللفظ على مفعول يبين ذلك أنك لو قلت: وغراب البين محجور عليه أو: قد حجر على غراب البين، لم تجد له هذه الملاحة، وكذلك لو قلت: قد دجا كنفا جلباب الليل لم يكن شيئا[2].

وهكذا يلاحظ أنه لا قيمة للاستعارة إلا بحسن موقعها من الجملة، وغالبا ما يضيف النظم إليها جمالا، إذا كان استعمالها دقيق الصياغة، مثال ذلك الاستعارة في الآية الكريمة {واشتعل الرأس شيبا}، ويقف الجرجاني عند هذه الآية ويناقشها من عدة جوانب هي:

أولا: أن الناس عندما يذكرون الآية السابقة لم يزيدوا على ذكر الاستعارة، ولم ينسبوا الشرف إلا إليها، ولم يروا للمزية موجبا سواها، وليس الأمر على ذلك ولا على هذه المزية الجليلة، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة. ولكن لأن يسلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء، وهو لما هو من سببه، فيرفع به ما يسند إليه، ويؤتى بالذي الفعل في المعنى منصوبا بعده، مبينا أن ذلك الإسناد، وتلك النسبة إلى ذلك الأول، إنما كان من أجل هذا الثاني، ولما بينه وبين من التصال والملابسة.

---

1) المصدر نفسه، ص345.

2) المصدر نفسه، ص81.

ثانيـا: يلاحظ أن اشتعل للشيب في المعنى، وإن كان هـو لـلرأس فـي اللفـظ، وإسـند إلى ما أسند إليـه. يبيـن أن الشـرف كـان لأن سـلك فيـه هـذا المسـلك، وتوخـي يـه هـذا المذهب، أن تدع هذا الطريـق فيـه، وتـأخذ اللفـظ فتسـنده إلـى الشـيب صريحـا، فتقـول: اشتعل شيب الرأس، والشيب في الراس ثم تنظر: هل تجد ذلك الحسـن، وتلـك الفخامـة؟ وهل ترى الروعة التي كنا نراها؟ فإن قلت: فما السبب في أن كان (اشـتعل) إذا اسـتعير للشيب، على هذا الوجه كان له الفضل، ولمَ بان بالمزية من الوجه الآخر هذه البينونـة؟ ويعود السبب في ذلك إلى أن (اشتعل) يفيد مع لمعان الشيب في الراس الـذي هـو أصـل المعنـى، الشـمول، وأنـه قـد شـاع فيـه، وأخـذه مـن نواحيـه، وأنـه قـد اسـتقر بـه، وعـم جملته،حتى لم يبق من السواد شيء، أو لم يبق منه إلا مالا يعتد به. وهـذا مـا لا يكـون إذا قيل: اشتعل شيب الراس، أو شـيب فـي الـرأس بـل لا يوجـب اللفـظ حينئـذ أكـثر مـن ظهوره فيه على الجملة.

ثالثـا: ويحاول الجرجاني أن يوازن هذه الآية بجملة اشتعل البيت نارا، حيـث يكـون المعنى ان النار قد وقعت فيه وقوع الشمول، وأنها قد استولت عليه، وأخذت في طرفيـه ووسطه وتقول: اشتعلت النار في البيت، فلايفيد ذلك، بـل لا يقتضـي أكـثر مـن وقوعهـا فيه وإصابتها جانبا منه.فأما الشمول، وأن تكون قد استولت علـى البيـت، وابتزتـه، فـلا يعقل من اللفظ البتة، ونظير هذا في التنزيل قوله عز وجـل: { وفجرنـا الأرض عيونـا } التفجير للعيون في المعنـى، وأوقـع علـى الأرض فـي اللفـظ، كمـا أسـند هنـاك الإشـتعال للرأس. وقد حصل بذلك من معنى الشمول ههنا، مثل الذي حصل هناك. وذلـك أنـه أفـاد أن الأرض قد كانت صارت عيونا كلها، وان الماء قد كان يفور من كل مكان فيها، ولـو أجرى اللفظ على ظاهره، و قيل: وفجرنا عيون الأرض، أو العيون فـي الأرض، لـم يفـد ذلك، ولم يدل عليه، ولكان المفهوم منه أن الماء، قـد كـان فـار مـن عيـون متفرقـة فـي الأرض وتبجس من أماكن منها.

رابعـا: ويرى الجرجاني أن في الآية الأولى شيئا آخر من جنس النظم، وهو تعريف الرأس بالألف واللام، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة، وهو أحد ما أوجب المزيـة ولو قيل: واشتعل رأسي، فصرح بالإضافة لذهب بعض الحسن[1].

وهكذا لم يكتـف الجرجـاني بدراسـة الصّورة فـي هـذه الآيـة، بـل أتـى بنظـائر لهـا، وبصياغة مختلفة، أحدثت تغيرا في فنية الصياغة، وفي القصر من المعنى، فدرس هـذه الصورة بنظرته الشاملة للغة، وبإحساسه بقيمة الكلمات، ووجوه استعمالاتها المختلفـة، ولـم يفصل الاستعارة عن التعبير، وعدّهـا جـزءا أساسيا فـي النظم تسـتمد بلاغتهـا وحسنها من خلاله، لأن المزية الجليلة والروعة التـي تدخل النفوس فـي الكـلام ليست لمجرد الاستعارة، ولكن للطريقة التـي صيغـة بهـا هـذه الاستعارة، أو للصياغـة والنظم بصفة عامة[2].

1) دلائل الإعجاز، ص 79 - 81.

2) انظر: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني،ص 443 - 444.

المراجـع

باللغة العربية:

1- أولمان، ستيفن، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975.

2- بلوز، نايف، علم الجمال، المطبعة التعاونية، دمشق، 1980 - 1981.

2- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، صحّحه وعلّق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978.

3- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، صحّحه وعلّق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

5- جوده، عاطف، الخيال -مفهوماته ووظائفه - الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

6- دهمان، أحمد، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1986.

7- دي سوسير (فرديناند)، علم اللغة العام، ترجمة يؤيل عزيز، سلسلة آفاق عربية، بغداد، 1980.

8- زكرياء، ميشال، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983.

9- زوين، علي، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

10- سويف، مصطفى ، الأسس النفسية للإبداع الفني، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1984.

11- الصاوي، أحمد عبد السيد، فن الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، (د. ت).

12- العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الكاتب العربي، 1975.

13- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار التنوير، بيروت، 1983.

14- عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطوير، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1979.

15- قاسم، عدنان حسين، التصوير، الشعري، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، 1980.

16- لاينز، جون، اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يؤيل عزيز، دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد، 1987.

17- مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، تجربة سلمى الخضرا الجيوسي، مراجعة توفيق الصايغ دار - اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، 1963.

18- ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

19- ناصف، مصطفى، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

20- نظمي، محمد عزيز، الإبداع الفني، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1985.

باللغة الانجليزية:

1- Baldwin, J. M. , Dictionary of Philisophy and Psychology, New York: Cloucester, Mass, 1960.

2- Bilsky, M., "I.A, Richards' Theory of Metaphor", Modern Philosophy 50, 1952.

3- Black, Max, Models and Metaphor, Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1962.

4- Empson, W., The Structure of Complex Words, London: Chatto and Windus, 1964.

5- Foss, M. Symbol and Metaphor in Human Experience, Princeton: Princeton Univ. Press, 1949.

6- Frye, Northrop, An Anatomy of Criticism, Princeton: Princeton University Press, 1957.

7- Nida, E. , Componential Analysis of Meaning, Paris: 1975.

8- Ogden, C. K. and Richards I. A, Meaning of Meaning, Lodon: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1969.

9- Palmer, F. R., Semantics, Cambridge: Cambridge Univcrsity Press, 1977.
10- Read, A., English Prose Style, London: G. Bell and Sons, 1956.
11- Richards, I. A., "The Interaction of Words" (ed.) Allen Tate, The Language of Poetry, Princeton: Princeton Univ. Press, 1942.
12- Richards, I. A., Interpretation in Teaching, London: Routledge and Kegan Paul, 1938.
13- Richards, I. A., The Philosophy of Rehetoric, London, Oxford, New York: Oxford Univ. Press, 1971.
14- Rose, C. B., A Grammear of Metaphor, London: Scker and Warburg, 1958.
15- Scheffler, I. , Beyond the Letter, London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1979.
16- Shibles, W., Analysis of Metaphor in the Light of W. M. Urban Theories, Paris: Mouton and Co., 1971.
17- Ullmann, Stephen, Meaning and Style, Oxford, Basil Blackwell, 1973.
18- Ullmann, Stephen, Semantics, An Introduction to the Science of Meaning, Oxford, Basil Blackwell, 1972.
19- Urban, Wilburt, Language and Reality, London: George Allen and Unwin, Ltd., 1939.
20- Waismann, Friedrich, "Language Strata", Language and Logic, (ed.) Antony Flew, Vol. 11 Oxford: Basil Blackwell.
21- Wheelwright, Philip, The Burning Fountain, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1955.

التخييل عند عبد القاهر الجرجاني

محيي الدين حمدي

لم تكن مقولة التخييل حاضرة في أذهان العرب القدامى المهتمين بالأدب. فهؤلاء أخذوا يهتمون بالتّخييل منذ اطلعوا على آراء أرسطو بفضل الترجمة لذلك سبق فلاسفة العرب الأدباء إلى العناية بالتخييل.

وقد عُني عبد القاهر الجرجاني بالتخييل في كتابه (أسرار البلاغة)[1]. ولعله أوّل من طرق هذا الموضوع من بين المشتغلين قديما بالأدب في الثقافة العربية الإسلامية. ونظرا لعلاقة التخييل بالفعل الأدبي ولتناول عبد القاهر الجرجاني إيّاه تناولا جادّا بتصَور خاص رأيت من المجدي الانشغال به للتعرّف على حقيقة رؤيته و مقدار أهمّيتها.

تناول الجرجاني مقولة التخييل في موضع من كتاب (أسرار البلاغة) يبدأ من الصفحة 338 وينتهي عند الصفحة 404. ومعنى ذلك، فضلا عن حجم الصفحات، أنّه عدّ التخييل بابا مستقلا بنفسه ضمن أبواب البلاغة فضمن له بذلك الاسترسال والترابط في كتاب معظم أبوابه البلاغيّة غير خاضعة لتبويب علمي دقيق.

وسعى الجرجاني إلى تعريف التخييل عامّة وذكر غايته من بحثه وعدّد أنواعه ودرجاته داخل كلّ نوع وأقام المقارنات بين ألوان النّوع الواحد أو ألوان عدد من الأنواع.

وكان تصوّره النظري للتخييل مشتقا من الشواهد الشعريّة وهو لا يعوّل إلا عليها كأن النثر يخلو من التخييل. وغالبا ما كان يحلّل الأشعار التي يقدّمها وتحليله إيّاها قد يرد تتبعا دقيقا واستقصاء وقد يرد إشارات سريعة موجزة. وفي النادر كان يكتفي بعرض الأشعار دون تعليق عليها. وهو يتناول هذه الأشعار مستعينا بمعرفته العامة والبلاغية واللغوية والأدبيّة والنقدية.

---

1) عبد القاهر الجرجاني -أسرار البلاغة- تحقيق محمد رشيد رضا -دار إحياء العلوم- طبعة أولى- بيروت 1992.

بعرض الأشعار دون تعليق عليها. وهو يتناول هذه الأشعار مستعينا بمعرفته العامة والبلاغية واللغوية والأدبيّة والنقدية.

ومعظم اهتمام الجرجاني بالبيت الواحد وقليلا ما كان يعنى بالبيتين وفي النّادر جدًا كان يهتمّ بالمجموعة من الأبيات.

إنّ التخييل عند الجرجاني فرع من المعاني والمعاني نوعان أحدهما عقلي وثانيهما تخييلي. والصنف الأوّل من المعاني "عقلي صحيح" لأنه بمثابة الحجج والآراء الموفقة التي يشهد لها العقل بالصحّة والتي لا جدال في كونها صوابا. وتوجد المعاني العقليّة حسب الجرجاني لدى كلّ أمّة وفي كلّ لغة وفي الشعر والنّثر. والمعاني العقليّة ماثلة في أحاديث النبي وكلام الصحابة والسلف، وهي قائمة في الحكم المأثورة المنقولة عن العقلاء القدامى. ولكنّه لم يسمّ هؤلاء العقلاء القدامى. وقد ذكر عرضا في غير القسم المخصّص للتخييل بعض حكم الهنود.

وتحضر المعاني العقلية كذلك في الشعر عندما ينطق بما لا يردّه عقل ولا ينفيه طبع سليم ولا يأباه عرف أو أخلاق[1]. وأما أعظم درجات هذا النّوع قوّة وصحّة وسدادا في العقل ففي القرآن[2]، وفي أحاديث النبيّ. وهذا القسم العقلي الصحيح "ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب"[3]. أي أنّ الشعر لا يسمّى شعرا لكونه يتضمّن حكمة يقبلها العقل. فالمحتوى الفكري للشعر لا يكوّن مهجته، ولو كانت الحكم تصنع الشعر لكان القرآن شعرا. ويتضح من بحث الجرجاني في المعاني العقليّة وعلاقتها بالشعر وبالنثر في قسم التخييل وكذلك من تناول المعاني العقليّة عامّة في (أسرار البلاغة) اعتقاده في وحدة العقل البشري ووحدة الأخلاق. وبناء على ذلك فالمعنى الذي يراه الجرجاني عقليًا هو بالضّرورة عقلي لدى كلّ البشر في كلّ عصر ومصر.

والنّوع الثّاني من المعاني أي التخييلي هو عند الجرجاني ما وضعه واضع ولم يعترض عليه معترض ولا يجوز أي يعتبر صدقا "وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل

---

1) فمثاله في الشعر قول المتنبي:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمرّدا

2) ومثاله في القرآن قوله تعالى: (إن أكرمكم عند الله أتقاكم)

3) الجرجاني أسرار البلاغة -مصدر سابق- ص -336.

ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[1].

فالمعنى التخييلي هو كلّ رأي يقوله الشاعر غير مستند فيه إلى غير نفسه، فليس له عليه دليل في الطبيعة وفي العقل والعرف والأخلاق. إنه ما يسعفه به خياله وما تحدّثه به نفسه ورغم غياب الحجة الدالّة على صحّة قول الشاعر فإنّه يقوله معتقدا فيه (أو متظاهرا بالاعتقاد فيه)، مغالطا فيه نفسه فيكون خادعا لنفسه منخدعا لنفسه ليخدع بعد ذلك سامعه (أو قارئه، ضمنا، لأنّ الجرجاني لا يتكلّم إلا عن السامع رغم أنّه في زمن التدوين). والمعنى التخييلي هو أيضا ما لم يسبق وروده في مقال شعري سابق.

إنّ المعنى التخييلي إذن مقول شعري خارج عن نظام الطبيعة ومنطق العقل وأعراف المجتمع ومألوف الشعر. فهو الغريب، الطريف، غير المألوف، المفاجئ، الجديد، لكأنّه ضرب من الجنون يصيب الشاعر فيصيب به شعره. وفي أقوال الجرجاني تكثر العبارات الدالة على معنى الغرابة الملتصق بالتخييل.

ولا يخلو استعمال الجرجاني للفظ المعنى، ولعبارة المعنى التخييلي من لبس. ويبدو أنّه يقصد بالمعنى التخييلي في الشعر الفكرة المجرّدة التي تحصل للقارئ من قراءة شعر يعتبر تخييلا. والسياق يجيز القول إن الجرجاني يقصد بالمعنى التخييلي العبارة والصورة والفكرة ويدعم ذلك ذكره لهذه الألفاظ أو المصطلحات أثناء تحليله الشواهد الشعرية التي يقدّمها أدلّة على التخييل أو المعنى التخييلي.

ومن البدهي أن مقوّمات المقال الشعري عبارة وصورة وفكرة أو إحساس ووزن أو إيقاع. إلا أن الجرجاني لا يدرج الإيقاع ضمن التخييل ولا يتناوله، رغم أن كلامه مركّز على الشعر من حيث هو نطق لا كتابة.

ومهما يكن من أمر فإنّ الأمور تؤول لديه إلى المعنى أو الفكرة في الذهن. فالشعر منطلقه المعاني المرتبة في الذّهن والعبارات وما تولّده من صور تنبني على ذلك الترتيب الأول وتعكسه كالمرآة لتقول في نهاية المطاف فكرة. فالمعنى هو الأساس في الشعر، هو المنطلق في ذهن الشاعر وهو المنتهى في ذهن السامع. "إذ الألفاظ خدم

1) المصدر السابق. ص 350.

المعاني والمصرّفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقّة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته وأحاله عن طبيعته"[1].

ولمّا كان المقال الشعري ليس الألفاظ المفرّقة بل الجمل فإنّ تكوين الجملة من شأن العقل[2]. فالعقل هو القائد وهو المهمّ "لأنّ قضايا العقول هنّ القواعد والأسس التي يبنى غيرها عليها والأصول التي يردّ ما سواها إليها"[3].

وإرجاع الجرجاني كلّ شيء إلى العقل في الشعر لا يمنعه من التعبير عن الإعجاب بالكلام أو عدم رضاه عنه ولكن الكلام في نهاية المطاف يجب أن يؤول إلى العقل. والجرجاني مع ذلك يبيّن حاجة العقل إلى اللفظ وتوقّف الإدراك عليه نشأة وتطورا. فباللفظ يتحرّك العقل ويعي وينمو إدراكه "فلولاه (...) لكان الإدراك كالذي ينافيه"[4].

والواضح من هذه القضيّة أن الجرجاني من مدرسة المعنى والعقل لا اللفظ لإكثاره من التركيز على المعنى والعقل لا اللفظ.

وبيّن الجرجاني "أنّ ما شأنه التخييل (...) لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه"[5] ولا يمكن ضبط أبوابه ضبطا تاما يستوفي تفاصيله. والسبيل إلى إدراكه هو تتبّع الشواهد الشعريّة التخييليّة. ولهذا أكثر من عرض الأشعار للدلالة على معنى التخييل ولاستخراج صور متعددة منه.

وذكر أنّ التخييل أنواع وداخل كل نوع تتفاوت مراتب التخييل من جهة الصنعة والبراعة. وضمنه تتشابه ألوان التخييل في جوانب وتختلف في أخرى.

والجرجاني الذي تحركه في كامل "أسرار البلاغة" الرغبة في ضبط الأشياء وإجرائها على أنساق وقوانين ثابتة لا يلائمه تمرّد التخييل على أيّ ضبط لذلك سعى إلى وضع "شبه القوانين"[6] للتخييل حتى يهتدى بها في التوضيح والتفصيل. وتعلّقه بـ "شبه القوانين" يمكن أن يفسّر كثرة الأشعار التي أوردها وتعدد أغراضها وأصحابها

---

1) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق، ص16.

2) المصدر السابق، ص460.

3) المصدر السابق، ص461.

4) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق ، ص9.

5) المصدر السابق، ص351.

6) المصدر السابق- ص382.

والأزمنة التي ظهرت فيها وإحالته مرة واحدة على بيت شعر فارسي ترجمه هو إلى العربية، وقصده من ذكر هذا الشعر الفارسي أن يبيّن أن "شبه القوانين" مستمدّة من شعر مختلف الأمم وتنطبق على كلّ شعر[1]. ومن الواضح أن بيت شعر فارسي واحد لا يجيز للجرجاني إدراك أنواع التخييل في مجمل الشعر الفارسي، وهو الذي رأى تتتبع الأشعار شرطا لاستخراج أنواع التخييل والوصول إلى "شبه القوانين" . وأمّا شعر الأمم الأخرى فسيظل بعيدا عن معرفة حقائق تخييله رغم ما يمكن أن يجمع بين الشعر العربي وغيره من الأشعار.

والمتمعّن في آراء الجرجاني المتعلّقة بالتخييل وفي استقرائه للأشعار وما عدّه شبيها بالقوانين يلحظ أنّه استنتج أنواع التخييل من الأشعار التي ذكرها، ولو استرسل في إيراد أشعار أخرى لتوصّل إلى أنواع أخرى من التخييل.

وبناء على تناول الجرجاني للتخييل يمكن استخراج سبعة أنواع منه هي في آن "شبه القوانين" المتحكّمة في التخييل:

النوع الأول: أحكمت صنعته بالحذق "حتى أعطي شبها من الحق وغشي رونقا من الصدق باحتجاج يخيّل وقياس يصنع فيه ويعمل"[2]. ومثاله قول أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي

فأبو تمام "قد خيّل إلى السامع" أن المال يجب أن ينزل عن الرفيع القدر الكريم كما ينزل الماء عن الموضع المرتفع. وهذا قياس يقوم على التخييل لا صدق فيه ذلك أن عدم استقرار الماء على المواضع العالية راجع إلى أن الماء سيّال لا يثبت على المرتفع ما لم يجد ما يحبسه. فطبيعه الماء يصدق عليها ما قاله الشاعر لكونه يسيل عن المرتفع بحتميّة طبيعيّة. وعلاقة المال بالكريم ليست من ذلك النوع إذ هي تدخل في مجال ماهو بشري ثقافي اجتماعي فهي علاقة لا تحكمها حتميّة طبيعيّة. فلا يصدق في المال والكريم ما يصحّ في شأن الماء والمواضع العالية. فأبو تمّام قاس -حسب الجرجاني- غير الثابت، غير الصادق (زوال مال الجواد) على الثابت الصادق (زوال الماء عن المرتفع) فجعل العلاقة الأولى في مرتبة العلاقة الثانية للإيهام بصدق غير

1) يلمّح الجرجاني إلى أنّ بعض وجوه التخييل يلتقي فيها الشعر بالخطابة ممّا يجعل "شبه القوانين" تشمل بالإضافة إلى الشعر قسما من النثر. (انظر: أسرار البلاغة- ص344).

2) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق، ص 339.

الصادق. فالشاعر ادّعى أمرا غير ثابت ولجأ إلى القياس تخييلا "وأقوى من هذا في أن يظنّ حقّا وصدقا وهو على التخيّل" شاهد آخر يورده الجرجاني ضمن هذا النوع. ويدلّ فحصه على أنّه تخييل خال من القياس. فهو تعبير عن انفعال الشاعر وإحساسه بالشيب على نحو غير شائع إذ يعبّر عن تعلّقه به وذلك تخيّل "وليس بالحقّ والصّدق" لأنّ النّاس لا يحبون الشيب. ويورد الجرجاني شواهد شعرية أخرى ضمن هذا النوع من التخييل قائمة على تعبير الشاعر عن احساس لا مرجع له إلا نفسه، وفيه قياس ضمني لا صريح.

النوع الثاني: هو تخييل "شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره وإن ما تعلّق به من العلّة موجود على ظاهر ما ادّعى [الشاعر] قوله"[1].

ويذكر له الجرجاني شواهد شعريّة تبدو كالحكم النابعة من تأمّل ما يحدث لبعض الناس وربط ما يجري لبعض الناس بما يقع في بعض مظاهر الطبيعة. والجرجاني لا يحلّل هذه الشواهد تحليلا واضحا. وعدّه إيّاها قريبة من الحقيقة يعزى إلى استناده إلى الخبرة الاجتماعيّة وبعض خصائص الطبيعة التي يعرفها. ومعنى ذلك أنّ هذا التخييل تحكمه شروط بعينها إذا زالت تغيّر الأمر. وفي هذه الشواهد ادّعاء أمر وفيها إلى ذلك قياس أي أنّه يمكن إرجاعها إلى التخييل الأول. وممّا يمثل هذا النوع قول الشاعر:

ليس الحجاب بمقص عنك لي أملا إنّ السّماء ترجّى حين تحتجب

النوع الثالث: "وهو دعواهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة أو واجب على الجملة من حيث هو أن ذلك الوصف حصل له من الممدوح ومنه استفاده. وأصل هذا التشبيه ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد ولهم فيه عبارات منها قولهم: إنّ الشمس تستعير منه النور وتستفيده"[2]. ومن ألطف هذا النوع أن يقال إن نور الشمس مسروق من الممدوح. وهذا التخييل على التشبيه المقلوب ولندرته أو مخالفته الأصل في التشبيه عدّه الجرجاني تخييلا.

النوع الرابع: "وهو أن يدّعى في الصّفة الثابتة للشيء أنّه إنما كان لعلّة يضعها الشاعر ويخلقها إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح أو تعظيم أمر من الأمور، فمن الغريب في ذلك معنى بيت فرسي ترجمته:

---

1) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق، ص352.

2) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق، ص353.

لو لم تكن نيّة الجوزاء خدمته لما رأيت عليها عقد منتطق"[1]

ومنه قول أبي العباس الضبي الذي علّل فيه صفرة الشمس عند المغيب بالخوف من الفراق[2].

ففي البيت الفارسي ادّعى الشاعر أمرا في الجوزاء بنى عليه ادّعاء آخر وهو أن الجوزاء تريد خدمة الممدوح.

وفي قول أبي العباس تفسير لصفرة الشمس عند المغيب بخوفها من الفراق. فالجامع بين الشاهدين ادّعاء أمر للجوزاء وللشمس وبينهما فروق لا تخفى. وكون الادّعاء عماد النّوع الرابع من التخييل فذلك يجعله متصلا بأنواع أخرى من التخييل يظنّها الجرجاني منفصلة عنه.

النوع الخامس: لم يصغه الجرجاني صياغة نظرية واكتفى بإيراد الأشعار الدالة عليه. وفي بعض هذا الشعر ذكر الشاعر "صفة ثابتة حاصلة على الحقيقة" لظاهرة طبيعيّة ثمّ ادّعى لها علّة من عنده "وضعا واختراعا". فجعل الريح التي تردّ ثوب الحبيبة على وجهها حاسدة له تغار منه وتمنعه من تقبيلها "وهي من أجل ما في نفسها تحول بينه وبين أن ينال من وجهها"[3]. أي من شأن الريح أن تردّ الثوب. فتعليل الشاعر إذن "غير معقول".

ويتّضح أنّ الشاعر شخّص الريح وجعلها معادية له وجعل فعلها منافسا له بحسب انفعاله. ويمكن ردّ هذا النوع الخامس إلى النوع الرابع من التخييل، على أن قول الجرجاني لا يتضح بشأن شاهد آخر من النوع الخامس رغم محاولته تبيين ما فيه من حقيقة وما فيه من تخييل.

والشواهد الأخرى الواردة في النوع الخامس يمكن إرجاعها إلى النوع الرّابع رغم الفروق.

وألحق الجرجاني بالنوع الخامس من التخييل ما يذهب إليه بعض الشعراء من أن الأمراض "فطن ثاقبة وأذهان متوقّدة". فهم إذن ينكرون أن المرض مرض ويصوّرونه

---

1) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق، ص353.

2) المصدر السابق، ص354.

3) المصدرالسابق ص355.

ذكاء. فما هو ثابت في العقل ينكرونه ويجعلونه أمرا آخر لا سندله غير ذواتهم. ومن أمثلة إنكار قول ابن المعتز:

صنعت شرير وأزمعت هجري	وصفت ضمائرها إلى الغدر
قد كبرت وشبت قلت لها	هذا غبار وقائع الدهر

فشاعر أنكر المشيب وجعل البياض (الدال عليه في الواقع) غبارا من وقائع الدهر. فرأسه إذن لا يكسوه الشيب بل غبار الصراع مع الزمن. فهذا التخييل نفي لأمر وإثبات لما يخالف العقل والحق والواقع وهو في نهاية الأمر ادّعاء لمعنى ليس له سند خارج القول الشعري. وبهذا الصدد يتبيّن أنّ الجرجاني لا يضع شبه القوانين بقدر ما يذكر وجوه التخييل في الشواهد الشعريّة التي يعرضها وهي وجوه لا حصر لها تتعدّد بحسب نوع العلاقات بين الألفاظ في القول الشعري. وقد أطنب الجرجاني في إيراد الشواهد الشعريّة التي أرجعها إلى النوع الخامس من التخييل وفيها وصف للورد والنرجس والخيل والماء والسيوف والهلال وبعض عناصر الطبيعة الأخرى. ومن هذا النوع قول ابن الرومي عن الورد والنرجس في أحد عشر بيتا "وترتيب الصنعة في القطعة أنّه عمل أولا على قلب طرفي التشبيه (...) فشبه حمرة الورد بحمرة الخجل ثمّ تناسى ذلك وخدع عنه نفسه وحملها على أن تعتقد أنّه خجل على الحقيقة، ثمّ لما اطمأنّ ذلك في قلبه واستحكمت صورته طلب لذلك الخجل علّة فجعل علّته أن فضل على النرجس[1]. ثمّ زاد الشاعر فجعل حجابا في النرجس يفضّله به على الورد.

وقد أورد الجرجاني شواهد عن الخيل لم يحللها ولم يذكر مواطن التخييل فيها.

وبعض هذا التخييل هو علّة يخترعها الشاعر ليس لها أصل خارج نفسه وليس لها حقيقة خارج قوله الشعري من ذلك تعليل حركة السيف[2].

---

1) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق، ص362.

2) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق، ص 366 إلى 367.

ومن التخييل الخامس قول الشاعر علبة:

وكأن السماء صاهرت الأر ض فصار النثار من كافـور

وقول أبي تمام:

كأن السحاب الغرغيين تحتها حبيبا فما ترقى لهن مدامع

وقول السري:

جاءك شهر السرور شـــوال وغال شهر الصيام مغتـــال

وكذلك قوله:

كأنّـــه قيـد فضـــة حـــرج فُضّ عن الصائمين فاختالوا

فكلّ واحد من هـؤلاء الشعراء انطلق في الحقيقة من التشبيه ولكنّه تظاهر بأنّ التشبيه لا يدور في خلده، وذهب بعد ذلك إلى العلّة التي يراها. فعلبة ذكر زفافا بين السماء والأرض وأبو تمام تصور للسحاب حبيبا غيّب في الأرض. وأوهم السريّ أن الصائمين كانوا مقيّدين بقيد ضيّق فلمّا فضّ عنهم انكسر نصفين فبدا على صورة الهلال.

ولاحظ الجرجاني المعتاد من التشابيه في هذه الأشعار والجديد. ففي رأيه تشبيه الهلال بالقيد غير مألوف.

النوع السادس: يضع الجرجاني هذا التخييل ضربا مستقلا بنفسه لكونه يقوم على تعليل يستنبطه الشاعر من عند نفسه مخالفا العلّة المعروفة من طريق العادات والطباع[1].

1) ا لمصدر السابق، ص375.

ومثاله قول المتنبي:

مابة قتل أعاديه ولكن يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب

والحقّ أنّ هذا النوع لا يختلف عن بعض ما ورد في النوع الخامس مثل تعليل ابن المعتز هزة السيف في يد الممدوح بأنها رعدة أصابته من الخوف. والأمر في هذا النوع قائم على ادعاء الشاعر لأمر قاصدا به مخالفة العرف ومنطق الأشياء ممّا لا يؤهله ليكون نوعا مستقلا.

ولا تقبل هذه المخالفة التي يأتيها الشاعر إلا إذا كان فيها "فائدة شريفة" أو يكون لها حسب الجرجاني "تأثير". وينبّه الجرجاني على أن المبالغة في المخالفة ربّما أضرّت بالمعنى فيفهم ذمّا من حيث يريد الشاعر المدح. لكن ما يدفع سوء الفهم أن الشاعر مهما غمض معناه يكون مقصده إثبات المدح حتى لو كان قوله الذي تعمّق فيه يجيز فهما آخر يخالف نيّة الشاعر وما يحتّمه عليه المقام الذي هو فيه. والجرجاني في تحديد المعنى يغلّب هنا المقام على ما يوحي به المقال الشعري وكلام الشاعر.

النوع السابع: ويقوم على الانطلاق من التشبيه وتناسيه ولهذا يلتقي مع النوع الخامس الذي يتناسى التشبيه "إلا أن ما مضى معلل". ومثال النوع السابع قول أبي تمّام:

ويصعد حتى يظنّ الجهول أن له حاجة في السماء

فقد تظاهر الشاعر بألا تشبيه وتعمّد إنكاره بجعله الممدوح صاعدا في السماء صعودا حقيقيّا (في الظاهر). ولولا هذا الجحد لما كان لهذا البيت "وجه" حسب الجرجاني. وهذا الضرب في حقيقته استعارة وقياس قد أخفيا. ويذكر الجرجاني في هذا الضرب أمثله أخرى توضّح المقصود مثل استعارة الشاعر للشمس وصياغة كلامه على

نحو يفهم منه ألا تشبيه فيه ولا استعارة ، (الاستعارة في حدّ ذاتها إذا لم يزد عليها معنى آخر لا يعدّها الجرجاني تخييلا).

فقول البحتري:

طلعت لهم وقت الشروق فعاينوا سنا الشمس من أفق ووجهك من أفق

وما عاينوا شمسين قبلهما التقى ضياؤهما وفقا من الغرب والشـــــرق

قصد به حسب الجرجاني "أن يخرج السامعين إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط ولم تجر العادة به"[1]. ولا يتمّ ذلك للشاعر إلاّ إذا ادّعى وهو "لا يحفل بتكذيب الظاهر له" أن شمسا حقيقية جديدة طلعت من الغرب وقت طلوع الشمس الطبيعية المعهودة من الشرق فالتقى نورهما. والشاعر يرغم النفس على تصوّر ذلك الأمر على ما فيه من مخالفة للمألوف. والنوع التخييلي الذي هو مدار الكلام "في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساسا يعرف وحي طبع الشعر وخفيّ حركته التي هي كالهمس ومسرى النفس في النفس"[2].

ومن هذا النوع بيتا العباس بن الأحنف:

هي الشمس مسكنها في السماء فعزّ الفؤاد عزاء جميـــلا

فلن تستطيع إليهـــا الصعـــود ولن تستطيع إليك النزولا

فسياق الكلام يوضّح أنّ الشاعر لا يفكّر في التشبيه وأن الحديث عن الشمس الحقيقة لا عن الحبيبة. فجعله الحبيبة شمسا حقيقية صار حجة ينهى بها نفسه عن

1) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق، ص385.

2)المصدر السابق، ص387.

التفكير في الوصول إليها لأنها من خلال القول الشعري الشمس الحقيقيّة التي لا يمكنه الصعود إليها والتي لا يتسنّى لها النزول إليه.

ومحاولة الجرجاني التفريق القاطع بين النوع السابع من التخييل والنوع الذي رآه مخالفا له وإن أورده ضمن النوع السابع لا تقنع لأن مردّ الاختلاف إلى تفاصيل الأقوال الشعريّة ونوع تراكيب ألفاظها وأساليبها لا غير[1].

ويمكن القول باطمئنان إن التنقيب والغوص في النوع السابع من التخييل أوصلا الجرجاني إلى أن يتبيّن بوضوح أن الشاعر يمكنه أن يقول المقال الشعري الخاص فينشئ المعاني إنشاء غير مستند إلا إلى نفسه. فالمعاني التي هذا حكمها تخلق خلقا في الشعر وفي نوع القول وبنوع القول هذا تكون، فهي لا توجد قبله وهي ليست خارجة عنه. ويبلغ الشاعر هذه المرتبة من ابتداع المعاني إذا أوغل في مخالفة الواقع الطبيعي والعادات والأعراف ومقتضى العقل والمنطق والصدق وإذا بعد من الأقوال الشعريّة الأخرى الماثلة عند غيره من الشعراء "إن الشاعر يقوم بنزع كلّ اللافتات من أماكنها والفنان هو المحرّض على تمرّد الأشياء. فالأشياء، لدى الشعراء، تنتفض خالعة أسماءها القديمة، حاملة معنى إضافيا (...) هكذا يحقق الشاعر تنقلا دلاليا (...) إننا نشعر بالجديد، عندما يوضع الشيء في متوالية جديدة"[2].

وكان الجرجاني يتحرك ضمن هذه الحقيقة أي ابتداع الشاعرللمعاني، بإشاراته في أنواع التخييل السابقة إلا أنّه لم يكن على وعي بها كما هو شأنه في النوع السابع من التخييل.

---

1) المصدر السابق، ص387.

2) ف. شلوفسكي -[مقال] بناء القصة القصيرة والرواية- ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي- ترجمة إبراهيم الخطيب- الشركة المغربيّة للناشرين المتحدين الرباط- مؤسسة الأبحاث العربيّة- بيروت- طبعة أولى 1982- ص137.

ويرى الجرجاني أن التخييل منه قريب إلى العقل، معتدل بعيد من الكذب لكنه لا يوضح معنى قربه من العقل وهو لا يقنع قارئه. كما يذهب إلى أن بعض التخييل بعيد من العقل يكشف أنه "خداع للعقل وضرب من التزويق"[1]. وهذا التخييل المخادع هو التخييل الحق على ما يرى الجرجاني، وجماع أمره عدم التقيّد بأحوال الطبيعة وأعراف المجتمع والمنطق، فهو أبدا الغريب الجاري على غير العادة، المفاجئ، وهو كذلك المعنى الذي لم يشع في الشعر أو هو المخالف للسنن الشعرية، وهو ثمرة "التزويق" و"لطف الصنعة" ووليد "الإفراط في التعمّق". ومادّة "سحره" تعزى إلى كونه تزويقا وصنعة لطيفة وغوصا متعمّقا. وغاية التخييل جعل السامع (أو القارئ) يتعجب لما لم يخطر له ببال ولم تجربه عادة "وتراه أبدا وقد أفضى بك إلى خلابة لم تكن عندك وبرز لك في صورة ما حسبتها تظهر لك"[2]. فالتخييل قول سحري وضرب من السحر عماده القول ينهل من منابع السحر يدخل السامع إذا سمعه في عالم السحر حيث لا عقل ولا منطق وذلك شرط التعجب والالتذاذ.

