ICLS 2016
THE 2ND INTERNATIONAL CONFERENCE OF LINGUISTIC STUDIES

جامعة المدينة العالمية
Al-Madinah International University

المؤتمر الدّولي الثاني للدّراسات اللّغوية

" الدِّراسات اللّغوية والأدبية في ضوء التّحديات المعاصرة "

" نحو رؤية عصرية لواقع التحديات اللّغوية والأدبية "

تنظيم كلية اللّغات

جامعة المدينة العالمية | ولاية سيلانجور–ماليزيا

السّجل العلمي

المجلد الثّالث

١٤٣٨هـ/٢٠١٦م

مجلة اللسان الدولية
AL-LISAN INTERNATIONAL JOURNAL

العربية لغير الناطقين بها
ARABIC AS A SECOND LANGUAGE

TAOQ Public Relations

محتويات السجل العلمي للمؤتمر ICLS2016

The contents of ICLS2016 Proceeding

3rd volume المجلد الثالث

م	محتويات contents
.1	الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي في النظرية والتطبيق
.2	القصة القصيرة وتطورها عبر وسائل التواصل الحديثة
.3	إشكاليّة الحكي والقص انفتاح العتبات وسردنة الموروث الشعبيّ
.4	البلاغة العربيّة والبلاغة الحجاجيّة الإقناعيّة ... توافقٌ أم افتراق ؟
.5	مصطلح الضرورة الشعرية بين الدرس النحوي والدرس النقدي (دراسة أسلوبية صوتية)
.6	المنجز النقدي العربي المعاصر قراءة في المرتكزات الفكرية والثقافية
.7	ملامح الفلسفة الاجتماعية في لزوميات أبي العلاء المعري دراسة وصفية نقدية
.8	التفكير البلاغي عند راضي
.9	التّفاعلُ النّقديُّ مع الفيس بوك –الصور والتقنين
.10	التّأثير والتّأثّر بين الآداب العالميّة (كليلة ودمنة) أنموذجًا
.11	القضايا الفكريّة عند الشخصيّات في مسرحيّة "شهرزاد" لتوفيق الحكيم
.12	أثر البرناسية في القصيدة العربية الحديثة مقاربة لمستويات النحت الجمالي في شعر
.13	أيديولوجية الخطاب وأساليب الإقناع في شعر الصعاليك رائية عروة بن الورد (رجال وأشباه رجال) أنموذجًا
.14	ظاهرة القلق والتأمل الفكري في شعر الوجدان الليبي (1943-1969)
.15	توظيف القصة القصيرة في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها "المستوى المتوسط نموذجاً"
.16	مقاربة سيميائية لقصيدة امرأة فوق العادة للشاعر؛ حسن السوسي

.17	المعجم التاريخي للمصطلحات اللسانية . البواعث والمعيقات
.18	واقع التجريب في الممارسة المسرحية الجزائرية – دراسة في السياق والآفاق-
.19	الاتجاه الواقعي في الأعمال القصصية لبهاء طاهر (مجموعة الخطوبة نموذجاً)
.20	القصيدة الرّقميّة وتحوّلات الكتابة
.21	التناص: إشكالية المصطلح وتباين التطبيق
.22	اللواصق الصّرفية في كتاب المقتضب لأبي العباس المبرد في ضوء علم اللغة الحديث
.23	تيسير الكتابة العربية دراسة تحليلية لأبرز المحاولات في العصر الحديث
.24	موقف الشاعر النيجيري عيسى ألبي من بعض مسائل الخلاف الصرفي بين المدرستين (الكوفية والبصرية) في نماذج شعرية من ديوان الرياض
.25	ظاهرة التناص فى شعر عبد الله بن فودي

الأسلوبية الصوتية في بنية الخطاب اللغوي
في النظرية والتطبيق

أ.د. ماهر مهدي هلال
الكلية الجامعية للام والعلوم الاسرية
الامارات العربية المتحدة

ملخص البحث

يحدد البحث مفهوم الأسلوبية الصوتية الاصطلاحي، ويدرس أنساقها الصوتية التي تداولتها الدراسات الأسلوبية في المتغيرات الصوتية للسلسلة الكلامية، الحادثة بالمحاكاة الصوتية، والمدلول عليها بالأثر السمعي الذي تحدثه اللفظة بوصفها رمزا دالا، وفي الانساق الصوتية التي تتجلى في التلاؤم والتنافر في التعبير الأدبي.

وعليه أمكن تحديد أسلوبية اللغة العربية الصوتية في المجالات الاتية:

الأول: الصوتية الانطباعية، التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع بدلالة اللفظ الذاتية.

الثاني: الإيقاع في البنية الشعرية واصطناع المتغيرات في التراكيب اللغوية كالتقديم والتأخير والفصل والوصل ورد العجز على الصدر

الثالث: الموازنات الصوتية التي تتجلى في الصوغ البلاغي بالتقابل والتوازي ويندرج في هذا المجال ما وسمته الدراسات البلاغية بالمحسنات اللفظية كالجناس والتكرار والترصيع، والتفريع، والتقسيم يضاف إلى ذلك الكثير من المعايير البلاغية والنقدية في الدراسات التطبيقية التي قررت الصفات الجمالية الصوتية في التراكيب اللغوية الموصوفة بالتلاؤم والانسجام وحسن التأليف.

الرؤية والمفاهيم

الرؤية: تصور كلي للمعرفة يستطيع التعبير عنه أديب أو ناقد أو فيلسوف. متخذاً مواقف معينة من قضايا تشغل عصره، بأساليب وطرق مختلفة لها قيمتها العلمية حيث تحقق أقصى حد ممكن من التلاحم بين أجزاء المعرفة للوصول إلى نتائج تجانس العصر؛ ويرى "المسدّي" أن الرؤية: هي صيرورة واستيعاب يضيف في مدلوله شحنة من الحركة والشمول" ويرى "أن الأسلوبية وليدة البلاغة" وأنها تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية" على أنه يرى "أن الحصيلة الأصولية في مقارعة البلاغة بالأسلوبية تتلخص، أن منحى البلاغة متعالٍ، بينما تتجه الأسلوبية اتجاها اختباريا" ولأنها اختبارية وجدت في ميدان البلاغة مجالا رحبا للتجريب وانتهت باستثمار مقولاتها النظرية؛ وإنجازها في وصف أبنية النص الصوتية والتركيبية والدلالية، ودلل على ذلك "محمد عبد المطلب في كتابه (البلاغة والأسلوبية)" وعليه يمكن القول: أن الأسلوبية اليوم وبعد تعريبها واستثمارها للمنجز البلاغي العلمي هي من أفنان البلاغة؛ ومن قبل كانت "فننا من أفنان اللسانيات" على حدّ وصف "جاكبسون" ولكن "جورج مولينيه" يقول: "في البدء كانت البلاغة... وليس من الممكن إخفاء الحداثة الفعلية لهذه البلاغة"

وفي ضوء هذه المعطيات يمكن اعتماد جسور الارتكاز التي يقيمها الأسلوبيون على: ان الواقع اللساني لا ينفك يقر بأن الأسلوبية إنما هي بلورة منهجية لمستويات التعبير البلاغية؛ ومن بعد أن حصر أتباع ((بالي)) خصوصية الأسلوبية في فنية الخطاب، وبذلك وحدت الأسلوبية المسار المنهجي بالجانب الإبداعي للغة، في وصف الكلام من حيث هو فن لغوي وفن أدبي: ولذلك كان هدف الأسلوبيين اعطاء عملهم خاصية منهجية تمكن القارئ من الفهم والتأثر من خلال النسق الفني للأسلوب بتنوع لغوي محدد يرتبط بالموقف الكلامي المتاح، بتحليلات تنبع من الصوت، والكلمة والتركيب وان اللغة: هي الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أن نتعرف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها بوصف مستويات النص التعبيرية لتخصيص فاعلية كل مستوى وأثره في استجابة المتلقي فوظيفة اللغة تتخصص بقدرة الدال على تشكيل مدلوله، من منطلق: أن العلاقة القائمة بين الدوال مصطنعة تختزن الفكرة بالاختيار؛ وان كل كلمة في أي جملة هي اختيار، وبذلك تنفي عفوية الحدث الأدبي اعتماداً على: ان كل صوغ لساني فني هو ضرب من الاختيار الواعي يستقصي به الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما تمده به اللغة عموماً بتعامد محور الاختيار على محور التأليف، على أساس أن الكلمة المفردة لا تكتسب سمتها معزولة، ولا توصف من غير أن ينظر إلى مكان تقع فيه من التأليف والنظم...

المعالم النظرية

الأسلوبية في مفهومها الاصطلاحي (علم يُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني)[1].

فهي تتحرى العناصر اللغوية المؤثرة (على مستوى النص الإبداعي دون النص الإخباري، لما فيه من خواص تعبيرية في الصوت أو التركيب أو الدلالة)[2].

وتقرر الدراسات اللسانية القول بأنها هي التي وضعت الأساس للأسلوبية وأن: (الأسلوبية هي جسر اللسانيات إلى تأريخ الأدب... وأن الدراسة اللسانية ما إن تكرس نفسها في خدمة الأدب حتى تتحول إلى أسلوبية)[3].

وعليه فإن الأسلوبية في التطبيق هي: (وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات)[4] لأن علوم اللسان تبحث في اللغة، واللغة هي مادة الأدب، وتعنى بالإبلاغ، والأدب ضرب من ضروب الإبلاغ الرمزي. ولأن اللغة الشعرية في المفهوم الألسني: كلام بلاغي يسعى إلى القيام بوظيفة جمالية، استعملت اللغة فيه استعمالاً خاصًا في مستوياتها الأربعة: المعجمي، والصوتي والتركيبي والدلالي[5]. وتدعى (بالقواعد التكوينية)[6] التي تعطي الشعر سمته الجمالية، فهذه المستويات تتمايز وتتآلف في وصف الأساليب)[7] ولذلك فإن خصوصية اللغة الشعرية في الاختيار والتوزيع، جعلت الباحثين يميزون بين الوصف الألسني والتحليل الأسلوبي بقولهم: (إن علم اللغة يدرس ما يقال، أي الوظيفة الإبلاغية للغة، بينما تدرس الأسلوبية كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد)[8] أي أن الأسلوبية تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية)[9].

فالأسلوبية تبرز خصوصية العمل الأدبي بوصفه وسيلة توصيل رمزية تثير معنى إدراكيًا (من خلال التركيب الصوتي للكلمة ولا بد من مراعاة علاقات السببية القائمة بين اللفظ ومدلوله لأن الإنسان لا يمكن أن يتعامل مع الكلمات... فحسب بل لا بد من إدراك السببية التي تخلق الصلة بين الرامز والمرموز (المدلول) وهذه السببية هي التي تعطي العمل الأدبي ميلاده الحقيقي)[10] ولذلك اقتضت الموضوعية العلمية لإدراك العلاقة بين اللفظ ومدلوله، البحث في الجانب المحسوس من اللغة وهو الصوت – بوصفه وسيط الدلالة في عملية التوصيل والإبلاغ والقناة الحاملة للمعنى بإقرار:

(إن الدال وسيط مادي للمدلول)[11].

ويحدد هذا القِران الدلالي –الصوت والمعنى– مجال الأسلوبية في ظاهرة الكلام دون ظاهرة اللغة كنظام: (وقد كان هذا التمييز بين اللغة بوصفها ظاهرة مجردة – توجد ضمناً في كل خطاب بشري... والكلام بوصفه الظاهرة المجسدة للغة؛ مساعدًا على تحديد مجال الأسلوبية، إذ أنها لا يمكن أن تتصل إلا بالكلام، وهو الحيز المادي الملموس الذي يأخذ أشكالاً مختلفة قد تكون عبارة أو خطابًا أو رسالةً أو قصيدة)[12] وعليه أمكن القول إن وصف الإمكانات الأسلوبية للغة ما معناه: (تعيين عناصرها التعبيرية وتصنيفها وتقويمها)[13] لذلك وسّع رائد الأسلوبية (شارل بالي) دراسته الأولية لسمات اللغة الوجدانية لتشمل أسلوبية الكلام وقرر أن (ثمة علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عنه، وهناك نوع من التعادل بين الشكل والمضمون وأن هناك استعدادًا طبيعيًا يقوم في الشكل للتعبير عن بعض فئات الفكر... فهناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى وفي عدد كبير من الكلمات... بفضل استعداد هذه البنى

لإنتاج حركة الانفعال ويمكن أن يقال الشيء نفسه ولكن على مستوى آخر – إن تمييز المعنى بين "هش" و"واهٍ" لأمر طبيعي لأن التمييز ينشأ مباشرة من اشتقاق هذه الكلمات وتأريخها)[14].

وفي هذا السياق طرح (بالي) المبادئ التي تحدد سمات التعبير الوجدانية وقسّمها قسمين: طبيعية واستدعائية، وتمثل صوتية الكلمات المحاكية القسم الأول، أما القسم الثاني فينشأ من تساوق المعنى في اشتقاق الكلمات وتأريخها. فالأشكال تعكس المواقف التي تتحقق فيها (وهذه بدورها تستدعي مشاعر ومواقف ذهنية أو اجتماعية خاصة)[15] وبهذا يكون الأثر الصوتي من (وسائل اللغة التعبيرية)[16] التي تهدف الأسلوبية دراستها فأن (ثمة إمكانات تعبيرية كامنة في المادة الصوتية... هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية حيث تكوّن دلالة الكلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها... ولكنها تنفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية، وإذن فثمة مجال –بجانب علم الأصوات بمعناه الدقيق– لعلم أصوات تعبيري يمكن أن يلقي كثيرًا من الضوء على ذلك العلم الأول، إذ يقوم بتحليل ما ندركه بالغريزة حق الإدراك، وهو أن ثمة تراسلاً بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة)[17].

وعلى هذا عمدت الدراسات الأسلوبية في تحليل لغة الشعر إلى توصيف مستويات النص وتمييزها، لتخصيص فاعلية كل مستوى وأثره في تواشج الأنساق التعبيرية وترابطها. وتعوّل هذه الدراسات على الشعر في وصف المستوى الصوتي لأن (جوهر الشعر هو الصوت)[18] وإن التشكيل الشعري في النظرية البنائية هو (شكل صوتي متكرر)[19] ولذلك فإن (دارس الأسلوب لا يمكنه التقدم في حقله ما لم يلمّ... بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة.)[20] فالصوت هو العنصر القار في إيقاع موسيقى الشعر، والإيقاع يشكل (أساسًا بنائيًا للشعر)[21] وإن (الأنساق الإيقاعية تسهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع الجمالي)[21].

وتنطلق الدراسات الأسلوبية للمؤثرات الصوتية (بنية النغم وتشكيلات الحروف)[22] من مبدأ أساسي هو :(أن بعض القصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي –ضمني– من التواترات الصوتية والدلالية المميزة، مستقل تمام الاستقلال عن التنسيق التركيبي النحوي لهذه القصائد)[23].

وتنتظم هذه الوحدات الصوتية المتواترة في البيت الشعري في عدد محدد من التنسيقات الأساسية، ويعد تحديد أشكال هذه التنسيقات أول خطوة منهجية تُمكّن الدارس من موضوعية البنية الصوتية الشعرية. (فالكينونة الموضوعية هي الأصل الذي ينبني عليه استقلال القيمة الشعرية، بحيث تصير بداية الفهم ونهايته، إذ هي بعد الخلق الشعري كائن جديد يُستظهر بهذه القيمة ويؤكد وجوده في ذاته)[24].

والقيمة الذاتية هي مجمل الإحساس بمعادل الصوت الموضوعي الذي ينشأ من استواء القصيدة تركيبًا لغويًا (يصلح مجالاً للنظر والتأمل الإستطيقي)[25] الذي عزّز الاتجاه إلى الدلالة الذاتية وإقامة الصلة بين (الأصوات والصور والأفكار لتفسير الأبنية الصائنة)[26] والدلالة الذاتية، متعددة الوجوه بعضها يرجع إلى: (المحاكاة الصوتية، وبعضها يظهر في الصفة التعبيرية للعلامات اللغوية وتبلغ العلامة في هذا وذاك مستوى من الرمزية تستطيع معه تصوير الشيء وتمييزه وتمثيله ويتحقق فيه للغة من الطاقة مدى تتجاوز معه حدود نقل المعنى إلى تجسيده وإخراجه مخرج الموضوعية التعبيرية)[27].

وتحدث قيم الصوتية الذاتية أثرها الأسلوبي في موسيقى الشعر بمعزل عن الوزن والقافية (فهي أعمق وأجمل مما ينجزه الوزن والقوافي، وهذه الموسيقى تكمن في اختيار الشاعر للكلمات ذات النغم وترتيبها متآلفة)[28] في نسق يجعل (الإحساس بالشكل مضمونًا في ذاته)[29] فالدلالة الذاتية تستمد كينونتها من طبيعة الأصوات وعلاقاتها السياقية فهي دلالة صوتية[30]، لأن الألفاظ تكتسب دلالتها من جرس أصواتها فينشأ ما يسمى: (بالمناسبة الطبيعية بين الأصوات والدلالات)[31] فتكون عملية التحول بالصوت إلى دال مُدرك عملية قصدية يشحنها الشاعر بالتوتر الذاتي حسب مقتضيات المقام بحيث يجعل من الصوت صدى للمعنى،(وقد تؤدي شدّة التأثُّر بالباعث الصوتي على توليد الكلمات إلى ما يكاد يكون اعتقاداً غامضًا في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى)[32] ولذلك كان اعتماد الألسنية ومن ثم الأسلوبية المستوى الصوتي في وصف اللغة وأثرها الحسي من خلال الكلام، وقد اختصت الأسلوبية بدراسة (الأصوات التي تكون لها وظيفة تمييزية بين المعاني)[33] لأن القيم الصوتية في لغة الشعر (هي نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية... ويعد الإيقاع هو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية)[34] وقد تبلورت دراسات الصوت الأسلوبية فيما أصطلح عليه بـ الأسلوبية الصوتية[35]:

وتعني حسب (غيرو) دراسة المتغيرات الصوتية للسلسلة الكلامية، واستخدام بعض العناصر الصوتية لغايات أسلوبية بإقرار: (أن في حوزة اللغة نسقًا كاملاً من المتغيرات الأسلوبية الصوتية، ويمكن أن نميز من بينها: الآثار الطبيعية للصوت – المحاكاة الصوتية، المد، التكرار، الجناس، التناغم، كما يمكننا أن نميز بعض الآثار بالاستدعاء)[36] يضاف إلى ذلك القيمة التعبيرية أو الرمزية للأصوات: (وهذه قضايا وجدت في كل الأزمنة)[37]، ولكنها لم تلق من عناية الدارسين إلا قليلاً.

ويتحدد موضوع الأسلوبية الصوتية في مجالين: الصوتية الانطباعية التي تهدف إلى أحداث أثر على السامع، والأسلوبية في صوتية التعبير وتعني بالربط بين الرمز ومدلوله. فاللغة تقبل التحليل في مستويين: المستوى الصوتي، والدلالي، والشعر يمتلك خصوصية المستويين معًا فهو (بنية صوتية – دلالية)[38].

ويفرق الدكتور محمد مفتاح بين الأسلوبية الصوتية والرمزية الصوتية ويرى أن الأسلوبية الصوتية تدرس المعطيات الموازية للغة، أي الأثر السمعي، أما الرمزية فتدرس معطيات لغوية يعزوها القارئ للوقائع الصوتية[39]، وهذا التفريق لا يطرد في دراسة الأسلوبية الصوتية في اللغة العربية، لأنه يستند الى دراسة النبرة والطبقات الصوتية في لغات أخرى: (إذ لا تقوم النبرة بدور تمييزي بين الأصوات العربية... والعربية لا تعتمد الطبقات الصوتية)[40] لذلك فإن الرمزية الصوتية التي يعنيها الدكتور مفتاح تندرج في سياق الصوتية الانطباعية المولدّة للإيحاء، وهي من العناصر الموضوعية المكونة لأسلوبية الصوت على أساس أن (العنصر الجوهري ليس هو الصوت في نفسه كشيء منعزل متعلق بالتفاصيل العضوية لنطقه ولفظه، وإنما هو الصوت من حيث تميزه عن مجموعة الأصوات الأخرى ودخوله في تشكيل أنظمتها، ومن هنا يمكن وضع خصائص لغة ما، لا على أساس الدور الذي تقوم به الحبال الصوتية أو سقف الحلق، وإنما على أساس التقابلات الصوتية التي تميز بعض الكلمات عن بعضها الآخر، فكل صوت في لغة ما يُدرس على أنه مجموعة من الملامح التي تميزه عن بقية أصوات اللغة نفسها وتضعه في مكان من جداول القيم الخلاقة في علاقاته بها، وبهذا تصبح بنية الأصوات هي محور الدراسة لا طريقة إنتاجها بصفة عامة)[41] وعلى هذا أقرت النظريات اللسانية حقيقة اختلاف أنظمة اللغات الصوتية (فلكل لغة خصائصها، وعلم اللسان الحديث لا يمكن أن يعطينا أكثر من

الأفق العلمي أو الإطار الموضوعي لمعالجة الظواهر الخاصة باللغة، سواء كان الأمر يتعلق بالظواهر النظرية أم التطبيقية الإجرائية)[42] وعليه فأن العناصر الصوتية (تختلف من لغة لأخرى)[43] ومن هذا المنطلق يمكن أن نحدد أنساق الأسلوبية الصوتية في اللغة العربية في مستويين:

الأول: مستوى العلاقة الطبيعية بين الصوت والمعنى في الحروف والكلمات.

الثاني: المستوى الإيقاعي في البنية الشعرية فالإيقاع عنصر توافقي أساسي يتميز به الشعر عن النثر لتحقيق جانبه الموسيقي)[44] ويندرج في المستويين ما وسمته الدراسات البلاغية بالمحسنات اللفظية تعبيراً عن وظيفتها الجمالية كالجناس والتكرار ورد العجز على الصدر–والترصيع، والتقسيم، يضاف إلى ذلك الكثير من الأحكام النقدية التي قررت السمات الجمالية للإيقاع في التراكيب اللغوية المخصوصة بصفة التلاؤم والانسجام وحسن النظم والتأليف وزيادة المعنى لزيادة المبنى[45].

وقد شكلت هذه الدراسات المهاد النظري والتطبيقي للأسلوبية الصوتية إذ لا ينفك الواقع اللساني يُقر هذه الحقيقة، ويعد البلاغة (أسلوبية القدماء)[46] في دراسة السياق التاريخي لعلم الأسلوب، فالبلاغة في خطوطها المنهجية العريضة هي: (فن للكتابة وفن للتأليف في الوقت نفسه، أنها فن لغوي وفن أدبي، وهاتان سمتان قائمتان في الأسلوبية المعاصرة)[47].

وعليه فإن المستوى الصوتي هو أول المنطلقات الأسلوبية التي تلتقي منهجيًا بالوصف البلاغي لصوتية المفردات اللغوية وأنساقها التعبيرية، وإقرار الأثر الصوتي في تكثيف العلاقة بين الدال والمدلول وإحداث المتغيرات اللغوية لأداء المعنى.

هذه المتغيرات هي أساس (المتغيرات الأسلوبية) فالصوت يختلف باختلاف ذات الشيء المحدث له وأصوات الألفاظ كما يقول ابن سنان: (دالة على جهات الكلام كحروف الشيء وجهاته)[48] والدليل (شريحة إصاتية) كما يقول (رولان بارت)[49] ويمكن تصور الدلالة كسيرورة في الحدث الصوتي فالفعل هو الذي يوحد الدال بالمدلول. وبذلك تتحد وظيفة اللغة (باستشكاف عالم المعاني وإحيائه)[50] على أساس العلاقة التي يقيمها الشاعر بين وحدات اللغة حيث يتحدد الصوت ليشكل علاقة تجاور سياقية تؤدي المعنى. فوظيفة اللغة مدلول شكلّه الدال والعلاقة القائمة بين الدوال مصطنعة تختزن الفكرة بالاختيار (وأن كل كلمة في أي جملة هي (اختيار)[51] يحدد سمة الأسلوب (وتلح النظريات الأسلوبية الحديثة، على إبراز مبدأ الاختيار في كل عملية خلق فني، إذ هي تنفي عفوية الحدث الأدبي اعتماداً أن كل صوغ لساني فني هو ضرب من الاختيار الواعي يستقصي به الباث الوسائل التعبيرية الملائمة لغرضه مما تمدّه به اللغة عمومًا)[52].

وعليه فأن طبيعة المفردة اللغوية هي ركيزة الاختيار الأسلوبي عند الباث والمتلقي، (واللفظة قبل كل شيء صوت ينطق به الإنسان، وكان من الطبيعي أن يقلّد النطق البشري صوتًا حقيقيًا ليفصح عنه، لهذا يحافظ الأدب – وهو فن لفظي على روابط متينة تربطه بالموسيقى)[53] وهذه الروابط المتداخلة في التأليف هي مساجلة موحية بين الصوت وأثره الطبيعي في الوحدة اللغوية، وفي هذا الاتجاه يمكننا من وجهة نظر أسلوبية (بالي) اعتبار الوجوه الصوتية في النص دالّة فعالة (تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة)[54] تنمو في التركيب لإقامة (علائق غير تقليدية بين الدال

والشيء المدلول)[54] تعزز سعي الأسلوبية لمواجهة مشكل الدلالة والدخول وسيطًا توفيقيًا بين اللغة والأدب (بحيث تكون دراسة الأسلوب من خلالها قائمة على كونها فنـًا لغويًا وأدبيًا في آن واحد)[55].

ولذلك تنهج الأسلوبية الصوتية منهجًا علميًا لتحقيق هذه الغاية فتصف صوتية المفردة اللغوية بوصفها رمزاً دالاً بالمحاكاة، وعلى مستوى التركيب المتسم بالتردد الصوتي المولّد للإيقاع، والمشحون بطاقة السياق الدلالية المولّدة للإيحاء.

وتعتمد دراسة المستوى الأول على كينونة الصوت دالاً ومدلولاً بحكم المؤثرات الحسية التي تنتجها اللغة بأصواتها فتولّد علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى، وتشكل هذه العلاقة محوراً أوليًا في دراسة اللغة وأصلاً من أصول الدلالة، وهو مذهب قديم أطراه (افلاطون) انطلاقًا من اعتقاده بأن اللغة ظاهرة طبيعية، وتأسس على هذا الاعتقاد فكرة المناسبة الطبيعية بين الألفاظ ومعانيها أو بين الأصوات ودلالاتها[55]. حتى عُرف عند اليونانيين (بالتيار الطبيعي) (وكان يرى أن أصوات اللغة تمتلك تعبيراً ذاتيًا)[56] ومما هو معروف في الدراسات اللغوية العربية ما قرره (عباد بن سليمان الصيمري) فقد كان يرى (أن بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملة للواضع على أن يضع. قال: وإلا لكان تخصيص الاسم المعين بالمسمى ترجيحًا من غير مرجح)[57] وعلق السيوطي على مذهب (الصيمري) بقوله: (وأما أهل اللغة العربية فقد كادوا يطبقون على ثبوت المناسبة بين الألفاظ والمعاني، لكن الفرق أن عباداً يراها ذاتية موجبة بخلافهم)[58] يعني أن اللغويين يرون أن إدامة استعمال اللغة في هذه المعاني وكثرة تداولها وسماعها فيها خلق في روع اللغويين المناسبة: ألفاظ معينة ومعان معينة[59].

وهذا القول لا يناقض قول (عباد) بل يوجه طبيعة الحمل الدلالي في اللغة لأن المناسبة في بعض الأبنية قرانها عُرفي متواطأ عليه، لأن الناس تتعارف على تواتر الصوت لا بغيره، فإشارية الصوت تتحول إلى سمة مميزة لها قوة السمة الطبيعية في الدلالة على المعنى (وضم الصوت للتمثل نتاج لترويض جماعي... وليس هذا الضم والجمع –وهو الدلالة– باعتباطي بتاتًا بل على العكس من ذلك ضروري)[60] لأن نشوء الكلمة سواء جاء محاكاة لأصوات الطبيعية أم الانفعالات (يقيم لها جذراً ماديًا ترتبط به. ويمنحها قدرتها على التأثير في المجال المادي)[61] فهناك نوع من التحفيز يتجه من المدلول إلى الدال مثل (حالة ألفاظ المصاقبة)[62] حيث تتداخل شيئية الصوت بالحدث (فالصوت حادث من أثر المصاكة الموضعية لذات الشيء المحدث له)[63] فيكون الأثر الصوتي لذلك محفزاً لتصور المعنى، ويمثل ابن جني لاقتران الصوت بالحدث وتحوله إلى دالٍ لفظي بقوله: (فأن كثيراً من هذه اللغة وجدته مضاهيًا بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها، ألا تراهم قالوا: قضم في اليابس، وخضم في الرطب، وذلك لقوة القاف وضعف الخاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى – والصوت الأضعف للفعل الأضعف)[64] وليس من شك فإن ابن جني قد اعتمد في مذهبه هذا على ما قرره الخليل بن أحمد الفراهيدي في تأليف حكاية الصوت للفعل حيث قال:

(وأما الحكاية المضاعفة فأنها بمنزلة الصلصلة والزلزلة، وما أشبهها، يتوهمون في حس الحركة ما يتوهمون في جرس الصوت، يضاعفون لتستمر الحكاية في وجه التصريف... والمضاعف في البيان في الحكايات وغيرها. ما كان حرفـًا عجزه مثل حرفي صدره، وذلك بناء يستحسنه العرب – فيجوز فيه من تأليف الحروف جميع ما جاء من الصحيح والمعتل وينسب إلى الثنائي، لأنه يضاعفه، ألا ترى الحكاية: أن الحاكي يحكي صلصلة اللجام فيقول: صلصل اللجام، وأن شاء قال: صلّ يخفف مرّة اكتفاء بها، وأن شاء أعادها مرتين أو أكثر من ذلك، فيقول صل، صل يتكلف

من ذلك ما بدأ له... وقال: ويجئ كثير منه مختلفًا نحو قولك: صرّ الجندب صريراً، وصَرْصَر الأخطب صرصرة، فكأنهم توهموا في صوت الجندب مدّاً وتوهموا في صوت الأخطب ترجيعًا وغير ذلك كثير مختلف)[65] وعليه جاء قوله: (وإنما جعلت الألفاظ أدلة على إثبات معانيها... ومن ذلك قولهم للسُلَّم: مِرْقاة، وللدرجة مَرْقاة، فنفس اللفظ يدل على الحدث الذي هو الرقيّ، وكسر الميم يدل على أنها مما يُنقل ويُعتمل عليه وبه كالمِطرقة والمِئرز، والمِنجل، وفتحة ميم مَرْقاة تدل على أنه مستقر في موضعه... فنفس (ر ق ى) يفيد معنى الارتقاء، وكسرة الميم وفتحها تدلان – على معنى الثبات أو الانتقال، وكذلك الضرب والقتل نفس اللفظ يفيد الحدث فيهما... وكذلك قطَّع وكسَّر... يفيد معنى الحدث وصورته)[66] وعليه يقرر ابن جني قيمة الصوت الأسلوبية في صوغ الألفاظ على سمت أحداثها بقوله: (فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب واسع ومنهج متلئب عند عارفيه مأموم وذلك بأنهم كثيراً ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها فيعدلونها بها، ويحتذونها عليها... حذواً لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث، ومن ذلك قولهم: النضح للماء، ونحوه والنضخ أقوى من النضح؛ قال الله سبحانه: (فيهما عينان نضاختان)[67] فجعلوا الحاء –لرقتها– للماء الضعيف، والخاء –لغلظها– لما هو أقوى منه. ومن ذلك القدّ طولاً، والقط عرضًا، وذلك أن الطاء أحصر للصوت وأسرع قطعًا له من الدال. فجعلوا الطاء المناجزة لقطع العَرْض، لقربه وسرعته والدال المماطلة لما طال من الأثر، وهو قطعة طولاً،... ومن ذلك قولهم: صعِد وسعِد، فجعلوا –الصاد– لأنها أقوى، لما فيه أثر مشاهد يُرى، وهو الصعود في الجبل والحائط، ونحو ذلك–وجعلوا السين –لضعفها– لما لا يظهر ولا يُشاهد حسّاً، إلا أنه مع ذلك فيه صعود الجدّ لا صعود الجسم، ألا تراهم يقولون: هو سعيد الجَدّ، وهو عالي الجَدّ، وقد أرتفع أمره وعلا قدره فجعلوا الصاد لقوتها مع ما يشاهد من الأفعال المعالجة المتجشَّمة، وجعلوا السين لضعفها، فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين، والدلالة اللفظية أقوى من الدلالة المعنوية) ومن ذلك تركيب (ق ط ر) و (ق د ر) و (ق ت ر) فالتاء خافية متسفلّة والطاء سامية متصعّدة فاستعملتا لتعاديهما في الطرفين كقولهم قتر الشيء، وقطره، والدال بينهما ليس صعود الطاء ولا نزول التاء، فكانت لذلك واسطة بينهما فعبرّ بها عن معظم الأمر ومقابلته فقيل قدْر الشيء لجماعة، وينبغي أن يكون قولهم قطرَ الإناء الماء ونحوه إنما هو (فعل) من لفظ القُطرْ ومعناه، وذلك أنه إنما ينقط الماء عن صفحته الخارجة وهي قطرة، فهذا ونحوه أمر إذا أنت أتيته من بابه وأصلحت فكرك لتناوله وتأمله اعطاك مقادته... وجلا عليك بهجاته ومحاسنه)[68].

وهذا الذي يقرره ابن جني في استكناه المحاكاة الصوتية وتتبع متغيراتها في التراكيب اللغوية، هو من الأصول المنهجية التي تتبناها الأسلوبية الصوتية لإقرار وجود (علاقات طبيعية بين الفكر والبنى اللسانية المعبرة عنه–وأن هناك علاقة طبيعية بين الصوت والمعنى في الكلمات المحاكية)[69] وعليه فأن المحاكاة هي العملية الإبداعية التي يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيشه يصاحبه شعور خاص يثيره عنصر المحاكاة الحسي في التجربة الشعرية، (وحكاية الأصوات في الشعر العربي... ظاهرة ناجمة عن نزوع المبدع إلى محاكاة الواقع وتصويره)[70].

لقد فتحت هذه الدراسات العربية العلمية المبكرة للصوت وأنساق أبنيته في المفردة والتركيب مجالا للباحثين بإيجاد مقاربات بين ما استجد من مصطلحات لسانية مترجمة تفتقر إلى الشواهد التطبيقية وبين تلك الدراسات المعمقة للأصوات اللغوية وتطبيقاتها في الشواهد البلاغية في دراسة النص القرآني عند المفسرين ودراسة النص الشعري عند البلاغيين والنقاد ولقد وجدت الأسلوبية الصوتية في اتكائها على تلك الشواهد بغيتها في التماهي والتطبيق مما وفر لها إمكانية التنامي العلمي في قراءة النص.

فإذا سمعت قول امرئ القيس:

على الذبل جيّاش كأن اهتزامه إذا جاش فيه حَمْيُهُ غلي مِرْجل

تجد فيه كلمتي (جيّاش) (واهتزام) تحكيان تردد أنفاس الحصان وحركته حتى إذا قرنتها (بغلي المرجل) تحّول المعنى بدلالة صوت الغليان الذي يدل على الحركة والاضطراب، إلى معنى ثان قصده الشاعر وهو سرعة حصانه، وقد ولّد ذلك في ذهن المتلقي قدرة صيغة المبالغة التعبيرية والمصدر بدلالته الصوتية[71].

وقول عنترة:

جادت عليه كل بكر حرّة فتركن كل قرارة كالدرهم

فالسامع لا يملك إلا أن يربط بين جرس الراءات وصورة المطر المنهمر من المزنة البكر الحرة، ومن شاهد هطول الأمطار في البلاد الحارة، كيف ينهمر انهماراً ذا خرير ودوي، أدرك سر محاكاة الهدير (الرائي) الذي صوره عنترة[72].

