الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مفهوم الأدبية في النقد المغربي القديم

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: الشعرية العربية

إعداد الطالب:

سمير بن نابت

إشراف الدكتور:

إسماعيل زردومي

السنة الجامعية: 2011 - 2012

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة

كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

مفهوم الأدبية في النقد المغربي القديم

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: الشعرية العربية

إعداد الطالب: إشراف الدكتور:

سمير بن نابت إسماعيل زردومي

اللجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسًا
د. إسماعيل زردومي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفًا ومقررًا
د. محمد حجازي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوًا مناقشًا
د. محمد كعوان	أستاذ محاضر	المدرسة العليا للأساتذة - قسنطينة	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: 2011 - 2012

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

لا يفوتني، بين يدي هذا العمل، أن أتوجه بالشكر الصادق والعرفان الكبير لأستاذي الدكتور إسماعيل زردومي، الذي تعهّد هذا العمل بعنايته منذ أن كان مشروعًا وليدًا، وظلّ يرعاه في حدب أبـــوي وروح علميـــة عالية، فضلاً عن الدفع المعنوي الكبير الذي منحني إيّاه. فجـــزاه الله عنّـــا أفضل الجزاء، وأمدّه بموفور الصحة والعافية.

سمير

مُقَدِّمَة

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

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

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

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

إن هذه الخصائص الشكلية متى توافرت في نصٍّ ما فلابدّ من وسمه بسمة "الأدبية"، وهنا يبرز تراث الشكلانيين الروس ومن نحا نحوهم في تحديد هذا المصطلح الذي كان مدار هذه الدراسة.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الفصل الثالث: وخصصته لدراسة عنصر الإيقاع عند النقاد المغاربة.

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

خاتمة: أنهيت بها البحث وتحوي مجمل النتائج التي ستفضي إليها الدراسة.

ولتحقيق هذه الخطوات المنهجية، سيتكئ هذا البحث المتواضع في نسج خيوطه على مصادر ومراجع تنير له الرؤية وتغنيه بالآراء التي تعزز نتائجه، فالمصادر تتمثل في مدونات النقاد المغاربة متمثلة في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني الذي حققه محمّد الحبيب ابن الخوجة، والمترع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد السجلماسي ومحققه علاّل الغازي، والمقدمة لعبد الرحمن بن خلدون_ج 4 بتحقيق علي عبد الواحد وافي.

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

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

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

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

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

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

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

وفي الأخير نسأل الله القدير السّداد والتوفيق، وحسبي المحاولة في التماس العذر لما يشوب هذا البحث من نقائص، وإن أصبت فذلك هو المبتغى.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

المدخل

قراءة في إشكالية المصطلح والمنهج

1- مفاهيم الأدبية

2- مفاهيم الشعرية

3- إشكالية العلاقة بين الأدبية والشعرية

4- عناصر الأدبية ومحدداتها

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

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

1-مفاهيـم الأدبية:

البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالاتها، وهذا ما يدفعنا إلى العودة إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة هذا المصطلح.

جاء في اللسان: الأَدَبُ: الذي يَتَأَدَّبُ به الأديبُ من الناس؛ سُمِّي أدَبًا لأنه يَأْدِبُ الناسَ إلى المحامِد، وينهاهُم عن المقابِح. والأدَبُ: الظَّرْفُ وحُسْنُ التَّنـــاوُل. وأَدَّبَهُ فتَأَدَّبَ: عَلَّمه. فالأدَبُ: أَدَبُ النَّفْسِ والدَّرْسِ[1].

و(الأَدَبُ): جُملة ما ينْبَغي لدى الصِّناعة أو الفن أن يُتَمَسَّكَ به، كـــأدب القاضي وأدب الكاتب. و(الأَدَبُ): الجميلُ من النَّظم والنَّثر. وهو كل ما أنتجـــه العقل الإنساني من ضُروب المعرفة. و(الأَدبيّ): المنسوب إلى الأدب. يقال: قيمـــة أَدبيَّة: تقدير معنوي غير مادي؛ ومنه: مركز أدبي، وكسب أدبي[2].

---

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

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

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

في الدرس الغربي تعني كلمة (أدب) – بمحتواها الواسع – كل شيء قيد الطبع. كما يمكن قصر الأدب على الكتب العظيمة التي تشتهر لشكلها الأدبي أو تعبيرها – مهما كان موضوعها –. والمعيار هنا إمّا أن يكون جدارة جمالية فقط أو جدارة جمالية مرتبطة بميزة فكرية عامة[2]. في حين يتضمن المعنى الخاص للأدب «كل الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجمالية»[3].

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

---

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

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

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

[3] المرجع نفسه، ص. 24.

المجردة التي تشترك فيها كل الآثار الأدبية، بهذا تكون نسبة الأدبية إلى الأدب كنسبة اللغة إلى الكلام في نظرية دي سوسير[1].

أ/ الأدبية في التراث العربي:

في تراثنا العربي، لم يستخدم نقادنا القدماء الأدبية (بالصيغة المصدرية)، إلاّ أنهم أطلقوا عليها تسميات أخرى تدل على معناها، فهذا "ابن طباطبا العلوي"_(ت 322 هـ) يوظّف (حُسْنَ الدِّيباجَة) حين قرّر أن «الشعر هو ما إن عَرِيَ من معنًى بديع لم يَعْرَ من حُسن الديباجة. وما خالف هذا فليس بشعر»[2].

ويقرن "الجاحظ"_(ت 255 هـ) بين عدة أوصاف تُكسِب الأدب – وقوامه الشعر آنذاك – أدبيته، حين يورد كلامًا ينتصر فيه للعرب من حيث إجادتهم لأصناف البلاغة، إذ «لهم شاهدٌ صادق من الدِّيباجة الكريمة، والرَّونق العجيب، والسَّبْك والنَّحت، الذي لا يستطيع أشعَرُ الناس اليومَ، ولا أرفعهُم في البيان أن يقول مثلَ ذلك إلاّ في اليسير، والنَّبْذ القليل»[3]. فهو يرى أن بلاغة العرب متأتيةٌ من إجادتهم المطلقة في الشعر، الذي أضفوا عليه خصائص جمالية تضمن له الرِّيادة أدبيًا مثل: الديباجة والرونق والسَّبك والنَّحت. فهذه الكلمات تنتمي إلى الحقل الجمالي في نعت الكلام الأدبي بصفة "الأدبية".

كما اتجه أعلام النقد والبلاغة لمعاينة قضايا "الأدبية" في النصوص، «فإن كان الأدب في أبسط تعاريفه مجموعة النصوص التي توفَّر فيها البعد الفني لتؤثِّر في المتقبِّل، فإن "الأدبية" موجودة حتمًا في هذه النصوص..»[4]. ومن هنا كان استنطاق

---

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

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

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

[4] توفيق الزيدي: **مفهوم الأدبية في التراث النقدي** إلى نهاية القرن الرابع، سلسلة تجليات، سراس للنشر – تونس، (د.ط)، 1985، ص. 03.

النصوص للإبانة عن الخصائص المحدِّدة للأدبية، بالمقابلة بين الشعر ككلام أدبي والنثر ككلام عادي. فالمنثور هو الكلام العادي المتفرِّق الذي لا يحتاج إلى ضوابط فنية، بخلاف المنظوم المحاصر بمعايير ومميزات فنية ستتبلور عندهم شيئًا فشيئًا، ما يجعله كلامًا أدبيًا مخصوصًا لا يمكن خلطه بالمنثور[1].

لذلك أقرّ النقاد القدامى جملة من المقومات لابدّ من توافرها في الشعر لتمييزه عن النثر، فـ"قدامة بن جعفر"ـ(ت 326 ه) يجعل حدّ الشعر ضرورة يقتضيها منهجه النقدي، وهو يجمع في هذا الحدّ كل الخصائص المميزة للشعر حين قال: «إِنَّ أَوَّل ما يُحْتاج إِليه في العبارة عن هذا الفن: معرفة حدّ الشّعر الحائز له عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أَبلغُ ولا أوجزُ –مع تمام الدلالة– من أَن يقال فيه: إِنَّهُ قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى يَدُلُّ عَلَى مَعْنًى»[2]. فقدامة يطرح "علم جيد الشعر من رديئه" كموضوع للتحليل، لتمييز علم الشعر مما ليس منه. «ولعل عناصر الحدّ الأربعة التي اهتدى إليها قدامة إنما توصّل إليها عن طريق النقض. فإذا كان النثر يشتمل على المعنى واللفظ وهو ليس موزونًا ومقفّى، فإن الشعر هو نقيضه لأنه يعتمد الوزن والقافية»[3].

على أن الخصائص العروضية لا تكفي وحدها للإحاطة بأدبية الشعر ككلام أدبي، فالبنية اللغوية لها حضورها الفاعل في إبراز جودة الشعر، فقد اعتبر "أبو حيّان التوحيدي"ـ(ت 414 ه) البنية محدّدًا رئيسيًا للأدبية[4]، فعلى أساسها يكون التمييز بين الشعر ككلام أدبي والنثر ككلام عادي، إذِ «التّفاضُلُ الواقعُ بين البُلَغاء في النَّظْم والنَّثْرِ، إنما هو في هذا المركّب الذي يُسَمَّى تأليفًا ورَصْفًا»[5].

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص. 94.

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

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

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص. 99.

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

ويرى "الجاحظ" أن مقاربة الهيأة الحاصلة من تلاحم العناصر النصية، وما يستدعيه نسيج القول من مراعاة النظام والمواقع بين الوحدات هو ما يحقق أدبية الشعر، ذلك أن «أجود الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلمُ بذلك أنه قد أُفرغ إفراغًا واحدًا، وسُبِك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان»[1]. وهو ما ذهب إليه "ابن طباطبا"، الذي جعل الشعر «كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم والعقد المنظم، واللباس الرائق فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه»[2].

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

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

---

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

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

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

[4] ابن سينا: كتاب التعليقات، تح: حسن مجيد العبيدي، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، بيت الحكمة، بغداد – جمهورية العراق، ط 1، 2002، ص ص. 458، 459.

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

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

على أن هذه القضية ستتبلور بشكل جيد مع دارسي الإعجاز، الذين عنوا بكشف علل الإعجاز في النص الكريم، وكان شأن هذا التروع في مراحله الأولى تحسّس ما يفرق القرآن عمّا عداه من أصناف القول، فخلص أغلبهم إلى اعتماد فهم للنظم مرادف للطريقة في الكلام أو النوع، وضبط معنى له يقوم على فكرة التعلّق بين الوحدات الذي يكون مرجعه أساليب في نحت القول، مردّها إلى مواقع الوحدات وصفات تلحقها من جرّاء انتظامها انتظامًا مخصوصًا في بنية العبارة، من أجل ذلك كانت مقاربة مولّدات الطريقة القرآنية المخصوصة في القول، فيكون نظام القرآن الذي يولّده لفظه ومعناه ونظمه مرتكز هذه المقاربة[2]؛ ذلك «أَن القرآن إنما صار معجزًا لأَنه جاءَ بأَفصح الأَلفاظ في أَحسن نظوم التأليف مضمنًا أَصح المعاني»[3].

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

---

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

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

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

يتشكّل بها البيان[1]. فبهذا المعنى يكون النظم محدّدًا للتلاؤم بين وحدات العبارة وسبكها في نسيج متماسك.

وستكتمل قضية النظم مع "عبد القاهر الجرجاني"ـ(ت 471 هـ)، إذ يؤكد أن ما يضمن تأدية المعنى المطلوب إنما هو النظام التأليفي، ذلك أن «الألفاظ لا تُفيد حتى تُؤلَّف ضربًا خاصًّا من التأليف، ويُعْمَد بها إلى وجهٍ دون وجهٍ من التركيب والترتيب. فلو أنك عَمَدت إلى بيت شعرٍ أو فَصْل نثرٍ فعددت كلماته عَدًّا كيف جاء واتَّفق، وأبطلت نَضدَهُ ونظامه الذي عليه بُني، وفيه أُفْرِغ المعنى وأجرِي، وغيّرتَ ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، وبنَسَقِه المخصوص أبان المراد [...] أخرجته من كمال البيان، إلى مجال الهَذَيان»[2]. فتناسق البناء الشعري بترتيبه على صورة تأليفية مخصوصة هو ما يحقق أدبية الشعر، وهنا يتبدّى "النظم" كخاصية أساسية في إبراز الأدبية.

أمّا الفلاسفة فقد أوغلوا في العناية بتحديد مواصفات الأدبية في الكلام من خلال مقابلة كلٍّ من الشعر والخطابة بخطابات مغايرة كالبرهان والجدل والسفسطة، فكان أن تنزّلت محددات الشعر والخطابة بحسب نوعٍ ما يُستخدم فيهما من كلام بالقياس إلى الكلام المنطقي والعادي الهادف إلى مجرد التعبير عن النفس، واعتُبرت التغييرات التي تلحق القول العادي مميزًا نوعيًا للقول الشعري أو الخطابي[3]، وعليه فقد اعتبر "الفارابي"ـ(ت 339 هـ) أنّ العدول عن المبتذل من الكلام يكون من شأن الأقاويل الشعرية والخُطبِيَّة وما جرى مجراها[4]. وفي هذا

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص. 36.

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

[3] ينظر: الأخضر جمعي: الأدبية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص. 181.

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

السياق اعتبر "ابن رشد"_(ت 595 هـ) خاصية التغيير قاعدة الاستدلال على شعرية القول، فـ«قد يستدل على أن القول الشعري هو المغيَّر أنه إذا غُيِّر القول الحقيقي سمي شعرًا أو قولا شعريًا، ووُجِد له فعل الشعر، [...] والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة»[1]. فمقابلة القول الشعري بالقول الحقيقي إقرار بتعلّق الأدبية بأساليب في إخراج القول على اختلاف أنواع هذه الأساليب ومستوياتها.

ب/ الأدبية في الدراسات الغربية:

أمّا الأدبية في النقد الغربي المعاصر فمرتبطة بتبلور مفهوم الأدب عبر مختلف المدارس الأدبية والمناهج النقدية، ذلك أن «طرح مفهوم "الأدبيّة" يستدعي ضرورة البحث في صلتها بالأدب»[2]. لقد كانت بداية نظرية الأدب مع حلول النزعة الرومانسية (الألمانية)، التي اتخذ الأدب في ظلّها مفهومه المستقل. وهنا أفضت الكتابات الرومانسية إلى التساؤل حول مميزاته الخاصة[3] المشكلة لأدبيته. إذ سعى الرومانسيون إلى إنشاء لغة خاصة هي "اللغة الشعرية"، فقد ذهبوا إلى حدّ القول إن اللغة الشعرية تستخدم لنفسها نموذجًا من العلامات الخاصة[4].

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

---

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

[2] توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 03.

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

[4] ينظر: أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان، ط 2، 2007، ص ص. 186، 187.

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

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

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

---

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

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

[3] فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص. 14.

[4] المرجع نفسه، ص. 15.

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

التحويل الدلالي الخلاّق للأشياء إلى دائرة جديدة للإدراك بفضل المجاز والانزياح عن المعيار المألوف. وإذا كان الشعر يهدف إلى تحقيق أثر جمالي، فذلك بفضل (لغة الأدب / القناة) التي رأى فيها "جاكبسون" مكمن الأدبية، وعليه فقد ميّزت البيانات الأولى للشكلانيين الروس اللغة الشعرية من اللغة الإخبارية، وذلك عبر دراسة الخصائص الشكلية للغة الأدبية، كالوزن والإيقاع والتناغم الصوتي والنظم، والبنيات اللفظية والمعنى. وإذا كان مفهوم (المادة / الشكل) شاهدًا على التوجّه اللساني للشكلانية، فإن المفهوم المتصل به (الأداة / المحتوى) قد كان أكثر حسمًا، بوصفه الوحدة الأساسية للشكل الشعري مما يجعله وسيط الأدبية[1].

كما اعتبر "إيخنباوم" (الأسلوب الأدبي) مبدأ كامنًا في الأثر الأدبي، بوصفه استخدامًا شعريًا للأدوات اللغوية المتمفصلة حول أثر جمالي[2]. وقد كان لجاكبسون فضل تحديد الأسلوب أو الوظيفة الشعرية للكلام حين أشار أن «استهداف الرّسالة بوصفها رسالة والتّركيز على الرّسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشّعرية للّغة»[3]. غير أن كل رسالة مهما كانت تتضمن وظيفة شعرية، إلاّ أن هذه الوظيفة تختلف من نص إلى آخر بحسب أنماط الخطاب الأدبي.

إن اهتمام الشكلانيين باللغة قادهم إلى التأكيد على (مبدأ البناء) أو التشكّل كمبدأ قارّ في شكل الأثر الأدبي، الذي يجب أن يتم الإحساس به كشكل ديناميكي – على حدّ تعبير "يوري تينيانوف" (*Y.Tynianov*) – متبلور في مفهوم مبدأ البناء، مما يعني تجلّيه نتيجة تفاعل مكونات المادة اللغوية[4]، فيصبح بذلك تحديد الأثر

---

[1] ينظر: ڤيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص ص. 19 - 35.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 101، 102.

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

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

الأدبي بوصفه نسقًا جماليًا أكثر مما هو مجموع الأدوات الأدبية، ما يؤدي إلى تحقيق التكامل الدينامي بين هذه العناصر في مجموع أدبي[1].

وربما كان مفهوم (القيمة المهيمنة) من أكثر المفاهيم جوهرية في تحديد الأدبية عند الشكلانيين الروس، «باعتبارها عنصرًا بؤريًا (*focal*) للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية»[2]، فالمكون المهيمن هو الذي يؤمِّن وحدة الأثر الأدبي كما يؤمِّن قابلية إدراكها، مما يعني التعرّف عليها بوصفها ظاهرة أدبية. وبعبارة أخرى فإن خاصية الأدب المهيمنة هي في نفس الآن السمة المميزة ونواة أدبيته[3].

كما ساهمت تنظيرات البنيويين الفرنسيين في تحديد مفهوم الأدب وأدبيته، لا سيما كتابات "تزفيتان تودوروف" (*Tzvetan Todorov*)، الذي يعرّف الأدبية بأنها «تلك الخصائص المجرّدة التي تَصْنَعُ فرَادَةَ الحدث الأدبي»[4]. واستنباط هذه الخصائص المحددة للأدبية يكون بتلمّسها من مفاهيم الأدب، من أجل ذلك يقترح – في أحد كتبه الأخيرة – تعريفين اثنين للأدب يقيمُهما على أساسين اثنين. ففي التعريف الأول يكون «الأدب محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة. لكنه تخصيصًا ليس أيما محاكاة، لأننا لا نحاكي الواقع ضرورةً، بل نحاكي كذلك كائناتٍ وأفعالاً ليس لها وجود. إن الأدب **تخيّل**: وذلكم هو تعريفه البنيوي الأول»[5]. فتودوروف يُقيم تعريفه الأول للأدب على أساس (الخيال) – انطلاقًا من نظرية المحاكاة – بوصفه مقوِّمًا أساسيًا للأدبية، إذ لو انتفى الخيال عن الأدب لأصبح مجرد

---

[1] ينظر: ڤيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص. 129.

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

[3] ينظر: ڤيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص. 52.

[4] تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص. 23.

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

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

أمّا التعريف الثاني للأدب فيقع ضمن منظور (الجمال)*، ذلك أن «الأدب هو اللغة غير الارتفاقية؛ أي اللغة التي توظَّف من أجل جمال نفسها؛ لا من أجل أن تعبّر عن شيء، أو تحيل على شيء»[2]. ولذلك كله يؤكد تودوروف أن «الأدب لغة منهجية، وبذلك تستأثر لنفسها بالاهتمام، فتصبح ثمينة "بتفسير غايتها بنفسها". وهذا هو تعريفه البنيوي الثاني»[3]. إن هذا الطرح يحصر الأدب كلَّه في لغته الإيحائية المميَّزة، مما يجعل (اللغة) معيارًا في تحديد الأدبية؛ «فقيمة الأدب في قيمة لغته. وقيمة لغته تمثُلُ في عدم اكتسابها صفة الارتفاقية المعبرة عن غاية ما»[4].

إن الأدبية عند تودوروف تكمن في عنصري (الخيال وجمالية اللغة)؛ فلُحمَة الأدب "اللغة" وقِوامُه "الخيال"، وإلاّ فبِمَ سيتميّز الأدب عن غيره من ضروب المعرفة؟

---

[1] تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص. 35.

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

[2] المرجع نفسه، ص. 165.

[3] تزفيتان تودوروف: مفهوم الأدب، ص. 11.

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

وعلاوة على ذلك، تتبدى الأدبية في (الصورة)* من خلال المجاز والاستعارة والكناية والطباق والمبالغة والتلطيف[1]. كما يلعب (الأسلوب) دورًا أساسيًّا في تحديد الأدبية. فالعمل الأدبي ليس مجرد رصفٍ لكلمات وجمل كيفما كان، بل هو نسيج يحكمه أسلوب معين. ذلك أن النص الأدبي لا يُصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إجمالاً إلى الأدب، بل بالعودة إلى خِصّيصة نوعية أكثر، إنه الأسلوب أو ذلك النمط من استعمال الكلمات[2].

وقد سعى "رولان بارت" (*Roland Barthes*) لمعالجة مفهوم الأدب والأدبية، منطلقًا من التساؤل عن قانون الكلام الأدبي الذي يحيل على مشكل خصوصية الأدب، وقد دعاه ذلك إلى مقاربة الشكل الأدبي في أغلب مؤلفاته.

إن الأدب – رغم اشتراكه مع إبداعات أخرى في عنصر النسج – يمتلك عنصرًا نوعيًا يحدّده ويضفي عليه خصوصيته: إنه لغته، التي تكسبه أدبيته أو بلاغته – كما يصطلح على ذلك بارت –[3].

لقد عني "بارت" بدراسة اللغة الأدبية باعتبارها سياج الأدب الخاص به، وبه – حصرًا – يفرض نفسه على اعتباره أدبًا[4]. فما يميز الأدبي عن غير الأدبي هو هذه اللغة باعتبارها منطقة كمون يظهر فيها الأدب "كدلالة فوقية"[5]؛ ذلك أن الأدب

---

* ينبغي أن لا يُلْتَمَسَ تعريف الصورة في علاقتها بشيء آخر غيرها هي، بل يُلْتَمَسُ في وجودها ذاته. فالصورة هي ما يسمح للوصف من حيث هي صورة في حد ذاتها. إنها ليست شيئًا آخر غير تنسيق نوعي للكلمات نُجيدُ تسميته ووصفهُ. ينظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص. 39.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 33، 34.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص. 42.

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

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

[5] ينظر: روبير إيسكاربيت: ماهو الأدب؟، ضمن كتاب: الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجّار، تقديم: محمود الربداوي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق، ط 1، 1985، ص. 21.

يظهر في دنيا لغة خاصة متميزة عن اللغة العادية ومنحرفة عنها، إذ لا وجود للأدب إلاّ انطلاقًا من تحويلٍ للغة[1]. وبذلك يكون الانزياح عن اللغة المعيارية شرطًا في تحقيق لغة الأدب ومن ثَمّ الأدبية؛ «لأنه إذا لم يكن للكلمات سوى معنى واحد، هو معنى القاموس، وإذا لم تأت لغة ثانية لتضع الاضطراب في "يقينيات اللغة" وتحررها، فلن يكون ثمة أدب»[2].

إن ما يُلاحظ بجلاء أن مختلف المقاربات الغربية الحديثة تسلك الطريق نفسها وإن اختلفت أدواتها، فهي تتفق في الانتقال عن دراسة الأدب إلى تحديد أدبية الأدب. ومحاولات التمييز بين الخطابات الأدبية وفق خصائص معينة خير دليل على ذلك، وخاصة البحث في الطوابع المهيمنة على الخطاب وتحديد قواعده النوعية، لإدراج الملفوظ وفق المعيار الذي يطابق جنسه الأدبي[3].

ج/ الأدبية في النقد العربي المعاصر:

إذا كانت الأدبية وليدة النقد الغربي الحديث، فإنها باتت أيضًا من اهتمام النقد العربي الحديث، غير أنها لم تلق تحديدًا مفهوميًا واضحًا، حتى أن "توفيق الزيدي" ينطلق في معالجة هذا المفهوم من أن «الأدبيّة مفهوم غامض إلى حد الحيرة، مجرّد إلى حد الاستعصاء»[4]. ليؤكد أن الأدبية «ظاهرة لصيقة بالأدب في أيّ عصر. بل أنّ الأدب لا يكون أدبًا إلاّ بها، هو الظّاهر وهي الباطن، هو التّجلّي وهي الخفاء، هو اللعبة اللغوية وهي القانون»[5].

---

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

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

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

[4] توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 08.

[5] المرجع نفسه، ص. 170.

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

إن هذا التصور الأولي يحدد الأدبية باتجاهين اثنين؛ فأدبية الأدب بالقياس إلى القارئ العادي مجرّد تلقّي شعور ما بالجمال يُمْتِعُ النفس. أمّا بالقياس إلى الناقد فإنه يبحث في عناصرها ومكونات التأثّر فيها، ثم مكونات التأثير فيها من بعد ذلك. فليست أدبية الأدب مجرد شيء ما نلمحه في النص وحسب، بل إن هذه الأدبية يجب أن تنصرف إلى مظاهر أخرى أكثر فاعلية؛ هي التماسُ عِلّةِ تأثيرها في القارئ، وسرّ استبدادها بإعجابه[3]. ولذلك فلا شيء يمكن أن يبرّر نسبة الأدبية إلى الأدب إلاّ ذاتها، فالأدبية هي العنصر السرّي الذي يجعل المتلقي مُفتتًّا بنصٍّ ما فيَسِمُه بأنه نص أدبي، ذلك أن أدبية النص هي في حدّ ذاتها دالٌّ يستند إلى نظام

---

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، (د.ط)، 2007، ص. 58.

[2] عبد الملك مرتاض: **أ – ي** (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد)، د.م.ج – الجزائر، أكتوبر 1992، ص. 15.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص. 17.

إبلاغي متصل بدلالات السياق في الوجهة السيميائية، أما مدلول ذلك الدال فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه لهذا النص الأدبي[1].

ولذلك يُفهم من الأدبية أنها جوهر الأدب؛ الذي يعني أجمل ما في الأدب وأصدق ما في عاطفته وأروع ما في نسجه. فإذا كان الأدب هو ما نعرف من الجمالية النصية ذات البناء اللغوي المحكم، فإن الأدبية يجب أن تكون أجمل من كل ذلك وأعمق وأبهر[2].

يقرر"عبد السلام المسدي" أن طموح الأسلوبية النظرية هو الوصول إلى تفسير أدبية الخطاب الإبداعي بالاعتماد على مكوناته اللغوية (خاصة أسلوبه الأدبي)، فغاية هذا العلم هي تفسير إبداعية الأدب لا من حيث هو شكل نوعي تجسَّد في نص مخصوص، ولكن من حيث هو ظاهرة كلية نطلب كشف نواميسها. ولذلك فإن تحليل النص أسلوبيًا يُعين على اكتشاف مكمن أدبيته، وهو ما قد يتيح تفسير إبداعية النص الأدبي ولو على المدى البعيد[3].

ويعتبر "مرتاض" أن المعضلة لا تكمن في معرفة موضوع الأدب الذي هو الْتماس الأدبية، ولكن في كيفية تحديد ما هو أدبي في النص. ولذلك فالأدبية في نظره هي معرفة الخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل من النص أدبًا رفيعًا، أي عملاً إبداعيًّا مشهودًا بأدبيّته، وتقتضي الأدبية كذلك معرفة ما هو غير أدبي – لتمييز الأدبي عنه –، أي معرفة القواعد التي بمقتضاها يتمّ تجريد النص الآخر من هذه الأدبية، التي تظلّ – في رأيه – مفهومًا زئبقيًّا[4]. ولأجل ذلك فإن تحديد ماهية الأدبية سَتَحارُ فيه الكتابات إذا أرادت الإجابة عنه بدقة وشمول، لأن الأدبية ليست عبق عطر معين فنتّفق حوله أو نختلف، وإنما هي إحساس جمالي

---

[1] ينظر: عبد السلام المسدي: **النقد والحداثة** (مع دليل ببليوغرافي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، (د.ط)، 1983، ص. 39.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض: أ – ي، ص. 16.

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

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

شديد الشَّفافَة يَنْقَذِفُ في ذوق القارئ ويتكوّن لديه، فيُعجَبُ بنص أدبي ما على أساس ما فيه من هذه الأدبية التي يتّصف بها، والتي تظلّ نسبية وغامضة وعائمة. وغالبًا ما تُفسَّر هذه الأدبية – التي يمكن بشيء من التجاوز في التعبير أن نطلق عليها "الجمالية الأدبية" – على أساس ما في النص المطروح للتحليل من جمالية النسج، وبداعة التصوير. ولكن قد لا نعدم من يلتمس هذه الجمالية في مضمون الأدب لا في شكله ونسجه[1].

ومع ذلك تبقى الخصائص الشكلية للأدب أهم محدد للأدبية، ذلك أن الحديث عن نص أدبي يحيل إلى أفق خاص له حدود معينة، حيث تتجلى في هذا الأفق اللغوي شبكة من التقنيات الفنية المحددة، مثل الاستعارات والرموز، وأشكال التكرار والتوازي وأبنية الإيقاع، والصور النحوية والشفرات السردية المختلفة مما يتميز به النص الأدبي عن النصوص اللغوية الصرفة. ليدعو قارئه إلى تبيّن دلالاته المفتوحة[2]، ومن ثَمّ الوقوف على سرّ أدبيته.

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

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: **الكتابة من موقع العَدَم** (مُساءلات حول نظريّة الكتابة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران – الجزائر، (د.ط)، 2003، ص. 230.

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

العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد[1].

وإذا كانت اللغة الأدبية تقوم أساسًا على الانزياح، فإن السمة الأدبية هي حصيلة المفارقات الحاصلة في نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي. وعليه فإن تحقيق الأدبية يقتضي من الباثّ إخراج العبارة عن حيادها ونقلها من درجتها العادية إلى خطاب يتميّز بنفسه بفضل منعرجاته ونتوآته[2]. وتأسيسًا على خصيصة الانزياح، فإن الأدبية – بتعبير "الغذامي" – هي «الحدث الانحرافي الساحر [...] حيث تتحول عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه، إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول. فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات لتحل هي مكانه»[3].

وإذا كان على المتلقي تذوّق أدبية النصوص، فلأنه هو الذي اختار تلك النصوص وفق بعد فني معين. فالذي يبرز الأدبية بالفعل إنما هو التفكير النقدي، هو الانتقال إذن من الخفاء إلى التجلي. فتُطرح إشكالات من قبيل: لِمَ كان هذا النص أدبيًّا، ولِمَ اختير وفيم اختلافه عن باقي النصوص؟ لِمَ أثّرت نصوص سالفة في مجتمعها وما زالت تؤثر فينا؟ إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة بعض ما اصطُلِح عليه بالأدبية[4].

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

---

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

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

[3] عبد الله محمّد الغَذّامي: **الخطيئة والتكفير** من البنيوية إلى التشريحية، (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر – مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان ، ط 6، 2006، ص. 19.

[4] ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 03.

في الخطاب الأدبي، وتبرز بوضوح كلما بلغت صنعة الكلام مستوًى يوحي بطاقات دلالية كثيفة، كما تُنجَز من نسيج البنى الصوتية وتوزيعها في متن الخطاب مع مراعاة طرائق توظيفها فيه، ويُسهم بناء الألفاظ والعناية بنظمها التركيبي في شحن النظام الكلي للخطاب، الذي يحقق له تضافر هذه المستويات جملة من الوظائف أهمها الوظيفة التأثيرية والانفعالية والشعرية، مما يجعل الأدبية تمكّن الخطاب الأدبي من تجاوز راهنه ليخترق زمان حدوثه ومكانه[1]. إذ لطالما حكم النقاد على نصوص أدبية تليدة بالروعة الفنية والجودة الأدبية، وليس ذلك إلاّ من أدبيتها التي تخترق وجه الزمان والمكان، لتبقى سرّ انبهارنا بهذه النصوص المتميزة.

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

2- مفاهيم الشعرية:

لفظ (الشعرية) مصدر صناعي* يدلّ على معنى مجرد مطلق، هو مجموع الخصائص والسمات التي يشتمل عليها الشعر والتي تميزه عن الكلام النثري.

أمّا في الدرس الغربي، فتدرك الشعرية كعلم ونظرية في الصياغة الإبداعية وكذا الأجناس الأدبية، وهي اليوم متأثرة بالتطورات التي شهدتها العلوم الإنسانية، وبالأخص اللسانيات[2].

---

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

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

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

أ/ الشعرية في النقد الغربي المعاصر:

ترجع محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى "الشكلانيين الروس"، الذين سعوا إلى إقامة علم للأدب بوصفه واقعة قابلة للبحث العلمي وبوصفه مجموعة من خصائص الفن القولي. فقد بُدِأت معهم بلورة مفاهيم كلية تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية، وقد أُجمِلت هذه المفاهيم بمصطلح واحد هو "الشعرية" (*La Poétique*) التي تعني قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر[1].

لقد قام "ليف ياكوبينسكي" (*L.Jakoubinski*) بتطوير المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية في المجموعات الأولى من مقالات "الأوبوياز" (*L'Opoîaz*[*])، التي كانت صالحة كنقطة انطلاق لأعمال الشكلانيين حول القضايا الأساسية لنظرية الشعر. موجّهين أبحاثهم نحو اللسانيات، التي كانت تظهر كعلم يواكب نظرية الشعر في مادة الدراسة[2].

وإذا كان الأدب موضوعًا لكثير من العلوم والمعارف الإنسانية، فإن "تودوروف" يرى أن الشعرية تستطيع أن تجد في تلك العلوم عونًا كبيرًا في تشكيل شعرية الخطاب الأدبي ما دامت اللغة جزءًا من موضوعها، وتتميز البلاغة في هذا السياق بكونها أقرب العلوم إلى الشعرية لأنها تشتغل على الخطاب[3].

وهذا ما حدا بـ"رولان بارت" إلى تسمية الشعرية بلاغة، بطريقة تتفادى كل حصر للشعرية في الشعر، ومن أجل التسجيل الدقيق لتعلق الأمر بحقل عام للغة مشترك بين كل الأجناس، فهو للنثر مثلما هو للشعر[4].

---

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

[*] أوبوياز *Opoîaz* "جمعية دراسة اللغة الشعرية". وهي جماعة الشكلانيين الروس (1915 – 1930).

[2] ينظر: بوريس إيخنباوم: نظرية "المنهج الشكلي"، ص. 36.

[3] ينظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص ص. 27، 28.

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

ويعتبر "جيرار جنيت" (*Gérard Genette*) أن «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامعُ النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كلُّ نصٍّ على حدةٍ. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية»[1].

وإذا كان الشاعر الفرنسي "پول ڤاليري" (*Paul Valéry*) يرى أن «كل كتابة أدبيَّة هي شعرية»[2]، فإن "جون كوهين" (*Jean Cohen*) يحدد الشعرية – بطرح غير مسبوق – على أنها «علمٌ موضوعه الشعر»[3]، باعتبار الشعر نوعًا من اللغة، وأن الشعرية هي حدود الأسلوب لهذا النوع[4]. أو هي – باحتذاء نموذج جاكبسون في تعريفه للأدبية – «ما يجعل من نص ما، نصًا شعريًا»[5].

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

---

[1] جيرار جينيت: **مدخل لجامع النص** (مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية)، تر: عبد الرحمان أيوب، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 1986، ص. 05.

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

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

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص. 36.

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

[6] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص. 35.

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

وقد ركّز "تودوروف" و "أوزوالد ديكرو" (*Oswald Ducrot*) على تعريف الشعرية بأنها «أيّ نظرية داخلية للأدب»[2]، ذلك أن «السؤال الأول الذي ينبغي على الشعرية أن تُقدِّم له جوابًا هو: ما الأدب؟»[3]. أي أن الشعرية لا تتعلق بالشعر فحسب كما يُفهم من المدلول الضيق للكلمة، بل هي ضامّة لكافة الأجناس الأدبية؛ لذلك نجد "تودوروف" يتبنى تعريف "ڤاليري" لها، فيذهب إلى أنها (الشعرية) لا تتعلق بالمعنى الاشتقاقي الضيق الذي يعني مجموعة من المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وإنما تتعلق بالأدب كلّه منظومه ومنثوره[4]. إلاّ أن شعرية تودوروف لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية، فالعمل الأدبي ليس في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، وإنما موضوعها هو الوقوف على خصائص الخطاب الأدبي[5].

ب/ الشعرية في النقد العربي المعاصر:

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

---

[1] تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص. 27.

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

[3] *Ibid, p. 107.*

[4] ينظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص ص. 23، 24.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص. 23.

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

درجة أنهم يتنازعون حول التسمية ذاتها*، إذ تتردّد في كتاباتهم مفـــردات بديلـــة لمصطلح الشعرية مثل: الإنشائية والشاعرية والشعريات والبويطيقا..، فـ"عبد السلام المسدي" يؤثر استخدام (الإنشائية) التي «تهدف إلى ضبط مقـــولات الأدب مـــن حيث هو ظاهرة تتنوّع أشكالها وتستند إلى مبادئ موحّدة، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميز نوعيًا بما يغذّي النظرية الإنشائية نفسها»[1].

ويقترح "عبد الله الغذّامي" مصطلح (الشاعرية) الذي يؤسِّس مفهومًا نقديًا متطورًا في "نظرية البيان". – وحسب رأيه – تؤهلنا هذه النظرية لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمّل بالمدّ الدلالي المفعم، فمصطلح الشاعرية ذو تصدّر لغـــوي مثلما أنه ذو تصدّر تراثي. لهذا دعا إلى الأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحًا جامعًا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر. ويقوم في نفـــس العـــربي مقـــام (*Poetics*) في نفس الغربي[2].

تتحدّد الشعرية عند "جمال الدين بن الشيخ" كطريقة إبداعية في نظم الشعر، تتشكل عبر الصناعة والارتياض، إذ تضطلع بالصناعة إرادة الشاعر، الـــتي تنجـــز مشروعًا أدبيًا وهي تتلوه أو تكشف عنه في تحقّقه، ودلالة الأثر الأدبي هـــي الـــتي تحدد ما يمكن تسميته إبداعًا[3].

---

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

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

[2] ينظر: عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص. 22.

[3] ينظر: جمال الدين بن الشيخ: **الشعرية العربية** (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنـــون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيـــضاء – المغـــرب، ط 1، 1996، ص. 51.

أمّا "كمال أبو ديب" فيحصر الشعرية داخل النص الشعري، فـ«الشعرية، إذن، خصيصة نصيّة، لا ميتافيزيقية»[1]، وعليه فالشعرية تنبعث من خلال العلاقات الناجمة بين عناصر الشعر، لهذا فلا جدوى من تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة، أو الرؤيا...إلخ، إذ إن أيًّا من هذه العناصر عاجز عن منح اللغة طبيعة متميزة، ما لم يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية. وانطلاقًا من مبدأ العلائقية بين الظواهر الشعرية لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكوّن أو تتبلور، فهي إذن خِصّيصة علائقية[2].

يعتبر "محمد بنيس" من أبرز الداعين إلى بناء شعرية عربية جديدة، من خلال دمج الشعر ضمن وضعية النص الأدبي انطلاقًا من ضرورة الاهتمام بتحليل البنيات، وكذا خصائصها النصية، بعد التخلص من سياج الشعريات المعيارية التي تحكمها العناصر والقوانين القبْلية كشعرية أرسطو مثلاً، وكذا الشعرية العربية[3]. وهكذا يصطنع "بنيس" تصوّرًا بنيويًا وسيميائيًا للشعرية، مع وعيه بضرورة إعادة بناء علم النص الأدبي كما قامت به المناهج النقدية الحديثة، مع الإلحاح على ضرورة الصفاء الإبستيمولوجي للشعرية. وبناءً على هذا التصور، فالشعرية منتوجٌ مطابقٌ للافتراضات الإبستيمولوجية التي تنطلق منها[4].

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

---

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

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 13، 14.

[3] ينظر: محمد بنيس: **الشعر العربي الحديث** (بنياته وإبدالاتها)، ج 1/ التقليدية، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 2001، ص ص. 40، 41.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 47، 48.

المتلقي وهو يستقبل العمل الشعري في شكله المتكامل[1].

ويمكن إجمال مفاهيم الشعرية – على تعددّها – في التعريف الذي اقترحه "حسن ناظم": «إن الشعرية – عمومًا – هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي»[2].

3- إشكالية العلاقة بين الأدبية والشعرية:

يهمّنا في هذا المقام بيان العلاقة بين الأدبية والشعرية، فهل هما مترادفتان؟ أم أن الشعرية أشمل من الأدبية أم العكس؟ وهل الاختلاف بينهما اختلاف في الطبيعة أم هو اختلاف في الدرجة؟

من المناسب الإشارة إلى أن الأدبية من بين الحقول الموازية للشعرية والأكثر قربًا لها[3]، حتى أن لمس الفروق الجوهرية بينهما يعدّ أمرًا صعبًا في أكثر الأحيان.

تتبدى العلاقة الوثيقة بين الشعرية والأدبية من خلال كون «موضوع الشعرية ليس العمل الفردي، ولكنه مجموعة الإجراءات التي تحدد الأدبية»[4].

كما يلتصق مفهوم "السمات الشعرية" (*Poéticité*) في مجمل الكتابات الغربية التصاقًا وثيقًا بمفهوم "الأدبية"؛ حتى إن "تودوروف" أعلن أن مدار ما تدرسه الشعرية ليس هو الشعر أو الأدب، إنما هو السمات الشعرية والأدبية[5].

---

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

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص. 09.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص. 35.

[4] أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص. 178.

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

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

في التأكيد على شمولية الشعرية للأدبية، يرى "عبد الله الغذامي" أن الأسلوبية تتّحد مع الأدبية لتتضافرا معًا في تكوين مصطلح واحد يضمّهما ويوحّدهما ثم يتجاوزهما، هو مصطلح "الشاعرية"، الذي يشمل – فيما يشمل – مصطلحَي الأدبية والأسلوبية[2].