وللتخييل بما له من خصائص صلة بالكذب والصدق ولذلك ربط الجرجاني بين التخييل وبين الصدق والكذب في الشعر. وعالج الجرجاني قضية التخييل من زاوية الصدق والكذب عارضا مذهبي الصدق والكذب في الشعر لكنه عرض بنزاهة منحى الكذب في الشعر وإن حاول أن يفهم بعض جوانبه فهما خاصا به.

فمذهب الكذب في الشعريرى أن الشعر (أفضله) ليس له أن يلتزم حدود المنطق ويقدّم الأدلّة العقليّة على ما يدّعي، فله أن يخيّل ما طاب له التخييل وله أن يعلل المعاني حسب رغبة النفس. ورغم ذلك فهذا المذهب لا يناصر حسب الجرجاني الكذب

1) الجرجاني -أسرار البلاغة- المصدر السابق- ص350.
2) المصدر السابق، ص385.

الصريح كإعطاء الممدوح فضائل ليست له والمبالغة المفرطة في التعظيم وكتجريد الشخص من فضائل ثابتة له. فلا يجوز للشعر المدح والذّم كذبا لأنّ هذا الكذب لا تظهره "القوانين العقليّة" وإنّما يعرف "بالرجوع الى حال المذكور" ممدوحا كان أو مهجوا أي أن الواقع الاجتماعي هو الحكم الذي يفضح كذب الشعر أو الشعراء. فمقصد أنصار الكذب في الشعر التزام الحقائق وإخفاؤها ببراعة الصنعة حتى لا تبين المعاني إلا للذهن الوقّاد. إنّ غايتهم من القول بالكذب في الشعر أن يكون فيه "صنعة يتعمل لها وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقب وغوص شديد"[1]. ويبيّن الجرجاني بإطناب وبقول عليه مسحة الروح الشعريّة الدالة على الانبهار وظيفة الكذب أو التخييل في الشعر من زاوية نظر أنصار الكذب في الشعر. فالتخييل بما فيه من ادّعاء الحقيقة والتلطّف والتأويل والإفراط في كلّ المقاصد والأغراض من مدح وذمّ ووصف وبثّ وفخر يفتح للشعر أبوابا واسعة فيتّسع مجاله بما يمكن الشاعر من "أن يبدع ويزيد ويبدئ في اختراع الصور ويعيد ويصادف(...) مددا من المعاني متتابعا ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع"[2]. بخلاف الملتزم بالصدق الذي يجد نفسه مقيّدا (حسب رأي أنصار الكذب في الشعر كما يقدّمه الجرجاني) فإذا هو في الغالب يذكر للسامعين (أو القرّاء) معاني مألوفة وصورا معروفة لكونه يجد مجال القول محدودا فهو يتصرّف في المألوف الذي وإن كان شريفا فإنّه نفائس من المعاني الثابتة "لا يرجى ازديادها" وهي لذلك "كالحسناء العقيم".

ثم إن مذهب الكذب في الشعر حسب ما أورد الجرجاني يرى أن الشعر في واقع أمره كان قد كذب في المدح والهجاء معا ولكنّه "من حيث هو شعر" لا ترتفع قيمته ولا

1) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق- ص350.
2) المصدر السابق، ص347.

تنزل درجته بما فيه من كذب أو صدق لأن ما به تعرف مرتبة الشعر خارج عن الصدق والكذب. أي أنّ الشعر لا ينظر إليه من جهة الواقع الذي يصفه ومن ناحية الأخلاق.

ومن ناحيـة أخرى عرض الجرجاني مذهب الصدق في الشعر بإيجاز وبعبارات إبلاغيّة جافّة محاولا توضيح قصد من فضّل الشعر الصادق على الكاذب. فرأى أنّه من الجائز أن مقصدهم هو تفضيل الشعر الذي يقدّم حكمة يستحسنها العقل وموعظة تقمع الهوى وترشد إلى سبيل التقوى. كما قد يراد بهذا المذهب -حسب تأويل الجرجاني له- الصدق في المدح أي أن نزعة الصدق في الشعر تركن إلى الحقائق التي يقبلها العقل وترفض المبالغة لأنّ فوائد هذا المنحى في رأي أهله -كما يعرضه الجرجاني- أكثر وأجلّ وأبقى. وجاوز الجرجاني بسط آراء مذهب الصدق فكشف عن انحيازه لمذهب الصدق في الشعر وتأييده له لأن العقل لا يمكنه أن يدعم الكذب وبيّن الجرجاني أنّ ما ينصره العقل وتدافع عنه الحقيقة هو الأقوى حتى وإن انتصر الكذب والكاذب. ومن ذلك يتّضح أن القضيّة اكتست ههنا وجها عقليّا أخلاقيّا مطلقا بل فقهيّا يكاد يلامس الأمور العقدية. ورؤية الجرجاني هذه تندرج ضمن روح تفكيره في كامل (أسرار البلاغة). فتفكيره في هذا المصنّف عقليّ خالص وهو مقصده المعلن فيه إذ أنّ غايته منه معرفة حقائق المعاني وطبيعة علاقتها بالعقل أي بعقله المسلم السّنّي الشافعي "وأبيّن أحوالها [المعاني] في كرم منصبها من العقل وتمكنها من نصابه وقرب رحمها منه أو بعدها حين تنسب عنه"[1].

ويبدو أن الجرجاني قد آلمه تغلّب مذهب الكذب في الشعر أو التخييل لما يفتحه من أبواب بكر أمام الشاعر لذلك رفض أن تكون المعاني العقليّة النابعة من الحق جامدة في

1) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق، ص40.

الشعر لا تنمو ولا تزيد فهي في نظره منفتحة على موارد لا تنضب "وأنه ليس الأمر على ما ظنّه ناصر الإغراق والتخييل الخارج على أن يكون الخبر على خلاف المخبر من أنّه إنّما يتسع المقال ويفتن (...) إذا بسط من عنان الدعوى فادّعى ما لا يصحّ دعواه وأثبت ما ينفيه العقل ويأباه"[1]. ورأى أنّه بالإمكان التوفيق بين الصدق والتوسع ولم يوضح معنى التوسع عنده ولعلّه المعنى الخفيّ البعيد يتضمّنه القول الشعري أو التخييل الصادق الذي يقبله العقل والأخلاق. لكن رغبته في التوفيق بين الصدق والتوسع تبدو غريبة يعسر عليها التحقّق لأن المعاني العقليّة على رأي الجرجاني نفسه خارجة عن التخييل. وليس من شكّ إذن أنّ الجرجاني صار يواجه مأزقا يريد التخلّص منه فلا يفلح رغم الدعوة إلى التوفيق غير الواضح بين الصدق والتوسّع. وما يدل على الرغبة والحيرة والتعثر أنه لم يورد إلا بيتا واحدا لأبي فراس عدّه معنى عقليّا خالصا كثير الفوائد مستجيبا للتوسّع:

وكنّا كالسهام إذا أصابت مراميها فراميها أصابا

لكنّه لم يحلّل هذا البيت ولم يبين موطن الإبداع فيه ومكمن توفيقه بين الصدق والتوسع. ففكر الجرجاني يهتزّ وهو يريد أن يتخذ موقفا منسجما من الكذب والصدق في الشعر. فهو يستنكر الكذب ويريد للشعر أن يكون فيه "الخبر" مطابقا لـ "المخبر" كما أنه يريد الصدق والتوسع معا، ورغم نبذه الكذب أو التخييل نظريا فقد استحسن كثيرا من الشواهد الشعرية القائمة على التخييل أثناء عرضه إياها بمثل قوله:

- "ومن لطيف هذا النوع"
- "ومن واضح هذا النوع وجيّده"

---

1) المصدر السابق- ص349.

- "وممّا حقّه أن يكون طرازا في هذا النوع"

- "ومن الغريب في هذا الجنس على تعمق فيه"

وأشار إلى ما في شعر "المتأخرين من المحدثين" من "تكت ولطف وبدع" تروق وتستحقّ أن يشاد بفضلها. وكلّما ندر المعنى وكان غريبا أي موغلا في التخييل استحسنه الجرجاني. ولبّ تمجيده لشعر التخييل أو الكذب يرجع إلى كون هذا الشعر لا يتقيد بالعقل أو الصدق أو مألوف الشعر "وينبغي أن باب التشبيهات قد حظي من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتي الصفة على غرابته ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف فإنّه قد بلغ حدّا يبزّ المعروف في طباع الغزل ويلهي الثكلان وينفث في عقد الوحشة ما ضلّ عنك من المسرّة، ويشهد للشعر بما يطيل لسانه في الفخر، ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدر"[1].

وإذا كان المعنى في القول الشعري مألوفا ضعيف التخييل عدّه الجرجاني عاميّا ساذجا فاترا نازلا.

لقد نحا الجرجاني في بحثه موضوع التخييل منحى منهجيّا واضحا وتناوله بروح علمية عمادها الغوص والرويّة تعضدها ذائقة شعريّة مرهفة. وتحكمت في عمله رؤيته الخاصة للشعر وللعالم باعتباره فقيها سنيا شافعيا مهمّته الدفاع عن العقل والأخلاق. فكانت نتائج بحثه ثمرة تفاعل معقد بين كلّ هذه المكوّنات. فانطلق في التخييل من حدّه الجامع ومنه مرّ إلى الأنواع فعدّدها طامحا إلى وضع ما يشبه القوانين للتخييل لضبطه بعض الضبط رغم إقراره بعسر التصنيف. وربط التخييل بقضيّة الكذب والصدق في الشعر وفي الأخلاق مطلقا. ووقف أثناء بحثه في هذه النواحي على دقائق وطرائف في

1) الجرجاني -أسرار البلاغة- مصدر سابق، ص361.

الشعر ووصل إلى آراء دقيقة عميقة لها سمة الجدّة والقدرة على الشيوع في زمننا الحاضر غير أن بعض آرائه اضطربت لعسر المبحث من ناحية ولطبيعة تكوينه الفكري من ناحية ثانيّة. وقد حدّد الجرجاني معنى التخييل وأشار إلى خصائصه بعبارات منها ماهو ملائم له ولزمنه ومنها ما يستعمله الباحثون اليوم. ولبّ التخييل عند الجرجاني أنه ابتداع للمعاني في الشعر. فالتخييل هو القول الشعري غير المستند إلى العقل والصدق والعرف والطبيعة وسنن الشعر. والتخييل عند الجرجاني ليس الشعر مطلقا وإنما هو القول الشعري المبتكر ومن ذلك يتضح أن فهمه الخاص للتخييل هداه في وقت مبكر إلى كشف مقوّمات تجديد الشعر. ومحرّك التخييل هو وجدان الشاعر ونوع تفاعله مع الأشياء. وكلّما أوغل الشعر في التخييل أحدث اللذة ونال الرّضى.

وتناول الجرجاني التخييل من زاوية أخلاقيّة فلاحظ أنه كذب أي هو مضاد للعقل والصدق والأخلاق. وقد خشي الجرجاني من التخييل على العقل والأخلاق لما فيه من كذب فقاده خوفه إلى رفض التخييل. ولو اكتفى بالرفض لما واجه أي مشكل لكن التخييل سحره فأعجب به وامتدحه فانشطر باطن الجرجاني. فالجرجاني متذوق شعر التخييل بقلبه يعجب ويمجد والجرجاني الفقيه بعقله يدين التخييل ويرفض. رفض الجرجاني التخييل نظريا وأعجب به عند ممارسته الشعر. فالجرجاني يحب شعر ا فيه تخييل (كذب) بشرط أن يكون صادقا، وهو يريد شعرا صادقا بشرط أن يكون فيه توسع!

أما محاولة الجرجاني وضع الأشعار في أنواع من التخييل هي في الآن شبه القوانين له فلم تكن موفقة إذ لم يتمكن من وضع الحدود الفاصلة بين أنواع التخييل التي اعتبرها مستقلّة عن بعضها بعضا لذلك غلب على تصنيفه التكلّف. فأنواع التخييل التي عرضها وشبه القوانين النابعة منها ماهي إلا وجوه من التخييل وأمثلة له نابعة

من شواهد شعريّة محددة أوردها. وقولـه بشبه القوانين يدلّ على أن التخييل يفيض على كل الحدود. ولا يمكن وضع قواعد للتخييل لأن التخييل هو ما لا يمكن تخيّله قبل وقوعه، وهو القول المبتدع أي المجهول والمجهول لا توضع له قواعد ولا يتسنى التحكّم فيه. ومهما عدّد الجرجاني من الشواهد الشعريّة فإنّه لا يستطيع أن يأتي على كلّ أنواع التخييل لاستحالة دراسة كل الشعر الشائع في زمنه وكل الشعر الممكن بعد زمانه وكل بيت شعري يكاد ينفرد بنوع تخييله " والتصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعا ومواضع. وأما التخييلات والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد"[1].

ويبدو أن الجرجاني قد اطلع على بعض آراء أرسطو في الشعر عن طريق مترجميه العرب وآثر مخالفته لدواع تتعلق برؤيته للبيان العربي الإسلامي. فمقولة التخييل واردة عند أرسطو وعند الجرجاني الذي لا يذكر أرسطو . وفي حين يرى أرسطو أن الشعر كلّه كلام مخيّل سواء أكان صادقا أو كاذبا يذهب الجرجاني إلى أن التخييل ضرب من الشعر تكو ن معانيه مبتدعة. والاستعارة ركن من أركان التخييل عند أرسطو وليست هي من التخييل في نظر الجرجاني لتضمنها الحقيقة أو شبح الحقيقة.

1) ابن سينا –فن الشعر– ص163، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس– ترجمة عبد الرحمان بدوي– دار الثقافة– بيروت [د. ت].

المصدر

الجرجاني عبد القاهر): أسرار البلاغة - تحقيق محمد رشيد رضا / الشيخ أسامة صلاح الدين منيمنة - دار إحياء العلوم - الطبعة الأولى - بيروت 1992.

المراجع:

- ابن سينا: فن الشعر- ضمن كتاب (فن الشعر) لارسطو طاليس - ترجمة عبد الرحمان بدوي - دار الثقافة - بيروت (د. ت).

- شلوفسكي (ف): (مقال) بناء القصة القصيرة والرواية - ضمن كتاب (نظرية المنهج الشكلي). ترجمة إبراهيم الخطيب- الشركة المغربية للناشرين المتحدين- الرباط/ مؤسسة الأبحاث العربية- طبعة أولى -بيروت 1982.

كيفيّة تولّد المعنى غير الحرفي عند الجرجاني من خلال أسرار البلاغة

محمد الشيباني

ليس الجرجاني أوّل من تحدّث عن تولّد المعنى المجازي في البلاغة العربيّة. لكنّ مسائل المجاز تبدو عنده أوضح ترتيبا ممّا وجدناه عند سابقيه، فضلا عن أنه بات ثابتا أنه يمثّل المنطلق لمن أتى بعده ليتوسّع وقد لا يخرخ هؤلاء في أغلب الأحوال عن الإطار العام الذي رسمه الجرجاني في باب المجاز.

وما يهمنها هو أن ننظر في قسم أوّل في كيفية تولّد المعنى غير الحرفيّ (المعنى المجازي) عند عبد القاهر انطلاقا من إبراز معايير تصنيفه إلى مجاز لغويّ ومجاز عقليّ، ثم سنعمد في قسم ثان إلى طرح بعض الأسئلة التي شغلت المبحث اللغوي الحديث المتصل بالمعنى عسى أن تكون لنا عودة لهذا المبحث لنعالج بعض الجزئيات المتصلة به.

الجرجاني وتولّد المعنى

اعتمادا على أسرار البلاغة[1] نجد الجرجاني يقسّم المجاز إلى نوعين: لغوي وعقليّ وسواء أكان المجاز لغويّا أم عقليّا فإننا ندرك من خلال آراء عبد القاهر أنّه يمثّل ضربا من العدول عن أصل هو "الحقيقة" أي حقيقة القول المفترضة كذلك، أي عندما يتطابق مقصد القائل مع المعنى الأولي الذي من أجله وضع "اللفظ المفرد" في المجاز اللغويّ أو تمّ به "الإثبات في الاسناد" في حالة المجاز العقلي.

وإجمالا يمكن أن نشير إلى:

-أنّ الجرجاني اعتبر أنّ الكلمة المفردة إذ "أريد بها ما وقعت له في وضع واضع وقوعا لا تستند فيه إلى غيره فهي حقيقة"[2] -أي إنّ المتكلّم في استعماله للكلمة يطابق بين معناها المتواضع عليه في العرف والعادة وبين مقصد قوله فيتمكن السامع من فهم هذا المقصد بلا استناد إلى شيء غير ما سمع وبغير بحث في ضمنيات القول وترجمة لظاهره إلى معان غير مصرّح بها-

مقابل ذلك فإن أريد بالكلمة "غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثّاني والأوّل فهي مجاز" [3]-

ويمكن بناء على هذا أن نذكّر بما يلي:

-أنّ المجاز اللغوي واقع في المفرد من الكلام دون المركب منه-

-وجود أصل للكلمة ترجع إليه وما المجاز إلاّ فرع له

---

[1]) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تحقيق هـ . ريتر دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر بيروت ط3 1983.

[2]) أسرار البلاغة ص324.

[3]) أسرار البلاغة ص325.

-أنّ المعنى الفرعي هو لغوي لأنّك كما قال الجرجاني إذا قلت جاء أسد وأنت تريد السّبع فاللغة هي "التي عينت المستحق" للكلمة[1] ولا شيء من جهة العقل يتدخّل في ذلك[2].

وإذا عاد الجرجاني في المجاز اللغوي إلى الأصل فإنّه فعل نفس الشيء عند نظره في المجاز العقلي لأنه ما "كان طريقا في أحدهما* من لغة أو عقل فهو طريق في الآخر"[3].

فحقيقة الاسناد في الجملة وما تتمّ به الفائدة هو إثبات الشيء للشيء الذي وضع له في الأصل، فتعْرى بموجب ذلك الجملة من التّأوّل وإرادة غير القصد الظاهر من الإثبات، ثمّ إن الحكم المستفاد منها يكون له موضع"صحيح" من العقل[4]. كأن تقول جاء الأمير فإنّما تثبت هنا الفعل لمن يقوم به في الأصل -أمّا إذا خرج الحكم المستفاد من الجملة عن مقتضى العقل فالمعنى المستفاد مجازيّ ولا يمكن الاكتفاء به على ظاهرة كأن يقال "بنى الأمير السّور"[5] فإن اكتفيت بالمعنى الحرفيّ فإنّك تكون قد:

- أثبتّ فعل البناء للأمير

- أثبتّ الفعل لمن لا يقوم به في الأصل -إذ أنّ ترجمتها الحرفيّة تؤدي إلى قولك: إنّ للأمير فعلا هو البناء يقوم به ويشارك فيه غيره من أهل الصّنعة إلاّ أنّ ذلك مخالف لما تقرّه العقول -والأصل إسناد هذا الفعل إلى أهل الصّنائع لا أهل الإمارة والسلطان

---

[1]) أسرار البلاغة ص387.

[2]) أسرار البلاغة ص376 - 377.

* أحدهما: (المجاز والحقيقة).

[3]) أسرار البلاغة ص379.

[4]) أسرار البلاغة ص355 - 356.

[5]) أسرار البلاغة ص 355 - 356.

الساسي. وهو مجاز عقلي لا لغويّ لأن اللغة لادخل لها في وضع دلالة الأصل- إذ هي لم تعيّن اختصاص هذا الأمر دون ذاك واللغة "لا تثبت" ولا "تحكم" ولا "تنفي" فإثبات فعل مّا لشخص ما هو من باب "ادّعاء المتكلّم" وردّ فعل السامع من "انكار" أو "تصحيح" أو "إفساد" هو داخل في "الاعتراض على المتكلّم" وليس على اللغة[1].

ومن جهة أخرى، إذا تمّ إقرار التجوّز في المجاز اللغوي في مستوى الكلمة المفردة فإنّ إدراك مقصد المتكلّم ووضع اليد على المعنى غير الحرفي يتمّ بواسطة عمليّة "النقل" أو آلية الاسسبدال فكلمة أسد في قولك: "جاء الأسد" تستبدل في مقام مّا وبسبب وجود قرنية مّا تمنع إرادة المعنى الحرفي الظاهر بكلمة الشجاع، لأن الإكتفاء بظاهر القول مانع لادراك المقصد من القول في هذا المقام. وللتوصل إلى هذا المقصد وجب "الاستناد" إلى المعنى الحرفي للقول و"ملاحظة" ما بين المعنيين من "صلة" أو "ملابسة" وإذا ما تمّ ذلك تمكّن السامع من فهم نوايا المتكلّم وتحققت وظيفة التواصل باللغة[2].

وبالنسبة إلى المجاز العقلي فإنّ الانتقال من الاثبات الحقيقي إلى الإثبات المجازي يقتضي التأكد من جواز الإثبات من جهة العقل -فأن تثبت فعل الصُّنع للربيع (في قولك: فعل الربيع النور)[3] فذلك ينبغي أن لا يكون على النسبة المطلقة وإلاّ أسندنا الفعل لغير القادر وهذا بخلاف حكم العقل باعتباره تواضعا ثقافيّا لا لغويّا، إنّما صحّة الإثبات تمكن في اعتبار ضمنيّ يقرّ باثبات الفعل للمسبّب الحقيقي القادر الـ "مؤثر

---

[1]) أسرار البلاغة 345 - 346- مقابل ذلك تتدخل اللغة لتعيّن أنّ "ضرب" مثلا لاثبات الضرب في زمن ماض ليس لاثباته في المستقبل، أو أنه فعل وضع لاثبات الضرب لا الخروج (نفسه ص377).

[2]) شرط الملابسة ضروري في النقل حتى يكون مجازا لأنّ الاشتراك "أو نقل أسماء العلم عن الجنس أو الصفة أو الفعل لا يدخلان في باب التجوّز لانعدام الصلة- وتجسم هذه الصلة مثلا في المشابهة في حالة الإستعارة والعلاقات الواقعة في باب المجاز المرسل.

[3]) أسرار البلاغة ص355 - 358.

في وجود الحادث"[1] وقياسا على هذا التواضع العقلي المستند إلى اعتبارات "عقائدية" في الأساس ثمّ إقصاء "ما يهلكنا إلاّ الدهر" من صفة المجاز العقلي لأنّ هذا الإسناد وإن كان الإثبات فيه على خلاف الحقيقة فإنّ عدم استقامته معنويّا تحول دون اعتباره من باب المجاز. فالمجاز ليس مساويا لفساد المعنى ولا يمكن للمعنى غير الحرفي أن يكتسب هذه الصّفة إلا إذا أقصينا كونه صادرا عن "اعتقاد فاسد" وظنّ كاذب " وإلاّ اعتبرناه" حقيقة عن جهل" لأنّ قائله أثبت ما "ليس بثابت" وما تعذر على العقل تأييده[2] -وينبغي تحقّق شروط خارجية تتّصل بالمتكلّم كأن نتأكد من أنّ القائل ممن عرف بصحّة عقيدته[3] وفضلا عن ذلك وجب اعتبار ما أثبتنا له الفعل تجوّزا يمثّل الفرع بالنسبة إلى الأصل الذي يثبت له الفعل على وجه الحقيقة- كما وجب اعتبار أنّ هذا الفرع الذي لا يستحق الإثبات عادة وعلى وجه الحقيقة يتضمن إثباتا للأصل وذلك كأن تثبت البناء للأمير (في قولك بنى الامير السور) وهو إثبات مخالف للحقيقة غير أنك تقر ضمنيا إثباتا لفعل البناء للأصل ولمن يقوم به حقيقة أي العمّال وما الأمير في هذه الحالة إلا فرع في علاقة بأصل هم عمّاله وقد أمرهم بذلك حقيقة- أو كأن تثبت الفعل للسّيف في قولك السيف يقتل والحال أنك تثبت الفعل ضمنيّا لمُعمِل الأداة للأداة"[4]

يقودنا النظر في ملاحظات الجرجاني إلى إبراز ما يلي:

---

[1]) أسرار البلاغة ص358 إذ الفاعل الحقيقي هو الله إذ لا فعل للربيع ولا يجوز إثبات الفعل لغير القادر على وجه الحقيقة.

[2]) أسرار البلاغة ص 355 - 356 - اشترط الجرجاني معرفة أنّ المتكلّم ممّن "لا يثبت الفعل إلاّ للقادر" وكما اشترط ضرورة "معرفة أحواله السابقة" حتّى لا نعتبر إثباته المجازي حقيقة أو نتوهّم فسادا في الاعتقاد (انظر كذلك ص359 - 360).

[3])أسرار البلاغة ص 359 - 360.

[4]) أسرار البلاغة ص 357 - 358.

أنّ صاحب أسرار البلاغة كان على وعي منهجيّ وانسجام داخلي في تبويب المسائل وتصنيفها اعتمادا على:

* إقرار الفصل بين المجاز اللغوي حيث يكون الإثبات حقيقيا ويكون النقل من المعنى الحرفي إلى المعنى غير الحرفيّ من جهة المثبت، في حين تمّ اعتبار المجاز العقلي واقعا في الإثبات.

* إقرار وجود أصل هو الحقيقة يعتمد في عملية النقل والاستبدال في المجاز اللغوي أو عند إرادة التثبت من مناسبة الاثبات لمقتضيات العقل وأحكامه.

* تاكيد وجود صلة وملابسة بين معنى الوقول وقصد القائل.

* اعتماد مقاصد المتكلّم المتغيّرة مقاميّا في إقرار المجاز أو عدمه خصوصا في حالة المجاز العقلي حيث تمّ الأخذ بأحوال المتكلّم بعين الإعتبار وعموما لقد كان الجرجاني مسكونا بها جس التصنيف عند تقسيمه المجاز إلى عقلي ولغويّ فلم يتدبّر من جديد موجب الفصل هذا خصوصا وأن الإعتبارات المعتمدة يبدو فيها كثير من التردد عند التعليق على بعض أمثلة المجاز العقلي[1]. وعندها ألا يمكن من جهة أخرى التأكد من أنّ المجاز لا يخرج عن اعتباره لغويّا كما ذهب إلى ذلك السكّاكي وشرّاحه لما شعروا باللبس في الحدود فقال صاحب المفتاح في "أنبت الرّبيع النّور" و"هزم الأمير الجند": "والذي عندي نظمه في سلك الإستعارة بالكناية بجعل الربيع استعارة بالكناية عن الفاعل الحقيقي بواسطة المبالغة في التشبيه (...) وجعل نسبة الأنبات إليه قرينة

[1]) إلى أي حدّ يمكن التعويل على المعرفة بالمتكلّم ونواياه المعرفة السياقية أو المقامية لاقرار وجود المجاز العقلي للتأكّد من أنّ هذا الاثبات مجاز أو حقيقة فاسدة.

للإستعارة وبجعل الأمير المدبّر لأسباب هزيمة العدوّ استعارة بالكناية عن الجند الهازم وجعل نسبة الهزم إليه قرينة للإستعارة... وإني أجعل المجاز كلّه لغويًا[1].

إنّ تصوّر الجرجاني الذي أفاد منه السكّاكي ومن جاء بعده يدفعنا إلى طرح بعض الأسئلة بعيدا عن منازع التصنيف بحيث يمكن أن نثير بعض الملاحظات التي شاع تدبّرها اليوم في مصنفاتِ اللغة الباحثة عن المعنى فلو أخذنا على سبيل المثال الجملة التالية: "جاء الأسد" لأمكن مثلا أن نستفيد منها ما يلي إمّا:

1- جاء الحيوان المعروف ملك الغابة ويدرك هذا في مقام وصف الطبيعة مثلا.

2- جاء الرّجل الشجاع [الذي يشارك الاسد ويشبهه في هذه الصّفة] ويدرك هذا في مقام مدح.

إنّ هذه الترجمة توهم بوجود معنى حرفيّ أوّل مطابق لظاهر القول قد يتحوّل إلى معنى غير حرفيّ بحيث ينزاح القول عن الدلالة الأصليّة للفظ أي دلالة التواضع التي استقرت في اللغة- إلى دلالة ثانية الغالب عليها حصول التواضع في شانها وإلا لما تمّ التواصل، ويفترض إثبات وجود معنى حرفي ملازم لكلّ قول وجود مكوّن دلالي ثابت مشترك بين القولين يمثّل الحدّ الدّلالي الأدنى الجامع بينهما وبين كلّ عمليات التلفّظ الممكنة للقول الاصلي، هذا الحدّ الأدنى يمكن اعتباره بمثابة النواة وما يمكن أن ينظاف إليها من معان هي توسعة مقاميّة لا تدرك إلاّ بعد وضع اليد عن السمات الدلاليّة الاصليّة للنّواة.

---

[1]) السكّاكي: مفتاح العلوم ص401.ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور دار الكتب العلمية بيروت - لبنان ط1 1983.

إنّ هذا المعنى الحرفي المفترض لا يمكن اعتباره إلاّ بمثابة المعنى الحاصل من تلفظ جملة في "سياق صفر" وهي فرضيّة غير ممكنة التحقق إذ لا يمكن عزل عملية التلفظ من اعتبارات مساعدة على إدراك المقصود من انجاز قول مّا.

وهذا قد يطرح علينا جملة من الأسئلة ما زالت موضوع بحث عند بعض اللسانيين اليوم يمكن أن نذكر منها: هل يوجد معنى حرفي أصلا؟ وإن وجد يعود ذلك إلى عوامل أخرى؟ ما هو جنس العلاقة المتحكمة بين المعاني الأولّ والمعاني الثواني؟

ثمّ إنّنا إذا نظرنا إلى مسألة الترجمة فقارنا بين قولنا الأول "جاء الاسد" وقولنا الثاني "جاء الرجل الشجاع" أدركنا أنّ العلاقة بين المقول المصرّح به الذي نسمعه وبين المقول الضمني الذي نفترض أنه متولّد عن الاول هي علاقة ليست قائمة على التكافؤ الدلالي. ذلك أنّ واقع الأشياء يؤكد اختلاف المعنيين وإلاّ كيف نفسّر ركوننا إلى إضمار المعنى الثاني أحيانا والتصريح به أحيانا أخرى ألا يمكن قصد مّا وراء هذا؟ ألا يضيف اختيار نوع من القول في مقام "شيئا مّا" يفرّق بين القولين؟[1]

ثمّ إنّ ما اعتبرناه قولا متولّدا عن أصل يمكن أن يصبح في مقام آخر قولا حرفيّا - كأن نتلفظ بجملة: جاء الرجل الشجاع في مقام سخرية فيبطل قصد "المعنى الأول" المسموع لنثبت معنى الجبن[2] بحيث يصبح المقام في جانب هامّ متحكّما في توضيح مقاصد المتكلّم ويعسر الزعم بوجود معنى حرفي واحد أصلي يولّد المعاني غير الحرفيّة.

---

[1]) ألم يقل البلاغيون وهم يرصدون العلاقة بين المستعار منه والمستعار له أنّه لا يوجد تطابق بينهما وأنّ المستعمل يوهم بذلك المبالغة وتقوية المشابهة بين الطرفين فيصبح الثاني من الأوّل "كأنه هو هو".

[2]) ما ذكره القزويني: ص عندما تناول مثالي "كسا الخليفة الكعبة" و"هزم الأمير الجند" وقال "ليس في العقل امتناع أن يكسو الخليفة نفسه الكعبة ولا أن يهزم الأمير وحده الجند ولا يقدح ذلك في كونهما من المجاز العقلي" قد نفهم منه عسر تحديد المعنى الأوّل المفترض أنّه المعنى الأصلي، وأن المقام مهمّ في ضبط مقاصد القول. الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع - دار الكتب العلمية بيروت لبنان ص36.

ويتأكد هذا كذلك حتى عند التعامل مع أمثلة من غير "باب المجاز"- فلو قلنا "نزل المطر" فإنّنا نقصد ما يسمع عند وصفنا لحالة الأشياء في الكون، لكن لو غيّرنا المقامات أدركنا ما لا نهاية له من المعاني كأن نأمر شخصا آخر بغلق الأبواب وجمع الأدباش، أو إثباتنا استحالة البقاء في البحر، أو خوفنا على القمح في البيادر- ويمكن بسهولة التحقق من هذا في الاقوال غير المجازية- ويفضي هذا إلى زحزحة الاشكالية من تقابل بين معنى حرفي ومعنى مجازي إلى تقابل معنى القول والمعنى المقصود المتعيّن مقاميا- ويصبح المجاز (سواء كان لغويّا أم عقليّا) مجرّد نقطة من مسترسل في اللغة إذ ليست قضيّة الحقيقة والمجاز هي اللغة كلّها ولا كلّ إمكانات استعمالها- وليس الاستعمال المجازي هو الاستعمال الأكثر بلاغة وفنيّة فقد يبدو الاستعمال الغامض أو الاستعمال التقريبي غير الدقيق للغة أبلغ بمعنى البلاغة باعتبارها استعمالا للغة على نحو مناسب للمقام (مقتضى الحال)- ولعلّ الهاجس التصنيفيّ هو الذي ضخّم ثنائية الحقيقة والمجاز وجعل الجرجاني وغيره لا يؤكدّون أنّ كلّ ضروب استعمال اللغة قائمة في اشتغالها على مبدإ المراوحة بين الصّريح والضمني. وأنّ هذه المراوحة لا تدرك في اللفظ وحده بل في كلّه في علاقته بالمقام- ولكي يتمّ التواصل ويطمئنّ المتكلّم من بلوغ السامع المقصد من المقول يجب أن يتحقق من حصول اشتراك بينهما في معرفة بخلفيّة القول تمكن السّامع من إدراك المعنى المقصود وإن لم يسمع ذلك وإن لم يقل المتكلّم كلّ شيء -لا بدّ من القيام بمجموعة من الاستدلالات عند تعطّل الفهم الحرفي-

فلو أخذنا مثلا قولك:

-أريد كتابا موضوعه العشق

فهذا القول قد ينجز في سياقات مختلفة ليدلّ على التعجيز والتحدّي، أو الأمر، أو الالتماس، أو طلب النصح، وهذه المعاني المقاميّة لا تدرك إلا لحظة اشتراك المتخاطبين في خلفية هذا القول-

هذا القول نفسه قد لا يدرك قصده السامع إن لم يقم بالاستدلالات اللازمة، أو لأنّ المتكلّم قصّر في ذلك لهذا يرفض الكتاب لأنّه لا يريد هذه الطبعة أو أنّه لا يريده شعرا أو لأنه لا يريده من مؤلف معاصر أولا لأنه لا يقدر على دفع أكثر من عشرة دنانير إلى غير ذلك من الأسباب التي غابت لحظة القول نتيجة نقص في الاستدلال-

هكذا فإنّ القول مهما بدا معناه واضحا في الظاهر مطابقا لمقصد المتكلّم فإنّ عمليّة تعيين مقصد القول تبقى في جانب هامّ منها رهينة ما يحفّ به من ملابسات تخصّ هويّة المتخاطبين وانتماءهم الاجتماعي والثقافي وظروف انجاز القول فضلا عمّا يقوم بينهم من فرضيات قبليّة تجعل المتكلّم يقصي جانبا من القول ويحضر جانبا آخر ويختار هذا الأسلوب دون الآخر وينتقي هذه الكلمة ويعزف عن الأخرى فيكشف ذلك عن جملة من التواضعات والقوانين التي تمثل الضامن من المنظّم لتواصل الأفراد.

أضف إلى ذلك أنّنا قليلا ما نجد قولا يتطابق فيه معنى القول والمعنى المقصود لأنّ التخاطب يقتضي مبدأ الإقتصاد في اللغة بحيث ينبغي علينا أن نقول كلّ شيء بأقلّ كلفة ممكنة وإلاّ كانت الحاجة لا تحدّ إلى التفصيل الذي يكون بجلوّ جميع المكوّنات المضمرة وراء القول وتقديم كلّ المعلومات الخلفيّة وهذا يبدو مستحيلا ممتنعا يفضي إلى جملة عبثية[1] يقصيها المتكلّم لعمله بناء على الفرضيات الخلفية لقوله أنّ المخاطب يقاسمه جملة من هذه الضمنيات.

وإجمالا إن الدّرس الجرجاني هو منطلق مفيد لبحث في كيفية اشتغال اللغة وقيام عملية التواصل بما ينبّهنا إليه من حدود الاكتفاء بزوج الحقيقة والمجاز وبما يساعدنا به على الاستفادة بالدّرس اللساني الحديث وما يفتحه من قضايا تثير النقاش والخلاف كأن نسائل أنفسنا عن طبيعة العلاقة الناشئة في مختلف أنواع القول بين ما هو صريح وما هو ضمنيّ فيها هل هي علاقات منطقيّة صرف يمكن حدّها وضبطها في قائمة يمكن إجراؤها على ضروب القول المختلفة بحيث يسهل تحديد كيفيّة الانتقال من معنى القول الظاهر إلى مقصد المتكلّم؟ أم هل هي علاقات لغويّة تعبّر عنها أبنية اللغة وتبدو من خلالها وتؤسس التواضعات والقوانين المتحكّمة في فهمنا للقول عامة وإن كانت كذلك فما هي؟ أم هل جنس آخر من العلاقات أم هل هي جميع ذلك وإن كان هذا كذالك فكيف تتراتب وكيف تتعايش وتشتغل؟

---

[1]) أبسط مثال على ذلك أنّك لتضمن التطابق عليك أن تشرح كلّ كلمة تستعملها في قولك فضلا عن شرحك لما استعملته للشرح إلى مالا نهاية: كأن تقول أنا ذاهب – أقصد بأنا المتكلّم والمتكلّم هو من يتحدّث والحديث هو... وو...