ونحو ذلك قول زهير:

إذا لقحت حرب عوان مضرة ضروس تُهرُّ الناس أنيابها عصلُ

تجد فيه علاقة قوية بين تكرار حرف الراء والمدّ والتشديد وما يلابس الحرب من جلبة وضجيج، رفده بمولّد معنوي بتكرار الضاد في (مُضرّ، وضروس) والتشديد في (مضّرة، وتهرّ) وبالسين في (ضروس، والناس) وبالتنوين في قوله: (حربٌ-عوانٌ،مضرةٌ،ضروسٌ) فجعل متغيرات الأصوات في الحروف تحاكي اختلاط الأصوات وتعددها في ساحة الحرب[73] وفيما هو مقرر في دلالة ألفاظ المصاقبة (وهو أن تتقارب الحروف لتقارب المعاني)[74] من ذلك قوله تعالى (ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزّهم أزاً)[75] أي تزعجهم. فهذا في معنى تهزهم هزاً والهمزة أخت الهاء فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين، وكأنهم خصّوا هذا المعنى بالهمزة لأنها أقوى من الهاء، وهذا المعنى أعظم في النفوس من الهز... ومنه العسف والأسف والعين أخت الهمزة، كما أن الأسف يعسف النفس وينال منها والهمزة أقوى من العين، كما أن أسف النفس أغلظ من التردد بالعسف، فقد ترى تصاقُب اللفظين لتصاقب المعنيين[76] ويعد هذا الباب من

سمات الأسلوبية الصوتية وهو ملمح دقيق يحكم مجاري الدلالة بين الأصوات اللغوية ومعانيها في التشكيل الشعري، وعليه يرى الدكتور محمد مفتاح أن أول ما ندركه في قول ابن عبدون:

الدهرُ يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور

هو تشاكل الأصوات وكثير منها يرجع إلى حيز واحد وهو "الحلق" وهي (أ-هـ-ع-ح) وتدل هنا على معنى أساسي وهو الحزن والزجر... فتتابع العين يوحي بالعنعنة التي تفيد الاستمرار والترتيب والانتقال من حال إلى حال، ويدل تتابع الهمزة على التألم والرثاء والبث والشكوى، حتى إذا قال:

أنهاك أنهاك لا الوك موعظة عن نومه بين ناب الليث والظفُرِ

أُتي بما بثه في البيت السابق من إشارات الحزن والزجر صريحة، فكان هذا البيت شرح وتوضيح، لذلك نجد تردداً لبعض أصوات الحلق وبعض الأصوات الشفوية، وإذا ما علمنا أن كثيراً من الدراسات تؤكد أن الأصوات الشفوية تدل على الحزن أيضاً، فقد تضافر إذن حيز الحلق والشفة على أداء مقصود واحد، على أن ما يثير الانتباه هو هذا التكرار المتصل، وإذا ما قرناه بدلالة المكان فأنه يعني الحث على الشيء للابتعاد عنه والنهي عن القرب منه في حركة سريعة تجعل المتلقي يعيش في دوار الحالة التي يصفها الشاعر. وربما أقترب من الصورة أكثر بقوله:

ومزقت سبأ في كلّ قاصيةٍ فما التقى رائح منهم بمبتكر

حيث يدل تردد أصوات البيت على (القلق) ويعزز هذا التردد ارتباط القلق بالحركة والتنقل، ويمكن أن نجعل من القلق (القلّة) وهو خلاف الكثرة وذلك لأن أهل سبأ ارتحلوا وتشتتوا في البلدان فقلّوا بعدما كانوا كثراً. وقد يدفع بنا هذا التداعي إلى أن نرى في لفظة "سبأ" حمولة دلالية فسيحة يوحي بها اشتراك اللفظ الدال على عدّة معان وكذا لفظ "قاصية" إذا ما أبدلنا حرف "الصاد" بحرف "السين" والقاصية: الأرض القاصية، أما الألفاظ الأخرى فقد جاءت هي الأخرى معبرة بأصواتها؛ "مزق" تعني التشتت والتفرق، والرائح: أسم فاعل من راح يروح، ومن الجذر نفسه راح رائح، من قوم رواح متفرقون[77].

وبهذا يتبنى الدكتور محمد مفتاح ما قرره ابن جني في باب التصاقب وامساس الألفاظ أشباه المعاني والالتقاء على معنى الأصل في الاشتقاق من ذلك تقليب "ج-ب-ر" فهي أين وقعت للقوة والشدة ومن ذلك تراكيب "ق-س-و" جميع صيغها تدل على القوة والاجتماع وأن معنى (ق و ل) أين وجدت وكيف وقعت من تقدم بعض حروفها على بعض وتأخره عنه إنما هو للخفوف والحركة[78] ودلّل على ذلك بقول ابن عبدون:

وأنفذت في كليب حكمها ورمت مهلهلاً بين سمع الأرض والبصر

فالأصوات "نفذ" تعني الإنجاز والحسم، وإذا ما صحفناها بـ (نفد) فإنها تعني الانتهاء و(ك-ل-ب) من معانيها الشدة والجرأة و(ب-ك-ل) من معانيها الجفاف، و(ر-م-ي) الإلقاء والطرح و(هلهل) ليّن الشعر ورققه، وهكذا فإن أصوات (كليب) تعني القوة والشدة والأختلاط، وأصوات "هلهل" تعني الرخاوة واللين، وتقابل القوة واللين يعني (الإنفاذ بدون تردد لأن الشيء الذي هو موضع التنفيذ يكون صادراً من أعلى ويعني أن الليالي قد أنفذت حكمها وقضاءها هناك).

ومثل هذا قوله أيضاً:

وما أعادت على الضلِّيل صحته ولا ثنت أسداً عن رَبِّها حُجُر

ففي هذا البيت ألفاظ محوريّة أصواتها توحي بمعانيها فأصل أعادت (ع–و–د) وتعني القدم والقوة، ولكن هذه القوة سلبت بالنفي، فتوحي بالمرض وفقدان الصحة، والمراد بالضليل أمرؤ القيس فقد كان ضالاً عن قصده، ولقب بالضليل لإفادة الذم، فهو مسلوب الصحة ضالاً عن قصده لانه غير جاد وهو معنى الشطر الأول، أما الشطر الثاني فأصوات ألفاظه دالة على القوة فمادة (أ–س–د) تفيد القوة والبأس والشجاعة و(ر–ب–ب) تفيد التملك والتمكن والهيمنة و(ح–ج–ر) تفيد المنع وتحجر الساكن فيها من الأذى وتدل على المنع والقوة والصلابة وهكذا فإن تساوق الأسماء واشتقاقاتها جعل من دلالة الأصوات على معانيها دلالة طبيعية فجاء التركيب في الشطرين مساوياً للقصة فهناك علاقة بين هذه الألفاظ يجعل بعضها يتحكم في البعض الآخر، فالعلاقة بين (حجر) و(امرئ القيس) رابطها الأبوة وهي علاقة سالبة للقوة، والعلاقة بين (حجر) و(أسد) علاقة تملك وهيمنة[79]، وهذا يعني أن اختيار ألفاظ البيت كان مقصداً أسلوبيًا، ويكون هذا (الاختيار) الأسلوبي مطلبًا دلاليًا لدى المتلقي يحاول به أحيانًا إعادة تشكيل الأصوات حسب مقتضيات الوعي بحركية النظام الصوتي ففي قول الشاعر:

بني المظفر والأيام ما برحت مراجلاً، والورى منها على سفر

توجد بعض الأصوات مكررة مثل الأصوات الشفوية، والراء والحاء، وإذا ما أردنا أن نوظف الصوت لدلالة تأويل التلقي فيمكن أن ننحت من (الراء) و(الحاء) كلمة (رحى) لتكثيف دلالة الصوت بالقول المأثور في فعل الأيام دارت عليهم (رحى الموت) فتكرار حرف الراء نفسه أفاد تكرار الفعل وأحدث حركة في سياق البيت تعم الخلق جميعًا[80].

والمقصود بحركية النظام الصوتي: (نقصان الدلالة أو زيادتها، تجددها وتفاعلها نتيجة للنظام "الفزيولوجي" الذي يتم بفعل الاستبدال والإضافة والتقديم والتأخير. وعليه قول ابن جني: (قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي آخره وتوسيط ما يضاهي أوسطه سوقًا للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب، وذلك قولهم: بحث، فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما إذا غارت في الأرض، والفاء للنفث، والبث للتراب، وهذا أمر تراه محسوسًا محصلاً... ومن ذلك قولهم: شدّ الحبل ونحوه فالشين بما فيها من التفشي تُشَبَّه بالصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثم يليه إحكام أشدّ والجذب وتأريب العقد، فيعبّر عنه بالدال التي هي أقوى من الشين... ومن ذلك أيضا جرّ الشيء يجرّه، قدموا الجيم لأنها حرف شديد... ثم عقبوا ذلك بالراء وهو حرف مكرر، وكرروها مع ذلك في نفسها، وذلك لأن الشيء إذا جُرّ على الأرض في غالب الأمر اهتزّ عليها واضطرب... فكانت الراء لما فيها من التكرير أوفق لهذا المعنى من جميع الحروف غيرها)[81] وذهب ابن سينا مذهب ابن جني هذا في مقابلة الحروف بأصواتها الدالة عليها في الطبيعة ومثال ذلك قوله:

(والكاف نسمعها عن قرع جسم صلب بجسم صلب وعن انشقاق الأجسام اليابسة، والراء من ارتعاد ثوب معرض لريح قوية واللام عن لطم الماء باليد، والفاء عن حفيف الأشجار وما أشبهها)[82] ويرى الفارابي أن الإنسان

بفطرية ينحو بالألفاظ منحى المحاكاة للأصوات (وأن يجعلوها أقرب شبهًا بالمعاني والموجود ونهضت أنفسهم بفطرها لأن تتحرى في تلك الألفاظ أن تنتظم بحسب انتظام المعاني)[83].

وفي مدار هذا المنظور تجري الكثير من صيغ المحاكاة الصوتية، فقد ذكر ابن الأعرابي أن معنى (الخفخفة) صوت الكاغد والثوب الجديد وأنشد:

تسمع للأصوات منها خفخفا ضرب البراجيم اللجين المؤخَفا

والشمس قد كانت حُشاشًا دنفا

والحبحبة، جري الماء، والطبطبة صوت السيل قال:

طبطبة الميث إلى جوائها[84].

ومنه قول الشاعر في صفة (باز):

ترى الطيرَ العتـاق يَظلْن منـه جُنُوحـًا إن سَمِعْنَ له حسيسـًا

وقوله تعالى: (لا يسمعون حسيسها)[85] والحس، والحسيس: الصوت، والحركة وهو عام في الأشياء كلها، ويشبهون حس صوت القسّي بما يحاكي رنينها قال عبد مناف بن ربع الهذلي:

وللقسيّ أزاميـل وغمغمـة حس الجنوب تسوق الماء والبردا

ويقال: لآخذن منك الشيء بحسّ أو ببس، أي بمشادّة أو رفق[86] وعلى هذا يجد الأسلوبيون في تقلبات الأبنية في الاشتقاق وسطاً خصباً لتنامي الدلالة الصوتية وتدافع المعاني على أصول الألفاظ، ولعل أقدم إشارة وردتنا بهذا الخصوص هي قول سيبويه: (ومن المصادر التي جاءت على مثال واحد حين تضاربت المعاني قولك: النزوان، والنقزان، والقفزان، وإنما هذه الأشياء في زعزعة البدن واهتزازه في ارتفاع، ومثله العسلان، والرتكان، ومثل هذا الغليان لأنه زعزعة وتحرك، ومثله الغثيان لأنه تجيش نفسه وتثور، ومثله الخطران واللمعان، لأن هذا اضطراب وتحرك، ومثل هذا اللهبان، والوهجان، لأنه تحرك الحر وتثوّره، فإنما هو بمنزلة الغليان)[87] وعقّب ابن جني على ذلك بقوله:(ووجدت أنا من هذا الحديث أشياء كثيرة... وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعّفة تأتي للتكرير نحو: الزعزعة، والقلقلة، والصلصلة، والقعقعة، والجرجرة، والقرقرة ووجدت أيضا "الفعلى" في المصادر والصفات، إنما تأتي للسرعة نحو: البشكى، والجمزى، والولقى...، ومن ذلك، وهو أصنع منه أنهم جعلوا أستفعل في أكثر الأمر للطلب نحو أستسقى، واستطعم واستوهب، واستمنح، واستقدم، واستصرخ فرتبت في هذا الباب الحروف على ترتيب الأفعال... ومن ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلاً على تكرير الفعل، فقالوا: كسّر، وقطّع، وفتّح وغلّق وذلك أنهم لما جعلوا الألفاظ دليلة المعاني، فأقوى اللفظ ينبغي أن يقابل به قوّة الفعل)[88] والأصل في هذا ما ذكره (الخليل) في تأليف حكاية الألفاظ وذلك بأن يتوخى في بنائها توافق صوتي بين طرفي اللفظة المؤلفة نحو "دهداق" وأشباهه قال: فإن الهاء والدال المتشابهتين مع لزوم العين أو القاف مستحسن، وإنما استحسنوا الهاء في هذا الضرب للينها وهشاشتها... ولا تكون الحكاية مؤلفة حتى يكون حرف صدرها موافقاً لحرف صدر ما ضم إليها في عجزها فكأنهم ضموا (د–هـ) إلى "دق"

فألفوهما ولولا ما جاء فيها من تشابه الحرفين ما حسنت الحكاية فيهما... لأن الحكاية تحتمل من بناء التأليف ما لا يحتمل غيرها بما يريدون من بيان المحكي... وأما الحكاية المضعّفة فإنها بمنزلة الصّلصلة والزلّزلة وما أشبهها يتوهمون في حس الحركة ما يتوهمون في جرس الصوت، يضاعفون لتستمر الحكاية في وجه التصريف... ويجوز في حكاية المضاعفة ما لا يجوز في غيرها من تأليف الحروف، ألا ترى أن الضاد والكاف إذا ألفتا فبدئ بالضاد فقيل: "ضك" كان تأليفاً لم يحسن في أبنية الأسماء والأفعال إلا مفصولاً بين حرفية بحرف لأزم أو أكثر من ذلك الضنك والضحك وأشباه ذلك.

ومن أمثلة ألفاظ المحاكاة المؤلفة والدالة بصوتها على معناها، الزعزعة: وهي تحريك الشيء لتقلعه وتزيله قال الشاعر:

فوالله لولا الله لا شيء غيره لزعزع من هذا السرير جوانبه

ومنه الذعذعة: تحريك الريح الشيء حتى تفرقه وتمزقه قال النابغة:

غشيت لها منازل مقويات تذعذعها مُذعذعة حنون

والمعمعة: صوت الحريق وصوت الحرب وإسعارها، قال امرؤ القيس:

سبوحاً جموحاً وإحضارها كمعمعة السّعَف الموقد

ثم قال: والعرب تشتق في كثير من كلامها أبنية المضاعف من بناء الثلاثي المثقّل بحرفي التضعيف... ألا ترى أنهم يقولون صلّ اللجام بصل صليلاً. فلو حكيت ذلك قلت: صلّ تمد اللام وتثقلها وقد خففتها في الصلصلة فالثقل مدّ والتضاعف ترجيع يخفّ[89] وذهب ابن الأثير هذا المذهب الذي قرره الخليل.

ونقله سيبويه وابن جني، وسلك متغيرات الأبنية اللغوية مسلك الاختيار الأسلوبي حيث قال: (إن الألفاظ أدل على المعاني وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة المعاني... وهذا النوع لا يستعمل إلا في مقام المبالغة، فمن ذلك قولهم: خشن واخشوشن، فمعنى خشن دون معنى اخشوشن لما فيه تكرير العين...، وكذلك قولهم أعشب المكان، فإذا رأوا كثرة العشب قالوا: "اعشوشب" ومما ينتظم بهذا السلك قدر واقتدر، فمعنى "اقتدر" أقوى من معنى "قدر"، قال تعالى: (فأخذناهم أخذ عزيز مقتدر)[90]. فمقتدر هنا أقوى من قادر وإنما عدل إليه للدلالة على التفخيم للأمر وشدة الأخذ الذي لا يصدر إلا عن قوة الغضب أو للدلالة على بسطه القدرة، وذاك أن "مقتدر" اسم فاعل من "اقتدر" و"قادر" اسم فاعل من "قَدَرَ" ولا شك أن (افتعل) ابلغ من (فعل) وعلى هذا ورد قول أبي نواس:

فعفوت عني عفو مقتدر حلت له نعم فألفاها

أي عفوت عني عفو قادر متمكن القدرة لا يرده شيء عن إمضاء قدرته... وكل ما يجئ من الألفاظ على هذا النحو فينبغي أن يجري هذا المجرى وها هنا نكتة لا بد من التنبيه عليها، وذلك أن قوة اللفظ لقوة المعنى لا تستقيم إلا في نقل صيغة إلى صيغة أكثر منها كنقل الثلاثي إلى الرباعي[91]. وبهذا نجد أن ما قاله اللغويون العرب في المحاكاة

الصوتية وربط أنظمتها اللغوية بالاستعمال الأدبي قد غدا (من أكثر القضايا اللغوية الحديثة تحليلاً)[92] في مجال دراسة وظائف الصوت الأسلوبية، لأنه يمثل وعيًا بقدرة المتغيرات اللغوية على استقطاب الأثر السمعي أو الانطباعي على ما يصطلح عليه الأسلوبيون، لتوليد تصور مقابل لدى المتلقي، فالشاعر البحتري يستغل طاقة التضعيف الصوتية لأداء المعنى في قوله:

يقضقض عصلاً في أسرتها الردى كقضقضة المقرور أرعده البرد

فضعّف القاف والضاد وأعقبهما بحروف الصفير (الصاد والسين) وهما من الحروف المهموسة ثم قابلهما بتكرير حرفين من الحروف المجهورة هما (الراء والدال) فولّد بذلك نسقًا أسلوبيًا يوحي بطبيعة الموقف ويضع المتلقي في صورة المواجهة مع الذئب، فقال:

عوى ثم أقعى، وارتجزت فهجته فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فجعل الصوت قرين الحركة في المحاكاة الصوتية والتقسيم المتقن، فواءم بين عوى وأقعى، وارتجزت فهجته، والبرق والرعد، فأحكم الدلالة بين الصوت والمعنى (لرسم صورة صوتية هي بمثابة الموسيقى التصويرية المصاحبة للمشهد)[93].

يتضح من هذا أن لصوتية الحروف فاعلية بنائية تخضع في بعض الأحيان لانطباعات فجائية مبعثها ما يسمى بإيحاء الأصوات أو ما نصطلح عليه بـ (تداعي معاني الحروف) حيث يشكل الصوت في النسق اللغوي منطلقًا للوعي والتأثر، فالشاعر يكرر حرفًا بعينه أو مجموعة من الحروف فيكون لهذا مغزى يعكس شعورًا داخليًا للتعبير عن تجربته الشعرية. فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقوية، وليس من شك فإن دأب الشاعر لإحداث التناغم بين "الذات والصوت" يرتكز على قيمتين تختزنهما أبجدية الحروف اللغوية هما: الأثر السمعي، والمعنى. فالشعر يجلّي قيمة كامنة في خاصية الصوت الفيزيائية بالتكرار أو التقابل أو التضاد أو المجاورة، فالحروف بالتقابل: مجهورة ومهموسة، شديدة ورخوة، ومن صفات الحروف الدالة بالتفرد: حروف القلقلة والصفير، والتكرير، والتفشي، والاستطالة، والحروف المهتوتة[94] وقد ميّز لخليل بن أحمد خاصية بعض الحروف الأسلوبية في بناء المفردات الذاتية، فخص حروف الذلاقة (الراء واللام والنون) والشفوية (الفاء والباء والميم) بجمالية تميزها عن غيرها في صوتية الألفاظ، قال: (ولما ذَلقت الحروف الستة ومَذَل بهن اللسان وسهلت عليه في المنطق كثرت في أبنية الكلام). وقال أيضًا: (العين والقاف لا تدخلان في بناء إلا حسنتاه، لأنهما أطلق الحروف وأضخمهما جرسًا، فإذا اجتمعتا أو أحدهما في بناء حسن البناء لنصاعتهما، فإن كان البناء اسمًا لزمته السين أو الدال مع لزوم العين أو القاف، لأن الدال لانت عن صلابة الطاء وكزازتها وارتفعت عن خفوت التاء فحسنت) قال الرازي معقبًا على قول الخليل: (وهذه الاعتبارات لا بد من رعايتها، ليكون الكلام سلسًا على الأسلات، عذبًا على العَذَبات، وهي كالشرط للفصاحة والبلاغة)[95].

ومَيّز ابن دريد خاصية حروف اللين الأسلوبية وهي (الواو والباء والألف) قال: (وإنما سميت لينة لأن الصوت يمتد فيها فيقع عليها الترنم في القوافي وغير ذلك وإنما احتملت المد لأنها سواكن اتسعت مخارجها حتى جرى فيها

الصوت)[96] وعليه فإن براعة الشعراء في استخدام الصوت المفرد يثير شعورًا ومعنى كامناً في النفس وليس أدل على ذلك من استخدام ابن زيدون لحروف اللين وغنة النون في الترنم وبوح الشكوى في قصيدته المشهورة:

أضحى التنائي بديلاً عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ألا وقد حان صبح البين صبحنا حين فقام بنا للحين داعيـــنا

فأوقع النون بين حرفي اللين: الباء والألف فجرى الصوت شاجيًا ممتدًا في مقاطع طويلة مفتوحة متموجًا مع العاطفة المتّقدة ثم قرن هذا التواتر الصوتي بحرف (الحاء) ليشكل ركيزة للمحاكاة الصوتية، فالشاعر تتوزعه مشاعر متضاربة بين الحنين إلى الماضي والإحساس بالألم لفقده.

ولعل من أكثر الأصوات العربية قدرة على حكاية هذا النمط من الإحساس هما حرفا "النون والحاء"، فقد تعاضدا سوية ليشكلا في المعجم العربي مفردة "الحنين" وكل ما يشتق منها[97] حتى إذا قال:

يا ساري البرق غاد القصر واسقِ به من كان صرف الهوى والودّ يسقينا

واسـأل هنالك هـل عنّي تذكـــــرنا إلفًـــا تذكّـــــــــره أمسى يُعنّينـا

جعل حرف (السين) مقترناً بتواتر حروف اللين، مولدًا للمحاكاة الصوتية، والسين من حروف الصفير، يقول إبراهيم أنيس: (إن السين العربية عالية الصفير إذا قيست بها السين في بعض اللغات الأوروبية، كالإنكليزية مثلاً)[98] لذلك صلح لمحاكاة الأشياء المتحركة وما يصدر عنها من أصوات، وقد استغل ابن زيدون صوت السين وحركيته في إرسال لواعج شوقه مع ساري البرق، ونسيم الصبا، مولّدًا توافقًا نغميًا في وضع الأصوات موضعها المناسب من البناء الصوتي للغة الشعرية، فأنشأ تناظرًا موسقًا بين حرف السين ومقابله النغمي الشديد حرف الصاد في:

ساري البرق / غـاد القصر

اسـق بـه / صرف الهوى[99]

وعلى هذا وجد محمد الهادي الطرابلسي في دراسته "خصائص الأسلوب في الشوقيات": (إن الأصوات المعزولة عن الإطار الدلالي في حالة ترديد المتماثل منها أو المتجانس أو المتقارب... يخلق بينها وبين المدلولات علاقة ما) وفي ضوء إجراءاته التطبيقية بدت الأصوات المهموسة أكثر الأصوات المستخدمة وتؤدي دورًا موسيقيًا دلاليًا ذا بال، من ذلك أن صوت الحاء وتواتره في قول شوقي:

ويوم مَلُون إذ صحنا وصاحوا ذكرنا الله من فرح وناحوا

ودارت بينهـــــــم بـالراح راح ودارت راحة الإيمان فينا

متصل بالطرب إن فرحًا أو حزناً، وعلى هذا قوله:

وذبحن حنجرة على أوتارها تؤسى الجراح وتذبح الأتراح

فجاء صوت "الحاء" مرتبطًا بمعنى الندب في سياق رثائي، وفي قوله:

وتجنب كل خلق لم يرُق إن ضيق الرزق من ضيق الخُلُق

جاء صوت "القاف" مرتبطًا بمعنى الضيق.

ولذلك دل استقراء (الطرابلسي) على أن طبيعة المهموس من الأصوات متميزة بالجهد، لأن الأحرف المهموسة مجهدة للتنفس، فإذا كثرت في السياق تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام، وتعلقت بها دلالة ما خاصة[100] وقد برهن الدكتور إبراهيم أنيس على (أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام تكاد لا تزيد على الخُمس في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة)[101] فطبيعة الأصوات المهموسة المجهدة وقلة شيوعها هي التي تعطيها هذه الطاقة الدلالية الخاصة إذا استعملت بوفرة في السياق. فعلى الرغم من إقرار اللسانيات باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، فإن الاستقراء الأسلوبي قد دل على فعل الصوت معزولاً ومقترناً في تهيئة المناسبة لعلاقة الدال بالمدلول[102] فتحّول البنية اللغوية إلى بنية إرجاعية يكون فيها المعنى صدى وترجيعًا لتواتر الملفوظ في السياق، ففي قول الشابي:

عذبة أنت كالطفولة كالأحـــلام كاللحن كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد كابتسام الوليـــد

ينعطف على المنطوق والمدلول تحول البنية إلى ترجيع صوتي، سيطرت فيه سلسلة من الثنائيات المتوازية أهمها: الكاف المستأنفة التي تخللت كل مصراع مرتين، فأصبحن المصاريع الأربعة يرجع من بعضها إلى البعض الآخر إيقاع متوحّد يزيده ارتكازاً اكتمال مثلث صوتي في صدر البيت الثاني بمفعول توارد "كاف" الضحوك بين كاف التشبيهين، وداخل هذه الدائرة الصوتية الإيقاعية تتوازى ثنائية حرف الدال في عجز كلا البيتين، ثم يتكاثف الرجع الصوتي في حاء (الأحلام، واللحن، والصباح) ليستقر في "الضحوك" حذو عماد الكاف... وعلى هذا يقرر الدكتور عبد السلام المسدّي القول: (هكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي على حد ما يتحول البناء إلى حركة)[103].

فالأسلوبية الصوتية تنطلق من تصورات موضوعية للأنساق الصوتية يعمد الشعراء إلى إشاعتها في قصائدهم ليحققوا قدرًا من التوافق بين الدلالة والإيقاع، وهو منطلق يعززه المهاد البلاغي الذي قرره (الرازي) في ذروة الجدل في عود الفصاحة إلى الدلالة اللفظية أو المعنوية، قال: (إن الفصاحة وإن كانت غير عائدة إلى الدلالة اللفظية، لكن من الأمور العائدة إلى جوهر اللفظ والى دلالته الوضعية ما يفيد الكلام كمالاً وزينة وجمالاً)[104].

وتعني مزية الكلام في الحسن والجمال عند الرازي ما تعنيه الأسلوبية اليوم بوظيفة اللغة التأثيرية والجمالية، قال: (ومزية الحسن والجمال في الكلام تارة تكون بسبب الكتابة، وتارة تكون بسبب اللفظ من حيث هو هو، وتارة بسبب اللفظ من حيث له الدلالة الوضعية الأصلية)[104].وهذا الذي قرره الرازي هو ما تذهب إليه الأسلوبية الصوتية في استثمار الكتابة والإصاتة في دراسة الخطاب الشعري[105].

ولعل من المدهش حقًا أن نجد الرازي (606 هـ) قد جعل دراسة المستوى الصوتي أول الخطوات المنهجية في الدرس البلاغي، وحدد منذ وقت مبكر مستويي دراسة الصوت الأسلوبية في المفردة والتركيب وميز بالتطبيق بين المستويين في القيمة الإبداعية، قال: (وهنا دقيقة، وهي أنه فرق بين قولنا: الحسن والمزية يحصلان في المركبات بسبب أمور عائدة إلى المفردات وبين قولنا الحسن والمزية يحصلان في أنفس تلك المفردات، فإن الأول هو الحق، والثاني وإن كان حقًا فلا يكون إلا نادرًا)[106].

ثم يعقب ذلك بإيراد الشواهد التطبيقية فيذكر بعض صيغ الكتابة الأسلوبية التي كانت شائعة في عصره، نذكر منها صيغتين لهما دلالة صوتية لاعتبار حال الحرف في نفسه كما يقول الرازي:

الأولى: كون الحروف خالية من النقط كقول الحريري:

اعدد لحسّادك حد السلاح وأورد الآمل ورْد السماح

والثانية: أن تكون الحروف كلها منقوطة كقوله:

فتنتني فجننتني تجنّي بتجنّ يفتنّ غبّ تجنّي

و(تجنّي) اسم امرأة، لذلك فالشاهد يندرج في باب التجنيس، وهذا الذي ذكره الرازي هو ما تصطلح عليه الأسلوبية اليوم "برمزية اللعب بالكلمات" وهي: (إن نواة معنوية واحدة تتقلب في صور مختلفة عن طريق اللعب بألفاظ اللغة وبتغيير مواقعها وبالاشتقاق منها)[107] وهذا التحكم بالصياغة اختياريًا كان أم اضطراريًا هو صميم العملية اللغوية والإبداع الأدبي ولا سيما الشعر وهو ذو دلالة ومغزى (من قبل المتكلم تأليفًا، والمخاطب تأويلاً)[108].

أما المحاسن الأسلوبية الحاصلة بسبب أمور عائدة إلى اللفظ فجعلها في مخارج الحروف وصفاتها، ثم بسبب تركُّب الحروف، (والشرط فيه أن يكون معتدل التركيب معتدل المزاج، فإن من التركيبات ما يكون متنافراً، كقوله:

لم يضرهـا والحمد لله شيء وانثنت نحو عزف نفس ذهول

قال: والسبب في هذا التنافر القرب القريب لمخارجها، وذلك لأن ما كان كذلك يُحتاج فيه إلى حبس الصوت في زمانين متلاصقين)[109] ويعني بذلك ما عناه ابن سنان بقوله: (إن المصراع الثاني من هذا البيت يثقل التلفظ به وسماعه لما فيه من تكرار حروف الحلق)[110] وعليه فإن السمة الجمالية للفظ تكون في مجانبتها التنافر حتى تكون (في غاية السلاسة) كما يقول الرازي، فالكلمة هي نواة الترديد الصوتي في بنية الأسلوب لذلك يجب أن تكون متوسطة في حروفها بل أن أعذب الألفاظ الثلاثية (لاشتمالها على المبدأ والوسط والنهاية وهذه الدرجات الثلاث تشكل القيمة الذاتية للكلمة (التي يتعلق بها كمال الصوت)[111] بإقرار أن الحسن والمزية يحصلان في التراكيب بسبب أمور عائدة إلى المفردات ولذلك بدأ الرازي حديث التركيب بالتجنيس، الذي يمثل المستوى التركيبي وتعوّل عليه الأسلوبية الصوتية في توليد الإيقاع وتغير المعنى فالمجانسة التامة إنما توجد إذا تساوت أنواع الحروف وهيئاتها في بنيتين متقابلتين، فتساوي الحروف وتكرارها يولد الإيقاع وتقابل هيئاتها يولد تغايراً في المعنى كقول الشاعر:

لشؤون عيني في البكاء شؤون وجفون عينك للبلاء جفون[112]

فجانس بين شؤون وشؤون، وجفون وجفون بتساوي الحروف وتكرارها وبين بكاء وبلاء باستبدال الحروف، وقابل بين بنيتين قوامهما التجنيس:

فشؤون عيني/ شؤون البكاء

وجفون عينك/ جفون البلاء

فأحدث بتكرار الحروف الإيقاع، وولدّ بالتقابل تغايراً بالمعنى: وبذلك يتحقق مقصد الأسلوبية الصوتية في التركيب، لأنه يتيح للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية في السلسلة الكلامية واستخدامها لغايات أسلوبية[113].

فخير الجناس (ما تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها)[114] واعتماد التكرار في الوحدات اللفظية المتجانسة لتحقيق الإيقاع في الكلام (بتقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علامات متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي)[115].

ولما كان الإيقاع وثيق الصلة بالصوت فإن تواتر الصوت وتنوعه يصبح مفتاح التأثير في الشعر)[116] ويكون الانسجام بتماثل وحدة التعبير وتنوعها جوهر الإيقاع والتنغيم، وعلى هذا نرى أن بنية التجنيس ورد العجز على الصدر والترصيع تقوم على تكرار الوحدات الصوتية المتماثلة، وتنوعها في التوزيع السياقي (وقوام الانسجام فيها هو التنويع وانطواؤه في سجل التكرار)[117] فمن الصيغ المتداخلة التي يصطلح البلاغيون على شكلها بـ (رد العجز على الصدر)[118] تبعاً لتوزيع وحدتي التكرار قول الشاعر:

ذوائب سود كالعناقيد أرسلت فمن أجلها منا النفوس ذوائب

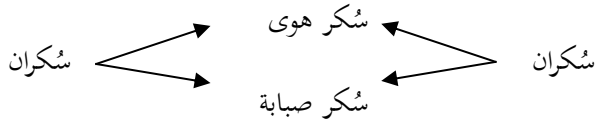
فوقوع لفظة (ذوائب) في أول صدر البيت وآخر العجز سوغ وصف الشكل بـ "رد العجز على الصدر" ولكن تفصيل تشكيل البيت، بإسناد وحدتي الصدر والعجز: ذوائب سود/ للنفوس ذوائب.

ينطوي على اتفاق لفظتي "ذوائب" في الشكل واختلافهما في المعنى بالتركيب، وهذا حد الجناس، إلا أن توزيع اللفظتين المتماثلتين في موضعين مخصوصين ميزّهُ أسلوبياً عن جناس الحشو والتكرار المحض، بزيادة فضل في التناغم والانسجام بين شطري البيت (الذي يجمع بين الوحدة والتباين حتى يصير الشكل واحداً... وكلما توافرت في أمر من الأمور وحدّة الشكل، وتباين التفاصيل، وأتحاد هذه التفاصيل المتباينة مع الشكل –كان الجمال– وإذا طبقت هذا الحد على المسموعات صَدَق، وذلك بأن يكون للنغمات (كل واحد) ويكون بعد فيها تفاصيل متعددة والسمع يدركها... ثم هو بعد ذلك يجمع بينها وبين كل نغمة ويدرك جميع ذلك كأنه كل واحد)[119] ولعل من أول الشواهد على إظهار وحدّة النغم وتنوع تفاصيلها في نسق أسلوبي واحد قول الشاعر:

سُكران، سُكر هوى، وسُكر مدامة أنّى يُفيق فتى، به سُكـران؟

فالإيقاع الظاهر تشكّل من تواتر الصوت في صدر البيت وعجزه وترتكز موسيقى البيت على تداخل الإيقاع مع وحدتي التفاصيل: سُكر هوى/ سُكر مُدامة، باتفاق لفظه "سُكر" عنصر الانسجام واختلاف معنى (هوى) و (مُدامة) فكونت بالتركيب جناس الحشو، يضاف إلى ذلك تناغم الصوت في تسجيع:

هوى (فتى) على حد الترصيع، ثم كثّف الشاعر تناغم الصوت بتحويل البنية إلى استفهام النفي – أنى يفيق...؟ الجواب: لا يُفيق فتى به سُكران: وهكذا يدور البيت على نفسه بترابط التردد الصوتي بين مفردتي الإيقاع الداخلي ووحدتي النغم الأساسية في الصدر والعجز على الشكل الآتي:



فقد اتخذ الشاعر من صيغة لفظية نقطة ارتكاز للتردد الصوتي ليجعل الأنساق اللغوية الأخرى متوافقة في توليد الطاقة الإنشائية من تضافر بنية التكرار والاستفهام. ويجعل للصوت وظيفة دلالية تعمّق أثر الكلمة، من بين ضروب الصوغ الشعري المتفردة بالتوافق بين قوة النّغم ودلالته، (إذ لا يكون تأليف إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخليًا وخارجيًا تشابه مماثلة ومجانسة مطلقتين)[120].