غير أنه لمن المثير أن تنقلب هذه العلاقة إلى العكس عند "عبد الملك مرتاض"، فعلى حدّ رأيه الأدبية أعمّ وأشمل من الشعرية، فجاكبسون لا يتحدث في مقولته الشهيرة عن مفهوم الشعرية ولكن عن الأدبية. متحجِّجًا بأن مصطلح الأدبية يعني قدرته على الانصراف إلى كل ما هو أدبي، بغض الطرف عن جنسه، على حين أن الشعرية تتمحض لجنس الشعر وحده، أو ما يفترض أن يكون مثله أو قريبًا منه من الأجناس أو الكتابات[3]. غير أن تحجّج "مرتاض" بجاكبسون يبدو في غير محلّه؛ لأن مقولة جاكبسون وإن تركزت على الأدبية لا الشعرية، إلا أنها جاءت مسبوقة مباشرة بكلام يتعلق بالشعر لا بالأدب: (الشعر هو اللغة ضمن وظيفتها الجمالية)، فضلاً عن ورود المقولة ضمن مقالة موقوفة على "القصيدة الروسية الجديدة" أو الشعر الروسي لا الأدب الروسي، وضمن كتاب عنوانه "قضايا الشعرية" لا قضايا الأدبية. فكل الطرق إذن تؤدي إلى عموم الشعرية وشمولها، فكيف تكون الأدبية عند مرتاض أعمّ من الشعرية وأشمل؟!"[4].

ويجاري رأي "مرتاض" عدد من النقاد، المنساقين إلى المعادلة المحفورة في الأذهان: (**الأدب = الشعر + النثر**)، وهذا يفسِّر لنا تأبِّي الذاكرة الثقافية العربية

---

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص. 83.

[2] ينظر: عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص ص. 21، 22.

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

[4] ينظر: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص ص. 84، 85.

على جعل الشعر أشمل من الأدب، وجعل الأدب جزءًا من الشعر. من هنا نلفي أحد النقاد يقول: «ارتبط مفهوم "الأدبية" دائمًا بمفهوم الشِّعرية التي تبحث في العمل الأدبي عن بنيته التي تفسر وظيفته الأدبية في ضوء بنية أكبر وأشمل، هي بنية "الأدبيَّة" التي تشكل البنية الأساسية أو التحتيَّة للأعمال الأدبية وتترك بصماتها المتميزة عليها»[1].

وينسحب الأمر نفسه على "توفيق الزيدي"، الذي سعى في مؤلَّفه الرزين (مفهوم الأدبية في التراث النقدي) إلى استنباط معالم الأدبية – بوصفها القانون الباطني الخفي الذي يحكم الكلام الأدبي[2] – من خلال المنجزات النقدية التراثية التي تتموقع إمّا خارج النص أو داخله. حيث إنّ كتابه الذي يشتغل – أساسًا – على نظرية الشعر في الفكر النقدي العربي القديم، كان يمكن أن يكون عنوانه (مفهوم الشعرية في التراث النقدي) دون أن يخلّ بمضمونه، لكن حرص "الزيدي" على الشمولية والتعميم جعله يحلّ الأدبية محلّ الشعرية إعتقادًا منه بأن الأدبية أشمل من الشعرية[3].

وينسخ "مرتاض" – كعادته – رأيه السابق، حيث لا يرى – هذه المرة – فرقًا بين الشعرية والأدبية – في معرض حديثه عن الشعرية عند جاكبسون – حين يصرح: «وهي [يقصد الشعرية] في رأينا لا تختلف، أو لا تكاد تختلف، عن الأدبية»[4]، لأن «الشعرية تقترب دلالتها من الأدبية»[5]. وقد التبس فهم العلاقة بين الشعرية والأدبية – في الرأي السابق وأمثاله التي تجاريه – نتيجة الصلة الوثيقة بينهما؛ فـ«الشعرية تأخذ في حسبانها مفهوم الأدبية كي تتأسّس علمًا للأدب»[6].

---

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

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

[3] ينظر: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص ص. 87، 88.

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

[5] المرجع نفسه، ص. 173 (الإحالة 12).

[6] *Gérard Gengembre: Les Grands Courants de la Critique Littéraire, p. 38.* نقلاً عن: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص. 83.

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

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

فالأدبية – إذن – مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه – وإلى حدٍّ ما – في طرائقه، وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتهما وتمييز حدودهما، إلاّ أن الأدبية تتخلى – أحيانًا – عن كونها مفهومًا نظريًا مستقلاً لتكون موضوعًا لعلم الأدب، وبالأحرى لتكون موضوعًا للشعرية نفسها. كما أن نظرة دقيقة لاستراتيجية الشعرية تُظهِر أن الأدبية هي موضوعها الأكيد، إذ أن مهمة الشعرية الأساسية استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، أي أن هذه الخصائص المجردة هي – اختصارًا – الأدبية ذاتها، فالشعرية – بهذا المنحى – تستنبط الأدبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي[2].

وعلى هذا فالشعرية علم عام للأدب موضوعه الأدبية، غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية والكمية[3].

---

[1] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص. 10 (من المقدمة التي خص بها المؤلف الترجمة العربية لكتابه).

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

[3] ينظر: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص. 28.

4-عناصر الأدبية ومحدداتها:

لاشك أن تحديد خصائص الأدب أمر أصعب من تحديد الأدب نفسه، ذلك أن طرح الأدبية له عقباته. فالظاهرة تتنزّل على عدة مواقع من أطراف العملية التواصلية، بل إنها لا تستقر في موقع واحد وكأنها في تقاطع كل المستويات التواصلية. ومن الجانب الإجرائي يصعب محاصرة الأدبية، لأن ذلك لا يتم إلاّ بما وراء النص أي بكلام ثانٍ غير الكلام الأول، يحاول بواسطته الباحث أن يقول ما قاله النص، وعبثًا يفعل لأن النص لا يُقال إلاّ كما قيل أولاً[1].

لقد شكّلت أدبية الأدب مدار كثير من الدراسات، التي اجتهد أصحابها في إيجاد سمات مشتركة بين النصوص الأدبية، تكون بمثابة خصائص للأدبية. الأمر الذي أوجد تصوّرًا للنص الأدبي النوعي، إذ ما عادت غاية هذه الدراسات صياغة كلام فضفاض عن النص الأدبي، وإنما اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي واشتغاله، من خلال تقديم تصوّر للإمكانات الأدبية، كما تُظهِر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة، وسيصبح العمل عندئذ مسقطًا على بنية الخطاب الأدبي نفسها، وسيكون النص النوعي حجّةً تسمح بوصف خصائص الأدب[2]. لكن الانطلاق من النص – كونه بنية منفتحة – يُكسِب تعددية في استنباط هذه القوانين وإثراءً لمجالها، ذلك أن النص مكتوم في الكلام، ولاستنطاق هذا النص لابد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر، ولهذا يصبح الحديث عن استنطاقات عدة لا استنطاق واحد[3].

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

---

[1] ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 170.

[2] ينظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص. 23.

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

التي يُفترض توافرها في أي نص أدبي إلاّ على أنها شكلية أيضًا، أي إنها سطح النص الأدبي ومورفولوجيته[1]. ويتبين الدور الريادي لتحليل الجانب الشكلي في الكشف عن أدبية الخطاب في إلحاح "تودوروف" على ضرورة «أخذ المظهر اللفظيّ من النص الأدبي بعين الاعتبار، [كما يستجمع] قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي»[2].

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

أ/ اللغة:

تعدّ اللغة أول مظهر بارز ودال على أدبية أي نص، فـ«لقد دفعت حقيقة أن العمل الأدبي هو "عمل فني لفظي" الباحثين لفترة طويلة إلى الحديث عن "الدور الكبير" الذي تؤديه اللغة في العمل الأدبي»[3]. ذلك أن الأدبية وهي تُحدّد تحوُّل الحدث اللغوي إلى ظاهرة فنية، تقرّ بأن النص الأدبي لا يُستوعَب إلاّ من خلال تركيبه اللغوي[4].

فالأدب فن لغوي بالدرجة الأولى إذا أسندناه إلى أداته الأساسية، وبديهي أن درس الاستخدام الفني للغة جليل الفائدة في بيان أدبية الأدب، لأن اللغة عماد الدرس الأدبي وأساسه، ولذلك فإن "تودوروف" لا يتوانى عن جعل اللغة خصيصة مميزة للأدب، وقاسمًا مشتركًا بين مختلف الخطابات الأدبية، أمام استحالة اكتشاف قاسم مشترك لكافة النتاجات الأدبية[5].

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: أ – ي، ص. 16.

[2] تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص. 31.

[3] تزفتان تودوروف: اللغة والأدب، ضمن كتاب إدوارد سابير وآخرون: **اللغة والخطاب الأدبي** (مقالات لغوية في الأدب)، إختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1993، ص. 41.

[4] ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص. 42.

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

وإذا كان الأدب استخدامًا للغةٍ مميزة، فـ«إن "الأدبية" تقع في معظم الأحوال داخل نظام اللغة التي تجعل الأدب متميزًا عن اللغة المستخدمة لأغراض أخـــرى»[1]. وهنا يبرز مستويان للغة: أحدهما فني والآخر نفعي، وأبسط فرق يمكن تلمّسه بين مستويي اللغة، هو اصطلاحية مستوى اللغة العادية وشيوعه في مقابل خـــصوصية مستوى اللغة الأدبية (الفنية) وفرديته؛ فاللغة العادية لغة متعارف عليها من الجميع، لا يتفاضلون في العلم بها أو استخدامها، أما اللغة الأدبية فهي من نتـــاج الفـــرد المبدع، وهي لذلك شخصيةٌ تَصدُر عن عبقرية الباثّ البليغ، وتتحدى ما هو نمطي اصطلاحي[2].

وجليٌّ من هذا الطرح اضطلاع "الأسلوب" بدور الوسيط الحامـــل للغـــة الأدبية بوصفه استخدامًا لأدواتها اللفظية، فهو طريقة صياغة المرسِل للغته في عمله الأدبي. وعليه يعتبر الأسلوب الأدبي مبدأ كامنًا في الأثر الأدبي، ولذلك ينبغـــي أن يدرس الجهاز الأسلوبي لأثر أدبي ما في سياق الصيغ الفنية للغة الأدبية[3]. ذلـــك أن «كلمة أسلوب، إذا ردت إلى تعريفها الأصلي، فهي تعني طريقةً للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة. [وتحديدًا] يهتم الأسلوب باللغـــة الأدبيـــة وحـــدها، وبعطائهـــا التعبيري»[4].

على أن مفهوم "الانزياح" (*L'écart*) لطالما استُحضِر بـــذكر الأســـلوب بوصفه خاصية أسلوبية، وبحسب تعريف "ڤاليري" – الذي أورده "بـــيير غـــيرو" (*Pierre Guiraud*) – فـ«إن الأسلوب انزياح بالنسبة إلى القواعد»[5]. وطبقًـــا

---

[1] جونثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، سلسلة المـــشروع القـــومي للترجمة، ع: 514، المجلس الأعلى للثقافة للترجمة والنشر، الجيزة – القاهرة، ط 1، 2003، ص. 47.

[2] ينظر: عبد الحكيم راضي: نظريّة اللّغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، (د.ط)، 1980، ص 85.

[3] ينظر: ڤيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص. 102.

[4] بيير جيرو: الأسلوبيّة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر ، حلـــب – سورية، ط 2، 1994، ص ص. 10، 17.

[5] المرجع نفسه، ص. 134.

لذلك يظهر الأسلوب كنظام لغوي متفرّد للعمل الأدبي، قائم على الانحراف والازورار عن الاستعمال العادي، مما يحقق وظيفة جمالية في بنية اللغة الأدبية[1].

وتنبني اللغة الأدبية على "ألفاظ حاملة للمعاني". وتكون الحظوة للمعنى لأنه المنطلق، ويكون اللفظ هو التابع إذ لا يعدو أن يكون مجرّد حامل للمعنى[2]. ذلك أن الدلالة (المعنى) مرتكز أساسي في النظام اللغوي، فلا أحد ينكر قيمة المعنى بالنسبة للغة، حتى إن بعضهم نفى إمكانية وجود لغة بدون المعنى، وعرّف بعضهم اللغة بأنها: معنى موضوع في صوت. فالطبيعة الحقيقية للغة لا يمكن فهمها إلاّ من خلال فهم المعنى؛ لأن له دورًا كبيرًا في كل مستويات التحليل اللغوي، يضاف إلى ذلك دوره الفعّال في تطبيقات كثيرة لعلم اللغة[3].

ويستلزم تآلف الدال والمدلول وتشاكلهما لتجسيد القول الأدبي، فاللفظ لا يتمّ إلاّ في مجال نسيجه النصي، حيث نجده يُستعمَل مقرونًا بمصطلحات كالنسج والتصوير والتأليف والترصيف والمشاكلة، التي تدلّ على متانة العلاقة بينه وبين المعنى. ومن هنا فإن فصل اللفظ عن المعنى غير ممكن لاندراج المعنى في السياق عامة[4].

ب/ الصورة الأدبية:

تمثل الصورة الأدبية قطبًا مهمًّا في تحديد أدبية الأدب، إذ تعمل الصورة على تحسين القول الأدبي بمختلف صيغها الجمالية مما يُكسِب هذا الخطاب أدبيته. وهذا ما نلمسه في إقرار "تودوروف" بأن وجود الاستعارة – وهي أحد أهم الصور البلاغية – ليس بغية الزيادة في كثافة النص الدلالية، بل لأنها تدخل في ترسانة المحسّنات الشعرية، ولأن النص إذْ يعتمدها، فإنه يدلّ على انتمائه إلى الأدب أو إلى

---

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

[2] ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 101.

[3] ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، عالم الكتب – القاهرة، ط 5، 1998، ص. 05.

[4] ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص ص. 113، 114.

أقسامه[1]. وأكثر من هذا، فهو يرهن وجود أيّ خطاب أدبي باحتوائه على الصور البيانية، ذلك أن «الخطاب الخالي من الصور هو خطاب تام الشفافية، ولذلك هو غير موجود. [...] فوجود الصور يساوي وجود الخطاب، وهذا ما يميزها ويبرر وجودها»[2]. أي إن الصور الأدبية لبنة أساسية لبناء أيّ خطاب أدبي، وبهذا الفهم يكون لها حضور فعلي في تحديد أدبية النص الأدبي.

فالصورية مقياس يمكن أن يُقترح ليقابِل الخطابات غير الصورية (أو المجردة) كالخطاب العلمي أو الفلسفي. وتبدو ثنائية (صوري / غير صوري) مقياسًا فاصلاً بين الخطاب الأدبي والخطابات المجردة، حتى وإن بدت هذه الثنائية نظرية فإنها ثرية، ذلك أنها إذا أعادت النظر في خصوصية الخطاب الأدبي (أدبيته)، فإنها تفتحه على خطابات أخرى، وتخرجه من عزلته لتشركه في نمذجة عامة للخطابات[3].

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

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

---

[1] ينظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، ص. 42.

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

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

[4] جابر عصفور: **الصّورة الفنيّة** في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء، ط 3، 1992، ص ص. 07، 08.

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

ومن الطبيعي عدم إمكانية تأسيس مفهوم متكامل للصورة الفنية بعيدًا عن مفهوم "الخيال"، الذي يعني القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ. وتكمن فعالية هذه القدرة في إعادة تشكيل المدركات، فتبني منها عالماً متميزًا في جدّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والتناغم والوحدة داخل التجربة الشعرية[3]. أمّا مفهوم "التخيّل" فيتّسم بالحسية لأن مادته التي يتعامل معها هي صور المحسوسات المختزنة في القوة المصورة أو الخيال، وهو يدرك صوره مجردة عن المادة الحاملة لها، لذلك فالقوة المتخيلة تستطيع التصرّف في الصور دون عوائق المادة وأثقالها التي تقيد الحسّ[4].

ج/ الإيقاع:

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

---

[1] المرجع السابق، ص. 323.

[2] تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، ص. 117.

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

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 37، 38.

[5] صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع - القاهرة، ط 2، 1992، ص. 71.

ويمارس تأثيرًا على مستويات اللغة الشعرية، الدلالية والصرفية والصوتية[1]. ولذلك فإن «لذّة النص لا يمكن أن تتأتّى إلاّ من جميع مكونات النص لفظا ومعنى وبنـــاء. والعامل الموحّد لهذه المكوّنات هو الإيقاع الذي تشترك فيه كل فنون القول»[2].

الإيقاع مصطلح إنجليزي اشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريـــان والتـــدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفًا للكلمة الفرنسية (*measure*) المعبرة عن المـــسافة الموسيقية، وقد أرجعه "كولردج" في القرن التاسع عشر إلى عاملين أولهما: التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقـــي، وثانيهمـــا المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لـــدى المتلقي[3]، ويذهب "رتشاردز" إلى أن الإيقاع يعتمد على عاملي التكرار والتوقـــع، وتتجسد آثاره في نتائج التوقع سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعـــل، أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقع لاشعوريًا ، فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره، فينشأ عن ذلك أفق من التوقعات في ذهن المتلقي أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولّدها سياق المقاطع، وبهذا فالإيقاع لا ينتج عن الصوت منفردًا، أو العنصر الشكلي معتمدًا على ذاته ولكنـــه وليـــد النسيج المتآلف في علاقاته بعناصر أخرى[4]، لذلك فهو يتعالق جـــسديًا بالعناصـــر الأخرى في المنجز الشعري، وهو ما أشار إليه "سوريو" في أثناء حديثه عن الإيقاع الشعري بأنه تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد ، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي، وماهية الإيقاع التي تتحدد بهذا المفهوم بنى عليهـــا "هويتهـــد"

---

[1] ينظر: ڤيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص. 72.

[2] توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 138.

[3] ينظر: ابتسام أحمد حمدان: **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي** في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمد عبد الله فرهود، منشورات دار القلم العربي، حلب – سورية، ط 1، 1997، ص. 22.

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

نظريته في الإيقاع حين رأى أن صيغة الإيقاع لا تكمن دائما في التكرار المتشابه بل إنها تنهض على التمايز والاختلاف أيضا داخل البنية الواحدة أو القالب[1]، لذلك جنحت الدراسات الحديثة التي اهتمت بالإيقاع الشعري نحو الإيقاع الداخلي النابع من صميم النص كضرورة تعبيرية تساهم في تشكيل البنية الهيكلية له، وهذه البنية تنهض بدورها على الإيقاع في كونه التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة، وبما أنه ينشأ غالبًا من تفاعل عنصرين متمايزين، وفي ظل فعاليات متنوعة للعوامل الأخرى المكونة للمنجز الشعري التي غالبًا ما تكون متعارضة، فإنه – الإيقاع – تمثل بالدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة، وكلما كان الاستثمار على درجة عالية من المهارة والوعي كان للإيقاع قدرة أكبر على التعبير والتأثير والتصوير[2]، ذلك أن الإيقاع ليس إطارًا كميًا يقف عمله على رصف الألفاظ وترتيبها ترتيبًا معينًا وإلاّ لكان أصحاب المنظومات التعليمية أشعر الناس «ولكن له قيما كيفية، وطاقات جمالية، وقدرات فائقة على التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر»[3]. ولا يتحقق الإيقاع الشعري تحقّقًا نموذجيًا جماليًا إذا كان بعيدًا عن مهمته الأساسية وهي تأكيد المعنى وتعزيزه في النص الأدبي.

د/ النص الأدبي:

إن الاكتفاء بدراسة عناصر اللغة والصورة والإيقاع في البحث عن الأدبية يبقى منقوصًا، ذلك أن هذه العناصر لا توجد منفردة بمعزل عن حيز يضمّها، حيث لا تسود إلاّ ضمن بنية النص الأدبي بوصفه وحدة الأدبية الأكيدة.

بسبب تعدّد تعاريف النص التي تعكس توجّهات معرفية ونظرية مختلفة، يقترح "محمد مفتاح" استخلاص المقومات الجوهرية الأساسية المشتركة بينها: فالنص اللغوي **مدونة كلامية**. وهو **حدث** يقع في زمان ومكان معيّنين، لا يعيد

---

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

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

[3] المرجع نفسه، ص. 124.

نفسه إعادة مطلقة. وهو **تواصلي**، يهدف إلى توصيل معلومات إلى المتلقي.كما أنه **تفاعلي**، إذ يضطلع النص اللغوي بالوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع. كما أن النص **مغلق** و**توالدي** من الناحية المعنوية في الآن ذاته؛ مغلق بفعل انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية. وتوالـــدي لأن الحـــدث اللغوي ليس منبثقًا من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، حيث تتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له. وكمحصّلة لما سبق، فـــالنص: مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة[1].

تعتبر مسألة "الاتساق النصي" أي الكيفية التي يتماسك بها الـــنص مـــسألة جوهرية تبحث في الخصائص التي تجعل من عيّنة لغوية نصًّا، مما يسمح في الوقـــت نفسه بتمييز النص مما ليس نصًّا. وفي هذا الإطار يقترح "م.أ.ي هاليداي ورقيـــة حسن" (*M.A.K. Halliday & Ruqaiya Hasan*) وضع ثنائية بين الكـــل الموحَّد كوصف للنص، وبين الجمل غير المترابطة كوصف للانص. ومعيار المتكلِّم في التمييز بين الاثنين هو "الاتساق" الذي يعتبر شرطًا ضروريًّا وكافيًا للتعرّف على ما هو نص وعلى ما ليس نصًّا[2].

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

---

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

[2] ينظر: محمد خطابي: **لسانيّات النصّ** (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان، ط 2، 2006، ص. 12.

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

[3] محمد خطابي: لسانيات النص، ص. 05 (مقدمة الكتاب).

أمّا "النص" – حسب تصوّر هاليداي وحسن – فيتشكّل من متتالية من الجمل بين عناصرها علاقات، تتمّ هذه العلاقات بين عنصر وآخر واردٍ في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمّتها سابقة أو لاحقة.

وإذا كان النص يتكوّن من جمل، فإنه يختلف عنها نوعيًّا؛ ذلك أنه وحدة دلالية، وليست الجمل إلاّ الوسيلة التي يتحقّق بها[1].

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

[1] ينظر: المرجع السابق، ص. 13.

الفصل الأول

اللغة في كتابات النقاد المغاربة

1- اللغة عند حازم القرطاجني

2- اللغة عند السجلماسي

3- اللغة عند ابن خلدون

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

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

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

أ/ وظيفة اللغة بين محض التواصل وبلور الشعرية:

أقام حازم مشروعه التنظيري للشعرية على أساس المعنى، بوصفه قطب الحركة اللغوية والإنسانية. وقد جعل الكلام دليلاً على المعنى، وجعل الإفادة والاستفادة – الواقعين على محور وظيفة الرسالة اللغوية وانتقالها إلى متلقٍّ لها – أمرين أساسيين في دراسة الجانب اللغوي[1]. يقول في هذا الشأن: «لمّا كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى مُعاونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع وإزاحة المضارّ وإلى استفادتهم حقائقَ الأمور وإفادتها وجبَ أن يكون المتكلّم يبتغي إمّا إفادة المخاطب، أو الاستفادة منه. إمّا بأن يلقي إليه لفظا يدلّ المخاطب إمّا على تأدية شيءٍ من المتكلّم إليه بالفعل أو تأديَة معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول، وإمّا بأن يلقي إليه لفظا يدلّه على اقتضاء شيء منه إلى المتكلّم بالفعل أو اقتضاءِ معرفة بجميع أحواله أو بعضها بالقول، وكان الشيء المؤدّى بالقول لا يخلو من أن يكون بيّنا فيقتصر به على الاقتصاص أو يكون مشتكلا فيؤدّى على جهات من التفصيل

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

والبيان والاستدلال عليه والاحتجاج له»[1].

فهذا النص يبين إدراك حازم لتنوّع الأنظمة التي اخترعها البشر للإشارة إلى الأشياء والمعاني، غير أنه يجعل الكلام في المرتبة الأولى من بين الأمور الدالة على المعاني. على أن مبحث الدلالة اللغوية يرتبط لدى مؤسّسي الفكر اللغوي في الحضارة العربية الإسلامية بتصور شامل لأصناف شتى من الدلالات، التي تقوم في جوهرها على فكرة الإفضاء إلى حقائق الأشياء أو المدلولات والمعاني بالاعتماد على أنواع من الأدلة[2].

فقول حازم يستدعي نص "الجاحظ" حول أنواع الدلالات، الذي يقول فيه: «والبيان اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشَفَ لك قِناعَ المعنى، وهتَكَ الحِجَاب دونَ الضمير، حتّى يُفْضِيَ السّامعُ إلى حقيقته، ويَهجُم على محصولِهِ كائناً ما كان ذلك البيانُ، ومِن أيِّ جنسٍ كان الدّليل؛ لأنّ مَدَارَ الأمرِ والغايةَ التي إليها يجرِي القائل والسّامع، إنَّما هو الفَهْمُ والإفهام؛ فبأيِّ شيءٍ بلغْتَ الإفهامَ وأوضَحْتَ عن المعنى، فذلك هو البيانُ في ذلك الموضع. [...] وجميعُ أصنافِ الدَّلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياءَ لا تنقُص ولا تَزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العَقْد*، ثمّ الخَطّ، ثمَّ الحالُ التي تسمّى نِصْبةً. والنِّصبة هي الحال الدالّةُ، التي تقوم مقامَ تلك الأصنافِ، ولا تقصِّرُ عن تلك الدَّلالات، ولكلِّ واحدٍ من هذه الخمسة صورة بائِنةٌ من صورةِ صاحبتها، وحليةٌ مخالفةٌ لحِلْية أُختها؛ وهي التي تكشِف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثمَّ عن حقائقها في التَّفسير»[3].

---

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

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

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

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

إذا كان الكلام – كما يراه – حازم أعلى مرتبة في الدلالة على المعاني، فمن الواجب أن تتوجّه عناية المتكلم إليه. فهو أولى الأنظمة الإشارية والدالّة على المعنى؛ ذلك أنه نظامٌ يعتمد على اللغة والتلفّظ، الذي يتيح للمتكلم مزيدًا من تحقيق هدفه التواصلي. لأن غرض اللغة الأصلي – كما يتضح من النص – هدف تواصلي نفعي في الأساس، لكن يُضاف إليه في حال الأدبية زيدًا من الأهداف[1]، تتمثل أساسًا في تحقيق تحوّل فني يحدُث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي.

إن مصطلح الكلام المعضود بالمعنى – عند حازم – مرتبط بتحقيق وظيفة القول العادي والقول الشعري، يقول حازم في إحدى منظوماته النحوية[2]:

وللكلامِ كلامٌ في حقيقته	فإن تردْ حَدَّه فاسمعه منتظما
إن الكلامَ هو القولُ الذي حَصَلتْ	به الإفادةُ لمّا تَمَّ والتأما
وكلّ قولٍ إذا قَسَّمتَه ٱنقسما	**اسمٌ وفعلٌ وحرفٌ** ثالثٌ لهما
فالاسمُ لفظٌ يدلُّ السامعين له	على حقيقةِ معنًى وقْتُهُ ٱنْبَهَمَا
والفعلُ لفظٌ يدلُّ السامعين له	على حقيقةِ معنًى وقته ٱنفهما
والحرفُ لفظٌ يدلُّ السامعين على	معنًى، ولكنّه في غيره فُهِما

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

---

[1] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 47، 48.

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

ولا شك أن تعريف الكلام بأنه القول المفيد والتركيز على المتلقي مقتبس من جهود اللغويين والنحاة*. لكن المهم في هذا الأمر أن حازمًا سيوظف هذه المقولات اللغوية والنحوية في تنظيره للشعرية، حالما ينتقل بالكلام من مستواه النفعي العادي إلى القول الشعري[1].

لقد تحدّث حازم عن هوان حال الشعر الذي حصل في زمانه، لأن بعض الشعراء لا يعرفون إلاّ محض التكلّم فجهلوا «تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء موادّه التي يجب نحته منها. فخرجوا بذلك عن مهيع الشّعر ودخلوا في محض التكلّم»[2]. فمحض التكلّم يبدو مقابلاً للأقاويل الشعرية ومرادفًا لمجرد الكلام الإبلاغي النفعي. وقد أشار حازم غير مرة إلى الوظيفة التي تنهض بها الأقاويل غير الشعرية، في مقابل الوظيفة التي تحققها الأقاويل الشعرية، إذ المقصود من الكلام في مستواه النفعي إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته[3]. وقد عبّر عن ذلك بقوله: «وليس ما سوى الأقاويل الشعريّة في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعريّة، لأنّ الأقاويل التي ليست بشعريّة ولا خطابيّة ينحى بها نحو الشعريّة لا يُحتاج فيها إلى ما يُحتاج إليه في الأقاويل الشعريّة، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته»[4].

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

---

* يقول ابن مالك: كَلاَمُنَا لَفْظٌ مُفِيدٌ : كَاسْتَقِمْ ، وَٱسمٌ ، وَفِعْلٌ ، ثُمَّ حَرْفٌ – الْكَلِمْ.
شرح ابن عَقِيل على ألفية ابن مالك، ج 1، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار التراث للنشر والتوزيع – القاهرة، دار مصر للطباعة، ط 20، 1980، ص. 13.

[1] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 48، 49.

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

[3] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 65.

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

التخييل والمحاكاة، مستخدمًا مجاز آنية الحنتم / الطين وآنية الزجاج والبلّور. يقول: «فأمّا السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفيّة فهو أنّه لّما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له مَا لا يكون لها عند / قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عند ما يوحي إليها المعنى بإشارة، ولا عند ما تجتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكّر، وقد يشار له إليه، وقد يلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال. فإذا تلقّاه في عبارة بديعة اهتزّ له وتحرّك لمقتضاه، كما أنّ العين والنفس تبتهج لاجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشفّ عنها كالزجاج والبلّور ما لم تبتهج لذلك إذا عرض عليها في آنية الحَنتم* وَجب أن تكون الأقاويل الشعريّة أشدّ الأقاويل تحريكا للنفوس، لأنّها أشدّ إفصاحا عمّا به علقة الأغراض الإنسانيّة، إذ كان المقصود بها الدلالة على أعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علقة»[1].

يقارن حازم بين الأقاويل الشعرية في جانبها الوظيفي الجمالي، وبين الكلام في مستواه الإبلاغي النفعي، منطلقًا من مجاز صورة آنية الزجاج والحنتم. حيث يرى أن محصول الأقاويل الشعرية ليس إيقاع تعريف أو تصديق لدى المتلقي، وإنما تصوير الأشياء في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان، سواء في حسنها أو قبحها أو تغييرها عن طريق التمويه والإيهام بأقوال دالة على ما يلحق الأشياء ويعرض لها مما هو خارجٌ عن مقوماتها[2].

ولذلك يرى أن محصول الأقاويل غير الشعرية «كحصول العلم مثلا بامتلاء إناء أو خلّوه بأن يبصر مثلا يرشح أو يوجد ثقيلا أو يبصر مكفّأ ويوجد خفيفا. والمحصول الثاني وهو الذي للأقاويل الشعريّة مثل ما تشفّ لك آنية الزجاج عن

---

* الْحَنْتَمُ: جرارٌ مَدْهونةٌ خُضْرٌ تَضْرِبُ إلى الحُمْرَة كانت تُحملُ الخمرُ فيها إلى المدينة، ثم اتُّسِعَ فيها فقيل للخزف كلّه حَنْتَمٌ، واحدها حَنْتَمَةٌ. ينظر: لسان العرب، مج 2، ج 12، ص. 1018 (مادة حنتم).

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 118.

[2] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 88.

صورة ما تحويه. فلذلك صارت الأقاويل الشعريّة أشدّ إبهاجا وتحريكا للنفوس من غيرها. فلشدّة مناسبة الأقاويل الشعريّة للأغراض الإنسانية كانت أشـــدّ تحريكـــا للنفوس وأعظم أثرا فيها»[1].

إن التوقف عند هذا الزجاج والبلّور يرتبط – ضرورة – بماهية المحتوى. إن ما يحويه الزجاج سائل محتجب في آنية الطين؛ أمّا السيولة فمرتبطة بمفهوم المعـــنى. أمّا الطين فمرتبط باللغة في مستواها العادي النفعي، وعلى الشعرية في مستوى آخر أن تكشف عبر بلورها المشع[2]. حيث تبدو اللغة في المستوى العادي غير شفافة، إذ ثمة كثافة عالية تحجب المعنى. وهنا يظهر دور الشعرية المعرفي والجمالي بدفعها اللغة على الإفصاح عبر آليات التخييل والمحاكاة القائمة على ملاحظة العلاقات والترتيب والتركيب، التي تبدي العالم كثيفًا معقدًا، ولا يمكن حلّ هذا التعقيد وكشفه عـــبر اللغة العادية من خلال عمل العقل في التصديق والدلالة المجردة، وإنما عبر الـــشعرية وعبر الخيال وعمل التخييل. ومن هنا تنهض الـــشعرية بالـــدورين معًـــا المعـــرفي والجمالي؛ إذ دور اللغة في دلالتها على الماهيات أمر محدود بمسألة المواضعات، لكن عمل الشعر لا بدّ أن ينفتح على عالم أكثر رحابة. لذلك حرص حازم على تشبيه عمل الشعرية بدور المشف، الذي يتجاوز الاصطلاح المحدود في التعـــرف علـــى العالم، إلى عالم جديد ينشأ من الربط والترتيب والتركيب وصـــنع العلاقـــات أو كشفها عبر التخييل والإيهام[3].

ب/ علاقة اللغة بالمعاني الذهنية:

ربط حازم بين المعنى والمدرك الحسي، لكنه في الوقت ذاته تحدّث عن بعض المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن؛ وهي المعاني الذهنية: فـ«إذ قد عرفنا كيفيّة التصرّف في المعاني التي لها وجود خارج الذهن والتي جعلت بالفرض بمنزلة ما لـــه

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 120، 121.

[2] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 88، 89.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 66، 67.

وجود خارج الذهن فيجب أيضا أن [يشار] إلى المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن أصلا، وإنّما هي أمور ذهنيّة محصولها صور تقع في الكلام بتنوّع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالّة عليها والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد [...] لأنّ الذي خارج الذهن هو ثبوت نسبة شيء إلى شيء أو كون الشيء لا نسبة له إلى الشيء. فأمّا أن يقدّم عليه أو يؤخّر عنه أو يتصرّف في العبارة عنه نحوا من هذه التصاريف فأمور ليس وجودها إلاّ في الذهن خاصة»[1]. يفهم من حديث حازم عن المعاني الذهنية أنه يوازيها بالبلاغة والشعرية، بحيث تبدو أقرب ما تكون للسُّنن والأعراف الإبداعية المختزنة في الذهن، والتي تُحيل إلى واقع لغوي لا إلى واقع محسوس[2]. فالمعاني الذهنية أشبه ما تكون بالتشكيلات الإبداعية المخزنة في الذهن، فهي مرتبطة بمعطيات خارجية، بل هي على صلة بمعطيات لغوية، بالتركيب بين عناصر الجملة والإسنادات النحوية المختلفة، فرؤيتنا للواقع لا تتطابق بالضرورة مع الأشياء الموجودة فيه، بل تستند إلى الذهن وما يمدّنا به من معارف.

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

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 15، 16.

[2] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 59.

انطلاقاً من الداخل، يشير إلى هذا النظام المختزن في الذهن[1].

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

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

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص. ن.

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

اللفظية وهيولاها في الذهن، وبينها وبين المرجع الخارجي والـــذهني»[1]. فكينونـــة المعاني تتم من خلال وجودٍ تُمثِّله الصورة الذهنية لمـــدركات العـــالم الخـــارجي، ووجودٍ آخر تمثله دلالة الكتابة على الألفاظ الدالة على الصور الذهنية.

وضّح القرطاجني – في كلامه السابق – علاقة المعنى بالمرجع والمكانة الـــتي تحتلها اللغة والكلام في عملية الإدراك، فـ«كأنما وجود الصور في الأذهـــان حالـــة تجريدية عائمة لم تتشكّل بهيئة الدال والعبارة، وحينما يرتبط اللفظ بصورة المعـــنى، ويلتحمان تصير الحالة الناتجة إلى الفهم والأفهام، ويتحولان إلى مرحلة عقلية تعقل من الدال والمدلول هيئة حاصلة متشكلة بالفعل. فكأنما الأولى، وهي الحالة الذهنية، حالة نفسية، والثانية (حالة الفهم) حالة عقلية ولحظة معرفية. وهو خيط رهيـــف شفاف يفصل بين المرحلتين لمسه حازم لمسة بارعة. وتمثل إشاراته هذه وقفة مهمة في تأمل الظاهرة اللغوية وعمل النفس والعقل معاً فيها لتشكيل العملية الإدراكيـــة والمعرفية»[2]. ورغم تركيز حازم على المرجع والمدرك الخارجي في العملية الإبداعية بشكل عام، واللغوية بشكل أخصّ، فإنها لا تعدو أن تكون عملية نفسية؛ فكـــل المعاني تفرز من مكامن النفس، حيث تثير تلك المدركات الحسية مع غيرها الصورة الذهنية وتنشّطها، ليقوم العقل بربط الدال بالمدلول أو اللفظ ومعناه.

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

تثار قضية مهمة عن كيفية تمظهر المعاني الذهنية في الذهن أبلغة أم إشارة؟ أم هي مجردة منهما؟ ينص حازم على أنها «صور تقع في الكلام بتنوّع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالّة عليهـــا والتقـــاذف بهـــا إلى جهـــات مـــن الترتيـــب

---

[1] فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 27.

[2] المرجع نفسه، ص. 53.

والإسناد...»[1]. واستخدام حازم لمصطلح صور وهو المتعلق باللفظ (بالمسموع والمفهوم من الكلمة بدالها ومدلولها) في وجوده في الذهن، وحينما ينتقل من مجرد حركة الدوال والمدلولات في الذهن في الداخل إلى الخارج يتخذ شكل الهيئة، ولذلك فالصورة والهيئة مصطلحان متلازمان، لا يفصلهما إلاّ ما بين كون الكلمة مجردة وبين حال التلفظ بها[2].

ويتأسّس حديث حازم السابق – عن الصور والهيئة – ضمن فكرة "الهيولي والصورة" المطبّقة على كل الموجودات، والتي تقع ضمن نظرية "العلل الأربعة"[*] الفلسفية، التي نظّر لها الفلاسفة المسلمون بجدارة[**]، وهي تعتمد بشكل أساسي على الصور التشبيهية في بيان علاقة الدال بالمدلول؛ فالعلل الطبيعية إمّا أن تكون: مادية عنصرية؛ أي عنصر الشيء الذي كان منه الشيء كالخشب للسرير والباب، وكالفضة للخاتم والخلخال، وكالذهب للدينار والسِّوار. وإمّا أن تكون صورية؛ أي هيئة الشيء وشكله التي يتصوّر الهيولي بها، وبها يتم الجسم كالسَّريرية والبابية في السرير والباب، والدينارية والسوارية في الدينار والسِّوار. أو تكون فاعلية؛ أي ما منه كان وجود الشيء، فالنجّار صانع السرير والباب والصائغ صانع الدينار والسِّوار. وإمّا أن تكون غائية تمامية؛ أي ما من أجله كان وجود الشيء، أو المنفعة

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 15.

[2] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 60.

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

[**] منهم: الكندي – كمنطلق أول –، وابن سينا – بشكل خاص –، والفارابي وابن باجة وإخوان الصفاء ينظر: الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، ص ص. 25 – 28.

المرجوة منه؛ فهي النوم على السرير والغلق على الدار بالباب، ونيل المطلوب بالدينار والتجمّل بالسّوار[1].

«ويُفهم من حديث حازم عن المعاني الذهنية أن هذا التركيب والترتيب الذهني يتم عبر اللغة وعبر الألفاظ والعبارات، وهو أشبه ما يكون بالتلفظ الفكري. وهذا يعكس اعتقاد حازم بأن التفكير يتم عبر اللغة»[2]. يؤكد هذا إشارته إلى يَحْسُن اعتماده في التصرّف في المعاني الذهنية، بحيث يُتَرَوّى في اختيار العبارات التي ترد في الذهن لاختيار ما يليق بالموضع، حتى يقع التناسب بين المفهومات أو بين المسموعات الدالة عليها[3].

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

---

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

[2] فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 60.

[3] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 16.

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

للشعرية انطلاقًا من المعاني الذهنية، فقد حوّلها لتكون وظائف على مستوى النص كله أو القول الشعري كله[1].

ج/ تناسب المعاني:

اهتم حازم بمبدأ التناسب اهتمامًا بالغًا، فقد أشار إليه في مواضع كثيرة من كتابه[*]. والتناسب عنده قانون أساسي لابدّ منه في جميع أجزاء القول الشعري. حيث لابدّ من تناسب الحروف وتناسب المعاني وتناسب العبارات والتناسب بين الأغراض والأوزان وغيرها[2]. وتناسب المعاني مطلب أساسي عند القرطاجني، فليس هناك معنى قائم بذاته يمكن أن يوجد منفصلاً عمّا سواه. ذلك أن كل معنى من المعاني – وإن اكتمل في ذاته – له معان تناسبه وتقاربه، كما يوجد له أيضًا معان تضاده وتخالفه. وهذا الأمر يحقق إمكانية تلاقي المعاني في علاقات تقوم على التناسب[3].

إن حسن تأثير المعنى في نفس المتلقي لا يعتمد على كماله في نفسه فحسب، بل إن هذا الكمال يزداد قيمة عندما ينتظم في سياق ينطوي على تناسب بين باقي العناصر، وبالتالي يمكن تعديل مفهوم "كمال المعنى" وردّه إلى كيفيات متعددة[4]، يمكن ضبطها «بالنظر إلى ما المعنى عليه في نفسه، وبالنظر إلى ما يقترن به من الكلام وتكون له به علقة، وبالنظر إلى الغرض الذي يكون الكلام مقولا فيه وبالنظر إلى حال الشيء الذي تعلّق به القول»[5].

---

[1] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 61، 62.

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

[2] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 310، 311.

[3] ينظر: جابر عصفور: **مفهوم الشّعر** (دراسة في التُّراث النَّقدي)، مطبوعات فرح – قبرص، ط 4، 1990، ص ص. 217، 218.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص. 218.

[5] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 130.

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

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

---

[1] المصدر السابق، ص. 131.

[2] المصدر نفسه، ص. 44.

[3] المصدر نفسه، ص. ن.

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

يشكّل التناسب بين المعاني حجر الأساس في القول الشعري – عند حازم – حيث يفرض المعنى معنى آخر في الموضع الذي هو فيه، سواء أكان مقاربًا لـــه أو مخالفًا له، حتى تغدو نسبة معنى إلى آخر على شكل حتمية، فقد يتوســـط المعـــنى معاني أخرى فيكون الحلقة الرابطة بينها، وقد يطلب هو معاني أخـــرى تـــسنده وتقوّيه وتوضحه، ودور الشاعر يكمن في حسن التأليف بينها، وربطهـــا بـــشكل يخدم الغرض الذي يرمي إليه.