في معاني الجرجاني

خالد ميلاد

في المعاني قسما من أقسام البلاغة العربية

لا أظنني أجري من خلال ورقة العمل هذه إلى حلّ مسألة النظم وقد ظلت شائكة أو إلى بلوغ حقيقة من حقائق نظرية الجرجاني وفكره، بقدر ما أسعى بها إلى إثارة قضايا ومقدّمات تتصل بالنظرية العربية الدلالية التركيبيّة لركوبها من جديد بفكر متجدّد مزيدا للبحث والتقصّي في مسائل متجددة معقّدة قد تستعصي على أكثر الباحثين تخصصا فيها. يقول أحد أهل المعاني من المعاصرين متحدّثا عن مبحث الدلالة: "كثيرا ما يبدو (علم الدلالة) محيّرا ومعقّدا، وذلك لأن السّبل إليه مختلفة وكثيرة والعلاقات بينها لا تبدو واضحة حتى بالنسبة إلى المؤلفين في هذا الحقل أنفسهم"[1]

لهذا ولغيره لا أعتقد أن تنظيم ندوة علميّة حول عبد القاهر الجرجاني جاء صدفة أو نزولا عند رغبة أو رغبات شخصيّة عارضة، ذلك أن تدارس فكر الجرجاني يعدّ اليوم في نظري استجابة طبيعية لحاجة ملحة تهدف إلى ملء فراغ في الدراسات اللسانية الدلالية العربية وإلى شدّ أواصر في حركة الدرس اللغوي العربي ازدادت مع مرور الزمن انحلالا.

(1 Gleech, semantics. Penguin Books, 1974 -p: 9.

عن علم الدلالة تأليف الدكتور أحمد مختار عمر - مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع 1982 - ص 17.

فالبلاغة العربية ظلّت بلاغة شراح السكاكي بتقسيماتها وتفريعاتها. وبلاغة شراح السكاكي بقيت بما فيها من تفكك المفاصل بمعزل عن الدرس اللغوي من ناحية والدّرس النقدي من ناحية ثانية. وظلّ قسم المعاني في هذه البلاغة بابا أو علما مهمّشا بسبب ما اتصل به من غموض في مستوى أسسه النظرية وخلفياتها من جهة، وبسبب ما درج في العقود الأخيرة من عناية الباحثين وتداككهم على الصّورة الشعرية وما يتّصل بها من ألوان البيان[1].

واختزلت معاني النحو عند الجرجاني في هذا القسم من البلاغة (المعاني) دون أن تتضح العلاقة التي تربط بين أبواب المعاني نفسها أو بينها وبين نظرية النظم أو بينها وبين النظرية العربية البلاغية في النظرية العربية اللغوية.

فماهي المعاني التي أسس عليها عبد القاهر الجرجاني مقاربته في النظم وماهي الأسس النظرية التي انبنت عليها المعاني لديه أهي نحوية أم دلالية أم بلاغية نقدية أم هي تأخذ من هذه وتلك؟

1- سياق نظرية المعاني:

لقد كان السعي إلى بيان إعجاز النص القرآني المحور الذي شدّ إليه جهود الأصوليين والبلاغيين والمفسرين والنحاة، وكان لهذا التيار الحظّ الأوفر في دفع حركة التفكير اللغوي عموما وقد تمكّن هذا الرّافد مع مرور الزّمن من أن يمتص قوة رافدين آخرين أثرا تأثيرا واضحا في تأسيس نظرية بلاغية عربية هما: الرافد اليوناني الذي شدّ اهتمام الفلاسفة فترجموا كتب أرسطو ولخصوها، والرافد النقدي العربي المتصل بالبحث في عمود الشعر وقوانينه وبلاغته.

---

1) أصبح الحديث عن الصورة الشعرية درجة (موضة) في المشرق والمغرب رغم خطورة استخدام الصورة أساسا لوضع نظريات نقدية موسعة ومحكمة. انظر لمزيد الاطلاع: الصّورة الشّعرية في ديوان امرئ القيس -رينا عوض- عمل مرقون بكلية العلوم الاجتماعية والانسانية بتونس.

ولئن غلب التيار المتصل بإعجاز القرآن بتمكّن نظريّة النظم معه[1] فإن لهذه النظرية آثارا بل حضورا واضحا في كل ما ظهر من كتابات نحوية وأصولية وبلاغية عالجت مسألة الفصاحة والبلاغة والإعجاز. فالنظم مصطلح قديم ومبحث تدارسه النحاة من مثل سيبويه وأحمد بن فارس وابن جني والفرّاء كما نجد له آثارا في كتابات الجاحظ، واتخذ الرّماني والباقلاّني والقاضي عبد الجبار من النظم حجر الزاوية فيما ذهبوا إليه من بيان إعجاز القرآن.[2]

ولعلّ ما اختصّ به الجرجاني دون سائر من سبقه يشبه إلى حدّ كبير ما تميز به ابن خلدون عمّن سبقه في دراسة العمران البشري وأحواله. فكلاهما يمثل خلاصة ما أنتجه الفكر العربي الاسلامي، ذلك أن عبد القاهر -شأنه في ذلك شأن ابن خلدون - استند في جلّ ما بناه من نظريّة إلى أفكار سابقيه وإلى مواد كانت جاهزة وإنما مزيته وفضله يكمنان في كونه أعاد تركيب تلك المادة طبق تصوّر جديد ومنطلقات جديدة وأسس نظرية جديدة، ولعل هذه الجدّة كانت السبب عند الرجلين في تعقيد أسلوبهما في الكتابة وطول جملها وتداخلها والاطناب في التحليل ومعاودة التعليل والتفسير[3].

2- أصول النظرية الدلالية النحوية

(معاني النحو) عند الجرجاني:

2-1- إذا كان النظم قد خاض فيه الكثير ممن سبق عبد القاهر فإن معاني النحو مصطلح خاصّ به أو يكاد، ولعلّ الأساس الأول الذي يمكن ملاحظته في تصور الجرجاني للمعاني إنما يستنتج من موقع لفظة المعاني مضافة إلى النحو، إن في ذلك

---

1) انظر حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس منشورات الجامعة التونسية 1981 ص529.

2) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي - دار الأندلس - بيروت د - ت ص20 وما بعدها.

3) الجرجاني نفسه يلاحظ كونه يعيد ويكرر في مناسبات كثيرة وقد اعتبر مصطفى ناصف غلطا أن ذلك ناتج عن إخفاق في احراز عمود اللغة الفصيحة انظر المرجع السابق ص 20.

تحديدا لمفهوم الدلالة والإضافة هنا إضافة حدّ للمعاني وهي إضافة تفيد النسبة فالمعاني مجالها النحو والتأليف على أنحاء مخصوصة.

2-2- الأصل الثاني الذي بنى عليه الجرجاني منطلقاته النظرية يتمثل في كون المعاني لا تحصل إلا بالتركيب وهو بذلك يزيح من عمله ما عرف بالدلالة اللفظية لأنها في نظره من شأن اللغة وهو يعني باللغة ما يوجد في المعاجم من الألفاظ. يقول: "إن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف بينها فوائد. وهذا علم شريف وأصل عظيم، والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أنّ الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها لأدّى ذلك إلى ما لا يشك عاقل في استحالته[1].

على أن الجرجاني يلاحظ في موضع آخر من الدلائل أن هذه الألفاظ المفردة التي هي من شأن أوضاع اللغة أي المعجم ليست بمعزل تام عن انعقاد المعاني وإنما هي تمثل مستوى لاحقا عارضا بالنظر إلى المستوى التركيبي، يقول: "واعلم أني لست أقول إن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلا ولكني أقول إنّه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو، ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيها[2]"

وكأننا بالجرجاني يشير بهذا إلى أن للدلالة مستويات منها المستوى المعجمي على أنه مستوى لا يكتسب قيمته الدلالية إلا من دخوله في أنساق المستوى التركيبي[3].

2-3- الأصل الثالث:

إن معاني النحو عند عبد القاهر ليست - كما يبدو من الأصل السابق - الحاصل من تعجيم البنى التركيبية أو وسم البنية التركيبية بالألفاظ - ذلك أنه إذا اعتبرنا الجملة

---

1) دلائل الاعجاز. ط. دار المعرفة بيروت 1982 ص415.

2) المرجع نفسه ص 314.

3) هذا يوافق تقريبا ما يعرف في اللسانيات العامة عند "دي سوسور" بثنائية المحور التركيبي النسقي والمحور الاستبدالي الركني.

الشكل التركيبي المجرد وانطلقنا من أحد أشكالها الأساسية الدنيا في حال تعجيمها ووسمها بالألفاظ لتحصيل المعاني تبيّن لنا أن مدار الفائدة ليس فيما تحيل عليه القضيّة الحاصلة من معنى في ذاتها، وإنّما "مدار الفائدة في الحقيقة على الاثبات والنفي"[1] حسب عبارة الجرجاني وهو أصل "من أجله اختصت الفائدة بالجملة ولم يجز حصولها بالكلمة الواحدة الاسم الواحد والفعل من غير اسم"[2] فالإثبات والنفي هما المعنيان النحويّان الأساسيان للجملة في شكلها الأساسي المجرّد، ذلك أن الإثبات هو المعنى الذي "يقتضي مثبتا ومثبتا له... وكذلك النفي يقتضي منفيا ومنفيا عنه... فلمّا كان الأمر كذلك أحتيج إلى شيئين يتعلق الإثبات بهما فيكون أحدهما مثبتا والآخر مثبتا له وكذلك يكون أحدهما منفيا والآخر منفيّا عنه فكان ذانك الشيئان المبتدأ والخبر والفعل والفاعل وقيل للمثبت والمنفي مسند وحديث والمثبت له والمنفي عنه مسند إليه ومتحدّث عنه... فهذه هي القضية المبرمة الثابتة التي تزول الرّاسيات ولاتزول"[3].

ولعلّ هذا الأصل هو المركز الذي تمحورت عليه نظرية معاني النحو فالإثبات والنفي هما المولّدان للفائدة في البنية الأساسية الدنيا المجرّدة وذلك باعتبارهما يمثلان حكم المتكلّم وباعتبارهما يجسدان اعتقاده عندما يسم البنية بالألفاظ وأيضا لأن اللغة "لم تأت لتحكم بحكم أو لتثبت أو لتنفي وتنقض وتبرم، فالحكم بأنّ الضرب فعل لزيد أو ليس بفعل له وأن المرض صفة له أو ليس بصفة له، شيء يضعه المتكلم ودعوى يدّعيها وما يعترض على هذه الدعوى من تصديق وتكذيب واعتراف أو انكار، وتصحيح أو إفساد، فهو اعتراض على المتكلم وليس اللغة من ذلك بسبيل ولا منه في قليل ولا كثير"[4].

---

1) اسرار البلاغة ص 338.

2) المرجع نفسه.

3) المرجع نفسه.

4) أسرار البلاغة. تحقيق هـ . ريتر بيروت. 1983 ص345.

فمعاني النحو هي ما ينشئه المتكلم من دلالات نحوية و"الفصل بين الدلالة النحوية والبنية النحوية وهم من الأوهام"[1] والفصل بين الدلالة النحوية واعتقاد المتكلم أضغاث أحلام. وبذلك يصبح المتكلم طرفا ثالثا في الشكل المجرّد للدلالة النحويّة فتأخذ البنية شكل (متكلم مسند) (مسند ومسند إليه) أو (اعتقاد) (مسند ومسند إليه).

يقول عبد القاهر "وإذا عرفت أنه لا يتصوّر الخبر إلا فيما بين شيئين مُخبَر به ومخبَر عنه فينبغي أن يُعلم أنه يحتاج من بعد هذين إلى ثالث"... (فـ) لا يتصوّر أن يكون خبر حتّى يكون له مخبر يصدر عنه ويحصل من جهته ويكون له نسبة إليه وتعود التبعة فيه عليه..."[2]

ومن طريف ما توصل إليه الجرجاني في مرحلة التأسيس لنظرية الدلالة النحوية سعيه إلى تعميمها على سائر اللغات فهي "القضية المبرمة الثابتة التي تزول الراسيات ولا تزول" كما سبق ذكره من خلال الدلائل وهي من خلال أسرار البلاغة قضية العقل البشري المحض الذي يؤسس عليه وبه كل المعاني يقول "وإذا كان كذلك (أي إذا كانت اللغة لا تثبت ولا تنفي) كان كلّ وصف يستحقّه هذا الحكم من صحّة وفساد وحقيقة ومجاز واحتمال واستحالة فالمرجع فيه والوجه: إلى العقل المحض وليس للغة فيه حظّ فلا تحلّى ولا تمرُّ والعربي فيه كالعجمي والعجمي كالتركي لأنّ قضايا العقول هي القواعد والأسس التي يبني غيرها عليها والأصول التي يردّ ما سواها إليها"[3].

ولعلّ الجرجاني عند تعميمه لنظريته في علاقتها بالاعتقاد يكمل ما لم يشر إليه في مقدّماته السابقة التي بناها على تصور الخبر إذ يضيف هنا جهة ثالثة فرابعة غير الإثبات والنفي المتصلين بالصحة والفساد وهي الاحتمال والاستحالة ذلك أن الفرد إذا

---

1) صلاح الدين الشريف: مفهوم الشرط وجوابه وما يطرحه من قضايا في معالجة العلاقة بين الأبنية النحوية والدلالية – شهادة دكتورا الدولة – مرقون بكلية الآداب بمنوبة ص443.

2) الدلائل: 406.

3) الأسرار : 345.

تكلم فإنه "لا مفرّ له من أمرين أن يثبت موجودا أو منعدما (الإثبات والنفي) أو ألا يثبت شيئا (الاحتمال والاستحالة)"[1] وهو بالاحتمال يقحم الدلالات المتصلة بالإنشاء بمختلف أنواعه المبني على الإمكان.

ولعمري إنّ مثل هذا الإلمام بما يحدثه العقل المحض أيّا كان من أعمال قولية لا تخرج عن جهات الصّحّة أو الفساد أو الاحتمال والاستحالة حقيقة أو مجازا لحري بأن يبني نظرية دلالية نحوية عامة، نظرية تحكمها ثنائية الاعتقاد (اعتقاد الإثبات أو النفي) والامكان وهي ثنائية تعكس معنيي الخبر والانشاء باعتبارهما حقيقتين نحويتين تتجسدان إعرابيا وتجسّدان أن العمل للمتكلّم وتتفاعلان تفاعل الاسترسال.

والحاصل أن عمل المتكلم هو الذي يولد القيمة (La valeur) المتضمنة في القول[2] حسب عبارة "أستين اليوم" وهو الذي يولّد القوة (La force) المتضمنة في القول حسب عبارة سيرل[3] وهو عمل "تزول الرّاسيات ولا يزول" من الكلام وهو ما جعل له الشريف محلا انشائيا إزاء المحل الإحالي في الجملة في المستوى المجرد "الحدث الانشائي والحدث الاحالي كلاهما مجرّد فإذا وسم الثاني دون الأول أو كان وسم الأول جزئيا ناقصا، فهذا لا يغيّر من طبيعة العلاقة المجرّدة بين الحدثين"[4] بل إن بين الحدثين أو المحلّين استرسالا تتجاذبه الأغراض الخبرية تارة والمقاصد الانشائية تارة أخرى. وهذا الاسترسال هو الذي يحكم المعاني في علاقتها بما سماه الجرجاني الوجوه والفروق لذلك كانت "الوجوه والفروق كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها" ولذلك لم تكن "المزية بواجبة لها في أنفسها ومن حيث هي على الإطلاق ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام". فالوجوه

---

1) الشريف: 525.

2) استين: كيف نصنع الأشياء بالكلمات

3) سيرل: الأعمال اللغوية.

4) الشريف 493.

والفروق هي اختزال لسائر معاني النحو المتولّدة عن إثبات الموجود أو المنعدم أو الاحتمال في تعلقهما بمكوّن دون مكوّن في البنية الدلالية النحوية الموسّعة المولّدة من البنية الأساسيّة المجرّدة.

والحاصل أيضا أن معاني النحو هي النظرية الدلالية التي تميّز بها الجرجاني عند معالجته لقضية النظم الدّارجة في عصره وفي القرون الثلاثة التي سبقته وقد مكنه تكوينه النحوي من بيان أن الدلالة نحوية وأن النحو معان ينشئها العقل المحض أما المجاز فلا علاقة له بالمعاني إلا في كونه يضيف إليها وجوها من الفخامة والطلاوة. يقول الجرجاني "المجاز من شأنه أن يفخم عليه المعنى وتحدث فيه النباهة"[1]. هذه الفخامة والطلاوة إنما هي مزايا وفضل تنضاف إلى المزايا والفضل الحاصلين من حسن التصرف في الوجوه والفروق بحسب المقاصد والأغراض.

1) الدلائل: 228.

علاقة النص بصاحبه
دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني
الشعرية

قاسم محمد المومني

عندما نتحدث عن علاقة النص بصاحبه فإننا نتحدث في واحدة من أهم الطروحات النقديّة الحديثة. وترجع أهمية هذه الأطروحة -أصلا- إلى أهمية ما تعالجه أو ما تتشكل منه، فهي ذات أركان ثلاثة: المبدع والنص والمتلقّي. وهذه الأركان الثلاثة هي التي تشكل الظاهرة الأدبية، وهي التي تؤول إليها - كما لا يخفي - نظرية النقد الأدبي. أما طبيعة هذه العلاقة فخلافية جدلية، ففي الوقت الذي يؤكد فيه باحثون عمق هذه العلاقة ينفي آخرون هذه العلاقة جملة وتفصيلا.

وعندما نتحدث عن هذه العلاقة، علاقة النص بصاحبه، عند عبد القاهر الجرجاني، فإننا نحاول أن نكشف عن راي قديم في إشكالية نقدية حديثة. ولعلي في حاجة إلى القول -هنا- أن المحاولة لا تهدف إلى اسقاط تصورات نقدية معاصرة على مادة نقدية موروثة فتلغي بذلك -لو تفعله- اختلاف الظروف والمكونات لكل تصوّر، وهذا لا يمكن اغفاله أو نفيه، وكذا فربما كنت في غير حاجة لأقول أن المحاولة لا تتوخى أن تنسب إلى الموروث النقدي سبقه في إثارة الأطروحة أو في الإجابة عن الأسئلة التي تولدها أو تتولد عنها، إذ ليس من المطلوب بحال من الأحوال أن يتصدى التراث للإجابة عن الحديث والمعاصر والمستجد، وإنما الذي ترومه المحاولة أن تتأمل العلاقة، موضوع المحاولة، في إطار من الموضوعية والنظر المجرد، فتضع ما قد توصل إليه السلف موضعه الذي يناسبه في غير ما حماس له أو انصراف عنه.

أما عبد القاهر الجرجاني فقد يكون من الحديث المعاد المكرور أن يقال إنّه يتربع في تراثنا النقدي على مكانة قل أن طاوله، أو يطاوله في الوصول إليها أحد سواه، وما ذلك إلا لجهود الرجل المتميزة وإضافاته النوعية التي تمكن من انجازها، ومكنته منها ذهنية متفتحة متقدمة ظلت محل تقدير معاصريه وخلفه على السواء.

وفي تقدير الدراسة المحاولة فإن استكشاف العلاقة ما بين النص وصاحبه لا يتم إلا بدراسة جانبين: الأول، معاينة هذه العلاقة في المنجز النقدي الحديث، والانتقال -من ثم- وهذا الجانب هو الجانب الثاني إلى تأمل العلاقة عند عبد القاهر الجرجاني في ضوء تأمله الأعمّ للعلاقة ما بين الأركان الثلاثة: المبدع والنص والمتلقي:

-2-

1:2

إذا كان المؤلف قد بسط سلطته على الساحة النقدية لردح من الزمن، وإذا كانت سطوة المؤلف أو هيمنته قد اقترنت بدراسة ما قبل النص وما بعده، واهتمت بدراسة النص في ضوء علاقته بشروطه الإجتماعية والتاريخية والثقافية، واتجهت إلى الكشف عن مستوياته الدلالية والسيكولوجية والإجتماعية، وإذا كان هذا الزمان قد طال أمده وتعمقت فيه النظرة إلى النص على أنه "وثيقة تاريخية تدل على زمنها، أو نفسية ترشح مغاليق نفس مبدعها... وصارت دارسة الأدب عبارة عن دراسة لكل الفنون الانسانية ما عدا اللغة"[1] -إذا كان الأمر على ما أقوله[2] فإن هذه السلطة ما لبثت أن تداعت واندحرت أمام تدافع السلطات الأخرى ممثلة في سلطتي النص والقراءة، وأمام ضغط ميل العصر واتجاهه إلى البعد عن التناول الكلي للنص الادبي والاستعاضة عن ذلك بالتركيز على هذا الجانب أو ذلك من الجوانب التي يطرحها النص ذاته.

وفي البدء فقد اعلت البنيوية Structuralism بمختلف اتجاهاتها من سلطة النص، ومنحته نفوذا لا يدانيه أو يقاربه أي نفوذ آخر، وظلت تصدر في هذا الإعلاء عن قناعة مؤداها أن ليس ثمة من صلة تربط الانسان بوصفه ذاتا فاعلة، بعملية التغير الجماعي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فليس هناك من علاقة تربط المؤلف، بوصفه ذاتا

1) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: 26 - 27.

2) راجع للاستزادة عن علاقة النص بصاحبه محمود الربيعي: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي: 302.

خلاقة، بالنص ومعنى هذا أن دور الانسان في الحالتين كلتيهما يهوي إلى الدرك الأسفل أو إلى درجة الصفر[1].

وعلى هذا النحو تلغي البنيوية في ما يمكن أن أقوله، وقول هذا ليس بجديد، علاقة النص بصاحبه، وتتجلى معالم هذا الإلغاء بنحو خاص عند رولان بارت Roland Barthes في غير ما تجل ربما كان أظهرها ما كان متضمنًا في قوله عن الكتابة "الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل، الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتنا الفاعلة، أنها السواد – البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هويّة الجسد الذي يكتب"[2]. ويستغل الرجل كل ما من شأنه أن يقوض علاقة النص بصاحبه، وخير ما يمكنه من ذلك فكرة "النصوصية Textuality" أو "التناص Intertextuality"، وهي فكرة تتحوّل العلاقة – على ضوئها – بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه حيث ينتسب الابن – في ما يقال – إلى أبيه، ووجوده سابق على وجود الابن، تتحوّل إلى علاقة (ناسخ) و(منسوخ)، أي أن المؤلف لا يكتب عمله، وإنما هو ناسخ نسخ النص بيده مستمدا جهده من اللغة التي هي مستودع الهامه، بعبارة أخرى موضحة فإن المؤلف ناسخ "ينسخ نصه مستمدا وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله على مر السنين، وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه، ولذا فإن النص يصنع من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص"[3]. وهناك ما يستند إليه بارت –أيضا– في تقويض مملكة المؤلف، إنه اللسانيات، فهي قدمت في ذلك أداة تحليلية متينةً "وذلك عندما بيّنت أن عملية القول

1) راجع تفاصيل ذلك عند فاضل ثامر: اللغة الثانية. 130، وقارن بما أورده يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث: 44 – 45.

2) رولان بارت: درس السيميولوجيا: 81.

3) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: 72.

واصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، وإنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لاستنادها إلى الأشخاص المتحدثين: فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: أن اللغة تعرف "الفاعل" ولا شأن بـ "الشخص"، وهذا الفاعل، الذي يظلّ فارغا خارج عمليّة القول التي تحدده، يكفي كي "تقوم" اللغة، أي كي "تستنفذ"[1].

2-2

تقطعت على يدي بارت خاصة علاقة المؤلف بالنص أو بتعبير آخر علاقة النص بصاحبه، وشالت سلطة المؤلف فتلاشى، نتيجة لذلك، الإهتمام بسيرته وأخباره ونفسيته وثقافته وعلاقته بعصره، وحلت محل ذلك سلطة النص.

قد يتداخل مصطلح النص مع غيره من المصطلحات مثل الخطاب Discourse والعمل أو الأثر Work، بيد أنه تداخل لا ينفي حقيقة الفرق بين النص وغيره من المصطلحات التي تتاخمه أو تجاوره[2]، وقد يقترن مصطلح النص بالتناص أو تداخل النص، أي نص، لا يمكن أن يكون خالصا برينا لأنه في حقيقته مجموعة من النصوص المتشابكة المتداخلة، ولقد قالت الباحثة التي استخدمت المصطلح للمرّة الأولى في عدّة أبحاث كتبت بين 1966 - 1967 Julia Kristeva "إن كل نص "اقتطاع" و"تحويل" لنصوص أخرى، وقال سولرس Sollers، أحد المهتمّين بالتناص، "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا"[3]، وقد تتعدد مفهومات النص وتحديداته بتعدد المقاربات النقدية، فهناك التعريف البنيوي، وتعريف اجتماعيات الأدب، والتعريف النفساني الدلالي، وتعريف اتجاه تحليل الخطاب، وقد يصاغ من هذه التعريفات تعريف تلاحظ فيه مقومات النص

1) رولان بارت: درس السيميولوجيا: 84.

2) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث: 49 - 50، الخطيئة والتكفير: 56، 62 - 63، وفاضل ثامر: اللغة الثانية: 75.

3) مارك انجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد: 103 - 105.

الجوهرية فيُقال أن النص "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[1]. وقد تختلف مقاصد النص باختلاف الزوايا التي ينظر من خلالها إليه، وقد يقال -هنا- أنه مهما اختلفت وجهات النظر في كيفية تناولها [المقصدية] مجمع على وجودها، كأنها تكسب الكلام دينامية وحركة، بل هي منطلق الدينامية"[2]. وقد تتنوع مظاهر العناية بالنص، كأن يدرس النص في علاقته بالتأويل والتفسير والتناص، أو كأن يدرس النص من حيث مكوناته اللغوية وغير اللغوية مثلما يفعل حقل تحليل النصوص Text Analysis [3]، أو كأن يدرس النص ذاته بوصفه بنية معزولة عن سياقها الخارجي، بإيجاز فإن ما نراه عن النص، وما لم نره، يشير إلى شدة الاحتفاء به، ويشير - وهذا هو الأهم - إلى امتداد سلطته وقوتها عقب انحسار سلطة المبدع وتلاشيها.

3:2

ولكن سلطة النص هذه لم تدم لفترة طويلة، إذ أخذ عصر ما بعد البنيوية Post-Structuralism أو المناهج التي تلت البنيوية وبخاصة التشريحية Deconstruction تعلي من شأن القارئ وتنظر إلى العلاقة ما بين النص والقارئ على أنها علاقة وجود، ففي القراءة وبالقراءة "يكتسب النص أدبيته"[4]. ولم يكن إعلان بارت في مرحلة ما بعد البنيوية عن ولادة القارئ إلا إعلانا نهائيا عن مصرع المؤلف، المهم في هذا الإعلان إن القارئ يجد نفسه وحيدا، بعد غياب المؤلف، في حضرة النص يتأمله ويفحصه فيبعد عنه كل ما هو أجنبي، وتتيح له خلوته به أن يمارس معه كل صنوف العشق والهيام، والاهم أن هذا الذي يمارسه القارئ مع النص متعدد بغير حصر، مفتوح في أيما اتجاه،

---

1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 120.

2) محمد مفتاح: دينامية النص: 39.

3) راجع هذا الحقل ضمن ما يعرف بـ"النقد النصي -Textual Criticism" عند: Alex preminger: priceton Encyclopêdia of poetry and poeticsM pp. 849 - 853.

4) رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر: 483.

منطلق في غير ما قيد، ولذا فقد كانت القراءة التشريحية "هي نفسها مفتوحة للتشريح... ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية... ولكنها مادة جديدة للمشرحة"[1].

القراءة بالغة الأهمية بالنسبة للنص، والقارئ هو الذي يستطيع أن ينعش النص أو يذبله، وهو الذي يستطيع أن يحرك النص أو يقف به حيث هو، أو أن يعيده إلى وراء، إنّه القادر على إحياء النص أو إماتته، وبالجملة فقد طالت هامة القارئ وعلت قامة القراءة، وصار ينظر إلى القارئ على أنه منتج للنص لا محض متلق سلبي خاضع لسلطته.

في هذه الأضواء يمكن أن نفهم التركيز على فاعلية القراءة في النص، ونفهم تعدد ضروب القراءة وتقدر اختلاف مرجعياتها[2]. وفي هذه الأضواء – أيضا – يمكن أن ندرك الاهتمام بتفاوت مستوياتها وبيان شروطها[3]، ويمكن أن نفهم الالتفات إلى تناص القراءة ونعي وظائفها[4]، المهم في هذا كله أن القراءات – مهما تباينت أنواعها وتفاوتت مستوياتها– تستضيف النص ضوء قناعة موداها أن فضاء النص رحب، وأن قراره سحيق، ولقد قيل أن الكلمة في النص "أبعد من قامتها، وتستذكر أكثر من طاقتها على الماضي والهجس بالمستقبل، فالنص "يتحول شبكة من دلالات لا متناهية ورؤى تحمل غموض العالم وإشكاليته"[5]. وقيل أن النص "لا يمثل "بنية" لغوية متسقة منطقيا، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثل "تركيبة" لغوية تعارض نفسها من الداخل، وتعج بالكسور والشروخ، والفجوات، على نحو يجعل النص قابلا لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها"[6]. وقيل أن النص "بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية"[7]،

---

1) عبد الله الغذمي: 57.

2) قاسم المومني: نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي: 64، 67.

3) Geoffry Strickland: Structuralism or cristicism? thoughts on how we read. pp. 35 - 36.

وراجع: Robert qcholes: semiotics and interpretation, pp. 39 - 40.

4) رولان بارت: درس السيميولوجيا: 87.

5) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث: 375.

6) كريستوفر بطلر: التفسير والتفكيك والإيديولوجيا: 80.

7) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير: 90.

والأهم أن هذه القراءات تتعامل مع النص – بهذا الفهم – فتحل ملغزه ومشكله، وتستكشف سره وغامضه، وتجلو ظاهره وباطنه، ويكتسب النص بها وجوده وحضوره، ويتوقف عليها بقاء النص أو ذهابه.

ومن الضروري أن نشير في سياق هذه الحقيقة إلى أن النصوص تتفاوت في ما بينها في استفزاز القارئ ودفعه إلى ممارسة فعل القراءة، فهناك من النصوص ما يغريك بقراءته، وثمة منها ما يصدك عن قراءته، وهناك من النصوص ما يجعلك تعيد قراءته، وثمة من النصوص ما لا تقرأه إلا مرّة، وكذا فإن من النصوص ما يتمنع على قراءة، ولا يتمنع على قراءة أخرى.

وما أشير إليه هنا لم يكن ببعيد عن وعي النقاد المحدثين، ولعل أكثرهم أبانة عنه بارت، إذ يقول في معرض حديثه عن نصي اللذة والمتعة: "نص اللذة" إنّه ذلك الذي يضيء، يفعم، يغبط، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، ولا يقطع صلته بها، هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقارئ... أما نص المتعة: ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب... فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع كذلك ثبات ذوقه، وقيمه وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة.

أنها ذات متأخرة عن زمانها تلك التي تمسك بكلا النصين في حقلها، وتقبض على اعنّة اللذة والمتعة كلتيهما، ذلك لأنها تشارك في ذات الوقت، وعلى نحو متناقض، في النزعة اللذية العميقة في كل ثقافة... وفي تحطيم هذه الثقافة، تستمتع هذه الذات بمتانة أناها "وتلك هي لذّتها" وتبحث عن ضياعها وتلك هي متعتها أنها ذات منفلتة مرتين، منحرفة مرتين"[1]. وجلي أن هذا القول يشي – كما أتصوره – بتفاوت النصوص في استفزاز القارئ لمباشرة القراءة، ويشي بتفاوت القراء في الإستجابة للنص المقروء، ويركز على القارئ بوصفه منتجا للنص قادرا على إعادة كتابته، وهو توكيد يمثل أحد الاتجاهات البارزة في النقد الغربي المعاصر، وهو الاتجاه الذي يدعى "نقد استجابة

1) رولان بارت: لذة النص: 22، 23.

القارئ – Reader Response Criticism" أو يعرف بـ"نظرية الاستقال أو التلقي Reception Theory"[1].

4:2

أسلفت أنّ علاقة النص بصاحبه بمنزلة علاقة الابن بأبيه، وكذا فإن علاقة النص بقارئه بمثابة علاقة الإبن بأبيه: وإذا كان هناك من فرق بين هذه العلاقة وتلك التي تتقدم عليها وتسبقها، فإنه يثوي في درجة العلاقة ومستواها. ان الفرق ما بين صاحب النص وقارئه من حيث صلة كل بالنص يتمثل في تعليق – أو الغاء – دور الاول في حين أن لا تعليق ولا إلغاء لدور هذا الأخير، وغاية ما يقال عن علاقة النص بقارئه أنها علاقة تقوم على الشهوة والاشتهاء المتبادل بينهما[2].

صحيح أن قراءة النص تختلف من قارئ إلى قارئ، ولعل قراءة النص الواحد عند القارئ الواحد نفسه تختلف من حين إلى حين، وصحيح أن ما يركز عليه قارئ مّا ربّما لا يركز عليه في قراءة النص قارئ آخر، وصحيح أن ما تتطلبه قراءة مّا ربما لا تتطلبه قراءة أخرى، وصحيح أن تعدد القراءات واختلاف أسسهاالنظرية لا يمكن فهمه إلا على أنه في صف النص ولمصلحته، كل ذلك صحيح، ولكن الصحيح أيضا أن قراءة لا تنظر إلى النص من كل الجهات وتتأمله بكل ما فيه لا تقع من الباحث بمحل القبول ولا تحل منه بمحل الرضا. أن القراءة التي يتطلبها النص هي القراءة التي تستضيف النص فتعقد معه صلات حميمة تتكمن من خلالها أن تحل رموزه وتفك شفرته وترده إلى سياقه مثلما تحاول القراءة البنيوية أن تفعل، وهي القراءة التي تنظر إلى النص على أنه غير محايد أو بريء من صاحبه أو مجتمعه أو تاريخه فتسعى إلى أن تقرأه في ضوء انتمائه إلى هذا كله مثلما تحاول القراءة النّفسيّة والاجتماعية والتاريخية أن

---

1) راجع للإستزادة عن نظرية الاستقبال أو التلقي عبده عبود: التلقي أم الاستقبال أم التقبل؟ : 7، ولمزيد من المعرفة عن نقد استجابة القارئ، راجع:
Elizabeth Freund/ The return of the reader, reader - response criticism, pp. 67 - 156.
2) رشيد يحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر: 486.

تفعل، وهي القراءة التي تستثمر تفكيك النص أو تشريحه فتعمد إلى نقضه أو إعادة بنائه، مثلما تحاول القراءة التفكيكية أو التشريحية أن تفعل، وهي القراءة التي تلتفت إلى ما قبل النص وما وراءه وتحاول أن تقرأ النص في ضوء امتداده وانفتاحه على هذا كله وتسعى إلى أن تستغل كل ممكن أو متاح لتتمكن به من قراءة النص فتقارب بهذا المسعى فضاء النص رحابة وغوره عمقا.

تفرض هذه القراءة على القارئ ما تفرضه القراءة، أية قراءة، عليه وفي مقدمة ذلك أن يكون ذا وعي وخبرة بهذا الذي يقرأه، وتَبقي هذه القراءة بخلاف غيرها، على علاقة النص مفتوحة باتجاه صاحبه وقارئه على السواء، ومثل هذه القراءة هي التي يطلق عليها الدارس "القراءة الأدبية التكاملية"، ويقول في الأبانة عنها إنّها "تفرض على القارئ – خلاف غيرها – أن ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة، وأن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا أن هذه القراءة تبصر بعيونها عيون النص، وتحس بحواسها حواس النص، وتدرك بوعيها وعي النص، والأهم أن هذه القراءة تقرأ النص بعيونه، وتتعمق ما تخفيه هاتيك العيون من أسرار وسرائر لا يعرف قيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليه"[1].

– 3 –

1:3

إذا تحولنا إلى عبد القاهر الجرجاني لنبين في ضوء ما قدمناه عن العلاقة بين النص وصاحبه وما استدعته هذه العلاقة من امتداد النظر باتجاه القارئ –أقول إذا تحولنا إلى الجرجاني لنبين في ضوء هذا الذي عرفناه، تصوره لهذه العلاقة وتداعياتها، فإن لنا أن نسترجع أن الجرجاني قد استطاع أن يتجاوز، بنحو متقدم، في خطابه النقدي ما قد توصل إليه عصره، فاستوقف بهذا التجاوز ناقديه، وانتزع بصنيعه إعجاب دارسيه.

1) قاسم المومني: نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي: 72.

ولا ترغب الدراسة في أن تتوقف عند مفاصل هذا التجاوز أو تقاطعاته، فذلك ما قد أغنانا عنه دارسو الجرجاني، يكفي أن تشير الدراسة إلى ما قد أنجزه على صعيد ما يعرف بـ"معنى المعنى The Meaning of Meaning" و"الشعرية Poetics" أو "النحوية Grammatology" و"التناص Intertextuality" . ويكفي الدراسة أن تقول أن قيمة الأشارة -هنا- تقع في ما تشي به وترمي إليه من امتداد خطاب الجرجاني في النقد الحديث بله المعاصر، وتردد أصداءه فيه، وتنتصب "علاقة النص بصاحبه" فتقف هي الأخرى شاهدا يعزز ما قد ذكرته عن المنجز النقدي الجرجاني الذي سيظل يفرض حضوره باحترام برغم ما يمكن أن يلحظ فيه من نقص أو قصور.