ومن أدل الشواهد على ذلك قول الشاعر:

رُبّ ورقاء هتوف في الضحى ذات شجو صدحت في فنن

ذكرت إلفًا ودهرًا سالفًا فبكت حزنًا فهاجت حزني

فبكائي ربما أرقها وبكاها ربما أرقني

ولقد تشكو فما أفهمها ولقد أشكو فما تفهمني

غير أني بالجوى أعرفها وهي أيضًا بالجوى تعرفني

فاختار الإفادة من تشابه العناصر وتجانس الأصوات وتكرارها وتنوعها في إحداث الإيقاع (فاصطناع – الإيقاع– في عنصر ألسني في حال يعطيك صوتًا، واصطناعه في حال آخر يعطيك صوتًا ثانيًا على الشكل الآتي:

بكائي // بكاها

أرقني // أرقها

تعرفني // أعرفها

تفهمني // أفهمها

تشكو // أشكو

بالجوى // بالجوى

فالملاحظ هنا (أن العناصر الإفرادية وجمالها وتشابهها وتقارب أصواتها أو تكرارها –هي– التي مكنت لهذه الأبيات من أن تبلغ شأوًا بعيدًا في مجال الإيقاع الشعري)[121].

معنى هذا إن اختيار الشاعر لمتواليات الألفاظ الصوتية وتقابلها في الجناس وغيره من صيغ التردد الصوتي. ليس استغلالاً لاستعمال اللغة المشترك إنما هو خلق مواءمة تعبيرية بين موسيقى اللفظ ودلالته في الحالتين، أما اصطناع حالة ثانية لتقابل الألفاظ، فهو تكرار محض يصطنعه الباحث لتحديد نواة الإيقاع معزولاً عن دلالته، وعليه فأن البنية الأسلوبية للصوت هي التي تنتظم الإيقاع في السياق فتكون ألفاظها أكثر تأثيرًا، لأن البنية ذاتها تكون ركيزة الإيقاع والدلالة.

ويصدق على هذا قول المتنبي[122]:

أنا ابن اللِّقاء/ أنا ابن السَّخاء أنا ابن الضِّراب/ أنا ابن الطِّعان

أنا ابن الفيافي/ أنا ابن القوافي أنا ابن السّروج/ أنا ابن الرِّعان

طويل النِّجاد/ طويل العِمـــاد طويـــل القناة/ طويل السِّنان

حديد اللّحاظ/ حديد الحفاظ حديد الحسّام/ حديد الجِنان

فقد أحكم الإيقاع بالتكرار والترصيع والتجنيس وتواتر الصفات على أصل الإيقاع الذي اتخذه في بنية الأبيات، فجعل /أنا/ في البيت الاول والثاني، ولفظة /طويل/ في البيت الثالث، و/حديد/ في البيت الرابع، أصلاً لتواتر الصفات وتنويعها، وركيزة أسلوبية لانتظام التردد، وزيادة تأثير الكلمات، وقرع الأسماع، وتحويل البنية بتفريع الصفات وإضافتها على الأصل من أجل الدلالة، وهي معادلة صعبة في الشعر أجاد المتنبي تعاطيها في المديح، ويصطلح البلاغيون على مثل هذه الأبيات "التفريع" وقوام بنية الأسلوبية يعتمد على تقابل الاسم الموصوف ونقله بالاشتقاق إلى ما يناسب المعنى من صفات تزيد الموصوف تأكيدًا.(123) أو (أن يبدأ الشاعر بلفظة هي إما اسم أو صفة ثم يكررها في البيت مضافة إلى أسماء وصفات يتفرع من جملتها أنواع من المعاني في المدح وغيره)[124]. وإذا كان هذا قوام الصياغة الشعرية "الاختيار والتأليف"[125] فإن التكرار المنظم للوحدات الصوتية والاشتقاق وتفريع الصفات على الأصل هو اختيار الأسلوبية الصوتية: (فالتكرار المنتظم للوحدات المتعادلة يستخدم زمن الانسياب اللغوي مثلما يستخدم في الزمن الموسيقي)[126] مما يجعل التعادل وسيلة مكونة للحدث بتقابل الوحدات اللغوية وتجاورها المكاني في وضع تقتضيه مجريات النغم ودلالته في التأليف (أو بعبارة أخرى هي إسقاط محور الاختيار الاستبدالي الذي يعتمد على التشابه والتحالف على محور التأليف السياقي المعتمد على التجاور المكاني، فأي مقطع في الشعر له علاقة حميمة بأي مقطع

آخر من نفس الجملة الشعرية... وكل حد لغوي يوازي حدًا آخر)[127] وعلى هذا يرى بعض الباحثين إن لو كان الشعر جميعه من قبيل قول المتنبي:

وأمواهٍ تصل بها حصاها صليل الحَلْي في أيدي الغواني

لتوافق اختيار التكرار مع محور التأليف لأداء المعنى، فالصادات مع ألفات المد واللامات هنا، تنقل صوت صلصلة الماء إلى السامع[128] وقد أحدث تقابل البنية في الاشتقاق: تصل/ صليل الحلي تناغمًا دالاً على تحقيق الوظيفة الشعرية: (مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف والتركيب)[129] ويعني ذلك توافق العناصر اللغوية المكررة في البيت يحكم علاقتها بالعناصر اللغوية الأخرى، ثم مكانة الصوت المكرر في الوحدة الإيقاعية[130] ولتقرير ذلك أجرينا تغييرًا أسلوبيًا في بيت المتنبي مع بيت مهلهل بن ربيعة:

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

وألَّفنا من اختيار الشاعرين تركيبًا نضع فيه وحدة التكرار في علاقة سياقية جديدة على هذا الشكل:

وأمواه تصِلُّ بها حصاها "صليل البيض تقرع بالذكور"

نجد إن مبدأ التعادل في أسلوبية البيت قد أختل، لاختلال العلاقة المكونة للدلالة، فان تقابل:

أمواه تصل حصاها /ب/ صليل الحلي... تقابل إيجابي مولّد للدلالة لتوافق البنية الصوتية في الحديثين، وأما تقابل أمواه تصل حصاها /ب/ صليل البيض... فهو تقابل سلبي لعدم توافق الصوتين لذلك فقد البيت المؤلف سمته الشعرية التي هي: (تردد بين الصوت والمعنى)[131] فتحول أسلوب التكرار فيه إلى مجرد إيقاع، معزولاً عن دلالته، لأن (اتفاق الكلمة صوتيًا أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لونًا من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي، ففي الشعر ليس الحدث الصوتي وحده هو الذي ينحو إلى تكوين معادلاته وإنما أي حدث دلالي آخر)[132] في بنية السياق يحوّل العلاقة بين الصوت والمعنى من كامنة إلى ظاهرة ملموسة يدركها المتلقي، هذه الظاهرة هي القيمة الأسلوبية للمستوى الصوتي، وتكمن في تلازم المكونات الشعرية: الصوت والمعنى والأثر[133] وعليه فإن تكرار صوتية النون، الثاء، الراء في لفظة "نثر" في قول الشاعر:

نثر الخريف على الثرى أوراقه فتناثـرت كتناثـر العبـرات

يضفي جوًا من الحزن الهادئ ويصور تساقط أوراق الخريف الصفراء الذابلة، بمقابل حزين، تناثر العبرات، فقيّد الدلالة الصوتية بحدث "تناثر العبرات" بينما نجد تكرار هذه الأصوات نفسها في قصيدة "أوراق الخريف" لميخائيل نعيمة توحي بجو من الانطلاق والفرح حيث يقول[134]:

تناثـــــري تـناثـــــري يا بهجـة النظـر

يا مرقص الشمس ويا أرجوحـة القمـر

تناثـــــري تـناثـــــري

فقد تصرف الشاعر في اختياره اللغوي تصرفًا أسلوبيًا، فقابل حركية الصوت في تكرار: "تناثري" مع حركية الحدث في: "مرقص الشمس" و"أرجوحة القمر" فأكسبها ذلك إيقاعًا ودلالة مهيمنة توحي بالفرح والانطلاق

وعليه يقرر البحث نتيجة التطبيق أن السمة الأسلوبية في أبنية الخطاب الشعري هي تماهي اللغة مع الحدث في قصدية الاختيار الذي يصطنعه الشاعر (ففي الشعر يتم تقييم كل تشابه في الصوت على أساس علاقته بالتشابه في معنى –الحدث–)[135]. ومن مقتضيات مبدأ الإختيار الأسلوبي: (أن يحصل التطابق الآلي بين البنية الخارجية للفظ وهي البنية اللسانية الصوتية وبنيته الداخلية أي اللسانية الدلالية، بحيث يكون اقتران الدّال بمدلوله اقترانًا آنيًا لا يفضي إلى أي انزياح زمني أو قطيعة دلالية، ويطلق الأسلوبيون اليوم على هذه الظاهرة الانتظام النوعي في أجزاء الأثر)[136] وعليه يعرفون الأسلوب: (بأنه الانتظام الداخلي لأجزاء النص)[137] وكذلك يقرران القاعدة الأسلوبية القائلة: (على الصوت أن يبدو كما لو كان صدى للمعنى)[138] تكتسب أبعادًا واسعة في التطبيق.

فالصوت ودلالته يشكلان علاقة موضوعية بين أشكال التلقي الحيّة، لقياس نسبة الثبات والتنوع في أنماط الموسيقى الشعرية وانواع الإيقاع القصدي في أبنية النص النثري (مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي)[139] بوصفه مقومًا أسلوبيًا في البنية اللغوية ودلالتها.

الهوامش

1. قراءات/ عبد السلام المسدّي/130.
2. البلاغة والأسلوبية/محمد عبد المطلب/4-5.
3. الأسلوبية والأسلوب/المسدي/ 108.
4. نفسه/48.
5. في مناهج الدراسة الأدبية/ حسين الواد/ 7-8.
6. تحليل الخطاب الشعري/ محمد مفتاح/ 41.
7. مجلة الفكر العربي المعاصر/ العدد 38/ الأسلوبية من خلال اللسانية/ 92.
8. البلاغة والأسلوبية/129.
9. الأسلوب والأسلوبية/ 36، وينظر البلاغة والأسلوبية/ 136.
10. البلاغة والأسلوبية/122.
11. علم الأدلة/ رولان بارت/77.
12. البلاغة والأسلوبية/143.

13. اتجاهات البحث الأسلوبي/32.

14. الأسلوب والأسلوبية/جيرو/36.

15. نفسه/36.

16. الأسلوب والأسلوبية/هاف/36.

17. اتجاهات البحث الأسلوبي/32.

18. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث/ الزيدي/61.

19. نظرية البنائية في النقد الأدبي/صلاح فضل/390.

20. مفاهيم نقدية/رينيه ويليك/431.

21. نظرية المنهج الشكلي/ نصوص الشكلانيين الروس/56/53.

22. نظرية البنائية/ صلاح فضل/321.

23. دليل الدراسات الأسلوبية/جوزيف شريم/91.

24. التركيب اللغوي للأدب/لطفي عبد البديع/152.

25. نفسه.

26. نظرية المنهج الشكلي/57.

27. التركيب اللغوي/66.

28. البحتري بين نقاد عصره/صالح حسن/344.

29. نظرية المنهج الشكلي/41.

30. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي/288.

31. مجلة المورد/28/العلاقة بين الصوت والمدلول عدد 1985/1.

32. دور الكلمة في اللغة/استفين اولمان/81.

33. أثر اللسانيات في النقد الأدبي/119.

34. نظرية البنائية في النقد الأدبي/119.

35.الأسلوب والأسلوبية/غيرو/39 وينظر/تحليل الخطاب الشعري/32 وعلم اللغة والدراسات لأدبية/103.

36.الأسلوب والأسلوبية/غيرو/40.

37.نفسه/ 40/.

38.بنية اللغة الشعرية/جان كوهين/52.

39.تحليل الخطاب الشعري/32.

40.أثر اللسانيات في النقد العربي/60.

41.نظرية البنائية/116/115.

42.اللسانيات من خلال النصوص/المسدّي/152/بحث عباس الصّوري.

43.بنية اللغة الشعرية/53.

44.علم الأصوات-مالبرج/تعريب عبد الصبور شاهين/199.

45.ينظر/البيان والتبين/جـ1 66-67/أسرار البلاغة/30/المثل السائر/حـ 289/2.

46.الأسلوبية والأسلوب/المسدّي/42 وينظر:الأسلوب والأسلوبية/غيرو/16.

47.نفسه/16.

48.سر الفصاحة/ابن سنان الخفاجي/11.

49.علم الأدلة/بارت/79.

50.التفكير البلاغي/حمادي صمود/170.

51.الأسلوب/ سعد مصلوح/23.

52.قراءات/المسدّي/131.

53.الفن والأدب/هورتيك/13.

54.علم الأسلوب/صلاح فضل/22،63.

55.البلاغة والأسلوبية/محمد عبد المطلب/6.

56.تحليل الخطاب الشعري/33.

57.المزهر/السيوطي/ح 47/1.

58.نفسه/47.

59.المورد/العدد 35/1985/1.

60.نفسه/28/وينظر علم الدلالة/احمد مختار عمر/18.

61.مقالة في اللغة الشعرية/44.

62.علم الأدلة –82.

63.سر الفصاحة/11.

64.الخصائص/ح 65/1-66.

65.العين/ ح 53/1.

66.الخصائص/ ح 3-/100-101.

67.سورة الرحمن/آية/66.

68.الخصائص/ ح 157/1-162.

69.البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث/مصطفى السعدني/60.

70.البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث/مصطفى السعدني/60.

71.مدخل إلى علم الأسلوب-شكري عيّاد/69.

72.المرشد إلى فهم أشعار العرب/عبد الله الطيب المجذوب/ ح 579/2-580.

73.المرشد إلى فهم أشعار العرب/عبد الله الطيب المجذوب/ ح 579/2-580.

74.الخصائص/ ح146/2.

75.سورة مريم/ آية 83.

76.الخصائص ح 146/2.

77.تحليل الخطاب الشعري/218-219.

78.الخصائص/ ح 134/2-136.

79. تحليل الخطاب الشعري/221-226.

80. نفسه/308.

81. الخصائص/ ح 2/157-164.

82. أسباب حدوث الحروف/ ابن سينا/24-25.

83. الحروف/الفارابي/139.

84. كتاب مبادئ اللغة/الاسكافي/200.

85. آية/7/سورة/الحاقة.

86. اللسان مادة حسّ/51/ح 6.

87. الكتاب/سيبويه/ح 2/218/ط-بولاق.

88. الخصائص/ ح 2/152-155.

89. العين/ ح 1/56، وتنظر الشواهد الشعرية في 77/84/95.

90. سورة القمر/ آية-42.

91. المثل السائر/ ابن الأثير/ ج2/ 279-284.

92. خصائص الأسلوب/ 53.

93. البحتري/ 336.

94. دروس في علم الأصوات العربية/ جان كانتينو/ 38-39.

95. العين/ ح 52-54، وينظر نهاية الإيجاز/ 21. والعَذَبات: جمع عذبة وهي نهاية اللسان.

96. الجمهرة/ ابن دريد/ ط 8.

97. لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية/ 72.

98. الأصوات اللغوية/ إبراهيم أنيس/ 64.

99. لغة الشعر/ 75.

100. خصائص الأسلوب في الشوقيات/ 54-55، وينظر موسيقى الشعر/ 32.

101. الأصوات اللغوية/ 21.

102. فصول في علم اللغة العام/ دي سوسير/ 126.

103. قراءات/ المسدي/ 24.

104. نهاية الإيجاز/ الرازي/ 94.

105. تحليل الخطاب الشعري/ 40.

106. نهاية الإيجاز/ 114.

107. تحليل الخطاب الشعري/ 40.

108. نفسه/ 41.

109. نهاية الإيجاز/124.

110. سر الفصاحة/98.

111. نهاية الإيجاز/125.

112. نفسه/شؤون الثانية مجاري الدمع/وجفون الثانية غمد السيف.

113. الأسلوب والأسلوبية/غيرو/39.

114. المثل السائر/ حـ 343/1.

115. علم الأصوات/199.

116. عضوية الموسيقى في النص الشعري/عبد الفتاح صالح/50.

117. المرشد إلى فهم أشعار العرب/ حـ 490/2.

118. نهاية الإيجاز في دراسة الأعجاز/134.

119. المرشد إلى فهم أشعار العرب/حـ 489/2-490.

120. بنية الخطاب الشعري/ عبد الملك مرتاض/ 198.

121. نفسه/ 199.

122. ديوان المتنبي/ البرقوقي/ حـ4/ 322.

123. مصطلح "التفريع" في العمدة/ ح2/ 42/ والمنزع البديع/ 466- والأبيات في تحرير التحبير/ 372/ حسن التوسل/ 291/ معجم المصطلحات البلاغية/310.

124. تحرير التحبير/ ابن أبي الإصبع/ 372.

125. نظرية البنائية/ 388/ والقول لجاكيسون.

126. نفسه/ 389-390.

127. نفسه/ 389-390.

128. المرشد إلى فهم أشعار العرب/ ح2/ 579/479.

129. نظرية البنائية/ 289.

130. بنية الخطاب الشعري/202.

131. القول "الفاليري" في نظرية البنائية/390.

132. نفسه/ 391.

133. دليل الدراسات الأسلوبية/ 110-111.

134. نفسه.

135. نظرية البنائية/ 392.

136. قراءات/ المسدّي/ 132/ 137.

137. نفسه.

138. نظرية البنائية/392 والقاعدة صاغها "بوب".

139. نفسه/393.

مصادر البحث ومراجعه

1. اتجاهات البحث الأسلوبي/د. شكري محمد عياد/ ط1/ الرياض/1985.
2. أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث/توفيق الزيدي/تونس/1984.
3. أسباب حدوث الحروف/ابن سينا/عني بنشره/ولاديمير أخوليدياني/تفليس/1966.
4. أسرار البلاغة/عبد القاهر الجرجاني/علق حواشيه/أحمد مصطفى المراغي.
5. الأسلوب/سعد مصلوح/دار الفكر العربي.
6. الأسلوب والأسلوبية/بيير جيرو/ت/منذر العياشي/مركز الإنماء العربي/بيروت.
7. الأسلوبية والأسلوب/د. عبد السلام المسدّي/ط 2/تونس/1982.
8. الأصوات اللغوية/د. إبراهيم أنيس/ ط 3/ القاهرة/1961.
9. البحتري بين نقاد عصره/صالح حسن النيطي/ ط 1/دار الأندلس/بيروت/1982.
10. البلاغة والأسلوبية/د. محمد عبد المطلب/الهيئة المصرية للكتاب/1984.
11. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث/ د. مصطفى السعدني/ الأسكندرية/1987.
12. بنية الخطاب الشعري/د. عبد الملك مرتاض/ ط1/ بيروت/1986.
13. بنية اللغة الشعرية/جان كوهن/ت/محمد المولى ومحمد العمري/الدار البيضاء.
14. البيان والتبيين/الجاحظ/ت/د. عبد السلام هارون/القاهرة/1948.
15. تحرير التحبير/ ابن أبي الإصبع المصري/ ت/ حفني محمد شرف/ط1/القاهرة/1383 هـ.
16. تحليل الخطاب الشعري/ د. محمد مفتاح/الدار البيضاء.
17. التركيب اللغوي للآداب/د. لطفي عبد البديع/ط 1/القاهرة.
18. التفكير البلاغي عن العرب/حمادي صمود/منشورات الجامعة التونسية/1981.
19. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي/د. ماهر مهدي/بغداد/1980.
20. حسن التوسل إلى صناعة الترسل/شهاب الدين الحلبي/ت/أكرم عثمان/بغداد/1980.
21. الخصائص/ابن جني/ت/محمد علي النجار/ ط 2/بيروت.

22. خصائص الأسلوب في الشوقيات/محمد الهادي الطرابلسي/تونس/1981.

23. دروس في علم الأصوات العربية/جان كانتينو/نقله إلى العربية صالح القرمادي الجامعة التونسية/1966.

24. دليل الدراسات الأسلوبية/د. جوزيف شريم/بيروت/1984.

25. دور الكلمة في اللغة/ستيفن اولمان/ت/كمال بشر/القاهرة/1963.

26. سر الفصاحة/ابن سنان الخفاجي/ش/عبد المتعال الصعيدي/1969.

27. عضوية الموسيقى في النص الشعري/عبد الفتاح صالح/ ط 1/الأردن/1985.

28. علم الأسلوب/ د. صلاح فضل/ ط 3/ الهيئة المصرية/1985.

29. علم الأصوات/برتيل مالمبرج/ت/عبد الصبور شاهين/القاهرة/1985.

30. علم الدلالة/أحمد مختار عمر/ط 1/الكويت/1982.

31. علم اللغة والدراسات الأدبية/ برند سبلنر/ ت/محمود جاد الرب/ ط1/ القاهرة/1987.

32. العمدة/ ابن رشيق القيرواني /ت/ محمد محي الدين عبد الحميد/ ط4/ بيروت/1972.

33. فصول في علم اللغة العام-/ف.دي سوسير/ت/أحمد نعيم الكراعين/الأسكندرية/1985.

34. قراءات/عبد السلام المسدّي/تونس/1984.

35. الكتاب/سيبويه/ طبعة بولاق/مصر/ 1316 هـ.

36. كتاب الحروف/الفارابي/ت/محسن مهدي/بيروت/1969.

37. كتاب العين/الخليل/ت/مهدي المخزومي/إبراهيم السامرائي/بغداد/1980.

38. كتاب مبادئ اللغة/الخطيب الإسكافي/ ط 1/بيروت/1985.

39. اللسانيات من خلال النصوص/عبد السلام المسدّي/ تونس/1984.

40. لسان العرب/ ابن منظور/دار صادر/بيروت.

41. لغة الشعر في القصيدة العربية الأندلسية/بشرى محمد طه البشير/رسالة دكتوراه/بغداد/1990.

42. مبادئ في علم الأدلة/رولان بارت/ت/محمد البكري/بغداد/1986.

43. المثل السائر/ابن الأثير/ت/أحمد الحوفي/بدوي طبانة/ ط 2/الرياض/1983.

44. مدخل إلى علم الأسلوب/شكري محمد عياد/ ط1/الرياض/1982.

45. المرشد إلى فهم أشعار العرب/عبد الله الطيب المجذوب/ط 2/بيروت/1970.

46. المزهر في علوم اللغة-السيوطي-/ش/محمد جاد المولى/على محمد البجاوي/أبو الفضل إبراهيم/ ط1/دار أحياء الكتب العربية.

47. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها/د. أحمد مطلوب/م. المجمع العلمي العراقي/1986.

48. مفاهيم نقدية/رينية ويليك/ت/محمد عصفور/عالم المعرفة/الكويت/1987.

49. مقالة في اللغة الشعرية/محمد الأسعد/ ط 1/بيروت/1980.

50. المنزع البديع /السجلماسي/ت/علال الغازي/ ط 1/الرباط/1980.

51. نظرية البنائية/في النقد الأدبي/د. صلاح فضل/مكتبة الانجلو المصرية/1980.

52. نظرية المنهج الشكلي/ت/إبراهيم الخطيب/ ط 1/بيروت/1982.

53. نهاية الإيجاز في دراسة الأعجاز/ فخر الدين الرازي/ ت/بكري الشيخ أمين/ ط1/ بيروت/1985.

المجلات

1. الفكر العربي المعاصر/العدد/38/بيروت/1986.
2. المورد/مجلة تراثية/مجلد 4/العدد 1/بغداد/1985.

القصة القصيرة وتطورها عبر وسائل التواصل الحديثة

الأستاذ الدكتور صبحي البستاني
أستاذ في المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية . باريس
Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) – Paris
; sobhi.boustani@inalco.frSobhi.boustani@wanadoo.fr

كان يُنظر دائما إلى القصة القصيرة على أنها نوع أدبي من الدرجة الثانية مقارنة "بشقيقتها الكبرى" الرواية. فقد جاء تحديدها قياسا إلى هذه الأخيرة بالرغم من أنها عرفت في الغرب رواجا باهرا منذ القرن التاسع عشر وفي الشرق منذ القرن العشرين. فإن لجأ إليها عدد من الكتّاب ومن بينهم نجيب محفوظ فإن زعيمها الفعلي والذي أعطاها بعدها الجمالي والاجتماعي والسياسي هو من دون منازع الكاتب المصري يوسف إدريس.

إن لعب الحجم أي عدد الصفحات دورا في تحديد بنيتها فإن الصحافة اليومية طورت التسمية من قصة قصيرة إلى قصة قصيرة جدا ونرى ذلك واضحا في كتابات زكريا تامر الأخيرة على سبيل المثال

إن كلا من يوسف إدريس وزكريا تامر جعلا من الصحافة المنبر الأساسي لنشر نتاجهما الأدبي وللتعبير عن التزامهما السياسي ولكن وسائل التواصل الحديثة كالأنترنات وما تفرع منه من مواقع شخصية (blog) وعامة فتح الباب واسعا لكتابات سردية تتخذ شكل القص والحكي وتكون بجمل قليلة أو بأسطر معدودة وتتخذ في الوقت نفسه من الأحداث اليومية مادتها الأساسية. فقد عملت هذه الوسائل على تطورها من جديد وإعطائها منحى جديدا.

إن الإشكالية التي يطرحها هذا البحث مزدوجة. فمن جهة، يثير هذا التطور قضية النوع الأدبي بحيث يتساءل الباحث عن موقع هذه الكتابات الحديثة وهل هي من القصة القصيرة أو القصيرة جدا إم هي نوع آخر يدخل في ما يسمى "بعبر النوعية"؟ ومن جهة ثانية نتساءل عن الدور الذي تلعبه هذه الكتابات من الناحية الاجتماعية والسياسة كونها تتخذ من الواقع مادتها.

I. القصة القصيرة كنوع أدبي

أ. تحديدها؟

إن مسألة تحديد القصة القصيرة كنوع أدبي معقدة. فهي من حيث حجمها تربطها علاقة بالأنواع الأدبية القصيرة، بما فيها الشعر، ومن حيث مضمونها ومن حيث أفق التوقع عند المتلقّي، ترتبط بالرواية. ولذلك فمن الصعب رسم حدود هذا النوع وإقرار قوانينه وقواعده بشكل نهائي. ولهذا فإننا نميل إلى ما يقوله Thierry Ozwald في كتابه *La Nouvelle* من أن التعريف الأقل دقة، هو في هذه الحالة، الأكثر قبولا. نقرأ في الكتاب التعريف التالي: "القصة القصيرة هي بناء أدبي ينتمي إلى نوع الرواية، ولكنه يتميز عنها بقصر النص وببساطة الموضوع."[1] فهو يجمع بين النوعين: القصة القصيرة والرواية. وأن "بساطة الموضوع" المشار إليها لا تفهم إلا مقابلة بالبنية المعقدة للرواية.

[1] Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, (1996), Paris, Hachette, p. 10.

انطلاقا من هذا المفهوم، لا يمكن تصور القصة القصيرة بالنسبة إلى أزفالد بمعزل عما يشكل هدفها المثالي والأعلى أي الرواية. فالقصة القصيرة، هي إذا بطبيعة الحال، رواية في طور التكوين، هي " رواية صغيرة" أو بالأحرى "شبه رواية". ويستخلص من كل ذلك أن العديد من الكتاب بدأوا بكتابة القصة القصيرة قبل أن يكرسوا أنفسهم للرواية (تولستوي، كافكا...)[2]

إن هذا التعريف لا يعطي المزيد من التفاصيل عما هو مذكور في *Le Grand Robert* إذ يعطي التعريف التالي: " هي نوع أدبي يمكن تحديده على أنه قصة قصيرة تعتمد البناء الدرامي (وحدة العمل)، وفيها عدد قليل من الشخصيات التي لا تدرس نفسياتها إلا بقدر ردة فعلها على الحادث الذي هو محور القصة. "[3]

يمكن أن نلاحظ بسهولة أن تحديد القصة القصيرة يتم مقارنة بالأنواع الأخرى. كما أنه يركز بشكل رئيسي على عملية "القص" وعلى "القصر" أو "الإيجاز" وكما يؤكد Daniel Grojnowski، فإن مفهوم "القصر" في القصة القصيرة يكمن قبل كل شيء في "بساطة" شكلها، " فالقصر، كما يقول، يجمع بين الحجم المادي (عدد الصفحات)، وبين تركيب القصة من حيث قلة المشاهد والعدد القليل للأشخاص، فعندما ننعت القصة بالشكل القصير نكون قد نعتناها أيضا بالشكل البسيط والسهل."[4]

ب . الطول والقصر في القصة القصيرة؟

وفي معرض حديثه عن حجم القصة القصيرة، يشير Etiemble في مقالته المنشورة في *Encyclopediae Universalis* إلى أن الكاتب الفرنسي André Gide يرى أن المقصود بالقصر في القصة القصيرة هو في "أنها تقرأ مرة واحدة، دون توقف." ويقترح أن يكون حجمها بين 3 و30 صفحة. مع التأكيد على أن الحجم لا يمكنه أن يكون وحده المعيار. فهو لا يمكنه منفردا أن يحدد بوضوح الحدود بين الرواية والقصة القصيرة. جلّ ما يمكن قوله هو أن القصة القصيرة تتميز بالقصر ولكن هذا الأخير يبقى صعب التحديد.

أما من حيث جماليات القصة القصيرة وفضيله الإيجاز، فإن غروجنوفسكي يؤكد على "الشمولية". فما يجذب فيها هو الانتهاء من قراءتها بعد وقت قصير من بدايتها. كل ما حدث هو مسرود في هذه الصفحات القليلة. القصة تكوّن عالما مغلقا، مستقلا ومكتفيا بذاته، هو صورة مصغرة للحدث. كل حرف له وقعه عند القارئ، بحيث أنه يحفظ في ذاكرته كل التفاصيل ولا يفوته منها شيء[5].

.

ج . القصة القصيرة عند يوسف إدريس وإشكالية النوع الادبي.

بعد هذه المقدمة الموجزة حول محاولات تحديد القصة القصيرة، أين تقع أقاصيص إدريس من هذه الطروحات؟

الإيجاز والقصر بمعناهما الكمي هما أبعد ما يكون عن المعيار الحاسم في تحديد النوع الأدبي لكتابات إدريس. فالاعتماد على هذا المعيار لا يفيد الباحث في تصنيف القصة عنده. فهل يمكن مثلا أن نصنف في الاطار نفسه أقصوصة "نظرة" من مجوعته الأولى *أرخص ليالي* التي تقع في أقل من صفحتين و أقصوصة "قاع المدينة" من المجموعة التي تحمل الاسم

---

[2] م. ن. ص. 23، إن صحت هذه النظرية على كثير من الكتاب العرب والغربيين فإننا نأخذها بحذر بالنسبة إلى يوسف إدريس لأنه لم يتخذ من القصة القصيرة معبرا إلى كتابة الرواية.

[3] *Le Grand Robert*, (1980), t. IV, Paris, Montréal.

[4] Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, (2007), Paris, Armand Colin, p. 4.

[5] م. ن. ص. 37

نفسه *قاع المدينة*؟ والتي تقع في اثنين وثمانين صفحة أو *العسكري الاسود* التي تقع في ثلاث وثمانين صفحة؟ فهل تستوي هذه الأقاصيص الثلاث حيال معيار الطول والقصر؟ أقصوصة "نظرة" هي قصة قصيرة لا بل قصيرة جدا وهي تعكس كل تقدمه تقنية الإيجار للسرد. فيها شخصيتان وحدث واحد بسيط ومشهد مقتضب يروى من دون عقدة ومن دون أن نخلص إلى نتيجة، إذ إن النهاية تقتصر على تعبير موجز وموح يتناسب مع الألم الصادر من نظرة الفتاة المعبّرة: "وقبل أن تنحرف استدارت على مهل واستدار الحمل معها، وألقت على الكرة والأطفال نظرة طويلة. ثم ابتلعتها الحارة"[6]

أما بالنسبة إلى *العسكري الأسود* فإن العودة إلى نشراته المختلفة تشهد على صعوبة تصنيفه. إذ إن النوع الأدبي المدرج عادة على الغلاف ليس هو نفسه في النشرات الأولى والنشرات الأخيرة. فقد حلت عبارة "رواية" محل "قصة قصيرة" وهذا ما يظهر الالتباس في تحديد النوع الأدبي

العسكري الأسود هي من القصص النادرة التي لا يشار فيها إلى البطل باسمه الصغير فقط فهو يحمل الاسم كاملا: الاسم، إسم الأب، العائلة واللقب. عباس محمود الزنفلي المعروف بالعسكري الاسود، وهذا عادة هو من ميزات الرواية وليس القصة القصيرة. وبالمقابل فإن عدد الاشخاص محدود: الراوي وهو طبيب، شوقي وهو طبيب أيضا وزميل الراوي، العسكري، عبدالله ونور زوجة عباس العسكري. زمن الحدث محصور هو أيضا، فالحدث يدور بعد ظهر يوم واحد، وكذلك المكان فهو بيت العسكري الأسود. إن كل هذه العناصر تقرب *العسكري الأسود* من القصة القصيرة. ولكن من ميزات القصة القصيرة أنها لا تقدم حلا وبالتالي لا يطرأ تبديل أو تطور في وضعية البطل كما تظهر في بداية السرد. فإذا نظرنا من هذه الزاوية إلى *العسكري الأسود* نراها تخالف هذا المبدأ وهي بالتالي تقترب من الرواية. ترتكز القصة على التحول الجذري الذي تتعرض له شخصية البطل عباس إذ تتطور بين نقيضين. في بداية القصة يظهر رمزا للقوة الجسدية حيث كانت تستعمله السلطة لتعذيب الموقوفين والمعارضين "وكان الباشا يعتبره نموذجا للرجل الكامل"[7]، وكان يعرضه لزواره كما تعرض الحيوانات المفترسة للمشاهدين: "وكثيرا ما كان يأمر بإحضاره أمام ضيوفه في الصالون، والأجانب منهم بشكل خاص ليفرجهم عليه". فلنقارن بين الصورة الأولى لعباس: "وكان يبدو دائماً مزهواً بنفسه وبقوته حتى على زملائه... وحين يضرب كان من يراه لا يظن أبداً أنه يمت إلى الإنسان أو الحيوان بصلة، بل ولا حتى للآلة. فالآلة لا تبدو على وجهها المتعة المتوحشة وهي تضرب"[8]، ثم الصورة الثانية بعدما تخلت عنه السلطة لفقدانه قدرته الجسدية، حيث يبدو مريضا، ضعيفا وعاجزا: "أما عباس ... فبدأ ينكمش على نفسه وينكمش ... ويصغر حجمه ويتكور. ولم أكن أتصور أن الانسان في انكماشه يستطيع أن يصل إلى هذه الدرجة من الصغر"[9]. لذلك فإن قصة *العسكري الأسود* هي برأينا في منزلة وسطى من حيث النوع الادبي بين الرواية والقصة القصيرة. ونشير أيضا إلى أنها القصة الوحيدة التي نشرت منفردة بينما باقي القصص القصيرة نشرت في مجموعات. وهذا ما يؤكد موقعها المشار إليه.

---

[6] *رخص ليالي*، القاهرة، دار مصر للطباعة، د.ت. ص. 13

[7] دار مصر للطباعة، د.ت.، ص.52 *العسكري الأسود*، القاهرة،

[8] م.ن. ص.43

[9] م.ن. ص. 82

أما بالنسبة إلى *قاع المدينة* والتي يبلغ عدد صفحاتها عدد صفحات القصة السابقة تماما فإنها تحظى بميزات القصة القصيرة بالرغم من الوصف المسهب للمسافة التي تفصل بين بيت القاضي عبدالله ومنزل شهرت، المرأة التي تعمل كخادمة في منزله. إذ يمتد الوصف على عشر صفحات: "بدأ الاستاذ عبدالله الرحلة وهو في قمة انشراحه .... ويمد يدا لا تريد أن تمتد، ويدق بابا لا يحتمل الدق ..."[10] فالمكان هنا يلعب دورا مهما، فالإشارة إليه ، على حد قول غروجنوفسكي "هي الأخذ بعين الاعتبار إثارته للواقع ومنفعته لإظهار الحدث وللمعاني التي يوحي بها."[11] وهذا تماما ما يوحي به الوصف في "قاع المدينة" في الانتقال من الأحياء الثرية إلى الأحياء الشعبية التي تعيش فقرا مدقعا. وربما برر عنوان القصة هذا الامعان في الوصف. ولكن تقنية السرد المتراكم وليس المتنامي ووحدة الحدث الذي هو اختفاء ساعة يد القاضي، فهذه من خصائص القصة القصيرة. لذلك فنحن نميل إلى تصنيفها ضمن نوع القصة القصيرة بالرغم من حجمها.