وقد تعددت أشكال التناسب وتباينت ضمن ائتلافات وعلاقـــات متباينـــة «فالتناسب بين المعاني له أشكال كثيرة. إن المعاني تقترن معاً في علاقات. والاقتران متنوع ومتعدد تعدد المناسبة (**العلاقة**) وتنوعها. هناك ما يسمى –مثلاً– "**اقتـــران التماثل**" و"**اقتران المناسبة**" و"**اقتران المعنى بمضاده**" حيث ترد المطابقة والمقابلـــة. وهناك اقتران الشيء بما يناسب مضاده، وهو "**المخالفة**" وأخيراً هناك اقتران الشيء بما يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر [...] ومعنى هذا كله أن تناسب المعاني لا يمكن أن يقوم على علاقة المشابهة وحدها، فهناك علاقات كـــثيرة»[2]. فإحـــداث التناسب بين المعاني وخلق علاقات جديدة لها، يعكس براعة الشاعر وقدرته الفائقة على إحداث انسجام بين المعاني والجمع بينها، كما يتضح مـــن خلالهـــا القـــدرة التخييلية لدى الشاعر، والتي تساعده على إحداث أشكال مختلفة من العلاقات بين المعاني، وفي تأليف عناصر الكلم بعضه إلى بعض، حتى يتمكن من تحقيق التأثير في المتلقي، ودفعه للتجاوب والتفاعل مع ما يقدم له، ذلك أنّ «للنفـــوس في تقـــارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادّات وما جرى مجراها تحريكـــا وإيلاعـــا بالانفعال إلى مقتضى الكلام لأنّ تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين

---

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

[2] جابر عصفور: مفهوم الشِّعر، ص. 218.

أمكنُ من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد. وكذلك حال القبح. وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشدّ تحريكا لها [...] فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبا»[1]. فتعلّق النفس يكون أكثر بالأشياء الجديدة العجيبة، فتأليف المعاني سواء أكان من المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات، إذا تمّ بشكل جديد وطريقة متميزة، كان أكثر قدرة على تحريك نفس المتلقي والتأثير فيه، كما تكون هذه المعاني أعلق بالنفس من غيرها من المعاني العادية. ذلك «لأنَّ الشّئَ من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرَبَ كان أبْعدَ في الوهْم، وكلّما كان أبعَدَ في الوهم كان أطْرَف، وكلّما كان أطْرفَ كان أعجب، وكلما كان أعجبَ كان أبدع»[2]. وقول حازم بالغريب يذكّرنا بأحد المبادئ النظرية للشكلانية الروسية هو مفهوم "التغريب"؛ الذي يعتبره "شكلوفسكي" يؤدي تأثيرًا خاصًّا من خلال تعريفه بأنه مضاد لما هو معتاد. فالفن ينزع الألفة عن الأشياء المعتادة أو الآلية، والشعر يحول اللغة العادية إلى فن غريب ولغة غريبة، فالكلمة في اللغة العادية تُلفظ بصورة آلية، لكن الشعر يحولها إلى لغة منحرفة صعبة[3].

إن أهم ما يميز الشاعر البارع هو قدرته التخييلية التي تمكّنه من اكتشاف التناسب بين الأشياء خاصة، وبالتالي صياغتها في علاقات جديدة[4]. يقول حازم: «لقوى النفوس تفاضل في ملاحظة الجهة / النبيهة في نسبة معنى إلى معنى والتنبّه إليها»[5].

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

---

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

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

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

[4] ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص. 219.

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

المتشابهات إذا كان لها نفس المعنى إيثارًا للاختصار، ومن المستحسن تقديم موضع التماثل أو التشابه على الأشياء المشتركة في ذلك أو يؤخّر عنها، وتورد تلك الأشياء متناسقة. وفي هذا الصدد يطرح القرطاجني بعض النماذج الشعرية للتوضيح، منها قول "أبي الحسن التهامي"_(ت 416 ه) يمدح "أبا غانم البابلي"[1]:

أبان لنا من دُرِّهِ يوم وَدَّعَا عقوداً وألفاظاً وثغراً وأدمعا

يصف الشاعر صعوبة لحظة الوداع، الذي عكسته الدموع تعبيرًا عن رفض هذا البعد، مكتفيًا بذكر الدّرّ أي الدمع مرة واحدة تجنبًا للتكرار، وأورد الأشياء المنتسبة إليه مقسمة لتوضيح المعنى المبتغى، مع تبيين هذه الصورة بمختلف تفاصيلها.

وقد يتّفق في التناسب أن يضاف إلى التقسيم التفسيرُ كذلك، كقول الشاعر "محمّد بن وهيب"_(ت 240 ه) يمدح الخليفة المعتصم بالله[2]:

ثلاثةٌ تُشْرِقُ الدّنيا ببَهْجَتِهِمْ شمسُ الضُّحى، وأبو إسحقَ والقمرُ

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

وقد يعدّ من هذا النحو قول "البحتري"_(ت 284 ه) مادحًا الخليفة المتوكل[3]:

في حُلَّتَيْ: حِبَرٍ ورَوْضٍ، فالْتَقَى وَشْيَانِ: وشيُ رُبِّي وَوَشْيُ بُرُود

---

[1] ديوان أبي الحسن التّهامي، تح: محمّد بن عبد الرحمٰن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض – السعودية، ط 1، 1982، ص. 390.

[2] عمر فرّوخ: **تاريخ الأدب العربي**، ج 2 (الأعصر العباسية)، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط 4، 1981، ص. 274.

[3] ديوان البحتري، مج 2، تح وشر وتع: حسن كامل الصِّيرَفي، سلسلة ذخائر العرب: 34، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 3، 1963، ص. 698.

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

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

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

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

أ/ اللغة بين الاستخدام العادي والاستخدام الأدبي:

تتنزّل الظاهرة اللغوية الضابطة للمقاييس الأسلوبية عند السجلماسي ضمن نمطَي استخدام الكلام إلى محض النفع والتبليغ والإيصال، أو إلى غاية فنية تبتغي تحسين الإبانة والتأثير والإلذاذ، إلا أن هذا المفصل في استقراء السجلماسي للقضايا الأسلوبية يقع ضمن منظور كلامي يبحث على غرار الأسلاف* في أصناف العلامات الدالة في الواقع الطبيعي والواقع الاجتماعي، منزلاً هذه العلامات والرموز بحسب خصوصية كل علامة أو رمز في الإفضاء بالمدلولات أو المعاني[1]، ومن هنا فـ«البيانُ اسمٌ مشترَكٌ مِن قِبَلِ أنه مَقُولٌ بعمومٍ وخصوصٍ، إذْ كان مَقُولاً بعمومٍ على (كلِّ) شيءٍ وقَعَ فيه بيانٌ على الإطلاق، فهو جنسٌ وكُلِّيٌّ تحته أربعةُ أنواع وهي: الكلامُ، والإشارةُ، والحالُ، والعَلامةُ. وذلك إمَّا بتشكيكٍ، وإما بتواطُؤٍ،

---

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

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

ومَقُولاً بخصوصٍ على النوع الأول من هذا الجنس وهو الكلامُ فقـــط دون ســـائِر تلك الأُخَرِ...»[1].

وهو إذ يعرض لهذه المسألة أيضًا في موضع عابر في الكتاب – في إشارة إلى الدلالة الطبيعية في كون «لزوم النار عن وجود الدُّخَان»[2] – لا يذكر الصنف الخامس من أصناف الدلالات المتمثل في "العَقْد" الذي درج على ذكره السابقون، «إلا أن خصوصيته تكمن في استخدام وصفين لظاهرة الكلام؛ إذ أن إدراجه في سياق أصناف الدلالات السابقة بمثابة حديث عن الكلام ضمن الجنس المشترك ويقابله الحديث عن البيان حين يتخصّص فيوسم الكلام به بشروط»[3]، وتكون فرصة للدخول في مساجلة مع "الرُّمَّاني"ـ(ت 386 هـ)؛ ذلك أن تخصيص الكلام بوصف البيان أو الأدبية يكون «بتوفُّر خمسة شروطٍ: أن يكونَ بالأفصحِ من الألفاظ، والأَجْزَلِ منها، وأَسْهَلِهَا على اللسان عند النُّطْقِ، وأحسنِها مَسْمُوعًا، وأَثْبَتِها إبانةً عند النفس. وهذا المعنى المقولُ عليه الاسمُ بخصوصٍ هو المعنى الذي يَقصِدُه عُلماءُ البيانِ في هذه الصناعة. فلذلك لم يحتاجوا – عند إطلاق اسمِ البيان (عليه) و لم يُضطرُّوا – إلى ما يتكلفه الرُّمَّاني من تسميته بحسن البيانِ* تعلُّقًا بأنَّ من البيان ما يكون حَسنًا ومنه ما يكون غيرَ حَسَنٍ [...] فإن الذي ذهبَ إليه وهْمٌ (عَرَضَ له) وَغَلَطٌ، وإنما يمكن ما تعَلَّقَ به في الجنس الأعم المطلَق، فأمَّا النوعُ الأخَصُّ المقصودُ في الصناعة لخروجه بالقيود اللاحقةِ له، فلا يمكنُ فيه، [...]، وقد اعترف هو نفسه بأُخَرَةٍ أنَّه: "ليس يَحْسُنُ إطلاقُ اسمِ البيان لما قَبُحَ من الكلام لأنَّ الله عز وجل قد مدَحَ البيان فاعتدَّ مِنْ أيَادِيه الجسَام فقال عزَّ وجَلَّ: ﴿ٱلرَّحۡمَٰنُ ۝١

---

[1] أبو محمد السجلماسي: **المترع البديع** في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبـــة المعارف، الرباط – المغرب، ط 1، 1980، ص. 414.

[2] المصدر نفسه، ص. 214.

[3] الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 52.

* ينظر: أبو الحسن الرمّاني: النُّكَت في إعجاز القرآن، ضمن **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، ص. 106.

عَلَّمَ ٱلْقُرْءَانَ ۝٢ خَلَقَ ٱلْإِنسَـٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلْبَيَانَ﴾*، وقد كان سَوَّغَ أولاً إطلاقَ الاسمِ عليه، فظاهِرُ أمرِه تَنَاقُضُ قولَيْهِ، وحَلَّ هذا الإشكالَ بصرْفِ التناقُضِ إلى جهتَيْ عُمُومِ الإطلاق وخصوصِه، فيجوز الإطلاقُ عند عُمُومِه ويمتنعُ عند خُصوصِهِ، ولذلك قال بعدُ: "ولكن إذا قُيِّدَ بما يَدُلُّ على أنه يُرادُ به إفهامُ المراد جَازَ"**»[1]. وتتبيّن مكانة علم البيان بصورة أوضح في مفتتح المترع البديع، من خلال تحديد السجلماسي لهدفه من وضعه لمؤلَّفه، يقول: «... وبعدُ، فقصْدُنا في هذا الكتاب الملقبِ بكتاب "المَترَع البديع في تجنيس أساليب البديع" إحصاءَ قوانينِ أساليبِ النُّظُوم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعةُ لعلم البيان وأساليبِ البديع، وتجنيسُها في التصنيف، وترتيبُ أجزاء الصناعة في التأليف، على جهة الجنس والنوع، وتمهيدِ الأصل من ذلك للفرع، وتحريرُ تلك القوانين الكلية، وتجريدُها من المواد الجزئية [...]، فنقول: إن هذه الصناعة الملقبةَ بعلم البيان، وصنعةِ البلاغة والبديع، مشتملةٌ على عشرة أجناس (عالية) وهي: الإيجاز، والتخييل، والإشارة، والمبالغة، والرصف، والمظاهرة، والتوضيح، والاتساع، والانثناء، والتكرير»[2].

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

---

* سورة الرحمن، الآية 1 – 4.

** ينظر: أبو الحسن الرمّاني: النُّكَت في إعجاز القرآن، ص. 106.

[1] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 415، 416.

[2] المصدر نفسه، ص. 180.

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

[علم البيان هو الذي يمدّ الخطابة والشعر بالقوانين العامة للعبارة البلاغية*]. فعلم البيان عنده – إذن – هو المحرك لعملية الإنشاء الأدبي[1].

وبهذا تتم لنا صورة اللغة الأدبية عبر ائتلاف المقاييس البيانية، ولا عجب أن يكون البيان (أو الأدبية) عند السجلماسي مدار علوم البلاغة كلها، «ذلك أنه هيولي سائرِ أساليب البديع وجزئياتِ البلاغة، وسائرُها صورٌ له، فنِسبةُ البيان إليها هي نسبةُ المادة إلى الصورة»[2]. وهنا يبرز توظيف العنصر الفلسفي في تقريب الدلالة المتمثل في ثنائية (المادة والصورة)، الذي يوضح استيعاب المؤلف لأثر الفلاسفة السابقين[3] له مع حسن توظيفه بما يخدم السياق اللغوي. فالذي حدا بالسجلماسي في توجيه المسألة هذه الوجهة منطلقه المنطقي القائم على اعتماد مقولتي الجنس والنوع، إذ أن البلاغيين السابقين كانوا يميزون بين محض البيان وتحسين البيان[4]؛ فالأول عادة ما يقترن بمجال استعمال الظاهرة اللغوية استعمالاً شفويًا تأثيريًا يصطبغ بخصائص فنية، أما الثاني فهو محور فني تطبيقي يدور إجمالاً حول تضمّن الكلام لخصائص تمييزية يتحول بها من مجرد إبلاغ رسالة لسانية إلى مادة من الخلق الفني – نثرًا كان أو شعرًا –[5]. فإذا كان مجرّد الإبانة عن النفس لتحقيق غاية الإفهام قدرًا مشتركًا بين المتحدثين، فإن تحسين البيان مدرج سام في البلاغة يهدف إلى تجاوز غاية الإفهام إلى التأثير والإلذاذ متضمنًا الدلالة على الوظيفة الشعرية.

---

* ينظر: المصدر السابق، ص. 218.

[1] ألفت كمال الروبي: مفهوم الشّعر عند السّجلماسي، مجلة فصول، فصلية، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، مج 6، ع 2، يناير / فبراير / مارس 1986، ص. 35.

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

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

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

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

ويمضي السجلماسي في التقليد نفسه، لكنّ اعتماد مقولة الجنس الشامل لأصناف الدلالات اقتضى منه اعتبار الكلام في هذه المترلة عامًّا مشتركًا، وتخصيص الكلام بوصف البيان إدراج للظاهرة اللغوية في سياق الفن أو القول الأدبي تلقائـــيًّا[1]، لذلك «فلوْ قلنا في الترجمةِ عَنْهُ حُسْنَ البيان وقد تضمَّنَ النوعُ بما لحِقَه من القيود حُسْنَ الدلالةِ وحسْنَ المسموعِ لكان فضْلاً بتكرير معنًى ضِمْنِي»[2]. فالوصف بالحسن فضول ما دامت ضوابط الاختيار في الأسلوب المشروطة بالقيود الفنية محققة "لحسن الدلالة وحسن المسموع"؛ أي أن البيان بالكلام في مقام الجنس هو مجرد التعبير عن النفس غايته الإفهام، والبيان في مقام النوع المخصوص هو درجة عليا في تحسين الدلالة والإبانة غايته التأثير[3]، وهي نفس الثنائية التي تواتر ذكرها في مصادر البلاغة العربية والنقد والفلسفة الإسلامية القائمة على مقابلة الكلام العادي بالكلام الأدبي المؤسَّسة على مرتكز اصطلاحي تتنوّع دواله وتتقارب مدلولاته؛ فهو عدولٌ واتّساعٌ وإخراجٌ للقول غير مخرج العادة ومجازٌ[4].

ويتحقّق التحديد الفاصل لهذه الثنائية في مقامات أخرى من المترع البديع، إذ يرى السجلماسي ضرورة التفريق بين العبارة البرهانية والعبارة البلاغية – منـــساقًا إلى تقليد الفلاسفة المسلمين في ذلك[5] –، حيث يرى أنّ «البرهانية يُشترط فيها من استعمال الألفاظ الأصلية والنظوم الأصلية غيرِ المغيَّرة والمستعارةِ مـــع ســـائر مـــا يُشترطُ فيها، ما لا يُشترط في البلاغية، فإنه يَعرض في البلاغِية بحسب موضـــوعها من الإبدال والتغيير في الألفاظ والنظوم، عَوَارِضُ تُوجِب استعمالَ النظـــوم غـــيرِ

---

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

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

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

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

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

الأصلية المغيَّرة، وإيرادَ الأخصِّ بعد الأعمِّ والأعمِّ بعد الأخصِّ وغـــيرَ ذلـــك»[1]. فتفريق السجلماسي بين العبارة البلاغية والعبارة البرهانية فيه إشارة إلى مـــستويين لغويين متمايزين؛ «في المستوى الأول تقوم اللغة بدور محدد هو التوصيل فحسب، فتستخدم الألفاظ بدلالاتها المباشرة المحددة، وتصبح الألفاظ عندئذ إشـــارات إلى دلالات ومعان ثابتة ومحددة. أما المستوى الثاني فتستخدم فيه الألفاظ بهدف آخـــر غير التوصيل هو التخييل أو التأثير. ومن هنا تستخدم الألفاظ استخداما تنحـــرف فيه عن الاستعمال الحرفي المباشر، فتصبح مشحونة بدلالات متعددة ومتنوعة، من خلال إقامة علاقات جديدة بينها، تعتمد على المجاز والاستعارة وغيرهمـــا، كمـــا تجاوز فيها التراكيب (النظوم) المألوف والمصطلح عليه نحوياً»[2].

«وهذه العوارض التي تطرأ على العبارة البلاغية في مستوى الألفاظ والتراكيب هي التي تتزع بها نزوعًا مغايرًا للمألوف في لغة العلم، وتشرطها عمومًا بقاعدة مخالفـــة القاعدة»[3].

ب/ نظرية اللفظ والمعنى في فلسفة السجلماسي الأسلوبية:

تقوم نظرية السجلماسي على أساس تحطيم الثنائية بين اللفظ والمعنى، وهي فكرة سبقه إليها كثير من النقاد العرب* في مواجهة من ناصر اللفـــظ أو المعـــنى. حيث يرى إلزامية «امتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا تُوجد بينهما مُنَافَرَةٌ، ولا يُتَبَيَّنُ في أحدهما إعراضٌ عَن الآخر بوجه...»[4]، ذلك أنه على مؤلف الكلام أن يتحاشى في تراكيبه الاختلال بين اللفظ وما يحمله من معنى، لما يترتّب عن ذلك مـــن نفـــور السامع واستقباحه لهذا الصنف من الكلام.

ويشير السجلماسي إلى الاتحاد العضوي بين اللفظ والمعنى في حديثـــه عـــن

---

[1] أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص ص. 327، 328.

[2] ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 40.

[3] الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزع البديع" للسجلماسي، ص. 53.

* أمثال الجاحظ وابن طباطبا وابن سينا والشهرستاني والخطّابي وحازم القرطاجني وغيرهم.

[4] أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص. 236.

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

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

ولكن إعادة طرح السجلماسي لهذه القضية يكتسب مشروعيته من طبيعة الطرح المنهجي الذي ينسجم ونظرية النقد في فلسفته الأسلوبية. أضف إلى هذا أن نظرية المعنى عند ناقدنا في مواجهة اللفظ تقوم على أساس فلسفي يرتبط عنده بالنظار وأهل الصناعة النظرية[3]، انطلاقًا من إصراره الذي كرّره غير ما مرة كقوله: «والنظرُ العَدْلُ المتزِّلُ للأشياءِ منازلَها، والمُوَفِّيهَا حقوقَها، موجِبٌ ألاَّ يُشَاحّ في التغيير والأَسَامِي أصلاً ولاَ بوَجْهٍ من الوجوه **مع قيام المعاني وتصوُّر جَوْهَرِيَّاتِهَا وَطَبَائِعِها**، فقِدْمًا جَرَتِ العادةُ في الصناعة النظرية: الوَصِيَّةُ للناظر وتَحذِيرُه أنْ يَلْهَجَ بالألفاظ وَيَقِفَ تَصُوُّرَه عليها ويجعلَها نفسَ الأمر المنظورِ فيه، فهو الضَّلاَلُ البعيدُ وأن يتقَدَّمَ قبلُ فيُنْعِمَ الفَحْصَ عن المعاني، ويُبَالغَ ويَستفْرِغَ الوُسْعَ في البحث والتنقير عن إثباتها وجوهَرِيَّاتِهَا وطبَائِعِهَا، وبالجملة: يُوَفِّي جهاتِ المَطَالِبِ حقوقَها،

---

[1] المصدر السابق، ص. 183.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 150.

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

وأعني بالمَطَالِبِ هل هو؟ وما هو؟ وكيف هو؟ ولِم هو؟ وهذه فقد قيل فيها في موضعِ القولِ فيها من النظريات، فإذا استوفَى الفحصَ عن هذه الجهات، وأَنْعَمَ النظرَ في البحثِ عن هذه الأمورِ، جَعَلَ الألفاظَ من بعدُ تَبَعًا لها»[1]. ويعضد هذا التوجه الفلسفي ما يورده في موضع آخر، يقول: «فلا مُشاحَّة في العبارة بعد تحقُّقِ المعاني وقياسِها في النفس وتصوُّرِها في الذهن فقِدْمًا جرت العادةُ في الصناعة النظرية بالوصية للناظر والتحذيرِ له أن يلمح بالألفاظ ويقف تصوره عليها، وبأن يتقدم أولا فيقرر المعاني في نفسه ويتصورها أتم تصور يمْكنه، ثم يطبق عليها الألفاظ. ولعمري إنها لوصية من قد أزمع تعريفَ طُرُقِ النظر الصادق، وأخذ باليد إلى الكمال»[2]. فالنصان يتكاملان معًا في تقديم الحجة على قيام نظرية المعنى على أساس فلسفي، وإن كان هذا لا يعني تحقير الألفاظ والتراكيب لحساب المعنى، بل إن اهتمام ناقدنا الشديد بالمعنى جعله يبحث عن علم للأساليب يكون في مستوى تلك الأمور الشريفة والمعاني العميقة، لأن الأدب الجيد (الأدبية) لا يقوم إلاّ على أساسٍ من جودة وجدّة في مبناه ومعناه[3].

ويلمس الدارس تفاوتًا واضحًا في المترع يُظهر تفوّق المعنى على اللفظ* من حيث النسبة لا من حيث القيمة، لأجل قصد معرفي وفني ومنهجي بالأساس؛ وهو التركيز على المعنى وخدمة اللفظ له وتحديد قيمة الثاني في شبكة التراكيب بحسب خدمته الأول[4]. ذلك «أن زينة الألفاظ وحِلْيتها لم يُقصد بها إلاّ تحصين المعاني وحياطتها. فالمعنى إذن هو المُكَرَّم المخدوم، واللفظ هو المبتذَل الخادم»[5] – كما يقول "ابن جنّي"ـ(ت 392 هـ) –. لتستحيل العلاقة بين الطرفين في رأيه إلى علاقة

---

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

[2] المصدر نفسه، ص. 249.

[3] ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 636.

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

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 636، 637.

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

الوعاء بما يحتويه[1]. فالبلاغة تتعلّق بالمعنى لا اللفظ، من حيث إن الألفاظ أوعية للمعاني وتِبْعٌ لها في النظم، ذلك أن المتكلم إذا فرغ من ترتيب المعاني في نفسه لم يحتج إلى أن يستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل يجدها تترتّب له بحكم أنها خدمٌ للمعاني وتابعةٌ لها ولاحقةٌ بها[2].

وتقوم نظرية المعنى عند السجلماسي على أساس ربط مصطلح (التصوّر والصورة) بالمعنى، ويظهر من خلالها – بوضوح – مبدأ تحطيم ثنائية اللفظ والمعنى واحترام موقع كل واحد من القضيتين في التركيب اللغوي، لأنه إذا كان قد اعتبر أن جوهر كل قول هو معناه، فلأنّ نظريته قامت على أساس من علم للأساليب وفن القول، كما أن المعنى هو المعيار الأول والأخير في تحديد مشروعية مصطلح ما ليحتل مكانه من السياق بعيدًا عن أي إشكال[3].

والنصوص الواردة في المترع حول هذه القضية كثيرة[*]، فبالإضافة إلى النصين السابقين نجد قوله مثلاً: «... والسببُ في ذلك وُلُوعُ النفس **بتصور المعاني**، وعنايتُها بتحصيلها وتفهمِها، فمتى ورد عليها اللفظ ــ والألفاظ، كما قد قيل، خَدَمَةُ المعاني والجِسرُ المنصوب إليها وإلى تعريفها ــ اشرأَبَّتْ وَنَزَعَتْ إلى **تصوُّر المعنى** المدلولِ عليه باللفظ، فإذا حاولَتْه فانْبَهَمَ عليها، هالَها الأمرُ وطمَحتْ فيه كلَّ مطمح وذهبت في تأويله – (لاتِّساعه) عليها – كلَّ مذهب»[4]. فالألفاظ التي من هذا النوع لا شك أنها من نوع مختار لتركيب أكثر اختيارًا وجمالاً وبهاء، فتكون بذلك في مستوى تلك المعاني الشريفة؛ لأنّ كريم اللفظ لكريم المعنى وشريفُه

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص. 217.

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

[3] ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص ص. 637، 638.

[*] ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 638 – 642. يعتمد علاّل الغازي في هذا على المنهج الإحصائي لمحاصرة مادة المترع وتوثيقها لدراسة القضية المعنية من خلالها.

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

لشريفِه[1]. من هنا ندرك قيمة اللفظ المسكوت عنه – في نص السجلماسي – مع قيمة هذا المعنى الذي تَشْرَئبُّ نحوه الألفاظ في نظريته الدلالية، حيث تكون قنوات التوصيل حاضرة بينهما خضوعًا لتصوّر المبدع وتقنية اللغة وصرامة الصناعة في تطلّع المعنى نحو اللفظ المناسب[2] لما قرّره النُّظّار في تصوّر المعاني في النفس أتمّ تصوّر ممكن، ثم إطباق الألفاظ المناسبة عليها لهذا المعنى[3].

ويقوم المترع على التحليل المتكامل بين التنظير والتطبيق في بيان الامتزاج العضوي بين اللفظ والمعنى، فمن ذلك مثلاً قوله بضرورة «امتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا تُوجد بينهما مُنَافَرَةٌ، ولا يُتَبَيَّنُ في أحدهما إعراضٌ عَن الآخر بوجه حتى إنه لو حُلَّ تركيبُ الاستعارة إلى تركيب التشبيه فقيل – مثلا – في قوله[*]:

غُلالَةُ خَدّهِ صُبِغَتْ بوَردٍ، ونُونُ الصُّدغِ مُعجَمَةٌ بخالِ

"كأن خَدَّه غُلاَلَةٌ، وكأن صُدْغَهُ نونٌ" لامْتَزَجَ اللفظ بالمعنى وتحققتِ النسبةُ والشَّبَهُ والوُصْلَةُ بين المستعار منه والمستعار له، وبالجملة بين المخيَّلِ والمخيَّلِ فيه، وكان المعنى صحيحا»[4].

وقد عاد السجلماسي في نفس السياق إلى التنويه بهذا النوع من العلاقة بين اللفظ والمعنى – في معرض ثنائه على نماذج من القرآن الكريم ومن الشعر تحقّقت فيها المساواة –، يقول: «ومن صور هذا النوع في القرآن كثيرٌ كقوله عز وجل: ﴿قُلۡ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ۝١ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ ۝٢ لَمۡ يَلِدۡ وَلَمۡ يُولَدۡ ۝٣ وَلَمۡ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدُۢ﴾[**] [...] إلى غير ذلك مما لا يُعَدُّ. ومن ذلك قولُ زهير [بن أبي سُلمى–(ت

---

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

[2] ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 650.

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

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

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

[**] سورة الإخلاص، الآية 1 – 4.

609 م)][*]:

ومَهمَا تَكُنْ عِندَ امرىءٍ من خَلِيقةٍ وإنْ خالَها تَخفَى على النّاسِ تُعْلَمِ

[...] فهذِه أقاويل ليس يفضُلُ معناها على لفظها، ولا لفظُها على معناها شيئا. والصور الخاصة الواقعةُ تحت الأقاويل العامة والقواعدِ الكلية ليست تنحصر، فليُكتفَ بهذه المُثُلِ من هذا النوع»[1]. فهذا الطرح يتم في نسق تنظيري تطبيقي موحّد لصناعة الكلام الأدبي.

ج/ المقاييس الأسلوبية لتناسب المعاني:

أولى السجلماسي المقاييس الأسلوبية عناية كبيرة؛ فقد بنى عمله على "علم الأساليب"، كما سمى كل مصطلح باسم "أسلوب"، لدرجة أن هذه الكلمة تكررت في كتابه نحو ثلاثين مرة في سياقات مختلفة[**]، فالأسلوب عنده يعني الطريقة التي يقوم بها مصطلحٌ ما في تركيب معناه ضمن الحدود التي رسمها السجلماسي في مترعه، وهي حدود يتحكم فيها الجنس بشبكة مصطلحاته كلها، ويكون بذلك الأسلوب جذرًا مشتركًا لكل الأساليب البلاغية شعرًا ونثرًا. من هنا تنبني أساسًا نظرية البلاغة/النقد عند ناقدنا على علم الأساليب الذي يتكفل به علميًّا علم البيان وصناعيًّا طرق البلاغة وأساليب البديع[2].

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

---

[*] أبو العبّاس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سُلمى، تقديم وشرح: حَنا نَصر الحِتّي، سلسلة شعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، (د.ط)، 2004، ص. 51.

[1] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 183 – 185.

[**] مثل قوله: «فقصْدُنا في هذا الكتاب [...] إحصاءَ قوانينِ أساليبِ النُّظُوم التي تشتمل عليها الصناعة الموضوعةُ لعلم البيان وأساليبِ البديع». المصدر نفسه، ص. 180. وردت كلمة أسلوب في مواضع متفرقة من المترع، ينظر مثلاً: ص ص. 208، 398، 480.

[2] ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص ص. 499، 500.

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

يتجسّد الانزياح في **جنس العدول** الذي يعرّفه السجلماسي بأنه «افْتِنَانُ إِرادةِ وصْفِ المتكلمِ شيئَيْنِ إلى القصد الأول أو الثاني. والعُدُولُ اسمٌ محمولٌ يشابِهُ به شيءٌ شيئًا في جوهره المشترك لهما، فلذلك هُوَ جنسٌ متوسط تحته نوعان: أحدُهما: التَّتِمَّةُ، والثاني: التَّوْجِيهُ»[2].

ويكون **نوع التتمة** وفرعيْها "الاعتراض والاستدراك"، وكذا **نوع التوجيه** وفرعيْه "الخروج والملاحظة بأنواعها الكثيرة" – التي منها الاستطراد والإدماج والتفريع – شاهدًا على خاصية الانزياح في القول الأدبي[3]. فمن شواهده في قسم الاستدراك من نوع التتمّة مثلاً، قول "زهير بن أبي سُلمى"[4]:

قِفْ بالدِّيار الّتي لم يَعْفُها القِدَمُ بَلَى، وغَيَّرَها الأَرواحُ، والدِّيَمُ

«فقوله: "بلى وغيرها الأرواح والديم" استدراك»[5].

ومن صور العدول في قسم الاستطراد – وهو من أنوع الملاحظة – من نوع التوجيه، قوله عزّ وجلّ: ﴿أَوَلَمْ يَرَوْا۟ إِلَىٰ مَا خَلَقَ ٱللَّهُ مِن شَىْءٍ يَتَفَيَّؤُا۟ ظِلَٰلُهُۥ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَٱلشَّمَآئِلِ سُجَّدًا لِّلَّهِ وَهُمْ دَٰخِرُونَ ﴿٤٨﴾ وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ مِن دَآبَّةٍ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ﴾[6]. «كأنه كان المراد أن يجري بالقول الأول إلى

---

[1] ينظر: أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 262 - 268، ص. 448.

[2] المصدر نفسه، ص. 448.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص ص. 448 - 475.

[4] أبو العبّاس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سُلمى، ص. 126. "لم يَعْفُها": لم يَدْرُسْها. "الدِّيَمُ": جمع دِيَمَةٍ: مطر يدوم – مع سكونٍ – يومًا أو يومين.

[5] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 455.

[6] سورة النحل، الآية 48، 49.

الإخبار عن أن كل شيء يسجد لله عز وجل، وإن كان ابتداء الكلام في أمر خاصّ»[1]. وهو ممّا اقتبسه السجلماسي من "القاضي الباقِلاني"ـ(ت 403 ه).

وفي باب التناسب تجدر الإشارة إلى أن السجلماسي لا يعير المقاييس الأسلوبية للمفرد أي اهتمام، فلا تكاد تخلص عنده جملة للفظ الواحد، وعلّة ذلك مستنده المنطقي الغالب في تعليل أسلوبية النظوم، والإشارة الوحيدة التي عُني فيها بالاهتمام باللفظ المفرد جاءت عرضًا في سياق بحث البيان في مدرج الإشارة إلى مبدأ الاختيار في الأسلوب؛ ذلك أن تخصيص الكلام بوصف الأسلوب[2] يتحقق «بتوفُّر خمسة شروطٍ: أن يكونَ بالأفصحِ من الألفاظ، والأَجْزَلِ منها، وأَسْهَلِهَا على اللسان عند النُّطْقِ، وأحسنِها مَسْمُوعًا، وأَثبَتِها إبانةً عند النفس»[3]، وهي مقاييس قد شاع ذكرها عند البلاغيين قبله في باب البيان.

والواقع أن مخطّطًا ضمنيًّا ينتظم البحث الأسلوبي لدى السجلماسي، فتوزُّع الأجناس البلاغية العشرة التي حصرها في "مترعه" محكومة بأحد منظورين؛ فإمّا أن تُتزَّل في منظور يمكن أن يوسم بالعمودي يتمّ بمقتضاه اجتياز نسيج الألفاظ لمحاصرة الدلالة، وتكون العناية منصبّة كلها على مسالك العبارات في التصريح أو الإيحاء بالدلالات، ويتجسّد ذلك في أجناس مثل: الإيجاز والإشارة وكثير من أقسام التخييل والتوضيح والاتّساع. وإمّا أن تنصبّ المعاينة بحسب منظور أفقي يقتضي مواجهة سياق العبارات في انتظامها التركيبي، ويبحث إذ ذلك عن أشكال التناسب والتوازن بين أجزاء الأقوال الشعرية والنثرية كما هو الحال في أغلب أجناس "المترع" مثل: أغلب أقسام المبالغة والرصف والمظاهرة والانثناء والتكرير[4]. ويمثّل

---

[1] أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، تح: السّيّد أحمد صقر، سلسلة ذخائر العرب: 12، دار المعارف بمصر – القاهرة، ط 1، 1954، ص. 160. وينظر: السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 457، 458.

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

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

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

تجسيدًا نظريًّا لمقولة "التناسب" الجمالية العامة[1] الكاشفة عن علل الجميل في تقليد الفلاسفة الإسلاميين، التي تأخذ مصدرها ممّا اصطلح عليه الفلاسفة -في درس أساليب التناسب- بالتحسينات اللفظية والمعنوية[2].

والجامع عند السجلماسي لصلات التناسب بين المعاني ثنائي المنظور يستدعي مراعاة التلاؤم في النسبة أو التقابل بكل تفريعاتها[3]. فمن صور التلاؤم **نوع الاستظهار** من جنس المبالغة، و«هو قول مركب من جزئين فيه أحدهما: يَجري مجرَى (المقدمة، والآخَرُ: يجري مجرى التكملة للمقدمة) بحيث يمكن استقلالُ القول دون تلك التكملة»[4]. ويندرج تحته نوعان: الاشتراط و**الإرفاد** الذي تتفرّع عنه أنواع من أبرزها: التذييل والإيغال، والمثال و**القياس**؛ الذي «من صوره قولُه عز وجل: ﴿وَٱلَّذِينَ تَدۡعُونَ مِن دُونِهِۦ مَا يَمۡلِكُونَ مِن قِطۡمِيرٍ ۝١٣ إِن تَدۡعُوهُمۡ لَا يَسۡمَعُواْ دُعَآءَكُمۡ وَلَوۡ سَمِعُواْ مَا ٱسۡتَجَابُواْ لَكُمۡۖ وَيَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِ يَكۡفُرُونَ بِشِرۡكِكُمۡۚ وَلَا يُنَبِّئُكَ مِثۡلُ خَبِيرٖ﴾* . فقولُه (عز وجل): " وَلَا يُنَبِّئُكَ مِثۡلُ خَبِيرٖ" هو المقدمةُ الكلية المنطوية على المَقُولِ على الكل، الواقعةُ بهذا المعنى المدعوِّ تذييلا»[5].

ويقابله في السياق نفسه في مبحث المبالغة ما يسمّيه **السلب والإيجاب**، وهو تفريع عن مبدأ التقابل نظير التلاؤم، وهو يراه أيضًا واقعًا تحت **جنس المطابقة**[6]، ليخلص إلى **جنس الرَّصف**، الحامل لمعنى الضمّ والنَّضْد، لمراعاته الترتيب والنظام.

---

[1] ينظر: أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 195، 219، 236، 409، 502.

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

[3] ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 59.

[4] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 308.

* سورة فاطر، الآية 13، 14. تمام الآية: ﴿يُولِجُ ٱلَّيۡلَ فِي ٱلنَّهَارِ وَيُولِجُ ٱلنَّهَارَ فِي ٱلَّيۡلِ وَسَخَّرَ ٱلشَّمۡسَ وَٱلۡقَمَرَۖ كُلّٞ يَجۡرِي لِأَجَلٖ مُّسَمّٗىۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمۡ لَهُ ٱلۡمُلۡكُۚ وَٱلَّذِينَ تَدۡعُونَ مِن دُونِهِۦ مَا يَمۡلِكُونَ مِن قِطۡمِيرٍ...﴾.

[5] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 313.

[6] ينظر: المصدر نفسه، ص ص. 334، 335.

و«جوهر الرصفِ هو (تركيبُ القولِ)، والقولُ المركب من أجزاء فيه لها وضعُ بعضِها عند بعض، واقتضاءُ بعضِها وترتيبٌ لبعض. وحاصلُ هذا الجنسِ هو وضعٌ في القول»[1]. وبه تتعقّد المسائل نسبيًّا وتتناسخ فروعه عن أصليه الكبيرين: (**الإرصاد والتحليل**)، ويتفرع عن الأول نوعا "المقابلة والالتفاف"، أمّا الثاني فتحته نوعان هما: "التقسيم والتسهيم". ومن شواهد **المقابلة** فرع الإرصاد الأول قول الله تعالى: ﴿قُل لَّآ أَمۡلِكُ لِنَفۡسِي نَفۡعًا وَلَا ضَرًّا إِلَّا مَا شَآءَ ٱللَّهُۚ وَلَوۡ كُنتُ أَعۡلَمُ ٱلۡغَيۡبَ لَٱسۡتَكۡثَرۡتُ مِنَ ٱلۡخَيۡرِ وَمَا مَسَّنِيَ ٱلسُّوٓءُۚ﴾[2]. «فإنه قابَلَ قولَه: "نَفْعًا" وهو البسيطُ الأَوَّلُ من الجنبةِ الأولى بقوله: "وَلَوۡ كُنتُ أَعۡلَمُ ٱلۡغَيۡبَ لَٱسۡتَكۡثَرۡتُ مِنَ ٱلۡخَيۡرِ " من الجنبة الثانية. وقابَلَ قولَه: "وَلاَ ضَرّاً" وهو البسيطُ الثاني من (الجنبة الأولى أيضاً بقوله: "وَمَا مَسَّنِيَ ٱلسُّوٓءُ" وهو البسيطُ الثاني من الجنبة) الثانية على الترتيب والنظام»[3].

والحق أن كلّ هذا التوليد يصدر عن أسس منطقية دلالية تضبط قنوات التأليف بين معاني الكلام وأبنيته في مقامات تتنزّل في سياقات التلاؤم والتقابل، وهي ناجعة بمقدار تجلية أنماط التناسب في أجزاء القول وضبط علائقها في قوانين شاملة، غير أنها تفتقر إلى مصدر النحو الضابط للتراكيب اللغوية ووظائفها[4].

3- اللغة عند ابن خلدون (ت 808 هـ):

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

---

[1] المصدر السابق، ص ص. 337، 338.

[2] سورة الأعراف، الآية 188. ختام الآية: ﴿...إِنۡ أَنَا۠ إِلَّا نَذِيرٞ وَبَشِيرٞ لِّقَوۡمٖ يُؤۡمِنُونَ﴾.

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

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

أ/ اللغة بين محض التعبير والإفادة الجمالية:

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

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

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

---

[1] عثمان بن جني: الخصائص، ج 1، ص. 33.

[2] ابن سنان الخفاجي: سِرُّ الفَصاحَة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصَّعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صَبيح وأولاده – القاهرة، (د.ط)، 1969، ص. 39.

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

الأشياء – قد اتفقوا على وضع لكل واحد منها سمة ولفظًا، إذا ذُكر عُـــرف بـــه مُسمّاه، ليمتاز من غيره...[1].

و لم يخرج العالم اللغـــوي "فردينـــان دو سوســـير" (*Ferdinand De Saussure*) مؤسِّس اللسانيات الحديثة عمّا قاله ابن خلدون ومن سبقه – في هذا السياق –، حين اعتبر «أن اللغة ليست سوى جزء جوهري محدد [من اللـــسان]، وهي في وقت واحد نتاج اجتماعي لملكة اللسان، وتواضعات ملحّة ولازمة يتبنّاها الجسم الاجتماعي لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد»[2]. فاللغة مجموعة مـــن الأعراف التي تتبناها هيئة اجتماعية تسمح باستخدام ملكة اللـــسان – بوصـــفها علامات مختزنة في العقل الجمعي – لأجل التواصل بين أفراد المجتمع.

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

ويفهم من التعريفات السابقة إدراك ابن خلدون لوظيفة اللغة وكونها وسيلة تعبير للمتكلم عما يريد أن يعبر عنه، كما التفت إلى كونها ملكة مكتسبة يتلقفهـــا المتكلم من بيئته المحيطة به فيتعلمها كما يتعلم المهنة والحرفة فيجيدها ويتقنها. فابن خلدون يرى أن اللغة مكتسبة بطريق الدُّربة والمِران والممارسة فتصير صفة راسخة في صاحبها. كما أشار إلى كونها فعلاً لسانيًا قصديًا يختلف من أمّة إلى أخرى على حسب لسانها، كما أشار إلى كونها مشافهة. وعلى هذا يكون تعريف ابن خلدون

---

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

[2] فردينان ده سوسُّر: محاضرات في الألسنيَّة العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤســـسة الجزائريـــة للطباعة – الجزائر، (د.ط)، 1986، ص. 21.

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

[4] المصدر نفسه، ص. 1388.

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

يفرّق "ابن خلدون" بين علم اللغة وفقه اللغة بدقة وواقعية، فقد لاحظ التباين بين الوضع العام والأداء الخاص؛ أي بين أصل الوضع والاستعمال، وأدرك بذهنيته العلمية أن القوانين العامة تعني علم اللغة، أما القوانين الخاصة المستعملة فتعني فقه اللغة[1]، يقول "ابن خلدون": «ثم لما كانت العرب تضع الشيء على العموم ثم تستعمل في الأمور الخاصة ألفاظًا أخرى خاصة بها، فَرَّق ذلك عندنا بين الوضع والاستعمال، واحتاج إلى فقه في اللغة عزيز المأخذ، كما وضع الأبيض بالوضع العام لكل ما فيه بياض، ثم اختص ما فيه بياض من الخيل بالأشهب، ومن الإنسان بالأزهر، ومن الغنم بالأملح، حتى صار استعمال الأبيض في هذه كلها لحنًا وخروجًا عن لسان العرب»[2]. فحديث ابن خلدون عن عموم اللغة وتخصيصها في أوضاع محددة، إقرار منه بوجود مستويين من اللغة؛ مستوى عام يعكس الوضع العادي للغة، ومستوى خاص هو مضمار اللغة الأدبية المخصوصة بالاستعمال الفني.