ويلفت الانتباه أن عبد القاهر الجرجاني لا يستخدم، في ما يعرفه الباحث، مصطلح النص، وبدهي والأمر كذلك أن لا يحدده. وإنما المصطلح الذي يستخدمه مصطلح "الشعر"، فهل ينطبق ما يقوله عن الشعر على النص منه؟ ذلك ما يميل إليه الدارس، وذلك ما سيأخذ به وكذا فإن عبد القاهر الجرجاني لا يستخدم مصطلح المبدع وإنما تشيع عنده مصطلحات مثل "صاحب" و"قائل" و"منشئ". فهل يرجع هذا إلى أن هذه المصطلحات تتناوب في الدلالة، وتنوب مناب "المبدع" وتسد مسده؟ وهل يرجع هذا إلى أن الرجل يجنب نفسه بهذا الاستخدام ما يثيره مصطلح "المبدع" من حساسية لدن المتلقي؟ ذلك ما يرجحه الدارس، وذلك المصطلح الذي تجنبه عبد القاهر هو الذي سيستبعده.

2:3

ومهما يكن المصطلح الذي يستعمله عبد القاهر الجرجاني في كتاباته فإنه يتصور أن ثمّة علاقة تقوم ما بين النص وصاحبه أو منشئه، وهي علاقة يتضمنها قوله "اعلم أنا إذا أضفنا الشعر - أو غير الشعر من ضروب الكلام - إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة، ولكن من حيث تُوخّي فيها "النظم" الذي بيّنا أنه عبارة عن توخّي معاني النحو في معاني الكلم، وذلك أن من شأن الإضافة الإختصاص، فهي

تتناول الشيء من الجهة التي تُختصّ منها بالمضاف إليه. فإذا قلت: "غلام زيد"، تناولت الإضافة "الغلام" من الجهة التي تختص منها بزيد، وهي كونه مملوكا"[1].

يمثل هذا النص، والنصوص التي توضّحه أو تسانده، وثيقة نقدية بالغة الأهمية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، فهو يؤكد ربما للمرة الأولى العلاقة ما بين النص وصاحبه، وهي علاقة في قوة العلاقة الماثلة ما بين "المضاف" و"المضاف إليه". وهذه العلاقة هي الأخرى من التمكن بحيث يبدو من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، الفصل بينهما أو عزل أحدهما عن الآخر، ويحدد هذا النص حقيقة العلاقة ما بين النص وقائله، وهي علاقة تتجلى في ما يبذله الشاعر من جهد في "توخي معاني النحو في معاني الكلم"، وهذه هي الجهة التي يضاف منها الشعر إلى قائله، ويتماهى هذا النص –من ثَم– مع ما يقوله عبد القاهر الجرجاني عن النظم وما يراه فيه، ولقد قال فيه "ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو"، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تُخلّ بشيء منها"[2].

ينضاف النص من الشعر إلى صاحبه من جهة ما يحدثه فيه من صنعة قوامها "توخي معاني النحو في معاني الكلم"، وليس من جهة أنفس الكلم أو أوضاع اللغة، حال الشاعر –هنا– حال النسّاج أو الصائغ في صنعته، فالجهة التي يختص منها كل من هذين بصنعته إنما تكون من جهة الصنعة لا من حيث أوضاع المادة نفسها، أو كما يقول "وإذا كان الأمر كذلك، فينبغي لنا أن ننظر في الجهة التي يُختصّ منها الشعر بقائله، وإذا نظرنا وجدناه يختصّ به من جهة تُوخّيه في معانيه الكلم التي ألفه فيها، ما توخاه من معاني النحو، ورأينا أنفس الكلم بمعزل عن الإختصاص ورأينا حالها معه حال الأبريسم مع الذي ينسج منه الديباج، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منهما

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: 362.

2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: 362، وراجع مصادر فكرة "النظم" في خطاب الجرجاني النقدي عند شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر: 271.

الحلي. فكما لا يشتبه الأمر في أنّ الديباج لا يُختص بناسجه من حيث الأبريسم، والحليّ بصائغها من حيث الفضة والذهب، ولكن من جهة العمل والصنعة، كذلك ينبغي أن لا يشتبه أن الشعر لا يختصّ بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة"[1].

يؤكد عبد القاهر الجرجاني في هذا النص ما أكده في سابقه، فيحدد الجهة التي منها يختص الشعر بقائله من جهة توخيه في معاني الكلم التي ألفه منها ما توخاه من معاني النحو، بعبارة أخرى فإن العلاقة تكون بمقدار ما يكون في النص، بفعل صاحبه، من تعلق الكلم بعضه ببعض وأخذ بعضه برقاب بعض وبناء بعضه على بعض، وجعل بعضه بسبب بعض بإيجاز فإن هذا الذي يتوخاه الشاعر هو الذي يقتضيه "علم النحو" وهو ما يعبر عنه عبد القاهر في غير ما مرّة بـ"النظم"، وباختصار أشد فإن "علم النحو/ النظم" بهذا الفهم الذي يؤصله عبدالقاهر الجرجاني يتميز من مفهوم النحو المتداول قبله بما هو تمييز الصحيح من الفاسد أو الخطأ من الصواب، أو بما هو مسمى باسم نهج العرب في التعبير[2].

ويقول عبد القاهر الجرجاني في نص تكميني يعمّق فيه ما يقوله عن طبيعة العلاقة ما بين النص وصاحبه وتزداد تبيّنا لذلك بأن تنظر في القائل إذا أضفته إلى الشعر فقلت: امرؤ القيس قائل هذا الشعر من أين جعلته قائلا له؟ أمن حيث نطق بالكلم وسُمعت ألفاظها من فيه. أم من حيث صنع في معانيها ما صنع، وتوخى فيها ما توخى؟ فإن زعمت أنك جعلته قائلا له من حيث نطق بالكلم وسُمعت ألفاظها من فيه على النسق المخصوص، فاجعل راوي الشعر قائلا له ينطق بها ويخرجها من فيه على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر، وذلك ما لا سبيل لك إليه.

فإن قلت: إن الراوي وإن كان قد نطق بألفاظ الشعر على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر، فإنه هو لم يبتدئ فيها النسق والترتيب، وإنما ذلك شيء ابتدأه الشاعر،

---

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: 362.

2) راجع تفاصيل ذلك عند مصطفى ناصف: النحو والشعر/ قراءة في دلائل الإعجاز:34.

فلذلك جعلته القائل له دون الراوي، قيل لك: خبّرنا عنك، أترى أنه يتصور أن يجب لألفاظ الكلم التي تراها في قوله:

"قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل"

هذا الترتيب من غير أن يتوخى في معانيها ما تعلم أن امرأ القيس توخاه من كون "تبك" جوابا للأمر، وكون "من" معدية له إلى "ذكرى" وكون "ذكرى" مضافة إلى "حبيب"، وكون "منزل" معطوفا على "حبيب" أم ذلك محال؟ فإن شككت في استحالته لم تكلّم، وإن قلت نعم، هو محال قيل لك: فإذا كان محالا أن يجب في الألفاظ ترتيب من غير أو توخّي في معانيها معاني النحو، كان قولك: "أن الشاعر ابتدأ فيها ترتيبا"، قولا بما لا يتحصّل"[1].

لقد حرصت على أن أنقل نص عبد القاهر الجرجاني، على الرغم من طوله لأسباب منها، أن هذا النص يكاد يكون من أكثر نصوص الجرجاني إيحاء بأشكال العلاقة التي تنعقد ما بين النص وصاحبه، ومنها أن صاحبه قد تصور أن ثمة معاندا له سيقول أن العلاقة المزعومة بين النص وقائله إنما هي من جهة غير الجهة التي ذكرت. قد تكون هذه العلاقة من جهة نسبة النص إلى صاحبه أودلالته عليه من غير أن يستند هذا إلى فحص النص في بنيته أو تأمل العلاقة التي تنتظم بين كلمه، وهذه جهة باطلة إذ لو صحت لصح معها أن يكون راوي الشعر قائلا له. وقد تكون هذه العلاقة من جهة أن الشاعر لا الراوي هو الذي يبتدئ النسق والترتيب في ألفاظ كلمه، وإن هذا يجئ كيفما اتفق من غير ما قصد أو عمد إليه. وهذه الجهة هي الأخرى جهة باطلة إذ ليس مما يقع في التصوير أن يرتب الشاعر، وهو هنا امرؤ القيس، ألفاظه هذا الترتيب من غير ما عمد أو قصد إليه.

---

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: 362، 364.

3:3

إنَ تفنيد هذه المزاعم المتصورة يعني -كما أفهمه- نفى عبد القاهر الجرجاني لأية علاقة ما بين النص وصاحبه ما لم تستند هذه العلاقة إلى بنية النص نفسه، وما لم تعزز هذه البنية هذه العلاقة صحيح أن عبد القاهر الجرجاني يلتفت إلى "قصد واضع الكلام" أو قصد صاحب النص أو مقصده، وصحيح أن قصد المنشئ أو ما في نيته أن يقوله يمكن أن يكون محصلة لعدد من الأسباب بعضها ما هو خاص بمجتمعه، وصحيح أن الإلحاح على ضرورة معرفة قصد واضع الكلام يقلل -كثيرا أو قليلا- من أهمية فكرة مواجهة صنيع الشاعر في ما يؤلفه بروية وتدبر للاستدلال على معانيه أو أغراضه، وصحيح أن استخدام عبد القاهر الجرجاني نفسه المستمر عند حديثه عن العلاقة، موضوع الدراسة، للإسم "توخّي" أو للفعل "توخى" يشي بتركيزه على القصد أو القصدية، وصحيح أن أبلغ أقاويل عبد القاهر في الحديث عن القصد ربما كان قوله: "وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة أن لم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر ما أخر وبدئ بالذي ثني به، أو ثني بالذي ثلث به، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة. وإذا كان كذلك، فينبغي أن تنظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصفة، أفي الألفاظ يحصل له ذلك، أم في معاني الألفاظ؟ وليس في الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر، أن ليس ذلك في الألفاظ. وإنما الذي يتصور أن يكون مقصودا في الألفاظ هو "الوزن"، وليس هو من كلامنا في شيء، لأنا نحن في مالا يكون الكلام إلا به، وليس للوزن مدخل في ذلك"[1]، -كل ما أقوله عن المقصد صحيح، وكل ما يقوله عبد القاهر الجرجاني صحيح، ولكن الصحيح - أيضا - أن عبد القاهر الجرجاني على صعيد ممارساته النقدية لا يركز على قصد واضع الكلام، وإنما الذي يركز عليه تبين مدى ما قد أحدثه فيه من علاقات تربط بعضه ببعض، فهل يرجع ذلك إلى غموض مفهوم القصد لدى عبد القاهر الجرجاني نفسه؟ وهل يرجع ذلك إلى ما ينطوي عليه مفهوم القصد ذاته من جوانب قد تتضارب بنحو ما مع ما يقدمه في

1) عبد القاهر الجرجاني: المصدر نفسه: 364.

الإلحاح على بنية النص؟ ذلك أمر ممكن محتمل، وذلك أمر نلمحه في قول أحد الدارسين عن القصد: "إن مسألة القصد من الكلام مسألة دقيقة بل غامضة ومحيّرة، بخاصة عندما نلاحظ – على مستوى الممارسة – أن المرء قد يقول شيئا وهو يقصد شيئا آخر، وأن ما يقوله في هذه الحالة لا يؤدي بالضرورة إلى ما يقصده فيستأنف الكلام عندئذ بادئا بقوله "اقصد..." وهذه الحالة تختلف عن الحالة الأخرى المألوفة كذلك في مستوى آخر من الكلام، التي يسمح فيها تعدّد معنى اللفظ لكاتب ما أن يعمل على مستويين في وقت واحد، حيث يورد في الظاهر مجموعة من الأحداث، في حين أنه يشير في الحقيقة إلى شيء آخر مختلف... وينتهي بنا هذا إلى حقيقة مؤداها أن ليس من السهل افتراض معنى / قصد سابق على العبارة، وإن كان من الممكن تفسير العبارة على أكثر من وجه"[1].

4:3

إنّ قضيّة القصد التي يقاربها الجرجاني – هنا – تستدعي هي الأخرى قضية ثانية، هي قضية التفسير. وإذا كانت القضية الأولى تثير سؤالا مفاده هل يتوافق ما يقوله المنشئ في النص مع ما في قصده أو نيته أن يقوله؟ فإن القضية الثانية تطرح تساؤلا فحواه أيهما الأفضل المفسر –بفتح السين– أو تفسيره؟ أن عبارة مثل "كثير رماد القدر"، وهي المفسِّر، معناها أو تفسيرها "كثير القرى"، فهل هذا معناه أن العبارة الثانية هي ذاتها العبارة الأولى؟ وإذا كان كذلك فما وجه الحاجة إليها؟ وإلا فما الفرق بينهما؟ وأي العبارتين تفضل الأخرى؟

يفضل عبد القاهر الجرجاني المفسّر على التفسير، ويستند في هذا التفضيل إلى سبب مؤداه أن الدلالة في المفسر "دلالة معنى على المعنى" بينما الدلالة في التفسير "دلالة لفظ على المعنى"، ولكن هذا السبب لا يكون في ما يقوله عبد القاهر الجرجاني "حتى يكون للفظ المفسر معنى معلوم يعرفه السامع وهو غير معنى لفظ التفسير في

1) عز الدين اسماعيل: قراءة في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني: 43، 44.

نفسه وحقيقته، كما ترى من أن الذي هو معنى اللفظ في قولهم "هو كثير رماد القدر" غير الذي هو معنى اللفظ في قولهم "هو كثير القرى" ولولم يكن كذلك، لم يتصور أن يكون ها هنا دلالة معنى على المعنى"[1].

مؤدى ما يقوله عبد القاهر الجرجاني أنّ المفسر يكون له دلالتان: "دلالة معنى على معنى و دلالة المعنى الذي دلّ اللفظ عليه على معنى لفظ آخر" أما التفسير فلا يكون له إلا دلالة واحدة وهي "دلالة اللفظ، وهذا الفرق هو الذي يفضل بسببه المفسر التفسير وتكون له المزية عليه، ويعزز عبد القاهر الجرجاني ما يذهب إليه –هنا – بما يلاحظه في طبائع الناس ونحائزهم "وكان من المركوز في الطباع، والراسخ في غرائز العقول، أنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه وجعل دليلا عليه – كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحا"[2].

قد أقول أن قضية التفسير تماثل قضية القصد في تعدد ما تطرحه وفي تنوعه، وقد استند في هذا إلى ما يقوله عبد القاهر الجرجاني نفسه[3]، وقد أقول أن منهج الجرجاني في تفسير العبارة / النص، أي عبارة / نص، يغلب عليه، كما ألحظه، ميله إلى النهج التفكيكي المعاصر أكثر من ميله إلى النهج البنيوي أو التأويلي، وقد أقول أن الجرجاني يجمع في تفسيره– في الأغلب الأعمّ – ما بين الجانبين: الموضوعي والذاتي، موضوعية العبارة / النص وذاتية المفسّر / المخاطب، وهو جمع يتجلى في ما يعطيه للعبارة من قيمة، ولكن العبارة وحدها قاصرة عن أن تفضي بمعطياتها، ما لم يقم المفسّر بعملية التفسير. إنّ ما يقوم به المفسر من تأويل أو تفسير، أو ما ينبغي عليه أن يقوم به، ليس تفسيرا ذاتيا خالصا بعيدا عن مكونات العبارة وعناصرها، وإلى هذا كله أو جله، يشير أحد الدارسين المعاصرين فيقول إنّ قضية التفسير برمتها "لا تقل

1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: 445.

2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: 444.

3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: 374.

وعورة وتشعبا عن قضية القصد. ويمككنا أن نقول بصفة عامة أن منزع الجرجاني في هذه القضية أقرب إلى "نزعة" التفكيك المعاصرة منه إلى الهرمنيوطيقا أو البنيوية. إنه... يجمع بين موضوعية القول وذاتية المخاطب، فهو يولي معطيات العبارة / النص أهمية كبيرة ولكنه في الوقت نفسه يعول في التوصل إلى التفسير النهائي على الجهد العقلي الخاص الذي يبذله المخاطب، أو الذي يجد نفسه مطالبا ببذله. النص عند الجرجاني لا يفضي بمكنونه وحده، والمخاطب لا يؤوله تأويلا ذاتيا صرفا بمعزل عن مكنوناته ونظام تكوينه. العبارة في ذاتها تعني، ولكنها تعود بهذا المعنى فتعني به معنى آخر والمخاطب مطالب باستكشاف هذا المعنى الآخر وتحديده[1].

- 4 -

1:4

النص -إذا- هو مأم عبد القاهر الجرجاني وهو محجه، هو منطلقه وهو منتهاه، ولكن ما النص؟ لقد اسلفت أن عبد القهر الجرجاني لا يعرّف النص صراحة، ولعلنا لا نقع على مثل هذا التعريف في معجم النقد العربي القديم البتة، ولكن ذلك لا يمنعنا من أن نجتهد في ضوء ما نقرأه عنده فنقول إن النص يمكن أن يكون عبارة أو بيتا من الشعر، ويمكن أن يكون نتفة أو مقطوعة أو مقطعة، ويمكن أن يكون النص قصيدة، ويمكن أن يكون الشعر كله نصا، المهم أن النص، مهما تكن صورته، بنية لغوية، وإن أي اهتمام بما هو خارج هذه البنية إنما هو اهتمام أجنبي عنه غريب على حقيقته وجوهره لا يفيد النص أو النظر فيه في كثير أم قليل، ولقد قيل أن الإهتمام بالنص بوصفه بنية لغوية نحوية ليس بالشيء الهيّن في تاريخ الثقافة الأدبية في اللغة العربية "ولأول مرة تقريبا يرى مؤلف أن ما يجب أن يشغل قارئ الأدب هو اللغة والبنية النحوية أما القصص الذي يتناقله القراء والإخباريون... فكل هذا عرضي ينبغي إن لا

1) عز الدين اسماعيل: قراءة في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني: 44.

يرهق البحث أو يصرفه عما هو أولى وأهم"[1]. والأهم أن علاقة النص - مهما يكن حجمه - بصاحبه تنحصر في ما يقوله عبد القاهر الجرجاني في ما يوقعه فيه من نظم، ولكن علينا ألا ننسى أن مدار النظم على معاني نحو، وأنّ النشاط النحوي في الشعر كما يقرره عبد القاهر الجرجاني "ليس ضربا من المتابعة الجوفاء ولا هو نظام أعمى خال من الدلالات، ولاهو أيضا ضرورة اقتضتها العادة اللغوية، وإنما النظام النحوي... نمط من الإفادة والإفصاح ينبغي ألا يهمل بحال"[2].

2:4

النص بهذا الذي يقوله عبد القاهر الجرجاني عنه أو بهذا الذي تشي به كتاباته عنه، غني أو فياض بالدلالة. أن هذا الغني قد يتمظهر في غير ما صورة أو مظهر، قد يتجلى هذا الغنى -مثلا- في ما يطلق عليه عبد القاهر الجرجاني "معنى المعنى"، وقد يتجلى هذا الفيض في ما يطلق عليه دارسو عبد القاهر الجرجاني "البنية العميقة للنص"، وقد نلحظ هذا الفيض في ما يختاره عبد القاهر الجرجاني أو يلمسه من نصوص أو شواهد وأمثلة، وقد يتجلى هذا الغنى في كل ما يتوخاه صاحب النص في نصه من مراعاة قواعد النحو في معاني الكلم، ملاك الأمر أن علاقة النص بصاحبه تتقيد عند عبد القاهر الجرجاني بحدود ما يجريه فيه من نظم، وتتحدد عنده بمدى ما يتوخاه / يقصده القائل من معاني النحو في معاني الكلم، وصفوة الأمر أو ملاكه أيضا أن صاحب النص يوجه نصه أو يتوجه به بعد أن يصير منجزا إلى القارئ الذي يتمكن في ضوء خبرته اللغوية، وغير اللغوية بالشعر من أن يتصدى له ويستكشف العلاقة ما بين دوالّه ومدلولاته ويكشف عن مقاصده، أو كما يقال في العبارة عن الفكرة ذاتها "إن العبارة / [النص] التي تحمل قصد المتكلم - أو التي يفترض أنها تحمله- هي نفسها موضوع الفهم أوالتأويل لدى المخاطب، فالمتكلم يقوم بعملية تشفير Encoding للمعنى

---

1) مصطفى ناصف: النحو والشعر / قراءة في دلائل الإعجاز: 37.

2) مصطفى ناصف: النحو والشعر / قراءة في دلائل الإعجاز: 37.

الذي يقصده، والمخاطب يقوم بعملية فك لهذا التشفير Decoding، ولكي تكون هاتان العمليتان على مستوى واحد أو لكي يتحقق التراسل بينهما، وتتحقق بذلك وظيفة الكلام، لا بد أن تحمل العبارة نفسها معايير تشفيرها، وأن يكون المخاطب نفسه على دراية بهذه المعايير"[1].

- 5 -

1:5

عند هذا الحدّ بالضبط يمكن أن أقول أن عبد القاهر الجرجاني يعلق من غير أن يلغي، انتماء النص لصاحبه، بتعبير آخر فإن عبد القاهر يوقف صلة النص بصاحبه أو علاقته بقائله ليؤسس صلة من نوع جديد، إنها صلة النص بقارئه. المهم أن هذه الصلة الأخيرة في عمق الصلة السابقة إن لم تكن أشد، فإذا كان لصاحب النص فضل الإنجاز ومزية التأليف والإنشاء، فإن لقارئ النص فضيلة الإغناء ومزية الإحياء، والأهم أن هذه العلاقة، علاقة النص بقارئه، بسبب من علاقة النص بقائله تماما،كما أن هذه العلاقة، علاقة النص بصاحبه، تفضي -حتما- إلى علاقة النص بقارئه، ذلك أن التأليف والإنشاء، والقراءة وجهان لعملة واحدة. فالنص لا يكتب إلا ليقرأ، ولا تكون قراءة بغير نص ولكن ما القراءة؟ ومن هوالقارئ؟ وما الشروط التي لا بد له منها؟ عند هذا المستوى فإننا نجد أنفسنا في أمس الحاجة لنتأمل ما أنجزه عبد القاهر الجرجاني في ضوء تأمله الأشمل لهذه المكونات الثلاث التي تشكل الظاهرة الأدبية كما سبق أن قلت، وفي ضوء ما تتطلبه علاقة النص بصاحبه، وذلك ما سأحاوله.

2:5

قلت إن النص في ما يراه عبد القاهر الجرجاني بنية لغوية نحوية مدار الأمر فيها على ما يعرف عنده "النظم"، وقدمت أن "النظم" في الشعر أن يتوخى الشاعر معاني النحو وأحكامه في ما بين الكلم. وتأسيسا على هذا يمكن أن أقول أن النظم في الشعر،

1) عز الدين إسماعيل: قراءة في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني: 43.

أو في النص منه، غير النظم في النثر، وكذا فإن النظم في الشعر على الضد من النظم في القصص والاخبار، وبالجملة فإن النظم في الشعر يختلف عن النظم في غير الشعر اختلاف. الشعر عن اللاشعر، أو اختلاف النص منه عما سواه من سائر النصوص.

في نظم الشعر تأخير، وحذف واثبات، وإظهار واضمار، وفي نظم الشعر فصل ووصل، ولف ونشر، ونفي ونهي، وفي نظم الشعر لزوم وتعدية، وتعريف وتنكير، ونداء وندبة، وفي نظم الشعر قصر واختصاص، وإيجاز وإطناب، وعطف وابدال، وفي نظم الشعر قرب وبعد، وتجل وخفاء، وابتداء واحتذاء، وفي نظم الشعر عرف وعادة، واستفهام وتعجب، وتقيّد وتمرّد، في الشعر، أو في النص منه، ذلك كله، وفيه ما هو أبعد منه، وعلى الجملة فإن النظم في الشعر يمتد امتداد اللغة والنحو والشعر، ويتسع اتساع ذلك كله.

يتولد عن "النظم" في الشعر الصورة بما فيها من تشبيه وكناية واستعارة وتمثيل، بل بما فيما من المجاز كله، ويولد النظم في الشعر اللطافة والدقّة، وكلتاهما تتجلى في "الجمع بين المتنافرات المتباينات في ربقة" وفي "العقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة"، ويتحصل عن النظم في الشعر "المعنى" و"معنى المعنى"، ويؤدي النظم في الشعر إلى ما يقوله وما يسكت عنه، وبالجملة فإن ما يتولّد عن النظم في الشعر يعزّ حصره ويصعب عدّه. إنّ ما يتولّد عنه من الرحابة في رحابة اللغة والنحو والشعر، ومن العمق في عمق ذلك كلّه.

3:5

إنّ النص من الشعر، وفيه ما قد ذكرته، وفيه ما يمكن أن يضاف إلى ما ذكرته، هذا النص لا يجلو نظمه أو يحلل نظامه إلا القارئ الذي توازي خبرته بالنص خبرة صاحبه. ينتصب هذا النص في وجه قارئه فيستفزه إلى التجول في عوالمه، يتأمل أسراره ودلالته، يوازن بينه وبين غيره من النصوص فيكشف عما فيه من أصالة أو زيف، ويتفحص مواطن الجودة والرّداءة فيه فيرد ذلك إلى أسبابه وعلله. يسلم النص قياده

لقارئه، فهذا يقدر، قبل غيره، أن يقدم المسكوت عنه في النص اقتداره على استنطاق المقول فيه، وهذا لا غيره، هو الذي يستطيع أن يتعمق عالمه ويفك رمزه ونظامه فيصبح القارئ بهذا الذي يمارسه في النص من فعل القراءة مبدعا مثل صاحبه، يمتلك النص تملّك صاحبه له وتصبح القراءة -بهذا الفهم- فعلا ابداعيا يماثل في ترامية وتغوّره ترامي النص وتغوّره.

قد لا تكون هذه لغة عبد القاهر الجرجاني، ولكنّ هذا هو ما تؤديه نقوده وأقاويله لقد توقف -مثلا- عند أحد ضروب التمثيل مما يدقّ فيه المعنى ويلطف، وقال فيه "فإنّك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له وكان:

من النفر البيض الذين إذا اعتزوا وهاب رجال حلقة الباب قعقعوا

أو كما قال:

تفتح أبواب الملوك لوجهه بغير حجاب دونه أو تملّق[1]

هناك اختلاف بين قارئ وقارئ، ذلك هو المتضمن في النص، فثمة من القرّاء من إذا شرع في قراءة النص استعجله، ومن إذا فرغ من قراءته غادره أو تركه، ومن لا يجاوز في قراءته ما تقع عليه حاسته. إن قارئا كهذا لا يعول عليه عبد القاهر الجرجاني ولا يعول على قراءته، فمثل هذا القارئ سطحي القراءة، يسطح النص من غير أن يتعمقه، ويكسر قشرته من غير أن ينفذ إلى لبه أو حقيقته، ويشق الصدفة عنه من غير أن يكون من أهل المعرفة.

1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: 1: 265، 266.

وهناك تفاوت بين نص ونص، ذلك هو المتضمن في النص أيضا فثمة من النصوص ما هو قريب الغور، وثمة منها ما هو بعيد الغور، وثمة من النصوص ما هو مغلق، ومنها ما هو مفتوح، وهناك من النصوص ما لا يبذل فيه قائله من الجهد إلا أقله، ومن النصوص ما يبذل فيه قائله الجهد كله. الذي يترتب على هذا أن من النصوص ما لا يحوجك في قراءته إلى كدّ ومشقة، وإنّ منها ما يستدعي من القارئ النظر بعد النظر. بلغة قريبة من لغة عبد القاهر الجرجاني فإن من النصوص ما لا يحتاج العلم بمعانيه إلى "روية واستنباط وتدبر وتأمّل، وإنما في حكم الغرائز المركوزة في النفوس" ومن النصوص ما كان من دون معناه "حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر وعليه كمّ يفتقر إلى شقّه بالتفكّر، وكان دررا في قعر بحر لا بدّ له من تكلّف الغوص عليه، وممتنعا في شاهق لا يناله إلا بتجشم الصعود إليه، وكامنا كالنار في الزند لا يظهر حتى يقتدحه، ومشابكا لغيره كعروق الذهب لا تبدي صفحتها بالهوينى بل تنال بالحفر عنها، وبعرق الجبين في التمكن منها"[1]

4:5

ليس كل قارئ بقارئ ولا كل قراءة بقراءة. إنّ القارئ الذي يعتد عبد القاهر الجرجاني بقراءته لا يستهلك النص بل يستهلكه النص، فينتج بذلك نصّا على نص. هو القارئ الذي يسكنه النصّ ويسكن في النص، يتجوّل في ردهاته وينتقل بين جنباته، وهو القارئ الذي يقدر ما في النص من ظاهر ومكنون، وينظر إلى النص على أن صاحبه "قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى درّه حتى غاص، وإنه لم ينل المطلوب منه حتى كابد منه الامتناع والاعتياص"[2] وكذلك فإنّ القارئ الذي يحل من عبد القاهر بمحل الإعجاب القارئ الذي يأخذ بالنص كله، ويفككه فينقضه، ويرتبه فيعاود بناءه، هو القارئ الذي يقرأ النص كله، فلا يقف عند معناه إلا لينفذ إلى معنى معناه، فتأتي قراءته عامة شاملة، تهتم بالنص من بدأته إلى أخرته، وهو القارئ الذي يهتم كل الإهتمام بما هو في النص أو داخله لا بما يحفّ به أو بما هو خارجه، وهو القارئ الذي يعرف بعمق سياق النص ونسقه فيضع النص في سياقه

1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: 2: 210.

2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: 1: 271.

ونسقه ولا يقحم عليه ما ليس من هو -من قبل ومن بعد- القارئ الذي يقدّر فاعلية القراءة في النص المقروء فيقدر لذلك ما تفرضه عليه من جهد وعناء وتتطلبه من دقة ولطف، ولقد قال عبد القاهر القارئ الذي يقدّر فاعلية القراءة في النص المقروء فيقدر لذلك ما تفرضه عليه من جهد وعناء وتتطلبه من دقّة ولطف، ولقد قال عبد القاهر الجرجاني أنه "ما شرُفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقّة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما، والطالب لهما في هذا المعنى ما لا يحتكم ماعداهما"[1]. وقال "إذا أعدت الحلبات لجرى الجياد، ونصبت الأهداف ليعرف فضل الرماة في الأبعاد والسداد، فرهان العقول التي تستبقونظامها الذي تمتحن قواها في تعاطيه هو الفكر والرويّة والقياس والاستنباط"[2]. ونقل عبد القاهر الجرجاني عن الجاحظ قوله في باب ما في الفكر والنظر من الفضيلة "وأين تقع لذّة البهيمة بالعلوفة، ولذّة السبع بلغّ الدّم وأكل اللحم، من سرور الظفر بالأعداء، ومن انفتاح العلم بعد إدمان قرعه"[3].

إنّ لذّة العلم بالنص قرينة تأمّله وتدبّره، وإذا ما شئت فقل أنها قرينة قراءته. قد تتطلب هذه القراءة من القارئ ما يمكن أن ندرجه ضمن مكوناته، كأن يكون ذا ذائقة وثقافة ودربة[4]، وقد تستوجب قراءة النص قراءته بعيون بنيته، وقد تستهدي قراءة النص كل ما من شأنه أن يقاربه. وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم الحاح عبد القاهر الجرجاني المستمر على الفكر والرويّة، والنظر والتدبر، والدقة واللطافة. وعلى هذا الاساس أيضا يمكن أن نفهم تركيز الجرجاني المتواصل على متعة الكشف بعد النصب والتعب، فذلك كله يشير -كما أخاله- إلى أثر القراءة في النص المقروء، ويشير -وهذا هو الأهم- إلى هوية العلاقة التي تجمع ما بين النص وقارئه، وهي علاقة يتوقف حضور كل طرف منها على حضور الطرف الآخر تماما كما العلاقة بين النص وصاحبه،

1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: 1: 275.

2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: 1: 275.

3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: 1: 274.

4) قاسم المومني: أداة الناقد: دراسة في الموروث النقدي عند العرب: 41.

ولعلّ في موقع النص المتوسّط ما بين صاحبه وقارئه ما سيظلّ يشي بعمق علاقته بهما رغم كل ما يمكن أن يقال عن قوة، أو ضعف، هذه العلاقة أو تلك.

5:5

وإذا شئت أن أصل آخر الكلام -هنا- بما قلته في أوله فأبيّن رأي عبد القاهر الجرجاني، الناقد القديم، في قضية نقدية جديدة، هي قضيّة علاقة النص بصاحبه -قلت لقد تصور الرجل العلاقة ما بين النص وصاحبه ضمن تصوره الأعم للعلاقة بين الأركان الثلاثة التي تشكل الظاهرة الأدبية، وهي المنشيء والنص والقارئ. فبدت له العلاقة، موضوع الدراسة، في قوة العلاقة بين المضاف والمضاف إليه، وتصوّر الجهة التي يختص منها القائل بنصه على أنها النظم، ولمّا كان النظم توخّي معاني النحو في ما بين الكلم، وكان النص مدار الأمر فيه على النظم، فقد كان من المنطقي أن تنحصر صلة النص بصاحبه في يجريه فيه من نظم.

وإذا ما فرغ المنشئ مما يتوخاه من نظم وصار النص بذلك منجزا، عندئذ فإن النص يتلقاه قارئه، ووقتئذ فإن لعبد لعبد القاهر أن يعلق صلة النص بصاحبه، وإن يؤصل لعلاقة جديدة هي علاقة النص بقارئه، وكذا فعل. لقد تصور عبد القاهر الجرجاني هذه العلاقة في عمق العلاقة السابقة، فلا نص بغير قراءة، ولا قراءة بغير نص أما القراءة فقد بدت من خلال تصوره فعلا خلاقا، وأما القارئ فقد بدا هو الآخر شريكا للقائل في النص موازيا له في خبرته به وتعامله معه.

بقي أن أقول لقد حاول الجرجاني أن يعرض تصوره للعلاقة بين النص وصاحبه فلم تخل محاولته من جدة وطرافة، وحاول أيضا أن يقدم تصوره لهذه العلاقة ضمن إطار التماسك والتكامل فلا نملك معه إلا أن نقدّر أصالة المحاولة وأهميتها، ونعجب بذكاء المحاولة وفطنتها. أما ما يمكن أن يلحظ في المحاولة من نقص أو قصور فذلك أمر لا تتنزه عنه أيه محاولة.

المراجـع

1- العربية:

- رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، بحث منشور في مجلّة عالم الفكر، المجلّد الثالث والعشرون، العددان الأول والثاني، الكويت، 1994.

- شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1386هـ/1967م.

- عبد القاهر الجرجاني:

دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1410/ 1989م.

أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، الطبعة الثانية، 1396هـ/1976م.

- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، جدة، الطبعة الأولى، 1405هـ/1985م.

- عبده عبود: التلقي أم الاستقبال أم التقبل؟ مقدمات منهجية لدراسة استيعاب"نظرية التلقي الأدبي ومنظوماتها المصطلحية في الوطن العربي، بحث مقدم إلى ندوة النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك، أربد الأردن، 1994.

- عز الدين اسماعيل: قراءة في "معنى المعنى" عند عبد القاهر الجرجاني، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، القاهرة، 1987.

- فاضل ثامر: اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1994.

- فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأروبا، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1985.

- قاسم المومني:

أداة الناقد: دراسة في الموروث النقدي عند العرب، بحث منشور في مجلة جامعة الملك سعود، المجلد الخامس، (ألآداب 1)، الرياض، 1413هـ / 1993م.

نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي، بحث منشور في مجلة كلية التربية، العدد الخامس عشر، جامعة عين شمس، 1991.

- محمد مفتاح:

تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، 1992.

دينامية النص، [تنظير وإنجاز]، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1987.

- مصطفى ناصف: النحو والشعر -قراءة في دلائل الإعجاز، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد الأول، العددان الثاني والثالث، القاهرة، 1981.

- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، الطبعة الأولى، 1414هـ / 1994م.

1- الأجنبية:

(1) المترجمة

- رولان بارت:

درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء الطبعة الثانية، 1986.

لذة النص: ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

- كريستوفر بطلر Christopher Butler : التفسير، والتفكيك، والإيديولوجيا، ترجمة نهاد صليحة، بحث منشور في مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، 1985.

- مارك انجنو Mark Angenot: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، دراسة منشورة ضمن كتاب "في أصول الخطاب النقدي الجديد" ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون العامة، بغداد الطبعة الأولى، 1987.

(1) الانجليزية

- **Allex Preminger, princeton Encyclopedia of poetry and poetics, princeton univ. press U.S.A. 1977/**

- **Elizabith Freund: The return of the Reader: Reader-response criticsm, methuen, London, 1987.**

- **Geoffrey Strickland: Structuralism or Criticism? Thoughts on how we read. Cambridge Univ. Press, London, 1985.**

- **Robert Scholes: Semiotics and Interpretation, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1982.**

www.booksall.net

الجرجاني والفعل الشعري صياغة وتقبّلا

البشير بن عمر

تمهيـــد:

إنّ المتأمل في المدوّنة النقدية القديمة يقف على وعي العرب المبكر بأهميـة الشكل وإدراكهم لخطورة أساليب القول في الفعل الشعري، وقد انقلب هذا الحس عند بعض النقاد إلى ضرب من اليقين بأن الشعر فعل في اللغة يستمدّ طاقته التأثيرية من خصائص شكلية ومن طريقة الشاعر في صياغة ما يريد أن يقول، وحول مفهوم الصّياغة عُقدت جملة من الصّلات بين الشعر وبين غيره من الفنون أو الصناعات، إذ هو مواز لفن العمارة[1] أو مشاكل لنسيج الثوب[2] أو مماثل لحرفة النقش[3].