هناك أيضا قصص قصيرة ليوسف إدريس تمزج في بنيها الادبية بين نوعين كأقصوصة "أكان لا بد يا ليلي أن تضيئي النور" المأخوذة من مجموعة *بيت من لحم* . فهي تجمع بين النكتة/النادرة وبين القصة القصيرة. يبأ النص بالتعابير التالية: "والنكتة في النكتة ليست نكتة، ولكنها واقعة حدثت لأهل النكتة، صناعها المهرة ورواتها العتاة."[12]

وخلاصة القول، إذا أردنا أن ننظر إلى كتابات وقصص يوسف إدريس من خلال منظار واحد ومن خلال تحديد ضيّق ومحصور للقصة القصيرة، فإن عددا كبيرا منها يشذ عن هذا الإطار، وهذا برأينا ما يساهم في إضفاء الجمال والشعرية على نتاجه الادبي. عدا أننا نأخذ دائما بعين الاعتبار كوننا في صدد نوع أدبي "هجين"، له علاقة بعدد من الانواع الادبية الأخرى.[13]

II . المنحى الواقعي في قصص إدريس القصيرة

من مقومات القصة القصيرة أنها الميدان الأصلح لإبرار التوتر بين الأنا من جهة والعالم الخارجي من جهة ثانية بحيث أن الواقع المعروف والحقيقي والمحتمل والمرجعي يبقى الحقل الخصب الذي تستمد منه القصة القصيرة مقوماتها الرئيسية. لذلك كانت القصة القصيرة في اتجاهها الواقعي وصفا لمظاهر التجربة الإنسانية المتنوعة وبشكل خاص في طريقة التعبير عن هذه المظاهر، فهي لا تهدف إلى الحقيقة المطلقة وإنما إلى الحقيقة المرتبطة بالتجربة الفردية[14]. لذلك كانت كمرآة تعكس المجتمع بمجمل فئاته الاجتماعية وبتاريخه وعاداته، وتظهر موقف الروائي منه ونظرته إليه. فهي لا ترسم صورة للبطل . لأن لا بطل حقيقةً في القصة القصيرة . وإنما ترسم أشخاصاً متنوعي التفكير والانتماء، فإذا كانت الرواية تعمل على رسم الأشخاص وخلق الأبطال في العمق، فإن القصة القصيرة تعمل أفقياً بحيث أنها ترسم شرائح من المجتمع أو أشخاصا يمثلون هذه الشرائح. ولكن كلاً من الرواية الواقعية والقصة القصيرة الواقعية تعطيان الأهمية للخاص وللفردي وليس للعام والجماعي. "هما إدراك ذاتي وفردي للواقع"[15]

---

[10] *الاعمال الكاملة، القصص القصيرة 1*، القاهرة . بيروت، دار الشروق، 1990، ص. 145-155

[11] م, س. ص. 78

[12] *بيت من لحم' القاهرة، دار مصر للطباعة، د.ت. ص. 12*

[13] راجع خيري دومة، *تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية 1960-1990'* القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص. 76

[14] Ian watt, « Réalisme et forme romanesque », *Littérature et réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 17.

[15] م. ن. ص. 18

أ . 1. الجهل وتفاوت الطبقات الاجتماعية: تمثل قصة "أرخص ليالي" الحلقة المفرغة التي يدور فيها أبناء مجتمعه الفقراء، وفي النص تكثر الإشارات الدالة على فقر عبد الكريم المدقع. "ليس معه قرش"، "من أين يا عبد الكريم النقطة؟"، "المصباح بالعربي ليس فيه جاز"، "ليس في داره حلبة ولا سكر ولا يحزنون..." وكذلك الإشارة إلى أميته "أنه رجل على نياته لا يقرأ الليل ولا يكتبه، والجيب خال... " كان عبد الكريم أول المتذمرين من كثرة الأولاد وعلى البلد الذي أصبح كله صغارا في صغار وكان أول المتسائلين عن " معمل التفريخ الذي يأتي منه من هم أكثر من شعر رأسه". ولكن الجهل نفسه والفقر نفسه هما اللذان جعلاه ينجب الطفل السابع وأن يكون مساهماً في رسم الحلقة المفرغة، فهو ما زال يتساءل "عن الفتحة التي في الارض أو السماء والتي منها يجيئون". الجهل والفقر جعلاه أيضاً يرمي بمسؤولية ما حدث على الطنطاوي الذي جاء شتمه كلازمة تتكرر في أماكن مفصلية من النص. إن العلاقة الوثيقة بين القصة القصيرة الواقعية والحياة اليومية تتوقف بشكل مباشر على الاستعمال الدقيق لمسيرة الزمن. يعطي يوسف إدريس في هذه القصة القصيرة كل الأهمية للبعد الزمني في بناء الحدث وسرده. فالحدث مرتبط بالوقت بعلاقة سببية connexion causale، لذلك كثرت الإشارات الزمنية الممهدة له: "بعد صلاة العشاء"، "انبسط الظلام الكثير"، "مع انتشار الظلام"، "لحظتها"، وفي هذه اللحظة"، "المساء قد دخل"... (ص. 8).

الجهل مقروناً بالفقر يبرز في أغلبية أقاصيصه خصوصاً وأن معظم أحداثها تدور في البيئة الفقيرة، ولكن حتى في أقاصيص مثل "قاع المدينة" التي يدور جزء من أحداثها في إطار مكاني يعكس ظروف الطبقة الميسورة، فإن الكاتب قد استغل ذلك ليسلط الأضواء على الطبقة الفقيرة وعلى الهوة التي تفصل بين أفراد المجتمع بالإضافة إلى التباين في بيئة كل من القاضي والخادمة شهرت فأن الراوي قد استغل هذه الحادثة ليأخذ بيد القارئ ويجول به في أحياء القاهرة حيث تعكس الأحياء التي يسلكها من دار القاضي إلى منزل شهرت مختلف الطبقات الاجتماعية التي تسكن فيها. ينقل الوصف الدقيق للمشاهد الثابتة والمتحركة صورة النقيضين في سلم يتدرج من شارع "الجبلاية" "والشارع طويل نظيف تحفه أشجار مقلمة فروعها مرسومة... ط (ص. 146). "أول الكوبرى" حيث نلقى أسراب العربات الجديدة الرائعة الألوان القادمة من الزمالك والجزيرة والدقي والجيزة (ص. 147) إلى أن يصل إلى بيت شهرت حيث "لا يصبح فارق كبير بين سواد النساء وسحنة الأرض وزعيق الأطفال وهمهمة الكبار" (ص. 153).يسير الوصف في ثلاثة محاور متوازية ومتداخلة في آن. الإطار المكاني، الناس ثم اللغة. المكان هو العنصر الطبيعي الملازم للزمن. وكل حدث ذاتي أو تجربة ذاتية هي حتما مرتبطة بهذين العنصرين. في الكتابة الواقعية لا مجال للمكان المبهم إذ أنها تضع الفرد في محيطه المكاني "ولا يمكن أن نعطي صورة عن لحظة محددة في الوجود من دون أن نضعها في إطارها المكاني"[16]. أما بالنسبة إلى الإطار المكاني في "قاع المدينة" فتتسلسل المشاهد إذ يصبح "الشارع" كناية عن الذين يسكنون فيه. الطبقات الاجتماعية التي يمكن أن نضعها على خط عامودي تظهر من خلال الخط الأفقي الذي يمتد عبر الشوارع ثم الأحياء عندما ينعدم وجود الشوارع. في ميدان "قصر النيل" يبدأ الانتقال من عالم إلى عالم آخر "تبدأ الجلابيب" "ولا يبقى ثمة نظام" (ص. 147). فلنتأمل كيف يجعل الكاتب الشوارع موحية بالطبقة الاجتماعية : "وكان في شارع الجبلاية والشارع طويل نظيف تحفه أشجار مقلمة فروعها مرسومة" (ص. 146). ففي شارع الأزهر: "يصبح لا مكان للفرد وكل شئ بالجملة". ثم أنّ " الشوارع أول الأمر مستقيمة ذات طول وعرض وأسماء ..." ويكمل : "ويتقدمون .. وتضيق الشوارع وتقل شهرتها"، ثم "ويتقدمون . . وتضيق الشوارع ... . ويتقدمون . . وتتعرج الحواري وتتداخل..."

---

[16] م. ن. ص. 33

(ص. 148.147). يستغل الراوي تقدم الأشخاص الرئيسيين في القصة فيخصهم بفعل "يتقدمون"، مستغلا تقنية "التبئير الداخلي" (focalisation interne) لينظر بأعينهم إلى المكان المحيط بهم. فهو يرى إلى مغامرة القاضي وصحبه من خلال تبدل الإطار المكاني أي المجتمع المصري كما يبدو لعين آلة تلتقط مجموعة الصور هذه.

في وصفه للناس الذين يصادفهم البطل يؤكد يوسف إدريس على الفروقات الاجتماعية التي تظهر من خلال اللباس والملامح البشرية : " الماشون على أرجلهم" ؛ "الجلابيب" (ص. 147) ؛ في بادئ الامر، " المارة وجوههم حليقة فاتحة فيها دماء "وكلما أوغل في الاحياء الفقيرة، كثر الأطفال: " ويظهر الأطفال ويتكاثرون وكذلك يفعل الذباب... (ص. 150) ؛ ألطفل الرضيع على كتف أمه... (ص. 151) ؛ وأطفال وأطفال وأطفال..." (ص. 152)

وإذ لا تصل السيارة إلى مكان سكن شهرت، يكملون الرحلة سيراً على الأقدام. حيث تصبح اللغة أيضاً كناية ومؤشراً اجتماعياً. التقهقر المكاني يلازمه تقهقر لغوي. فاللغة التي هي ميزة إنسانية تنعدم تدريجياً لتصبح أصواتا والأصوات ليست ميزة إنسانية. في البداية "اللغة راقية مكونة من جمل وكلمات"؛ وعندما يتقدمون "تتحلل اللغة وتصبح كلمة ونداءات وشتائم"؛ "وتتفتت اللغة إلى أنصاف كلمات وأرباع وتعبيرات لا يفهمها سوى أصحابها"؛ "وتصبح اللغة سرسعة وأصواتا وحروفاً تتصاعد من حناجر شديدة البروز" (ص. 151).

أ.2 . احتكاك الريف والمدينة ومسألة الحداثة: تطرح أقاصيص يوسف إدريس، على غرار العديد من روايات وأقاصيص كتاب العصر، مسألة الحداثة ومدى استيعابها في المجتمع المصري الحديث. ولإبراز هذه الناحية وللكشف عنها استغل وصف المساحات التي يتم فيها احتكاك الريف بالمدينة على اعتبار أن الحداثة متمثلة في مجتمع المدينة. إذا أخذنا قصة "مشوار" من مجموعة "أرخص ليالي"، فإن مدخلها يمثل بشكل واضح انبهار المجتمع الريفي بالمجتمع المديني بحيث أن علي الشبراوي، الشخصية الرئيسية فيها، كان مستعداً أن يبيع عمره مقابل ساعة يمضيها في القاهرة: "أبيع عمري على ساعة فيك يا مصر" (ص. 131). وبالرغم من أن القصة لا تصور بالضبط مسألة الحداثة فإن مجرى الأحداث والصعوبات التي واجهت الشخصية الرئيسية والنهاية التي آلت إليها الأحداث ترمز بشكل واضح إلى خيبة الأمل وإلى الفشل الذريع الذي مني به. كل ما ناله من رحلته هو عضة من زبيدة، المرأة المجنونة التي تبرّع بمرافقتها في إطار وظيفته إلى القاهرة، وضياع الطربوش وإنفاق الاكرامية على ذلك وعلى ما اشتراه للعسكري الذي سيرافقها، وق "تسلل الشبراوي من المحافظة إلى المحطة مباشرة وقد شبعت نفسه من مصر ومن الدنيا" (ص. 145).

ولكن التصوير الدقيق لاحتكاك الريف بالمدينة يظهر بشكل جلي في قصة "النداهة" التي ذكرناها سالفا، بحيث أن الراوي العليم (omniscient) يدخل إلى أعماق شخصياته ليقرأ كل ما يجول في ذهنهم. لذا، ومن خلال تقنية التبئير الداخلي (la focalisation interne) في السرد يكشف الراوي مسار شخصية "فتحية" الشخصية الرئيسية في النص، ابتداء من "الهاتف الداخلي"، المكرر عدة مرات في النص، والذي كان يثير كل استيهاماتها منذ لحظة خطوبتها لحامد حتى مغافلتها إياه في المحطة وهربها إلى قلب القاهرة. يصر الراوي في وصف فتحية على "أنها لم تكن معتوهة أو ذات لوثة... إنها بنت طيبة من بنات ريفنا ذات عقل راجح" (ص. 13) وذلك ليؤكد أن حلم المدينة ومغريات الحداثة ليست حالة شاذة في المجتمع الريفي وإنما هي أحلام تراود الريفيين والريفيات. أحلام تصبح وسواساً يستحوذ على مشاعرهم: "وبعد أسبوع واحد تسافر وتصبح أخيراً وكما حلمت ألف مرة ومرة في قلب مصر" (ص. 15). تبدأ مسيرة فتحية إذاً من الحلم، فقد كونت في ذهنها صورة كاملة عن القاهرة بشوارعها وعماراتها وأضوائها وكذلك عن سكانها، وقد قاربت في هذه الصورة بين نساء القاهرة ونساء أوروبا: "هناك حيث الستات حلوين وكأنهن من أوروبا". تصورت أيضاً الرجال، فهم حمر الوجوه. فمفهوم المدنية والجمال والترف مقرون بالغرب. ويؤكد ذلك

المعادلة في ذهنها بين المدينة والحداثة والغرب. وكيف أن الاستيهامات تضخم الأشياء وتبالغ في استحضارها، فالنيل هو "بحر النيل الأعظم" والقاهرة جنة خالصة: "هناك في تلك الجنة سيكون مقامها، هكذا كان يؤكد لها الهاتف الخفي باستمرار" (ص. 14).

حاول الكاتب أن يختصر في تصويره لاحتكاك فتحية بالمدينة التعقيدات التي يطرحها غزو الحداثة لمصر. كان لقاء فتحية بالقاهرة صدمة حقيقية فبدت لها للوهلة الأولى أروع بكثير مما تخيلت، "أروع وأكبر وأعظم ألف مرة، مليون مرّة" فكانت كما يصفها الكاتب "مروعة مذهولة تكاد تجن". المدينة في عيد دائم "فيا لها من مدينة تلك التي يحيا الناس فيها كل يوم في مولد وعيد" (ص. 16). نرى إذاً الانبهار نفسه الذي عبر عنه الشبراوي في أقصوصة "مشوار".

بدأت تدرك فتحية بعد هذا الانبهار الأولي أن القاهرة الحقيقية ليست تماماً القاهرة الحُلم الذي حلمته ملايين المرات. "رأت فقراء. فقراء تماما وجوعى وشحاذين، حتى في قريتهم نفسها لا يوجد الفقر فيها على هذه الدرجة من البشاعة...". صورة الواقع بدت مختلفة أيضاً فيما يخص النساء وجمالهن: "فيهن قبيحات كثيرات، بل معظمهن قبيحات لولا الأحمر والأبيض والطلاء الذي يطلين فيه وجوههن..." (ص. 17)

السر يكمن في غواية الحداثة وفي سطوتها بحيث أن معرفة فتحية بهذه الحقيقة لم تدفعها إلى الهرب وإنما إلى التشبث بها. صحيح أن الحلم تضاءل ولكنه لم يضع: "بقيت مصر العظيمة هي مصر العظيمة في نظرها والشر في كل مكان" (ص. 20). ومع أنها صممت وحاولت أن تقنع نفسها بأنها أبداً لن تنزلق إلى مكامن الشر فيها وبالرغم من عنف الغواية المتمثلة بالشاب الحليوى ابن الخامسة والثلاثين وثقتها بأنها "بدأت تنتصر على الهاتف المقدر المحتوم" (ص, 28) فإنها عند اغتصابها من الأفندي "بدأت تحس أيضاً بأشياء غريبة عجيبة تنفذ إلى ذاتها وجسدها .. أشياء جديدة مذهلة كبريق مصر الخاطف" (ص. 32). بداية دخول فتحية في عالم النشوة واللذة الجنسية أثار في وجدانها بريق القاهرة وعالم المدينة. أشياء جعلتها تحس كما لو أن الصورة الأجمل التي كونتها في خيالها عن مصر راحت "تتجمع وتتسرب إليها" في تلك اللحظة. "أما أن تبدأ تتحول من استسلام مغلوب إلى استسلام مستمتع.. فهو رغم حدوثه الشيء الذي كان لا يمكن حتى وهو حادث أن تصدقه" (ص. 33). وبالرغم من أن هذه اللذة التى بدأت فتحية تستمتع بها كانت السبب المباشر لعودتها فإن الخاتمة التي تنسجم مع فنية السرد في القصة القصيرة تطرح إشكالية الحداثة بكل تعقيداتها، لقد عاد حامد وحده إلى القرية أما هي، "فقد غافلته في ازدحام القادمين والراحلين في باب الحديد وهربت. عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرة، وليس أبداً تلبية لهتاف هاتف أو نداء نداهة" (ص. 35).

إن مصير فتحية الذي لم يكن فعلاً مفاجأة بالنسبة إلى القارئ قد مهد له المؤلف من خلال الراوي العليم الذي تنبأ منذ البداية بعدم قدرة فتحية على الصمود. " هي واقعة في المحظور مع الأفندي لا محالة ومهما فعلت" (ص. 21). لقد مزج الراوي بين القدر والرغبة الجامحة، فبدا وكأنه نابع من ذاتها. والواقعية في التصوير هي "الكشف عن العلاقات السببية المعقدة في تعاطي أفراد المجتمع مع بعضهم البعض"[17]. قد يكون هذا المنحى الذي رافق القصة منذ بدايتها للتأكيد على حتمية مجابهة الحداثة. فالكاتب لا يطرح حلاً وليس من وظيفة القصة القصيرة أن تطرح حلاً، وتلتقي رؤية الكاتب إلى المجتمع مع ما قاله Ozwald من أن المسألة ليست في "وعي" المجتمع وإدراك إمكانية تنظيمه وإنما هي "أزمة" في وعي المجتمع وإدراكه.[18]

---

[17] Philippe Hamon, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, *Op. Cit.,* p. 159.

[18] م. س. ص. 16، يلعب هنا الباحث على الألفاظ المتاحة في اللغة الفرنسية: «prise de conscience» et «crise de conscience».

على كل حال وعلى غرار فنية الخاتمة في القصة القصيرة، تترك خاتمة قصة "النداهة" الابواب مشرعة على كل الاحتمالات. نعرف أنها عادت إلى قلب القاهرة ولكن هل عادت مع طفلها الصغير؟ الأرجح لا. هل عادت إلى الأفندي؟ على الأرجح لا، لأن الصورة التي يظهر فيها الأفندي في النص لا تسمح لنا بأن نتصوره مع فتحية. عادت إذاً إلى المجهول، عادت "لتفعل مثلما يفعل آلاف وملايين الناس الذين تحفل بهم مصر الكبيرة... وتعوم مع من يعومون" (ص. 20).

أ . 3 . الجنس: الجنس في أقاصيص يوسف إدريس عامل أساسي في نظرته الواقعية إلى المجتمع. فهو وبالرغم من إدخاله لعبة الظاهر والخفي كثابتة في مجمل قصصه، فإننا نلمح تطوراً في هذه النظرة بدأ مع "أرخص ليالي" (1954) وانتهى مع "أبو الرجال" من مجموعة *العتب على النظر* (1987). الجنس في "أرخص ليالي" يخضع تماماً للضوابط الاجتماعية إذ هو بين الرجل وزوجته، ولكن الكاتب لم ينظر إليه إلا من منظار اجتماعي مرتبط بالفقر ويقاس بالنسبة إلى أساليب الترفيه والتسلية الأخرى. يتهافت عليه الفقراء لأنه أرخصها مادياً. لا يوجد لديهم مجال للترفيه سوى الجنس، فهم يمارسونه في عملية ميكانيكية لا أكثر ولا أقلّ.

في "حادثة شرف"[19] يتناول الكاتب الجنس من منظار آخر. إن كانت الجملة الأولى من النص تعلن صراحة المعادلة بين "الحب" و"العيب"، إذ ما يتعلق بالجنس في البيئة الريفية يعتبر عيباً، فإن القصة تظهر تداخل العقد النفسية والأخلاقية والاجتماعية التي تحكم هذه المعادلة. فهي تظهر أولاً عمق الكبت وبالتالي عمق الخوف الذي توارثته الأجيال الريفية من الجنس إذ انحصر مفهوم الشرف فيه وفي عضو المرأة بالذات. وهذا الخوف هو الذي يؤدي ليس إلى الحفاظ على الفضيلة وإنما إلى الابتعاد عنها ضمن جدلية المعلن والمخفي التي كما أشرنا تواكب إنتاج إدريس.

إن النظرة المشوهة للجنس تجعل من الجمال آفة وعبءً. ففاطمة، بطلة القصة "لم تكن أبداً ذات سيرة خبيثة أو سلوك معوج. كل ما في الأمر أنها حلوة" (ص. 76). والجمال وحده هو الذي أخرج فاطمة من الإطر التي وضعها المجتمع الريفي لنفسه وجعلها تشذ عن القوانين التي فرضها هو أيضا على نفسه. وقد أفلح الكاتب في إبراز هذه الثنائية من خلال وصفه لجمال فاطمة. كانت فاطمة مثال الأنوثة وفي شخصها ينحصر الفن الطبيعي والتلقائي للأنوثة. إنها أنوثة في طبيعتها الخام غير المشوهة. "آخر ما كان مهماً فيها هو جسدها. أهم من هذا كله كانت أنوثتها... وصوتها المصنوع من أنثوية سائلة وكيف تخرجه بمقدار وكيف أحياناً إلى قطرات... كل قطرة كلمة أو نبرة..." (ص. 77). وكانت هذه الأنوثة تثير الشهوة أو الرجولة في تكوينها البدائي وطبيعتها الغريزية الخام: "وكأنما خلقت لتثير الرجولة في الرجال، حتى الأطفال. كانت تثير الرجولة الكامنة فيهم فكانوا إذا رأوها قادمة من بعيد أحسوا برغبة مفاجئة في تعرية أنفسهم أمامها، وكثيراً ما كان بعضهم يقدم على تنفيذ الرغبة فيرفع ذيل جلبابه ويتعمد المبالغة في رفعه" (ص. 78). وكانت تتصرف بحرية وبساطة وبلا تعقيد وهذا ما كان يبعث الفرح في محيطها.

بالرغم من أن القصة القصيرة تتطلب، نظرا لحجمها الصغير، عدم الغوص في التفاصيل فإن يوسف إدريس يلجأ إلى التفاصيل عندما يجعل منها عاملا أساسيا في بنية القصة وفي تطور حدَثها. يمنح الكاتب التفاصيل أهمية كبرى ويحملها معاني أبعد من دلالتها المباشرة. فالكلمات التي تنطق بها فاطمة وتصرفاتها والحركات العادية واليومية تصبح إشارات إيحائية لمعاني مختلفة ولوضع ينوي الكاتب خلقه من خلال الكتابة[20]. وفي هذا الإطار يقع قول Philippe

---

[19] المجموعة الكاملة، القصص القصيرة، الجزء الأول، 1990، القاهرة، دار الشروق.

[20] راجع Léo Bersani, « Le Réalisme et la peur du désir », in *Littérature et réalité*, p. 49

Hamon: "التفصيل في النص الواقعي هو من جهة جزء دال على الكل ومن جهة ثانية هو جزء موح بالمعنى ومثير لتأويلات مختلفة"[21]

بقدر ما كانت الأنوثة تتجسد في فاطمة، كانت المحنة تشتد على فرج، إذ علية أن يصون هذه الانوثة وهذا الجمال. ثم وعلى عكس ما ينتظر، لم تكن فاطمة تتزوج، فخطابها قليلون بل تكاد تكون بلا خطاب، فمن هو المجنون الذي يجرؤ على امتلاك كل تلك الأنوثة وحده؟ (ص. 80). إن بنية المجتمع وقوانين الجنس فيه جعلت من فاطمة \ الرمز تظل كالفاكهة الناضجة المحرمة لا يقربها أحد ولا أحد يدع الآخر يقترب منها، والقلوب تذوب حسرة..." (ص. 81)

وفي أسلوب ساخر يتحول الشرف الذي هو معنى مجرد إلى علامة مادية تكمن في عضو فاطمة الجنسي, فبعد أن انتشرت إشاعة مفادها أن فاطمة التقت بغريب، الشاب الذي كان يغوي النساء، اصدرت النساء قرار الكشف على فاطمة، فاقتيدت هذه الأخيرة إلى منزل الست أم جورج، زوجة الناظر، حيث مددت "وأمسكت امرأتان كل بساق من ساقيها، وامتدت أيدٍ كثيرة... أيد معروقة جافة... حتى بقايا الملوخية التي عليها جافة، وامتدت عشرات العيون الصادقة في بحثها عن الشرف المحافظة عليه" (ص. 95). وكانت النتيجة على كل الألسن "سليمة إن شاء الله والشرف منصان". وليست هي المرة الوحيدة التي يربط فيها إدريس القيم الاجتماعية بعضو المرأة: ففي "النداهة"، بعد أن يكتشف حامد زوجته في وضع مريب مع الأفندي يقول الراوي في وصف حالته: "هدفه في حجرته... في زوجته. بل يكاد يكون في ذلك الجزء منها الذي طالما عمر بيوتاً وخرب بيوتاً واقتتل من أجله الناس، جنة الخلق وجحيمها ومثواها" (ص. 6). أفقد البحث عن الشرف فاطمة براءتها كما أنه أفقدها فضيلتها. يسلط يوسف إدريس الأضواء هنا على الجهل والتقاليد اللذين كانا وراء هذا التحول لأنه في أكثر من موضع كان يؤكد على طيبة الريفيين (ص.81).

III – القصة القصيرة جدا

إن تطور الصحافة ووسائل التواصل الإلكترونية كالأنترنيت فيما بعد أدى بدوره إلى أنواع سردية جديدة استفادت منها أيضا القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا.

إن هذه الأخيرة تشترك مع القصة القصيرة بعناصر عديدة ولكنها تتميز عنها ببعض الخصائص إن من ناحية الشكل وإن من ناحية المضمون. فمن حيث الشكل، لقد طرحنا هذه الإشكالية في بداية البحث بالنسبة للقصة القصيرة عند يوسف إدريس. فإن كان البحث قد تناول هذه الإشكالية بالنسبة إلى عدد الصفحات فإن الأمر يختلف بالنسبة إلى القصة القصيرة جدا بحيث أن الامر يتعلق بعدد الاسطر، إذ يتراوح الحجم بين السطر الواحد أو السطر والنصف إلى العشرة أسطر تقريبا. وهذا التكثيف في السرد يترتب عليه نواح تقنية خاصة إلى حد ما بالقصة القصيرة جدا.

يحاول الناقد أحمد جاسم الحسين أن يحدد الأركان والأسس المكونة للقصة القصيرة جدا من خلال هذا الرسم [22]:

القصصية / السرد

↓

الجرأة ⟵ قصة قصيرة جدا ⟶ الوحدة

↑

التكثيف

---

[21] م. ن. ص. 160

[22] – أحمد جاسم الحسين، *القصة القصيرة جدا*، دمشق، الأوائل، ص. 33

تبدو من خلال هذا المخطط القواسم المشتركة بين القصة القصيرة والقصيرة جدا من النواحي التالية: السرد والوحدة وجزئيا التكثيف، وقد تمتاز الأخيرة عن الأولى بالمدى الذي يمكن أن تتخذه "الجرأة " في المخطط المذكور وفي التكثيف الذي لا يتعدى بضعة أسطر.

أ – **المبالغة والسخرية:** تحاول القصة القصيرة أن تنظر إلى الأشياء بطريقة مختلفة إذ تضفي عليها كثيرا من المبالغة والغاية من ذلك أن تلفت الانتباه بشكل بيّن وظاهر لأن قصر السرد وكثافته يفرضان هذه التقنية. فلنأخذ على سبيل المثال هذه القصة القصيرة جدا " الشهادة" للكاتب السوري زكريا تامر:

"تباهت بهية أمام نساء حارتها بحفاظها على شرفها وشرف الحارة التي ولدت فيها، وحكت ما جرى لها أمس عندما كانت تتنزه في أحد البساتين القريبة، فالرجل المجهول الذي اغتصبها شهر سكيناً تذبح جملا، وأمرها بأن تخلع كل ثيابها مهددا بقتلها إذا عصت أمره، فخلعت ثيابها، ولكنها لم تخلع جواربها متحدية أمر الرجل وسكينه، فشهقت نساء الحارة معجبات بها، وانتشرن في البساتين عازمات على ألا يخلعن الجوارب"[23]

إن المبالغة هنا تقترب من الفن الكاريكاتوري حيث يجري التبئير على حادثة معينة وينقلها السرد بشكل مضخم. فالسكين الذي شهره الرجل المجهول "تقتل جملا" ثم أن هذه الحادثة لم تثر شهوة امرأة واحدة وإنما شملت "نساء الحارة" وكما أن التصوير الكاريكاتوري يرمي أيضا إلى الهزء والضحك من خلال المبالغة والتضخيم، لذلك ركز الراوي على عدم خلع الجوارب ليثير ضحك القارئ.

إضافة إلى المبالغة فإن هذه القصة القصيرة جدا لا تخفي سخرية الكاتب من مجتمع خبيث يدعي المحافظة على الشرف ويحصر مفهومه للشرف بتصرف المرأة والمرأة تضرب بهذا المفهوم عرض الحائط ويتحول الشرف في هذه الحالة إلى مهزلة. أن ظاهر هذا النص يرمي إلى الضحك ولكن باطنه يحمل النقد الاجتماعي.

ب – **الجرأة** : إن تقنية التكثيف والإيجاز في القصة القصيرة جدا والتي تجعلها قريبة من الخبر أو النادرة تمنح الكاتب من خلال لعبة الظاهر والباطن أن يسرد حدثا ظاهره طبيعي وبريء لا أحد يمكنه أن يمسك عليه شيئا ولكنه يخفي إشارة من السهل جدا أن يدرك القارئ مدلولها وأبعادها. فلننظر إلى هذه القصة القصيرة جدا للكاتب نفسه والتي ظاهرها بريء وباطنها تلميح جريء عن الجنس :

"اعتادت لمى أن تسهو وتضع في فمها كل ما تمسك به يدها، فنصحتها أمها بصوت غاضب مؤنب بنبذ هذه العادة السيئة خاصة وأنها مخطوبة وتوشك أن تتزوج، ولكن لمى اكتشفت بعد الزواج أن أمها ساذجة ونصيحتها مخطئة، فما اعتادت فعله وهي ساهية رائج ومطلوب ومستحسن"[24].

هذه التقنية في سردٍ يظهر معنى ويخفي معنى آخر تسمح أيضا بجرأة سياسية تجعل الكاتب بمنأى عن الثأر السياسي ولكن نصه يتصف في الواقع بنقد جريء للسياسة ولرجل السياسة. هذا ما يظهر مثلا في القصة القصيرة جدا التي تروي دخول امرأة عجوز إلى حديقة عامة حيث وقفت قبالة "تمثال حجري شاهق لرجل طويل القامة، صارم الوجه، يده اليمنى مرفوعة بمهابة وخشوع كأنها تبارك عبيده الراكعين غير المرئيين". فهذا التمثال هو من دون شك لرجل سياسي ولحاكم متسلط إذ يضيف الراوي واصفا العجوز "وأرادت أن تحدق بحقد إلى قاتل أبنائها وأبيهم" ثم تتضاءل

---

[23]– زكريا تامر، *الحصرم، قصص، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر*، 2000، ص. 105

[24]– زكريا تامر، *تكسير ركب، قصص*، بيروت، رياض الريس للنشر، 2002، ص. 14

هذه العجوز وتختفي هي وكل ما حولها "ولم يبق غير التمثال والطيور التي يطيب لها التغوط عليه"[25]. فكأن كل السرد وضع من أجل بلوغ الجملة الأخيرة حيث يؤكد على مشهد الغوط على التمثال.

لم تبق الصحافة وحدها مجالا لنشر القصص القصيرة والقصيرة جدا، إذ راح الأنترنيت ينافسها في هذا المجال من خلال خلق blog، يتسع للكثير من النوادر والقصص القصيرة والذي يضمن لها انتشارا واسعا. وقد تتصف هذه القصص بالسخرية وبالسخرية السوداء. "لكي نسخر يجب أن يكون هناك موضوع حيوي نسخر منه ويتم تقديمه للمتلقين"[26]، فمن المواضيع الحالية والاحداث الجارية يأخذ هؤلاء مواضيع نوادرهم وقصصهم القصيرة جدا. فلنتأمل مثلا هذه القصة / النادرة التي نقرؤها على الأنترنيت "لبلوك" لقمان دركي :

"أتذكرين عندما فتحت علبة السردين في السويد فوجدت لاجئا فيها... أتذكرين"[27] .

لقد حول الكاتب هنا مأساة اللاجئين وقضاء حتفهم في البحر وهم ينتقلون عبر المتوسط إلى أوروبا لكتابة تتصف بالسخرية السوداء التي تجمع بين الملهاة والمأساة وهي تطرح من خلال هذه الكلمات القليلة أزمة إنسانية ما زالت الإنسانية تتخبط بها دون جدوى من أجل إيجاد حل لها.

الخاتمة

صحيح، قد يتساءل المرء عن طبيعة هذه الكتابة الأخيرة وعن النوع الأدبي الذي يمكن أن تصنّف فيه. ومهما اختلفت الآراء في ذلك فهي دخلت عالم الكتابة واتخذت مكانها في الحقل الأدبي وهي تجذب القراء الشباب خاصة، فلا بد إذا من أن يأخذها الحقل الجامعي بعين الاعتبار ويحاول أن يعطيها حقها. ولا ننسى أن القصة القصيرة هي نوع أدبي حر إلى حد بعيد ومن الصعب وضع حدود واضحة لها وهي في تطور دائم تبعا لتطور المجتمع ولتبدل اهتماماته.

إشكاليّة الحكي والقص

انفتاح العتبات وسردنة الموروث الشعبيّ

---

[25]– م. ن. ص. 145

[26]– أحمد جاسم الحسين، م. س. ص. 48

[27]– 16 décembre 2014

الأستاذ المشارك الدكتور فليح مضحي السامرائي
الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد
الأستاذ مثنى محود إبراهيم جاسم
drflayyih@yahoo.com

ملخص البحث

ترتبط إشكاليّة الحكي والقصّ ارتباطاً وثيقاً بآليّة التشكيل الاصطلاحيّ لفنّ القصّة القصيرة في سياق مركزيّ من سياقاته، فالحكاية بمرجعيتها الفطريّة الأوّليّة العفويّة عنصر أصيل من عناصر التشكيل القصصيّ لا يمكن تنحيته مهما بالغت القصة في توغّلها التجريبيّ الحداثيّ، لأنّه من دون حكاية تشكّل عصب البناء السرديّ القصصيّ تفقد القصّة أهمّ عنصر جذب تفاعليّ لها في منطقة القراءة، غير أنّ الحكاية على الرغم من ذلك ليست العنصر التشكيليّ الوحيد والحاسم في بناء القصة، فثمّة عناصر أخرى يمكن أن يتوقّف عليها نجاح القصة أو إخفاقها، تسهم في تعميق دور الحكاية وتأخذها إلى تحقيق مصير فنيّ عالٍ تجعل منها فنّاً مكتملاً قادراً على الإبهار، وسيكون القاص صبري يوسف أنموذجاً لعملية الاستقراء، وتكمن إشكالية هذه الدراسة في كشف طبيعة المعيار الذاتيّ النقديّ الذي اعتمده القاص في عملية الانتخاب التي القت بضلالها على نصوصه القصصية، وهي العتبات النصية التي ترسم ستراتيجية النص القصصي وتسعى الى توجيهه نحو بعد قرائي عميق لا يسبر غوره إلا ذو الخبرة من مجتمع القراءة، وسيسلك الباحثان المنهج الاستقرائي للكشف عن الإشكالية التي ترتبط باختيار العتبات النصية التي يختارها القاص باعتبارها وسائل توضيح لشفرات النص والتوصيل لجماليّاتها التعبيريّة والتشكيليّة كونها تشكل عصب البناء السرديّ القصصيّ مع ربطها بعناصر القص الأخرى.