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

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

---

[1] ينظر: سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، حوليات جامعة الجزائر، ع 08، أفريل 1994، د.م.ج – الجزائر، ص. 192.

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

عنها وإبراز تفوّقه البلاغي عليها[1]، حيث كانت العادة «جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة: منها الشعر ومنها السجع ومنها الخطب ومنها الرسائل، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث، فأتى القرآن بطريقة مفردة خارجة عن العادة لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة»[2].

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

وهو نفس ما تردّد في بيئات اللغويين من دارسي الإعجاز الذين يرون «أَن القرآن إنما صار معجزًا لأَنه جاءَ بأَفصح الأَلفاظ في أَحسن نظوم التأليف مضمنًا أَصح المعاني»[4].

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

---

[1] ينظر: رشيد يحياوي: **الشعرية العربية** (الأنواع والأغراض)، أفريقيا الشرق – الدار البيضاء، ط 1، 1991، ص. 104.

[2] أبو الحسن الرُّمَّاني: النُّكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، ص. 111.

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

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

ب/ نظرية اللفظ والمعنى في المقدمة:

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

فابن خلدون يبعد المعنى مؤقتًا ولا يعدّه من مقومات الكلام؛ لأن المعنى موجود في الضمائر ولا يمكن الاستدلال على وجوده ما لم يظهر في "وعاء" معين[2].

وجليٌّ أنه طرحٌ يختلف عن مصادرة حازم والسجلماسي حول هذه القضية، فقد وضع ابن خلدون نفسه وضعًا منحازًا تمامًا إلى جانب الألفاظ على حساب المعاني، فقد عنون الفصل السابع والخمسين من مقدمته بـ«**فصل في أن صناعة النظم والنثر إنما هي في الألفاظ لا في المعاني**»[3].

وهذا أغرب ما يمكن أن يقوله كاتب مفكر مثله، أن الأصل في صناعة النظم والنثر إنما هو اللفظ، والمعاني تابعة له[4] – كما يقول "إحسان عباس" –.

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

[1] ينظر: محمد عيد: في اللغة ودراستها، عالم الكتب للطبع والنشر – القاهرة، (د.ط)، 1974، ص. 39.

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

و"ذهب" القرآن. وهذا التصور شبيه بما ذهبت إليه بعض الدراسات الحديثة في المجال الأدبي باعتبار اللغة مادة تشكيل كالبرونز الذي تصنع منه أشكال متنوعة والمادة واحدة»[1]؛ ذلك أن الأدب فن لفظي وإذن فهو يستلزم استعمالاً خاصًّا للغة، فهي «مادة الأدب مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت»[2]. وفي هذا المنحى يتيح الانطباع الخارجي للصورة على المادة إمكانية اشتراك عدة موجودات في المادة وإن اختلفت في الصورة التي تهبها التميّز والاستقلال[3] فـ«اختلاف الموجودات إنما هو بالصورة لا بالهيولي*، وذلك أنا نجد أشياءَ كثيرةً جوهرها واحدٌ، وصُورُها مختلفة، مثالُ ذلك السكينُ والسيف والفأس والمنشار وكلُّ ما يُعمَل من الحديد من الآلات والأَدوات والأَواني، فإن اختلاف أَسمائها من أجل اختلاف صُورها، لا من أَجل اختلاف جواهرها، لأَن كلَّها بالحديد واحدٌ»[4].

«لكن ابن خلدون لا يجعل اللغات كلها من معدن واحد إذ يجعل بينها من التفاوت ما بين الذهب والخزف وهو تمحيص ضروري تقتضيه طبيعة العمران البشري»[5] والاجتماع الانساني؛ لأن اللغة «هِيَ بَيَانُ مَا يَلْحَقُهُ** مِنَ الْعَوَارِضِ والأَحْوَالِ لذَاته»[6].

---

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

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

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

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

[4] **رسائل إخوان الصّفاء** وخلاّن الوفاء، مج 2، تح: بطرس البستاني، دار صادر – بيروت، (د.ط)، 1957، ص. 06.

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

** الهاء تعود على المجتمع.

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

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

وقد يكون العلاّمة معذورًا في توجّهه الذي فضّل به اللفظ على المعنى؛ ذلك أن «الفصل بينهما عند النقّاد العرب إنّما هو نتيجة تصورهم للمعاني كرصيد مشترك لا يمكّن من المفاضلة والتقييم إلاّ عن طريق اللفظ»[2]، ثم إنّ «المعاني موجودة عند كل واحد وفي طلوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى»[3]. وابن خلدون مدين في هذا للجاحظ الذي قرّر أنّ «المعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرَوي، [والمدنيُّ]»[4]. الفرق الوحيد بينهما هو أن الجاحظ اقتصر في ذلك على صناعة الشعر، بينما يعمّمها ابن خلدون لتشمل جميع أنواع الكلام، معتمدًا في ذلك على المثال السابق حول الماء والأواني التي يُغترف بها[5].

وإذا كان الجاحظ قد أوجد تلك النظرية حول "المعاني المطروحة" خدمة لفكرة الإعجاز القرآني، فإن ابن خلدون لم يكن له تلك الغاية؛ ولكن حين تُفهم

---

[1] محمد عيد: في اللغة ودراستها، ص. 39.

[2] توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 114.

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

[4] أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج 3، تح و شر: عبد السلام محمد هارون، سلسلة مكتبة الجاحظ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط 2، 1965، ص. 131.

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

المعاني بأنها "الحقائق العامة في الحياة"، فإن الالتفات إلى اللفظ أو إلى الصياغة الشكلية يمكن قبوله على نحو ما[1].

لكن إذا كانت المعاني مشتركة فـ«الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، [وكثرة الماء]، وفي صحَّة الطّبع وجَودَة السَّبك، فإنما الشعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير»[2]. لذلك يكون التمايز بين المتكلمين حسب الإجادة اللفظية ما دامت المعاني قاسمًا مشتركًا بينهم، وهو ما أكّد عليه "أبو هلال العسكري"_(ت 395 ه) بقوله: «إنما تَتَفَاضَلُ الناسُ في الألفاظِ ورَصْفِها وتأليفها ونَظْمِها»[3].

ونلمس أثرًا بالغًا لمقولة الجاحظ في توجيه رأي "ابن رشيق القيرواني"_(ت 456 ه) الذي يعتبر أن «اللفظ أغلى من المعنى ثمنًا، وأعظم قيمة، وأعز مطلبا؛ فإن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جَوْدة الألفاظ، وحسن السبك، وصحة التأليف»[4].

فهذا التراكم المعرفي لا شك أنه ألقى بظلاله على فكر ابن خلدون وهو يرصد ثنائية اللفظ والمعنى؛ فإضافة إلى تأثير الجاحظ ومن حذا حذوه في الاعتناء بالزخرف اللفظي، نلحظ تأثير النقد المغربي المتمثل في مقولة ابن رشيق، الذي أثنى عليه ابن خلدون ثناء كبيرًا في مقدمته*، ولذلك ليس غريبًا أن يأخذ بتصوّره بما أنه ابن بيئته المغربية.

---

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

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

[3] أبو هلال العسكري: **كتاب الصِّناعتين** (الكتابة والشعر)، تح: علي محمّد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه)، ط 1، 1952، ص. 196.

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

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

ج/ مكانة الأسلوب في المنوال البلاغي العام:

يحدّد ابن خلدون بوضوح مكانة الشعر من بقية التراكيب النحوية والبلاغية والعروضية. ممّا يساهم في ضبط ماهية الشعر بشكل دقيق، وقد توصّل إلى ذلك بالاعتماد على تحليل معمّق لمفهوم رئيسي هو **الأسلوب**، الذي وظّفه بكيفية جديدة مغايرة لما كان مألوفًا عند النقاد السابقين[1].

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

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

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

---

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

* في نسخة أخرى: مدلول لفظة.

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

[3] المصدر نفسه، ص. 1411.

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

وتأسيسًا لما ذكره سابقًا، يقيم ابن خلدون حدًّا مميزًا بين الأسلوب – الذي يقصد به شعرية القول – وبين النسق التركيبي للخطاب (الإعراب)؛ فإذا كانت القواعد تتحكم في العلاقات بين مختلف عناصر اللغة، ضامنة لشرط صحة العبارة، فإنها لا تلعب أي دور في شعريتها، فلطالما وُجِدَت جمل نحوية صحيحة لكنها لا تحتوي على أية فضيلة شعرية. ويمتدّ الحدّ الفاصل ليشمل البلاغة والبيان، اللذان ينظّمان – على المستوى الأسلوبي – مناسبة العبارة للفكرة في النص، إلاّ أنهما لا يستطيعان خلق شعر. ويضاف إليهما العروض الذي لا ينصبّ إلاّ على النظام الصوتي والإيقاعي للقصيدة[3].

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

---

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

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 15.

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

التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. **فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هـذه الـصناعة الشعرية»**[1].

فعلوم النحو والبلاغة والعروض تنفع في إصلاح الكلام ومطابقته لقـوانين النظم والنثر؛ فقد يعرفها المتكلِّم ومع ذلك لا يُحسِن معها إنشاء الكلام الأدبي. أمّا صياغة الأسلوب الجميل فهي فن يعتمد على الطبع والتمرّس بالكلام البليغ[2].

لا يمكن إذن تقويم الأسلوب في علاقته بالمعارف اللغوية وحسب، إنه يشتمل عليها إلاّ أنه يتخطاها، ويتخذ له موضعًا أبْعَد. كما لا يمكن تقويم الأسـلوب في علاقته بالغرض الشعري الذي يريد الشاعر التعبير عنه[3].

ويختار ابن خلدون – لأجل إقناعنا – غرضًا تقليديًّا هو "سؤال الطُّلـول" فيبيّن الطرق المختلفة لتناوله؛ من تعيين موضع الطلول، ودعـوة الأصـحاب إلى سؤالها أو البكاء عليها حال التذكّر، والحوار مع شخص خيالي، وسـؤال الـبرق والمطر، والتفجّع والألم...[4].

يشير الأسلوب إذن إلى مختلف الطرق للتمكّن الشعري مـن واقعـة مـا، والطرق الشعرية لإدراكها. إنه يتحكم في علاقة الشاعر بالعالم، ويفـرض عليـه موقفًا إزاء هذا الشيء المراد إدراجه في القصيدة.

وبهذا المعنى سيصبح الأسلوب واقعة ذهنية وصورة تتملّك الواقع وتملي اللغة. فالأساليب المطروحة هي تأويل لهذا الواقع في حدود ما توجّه به استثمارَهُ من لَدُن الفكر. فالإشارات التي توفرها تسمح للخيال الصانع بالعثور على العبارة اللغويـة

---

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

[2] ينظر: أحمد الشايب: **الأسلوب** (دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة)، مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر – القاهرة، ط 6 [مزيدة ومنقحة]، 1966، ص. 43.

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

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

المناسبة[1]. ذلك أن الأسلوب في الأصل صورة ذهنية تمتلئ بها النفس وتطبعُ الذوقَ من الدراسة والمران، وعلى مثال هذه الصورة الذهنية تتألف العبارات الظاهرة التي نسميها أسلوبًا، لأنها دليله وناحيته اللغوية الناطقة[2].

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

إلاّ أن هذه العملية ليست – في ذاتها – هي الشعرية، إنها تصبح كذلك لأنها تجسّد الإدراك الذي يمثلها. ومن هنا تأتي خاصية الشمولية التي ينسبها ابن خلدون إلى الأسلوب، حيث ينبغي لكل غرض يصف شيئًا، ولكل تأليف لغوي يعبّر عنه، المثولُ أمام الأسلوب بوصفه ممثّلاً للشعرية. وهكذا فمن الضروري اكتسابُ هذه المقدرة على إدراك الواقع اللغوي إدراكًا شعريًّا[3].

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

---

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

[2] ينظر: أحمد الشايب: الأسلوب، ص. 43.

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

* يقصد بها الظَّرْفُ، جاء في اللسان (مج 5، ج 44، ص. 4024 _مادة لذع): «وَاللَّوْذَعِيُّ: الحَدِيدُ الفُؤاد وَاللِّسان، **الظَّرِيفُ** كَأَنَّهُ يَلْذَعُ مِنْ ذَكائِهِ».

المنثور حتى "صار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه و لم يفترقا إلا في الوزن". ولهذا أوجب أن تترّه المخاطبات السلطانية عن مثل هذه الأساليب[1].

ويذكّرنا كلام ابن خلدون بما سمّاه الفارابي "قولاً شعريًّا"، حيث جعل المحاكاة أعظم ما في قِوام الشعر بينما الوزن أصغر ما يميّزه. والطريف عنده أنه لم يُخرج القول الذي يتضمّن محاكاة دون وزن من مجال الشعر إلى مجال النثر، بل وجد له مجالاً وسطًا بين المترلتين، هو اعتباره قولاً شعريًّا يمكن أن يصبح شعرًا إذا وُزِن وقُسِّم أجزاءً[2].

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

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

الفصل الثاني

الصورة في كتابات النقاد المغاربة

1- الصورة عند حازم القرطاجني

2- الصورة عند السجلماسي

3- الصورة عند ابن خلدون

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

1-الصورة عند حازم القرطاجني:

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

أ/ التخييل جوهر الشعر الحقيقي:

يلقى التخييل منزلة عظمى في المنهاج، إذ هو عند حازم مقوم أساسي من مقومات الشعرية، وهو الآلية الكبرى التي يستغلها الشاعر لإبداع القول الشعري[2]. حتى إن حازمًا يرهن شعرية القول بوقوع التخييل فيه – إضافة إلى المحاكاة –، فإذا وقع، «التخييل والمحاكاة كان الكلام قولا شعريّا لأنّ الشعر لا تعتبر فيه المادّة، بل ما يقع في المادّة من التخييل»[3]. فالتخييل بهذا المعنى هو جوهر الشعر وحقيقته.

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

---

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

[2] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 158.

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

المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع وكان لكلتيهما أن تخيّل وأن تقنع في شيء شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده وكانت النفس إنّما تتحرّك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلّي عن واحد واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيّل لها أو يوقع في غالب ظنّها أنّه خير أو شرّ بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء إنّها خيرات أو شرور»[1]. ففي حين تختص الخطابة بالإقناع، ينفرد الشعر بالتخييل الذي يميزه عن أصناف القول الأخرى، ويسعى الشاعر من خلاله إلى التأثير في المتلقي، من خلال ما يقدّمه من أقوال يرجو من ورائها طلب فعل أو اعتقاده أو التخلي عن فعله.

إن الشعر عملية تخييلية تتم في رعاية العقل – كما فهمه حازم والفلاسفة الذين اعتمد عليهم –، فالشاعر يأخذ من القوة المتخيلة مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله، أو يتركها لما أسماه حازم **بالقوة المائزة والقوة الصانعة**[2]، فبالأولى يميّز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض ممّا لا يلائم ذلك، وما يصحّ ممّا لا يصحّ. أمّا القوة الثانية فتتولّى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظميّة والمذاهب الأسلوبيّة إلى بعض والتدرّج من بعضها إلى بعض؛ وبالجملة التي تتولّى جميع ما تلتئم به كليّات هذه الصناعة[3]. «وعن طريق ممارسة القوتين لدورهما في ضبط معطيات التخيل عند الشاعر وتنظيمها وتوجيهها، يمكن للشعر أن يؤثر في القوة المتخيلة عند المتلقي، وتلك – بدورها – تثير القوة النزوعية عنده، مما يؤدي إلى اتخاذ المتلقي وقفة سلوكية بعينها»[4].

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

---

[1] المصدر السابق، ص ص. 19، 20.

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

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

[4] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص. 125.

القصيدة. ثم تتوجه العملية إلى المتلقي لاستدعاء خبراته المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة، فيتم الربط – على مستوى اللاوعي من المتلقي – بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفًا[1]، وذلك أمر طبيعي – في عرف الفلاسفة المسلمين – ما دام التخييل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النفس، ذلك أن «المخيِّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكري»[2]، أي على مستوى اللاوعي.

يذهب حازم إلى أن «الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجّب حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قَوِيَ انفعالها وتأثّرها»[3]. هذا الكلام – في جزءه الأول – يذكّرنا بتعريف "قدامة بن جعفر" للشعر بأنه «قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى يَدُلُّ عَلَى مَعْنًى»[4]. لكن القرطاجني لا يكتفي بعنصري الوزن والقافية، بل يضيف لهما التخييل، الذي يضمن إثارة انفعال المتلقي والتأثير فيه، وهذا لن يتحقق إلاّ من خلال قول تضمّن حسن التخييل والمحاكاة، أين تبرز براعة الشاعر وقدرته التصويرية. لأن الشعر – عند حازم – إثارة تخيلية لانفعالات المتلقي، يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة. هذه الإثارة تُحدِث فعلها في "قوى الإدراك الباطن" لدى المتلقي؛ بمعنى أن صور الشعر أو مخيلاته تثير جانبًا خاصًّا من الصور

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص. 126.

[2] أبو علي بن سينا: **فن الشعر** من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فنّ الشّعر**، ص 161.

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

[4] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 17.

الذهنية المختزنة في ذاكرة المتلقي. وعندما تُستثار هذه الصور المختزنة – بفضل الصور أو المخيلات التي يطالعها في القصيدة – تنشط قواه المتخيلة والوهمية، فتربط بين مخيلات الشعر وما استُثير من صور مختزنة، مما يفضي بالمتلقي إلى حالة إدراكية تؤثر – بدورها – في قواه النزوعية، فتفضي به إلى الوقفة السلوكية التي عبّر عنها حازم بطلب الشيء أو فعله، أو التخلي عن طلبه أو فعله[1]. فإذا كان حدوث هذا التأثير مرتبطًا أساسًا بمدى تخييلية القول الشعري، وجودة المحاكاة والتصوير فيه، فإن حدوث ردّة الفعل أو الاستجابة التخييلية، ستكون وقفًا على فاعلية المخيلة لدى الشاعر والمتلقي على السواء.

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

---

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

[2] فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 86.

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

هكذا وجد حازم القرطاجني في مفهوم التخييل القانون الشعري الذي يؤسّس شعرية القصيدة العربية، بل إنه يُلغي القافية والوزن لصالح التخييل؛ إذ يجعل التخييل المحور الذي تدور عليه شعرية الأثر وأدبيته، من خلال تمييزه بين أفضل الشعر وأردئه. وهذا ما جعل حازمًا يعرّف الشعر - مرة ثانية - مقدّمًا التخييل على الوزن والقافية، بعد أن قدّمهما سابقًا على التخييل، وسرّ ذلك أن التخييل هو القطب المحوري الجاعل من الكلام شعرًا، حيث إنّ الشعر كلام مؤلّفٌ من مقدمات لا يشترط فيها - من حيث هي شعر - غير التخييل ولا شيء سواه. ومن هنا يمكن تعريف الصورة الشعرية عند حازم بكونها الوحدة اللسانية التي تُشكّل تخييلاً، وقاعدتها الأساسية من حيث هي انزياح دلالِيٌّ ودلالة إيحائية - في الآن نفسه - هي أنها كلما كانت أبعدَ عن أفق انتظار المتلقي إلاّ وحقّقت المفاجأة الجمالية[2].

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

---

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

[2] ينظر: عمر أوكان: اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب / بيروت - لبنان، (د.ط)، 2001، ص ص. 118، 119.

تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الإنبساط أو الإنقباض»[1]. بمعنى أن القول الشعري يكون له وقعٌ على المتلقي من خلال الألفاظ المستعملة أو المعاني المعبَّر عنها أو الأسلوب المتبّع، فاجتماع هذه الجوانب وتآلفها الحسن في بنية النص الشعري، من شأنه حدوث تصوّر ذهني لدى المتلقي قد يتماشى مع معارفه المختزنة، فيؤدي إلى تحريك نفسه بالانفعال تجاوبًا مع ذلك القول وتأثرًا بما يعبِّر عنه، وقد يؤدي هذا القول بالمتلقي إلى وقفة سلوكية معينة سواء بالانبساط أو الانقباض؛ أي أنّ طريقة تلقّي هذا النص الشعري هي المحدد لنوع الاستجابة الحاصلة ومدى تقبّل السامع له.

تتضح أنحاء وجود التخييل من خلال جوانب الشعر المختلفة لتتحدّد على إثرها نوعية التخييل الناتج عن الشعر، حيث أن «التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن. وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخييل ضروري، وتخييل ليس بضروري، ولكنّه أكيد أو مستحبّ، لكونه تكميلا للضروري وعونا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه. والتخاييل الضروريّة هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدة والمستحبّة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم؛ وآكد ذلك تخييل الأسلوب»[2]. فحدوث التخييل ليس مقتصرًا على جانب واحد من العمل الشعري، ولكنه شامل لكلّ أنحائه، إذ يشمل اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم والوزن. كما أنّ نوع التخييل يتحدّد بالقياس إلى الناحية المتصلة بالشعر، فإمّا أن يكون ضروريًّا أو غير ضروري، وهذا لا ينفي الفائدة عن النوع الثاني، ذلك أن التخييل غير الضروري يعمل كمساعد للتأثير في النفوس وجعلها تنبسط أو تنقبض، لكنه ليس جوهريًّا في العمل الشعري.

---

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

[2] المصدر نفسه، ص. ن.

ب/ المحاكاة انديا ح مائي مرآوي:

إذا كان الشعر يحاكي الأشياء أو الأفعال أو القيم، فالشاعر يحيل هذه الأمور إلى المتلقي. لكنه عبثًا يحاول؛ لأن الشعر لا ينقل عالم الموجودات أو المحسوسات نقلاً حرفيًا، ذلك أن القصيدة قد تخيّل الشيء على ما هو عليه وقد تخيّله على غير ما هو عليه[1]. ومعنى هذا أن الشعر يوازي الواقع ولا يساويه، وأن العلاقة بين صور القصيدة ومعطيات الواقع علاقة تشابه، وليست علاقة مطابقة أو مساواة. فالقصيدة تقدّم لنا صورًا ليست هي الواقع الحرفي لعالم الأشياء والأفعال والقيم، وإنما هي الواقع معدّلاً بفعل المحاكاة[2].

فالمحاكاة – بهذا المعنى – هي تصوير للعالم الخارجي وتمثيل له، لأن محصول الأقاويل الشعرية «تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه / خارجَ الأذهان من حسن أو قبح حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويها وإيهاما»[3].

لقد استغرقت قضية المحاكاة عند حازم أجزاء مهمة من كتابه ومن نظريته النقدية، وقد حرص على التقسيم والتفريع في سبيل مزيد من التحديد لها ولطريقة اشتغالها مع التخييل والتناسب لتحقيق الشعرية[4].

في سياق تحديد حازم لأجود الشعر، يذكر أن المحاكاة قد تكون «مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن من إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجّب حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قويَ انْفعالها وتأثّرها [...] فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص. 62.

[2] ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص. 212.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 120.

[4] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 283.

غرابته [...] وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليّا من الغرابة...»[1]. فالغرابة والتعجيب مقومان أساسيان لازما حازمًا في تعريفه للشعر، وفي تفصيلات حديثه عن التخييل والمحاكاة. وارتباط التعجيب بالغرابة عائد لكون الشعرية عند حازم تنحو إلى كسر المألوف وما يتوقّعه المتلقي، وتفاجئ أفقه بالمستطرف والمستغرب نادر الوقوع، فتحدث له لذة الانفعال[2]. فـ«للنفوس تحرّك شديد للمحاكيات المستغربة لأنّ النفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيّل لها ممّا لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم / يكن أبصره قبل. ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود. وفنون الإغراب والتعجيب في المحاكاة كثيرة. وبعضها أقوى من بعض وأشدّ استيلاء على النفوس وتمكّنا من القلوب»[3].

يرتبط التعجيب بالتخييل والمحاكاة بشكل مطّرد عند حازم، إذ «تنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، ومُحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلاّ ضرب من رياضة الخواطر والمُلَحِ في بعض المواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه ويخيّله على ما هو عليه. وربّما كان القصد بذلك ضربا من التعجيب أو الاعتبار. وربّما كانت محاكاة المطابقة في قوّة المحاكاة التحسينيّة أو التقبيحيّة»[4]. ينصّ حازم بشكل واضح على أهمية محاكاة المطابقة؛ حيث جعلها تعدل المحاكاتين الأُخريين، كما أن القصد منها هو التعجيب والإغراب، وهما حجر الزاوية في رؤيته للشعرية ولأثر القول الشعري؛ إذ هما من مقومات الشعرية التي بدونهما لا تتحقق للشعر هزّته الجمالية المتوخّاة[5].

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

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 71، 72.

[2] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 85، 86.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 96.

[4] المصدر نفسه، ص. 92.

[5] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 86، 87.

في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفيّة فهو أنّه لّما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له مَا لا يكون لها عند / قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عند ما يوحي إليها المعنى بإشارة، ولا عند ما تجتليه في عبارة مستقبحة»[1]. فحازم يرى أن قيام المعنى في الفكر قد يحصل عن طريق التذكّر، وقد يومأ للمعنى بإشارة، وقد تجتليه النفس في عبارة مستقبحة، وقد يكون عبر المحاكاة المصوغة في عبارات بديعة تتضمن من محاسن التأليف ما يكفل أن تتحرك لها مشاعر السامع. وهذا هو سبب حسن موقع المحاكاة من النفس، إذا ما قورن هذا الطريق بالطرق الثلاثة السالفة[2].

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

ويرى حازم أن الهزة الجمالية أقوى وأوقع في حال المحاكاة المقرونة بالتعجيب. ويمضي في سياق الاستدلال لأثر التعجيب والمحاكاة بواسطة، مقرّبًا الأمر للمستمع بصورة المياه، قارنًا المحاكاة بالمرآة والمياه[4]، يقول في هذا الصدد: «إنّ مِنْ أحسن ما يرى من ذلك تصوّر أشعّة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة في صفحات المياه الصافية الساكنة التموّج من الخلجان والأودية والمذانب

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 118.

[2] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 87.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 126.

[4] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 89، 90.

والأنهار. وكذلك نمثّل أفانين شجر الدوح بما ضمّ من ثمر وزهر في صفحات المـــاء الصفو إذا كان الدوح مطلاّ عليه. فإنّ اقتران طرتي الغدير الدوحيّة بما يبدو مـــن مثالها في صفاء الماء من أعجب الأشياء وأبهجها منظرا. ونظير ذلك من المحاكاة في حسن الاقتران أن يقرن بالشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالا له ممّا هو شبيه به على جهة من المجاز تمثيليّة أو استعارية»[1] كقول "أبي تمام"ـ(ت 231 ه)[2]:

دِمَنٌ طَالَمـــا التقَتْ أَدْمُعُ الـــمُزْ نِ عليهـــا وأَدْمُـــعُ العُـــشَّـــاقِ

وقول "أبي علي التَّنُوخي"ـ(ت 384 ه)[3]:

لِما ساءني أن وحّشتنـــي سيوفهم وأنـــك لي دون الوشـــاح وشاح

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

ويمضي حازم في تفسير سرّ جمال المحاكاة، رابطًا الدمية والمرآة بـــصفحات المياه. يقول: «وأمّا تخييل الشيء نفسه بالقول المحاكي له فكأنّ نسبته إلى الـــنفس والسمع نسبة إفصاح الزجاجة عمّا حوته وإفشائها سرّ ما أودعته إلى العين مـــن تماثيل الشمع ذوات الأنوار أو الأدواح الخضر ذوات النوّار في صفحات الماء مـــا ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة، لأنّ حال معاينة أشكال هذه الأشـــياء في

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 127، 128.

[2] الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تـــمّام، ج 1، تقديم وتحقيق: راجي الأسمر، سلسلة شـــعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط 2، 1994، ص. 461. معنى البيت: لطالما مَطَرَ الـــسّحابُ هـــذه الدِّمَن وبكى عليها العُشّاق، جزعاً على من كان فيها.

[3] أبو منصور الثعالبي: **يتيمة الدّهر** في محاسن أهل العصر، ج 2، شر و تح: مُفيد محمّد قميحَة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، 1983، ص. 406.

[4] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 128.

المياه أقلّ تكرّرا على الإنسان من مشاهدَة حقائق تلك الصور. فهي لها أشدّ استطرافا. وأيضا فإنّه يقع في اقتران تمثال الشيء المستحسن به من التشاكل نحو ممّا يقع بين اقتران بعض المتلوّنات ببعض»[1].

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

ففي النصوص السابقة إشارات واضحة إلى ارتباط مفهوم المحاكاة بالمرآة

---

[1] المصدر السابق، ص ص. 128، 129.

[2] المصدر نفسه، ص ص. 94، 95.

وبالمياه السيّالة. وهو أمر شديد الأهمية، فحازم يطوّر مفهوم المرآة، ويحوله من مجرد سطح عاكس ساكن إلى سطح حي متحرك هو سطح المياه. التي تملك طبيعة شفافة مرآوية قابلة للتحرك والانديّاح، فهي سائل متدفق وهو ما يجعل سطح الماء مختلفًا عن سطح المرآة المنفعل، الذي يقبل ما ينعكس عليه من أشكال فحسب دون أيّ حركة أو تفاعل. أمّا منظر الأشياء على مرآة الماء فشيء آخر مختلف تمامًا؛ إنه متمازج ومتفاعل، يتحرك بالأشياء في حركة تناغم وانديّاح وتموّج وترقرق على سطحه في حال الصفو والسكون، فهذه الحيوية في التحرّك تحدث بفضل سيولة سطح الماء، التي لا يملكها سطح المرآة الجامد[1].

إن حركة اللغة في ذهن حازم وحركة التشكّل للشعرية تتحرك على هذه النظرة المائية المرآوية. ولذلك أتبع حديثه عن التخييل وعن المحاكاة أحياناً بحديثه عن الإيهام والتمويه، والمحاكاة في عمقها حركة تحويل ما هو معتاد ومألوف[2] لما هو مستغرب في اشتغال فني. وعليه ربط حازم المحاكاة بالغرابة، فتحدّث عن محاكاة الشيء بغير المألوف، أي أن تكون حاله مستغربة. ومثال ذلك قول "ابن درّاج القسطلي"ـ(ت 421 ه)[*]:

وسُلاَفَةُ الأَعْنَابِ تُشْعَلُ نارُهَا تُهْدٰى إِلَيَّ بيانِعِ العُنَّابِ

فالمألوف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار لا أن يونع، فأغرب الشاعر في هذه المحاكاة[3]. فجاء بناؤه لهذه الصورة بما هو مستغرب وغير مألوف. وهذا بغية زيادة التأثير في المتلقي. «ولو أن الشعراء جروا فيما يبدعون من صور على السنن المألوف، لما تميزت رؤية الشاعر عن سائر الرؤى، ذلك بأن الشعراء يمنحوننا أفقاً مائلاً يعدل عن المألوف، ويهيئ نوعاً من المضايفة التي تحققها صور الخيال

---

[1] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 90، 91.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص. 91.

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

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

وأبنية الإسناد الشعري القائم على الاقتحام والمغامرة اللغوية»[1].

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

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

إن المحاكاة انديا‌ح مائي مرآوي تتحرك على سطحه تماثيل اللغة أو دمى الشعرية في دأب مستمر، وهو ما يدعم الطبيعة السيّالة للمعنى، الذي تأتي المحاكاة لتنقله وتقرّبه وتمثّله للمتلقي[4].

ج/ المحاكيات القولية والمحاكاة التشبيهية:

يمكن اعتبار الفرق بين المحاكاة والتشبيه فرقًا بين أصل وفرع، لأن التشبيه فرع من فروع المحاكاة القولية، والمحاكاة القولية فرع من فروع المحاكاة عمومًا[5].

ويبدو أنه كلما تفرعّت عن المحاكاة فرع لحقتها صفة تميّزها، لذلك يسمي حازم التشبيه "**محاكاة تشبيهية**"[6]. غير أنه لم يتحدث عن أصناف المحاكيات القولية

---

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

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

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص. 96.

[4] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 91.

[5] ينظر: محمّد الحافظ الرّوسي: **ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني** (مشروعه التنظيري: مقوماته وقوانينه)، مج 2، منشورات دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط – المغرب، ط 1، 2008، ص. 656.

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

لأنه صرف جُلَّ اهتمامه للبحث في المحاكاة التشبيهية، ورغم ذلك يمكن القول أن هذه أصناف المحاكيات القولية لا تخرج عن التشبيه والاستعارة وما تركّب منهما أو تفرّع عنهما[1]. وفي ذلك يقول ابن سينا: «وأما المحاكيات فثلاثة: تشبيه، واستعارة، وتركيب»[2].

فالتشبيه عند حازم فهو شكل شعري مستقل يذكره في تصنيفه الأجناسي الصيغي لأشكال القول الشعري، حيث يقول: «ولّما كان القول / في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفا أو تشبيها أو حكمة أو تاريخا احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرّض لوصفها، ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرّف الأزمنة والأحوال، وأن تكون له قوّة ملاحظة لما يناسب الأشياء والقضايا الواقعة من أشياء أخَر تشبهها، وقضايا متقدِّمة تشبه التي في الحال»[3].

وإذا كان الوصف عند حازم نقلاً لحقائق الأشياء والذوات، فإن التشبيه (وهو أحد الأشكال الصيغية التي يمتد إليها الوصف) ينهض أساسًا على محور الكيفية وملاحظة الشبه بين شيئين من زوايا النسبة والاقتران أو الافتراق. وهو لا ينشأ على محور الحقائق كالوصف، وإنما يدخل منذ البدء مباشرة من عالم الحقائق إلى عالم التخييل للفت انتباه المتلقي إلى الحالة الجمالية التي يسميها حازم بالتعجيب أو الإحساس بالغرابة[4]. حيث ينص على أن أحد مكامن التعجيب يتأتّى من التشبيه الذي يلتفت إلى النسب والاقترانات؛ ذلك أن «التعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدّي إلى ما يقلّ التهدّي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له،

---

[1] ينظر: محمّد الحافظ الرّوسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ص. 656.

[2] ابن سينا: **فن الشعر** من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فــنّ الــشّعر**، ص. 171. ويقصد بالتركيب ما تركّب من التشبيه والاستعارة.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 42.

[4] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص. 134.

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

وإذا كان الوصف (وهو الشكل المهيمن على بقية أشكال الشعر وأقسامه الصيغية عنده) قائمًا على آلية المحاكاة، فإن التشبيه يقوم على آلية المقايسة، ويقوم على محور الكيفية وإقامة علاقة بين شيئين، حيث تشتبك آلية المقايسة والتشبيه بمقولة العلاقة والاقتران والنسبة والإضافة. وهي مسألة تفضي إلى مسألة التبادل والتجاور والتقاطع، حيث التشبيه والمجاز والاستعارة كل منها بقوم بغاياته الجمالية في ملاحظة جهة أو جهات من علاقات الاقتران والتناظر والنسبة والتناسب أو التضاد والتخالف[2].

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

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 90.

[2] ينظر: فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص ص. 135، 136.

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

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

الأصل الأرسطي الذي لا يرى فرقًا بين التشبيه والمجاز إلاّ في استعمال التشبيه للحرف وعدم استعمال المجاز له[1].

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

فكلام حازم عن الاستعارات في هذا الباب إشارة إلى ما سمي بالتغييرات المركبة؛ والمركَّب كما عرفه "ابن رشد": «هو أَن يبدل الأَمر بشيء ما، ويبدل مكان ذلك الشيء شبيهه، ويؤخذ بعد ذلك لازم ذلك الشبيه مكان ذلك الشبيه، ثم يؤخذ عرض ذلك اللازم بدل ذلك اللازم، فيغمض الوقوف على مثل هذا النوع من التغييرات»[3].

وهذا القسم الثاني الذي يسميه حازم محاكاة بواسطة هو ما يطلق عليه "ابن سينا" في الخطابة عبارة (مستعار المستعار ومغيّر المغيَّر). والملاحظ أن كلاً من ابن رشد وابن سينا ينصح بتجنّبه في الخطابة لا في الشعر، لكن حازمًا لا يستحسنه في الشعر أيضًا، طلبًا للمقاربة في الاستعارة، وهو ما طلبه أغلب النقاد من غير الفلاسفة، فكأنّ القرطاجني يجمع بهذا ما بين الذوق النقدي العربي والتعليل الفلسفي[4].

---

[1] ينظر: محمّد الحافظ الرّوسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ص. 659.

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

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

[4] ينظر: محمّد الحافظ الرّوسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، ص. 654.

أمّا أقسام **المحاكاة التشبيهية** فيقسّمها حازم إلى عدة أقسام يؤول معظمها إلى قسمة هي كالأصل لها؛ هي قسمته المحاكاة إلى محاكاة موجود بموجود، ومحاكاة موجود بمفروض الوجود مقدّره. وهذه الأقسام تعود في معظمها إلى أحد هذين الأصلين دون غيره هما المحاكاة بأمر موجود، لأن المحاكاة بأمر مفروض لا يتفرع عنها شيء، بالإضافة إلى أنها محاكاة على غير الوجه المختار[1]. وفي ذلك يقول حازم: «وينبغي أن ينظر في المحاكاة التشبيهيّة من جهات. فمن ذلك جهة الوجود والفرض. وينبغي أن تكون المحاكاة على الوجه المختار بأمر موجود لا مفروض»[2].

ويقصد بذلك حازم أن المشبه به ينبغي ألاّ يكون أمرًا يفترضه الشاعر وإنما ينبغي أن يكون أمرًا موجودًا في الحقيقة. وأصل ذلك حديث ابن سينا عن الغلط الذي يلحق الشعر ويقع فيه الشاعر، إذ ذكر أنه من وجهين: «فتارة بالذات وبالحقيقة، إذا حاكى بما ليس له وجود وإلا إمكانه؛ وتارة بالعَرض إذا كان الذي يحاكي به موجوداً لكنه حُرِّف عن هيئة وجوده، كالمصوِّر إذا صور فرساً فجعل الرجلين – وحقهما أن يكونا مؤخرين – إما يمنيين أو مقدمين»[3].

ولعلّ الذي قوّى في نفس حازم صحة هذا التقسيم أنه وجد ابن سينا في (الخطابة) يقسم الأمثلة على هذين الضربين، وحازم يعدّ الأمثلة ضربًا من ضروب المحاكاة، فكأنه قاس هذا على تلك. وهكذا انقسمت المحاكاة إلى هذين القسمين في نظر حازم ثم انقسم أحد القسمين إلى فروع مختلفة.

2-الصورة عند السجلماسي:

ترتبط الصورة الشعرية عند السجلماسي بشكل أساسي بجنس التخييل، الذي يعوّل عليه كثيرًا في رسم مفهوم جديد للصناعة الشعرية. كما يقوم التناسب – بوصفه مبدأ جامعًا لمبحث الصورة – على ربط علائق الأطراف فيها بحسب

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص. 661.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 111.

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

مقتضيات الوضع المقامي.

أ/ اللغة بين طاقتي التصريح والإيحاء ورسم الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة الشعرية خاصية تحوّل دلالي محركة للأدبية، ذلك أنها تتمركز في الاستخدام الأدبي للغة في وعي دقيق بطاقتي اللغة في التصريح والإيحاء، هذا الوعي ينتظمه مبدئيًّا ما أسفر عنه تقصّي السجلماسي في مبحث الدلالة اللغوية[1] وتتزيلها في أقسام «المُطابقة وهي: دلالةُ الكل (على الكل) كدلالة اسمِ البيت على البيت. ودلالةُ التضمين وهي: دلالةُ الكل على الجزء كدلالة اسم البيت على الحائط، ودلالة المعنى الأخص على المعنى الأعم من حيث هو جزءُ ماهيتِه كدلالة النوع على الجنس. والدلالةُ الثانية: دَلالةُ اللزوم وهي: دلالة الانْجِرَارِ كدلالة السقف على الحائط، والحائط على الأساس»[2]. لتستحيل هذه الأسس ضوابط لمحاصرة كل دلالة في أي سياق لغوي.

«ويتمخض الصوغ لقضايا الصورة البلاغية المترل في سياق الدلالات السابقة، المدرج في سياق مقولة التخييل الشعري باعتبارها مرتكز التفريع لكل بحث صوري بحسب التقليد الفلسفي إلى منظور تصنيفي»[3] يراها أقسامًا أربعة «هي: نوعُ التشبيه، ونوعُ الاستعارة، ونوع المماثلة – وقوم يدعونه التمثيل –، ونوع المجاز»[4]. ودون الإخلال بمبحث الصورة بحسب المعهود في التراث غالبًا، فإنها تأتي في سياقات أخرى منظورًا إليها حينًا من زاوية المبالغة حين تدرج في فرعي التشكيك والتجريد من المبالغة، أو بحسب تقابل أجزائها كما يقع في قسم المقابلة من نوع الإرصاد[5].

«ويقوم المبدأ الجامع لمبحث الصورة على ضرورة مراعاة علائق الأطراف

---

[1] ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 55.

[2] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 213.

[3] الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص ص. 55، 56.

[4] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 218.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص ص. 276، 278. ـص ص. 340، 344.

فيها بحسب مقتضيات الوضع، ومواصفات الأشياء في مسرح الوجود والعقل والعرف»[1]، يقول السجلماسي في معرض الحديث عن التشبيه المعكوس: «وقلْبِ الغرض في مجرد الحمل فقط دون قلْب الأمر في نفسه. والشريطةُ في عكس التشبيه هي أن يكون الجزء الأخيرُ من القول التشبيهي – وهو المحمول – هو المشبَّهُ والموصوفُ، والجزء الأول – وهو الموضوع – هو المشبهُ به والصفةُ لقلْب الأمر وعكْسِ التشبيه في الحمل فقط لغرض المبالغة في التخييل دون خروجِ الأمر في نفسه إلى الانعكاس والقلب، ولذلك لم يكن قول "ذي الرُّمَّة"_(ت 117 هـ)[*]:

ورَملٍ كأَوراكِ العَذارى قَطعتُهُ إذا جَلَّلَتْهُ المظلِماتُ الحنادِسُ

من هذا النوع لخرُوجِ الأمرِ في نفسه إلى الانعكاس بحسب القصد، لأنه إنما قصَدَ تشبيهَ الرملِ بأوراك العذارى فهو تشبيه غيرُ معكوس على ما عليه كلُّ تشبيه»[2].