ولا شك أن وعي العرب بأهمية الصياغة في الشعر مردّه الصراع بين القدماء والمحدثين إثر ظهور حركة المولّدين، تلك الحركة التي أحدثت نقلة في مراسم الكتابة والقراءة وكانت بدورها ناجمة عن جملة من التحوّلات الاجتماعية والثقافيّة لعلّ أهمّها التحوّل من حضارة الشفوي إلى حضارة المكتوب وتراجع وظيفة الشاعر وبروز أشكال جديدة نافست الشعر مكانته كالخطبة والمثل والقصة مما قاد الشعراء إلى البحث عن آفاق جديدة قصد تجاوز ما وسمه النقاد بـ "محنة الشعراء"[4].

---

1) "عيار الشعر" لابن طباطبا – تحقيق طه الحاجري، القاهرة 1956، ص7.

2) "الحيوان" للجاحظ – تحقيق عبد السلام هارون –القاهرة 1969، ج3 ص131-132.

3) "عيار الشعر"، ص5 – 6.

4) المصدر السابق، ص7.

ولئن توفرت نصوص المدوّنة النقديّة على ما يمكن أن يعدّ إرهاصا بأهمية مفهوم الصياغة في الشعر، فإننا نعتقد أن هذا المفهوم لم يتضح إلاّ مع عبد القاهر الجرجاني إذ اكتسبت القضيّة عنده شكلا نقديّا متكاملا وعمل على تأصيلها في كتابي "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" ومثل هذا الموقف لا يستغرب من ناقد عاش في القرن الخامس هجريّا وجمع – على حدّ عبارة باحث معاصر – "معظم الآراء التي تبلورت طيلة القرون الأربعة الأولى من الدور العربي في التاريخ، وشكلت للتجربة الجمالية عند القدماء أبرز خصائصها"[1].

إننا سنسعى في عنصر أوّل إلى إبراز مواطن الصياغة عند الجرجاني ورصد أهمّ تجلياتها ثم نحاول في عنصر ثان أن نتبيّن أثر ذلك في عمليّة تلقي الشعر وتقبله.

I- مواطن اهتمام الجرجاني بالصياغة:

لقد أجمل الجرجاني نظريته في الصّياغة في قوله: "إنّ من الكلام ماهو شريف في جوهره كالذهب الابريز الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات، وجلّ المعوّل في شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره، ومنها ماهو كالمصنوعات العجيبة من موادّ غير شريفة، فلها مادامت الصورة محفوظة عليها لم ننتقض وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل، قيمة تغلو ومنزلة تعلو، وللرغبات إليها انصباب وللنفوس بها إعجاب، حتى إذا خانت الأيّام فيها أصحابها وضامت الحادثات أربابها، وفجئتم فيها بما يسلبها حسنها المكتسب بالصنعة وجمالها المستفاد من طريق العرض فلم يبق إلا المادة العارية من التصوير والطينة الخالية من التشكيل، سقطت قيمتها وانحطّت رتبتها..."[2]

1) "المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب"، حسين الواد، دار سحنون تونس، 1991، ص342.
2) "أسرار البلاغة" تحقيق هـ. ريتر – مكتبة المتنبي، ط2 – القاهرة 1979، ص25.

هذا المعنى المجمل حول مسألة الصياغة قد فصّل في مواضع عديدة من *الأسرار والدلائل* ، وإذا نحن تتبعنا تلك المادة أمكننا حصرها في قضايا ثلاث هي علاقة اللفظ بالمعنى وعلاقة الحقيقة بالمجاز ومسألة الإيقاع.

1- علاقة اللفظ بالمعنى:

لمّا كانت مادّة الشعر اللغة أمكن القول إنه لا وجود لنظرية أدبية قديمة كانت أو حديثة قد أسقطت من اعتبارها عنصر الصياغة في الشعر وجاز الإقرار بأن كل إجراء للصياغة إنما يعبّر بالضرورة عن موقف من اللغة ودورها في الكتابة الشعرية. ولقد شكلت قضية اللفظ والمعنى محورا من محاور تفكير الجرجاني، وهو حين أسس نظريته في المجاز وضروبه على مسألة علاقة اللفظ بالمعنى وذلك بتفصيله القول في الاستعارة[1] والتشبيه المقلوب[2] والمجاز بضربيه[3] وغير ذلك من مقوّمات الصياغة، إنما كان يخرق تصوّرا قائما في المدونة النقدية التقليدية حول موقفها من علاقة اللفظ بالمعنى ويؤسس لرؤية جديدة تحاول تجاوز ماسنّته تلك المدونة.

لقد تمثل الجرجاني إذن الأسس المحركة لتصورات سابقيه من النقاد وكان على وعي بأن الخلاف حول قضايا الشعر ووظائفه إنما هو خلاف حول علاقة اللفظ بالمعنى وحول مدى استغلال الطاقة الكامنة في اللغة وتوظيفها.

إنّ الجرجاني بتناوله مسألة "النظم"[4] قد جعل من هذا المفهوم أسّا للكشف عن جمالية الشعر المكتوب، فأشار إلى أنّ الألفاظ "لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة ولا من حيث هي كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها..."[5]، أما سبيل المعاني عنده فهو سبيل "الأصباغ التي تُعمل منها

---

1) "الأسرار"، ص 28 - 65، ص219 - 240، ص290 - 313.

2) المصدر السابق، ص 187 - 218.

3) المصدر نفسه، ص 352 - 389.

4) "دلائل الإعجاز" - تحقيق محمود محمد شاكر - مكتبة الخانجي، القاهرة. د. ت، ص4.

5) المصدر السابق، ص46.

الصّور والنقوش، فكما أنّك ترى الرّجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفيّة مزجه لها، وترتيبه إيّاها، إلى مالم يتهدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورتُه أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر فيما يختص بالمعنى الذي يقصدان إليه..."[1].

إن الفضل – كما يرى الجرجاني –ليس في اللفظ بذاته ولا في المعنى بذاته، وإنّما في طريقة إثبات المعنى، ولأن الكلام بمثابة "الصياغة والتحبير (...) وكلّ ما يقصد به التصوير"[2]، فإن المعنى بمثابة "الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضّة والذّهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضّة الحاملة لتلك الصّورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر في مجرد معناه..."[3].

وإذا تأملنا مثل هذا الكلام ألفيناه يترجم صراحة عن مناصرة الجرجاني للشكل على حساب المعنى، ويبيّن إدراكه لعنصري الصياغة: المادّة والصورة، ويكشف عن وعيه بأن الصورة هي التي تضفي على الكلام صفة الشعرية. ولا يخفى أنّ الخلق الشعري – وفق هذا التصوّر – يمرّ عبر الطاقة الكامنة في اللغة وتحويلها إلى أنساق من المعاني، وما الطاقة المتحولة في اللغة إلا ما اصطلح القدامى على تسميته "بالمجاز"[4].

والناظر في *أسرار البلاغة* يقف على المنزلة التي يوليها الجرجاني للمجاز في عملية الخلق الشعريّ، إنه يعتبره صناعة قائمة بذاتها، منها تأتي "المصنوعات

---

1) المصدر السابق، ص87 – 88.

2) المصدر السابق، ص50.

3) المصدر السابق، ص 245 – 255.

4) حفلت نصوص المدونة النقدية بالحديث عن المجاز وضروبه. ويمكن اعتبار ما جاء عند السكاكي في "مفتاح العلوم"– (ط. القاهرة 1318هـ) ص 154 وما بعدها من أكمل تلك المحاولات وأوضحها.

العجيبة"[1] وهو يقول معقّبا على ضروب المجاز، وهي عنده التشبيه والتمثيل والاستعارة: "إنّ هذه أصول كثيرة كان جلّ محاسن الكلام إن لم نقل كلّها متفرّعة عنها وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرّفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها..."[2]. أمّا لغة المجاز فهي عنده "سحر تهدي إليك أبدا عذارى قد تخيّر لها الجمال وعني بها الكمال..."[3] كما أنها قادرة على إبراز الكلام في "صورة مستجدة تزيد قدرة نبلا وتوجب له بعد الفضل فضلا..."[4]. ومن مزايا هذه اللغة أنها "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصّدفة الواحدة عدّة من الدّرر وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر..."[5].

هكذا يتضح من موقف الجرجاني أنّ حقيقة الإبداع في الشعر ينبغي أن تلتمس في الشعر ذاته لا خارجه، وهو - بهذا - قد أعاد الشعر إلى مجاله الطبيعي ونعني بذلك اللغة، وفكّ عنه الأطواق التي أحاطه بها النقاد، ورفع عنه القيود التي نسجوها حوله بتأثير أحكامهم ومقاييسهم المعيارية والتي حصرت وظائفه في وظيفة مركزية هي وظيفة "البيان" أو ما يسميه نقاد عصرنا "بالوظيفة الإفهامية". ولئن كانت ضروب المجاز قد كرّست وفرضها المبدعون، فإنّ الجرجاني قد صاغ الأمر صياغة نظرية وجعله عنصرا فاعلا في صياغة الشعر ومحرّكا لمستويات الإبداع فيه.

2- علاقة المجاز بالحقيقة:

إذا نحن تتبعنا الشواهد الشعرية في "الأسرار" لفتتنا تلك النسبة العالية من شعر المتأخرين كأبي تمام (ص291) والبحتري (ص163 - 164) وابن المعتز (ص84 - 193) والمتنبي (ص322) واسترعى انتباهنا ذلك الضمور الواضح للنماذج

1) "الأسرار" ص 25.
2) المصدر السابق، ص26.
3) المصدر السابق، ص40.
4) المصدر السابق، ص41.
5) "الأسرار"، ص 41.

الشعرية القديمة التي ظلت تتردّد مشفوعة بنفس الأحكام العامة، ولئن كان الوجه الأول لذلك التحوّل يجد تبريره في علاقة اللفظ بالمعنى، فإنّ الوجه الثاني ينبغي أن يلتمس في علاقة الحقيقة بالمجاز، ولا شكّ أن أرقى مستويات المجاز إنما الاستعارة والتشبيه.

أ- الاستعارة:

من الثابت أن الاستعارة عدت عند النقاد "أم البديع"[1] لأنها مجال الحذق وآلة التأثير، وهي بذلك تعتبر مدخلا لفهم وظائف الشعر بما تحدثه من توسيع في دوائر اللغة وما تخلقه من صور تؤثر بالضرورة في متقبّل الفعل الشعري. إنّ هذا ما دفع الجرجاني إلى أن يقيم نظريته في فهم الشعر على المجاز وإلى أن يعتبر الاستعارة أرقى أساليب المجاز وأكثرها فعاليّة بما أنها تتبوّأ - في أسرار البلاغة - من أبواب المجاز منزلة الصدارة. إنّ الاستعارة عند صاحب نظرية "النظم" ضربان: مفيد وغير مفيد. أمّا غير المفيد فلا يعدو أن يكون نوعا من التوسع في المواضعة التي تحدث ضمن اللغة، وهو غير مقصور على لغة بعينها ولا يعتد به في مجال الإبداع. أما الاستعارة المفيدة، فهي "من جهة المعنى وجارية في سبيله"[2] وهي -على حدّ عبارته- "ممّا يضاف إلى العقلاء جملة..."[3].

هذا الحدّ يؤكد أنّ هذا النوع من الاستعارة صورة من صور العقل لا تتأتى إلا للفحول من الشعراء وتتأبّى على من هم أقل نبوغا. إنّها عند الجرجاني مجال الإبداع الشعري وعنوان على جودته، وهي النواة التي منها يتولّد النص وبها يستشرف آفاقا ما كان يستطيع ارتيادها لولاها. ولهذا كان حديثة عنها مسهبا وإطراؤه لها عظيما، يقول مثلا: " اعلم أنّ الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول، وهي أمدّ ميدانا

1) ينظر كتاب "العمدة" (ج1 ص 268) والموازنة (ص 234) تمثلا لا حصرا.
2) "الأسرار"، ص 34.
3) المصدر السابق، ص33.

وأشدّ افتنانا وأكثر جريانا وأعجب حسنا وإحسانا وأوسع سعة وأبعد غورا وأذهب نجدا في الصناعة وغورا من أن تجمع شعبها وشعوبها وتحصر فنونها وضروبها..."[1].

إن مثل هذا الكلام يكشف عن انحياز الجرجاني إلى الاستعارة ولا سيما إلى المفيد منها وهو انحياز نهضت به - على مستوى الشكل - صيغ التفضيل ودلّ على أن الاستعارة عنده أسّ للفعل الشعري مما يحملنا على القول إنّ هذه الحماسة تخفي -لا شعوريا - ردّ فعل إزاء مواقف سابقيه ممن كانت تضيق مقاييسهم عن احتواء الاستعارة أو كان بهم قصور عن إدراك جماليّاتها.

هذه أنواع الاستعارة، أمّا درجاتها فهي - عنده - ثلاث: "دنيا" و"وسطى" و"صميم خالص". ومن الواضح أنّ الجرجاني ينحاز إلى الصنف الثالث لأنه عنوان القدرة الفائقة على تصريف القول وكشف المجهول وإظهار البيان في "صورة مستجدّة"، وهو ما يدفعنا إلى القول إنّ الآفاق التي فتحها الجرجاني في مجال الصورة والتي صاغها صياغة نظرية عبر مقولة "معنى المعنى"[2] قد خلقت للإبداع الشعري مجالات جديدة وفكّت عنه تلك الضائقة التي وسمت بـ"محنة الشعراء"، بل لعلّ الأهمّ من ذلك أنها أعادت الشعر إلى معدنه أي إلى اللغة وإلى مجاله الطبيعي أي الصياغة، ومن ثمّ توفّر الإطار الملائم لرفع الطوق عن استعارات عدت في المدوّنة السابقة خروجا عن السمت وعدّ أصحابها في هامش دائرة الإبداع.

ب- التشبيه:

يعود احتفال العرب بالتشبيه إلى كونه أسلوبا مباشرا في التعبير يتوفّر على طاقة تصريحية كبيرة، فلا توغّل فيه لإدراك لطائف المعنى وإنما هو يسير التناول بالنسبة إلى الباث والمتقبل "لا يجد الأول صعوبة في بنائه ولا يستدعي من الثاني جهدا في

1) المصدر السابق، ص40.

2) "دلائل الإعجاز" ص 262.

تقبله..."[1]. لقدعدّ عندهم أرقى أساليب القول الضامنة لوظيفة البيان ولمبدإ الوضوح وهما أساسا الجماليّة القديمة فلا عجب أن وجدناهم يطرون على بيت نموذج لامرئ القيس (من الطويل):

كأنّ قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العنّاب والحشف البالي

مقارنين بينه وبين بيت لبشار (من الطويل):

كأنّ مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

على أنّ المتأمل في الباب الذي خصصه الجرجاني للتشبيه والتمثيل يلاحظ أنه قد أخضع نظرته إلى التشبيه للنظرة التي تناول بها الاستعارة، فتحدث عن بنية التشبيه من منطلق التفكير في الصّور التي تتطلب الحذق وحسن التأوّل، إذ التشبيه – عنده – "مما لا يتسرع إليه الخاطر ولا يقع في الوهم عند بداية النظر (...) بل بعد تثبت وتذكّر وفلي للنفس عن الصور التي تعرفها وتحريك للوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه"[2].

إنّ التشبيه عند صاحب *الأسرار* يقوم على "دقة الفكر"، لذلك نراه يسهب في شرح تشبيهات من شعر المحدثين قامت على قاعدة "التركيب" وخرجت عن مألوف التشابيه كتشبيهات ابن المعتز وابن الرومي وأبي تمام والمتنبي والصنوبري[3]، وهو يشيد بلون خاص من التشبيه يقوم على علاقة مجرّدة كبث الحياة في الأشياء، وهو ما يعرف بالتشخيص، يقول في هذا السياق: "وينبغي أن تعلم أنّ باب التشبيهات قد حظي من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتي الصفة على غرابته، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظّرف، فإنه قد بلغ حدّا يردّ العزوف في طباع الغزل، ويلهي الثكلان عن الثكل، وينفث في عقد الوحشة (...) ويشهد للشعر بما يطيل لسانه في الفخر ويبين

1) "مفهوم الأدبية في التراث النقدي" – توفيق الزيدي – دار سيراس: تونس 1985، ص 119.
2) "الأسرار" ص 144.
3) المصدر السابق، ص ص 143 – 187.

جملة ماللبيان من القدرة والقدر..."[1]. ويضيف معلّقا على تجربة المحدثين في هذا الشأن قائلا: "وقد اتفق للمحدثين في هذا الفنّ نكت ولطائف وبدع وطرائف لا يستكثر لها الكثير من الثناء ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء..."[2].

ومتى أمعنا النظر في هذا الموقف من التشبيه ألفيناه غير مستغرب ممن فتح في الاستعارة أبوابا جديدة وبوّأ التخييليّة منها أو المكنية منزلة لم تكن لها من قبل.

3- مسألة الإيقاع:

من الثابت اليوم أن الاهتمام بالشعر لا يمكن أن يكون بمنأى عن جانب الإيقاع فيه ولا سيما إذا استحضرنا مسألة الإطراب والإمتاع في العمليّة الشعرية. إلا أن أغلب النصوص النقدية القديمة ربطت الإيقاع بالوزن العروضي ولم يلتفت أصحابها إلى موسيقى الشعر خارج إطار الوزن، ولم يتجاوز إحساس البعض منهم بأهميتها مستوى الأحكام الانطباعيّة، كقول قدامة في نعته الوزن بأن يكون "سهل العروض من أشعار يوجد فيها، وإن خلت من أكثر نعوت الشعر"[3].

وهكذا ظلت هذه النظرة مقتصرة على مجرد الإيقاع العروضي، قاصرة عن النفاذ إلى الموسيقى الدّاخلية أو إيقاع العبارة الشعرية أو الإيقاع العام للقصيدة ومحاولة استجلائه، فلم نقف في هذا الاتجاه إلا على محاولات لصاحب العيار لعلّ أبرزها اعتباره سرّ الإيقاع في حسن التركيب حين يقول: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه..."[4].

وإذا تمادينا في استنطاق نصوص المدوّنة، فإننا نعثر عند حازم القرطاجني على موقف حاول فيه أن يتجاوز نسبيّا تلك النظرة التي تصل الإيقاع بالشكل ليعلّل المسالة تعليلا معنويّا، ذلك أنه ربط بين طبيعة الأوزان وبين دلالتها المعنوية والنفسية ورأى أنّ

1) المصدر السابق، ص 262.
2) المصدر السابق، ص 264.
3) "نقد الشعر" – تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتب العلمية، بيروت. د. ت، ص 78.
4) عيار الشعر، ص 15.

بعض الأوزان أصلح لبعض أغراض الشعر من أوزان أخرى لما تتوفر عليه من خصائص إيقاعية مغايرة، يقول: "ومن تتبّع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان..."[1]. والرأي عندنا أن نظرة حازم هذه تستمدّ أصولها من محاولة عبد القاهر الجرجاني، فهو قد أدرك – كما نعلم – ما بين اللفظ والمعنى في العبارة الأدبيّة من تلاحم صاغه في مقولة "النظم"، وهو ما جعله يقصي الوزن العروضي من مقوّمات الإبداع وشروط الجودة في الشعر، يقول: "ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له (الوزن) مدخل فيها لكان يجب في كلّ قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة (...) فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كان كلام خيرا من كلام..."[2].

على أن نظرة الجرجاني هذه لم تفض إلى ظهور نظرية في الإيقاع بعيدة عن البلاغة وإن كان قد حاول توظيف أساليب البديع من جناس ومطابقة ومقابلة توظيفا صوتيا وربط تأثيرها بالمعنى وبما تخلقه من أثر في الصّياغة، فهو يلح مثلا على ربط السجع بالمعنى في خطبة "أسرار البلاغة"، فيقول: "وعلى الجملة، فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا ولاسجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا..."[3].

ولئن أبدى الجرجاني جملة من الملاحظات الطريفة المتعلقّة بالإيقاع، وهو يحلّل بعض أبيات أبي تمام والبحتري، فإنه "ظل في الواقع حبيس نظرية "النظم" ولم يحاول أن يذهب بعيدا في تفسير خصائص الشعر الإيقاعية خاصّة إذا استحضرنا شيوع الغناء

1) "منهاج البلغاء" ... ط تونس 1966، ص 268.
2) "دلائل الإعجاز" ص 474.
3) "الأسرار" ص 10.

في عصره وسيطرة ألوان من البديع ممّا مردّه الموسيقى كالجناس والتصدير وما أشبه ذلك على وجه الخصوص"[1].

II- الصياغة والتّلقّي:

بإمكان الناظر في المدوّنة النقدية عند العرب الوقوف على مرحلتين كبريين تتعلّقان بمسألة تلقي الفعل الشعري وتقبّله. أمّا المرحلة الأولى فيمكن وسمها بتجربة "الممتع" (L'agréable)[2]، وهي مرتبطة أساسا بالمواجهة أي بحضور الشاعر حضورا مباشرا تقتضيه المشافهة، وهي لحظة عادة ما تجمع بين فعلي الإنجاز والتقبل. وكثيرا ماردّدت مصادر الأدب والنقد على مسامعنا انفعال المتلقي وتعبيره عن الشعور بالمتعة. ويمكن الاكتفاء بخبرين: الأول ذكره صاحب الأغاني فقال: قال حمّاد: استقدمني الوليد (...) ثم قال لي: هل عندك شيء من شعره؟ (يقصد عمارا ذا كبار)، فقلت: نعم، فأنشدته قصيدته التي يقول فيها: (مجزوء الخفيف):

حبّذا أنت يا ســـلا مـــة ألفيـن حبّـذا

فضحك الوليد حتى سقط على قفاه، وصفّق بيديه ورجليه، وأمر بالشراب فأحضر"[3] وثاني الخبرين أورده ابن رشيق ذاكرا أن الحارث بن حلّزة اليشكري "أنشد الملك عمرا بن هند قصيدته" آذنتنا ببينها أسماء" وبينه وبينه سبعة حجب، فما زال يرفعها حجابا حجابا لحسن ما يسمع من شعره حتى لم يبق بينهما حجاب، ثم أدناه وقرّبه..."[4]. هذان الخبران يؤكدان أنّ للشّعر فعلا خاصّا في المتقبّل يدفعه أحيانا إلى التعبير عمّا وجد من متعة بضرب من الحركة أو التصفيق[5] أو خلع الثوب على الشاعر.

---

1) مسألة الصياغة في تصوّر القدامى – عمل مخطوط لعبد الله تاج وعبد الرزاق الورتاني قدّماه في إطار مسالة الحسن والنافع في التراث النقدي.

2) ينظر كتاب "Les Constantes du poème": analyse du L. poétique للباحث A. Kibédi Varga éd. picard. Paris 1977, p29.

3) "الأغاني" ط دار الثقافة –بيروت 1987 ج 23 ص 370.

4) "العمدة" ج1 ص44.

5) Paul Zumthor: "introduction à la poésie orale" éd seuil 1983 - chap: présence du corps. p. 193.

وثانية المرحلتين هي تجربة "الجميل" (Le beau) وهي غالبا ما تتمّ "إثر إنجاز العمل الفنّي في فضاء يغيب فيه الشاعر الذي يصبح حضوره غير ضروري ولا يحضر إلا النص أو الخطاب الشعري، ومن أهمّ أدوات هذه التجربة التأمّل والتعقّل والتفكير كما أنّها تحتاج إلى مسافة أو بعد زمني عن لحظة الإنجاز حتى تتمكّن من آداء وظيفتها"[1]. وهكذا فإنّ مباشرة النصّ لم تعد تكتفي بالسماع بل أصبحت تقتضي إعمال الرّويّة ومراجعة العقل والاستنجاد بالفهم، ونحن نعتقد أن هذه المصطلحات لم تتضح في نصوص المدوّنة اتضاحها عند الجرجاني. ومن أهمّ ما يستوقف الباحث، وهو يستجلي شروط التلقي، تلك الجمل الطّوال التي تخلّلت أبواب الاستعارة والتشبيه والتمثيل في أسرار البلاغة، وهي جمل تنمّ عن وعي الجرجاني بضرورة توفّر نوع من الاستعداد الذهني قصد تقبّل نصّ قائم على جماليّة الغموض. والناظر في هذه الجمل تلفته عبارات مردّها العقل من قبيل "الاستنباط" و"التّدبّر" و"التّأمّل" و"الكدّ" و"الاجتهاد" و"التأوّل" و"الحفر" و"الغوص" و"الصعود" كما تستوقفه على وجه الخصوص جملة من الصّور المجسّدة لفعل القراءة أو المعبّرة عن جدواها. إنه كثيرا ما يتحدث عن القراءة مقارنا بينها وبين عمليّة الغوص، فيقول – مثلا – في معرض حديثه عن أصناف التعقيد: "وإنما يزيدك الطلب فرحا بالمعنى وأنسا به وسرورا بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهلا، فأمّا إذا كنت معه كالغائص في البحر يحتمل المشقّة العظيمة ويخاطر بالروح ثمّ يخرج الخرز، فالأمر بالضدّ ممّا بدأت به..."[2].

أمّا الجدوى أو الفائدة الحاصلة من القراءة فيسميها أحيانا "بالأجرة" وأحيانا "بالتحصيل" ويصل الأمر بالقراءة فيجعله نتيجة مكاشفة تتم بين القارئ والنّص، بل إنّ هذه الجدوى الموجودة في النصّ بالقوة تستحيل موجودة بالفعل يصيبها القارئ ويلقاها

---

1) وظائف الشعر في تصوّر النقّاد القدامى – بحث مخطوط لعادل خذر قدم في إطار مسألة الحسن والنافع في التراث، بإشراف الأستاذ حمادي صمود – التبريز 1989 – 1990.

2) "الأسرار" ص 130.

في نفسه، يقول الجرجاني في هذا المعنى: "ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزيّة أولى فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكلّ ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمإ..."[1].

هكذا تنقلب القراءة مع الجرجاني إلى ضرب من الالتذاذ بالنصّ والشعور بالمتعة في فكّ رموزه لأنه غدا "درّا في قعر بحر لا بدّ له من تكلّف الغوص عليه، وممتنعا في شاهق لا يُنال إلا بتجشم الصعود إليه، وكامنا كالنّار في الزّند لا يظهر حتى تقتدحه..."[2].

إنّ المتعة في النصّ تحصل - في نظر الجرجاني - من تآلف الشكل والمعنى، والسبيل إلى تحصيلها الحواس والقلب والفكر، وتقاس الجودة - عنده - بمدى الوقع الذي يتركه في كلّ واحدة من تلك المدارك، لذلك كانت أجود التشبيهات -في تقديره - هي تلك التي يصيبها الانسان من إجهاد الفكر وإعمال الرّويّة وأدناها ما تحصل بالحاسّة والمشاهدة. ويتفاوت الحال في الحاجة إلى الفكر عنده "بحسب مكان الوصف ومرتبته من حدّ الجملة وحدّ التفصيل، وكلّما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف أكثر، والفقر إلى التأمل والتمهّل أشدّ"[3].

لا شك في أن القراءة - في مثل هذا التصوّر - تصبح عمليّة تأليفية أو حدثا يوازي - في إنتاج المعنى - فعلّ الكتابة، إذ بترتيبها للأنساق القائمة بالكتابة تصنع للنصّ دلالته أو إحدى دلالاته الممكنة، ولا جدال في أنّ هذه القراءة ليست أمرا ميسورا، كما أنها لا تتأتّى لكلّ متقبّل، ذلك أنّ "المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتّى تستأذن عليه، ثمّ ماكلّ فكر

1) المصدر السابق، ص 126.
2) المصدر نفسه، ص 314.
3) المصدر نفسه، ص147.

يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كلّ أحد يفلح في شقّ الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[1]. ومما يدلّ على وعي الجرجاني بهذا الأمر تنويهه بلغة المجاز التي هي معدن الشعر واعتباره أن دلالاتها "تخلص لطيفة روحانية فلا يبصرها إلا ذوو العقول الصافية والأذهان النافذة والطباع السليمة والنفوس المستعدّة لأن تعي الحكمة وتعرف فصل الخطاب..."[2].

أفليس في مثل هذا الموقف ضرب من التشريع لنوع من الشّعر شاع في مرحلة مّا، اضطلعت فيها العناصر الثقافيّة بدور فاعل في العمليّة الشعريّة؟ ألا تعدّ مخاصمة أبي تمّام والمتنبّي تعبيرا عن "خيبة انتظار" أحدثها شعرهما في متلقيّيه الأوائل لأنه صدر عن ثقافة عميقة لم تتأتّ لجميع القرّاء؟ ألا تردّ كثافة الشروح التي حظي بها شعر هذين المبدعين إلى عنايتهما أساسا بعنصر الصياغة؟!

إنّ النصّ - بهذا التصوّر - لم يعد مقتصرا على محاكاة الواقع ولا على مجرّد الإخبار، بل أصبح فضاء لغويا يتنازعه تعدّد الدلالة.

الخاتمـــة

إنّ البحث في مفهوم الصياغة وأثره في عمليّة التقبّل بالتركيز في تجربة الجرجاني قد قادنا إلى جملة من الاستنتاجات يمكن إجمالها فيما يلي:

1- ارتباط مفهوم الصياغة في الشعر بمفهوم الصناعات عامة، ذلك أن تقييم عمل صاحب الصناعة لا يتم وفق المادة التي يستعملها وإنما يتم وفق الشكل وكيفية تحويل تلك المادّة: وإذا كانت المعاني بمثابة المادّة، فإن الإبداع يكمن في إحكام البناء وتآلف أجزائه.

2- محاولة عبد القاهر الجرجاني التّخفّف من سلطة الموروث بإبرازه موقفا نقديا شبه متكامل في كتابيه الأسرار والدلائل، بيد أنّ هذا الجهد -على أهميته - ليس إلا

1) المصدر نفسه، ص 127.

2) المصدر نفسه، ص 60 - 61.

ضربا من التوسع في سياق المدونة وفي اتجاهاتها الكبرى، فلم تشكل تلك المحاولة قطيعة معرفية مع الأنساق السائدة في المدونة النقديّة، وهكذا ظلت قضية المعنى – معه أيضا – أفقا ينبغي أن ينتهي إليه النصّ مهما تتنوّع مظاهر الصياغة فيه أو تتعدّد، وهو ما يدعونا إلى التعامل بشيء من الحذر مع الدّراسات التي حاولت تقييم جهوده في هذا الشأن ولا سيما تلك التي كان أصحابها على جانب يسير من الصرامة العقليّة (La rigidité mentale) فلم تخل أعمالهم من الإسقاطات أو الأخطاء التاريخيّة[1].

3- ارساء الجرجاني تجربته في مجال الصّياغة على الفرق بين الكلام المصوّر والكلام العاطل من الصورة وتفطنه إلى ما يصاحب النوع الأوّل من وظيفة إمتاعية يستشعرها المتقبّل حين تلقيه هذا الضرب من الكلام. ولعل بعض الباحثين المعاصرين لم يجانب الصّواب حين نعت محاولة الجرجاني بأنها "قد كانت على غاية من الأهمية لأن فهمها يمكّننا من النفاذ إلى خصائص التجربة الجماليّة عند العرب..."[2].

1) من ذلك ما جاء في كتاب "الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي" لمحمد الولي من قول الجرجاني بالسمات المميّزة (Les traits distinctifs) وبالدلالة التكوينيّة (Sémantique Componentielle) ولا يخفى ما بين الجرجاني وظهور هذه المصطلحات من قطيعة معرفيّة (ط 1 المركز الثقافي العربي، 1990، ص87).

2) "المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب" ص340.

www.booksall.net

السرقات الشعرية عند الجرجاني من خلال التناص

محمود المصفار

مدخـــل

يأتي الجرجاني في حدود القرن الخامس للهجرة وهي فترة استحصاد لمراحل النضوج التي مرّت بها دراسات القرآن حول اعجازه ونقود الشعر حول شعريّته، إنها فترة التجربة الفنّيّة والخبرة الجماليّة بالنص، سواء كان قرآنا أو شعرا أو نثرا وقد سعى النقاد قبله حقّا إلى بيان الآليات التي يقوم عليها هذا النصّ الفذّ أو النص الممتع واصطلحوا مصطلحات عديدة للدلالة عليها أو الإحاطة بها، فهي أحيانا الإعجاز، وهي طورا البديع وهي تارة البيان والفصاحة وهي أخيرا البلاغة والنظم الذي يعرّفه الخطابي بقوله "هو وضع كلّ نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخصّ الأشكل به، وإذا أبدل مكانه غيره جاء منه إمّا تبديل المعنى الذي يكون فيه فساد الكلام، وإمّا ذهاب الرونق الذي معه سقوط البلاغة"[1].

وعلى أساس أن النظم هو معجزة القرآن، وهو جوهر البلاغة فقد عمل الجرجاني على البحث عن دلائل ذلك الإعجاز وأسرار هذه البلاغة بالتردّد خاصة بين القران

---

1) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ص24 نقلاعن مقال عبد القادر المهيري في حوليات الجامعة التونسية عدد11 1974 ص93.

والشعر، وإذا كان حظ العودة "في الإعجاز" إلى القرآن أظهر فإنّ حظ العودة في "الأسرار" إلى الشعر أوفر، ولكن المصدرين عنده متراشحان يفضي الواحد منها إلى الآخر، في جدل خصب تبيانا لخصائص الأسلوب أو معايير الكتابة حتى قال عبد القادر المهيري "إنّ الجدل الذي قام حول الإعجاز في القرن الرابع قد أعاد الاعتبار من جديد إلى التفكير البلاغي. بمقابلته بين "بلاغة العبارة" و"بلاغة النظم" وكان سببا في ظهور طريقتين في البحث البلاغي، الأولى تفكك النص لعزل الأساليب التي تعتبر وحدها حاملة للبلاغة، والثانية تعتمد وحدة النصّ والالتحام الموجود بين أجزائه ولا يتصوّر أصحابها بلاغة خارجة عن ذلك"[1].

لقد انصبّت الجهود إذن على النصّ من حيث هو بنية أو نسيج اكتسب تأثيره أو أسره من ذاته لا من شيء خارج عن ذاته فإذا هو يدرس في ذاته ولذاته على نحو ما يفعل أهل اللغة في دراستهم الكلام أو الجملة بتحديد المكونات وأنواع الوظائف ودلالات التوزيع[2].

وقد أمكننا بالنظر إلى الكتابين أن نتلمس ثلاثة محاور كبرى يدور عليها تفكير الجرجاني وإن هي تنطلق من منطلق نحوي وهي سيمائية العلامة وسيمائية اللغة، وسيمائية الأدب مما يجعله بامتياز أحد من استوعب بحسّ نافذ هذه الجوانب الثلاثة وتكاملها في التواصل الانساني بمختلف درجاته وتعدّد مظاهره.

---

1) المرجع السابق ص93.

2) انظر ملخصا مركزا لقضيّة الاعجاز كظاهرة أسلوبية الفصل 11 بعنوان "النسيج القرآني وأوزان الشعر، "في موسيقى الشعر" لابراهيم أنيس حيث يقول "ليس يعيب القرآن أن نحكم أنّ في ألفاظه موسيقى كموسيقى الشعر وقوافي كقوافي الشعر أو السجع، بل تلك ناحية من نواحي الجمال فيه، وليس يعيب القرآن أن نقول إن تردد مقاطع بعينها في قوله تعالى "وألقى السحرة ساجدين، قالوا آمنا برب العالمين، رب موسى وهارون" قد جعل موسى يذكر قبل هارون"، نعم وقد اتفق مع القدماء أن ما وقع في القرآن من آيات موزونة أو مقفاة لم يكن عن عمد أو قصد وإنما هو الكلام العربي الموسيقى في أكثر نواحيه، إن الجمال في أسلوب القرآن أن معظموه جاء متناسق المقاطع يصلح أن يضمّن في شعر الشاعر دون مشقّة أو عنت، (ص308).

وإذا كان يعسر –في هذا المقام– أن نتناول هذه المحاور الثلاثة فإننا سنقتصر على محور منها وحيد هو سيميائيّة الأدب أو النص بما هو اعجاز أو بلاغة يكمنان بالأساس في أنواع الصّورة وأساليب الصياغة، وهي مناط الاختلاف بين المبدعين بالتقدير والتجريح لأنها تستوعب كلّ العناصر التي يكون بها الأدب أدبا والشعر شعرا.

وبما أن عالم الصورة وأساليب تشكيلها هي الدلالة العميقة على مبدعها فإنّ كلّ الأدب نثرا أو شعرا إنّما ينطلق منها ليعود إليها وليست السرقات إلا ضربا من التداخل بين هذه الصور والأساليب أي من التناص intertextualité، على ان الجرجاني لم ينته إلى هذه النتيجة إلا بعد أن استدار القول حول اللغة والنظم والتصوير فكان بمثابة الاستحصاد والتتويج déduction، بعد الاستقراء والتحليل induction وإن هو لم يهمل بعض الومضات إلى التناص بين حين وآخر وهو يبدو لنا في كتابيه إنما يعاني أزمة الرّيادة وعسر الولادة بما فيها من مدّ وجزر ومن عود واستئناف لأن البحوث السيميائية وهي تتناول الأنظمة الدلالية –كما تقول كريستيفا– لا يمكن أن تقوم إلا بالمعاودة المتجدّدة والمراجعة لذاتها باستمرار بغية الفهم الأعمق وقصد التصحيح الأدق.