مدخل:

ترتبط إشكاليّة الحكي والقصّ ارتباطاً وثيقاً بآليّة التشكيل الاصطلاحيّ لفنّ القصّة القصيرة في سياق مركزيّ من سياقاته، فالحكاية بمرجعيتها الفطريّة الأوّليّة العفويّة عنصر أصيل من عناصر التشكيل القصصيّ لا يمكن تنحيته مهما بالغت القصة في توغّلها التجريبيّ الحداثيّ، لأنّه من دون حكاية تشكّل عصب البناء السرديّ القصصيّ تفقد القصّة أهمّ عنصر جذب تفاعليّ لها في منطقة القراءة، غير أنّ الحكاية على الرغم من ذلك ليست العنصر التشكيليّ الوحيد والحاسم في بناء القصة، فثمّة عناصر أخرى يمكن أن يتوقّف عليها نجاح القصة أو إخفاقها، تسهم في تعميق دور الحكاية وتأخذها إلى تحقيق مصير فنيّ عالٍ تجعل منها فنّاً مكتملاً قادراً على الإبهار والتأثير والحضور.

بمعنى أنّ الحكي آليّة أساسيّة في القصّ لكنّها ليست القصّ كلّه، فالحكي يقتصر على رواية الحكاية وتوصيلها من غير الاعتناء بكيفيات وسائل التوصيل وجماليّاتها التعبيريّة والتشكيليّة، والقصّ هو توصيل الحكاية إلى منطقة التلقّي مشحونة بطاقات عناصر التشكيل الأخرى بأعلى كفاءة جماليّة ممكنة، على نحو يجعل من الحكاية وسيلة للإبلاغ الجماليّ لا تكتفي بالمضمون الحكائيّ بل الانفتاح على جماليّات كثيفة تنقل الحكاية إلى كيفيّات فنيّة مغايرة، وتنتقل الحكاية فيها من عتبة الحكي المجرّد إلى فضاء القصّ الخصب.

قصص صبري يوسف جاءت بعنوان ((مختارات من أربع مجاميع قصصيّة)) وهي تضمّ منتخبات من مجموعاته القصصية الآتية: ((احتراق حافّات الرُّوح)) و ((ترتيلة الرّحيل)) و((عناق روحي جامح)) و ((العلّوكة والطّبكات))، وتعيدنا قضية المختارات إلى مرجعية تراثية كان الكتّاب العرب القدامى يتّجهون نحو انتخاب نماذج شعرية أو سردية وجمعها في مؤلَّف واحد تسهيلاً لتناولها وتداولها والنظر في جماليّاتها، سمّيت غالباً بـ (الأمالي)، وبعضها مثلاً سُمّي باسم منتخِبِها كـ (الأصمعيات) وغيرها، ولا شكّ في أنّ هذه القضية تنطوي على رؤية نقديّة معيّنة في حسّ الانتخاب والاختيار، وحين يكون الاختيار لقاصّ ينتخب قصصاً له من مجموعات قصصيّة كما فعل صبري يوسف هنا، فإنّ المقاربة تأخذ بعداً آخر في كشف طبيعة المعيار الذاتيّ النقديّ الذي اعتمده القاص في عملية الانتخاب.

الاعتماد الكبير على الحكاية في هذه القصص لم يكن بمعزل عن استثمار عناصر التشكيل القصصيّ الأخرى في السبيل إلى دعم الحضور الحكائيّ المهيمن، فقصص صبري يوسف في جوهرها حكايات طالعة من صميم تجربة الذات السرديّة في زمن ومكان محدودين، لذا فهي تعوّل على توظيف الموروث الشعبيّ ولاسيّما الريفيّ منه في ذاكرة القصّ بوصفه إلهاماً حكائيّاً يعمّق قوّة حضور الحكاية، ويمنحها صلاحيّة فنيّة أصيلة لولوج عالم القصّ وتخصيب فضاءاته وتجلّياته وطبقاته على نحو شامل وعميق.

مشكلة البحث

تكمن إشكالية هذه الدراسة في كشف طبيعة المعيار الذاتيّ النقديّ الذي اعتمده القاص صبري يوسف في عملية الانتخاب التي القت بضلالها على النصوص القصصية، وهي العتبات النصية التي ترسم ستراتيجية النص القصصي وتسعى الى توجيهه نحو بعد قرائي عميق لا يسبر غوره إلا ذو الخبرة من مجتمع القراءة.

أسئلة البحث

1- ما أهمية عتبات النص القصصي في النصوص الأدبيّة عند القاص صبري يوسف باعتبار أن هذه العتبات على أهمية بالغة في رسم ستراتيجيّة النص وتوجيه فضاءاته، باعتبارها وسيلة فنيّة وثقافيّة من وسائل التواصل الحميم مع مجتمع القراءة.
2- كيف وظف يوسف صبري جوهر العلاقة بين الذات الساردة والمكان من خلال سياقاتها والتأكيد على فعاليّة الموروث الشعبيّ وتوظيفه بزخم سرديّ حكائيّ شاسع وعميق ومتعدّد.

أهداف البحث

1- الكشف عن أهمية عتبات النص القصصي عند القاص صبري يوسف باعتبار أن هذه العتبات على أهمية بالغة في رسم ستراتيجيّة النص وتوجيه فضاءاته.
2- توضيح الاستراتيجية التي وظف بها يوسف صبري جوهر العلاقة بين الذات الساردة والمكان ويتبين ذلك من خلال التأكيد على فعاليّة الموروث الشعبيّ وارتباطه بذاكرة ذات حساسيّة سيرذاتيّة صريحة.

منهج البحث

سيسلك الباحثان المنهج الاستقرائي للكشف عن الإشكالية التي ترتبط باختيار العتبات النصية التي يختارها القاص باعتبارها وسائل توضيح لشفرات النص والتوصيل لجماليّاتها التعبيريّة والتشكيليّة كونها تشكل عصب البناء السرديّ القصصيّ مع ربطها بعناصر القص الأخرى.

أولا العتبات

1- عتبة العنوان:

القصص المنتخبة هنا من أربع مجموعات قصصيّة هي (25) قصّة، وأربع من بين هذه القصص تحمل عنوانات المجموعات القصصية التي جرى اختيار القصص منها، وهي بحسب تسلسلها في قصص المختارات: ((احتراق حافّات الرّوح/ترتيلة الرَّحيل/العلّوكة والطبّكات/عناق روحي جامح))، ويمكن مقاربة فضاء العنونة القصصيّة على أساس التشكيل اللغويّ في سياق لسانيّ . سيميائيّ ينحو نحواً تركيبياً جُمَليّاً حكائيّاً، ولاسيّما أنّ العنوانات كلّها جاءت بصيغة تركيبيّة جُمَليّة تنوّعت على النحو الآتي:

الجملة العنوانيّة التعاطفيّة وقد تمثّلت بعنوانات القصص: ((اللّص والقطّة/الكرافيتة والقنّب/اللُّحية واللّحاف /الطُّفل والأفعى/العلّوكة والطبّكات/حيصة وسلال العنب))، إذ حاول القاصّ استثمار طاقة التوزاي والتعادل بين طرفي جملة العطف في متون القصص على مستوى الحضور والتمثيل والتدليل والتصوير، على الرغم من أنّ هذا التوازي والتعادل والتماثل الضمنيّ المحتمل في عتبة العنوان لا يفي بمتطلباته كاملة في المتن النصّيّ، لأنّ مجريات السرد القصصيّ لا يوفّر هذه الفرصة إلّا على النحو الذي يتلاءم مع طبيعة التجربة وكيفيتها المضمونيّة، فمنها ما تقارب في الحضور والتأثير بين طرفي العطف، ومنها ما غلّب أحد الطرفين على الآخر، بما يجعل التجربة القصصيّة الحاكمَ الفيصلَ في ترتيب هيكل البناء القصصيّ.

الجملة العنوانيّة التضايفيّة وقد تمثّلت بعنوانات القصص: ((ترتيلة الرَّحيل/عذوبةُ القهقهات/فراخُ العصافير/رنين جرس المدرسة)) والجملة العنوانيّة الوصفيّة ((استمراريّة القهقهات الصَّاخبة/الذِّكرى السَّنويّة))، ولعلّ فكرة الإضافة في فعاليتها النحويّة الأساس هي فكرة تحويل المنكّر إلى معرّف، فتكون المفردة النكرة الخبريّة في العنوان قد انتقلت إلى حالة التعريف بالإضافة، وهي الوظيفة النحويّة المباشرة التي تنفتح على دلالات أخرى حين يُستثمر هذا التركيب في عنوان قصصيّ يبتغي تمثيل متن قصصيّ لاحق بعد وضع العنونة، وهو ما حصل في عنوانات هذه القصص على نحو واضح تتلاءم فيها عتبة العنونة مع متن القصة.

الجملة العنوانيّة الحكائيّة وقد جاءت أغلب القصص هنا على توظيفها في ستراتيجيتها العنوانية وتمثّلت بالقصص: ((أمطري علينا شيئا يا سماء/حالات انفلاقيّة قُبيل الامتحان/مشاهد من الطُّفولة/وللزهور طقوسُهاً أيضاً/أنا والرَّاعي ومهارتي بِبَيعِ العدس/عمّتي تشتري عظامها من الله/حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء/غيمةٌ وارفة في مذاقِ العناقِ/الذَّبذبات المتوغِّلة عبر الجّدار/السَّالسا، ابتهالات بهجة الجَّسد/إيقاعات الفلامنكو وتجلِّيات بهجة الرّوح))، وهي شبكة عنوانات تقوم على صيغ تشكيل لفظيّة طويلة نسبياً ذات طبيعة حكائيّة، أي أنّ فضاء الحكاية مرسوم على نحو ما في التشكيل اللغويّ/الدلاليّ للعنونة.

2- عتبة الإهداء:

تشكّل عتبة الإهداء وسيلة فنيّة وثقافيّة من وسائل التواصل الحميم مع مجتمع القراءة، وتزدحم قصص صبري يوسف المختارة بالعديد من الإهداءات التي يمكن أن تعزّز دور الحكاية وحضور الموروث الشعبيّ في قصصه. ثمّة إهداء مركزيّ

للمجموعة القصصيّة المنتخبة يبدأ بخصوصيّة تنطوي على انتماء عميق للذات الساردة، وينتهي بعموميّة ضمن دائرة أوسع من الدائرة الذاتيّة الأولى، البداية الخصوصيّة تذهب أولاً ((إلى روح أمّي المتلألئة في روحي)) وتنعطف ثانياً على هذا النحو ((وإلى روح والدي المبرعمة في قلبي))، وهما يلتحمان في صورة تشكيليّة واحدة تساوي بين الصفتين (المتلألئة/المبرعمة)، مثلما تساوي بين الموقعين الأثيرين للذات الساردة (في روحي/ في قلبي)، بما يحقّق وحدة موضوعيّة بين (إلى روح أمّي) و (إلى روح والدي)، ويرفع الطبقة الأولى من الإهداء إلى مرتبة تتعالى على الحكي والقصّ.

تنتقل الطبقة الثانية من الإهداء إلى دائرة أوسع من الدائرة الأولى (أمّي/أبي) لكنّها تحيط بها من حيث الصلة العاطفيّة الوجدانيّة، ونصّها: ((وإليكِ أيَّتها الصَّديقة المعرّشة في مروجِ الحنين)) إذ يتدرّج المعنى الإهدائيّ تدرّجاً عاطفيّاً من علامة النداء (إليكِ)، ثمّ المنادى الموصوف (الصَّديقة)، ثمّ الصفة (المعرّشة)، ومن ثمّ شبه الجملة ذات الطبيعة الوصفيّة المشبَعة بالإحساس والانتماء والحيويّة الدلاليّة (في مروجِ الحنين)، وبما يجعل من هذه الطبقة الإهدائيّة ملتحمة على نحو ما مع ضفاف الطبقة الأولى ضمن فضاء وجدانيّ واحد.

أما الطبقة الإهدائيّة الثالثة ((إلى الأحبّة الأهل والأصدقاء الأصدقاء!)) فهي طبقة عامّة تبدأ بالأقرب (الأحبّة الأهل)، ثمّ الأبعد قليلاً (والأصدقاء الأصدقاء!) الذين أشار القاص إلى ندرتهم وقلّة وجودهم بعلامة التعجّب (!)، التي قد تحيل في قراءة تأويليّة سلبيّة إلى انعدام وجودهم على نحو عام، لكنّ حضور الإهداء إليهم يعكس ندرتهم أكثر من استحالة وجودهم. وهكذا يتحوّل إهداء الكتاب القصصيّ في نموذجه العام إهداءً شاملاً مؤلّفاً من ثلاث طبقات على شكل ثلاث دوائر تحيط بالذات الساردة.

ثمّة إهداءات أخرى حملتها بعض القصص إذ انطوت على أسلوبيّة إهدائيّة خاصّة عكست علاقة القصة بالمهدى إليه على نحو ما، فقصّة ((رنين جرس المدرسة)) حملت إهداءً متصلاً بتجربة الغربة ونصّه: (إلى صديقة غربتي الطَّويلة، الشَّاعرة سوزان عليوان)، وهو إهداء مباشر إلى (صديقة) لها صفة أدبية معيّنة (الشّاعرة)، باسم صريح (سوزان عليوان)، وربّما تحمل جملة الإضافة الموصوفة (غربتي الطَّويلة) إحالة على تجربة الغربة المشتركة من جهة، والعودة المشتركة إلى (رنين جرس المدرسة) في طفولة الوطن البعيد.

أمّا قصّة ((مشاهد من الطُّفولة)) فقد حملت إهداءً تقريريّاً مباشراً ومحدّداً (إلى أختي نظيرة يوسف)، وثمّة تلاؤم واضح بين عتبة العنوان وعتبة الإهداء، فالمِشاهِد المستعادة من الطفولة في القصّة لها علاقة أكيدة بالأخت نظيرة وهي بلا شكّ تقتسم هذه الطفولة مع شخص القاصّ، لذا فعتبة الإهداء هنا هي عتبة محبّة واحتفاء بالطفولة والأخوّة معاً.

في حين تأتي عتبة الإهداء في قصّة ((استمراريّة القهقهات الصَّاخبة)) موجّهة ((إلى ديريك العتيقة (مسقط رأسي) ..)) أولاً، و (وإلى الأحبّة الأهل والأصدقاء الأصدقاء.) وقد تكررت مرة ثانية بعد عتبة الإهداء الكبرى في كتاب القصص كلّه، وربّما تحيل عتبة تكرار الإهداء هنا على صدقيّة فرضيّة (الأحبّة الأهل)، والتشكيك في فرضيّة (الأصدقاء الأصدقاء) لأنّ التكرار هنا يفضي سيميائيّاً إلى إنتاج دلالة ضديّة توحي بانعدام وجود هذا النوع من الأصدقاء. وتأتي قصّة ((ترتيلةُ الرَّحيل)) مهداة (إلى روح أمّي الَّتي رحَلَتْ عالياً وأنا في أعماقِ غربتي)، وتنطوي عتبة الإهداء هنا على حساسيّة شعريّة تحقّق تعادليّة دلاليّة بين فعل الرحيل العالي للأم (رحَلَتْ عالياً)، وعمق الغربة الذي تعيشه الذات الساردة (وأنا في أعماقِ غربتي)، بما يجعل الإهداء صورة من صور الرحيل التي ترتفع في عنوان القصّة إلى درجة الغناء الدينيّ الصاعد نحو السماء، بمثابة دعاء يهوّن الرحيل العالي للأم والرحيل الأرضيّ للابن.

تعود عتبة الإهداء في قصّة ((أنا والرَّاعي ومهارتي بِبَيعِ العدس)) إلى الأسلوب التقريريّ السياقيّ المباشر حين يتوجّه (إلى الأخوين سليمان ونعيم يوسف)، على نحو يوحي بأنّ المهدى إليهما شاهدان على أحداث القصّة وهي تنطوي على

فعالية تذكّريّة تكون أقرب ضرورةً إلى مشاركة الأخوين داخل مكنز الذاكرة. ومن جديد تظهر العبارة الإهدائيّة (الأصدقاء الأصدقاء) في عتبة إهداء قصّة ((حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء)) إذ يتوجّه الإهداء (إلى الصَّديق الفنّان التَّشكيلي كابي سارة والأصدقاء الأصدقاء)، وبما أنّ عتبة العنوان توجّه الحنين نحو تلاوين الأمكنة والأصدقاء فإنّ عتبة الإهداء التي شملت أولاً: (إلى الصَّديق الفنّان التَّشكيلي كابي) في تماهٍ تشكيليّ واضح مع دالّ (تلاوين)، ثم انتقلت إلى (سارة) في إحالة على دالّ (الأمكنة) ثانياً، وثالثاً التصادي بين (الأصدقاء الأصدقاء) في عتبة الإهداء و (الأصدقاء) في عتبة العنوان، في سياق رؤية تلاحميّة مباشرة تجوهر العلاقة بين العتبتين.

قصّة ((فراخُ العصافير)) تحمل عتبة إهداء أوسع من حيث تشكيل صورة إهدائيّة تستثمر حضور الذاكرة لتتجوّل في أرجاء مختلفة، ونصّ الإهداء هو: ((إلى طفولتي، وأسرتي الَّتي كانت تعانقها سهول القمح أيام الحصاد!))، إذ يبدأ بـ (طفولتي) على نحو يتفاعل مع عتبة العنوان بقوّة (فراخُ العصافير) بوصفها صورة تحيل على فضاء الطفولة، ومن ثمّ الانتقال نحو (أسرتي) ضمن صورة خاصّة تحيل على المكان الريفيّ الزراعيّ المحتشد بالخير والعطاء (الَّتي كانت تعانقها سهول القمح أيام الحصاد!)، حيث تجتمع الطفولة مع الأسرة في كيان تشكيليّ واحد يستجيب لمنطق العنونة بكلّ رحابة وتوافق.

أمّا قصة ((حيصة وسلال العنب)) فقد حملت إهداءً موجّهاً نحو صورة الطبيعة الثمريّة الحاضرة في عتبة العنوان (إلى كروم العنب)، في حين قدّمت قصّة ((الذَّبذبات المتوغِّلة عبر الجّدار)) إهداءً سياقيّاً مباشراً هو: (إلى الأستاذ صموئيل قرياقس أبو ديما)، مثلما انطوت قصّة ((عناق روحي جامح)) على إهداء شبيه مباشر (إلى ماريّا)، لتحظى هذه العتبة بحضور واسع منذ العنوان الكليّ للمختارات نزولاً إلى عدد كبير من القصص، وقد تنوّعت صيغ الإهداء بحسب التجارب القصصيّة لكلّ قصّة منها.

3- عتبة الاستهلال:

تنتمي عتبة الاستهلال في النصوص الأدبيّة عموماً إلى ما يصطلح عليه بالعتبة الداخليّة التي يبدأ بها المتن النصيّ، مثلها مثل عتبة الخاتمة، وتنطوي هذه العتبة على أهمية بالغة في رسم ستراتيجيّة النص وتوجيه فضاءاته، وقد عبّر الكثير من الكتّاب عن أهميّة السطر الأوّل الذي عدّه بعضهم هبة من السماء، فهو بوابة الشروع نحو التوغّل الحقيقيّ في طبقات النصّ، إذ بوسع المتلقّي أن يتلمّس طبيعة النصّ وتوجّهاته العامة من فهمه وتحسّسه لعتبة الاستهلال ودلالاتها المركّزة، وقد أولى صبري يوسف اهتماماً واضحاً بعتبة العنوان حين حشد لها طاقة تعبيريّة وتشكيليّة ظاهرة، أعطت لاستهلالات قصصه المختارة قوّة سرديّة أسهمت في تجلية ملامح أساسيّة من متونها.

ففي قصّة ((احتراق حافّات الرُّوح)) ينبري الراوي الذاتيّ ليسجّل حضوراً بارزاً منذ المطلع الاستهلاليّ على النحو الآتي: ((تمعَّنْتُ فيهم واحداً .. واحداً .. أطفالاً وشباباً وشيوخاً، وأمَّا النِّساءُ فما كنتُ أستطيعُ الإمعانَ فيهنَّ لأنَّهنَّ تحوَّلنَ إلى كتلةٍ من الأنين.))(*)، إذ يسهم الفعل المضارع المسند إلى تاء الفاعل الذي بدأت به أحداث القصّة في إنشاء صورة حركيّة تبشّر بالكثير على مستوى الحدث السرديّ المحتمل، وقد بدت الجملة الاستهلاليّة وكأنّها قصّة قصيرة جداً لفرط كثافتها واشتمالها على عناصر سرد شبه مكتملة، فحضور الراوي الذاتيّ في حالة تمعّن تنطوي على انتباه شديد للمحيط، والشخصيات بطبقاتها الأربع (الأطفال/الشباب/الشيوخ/النساء)، وتقسيم الجهد السرديّ بطبيعته الدراميّة بين رؤية انتباهية شديدة الحساسية شملت الطبقات الثلاث الأولى (تمعَّنْتُ فيهم واحداً .. واحداً .. أطفالاً وشباباً وشيوخاً)، إذ كان الوضع السرديّ لها يسمح بذلك، ورؤية محجوبة تتعلّق بالطبقة الرابعة (أمّا النِّساءُ فما كنتُ أستطيعُ الإمعانَ

فيهنَّ) بحكم انضوائها تحت سلطة سرديّة عاطفيّة مهيمنة (لأنَّهنَّ تحوَّلنَ إلى كتلةٍ من الأنين.)، وتعكس هذه الكتلة من الحنين فضاءً حدثياً سرديّاً مكتظّاً بالاحتمال التأويليّ.

التكثيف العالي للعتبة الاستهلاليّة أيضاً في قصّة ((أمطري علينا شيئاً يا سماء!)) تسهم في تحويل المشهد الاستهلاليّ إلى ما يشبه قصة قصيرة جداً: ((خرجَ من منزله ممتعضاً من صدى الأخبار المسمومة .. تمتمَ مُتسائلاً: لماذا اندلعَتْ هناك كلّ تلكَ النِّيران المجنونة؟! .. قادته قدماه بعيداً عن ضجيجِ المدائن .. اشتعلَ في قلبه الحزن .. اِرتقى طريقاً ترابيّاً وأسرع في خطاه .. لمح فراشةً ملوَّنة بألوان الفرح، تركضُ خلفها فتاة في عمرِ الزُّهور..))، وفي قصّة ((رنين جرس المدرسة)) يتكشّف الاستهلال عن صورة من صور التوازي بين راهن الغربة وماضي الذكرى: ((العام الفائت كنت أرفعُ كأس المغتربين وأرقصُ مثلَ زوربا بينَ أحضانِ الأحبّة، واليوم تتراقصُ أمامي ساعات الوداع والعناقات الطَّويلة في المطارِ البعيد.))، أمّا في القصّة الموسومة بـ ((حالات إنفلاقيّة قُبَيْلَ الامتحان)) فإنّ عتبة الاستهلال تنفتح على آليّة الوصف الديكوريّ ((اِستقبلتني الكتب المبعثرة على الرُّفوف المغبرّة. الغرفة الحزينة تلتمس الشَّمس ولكن النَّافذة البائسة تأبى عبور الدّفء إليها. تراكمَت اللَّوحات الفنِّيّة في إحدى الزَّوايا وتناثرَ بعضها على الجّدران، وأوّل ما يخطر على بال الزَّائرين أنَّ أحد الفنّانين يعيش بينَ أحضان هذه الغرفة.))، وهو يفضي إلى رصد حساسيّة المكان السرديّ بانفتاح قابل لاستقبال حيوية الحدث القصصيّ، على نحو تتدخّل فيه مفردات الوصف الديكوريّ في جوهر الحدث.

قصّة ((اللصّ والقطّة)) تقدّم عتبة استهلال سرديّة حكائيّة تكتظّ بالحراك القصصيّ وتَعِدُ بمتن سرديّ مثير ((اِستيقظتُ من نومي على صوت المنبّه. السَّاعة أشارت إلى الرَّابعة صباحاً. اِرتديتُ ملابسي بسرعة وألقيت نظرة سريعة على أولادي، اِقتربتُ من اِبنتي الصَّغيرة وقبَّلتها بحنان، ثمَّ غطّيتها وأمعنت النَّظر فيها.))، وتندرج قصّة ((مشاهد من الطّفولة)) في السياق نفسه من حيث اعتماد عتبة استهلال حكائيّة، تتوسّع في عرض شبكة من الفعاليات الحدثيّة ذات الطبيعة السرديّة التقليديّة ((آنذاك كنت في الخامسة من عمري .. كم كنتُ أحبُّ الذِّهاب مع أمّي إلى السُّوق. وعندما كنتُ أذهبُ معها كانت تقولُ لي: امسكْ فستاني ولا تفلّته كي لا تضيع في زحمة السُّوق. في إحدى المرّات منعتني من الذِّهاب معها وقالت: اليوم لا يوجد أحد في البيت وعليكَ أنْ تبقى بجانب أختكَ الصَّغيرة وتنتبه عليها جيّداً وتهزّ سريرها عندما تبكي. وقبل أنْ تخرجَ أمّي من البيت وعدتني بأنّها ستجلب لي معها (كمشة) راحة وكمشة سكاكر من السُّوق شريطة أن أبقى عند أختي حتّى عودتها.))، وتحكي فاصلاً مباشراً وتقريريّاً من حياة تحضر فيها ثلاث شخصيات تتكرّر في الكثير من الحكايات المماثلة، وتعرض صورة من صور الفضاء العائليّ الأسريّ لراوٍ يسعى إلى رسم الصورة كاملة منذ عتبة الاستهلال، من أجل أن يستجيب المتن السرديّ للقصّة بما يناسب فضاء الاستهلال.

تؤدي عتبة الاستهلال في قصّة ((وللزهورِ طقوسُها أيضاً!)) وظيفة وصفيّة تصوّر عتبة استهلالها الموجزة بلاغة جوّ الفرح داخل لوحة الطبيعة ((قرعَتِ الطَّبيعة أجراسها .. النَّرجسُ البرّي هبَّ يتنقلُ من زهرةٍ إلى أخرى .. يوزِّعُ بطاقات فرحٍ لإقامةِ حفلٍ اخضراريّ حول أبجدياتِ الحياة، تحضرُهُ الزُّهورُ البرّيّة والأهليّة كلّ مائة عام مرَّة واحدة!))، إذ تبرز الطاقة التشكيليّة في رسم الصورة وبناء اللوحة الاستهلاليّة السرديّة، في حين تأتي عتبة الاستهلال في قصّة ((استمراريّة القهقهات الصَّاخبة)) بالغة الكثافة والاحتشاد السرديّ وتعرض الجوهر الداخليّ لفضاء القصّة في اختزال ثريّ ومغنٍ ((منذ بداية الشِّتاء حتّى نهايته، تتراكمُ أكوامُ الطّينِ في الشَّارعِ المؤدّي إلى منزلي. تستقبلني صباحات كانون القارسة. يتَسَرَّبُ البردُ إلى مسامات جلدي وأنا في طريقي إلى الدَّوام. أرحِّبُ بساعي البريد .. أترقَّبُ مِرْسالاً من خلف البحار .. أقلِّبُ عشرات الرَّسائل. أناجي قلبي: لا بأس غداً سألتهم كلماته، ويأتي الغد وكانون لا يرحمُ الأجساد النَّحيلة!)). وتتعالى المناجاة الذاتية في قصّة ((ترتيلةُ الرَّحيل)) لتكون عتبة الاستهلال فيها أشبه بقصيدة

صوفيّة تتوغل في أعماق الطبيعة ((تتراقصُ الفراشاتُ في رحاب قصصي، تزدهي مثل الزُّهورِ البرّيّة، هل لأنّها رمزُ الجَّمال والتَّحليق أم رمزُ الانبهار في توهُّجاتِ النُّورِ؟ لستُ أدري ولا أريدُ أن أدري، وكلُّ ما أدريه هو أنَّني عندما أتمعّنُ في خفّةِ الفراشة، أنظرُ إلى حفيف جناحيها المبرعمَينِ بنكهةِ الكرومِ، أشعرُ أنَّ نصوصي باهتة أمام تلاوينها الزَّاهية! ما كنتُ أظنُّ يوماً أنّي سأمسُك فرشاةً وأرسمُ فراشةً تحطُّ على خدِّ وردة أو على موجةِ البحرِ، فجأةً وجدتُني أتعانقُ مع ألوانِ الحياة، فَرَشْتُ ألواني كي أستريحَ بين عوالم طفولتي المتلألئة بين حقول القمح، سارحاً في براري الرُّوحِ، أركضُ خلفَ الفراشاتِ والعصافير.))، يتحوّل الراوي الذاتيّ فيها إلى حكواتيّ متماهٍ مع حكاياته، وشاعر منغمس في روح شعره، ورسّام يتغنّى بخطوطه وألوانه وكتله، فهذه العتبة الاستهلاليّة قطعة صافية من التوحّد بين الكاتب والمكتوب في سياق رؤية تعبيريّة وتشكيليّة مزدحمة بالعاطفة، ومحتفلة بالوجود، لا تألو جهداً في تلخيص الرؤية الوجدانيّة العميقة وتقطيرها في بنية سرديّة متمركزة حول ذاتها، ومكتفية بذاتها، بطريقة بنيويّة بالغة التدليل والتصوير.

في القصّة الموسومة بـ ((الذِّكرى السَّنويّة)) تأتي عتبة الاستهلال لتطلق على لسان الراوي الذاتيّ مشكلة نفسيّة عالقة في ذاكرة الشخصيّة، تتردّد بغموض محيّر في أرجاء حياته ولا يخفّف منها المحيط الوجدانيّ الواسع من الأصدقاء والطلبة ((منذ سنواتٍ خَلَتْ، كنتُ غائصاً بالهموم، وما أزال. الأصدقاء والصَّديقات من حولي يخفِّفون من لظى الأوجاع والهموم، طالباتي وطلَّابي أنفاسٌ جديدة، يخلخلون روتين حياتي، شيء ما كان يخنقني، حتّى الآن لا أعرف مصدره، ربّما أعيش عمري كلَّه ولا أعرف هذا الشَّيء الّذي أحسُّ وكأنّه يخنقني. لا يهمُّني أنْ أعرفه أوْ لا أعرفه، ولا أُتْعِبُ نفسي بهكذا أشياء متعبة أصلاً))، فتسهم الرؤية القصصيّة الاستهلاليّة في عرض الأزمة على شكل افتراض سرديّ تتضمن وعداً بالوصول إلى حلّ للغز السرديّ في قابل المتن القصصيّ، بحيث تؤدي عتبة الاستهلال دوراً رياضيّاً في الأخذ بيد المتلقّي نحو التفاعل مع أحداث القصّة، والدخول الحيّ في طبقات تجربتها بما يجعل القارئ جزءاً من الحراك السرديّ فيها. وفي قصّة ((الكرافيتة والقنّب)) يعرض الراوي الذاتيّ جوهر الحدث السرديّ مباشرة في لوحة الاستهلال على نحو مباشر ((كان والدي محتاراً بإحدى مشاكله المرتبطة بغنمته، حيث بذل قصارى جهده لمعالجة أمورها، كان بحاجة ماسّة في ذلك اليوم أن (يكزلَ*/يجدلَ) لغنمته حبلاً لا يضاهيه حبلاً آخر .. والمعروف أنَّ والدي لا تخلو جيوبه من الخِرَق الصَّغيرة والقنَّبات والخيوط الملوَّنة، إلَّا أنّه كان قد ملَّ تماماً من هكذا أصناف من الخيوط والقنَّبات، فما وجد نفسه إلَّا وهو يفتح خزانتي التُّوتياء العاجَّة بالكرافيتات من كلِّ الأشكال والألوان، فلم يتردَّد ثانية واحدة من اختيار كرافيتة ملوَّنة بألوان تأخذ العقل، فتناول هذه الكرافيتة من بين أكوام الكرافيتات))، إذ تحضر الكرافيتة مع القنّب في جوهر القصّ مثلما تحضر شخصيّة الأب والابن الراوي على نحو تفاعليّ مُنتِج، تشتمل العتبة الاستهلاليّة فيه على مساحة عرض سرديّ صالحة لبدء مشروع القصّ.

تحتشد عتبة استهلال قصّة ((أنا والرَّاعي ومهارتي بِبَيعِ العدس)) بشبكة من أنواع النباتات البرّيّة المعروفة في الريف السوريّ، لتكتسب العتبة حضوراً مكانيّاً يحيل فوراً في صوغ فضائه الحكائيّ السرديّ على المرجعيّة المكانيّة ((كانت شمس حزيران تحرق جلودنا ونحن نحصد باقات العدس، لا نستطيع أن نحصده لشدّة تشابكه مع الخرنوب والسَّيِّل والكاروش والقُنْجرّة والزِّيؤان والبَرْبُور والشُّوقلّة والشَّوك والبلّق العين والعُقَّيدة والخطميّة والقَلْق والحِمْحِم*. بصعوبة كنّا نميّز شيقان العدس من تلافيف الأشواك والأعشاب البرّيّة الَّتي كانت تخنق العدس، فما كنّا نستطيع أن نحصده بلا هذه الأشواك والأعشاب!))، بينما تذهب عتبة استهلال قصّة ((عذوبةُ القهقهات)) ومنذ إخبارها العنوانيّ المتضايف نحو بناء علاقة تواصل حميم بين الراوي القصصيّ والمتلقّي، فيتوجّه خطاب الراوي الذاتيّ في القصّة مباشرة إلى القارئة

أو القارئ المفترض كي يحمل تأكيده على قيمة إنسانيّة معيّنة ((أؤكِّدُ لكِ يا عزيزتي القارئة ويا عزيزي القارئ، أنَّ الضّحكَ والمرحَ والفكاهةَ والكوميديا، كلّ هذه الحالات تطيلُ العمرَ وتشفي الإنسان من الكثير من الأمراض، لهذا ترونني أحلِّقُ في عوالِمِ خَلْقِ الفكاهة والنّكتة والمرح والكوميديا، إضافةً إلى جدّيتي في الحياة، لكنَّني أميلُ جدّاً إلى عوالِمِ الفرحِ والفكاهةِ والحياةِ العفويّة الَّتي تخلخلُ قليلاً أو كثيراً من أحزاني الَّتي ترهقُ كاهلَ الجِّبال!..)).

القصّة التي تحمل عنوان ((اللُّحية واللّحاف)) تسعى في عتبة استهلالها إلى تقديم (بورتريه) لشخصيّة القصّة، إذ يسلّط الراوي كاميرا شديدة الحساسيّة لتصوير الشخصيّة في طبقتها الخارجيّة والداخليّة على نحو متكامل ((كان جلبابه حالكاً كاللَّيل الخالي من النُّجوم. ينام قلقاً وينهض حائراً فيما يحيطه من نوازع وصراعات دفينة. تراوده أحياناً كثيرة أحلاماً جوفاء ومطامع دنيوية باهتة الألوان .. وأينما تصادفه تراه لابساً جلبابه الحالك. صلواته المكثَّفة بالطَّلبات أوشكت أن تغيظ الله. يخامره أحياناً مشاعر الشّكوك بوجود الله، لكنَّه ينحّي هذه المشاعر جانباً، ولكن سرعان ما تبقى معلَّقة بين أثناء اللَّاشعور.))، فلا يكتفي الراصد التصويريّ السرديّ بالوصف المجرّد بل يعزّز الوصف بممكنات سرديّة تحيل على دلالات أوسع وأعمق من مجرد التقاط صورة الشكل.

في قصّة ((عمّتي تشتري عظامها من الله)) وهي تنطوي على عتبة عنونة سرديّة مكتملة الصورة يعرض الراوي الذاتيّ لقطة تمثّل حضوره بوصفه شخصيّة أساسيّة، ثم شخصيّة القسّ أفريم، فضلاً عن شخصيّة العمة التي تتوسّط الشخصيتين في الحوار، وهي تتعلّق بالعبارة العنوانيّة المجازيّة ذات الطبيعة السيميائيّة ((فيما كنتُ عائداً من دوامي، التقيت مع القسّ أفريم، سلّمت عليه باحترام، ولاحظت ابتسامة عريضة مرسومة على محيّاه، وبعد دردشة سريعة قال لي بالحقيقة أريد أن أتحدَّث معك بموضوع حسّاس يخصّ عمَّتكَ بيكَي، فقلت له تفضَّل أبونا، أنا تحت تصرفّكَ))، فاللقطة الاستهلاليّة تضع فرضيّة قابلة لوضع شبكة من الاحتمالات للبرهنة عليها من طرف المتلقّي، تحرّضه على التوغّل في أكثر من احتمال قرائيّ كي يفتح شهوة التأويل على ما يتاح من أفكار وقيم.