ويطول هذا الفكر المتأنّي الذي يملي ضرورة الاحتفاظ بالصلات العقلية بين الأشياء في التصوير الشعري (الاستعارة تحديدًا)[3]، فيرى السجلماسي أن «الشريطة فيها ومِلاَكُ الأمر قُرْبُ الشَّبَهِ بين المستعار منه والمستعار له، وتحقُّقُ النسبة أو النِّسب [...] وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا تُوجد بينهما مُنَافَرَةٌ، ولا يُتَبَيَّنُ في أحدهما إعراضٌ عَن الآخر بوجه حتى إنه لو حُلَّ تركيبُ الاستعارة إلى تركيب التشبيه فقيل _مثلا_ في قوله[**]:

غُلالَةُ خَدّهِ صُبِغَتْ بوَردٍ، ونُونُ الصُّدغِ مُعجَمَةٌ بخالِ

"كأن خَدَّه غُلاَلَةٌ، وكأن صُدْغَهُ نونٌ" لامْتَزَجَ اللفظ بالمعنى وتحققتِ النسبةُ والشَّبَهُ

---

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

[*] **ديوان ذي الرُّمَّة**، (شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي. رواية أبي العبّاس ثعلب)، ج 2، تحقيق وتقديم وتعليق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان للتّوزيع والنشر والطباعة، بيروت – لبنان، ط 2، 1982، ص. 1131. جلّلته: ألبسته. الحنادِس: الشديدات السّواد.

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

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

[**] ديوان ابن المعتز، ص. 380.

والوُصْلَةُ بين المستعار منه والمستعار له، وبالجملة بين المخيَّلِ والمخيَّلِ فيه، وكان المعنى صحيحا. ومهما حُلَّ نِظامُها وفُكَّ تركيبُها فلم تتحققِ النسبةُ، كان ذلك مردودًا رذْلاً لا مُلْتَفَتَ إليه ولا مُعَرَّجَ عليه»[1].

ثم ينتهي الأمر في مبحث **التداخل من جنس المبالغة** إلى استساغته وقوعَ أحدِ القولين الدالين على المتقابلين موقعَ الآخر، ووضعِه موضعَه لغرض "الاتساع والمبالغة" اعتمادًا على قوة الدلالة من قرينةٍ لفظية مَقالِيَةٍ أو حاليةٍ وجُودية. إلاّ أن ذلك كله مشروط بحفظ أصل الوضع، والاستمساكُ به، والاعتصامُ برَبْقَتِهِ* من قِبل أن ذلك هو منهج المجاز وقانونُه لأنه عارِضٌ يَعرِضُ في بعض المواضع[2].

ولا تلبث المعاينة أن تقبل الانفراج عند التعرّض **للمجاز من جنس التخييل** الذي ينتظمه التأسيس على المقدمات المخترعة الكاذبة، ذلك أن «اسم المجاز مأخوذ في هذا الموضع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمالٌ عُرْفِيٌّ بحسب الصناعة، وقولُ جوهره هو القول المستفزُّ للنفس المتيقَّنُ كذبُه، المركَّبُ من مقدمات مخترَعَةٍ كاذبةٍ تَخَيَّلُ أمورًا وتُحاكي أقوالاً. ولمَّا كانت المقدمةُ الشعريةُ إنما نأخذُها من حيثُ التخييلُ والاستفزاز فقط كما تقدم لنا من قبل، وكان القولُ المخترَعُ المتيقَّنُ كذبُه أعظمَ تخييلا وأكثرَ استفزازًا (والذاذًا للنفس من قِبَلِ أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذبَ، كانت أعظمَ تخييلا واستفزازًا) للسبب المذكور في صدر الجنس وخاصةً في هذا النوع لِمزيدِ الغرابة لطَرَاءَتِهِ، ولولوع النفس بذلك، كان أذهبَ في معناه وأقعدَ أنواع الجنس بفعل التخييل والاستفزاز»[3]. ومن صوره قول

---

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

* أي: ضوابط الوضع اللغوي وقوانينه. الرّبْقَةُ (بفتح الراء وكسرها) في الأصل: عُرْوَةٌ في حبل تُجعل في عنق البهيمة تُمسكها. واستُعير هذا في قولهم: رِبْقَةَ الإسلام، فالرّبْقَةُ هي عُروة الإسلام؛ أي حدوده وأحكامه وأوامره ونواهيه. ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 3، ج 18، ص. 1570 (مادة ربق).

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

[3] المصدر نفسه، ص. 252.

"أبي العلاء المعرّي"_(ت 449 هـ)[1]:

تَوَهَّمَ كُلَّ سَابِغَةٍ غَدِيرًا فَرَنَّقَ يَطْلُبُ الحَلَقَ الدِّخَالاَ

«هكذا يصبح الكذب* عند السجلماسي مرادفا للتخييل (الذي يعتمد على الصور القائمة على علاقات المقارنة والنسب والإبدال...)؛ فالأثر النفسي الذي يحدثه الشعر [لدى المتلقي] يتأتى من اللذة الناجمة عن الشكل استحسانا أو استقباحا، انبساطا أو انقباضا»[2]. ذلك أن التخييل في عُرف الفلاسفة المسلمين قرينٌ للكذب، حيث يوصف الشعر بأنه أقاويل كاذبة بالكل لأنها توقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، أو توقع فيه المحاكي للشيء. في حين يوصف البرهان بأنه هو الأقاويل الصادقة بالكل[3].

لقد انطلق صاحب المترع في هذا التصوّر من منعطف الفلاسفة الذين فصلوا بين الشعر والبرهان وظيفيًّا؛ فما يراد من الشعر عندهم هو أن يُحدِث انفعالاً ما لدى المتلقي، إمّا استحسانًا للشيء الجميل أو استكراها للشيء القبيح[4]. على عكس البرهان الذي يهدف إلى بيان صحة اعتقاد رأي ما، حيث يُلتفَت فيه إلى مطابقة الحقيقة التي يقدمها للواقع ومن ثَمّ يشترط صدقها. فما يميز الشعر عن

---

[1] التبريزي والبطليوسي والخوارزمي: شروح سِقط الزَّند، مج 1، تح: مصطفى السَّقّا وآخرون، بإشراف: طه حسين، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1986، ص. 107. [ورد البيت برواية أخرى في المترع، ص. 252 (يشرَبُ بدل يَطْلُبُ)] السّابغة: الدِّرْع. ورنّق: حَامَ، من قولهم: رنّق الطائر على الماء، إذا حام حوله ليشرب منه. والدِّخال: مُداخَلَة بعض حِلَق الدروع في بعض.

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

[2] ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 39.

[3] ينظر: الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فنّ الشِّعر**، ص ص. 150، 151.

[4] ينظر: ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 39.

البرهان أن التصديق البرهاني لا يحرِّك النفس على نحو ما يفعل التخييل الـــشعري؛ ذلك أن الشعر وإن كان غير مصدق به فهو أشد تأثيرًا في النفس من البرهان وهو مصدق به، لأن الصدق في حد ذاته ليس كفيلاً بإحداث الالتذاذ والتعجيب لدى المتلقي[1]، حيث أن «الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منـــهم إذا سمـــع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، [...] والتخيل إذعان، والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتـــذاذ بنفس القول»[2].

والإقرار عند السجلماسي بمنطق الادّعاء والاختراع في الأقاويـــل الـــشعرية اقتراب من جوهر الأدبية الكامن في مغايرة المألوف، وحدس العلائق الخفية بـــين الأشياء، وتجاوز الموجود إلى المحتمل أو الممكن[3]، كما هو الحال في **الغلو من جنس المبالغة** حين «يُتجاوز فيه حالُ نوعَي الوجودِ العقلي والحسي إلى المحال والكـــذبِ والاختراع»[4]. وفي هذا الإطار فإن مغايرة المألوف عبر الكذب الفني والاختـــراع المثيران للتعجب والالتذاذ لدى المتلقي، تجرّ ناقدنا إلى مناقشة من يُحجِمون عـــن الأخذ بالكذب في الصناعة الشعرية تحرّزًا من قيمته الأخلاقيـــة، حيـــث «يـــرون التوسط فيه آثَر وأحمدَ وأفضلَ في الصناعة إحجاما ورهبةً للاختراع والكذب. [أمّا نحن] فنقول: إن الذي استقر عليه الأمر في صناعة المنطق عند محققي الأوائل هو أن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييلُ والاستفزازُ والقول المخيل المستفَزُّ من قِبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط. دون نظر إلى صدقها وعدم صدقها»[5].

---

[1] ينظر: ألفت كمال الروبي: **نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين** (من الكندي حتى ابـــن رشـــد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط 1، 1983، ص ص. 121، 122.

[2] ابن سينا: **فن الشعر** من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فنّ الشّعر**، ص. 162.

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

[4] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 274.

[5] المصدر نفسه، ص. ن.

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

إن مقاصد السجلماسي في تأسيس علم كليٍّ للبلاغة قائم على المتصورات المنطقية في إطار علم الأساليب، قاده إلى الاغتراف من حقول البلاغيين من المتكلمين خاصة، بعد أن نسخ أقوال الفلاسفة سابقًا، وذلك لاستقراء تعقيدات الدلالة حين يؤسس التشابك المعنوي طبقات يقتضي فكّها الخلوص من مرتبة إلى أخرى، فهنا يسعفه مصطلح "عبد القاهر الجرجاني" المعنى ومعنى المعنى*، ليعمّ به السجلماسي تفريعات بلاغية مختلفة[1]، فيكون التأسيس الجامع لها في هذا القانون الشامل: «وذلك أن يقصِد الدلالَةَ على معنى فيضعَ ألفاظًا تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثالٌ للمعنى الذي قَصد الدلالةَ عليه»[2].

ب/ التخييل وتركيب الصورة الشعرية:

يتوزّع التخييل في المتزع ضمن شبكته الاصطلاحية بوصفه جنسًا عاليًا يَتضامّ مع أغلب مباحث الكتاب، لذلك سيكون العرض التدرّجي هنا مطلبًا أساسيًّا لتيسير الدراسة المنهجية من جهة، ولتفادي التداخل الممكن حصوله في المقولات النظرية من جهة أخرى.

التخييل في نظرية السجلماسي:

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

---

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

[1] ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزع البديع" للسجلماسي، ص. 56.

[2] أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص. 244.

والاستعارة، والتمثيل، والمجاز. وهذا التحديد في حد ذاته يكشف عن مفهومه للتخييل»[1]؛ يقول ناقدنا: «هذا الجنس من علم البيان يشتملُ على أربعةِ أنواع تَشْتَرِكُ فيه ويُحمَلُ عليها من طريق ما يُحمَلُ المتواطيءُ على ما تحته، وهي: نوعُ التشبيه، ونوعُ الاستعارة، ونوع المماثلة ــ وقوم يدعونه التمثيل ــ، ونوع المجاز. وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية»[2].

التخييل وشعرية أنواعه:

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

• **التشبيه والتخييل الشعري:** التشبيه هو النوع الأول من أنواع جنس التخييل الأربعة، يعرّفه السجلماسي بقوله: «التشبيه هو القولُ المخيِّلُ وجودَ شيء في شيء إما بأحدِ أدواتِ التشبيه الموضوعةِ له كالكاف وحرفِ كأنَّ أو مثل. وإما على جهة التبديل والتنزيل*»[3]، كقول "امرئ القيس"ــ(ت 80 ق.ه)[4]:

وليلٍ كموْج البحْرِ أَرخى سُدُولَهُ عليّ بأَنواع الهمُوم ليَبْتَلِي

ثم يقسم التشبيه إلى نوعين أحدهما: **التشبيه البسيط** والثاني **التشبيه المركب**؛ فأمّا الأول فـ«هو القولُ المخيَّلُ المشبَّهُ والممثَّلُ فيه شيءٌ بشيء، أعني ذاتًا مفردةً بذاتٍ

---

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

[2] أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص. 218.

* ويسمّى "العكس والتبديل"، «وهو أن يُؤتى بكلام آخرُه عكس أوّله، كأنه بدّل فيه الأوّل بالآخر، والآخر بالأوّل». ابن أبي الإصْبَع المِصري: بديع القرآن، تح: حفني محمّد شرف، تقديم: أحمد الشايب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، (د.ط)، 1957، ص. 111. وهو كذلك «تنزيل الشيء منزلة ضدّه على جهة من الاعتبار». حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 368.

[3] أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص. 220.

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

مفردةٍ على الشريطة المتقدمة، أعني أن يمثَّل شيءٌ بشيء من جهةٍ واحدةٍ أو أكثَر فقط دون الاغتراق إما بالأداة، وإما بالتنزيل كما قد قيل. وهذا النوع جنس متوسط تحته نوعان: الأول: الجرْيُ على المجرَى الطبيعي، والثاني: الجري على غير المجرى الطبيعي»[1].

ـ"الجري على المجرى الطبيعي": يعرّفه بقوله: «والجري على المجرى الطبيعي في التخييل والتمثيل هو أن يُبدأ بما يُؤَمُّ تخييلُه وتشبيهُه، ثم يُردَفَ بما يُؤَمُّ تخييلُه فيه وتشبيهُه به إمَّا بالأداة وإما بالتبديل والتنزيل كما قد قيل أولاً»[2]. ومن شواهده قوله جلّ ثناؤه: ﴿وَلَهُ ٱلْجَوَارِ ٱلْمُنشَـَٔاتُ فِي ٱلْبَحْرِ كَٱلْأَعْلَـٰمِ﴾[3]، ومن الشعر قول "ذي الرُّمَّة"[4]:

ودَوِّيَّةٍ مثلِ السَّماءِ ٱعتسَفْتُها وقد صَبَغَ اللَّيلُ الحَصى بسَوادِ

ـ"الجري على غير المجرى الطبيعي": يعرّفه بقوله: «والجري على غير المجرى الطبيعي في التخييل والتشبيهِ هو عكسُ التشبيه، وذلك أن يُؤخذَ الشيءُ الذي يُؤَمُّ تشبيهُه وتخييلُ أمرٍ فيه فيُجْعَلَ في الحَمْلِ فقط جزءًا أخيرًا من القول، ويُؤخذَ الأمرُ الذي يُؤَمُّ تخييلُه في الشيء وتشبيهُ الشيء به فيُجعَلَ في الحَمل فقط جزءًا أوَّلَ من القول لنوع من قصد الغُلُوّ والمبالغة في الوصف مثل أن نقول: "الشمس فلانة"»[5].

---

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

[2] المصدر نفسه، ص. 222.

[3] سورة الرحمن، الآية 24.

[4] ديوان ذي الرُّمَّة، ص. 685. "الدويّة": المستوي من الأرض، منسوبةٌ إلى الدّوِّ لأنها جَرداءُ. "اعتسفتُها": قطعتُها على غير طريقٍ.

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

ومن صوره قول "حسّان بن ثابت"_ (ت 40 ه)[1]:

كَأَنَّ خَبِيئَةً مِنْ بَيْتِ رَأْسٍ يَكُونُ مِزَاجَهَا عَسَلٌ وَمَاءُ

عَلَى أَنْيَابِهَا، أَوْ طَعْمُ غَضٍّ مِنَ ٱلتُّفَّاحِ هَصَّرَهُ ٱجْتِنَاءُ

«فإن الغرضَ في هذا الشعر – على القصد الأول – تشبيهُ رِيقِ هذه الموصوفة [بالخبيئة]، وتخييلُ [الخبيئة] فيه، فعكَسَ الأمرَ غُلُوًّا ومبالغةً في الحمل فقط، أعني أن هذا الغرض باقٍ قائمٌ بنفس الشاعر، إلا أنه قَلَبَ ذلك في مجرد الحمل فقط دون قلب الأمر والمعنى في نفسه»[2].

أمّا النوع الثاني من التشبيه وهو **التشبيه المركب**، فيعرفه السجلماسي بقوله: «والتشبيه المركب هو أن يقع التخييلُ في القول والتشبيهُ والتمثيلُ فيه لشيئين بشيئين، وذاتين بذاتين. والمشبهُ والممثل والمشبهُ (به) والممثلُ (به) ذواتٌ كثيرة، وذواتُ المشبَّهِ إليه على نِسَبِ ذوات المشبه به إليه، وإجراءُ إحدى الجَنَبَتَيْنِ على نِسَبِ إجراءِ الأُخرى، فيَنْتَظِمُ التخييلُ بالمناظرة بين الجنبتين لإشكالهما واشْتِبَاهِهِما في النسبةِ التي قُصِدَ التشبيهُ منها. فهذا القول المُنْبِيءُ عن جوهريته ومائيته بحسب الأمر والنظرِ يقتضي أنه جنس متوسط...»[3]. ويورد ناقدنا أمثلة قوامها التخييل من القرآن الكريم ومن الشعر، ليثبت وجود سمة "التخييلية" في الأسلوبين، وبالتالي فالأدبية أسمى من مجرد ربطها بالصناعة الشعرية فحسب.

---

[1] ديوان حسّان بن ثابت (برواية محمّد بن حبيب)، ج 1، تح و تع: وليد عرفات، دار صادر، بيروت – لبنان، (د.ط)، 2006، ص. 17 [ورد في المتن: سبيئةً بدل خبيئةً]، و"الخبيئة": الخمر المصونة المضنون بها، "بيت رأس": حصن بالأردن، سمي بذلك لأنه في رأس جبل، "هصّره": أماله، "اجتناء": ويروى الجناء (جمع جني) وهو الثمر نفسه. ينظر: ج 2 من الديوان (قسم الشروح والتعليقات)، ص ص. 06، 07.

[2] أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص. 228.

[3] المصدر نفسه، ص ص. 229، 230.

فمن صور آي القرآن التي ذكرها، قوله تعالى: ﴿مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوۡرَىٰةَ ثُمَّ لَمۡ يَحۡمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلۡحِمَارِ يَحۡمِلُ أَسۡفَارَۢاۚ ...﴾[1]، ومن بديعها في الشعر قول "بشار بن بُرد"ـ(ت 168 ه)[2]:

كأنَّ مُثارَ النَّقْع فوْق رُؤُوسِهِمْ وأسْيافَنا ليْلٌ تَهَاوَى كَواكِبُهْ

وقد علّق السجلماسي على الشاهد بقوله عن الأول: «فالمشبَّهُ والممثَّلُ فيه هو النقع وأسيافُه ووقْعُها، والمشبهُ به هو الليل وكواكبُه وهُوِيُّها، وإجراءُ المشبَّهِ إليه على نسبة إجراءِ المشبَّه به إليه، وانتظَمَ التشبيهُ بمناظرة إحدى الجهتين بالأخرى»[3].

• **الاستعارة والتخييل الشعري**: الاستعارة نوع من التخييل كما أراده لها أهل البلاغة، باعتبار أنّ اسمها نقله «أهلُ صناعة البلاغة وعِلم البيان إلى نوعٍ من التخييل على سبيل نقل الأسامي المشهورة الجمهورية إلى المعاني الناشئة في الصنائع والأمور الحادثة فيها، وهو أسهل عليهم من اختراع الاسم لها. فالاستعارة هي أن يكون اسم ما دالاً على ذات (معنى) راتبًا عليه دائمًا من أول ما وُضِعَ، ثم يُلَقَّبَ به الحينَ بعد الحِينِ شيءٌ آخرُ لُمُوَاصَلَتِهِ للأول بنحوٍ مَا من أنحاء المواصلة أيَّ نحو كان، تخييلا لذات المعنى الأول الموضوعِ عليه الاسمُ في الشيء الثاني الملقَّبِ به حين اللقب، واستفزازًا، من غير أن يُجْعل راتبًا للثاني دالاً على ذاته. وقالَ قوم: "الاستعارة هي أن يُستعار للمعنى لفظٌ غيرُ لفظه". وحاصلُها **المبالغة في التخييل** والتشبيه مع الإيجاز غيرِ المخِلِّ بالمعنى والتوسعةِ على المتكلم في العبارة. والشريطةُ فيها ومِلاَكُ الأمر قُرْبُ الشَّبَهِ بين المستعار منه والمستعار له، وتحقُّقُ النسبة أو

---

[1] سورة الجمعة، الآية 5. تمام الآية: ﴿مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوۡرَىٰةَ ثُمَّ لَمۡ يَحۡمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلۡحِمَارِ يَحۡمِلُ أَسۡفَارَۢاۚ بِئۡسَ مَثَلُ ٱلۡقَوۡمِ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِۚ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾.

[2] ديوان بشّار بن بُرد، ج 1، جمع و تح و شر وتع: محمّد الطّاهر بن عاشور، وزارة الثقافة – الجزائـــر، (د.ط)، 2007، ص. 335. "النقع": غبار الحرب الذي تثيره الخيل والرجال في الزحف، ويـــروى في أكثر كتب الأدب (فوق رؤوسنا) بدل (فوق رؤوسهم) والأخيرة أرشق. وهذا البيت هو الذي أكـــسب بشار شهرةً ونبوغًا في الشعر؛ ذلك أنه جمع فيه تشبيهَ مركبٍ بمركب، فجمع تشبيهين في تشبيه.

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

النِّسب على ما قد قيل مرارًا شتَّى، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا تُوجد بينهما مُنَافَرَةٌ، ولا يُتَبَيَّنُ في أحدهما إعراضٌ عَن الآخر بوجه حتى إنه لو حُلَّ تركيبُ الاستعارة إلى تركيب التشبيه فقيل -مثلا- في قوله*:

غُلالَةُ خَدّهِ صُبِغَتْ بوَردٍ، ونُونُ الصُّدغِ مُعجَمَةٌ بخالِ

"كأن خَدَّه غُلاَلَةٌ، وكأن صُدْغَهُ نونٌ" لامْتَزَجَ اللفظ بالمعنى وتحققتِ النسبةُ والشَّبَهُ والوُصْلَةُ بين المستعار منه والمستعار له، **وبالجملة بين المخيَّلِ والمخيَّلِ فيه**، وكان المعنى صحيحا»[1].

ومن صور الاستعارة البديعة في القرآن الكريم – التي أوردها السجلماسي – قوله تعالى: ﴿وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ ...﴾[2].

• **المماثلة والتخييل الشعري:** نجد هذا النوع يسمى كذلك بـ"التمثيل"** عند بعض أهل البلاغة والبيان، «والمماثلةُ هي النوع الثالث من جنس التخييل، وحقيقتُها التخييلُ والتمثيلُ للشيء بشيء له إليه نِسبةٌ وفيه منه إشارة وشُبْهةٌ، والعبارةُ عنه به، وذلك أن يقصِد الدلالَةَ على معنى فيضعَ ألفاظًا تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثالٌ للمعنى الذي قَصد الدلالةَ عليه، فمِن قِبَلِ ذلك كان له في النفس حلاوةٌ ومزيد إلذاذ لأنه داخلٌ بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكناية أبدا أحلى موقعا من التصريح. ويُشْبه أن يكون السببُ في ذلك هو أن التصريح إنما هو الدلالة على الشيء باسمه الموضوع له بالتواطُىء كما قد تقرر في دلالة اللفظ، والدلالةُ على الشيء بالكناية وطريقِ المَثَلِ إنما هو بطريق

---

* ديوان ابن المعتز، ص. 380.

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

[2] سورة الإسراء، الآية 24. تمام الآية: ﴿وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا﴾.

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

الشَّبَه، والشَّبَهُ – كما قد قيل مرارًا – هو أن يكون في الشيء نِسبةٌ من شيء أو نِسَبٌ، وبالجملة هو أن يكون الشيئان في الواحد – بالمشابهة أو المناسبة – الموضوع للصناعة الشعرية فيوضَع أحدُهما مكان الآخر ويُدَلَّ عليه، ويُكَنَّى به عنه، وفيه – أعني في الواحد بالمشابهة أو بالمناسبة – المُكَنَّى به، ما فيه من غرابة النسبة والاشتراك وحسنِ التلطف لسياقة التشبيه على غير جهة التشبيه، وفي **التخييل** (بذلك) كذلك ما فيه من بسْط النفس وإطرابِها للإلذاذ والاستفزازِ الذي في **التخييل**، فقُلْ – وإن كان بطريق المَثَلِ – وتلطفْ في سياقته على وجه يَلْطُفُ»[1]. وبهذا ينهي "المماثلة" نظريًّا، ويورد صورًا دالة على ما حدّده في بنيتها وأثبته من تخييل وتمثيل فيها، رابطًا بينها وبين الجذر الذي تتحدّد وتتقارب به مع الكناية[2].

فمن صور المماثلة من الذكر الحكيم، قول الله عزّ وجلّ: ﴿وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ﴾[3]، ويحلل الصورة بقول "الأصمعي"ـ(ت 216 ه) الذي يورده "الباقلاني": «أراد البدن، قال: وتقول العرب: "فِدًى لك ثوبايَ". يريد نفسه»[4].

أمّا من الشعر فممّا أورد من صوره عن المماثلة، قول "امرئ القيس"[5]:

وما ذَرَفتْ عينَاكِ إلاّ لتقدَحِي بسهْمَيْكِ في أَعْشارِ قلبٍ مُقَتَّلِ

ويحلّل البيت وما فيه من المماثلة بقوله: «فتمثلَ عينيها بسهمَي الميسر يعني المُعَلَّى وله سبعةُ أنصباءَ، والرَّقِيبُ وله ثلاثةُ أنصباء فصار جميعَ أعشار قلبه للسهمين

---

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

[2] ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج2، ص. 618.

[3] سورة المدثر، الآية 4.

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

[5] ديوان امرئ القيس، ص. 13. أراد بـ "السهمين": العينين، و"الأعشار": القِطَع والكُسور، و"القَدْح": الخرق والتأثير في الشيء. يقول: ما بكيتِ إلاّ لتجرحي قلبًا مكسّرًا، ويروى: "لتضربي بسهميك"، فيكون تفسيره على ضربين: أحدهما ما تقدّم، والآخر: ما ذرفت عيناك إلاّ لتذهبي بقلبي كلّه، كالرجل الذي يأخذ المعلّى والضَّريب – وهما من سهام القمار – ولهما عشرة أنصباء، والجَزور يُقسّم عشرة أعشار. وهذا مَثَل ضربه لذهابها بقلبه كلّه.

اللذين مَثَّلَ بهما عينيْها، ومثَّلَ قلبَه بأعشار الجَزُورِ فتمتْ له جهاتُ المماثلة»[1].

• **المجاز*** **والتخييل الشعري**: يعالج السجلماسي المجاز كعادته بين بسط المادة النظرية ثم التحليل التطبيقي، فيقول: «اسم المجاز مأخوذ في هذا الموضع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمالٌ عُرْفِيٌّ بحسب الصناعة، وقولُ جوهره هو القول المستفزُّ للنفس المتيقَّنُ كذبُه، المركَّبُ من مقدمات مخترَعَةٍ كاذبةٍ **تَخَيَّلُ** أمورًا وتُحاكي أقوالاً. ولمَّا كانت المقدمةُ الشعريةُ إنما نأخذُها من حيثُ **التخييلُ** والاستفزاز فقط كما تقدم لنا من قبل، وكان القولُ المخترَعُ المتيقَّنُ كذبُه **أعظمَ تخييلا** وأكثرَ استفزازًا (والذاذًا للنفس من قِبَلِ أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذبَ، كانت أعظمَ تخييلا واستفزازًا) للسبب المذكور في صدر الجنس وخاصةً في هذا النوع لِمزيدِ الغرابة لطَرَاءَتِهِ، ولولوع النفس بذلك، كان أذهبَ في معناه وأقعدَ أنواع الجنس بفعل **التخييل** والاستفزاز»[2]. ومن صوره قول "ابن خفاجة الأندلسي"ـ(ت 533 ه)[3]:

يا حَبّذا والبرقُ يَزحَفُ بُكرَةً جَيشَا رَحيقٍ دونَه وحَرِيقِ
حتى إذا وَلّى وأسلَمَ عَنوَةً ما شِئتَ من سَهلٍ وذُروَةِ نِيقِ
أخَذَ الرّبيعُ علَيهِ كلَّ ثَنيّةٍ فبِكُلّ مَرقَبَةٍ لواءُ شَقيقِ

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

---

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

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

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

[3] ديوان ابن خفاجة، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 1، 2006، ص. 213. "الرحيق": صفوة الخمر، "النّيق": أعلى الجبل، "الثنيّة": الرّابية، "مَرقَبَة": المكان المرتفع؛ للمراقبة، "شقيق": شقائق النعمان.

موضوعًا لصناعة الشعر هو الجديد عنده، بالإضافة إلى رأيه الشخصي الذي يضع به حدّ المصطلح ويفسّره في تنظيره الجديد[1].

3- الصورة عند ابن خلدون:

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

- **البيان مظهر آخر للأدبية:**

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

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

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

---

[1] ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 611.

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

ألفاظًا وما تضمنته من معاني، بل هناك اعتبارات تتجاوز الدال والمدلول، تستفاد من سياق الكلام والأحوال التي تلف المتخاطبين، وتحيط بالمقام الذي قيل فيه هذا الكلام[1].

كما أن اللافت للنظر هو التسمية التي أطلقها ابن خلدون على هذا العلم، ذلك أن المتداول في عرف الدارسين هو "علم البلاغة"، بينما سمّاه هو بـ "علم البيان"، وإذا استجلينا الأمر نجد أنه أصاب المفصل في تسميته هذه، لأنه يستمد معلوماته من أصول اللسان العربي[2]؛ فقد ورد في القرآن الكريم:
﴿ٱلرَّحۡمَٰنُ ۝١ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ۝٢ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ﴾[3]. كما أن القرآن الكريم يوظّف كثيرًا من مادة (ب ي ن)، فغاية الرسل هي بيان الرسالات التي جاؤوا بها من عند الله تعالى: ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوۡمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمۡۖ فَيُضِلُّ ٱللَّهُ مَن يَشَآءُ وَيَهۡدِي مَن يَشَآءُۚ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ﴾[4]. وألّف "الجاحظ" كتابًا من أمهات كتب الأدب سمّاه "البيان والتبيين".

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

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

---

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

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص. ن.

[3] سورة الرحمن، الآية 1 – 4.

[4] سورة إبراهيم، الآية 4.

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

شعور المتكلم، فاللسان هو ترجمان القلب[1]. ويمثل لرأيه بقوله: «ألا ترى أن قولهم زيد جاءني مغاير لقولهم جاءني زيد من قِبَل أن المتقدم منهما هو الأهم عند المتكلم. فمن قال جاءني زيد أفاد أن اهتمامه بالمجيء قبل الشخص للسند إليه، ومن قال زيد جاءني أفاد اهتمامه بالشخص قبل المجيء المسند.وكذا التعبير عن أجزاء الجملة بما يناسب المقام من موصول أو مبهم أو معرفة»[2].

2- درجة التبليغ حسب حالة المخاطب:

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

ب/ وإمّا أن يكون المخاطب مرتابًا فيما يقول المتكلم شاكًّا فيما يسمع فيحتاج إلى دليل يرفع عنه الإبهام واللبس، فيحتاج إلى توكيد يزيح عنه غشاوة الشك والتردّد.

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

فدرجات التبليغ مختلفة رغم اتحادها في الإعراب النحوي[3]، وفي هذا الباب يقول ابن خلدون: «وكذا تأكيد الإسناد على الجملة كقولهم زيد قائم وإن زيداً قائم وإن زيداً لقائم متغايرة كلها في الدلالة، وإن استوت من طريق الإعراب، فإن الأول العاري عن التأكيد إنما يفيد الخالي الذهن، والثاني المؤكد بإنَّ يفيد المتردد، والثالث يفيد المنكر، فهي مختلفة»[4].

---

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

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

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

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

3- التعريف والتنكير: فلكل واحد دلالة خاصة، فإنك «تقول جاءني الرجل، ثم تقول مكانه بعينه جاءني رجل إذا قصدت بذلك التنكير تعظيمه وأنه رجل لا يُعادِله أحد من الرجال»[1].

هذه الأضرب التي اعتدنا أن ندرسها نحويًّا دون أن ننتبه إلى ما فيها من خصائص بيانية تعود إلى التقديم والتأخير، والتأكيد والإرسال، والتعريف والتنكير، وما ينشأ عن هذه الثنائية من جمال في التأدية، حسبما يقتضيه المقام والحال[2].

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

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

---

[1] المصدر السابق، ص. ن.

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

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

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

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

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

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

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

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

يكتفي ابن خلدون بهذه الأوضاع الثمانية، ويبيّن الغاية منها وهو إظهار إعجاز القرآن الكريم الذي نزل باللسان العربي المبين، وعجز أرباب الفصاحة عن معارضته، لأنه يستلهم اللفظ المناسب للمعنى المناسب، وبهذا اللون من البيان أو الأدبية يُتَفاضَلُ بين كلام وكلام وبين قول وقول[5]، لذلك يقول ابن خلدون مبيّنًا ثمرة علم البيان: «اعلم أن ثمرة هذا الفن إنما هي في فهم الإعجاز من القرآن؛ لأن إعجازه في وفاء الدلالة منه بجميع مقتضيات الأحوال منطوقةٍ ومفهومةٍ، وهي أعلى مراتب الكلام، مع الكمال فيما يختص بالألفاظ في انتقائها وجودة رصفها

---

[1] المصدر السابق، ص. 1384.

[2] المصدر نفسه، ص. ن.

[3] المصدر نفسه، ص. ن.

[4] المصدر نفسه، ص. ن.

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

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

ويستعرض ابن خلدون مقومات علم البيان، وقسّمه إلى ثلاثة أقسام هي:

أ/ علم البلاغة: ويبحث فيه عن الهيئات والأحوال التي تطابق باللفظ جميع مقتضيات الحال.

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

ج/ علم البديع: وهو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق، إما بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما وأمثال ذلك[2].

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

تتبوّأ الملكة وضعًا خاصًّا عند ابن خلدون، حيث يعتبرها المعيار الحقيقي للتعمّق في أي فن من فنون الدراسات اللسانية وغير اللسانية، ويعني بها الصفة الذاتية الراسخة المتمكنة في وجدان الكاتب أو النحوي أو اللغوي، بها يدرك الحسَن من القبيح والغثّ من السمين والسليم المستقيم من المحال الرديء[3]. وهذه الميزة لها أساسان حسب تصوّر ابن خلدون:

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

---

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

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص. 1384.

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

عربي، يسترضعها المولود منذ صباه كما يسترضع حليب أمه، فيتذوقها كما يتذوقه، فينشأ المولود مطبوعًا بتلك الصفة اللسانية الذاتية التي تشرّبها لحمه ودمه[1]. ومثالها كما يرى ابن خلدون: «لو فرضنا صبياً من صبيانهم نشأ وربِيَ في جيلهم فإنه يتعلم لغتهم ويُحكِمُ شأن الإعراب والبلاغة فيها حتى يستولي على غايتها؛ وليس من العلم القانوني في شيء، وإنما هو بحصول هذه الملكة في لسانه ونطقه»[2].

وإمّا أن تكتسب هذه الصفة بالتدرّج، وذلك بمخالطة أمهات الكتب وأرباب البلاغة والفصاحة، وتسبقها حالة غير قارّة، فإذا نضجت واكتملت صارت كالصفة الذاتية الطبيعية إدراكًا وذوقًا[3]. وفي هذا الصدد يقول ابن خلدون: «فالمتكلم بلسان العرب والبليغ فيه يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب وأنحاء مخاطباتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده. فإذا اتصلت مقاماته بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة في نظم الكلام على ذلك الوجه، وسهل عليه أمر التركيب، حتى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة التي للعرب. وإن سمع تركيباً غير جار على ذلك المنحى مجَّه ونبا عنه سمعه بأدنى فكر، بل وبغير فكر، إلا بما استفاده من حصول هذه الملكة. فإن الملكات إذا استقرت ورسخت في محالها ظهرت كأنها طبيعية وجِبلَّة لذلك المحل»[4].

فإذا تمكّنت هذه الملكة في اللسان وملكها صاحبها واستولى على ناصيتها أصبحت هي "الذوق" «واستعير لهذه الملكة عندما ترسخ وتستقر اسم الذوق الذي اصطلح عليه أهل صناعة البيان، وإنما هو موضوع لإدراك الطعوم؛ لكن لما كان محل هذه الملكة في اللسان من حيث النطق بالكلام كما هو محل لإدراك الطعوم استعير لها اسمه؛ وأيضاً فهو وجداني اللسان، كما أن الطعوم محسوسة له؛ فقيل له

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص. ن.

[2] عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1400.

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

[4] عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1399.

ذوق»[1].

يتضح أن ابن خلدون يفرق بين الملكة التي هي حـــذق الأشـــياء ومعرفـــة حقائقها، وبين الذوق الذي يختص به علم البيان، فالأولى حسٌّ مـــتمكّن والثـــاني ذوق جمالي، فقد يملك المرء ملكة القوانين ولكنه لا يرقى إلى درجة الذوق، ولـــذا ينبغي أن نوضح أن إدراك القوانين وحدها غير مجدية ما لم ترق إلى مرتبة الملكـــة الذَّوّاقة[2]، لأنه «ربما يدعي كثير ممن ينظر في هذه القوانين البيانية حـــصول هـــذا الذوق له بها، وهو غلط أو مغالطة. وإنما حصلت له الملكة إن حصلت في تلـــك القوانين البيانية وليست من ملكة العبارة في شيء»[3]. فملكة اللسان أعمّ من الذوق لأنها «موجودة في الملكات الصناعية كلها على الإطلاق [...] فـــاعتبر مثلـــه في اللغات فإنها ملكات للسان وهي بمنزلة الصناعة»[4].

خلاصة القول في علم البيان أنه يتجاوز القوانين والـــضوابط إلى الـــذوق السليم، والفهم القويم لأسرار اللسان العربي المبين.

---

[1] المصدر السابق، ص. 1400.

[2] سالم علوي: ابن خلدون وعلوم اللسان العربي، ص. 196.

[3] عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1402.

[4] المصدر نفسه، ص. 1408

الفصل الثالث

الإيقاع في كتابات النقاد المغاربة

1- الإيقاع عند حازم القرطاجني

2- الإيقاع عند السجلماسي

3- الإيقاع عند ابن خلدون

إن الموسيقى في العمل الأدبي – شعرًا كان أم نثرًا – ليست عنصرًا ثانويًّا، بل هي من عناصره الجوهرية التي لا تكتمل أدبيته من دونها، فـ«كل عمل أدبي فني – هو قبل كل شيء – سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى»[1] – كما يقول ويليك ووارين –، وهذه السلسلة من الأصوات لها قيمة إيقاعية لا تقل أهمية عن قيمتها الدلالية، سوى أن اختلاف طبيعة الشعر عن طبيعة النثر فرض من ناحية أخرى اختلاف موسيقى البنية الشعرية عن موسيقى البنية النثرية من حيث كثافتها خاصة. فالموسيقى بالنسبة إلى الشعر كما يقول "محمد مندور" «تعتبر من مقوماته الأساسية التي إذا فقدها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التي تميزه عن النثر الذي لابد هو الآخر أن تكون له موسيقاه، وأن يكون له إيقاعه النفسي، ولكنها موسيقى وإيقاع يختلفان في نسقهما أكبر الاختلاف عن موسيقى الشعر الواضحة المعبرة وعن إيقاعه المنظم المحدد»[2].

1-الإيقاع عند حازم القرطاجني:

يتشكّل الإيقاع عند حازم على فكرة التناسب المركزية، ذلك أن تركيب الوزن الشعري وتأليف أجزائه ليس مقتصرًا على صحة الوزن واستقامته فحسب، بل إن مبدأ التناسب له دوره الفعّال في تركيب الوزن بأجزاء متلائمة وترتيبات متناسبة، كما يحقق تناغمًا ما بين الأوزان والأغراض، مما يترك أثرًا إيجابيًّا في نفس المتلقي.

أ/ تناسب الأوزان العروضية:

تجاوز حازم النظرة التي كانت تعتبر الوزن حلية لتزيين الشعر، معتبرًا إيّاه عنصرًا أساسيًّا في عملية التخييل الشعري، حيث يعتمد عليه الشاعر – إلى جانب بقية عناصر العمل الشعري – للتأثير في المتلقي، من خلال ما يُشيعُهُ من عناصر

---

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص. 165.

[2] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، (د.ط)، مارس 1997، ص. 32.

الجمال في عمله الشعري. «غير أن الوزن عند حازم يستكمل خصائصه الجمالية بما يكون فيه من تركيب وتنوع، فضلا عن قوة التناسب الحاصلة بين عناصره، [...] فالأوزان على هذا تتفاوت في قيمتها الجمالية بمقدار توفر التركيب فيها»[1]. فالتباين الحاصل بين وزن بسيط وآخر مركّب عائدٌ لما يتضمّنه كل واحد من خصائص صوتية، تعطيه خصوصية وتميّزًا، تلك العناصر التي يتم من خلالها تحقيق التناسب بين أجزاء الأوزان الشعرية؛ لأن «أوزان الشعر منها متناسب تامّ التناسب متركّب التناسب متقابله متضاعفه، وذلك كالطويل والبسيط. فإنّ تمام التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثله، وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة، وتركّب التناسب هو كون ذلك في جزءين متنوّعين كفعولن ومفاعيلن في الطويل، وتقابل التناسب هو كون كلّ جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه، فإن كان الواحد في صدر الشطر الأوّل كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن كان ثانيا كان مقابله ثانيا، وإن ثالثا فثالث. فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة. وكلما نقص عروضا شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في الرتبة من مقاربة الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه»[2].

يذهب حازم إلى أن تمام التناسب قائمة على تشابه الأجزاء (التفعيلات) في شطر البيت الواحد، حيث تشكّل كل تفعيلتين وحدة متكاملة، إذ يرى أن تضاعف التناسب هو تشكّل الشطر من أربع تفعيلات (فاعلن- فاعلن- فاعلن- فاعلن) في المتدارك ومثلها في الشطر الثاني. أمّا تركّب التناسب هو أن يشكّل جزءين متباينين شطر البيت (فعولن- مفاعيلن- فعولن- مفاعيلن)، في حين يكون تقابل التناسب بمراعاة الترتيب ذاته للتفعيلات في الشطر الأول والثاني، وكلما نقص واحد من هذه الأمور في ترتيب التفعيلات أخلّ بوقوع التناسب بين أجزاء الوزن، وأحدث الخلل الذي ينعكس بالتأكيد على موقع هذا الوزن من نفس

[1] عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د.م.ج - الجزائر، فيفري 1999، ص ص. 237، 238.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص. 259، 260.

المتلقي، ومن ثَمَّ أثّر على جمالية المعنى وقدرته على إحداث التخييل المنشود.

إن السعي لتجويد العمل الشعري بغية إثارة المتلقي غايةٌ يساعد في تحقيقها انتقاء الوزن المناسب لغرض القول، لذلك خصّص حازم صفحات كثيرة من كتابه للإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب، وللتنبيه على كيفيات مباني الكلام على القوافي، وما يليق بكلّ وزن منها من الأغراض، وإشارته إلى طرف من أحوال القوافي وكيفية بناء الكلام عليها[1].