فماهي سيمائية الأدب عند الجرجاني كنص؟

سيمائية الأدب

لقد نظر الجرجاني إلى ترتيب الألفاظ أو نظمها من زاويتين:

أ– زاوية المتكلّم أو الباث:

إنّ النصّ عند الجرجاني، بما هو نصّ أدبي يتماثل مع نظام اللغة من جهة ويتخالف معها من جهة ثانية.

فهو يتماثل مع اللغة من جهة في أساس انتظامها لأن المعنى هو الناظم لوحداتها ومن ثمّ فليست بلاغة النصّ أو فصاحته في جرس الأصوات وحدها ولا في الألفاظ

بمفردها ولا في الإيقاع المتولّد منهما وحسب بل هو في ترابط هذه الألفاظ وتداعي نظمها من أجل المعنى المقصود منها بالأساس "إن الفصاحة لا تكون في أفراد الكلمات وإنما تكون فيها إذا ضمّ بعضها إلى بعض، ثم إن ذلك يقتضي أن تكون وصفا لها من أجل معانيها لا من أجل أنفسها ومن حيث هي ألفاظ ونطق لسان"[1].

ولو لم تكن الألفاظ تابعة للمعاني، لما استقام أن تكون في ترتيبها متساوقة مع ترتيبها في الفكر وفي واقع اللغة ذلك "أن أمر النظم ليس شيئا غير غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم، ولو فرضنا أن تخلو الألفاظ من المعاني لم تتصوّر أن يجب فيها نظم وترتيب في غاية القوّة والظهور"[2].

والمعاني التي يعبّر عنها النظم هي انعكاس لما يدور في الفكر أو يختلج في النفس، بحيث يكون المنطوق والمكتوب أو التلفظ "enonciation" صدى لباطن الانسان يعكسه ولا ينحرف عنه في الوضوح والغموض وفي طراوة الشعور وعمق الاحساس وفي الإيجاز والإسهاب "إن الاختصاص في الترتيب يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل، يتصوّر في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير وتخصيص في ترتيب وتنزيل وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل المركّبة وأقسام الكلمة المدوّنة"[3].

والنسق الذي تنتظم فيه معاني الفكر وخلجات النفس نسق نحوي لا يكاد يخرج عن حدود اللغة وقواعدها المقرّرة "فنحن إذا تأمّلنا وجدنا أن مايكون من الألفاظ من تقديم شيء منها على شيء إنما يقع في النفس أنّه نسق إذا اعتبرنا ما توخّي من معاني النحو في معانيها، فأمّا مع ترك اعتبار ذلك فلا يقع ولا يتصوّر بحال"[4].

ويوضّح الجرجاني مفهوم النسق (Système) على أساس التعالق بين اللغة والفكر، وبين النحو والمنطق، وهو تعالق جدلي تستعين فيه اللغة بالفكر والفكر باللغة، لأداء

---

1) الإعجاز ص359.
2) الدلائل ص 349.
3) الأسرار ص4.
4) الأسرار ص360.

كلّ ضروب المعاني ومختلف المشاعر، وهو فوق ذلك تعالق دال مفيد لا مجانية فيه ولا خطل "إنّما يكون تقديم الشيء على الشيء نسقا وترتيبا إذا كان ذلك التقديم بموجب، أوجب أن يقدّم هذا ويؤخر ذاك، فأمّا أن يكون مع عدم الموجب نسقا فمحال"[1].

والنسق عنده يقوم على معيارين هامين: معيار التقابل بين الوحدات (opposition) ومعيار الفائدة أو الجدوى (Pertinence) لهذه الوحدات التي تكوّن الجملة أو النصّ، ومعنى ذلك أنّه نظر إلى ضروب عديدة من العلاقات في النسق، وهي علاقات بين الدال والمدلول في اللفظ الواحد، فبين الألفاظ والتراكيب، ثمّ بين التراكيب والدلالة إلى حدّ أن التعالق عنده يطول كلّ البنى التي يحتويها النسق ما ظهر منها وما خفي. "اعلم أنه لا يكون الإتيان بالأشياء بعضها في إثر بعض على التوالي نسقا وترتيبا حتى تكون الأشياء مختلفة في أنفسها ثم يكون للذي يجيء بها مضموما بعضها إلى بعض غرض فيها ومقصد ولا يتمّ ذلك الغرض وذلك المقصد إلا بأن يتخيّر لها مواضع فيجعل هذا أولا وذاك ثانيا".

ولو أمكن أن نضع لفظا بإزاء لفظ ماتولّد تركيب، ولو أمكن أن نضع أي تركيب كما اتفق لما تولّدت دلالة، وإذا انعدمت الدلالة زالت اللغة بما هي نسق أو نظام خصوصا وقد عرّف البنيويّون اللغة باعتبارها بنية متعددة المستويات(Une structure hierarchisée à plusieurs niveaux) حيث ترتبط الوحدات فيها أو البنى الجزئيّة بما تحتها وبما فوقها من البنى كالصوتم بالقياس إلى الصرفم وهذا بالنسبة إلى المعجم وهكذا وصولا إلى الجملة[2]، ومن ثمّ إلى النص أو الأثر بأكمله.

---

1) الأسرار ص360.

2 Les structuralistes ont envisagé la langue comme une structure hiérarchisée à plusieyrs niveaux. Les éléments de chacun de ces niveaux sont définis par les relations qu'ils entretiennent avec les éléments du niveau inferieur (dont ils sont constitués) et avec ceux au niveau superieur (dont ils sont constituants). Ainsi le phonème se définit par le fait qu'il est un constituant du morphème. Celle - ci entre dans la composition d'une unité de niveau superieur qui entre - elle même - dans la composition de la phrase (Encyclopedie de la Linguistique p. 128.)

على أن هذه العلاقة بين اللغة والفكر، أو بين اللغة والنفس هي من أهمّ العلاقات التي أثبتتها اللسانيات الحديثة، إذ لا مجال إلى تعلم اللغة تعلّما آليّا وإنّ بدا الأمر في الظاهر كذلك بل إن التعلم لنشاط ذهني وإدراك فكري وهو ما انتهى إليه شومسكي في كتابه اللغة والفكر بقوله "إن بنية اللغة على ما هي عليه من تجريد أو غموض يؤكّد استنتاجنا أن الفكر يلعب دورا نشيطا وأساسيّا في تعلم اللغة وفي تحديد طابع هذه المعرفة المكتسبة"[1].

وهو يتخالف مع اللغة من جهة أخرى لأن الاتساق اللغوية ليست بالضرورة هي الأنساق الأدبية أو الفنية لأن الأنساق التي تكون في الوزن أو في الألفاظ أو في الحروف أو في الدلالة، ليست بالأنساق المعجزة أو البليغة في شيء، "إن زعم زاعم أن الوصف المعجز هو الجريان والسهولة ثم يعني بذلك سلامته من أن تلتقي فيه حروف تثقل على اللسان لأنه ليس بذلك كان الكلام كلاما ولا هو الذي يتناهى أمره إن عدّ في الفضيلة"[2] أي إن الأنساق الفنية لبمثابة البنى الفوقية بالقياس إلى الأنساق اللغوية التي هي أشبه بالبنى التحتيّة ولذا فهي ليست واحدة بل شتى متباينة وهي إنما تتفاضل باختلاف الناس في التعبير والتصوير والقدرة عليهما إلى حدّ أنّك "لا ترى عجبا أعجب من الذي عليه الناس في أمر النظم إذ ما من أحد له أدنى معرفة إلا وهو يعلم أن ههنا

L'aspect créateur de l'utilisation du langage, lorsqu'on l'etudie avec soin et attention (1 pour les faits montre que les notions d'habitude et de generalisation comme determinants de la la connaissance ou du comportement sont tout à fait inadequats. L'abstraction de la structure linguistique renforce cette conclusion et elle suggère, en outre, que dans la perception comme dans l'pprentissage l'esprit joue un rôle actif pour determiner le caractère de la connaissance acquise. Il me semble donc que l'etude du langage aurait occuper une place centrale dans la psychologie generale. Il y a - me semble t-il- une chance reelle de progrès serieux dans l'etude de la contribution de la pensée à la perception et des fondements innés de l'acquisition du langage.
(Le langage et la pensée P. 140).

2) دلائل الاعجاز ص364.

نظما أحسن من نظم"[1] وهذه القدرة على توليد. الأنساق الفنية (Performance) معتمة قد لا يتوصّل المتكلّم ذاته إلى إدراكها أو فتح مغلّقاتها، فضلا عن المتلقّى، وهي تتجاوز كل وصف وإن كان الوصف قد يقرّبها ألينا إلى حدّ ما "إن المزايا التي تحتاج أن تعلّمهم مكانها وتصوّر لهم شأنها أمور خفيّة ومعان روحانية أنت لا تستطيع أن تنبّه السامع لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض المزيّة فيها على الجملة، وممّن إذا تصفّح الكلام وتدبّر الشعر فرّق بين موقع شيء منها وشيء"[2] فكيف سعى المتلقّي/ القارئ إلى إدراكها والكشف عنها؟

ب- من زاوية المتلقى أو القارئ

إنّ الالفاظ لتبدو عند السماع أو التلقي هي السابقة للمعاني وبالتالي فهي في درجة أولى من حيث الترتيب والانتظام وهذا الالتباس يقع فيه المتكلّم والسامع أو الباث والمتلقي على السواء إذ "ترى المتكلم ينظر إلى حال السامع فإذا رأى المعاني لا تقع مرتبة في نفسه إلا من بعد أن تقع الألفاظ مرتبة في سمعه نسي حال نفسه واعتبر حال من سمع منه"[3] إن مصدر الترتيب هو المعنى عند خطوره في النفس أو الفكر وهو أمر إنما نستفيده عن طريق الاستبطان (introspection) لذات المتكلّم والسامع معا، ولذلك فما يخطر للمتكلّم في ترتيب الكلام على مقتضى معانيه هو اليقين، وما يخطر للسامع في ترتيب الكلام على مقتضى ألفاظه هو الوهم.

وبما أن هذا الترتيب لا ينكشف إلا بعد النظر والتأمل فكذلك بلاغة الكلام لا تنكشف إلا بالنظر والتأمل، ومن ثمّ فإن المتلقي /القارئ يمر بمرحلتين مترابطتين.

---

1) الاعجاز ص285.

2) الاعجاز ص3.

3) الاعجاز ص349.

أ- مرحلة التأثر النفسي المباشر، وهو تأثر لا يرقى إلى تمييز هذا الأثر الجمالي وتحديده.

ب- مرحلة التعليل الفكري غير المباشر ويكون بالتأمل، والنظر المتجدّد حتى يقع تمييز هذا الأثر الجمالي وتحديده وهذا الأثر موضعي أسلوبي غالبا كما يقول ريفاتير (Riffaterre)[1] وهو قد يكون في استعارة جيّدة أو نظم بارع وما إلى ذلك من الوجوه "انظر إلى الأشعار التي أثنوا عليها من جهة الألفاظ ووصفوها بالسلاسة ونسبوها إلى الدماثة وقالوا إنها كالماء جرياتا والهواء لطفا والرياض حسنا وكأنها النسيم وكأنها الرحيق مزاجها التسنيم، وكأنها الديباج الخسرواني في مرامي الأبصار ووشي اليمن منشورا على أذرع النجار... ثم راجع فكرتك واشحذ بصيرتك وأحسن التأمّل... ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفا إلا إلى استعارة وقعت موقعها وأصابت غرضها أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع واستقرّ في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن"[2].

وتفضي القراءة إلى تبيّن مستويين من الكلام أو التعبير وهما مستويا التصريح والتلويح كالتالي

مستوى أوّل تكون فيه العبارة أكثر من الإشارة والتصريح أكثر من التلويح وهو ما عليه أكثر كلام الأولين عنده "إنّك لا ترى نوعا من أنواع العلوم وإذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس إلا وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة والتلويح أغلب من التصريح"[3] وهذا المستوى ليس من الفصاحة في شيء.

---

1) انظر ذلك خاصة في كتابه: Production du texte P 12 et les suivantes

2) أسرار البلاغة ص21.

3) دلائل الإعجاز ص 449.

مستوى ثان تكون الإشارة فيه أكثر من العبارة والتلويح أكثر من التصريح حتى يكاد الكلام أن يكون رمزا ووحيا وكناية وتعريضا وهو يقتضي التمعّن والتغلغل في الفكر للكشف عن غوامضه والوصول إلى خفيّه لأنّه مجال الفصاحة على التحقيق، "إن أمر الفصاحة على الضد من المستوى الأول بحيث لو قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت كله أو جلّه رمزا ووحيا وكناية وتعريضا وإيماءا إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدقّ النظر ومن يرجع من طبعه إلى ألمعيّة يقوى معها على الغامض ويصل بها إلى الخفي حتى كان بسلا حراما أن تتجلّى معانيهم سافرة الأوجه لانقاب لها وبادية الصفحة لا حجاب دونها وحتى كأن الإيضاح بها حرام وذكرها إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ"[1].

وهذا المستوى من التعبير والتلويح هو ما انتهى إليه hjelmslev في تعريفه الأدب أو النص بانه نظام إيحائي أي هو، نظام دلالي ثان بالقياس إلى نظام دلالي أوّل[2] ولذلك فهو درجات أو طبقات، تذهب فيه الدلالة من قريب إلى بعيد ومن بعيد إلى أبعد، أي يتحوّل فيه المدلول الأوّل إلى دال لمدلول ثان وهكذا وهو ما أشار إليه في الإعجاز بقوله: "المراد بالكناية أن يثبت المتكلّم معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه مثال قولهم "هو طويل النجاد" يريدون طويل القامة، فقد أرادوا كما ترى معنى ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود"[3]. إلا آن الجرجاني لا يلبث في "الأسرار" أن يستانف القول في هذا فيزيده وضوحا ويشبعه بيانا وهو يعالج التشبيه بقوله ""وهل تشك أنه يعمل عمل

---

1) دلائل الإعجاز ص350.

2) Dictionnaire encylopedique des Siences du langages P 375.

3) دلائل الاعجاز ص 52.

السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ويجمع مابين المشئم والمعرق... ويريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعتين والنار والماء مجتمعين"[1].

إنّ الفصاحة أو البلاغة بهذا الاعتبار لا تكونان إلا إذا تجاوزتا درجة الصفر من الكتابة أو الكلام فترتقيان بهما من المتداول الممكن إلى الخصوصي الممتنع أو ما سمّاه Jean Cohen بالكلام السامي، وهو إنّما يتحقّق في الشعر أو في ما يماثله لأنه التعبير الذي تبلغ فيه الشدّة (Intensité) والتأثير (Pathéticité) بحق درجتهما القصوى[2].

على أن هذه الشدّة وذلك التأثير لا يتجلّيان إلا في الصورة التي يصبّ المتكلّم فيها معناه لأن الفصاحة أو البلاغة لا تقدّم المعنى عاريا بل تقدّم المعنى مصوّرا فيعجب ويونق على نحو ما يفرغ الصائغ مادته في قالب مونق أو الحائك نسيجه في شكل معجب، حيث تتفاعل فيه العناصر والمكوّنات تفاعلا متميّزا "اعلم أن سبيل أشكال الحليّ كالخاتم والشنف والسوار فكما أن من شأن هذه الأشكال أن يكون الواحد منها غفلا ساذجا لم يعمل صائغه فيه شيئا أكثر من أن يأتي بما يقع عليه اسم الخاتم إن كان خاتما والشنف إن كان شنفا وأن يكون مصنوعا بديعا قد أغرب صانعه فيه كذلك سبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميّا موجودا في كلام الناس كلهم ثم تراه

---

1) الأسرار ص 118.

2) Poéticité et prosaïté ne sont que des caractères relatifs et tout ce que la théorie demande, c'est qu'il existe entre eux une difference d'intensité de ces valeurs, la prose tendant vers le degré zéro, la poésie vers le degré maximal.
Est prosaïque tout enoncé dont les termes présentent un degré d'intensité égal ou proche de zéro.
La poéticité peut être definie avec la même rigueur par le caractère inverse. Elle est langue intense, C'est à dire plus ou moins proche du degré maximal d'intensité et en ce sens on peut parler des degrés de poéticité du langage pathétique" (le haut langage p. 192).

نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني فيصنع فيه ما يصنع الصنع الحاذق حتى يغرب في الصنعة ويدقّ في العمل ويبدع في الصياغة"[1].

. وإذا كانت الفصاحة في النص أو بلاغته إنّما تتجلى في الصّورة فكيف يتمّ تحقيقها؟

إنّ الصّورة بماهي نسق دلالي أو نظام أدبي/فنّي تقتضي ضربين من الاختيار

1- اختيار على محور الاستبدال، وهو ليس استبدالا معجميّا وإنّما هو استبدال فني ذلك أن الألفاظ تتفاضل فيما بينها بخصوصية فيها وطاقة في التأثير لها معيّنة، وهي لا تقف عند جرسها الصوتي بل تتعدّاه إلى معناه أو دلالته لأن اللفظ "إنما يكون فصيحا من أجل مزية تقع في معناه لا من أجل جرسه وصداه"[2] وقد أدرك العلماء ذلك حين قالوا "إنّه يصحّ أن يعبر عن المعنى الواحد بلفظين ثم يكون أحدهما فصيحا والآخر غير فصيح كأنهم قالوا إنه يصح أن تكون ههنا عبارتان أصل المعنى فيهما واحد ثم يكون لاحداهما في تحسين ذلك المعنى وتزيينه واحداث خصوصية فيه تأثير لا يكون للأخرى"[3].

2- اختيار على محور التوزيع وهو النظم الذي "تتوخى فيه معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه والعمل بقوانينه وأصوله، وليست معاني النحو هي معاني الألفاظ فيتصوّر ان يكون لها تفسير" [4].

إنّ هذين الاختيارين هما شيئان في التحليل ولكنهما شيء واحد في الاجراء، أي هما متواقتان في الكلام ومتزامنان في الابداع "ليت شعري كيف يتصوّر وقوع قصد منك

1) دلائل الإعجاز ص324.
2) دلائل الإعجاز ص 326.
3) دلائل الإعجاز ص 325.
4) دلائل الإعجاز ص 347.

إلى معنى كلمة من دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى"[1] ولا أدلّ على ذلك أن قول بشار مثلا

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوت كواكبه

وهو قول لم يقم فيه باختيار الألفاظ معزولة عن نظامها ولا نظامها معزولا عن معانيها بل تلاحمت الاختيارات في نفسه فولّدت صورة خاصة لها طرافتها ووقعها الجمالي "فهل يتصوّر أن يكون بشار قد أخطر معاني هذه الكلم ببالـه أفرادا عارية من معاني النحو التي يراها فيها، وأن يكون قد وقع "كأن" في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء؟[2]" ذلك أنّ البلاغة "ليس مرجعها إلى العلم باللغة بل العلم بمواضع المزايا والخصائص"[3] أي ليس لفروق اللغة في ذاتها بل لمواضع استخدامها واستغلالها الاستغلال الفني الأنجع.

إنّ الصورة بماهي نسق لها عناصرها التي تأتلف منها وهي عناصر لغوية وفنّيّة تقوم على التقابل والتعالق في انتظامها اللغوي وتفاعلها الدلالي وسياقها الفني لأنه "لا يكون الاتيان بالأشياء بعضها في إثر بعض على التوالي نسقا وترتيبا حتى تكون الأشياء مختلفة في أنفسها ثم يكون للذي يجيء بها مضموما بعضها إلى بعض غرض فيها ومقصود لا يتمّ ذلك الغرض وذاك المقصود إلا بأن يتخيّر لها مواضع فيجعل هذا أوّلا وذاك ثانيا"[4] ومعنى ذلك أن أي تفسير لعنصر من عناصر هذا النسق أو البنية في خصوصهما أو في عمومهما هو مولّد بالضرورة لانزياحات في دلالته، وبالتالي فهو قاض بضروب شتّى من التأثير "إنّهم لا يعنون بحسن العبارة مجرّد اللفظ ولكن صورة

1) دلائل الإعجاز ص315.
2) دلائل الإعجاز ص 315.
3) عن النظريّة اللسانيّة ص241.
4) الدلائل ص 364.

وصفة وخصوصية تحدث في المعنى وشيئا طريق معرفته على الجملة العقل دون السمع"[1].

وعلى هذا الأساس تتفاضل الصور بتفاضل أنساقها أو بناها وذلك بما تحققه من انزياح (glissement) في التشكيل والصياغة، وما تمعن فيه بالاستتباع من تخييل وتدلال "إن الاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم والتمثيلات التي تهزّ الممدوحين وتحرّكهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذّاق بالتخطيط والنقش أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتؤنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولايخفى شأنه. كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبيّن المميّز والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد"[2]. يبدو أنّ الجرجاني ينطلق في رؤيته للصورة من منطلقات متعدّدة من أهمّها الفنون التشكيليّة، كالرسم والنحت، والنقش والخطاطة (Calligraphie) أو "الأرابسك" (Arabesques) خاصة وقد تأتى له ذلك بالنظر في المصاحف القرآنيّة، وما ازدانت به من ضروب الزينة وجمال الزخارف فضلا عن الموسيقى والألحان ومالها من قدرة على التخييل، فإذا النصّ عنده –وقد استوى صورة– جماع ملكات متعددة ومكوّنات مختلفة حلّت فيه صنعة الكاتب والشاعر، وصنعة المصوّر والرسام وصنعة الحائك والصائغ، وصنعة الناقر والموقّع، ومهما تكن المادة مبتذلة فإن الصورة هي التي ترفع من منزلتها، وتسمو بها درجات عالية "إنّك ترى الشاعر قد عمد إلى معنى مبتذل فصنع فيه ما يصنع الصانع الحاذق وذهب الجاحظ

1) الدلائل ص 372.

2) الأسرار ص317.

إلى أن المعاني مطروحة على الطريق يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي وإنّما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[1].

على أن المادة أو المعنى إن كان في ذاته شريفا، ثم كانت الهيئة أو الصورة شريفة في نفسها حاز الشاعر الفضل من جهتين "إن من الكلام ما هو شريف في جوهره كالذهب الأبريز الذي تختلف عليه الصور وتتعاقب عليه الصناعات وجلّ المعوّل في شرفه على ذاته وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته ويرفع من قدره"[2] بل إن الصورة الشريفة لقمينة وحدها أن تظل حيّة بين الناس وإن استنكرها بعضهم زمنا، نتيجة تبّدل الأذواق الأدبية وتغيّر الآفاق الفنية إذ "من الكلام ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل قيمة تغلو ومنزلة تعلو" وللرغبات إليها انصباب وللنفوس بها اعجاب حتى إذا خانت الأيام فيها أصحابها وسلبتها حسنها المكتسب بالصنعة لم يبق إلا الماديّة العارية في التصوير والطينة الخالية من التشكيل سقطت قيمتها وانحطت رتبتها. ثم أفاق الدهر عن رقدته وتنبّه لغلطته فأعاده إلى رقة أصله وقلّة فضله"[3].

لقد أدرك الجرجاني أنّ استمرار الادب وخلوده كاستمرار الفنون وخلودها إنّما يكونان بمدى براعة الاتقان وجودة الصناعة، وهذا النوع من الابداع لا يموت إلا ليحيا، لأن الأذواق لا تستطيع إلا أن تجمع عليه وإن اختلفت وإلا أن تتأثر به وإن تجاهلته بل إن الأديب والفنان لقادران أن يحوّلا القبح إلى جمال والوضاعة إلى نبالة بقوّة الخلق الذي مداره عمق التخيّل وسحر البيان "ليس في الدنيا مثلة أخزى وأشنع ونكال أبلغ وأفضع ومنظرا أحقّ بأن يملأ النفوس انكارا ويزعج القلوب استفظاعا له واستنكارا يغري الالسنة بالإستعاذة من سوء القضاء ودرك الشقاء من أن يصلب المقتول ويشبح

---

1) دلائل الإعجاز ص 358.

2) الأسرار ص 25.

3) إعجاز القرآن ص329.

في الجذع ثم قد ترى مرثية أبي الحسن الأنباري لابن بقية حين صلب وما صنع فيها من السحر انحلال حتى قلب جملة ما يستنكر من أحوال المصلوب إلى خلافها فأوّل فيها تأويلات أراك فيها وجها مايقتضي منه العجب

علوّ في الحياة وفي الممات بحق أنت احدى المعجزات[1]

وإذا عرفنا مولّدات الصورة، فما عسى أن تكون مظاهرها وحدودها؟

ليست الوسائل التي توسلها الكاتب والشاعر للتعبير عن مقاصده إلا وسائل معنى وطرق دلالة، وهذه الوسائل هي البديع الذي إنما سمّي بالبديع لما فيه من دلالة البدعة / الجديد ومن دلالة البديع / الجيّد ولذلك فالصورة تتوسّل بهذه الطرق، وتستثمر هذه الأساليب، وهي تتبدى في الطباق وفي الجناس الذي "لا يستحسن فيه تجانس لفظين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعا حميدا، ولم يكن مرمى الجمع بينهما مرمى بعيدا"[2] كما تتمثل في أنواع المجاز مثل الاستعارة التي "إن كانت في ظاهر المعاملة من صفة اللفظ، فإن مآل الأمر إلى أن القصد بها إلى المعنى، يدلّك على ذلك أننا نقول: جعله أسدا وجعله بدرا وجعله بحرا ولو لم يكن القصد بها إلى المعنى لم يكن لهذا الكلام وجه"[3] ومثل الكناية التي "إن نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى أنت تعرفه من طريق المعقول دون طريق اللفظ"[4] ومثل التمثيل الذي هو في حكم الكناية إلا أنّه أظهر إذ "ليس من عاقل يشك إذا نظر في كتاب يزيد بن الوليد إلى مروان ابن محمد حين بلغه أنه يتلكأ في بيعته وهو "أما بعد فإنني أراك تقدّم رجلا وتؤخّر أخرى، فإذا أتاك كتابي هذا فاعتمد على أيهما شئت والسلام"[5].

وقد أفرد عبد القاهر أساليب المجاز هذه بوقفات طويلة، وخصوصا في كتابه الأسرار، وهي عنده أصول الجمال في الكلام و"أقطابه التي يدور عليها في متصرفاتها

1) إعجاز القرآن ص321.
2) الأسرار ص 6.
3) الدلائل ص 281.
4) الدلائل ص 330.
5) الدلائل ص 338.

وأقطاره التي يحيط بها من جهاتها"[1]. إنّها إذن تزيد في البيان وتحقق التدلال "فتعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، وتجعلك تجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر "[2] بل لعلها تحيي الجماد، وتنطق الأعجم وتجمع بين المتباعدات وتؤلف بين المختلفات وتريك ما لم ترمن الخافيات "فتنقل، ما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع إذ ليس الخبر كالمعاينة ولا الظن كاليقين"[3] وتصل بين المعقول والمحسوس، وبين المسموع والمبصر وهو وصل "يريك الصورة الواحدة وفي خلقة الانسان وخلال الروض"[4] بل وبين الجسماني والروحاني حتى كأنهما شيء واحد "تجد التشبيهات إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الاوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[5].

وهكذا كلّما يكون الشيء أبعد في الخيال والوهم إلا خيّب الأفق المعهود من الانتظار ووتر النفس وأربكها لا سيما و"غير المنتظر صبابة النفوس به أكثر وشغفها به أجدر"[6] مما يحقق الهزّة التي عبّر عنها الجرجاني بالاريحية والطربة أحيانا وبالسرور والبهجة طورا وبالالف والصحبة طورا آخر حتى كأنهاضرب من الحلول الروحي أو الصوفي الذي تجاوز به ما قاله فيها عبد العزيز الجرجاني لأن النفس تحن إلى قديمها وسالف عهدها فإذا التقت بإلفها واستعادت صحبتها "امتلأت سرورا لا تملك دفعه..."[7] وقد كان لها ذلك "كالنعمة لم تكدّرها المنّة والصنيعة لم ينغصها اعتداد المصطنع لها"[8] إنّ هذا

1) الأسرار ص 26.
2) الأسرار ص 41.
3) الأسرار ص 108.
4) الأسرار ص 116.
5) الأسرار ص 41.
6) الأسرار ص 118.
7) الأسرار ص 113.
8) الأسرار ص 206.

البعد الصوفي الذي ألمعنا إليه، أدّى إليه نظره في إعجاز القرآن وما قاله فيه خصومه من كفار قريش فإذا هو السحر الذي يفرّق بين الابن وأبيه وبين الأخ وأخيه، وبين الرجل وصاحبته لأنه يستولي على الجسد والروح جميعا فما يستطيع المتلقي منه فكاكا ولا عنه حولا وقد استبدّ به وتلبّسه فإذا تأثيره يطول الحسّ والوجدان والفكر جميعا فيحدث فيه أنواعا من الانقلاب اللغوي والنفسي والفكري والسلوكي جميعا [1](Bouleversement) كالذي قاله الوليد بن المغيرة "فوالله ما منكم رجل أعلم مني بالشعر ولا برجزه ولا بقصيده ولا بأشعار الجنّ، والله ما يشبه الذي يقوله شيئا من هذا، والله إن لقوله لحلاوة وإن عليه لطلاوة وإنه ليحطم ما تحته، وإنه ليعلو وما يعلى قال أبو جهل: والله لا يرضى قومك حتى تقول فيه. قال فدعني أفكّر فيه، فلمّا فكر قال: إنّ هذا إلا سحر يؤثر. أما رأيتموه يفرّق بين الرجل واهله ومواليه"[2] ولقد حاول الجرجاني أن يبيّن مولّدات هذه الهزّة من خلال أساليب عديدة إلا أنّه وقف خاصة عند التمثيل الذي استخلص منه التخييل الذي"يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة والاشباح القائمة"[3] وهي تتمثّل عنده في:

1- جعل الشيء حلوا مرّا وصابا عسلا

-حسن في وجوه اعدائه أقبـ ـح من ضيفه رائه السوام

2- جعل الشيء أسود أبيض.

له منظر في العين أبيض ناصع ولكنه في القلب أسود أسفع

---

1) En transformant la matière de la langue (Son organisation logique et gramaticale) et en y transportant le rapport des forces sociales de la scène historique, le texte se lie, se lit, doublement par rapport au reel: à la langue (décalée, transformmée) et à la société (à la tansformation de laquelle il s'accorde). Le texte donc est doublement orienté: vers le système signifiant dans lequel il se produit (la langue et le langage) d'une époque et d'une société précise) et vers le processus social auquel (il participe en tant que discours". (Semiotiké p. 12)

2) التصوير الفني في القرآن: سيد قطب ص13.

3) الأسرار ص 118.

3- جعل الشيء كالمقلوب إلى حقيقة ضدّه

غرّة بهمة ألا إنّمـــا كنـــــــت أغرّا أيام كنت بهيجـــا

4- جعل الشيء قريبا بعيـــدا

دان على أيدي العفاة وشاسع

5- جعل الشيء حاضرا غائبا

أيا غائبا حاضرا في الفـــؤاد سلام على الحاضر الغائـب

6- جعل الشيء مشرقا مغرّبا

له إليكم نفس مشرّقـــــــة إن غاب عنكم مغرّبا بدنـــه

7- جعل الشيء سائرا مقيما

وجوّابة الأفق موقوفـــــة تسير ولم تبرح الحضـــــر[1]

إنّ هذه المولّدات التي استنتخلصها الجرجاني تجعلنا ندرك بوضـوح أنهـا تقـوم علـى ثنائيات متقابلة وأزواج متضادّة ممّا يجعل رؤيته للأشياء رؤية واسعة، تحاول أن تكسر منطق الطبيعة أو طبائع الأشياء وهو أمر قد يقبله العقـل ويستسيغه الطبـع جميعـا لأنـه يشحذ الفكر ويفرض النظر والتأمّل خاصة "كرّر النظر وتأمّل كيف حصل الائتلاف وكيف جاء من جمع أحدهما إلى الآخر ما يأنس إليـه العقل ويحمده الطبـع -حتـى إنّـك لربمـا وجدت لهذا المثل - إذا ورد عليك في أثناء الفصول وحين تبيّن الفاضل في البيـان مـن المفضول قبولا ولا ما تجد عند فوح المسك ونشـر الغاليـة"[2]. ومعنـى هـذا أنـه إن كـانت المعاني اللطيفة أو الصور البعيدة قد قامت على بناء ثان على أول فإنّه لابد في قراءتها أن تقوم كذلك على نظر ثان بعد أوّل[3] وهذه الثنائية من الممارسة عند البـاث والمتلقـي لعلّنا نجد امتدادها عند حازم القرطاجنى في تنظيره بالمنهاج خاصة.

---

1) الأسرار ص (119 - 120) لكل هذه الشواهد المذكورة هنا.

2) الأسرار ص 120.

3) الأسرار ص 132.

بيد أن الجرجاني كما نظر إلى مولّدات الهزّة نظر إلى معوّقاتها وهو يردّها إلى سببين رئيسين كالتالي:

* الغموض بما هو تعقيد ومعاظلة لا يفضيان بعد كدّ الذهن إلى معنى أو طائل، وقديكونان لفساد في الحس، وذهول في الفكر وتعمية في اللفظ وخبط في النظم، وهو يستدلّ على هذا بأشعار أبي تمام خاصّة فيقول "وكان أحقّ أصناف التعقّد بالذمّ ما يتعبك ثم لا يجدي عليك ويؤرقك ثم لا يورق لك... وذلك مثل ما تجده لأبي تمام من تعسفه في اللفظ وذهابه به في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه وإغراب في الترتيب يعمى الإعراب في طريقه ويضلّ في تعريفه"[1] وذلك على خلاف أبي عبادة البحتري الذي جمع في رأيه إلى عمق الفكرة طلاوة العبارة وقرب الدلالة بحيث إنك "لا تكاد تجد شاعرا يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب وردّ البعيد الغريب إلى المألوف القريب ما يعطي البحتري ويبلغ في هذا الباب مبلغه... ثم لا يمكن ادّعاء أن جميع شعره في قلّة الحاجة إلى الفكر والغنى عن فضل النظر[2]"

** الغلو بما هو تجاوز لمقتضيات الصدق وحدود العقل "حبا للتشوّف وقصدا إلى التمويه وذهابا في الضلالة"[3] ومن ثمّ فإنّ للتخييل عنده حدودا لا يتعدّاها، لأن الناس "لم يقولوا خير الشعر أكذبه" وهم يريدون كلاما غفلا ساذجا يكذب فيه صاحبه ويفرط"[4] بل "ما كان العقل ناصره والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه والمنيع مناكبه"[5].

وينتج عن هذا أن التأويل في هذين البابين ممتنع، لأن للتأويل حدودا هو الآخر لا يستطيع تخطّيها حتّى لا تنقلب أوضاع اللغة وما تعارف عليه الناس كلية في العادات

1) الأسرار ص 130.
2) الأسرار ص 134
3) الاسرار ص 363.
4) الأسرار ص 253.
5) الأسرار ص 251.

والكلام سيما والتنزيل لم يخرج عن سنن الناس وتفكيرهم إذ "ليس التعسف الذي يرتكبه بعض من يجهل التأويل من جنس ما يقصده أولو الألغاز وأصحاب الأحاجي بل هو شيء يخرج عن كلّ طريق ويباين كل مذهب. وإنّما هو توهّم أن المعنى إذا دار في نفوسهم وعقل من تفسيرهم فقد فهم من لفظ المفسر وحتى كأن الألفاظ تنقلب عن سجيّتها وتزول عن موضوعها فتحمل ما ليس من شأنها أن تحتمله وتؤدى ما لا يوجب حكمها أن تؤديه"[1].

إنّ الجرجاني، فيما يلوح، متذبذب، في قوله بالتخييل وذلك بين الإطلاق والتقييد، في أوّل الكتاب وفي آخره إذ بعد أن أشاد في الأسرار، بالتخييل إشادة بالغة في لغة متوهّجة ملتهبة مفضّلا إيّاه على الاستعارة التي ترتبط بالعقل ومقتضياته، دالاّ على أنّ الكذب في الشعر أبدع من صدقه في تكسير الحواجز وارتياد المجهول "من قال إنّ خير الشعر أكذبه ذهب إلى أنّ الصنعة إنّما تمدّ باعها وتنشر شعاعها... حيث يعتمد الاتساع والتخييل وحيث يقصد التلطّف والتاويل... وهناك يجد سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبدي في اختراع الصور ويعيد ويصادف مددا من المعاني متتابعا ويكون كالمغترف من عدّ لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي"[2] فإننا نراه يعود إلى التخييل في آخر الأسرار ليقلص من حماسته فيه، وإشادته به، فإذا عتبته تنحسر عن الكذب إلى الصدق وآليته ترتدّ عن الباطل إلى الحق "لم يقولوا خير الشعر أكذبه وهم يريدون كلاما غفلا ساذجا يكذب فيه صاحبه ويفرط نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة ويقول للبائس المسكين إنّك أمير العراقيين، ولكن ما فيه صنعة يتعمل بها وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقب وغوص شديد[3].

---

1) الاعجاز ص363.

2) الإعجاز ص250.