تحتفل عتبة استهلال قصّة ((حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء)) بقدرٍ عالٍ من الحسّ الشعريّ الذي يحوّل فضاء القصّ الاستهلاليّ إلى فضاء شعريّ مفعم بلغة وصور ولقطات ومشاهد مشحونة بروح الشعر، إذ تختلط الذات الساردة بالذات الشاعرة في نموذج لغويّ يرتفع بالسرد والوصف والمونولوج الداخليّ إلى مصاف الشعر ((شممتُ حبقَ الألوان المنبعثة من شجرةٍ مفتوحة على فضاء الرُّوح، فضاءات مجبولة برحيق الحنان تشمخُ أمامي كلّ صباح، بيوتٌ طينيّة متلاصقة كشهقةِ اندهاشٍ على وجه الطُّفولة، لماذا حلمي ململمٌ حول وردة المساء، ألواني متطايرة من وجع الجِّبال، ألقٌ يسطع من بساتين المحبَّة، روحٌ تسمو نحو خصوبة الارتقاء، تفرش أحلام اليقظة حميميات منعشة بين غابات اللَّوز والتِّين وكروم المالكيَّة/ ديريك المكتنزة في ذاكرتي منذ أن عبرت أوجاع المسافات على أجنحة الرِّيح وأمواج البحار، ملتقطاً من زرقة السَّماء لوناً يتصالب مع بهجة الرُّوح، ومن منعطفات الجِّبال والوديان رذاذات مزنّرة بالسَّنابل، مستمدّاً زهوة الألوان من الزُّهور والعشب البرّي لأكحّل وجنة لوحاتي على أنغام فيروز وهي تغنّي "راجعين يا هوى"))، ويأتي توظيف أغنية فيروز في سياق شعرنة التعبير وضخّه بأكبر قدرٍ من كثافة العاطفة وتجلّيات الوجدان. ويستدعي الراوي الذاتيّ في قصّة ((فراخُ العصافير)) ذكرياته ليرسمها بريشة فنّان داخل عتبة استهلال لا تخلو من شعريّة تتناسب وطبيعة المشهد السرديّ الاستهلاليّ ((أحنُّ إلى أيَّامِ الحصاد. كنتُ أتوه بكلِّ شغفٍ بينَ متاهاتِ الحقول، ألملم النَّباتات الملوّنة بأبهى أنواع الزُّهورِ، تتراقصُ أمامي صوراً ومشاهدَ مسربلة بين طيّاتِ الغمام. عندما كنتُ طفلاً، كنتُ أعبرُ البراري الفسيحة، أركضُ خلفَ الفراشات والجَّراد الأخضر. أهربُ من لملمةِ باقات الحنطة. كانت أمّي تقول لأسرتي دعوه يفرحُ معَ عوالِمِ الفراشات والعصافير.))، والشيء نفسه ينطبق على استهلال قصّة ((غيمةٌ وارفة في مذاقِ

العناقِ)) حين يفتح مجال التعبير القصصيّ على فضاء لغويّ شعريّ، حين يتوجّه الراوي الذاتيّ في عتبة استهلال القصّة نحو المخاطَبَة الأنثى بخطاب يسير على سكّة الشعر مثلما يسير على سكّة السرد ((تتلألئينَ في أعماقي كأنَّكِ خرجْتِ توّاً من لجينِ البحرِ، تحلّقينَ عالياً شوقاً إلى تواشيحِ اللّونِ وخبايا الحرفِ ثمَّ تحطّينَ فوقَ بهاءِ المروجِ. صوتُ ترانيمِ صبايا حيّكِ القديم يتناهى إلى مسمعيكِ، فتتذكَّرينَ نفْسَكِ الهائمة أثناءَ ترنيمِ الأغاني. شوقٌ عميق ينتابُكِ إلى تلكَ الأيام. تهزّينَ رأسكِ نحوَ اليمينِ واليسار ثمَّ تهمسينَ لذاتِكِ، تمرُّ الأيامُ سريعةً كأنّها على سباقٍ معَ زخّاتِ مطرٍ، يهطلُ في نهرٍ سريع الجَّريان، عجلةُ الزَّمنِ لا ترحم))، إذ يتوجّه الخطاب الوصفيّ الاستعاديّ نحو تشكيل صورة سرديّة نوعيّة للمخاطبة على هذا الشكل الشعريّ، في سياق جُمَلٍ سرد . شعريّة منتخَبة بعناية.

عتبة الاستهلال في قصّة ((حيصة وسلال العنب)) تُنتِجُ قصّة قصيرة جداً كاملة الشكل والملامح والتفاصيل ((كان لنا أيام زمان، حمارة تعرج قليلاً، اشتراها والدي بعشر ليرات سوريّة من أحد الفلّاحين الوافدين من القرى المجاورة لديريك، فيما كان والدي يتفاوض على سعرها مع صاحبها، نظر إليها وإذ (بصمّكتها) حافرها الأيسر طويل إلى حدٍّ ما، لهذا حسم صاحبها لنا من قيمتها، كانت تعرج لأنَّ حافرها ما كان يساعدها على الارتكاز على الأرض بشكل جيّد، هزَّ والدي رأسه متمتماً، عندها مشكلة في "صمّكتها" لكنّي سأحلُّ هذه المشكلة، أفضل من أن أشتري حمارة بعشرين ليرة.))، فهي تغوص في تجربة حيّة من تجارب استعارة الموروث الشعبيّ الريفيّ لتمثيل سرديّ يتحلّق في عتبة استهلال القصّة، ويحفّز رغبة القراءة على مزيد من التواصل في طبقات المتن القصصيّ من أجل متعة قرائيّة أوسع وأشمل.

يسعى القاص سعياً حثيثاً في عتبة استهلال قصّته الموسومة بـ ((الذَّبذبات المتوغِّلة عبر الجّدار)) نحو إحاطة الحدث القصصيّ بأكبر قدر ممكن من بلورة المشهد، في السبيل على جعل عتبة الاستهلال مظلّة سرديّة توفّر لقارئها مساحة من تلقّي الفضاء السرديّ في أوج حرارته وتدفّقه، فالمشهد الاستهلاليّ للقصّة مشهد مُسيّر من طرف الراوي كلّيّ العلم بطريقة مهندَسة على وفق تشكيل متكامل ((استقبلته الجّدران الأربعة .. تمزّقَت أجنحة روحه ورضوض زرقاء ارتسمَت على سهولِ قلبه .. لا يصدِّق نفسه أنّه يعيش في واقع. تحوَّل الواقع إلى كابوس مفزع .. ودّع نسيم الحرّيّة إلى أجلٍ مفتوح.. ودَّع ربيع الشَّباب والحبّ والأبوّة .. وأفكاره هل ودَّعها؟.. زمّ شفتيه، متمتماً .. أفكار، رؤى، وجهة نظر .. تساءل: ما هو مصير والدته ووالده، هل ستتحمّل زوجته هذه الصَّدمة أم أنَّها ستعتاد على حياتها الجّديدة مع الزَّمن .. وابنته الصَّغيرة! هل سيتحمّل أن يبقى هنا بعيداً عنها، لا يداعب شعرها ولا يقصُّ لها أقاصيص شيّقة قبل أن تنام؟! .. اِجتاحت غربة حارقة كيانه الأخضر، وحرقَت الظُّلمة الظَّالمة ما تبقَّى من قلبه المدمى .. أنينٌ متواصل اِمتزج بشهيقه وزفيره، وارتشفت مقلتيه كآبة سرمديّة.))، فثّمة حراك سرديّ وصفيّ مركّز يحيط بالحادثة القصصيّة ويفتح أفقها على قابل تطوراتها وتجلّياتها في المتن السرديّ للقصة.

تحتشد عتبة الاستهلال في قصّة ((الطُّفل والأفعى)) بطاقة سرد كثيفة فيما يتعلّق باستحضار عدد كبير من الشخصيّات في مساحة سرديّة ضيّقة ((كان عماد يسير في أزقَّةِ المدينة على غير هدى، وجد مشهداً غريباً .. مجموعة من النّسوة يولولن وبعضهنَّ يضحكنَ .. بعض الرِّجال تجاذب أطراف الحديث .. أحدهم أشعل سيجارة وآخر بدأ يضحك بصوتٍ عالٍ. وقع عماد بصره على رجلٍ ينظر إلى الأرض وهو صامت وسمعه يقول: سبحان الله! .. هازّاً رأسه يمنة ويسرة.))، على نحو يجعل الراوي كلّيّ العلم وهو يروي الحدث ويصف المكان ويصوّر الشخصيّات داخلاً في صلب التجربة السرديّة للقصّة، بما يقود إلى أن تكون عتبة الاستهلال ذات قيمة عتباتية بالغة الأهمية في قدرتها على تمثيل الرؤية السردية داخل الفضاء العام للحدث، حيث يتفاعل الزمن والمكان والرؤية في سياق ملتئم يحقّق قيمة العتبة.

في حين يتقدّم الراوي الذاتيّ مرّة أخرى ليعلن عن حضوره السيرذاتيّ البارز في عتبة استهلال قصّة ((العلّوكة والطبّكات))، حين يأتي على ذكر (السليقة) وهي طبخ حبوب القمح كي تكون صالحة فيما بعد لتحويلها إلى (برغل) أو (جريش كُبّة)، معلناً عن علاقته المصيريّة بها إيحاءً بلذّتها وطيب مذاقها ((كانت للسليقة فوائد كثيرة، منها القدرة على كتابة القصص لمن أكل منها كثيراً أيّام كان طفلاً، اسألوني، فالكثير من تحليقاتي الشّعريّة والقصصيّة مستمدّة من لذائذ دستِ السَّليقة، فلا أتذكّر دستاً من السَّليقة فَلِتَ منّي، لا في حارتنا ولا في الحارات المجاورة من حارتنا ..))، فتتكشّف عتبة الاستهلال هنا عن تصريح سيرذاتي عالي الإشارة من جهة، وعن إحالة ميراث شعبيّة من جهة أخرى، تحرّض مجتمع التلقّي على شبكة من الاستشعارات السيميائيّة في قابل القصّ.

القصّة المعنونة بـ ((السَّالسا، ابتهالات بهجة الجَّسد)) تشتغل في عتبة استهلالها على قضيّة حضاريّة لا ينفكّ الأديب الشرقيّ يحرّض خياله على مقاربتها، ألا وهي قضية إشكاليّة الشرق والغرب، الشرق المتخلّف والغرب المتحضّر، إنّها قضيّة تلحّ على عقل المبدع الشرقيّ وتدفعه دائماً نحو استعادتها في شكل حزين، ولاسيّما لأولئك المغتربين الذين يعيشون في إشكاليّة مريرة بين الحالين، فتقدّم القصّة هنا استهلالاً يحكي هذه الإشكاليّة ويعبّر عن هذه المأساة الذاتيّة التي يرويها الراوي الذاتيّ بإحساس عاطفيّ مزدوج ((أشرقتِ الشَّمسُ بهاءها على صباحي المعبّق بالحنين، الجُوُّ في أوائل الرّبيع، البلابل تغرّدُ لتفتُّح الأزاهير، لبست الطَّبيعة أبهى حُلَلِها، تساؤلات لا حصر لها ترادوني، وتوقَّفْتُ مليَّاً عند متفرّعات من ثقافة الشَّرق الأنينيّة، الجَّانحة نحو ميادين الحروب، ثقافة مهزومة، تحمل بين طيّاتها الكثير من صراعات مدبّقة بالفجاجة والعقم، ومشرئبّة بالكثير الكثير من الجّفاء والوباء، خاصّةً عندما تنغشُ هذه الثّقافات وتغوص عميقاً في حروبٍ لها أوَّل وليس لها آخر، تؤدِّي بالبلاد إلى أقاصي الجّحيم فوق رؤوس العباد. حاولتُ أن أنحّي أكداساً مكدّسة من أحزان الشّرق الّتي كانت وما تزال تلاحقني وأنا في أعماق غربتي، لكنّي لم أفلح!))، وربّما تأتي عتبة استهلال قصّة ((إيقاعات الفلامنكو وتجلّيات بهجة الرّوح)) كي تعرض صورة من صور الفضاء الغربيّ القائم على الحريّة والرحابة والسلام الروحيّ والفنيّ والجماليّ، في إشارة إلى افتقار المجتمع الشرقيّ لمثل هذا الحلم في الحياة أو الحياة في الحلم ((هدوءٌ تام خيّم على أجواء المدينة، شغفٌ عميق كان يدفعني لحضور حفلة عرض رقص فلامنكو، يدهشني الإيقاع السَّاحر لهذا الرّقص، وجّهتُ أنظاري إلى أعماق المدينة حيث صالة العرض تنتظرُ الحضور، رذاذات من المطر النَّاعم بدأ يتساقط، لم افتح مظلَّتي، لأنّي أشعر بغبطة عندما أستقبل رذاذات المطر النَّاعم، تتساقط فوق رأسي وتبلّل شوقي إلى مشاهدة عرض رائع لراقصة الفلامنكو البديعة كبرئيلة غوتارة. وفيما كنت سارحاً بمشاهدة العرض، استوقفتني شابّة سويديّة جميلة، تسألني فيما إذا أعرف صالة العرض الَّتي تقدِّم راقصة الفلامنكو عرضها اللَّيلة، مع أنَّ العنوان كان مدرجاً في أفيش العرض!))، فآليّتا الوصف والسرد بقيمهما التعبيريّة والتشكيليّة والتصويريّة والسيميائيّة إنّما تعبّران عن فضاء سرديّ يلخّص على نحو ما الحدث القصصيّ.

تحتشد قصّة ((عناق روحيّ جامح)) منذ عتبة عنوانها بنوع من التوقّد السرديّ الواعد بحراك قصصيّ غير عادي، إذ يتفتّح الدالّ الخبريّ العنوانيّ (عناق) على كثافة نعتيّة تسهم فيها صفتان متفاعلتان متلاقحتان، الأولى (روحيّ) تنتمي إلى الفضاء السماويّ، والثانية (جامح) تنتمي إلى الفضاء الأرضيّ المشبَع بالثورة والتمرّد والانطلاق، على النحو الذي تهبط عتبة العنوان فيه على عتبة استهلال سرديّة مُشبعة بروح الحكي، ينبري فيها الراوي الذاتيّ في حركيّة سرد ذاتيّ مونولوجيّ مكثّف ((لا أتذكَّرُ نفسي إلا وأنا مقمَّط بغربةٍ وأحزانٍ تخلخلُ كاهل الجّبال، ومع هذا أجدني عابراً مروج الحياة بأملٍ وشغفٍ كبيرَين، غير مبالٍ بأنينِ الحياة. خيَّم الظَّلام على ستوكهولم، توجَّهتُ نحوَ قطارِ الأنفاق، ينتظرني مكتبٌ صغير في حانوتي الّذي اِتّخذتُ منه مقرَّاً لإقامتي بعد العمل، وقبل أنْ أصلَ إلى مركز المدينة، خطرَ على بالي أنْ

آخذُ كأساً من البيرة، دلفتُ إلى بارٍ في قلب ستوكهولم، وحقيقة الأمر أنَّني لستُ معتاداً على اِرتيادِ البارات، لكنِّي أحببتُ أنْ أكسرَ الرُّوتين اليومي، وأسمعَ إلى موسيقى وأشرب قليلاً من البيرة، لعلِّي أخفِّف قليلاً أو كثيراً من جراحِ وطعنات بعضِ غدّاري هذا الزَّمان، كأنّهم ترعرعوا بين أنيابِ الوحوش الضَّارية وانحدروا من فصيلة الافتراس!))، ويعمل حضور المكان (ستوكهولم) بوصفه ميثاقاً سيرذاتيّاً مكانيّاً على التذكير برؤية سيرذاتيّة محتملة، لا يحترس القاصّ (صبري يوسف) أساساً من بروزها، أو حتى التصريح بها، إنّه من دون أدنى شكّ من أولئك القصّاصين الذين يجتهدون في رواية حياتهم بدلالة الواقع أكثر من دلالة المتخيّل، بما يجعل من قصصه نوعاً من السرد السيرذاتي ينتمي إلى ما اصطلحنا عليه بـ ((القصّة السيرذاتيّة))، وهي على الصعيد الاصطلاحيّ ((سرد استعاديّ فنيّ ينهض به راوٍ سيرذاتيّ، يفيد من التقانات الفنية للقصة القصيرة بأشكالها وآليّاتها المتعددة والمتنوعة لتسجيل سيرة حياته، عبر قصّة واحدة طويلة تحتشد فيها الأحداث وتتركز بحيث تسمح على نحو ما إظهار الشكل التراتبيّ التصاعديّ للسيرة المحكيّة سرداً وحدثاً وفضاء ورؤية وتفاصيل وحيثيات، أو مجموعة قصصية واحدة أو أكثر تحكي قصّة هذه السيرة بمراحل تتوزّع على القصص وحسب المراحل الزمنية التي يجدها الراوي مناسبة وصالحة فنياً للعمل القصصيّ. وربما وجدنا أعمالاً قصصية كاملة لقاصّ هي ليست في الواقع سوى سيرة ذاتية، شاء القاصّ لأسباب متنوعة نقلها إلى ميدان فنيّ يبدو غير سيريّ متقصّداً الإخفاء والتمويه، لكنّه ما يلبث فيما بعد أن يصرّح بذلك من خلال إشارات، أو لمحات، أو اعترافات، تكشف عن هذه الصلة بين الفنّ القصصيّ والمرجعية السيرذاتية. هذا فضلا على الكثير من البيانات النصّية ((تاريخية، مكانية، شخصية)) داخل القصّة/القصص، بوسعها التأكيد على سيرذاتية الواقعة القصصية، واستخدام القصة جسراً فنياً لتمرير السيرة الذاتية وتسجيلها تسجيلاً قصصياً، على النحو الذي يؤلّف ميثاقاً سيرذاتياً بين القارئ والقاصّ.))(**)، إذ تتلاءم هذه الرؤية الاصطلاحيّة كثيراً مع التجربة القصصيّة للقاصّ صبري يوسف.

ثانيا: تجلّيات الموروث الشعبيّ والذاكرة السيرذاتيّة:

تحيل قصص صبري يوسف المختارة في سياق مركزيّ من سياقاتها على فعاليّة الموروث الشعبيّ بزخم سرديّ حكائيّ شاسع وعميق ومتعدّد، ضمن ذاكرة ذات حساسيّة سيرذاتيّة صريحة تستهدف أساساً التعبير عن جوهر العلاقة بين الذات الساردة والمكان، وبوسعنا انتخاب قصّة (الكرافيتة والقنّب) نموذجاً لقوّة حضور الموروث الشعبيّ محروساً بذاكرة سيرذاتيّة يقظة وفاعلة، إذ تنطوي هذه القصّة على طاقة سرد عفويّ بالغ البساطة والتعبيريّة والسلاسة الحكائيّة، في تصوير حالة إنسانيّة ذات أثر عميق في مكنز الذاكرة الذاتيّة للراوي السيرذاتيّ الناقل لحكاية أقرب إلى الواقع منه إلى المتخيّل.

تقوم القصّة على تشكيل محوريّ سرديّ يدور حول (الكرافيتة)، وهي ربطة العنق (cravatta) ذات الأصل الطليانيّ، لكنّها تحوّلت إلى لفظة شعبيّة واسعة الاستخدام في اللهجة العامة الشاميّة في كلّ بلاد الشام، وهي عنوان للأناقة وانتماء الزيّ إلى المرجعيّة الغربيّة في المنظور الشعبيّ العام في هذه المنطقة، فتبدأ القصّة بحياكة خيوطها السرديّة داخل فضاء شعبيّ مشحون بمفرداته الشعبيّة الميراثيّة على نحو كثيف:

كان والدي محتاراً بإحدى مشاكله المرتبطة بغنمته، حيث بذل قصارى جهده لمعالجة أمورها، كان بحاجة ماسّة في ذلك اليوم أن (يكزلَ*/يجدلَ) لغنمته حبلاً لا يضاهيه حبلاً آخر .. والمعروف أنَّ والدي لا تخلو جيوبه من الخِرَق الصَّغيرة والقنَّبات والخيوط الملوَّنة، إلَّا أنّه كان قد ملَّ تماماً من

هكذا أصناف من الخيوط والقنَّبات، فما وجد نفسه إلَّا وهو يفتح خزانتي التُّوتياء العاجَّة بالكرافيتات من كلِّ الأشكال والألوان، فلم يتردَّد ثانية واحدة من اختيار كرافيتة ملوَّنة بألوان تأخذ العقل، فتناول هذه الكرافيتة من بين أكوام الكرافيتات.

فلجوء شخصيّة الأب نحو هذا الحلّ لمشكلة حبل غنمته ينطوي على مفارقة حضاريّة غير مباشرة، تهبط بمستوى هذه المفردة (الكرافيتة) إلى مستوىً لا تحسد عليه، إذ إنّ تفكير الأب كان منحصراً في إيجاد حلّ بصرف النظر عن الوسيلة، فحين وجد الحلّ فيها لم يتوانَ مباشرة عن التقاطها والبدء بالعمل الذي يساعده على حلّ المشكلة، ولاسيّما أنّه وجد لدى ابنه الكثير منها مقتنعاً أن لا مشكلة في استخدام واحدة منها لهذا الغرض، ولا شكّ في أنّ المفارقة الحضاريّة تكمن في موقف الأب من سهولة الجمع بين (الكرافيتة والحبل)، وقد أشارت العنونة القصصيّة إلى حساسيّة هذا التشكيل التعاطفيّ بين طرفي العنوان (الكرافيتة والقنّب)، تعبيراً عن طبيعة المفارقة الحاصلة أساساً من نقطة الشروع السرديّة الأولى في القصّة، ومن ثمّ تتجلّى على نطاق واسع في طبقات المتن القصصيّ الأخرى.

ما تلبث شخصية الراوي الذاتيّ أن تكشف عن نفسها في حضورها السيرذاتيّ الصريح، حين يحضر اسم شخصيّة الراوي (صبري) وهو يتطابق مع اسم المؤلّف الظاهر على سطح الغلاف الخارجيّ للمجموعة القصصيّة (صبري يوسف)، بوصفه ميثاقاً سيرذاتيّاً أصيلاً يحيل على سيرذاتيّة الواقعة القصصيّة في مرجعيتها الحكائيّة:

هامساً لنفسه:

كيف سيعرف صبري أنَّ هناك كرافيتة ناقصة أمام هذا (اللّود*) من الكرافيتات؟ .. أمسك الكرافيتة من نهاياتها، وبدأ يمطِّيها بطريقةٍ، بحيث لا تنقطع كي يعرف مدى مرونتها وقوَّتها، ثمَّ خرجَ إلى ذلك البلكون الفسيح. جلس على دوشكايته* الصَّغيرة وأخرج من جيوبه خيوطه وبدأ يكزلُ قنّبه ليصنع منه حبلاً لغنمته على مزاجه، واضعاً في الاعتبار إنَّه سيتمكَّنُ من إنجاز مشروعه قبل أن آتي من دوامي، إلَّا أنَّه لم يضع في الاعتبار، أنَّ لديّ حصة فراغ وسآتي مبكِّراً في ذلكَ اليوم.

فشخصيّة الأب تأتي في مونولوجها الداخليّ على ذكر اسم شخصية الابن (صبري)، وتحضر في سياق ذلك مفردات ذات مرجعيّة موروث . شعبيّة مثل مفردة (اللّود)، إذ يصفها القاص في هامش القصّة على الشكل الآتي: ((*اللّوْد: الكومة الكبيرة، والفلاحون الآزخيون كانوا يقولون لَوْد تبن، أي كومة كبيرة من التّبن .. إلخ))، مثلما يفسّر مفردة (دوشكايته) الشعبيّة بـ ((*دوشكاية: فراش صغير يصنع باليد، تصغير دوشك، والدُّوشك، يعني: فراش.))، ويشرح معنى الفعل المضارع العامّيّ الشعبيّ (يكزل) بالصورة الآتية: ((*يَكْزِلُ: كلمة عامّية تعني يجدلُ.))، بما يحيل على حضور كثافة ميراث شعبيّة تعمّقُ في الحكاية حساسيّة هذا التشكيل، وتوجّه خيوط السرد القصصيّة باتجاه تمثيلها وإدخالها في جوهر الحكاية، وهي تتشكّل هنا بوصفها حلقة أساسيّة من حلقات تمثيل الرؤية السرديّة وتشكيل نموذجها الكيانيّ.

تتسلّم شخصيّة الابن (صبري) مقاليد السرد والتحكّم بمساراته على نحو يستجيب لقوانين اللعبة السرديّة في القصّة، إذ تظهر هذه الشخصيّة في سياق الاستمرار باللعبة السرديّة التي ابتكرتها شخصيّة الأب ضمن حاجة خاصّة تستهدف إيجاد حلّ لمشكلة غنمته، فتستهوي اللعبة شخصيّة (صبري) كي يحرّك حيوات السرد القصصيّ باتجاه تطوير الحبكة على أساس الصراع الخفيّ بين طرفي الحكاية، الأب وهو يسعى إلى إخفاء فعلته في استخدام (الكرافيتة) المأخوذة من مخزن

كرافيتات ابنه المملوء بها، والابن (صبري) السائر باتجاه دفع عجلة السرد نحو الكشف عن المستور في سياق تمثيل سرديّ لآليّة اللعبة، فيتحوّل إلى راصد تصويريّ يصوّر حركته السرديّة بمعيّة المشهد الذي تتحرّك فيه شخصيّة الأب داخل لعبة الخفاء:

عبرتُ ساحة الدَّار، وعندما شاهدني والدي لملم مباشرةً نهايات خيوط قنَّبه ووضعها تحت إبطه ليخفي ما تبقّى من الكرافيتة .. وكانت بدايات الخيوط مربوطة في إبهام قدمه اليمنى.. وكان حبله مكزولاً بشكلٍ أنيق لافت للانتباه، وفعلاً جذبني حبله بألوانه الجَّميلة، فقلت له بابا أشْ حبلك حلو! .. فضحكَ وقال: هذا الحبل الحلو هو خصوصي لغنمتي.

بدأ مشهد المراقبة باستخدام كاميرا سرديّة تصوّر العلاقة التجاذبيّة التفاعليّة بين الابن الراوي والأب داخل فضاء لعبة الخفاء والتجلّي، وينقل الحوار باللهجة العامّيّة توكيداً لقوّة الحضور الميراث شعبيّ في الفضاء القصصيّ ((فقلت له بابا أشْ حبلك حلو! .. فضحكَ وقال: هذا الحبل الحلو هو خصوصي لغنمتي.))، غير أنّ الراوي الابن يشعر بأنّ ثمّة أمراً غير طبيعيّ في قصّة الحبل بألوانه الجميلة التي تذكّره بالكرافيتة على نحو ما:

عندما أمعنت بألوانه الجَّميلة، شعرتُ أنَّ حبلاً جميلاً كهذا يليق أن يكون في أعناق غير الغنم، فقلتُ لوالدي من أين لكَ هذه الألوان الجَّميلة يا بابا؟ اِبتسم وهو يضحكُ بطريقة هادئة وبثقة عالية، محاولاً أنْ يشتِّتَ الموضوع وقال لي بدعابة أبويّة: روح طلِّع في المطبخ، أمُّك قد عملَت لكَ أكلاً طيّباً. فقلت له: لستُ جائعاً الآن يا بابا.. لاحظتُ أنّه توقَّف عن الكَزْل، فقلت له لماذا لا تتابع كَزل الحبل؟ .. فقال: أريد أن أرتاح قليلاً. ولفتَ انتباهي أنَّ نهايات الحبل غير المجدول ململمة تحت إبطهِ، فقلتُ له لماذا لا ترتاح قليلاً، هل سيهرب الحبل، ولماذا حشرتَ نهايات حبلكَ تحت إبطك؟ فقال بطريقته السَّاخرة، وإذا هرب شو بدّي أعمل! ..

ترصد كاميرا الراوي أفعال الأب وحركاته بدقّة وتصوّر دقائق الحوار وتوصيفاته على النحو الذي يقود إلى الكشف عن بؤرة الحبكة السرديّة، ويسلّط الراوي في ذلك ضغطاً قويّاً على فضاء شخصية الأب من أجل بلوغ مرحلة كشف المخفي، وثمّة نوع من الصراع السرديّ الدراميّ في ظلال التشكيل الحواريّ القائم على الشدّ والجذب بين طرفي الحوار، وتحضر اللهجة الشعبيّة بقوّة تعبيراً عن مضاعفة الحسّ الشعبيّ في أجواء القصّ، فضلاً عن قيام كاميرا السرد التي يتحكّم بها الراوي الذاتيّ بمحاصرة حركات شخصيّة الأب وأفعاله، باتجاه تقليل فرص المراوغة والدفاع عن النفس نحو بلوغ لحظة كشف المستور.

يتطوّر الحدث السرديّ وهو يدفع الحبكة القصصيّة باتجاه بلوغ العقدة مرحلة الحلّ، ليكتشف الراوي الذاتيّ (صبري) لعبة الأب في استخدام كرافيتته كحبل، بطريقة المطاردة الصوريّة بين الشخصيتين وقد بلغت أوجها في هذا المقطع:

دخلت المطبخ .. راودني أن أراقب والدي، فضول قويّ دفعني أن أراقبه، بعد أن أحسَسْتهُ أنَّني أعطيته الأمان وتركته وشأنه، فما وجدتُه بعدَ لحظات، إلَّا وهو يبدأ بسرعة بكَزْل حبله، فتراخى إبطه

وسقطت نهايات القنَّب على جانبه، فبدَتْ كرافيتتي الحمراء والبيضاء والخضراء الرَّفيعة، تتوارى سريعاً داخل الحبل المجدول، آنذاك عرفتُ أنّه انقضَّ على فريسته مستغلاً غيابي، فتركته يتابع عمله .. لكنّي خرجتُ من المطبخ وفاجأته قبل أن ينتهي من طمس معالم فريسته داخل حبله، وعندما وجدني لملم نهايات القنّب ووضعها تحت إبطه مرّةً أخرى .. ووجدته هذه المرّة مرتبكاً قليلاً.. وبادرني بسؤاله هل أكلتَ؟ فقلت له لا، سأنتظر حتّى تنتهي وسنأكل سويةً. فقال لي أنا أكلت، بإمكانك أن تأكل وحدكَ.

تقترب شخصيّة (صبري) أكثر من حرارة الحدث السرديّ، وتبدأ بالتدخّل النوعيّ في مسار الحدث من أجل الوصول إلى لحظة الحسم وفكّ اللغز:

مع يقيني أنَّ والدي ما كان قد أكل بعد. وبعد حوار قصير بدأت أداعب والدي وأمزح معه ثمَّ تذكَّرت أنَّ والدي (يتدغدغ) من خاصرته وإبطه، فبدأت أدغدغه من خاصرتهِ، ضحكَ راجياً إيّاي أن أتوقَّف عن دغدغته، لكنّي لم أصغِ إلى رجائه، تابعتُ أدغدغه، فتعالى ضحكه وفقدَ السَّيطرة على إحكام إبطه على خيوط القنّب، فسقطَت نهايات القنَّب على ركبتهِ، كانت كرافيتتي تحني رأسها المدبَّب نحوي وكأنَّها تطلب النَّجدة كي أنقذها من هذا الانحباس الّذي حبسها فيه! فقلت: بابا! .. أجابني بلطف: أيشْ ابني! فقلتُ له: أَليسَتْ هذه كرافيتتي الحمراء الرَّفيعة؟ فقال وهو يضحك ممازحاً إيّاي، أشْ عليك يختبي على الله ما يختبي، بلى والله يا ابني هذه هي كرافيتتك الحمراء الملوَّنة.
ولماذا أخذتها وكزلتها مع خيوطكَ وقنّباتكَ؟ ..
بصراحة منذ الصَّباح وأنا أبحث عن قنَّبٍ أو خيطٍ رفيع وحلو وقويّ، بحيث يتناسب مع الحبل الّذي أريده لغنمتي، فلم أجد أجمل وأنسب من كرافيتتكَ، لهذا أخذتُ كرافيتتكَ .. ثمَّ غمره الضّحك، كي يحسِّسني بأنَّه لم يعمل خطأً أو شيئاً غريباً.. فقلت له: لكنِّي كنت أحبُّ هذه الكرافيتة كثيراً جدّاً يا بابا و... فقال مقاطعاً أيّاي: ولكنَّكَ لم تحبّها مثلما أحببتها أنا! ثمَّ تابع حديثه قائلاً: أنت عندكَ عشرات عشرات الكرافيتات غيرها، فهل ستخرب الدُّنيا لو أخذت واحدة منها؟! اِنتابتني في تلك اللَّحظة نوبة ضحك خارجة عن المألوف، ثمَّ أردفتُ قائلاً له: والله العظيم معكَ حقّ .. خيّو ألف مبروك على غنمتكَ كرافيتتي!

المشهد الأخير يحتشد بالسرد والوصف والحوار ضمن كتلة قصصيّة كثيفة ومكتملة، وينقل الحالة الحكائيّة من وضعية المطاردة إلى وضعية المكاشفة، بعد أن تتحوّل (الكرافيتة) من وظيفتها التزيينيّة في إضفاء حسّ متحضّر على مرتديها، إلى وظيفة إجرائيّة سياقيّة (حَبْليّة) ممهورة بموافقة (صبري) المطلقة ردّاً على منطق الأب المشفوع بقضاء الحاجة (اِنتابتني في تلك اللَّحظة نوبة ضحك خارجة عن المألوف، ثمَّ أردفتُ قائلاً له: والله العظيم معكَ حقّ .. خيّو ألف مبروك على غنمتكَ كرافيتتي!).

أمّا اللقطة الختاميّة للقصّة فيمكن تسميتها بلقطة المباركة التي تنتهي فيها اللعبة حين تعلن شخصيّة (صبري) عن موافقتها على تصرّف شخصيّة الأب، وهنا تنتفي تماماً ضرورات حالة الخفاء وقد غطّت على الفعل المركزيّ للقصّ أمام سلطة الكاميرا، فيتكشّف الفعل السرديّ عن متابعة شغوفة في العمل بعد بلوغ الهدف وانفراط عقد المفارقة السرديّة:

عندما سمعني أُبارك له عمله، سرعان ما وجدته يمسك نهايات كرافيتتي وقنّباته، متابعاً (كَزْل) حبلهِ بشغفٍ كبير!!

ويختم القاص لعبته السرديّة الميراث شعبيّة بتوقيع لا يخلو من مفارقة في بناء علاقة بين ذاكرة الحكاية وانتمائها إلى المكان الشعبيّ الأصل، والمكان الذي تمّت فيه صياغة القصّة (ستوكهولم: صيف 1996)، بما يشغّل حسّ المفارقة الثقافيّة حتى في آخر توقيع زمكانيّ يقفل القاص فيها مسرح الحكاية.

هامش:

(*) كلّ المقبوسات النصيّة الواردة في الدراسة مأخوذة من كتاب (مختارات من أربع مجاميع قصصيّة) لصبري يوسف، دار نشر صبري يوسف، ط1، استوكهولم، في صفحات مختلفة.

(**) معجم مصطلحات السيرة، د. محمد صابر عبيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1: 35.