لقد تحكّم قانون التناسب في تصوّر حازم للوزن الشعري وفي تعريفه له؛ ففي معرض حديثه عن الزيادة في متون الأوزان التي يسميها العروضيون "الخرم" يعارض القرطاجني آرائهم معرّفًا الوزن بقوله: «إنّ الأوزان ممّا يتقوّم به / الشعر ويعدّ من جملة جوهره. والوزن هو أن تكون المقادير المقفّاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتّفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[2].

«وليس يخفى ما في هذا التّعريف للوزن الشّعريّ من تعويل على مبدأين أساسيّين هما التّساوي والتّناسب. فالأوّل منهما عدديّ أو حسابيّ، والثّاني نوعيّ أو كيفيّ يقوم على أنواع من التّشاكُل والتّضارع»[3]. لقد تبسّط حازم في تحليل ما يمكن أن نصطلح عليه بالخصائص الإيقاعية للتفعيلات العروضية، فميّز بين الأجزاء التي تأتلف منها مقادير الأوزان على أساس التناسب على الإيجاب نحو (فاعلن وفاعلاتن وفعولن ومفاعيلن) ومنها ما تناسبه على الضدّ نحو (مستفعلن فاعلن)[4].

كما ضبط حازم شروط التركيب بين المتحركات والسواكن في التفعيلات، وميّز التّضارع بين الأجزاء فيها من التضاد والتنافر. واعتبر أن ما حدّده هو النحو

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص ص. 226 - 286.

[2] المصدر نفسه، ص. 263.

[3] أحمد الجوّة: **بحوث في الشّعريّات** (مفاهيم واتّجاهات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس - الجمهورية التونسية، (د.ط)، 2004، ص. 190.

[4] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 267.

الذي سارت عليه العرب في فروع أوزانها[1].

لم يقتصر تصوّر حازم على تحقيق صحة الوزن وتأكيد سلامته واستقامته فحسب، بل إنه أكدّ على مبدأ التناسب عند تركيب الوزن بأجزاء متلائمة وترتيبات متناسبة، ممّا يجعل بنية الوزن معاضدةً لبنية التخييل، موقعةً بذلك أقوى الأثر في نفس المتلقي[2]؛ إذ «كلّما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتّبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»[3].

على أن فكرة التناسب في المسألة الوزنية ليست إلاّ صدى من أصداء تأثّر القرطاجني بما قدّمه الفلاسفة المسلمون، الذين قرنوا نظرهم في الوزن الشعري بدراسة الوزن الموسيقي، فالفارابي وابن سينا وابن رشد لم يتناولوا أوزان الشعر في استقلالٍ عن الوزن الموسيقي، بل كانت دراستهم للموسيقى إطارًا عامًّا نظروا من خلاله في مسألة الوزن الشعري[4]. فالفارابي مثلاً يتحدث عن القول الموزون حديثًا يؤكد به الصلة القوية بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري. فهو يرى أن «نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المُفصَّل إلى النغمِ، فإن الإيقاع المُفصَّل هو نُقلَةٌ مُنتَظمةٌ على النغم ذواتُ فواصِلَ، ووزْنُ الشعر نُقلَةٌ منتظِمة على الحروف ذواتُ فواصِلِ»[5].

غير أن أصداء أفكار الفلاسفة المسلمين في المنهاج حول هذا الموضوع، لم يمنع حازمًا من تقديم آراء طريفة تدلّ على عدم مجاراته للعروضيين في تحويل الأوزان مجرّد أقيسة ثابتة وقوالب تحدّ من إبداع الشاعر. ففي سياق مناصرته لأوزان العرب –لما فيها من ضروب التركيبات المتلائمة وأنواع الترتيبات المتناسبة–

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص ص. 246، 247.

[2] ينظر: أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات، ص. 190.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 245.

[4] ينظر: أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات، ص. 190.

[5] أبو نصر الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، ص. 1085.

يؤكد ناقدنا فكرة مهمة يوضّح بها حقيقة الوزن، ويبرز من خلالها تصوّره الحركي للأوزان الشعرية. حيث يعتبر أن الوزن يتولّد بالنّقلة من الأشياء التي لا تنوُّع فيها أصلاً إلى أشياء فيها تنوُّع[1]. وتفسير ذلك أن شيمة النفس قد جُبِلَت على حبّ هذه النّقلة وعلى الالتذاذ بها، لأنها تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوّع فيه، وتُسَرُّ بالمراوحة بين تأمّل الشيء وتأمّل غيره[2]. وقد ترتّب على هذا تفضيل حازم بعض بحور الشعر العربي على بعضها الآخر لأنه وجد في تركيبتها الوزنية تحقيقًا للنّقلة من الثبات إلى التغيُّر ومن الوحدة إلى التنوّع؛ فهو يعتبر العروض الطويل فيه بهاء وقوة، ويرى في البسيط بساطة وطلاوة، وفي الكامل جزالة وحسن اطّراد، ويرى أنّ للخفيف جزالة ورشاقة، وأنّ للمتقارب سباطة وسهولة...[3]. وليس السبب في تقديم عروض الطويل والبسيط سوى ما فيهما من تناوب بين التفعيلتين، وما تشكّلت به بنيتهما العروضية من وجوه التناسب.

ب/ مناسبة الأغراض للأوزان:

قضية اختيار الشاعر للوزن تبعًا للموضوع الذي يكتب فيه، مبدأ قارّ عند الفلاسفة المسلمين وحازم، وباستثناء هؤلاء فإننا لا نجد – غالبًا – سوى إشارات عابرة إلى إعداد الوزن الذي يناسب معاني الشاعر التي ينظمها في نصه الشعري، فـ"ابن طباطبا" مثلاً يشترط على الشاعر إذا أراد «بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه»[4]. ونفس التوجّه نجده عند "أبي هلال العسكري" الذي يقول: «إذا أردت أن تعمل شعرا فَأَحْضِر المعاني التي تُرِيد نَظْمَها فِكْرَك، وأَخْطِرها على قلبك، واطلُبْ لها وزنًا يتأتّى فيه إيرادُها

[1] ينظر: أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات، ص. 192.

[2] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 245.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص. 269.

[4] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص. 05.

وقافيةً يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكّن من نَظْمِه في قَافِيــة ولا تــتمكّنُ منــه في أُخرى»[1].

لقد عمّق حازم القرطاجني نظرته في مبدأ التناسب فجعله متحكّمًا في العلاقة التي تشدّ الأوزان والأغراض، ذلك أن تباين الخصائص الصوتية للأوزان الــشعرية يجعل الشاعر يفضل أوزانًا بعينها للتعبير عن الغرض الشعري الذي ينظم فيه قصيدته باعتبار أنه «لمّا كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقــصد بــه الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان والأغراض ويخيّلها للنفوس [...] وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكلّ / غرض وزنا يليق به ولا تتعدّاه فيه إلى غيره»[2]. ذلك أن الموضوعات الشعرية تتعدد وتباين تبعًــا لتعــدد مناحي الحياة واختلاف جوانبها، والتعبير عن تلك الموضوعات يستوجب براعــة الشاعر في التنسيق بين موضوع قصيدته وما يتناسب معها من وزن.

وقد استند حازم – في حديثه عن التناسب بين الأوزان والأغــراض – إلى التراث الفلسفي الأرسطي والإسلامي، مع اعتماده ضربًا من التحويــل والتأويــل للمصادر التي أخذ عنها هذه الفكرة. بيد أنه كان مقتنعًا بــأن تركيــب الأوزان وتألفّها على نحو متباين من جهة التناسب بين الحركات والسواكن، ومــن جهــة ترتيبها وتوزيعها داخل كل بحر، هما المتحكمان في أساس الشعرية[3]. والدليل على هذا عند حازم «أنّ الشاعر القويّ المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتــدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القويّة من قــوّة العارضــة وصلابة النبع»[4].

ويرتكز تصور حازم لعلاقة الوزن بالأغراض الشعرية – كما هو الشأن عند

---

[1] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص. 139.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 266.

[3] ينظر: أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات، ص ص. 200، 201.

[4] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 269.

الفلاسفة المسلمين – على تصوّره لاختلاف أوزان الشعر من حيث خصائصها الصوتية الذاتية. نظرًا إلى اختلافها بحسب أعداد المتحركات والسواكن في كل وزن منها، وبحسب نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن، وبحسب وضع بعضها من بعض وترتيبها، وبحسب ما تكون عليه مظانّ الاعتمادات كلها من قوة أو ضعف أو خفة أو ثقل. الأمر الذي يجعل كل وزن يتفرّد بميزة في السمع وصفة أو صفات تخصّه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع أو طيش، ومن جهة ما يوجد له سهولة أو يوجد له توعّر، ومن جهة ما يوجد باهيًا أو حقيرًا وغير ذلك ممّا يناسب فيه المسموع المرئي[1].

ولما كانت أغراض الشعر نفسها مختلفة فـ«منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان والأغراض ويخيّلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليّا أو اسخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد»[2].

«ووفقا لهذا التصور، تغدو الخصائص الصوتية للوزن هي المعيار في معرفة الغرض الذي يصلح له، وعليه يصبح اختيار الشاعر وزنه وثيق الصلة بمعاني الموضوع الذي يعالجه»[3]، فإذا قصد إلى الأغراض الجادة كالفخر ونحوه اختار عروض الطويل والبسيط، أمّا إذا قصد إلى إظهار الشجو والاكتئاب كالرثاء مثلاً، فإنه يختار المديد والرمل، لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تُحاكى الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ ونمط تأليف ووزن[4].

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص ص. 265، 266.

[2] المصدر نفسه، ص. 266.

[3] عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ص ص. 240، 241.

[4] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 205.

لا يفتأ حازم أن يعمد إلى البحث في الأدب اليوناني – الذي شُغِف به – عن هذه المسألة، حيث أقرّ بأن الشعراء اليونانيين كانوا يلتزمون بأوزان معينة لكل غرض شعري[1]. والتأكيد على هذه الملاءمة من قبل حازم هي من قبيل تخييل الأغراض بالأوزان، أين تتجلى قدرتها على التأثير في المتلقي ودفعه للاستجابة بالإقبال أو النفور، لهذا «نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنًا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية. ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة. أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر»[2].

فالتعبير عن الحالة الشعورية التي يمرّ بها الشاعر بشكل دقيق، يستدعي منه أن يكون الوزن الموظف متلائمًا مع المقصد الشعري، فتعدد الأغراض يقابله تعددٌ في الأوزان الشعرية.

لقد عمل حازم على تفصيل هذا الأمر تطبيقيًّا، فبيّن أن «الأجزاء التي تأتلف منها مقادير الأوزان: منها ما يتناسب نحو فاعلن وفاعلاتن وفعولن ومفاعيلن، ومنها ما تناسبه على الضدّ من هذا نحو مستفعلن فاعلن. ألا ترى أنّ هذين الجزءين يتساوقان من أوّل الخماسيّ وثاني سبب من السباعيّ. وكذلك الأجزاء الأُول* تتساوق الخماسيات والسباعيات منها ما عدا السبب الآخِر من السباعيات فإنّه يفضل عن ذلك. ومن الأجزاء ما يتدافع ويتخالف نحو مفاعيلن مستفعلن»[3].

إن هذا النظم المتباين للتفعيلات المشكلة للأوزان الشعرية، يُظهر مدى تمايز

---

[1] ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، ص. 68.

[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية–القاهرة، ط 3، 1965، ص ص. 177، 178.

* يظهر أنه خطأ طباعي والأصح هو: الأُولى.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 267.

الأوزان ومن ثَمَّ تعدّدها، فلكلٍّ خواصّه التي تخلق استقلاليته، وبذلك فإن هذا التعدد يخلق أفقًا أكبر وأوسع للشاعر، ليجد مجالاً للتعبير عن مشاعره وطرق موضوعات مختلفة، وهو مرتاح لوجود اتساع نغمي يمكّنه من جعل أفكاره أكثر تأثيرًا في المتلقي، ذلك أن «التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب. ويجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النحو شعر، وإن كان له نظام محفوظ لأنّا نشترط في نظام الشعر أي يكون مستطابا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإنّ فيه كزازة وتوعّرا»[1]. إن الأوزان الشعرية التي تكون أكثر توظيفًا من قبل الشعراء، هي تلك التي تتلاءم أجزاء عناصرها المكونة، فكلما كان الانسجام قائمًا بين عناصر الوزن حَسُنَ موقع القول الشعري من الأسماع، واحتلّ مكانة في نفوس المتلقين، وتكون قدرته على التأثير أكبر، لأن الشعر كلام مخيّل هدفه إثارة انفعال المتلقي.

يتباين وضع التفعيلات المشكّلة للبحر الشعري تبعًا لطريقة إسناد بعضها إلى بعض، أين يكتسب كل وزن خصوصيته وتفرّده مقارنة بغيره من الأوزان؛ ذلك أن «ما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة. وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب. وما وقع التشافع / والتماثل في جميعه استثقل و لم يستحل أيضا للتكرار»[2].

إن الحكم عل الوزن الشعري بالقوة أو الضعف، أمر يتحدد تبعًا لكيفية تشكّل التفعيلات وكيفية انتظامها وتشافعها أو تفرّدها، وكلّ ذلك محكوم بتحقيق التناسب الداخلي بين تفعيلات البحر، ضمن بنية كبرى هي التناسب بين الغرض والوزن الشعري.

«ومهما كانت المآخذ على تصوُّر حازم للأوزان الشّعريّة، وعلى توزُّعه بين

---

[1] المصدر السابق، ص. ن.

[2] المصدر نفسه، ص. ن.

شعريّة الوزن التي تشكّل القول، وشاعريّة المبدع الذي يتولّى هذا الفعل، فلا منازعة في أنّ تفكيره في المسألة وتقليبَ وجوه النّظر فيها باسترفاد آراء الفلاسفة، وبتأمّل عناصرها تأمّلاً شخصيًّا، ممّا يُعَدُّ إسهامًا قيّمًا في دراسة الموضوع»[1] المتعلق بالتناسب بين الأوزان والأغراض.

ج/ تناسب الأغراض والبنية الزمانية–المكانية في القصيدة:

مثلما ربط حازم الشعر بحركات النفس، رأى أن ترتيب الشعر العربي في شطر أو بيت –بحسب الأجزاء المؤلّفة من الأسباب والأوتاد في التفاعيل المعروفة– جاء ليحدث التعجيب في النفس؛ فالشطر مقادير من المسموعات في هيئة مُطَّردة، والبيت هو المقدار المجموع من مقدارين متساويين في الوضع والترتيب والزمن بهيأةٍ تزيد النفس ابتهاجاً[2].

بل إن حازمًا ولعلّه أول ناقد عربي يربط بين البنية الصوتية والبنية المكانية للقصيدة من المنطلق نفسه؛ أي ارتباط الشعر بحركات النفس، كباعثٍ أوّل في قول الشعر، وفي هذا يقرّر أنه «لّما كان أحقّ البواعث بأن يكون هو السبب الأوّل الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق والحنين إلى المنازل المألوفة وألاّفها عند فراقها وتذكّر عهودها الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقي ذكرا أو يصوغ مقالا يخيّل فيه حال أحبابه ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويحاكي فيه جميع أمورهم حتّى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم أحبّوا أن يجعلوا الأقاويل – التي يودعونها المعاني المخيّلة لأحبابهم المقيمة في الأذهان / صورا هي أمثلة لهم ولأحوالهم – مرتّبة ترتيباً يتنزّل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم. ويوجد في وضع تلك بالنسبة إلى ما يدركه السمع شبه من وضع هذه بالنسبة إلى ما يدركه البصر. فقد تقدّم أنّ المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر. وتوجد لحال حال من هذه أشياء من حال حال

---

[1] أحمد الجوّة: بحوث في الشعريات، ص. 204.

[2] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 249.

من تلك. فقصدوا أن يحاكوا البيوت التي كانت أكنان العرب ومساكنها. وهي بيوت الشعر، لكونهم يحنّون إلى ادّكار ملابسة أحبابهم لها واستصحابهم لها واشتمالها عليهم بالأقاويل التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وهيآتهم ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم. فيكون اشتمال الأقاويل على تلك المعاني مشبها لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وأن تجعل تذكرة له. ويكون ما بين المعنى والقول من الملابسة مثل ما كان بين الساكن والمسكن»[1].

وهذا يعني أنهم «لّما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعريّة ونظام أوزانها متنزّلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأمّلوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادا.

فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنيّة البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر.

وجعلوا اطّراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتدّ في استواء.

وجعلوا ملتقى كلّ قطرين وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض بالسواكن ركنا لأنّ الساكن / لّما كان يحجز بين استواء القطرين المكتنفين له صار بمنزلة الركن الذي يعدل بأحد القطرين اللذين هما ملتقاهما عن مساواة الآخر ومسامتته، ولأنّ الساكن له حدّة في السمع كما للركن في رأي العين.

وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه منتهى شطر البيت وينقسم البيت عنده بنصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطهُ.

وجعلوا القافية بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما وتحسينه من ظاهر وباطن، ويمكن أن يقال: إنّها جعلت بمنزلة ما يعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت وبها مناطها»[2].

وحسب هذا الوصف الذكي من حازم يصير البيت الشعري شبيه بيوت

---

[1] المصدر السابق، ص ص. 249، 250.

[2] المصدر نفسه، ص ص 250، 251.

الشعر، وفق التقابل التالي:

أجزاء أبنية البيوت ـــــ كسور بيوت الشعر

اطّراد الحركات ـــــ أقطار البيوت المستوية

ملتقى الحركات المطّردة ـــــ الركن الرابط بين القطرين

منتهى الشطر الأول ـــــ عمود البيت الموضوع وسطه

القافية في آخر الشطر الثاني ـــــ تحصين منتهى الخباء وتحسينه من الظاهر والباطن.

ويزيد القرطاجني هذه المسألة إضاءة فيما يخص توالي أبيات القصيدة بشكل عمودي متوازٍ، رابطًا بين الزمان والمكان في القصيدة، من حيث ما قصدته العرب في وضع الأبنية الشعرية، عندما جعلوا اطّراد الحركات في الأوزان واستقامة جري اللسان عليها واستواء الكلام بها، بمنزلة امتداد أقطار البيوت واستقامتها واستوائها، «فإنّ النظام فيها في تقدير الاتّصال على استدارة إذ كان وضع الأوزان الشعريّة وترتيبها ترتيبا زمانيا لا يمكنك فيه أن ترجع بالنهاية إلى زمان المبدأ بل تكون بينهما فسحة من الزمان ولا بدّ. وترتيب البيت المضروب ترتيب مكاني إذا بدأت بأيّ موضع شئت منه ثم درت عليه تأتّى لك أن ترجع إلى الموضع الذي بدأت منه بنقلة مستديرة على اتّصال من غير أن يكون بين المبدإ والنهاية فسحة. والأوزان وإن لم يمكن أن يعاد بالنهاية فيها إلى زمان المبدإ فإنّها في تقدير ذلك، إذ نسبة سرد الشطر الأوّل من أيّ بيت وقع تاليا لبيت بعد الانتهاء إلى قافية البيت المتقدّم وإعطاء كلّ متحرّك وساكن منه حقّه من التلفّظ نسبةُ سرد الشطر الثاني / وإعطاء متحرّكاته و سواكنه حقوقها من التلفّظ بعد الانتهاء إلى مقطع الشطر الأوّل»[1].

وهكذا يكون حازم قد لمس – بدقة عجيبة – التلازم بين البناء الفضائي للبيت الشعري والبناء الفضائي لبيت الشعر المنصوب. وكذلك التلازم بين ما هو سماعي (إدراك السمع) وما هو بصري (إدراك العين). وكذلك التلازم بين الترتيب

[1] المصدر السابق، ص. 255.

المكاني للخباء والترتيب الزماني للبيت الشعري، والربط بين ما هو منظور وما هو مسموع. وعليه فإن شكل القصيدة بكل تفاصيله – عند حازم – هو شكل البيت بكل تفاصيله، والشكل البصري لعرض القصيدة على الورق يتصل مباشرة بشكل العرض الشفوي. ومن هنا جاءت المماثلة لنموذجية الشكلين: السماعي والبصري، فـ«المسموعات تجري من الأسماع مجرى المرئيات من البصر»[1]. هذه العبارة التي وردت قبل عصر حازم عند كلٍّ من "القاضي عبد العزيز الجرجاني"ـ(ت 392 هـ) و"ابن سنان الخفاجي"؛ فصاحب الوساطة يرى أن «الكلام أصواتٌ محلُّها من الأسماع محلُّ النواظر من الأبصار»[2]. ويقصد بذلك أن القصيدة قد تتميز عن غيرها بتآلف خفي لا يدركه السامع ولا يجد له تبريرًا، تمامًا كما تتميز لوحة فنية عن غيرها، رغم اتفاقهما في شرائط الحُسن الظاهرة[3]. أمّا ابن سنان فيقرّ نفس المبدأ من زاوية أخرى، عندما قال: «أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر»[4]. لقد كان يقصد بذلك الكشف عن اتفاق طبيعة التناسب في كل من الشعر والرسم. وما دامت الألوان المتباينة – في تقديره – أفضل من الألوان المتقاربة، فلا بدّ أن يقع التجانس في اللوحة ذات الألوان المتباعدة، كما ستكون أحسن منظرًا من الأخرى التي تتشكّل من ألوان متقاربة. وتخضع لنفس المبدأ الحروف في كلمات الشعر بخاصة، إذ كلما تباعدت مخارجها كانت أحلى في السمع، من الحروف متقاربة المخارج[5].

ومن جهة أخرى يؤكّد حازم على التناسب كمبدأ أساسي في الوزن، ذلك أنّ المساواة في الزمن تعني وجود تناسب بين عدد الحركات والسكنات والترتيب.

---

[1] المصدر السابق، ص. 250.

[2] علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح و شر: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط 1، 2006، ص. 342.

[3] ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص. 212.

[4] ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، ص. 54.

[5] ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص. 212.

بحيث إذا ما حُذِف من بعضها بعض الوجوه جرى تعويض ذلك وتلافيه بتمكين الحركات والسكنات التي تكتنف ما فات من زمان النطق به. بحيث يعتدل المقداران بذلك فيكونان متوازيين[1].

وبذلك يشكّل كل وزن وحدة متميزة عن غيره من الأوزان، ولكنها وحدة مرتبطة بالتخييل أو المحاكاة حتى يُحدث الشعر أثره في النفوس. ذلك أن التخييل كما يقع على المعنى والأسلوب واللفظ والنظم، يقع كذلك على الوزن[2].

وهذا يعني أيضًا أنّ ضروب التخييل الشعري التي تقع على الوزن كما تقع على اللفظ والمعنى والأسلوب والنظم، ذات أبعاد حركية متعددة. فإذا كانت التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، فإن الألفاظ في الشعر غير منفصلة عن الوزن، لأن وزنها خاصية تنبع من كيفية إيقاع التناسب بين عناصرها الصوتية، التي تتجاوب – في النهاية – مع تناسب المعنى[3].

ويبدو هذا التلازم ضروريًا بين الوزن والتناسب، عندما نتأمّل كلام ابن سينا حول العلّتين المولّدتين للشعرية: «إن السبب المولِّد للشعر في قوة الانسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا [...] والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً؛ ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها»[4].

وهذا يعني أن مفهوم الوزن عند حازم، يتوقف على معرفة التناسب في المسموعات والمفهومات، التي لا يُتوَصَّلُ إليها بشيء من علوم اللسان إلاّ بالعلم الكلّي في ذلك؛ وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كليّاته ضروب التناسب والوضع[5].

---

[1] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 263.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص. 89.

[3] ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص. 189.

[4] ابن سينا: **فن الشعر** من كتاب "الشفاء"، ص ص. 171، 172.

[5] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 226.

إنّ ما قاله القرطاجني عن تناسب المسموعات والمفهومات يرجع لابن سينا الذي يقرّر أنّ «الأمور التي تجعل القول مخيلا: منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، وهو الوزن؛ ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول؛ ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول؛ ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»[1].

هذا يؤكد «أن الوزن أحد عناصر التخييل الشعري. وأنه لا ينفصل عن المعنى أو الدلالة التي تنطوي عليها الأداة»[2]، فهو ليس عنصرًا شكليًا أو خارجيًا، من هنا نجد إلحاح حازم على الربط بين الوزن والبلاغة، والذوق الصحيح والعلم بالقوانين الموسيقية[3].

حيث قاده هذا التوجّه إلى الربط بين الوزن والعرض؛ فقال بتناسب كلام الشعراء مع الأعاريض، واختلاف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ذلك أنّ لكلّ وزن منها طبعًا، يصير نمط الكلام مائلاً إليه[4].

وهذا يعني – كما يرى حازم شأن غيره من النقاد العرب – أنّ النظم طباعي، والعلم بالوزن غير ضروري ولا يعوّل عليه في الشعر، لأن الشاعر يعتمد على طبعه وذوقه دون الرجوع إليه[5]. ذلك أن العبارات التي ترد على الأفكار أوّل ما ترد عليها متّزنةً منطبعةً على مقدار الكلام المقفى ومقطعه، أو ترد محتاجة لأدنى تغيير يُصيِّرها متّزنة منطبعة على ما يراد صوغ الكلام بحسبه[6].

وعليه يقرّر حازم أن وزن الكلام بالنسبة للشاعر المطبوع من ذوي القوّة الناظمة أيسر شيء من بين مجمل مكونات العملية الشعرية. رغم أن العلم بالعروض حتى بالنسبة له ضروري، لأنه يحتاجه ليجيء كلامه جاريًا على أوضح طرق

---

[1] ابن سينا: **فن الشعر** من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فنّ الشّعر**، ص. 163.

[2] جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص. 189.

[3] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 258.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص ص. 268، 269.

[5] ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ص. 15، 16 (مقدمة الكتاب).

[6] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 207.

المناسبات وموافقًا لكلام العرب في جميع ذلك[1].

فحيث أن الوزن يعتمد نسقًا مضبوطًا من توزيع أعاريضه وحركاته وسكناته في كمٍّ إيقاعي محدّد. فلا بدّ من أن يؤثر على (صورة الكلام) ويجعل اللغة تنتظم انتظامًا يختلف عن الصور العادية للكلام مما يجعل الشعر سياقًا متميّزًا يتعامل فيه الشاعر مع اللغة في مستوى بنية الكلمة والتركيب تعاملاً من نوع خاص[2].

2-الإيقاع عند السجلماسي:

يكشف هذا المستوى عن تمكّن السجلماسي من سبر أدق أسراره التقنية في بنية الشعر، كما أنه يضيف للإيقاع جنس التخييل الذي يكتسي طابع "الثابت اللازم" في العمل الأدبي، وكل ذلك يأتي في إطار تناسب العناصر الإيقاعية.

أ/ إشكال "التصدير" وشعرية العجز والنهاية والخاتمة في "القافية":

يطالعنا صاحب المترع بنص طويل نسبيًا عن مصطلح "التصدير" وفلسفة بنائيته بين نظريتين كبيرتين في "نقد الشعر" والبحث عن "نثرية" هذا النقد في المصطلحات التي اعتُقِد أنها خاصة بالشعر قبل مجيء السجلماسي بتفسير فلسفي آخر لمصطلح التصدير واجه به النقاد والبلغاء وعلماء العروض، فقد حدّده كعادته تحديدًا نظريًّا، ثم عرض بعده لأقسام هذا المصطلح في المقاطع الشعرية داخل البيت الواحد[3]، بعد أن ناقش علماء البيان في مصادرهم حول هذا المصطلح بادئًا بتعريف حدّه، إذ «هو: قولٌ مركبٌ من جزئين متفقَى المادة والمثالِ، كلٌّ جزء منهما يدُلُّ على معنًى هو عند الآخَر بحال ملائميةٍ، وقد أُخِذَا من جهَتَي وضعِهما في الجنس الملائمي من الأمور، ووُضِعَ أحَدُهُما صدرًا والآخَرُ عجُزًا مردودًا على الصدر بحسب هيئة الوضعِ اضطرارًا، ومعنَى ذلك أنه، لِمَا (قد) تقرر، ينبغي أن يكونَ أحَدُ الجزئين – وهو العَجُزُ ضرورةً – كائنًا من القول في الخاتمةِ، والنهاية، والآخِرِ

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص ص. 211، 212.

[2] ينظر: حمّادي صمّود: التفكير البلاغي عند العرب، ص ص. 218، 219.

[3] ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 595.

فقط دون تضاعِيفِه وأثنائِه. وقال قومٌ: "التصديرُ هو رَدُّ أعجازِ الكلام على صدُورِهِ". وعلماءُ البيان وأهلُ صنْعةِ البلاغة يرَوْنَ أن هذا النوعَ من النُّظوم وهذا الأسلوبَ من التراكيب، هو مَخصوصٌ بالقول الشعري فقط، ويقعُ عندهم منه في القوافي خاصَّةً. وهؤلاء لالتزامهم هذا الرأي فإنهم يُمِيطونَهُ من القرآن، وبالجملة من القول غير الشعري، ويرون أنه (إنما) يوجَدُ في الشّعر فقط. وينبغي أن تتأمَّلَ ما وضعَهُ علماءُ هذه الصناعة في هذا النوع من **قَصْرِهِ على الأقاويل الشعرية وتخصيصه** منها بالقوافي فقط، هل هو صِدْقٌ؟ ويُوَفَّى النظرُ في ذلك حقَّهُ بعدَ أن تقَدَّمَ الفحصُ بَدِيًّا عن القول الشعري المأخوذِ في هذا الموضع والمرادِ في هذا النوع ليقَعَ التوارُدُ في النظر على حدٍّ واحدٍ، وليقَعَ الفحْصُ على جزئَيْ نقيضيْن متقابليْنِ...»[1].

يعالج السجلماسي في هذا النص الطويل والمركّب من رأيين موضوعًا عميق الدلالة في تركيب الأسلوب الشعري، ويتعلّق الأمر بفلسفة "القافية" وتحديد مكانها بين محطات (العجز والنهاية والخاتمة)، حيث لا تستقر في مكان واحد بل هي محصورة بين (الصدر والعجز)، باعتبار أن التصدير «هو أن يُردّ أعجاز الكلام على صدوره»[2]. وإذا كان "ابن رشيق" هنا ينصرف بالحدّ إلى القافية تبعًا لجمهور البلاغيين، فإن السجلماسي يتخذ من هذا التعريف حجة يبني عليها غير ما أراده القيرواني، فهو يرفض رأي كل النقاد وعلماء البيان الماثل في تخصيص "التصدير" بالقول الشعري وبالقافية منه، باعتبار أنهم يعنون بالقول الشعري القول المقفّى فقط جاعلين الوزن هو المقوِّم الرئيسي للشعر؛ حيث «أنَّهُمْ مِن قِبلِ التزامِهم ذلك في القوافي إنما يَعْنُونَ بالقول الشعري (هنا) القولَ المقفَّى فقط، ولالتزامهم ذلك أيضًا في الشعر. وكان الوزنُ هو الفصلُ المقوِّمُ عندهم للشعر، والمُفْهِمُ جوهرَه»[3]، عملاً

---

[1] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 406، 407.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 2، ص. 03.

[3] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 407.

بالحدّ الذي وضعه "قدامة" للشعر بأنه «قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى يَدُلُّ عَلَى مَعْنًى»[1]. وهو تعريف ترفضه نظرية الشعر عند الفلاسفة منذ أرسطو والفارابي وابن سينا وابن رشد إلى حازم والسجلماسي، التي تؤمن بأن القول الشعري هو القول المخيّل الموزون المقفّى*، وباصطلاح السجلماسي - تحديدًا - فـ«هو القولُ المخيَّلُ المؤلَّف من أقوال موزونةٍ متساويةٍ وعند العرب مُقفَّاةٍ»[2]. ولأن علماء البيان آمنوا بالوزن فاصلاً بين الشعر والنثر غير آبهين بنثرية الشعر** عندما يصبح "نظامًا"، فذلك «لأنهم لم يشعُرُوا بعدُ بالمعنى الآخر وهو التخييلُ والمحاكاةُ، وأنه عمودُ الشعر وجوهرُه»[3].

ويولّد السجلماسي من هذا الإشكال نقاشًا فلسفيًّا عميقًا، يقلّب فيه النظر في "القافية" على كل وجوهها، باحثًا عن مظاهرها وصورها في مقاطع البيت ما بين "عجز" و"صدر"، اللذان يتحدد مكان الواحد منهما وينسحب عليه تابعه بحسب "الكلية" و"الجزئية" في تأمّل طبيعة المقطع وعلاقة اللاحق بالسابق[4]، وتحديد القافية بينهما باعتبار أنها «نوعٌ تحتهُ جنسٌ ــ ولْنُسَمِّه العَجُزَ أو الخاتمةَ أو النهايةَ أو ما ضاهَى ذلك ورادَفَه في التسمية به والنوع فهو ــ مركَّبٌ من جنسٍ وفصلٍ»[5]. ويستمر في الاغتراف من حقل رجال المنطق ليؤكد طبيعة النظر إلى القافية في الخطاب شعريًّا كان أم نثريًّا، لينتهي إلى رفض الرأي الأول القائل بخصوصية التصدير بالقافية في الشعر وإزاحته من القرآن الكريم والنثر، مؤكدًا أنه «يَظْهَرُ من

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 17.

* ينظر مثلاً: الفارابي: جوامع الشّعر، ص ص. 172، 173. وابن سينا: فن الشعر، ص. 168. وابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص. 203. وحازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 71.

[2] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 407. ويتردّد نفس التعريف في ص. 218.

** هو المسمّى "نثر المنظوم".

[3] المصدر نفسه، ص. 407.

[4] ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 596.

[5] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 407، 408.

هذا النوع من البلاغة أنه غيرُ مقصورٍ على القولِ الشعرِي، ولا مخصوصٍ بالقوافي»[1].

وإذا كان السجلماسي قد ساعده التحليل المنطقي للظاهرة في إثباتها نظريًّا، فإنه سعى إلى إثبات "التصدير" في النثر وفي القرآن الكريم بالذات تطبيقيًّا، لأنه شعر – كعادته – بمطالبة القارئ له في الإشباع بالتحليل، فقرّر النظر في إمكانية تحقّق التصدير ووجوده قائلاً: «فأمَّا إمكانه فلو فُحِصَ قولٌ غيرُ شعري مردودُ العَجُزِ على الصدر دون وَزْنٍ وقافيةٍ لم يكن ممتنعًا وذلك كأن نقولَ – مثلا –: "فُلانٌ سريعٌ إلى الشّر وليس إلى الخير بسريع" و "فُلانٌ حسَنُ القول وليس فعلُه بحسَنٍ". وأما وجودُه بالفعل فقولُه تعالى: ﴿ٱنظُرۡ كَيۡفَ فَضَّلۡنَا بَعۡضَهُمۡ عَلَىٰ بَعۡضٖۚ وَلَلۡأٓخِرَةُ أَكۡبَرُ دَرَجَٰتٖ وَأَكۡبَرُ تَفۡضِيلٗا﴾*. وقولُه جَلَّ ثَنَاؤُه: ﴿...لَا تَفۡتَرُواْ عَلَى ٱللَّهِ كَذِبٗا فَيُسۡحِتَكُم بِعَذَابٖۖ وَقَدۡ خَابَ مَنِ ٱفۡتَرَىٰ﴾**، وقولُه تعالى: ﴿...فَنَبَذُوهُ وَرَآءَ ظُهُورِهِمۡ وَٱشۡتَرَوۡاْ بِهِۦ ثَمَنٗا قَلِيلٗاۖ فَبِئۡسَ مَا يَشۡتَرُونَ﴾***. فيكونُ قد ظَهَرَ بهذا الاعتبارِ أنَّ الحُكْمَ ها هنا والاعتبارَ هو للمحمولِ الكلِّيِّ البسيطِ والطبيعةِ السارية في الكثرة وهو الجنسُ الذي سَمَّيناهُ أولاً العَجُزَ والنهايةَ والخاتمة، وذلك أن القافيةَ هي عَجُزٌ ما فيكونُ الحكمُ لذلك أعمَّ. وأنَّ التصديرَ يقعُ في الأقاويل كلِّها شعريةً كانت أو غير شعريةٍ. والظَّنُّ بمن مَنَعَ ذلك أنَّ مَثَارَ شُبْهَتِهِمْ وسببَ غَلَطهمْ دوامُ الأُنْسِ بالقوافي، والاعتيادُ للأقاويلِ الشعريةِ مع وُضُوحِ هذا النوعِ من النظْم فيها»[2].

وقد أحسن السجلماسي بهذا النقد والتمثيل؛ فقد انتهى بالتصدير إلى طبيعته الشعرية كما انتهى بالقافية إلى وضعها الطبيعي محققًا لها مكانها في البناء الشعري

---

[1] المصدر السابق، ص. 408.

* سورة الإسراء، الآية 21.

** سورة طه، الآية 61.

*** سورة آل عمران، الآية 187.

[2] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 408، 409.

نظرًا وتطبيقًا[1]، وذلك عندما قرّر للتصدير – والقافية مدرجة فيه – أوضاعَهُ الأربعة، باعتباره جنسًا متوسطًا تقع تحته أربعة أنواع:

1- «لأنه إما أن يكون في فاتحة القول ومقدمتِه وصدرِهِ وأولِه، [أي] ما وافَقَ الجزءُ الأخيرُ من القول الجزءَ الواقعَ في فاتحة القولِ وصدرِه»[2].

كقول "الأقيشر الأسدي"[3]:

سَريعٌ إلى ابنِ العَمِّ يَشْتِمُ عِرْضَهُ وَلَيْسَ إلى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيعِ

2- «وإما أن يكون في الجزء الواقع في نهاية الشطرِ، والقسيمِ الأولِ (منه)، [أي] ما وافَقَ الجزءُ الأخيرُ من القول الجزءَ الواقعَ في نهايةِ النِّصفِ والقَسِيمِ الأولِ من القول»[4]، ومن صور هذا النوع قول الشاعر[5]:

يُلْفَى إذا مَا الجَيْشُ كان عَرَمْرَمًا في جَيْشِ رأْيٍ لا يُفَلُّ عَرَمْرَمِ

3- «وإمَّا أن يكون في الجزء الواقعِ في صدر الشطرِ، والقسيمِ الثاني من القول وأولِهِ، [أي] ما وافَقَ الجزءُ الأخيرُ من القول (الجزء) الواقعَ في صدر القسيمِ الثاني من القول وفاتحتِه»[6]. ومن صور هذا النوع قول "أشجع السلمي"[7]:

عَزِيزُ بَنِي سُليم أقْصَدَتْهُ سِهَامُ المَوْتِ وَهْيَ لهُ سِهَامُ

4- «وإما أن يكون في تضاعيف القولِ وأَوَّلِه، [أي] ما وافَقَ الجزءُ الأخيرُ من

---

[1] ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 598.

[2] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 409، 410.

[3] العمدة، ج 2، ص. 03. وكتاب البديع، ص. 48. والمترع، ص. 410. وقد ورد البيت بروايات مختلفة في: الصناعتين، ص. 386. والبديع في نقد الشّعر لأسامة بن منقذ، تح: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، سلسلة تراثنا، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده – مصر، (د.ط)، 1960، ص. 51.

[4] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 409، 410.

[5] ورد بدون نسبة وبروايات مختلفة في: العمدة، ج 2، ص. 03. وكتاب البديع، ص. 48. والصناعتين، ص. 385.

[6] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 409، 410.

[7] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 2، ص. 03. ونسبة الشاعر في: المترع البديع، هامش 87، ص. 410.

القول بعضَ ما في أثنائه وتضاعِيفِه»[1]. ومن صور هذا النوع قول "جريـــر"ـ(ت 114 هـ)[2]:

سَقَى الرَّمْلَ جَوْنٌ مُسْـــتَهِلٌّ رَبَابُهُ وَما ذاكَ إِلاّ حُبُّ مَنْ حَلَّ بالرَّمْلِ

ويُحسب للسجلماسي أن النوع الثالث من اختراعه لوجـــوده في الـــشعر وغيابه من النقد[3]. وفي نفس السياق يشير ناقدنا أن إغفال "ابن المعتز" وأهل صناعة البلاغة نوعًا من أنواع التصدير، حيث لم يعدّوا منه سوى ثلاثة أقسام[4]، هي: مـــا يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أوّلَ كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه[5].

ب/ ائتلاف الوزن والتخييل:

لعلّ أهم ما يميز الشعر عن الخطابة وغيرها من فنون القول النثرية هما الوزن والقافية، لذلك كان إقدام السجلماسي على تعريف الشعر خطوة منطقية مترتبـــة على تقديمه للإيقاع متضافرًا مع التخييل، كموضوع للصناعة الشعرية. يقـــول في هذا الشأن: «الشعر هو الكلام المخيل المؤلَّف من أقوال موزونة متـــساوية وعنـــد العرب مُقَفَّاةٍ، فمعنى كونها موزونةً: أن يكون لها عددٌ إيقاعي، ومعـــنى كونهـــا متساويةً هو: أن يكون كلُّ قول منها مؤلَّفًا من أقوال إيقاعية، فإن عـــدد زمانـــه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاةً هو: أن تكون الحروفُ التي يُخْتَمُ بها

---

[1] أبو محمد السجلماسي: المنزع البديع، ص ص. 409، 411.

[2] **ديوان جرير** بشرح محمد بن حبيب، مج 2، ج 3، تح: نعمان محمد أمين طه، سلسلة ذخائر العرب: 43، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 3، 1986، ص. 948. الجون: السحاب الأسود. والرباب: ما كان دون السحاب: (الصناعتين، ص. 386).

[3] ينظر: علاّل الغازي: مناهج النقد الأدبي بالمغرب، ج 2، ص. 599. وينظر: أبو محمد الـــسجلماسي: المنزع البديع، ص. 410.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص ص.409، 410.

[5] ينظر: عبد الله بن المعتزّ: كتاب البديع، تح: إغناطيُوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة – بـــيروت، ط 3 [منقّحة]، 1982، ص ص. 47، 48.

كلٌّ قولٍ منها واحدةً»[1].

إن تأثر السجلماسي بمنجزات الفلاسفة الإسلاميين – خاصة في ميدان الصناعة الشعرية – جعله يحاكيهم في تصوّراتهم وآرائهم، حتى إن تعريفه للشعر جاء مطابقًا لما قاله "ابن سينا" في هذا الشأن تطابقًا يكاد يكون حرفيًّا. ويمكن أن ندرك ذلك إذا تأملنا قول ابن سينا: «إن الشعر هو كلام مُخَيِّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مُقَفًّاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدًا»[2].