3) الإعجاز ص

ونحن نرى أنّه لا سبيل إلى فهم هذا التذبذب، من التخييل، إلا بالأسباب التالية:

1- فهم الملابسات التي أدته إلى معالجة مزدوجة للنص الشعري في أوّل الأسرار والنص القرآني في آخر الأسرار، حيث نظر إلى الشعر في البداية بمعزل عن القرآن، ومارس نصوصا منه أدته إلى ملاحظة الفروق الجوهرية بين الإستعارة والتخييل وحيث نظر في النهاية إلى النصّ القرآني بمعزل عن الشعر فلاحظ ما اصطدم به من غلوّ المؤولين له حتى خرجوا به عن منطوقه ومضمونه فلم يجد لتأويلهم أصلا من دلالة محايثة (Immanente) أو مفارقة (Transcendante) فكان عنده ذلك ضربا من التجنّى والكذب "أما الإفراط فما يتعاطاه قوم يحبون الإغراب في التأويل ويحرصون على تكثير الوجوه وينسون أنّ احتمال اللفظ شرط في كلّ ما يعدل به عن الظاهر ويدعون السليم من المعنى إلى السقيم"[1].

2- إفراط بعض الشعراء في المدح بغية التزلف ونيل الرفد، حتى قلبوا الواقع بما لا يستسيغه عقل ولا خيال، وكأنه بذلك ينقد الإفراط الإيديولوجي الذي مسخ الحقائق في كثير من الأحيان وكرّس الرداءة بمعسول الكلام وإلا فكيف وصف الفقير بالغني، والمسكين الشقي بالمتنعّم السعيد؟

3- تداعي الشاعر -تجاه فنّه- بين البرودة والحرارة أو بين الخمود والتوهّج، بحيث إن هو توهّج واخترقته شياطين الإبداع غاص في اللامنظور والغوص مفض إلى غوص أعمق حتى تنعدم الأبعاد وتتحطّم الحواجز، ولعلّ ذلك قدر كل شاعر التهبت فيه جذوة الفن حتى يبلغ درجة التصوّف بالوجد والحلول. وهو إذ يربك معايير العقل أو الواقع، فإنما ليؤسس معايير أخرى جديدة تزيد في أوساع العقل وقدرات الواقع.

---

1) الأسرار ص 363.

وبهذا الإعتبار فإن الجرجاني، وإن هو حدّ الاستعارة أو المجاز بحدود العقل، فكثيرا ما أبانت ممارسته أنه قبل فيهما التخييل بما لا حدّ له ولا قدرة للعقل عليه إلا "بفضل فكرة ولطف رويّة"[1] فإذا هما إياه وقد تماهيا معه قبولا باللامنظور والغيب والتأوّل[2].

إن هذه الوثبات الرائعة التي تلفيها عنده واللطائف النافذة التي استخلصها من أساليب الكلام وطرائق[3] الكتابة والعلاقات التحويلية التي أدركها بين هذه الأساليب والطرائق مما أبان به عن أنواع الصورة وأشكالها و عن أنساقها وعوالمها تجعله بحق متجاوزا لعمود الشعر، دون انفصال عنه مطلق أو تنكر له تام، بل لعلّ قيمته إنّما تكمن في هذه الحركية المبدعة والثورة المعرفية المتبصّرة داخل الإطار مستفيدا دون شك من جهود اللغويين والنقاد، ومن جهود البلاغيين والفلاسفة قبله. فكيف تجلّت هذه الحركيّة عنده وهو ينظر إلى ممارسة الشعراء للنصوص خاصة، بما هي ممارسة سيمائية تقوم على حوارية النصوص بين سابق ولاحق (dialogisme) أو على تداخلها (Intertextualité) أو على عبورها (Transtextualité) كما يقول Genette ؟

-1- ممارسة النص ككتابة

لقد بيّن الجرجاني أن جوهر الشعر أو شعريّته إنما يكمن في الصورة التي ينحتها الشاعر وقد اكتسبت من ذاته وزخمها ما اكتسبت وهي تتلقى الأشياء من الخارج وتحاول أن تعكسها من الباطن، وإذن فإن المميّز بين شاعر وشاعر في عموم الاتباع وخصوص الابتداع هو هذه الصورة الفنيّة كممارسة فذّة أو فريدة. إلا أنّ الصور بماهي ممارسات نصيّة (Pratique du texte) نوعان:

---

1) الأسرار ص83.

2) الفكر العربي المعاصر عدد 99 في مقال: الصورة عند الآمدي: محمود المصفار

3) انظر دراسة هشام الريفي في حوليات الجامعة التونسيّة سنة 1988 عدد28.
"دراسة التشبيه بين التركيب النحوي والدلالة عند البلاغيين العرب"

I- نوع عام لا فضل فيه لواحد على آخر، لأنه من المشترك سواء في عموم الغرض أو في وجه الدلالة على الغرض أي في أغراض الشعر ومعانيه أو في صور الشعر وأساليبه لأنه من المستعمل المتداول الذي جرى على الألسنة، حتى فقد بطاقة مَيلاده كأن نشبه الممدوح بالأسد في الشجاعة، أو بالبحر في السخاء وما إلى ذلك، وهذا المشترك قد يكون ممّا استعمله العرب أو استعمله غيرهم أوممّا تواردوا عليه جميعا على اختلاف لغاتهم، ذلك أن الجرجاني لا يستبعد تأثر الثقافات بعضها ببعض كتأثير اليونانية والفارسية في العربية، بحكم تداول علومها وآثارها المترجمة التي استحالت خيوطا في نسيج تفكير هؤلاء العرب ووجدانهم "أما الاتفاق في عموم الغرض فما لا يكون الإشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة. وكذلك الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض وإن كان ممّا يشترك الناس على معرفته وكان مستقرّا في العقول والعادات فإن حكم ذلك وإن كان خصوصا في المعنى حكم العموم من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في السخاء وبالبدر في النور وكان ذلك ممّن حضرك في زمانك أو كان ممّن سبق في الأزمنة الماضية والقرون الخالية لأن هذا ممّا لا يختص به قوم دون قوم ولا يحتاج في العلم إلى رويّة واستنباط"[1] بل يجعل الجرجاني هذا المشترك العام من الصور لا ممّا تناقله الناس وحسب بل لعلّه من المركوز في طبائعهم والمستقرّ في نفوسهم والقلوب حتّى كأنّه فطري لا يكون الانسان انسانا عاقلا إلاّ به "إنما هو في حكم الغرائز المركوزة في النفوس أو القضايا التي وضع العلم بها في القلوب"[2].

إننا بوسعنا أن نقابل هذا المشترك العام إذن باللغة التي تمثّل هذا الرصيد الجمعي الشائع الذي يغترف منه الناس في كلامهم ومخاطباتهم أي هو بمثابة مفهوم الكفاءة

1) الأسرار ص 314.
2) الأسرار ص 314.

Competence الذي يظلّ مجال التمثل والاستعمال، وإذا أدركنا أنّ اللغة مواضعة في جانبها الأكبر -فكذلك يمكننا أن نعتبر أن هذه الصور هي مجال المواضعه التي قبلها الناس ومثلت عقدا من عقودهم الاجتماعية / التواصليّة، وعليه فكثير من صور المجاز، بمفعول التداول والاستعمال اصبحت حقيقة ونسيت أصولها أو مساربها الأولى التي انطلقت منها ويستدلّ الجرجاني على ذلك بقول ابن بابك.

وأرض كأخلاق الكريم قطعتها وقد كحّل الليل السماك فأبصرا

ثمّ يطل قائلا "لما كانت الأخلاق توصف بالسعة والضيق وكثر ذلك واستمر توهمه حقيقة فقابل بين سعة الأرض التي هي سعة حقيقيّة وأخلاق الكريم"[1].

-يمكننا أن نستنتج من هذا نتيجتين هامتين هما:

- إن الزمن عامل أساسي في نعت الصور كما في الأشياء بالابتذال، لأنه عامل محوّل للقيمة، وهي قيمة لا تعلو ولاتظلو، بل تضعف أو تنحطّ، حيث يزول عنصر المفاجأة عنها أو طابع الجدّة فيها.

- إن التداول وهو مدار الاستعمال للصور، من شأنه كذلك أن يضفي الابتذال عليها وينزع طابع الجدّة عنها وقد ينسحب هذا على كل المكتشفات الانسانية وهكذا قد يتحوّل كثير من المجاز إلى حقيقة، أو هو يفقد صفته كمجاز بما هو صورة فنّيّة، ويصبح اداة لغوية أو وسيلة من وسائل التخاطب العام أو التواصل المشترك.

-2 نوع خاص له دلالة على صاحبه المبتكر له أو المفترع ممّا يمثل نمطا من الصور لا نظير له من قبل بما أضفى عليه من أثر المعاناة ولطافة التخريج لأنه "مما ينتهي إليه المتكلّم بنظر وتدبّر وينالة بطلب واجتهاد لم يكن كالأول في حضوره إيّاه وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناة عليه فيه ولا حاجة به إلى المحاولة والمزاولة والقياس فهو يجوز أن يدّعي فيه الاختصاص والسبق والتقدّم والأولويّة"[2].

---

1) الأسرار 213.

2) الأسرار ص 314.

إنّ هذا النوع ليتقابل مع الأول تقابلا أساسيّا ولكنّه ضربان:

- ضرب أوّل يمكن أن يطرأ عليه ما طرأ على الأول فيزول بمفعول الزمن تأثيره، وبسبب التداول جدّته وحضوصيّته "لا يمتنع أن يسبق الأول إلى تشبيه بحسن تأمّله وحدّة خاطره ثم يشيع ويتسع ويذكر ويشهر حتى يخرج إلى حدّ المبتذل وإلى المشترك في أصله وحتى يجري مع دقّة تفصيل فيه مجرى المجمل الذي تقوله الوليدة الصغيرة والعجوز الورهاء فإنك تعلم أن قولنا "لا يشقّ غباره" الآن في الابتذال كقولنا "لا يلحق ولا يدرك وهو كالبرق" ونحو ذلك... وإنّ هذا الابتذال أتاه بعد أن قضى زمانا بطراءة الشباب وجدّة الفتاء وبعزّة المنيع[1]" بل يضيف الجرجاني أن كلّ القوانين التي جاء بها الأقدمون وقد كانت من الجدّة مايثير "صارت كالمشترك من أوّله"[2] بل لعلّ الكثير من صور الاستعارة ممّا يشترك فيه الناس جملة على اختلاف لغاتهم وأزمانهم لأنّه "مما يجري به العرف في جميع اللغات كقولك: رأيت أسدا تريد وصف رجل بالشجاعة وتشبيهه بالأسد عبر المبالغة أمر يستوي فيه العربي والعجمي وتجده في كلّ جيل ومن كلّ قبيل"[3].

ب- ضرب ثان لا يطرأ عليه ما طرأ على الضرب الأوّل لأنّه نتيجة الغوص العميق والتفتيش الدقيق والمعاناة الخالصة كأنه الخلابة والسحر، لا يزول تأثيره بتغيير العصور وتحوّل الأذواق بل كلّما جددت تذوقه استحليته واستحسنته "وهو من طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخييل، وهو غريب الشكل بديع الفن منيع الجانب لا يدين لأي أحد، وأبي العطف لا يدين إلاّ للمروّي المجتهد"[4].

---

1) الأسرار ص 174.
2) الأسرار ص 174.
3) عن النظرية اللسانية و الشعرية في التراث العربي ص 234.
4) الأسرار ص 316.

على أن الخاص، ليس بالضرورة أن يكون ابتداعا من عدم بل هو نتيجة التفتيش والتوليد، وهذان ليسا شيئا سوى ضرب من التحويل بالتحسين والزيادة، وتلك آلية من آليات توالد النصوص، وتشقيق الكلام "إن الكلام إذا ركبّ فيه معنى ووصل به لطيفة ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتصريح فقد صار بما غيّر من طريقته واستؤنف من صورته داخلا في قبيل الخاص الذي يتملّك بالفكرة والتعمّل ويتوصّل إليه بالتدبّر والتأمّل"[1].

نستنتج من هذا أنّ المعاني المصوّرة بماهي نصّ أو نصوص تخضع لممارسات نصيّة، تتحوّل بمقتضى تواصلها وتفاعلها في اتجاهين متقابلين:

تحوّل الخاص إلى شائع عمومي

تحوّل الخاص إلى فذ خصوصي

وهذا التحوّل يتجه في اتجاه الزمن من قديم إلى محدث ومن سابق hypotexte إلى لاحق hypertexte، ولعلّ الاهتمام بالنصوص اللاحقة هو مجال التناص على التحقيق hypertextualité وهذا النوع الخاص من النصوص السابقة هو محل التنازع -عند الجرجاني- بين الشعراء وموضع تجاذبهم إلا أنّه طبقات أو درجات أطلق عليها مصطلحات عديدة أمكننا استقراؤها من كتابيه وهي:

-1- الانتحال "قد يعمد الشاعر إلى أسلوب آخر فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قدم صاحبها"[2].

-2- الاحتذاء "يقال قد احتذى على مثاله"[3]

-3- الحذو: قال ذو الرمة

"وشعر قد أرقت له غريب أجنبه المساند والمحالا

فبتّ أقيمه وأقدّمنـــــــه قوافي لا أريد لها مثـالا

---

1) الأسرار ص 315.

2) الدلائل ص 361.

3) الدلائل ص 361.

إنه يقول لا أحذوها على شيء سمعته أي أن يجعل انشاد الشعر وقراءته احتذاء ممّا لا يعلمونه[1].

-4- الاقتداء

-5- السرق

"اعلم أن الحكم على الشاعر بأنه أخذ من غيره وسرق واقتدى بمن تقدّم وسبق لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحا أوفى صفة العبارة"[2]

-6- الأخذ

-7- الاسترّاق "انهم لا يجعلون الشاعر محتذيا إلا بما يجعلونه آخذا ومسترقا"[3]

-8- السلخ "إذا عمد عامد إلى بيت شعر فوضع مكان كل لفظة لفظا في معناه يسمّون هذا الصنيع سلخا"[4]

وهذه المصطلحات التي نجدها في كتابيه لا يرقى بها إلى مستوى المفاهيم، ولعلّ ثلاثة منها حاول أن يشغّلها كمفاهيم إجرائيّة منها ما هو في الحكم على المستهجن من الشعر، ومنها ماهو في الحكم على المستحسن وبعبارة أخرى، فإنّ الجرجاني يرى أن الشعراء إذا احتذوا عموم الغرض ووجه الدلالة، أي المعنى والأسلوب معا فهم إمّا

أ- سارق: يحتذي قول الآخر وينتحله دون أن يحدث في الماخوذ تغيير ا جوهريا ويستشهد الجرجاني على هذا النمط بالبعيث عندما أخذ قول الفرزدق.

أترجو ربيع أن تجيء صغارها بخير وقد أعيا ربيعا كبارها

فسرقه البعيث بقوله:

أترجو كليب أن يجيء حديثها بخير وقد أعيا كليبا قديمها

1) الدلائل ص 362.
2) الاسرار ص 241.
3) الدلائل ص 362.
4) الدلائل ص 362.

ويعلّق الجرجاني قائلا "وجملة الأمر أنهم لا يجعلون الشاعر محتذيا إلا بما يجعلونه آخذا ومسترقا"[1]

لعلنا نلاحظ استعمال هذه المصطلحات الثلاثة للدلالة على مفهوم واحد.

ب- سالخ: وهو ذلك الشاعر الذي يتجاوز مجرّد السرق إلى النقل المباشر بلا تغيير إلا ما كان من بعض الألفاظ المترادفة وهذا النمط هو الذي "يعمد إلى بيت شعر فيضع مكان كلّ لفظة لفظا في معناه. لذلك لم يجعلوا ذلك احتذاء ولم يؤهلوا صاحبه أن يسمّوه محتذيا ولكن يسمّون هذا الصنيع سلخا ويرذلونه ويسخفون المتعاطي له"[2]

وهو يستشهد على ذلك بمثال قديم متواتر هو قول الحطيئة الذي سلخه بعض الشعراء:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

دع المآثر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

خلاصة الامر أن الفرق في هذين المفهومين فرق بسيط لا نكاد نلمسه ممّا يجعلهما مفهوما اجرائيا واحدا في غالب الأحيان، وهما إنما يحيلان على كلّ شاعر لا يحدث في المأخوذ إلا ما يدلّ على العجز والقصور.

ج- المتبع: وهو ذلك الشاعر الذي يتجاوز تينك المنزلتين من التغيير السطحي أو الاستبدال الشكلي لألفاظ بأخرى في نفس الحقل الدلالي بل يعمد إلى الزيادة الحقيقة، بلطف وخفاء لايبين، لذلك قال أبو نواس حينما اتهم بالسرقة من النابغة لمعناه الذي صاغه حول الطير والحرب "لئن كان النابغة قد سرق فما أسأت الاتباع"[3].

---

1) الدلائل ص 361.

2) الدلائل ص 362.

3) الدلائل ص 388.

ويستشهد الجرجاني بالفرزدق وأبي تمام والبحتري في إطار موازنة بينهم لمعنى تداولوه فاستحقوه جميعا دون ميز حيث قال الفرزدق:

فادفع بكفك إن أردت بناءهـا ثهلان ذا الهضبات هل يتحلحل

وقال أبو تمام:

ولقد جهدتم أن تزيلوا عـزّه فإذا أبانٌ قد رسـا ويلملـم

ثم قال البحتري:

ولن ينقل الحساد مجدك بعدما تمكن رضوى واطمأن متابـع

هكذا احتذى -كما نرى- كلّ من الطائيين معنى الفرزدق الذي صاغه بيد أنّهما لم ينقلاه كما هو في صورته الظاهرة بل أخفيا هذا النقل لأنهما قاما بامتصاص المعنى Absorbtion ثم نقلاه من سياق إلى سياق(déplacement) وأخيرا قدّماه في أنساق من التعبير فنمّياه وطوّراه (developpement) وتلك هي آليات التحويل للنصوص (transformation)، وإن في شكلها البسيط هنا من السرقات الشعرية، حتى قال الجرجاني مشايعا لرأي العلماء "إن من أخذ معنى عاريا فكساه لفظا من عنده كان أحق به، وهو كلام مشهور متداول يقرأه الصبيان في أول كتاب عبد الرحمان"[1].

كذلك أدرك الجرجاني أن تحويل النصوص، لا يكون في الجنس الواحد فقط بل يكون من أجناس مختلفة، ومن مشارب ثقافية متنوعة ومن محيط التداول العام مما يمثّل النص الكبير Macro - texte الذي يغرف منه الشعراء أو الأدباء على السواء فيرفعون المعنى المبتذل أو المثل الشعبي إلى درجة سامية من القوة والتأثير، بما يحدثان فيه من براعة التصوير ووشي التعبير، ويستدلّ الجرجاني على ذلك بمثل يضرب للذي يخاف من شيء فيحذره ثم يصيبه آخر مما لم يخفه ولا حذر منه وهو "حرّا أخاف على جاني كمأة لا قرّا" وقد توارد عليه شاعران من القدماء وثالث من المحدثين حيث قال الأوّل:

---

1) الدلائل ص 369.

وحذرت من أمر فمرّ بجانبي لم ينكني ولقيت ما لم أحـــذر

ثم قال لبيد:

أخشى على أربد الحتوف ولا أرهب نوء السماك والأســـدِ

وأخيرا قال البحتري:

لو أنّني أوفي التجارب حقّها فيما أردت لرجوت ما أخشــاه

ويعلّق الجرجاني على هذا التناول أو التناصّ مفاضلا "لقد أحسن البحتري وطغى اقتدارا على العبارة واتساعا في المعنى"[1]

إنّ هذا الاتباع، فيما يلوّح، هو الذي جعل الممارسة الدلالية تتناص -عبر الشعراء الثلاثة- بالتطوير والتحسين حتى كادت هذه النصوص الجديدة أن تعفّي على النص القديم، لأن المعنى في النص القديم جاء غفلا غير مصنوع، وفي النصوص الأخرى جاء مصنوعا غير غفل بالتفتيش والتدبر، وعلى أساس الاختلاف في الصور، وبراعتها، يقدم الجرجاني عيّنات بلغت 39 عيّنة، لم يحكم فيها بحكم ولم يعمد إلى تفسير فيها أو تحليل، وإنما ترك أمرها إلى القارئ وقدرته على التذوق والتمييز على نحو ما يفعل أغلب النقاد في اختياراتهم ولكنّ الطريف في هذه العيّنات التي كاد الجرجاني أن يختم بها كتابه في "الاعجاز" أنها قامت على ابداع المحدثين خاصة مثل أبي تمام والبحتري وأبي الطيب فكانت الموازنات بين أبي الطيب وأبي تمام ثماني وكانت بين أبي الطيب والبحتري اثنتي عشرة.

والأطرف من ذلك أنه لم يسقها في مساق السرقة على نحو ما فعل عبد العزيز الجرجاني في وساطته، بل ساقها في مساق آخر هو مساق الصّورة، أو قل في إطار رؤية ابداعيّة جديدة هي التناص الذي لم يعد فيه للسرقة من مبرّر وجود أصلا فيقول

1) الدلائل ص 371.

"انظر الآن نظر من نفى الغفلة عن نفسه فإنك ترى عيانا أن للمعنى في كلّ وصفته في البيت الآخر وأن العلماء لم يريدوا حيث قالوا إن المعنى في هذا هو المعنى في ذلك"[1].

ومن ثمّ فإن معيار التفريق لهذا المعنى في البيتين، هو الصورة التي ليست شيئا آخر الأمر سوى "تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[2].

وقد يضارع النثر الفنّي الشعر في قوّة الأداء وجمال الصورة إن لم يفقه أحيانا، كالذي صنع الجاحظ بقول نصيب.

ولو سكتوا أثنت عليه الحقائب

فنثره ثم صوره وأبدع بقوله "نحن أعزّك الله لنسحر بالبيان ونموّه بالقول، والناس ينظرون إلى الحال، ويقضون بالعيان فأثر في أمرنا أثرا ينطق إذا سكتنا، فإن المدّعى بغير بيّنة متعرّض للتكذيب"[3].

يمكننا أن نستنتج مما تقدّم أن الجرجاني لا يرى في ابداعهم إلاّ وجها من وجوه التناص تمايزت فيه العناصر وتفاعلت المكوّنات أي هو تناص لا يقف عند احتواء نص لنص سابق أو لنصوص سابقة كالاستشهاد (citation) بل هو يتعامل تعاملا تحويليّا (transformation) حيث يكون كلّ نص لاحق بالنسبة إلى نصّ سابق ولادة جديدة أي انتاجا (production) لا إعادة انتاج (Reproduction) حسب قانون الاستنبات (germination) والتوليد (engendrement) .

ولئن كانت الممارسات التي تعاطاها الشعراء والأدباء لا تتعدى المعنى الواحد غالبا، فإنّ هذا المعنى الواحد كثيرا ما يرد مصوّرا في بيت ولما كان البيت قد يحتوي على جملة أو أكثر، في نظم متفاعل ونسق متكامل فإنّه إذن نصّ (Texte) قد ينطبق عليه ما ينطبق على كل النصوص الأخرى القديمة والحديثة بمختلف أجناسها وأنماطها من أنواع التقليد أو المحاكاة، ومن ضروب الاستيحاء أو التحويل. مما يدلّ على حواريّة

1) الدلائل ص 389.
2) الدلائل ص 389.
3) الدلائل ص 391.

النصوص وقد اهتدى العرب وهم يمارسون نصوصا جزئية من الشعر إلى أنه بإمكانهم الحوار مع نصوص فنّيّة مختلفة ولعلّ الفنون التشكيليّة كان لها حظ الأسد حتى كادوا يجعلون الشعر رسما وتصويرا "وليس العبارة عن الشعر بالصورة شيئا ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ "وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير"[1].

وقد عبّر الشعراء عن منازع إبداعهم ومناحي انتاجهم المتنوّعة بشعرهم فخلقوا النص الواصف (metatexte) من نصوصهم وقد استعرض الجرجاني الكثير منها حيث مهد لها بقوله"وهذه جملة من وصفهم الشعر وعمله وإدلالهم به"[2]

فكان إجماعهم أو يكاد على أن الشعر نسج أو حياكة وروض أو سحر وجمال أو فتنة، ولؤلؤ أو صياغة، وفكر و غوص أو صناعة إلخ، ولعلّنا نكتفي بما أورده أبو تمام[3] في هذا المجال حيث قال:

كشفت قناع الشعر عن حرّ وجهه ... وطرته عن وكره وهو واقـــــع

بغرّ يراها من يراها بسمعـــــه ... ويدنو إليها ذو الحجى وهو شاسع

يودّ ودادا أن أعضاء جسمـــــه ... إذا انشدت شوقا إليها مسامـــــع

على أنّ فحول النصوص هي الأجدر بالعشق، فتتولّد منها نصوص أخرى لا برغبة محوها أو تفنيدها Négation كما في المناقضات بل برغبة التأكيد لها Affirmation والتمديد فيها Continuation ولذلك لم نره أفرد فصلا للمناقضات بقدر ما أفرد فصولا للموازنات والموازنات وهنا نصل إلى نقوده باعتبارها ممارسة من ممارسات النص، لأنّ النصوص لا تولّد نصوصا إبداعيّة من جنسها بل هي تولّد إلى جانب ذلك نصوصا نقديّة من غير جنسهاوهكذا ترحل النصوص في اتجاهات مختلفة.

---

1) الدلائل ص 389.

2) الدلائل ص 391.

3) الدلائل ص 393.

-2- ممارسة النص كقراءة

سوف نستدلّ على ممارساته النقديّة بنص واحد إجرائي لنستخلص بعد ذلك جملة من معايير النقد أو من الكلام على الكلام Metalangage وهذا النص هو موازنة بين بشار وأبي الطيب وكلثوم بن عمرو، حول معنى تواردوا عليه أو نواة دلالية تنازعوا عليها، حيث قال بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنـــا وأسيافنا ليل تهاوت كواكبه

وقال المتنبي:

يزور الأعادي في سماء عجاجة أسنّته في جانبيها الكواكــب

وقال كلثوم بن عمرو:

تبني سنابلها من فوق رؤوسهم كواكبه البيض المباتيـــــر

ويحلل الجرجاني هذه النصوص الثلاثة ليدلّ على مناط القوّة وموضع الهزّة فيها للوصول إلى المفاضلة بينها فيقول "التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنّه شيء واحد لأن كلّ واحد منهم يشبّه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس مالا يقلّ مقداره ولا يمكن إنكاره وذلك لانه راعى ما لم يراعه غيره، وهو أنه جعل الكواكب تهاوى فأتمّ الشبه وغيّر من هيئة السيوف وقد سلّت من الأغماد وهي تعلو وترسب وتجيء وتذهب ولم يقتصر على أن يريك لمعانها في أثناء العجاجة كما فعل الآخران وكان لهذه الزيادة التي زادها حظ من الدقّة تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل، وحقيقة تلك الهيئة لا تقوم في النفس إلا بالنظر إلى أكثر من جهة واحدة، ثمّ إن لتلك الحركات جهات مختلفة وأحوالا تتسم بين الاعوجاج والاستقامة والارتفاع والانخفاض وأن السيوف باختلاف هذه الأمور تتلاقى وتتداخل ويقع بعضها في بعض، ثمّ إنّ أشكال السيوف مستطيلة، فقد نظم هذه الدقائق في نفسه ثمّ أحضرك صورها بلفظة واحدة وهي "تهاوى" لأنها إذا تهاوت اختلفت جهات

حركاتها وكان لها في تهاويها تواقع وتداخل ثمّ إنّها بالتهاوى تستطيل أشكالها فأماإذا لم تزل عن أماكنها فهي على صورة الاستدارة"[1].

إنّ الجرجاني -في راينا- يلحظ مناط التناص في نواتين دلاليتين أو في صورتين فنيتين:

أ- المشابهة بين لمعان السيوف في الحرب، وضياء القمر في الليل.

ب- المشابهة بين حركة السيوف في تهاويها وحركة النجوم في تساقطها ويحدّد الجرجاني زيادة بشار في :

*حركة السقوط العمودية للكواكب، والحركة العمودية و الأفقيّة للسيوف.

* حركة السيوف في امتداد بعضها إلى بعض كحركة العشاق نحو العشاق.

هكذا حكم الجرجاني لبشار بالتفوّق لأنه أحدث في التشبيه حركة داخلية هي انعكاس حركة العين أو البصر للحركة الخارجية والتقاط مظاهرها إذ بعد أن قام بعمليّة تخزين لها عمد إلى تفريغها فأخرجها من حيّز التصوّر إلى حيّز التصوير، ثم أضاف إليها من فطنته وتخييله ما خلط به بين السيوف والكواكب وبين السماء والأرض وبين فعل الطبيعة وفعل الانسان ولذلك رفع بشار الصورة من درجة معينة كانت فيها إلى درجة معيّنة صارت إليها، وفي إدراك هذا التحوّل إدراك لصيرورة الصورة في تناميها واكتمالها بوفرة الحسّ ونضوج الخبرة.

إنّ هذا النص، عند الجرجاني، نص فحلٍ لعب دور المولّد genotexte بالنسبة إلى النصّين الآخرين اللذين هما نصّان مولّدان (phenotexte) أي إنّ نصّ بشار يظل البنية العميقة Structure profonde للنصين اللاحقين اللذين يمثّلان البنية السطحيّة (Structure plate) إن على مستوى الزمن في الظهور وإن على مستوى الأبوّة في الإنجاب، وهما لم يقدرا على إلغائه بل لقد ظلّ عنهما متفرّدا، وتلك هي خصوصية النص الذي لا يتلاشى بمفعول التداول أو الاستعمال إلا إن جاء ما يتجاوزه أو يعفّي عليه.

---

1) الأسرار ص 160.

وهنا نصل إلى التساؤل عن أهم معايير النقد في ممارسته النصوص الإبداعية التي تظل الصورة هي محدّد شعريّتها؟

إنّ شعريّة الصورة لتتبدّى عنده من خلال هذه الممارسات وغيرها في:

1- دقّة التقاطها من خلال المشاكلة بين نسق اختزانها ونسق استحضارها أو من خلال التواقت بين لحظات حدوثها ولحظات ادراكها فتبدو مليئة بالحركة مشبعة بالحياة لأن الصورة كلّما أمعنت في الواقع واتصلت بمعادنها كانت أبدع وأوقع في النفس.

2- لطف تناولها من خلال الانزياح بالفرعي إلى أصلي، وبالأصلي إلى فرعي حتّى يغدو المبتذل العام بمثابة الممتنع الخاص وذلك مثلا:

أ- بالمناقلة بين أركان التشبيه حيث يصير المشبه إلى مشبه به والعكس كالذي حدث في تشبيه قدود الحسان بالسرو، ثم في تشبيه السرو بقدود الحسان لأن "تشبيه الجواري في قدودهن بالسرو تشبيه عامي مبتذل ثم إنهم جعلوا فيه الفرع أصلا فشبهوا السرو بهن كقول القائل:

لفّت بسرو كالقيان تلحّفت خضر الحرير على قوام معتدل

فكأنها والريح حين تميلها تبغي التعانق ثم يمنعها الخجل"[1]

ب- باستحالة بعض الوجوه البلاغية إلى بعضها الآخر، مثلما يصير التشبيه في أقصى درجاته وقد تجرّد من أركانه الظاهرة إلى استعارة كقولك إنّه كالأسد ومثل الأسد وقولك لئن لقيته ليلقينك منه الأسد حيث تجده قد أفاد المبالغة لكن في صورة أحسن وصفة أخصّ وذلك أنك تجعله في "كأن" يتوهّم أنه الأسد وتجعله ههنا يرى منه الأسد على القطع فيخرج الأمر عن حدّ التوهّم إلى حدّ اليقين"[2] أو مثلما يصير التشبيه وقد طالت جمله وتشعبت إلى تمثيل كقول ابن المعتز:

كأن عيون النرجس الغض حولها مداهن درّ حشوهنّ عقيق

---

1) الأسرار ص 132.

2) الدلائل ص 326.

ذلك أن "التشبيه الذي هو الأولى أن يسمّى تمثيلا لبعده عن التشبيه الظاهر الصريح ما تجده لا يحصل لك إلا في جملة من الكلام أو جملتين أو أكثر. حتى إن التشبيه كلّما أوغل في كونه عقليا كانت الحاجة إلى الجملة أكثر"[1]

3- نموّ تدلالها وذلك يتحوّلها من هيئة إلى هيئة أو من نسق إلى نسق حتى لا يكون لها من قرار بمزيد الاستقصاء الدائب والكشف المستمرّ عن غناها وتفجير دلالتها الكامنة (Signifiance) [2]وهو ما قد يتوفّر على ممارسته الشاعر الواحد أو الشعراء المتعددون حيث يتواردون عليه بالنقل Deplacement والتحسين Embellissement والتجاوز Depassement

على أن تأثير الصورة لا يكون عميقا إلا عند الموازنة بين شعراء تشاركوا والتأمل فيما صنعوا من ضروب الإغراب والتعجيب أي التخييل كالذي لاحظه الجرجاني في بيتي الشاعر السالفين من نفاذ إلى الحركة التي تصيب السرو وهي شبيهة بالحركة التي تصيب العشاق من حفز وخجل ومن تدان وابتعاد ومن اضطرار واختيار فيقول "المقصود من البيت الأوّل ظاهر، وفي البيت الثاني تشبيه من جنس الهيئة المجردة من هيئات الحركة، وفيه تفصيل طريف فاتن، فقد راعى الحركتين حركة التهيّئ للدنو والعفاف، وحركة الرجوع إلى أصل الاختراق وأدى ما يكون في الحركة الثانية من سرعة زائدة تأدية تحسب معها السمع بصرا تبيّنا للتشبيه كما هو وتصوّرا، لأن حركة الشجرة المعتدلة في حال رجوعها إلى اعتدالها أسرع لا محالة من حركتها في حال خروجها عن مكانها من الاعتدال، وكذلك حركة من يدركه الخجل فيرتدع أسرع أبدا من حركته إذاهمّ بالدنوّ، فإزعاج الخوف والوجل أبدا أقوى من إزعاج الرجاء والأمل، فمع الأوّل تمهّل الاختيار وسعة الحوار، ومع الثاني خفر الأضطرار وسلطان الوجوب"[3].

---

1) الدلائل ص84.

2) La semanalyse qui étudira dans le texte la signifiance et ses types aura donc à traverser le signifiant avec le sujet et le signe, de même que l'organisation gramaticale du discours, pour atteindre cette zone où s'assemblent les germes de ce qui signifiera dans la presence de la langue" (Semiotiké: p12)

3) الأسرار ص 192.

3- حسن صياغتها، وذلك بملاءمة العبارة مضمونها حتى لا تسقط في تكلّف البديع أو غموض الدلالة إلى حدّ الإبهام فتكون أشبه بالعروس التي أثقلت بأصناف الحليّ فينالها من ذلك مكروه في نفسها"[1]، ويعود ذلك عنده إلى "أن اللفظ لم يرتّب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، وأهوجك إلى فكر زائد على المقدار وأودع لك المعنى في قالب غير مسوّى ولا مملّس، بل خشن مضرّس حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك، وإذا خرج خرج مشوّه الصورة ناقص الحسن"[2] إنه ليشير بهذا إلى ضرورة التناسب في الابداع بين الدال والمدلول، كأن لا يكون الدال غاية في ذاته بل وسيلة متفاعلة حتما مع مدلولها ومنسجمة معه ذلك أن الألفاظ عنده "خدم المعاني والمصرّفة في حكمها وهي المالكة سياستها المستحقّة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته"[3].

خاتمة تأليفيّة:

إن عبد القاهر الجرجاني بتعدّد الاختصاصات في ذاته بين لغوي نحوي وبين ناقد وبلاغي، وبين رجل دين وأدب من جهة، وبفهمه الواسع لتداخل الفنون كالرسم والنحت، والخطاطة والموسيقى، من جهة أخرى أمكنه أن يتخطى الرؤية القاصرة للأدب، والنقد، واعتبر السرقات، متن وجهة سيميائية، ليست شيئا سوى تحويل للنصوص إما لأنّ المأخوذ عن القدامى لكثرة تداوله على الألسنة قد فقد بطاقة ميلاده وخصوصية تميّزه (Trait distinctif) وإما لأن أي تحويل يقوم به الممارس لنصّ ما بالنقل (Déplacement) أو التحسين (embellissement) أو التجاوز (Dépassement) قد يثبت ملكيّته بل ويجعله يكون أكثر استحقاقا له من سلفه، ولعلّ الجرجاني يصدر في هذا عن رأي لعبد العزيز الجرجاني الذي كان يجلّه إزاء معنى من

1) الأسرار ص 9.
2) الأسرار ص 129.
3) الاسرار ص 8.

معاني أبي الطيب قال فيه "لئن كان أخذه كما يقولون فليس عليه معتب لأن التعب في نقله ليس بأقل من التعب في ابتدائه"[1].

ويبدو لنا أن الجرجاني أدرك بحقّ أن ممارسة النصّ انتاجية Productivité باعتبار أن النصوص تتوالد من بعضها بعضا، وهي لا تتوالد لتقدّم نسخا متطابقة بل لتقدم نسخا متخالفة، وليس المقصود بالاختلاف هو التحويل التام حتى لا شبه أو لا علاقة للآخر بالأول بل هو التحويل الذي يظلّ فيه النص السابق طاقة تفجير لنصوص لاحقة ومصدر توليد لها، مما ينمّي الصورة وتدلالها نماء مطردا لعلّه لا يتأتى إلا بالخبرة الجماليّة وبالجهد الفني العسير، أو أقل بالامتصاص (Absorbtion) والتطوير (Développement) أي الابداع (Création) وهو ضرب بين الإثبات والنفي كما تقول Julia Kristiva[2] لأن النفي لا يكون إلا بعد تمثل المثبت والصدور عنه ومن هنا كانت المحاكاة عند Genette[3] والمعارضة عند الطرابلسي[4] من دلائل الاقتدار العجيب ذلك أن الممارسة النصية عشق للنصوص وحلول فيها بطول المعاشرة والتملك أولا ثم تجاوز لها بعد ذلك حتى تظل في صيرورة دائمة لا سيما والجذر اللغوي واحد بين الصورة والصيرورة[5].