البلاغة العربيّة والبلاغة الحجاجيّة الإقناعيّة ... توافقٌ أم افتراق ؟

أ.م.د هناء عبد الرضا رحيم الربيعيّ– جمهوريّة العراق/ جامعة البصرة
كليّة التربية للعلوم الإنسانيّة/ قسم علوم القرآن والتربية الاسلاميّة
hanaa_20042001@yahoo.com

ملخص البحث

يتعرّض البحث لمفهوم البلاغة الجديدة (الحجاجيّة) في دراساتنا العربيّة ومحاولة بعض المؤلّفين استلهام تجربة البلاغة الغربيّة إنطلاقاً من أصولها الفلسفيّة القديمة وتطبيقها على البلاغة العربيّة التراثيّة، ومفهوم (البلاغة) في أيّة حضارة وُجدت فيها قد يتغيّر تبعاً للتطوّرات المجتمعيّة والثقافيّة والفكريّة، ومحاولة نقل التجربة الغربيّة بكلّ جذورها، وإقحام فكرة (البلاغة الجديدة) في دراساتنا اللغويّة– في بعض المباحث– أمر محفوف بالمخاطر؛ كوننا لم نستكمل بعد في ثقافة مؤلّفاتنا وبشكل يقينيّ مقاييس البلاغة الغربيّة، أو مقاماتها، أو ظروف نشأتها، أو مجالات تطبيقها على وجه الاجمال، أو مصطلحاتها العلميّة على وجه الدقّة واليقين، ولأسباب عدّة، منها: الترجمات المتعدّدة غير المستقرّة في تحديد المفاهيم إنطلاقاً من ثقافة مترجميها، واتّباع المؤلّفين مدارس غربيّة متعدّدة في تفسير معنى البلاغة الجديدة، وهي مفاهيم غير موحّدة فيما بينهم، ومن ثمّ تطبيقها تطبيقات متباينة، فضلاً عن أنّ أغلب هذه المؤلّفات كانت جزئيّة في مضمونها، لم تستوفِ الفكر البلاغي الغربيّ بجملته. إنّ محاولة تطبيق تجارب الغرب على تراث البلاغة العربيّة أعطت ثماراً، بعضها كانت ايجابيّة والأخرى سلبيّة، فمحاولة تطوير العلوم والنهضة بها حقّ مشروع، ولكن استبعاد خصوصيّة اللغة، وخصوصيّة ظروف النشأة للعلوم أمرٌ لا يمكن تجاهله إطلاقاً، وهذان الأمران أفرزا لنا مجموعة توافقات وتقاطعات في ميادين مختلفة من هذا العلم، منها: ظروف النشأة والمهاد، والهدف المتوخّى، والمكوّنات، ومجال التأثير والتطبيق، والآليّات المتّبعة، وهذه بعض الإشكالات التي سنستعرضها في البحث.

تقديم:

إنّ مفهوم (البلاغة) قد يتغيّر في أيّة حضارة تبعاً للتطوّرات المجتمعيّة والثقافيّة والفكريّة التي أحاطت به؛ ولهذا فهو قد يتباين ويختلف من حضارة إلى أخرى، والبحث في مفهوم البلاغة الجديدة (الحجاجيّة الإقناعيّة) في دراساتنا العربيّة المعاصرة يعطي صورة واضحة لحركة التغيير والتطوير التي يدعو إليها المثقّفون والمعنيّون بهذا الشأن، وبما يتلاءم مع التطوّر السريع لمقوّمات العالم الثقافيّ، ولكنّها دعوة تحتاج إلى إعادة نظر لما انتجه الدارسون حولها، ومتابعة تطبيقهم لأسسها على البلاغة العربيّة التراثيّة، والاطّلاع على آليّة استلهامهم للتجربة الغربيّة المنطلقة من أصول فلسفيّة قديمة، فمحاولة نقل التجربة بكلّ جذورها، وإقحام فكرة (البلاغة الجديدة) في دراساتنا اللغويّة– في بعض المباحث– أمر مشوب بالحذر، إذ من الطبيعي أن يتغيّر مفهوم (البلاغة) تبعاً للتطوّرات الحادثة، ولكن أن يتمّ استنساخ التجربة بكلّ جوانبها وأن يتمّ اخضاع البلاغة العربيّة التراثيّة لهذه التجربة هنا تكمن المشكلة، ولأسباب كثيرة، أهمّها: أنّ خصوصيّة كلّ لغة توجبها ظروف متعدّدة تسهم في تكوينها واستقرارها، وعلى الرغم من أنّ محاولة تطوير علوم اللغة والنهضة بها حقّ

مشروع لكلّ متخصّص في هذا المجال إلا أنّ استبعاد هذه الخصوصيّة، وعدم مراعاة ظروف النشأة للعلوم يشكّل خللاً في عمليّة التطوير ذاتها.

وتندرج محاولة تطبيق تجارب الغرب على تراث البلاغة العربيّة ضمن محاولات التطوير تلك، فهي قد أعطت ثماراً، بعضها كانت إيجابيّة والأخرى سلبيّة، وهذان الأمران أفرزا لنا مجموعة توافقات وتقاطعات في ميادين مختلفة من هذا العلم، وردت في مؤلّفات الدارسين أنفسهم، بعضهم أدركها بفطنته ونبّه إليها، في حين غابت عن البعض الآخر ولم ينتبه إليها أصلاً، من أمثلة: تحديد مفهوم المصطلح المستعمل للبلاغة، وظروف النشأة والمهاد، والهدف المتوخّى ومجال التأثير والتطبيق، والمكوّنات البنائيّة لهذه البلاغة، والآليّات المتّبعة في المعالجة، ومفاهيم المصطلحات المندرجة تحتها، فضلاً عن تباينات أخرى يستعرضها البحث.

ويدخل بحثنا ضمن محور (الدراسات القرآنيّة والبلاغيّة) كونه يتعرّض للتحديّات التي تمرّ بها البلاغة العربيّة المعاصرة، ويتعرّض لآليّة من آليّات تطوير ميادينها، فالبحث لا يحثّ على الانقطاع عن الحداثة بل الإفادة منها، ولكنّه يركّز في نظرته على خصوصيّة البلاغة العربيّة، ويحاول أن يشجّع على تطويع الفكر المنقول لمقاييسها لا العكس- مثلما يحصل كثيراً- وبذلك نحافظ على تراثنا وعلى خصوصيّة علومنا بدلاً من الضياع في شخصيّة الآخر.

يهدف البحث إلى محاولة الوقوف على التحديّات التي تتعرّض لها البلاغة العربيّة المعاصرة في ضوء الدراسات المستحدثة نتيجة تيارات الحداثة والتجديد البلاغيّ، وذلك من خلال توجيه الضوء نحو التوافقات والفروقات الواقعة فعلاً بين البلاغتين (الغربيّة الحجاجيّة، والعربيّة التراثيّة) كون البلاغة العربيّة حافظت على شكلها القواعديّ بعد أن استقرّت في زمن السكاكيّ (ت626هـ) وحتى عصرنا الحالي، ولم تستجب لمحاولات التطوير التي نادى بها الدارسون على الرغم من كثرتها؛ نظراً لقوّة البناء الذي أقام عليه العلماء القدماء صرحها، ولكي لا يتعطّل خط سير علم البلاغة عن التطوير ينبغي أن نضعه ضمن مساره الطبيعيّ، المنطلق من ذات البلاغة العربيّة ومقاييسها وخصوصيّاتها، لا أن نفرض عليه تجارب الآخرين بمقاييسهم وخصوصيّاتهم فرضاً، وهذا ما ندعو إليه دائماً وأبداً من أنّ الانطلاق ينبغي أن يكون من التراث إلى الحداثة لا أن يحدث العكس.

والمنهج الذي اتبعناه في الدراسة هو المنهج الوصفي التحليليّ كونه المنهج الأنسب لحيثيّات البحث، ونحن نتوقع أن نصل بالبحث إلى مجموعة نتائج، منها:

ـ توصيف سليم للبلاغة العربيّة قياساً إلى البلاغة الحجاجيّة الإقناعيّة من خلال الوقوف عند نقاط الاتّفاق والافتراق بينهما.

- تحديد مواقع الخلل التي قد وقع فيها الدارسون المعاصرون في نقل التجربة من خلال المحاور المتباينة.

- إيجاد نظرة توافقيّة تستطيع أن تجمع الأفكار الإيجابيّة في المؤلّفات المستحدثة وتطبيقاتها من دون تشويه للمضمون من خلال الآليّات المقترحة.

وبما أنّ الدراسة تتبع الجانب التأريخي لتطوّر البلاغة فهي ستعتمد تقديم البلاغة الغربيّة الحجاجيّة الإقناعيّة على البلاغة العربيّة التراثيّة في الطرح كونها الأقدم، وهي الأساس الذي انطلق منه الدارسون ليتمّ تطبيق أسسها لاحقاً على البلاغة العربيّة.

– مفهوم البلاغة الإقناعيّة:

لو بحثنا في القواميس الإنجليزيّة والفرنسيّة عن معنى كلمة (إقناع/Persuasion) لوجدنا أنّها تضمّنت معاني متعدّدة، فهي قد دلّت في القواميس الإنجليزيّة على: القدرة والحثّ على الإقناع، والاقتناع، والرأي أو المعتقد، والنوع أو الجنس. أمّا معناها في القواميس الفرنسيّة، فهي: القدرة على الإقناع، والإفحام، واليقين([28])، وبذلك تشترك هاتان الترجمتان للفظة بأنّها قد تعني: القدرة أو الحثّ على الإقناع، وقد تعني اليقين والاعتقاد القاطع، فتتقارب بذلك– في معنى اليقين– مع كلمة (Convaincre) التي تدلّ على هذا المعنى، إذ مع وجود الإقناع والاقتناع يتحقّق اليقين والاعتقاد، وقد حلّت موسوعة لالاند الفلسفيّة هذا الإشكال بالقول إنّ هنالك تقابلاً قد وقع بين اللفظتين: (Convaincre) و(Persuasion) وليس ترادفاً، من حيث إنّ اللفظة الأولى تعني الإقناع من خلال الحجج للوصول إلى الحقيقة، واللفظة الثانية تعني الحمل على الإقناع من خلال الخيال والانفعال، ليس في سبيل الوصول إلى الحقيقة فقط، بل في سبيل الخطأ أحياناً([29])، وهو فهم يتقارب مع معنى الإقناع اصطلاحاً مثلما سنلاحظ لاحقاً.

وتتّفق المعاجم العربيّة في أغلبها– القديمة والحديثة– على أنّ مادّة (ق ن ع) لها معنيان لغويّان، هما: السؤال والتذلّل، والرضى([30])، والجامع بين المعنيين هو الرضى، إذ أنّ السؤال والتذلّل يوصل في نتيجته إلى الرضى والقناعة من خلال تحقيق هدف السؤال، وهذا المعنى هو الأدخل في الدلالة اللغويّة لكلمة (إقناع) عند أهل اللغة.

أمّا المعنى الاصطلاحيّ لكلمة (إقناع) ضمن مفهوم البلاغة فهو أمر يحتاج إلى استقراء تاريخيّ لتبدلاته وتغيّراته عبر الزمن للوصول إلى ما استقرّت عليه اللفظة، وسنرجيء الحديث عن هذا المسار (الغربيّ والعربيّ) إلى ما سيأتي لاحقاً، فليس هدفنا – هنا– الاستدلال بالتعريفات الكثيرة للإقناع أو مثلها للبلاغة، وإنّما هدفنا هو الوقوف على ما يربط البلاغة بالاقناع الذي يمثّل بدوره أساساً مهمّاً من أسس الحجاج، فكلّ خطاب حجاجيّ يسعى إلى تحقيق الإقناع.

لقد وردت تعريفات كثيرة للإقناع ولكن ما يوضح ماهيّته أو يكشف عن حقيقة معناه يمكن اختصاره بأقوال محدّدة، من أمثلة:

– تعريف توماس شايدل (Thomas Scheidel) للإقناع بأنّه: محاولة واعية للتأثير في السلوك([31]).

---

[28]) ينظر على سبيل المثال: المنهل، قاموس فرنسي– عربي، سهيل أدريس: 900، المورد، قاموس انكليزي– عربي، منير البعلبكي: 677.

[29]) ينظر: موسوعة لالاند الفلسفيّة، أندريه لالاند، تعريب: خليل أحمد خليل: 230، آليّات الاقناع في الخطاب القرآنيّ (رسالة ماجستير)، هشام بلخير: 15، 16.

[30]) ينظر: لسان العرب، مادّة (قنع): 8/ 297، 298.

[31]) ينظر: النصّ والخطاب والاتصال، محمد العبد: 192.

- تعريف هنريش بليث (Heinrich F. Plett) له بأنّه: قصد المتحدّث إلى إحداث تغيير في الموقف الفكريّ أو العاطفيّ عند المتلقّي([32]).

- رؤية كلّ من هوارد مارتين (Howard Martin) وكينيث أندرسين(Kenneth Andersen) أنّ كلّ اتصال هدفه الإقناع، وذلك أنّه يبحث في ردّ فعل على أفكار القائم بالإتصال([33]).

ويماثل هذه التعريفات تعريفات أخرى وردت في كتب الدارسين المعاصرين من العرب وهي لا تختلف من ناحية الفكرة العامّة التي طرحها مماثلوهم من الدارسين الغربيّين([34])، ومن خلال هذه التعريفات جميعاً نتوصّل إلى أنّ الإقناع هو: عمليّة عقليّة أساسها الإتّصال بين طرفين لغرض إحداث التأثير في موقف فكريّ أو عاطفيّ للمتلقّيّ، فهو ((**جهد اتّصالي لسانيّ بالدرجة الأولى، مؤسّس على قصد، ومخطط له سلفاً وفق استراتيجيّة معينة، ووفق أهداف معيّنة، من أجل استمالة المتلقيّ وإذعانه؛ لتعديل سلوكيّاته ومواقفه الشخصيّة في ظروف مقاميّة معيّنة**))([35])، فإن كان مقام الكلام مبنيّ على قصد الإغراء والإغواء كان الهدف من الإقناع متعة شخصيّة لا غير (إمتاع)، وإن كان المقام قائماً على استراتيجيّة إقناعيّة عقليّة بحتة سيطرت الحجج المنطقيّة لتوجيه فكر المتلقين([36])، فمقام الكلام هو الذي يحدّد الهدف الذي سيسير إليه الإقناع عبر آليّاته.

في مقابل (الإقناع) في البلاغة الغربيّة نتوقّف قليلاً عند مفهومها في (البلاغة) العربيّة، إذ من الحتميّ جدّاً محاولة إيجاد مدى التقارب بين البلاغتين؛ لأنّ الإقناع- بوصفه مفهوماً عقليّاً- نشأ في أحضان الخطابة الغربيّة وارتبط بالبلاغة المنبثقة عنها، فضلاً عن أنّ البحث بجملته يتحدّث عن البلاغة الإقناعيّة بجزئيها: (الغربيّة، والعربيّة).

ترتبط البلاغة العربيّة في تعريفاتها اللغويّة التي نُقلت عن القدماء بالإبلاغ أي الإيصال، والوصول إلى الغاية، وفي معناها الاصطلاحيّ ارتبطت بقصد التأثير في المتلقيّ، فالبلاغة ((**من قولهم بلغت الغاية إذا انتهيت إليها، وبلّغتها غيري، ومبلغ الشيء منتهاه، والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته، فسُميت بلاغة لأنّها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه**))([37]).

وقد أخذت أشكال التأثير في المتلقي عبر البلاغة صوراً متعدّدة من غرضيّ الإقناع والإمتاع، من أمثلة ما يأتي:

---

[32]) ينظر: البلاغة والاسلوبية، هنريش بليث، ترجمة: د. محمد العمري: 102.

[33]) ينظر: النصّ الحجاجيّ، دراسة في وسائل الاقناع: محمد العبد، ضمن كتاب: الحجاج مفهومه ومجالاته: 678.

[34]) ينظر على سبيل المثال: الصورة الاشهارية، آليات الاقناع والدلالة، سعيد بنكراد: 187- 188، كيف نقنع الآخرين، عبد الله بن محمد العوشن: 26، الاتصال الاجتماعي ودوره في التفاعل الاجتماعي، إبراهيم أبو عرقوب: 189، الإقناع والتأثير، دراسة تأصيلية دعوية (مقال)، إبراهيم بن صالح الحميدان: 49.

[35]) آليّات الاقناع في الخطاب القرآنيّ: 27.

[36]) ينظر: استراتيجيات الخطاب: عبد الهادي بن ظافر الشهري: 444.

[37]) كتاب الصناعتين: 1/ 6.

أولاً: الإقناع، ويتعلّق بالجانب الفكريّ القائم على الحجّة العقليّة، ويتحقّق هذا الجانب من خلال صور متعدّدة عند القدماء، من أمثلة:

– **الإفهام**: يقول الجاحظ: ((**مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنّما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضوع**))([38])، وقال أيضاً: ((**البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع**))([39])، فالبلاغة هي عمليّة تواصل مبنيّة على طرفين، أحدهما يؤثر في الآخر لغرض تحقيق الإفهام.

– **البصر بالحجّة**: البلاغة: هي ((**إصابة المعنى، والقصد إلى الحجّة**))([40])، وهي أيضاً: ((**البصر بالحجّة، والمعرفة بمواقع الفرصة، ومن البصر بالحجّة أن يدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها إذا كان طريق الإفصاح وعراً، وكانت الكناية أحصر نفعاً**))([41])، فالبصر بالمواقع التي تحدث تأثيراً أكبر هو صورة من صور البلاغة ولهذا يكون اللجوء إلى الكناية بدلاً من الإفصاح في هذه الحالة أمراً واجباً كي تتحقّق الفائدة والمنفعة المرجوّة منها.

– **مناسبة المقام للمقال**، ويسمّى أيضاً مطابقة الكلام لمقتضى الحال، يقول الجاحظ: ((**ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاماً ولكلّ حالة من ذلك مقاماً**))([42])، وقال السكاكيّ: ((**لا يخفى عليك أنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام الشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذمّ**))([43])، فيكون بذلك ((**مدار حسن الكلام وقبحه على انطباق تركيبه على مقتضى الحال وعلى لا انطباقه**))([44]).

ثانياً: الامتاع، ويعتمد التحسين في العرض والتزيين له، من أمثلة:

– **حسن المعرض**: ((**البلاغة ما تبلغ به قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنّما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة؛ لأنّ الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضه خلقاً لم يسمّ بليغاً وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى**))([45]).

– **التحسين والتقبيح**: ((**أعلى رتب البلاغة أن يحتجّ للمذموم حتى يخرجه في معرض المحمود، وللمحمود حتى يصير في صورة المذموم**))([46])، وقيل أيضاً: ((**اللسان الذي يروق الألسنة فإظهار ما غمض من الحقّ، وتصوير الحقّ في صورة الباطل**))([47]).

---

[38]) البيان والتبيين: 1/ 76.

[39]) البيان والتبيين: 1/ 61.

[40]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبن رشيق القيروانيّ: 1/ 245.

[41]) كتاب الصناعتين: 1/ 6.

[42]) البيان والتبيين: 1/ 138، 139.

[43]) مفتاح العلوم: 256.

[44]) مفتاح العلوم: 175.

[45]) كتاب الصناعتين: 10.

[46]) كتاب الصناعتين: 19.

[47]) البيان والتبيين: 1/ 113، وينظر: كتاب الصناعتين: 59.

وبموجب هذه التعريفات والأقوال عن البلاغة عند القدماء فإنّ البلاغة تلتقي في وظائفها جميعاً مع الإقناع في أنّ كليهما عمليّة تواصليّة بين طرفين (باثّ ومتلقيّ)، تهدف الى التأثير في المتلقيّ، تقوم على الحجّة والدليل، قد يكون غرضها الإمتاع أو الإقناع، وفي الحالتين فإنّ الفكر العقليّ لا يغيب عنهما ولو للحظة فهي تعبير قصديّ بامتياز، وهذا المفهوم خاصّ بالبلاغة الإقناعيّة.

وعلى الرغم من هذه التوافقات الفكريّة في المفهوم- بين البلاغة العربيّة والبلاغة الإقناعيّة- إلا أنّنا لا نحملها على التطابق التامّ في الجزئيّات فالدراسات العربيّة المعاصرة تشير إلى وجود توافقات في الغالب ولكنّها قد تشير إلى وجود افتراقات ضمناً ومن دون وعي أحياناً من قبل الدارسين، وهذا الأمر يعطي الحقّ بالتوقّف لحظة قبل الشروع بتطبيق تجربة لغويّة متكاملة ذات خصائص تكوينيّة معيّنة ومحدّدة على تجربة أخرى تختلف في كلّ ذاك أو في بعضه حتّى، وهو ما سنفعله في استعراض موضوعات البحث، فكأنّ البحث بمجمله يشكّل هذا التوقّف اللحظيّ للتفكير قبل أن ننطلق إلى التطوير والتحديث لمفاصل البلاغة العربيّة، ولا يعني هذا الكلام أنّنا نرفض هذا التطوير مطلقاً وإنّما ندعو إلى تبنّي فكر ينظر إلى هذه الخصوصيّة الذاتيّة ومن ثم ينطلق وبما يتناسب معها.

- إشكاليّة المصطلح (البلاغة- الخطابة):

لعلّ أهمّ إشكال إصطلاحيّ يعترض الدارس العربيّ المتوجّه لدراسة (البلاغة الجديدة) هو ترجمة مصطلح (rhétorique) وتحديد ما يقابله في اللغة العربيّة من: البلاغة فقط، أو الخطابة فقط، أو الدمج بينهما، ثم إنّ مفهوم دلالة البلاغة فيه، ما هو؟ هل هو دالّ على بلاغة أدبيّة إمتاعيّة، أو على بلاغة إقناعية إفهاميّة ؟، وللإجابة عن هذه الأسئلة المشكلة ينبغي الرجوع إلى موقف الدارسين المعاصرين، وبيان طريقة تعاملهم مع ترجمة المصطلح، ومع التدقيق سنجد أنّهم قد انقسموا أمام هذا المصطلح أقساماً متعدّدة، فهناك مَنْ ترجمه إلى (البلاغة) فقط، وهناك مَنْ ترجمه إلى (الخطابة) فقط، وهناك مَنْ زاوج بين (البلاغة) و(الخطابة)، فإذا كان تحديد الترجمة بإحدى الكلمتين (البلاغة أو الخطابة) يعدّ أمراً وارداً وممكناً، فإنّ أمر الجمع بينهما يعدّ أمراً لافتاً للانتباه ويحتاج إلى وقفة، فما هو التبرير الذي وضعه أصحاب هذا التوجّه لتفسير سبب الجمع بينهما ؟

ممّن لجأ إلى الجمع بين (البلاغة- الخطابة) محمد الوليّ، وعائشة جرير في مقدّمة ترجمتهما لكتاب: (البلاغة، مدخل لدراسة الصور البيانيّة) لفرانسوا مورو، حيث كتبا: ((**ينبغي، قبل الانتقال إلى تأطير الصور البيانيّة ضمن الأدوات التعبيريّة الفنيّة، أن نلقي الضوء على مصير صرح البلاغة- الخطابة، إذ أنّها قد لقيت حتفها في مرحلة معيّنة من التأريخ...، لقد ماتت البلاغة حينما عوّض ذوق تصنيف المحسّنات البلاغيّة المعنى الفلسفيّ الذي كان يبعث الحياة في إمبراطوريّة البلاغة المترامية الأطراف، ويحافظ على الأجزاء مجتمعة بربطها بالأوركانون أو الفلسفة الأولى**))([48])، وهذا الكلام يوحي أنّ تركيب (البلاغة- الخطابة) لم يكن تركيباً صافياً عبر المراحل الزمنيّة السابقة، فالبلاغة وارتباطها بالمحسّنات والصور من جهة، والخطابة وارتباطها بالفلسفة من جهة أخرى كانا يتنافسان معاً للظهور عبر مراحل التأريخ المختلفة، فعندما يخفت بريق أحدهما في مرحلة ما يعود ليظهر بريق الآخر في مرحلة أخرى وهكذا،

[48]) البلاغة، مدخل لدراسة الصورة البيانيّة، فرانسوا مورو، ترجمة: محمد الولي، وعائشة جرير: 12.

فكأنّ التركيب (البلاغة- الخطابة) الذي يدعو إليه مترجما الكتاب هو التركيب الذي تتساوى فيه الجهتان (الإمتاع، والإقناع) وبما تنطويان عليه من مفاهيم التحسين اللفظيّ والتصوير البيانيّ والفلسفة.

ويوضّح محمّد الوليّ المقصود من جمع (البلاغة مع الخطابة) بشكل أكثر وضوحاً حينما يربط ترجمة المصطلح بمضمون الدلالة، إذ يقول: ((**نفضّل ترجمة (خطابة) حينما يكون المقصود بلاغة الحجاج، ونفضّل ترجمة (بلاغة) حينما يكون المقصود بلاغة المحسّنات**))([49])، وبذلك يكون جمعه بين (البلاغة – الخطابة) مقصوداً منه الدلالة على بلاغة المحسّنات مجموعة مع الفلسفة، فللبلاغة أجزاء متعدّدة ينبغي جمعها مع بعضها بعضاً وليس اختزالها في جزء واحد، يقول محمد الولي: ((**إنّ واحداً من الأسباب الداعية إلى موت البلاغة يكمن في اختزالها إلى جزء واحد من أجزائها. وبهذا فقدت الرابط الذي يقرنها بالفلسفة عبر الجدل**))([50])، وبموجب ذلك تكون (البلاغة الإقناعيّة الحجاجيّة) هي البلاغة التي تقرن سمة التحسين في الكلام مع الفلسفة، فلا غنى لها عن المنطق والفلسفة لغرض تحقيق الإقناع، أمّا (البلاغة) العاديّة فهي بلاغة المحسّنات والصور من غير فلسفة، وما يقابل الخطابة ويساويها هي (البلاغة الإقناعيّة)([51]).

ويلجأ حافظ إسماعيلي علوي إلى الأمر نفسه من المزاوجة بين المصطلحين؛ لأنّه بالنسبة له الحلّ الوحيد الذي يمكن من خلاله التخلّص من الإشكال المصطلحيّ في ترجمة مصطلح (rhétorique)، إذ يقول: ((**كانت غايتنا الأولى هي حسم مشكل مصطلحيّ: بلاغة وخطاب، انطلاقاً من ترجمة كلمة ريطوريا إلى العربيّة من جهة، والنظر إلى ما تعنيه في الدرس الحديث، وهذا ما لم نستطع إليه سبيلاً، فوجدنا أنفسنا أمام تردّد كبير: هل نعتمد البلاغة أم نعتمد الخطابة ؟ وبما أنّ ترجيح أحد المصطلحين على الآخر يجب أن ينبني على اعتبارات دقيقة لا يستطيع لها هذا التقديم فقد حاولنا الاحتفاظ بالمصطلحين**))([52]).

وقد حاول بعض الدارسين تقديم مقترحات واجتهادات لترجمة المصطلح، فمحمد العمريّ يقترح ترجمة الريطوريقيّة الأرسطيّة بلفظة (خطابيّة) في مقابل لفظة (شعريّة) التي ركّزت على مجال التخييل، وهو قد استعمل أيضاً لفظة (الخطاب الإقناعيّ) مقابل ترجمة المصطلح ([53]).

أمّا موقفه من (البلاغة) فهو يرى أنّها مفهوم تأريخيّ يتغيّر بحسب الثقافات والحقب، إذ يقول: ((**وإذا كان بوسع مُنتِج الخطاب البلاغيّ في سياق تأريخيّ معيّن أن ينظر من زاوية خاصّة فيغلّب مكوّناً على مكوّن، ويعتبره أساس البلاغة، أو سرّها –كما عبّر القدماء– فإنّ مؤرخها، والراصد لنظريّتها العامّة مطالب باستيعاب كلّ الرؤى، وفهم سرّ انتسابها إلى البلاغة، إي أنّه مطالب بكشف الجوهر المشترك الكامن بين كلّ التوجّهات التي تحمل هذا الاسم، وليس من حقّه أن يزكّي أحدها أو يقصي الآخر إلا في إطار عمل نقديّ لبناء نسق جديد،**

---

[49]) الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية: 12.

[50]) البلاغة، مدخل لدراسة الصور البيانية: 12.

[51]) ينظر: الحجاج مدخل نظري تاريخي، ضمن كتاب: الحجاج ، مفهومه ومجالاته، محمد الولي: 1/ 75.

[52]) الحجاج، مفهومه ومجالات، مقدمة الطبعة الاولى، حافظ اسماعيل علوي: 1/ 44، هامش رقم (15).

[53]) ينظر: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول: 32.

أي حين ينتقل من التأريخ إلى التنظير، وقد يحدث ذلك في إطار المؤلف الواحد))([54])، فقد تكون (بلاغة) فلسفيّة إقناعيّة ضمن فترة زمنيّة معيّنة، وقد تكون (بلاغة) تعتمد المحسّنات والصور، أو قد تكون (بلاغة) خطابيّة فقط ضمن فترات زمانيّة أخرى، فالذي يحدّد مفهوم البلاغة هو السياق التأريخيّ والثقافة الاجتماعيّة التي عاشت فيها، فالبلاغة في كلّ الأحوال موجودة ولكنّ صورها أو جزئيّاتها تتعدّد فقد يبرز بعضها على حساب الآخر بموجب المحيط التأريخيّ (الثقافيّ والفكريّ والسياسيّ وغيرها).

ويُرجع العمريّ أسباب اضطراب مفهوم (البلاغة) إلى كونها ملتقى لعلوم مختلفة لكلّ منها علاقة بالخطاب وحاجة إلى استنطاقه وكشف جانب من أسراره، فهي تغذّت من النحو والمنطق ومن علوم اللسان المختلفة؛ لذا يكون أمراً طبيعيّاً لو أنّها برّزت عِلْماً على آخر أو جزئيّة على أخرى بحسب الوضع الذي يستدعي ظهوره في مرحلة تأريخيّة ما([55]).

واضطراب الترجمة لمصطلح (rhétorique) عند الدارسين المعاصرين انسحب أيضاً إلى ترجمة اللاحقة في كتاب بيرلمان وتيتيكاه (La nouvelle rhétorique.Traité de I'argumentation)، (مصنّف في الحجاج)، إذ ترجم اللاحقة بعضهم بـ(الخطابة الجديدة)، في حين ترجمها آخرون بـ(البلاغة الجديدة)، أو قاموا بدمج المصطلحين معاً فترجموه بـ (خطابة- بلاغة)، فالذين ذهبوا إلى ترجمة اللاحقة بـ(الخطابة الجديدة) أمثال: عبد الله صولة في كتابه (الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبيّة)، ومحمد الوليّ في مقاله: (السبيل إلى البلاغة الباتوسيّة الأرسطيّة)، وعلي الشبعان في مقاله: (الحجاج وقضاياه من خلال مؤلّف روث آموسي (الحجاج في الخطاب))، وأحمد يوسف في مقاله: (البلاغة السوفسطائيّة وفاتحة الحجاج)، وعبد العالي قادا في كتابه (بلاغة الإقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة)([56])، فهم قد نظروا إلى أنّ بيرلمان وضع الخطابة في نسق فلسفيّ أرسطيّ وأنّه بموجب ذلك وضع نظريّة متكاملة استقلّت بالخطابة البرهانيّة عمّا سواها، يقول محمد الولي: ((**هذه الخطابة تعيش اليوم حالة من التشظّيّ، فقد استقلّ شاييم بيرلمان بالخطابة البرهانيّة، القريبة الصلة بالجدل، وضع بها نظريّة كاملة في كتابه: مصنّف في الحجاج: الخطابة الجديدة**))([57]).

ويقول أحمد يوسف: ((**ستجد خطابة بيرلمان الجديدة ضالّتها في النسق الفلسفيّ الأرسطيّ، حيث لا تخفى العلاقة الوطيدة بين الحجاج والمنطق الذي لا ينفصل عن الواقع، ويظلّ يلازمه خلافاً لبعض الاعتقاد الشائع**

---

[54]) الحجاج مبحث بلاغيّ، فما البلاغة ؟، ضمن كتاب: الحجاج، مفهومه ومجالاته، محمد العمريّ: 1/ 113.

[55]) ينظر: الحجاج مبحث بلاغيّ، فما البلاغة؟ : 1/ 115.

[56]) ينظر: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبيّة، عبد الله صولة: 28، ومقال: السبيل إلى البلاغة الباتوسيّة الأرسطيّة، محمد الوليّ: 1/ 743، ومقال: الحجاج وقضاياه من خلال مؤلّف روث آموسي (الحجاج في الخطاب)، علي الشبعان: 1/ 925، ومقال: البلاغة السوفسطائيّة وفاتحة الحجاج، تهافت المعنى وهباء الحقيقة، أحمد يوسف: 1/ 680، وبلاغة الإقناع، دراسة نظريّة تطبيقيّة، عبد العالي قادا: 157.

[57]) السبيل إلى البلاغة الباتوسيّة الأرسطيّة: 1/ 743.

من عدم التمييز بين المنطق الصوري ومنطق أرسطو. وهذا المنحى في التفكير والاستدلال كان أشدّ وطأة على البلاغة السوفسطائيّة في تقويض ركائزها؛ لأنّها كانت مرتبطة أشدّ ما يكون الارتباط بالواقع))([58]).

وللدكتور عبد العزيز قادا وجهة نظر مقبولة في ترجمة اللاحقة بـ (الخطابة الجديدة) يتابعها بجديّة في الطرح واستعمال الأدلّة التي تسند رأيه، فهو يرى أنّ ترجمة العنوان الفرعيّ لكتاب بيرلمان لا تكون منطقية إلا بترجمتها بـ(الخطابة الجديدة) وليس بترجمتها بـ(البلاغة الجديدة) لعدم وجود مرجعيّة بلاغيّة تسندها، وريطوريقيّة بيرلمان تتسع للمنطق بأنواعه وبالتالي فهي ليست خطابة أرسطو والجدل، ولا هي بالبلاغة والبيان بل هي كل ذلك معاً، وعلى ذلك لا يمكن أن نختزل ريطوريقا أرسطو في البلاغة أو في الخطابة إلا إذا وسّعنا الخطابة لتتّسع للمنطقين: الصوري والمائع، أو أضفنا للبلاغة – على الأقلّ– آليّات المنطق المائع([59]).

في مقابل ذلك نجد أن بعض الدارسين لجأ إلى ترجمة لاحقة كتاب بيرلمان وتيتيكاه بـ(البلاغة الجديدة)، أمثال: صلاح فضل في كتابه: (بلاغة الخطاب وعلم النصّ)، ومحمد سالم محمد الأمين الطلبة في كتابه: (الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد للنصوص الحجاجيّة)، ومحمد الولي في مقاليه: (مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو وشاييم بيرلمان)، و(الحجاج، مدخل نظريّ تاريخيّ)، ومحمد العمريّ في مقاله: (الحجاج مبحث بلاغيّ، فما البلاغة ؟)، وعبد الله صولة في مقاله: (البلاغة العربيّة في ضوء البلاغة الجديدة (أو الحجاج))، ورضوان الرقبي في مقاله: (الاستدلال الحجاجيّ التداوليّ وآليّات اشتغاله)، وأحمد يوسف في مقاله: (السيميائيّات والحجاج، مقاربة في المرتكزات الابستيميّة)، وعبد العزيز لحويدق في مقاله: (الأسس النظريّة لبناء شبكات قرائيّة للنصوص الحجاجيّة)([60])، وجميعهم ينظرون إلى أنّ (مصنّف في الحجاج) كان يركّز على عمليّة توسيع مضمون البلاغة القديمة وإعادة بعثها من جديد بمضامين إضافيّة، يقول محمد الوليّ: ((**إضافة بيرلمان: توسيع البلاغة إلى الحدود البعيدة، وذلك عبر دمج الجدل، والانسانيّات عامّة والتحاور اليوميّ العمليّ، في هذا النموذج الموحّد الذي دعاه: البلاغة الجديدة**))([61])، فالبلاغة العاديّة المرتبطة بالمحسّنات والصور البلاغيّة ما عادت تنفع أو ما عادت تحقّق الفائدة في الخطاب إن لم تقترن بالجدل والفلسفة كي تؤدي دورها وأثرها في إقناع المتلقين؛ وهو ما انتبه إليه بيرلمان في مصنّفه وحاول بعث البلاغة من جديد في صورة جديدة ونجح في ذلك.

---

[58]) البلاغة السوفسطائيّة وفاتحة الحجاج، تهافت المعنى وهباء الحقيقة: 1/ 680.

[59]) ينظر: الحجاج، مفهومه ومجالاته، مقدمة الدكتور عبد الرزاق بن نور: 26/1، 34.

[60]) ينظر: مقال: الحجاج، مدخل نظريّ تاريخيّ، محمد الوليّ: 92/1، ومقال: مدخل إلى الحجاج: افلاطون وارسطو وشاييم بيرلمان، محمد الوليّ: 33، ومقال: الحجاج مبحث بلاغي، فما البلاغة؟، محمد العمريّ: 117/1، ومقال: البلاغة العربيّة في ضوء البلاغة الجديدة (أو الحجاج)، عبد الله صولة: 1/ 127، والحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد للنصوص الحجاجية، محمد سالم محمد الأمين الطلبة: 102، 104، ومقال: الاستدلال الحجاجيّ التداوليّ وآليّات اشتغاله، رضوان الرقبي: 67، ومقال: السيميائيّات والحجاج، مقاربة في المرتكزات الابستيميّة، أحمد يوسف: 86/2، ومقال: الأسس النظريّة لبناء شبكات قرائيّة للنصوص الحجاجيّة، عبد العزيز لحويدق: 2/ 555.