إن هذا الأمر يؤكد من ناحية صلة السجلماسي بالإنجاز الذي حققه الفلاسفة فيما يخص الشعر، ومن ناحية أخرى فالسجلماسي استخدم تعريف ابن سينا للشعر لأنه يخدم مدخله إلى تناول الشعر بوصفه بنية لغوية متميزة، تعتمد على التخييل فضلاً عن الوزن والقافية، وهي جميعها عناصر تتعلق بالشكل والصياغة على المستوى الصوتي (الوزن والقافية) والمستوى الدلالي (التخييل)، وهي عناصر أساسية في تمييز الشعر عمّا عداه من الأشكال اللغوية الأخرى، فضلاً عن دورها التأثيري في المتلقي[3].

فإذا كان السجلماسي يرى مثل غيره من النقاد العرب أن الوزن والقافية من عناصر الشعر البنائية، فإنه لا يفصل هذين العنصرين عن التخييل الذي يعدّه عمود الشعر وجوهره؛ ذلك أنه لا يتصوّر أن يكون الكلام موزونًا مقفًى فقط ليصبح شعرًا، بل يجب أن يشتمل فوق ذلك على عنصر التخييل بوصفه عنصرًا ضامًّا

---

[1] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 218.

[2] أبو علي بن سينا: **فن الشعر** من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فنّ الشِّعر**، ص 161.

[3] ينظر: ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 36.

لجميع عناصر الشعر[1]. وتأسيسًا على هذا الرأي ينتقد أولئك الذين يرون أن قوام الشعر هو الوزن والقافية ليس إلاّ فيقول: «...إنما يَعْنُونَ بالقول الشعري (هنا) القولَ المقفَّى فقط، ولالتزامهم ذلك أيضًا في الشعر. وكان الوزنُ هو الفصلُ المقوِّمُ عندهم للشعر، والمُفْهِمُ جوهرَه لأنهم لم يشعُرُوا بعدُ بالمعنى الآخر وهو التخييلُ والمحاكاةُ، وأنه عمودُ الشعر وجوهرُه، تَبعَ التقفيةَ في هذا الغرضِ الوزنُ»[2].

إن إلحاح صاحب المترع على كون "التخييل" هو السمة الجوهرية التي تكسب القول صفة الشعر (أو الأدبية) ويليه في الأهمية الوزن والقافية، يكشف عن صلته الوثيقة بالفلاسفة الذين أكدوا جميعهم أولية عنصر التخييل على الوزن في الشعر، مع ضرورة اجتماعهما معًا لتحقيق السمة الشعرية كاملة، ومن ثمَّ تحقيق أدبية القول الشعري، فليس كل قول موزون يعدّ شعرًا أو حتى من قبيل الشعر[3].

يؤكد هذا المنحى ما ذهب إليه "ابن سينا" حين قرّر أنه «قد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول. وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيّل والوزن»[4].

ويقول "الفارابي" مؤكدًا هذا المعنى: «فقوام الشعر وجوهره عند القدماءِ هو أَن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر وأَن يكون مقسوما بأَجزاء ينطق بها في أَزمنة متساوية. ثم سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإِنما هي أَشياء يصير بها الشعر أَفضل. وأَعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة / وعلم الأَشياء التي بها المحاكاة وأَصغرها الوزن»[5].

ويلتقي السجلماسي في رؤيته للشعر على هذا النحو مع "حازم القرطاجني"،

---

[1] ينظر: عبد القادر هني: السجلماسي وكتابه: "المترع البديع في تجنيس أساليب البديع"، ص. 43.

[2] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 407.

[3] ينظر: ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 36.

[4] أبو علي بن سينا: فن الشعر، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فنّ الشّعر**، ص. 168.

[5] الفارابي: جوامع الشّعر ضمن كتاب: أبو الوليد بن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر**، ص ص. 172، 173.

الذي يحرص على أن يقدّم الشعر بوصفه كلامًا مخيّلاً في المقام الأول، ثم كونه موزونًا مقفًّى في المقام الثاني[1]. كما يتفق معه في أن الشعرية لا تنحصر في الجوانب الإيقاعية فحسب؛ فليس كل كلام مقفّى موزون يسمّى شعرًا[2].

ولا يرتدّ هذا التوافق في الآراء إلى اعتماد السجلماسي على حازم – رغم أن هذا وارد جدًا بحكم قربهما زمنًا واتجاهًا – إنما مردّه اعتمادهما على مصدر واحد مشترك هو تراث الفلاسفة الإسلاميين حول ماهية الشعر وحقيقته.

واعتمادًا على هذا تتميّز محاولة ناقدنا السجلماسي في تحديد ماهية الشعر حتى عن التيار النقدي الذي حاول أصحابه الإفادة من التراث الفلسفي، حيث ركّز هؤلاء في تعريفهم للشعر على أنه «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم»[3]، أو أنه «قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى يَدُلُّ عَلَى مَعْنًى»[4]. حيث يحصر هذان التعريفان الفارق بين الشعر والنثر في الجانب الإيقاعي المتحقق في الوزن والقافية، دون النظر إلى خصوصية البنية اللغوية في الشعر وطبيعتها.

ويتّكئ السجلماسي على رصيده النقدي المطعّم بالأسس الفلسفية لمناقشة تصوّر علماء البيان وأهل البلاغة للشعر، وذهابهم إلى أن الوزن هو جوهره دون التخييل، فيقول في معرض حديثه عن التصدير: «وقال قومٌ: "التصديرُ هو رَدُّ أعجازِ الكلام على صدُورِهِ". وعلماءُ البيان وأهلُ صنْعةِ البلاغة يرَوْنَ أن هذا النوعَ من النُّظوم وهذا الأسلوبَ من التراكيب، هو مَخصوصٌ بالقول الشعري فقط، ويقعُ عندهم منه في القوافي خاصَّةً. وهؤلاء لالتزامهم هذا الرأي فإنهم يُمِيطونَهُ من القرآن، وبالجملة من القول غير الشعري، ويرون أنه (إنما) يوجَدُ في الشّعر فقط. وينبغي أن تتأمَّلَ ما وضعَهُ علماءُ هذه الصناعة في هذا النوع من قَصْرِهِ على

---

[1] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 71.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص. 27.

[3] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص. 03.

[4] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص. 17.

الأقاويل الشعرية وتخصيصه منها بالقوافي فقط، هل هو صِدْقٌ؟ ويُوَفَّى النظرُ في ذلك حقَّهُ بعدَ أن تقَدَّمَ الفحصُ بَدِيًّا عن القول الشعري المأخوذِ في هذا الموضع والمرادِ في هذا النوع ليقَعَ التوارُدُ في النظر على حدٍّ واحدٍ، وليقَعَ الفحْصُ على جزئَيْ نقيضيْن متقابليْنِ فنقول: إن القولَ الشعري – كما قد قيل – هو القولُ المخيَّلُ المؤلَّف من أقوال موزونةٍ متساويةٍ وعند العرب مُقفَّاةٍ، ولْنتأمَّلْ أجزاءَ هذا الحدِّ فنقول: إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عَدَدٌ إيقاعيٌّ، ومعنى كونها متساويةً هو أن يكون كلُّ قولٍ منها وبالجملة كلُّ جزء مؤلَّفًا من أقوالٍ إيقاعيةٍ يَكونُ عددُ زمان أحدِها مساويًا لعدد زمان الآخَرِ، ومعنى كونها مقفَّاةً هو أن تكونَ الحروف التي يُختَمُ بها كلُّ قولٍ من تلك الأقاويل واحدةً. والتخييلُ هو المحاكاةُ والتمثيل، وهو عَمودُ الشعر إذ كان به جوهرُ القول الشعري وطبيعتُه ووجودُه بالفعل. وهو بَيِّنٌ أنهُمْ مِن قِبلِ التزامِهم ذلك في القوافي إنما يَعْنُونَ بالقول الشعري (هنا) القولَ المقفَّى فقط، و لالتزامهم ذلك أيضًا في الشعر. وكان الوزنُ هو الفصلُ المقوِّمُ عندهم للشعر، والمُفْهِمُ جوهرَه لأنهم لم يشعُرُوا بعدُ بالمعنى الآخر وهو التخييلُ والمحاكاةُ، وأنه عمودُ الشعر وجوهرُه، تَبعَ التقفيةَ في هذا الغرضِ الوزنُ. وهذا أيضًا شيءٌ قد صرَّحُوا به في أوضاعهم التي استنبطوها مثل صناعةِ العربية وصناعةِ العروض، وتصريحُهم بذلك هو أشهرُ مكانًا مِنْ أنْ يُرشَدَ إليه. فلذلك القولُ الشعريُّ في هذا الموضع وهذا النظرِ هو القولُ الموزونُ المقفى. [...] فإنه يَظْهَرُ من هذا النوع من البلاغة أنه غيرُ مقصورٍ على القولِ الشعرِي، ولا مخصوصٍ بالقوافي»[1].

إن هذا القول – على طوله – يشير إلى قضية رئيسية يثيرها السجلماسي هنا، هي قضية الوزن والقافية في الشعر، وهل يمكن أن يُقتصَر عليهما دون التخييل في بيان حدّ الشعر، بحيث يتحول القول إلى نثر بمجرد تحرره من الوزن والقافية؟، هذا بالإضافة إلى الطبيعة الخاصة للوزن في الشعر، التي يتميز بها الشعر عن النثر.

---

[1] أبو محمد السجلماسي: المنزع البديع، ص ص. 406 – 408.

وهو يثير هذه القضية في معرض حديثه عن قضية فرعية تتعلق بالقوافي هي "التصدير"، فيعرض لآراء علماء البيان والبلاغة الذين يرون اختصاصه بالقوافي في الشعر، في حين أنه لا يمانع حدوثه في النظوم الأخرى مثل القرآن الكريم الذي يتحقق فيه بالفعل*، بل إنه ممكن الوجود في النثر العادي؛ أي دون حاجة إلى وجود القافية[1]. ويبدو السجلماسي في هذا متابعًا "لابن المعتز"_(ت 296 ه) الذي لم يقصر ردّ عجز الكلام على الصدر – أي "التصدير" بمصطلح السجلماسي – على الشعر، ومن ثَمَّ لم يخصّه بالقوافي[2]. كما يبدو أن "ابن رشيق القيرواني" ممن يعنيهم السجلماسي في هذا السياق؛ ذلك أن ابن رشيق ينصّ صراحة على «أن التصدير مخصوص بالقوافي»[3]، ومن هنا فإنه يقصر شواهده على الشعر فقط، بل يربطه بموسيقية الشعر حين يجعله سببًا من أسباب تسهيل استخراج القوافي وتوقّعها[4]. كما أنه ممن يجعلون الوزن المشتمل على القافية أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية؛ فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر. لذلك فالشعر عنده لا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية[5].

ويبدو أن مقصد السجلماسي من هذا النص يتجاوز القول بقصر التصدير على الشعر أو عدم ذلك، إلى مناقشة أولئك العلماء للشعر – وابن رشيق واحد منهم – الذين يحصرون الخصيصة النوعية للشعر في الجانب الموسيقي المتمثل في الوزن والقافية ووسائل أخرى مثل التصدير، فمثل هذا التناول في تصوّر السجلماسي تناول قاصر. من هنا نجده يعيد تعريفه للشعر الذي سبق أن صدّر به كلامه عن التخييل، ليؤكد مرة أخرى فهمه للشعر، وتصوّره أن الوزن والقافية

---

* ينظر: المصدر السابق، ص ص. 408، 409.

[1] ينظر: ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص. 37.

[2] ينظر: عبد الله بن المعتزّ: كتاب البديع، ص. 47.

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 2، ص. 03.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص. ن.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ج 1، ص. 151.

وحدهما غير كفيلين بتحديد ماهية الشعر وجوهره؛ فالشعر يقوم على التخييل أولاً، ثم الوزن والقافية ثانيًا.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ بالنسبة للسجلماسي؛ فتكراره لتعريف الشعر في هذا السياق يهدف أيضًا إلى إبراز مفهومه لطبيعة الوزن في الشعر، وهو مفهوم يستند إلى ما أسماه الفلاسفة (ابن سينا وابن رشد تحديدًا) بالوزن العددي[*]. فتعريف السجلماسي لطبيعة الوزن في الشعر هو نفس تصوّر الفلاسفة للوزن الشعري؛ ذلك أنه يعتمد على تعاقب الحركات والسكنات التي تشكّل الأسباب والأوتاد والفواصل، وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع، وأزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع.

ولعل إشارة السجلماسي إلى طبيعة الوزن الشعري في سياق حديثه عن التصدير، الذي حاول أن يعمّم استخدامه بالنسبة للشعر والنثر على حدّ سواء، يدل ضمنيًّا على وجود مستوًى ما من المستويات الموسيقية، يمكن تحقّقه في النثر مع اختلافه نوعيًّا عن موسيقى الشعر. وإذا كانت هذه القضية (موسيقية النثر) قد تناولها الفلاسفة المسلمون بالتفصيل[**]، فإن السجلماسي قد اكتفى بالإلماح إليها فقط، وإن استند إلى الأصل النظري لديهم في توصيف الجانب الموسيقي في الشعر[1].

إن هذا الفهم لبنية الشعر الذي أفاد فيه صاحب المترع كثيرًا من التراث النقدي الفلسفي، مكّنه من تجاوز التصوّر الذي كان غالبًا في الأوساط النقدية التقليدية، التي كرّست مفهومًا شكليًّا للشعر حين ربطت الشعرية بالوزن والقافية فحسب، وأهملت عنصرًا جوهريًّا فيه وهو "التخييل" الذي اجتهد السجلماسي – مترسِّمًا خطى أسلافه من النقاد الفلاسفة – ليعيد إليه مكانته في الصناعة

---

[*] ينظر: أبو الوليد بن رشد : تلخيص الخطابة، ص ص. 588 – 590. وحول مفهوم "الوزن العددي" ينظر: ألفت كمال الروبي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ص 233 – 237.

[**] ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 252 – 265.

[1] ينظر: ألفت كمال الروبي: مفهوم الشعر عند السجلماسي، ص ص. 37، 38.

الشعرية[1].

ج/ الإيقاع وجماليات التناسب:

يلتقي الوزن الشعري – وهو الشكل الإيقاعي في الشعر – مع الموسيقى في سمة "التناسب"، التي تتمثل في تعاقب الحركة والسكون على نحو منظّم، وبنسب معلومة في كل جزء من أجزاء القول داخل الفاصلة الواحدة من فواصل القول[2]. وعلى هذا الأساس يتحقق الوزن التام في البيت الشعري الواحد من جرّاء هذا التناسب، الذي يعدّ أبرز ملمح أشار إليه الفلاسفة المسلمون بعد عنصر التخييل.

بتتبّع المستوى الإيقاعي في مستويات النص المختلفة عبر المترع البديع، نلاحظ غيابه شبه الكلي في مستوى الأصوات، باستثناء إشارة عابرة في تحليل إشكال مصطلحي "الترصيع" و"التصريع" وإلحاق الأول بالبلاغة والثاني بالعروض، في مقام نقدي لمن يرى في هذا البيت[3]:

أ لم تَحزَنْ على الرَّبعِ المُحيلِ، وأطلالٍ وآثارٍ مُحُولِ

التفافًا للترصيع بالتجنيس، يقول: «وليس بترصيعٍ أيضًا لعدمِ انطباقِ قولِ الجوهر* عليه، وإنما هو تصريع** اقترَنَ به تصريفٌ*** أو مضارَعَةٌ****، ولا خَفَاءَ بتبايُنِ حَدَّي

---

[1] ينظر: عبد القادر هني: السجلماسي وكتابه: "المترع البديع في تجنيس أساليب البديع"، ص. 43.

[2] ينظر: ألفت كمال الروبي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص. 252.

[3] ديوان ابن المعتز، ص. 365. الرّبع المحيل: المنزل الذي أتى عليه الحَوْل (السنة). المحول: المجدبة. جعل "الباقلاني" هذا البيت مما التفّ فيه الترصيع بالتجنيس. ينظر: أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص. 145.

* أي القانون في حدّ الترصيع و«هو: إعادة اللفظِ الواحد بالنوع في موضعيْن من القول فصاعدًا هو فيهما متفِقُ النهاية بحرفٍ واحدٍ، وذلك (أنْ) تصير الأجزاءُ وألفاظُها متناسبةَ الوضعِ متقاسمةَ النظْم معتدلةَ الوزنِ متوخًّى في كلٍّ جزئين منهما أن يكون مقطعاهُما واحدًا». السجلماسي: المترع البديع، ص. 509.

** التصريع عند العروضيين «هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته». ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 1، ص. 173.

*** التصريف «هو: إعادةُ اللفظِ الواحِدِ بنوع المادةِ فقط في القوليْنِ بِبَنَائَيْنِ مختلفَي الصورَتَيْن مرتيْن فَصَاعِدًا. وبالجملة فهو لفظٌ يُشتَقُّ من لفظ». أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 499. ==

المُصَرَّعِ والمُرَصَّعِ، وتبايُنِ حدَّي الترصيع والتصْريع مع أن التصريع من موضـــوع صناعة العروض أو صناعة القوافي لا من موضوع البلاغة»[1].

فالترصيع مصطلح بلاغي يعني توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها وهـــو كالسجع في الشعر. أمّا التصريع فهو مصطلح عروضي تكون فيه قافية الشطر الثاني من البيت هي نفس قافية الشطر الأول[2].

«وإذا كانت حدود الاختصاص تمنع السجلماسي من بحـــث موضـــوعات العلوم الأخرى غير ميدانه الآني الذي هو علم البلاغة، فإنه في تفريقه بين التصريع والترصيع ما يسمح لنا باعتباره شاهدًا على الإيقاع الصوتي»[3].

أمّا مستوى الألفاظ فإنه زاخر بالدرس الإيقاعي، فقد خصّه ناقدنا بأغلب أقسام جنس التكرير المنقسم إلى مشاكلة ومناسبة، وتتحقق المشاكلة في التكرير اللفظي وهو فروع، يخدم غرضنا في هذا المستوى من الإيقاع نوعه الأول المسمّى "اتحادًا"[4]، وهو «إعادةُ اللفظ الواحدِ بالعدد وعلى الإطلاق مرتيْن فصاعدًا. وهذا النوع هو جنس متوسط تحته نوعان: أحدُهما: البناءُ، والثاني: التَّجْنِيسُ»[5].

وفي البناء تكون «إعادةُ اللفظ الواحد بالعدد وعلى الإطلاق المُتَّحِدِ المعنَى كذلك مرتيْن فصاعدًا خَشْيَةَ تَنَاسِي الأول لطول العهدِ به في القول. ومن صوره الجزئية

==**** المضارعة «هو: إعادة لفظيْن بمعنيين مختلفين بزيادة حروفٍ أو نقصِها أو قَلْبِها أو تقَارُبِها سَمْعًا أو خَطًّا. وأصلُ المضارَعَةِ – كما قيل – أن تتقاربَ مخارجُ الحروف». المصدر السابق، ص. 485.

[1] المصدر نفسه، ص. 514.

[2] ينظر: محمد عزّام: **المصطلح النقدي** في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، حلـــب – ســـورية / بيروت – لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص ص. 92، 105.

[3] الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 62.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص. ن.

[5] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 477.

قولُه عز وجل: ﴿أَيَعِدُكُمْ أَنَّكُمْ إِذَا مِتُّمْ وَكُنتُمْ تُرَابًا وَعِظَامًا أَنَّكُم مُّخْرَجُونَ﴾* . فقولُه: "أَنَّكُمْ" الثاني بِنَاءٌ على الأول وإِذْكَارٌ به خَشْيَةَ تَنَاسِيهِ لطولِ العهدِ به في القول»[1].

وليس غريبًا أن يعنى السجلماسي بدراسة الإيقاع على مستوى الألفاظ، ذلك أن العرب قد أولوا الألفاظ عناية فائقة؛ لما تحمله من طاقة إيقاعية فضلاً عن اعتبارها وسيلة لإبراز المعنى[2].

وفي هذا الباب تجدر الإشارة إلى أن ما يُكسِب الألفاظ إيقاعًا هامًّا هو "الترجيع"، وهو مصطلح موسيقي جاء ذكره في "المقابسات" للتوحيدي: «يقال: ما اللحن؟ الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدة ومن حدة إلى غلظ، بفصول بينة للسمع واضحة للطبع»[3]. فهو إذن تناظر صوتي بالمماثلة أو المخالفة، وعليه يقصد به في هذا المقام: التناظر بين لفظين متّحدين معنًى ومبنًى وهو ما سمّاه العرب "تكرارًا". وإذا اختلف اللفظ الثاني في بعض معناه عن الأول عُدّ "ترديدًا". وقد يكون هذا التناظر أيضًا بين لفظين متّحدين مبنًى في الكلّ أو في البعض ومختلفين تمامًا في المعنى وهو المسمّى "جناسًا"[4].

والشاهد في هذا الأمر أن مصطلح "التكرير" يتبوّأ في المترع مركزًا هامًّا؛ ذلك أن السجلماسي قد جعله جنسًا عاليًا من ضمن عشرة أجناس أساسية تقوم عليها الصناعة الأدبية[5]، مما يؤكد اهتمام ناقدنا بالجانب الإيقاعي الذي يعدّ لبنة أساسية في بناء أدبية النص.

---

* سورة المؤمنون، الآية 35.

[1] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 477، 478.

[2] ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 143.

[3] أبو حيّان التوحيدي: المقابسات، تح و شر: حسن السّندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت / القاهرة، ط2، 1992، ص. 310.

[4] ينظر: توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 144.

[5] ينظر: أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 180.

كما تحدث أنماط من الإيقاع على مستوى اللفظ أيضًا في التجنيس بفروعه الكثيرة وقسمي الاشتقاق والاشتراك من نوع المقاربة، تكون غالبًا في تضارع الأصوات وتباين المدلولات[1] فيتكرر اللفظ نفسه مع اختلاف المعنى، ومن شواهدها في نوع تجنيس المماثلة قوله*:

فَانْعَ الْمُغِيرَةَ لِلْمُغِيرَةِ إِذْ بَدَتْ شَعْوَاءُ مُشْعَلَةٌ كَنَبْحِ النَّابِحِ

فالمغيرة الأولى: اسمُ رجلٍ هو المغيرةَ بن المُهَلَّب. والمغيرة الثانية: هي الخيل التي تُغِير[2].

وإذا كان الإيقاع عند السجلماسي ينبني على محصول التناسب، الذي يعدّ عنده مدرجًا أساسيًّا في كل مستويات النص الأدبي، فإنه يمكن لسمات التناسب أن تولّد – على مستوى الإيقاع – إيقاعًا بالتقابل أو إيقاعًا بالتلاؤم ينجرّان عن التوازن الحادث من جرّاء التناسب في أجزاء القول المختلفة، فضلاً عن ارتباط أقسام صريحة بالإيقاع في هذا القسم كالتقسيم والترديد والتصدير وردّ الأعجاز على الصدور وغير ذلك[3].

فمن ذلك مثلاً إيراد السجلماسي نوعَ **المعادلة** من المقاربة المتمثّل في الترصيع والموازنة، «وهو إعادة اللفظ الواحِدِ بنوع الصور فقط في القول بمادَّتين مختلفتَي البناء مرتين فصاعدًا»[4]. ويقع في الترصيع التطابق في المقاطع؛ ذلك أنه «إعادة اللفظِ الواحد بالنوع في موضعيْن من القول فصاعدًا هو فيهما متفِقُ النهاية بحرفٍ واحدٍ، وذلك (أنْ) تصير الأجزاءُ وألفاظُها متناسبةَ الوضعِ متقاسمةَ النظْم معتدلةَ الوزنِ متوخًّى في كلِّ جزئين منهما أن يكون مقطعاهُما واحدًا، وهذا هو الفصل

---

[1] ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 62.

* زياد الأعجم أو الصَّلَتَان العبدي. ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 1، ص. 321.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص. ن. وينظر: أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 482، 483. وتأثّر السجلماسي بابن رشيق واضح فيما نقله عنه حول تجنيس المماثلة.

[3] ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 62.

[4] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 508.

الذي (به) يباينُ الموازنةَ [...]. ومن صوره قولُه عز وجل: ﴿إِنَّ ٱلْإِنسَـٰنَ خُلِقَ هَلُوعًا ﴿١٩﴾ إِذَا مَسَّهُ ٱلشَّرُّ جَزُوعًا ﴿٢٠﴾ وَإِذَا مَسَّهُ ٱلْخَيْرُ مَنُوعًا﴾* »[1].

أمّا الموازنة فحدّها «إعادةُ اللفظ الواحد بالنوع في موضعيْن من القول فصاعدًا هو فيهما مُخْتَلِفُ النهايةِ بحرفيْنِ متباينَيْنِ، وذلك أنه تَصْيِيرُ أجزاءِ القولِ متناسبةَ الوضع متقاسمةَ النظْم معتدلةَ الوزن، مُتَوَخًّى في كل جزءٍ منهما أن يكون بِزِنَةِ الآخَرِ (دون أن يكون) مقطَعَاهُما واحدًا، وهو فضلُ الموازنةِ الذي يُبَاينُ به الترصيعَ [...]. ومن صور هذا النوع من المُعْجزِ قولُه تعالى: ﴿فَٱصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلًا ﴿٥﴾ إِنَّهُمْ يَرَوْنَهُۥ بَعِيدًا ﴿٦﴾ وَنَرَىٰهُ قَرِيبًا ﴿٧﴾ يَوْمَ تَكُونُ ٱلسَّمَآءُ كَٱلْمُهْلِ ﴿٨﴾ وَتَكُونُ ٱلْجِبَالُ كَٱلْعِهْنِ﴾** »[2]. ففي الموازنة لا يتحقق التطابق في المقاطع وإن تحقّق تناسب الأجزاء وانتظامها واعتدال الوزن[3].

أمّا **التصدير** فيتحقق التناسب عبر مفاصله بين القافية ومحطات الصدر والعجز والنهاية والخاتمة، مما يحقق الوزن التام للبيت الشعري؛ ذلك «لأنَّ هذا النوعَ هو – كما قد وُفِّيَ قولُ جوهره – بردِّ الأَعْجاز على الصدور، وكان العجُزُ مدرَكًا والنهايةُ والآخِرُ بدلالةِ فاتِحةِ القولِ ومقدمتِه وصدرِه عليه، وذلك لضرْبٍ من اللزوم و**نوعٍ من المناسبة**، فيسهلُ لذلك استخراجُ قوافي الشعْرِ الكائنِ كذلك، ويُكسبُ البيتَ الذي يكون فيه والقول بالجملة الذي يحُلُّه هذا الفنُّ من النظْم، أُبَّهةً وجمالاً ويَكْسوه روْنَقًا وديباجَةً، ويَزِيدُه ماءً وطلاوةً»[4]. ومن صوره قول "زهير"[5]:

كذلكَ خِيمُهُم، ولكُـــلِّ قَومٍ، إذا مَسَّـــتْهُم الضَّـــرَّاءُ، خِيمُ

---

* سورة المعارج، الآية 19 – 21.

[1] أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص ص. 509، 510.

** سورة المعارج، الآية 5 – 9.

[2] أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص. 514.

[3] ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزع البديع" للسجلماسي، ص. 63.

[4] أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص. 409.

[5] أبو العبّاس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سُلمى، ص. 162. الخِيمُ: الخُلُقُ والطَّبِيعةُ والسَّلِيقةُ...

فتحقيق الأدبية أو ما اصطلح عليه السجلماسي بالرونق والديباجة وما شاكلهما من أوصاف، مرهون بتوفر التناسب عبر وقفات التصدير، حيث يسهّل استخراج القافية المحصورة بين الصدر والعجز، ويحقق نظم البيت الشعري وبناءه الجمالي.

وهكذا تتضّام مراتب الإيقاع في مستويات الأصوات والألفاظ وأجزاء الأقاويل والبناء، لتصنع جوهر الأدبية الكامن في النسيج الأسلوبي الذي ارتضاه السجلماسي محورًا لعمله في المترع. وإن كان لناقدنا من فضل يحسب له فيما سبق، فإنه في دقة التصنيف والتبويب، إذ كلّه مذكور مشهور في كتب البلاغة والنقد[1].

3-الإيقاع عند ابن خلدون:

من الواجب إعادة النظر في بعض الأحكام حول ابن خلدون، من بينها مكانته في "التبصّر بالشعر" – على حدّ عبارته –. وقد صرّح هو نفسه بذلك، واعترف له بالامتياز أحد كبار أدباء الأندلس في ذلك العصر، وهو "لسان الدين بن الخطيب"[2]. وإذا كان الحال كذلك فإنه أعرف بالجانب الإيقاعي لأنه شاعر بالدرجة الأولى. لذلك نُلفيه مدركًا للقضايا الإيقاعية التي وظّفها في مقدمته.

أ/ تناسب الأوزان الشعرية:

لم يكن ابن خلدون بمعزل عن الثقافة النقدية المغربية، فهو يشير – في هذا الباب – إلى خاصية التساوي الكمّي في الوزن الشعري، متأثّرًا بحازم والسجلماسي في حديثهما عن التناسب بوصفه لازمة رئيسية تشدّ عناصر العمل الأدبي.

يقول ابن خلدون متحدّثًا عن تناسب الأوزان: «وَأَمَّا الْعَرَبُ فَكَانَ لَهُمْ أَوَّلاً فَنُّ الشِّعْرِ يُؤَلِّفُونَ فِيهِ الْكَلاَمَ أَجْزَاءً مُتَسَاوِيَةً عَلى تَنَاسُبٍ بَيْنَهَا في عِدَّةِ حُرُوفِهَا الْمُتَحَرِّكَةِ وَالسَّاكِنَةِ. [...] وَهذَا التَّنَاسُبُ الَّذِي مِنْ أَجْلِ الأَجْزَاءِ وَالْمُتَحَرِّكِ

[1] ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 63.

[2] ينظر: محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 156.

وَالسَّاكِنِ مِنَ الْحُرُوفِ قَطْرَةٌ مِنْ بَحْرٍ مِنْ تَنَاسُبِ الأَصْوَاتِ كَمَا هُوَ مَعْرُوفٌ فِي كُتُبِ الْمُوسِيقَى»[1].

فكلام ابن خلدون جاء في سياق بحثه عن حقيقة الشعر، معترفًا في الآن نفسه أن الشعر ليس إلاّ "قطرة من بحر من تناسب الأصوات" التي في الكون. أي بعبارة أخرى أن علم الشعر من علم العمران البشري هو بمنزلة القطرة من البحر.

أمّا قضية التناسب بين "قطرة" الشعر و"بحر" العمران، فينبغي قراءتها بالرجوع إلى السياق القرآني. فالتناسب بين الشعر وبقية الأصوات التي في الكون الذي يتحدث عنه ابن خلدون، يدخل في باب التسبيح – تسبيح الكون* – الذي يتكلم عنه القرآن، أكثر مما يدخل في باب الموسيقى كما عرفها الفلاسفة[2].

وقد أحسّ "الجاحظ" بهذه الظاهرة حين لاحظ «كيف صارت العرب تقطّع الألحانَ الموزونة على الأشعار الموزونة، فتضع موزونا على موزون، والعجمُ تمطّط الألفاظ فتقبض وتبسُط حتّى تدخل في وزن اللحن فتضعَ موزونًا على غير موزون»[3]. ما يعني أن الوزن الشعري يقوم على المساواة في أصول أجزائه، التي ترجع في أساسها إلى تشكيل المتحركات والسواكن.

إن الوزن في صناعة الشعر العربي لا ينفكّ عن هذه الخاصية، بل إنه لا معنى للوزن – لغةً واصطلاحًا – إلاّ معنى المساواة، فلا معنى للوزن الشعري إلاّ بتكرار يُجلّي هذه الخاصية العددية، وهذا التكرار يكون إمّا في الأجزاء، أو في الأبيات.

ويعرّف ابن خلدون الشعر – واضعًا في حسبانه مفهوم التناسب – في موضع آخر من مقدمته بقوله: «هو كلام مفصل قطعًا قطعًا متساوية في الوزن

---

[1] مقدمة ابن خلدون، ج 1، ضبط: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، ص ص. 538، 539.

* قال الله تعالى: ﴿تُسَبِّحُ لَهُ ٱلسَّمَٰوَٰتُ ٱلسَّبۡعُ وَٱلۡأَرۡضُ وَمَن فِيهِنَّۚ وَإِن مِّن شَيۡءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمۡدِهِۦ وَلَٰكِن لَّا تَفۡقَهُونَ تَسۡبِيحَهُمۡۚ إِنَّهُۥ كَانَ حَلِيمًا غَفُورٗا﴾. سورة الإسراء، الآية 44.

[2] ينظر: محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 158.

[3] أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، ص. 385.

متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة. وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتًا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافيةً؛ ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة»[1].

«وعلى هذا يمكن القول إنّ وزن البيت بل شكل القافية في عدد المتحركات والسكنات وتقابلها لا يختلف من حيث جدليّة التركيب عن وزن الكون المحدّد لأحوال العمران. كلاهما قائم على مبدأ "التناسب" الذي هو الأصل في توليد **أوزان الشعر وأحوال العمران** على حدّ سواء»[2].

وابن خلدون مدينٌ في حديثه عن الخاصية العددية في تناسب الأوزان للسجلماسي ومن نحى نحوه في هذا التوجّه، فصاحب المترع مثلاً يقدّم الإيقاع متضافرًا مع التخييل، كموضوع للصناعة الشعرية مع عدم إغفال خاصية التناسب الكمّي في الأوزان. يقول في هذا الشأن: «الشعر هو الكلام المخيل المؤلَّف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مُقَفًّاةٍ، فمعنى كونها موزونةً: أن يكون لها عددٌ إيقاعي، ومعنى كونِها متساويةً هو: أن يكون كلُّ قول منها مؤلَّفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاةً هو: أن تكون الحروفُ التي يُخْتَمُ بها كلُّ قولٍ منها واحدةً»[3].

ويتردّد نفس المفهوم عند الفلاسفة الإسلاميين؛ فـ"ابن سينا" مثلاً يعتبر أنّ «الشعر هو كلام مُخَيِّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مُقَفَّاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحدًا»[4].

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج 4، تح: علي عبد الواحد وافي، ص. 1409.

[2] محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 159.

[3] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 218.

[4] أبو علي بن سينا: **فن الشعر** من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فنّ الشّعر**، ص 161.

فقد عالج الفلاسفة العرب هذا الموضوع بشيء من الإسهاب استنادًا إلى مبادئ علم المنطق وقواعد الإيقاع في صناعة الموسيقى، وانتهوا في ذلك إلى تقرير أن أساس الإيقاع في أوزان الشعر العربي إنما هو أساس عددي كمّي وهو يضارع الإيقاع الموسيقي، ذلك أن «الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات، فإنْ اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاع مطلقًا»[1].

فالوزن الشعري إذاً وزن عددي يقوم على توالي الحركات والسكنات، بحيث يشكل هذا التوالي – حسب الاصطلاح العروضي – أسبابًا وأوتادًا وفواصل تتكون منها مقاطع، أي أجزاء أو تفعيلات بالاصطلاح العروضي، تتكرر في نظام يطبعه التناسب والتساوي في الكمّ وزمان الأداء.

ب/ شعرية القريض والموشح:

يتحدث عبد الرحمن ابن خلدون عن "الشعر" فيحدد تركيب مكوناته العامة من أغراض وأوزان وقواف وبناء، فيُجمِل الكلام فيه كما يلي: «...الآن إنما نتكلم في الشعر الذي للعرب. فإن أمكن أن تجد فيه أهل الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم، وإلا فلكل لسان أحكام في البلاغة تخصه. وهو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى؛ إذ هو كلام مفصل قطعًا قطعًا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة. وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتًا؛ ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًا وقافية؛ ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة. وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده. وإذا أُفرد كان تامًا في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء. فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك في البيت ما يستقل في إفادته. ثم يستأنف

---

[1] ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، ص. 81 نقلاً عن: ألفت كمال الروبي نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص. 251.

في البيت الآخر كلامًا آخر كذلك. ويستطرد للخروج من فن إلى فن ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني...»[1].

فحديث ابن خلدون في هذا المقام، «ليس حديثا عن "الشعر" كمفهوم مجرد أو كنمط، وإنما هو حديث عن القريض، لأن هذه الخصائص التي يذكرها ابن خلدون وبخاصة المرتبطة بالبيت والقافية تخص القريض في المقام الأول»[2].

ويبدو حديث العلاّمة استمرارًا لما أسفره حديث البلاغيين وأهل العروض حول القريض والقصيد، فالقريض شكل لغوي في المقام الأول لأنه اقْتُطِعَ من اللغة، لـ «كونهم سمّوا الشعرَ قريضًا فلأنّ اشتقاقه من القَرْضِ وهو القَطْعُ لأنه يُقْرَضُ من الكلامِ قَرْضًا، أي يقطعُ منه قَطْعًا كما يُقْرَضُ الشيءُ بالمِقْراض»[3]. وإذا كان "المظفّر العلوي"ـ(ت 656 ه) بهذا التفسير يخلط بين الشعر كمفهوم والقريض كشكل، فإن "ابن الأثير الحلبي"ـ(ت 737 ه) وإن كان يحتفظ بنفس الخلط (دون أن ينصّ بدوره على طبيعة العلاقة الفرعية بين القريض كنوع والشعر كنمط) إلاّ أنه يتجاوز سابقه حين ينصّ على أنّ الاقتطاع الذي يتمّ من الحقل اللغوي له "وجه مخصوص" بقوله: «وأمّا كونُ الشِّعْرِ سُمِّيَ قريضًا، فقدْ قِيلَ إنَّه منْ قَرْضِ الشَّيءِ أيْ قطعُه كأنَّه قُطِعَ جِنْسًا من الكلامِ على وجهٍ مَخْصُوص، وقِيلَ: لأنَّه يُقَطّع عند وَزْنِهِ، وقيلَ لأنّه قَطَعَهُ عن الرَّجَزِ»[4].

والصواب في الأمر أنّ القريض والقصيد يدلاّن على نفس النوع، والفرق بينهما هو في التعميم والتخصيص؛ فالقصيد أعمّ من القريض وإن كانا معًا قد يعادلان مفهوم الشعر، فقد يطلق القصيد على مجموعة أنواعٍ منها الرجز ويُخصَّص

---

[1] عبد الرحمن بن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1409.

[2] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص. 41.

[3] المظفّر بن الفضل العَلَوي: نَضْرَةُ الاغْرِيضِ في نُصْرَة القَريض، تح: نُهى عارِف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، 1976، ص. 08.

[4] نجم الدين بن الأثير الحلبي: **جوهر الكنز** (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة)، تح: محمّد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط)، 2009، ص ص. 440، 441.

ليُطلَق على نوعٍ بعينه. أمّا القريض إذا عُمِّم فهو يطلق على مفهوم الشعر لكن ليس على أنواع أخرى، وإذا خُصِّص فهو يطلق على نفس النوع الذي يدلّ عليه القصيد في تخصيصه. أي أنّ القريض والقصيد في تخصيصهما يدلاّن على نفس النوع الشعري[1].

وفي خانة القريض نجد "نوع الموشح" الذي عني به ابن خلدون شأنه في ذلك شأن باقي النقاد الذين سعوا إلى تفسيره وتعليل ملابسات ظهوره. ويظهر هذا التفسير في تمييزهم له عن القريض بصفة خاصة، من حيث توظيفه للأوزان والقوافي، لأجل هذا وضعوا له اصطلاحات خاصة وصفوا بها بناءه من حيث ترتيب الأبيات وعلاقاتها ببعضها[2].

يقرّر ابن خلدون في هذا الباب أن الأندلسيين المتأخرين استحدثوا فنًّا من الشعر «سموه بالموشح ينظمونه أسماطًا* أسماطًا وأغصانًا أغصانًا، يكثرون منها ومن أعاريضها المختلفة، ويسمون المتعدد منها بيتًا واحدًا، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتاليًا فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات. ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب»[3].

ومن صوره البديعة ما أورده عن ذكر "الأعلم البَطَلْيَوْسي" أنّه سمع "أبا بكر ابن زُهْر" يقول: كلُّ الوشّاحين عِيال على "عبادة القزّاز" فيما اتّفق له من قوله[4]:

بَدْرُ تمّ شمس ضُحى ... غصن نَقا. مسك شَمّ
ما أتمّ ما أوضحا ... ما أوْرَقا ما أنمّ
لا جَرَم مَنْ لَمحا ... قَدْ عَشِقا قد حُرم

---

[1] ينظر: رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص. 41.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص. 42.

* السِّمْط خيط النظم، والمسمط من الشعر أبيات تجمعها قافية واحدة مخالفة لقوافي الأبيات.

[3] عبد الرحمن بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، ج 4، ص. 1447.

[4] أحمد بن محمّد المقرّي: **نفح الطّيب** من غصن الأندلس الرّطيب، مج 7، تح: إحسان عباس، دار صادر – بيروت، (د.ط)، 1988، ص. 06. وفي المقدمة ص. 1448 نجد: "ضحا" بدل "ضُحى".

فإذا كان الموشح يختلف عن القريض من حيث تعداد القـــوافي واخـــتلاف تنظيم الأسطر الشعرية، فإنه من ناحية الوزن ينقسم إلى قسمين: الأول يستعير فيه الموشح أوزان القريض، ويمثل هذا مرحلةً أولى في تطور الموشح، أمّا القسم الثـــاني فهو المجال الأرحب من إضافات الوشّاحين[1].

[1] ينظر: رشيد يحياوي: الشعرية العربية، ص. 44.

تركيب

مفهوم النص عند النقاد المغاربة

1- تناسب أغراض القصيدة عند حازم القرطاجني

2- في البنية العامة أو النص الأدبي عند السجلماسي

3- النص صناعة لفظية عند ابن خلدون

لقد أفضى بنا التحليل فيما سبق إلى تبيّن مميزات بنية الكلام الأدبي عند النقاد المغاربة عبر مقاطع اللغة والصورة والإيقاع، غير أن تحقيق هذه المحاور الأساسية وظائفها الجمالية منوط بتموقعها ضمن بنية نصية كبرى تضمّها، وتكفل لها تحقيق التناغم بين بُناها الدلالية والشكلية من أجل تحقيق الأدبية. لذلك فإن الاكتفاء بدراسة عناصر الأدبية – وحدها – بمعزل عن حيّز النص الأدبي – الذي يضمّها ويوحّدها –، هي دراسة ناقصة إذ تركّز على الفروع وتهمل الأصل. فـ«مثل هذا الاستخلاص يبقى منقوصا إذ هو منصبّ على تبيّن مقوّمات الكلام الأدبي دون النص، ويعود هذا إلى أن الوحدة المعتمدة في تحليل ذلك الكلام لم تتعدّ الجملة أو البيت الشعري على حين أنّ وحدة "الأدبيّة" هي النص»[1].