على أن قيمة الجرجاني -في مبحث السرقات- لا يكمن في جهازه النظري بل في تطبيقه الإجرائي، وبعبارة أخرى لم يتوسّع في مفاهيمه بقدر توسّعه في تحليل صوره

---

1) الأسرار ص 187.

2) Semotike P. 119.

3) Palimpsestes P.13

L'initation est sans doute aussi une transformation, mais d'un procédé plus complexe, car il exige la constitution préable d'un modèle de competence génerique (appelons - l'épique) extrait de cette performance singulière qu'est l'odyssée (et eventuellement de quelques autres), et capable d'engendre un nombre indéfini de performances mimetiques. Ce modèle constitue donc entre le texte imité et le texte imitatif, une étape et une médiation indispensable, que l'on ne trouve pas dans la transformation simple ou directe " (p13). Plus l'invention métaphorique aura été originale plus le parcours de sa génération aura vidé les habitudes rhétoriques précédentes" P 152.

4) حوليات الجامعة التونسية عدد 1990 سنة 198 "الموارِدة" ظاهرة أدبية وإطارا خاصا لتحليل الخصائص الاسلوبية ص346.

5) انظر لسان العرب: صور و صير

تحقيقا لمقولة الجاحظ التي ترى كما أسلفنا- أن المعاني مطروحة على الطريق ولكن الصورة هي كساؤها وبهاؤها فترفعها من العثاثة إلى الفراهة ومن الضعف إلى القوة وهكذا لم يبحث الجرجاني في الدال وحده ولا في المدلول وحده على نحو ما نجده عند الآمدي أو غيره من النقاد، بل اهتمّ بهما معا باعتبار أنهما شيء واحد بلا فصل أو تمايز، وهو يستدل في كثير من المواطن على أن معنى "اللفظ" الذي يجيء على ألسنة النقاد قبله، ليس المقصود به شيئا آخر سوى الصورة[1] كما لم يعتن بما اعتنى به ابن وكيع في منصفه أو ابن الأثير بعد ذلك في مثله السائر بما قننّاه من ظواهر البديع ووجوه البلاغة، بل اعتبر الصورة كلا لا يتجزّأ وهي لا تدرك إلا بتلقيها وتدبر دلائل نقلها وكشف أسرار تحويلها ممّا يجعل مفهوم السرقات عنده ينحسر حقا ليبلغ ما نطلق عليه اليوم بالتناص أي مفاعلة بين النصوص خالصة وإذا كان الجرجاني لا يفضل تقرير وجوه البلاغة وتقعيد الأساليب الفنيّة إلا بعد ممارسة النص والاشتغال عليه فلايمانه بفرادة النص الابداعي (Uncité du texte)[2] الذي يتأبّى على التقرير والتقعيد لأنه غالبا ما يجيء على نحو مخالف أو على غير مثال سابق كما يقول Umberto Eco وهو ينظر إلى الاستعارة ويتلمّس وجوه طرافتها[3] فنراه يعمد إلى الشرح والتحليل وإلى التفسير والتأويل وقد يتجاوز ذلك إلى تناول النص الواحد مرّات متعاقبة واستئناف النظر في جماليته كرّات متلاحقة وهاجسه الأكبر هو ردّ الشّبه وإزالة

---

1) ليس معنى اللفظ هو شيئا غير الصّورة

2) "Le texte fonctionne comme le programme d'un ordinateur pour nous faire faire l'experience de l'unique. Unique auquel on donne le nom de style, et qu'on a longtemps confondu avec l'individu hypothétique appelé auteur: en fait le style c'est le texte même. La différence entre la poétique et l'analyse textuelle c'est que la poétique généralise, tandisque l'analyse telle que je dissout l'unicité des oeuvres dans la langue poétique, vois cherche à expliquer l'unique Production du texte, (Riffaterre. (P8).

3) Plus l'invention métaphorique aura été originale, plus le parcours de sa generation aura violé les habitudes rhétoriques précédentes. Il est difficile de creer une métaphore inedite en se fondant sur des regles déjà acquises, et toute tentative de préscrire des régles pour en produire une "Invétro" amenera à generer une métaphore morte, ou exessivement banale. Le mecanisme de l'invention nous est en grande partie inconnue, et souvent un locuteur produit des métaphores par hasard, par une association d'idées incotrôlables, ou par erreur

(Les limites de l'interpretation p. 152)

الأخطاء التي لازمت الشعر والأدب، أو القرآن والإعجاز فأساءت إلى فهمهما إساءة بالغة، فتراه يمعن في التحذير طورا وفي السخط طورا آخر مما يجعلنا نرى فيه صفة المناظر أو المساجل للخصوم والمعاندين تماما كما لو كان يتوجّه بالخطاب إلى ناس من غير دينه ينافح عنه ويدفع تخريصهم حوله.

وهو يقوم بتوضيح مواقفه والتدليل عليها في شكل مقالات مستقلّة أو فصول مستأنفة، على أنه يضيف في كلّ مرّة ماعساه يزيد الأمر بيانا وعمقا من القرآن مستشهدا أو من الشعر مستدلا ونحن إنما نشعر بدقّة مبحثه وعسر ولادته كأي عمل يراد تأصيله أو علم يراد ترسيخه، وهو إذ يعقد الموازنات بين الأشعار أو النصوص فلتحديد مناط تأثيرها وموقع الجمال فيها بقطع النظر عن أصحابها إن كانوا من القدماء أو المحدثين فكان ينظر إلى النص في أدبيّته بقطع النظر عن منتجه أو مبدعه مما يجعل ممارسته النقدية ممارسة فنية سيمائية خالصة.

والحقّ أنّ بعض آرائه أو مواقفه النقديّة هذه قد تتقاطع أحيانا مع رأي هذا أو ذاك من النقاد قبله ولكنّه لا يتناول هذه الآراء بتقدير كبير وخاصة من الجاحظ والآمدي والجرجاني والمرزباني إلا لكونها تتساوق مع رايه وتستجيب لفكرته[1] ومع ذلك لا يخلو من استقلال بالرأي وطمع في المناقشة بطرح زوايا أخرى وتلمس مناح مغايرة مما يجعل التناص كمنهج حوار أو تداخل بين النصوص لا يكون في مستوى الابداع inter textualité وحده بقدر ما يكون في مستوى النقد inter metatextualité كذلك وهو يرى أن الكتابة إن كانت عشقا للنصوص فكذلك القراءة عشق لها وهما على درجة واحدة من الممارسة، تتجاوزان بالكاتب والقارئ من حدود الاستمتاع Plaisir[2] إلى حدود الانتشاء Jouissance[3] ومن حدود شبق الجسد إلى حدود وجد الروح لأن ماهو روحاني في الكتابة -كما يقول الجرجاني- لا ينفتح إلا بما هو روحاني في القراءة وهكذا لا تكون هزّة المتلقّي إلا روحانيّة صوفيّة.

---

1) انظر عديد استشهاده بالجاحظ، وكذلك استشهاده بالآمدي والجرجاني في الاعجاز والأسرار.

2) plaisir du texte: Roland Barthes P. 19.

3) plaisir du texte: Roland Barthes P. 19.

سياق الحجاج في دلائل الإعجاز

حافظ قويعة

ليس غرضنا في هذا البحث نهج سبيل من "يعجبه أن يجادل بالباطل"[1] رغبة في الخروج على رأي كثير من المختصّين الذين اعترفوا لعبد القاهر الجرجاني بالفضل تميّزا في علمي النحو و البلاغة و فطنة في التّعرف على مواطن حسن الكلام و التفريق بين فصيحه و سفسافه. بل نحن نكاد نجزم بأن في خطاب الجرجاني من العبارات-المفاهيم[2] ما يصله بأكثر الدّراسات حداثة اليوم و نعني بالخصوص المقاربات التّداولية التي أعادت الاعتبار لسياق الخطاب بما يقتضي الانتباه إلى قصد المتكلّم في توجهه إلى السّامع نفيا أو إثباتا لخبر معيّن أو استفهاما عن أمر ما و نحو ذلك من كيفيات القول[3] لكن صاحب الدّلائل لم يكن بمقدوره لينتبه إلى بعض ما خفي عن معاصريه من أسرار بلاغة الخطاب و يحدس بما لم يتراء لهم لولا ما كان يعتمل في نفسه من تطلّع شبه صوفي إلى فرض القول الفصل في مسألة الإعجاز. ليس ردّا على شبهات الملاحدة وأصحاب الملل الخارجة عن الإسلام أو بعض المتكلمين فحسب وإنما سعيا بالأساس إلى تقويض مقولات أصحاب اللفظ وفضح شناعاتهم ومداواة من جرى على تقليدهم من داخل المنظومة الإيمانية .

---

1) العبارة للجرجاني نفسه. دلائل عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز تحقيق محمد رضوان الداية وفائز الداية دار قتيبة الطبعة الاولى 1983 ص11.

2) توجد في دلائل الاعجاز عبارات اعتبرها بعض الدارسين مفاهيم مكتملة تدل على أن عبد القاهر الجرجاني سبق فردیناندي سوسير وغيره من علماء اللغة المحدثين في فهم أسرار نظام اللغة! في حين أن الامر لا يتجاوز في اعتقادنا بعض الحدوسات والملاحظات الذكية. لذلك فضلنا كلمة عبارات.. مفاهيم والمقصود انها عبارات لم ترق إلى مستوى المفاهيم وهذه قضية ابيستمولوجية تحتاج إلى تحليل.

3) Françoise ARMENGAUD - La pragmatique. PUF. 2ème édition 1990. P.P. 60-61-62

إن ما استشرفه عبد القاهر الجرجاني من آفاق في مقاربة فصاحة الخطاب يعود في اعتقادنا إلى تفاعل جموح المسلم الشافعي الأشعري المشاكس مع ذكاء الأديب المثقف المتذوّق لأفانين القول وإذا كانت بعض القراءات قد انتبهت فعلا إلى ما في خطاب الجرجاني من مزايا ترقى به إلى مستوى المقاربات الحديثة فإنها غفلت في رأينا عن جوهر مقاصده ولم تعمل النظر في مدى إقناعيته وهذا ما سنحاول الكشف عنه في هذا العرض الموجز عسى أن تتوفّر لنا فرصة تحليل أعمق في سياق دراسة أشمل.

أ) في سياق الخطاب

يشدّد أصحاب المقاربة التداولية اليوم على ضرورة تنزيل الاعتبار السياقي شرطا ملزما لكلّ تحليل نصّي يمكن أن يتجاوز ما انتهت إليه الدّراسات البنيوية المغلقة. وهم في ذلك محقون لأن إهدار السياق أو عدم استحضار بعض مستوياته على الأقل من شأنه أن يدفع إلى التعميم والتسوية ويجعل الخطاب صالحا لكل زمان ومكان وفي عبارة موجزة يخرجه عن تاريخيته لذلك ارتأينا التذكير ببعض سمات العصر الذي عاش فيه عبد القاهر الجرجاني و الإشارة بصفة خاصة إلى جانب من الإكراهات التي حفّت بالخطاب الأشعري (خلال القرن الخامس) وهو يواجه ضربات خصومة الموجعة من داخل دائرة الثقافة الإسلامية ومن خارجها

إن لحظة التلفظ التي سمحت بإنجاز خطاب دلائل الإعجاز تتمركز في منتصف القرن الخامس للهجرة أي بعد أن فرض الحدث الإسلامي وجوده عسكريا (خلال القرنين الأول والثاني) ثم تمكّن من ترسيخ هويته معرفيا وحضاريا (خلال القرنين الموالين) وقد تخلّلت ذلك المدى الزمني أحداث السقيفة ومنعرج الفتنة الكبرى وثورات دموية ومواجهات رهيبة بين فئات إسلامية تدّعي كل واحدة منها أحقيتها في الإمامة وقد رافقت تلك المواجهات منذ بدايتها حملات إيديولوجية أفضت في نهاية الأمر إلى تشظّي النواة العقائدية نحلا ومذاهب تتراشق عبر الرسائل والكتب وتتلاعن من فوق المنابر[1] ويشنّع بعضها بالبعض الآخر

1) من ذلك مثلا أن المأمون أمر بلعن معاوية على المنابر في كافة الأمصار الاسلامية: حسن ابراهيم حسن. تارخ الاسلام دار الجيل بيروت – مكتبة الانهضة المصرية القاهرة الطبعة 13 – 1991. ج2 ص75.

مسخرة من أجل ذلك كل وسائل البرهان وصور البيان ولم يتورع زعماء تلك المذاهب خدمة لأغراض أصحابهم ومحافظة على مصالحهم من العبث بالمقدّس تأويلا مغرضا للقرآن ووضعا مقصودا للحديث بل انتهاكا علنيا للحرمات وفضاءات العبادة[1] وقد ازداد الوضع تفاقما بدخول أطراف من خارج الملة حلبة الصراع ثم باتجاه بعض مفكري الملّة نفسها خاصة من الفلاسفة إلى الإقرار ضمنيا بأولوية اللّغوس على الميتوس أو على الأقل بمشروعية التسوية بينهما حتى يتسنّى التوفيق بين الحقيقة والشريعة و إذا كانت الحال هذه فلاغرابة أن ينشأ غرض في الكتابة جديد يمكن تسميته غرض الفضائح يقصد به التشنيع بالخصوم من قبيل فضائح الباطنية لأبي حامد الغزالي و فضائح المعتزلة لابن الروانديِ و في هذا السياق الفضائحي ارتفعت أسهم الطاعنين في النبوّة و المشككين في الدّين و المعارضين للقرآن و المتطاولين على فصاحته[2] و المستهزئين بأكثر خصائصه فاعلية في ضمير المؤمن نعني ما يتوفر عليه من طاقة ترغيبية لا نظير لها في سائر الدّيانات يقول صاحب الدامغ(و لما وصف محمد القرآن الجنّة قال: فيها أنهار من لبن لم يتغيّر طعمه وهو الحليب و لا يكاد يشتهيه إلا الجائع و ذكر العسل و لا يطلب صرفا و الزنجبيل و ليس من لذيذ الأشربة و السندس يشرب و لا يلبس و كذلك الاستبرق الغليظ من الدّيباج و من تخايل أنه في الجنّة يلبس هذا الغليظ و يشرب الحليب و الزنجبيل صار كعروس الأكراد و النّبط) [3]و إزاء هذا النّوع من الخطاب السّافِرِ في تهجّمه المزعج على القرآن و تزايد الضغط على حماة الشريعة بمختلف مشاربهم وجدت بعض الفرق نفسها مجبرة على استبدال آلياتها الدّفاعية من ذلك أن بعض وجوه المعتزلة تراجعوا عن القول بحجيّة النّظم على إعجاز القرآن و تمسكوا بالصّرفة واعترف بعضهم الآخر بهشاشة حجيّة

1) سنة أربع وستين للهجرة حاصر الحصين بن نمير ابن الزبيّر في مكّة ورمى الكعبة بالمنجنيق وأحرقها. وقبل ذلك بسنة هجم مسلم بن عقبة على أهل المدينة وقتل منهم عشرة آلاف نفر فيهم ثمانون من أصحاب النبي ومن قريش والأنصار سبع مئة وتسمى هذه الحادثة وقعة الحرة. انظر ابن قتيبة الدينوري: الإمامة والسياسة. مؤسسة الحلبي وشركاؤه. ج1 ص 184 - 185 و ج 2 ص 12

2) آدم متز الحضارة الإسلامية في القرن الرابع. دار الكتاب العربي بيروت. ج2 ص 139 - 140 كذلك الرافعي: إعجاز القرآن مطبعة الإستقامة القاهرة ط 6- 1956 ص 208.

3)أبو الحسن بن عثمان الخيّاط: كتاب الإنتصار والرّد على بن الراوندي الملحد. دار الندوة الإسلامية بيروت 1988 ص 18

الحديث المتواتر وتهافت القول بالاجماع[1] وقد استهوت فكرة القول بالصّرفة أطرافا أخرى فتبنتها وانبرت للردّ على المتمسّكين بحجة النّظم يقول أبو محمد بن سنان الخفاجي (ت 466 هـ) تلميذ المعرّي ومعاصر عبد القاهر الجرجاني معاتبا الرمّاني على سوء مسلكه في الدّفاع عن القرآن «ولا فرق بين القرآن وبين فصيح الكلام المختار في هذه القضيّة ومتى رجع الإنسان إلى نفسه وكان معه أدنى معرفة بالتأليف المختار وجد أن في كلام العرب ما يضاهي القرآن في تأليفه. ولعل أبا الحسن يتخيّل أن الإعجاز في القرآن لا يتم إلا بهذه الدّعوة الفاسدة والأمر بحمد الله أظهر من أن يعضده بمثل هذا القول الذي ينفر منه كل من علق من الأدب بشيء»[2] وليس من شك في أن الخفاجي هو واحد من أولئك الذين يسمّيهم عبد القاهر في دلائل الإعجاز أصحاب اللّفظ دون ذكر أسمائهم. والذين انبرى للردّ على «شناعاتهم» و «مداواة الناس من أباطيلهم»

إن مدار الخلاف هنا يتمحور حول السّؤال التالي: أي الأطروحات أدفع للشبهة عن القرآن و أي الحجج أقوى لإثبات النبوة؟ كلّ ذلك من موقع إيمائي داخل الدّائرة الإسلامية نفسها. و في هذا السّياق تحديدا ينبغي تنزيل خطاب عبد القاهر في الدّلائل و كل ما يقدمه حول فصاحة النّص القرآني بعد أن أصبحت موضع تشكيك مربك ليس من قبل "أعداء الإسلام" فحسب بل خاصة من قبل مفكرين مسلمين مثل النظام و القاضي عبد الجبار و الشّيخ المرتضى هو خلاف حول استراتيجية الدّفاع عن الشريعة في لحظة تاريخية حرجة تسنّى فيها للخصم استخدام أسلحة التدمير الشامل إن بتنصيب العقل معيارا أوحد لمعرفة الخير و الشر و تدبير أمور المعاش و الصنائع و معرفة أسرار الألوهيه كما يقول أبوبكر الرازي[3] أو بالطّعن في إعجاز النص القرآني و تنزيل كلامه إلى مستوى الإمكان البشري ومحاولة معارضته من قبيل ما نسب إلى أبي الطيّب المتنبي وأبي العلاء المعرّي إن كلّ هذه القرائن السّياقية وغيرها ممّا لا يتسع المجال لعرضها تفضي بنا إلى ملاحظتين أساسيتين

---

1) عبد الرحمان بدوي من تاريخ الإلحاد في الإسلام المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2 بيروت ص 103

2) محمد بن سنان الخفاجي سرّ الفصاحة دار الكتب العلمية لبنان ط 1 - 1982 ص 167

3) عبد الرحمان بدوي المرجع السابق ص 166

أ) كتاب دلائل الإعجاز في منطلقاته ومقاصده يعالج قضية كلاميّة في سياق سجالي عنيف وقد وظّف فيه صاحبه كلّ ما يملك من حجج لدحض نظريّة أصحاب اللّفظ واستبدلها بنظرية النّظم التي يعتبرها القول الفصل وحجة الإسكات القصوى على إعجاز النصّ القرآني

بـ) إن كل المسائل النحوية أو البلاغية وحتى النقدية والملاحظات الرشيقة المغرية والحدوسات الرّائعة التي تضمنها كتاب دلائل الإعجاز تبقى من حيث مدى فاعليتها مشدودة إلى تلك القضية الكلامية وكل عدول بها عن مسارها هذا قد يحمّلها من الإطلاق والتعميم ما يؤدي إلى مغالطات تاريخية شنيعة، فالتفكير النحوي في الدّلائل فرع لا أصل، تابع لا متبوع، وسيلة لاغاية ! أما الشعر بما هو قول قد يرقي إلى ما يشبه السحر في فعله بالسّامع فإنه كذلك مستدل به على غيره ودليل في حسنه على ماهو أحسن منه : القرآن، ولذلك لا يرى الجرجاني الفقيه الشافعي الأشعري غضاضة في الاستنجاد بفاحشه وموجعه "فرب شيء خسيس توصّل به إلى شريف" و"لان راوي الشعر حاك وليس على الحاكي عيب" فما ضرّ بعد هذا أن يقتدى بالحسن البصري في تمثله بقول أحدهم:

اليوم عندك دلها وحديثها وغدا لغيرك كفها والمعصم

يقول الجرجاني مدافعا عن نفسه في توظيف فاحش الشعر. "فأمّا قولك أنك لا تستطيع أن تطلب من الشعر ما لا يكره حتى تلبس بما يكره فإني إذن لم أقصده من أجل ذلك المكروه ولم أرده له وأردته لأعرف به مكان بلاغة وأجعله مثال في براعة وأحتج به في تفسير كتاب وسنّة وأنظر إلى نظمه ونظم القرآن فأرى موضع الإعجاز وأقف على الجهة التي منها كان وأتبيّن الفصل والفرقان فحقّ هذا التلبس أن لا يعتد على ذنبا وأن لا أؤاخذ به"[1]

وجملة القول أننا لا نجد في الدّلائل قضية نحوية أو بلاغية إلا وكان الآي القرآني مبتدأها ومنتهاها.

---

1) دلائل الإعجاز ص 28

II) في نوع الخطاب[1]

قد يبدو ومن تحصيل الحاصل السّعي إلى البرهنة على الطبيعة الحجاجيّة لكتاب دلائل الإعجاز فالجرجاني نفسه يستعمل عبارة "الحجة ومرادفاتها في كثير من فقرات الكتاب ومنهج التأليف في جميع مستوياته واضح في انتمائه لبنيه حجاجيّة[2] لكن ما يحتاج إلى برهان هو الكشف عن قرائن السّجالية المحمومة التي تكتنف هذا الحجاج أنّى أتيته: سجالية يفضحها معجم الوثوقية المطلقة ومعجم التشنيع على الخصم المسلم إلى درجة تكفيره (الباطل- الشناعة - قلة الرأي- الغلط - الشبهة- التوهم الفضحية إلخ) وحسبنا شاهدا على ذلك هذه الفقرة. يقول الجرجاني "قد بلغنا في مداواة الناس وعلاج الفساد الذي عرض في آرائهم كل مبلغ وانتهينا إلى كل غاية وأخذناهم عن المجاهل التي كانوا يتعسّفون فيها إلى السّنن اللاّحب و نقلناهم عن الآجن المطروق إلى النّمير الذي يشفي غليل الشّارب و لم ندع لباطلهم عرقا ينبض إلاّ كويناه ولا للخلاف لسانا ينطق إلاّ أخرسناه و لم نترك غطاء على بصر ذي عقل إلاّ حسرناه.."[3] و لقد تفاعلت الرّغبة في التشنيع على الخصم مع وهم اكتشاف البرهان القاتل حتى أضحت فكرة النّظم تتردد في جلّ صفحات الكتاب تردّدا مملاّ أدركه الجرجاني نفسه و اعتذر عنه و أصبحت بفعل التكرار مؤشرا على هوس أدخل على فصول الدّلائل اضطرابا بارزا وهو ما أدركه فخرالدين الرّازي و تعقبه في كتاب سمّاه نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز.

إن تشنّج عبد القاهر الجرجاني المعرفي رغم مافي هذه العبارة من مفارقة لم يكن يسمح له لا بالإيجاز و لا بالإقناع فأطلق دون تقييد و عمّم دون تخصيص كل ذلك على رهافة حسّه الفني و طول باعه الأدبي و إذا كانت فكرة النّظم مخصبة في فتح أفق جديد لمعاني النحو أو في التمهيد إلى مقاربة تداولية للخطاب فإنها بالمقابل لا تحظى في رأينا

---

1) لدراسة أنواع الخطاب والتعرّف على نماذجها الأولية. أنظر **J. MM Adam: les textes types et prototypes. Nathan 1992**

2) إنتبه المحقّقان إلى هذه الظاهرة في كتاب دلائل الإعجاز وأشادا بما في خطاب عبد القاهر الجرجاني من أبعاد منطقية وقدرة فائقة على البرهنة لكنهما لا يفرّقان فيما يبدو بين الإستدلال المنطقي البرهاني والحجاج الذي يوظّف كل الوسائل البلاغية والأقيسة الظنية أو الخاطئة بغرض الإقناع. انظر: **R. Blanchet le Raisonnement. PUF. 1973.p.230**

3) دلائل الإعجاز ص 320

بالحدّ الأدنى من الحصانة البرهانية من جهة الاستدلال على إعجاز النص القرآني وكذلك على أدبيّة الخطاب شعرا كان أونثرا على الرّغم ممّا يذكر هنا وهناك عن عبارة معنى المعنى المشهورة.

III) الحجاج: المنطوق به والمسكوت عنه

نستطيع الآن بعد أن بيّنا سياق الخطاب في دلائل الإعجاز وطبيعته أن ينظر في مدى اقناعيته على ضوء مقاصده المعلنة.

لقد سعى عبد القاهر الجرجاني جاهدا إلى نسف أطروحة أصحاب اللّفظ لأنهافي زعمه أطروحة فاسدة وتقليد إستحكم في النفوس فضلا عن كونها لا تصلح للدّفاع عن الإعجاز ومؤديّة إلى الضلال والحقيقة أن الانحياز إلى نظرية النظم ضدّ "نظريّة اللفظ" هو موقف استراتيجي لا يخلو من أهميّة لأنه يسدّ الطريق على أصحاب الشبهات والطّاعنين في بلاغة القرآن فهو يساعد على:

أ) إقصاء شبهتي السّجع وحوشي اللّفظ والجرجاني يعرف أنهما مدخلان يسيران للطّعن في فصاحة القرآن أو للنّزول به إلى مستوى الإمكان البشري أحيانا أما تهمة السّجع فقد إختلف في شأنها فردّها البعض مثل عبد الكريم النهشلي وأبوبكر الباقلاني ثم أبو العلاء المعرّي وغيرهم. في حين أقر البعض الآخر بوجود السّجع في القرآن دون أن يرى في ذلك ما يطعن في بلاغته يقول ابن سنان الخفاجي "فأما الحقيقة ما ذكرناه لأنه لافرق بين مشاركة بعض القرآن لغيره من الكلام في كونه مسجوعا وبين مشاركة جميعه في كونه عرضا صوتا وكلاما عربيا مؤلّفا"[1] وقد ذهب ابن الأثير إلى أبعد من ذلك إذ اعتبر السّجع في القرآن مزية لا تهمة وحمل إنكار النبئ على بعضهم كلامه المسجوع بقوله "أسجعا كسجع الكهان" على الحصر بأنّ المقصود سجع الكهان لاالسّجع مطلقا [2]وأما تهمه حوشي اللفظ فهي أقل وطأة لكن الخصوم وظفوها توظيفا مغرضا فيما يبدو وقدّموا على ذلك مثال كلمة ضيزي في قوله تعالى "تلك إذن قسمة ضيزي" واعترف ابن الأثير أن كلمة ظالم

---

1) ابن سنان الخفاجي. المصدر السابق ص 174.

2) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر مطبعة حجازي القاهرة ط 1 - 1935 ص 75

أحسن منها ولكنّه أردف أن الأولى أي "ضيزي" أنسب للسَجع[1] والجرجاني نفسه أدرك صعوبة الدفاع عن إعجاز القرآن من هذه الزاوية فبادر بقطع الطريق أمام المشككّين قائلا "ولايجوز أن يكون الإعجاز بأن لم يلتق في حروفه ما لا يثقل على اللّسان"[2]

ب) استبعاد أهمية الوزن مما يرفع عن القرآن تهمة التشابه مع الشعر لقوله تعالى "وما علّمناه الشعر وما ينبغي له"[3]

ج) الخروج من مأزق اختلاف القراءات التي وصلت إلى العشرة في عصر الجرجاني وأقرها المختصون في علوم القرآن وكفرّوا من يرفضها على الإطلاق. لأن أكثر الاختلاف في رأيهم لا يتجاوز الشكل من قبيل ما تنزّل الملائكة إلاّ بالحق عوض ما تُنزّل أو من قبيل "ومَن عنده علْمُ الكِتاب عوض و مِن عنده علم الكتاب.. "[4] لكن استبعاد الشبهات على هذا النحو وإن كان مفيدا في استراتيجية الدّفاع عن القرآن فهو غير مقنع عند المعاينة الدقيقة ومجاف للحقيقة فمن العسير جدّا على العارف بأساليب اللّغة العربية نفي السجع عن الخطاب القرآني وينبغي أن يكون المرء بليد الحسّ حتى لا يستثقل النطق بكلمات من قبيل العشنّق والعشنط والعطنطب والسلهب[5] التي لم ترد في القرآن لكنها لا تختلف من هذه الناحية عن كلمة "ضيزي" إن حجاج عبد القاهر الجرجاني في الدّلائل يقوده منطق قائم على قاعدة: لا لأن ذلك يؤدي إلى... وهو منطق أقرب إلى آليه سدّ الذرائع عند الفقهاء و من المعلوم أن المفكر الأشعري لا يستحي بعد الاعتراف بصحة القضية "أ" أن يرفض بداهة القضية "ب" أو السّكوت عنها أو نسفها أو التعسف عليها تأويلا إذا كانت ستؤدي إلى صحّة القضية "ج" التي لا يعتبرها من صميم مذهبه و يراها خادمة لموقف الخصم. فالوزن ليس مستبعدا في ذاته إنما لأن الإقرار بأهميته يفضي إلى الموازنة بين كلام اللّه و قول الشعراء... و بنفس المنطق تستبعد كل صور البيان بما فيها الاستعارة. يقول عبد القاهر "فإذا بطل أن يكون الوصف الذي أعجزهم من القرآن في شيء ممّا عددناه لم يبق إلاّ أن

---

1) المصدر السابق ص 62

2) دلائل الإعجاز ص 268

3) القرآن الكريم سورة يس الآية 69

4) القرآن الكريم اجنتس جولد تسيهر مذاهب التفسير الإسلامي مطبعة السنة المحمدية 1955

5) ضياء الدين بن الأثير. نفس المصدر ص 59.

يكون الاستعارة و لا يمكن أن تجعل الاستعارة الأصل في الإعجاز و أن يقصد إليها لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في أي معدودة في مواضع من السّور الطّوال مخصوصه وإذا امتنع ذلك لم يبق إلاّ أن يكون في النّظم "[1] إن الية الاستبعاد ليست بعيدة عن المنطق العلمي وهي قريبة من التعريف بالسّلب أو البرهان بالخلف لكن صحة القضية التي ينتهي إليها لا تثبت إلاّ إذا كان الإستبعاد في حد ذاته قائما على أساس سليم أو برهان قويم. فإسقاط بلاغة اللّفظ أو بعض صور البيان من الحساب في استراتيجية الدّفاع عن إعجاز القرآن بحجة عدم شمولها لكلّ الأي القرآني يفقر نظريّة الإعجاز ولا يثريها خلافا لظاهر الأمر. ثم إن التمسّك بالنّظم على النحو الذي شرحه عبد القاهر مقياسا أوحد في الإعجاز ليس مسلكا حجاجيا مأمونا فلو أخذنا مثال التقديم و التأخير لرأينا بعض القراءات المعترف بها تسمح بقراءة " وجاءت سكرة الحقّ بالموت " عوضا عن " و جاءت سكرة الموت بالحقّ "[2] و الحال أن نظرية عبد القاهر في النّظم والسّيرورة الحجاجية في خطابه ترفض رفضا قاطعا تغيير الكلم عن مواضعه في قوله تعالى مثلا " ولكم في القصاص حياة " أو " واشتعل الرّأس شيبا " لأن سرّ الإعجاز في منظور صاحب الدّلائل يكمن بالذات في إيراد " ب " بعد " أ " و " ج " بعد " ب " و " د " بعد " ج " فلو قلت " الرأس اشتعل شيبا " أو " شيبا اشتعل الرّأس " لذهب السحر وسقط الرّونق. وقد بلغ هوس الجرجاني بهذا المبدأ أن جعله يستغرق الشعر حتى يكسي خطابه مزيدا من المصداقية يقول " لأنهم جعلوا من قال :

يغشون حتى ما تهرّ كلابهم أبدا ولا يسألون من ذا المقبل

انتقل من الحسن إلى الفساد لأن حسّان قال :

يغشون حتى ما تهرّ كلابهم لا يسألون عن السواد المقبل

---

1) دلائل الإعجاز ص 269

2) ابن جرير الطبري جامع البيان في تأويل القرآن دار الكتب العلمية1 بيروت 1992 ص 417 - وليضوي نور التنزيل وأسرار التأويل دار الكتب العلمية بيروت ط 1 - 1988 ج 2 ص 422

ولعل عبد القاهر قد أدرك وجاهة الاعتراض على حجيّة النّظم إذا أرسلت على الإطلاق فأورد مثالا واضحا قائلا " اللّهم أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه لفظة في معناها ولايعرض لنظمه وتأليفه كمثل أن يقول في بيت الحطيئة

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

ذر المفاخر لا تذهب لمطلبها واجلس فإنك أنت الآكل اللابس

ويضيف عبد القاهر معلّقا « وما كان هذا سبيله كان بمعزل من أن يكون به اعتداد »[1] ومعنى ذلك أن صاحب الدّلائل يحصر سرّ الإعجاز في إيراد تركيب على صيغة مخصوصة واحدة متفردة : أ + ب + ج + د .. ليس من جهة الفاعلية والمفعولية والإضافة فحسب وإنما أيضا من جهة اللّفظ في معناه وفي مختلف أحواله تعريفا وتنكيرا وإفرادا وتثنية و جمعا .. وعندئذ لايبقى وجه الاتيان بمثله إلاّ بتكراره حرفيّا أي باستنساخه أو تلاوته ولامعنى بالطبع لمعارضة خطاب بإعادة إنتاجه شكلا ومضمونا. وبذلك تصحّ مقولة التحدّي التي تمثّل العمود الفقري لكلّ معجزة وهذا ما انتبه إليه أبو بكر الرّازي عندما قال ردّا على عبد القاهر وغيره ما معناه : إنّنا نردّ عليكم الحجّة ونطالبكم بمثل ما كتبه بطليموس وإقليدس ونعلم أنّكم لا تستطيعون لأن الإتيان بمثله تماما محال.[2]

خاتمة

إن إهدار السّياق الكلامي الذي يتنزل فيه جوهريا الحجاج في دلائل الإعجاز جعل الكثير من الدّارسين يعدلون به عن مقاصده الحقيقية وجرّهم ذلك أحيانا إلى بعض المغالطات التاريخية سيما في مجال النقد الأدبي. وليس يعني هذا نفي مشروعيّة استثمار الحدوسات الواردة في خطاب الدّلائل في مجالات أخرى لكن أردنا التنبيه فقط إلى أن ذلك

---

1) دلائل الإعجاز ص 325

2) آدم متز المرجع السابق ص 139 وعبد الرحمان بدوي المرجع السابق ص 177 - 179 . وقد جعل المفكرون المسلمون التحدي شرطا أساسيا من شروط الإعجاز انظر عضد الدين عبد الرحمان الإيجي المواقف في علم الكلام بيروت بدون تاريخ من ص 350 أإلى ص 352

لن يتمّ علـى الوجـه المطلـوب إلاّ بمراعـاة مسـتويات السّياق وإعمـال النّظـر فـي مصداقيـة الحجّاج مع ملازمة الحذر.

لقد أجهد عبد القاهر الجرجاني نفسه في تفصيل نظرية النّظم وانكشف له بالفعل بعض ما لـم ينكشـف لغيره فـي بـابي النحـو والبلاغـة ولكنـه فـي رأينـا لـم يفلـح فـي رهانـه الجوهري على الوجه المطلوب ولعلّه قد حدس بذلك عندما أعياه التنظير والتكرير فقال « وإنك لتتعب في الشيء نفسك وتكد فكرك فيه وتجتهد فيه كل جهدك حتى إذا قلت قد قتلتـه علما وأحكمته فهما كنت الذي لا يزال يتراءى لك فيه شبهه ويعرض فيه شك » [1]

غفر الله لعبد القاهر فيما أخطأ أو نسي وجزاه شكرا عن حسن ما فعل وإنمـا الأعمـال بالنيات ./.

1) دلائل الإعجاز ص 368.

طبع بالمطبعة الأساسية المنطقة الصناعية – بن عروس تونس
الهاتف : 380.201 Tél. :

www.bookstall.net

سور الأزبكية
www.n2u.cc

يولي اليوم المؤرّخون والنقاد مؤلفات عبد القاهر الجرجاني أهمية استثنائية. ولعل السبب في ذلك يعود أساسا إلى ما في تلك المؤلفات من لطيف الإشارات وطريف الملاحظات المتعلقة بالخطاب الأدبي من جهة كونه شكلا مخصوصا من الإنتظام اللغوي - كما يعود ذلك إلى ما وقف عليه النقاد المعاصرون من مفاهيم مركزية في كتابات الجرجاني وخاصة منها «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» من قبيل النظم والتعليق والنسق والبنية ومعنى المعنى...

وقد بلغ الإعجاب بالجرجاني عند بعض الدارسين حدود الإنبهار فعدوه بنيويا قبل أن تولد البنيوية! وسكت عنه دارسون آخرون للادب ربما لما في خطابه من سجال كلامي لم يروا فيه إضافة ذات بال! وبين الانبهار والسكوت ربما يكون الموقف منه أقرب إلى الموضوعية وقد نبع من قراءة متفهمة غير متحمسة، متعاطفة غير مهادنة، حريصة على طرح الأسئلة، متأنية في تقديم الأجوبة.

عبد القاهر الجرجاني

أعمال ندوة

منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة صفاقس

ISBN: 9973-9922-5-3