بهذا الاعتبار، فإن مسار البحث ينحو بنا نحو التساؤل عن مفهوم النقاد المغاربة للنص؟ وما هي خصائص أدبيّته؟

1- تناسب أغراض القصيدة عند حازم القرطاجني:

«إن وحدة الأغراض في القصيدة هي الوجه الآخر للشكل، الذي يتكون من عناصر مستقلة في ذاتها، تترابط منطقياً في إطار الشكل الذي يمثل قيمة مضافة»[2]. وهناك نوعان من القصائد عند حازم: نوع بسيط، ونوع مركب – تمامًا كالحال في الأوزان –. فالقصيدة البسيطة هي التي تقوم على "غرض" واحد فتكون مدحًا صرفًا أو رثاء صرفًا. أمّا القصيدة المركبة فهي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين، مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح[3]. وهذا التقسيم شبيه بتقسيم الأوزان الشعرية من حيث بساطتها وتركّبها، ولمّا كان حازم أميل إلى الوزن المركب، فإنه في الحديث عن القصيدة – ككلّ نصي – أميل كذلك إلى الوحدة

---

[1] توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص. 154.

[2] جابر عصفور: مفهوم الشِّعر، ص. 228.

[3] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 303.

المركبة، لما تنطوي عليه من تنوع وتعدد[1]. والتعدد والتنوع – عند حازم – أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق، لِوَلَع هذه النفوس بالافتنان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد[2].

والحديث عن "وحدة الأغراض" يفضي إلى تمييز نوع "الوحدة الشعرية" الذي يطلبه حازم من النص أو القصيدة، والوحدة عند حازم هي "وحدة تسلسل الأغراض" التقليدية التي يفضي فيها غرض إلى آخر، بعلاقة شكلية هي "التخلص والاستطراد"، بحيث تتركب القصيدة – في النهاية – من أقسام أساسية، يصل ما بينها تلطّف في الانتقال من قسم إلى قسم، بحيث يتركّب كل قسم من مجموعة من "الفصول" المتسلسلة في تدرّج حتى يكتمل الغرض فيكتمل القسم، ثم توصِلَ وصلَ تخلّصٍ بالغرض التالي حتى الوصول إلى الخاتمة. وإذا كان القسم مساويًا للغرض فإن "الفصل" يساوي الفكرة الجزئية التي يقدّمها بيتان أو أكثر[3]. وعلى هذا الأساس، فإن القصيدة عند حازم تتكون من أغراض أساسية، يتفرع كل غرض منها إلى مجموعة من الفصول، تتسلسل فيما بينها بعلاقة تناسب، شبيهة بالعلاقة التي تصل حبات العقد. وتشبيه النص بالعقد يشي بالعلاقة بين الفصول، حيث يصبح لكل فصل استقلاله في المعنى والمبنى كحبة العقد سواء بسواء، يمكن أن تنفصل الحبة الواحدة عن النسق النصي، فلا تفقد كثيرًا من خصائصها المستقلة، وإن أخلّ انفصالها – نوعًا ما – بتماسك العقد وتناسبه[4].

2– في البنية العامة أو النص الأدبي عند السجلماسي:

يترع السجلماسي أحيانًا نزوعَ من يتحسّس مستوى البناء العام أو النص، فيتحدث عن «استقلال كلٍّ قصيدة بنفسها وانفرادِها بذاتها»[5]. كما يشير – في

---

[1] ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص. 228.

[2] ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 303.

[3] ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص. 228.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص ص. 228، 229.

[5] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص. 518.

معرض تناوله موضوع الاعتراض من نوع العدول – إلى أنه «تضافَرَ على استعماله صِناعةُ البلاغة والنحو، غيرَ أن الذي وقع في البلاغة هو أعمُّ وضعًا لأنه يكونُ جُملةً بمعنى (الجملة في صناعة النحو، ويكُونُ كلامًا أزيدَ من الجملة، وقِصَّةً، والنحويُّ هو أخصُّ وضعًا لأنه يَكُونُ جملةً) بالمعنى الأولِ النحوي فقط...»[1].

«ويكشف كون [نوع] الاعتراض متحققًا في قصّة أو كلام أكثر من الجملة اقترابًا من فهم المجموع اللغوي الذي يتجاوز الجملة»[2]. ويعضد ذلك استخدام لفظ "قصة" في معرض ذكر «قِصَّةِ الذَّبيحِ ثناءً على إبراهيم عليهما السلامُ»[3]. يدعم ذلك استشهادات طويلة من القرآن الكريم في مقامي البناء والاعتراض، تبيّن حدود فهم السجلماسي معنى المجموع اللغوي الذي يشكّل نصًّا أو قصة، إذ يورد شاهدًا للبناء والاعتراض معًا وذلك في قوله عزّ وجلّ: ﴿فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَٰقَهُمْ وَكُفْرِهِم بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِ [إلى قوله] وَأَعْتَدْنَا لِلْكَٰفِرِينَ مِنْهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا﴾[4]. يعلّق السجلماسي: «فقولُه: "فَبِظُلْمٍ" بناء بالذكر الجمْلي على ما سبَقَ في القول من التفصيلي، وذلك أنَّ الظلمَ جُمْلي ما سَبَقَ من التفاصيل من النقْضِ، والكُفْرِ، وقتْلِ الأنبياء، وقولِهم قلوبنا غلف، والقولِ على مريم البهتانَ، ودعوى قتلِ المسيح عليه السلام، إلى ما تَخَلَّلَ ذلك من أسلوب الاعتراض [...] ولذلك لَمَّا ذَكَّرَ بالبناء لِذِكْرِ جُمْلِيِّ الظلمِ من قولِه: "فَبِظُلْمٍ" لأنه يعمُّ كلَّ ما تقدمَ قبلَه وينطوي عليه، ذَكَرَ حينئذٍ متعلِّقَ الجار من قوله: "فَبِمَا نَقْضِهِمْ مِيثَاقَهُمْ" عقِبَ البناء لأنَّ العاملَ في الأصل حقُّهُ أن يليَ معمولَه فقال: "فَبِظُلْمٍ مِّنَ ٱلَّذِينَ هَادُواْ حَرَّمْنَا عَلَيْهِمْ طَيِّبَٰتٍ أُحِلَّتْ لَهُمْ وَبِصَدِّهِمْ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ كَثِيرًا، وَأَخْذِهِمُ ٱلرِّبَوٰاْ وَقَدْ نُهُواْ عَنْهُ وَأَكْلِهِمْ أَمْوَٰلَ ٱلنَّاسِ بِٱلْبَٰطِلِ ۚ وَأَعْتَدْنَا لِلْكَٰفِرِينَ مِنْهُمْ عَذَابًا أَلِيمًا"، فقولُه: "حَرَّمْنَا" هو متعلِّقُ قولِه: "فَبِظُلْمٍ" وقد اشتملَ

---

[1] المصدر السابق، ص. 449.

[2] الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المتزع البديع" للسجلماسي، ص. 63.

[3] أبو محمد السجلماسي: المتزع البديع، ص. 478.

[4] سورة النساء، الآية 155 – 161.

الظلمُ على ما تقدم قبلَه، كما أنه أيضًا مشتمِلٌ على كل ما تأخَرَ عنه من الجزئيات الأُخَرِ التي تعددتْ بعد. فالآيةُ بالجملة أيضًا داخلةٌ في بابِ ذكرِ الشيء بعمومٍ وخصوصٍ، فذُكِرَتْ أولاً الجزئياتُ الأُوَلُ بخصوصِ كلِّ واحِدٍ ثم ذُكِرَ العامُّ المنطوي عليها، فهذا تعميمٌ بعدَ التخصيصِ. ثم ذُكِرتْ جزئيات أُخَرُ بخصوصها، فتركَّبتِ الأساليبُ من وجوه كثيرةٍ في الآية وهي التعميمُ بعد التخصيص، ثم التخصيصُ بعد التعميم، ثم البناءُ، ثم الاعتراضُ»[1].

إنّ أدوات السجلماسي في الكشف عن البناء العام للنص ما كانت لتتجاوز آلياتٍ كالبناء والتعريض والتخصيص والتعميم والتسبيب، ولكنّ الإبانة عن مفصلٍ يتمركز فيه نسيج السياق الموحّد لأقسامه – كما مثّل لذلك السجلماسي – دالٌّ على محاولة تحسّس قرائن الانتظام في متواليات النص القرآني، وهو برهان على أنّ أشكال الكشف عن جوهر بنية النص استحال عنصرًا ملحًّا في مسار البحث في مشكلات الخطاب الأدبي وقضاياه عند أعلام الفكر النقدي والبلاغي في التراث العربي الإسلامي[2].

3- النص صناعة لفظية عند ابن خلدون:

يعتبر ابن خلدون أن النص الأدبي شعرًا كان أم نثرًا صناعة لفظية، ونتيجة لهذا فالشاعر صانع ألفاظ. ذلك «أن صناعة الكلام نظما ونثرًا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها، وهي أصل. فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب، [...]. وذلك أنا قدمنا أن للسان ملكة من الملكات في النطق يحاول تحصيلها بتكرارها على اللسان حتى تحصل. والذي في اللسان والنطق إنما هو الألفاظ، وأما المعاني فهي في الضمائر. وأيضا فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طلوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى صناعة، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا. وهو بمثابة القوالب

---

[1] أبو محمد السجلماسي: المترع البديع، ص ص. 479، 480.

[2] ينظر: الأخضر جمعي: المقاييس الأسلوبية في "المترع البديع" للسجلماسي، ص. 64.

للمعاني»[1]. بهذا المعنى يكون مجال الإبداع محصورًا في نظام النص وإحكام بنائه.

واستخدام ابن خلدون لمصطلح "الصناعة" في نصه السابق ليس غريبًا، فقد أخذ هذا المصطلح التراثي حيّزًا كبيرًا من مقولات نقادنا القدامى، مع اقترانه بالشعر دائمًا وفق المنظور العربي، حتى أن "عمر بن الخطّاب" ﷺ قال: «مِن خير صناعات العرب الأبياتُ يقدِّمُها الرّجلُ بين يدَيْ حاجته، يَسْتَنْزِلُ بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم»[2]. أي أن الشعر صناعة يسخّرها الشاعر لقضاء حاجته حسب المواقف التي يتعرض لها، وفق ضروب الشعر المعروفة. فليس هناك شك في أن الشاعر – فيما يرى النقاد – (صانع)، وحرفته صناعة الشعر.

وهذا ما يؤكده "ابن سلاّم الجمحي"_(ت 231 ه) حينما قرّر أن «للشعر صَناعة وثَقافةٌ يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصَّناعات: منها ما تَثْقَفُه العين، ومنها ما تَثْقَفُه الأُذُن، ومنها ما تَثْقَفه اليد، ومنها ما يَثْقَفه اللسان»[3].

ويقدّم ابن خلدون مثالاً طريفًا يرتدّ إلى مقولة الشاعر "الصائغ"، الذي يغترف من بحر اللغة معانيها المتعارف عليها بواسطة آنية ثمينة هي الألفاظ التي يتفاضل فيها الناصّون، إذ «أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف، والماء واحد في نفسه؛ وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء؛ كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد، والمعاني واحدة في نفسها»[4].

---

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

[2] أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ج 2، ص. 320.

[3] ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشّعراء، ج 1، تح و شر: محمود محمّد شاكر، دار المدني بجدة / مطبعة المدني بالقاهرة، ط 2، 1974، ص. 05.

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

كما يتردّد مصطلح "النسج" عند ابن خلدون كثيرًا للدلالة على فكرة بناء النص، فالشاعر كالبَنَّاء والنسَّاج[1] الذي «ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصًّا كما يفعله البنَّاء في القالب أو النسَّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام»[2]. قد تكون عبارة الجاحظ المشهورة بأن «الشعر صناعةٌ، وضَرْب من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير»[3]. وراء نص ابن خلدون.

فعملية بناء النص الشعري عند ابن خلدون التي تعتمد في الأساس – مثل النسج – على أبعاد خطية (بُعد الكلمات القائمة في الذهن مثل خيوط السَّدى وبُعد التراكيب الممتدة في سلك التخاطب مثل خيوط النِّير*)، تؤدي في نهاية عملية البناء إلى تشكيل شبكة تلتقي فيها جميع التراكيب؛ هي عبارة عن رقعة ذات أبعاد هندسية تملأ الفضاء طولاً وعرضًا وعمقًا. أمّا تشبيه النص بالبناء – الذي يرد ملازمًا لمفهوم النسج –، فيراد به إبراز خاصية حجم القصيدة وحتى حجم البيت الشعري التي لم تعبأ بها الدراسات الحديثة إلاّ قليلاً[4].

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص ص. 1413، 1414.

[2] المصدر نفسه، ص. 1411.

[3] أبو عثمان الجاحظ: الحيوان، ج 3، ص. 132.

* النِّيرُ: القصب والخيوط إذا اجتمعت. والنير: عَلَمُ الثوب. ينظر: اللسان، مج 6، ج 51، ص. 4592.

[4] ينظر: محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص. 163.

خاتمة

من خلال التحليل الإجرائي الذي قمت به والذي استغرق عينة من مدونات النقاد المغاربة خلال القرنين السابع والثامن الهجريين، خلصت إلى جملة من النتائج والملاحظات حول تجلي الأدبية في الخطاب الأدبي من خلال آراء النقاد المغاربة. وقد تمخضت عن هذه الدراسة النتائج التالية:

• صعوبة اتفاق الدارسين – على اختلاف توجّهاتهم وتياراتهم – على مفهوم موحّد للأدبية، كما نلمس تضاربًا في الآراء حول الاتفاق حول محدداتها أو عناصرها، ولكن بما أن الأدبية هي وليدة التفكير الشكلاني – أساسًا – فقد آل الأمر إلى اعتبارها شكلية أيضًا، حيث تُفهم على أنها الخصائص الشكلية في النص الأدبي.

• هناك توجّهٌ واضحُ المعالم للنقاد المغاربة نحو تفعيل الأدبية من داخل النص الأدبي، وذلك من خلال حصرها في المكونات الشكلية التي تسيّج البناء الهيكلي للنص، متمثلاً في اللغة الأدبية والصورة الشعرية والإيقاع الشعري.

• يكشف المستوى اللغوي عن اتفاق حازم والسجلماسي وابن خلدون حول ضرورة التمييز بين اللغة الأدبية واللغة التواصلية استنادًا إلى المقاييس الأسلوبية. وإذا كان اهتمام حازم منصبًا على دراسة المعاني في العملية اللغوية، فإن السجلماسي يرى ضرورة تحقيق الائتلاف بين اللفظ والمعنى لتحقيق أدبية القول، بينما يعطي ابن خلدون الأفضلية للألفاظ على حساب المعاني.

• يكشف فصل الصورة الشعرية عن الاختلاف في التناول بين النقاد المغاربة؛ ذلك أن ابن خلدون يتناولها ضمن باب البيان كخصيصة جمالية، بينما يتناولها كل من حازم والسجلماسي ضمن قاعدة التخييل والمحاكاة الفلسفيتين، مع احتفاء خاص بالمحاكاة من طرف حازم والتخييل من طرف السجلماسي.

• أمّا بالنسبة للإيقاع، فهو يُعدّ بحقٍّ رهانًا جريئًا لحازم القرطاجني؛ ذلك أنه أتى بمتصوّر جديد وطريف وهو التناسب بين الأغراض والأوزان في الشعر، على أن مقولة التناسب تلاقي اتفاقًا جماعيًّا بين النقاد الثلاثة في مضمار تناسب الأوزان الشعرية، وينفرد ابن خلدون بدراسة جليلة عن أوزان الأندلسيين المتمثلة في الموشحات. بينما يعقد السجلماسي تضافرًا بين متصوّرين فلسفيين هما التناسب والتخييل الذي يعتبره عمود الصناعة الشعرية.

وبشكل عامّ فقد عالج حازم والسجلماسي وابن خلدون عددًا من القضايا الهامة، من بينها تلك التي يمكن إدراجها ضمن الخصائص الشكلية للنص الأدبي، فقد اهتم حازم القرطاجني بقضايا المعنى بشكل أساسي وقضايا المباني والأسلوب والبناء الشعري عمومًا، كما لم يغفل مستوى الصورة الشعرية والإيقاع، ويتضامّ كل ما سبق ضمن مسائل المحاكاة – بوصفها فاعلية إبداعية في الشعر – والتخييل – بوصفه أساسًا للشعر – ومسألة التناسب التي جعلها روح علم البلاغة. وأولى السجلماسي عنايته بالخصائص الأسلوبية والإيقاعية ونظرية الصورة الأدبية المتضافرة كلها مع جنس التخييل – بوصفه موضوع الصناعة الشعرية – ومعادل التناسب الرياضي – الدال على علائق التماثل والتشاكل أو التقابل والتنافر –. وقد نحا نحوهما ابن خلدون في حديثه عن الجانب الإيقاعي المقرون بمقولة التناسب الفلسفية. كما أن كل هذا الجهد مطبوع بطابع منطقي عبر تمثّلهم الواعي للفكر الفلسفي الهيليني والإسلامي، بشكلٍ لم يألفه الاتجاه العربي في معالجة المسائل النقدية والبلاغية.

ويجدر التنبيه في النهاية إلى أنه مهما بذلت من جهد للإلمام بجوانب الموضوع، فإنه يبقى بحاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث والتوسع للإحاطة بجوانبه المتشعبة.

والله الموفق في الأولى والآخرة وهو الهادي إلى طريق الرشاد

مكتبة البحث

- **القرآن الكريم** (برواية حفص عن عاصم).

أولاً/المصادر:

- **ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمّد:**

_ مقدمة ابن خلدون، (ج 1 من تاريخ ابن خلدون)، ضبط: خليل شحادة، مراجعة: سهيل زكار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، (د.ط)، 2001.

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

- **السجلماسي، أبو محمد القاسم:**

_ **المزع البديع** في تجنيس أساليب البديع، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط – المغرب، ط 1، 1980.

- **القرطاجني، أبو الحسن حازم:**

_ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط 3، 1986.

ثانيًا/المراجع:

أ–المراجع العربية:

- **إخوان الصفاء:**

_ **رسائل إخوان الصّفاء** وخلاّن الوفاء، مج 2، تح: بطرس البستاني، دار صادر – بيروت، (د.ط)، 1957.

- **أنيس، إبراهيم:**

_ موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، ط 3، 1965.

- **أوكان، عمر:**

_ اللغة والخطاب، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان، 2001.

- **البحتري، أبو عُبادَة:**

_ ديوانه، مج 2، تح وشر وتع: حسن كامل الصِّيرَفي، سلسلة ذخائر العرب: 34، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 3، 1963.

- **ابن بُرد، بشّار:**

_ ديوانه، ج 1، جمع و تح و شر و تع: محمّد الطّاهر بن عاشور، وزارة الثقافة – الجزائر، (د.ط)، 2007.

- **بركات، وائل والسيد، غسان:**

_ اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، منشورات جامعة دمشق – كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2003 – 2004.

- **البغدادي، عبد القادر:**

_ **خزانة الأدب** ولبّ لُباب لسان العرب، ج 6، تح و شر: عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط 3، 1997.

- **الباقلاني، أبو بكر:**

_ إعجاز القرآن، تح: السّيّد أحمد صقر، سلسلة ذخائر العرب: 12، دار المعارف بمصر – القاهرة، ط 1، 1954.

- **بناني، محمد الصغير:**

_ **البلاغة والعمران عند ابن خلدون** (دراسة تحليلية للمبادئ اللسانية والبلاغية والعقيدية التي تحدد العلاقة بين اللغة والمجتمع في نظر ابن خلدون)، د.م.ج – الجزائر، أفريل 1996.

- **بنيس، محمد:**

_ **الشعر العربي الحديث** (بنياته وإبدالاتها)، ج 1/ التقليدية، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 2001.

- **التبريزي، أبو زكريا:**

_ شرح ديوان أبي تمّام، ج 1، تقديم وتحقيق: راجي الأسمر، سلسلة شعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط 2، 1994.

- **التبريزي (أبو زكريا) والبطليوسي (ابن السِّيد) والخوارزمي (قاسم بن الحسين):**

_ شروح سِقط الزَّند، مج 1، تح: مصطفى السَّقّا وآخرون، بإشراف: طه حسين، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1986.

- **التّهامي، أبي الحسن:**

ـ ديوانه، تح: محمّد بن عبد الرحمٰن الربيع، مكتبة المعارف، الريـــاض – الـــسعودية، ط 1، 1982.

- **التوحيدي، أبو حيّان:**

ـ الإمتاع والمؤانسة، ج 2، تصحيح وضبط وشرح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت، (د.ط)، (د.ت).

ـ المقابسات، تح و شر: حسن السّندوبي، دار سعاد الصباح، الكويـــت / القـــاهرة، ط 2، 1992.

- **ابن ثابت، حسّان:**

ـ ديوانه (برواية محمّد بن حبيب)، في جزئين، تح و تع: وليد عرفات، دار صادر، بيروت – لبنان، (د.ط)، 2006.

- **ثعلب، أبو العبَّاس:**

ـ شرح ديوان زهَير بن أبي سُلمى، تقديم وشرح: حَنا نَصر الحِتّي، سلـــسلة شـــعراؤنا، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، (د.ط)، 2004.

- **الثعالبي، أبو منصور:**

ـ **يتيمة الدّهر** في محاسن أهل العصر، ج 2، شر و تح: مُفيد محمّد قميحَـــة، دار الكتـــب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، 1983.

- **الجاحظ، أبو عثمان:**

ـ البيان والتبيين، (4 أجزاء)، تح و شر: عبد السلام محمد هارون، سلسلة مكتبة الجـــاحظ، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، ط 7، 1998.

ـ الحيوان، ج 3، تح و شر: عبد السلام محمد هارون، سلسلة مكتبة الجاحظ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط 2، 1965.

- **الجرجاني، علي بن عبد العزيز:**

ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح و شر: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجـــاوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط 1، 2006.

- **الجرجاني، عبد القاهر:**

_ أسرار البلاغة، تح و تع: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة / دار المدني بجدة، ط1، 1991.

_ دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح وتقديم: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا – بيروت، (د.ط)، 2002.

- **الجرْجَاوي، خالد الأزْهَريّ:**

_ **شرح العوامل المائة النحوية** في أصول علم العربية لعبد القاهر الجرجاني، تح وتع: البدراوي زهران، دار المعارف – القاهرة، ط 2 [معدلة مزيدة ومنقحة]، 1988.

- **ابن جعفر، قدامة:**

_ نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط 3، 1979.

- **جمعي، الأخضر:**

_ اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، (د.ط)، 2001.

- **الجمحي، ابن سلاّم:**

_ طبقات فحول الشّعراء، ج 1، تح و شر: محمود محمّد شاكر، دار المدني بجدة / مطبعة المدني بالقاهرة، ط 2، 1974.

- **ابن جني، عثمان:**

_ الخصائص، ج 1، تح: محمد علي النجار، سلسلة القسم الأدبي، دار الكتب المصرية / المكتبة العلمية، ط 2، 1952.

- **الجوّة، أحمد:**

_ **بحوث في الشّعريّات** (مفاهيم واتّجاهات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس – الجمهورية التونسية، (د.ط)، 2004.

- **حسن، عباس:**

_ **النحو الوافي** (مع ربطه بالأساليب الرفيعة، والحياة اللغوية المتجددة)، ج 3، دار المعارف بمصر – القاهرة، ط 4، 1976.

- **الحلبي، نجم الدين بن الأثير:**

ـ **جوهر الكنز** (تلخيص كنـــز البراعة في أدوات ذوي اليراعة)، تح: محمّد زغلول ســـلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط)، 2009.

- **حمدان، ابتسام أحمد:**

ـ **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي** في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق: أحمـــد عبـــد الله فرهود، منشورات دار القلم العربي، حلب – سورية، ط 1، 1997.

- **حمادي، عبد الله:**

ـ الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري – قـــسنطينة، الجزائـــر، (د.ط)، 2001.

- **الخَطَّابي، أبو سليمان:**

ـ بيان إعجاز القرآن، ضمن كتاب **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن** للرُّمَّاني والخَطَّابي وعبـــد القاهر الجرجاني (في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي)، تح و تع: محمّد خلـــف الله ومحمـــد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب: 16، دار المعارف بمصر – القاهرة، ط 2، 1968.

- **خطابي، محمد:**

ـ **لسانيّات النصّ** (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الـــدار البيـــضاء – المغرب / بيروت – لبنان، ط 2، 2006.

- **ابن الخطفي، جرير:**

ـ ديوانه بشرح محمد بن حبيب، مج 2، ج 3، تح: نعمان محمد أمين طه، سلسلة ذخـــائر العرب: 43، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 3، 1986.

- **ابن خفاجة، أبو إسحاق:**

ـ ديوانه، تح: عبد الله سنده، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنـــان، ط 1، 2006.

- **الخفاجي، ابن سنان:**

ـ سِرُّ الفَصاحَة، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصَّعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علـــي صَـــبيح وأولاده – القاهرة، (د.ط)، 1969.

- **الخوارزمي، محمّد:**

_ مفاتيح العلوم، تحقيق وتقديم: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1989.

- **أبو ديب، كمال:**

_ في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ط 1، 1987.

- **ابن رشد، أبو الوليد:**

_ تلخيص الخطابة، تح و شر: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة، (د.ط)، 1967.

_ **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فَنّ الشّعر** (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر و شر و تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط 2، 1973.

_ **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر**، ومعه جوامع الشّعر للفارابي، تح و تع: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة، (د.ط)، 1971.

- **راضي، عبد الحكيم:**

_ نظريّة اللّغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي بمصر، (د.ط)، 1980.

- **راغب، نبيل:**

_ موسوعة النظريات الأدبية، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الجيزة – مصر، ط 1، 2003.

- **الرُّمَّاني، أبو الحسن:**

_ النُّكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن** للرُّمَّاني والخَطَّابي وعبد القاهر الجرجاني (في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي)، تح و تع: محمّد خلف الله ومحمد زغلول سلام، سلسلة ذخائر العرب: 16، دار المعارف بمصر – القاهرة، ط 2، 1968.

- **الروبي، ألفت كمال:**

_ **نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين** (من الكندي حتى ابن رشد)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط 1، 1983.

- **الرّوسي، محمّد الحافظ:**

_ **ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني** (مشروعه التنظيري: مقوماته وقوانينه)، مج 2، منشورات دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط – المغرب، ط 1، 2008.

- **الزيدي، توفيق:**

_ **مفهوم الأدبية في التراث النقدي** إلى نهاية القرن الرابع، سلسلة تجليات، سراس للنشر – تونس، (د.ط)، 1985.

- **السُّبْكي، بهاء الدين:**

_ **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح** ضمن كتاب: سعد الدين التفتازاني: شروح التلخيص، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، (د.ط)، (د.ت).

- **السد، نور الدين:**

_ **الأسلوبية وتحليل الخطاب** (دراسة في النقد العربي الحديث – تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج 2، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، 1997.

- **ابن سينا، أبو علي:**

_ **الخطابة** من كتاب الشفاء، تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية / الإدارة العامة للثقافة – القاهرة، (د.ط)، 1954.

_ **فن الشعر** من كتاب "الشفاء"، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فنّ الشّعر** (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر و شر و تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط 2، 1973.

_ كتاب التعليقات، تح: حسن مجيد العبيدي، مراجعة: عبد الأمير الأعسم، بيت الحكمة، بغداد – جمهورية العراق، ط 1، 2002.

- **الشهرستاني، عبد الكريم:**

_ نهاية الأقدام في علم الكلام، تحرير وتصحيح: ألفرد جيوم، مكتبة الثقافة الدينية – القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

- **الشايب، أحمد:**

– **الأسلوب** (دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة)، مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر – القاهرة، ط 6 [مزيدة ومنقحة]، 1966.

- **ابن الشيخ، جمال الدين:**

_**الشعرية العربية** (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 1، 1996.

- **صمّود، حمّادي:**

_ **التفكير البلاغي عند العرب**، أسسه وتطوّره إلى القرن السّادس، (مشروع قراءة)، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بتونس، السلسلة السادسة: الفلسفة والآداب، مج 21، منشورات الجامعة التونسيّة، (د.ط)، 1981.

- **ابن طباطبا، أبو الحسن:**

_ عيار الشعر، تح و تع: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة، (د.ط)، 1956.

- **عباس، إحسان:**

_ **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 2 [مزيدة ومنقحة]، 1993.

- **العدويّ، غيلان بن عقبة (ذي الرُّمَّة):**

_ ديوانه، (شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي. رواية أبي العبّاس ثعلب)، ج 2، تحقيق وتقديم وتعليق: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان للتّوزيع والنشر والطباعة، بيروت – لبنان، ط 2، 1982.

- **عزّام، محمد:**

_ **المصطلح النقدي** في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، حلب – سورية / بيروت – لبنان، (د.ط)، (د.ت).

- **العسكري، أبو هلال:**

_ **كتاب الصِّناعتين** (الكتابة والشعر)، تح: علي محمّد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي الحلبي وشركاه)، ط 1، 1952.

- **عصفور، جابر:**

_ **الصّورة الفنيّة** في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء، ط 3، 1992.

_ **مفهوم الشّعر** (دراسة في التُّراث النَّقدي)، مطبوعات فرح – قبرص، ط 4، 1990.

- **ابن عَقِيل، بهاء الدّين:**

ـ شرح ابن عَقِيل على ألفية ابن مالك، ج 1، تح: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار التراث للنشر والتوزيع – القاهرة، دار مصر للطباعة، ط 20، 1980.

- **العَلَوي، المظفّر بن الفضل:**

ـ نَضْرَةُ الاغْريضِ في نُصْرَة القَريض، تح: نُهى عارِف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة بدمشق، 1976.

- **عمر، أحمد مختار:**

ـ علم الدّلالة، عالم الكتب – القاهرة، ط 5، 1998.

- **عيد، محمد:**

ـ في اللغة ودراستها، عالم الكتب للطبع والنشر – القاهرة، (د.ط)، 1974.

- **العياشي، محمد:**

ـ نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية – تونس، (د.ط)، 1976.

- **الغَذّامي، عبد الله محمّد:**

ـ **الخطيئة والتكفير** من البنيوية إلى التشريحية، (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر – مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان، ط6، 2006.

- **الغازي، علاّل:**

ـ **مناهج النقد الأدبي بالمغرب** خلال القرن الثامن للهجرة، ج 2، سلسلة رسائل وأطروحات رقم: 42، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس – المملكة المغربية، (د.ط)، 1999.

- **الفارابي، أبو نصر:**

ـ جوامع الشّعر ضمن كتاب: أبو الوليد بن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشّعر**، ومعه جوامع الشّعر للفارابي، تح و تع: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة، 1971.

ـ رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب: أرسطو طاليس: **فنّ الشّعر** (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر و شر و تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط 2، 1973.

ـ كتاب الموسيقى الكبير، تح و شر: غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتـــصدير: محمـــود أحمد الحفني، سلسلة تراثنا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

• **فرّوخ، عمر:**

ـ **تاريخ الأدب العربي**، ج2 (الأعصر العباسية)، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط 4، 1981.

• **فضل، صلاح:**

ـ بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، أغسطس 1992.

ـ مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان، 2002.

ـ نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع – القاهرة، ط 2، 1992.

• **القرطاجني، أبو الحسن حازم:**

ـ ديوانه، تح: عثمان الكعّاك، سلسلة المكتبة الأندلسية: 9، دار الثقافة للنـــشر والتوزيـــع، بيروت – لبنان، (د.ط)، 1964.

ـ قصائد ومقطّعات، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب ابن الخوجة، الـــدّار التونـــسية للنـــشر – تونس، (د.ط)، 1972.

• **القسطلي، ابن درّاج:**

ـ ديوانه، تح و تع: محمود علي مكي، منشورات المكتب الإسلامي بدمشق، ط1، 1961.

• **القيرواني، ابن رشيق:**

ـ **العمدة** في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (جزءان)، تحقيق وتفصيل وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت – لبنان، ط 5، 1981.

• **الكندي، أبو يوسف:**

ـ رسائل الكندي الفلسفية، القسم الأول، تحقيق وتقديم وتعليق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي/لجنة التأليف/مكتبة الخانجي – القاهرة، مطبعة حـــسّان – القـــاهرة، ط 2 [منقحة ومصححة]، 1978.

• **امرؤ القيس، ابن حُجْر:**

ـ ديوانه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، سلسلة ذخائر العرب: 24، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط 5، 1990.

- **مرتاض، عبد الملك:**

_ **أ – ي** (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد)، د.م.ج – الجزائر، أكتوبر 1992.

_ **الكتابة من موقع العَدَم** (مُساءلات حول نظريّة الكتابة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران – الجزائر، (د.ط)، 2003.

_ نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، (د.ط)، 2007.

- **المسدي، عبد السلام:**

_ الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط 5، يناير 2006.

_ **قراءات** مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، سلسلة دراسات نقدية (ن)، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت / القاهرة، ط 4، 1993.

_ المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع – تونس، 1994.

_ **النقد والحداثة** (مع دليل ببليوغرافي)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، (د.ط)، 1983.

- **المِصري، ابن أبي الإِصْبَع:**

_ بديع القرآن، تح: حفني محمّد شرف، تقديم: أحمد الشايب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، (د.ط)، 1957.

- **ابن المعتز، عبد الله:**

_ ديوانه، تح: كرم البستاني، سلسلة ديوان العرب: 28، دار صادر – بيروت، (د.ط)، (د.ت).

_ كتاب البديع، تح: إغناطيُوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة – بيروت، ط 3 [منقّحة]، 1982.

- **مفتاح، محمد:**

_ **تحليل الخطاب الشعري** (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان، ط 3، يوليو 1992.

- **المقرّي، أحمد بن محمّد:**

_ **نفح الطّيب** من غصن الأندلس الرّطيب، مج 7، تح: إحسان عباس، دار صادر – بيروت، (د.ط)، 1988.

- **بن مالك، رشيد:**

_ **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص** (عربي – إنجليـــزي – فرنـــسي)، دار الحكمة – الجزائر، (د.ط)، فيفري 2000.

- **مندور، محمد:**

_ النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيـــع – القـــاهرة، (د.ط)، مارس 1997.

- **ابن منقذ، أسامة:**

البديع في نقد الشّعر، تح: أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة: إبراهيم مـــصطفى، سلسلة تراثنا، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده – مصر، (د.ط)، 1960.

- **نصر، عاطف جوده:**

_ **الخيال** (مفهوماته ووظائفه)، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المـــصرية العامـــة للكتـــاب – القاهرة، (د.ط)، 1984.

- **ناصف، مصطفى:**

_ الصّورة الأدبيّة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، (د.ط)، (د.ت).

- **ناظم، حسن:**

_ **مفاهيم الشعرية** (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقـــافي العـــربي، بيروت – لبنان / الدار البيضاء – المغرب، ط 1، 1994.

- **هني، عبد القادر:**

_ نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، د.م.ج – الجزائر، فيفري 1999.

- **وغليسي، يوسف:**

_ **الشعريات والسرديات** (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر الـــسرد العربي، جامعة منتوري – قسنطينة، 2007.

- **الوهيبي، فاطمة عبد الله:**

_ نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان، ط 1، 2002.

- **يحياوي، رشيد:**

_ **الشعرية العربية** (الأنواع والأغراض)، أفريقيا الشرق – الدار البيضاء، ط1، 1991.

ب-المراجع المترجمة:

- **أرسطو طاليس:**

_ **فَنّ الشِّـــعر** (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر و شر و تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ط 2، 1973.

- **إيرليخ، ڤيكتور:**

_ الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الـــدار البيـــضاء – المغـــرب / بيروت – لبنان، ط 1، 2000.

- **إيسكاربيت، روبير وآخرون:**

_ الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجّار، تقديم: محمود الربداوي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – دمشق، ط 1، 1985.

- **بارت، رولان:**

_ درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطـــو، سلـــسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 3، 1993.

_ قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر: عمر أوكان، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغـــرب، (د.ط)، 1994.

_ الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، سلسلة الأعمال الكاملة: 6، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سورية، ط 1، 2002.

_ نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، سلسلة الأعمال الكاملة: 3، مركـــز الإنمـــاء الحـــضاري للدراسة والنشر والترجمة، حلب – سورية، ط 1، 1994.

- **تودوروف، تزفيتان:**

_ الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر والترجمـــة، حلب – سورية، ط 1، 1996.

_ **الشعرية** (مع المقدمة التي خصّ بها المؤلف ترجمتي الكتاب إلى العربية والإنجليزيـــة)، تـــر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، ط 1، 1987.

_ **في أصول الخطاب النقدي الجديد** (مؤلف مشترك)، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، سلـــسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، بغداد – العراق، ط 1، 1987.

_ **مفهوم الأدب** (ودراسات أخرى)، تر: عبود كاسوحة، سلسلة الدراسات الأدبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – الجمهورية العربية السورية، ط 1، 2002.

_ **نظرية المنهج الشكلي** (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط – المغرب / مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ط 1، 1982.

- **جيرو، بيير:**

_ الأسلوبيّة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب – سورية، ط 2، 1994.

- **جينيت، جيرار:**

_ **مدخل لجامع النص** (مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية)، تر: عبد الرحمان أيوب، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 2، 1986.

- **ديكرو، أوزوالد وسشايفر، جان ماري:**

_ القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب / بيروت – لبنان، ط 2، 2007.

- **رتشاردز، أ.أ:**

_ مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، سلسلة المشروع القومي للترجمة بإشراف: جابر عصفور، ع: 416، المجلس الأعلى للثقافة للترجمة والنشر، الجيزة – القاهرة، ط 1، 2005.

- **سابير، إدوارد وآخرون:**

_ **اللغة والخطاب الأدبي** (مقالات لغوية في الأدب)، إختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي – بيروت / الدار البيضاء، ط 1، 1993.

- **سوسُّر، فردينان ده:**

_ محاضرات في الألسنيَّة العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة – الجزائر، (د.ط)، 1986.

- **كولر، جونثان:**

_ مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، سلسلة المشروع القومي للترجمة، ع: 514، المجلس الأعلى للثقافة للترجمة والنشر، الجيزة – القاهرة، ط 1، 2003.

- **كوين، چون:**

_ **النظرية الشعرية**، جزءان (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة، ط 1، 2000.

- **ويليك، رينيه ووارين، أوستن:**

_ نظريَّة الأدب، تر: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط 2، 1987.

- **ياكبسون، رومان:**

_ قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط 1، 1988.

ج–المراجع الأجنبية:

- *Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Collection Points aux Édition du Seuil, Paris, 1972.*
- *Grand Larousse Universel, Tome 12, Larousse - Bordas, Paris, 1997.*

د–المعاجم:

- **ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين:**

_ لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة – مصر، 1981.

- **هارون، عبد السلام وآخرون:**

_ المعجم الوسيط، إشراف: شوقي ضيف، مجمع اللغة العربية بالقاهرة – مصر، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2004.

هـ–الدوريات:

- **حوليات جامعة الجزائر:**

_ ع 08، أفريل 1994، د.م.ج – الجزائر.

_ ع 09، ج 01، أفريل 1995، د.م.ج – الجزائر.

- **علامات في النقد**، دورية، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة – المملكة العربية السعودية، ج 40، مج 10، يونيو 2001.
- **فصول**، فصلية، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر:

ـ مج 6، ع 2، يناير / فبراير / مارس 1986.

- **اللغة والأدب**، علمية أكاديمية، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها – جـــامعة الجزائـــر، ع: 05، 1994، د.م.ج – الجزائر.
- **مجمع اللغة العربية** الملكي بالقاهرة، ج 2، مايو 1935، طبعة المطبعة الأميرية ببولاق – القاهرة، 1936.

فهرس المحتويات

الموضوع		الصفحة
مـــقـــدمـــة	.....	(أ - هـ)
المدخـــــل:	قراءة في إشكالية المصطلح والمنهج	(6 - 44)
	1- مفاهيم الأدبية	ص 07
	2 - مفاهيم الشعرية	ص 25
	3- إشكالية العلاقة بين الأدبية والشعرية	ص 31
	4 - عناصر الأدبية ومحدداتها	ص 35
الفصل الأول:	اللغة في كتابات النقاد المغاربة	(45 - 90)
	1- اللغة عند حازم القرطاجني	ص 46
	أ/ وظيفة اللغة بين محض التواصل وبلور الشعرية	ص 46
	ب/ علاقة اللغة بالمعاني الذهنية	ص 51
	ج/ تناسب المعاني	ص 57
	2- اللغة عند السجلماسي	ص 62
	أ/ اللغة بين الاستخدام العادي والاستخدام الأدبي	ص 62
	ب/ نظرية اللفظ والمعنى في فلسفة السجلماسي الأسلوبية...	ص 67
	ج/ المقاييس الأسلوبية لتناسب المعاني.....	ص 72
	3- اللغة عند ابن خلدون	ص 76
	أ/ اللغة بين محض التعبير والإفادة الجمالية	ص 77
	ب/ نظرية اللفظ والمعنى في المقدمة	ص 81
	ج/ مكانة الأسلوب في المنوال البلاغي العام.....	ص 86
الفصل الثاني:	الصورة في كتابات النقاد المغاربة	(91- 129)
	1- الصورة عند حازم القرطاجني	ص 92
	أ/ التخييل جوهر الشعر الحقيقي	ص 92
	ب/ المحاكاة انديا ح مائي مرآوي	ص 98
	ج/ المحاكيات القولية والمحاكاة التشبيهية	ص 104

2- الصورة عند السجلماسي ..... ص 108
أ/اللغة بين طاقتي التصريح والإيحاء ورسم الصورة الشعرية.. ص 109
ب/ التخييل وتركيب الصورة الشعرية ..... ص 114
3- الصورة عند ابن خلدون ..... ص 122
• البيان مظهر آخر للأدبية ..... ص 122
الفصل الثالث: الإيقاع في كتابات النقاد المغاربة ..... (130- 169)
1- الإيقاع عند حازم القرطاجني ..... ص 131
أ/ تناسب الأوزان العروضية ..... ص 131
ب/ مناسبة الأغراض للأوزان ..... ص 135
ج/ تناسب الأغراض والبنية الزمانية-المكانية في القصيدة.... ص 140
2- الإيقاع عند السجلماسي ..... ص 146
أ/ إشكال التصدير وشعرية العجز والنهاية والخاتمة في القافية ص 146
ب/ ائتلاف الوزن والتخييل ..... ص 151
ج/ الإيقاع وجماليات التناسب ..... ص 158
3- الإيقاع عند ابن خلدون ..... ص 163
أ/ تناسب الأوزان الشعرية ..... ص 163
ب/ شعرية القريض والموشح ..... ص 166
تركيب: مفهوم النص عند النقاد المغاربة ..... (170-176)
1- تناسب أغراض القصيدة عند حازم القرطاجني..... ص 171
2- في البنية العامة أو النص الأدبي عند السجلماسي..... ص 172
3- النص صناعة لفظية عند ابن خلدون..... ص 174
خـــــاتمـــة ..... ص 177
مكتبة البحث ..... ص 179
فهرس المحتويات ..... ص 195