[61]) الحجاج مدخل نظري تاريخي: 1/ 92.

ويرى محمد العمريّ أنّ البلاغة نشطت وانبعثت من جديد في العصر الحديث من خلال مصنّف بيرلمان وتيتكاه بعد أن جمدت لفترة من الزمن، إذ يقول: ((**وقد برهنت هذه العودة النشطة للبلاغة على أنّها تجيب عن أسئلة لا يمكن للمداخل الأخرى أن تجيب عنها. إنّ البلاغة يمكن أن تغيّر جلدها ولكنّها لا تختفي إلا لتظهر في لباس جديد**))([62]).

ويتفق عبد الله صولة مع العمريّ في أنّ البلاغة انبعثت من جديد في أثناء حديثه عن مصنّف بيرلمان وتيتيكاه، إذ يقول: ((**وقولهما جديدة يقتضي وجود بلاغة قديمة، وهذه البلاغة القديمة هي بلاغة أرسطو (أو خطابة أرسطو) من ناحية، والبلاغة الأوربيّة السائدة في القرن التاسع عشر وما قبله من ناحية أخرى**))([63])، فنقطة ارتكاز البلاغة الجديدة هي العقل والكلام، إذ يُمثل العقل بـ(إذعان العقول)، والكلام بـ(تقنيّات الخطاب)، وهذا الأمر يعني أنّ بلاغة بيرلمان (البلاغة الجديدة) – من وجهة نظر عبد الله صولة– تعتمد اللوغوس بالمعنى المزدوج لكلمة (Logos) في اليونانيّة، من: العقل والكلام([64]).

وما نراه أنّ الغالبيّة العظمى من الدارسين ترجموا لاحقة كتاب بيرلمان بـ(البلاغة الجديدة)، هذا إذا ما أضفنا إلى المجموع الدارسين الذين خلطوا بين المصطلحين (البلاغة) و(الخطابة) ولكنّهم اتّفقوا على أنّها (جديدة)، أمثال: محمد الولي، وعبد الله صولة، وأحمد يوسف فيبدو لنا أنّه كان هناك شبه إجماع أو شبه ميل شديد نحو (البلاغة) وليس (الخطابة)، وذلك من خلال إعطاء البلاغة امتيازات خاصّة بالخطابة لتستطيع تحقيق أثرها بفاعليّة وإقناع المقابل.

ورغب بعض الدارسين في التخلّص من هذه الاشكاليّة في ترجمة لاحقة كتاب بيرلمان مثلما فعلوا في ترجمة مصطلح (rhétorique) فجمعوا المصطلحين معاً، أمثال: حافظ إسماعيل علوي، إذ يقول: ((**إنّ صفة الجديد التي تحدّث عنها المؤلّفان– بيرلمان وتيتيكا– تعني ضمنيّاً أنّ هناك خطابة (بلاغة) قديمة. فإذا كانت الخطابة (البلاغة) الجديدة مطابقة للحجاج في منظورهما، فإنّ فهم مرامي هذه التسمية لا يمكن أن يتأتّى إلا بالوقوف وقفة متأنية على المقصود بالخطابة (البلاغة) القديمة التي حاولا من خلال مصنّفهما إخراجها من دائرة الحجاج**))([65]).

أمّا إذا تفهّمنا رغبة البعض في تقريب المصطلح إلى الجمهور العريض من الناس، والتخلّي عمّا كان يزعجهم وينفّرهم من الخطابة في الماضي سواء في الثقافة الغربيّة أم في الثقافة العربيّة الإسلاميّة فإنّنا نضع مصطلح (rhétorique) ضمن قائمة المصطلحات التي يصعب ترجمتها إلى العربيّة من دون إثارة مشاكل لعدم وجود مقابل لفظيّ يحصل حوله إجماع([66])، وقد تنبّه قدماء العرب من التراجمة إلى هذه المسألة ولذلك لم يضعوا ترجمة أمام هذا المصطلح وإنّما أبقوا عليه

---

[62]) الحجاج مبحث بلاغيّ، فما البلاغة ؟ : 1/ 119، وينظر 117.

[63]) البلاغة العربيّة في ضوء البلاغة الجديدة (أو الحجاج): 1/ 127.

[64]) ينظر: البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة (أو الحجاج): 1/ 132.

[65]) الحجاج، مفهومه ومجالاته، مقدّمة الطبعة الأولى: 1/ 45.

[66]) ينظر: الحجاج مفهومه ومجالاته، مقدّمة الطبعة الثانية، د. عبد الرزاق بنّور: 1/ 35.

كما هو فأسموه بـ(ريطوريّة) أو (ريطوريقا) فنقلوا المعنى حرفيّاً([67])، وبذلك لن تكون الثقافة العربيّة لا (الخطابة الجديدة) ولا (البلاغة الجديدة) بل كليهما، فإذا اعتمدنا آراء بيرلمان في سلسلة مقالاته التوضيحيّة كانت (الخطابة الجديدة) لأخذها طريق الأدب مع التخلّص من التهمة السفسطائيّة القديمة وتزويق الكلام الفارغ، وإذا اعتمدنا التقاليد العربيّة كانت (البلاغة الجديدة) لاتساعها للمحاججة باعتبارها الجزء المنسيّ من خطابة أرسطو. أمّا إذا نظرنا آنيّاً لا زمانيّاً فيما يفترض أن تكون (rhétorique) في الثقافات الغربيّة فإنّه يفترض ترجمتها باعتماد سياقها الغربيّ بـ(البلاغة الجديدة)، في حين أنّنا لو اعتمدنا التقاليد الأرسطيّة في الثقافة العربيّة فيفترض أن ننقلها بـ(الخطابة الجديدة) باعتبارها الخطابة التي كان يراها أرسطو بالفعل لا كما أوّلت من قبل شرّاحه، وهكذا لا يمكننا التخلّص من ازداوجيّة متأصّلة في الزمان والمكان ويظلّ لكلّ دارس أسبابه وحججه في الاختيار، ولكلّ قاريء مقاييسه في الرفض والقبول([68]).

– مسارات وظيفة الإقناع في البلاغة الغربيّة:

تمثّل بلاغة الإقناع أو الحجاج ((**منطلق البلاغة الغربيّة وسمتها المميّزة، حيث انبثقت من رحم الفلسفة والجدل، وغطّت مناحي الحياة في المجتمع اليونانيّ، ومنحت القول سلطة وقوّة**))([69])، فضلاً عن أنّها قد شكّلت مصدراً لانبعاث البلاغة الحديثة بعد عصور طويلة انحصر فيها الاهتمام بالصورة والحلية والمحسّنات الاسلوبيّة، حتّى أضحت البلاغة (مختزلة) بحسب تعبير جيرار جنيث الشهيرة، بل و(ميّتة) بتعبير رولان بارت([70])، وسنحاول هنا الوقوف على أهمّ ملامح البلاغة الأرسطيّة– مثلما يُطلق عليها– من خلال مساراتها الإقناعيّة عبر التأريخ، كونها الأساس الذي قامت عليه أغلبيّة النظريّات البلاغيّة واللغويّة التي نشأت فيما بعد، ولا سيّما النظريّات الحجاجيّة.

ارتبطت نشأة البلاغة الإقناعيّة الأغريقيّة بقضايا الملكيّة التي اقيمت بعد سقوط الطاغيتين جيلون(elon) وهييرون (Hieron)، إثر انتفاضة ديمقراطيّة، خلال القرن الخامس قبل الميلاد، وقد تطلّبت تلك القضايا امتلاك المدّعين القدرة على إقناع لجان التحكيم الشعبيّة التي تمّ تعيينها للفصل في الدعاوى الناتجة عن تهجير أهل صقليّة ومصادرة ممتلكاتهم وتمليكها للمرتزقة، فاحتاج الرجوع إلى الوضع السابق فترة من النزاعات القضائيّة لتحديد حقوق الملكيّة للمواطنين؛ إذ كانت غير واضحة تماماً، فتشكّلت محاكم من نمط جديد كانت مكوّنة من هيئآت شعبيّة كبرى من المحلّفين، وهؤلاء يلزم إقناعهم التمتع بالفصاحة والبلاغة الكافية، فالبلاغة بما هي إقناع كانت على صلة بالاحتكام إلى المؤسّسات القضائيّة التي كانت تضطلع بالبتّ والفصل بين المتنازعين([71])، وهذه الفصاحة والبلاغة – بطبيعة الحال– لا يمكن أن تتأتّى من دون تعليم ودراسة وتدريب، فانبرى المتقدّمون في هذا الشأن إلى محاولة توفير ما يناسب وظيفة التعليم لهذا الجانب المهمّ من اللغة.

---

[67]) ينظر: المصدر السابق: 1/ 34.

[68]) ينظر: الحجاج، مفهومه ومجالاته، مقدمة الدكتور عبد الرزاق بن نور: 1/ 36، الحجاج في البلاغة المعاصرة: 105.

[69]) بلاغة الإقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 5.

[70]) ينظر: بلاغة الإقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 5.

[71]) ينظر: البلاغة القديمة، رولان بارت، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي: 38، وبلاغة الإقناع في المناظرة، د. عبد اللطيف عادل: 28.

يقول الدكتور جابر عصفور إنّ ((**البلاغة نشأت ملازمة للخطابة، ولم تفارق ما ارتبط بها من مخايلة الإقناع، وما تؤديه هذه المخايلة من وظيفة آيدلوجيّة تتصل بإيقاع التصديق في النفوس**))([72])؛ لذلك لم يكن غريباً أن تؤرخ الحضارة الغربيّة لميلاد بلاغتها بأولى المحاكمات التي إحتضنتها (صقليّة) حول الملكيّة؛ فكان المهاد الذي تشكّلت فيه بلاغة الإقناع فضاء خلافيّاً وديمقراطيّاً في الوقت نفسه، خلافيّاً لأنّه مجال للمنازعة والجدال والخصومة، وديمقراطيّاً لأنّه يقوم على أساس الاحتكام للمؤسّسات القضائيّة([73]).

وقد شكّلت مجهودات السوفسطائيّين اللبنات الأولى في هذا الفنّ، وكان أوّل أساتذة هذه المادّة الجديدة امباذقليس الأغرجنتي (d'agrigente Empédocle)، وكوراكس (Corax)(ق5 قبل الميلاد) تلميذه الذي يعدّ أوّل من أخذ أجرة مقابل دروسه، فوضع كوراكس مصنّفاً تحدّث فيه عن قواعد الترتيب، وتناول مسألة الاحتمال التي توسّع فيها فيما بعد تلميذه تسياس (Tisias) (ق5 قبل الميلاد) لتصبح موضوعات هذه المادّة أثينيّة في نشوئها، يميّزها استعمال الصوت الإنسانيّ باعتباره وسيلة التواصل والإقناع. وقد انبثقت هذه القدرة في تحقيق الغاية التعليميّة عند السوفسطائيّين من قدرتهم الخاصّة على النزال الكلاميّ والمساءلة؛ ممّا مكّنهم من فنّ القول، وسهّل حيازتهم لآليّات الإقناع، فوضعوا قواعد وأصول تستنبط من خلالها قواعد الخطابة وقوانينها، وأصبحت الحاجة ماسّة إلى نخبة تثقّف الرعيّة وتدرّبهم على حسن استعمال الكلام في المجالس السياسيّة والقضائيّة، وهذه المهمة انيطت بالسوفسطائيّ ريتور (Rhetor) الذي كان يتلقّى مقابلاً ماديّاً نظير تلقينه صناعة حسن صرف الكلام وفنّ الحوار، والقدرة على تعبئة النفوس وتحريك العواطف واستمالة الوجدان لإحداث التأثير وتحقيق الإقناع المنشود([74]).

إنّ الأفق الإقناعيّ الذي ميّز بلاغة السوفسطائيّين- وهم محترفو الذكاء بحسب تسميتهم أو الحكماء- لا يمكن فصله عن انشغالاتهم السياسيّة والتعليميّة، فقد كانوا معنيّين بتنشئة المواطن، وتشكيل الرأي العام ضمن صراع المواقع والسلطة داخل المجتمع، فاعتبروا القول الخطابيّ بما هو قول يفوق المعارف البشريّة الأخرى بما يمتلكه من قوّة وفعاليّة؛ إذ هو أعلى سلطة لتحقيق الاعتقاد وبناء المعرفة، ووصل الإنسان والمدنيّة بالخير والنافع([75]).

وجاءت بعد ذلك أعنف الردود على السفسطائيّين، على وجه الخصوص، من سقراط (ت399 ق.م) وأشياعه الفلاسفة الذين استنكروا أسلوبهم، ورأوا أنّ بلاغتهم تمثّل تهديداً خطيراً على اللوغوس ومستقبل الديمقراطية في أثينا كلّها، فسعوا سعياً حثيثاً لتخليص الخطابة من غوايات التضليل والتشكيك- مثلما يرون-، وأحّد وجوه التضليل هذه منطق البلاغة القائم على التأثير في نفوس المتلقّين وقناعاتهم ولو على حساب الحقيقة، فحاول سقراط تأسيس منطق

---

[72]) بلاغة المقموعين (مقال) ضمن: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى: 7.

[73]) ينظر: بلاغة الاقناع في المناظرة: 28.

[74]) ينظر: الحجاج، مفهومه ومجالاته، مقدمة الطبعة الاولى: 1/ 46، الحجاج، مدخل نظري تاريخي: 2/ 75، بلاغة الاقناع في المناظرة: 29.

[75]) ينظر: بلاغة الاقناع في المناظرة: 29، 30.

بديل يخلّص الخطابة ممّا علق بها من مغالطة ومناورة وتلاعب بعواطف الجمهور وعقله، وتشذيب نظرية العلم منها، بإقامتها على المعيار العقليّ الخالص([76]).

لقد توخّت منظورات الفلاسفة النظر إلى البلاغة من خلال نفعيّتها أو عدمه، ولعلّه استناداً إلى هذه الغاية، بل ولعدم تحقّقها – بالنسبة لهم– أقصاها أفلاطون (ت375 ق.م) من صرحه الفلسفيّ، فقيامها على مبدأ التناقض المثبّت للطرح ونقيضه في الوقت نفسه ينافي الحقيقة الفلسفيّة المبحوث عنها– عندهم–، ثم إنّ البلاغة موجودة في عالم الجوهر، ويتمّ التوصّل إليها بالاستدلال المعقول وليس بالكلام البليغ؛ ولذلك صنّفها ضمن الخطابات المضلّلة للعقول، وحصرها– بالتالي– في إثارة أهواء المخاطبين وتحريك انفعالاتهم والإيقاع بهم في فخّ الإقناع، والبديل الذي يضعه أفلاطون هو القبول بشكل بلاغيّ قائم على الحوار المتبادل بين طرفين ندّين ومختّصين في المجال المطروح للمناقشة، وحيث لا يتم الاحتكام إلا إلى المعرفة فمن المؤكد أن يتحقّق الإقناع من دون التأثر بأي نوع من أنواع السلطة القهريّة([77]).

إنّ فعاليّة القول ترتبط بحسب (أفلاطون) بقدرة منتجه على تنظيم خطابه ضمن بنية متماسكة ومتكاملة، وهو لا يقبل بالانتقالات الجزافيّة بين أجزاء الموضوع، ومن ثم يرفع الانتظام في القول إلى مقام الضرورة البلاغيّة، وهو يشترط في الأقوال الوحدة الموضوعيّة، وهي وحدة طالما نشدها في الفكر كما في الوجود([78])،

واقتفى أرسطو (ت323 ق.م) أثر أستاذه نفسه وأسّس له نمط خطابيّ جديد خاصّ به ضمّنه في كتابه (فنّ الخطابة) الذي يعدّ من أهمّ المصنّفات الأغريقيّة التي سيستمرّ حضورها في مؤلّفات الدارسين حتى العصر الحديث، و((**لقد فصل أرسطو منذ البداية بين الشعريّة والخطابيّة مؤكّداً ارتباط الأولى بالمحاكاة، بينما تدرس الثانية السبل المؤدية إلى الإقناع، إقناع في مجال المحتمل والمسائل الخلافيّة القابلة للنقاش، ففي صنعة الخطابة ننتقل من حجة إلى حجة، فيما يتطوّر الخطاب في صنعة الشعر من صورة إلى أخرى، وهذا التفريق بين الصناعتين (الشعر والخطابة) هو جوهر البلاغة الأرسطيّة ودليل صفائها وانتسابها إليه**))([79])، فلقد أدرك أرسطو أنّ للبلاغة خصوصيّتها التي ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار لا أن تُهمل – مثلما فعل شيخه–، فالبلاغة ليست علميّة أو يقينيّة وإنّما هي تنبني على الاحتمال والتوقّع في داخل المجتمع الإنسانيّ وعلاقاته. ولعلّه إدراك مدعوم بعاملين على الأقلّ([80]):

---

[76]) ينظر: الحجاج، مفهومه ومجالاته، مقدمة الطبعة الاولى: 48، 49.

[77]) ينظر: في الخلفيّة النظريّة للمصطلح، ضمن كتاب: أهم نظريّات الحجاج في التقاليد الغربيّة، حمّادي صمّود: 11، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، أمينة الدهريّ: 4، الحجاج، مفهومه ومجالاته، مقدمة الطبعة الاولى: 1/ 49، الحجاج مدخل نظري تاريخي: 75– 77، 79.

[78]) ينظر: بلاغة الاقناع في المناظرة: 43، والحجاج مدخل نظري تاريخي: 78.

[79]) بلاغة الإقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 26، 27، وينظر: البلاغة القديمة: 38، ومقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح، ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج، حمّادي صمّود: 38

[80]) ينظر: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة: 4، 5، وبلاغة الاقناع في المناظرة:48..

– منطق الاحتمال لمنطقين متضادّين بالنسبة لمجمل القضايا مثار الخلاف بين المتخاطبين، وهنا تظهر وظيفة البلاغة في قدرتها على إيجاد التأثير المناسب لكلّ حالة من الحالات، فتكون الوسيلة المناسبة لتوحيد المجتمع.
– تصوّره للمعرفة القائم على التعدّد، فالشيء المرئيّ ليس بالضرورة أن يكون عينه، وإنّما قد يكون شيئاً آخر يمثّله، وعلى هذا فالاختلاف المتأصّل في الهويّات الكائنة والممكنة مدعاة إلى إقامة جدل يوصل إلى إدراك المختلف بينها، وإيجاد ما قد يؤالفها.

وبذا تكون البلاغة الأرسطيّة احتماليّة وتعدّديّة، تبني عمليّة الإقناع على عقلنة الخطاب من دون إلغاء مبدأ التأثير بوساطة الأهواء؛ لذلك شملت مجمل أنماط الخطابات: البرهانيّ، والإستشاريّ، والقانونيّ، المحيلة على القسمة الثلاثيّة المعروفة للأنواع الخطابيّة، وأعطت الأولويّة للغة أو اللوغوس([81]).

ومن ثمّ انتقل مركز الجذب– في البلاغة– هذا الذي احتلته اللغة مع أرسطو إلى مرحلة أخرى مع شيشرون (Ciceron)(ت 43 ق.م) أحّد أهمّ منظريّ البلاغة الرومانيّة ليكون عمادها عنصر (الخطيب)، باعتباره منظومة جماليّة نموذجيّة شاملة للجانبين: اللغويّ والأخلاقيّ، قابلة للتأثير في المناحي السياسيّة والقانونيّة؛ ذلك أنّ الفنّ الخطابيّ عنده وعند كانتليان (Quintilien)(ت100 ب.م) من بعده قام على قدرة الخطيب البيانيّة من جهة، وعلى سيرته الأخلاقيّة التي يسعى إلى تلبّسها اجتماعيّاً بوصفه ممثلاً لقيم يُفترض احتذاؤها والسير على منوالها من جهة أخرى؛ ولذلك عُدّ الخطيب رمزاً للفضيلة، ومثالاً لصنعة الخطابة، متمكّناً من القدرة الإقناعيّة المطلوبة؛ وبذلك انتقلت البلاغة من محوريّة اللغة عند اليونان، إلى محوريّة الخطيب عند الرومان ولعلّ الفرق واضح بين التصوّرين، فإذا كانت البلاغة عند أرسطو نتاج فكر حرّ لا يُلزم الجمهور بتلقّي خطابات وقبولها، إلا بقدر تلاؤمها واعتقاداته وأفكاره، استناداً إلى بنية مزدوجة تقبل الطرح والطرح المضادّ، فإنّ البلاغة الرومانيّة ظلّت رهينة المؤسسة الخطابيّة الخاضعة لتراتبات اجتماعيّة وسياسيّة، مستجيبة لمواضعات موجهة تحكم علاقة الإرسال بالتلقّي، ولا شكّ في أنّ البلاغتين صادرتان عن مفهومين مختلفين للإنسان والفكر والتاريخ ميّزا كلّ مرحلة بمنطقها الخاصّ([82]).

ثم أخذت البلاغة بعد ذلك– في المرحلة الحديثة– توجهين بارزين، نحا أولهما منحى جدليّاً، متأثراً بمنهج رينيه ديكارت(Rene Descartes) (ت1650م) الذي اعتمد قواعد منهجيّة ذات خطوات تحليليّة، مبدؤها المسلّمة ومنتهاها التركيب، مروراً بالتفكيك والبرهنة، فاعتُمدت هذه المنهجيّة في البلاغة وصيغت على أساسها أجزاء النسق البلاغيّ المصطلح عليها تباعاً بايجاد مصادر الأدلّة، وترتيب أقسام القول، والأسلوب، ثمّ الذاكرة فالإلقاء، وهذه الأفكار التي دخلت البلاغة كانت منجذبة إلى التحليل الرياضيّ، يحرّكها هاجس بحث جوانب التضليل والحدس والحقيقة في الإقناع، وتحدوها الرغبة في التوصّل إلى نتائج تتّسم بالضبط والصرامة العلميّين، وهذا المنعطف الذي شهدته البلاغة ناتج عن إعادة مساءلة المجتمع لمسلّماته، في علاقتها بالواقع والمتخيّل، ووليد ميل واضح نحو عقلنة أدواره ومجالاته.

---

[81]) ينظر: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة: 5.

[82]) ينظر: المصدر نفسه.

أمّا المنحى الثاني فكان متوجّهاً إلى مرادفتها بالأسلوب حتّى صارت تُعرف به من خلال الإسهامات الفرنسيّة، فأضحت اللغة المجازيّة على أثره، موضوع دراسة كلّ من مجازات دومارسيه (Du Marsais)(1730م)، وصور الخطاب لدى فونتانيه (Fontanier)(1820م)، استقصاء منهما لأدواتها وصورها، ممّا سيكون له الأثر الواضح في قراءات بلاغيّة جديدة وعلى رأسها (الأسلوبيّة)([83]).

لقد أدّى كلا التوجهين إلى وقف البلاغة على عقلانيّة أو انزياح أقصيين، وبالتالي إلى حجبها حتى منتصف القرن العشرين، حيث ستنبعث في السنوات الخمسين اللاحقة من رماد تراكم المقاربات اللغويّة، وعلى رأسها الإسهامات البلجيكيّة لكلّ من بيرلمان (perelman)، وجروفيمو(Groupemu)، وهي الأعمال التي كان لها أثرها في تجدّد البلاغة، ولو على حساب شطرها إلى شطرين- مرّة أخرى- باعتبارها مساراً حجاجيّاً معقولاً من ناحية، وإجراءاً أسلوبيّاً من ناحية ثانية([84]).

لقد استطاعت البلاغة أن تنفض عنها غبار السنين وتنبعث من جديد في العصر الحديث بفضل الانقلابات الفكريّة والثقافيّة والسياسيّة والاقتصاديّة التي شهدها العصر، إذ تولّدت بسبب من ذلك خطابات وخطابات مضادّة نابعة من تيارات متصارعة أذكتها وسائل الإتصال؛ لارتباطها أساساً بمقاصد التأثير والإقناع، فاستدعت الحاجة محاولة استرجاع البعد المفقود للتجاذب بين المجال الأدبيّ (حيث يهيمن التخييل)، والمجال الفلسفيّ المنطقيّ واللسانيّ (حيث يهيمن التداول)([85]).

ولقد ارتبطت هذه الحركات التجديديّة للبلاغة بالعودة إلى أرسطو وجعل متنه منطلقاً لها، فبيرلمان- مثلاً- يصرّح: ((**إن العمل الطويل النفس الذي خضت فيه مع أولبريشت تيتيكاه هو الذي قادنا إلى نتائج غير متوقّعة إطلاقاً، نتائج كانت بالنسبة إلينا كشفا لأمر كان محجوباً عنّا، ألا وهو أنّه لا يوجد منطق للقيم، وأنّ ما نبحث عنه كان قد عولج من طرف مبحث ضارب في القدم، منسيّ حاليّاً ومستهجن هو البلاغة، أي: فنّ الإقناع والاقتناع**))([86]).

لقد أعاد بيرلمان (اللغة) في شقّها الجدليّ إلى قطب تصوّره، وجعلها محطّ مشروع تأمليّ مفصّل يعتبر الحجاج خطاباً، ذا استدلال منظّم، باحث عن القيم، متوجه إلى (مجتمع كونيّ)، ثم إنّه في شقّه الآخر يحرص على استجلاب مؤازرة الآخرين التي لا تتمّ إلا داخل فضاء تأمّلي، يراعي الاعتبارات الذاتيّة التي عمل النموذج العقلانيّ على تلافيها؛ ولذلك صارت نظريّته قائمة على تصوّر الحجاج بوصفه فعلاً متصلاً بسياق نفسيّ واجتماعيّ وثقافيّ، وباعتباره تصنيفات من

---

[83]) ينظر: المصدر السابق: 6.

[84]) ينظر: المصدر نفسه.

[85]) البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول: 13 ، بلاغة الإقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة، 28.

[86]) **perleman ch: L'empire rhétorique,Librairie philosophique, Paris 1988, P. 9**، نقلاً عن: بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 30.

التقنيات الحجاجيّة المجرّدة في الآن ذاته، فيكون- تبعاً لذلك- قد أقام نظريّته على حدود متحرّكة بين البلاغة والجدل، فالبلاغة الحجاجيّة عند بيرلمان لم تكن حصراً على الصور المجازيّة، ولا برهنة ديكارتيّة صارمة بقدر ما هي عقلانيّة خارج الأنظمة الصوريّة للعلم، واحتماليّة من دون تضليل، هدفها دراسة التقنيّات الخطابيّة التي من شأنها إحداث أو زيادة موافقة الآخرين على الطروحات المقدّمة إليهم بقصد قبولها([87]).

أمّا تولمين (Toulmin) فيذهب غير المذهب البيرلمانيّ لأنّ حافزه البحث عن منطق طبيعيّ ينسخ المنطق الصوريّ، فبلاغته تستضلّ بضلّ المنطق وإن كانت تأبى التقيّد به، ومع ذلك فإنّ جميع الجهود الحديثة المبذولة كانت تحاول بناء مفهوم عام للبلاغة يستوعب المفهومين السائدين: المفهوم الأرسطيّ الذي ينبني على الإقناع باعتماد الخطاب، والمفهوم الأدبيّ الذي يجعل الخطاب هدفاً في حدّ ذاته فيبحث في صور الأسلوب؛ وبذلك تتولّد بلاغة جديدة رائدها التأثير والتفعيل، بلاغة ينصهر فيها الشعريّ والتداوليّ الخطابيّ([88]).

بينما اقترحت (جماعة مو) مقاربة بنيويّة للصور البيانيّة اسمتها (بلاغة عامّة)(1970م)، ومحورت مشروعها حول نوعيّة اللغة الأدبيّة، وجعلتها موضوع دراسة كاملة، ومع أنّها عملت في اتجاه إعادة الصلة بالتقليد البلاغيّ الفرنسيّ لدومارسيه وفونتانيه فقد ظلّت من أكثر البلاغات التي جدّدت البحث في الأسلوب بدمجه داخل إشكالات اللسانيّات الحديثة([89]).

لقد جرت البلاغة وفق تطوراتها مجاري متعدّدة، ولا شكّ في أنّ مفهومها سواء في الفترتين التأسيسيتين الأغريقيّة والرومانيّة، أم أبّان عصر النهضة، وصولاً إلى انبعاثها في القرن العشرين بقي مرتبطاً بالمرحلة التأريخيّة التي صدر عنها، وبتصوراتها للمعرفة والعالم؛ لذلك تفرّقت في مسالك متعدّدة، ولبست حللاً شتّى، تراوحت بين العقلانيّة النسبيّة، والبرهنة الصارمة، والجماليّة الأدبيّة، والاحتماليّة التعدديّة التي وسمته بسمات الضلال (أفلاطون)، وذاتيّة القيم (سيسرون وكانتليان)، وفنّ القول (بلاغة دو مارسيه- فونتانييه وجماعة مو)، والمنطق شبه الصوريّ (تولمين)، والاستدلال المعقول (بيرلمان) ، أفرزت كلّ سمة أشكالاً من المخاطبين: الكائن الإشكاليّ المتعدّد عند أرسطو، والانسان النموذجيّ ذو القيم العليا لدى الرومان، والمستمع الكونيّ عند بيرلمان([90]).

وإذا كان من البديهيّ أن تكون لكلّ مرحلة بلاغتها فإنّه من المؤكّد أنّه لا وجود للبلاغة بمعزل عن صورة معيّنة للإنسان وللتاريخ ولنوع المسافات بين الكلمات والأشياء، بين المنزاح من الكلام ومعقوله، ومن ثمّة ضرورة إعادة مساءلة هذه العلاقات، بل إنّ إحياء البلاغة رهين بايجاد نموذج تفكير وحلول آخر محلّه([91]).

---

[87]) ينظر: الحجاج وبناء الخطاب: 7.

[88]) ينظر: البلاغة والاسلوبية، هنريش بليت، ترجمة محمد العمري: 15، الحجاج وبناء الخطاب: 7، بلاغة الإقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 29.

[89]) ينظر: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة: 7.

[90]) ينظر: المصدر نفسه.

[91]) ينظر: المصدر نفسه.

إنّ اختلاف هذه التصوّرات التي أفرزتها تلك التنظيرات على تباعدها الزمنيّ وتباين منطلقاتها ومقاصدها تمحورت حول الجانبين: الإمتاعيّ والإقناعيّ للبلاغة، الإمتاع باعتباره: إجراءات أسلوبيّة، واستراتيجات استهوائيّة تخاطب في المقام الأوّل أحاسيس الجمهور، وتسعى إلى تحريك عواطفه، مستهدفة التأثير الفاعل للدفع إلى تبنّي مواقف معضدة للخطاب المتوجه به إليها، وبالتالي قبول قضيّته عن حماسة لا رويّة، في مقابل الإقناع وجوهر الأطروحة والأطروحة المضادّة ذات التوجّه المنبنيّ على مسار استدلاليّ منظّم، المحتمل للمعقول والمقبول من الرأي المخالف([92]).

– البلاغة العربيّة وعلاقتها بالاقناع:

((**تعتبر البلاغة العربيّة بناء متكاملاً ونصّاً لا يمكن فهم أوّله إلا بعد قراءة آخر سطر منه**))([93])، وقد أسهمت عدّة عوامل على نشأة التأليف فيها وتطوّر موضوعاتها، لعلّ من أهمّها البحوث التي اتّصلت بالقرآن الكريم لغة وإعجازاً، وتركيباً وبناءً، فضلاً عن دراسات النصّ الشعريّ من خلال ما أثاره هذا النصّ من خصومة نقديّة بين أنصار القديم وأنصار الجديد، وتبعاً لذلك فقد اختلفت ظروف نشأة البلاغة عند العرب إختلافاً جذريّاً عن نشأتها عند الغرب، ففي حين نشأت عندهم نشأة فلسفيّة منطقيّة، نجد البلاغة العربيّة قد نشأت في أحضان الشعر، الذي يمتاز بصورته وشكله المخالف للكلام النثريّ، وحتّى في تعامل الدارسين مع القرآن الكريم ذهب أكثرهم إلى أنّ فضله يرجع إلى شكله وهيأته، وتصاريف الكلام فيه، وقليلون مَنْ ذهبوا إلى أنّ عظمته مستقاة من الحجج الواردة فيه أو من السياسة التي ينتهجها في الوصف([94]).

وكان للمؤثّرات الاجنبيّة –أيضاً– دور لا يستهان به في تطور الدرس البلاغيّ وإثرائه وفتحه على كثير من المجالات والحقول المجاورة له في الثقافات: الفارسيّة والهنديّة واليونانيّة التي كان حضورها فاعلاً قويّاً في البلاغة العربيّة، ولا سيّما الثقافة اليونانيّة من خلال القراءات التي تناولت كتب أرسطو بالترجمة والاختصار والشرح، فالتأثّر ثابت بالأدلّة والقرائن اللفظيّة والمعنويّة بشهادة نقّادنا القدامى أنفسهم ([95]).

ولو نظرنا إلى البلاغة العربيّة نظرة فاحصة عبر تأريخها التطوّري لوجدنا أنّه قد تنازعها تيّاران بارزان: تيّار الإمتاع المرتبط بسؤال الغرابة والانزياح والبديع، وتيّار الإقناع المرتبط بسؤال المناسبة المقاميّة التداوليّة، ويعدّ الجاحظ (ت255هـ) هو المؤسس للتيّار الثاني، والواضع لخصائصه، فضلاً عن أنّه يعدّ أوّل مفكر عربيّ وضع نظريّة متكاملة للكلام، وهو المظهر العلميّ لوجود اللغة المجرّدة، الذي يُنجز بالضرورة في سياق خاصّ يجب أنْ تُراعى فيه بالإضافة إلى الناحية اللغويّة جملة من العوامل كالسامع والمقام وظروف المقال، وكلّ ما يقوم بين هذه العناصر (غير اللغوية) من

---

[92]) ينظر: المصدر السابق: 8.

[93]) الحجاج في البلاغة المعاصرة: 209.

[94]) ينظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة: 209، وسائل الاقناع في خطبة طارق بن زياد، دراسة تحليلية في ضوء نظرية الحجاج (رسالة ماجستير): سليمة محفوظي: 23.

[95]) ينظر: في بلاغة الخطاب الاقناعي، د. محمد العمري: 22، و الحجاج في البلاغة المعاصرة: 210.

روابط، وتحتلّ الوظيفة التي يعبّر عنها بـ (الغاية ومدار الأمر) حجر الزاوية في هذا البناء لانها مولد اللحمة والهدف الذي تسعى هذه الأطراف إلى تحقيقه من الإقناع([96]).

و(الكلام) – في نظر الجاحظ– لا يمكن تمييزه عن (البلاغة)، فهو في نظره يضطلع في حياة الفرد بوظيفتين أساسيّتين، هما:

– الوظيفة الخطابيّة (الحجاجيّة الإقناعيّة)، وما يتّصل بها من إلقاء وإقناع واحتجاج ومنازعة ومناظرة، وأساسها الفصاحة، وإحكام الحجّة، ومعرفة أحوال المخاطبين، ومستويات تقبّلهم، واختيار المقال المناسب للمقام، وأحوال الخطيب، وكفاءته اللغويّة، وهيئته، وصفاته الخلقيّة، وما يحسن عليه وما يقبح.

– الوظيفة الإفهاميّة (الفهم والإفهام)، وأساسها عناصر المقام وخصائصه، فتحقيق التواصل لا يتمّ إلا من وجه الإفهام والتفهيم أو البيان والتبيين([97]).

لقد كانت أسس مؤلّفات الجاحظ ومنطلقاتها هو الإنتماء العقديّ، إذ كان منخرطاً في نحلة (المعتزلة) الذين يرون أنّ اللغة والبلاغة هما سلاح المتناظرين والمجادلين، الذين يتوخّون نصرة مذهبهم والإقناع به، فكان لهذا البعد المذهبيّ أثره في ربط البلاغة بالوظيفة الإقناعيّة، ولعلّ اهتمامه بالخطبة يدعم إقراره بالبعد الإقناعيّ للقول، وبقدرته على التأثير في المتلقّي([98]).

وتمثّل البلاغة عند الجاحظ وسيلة للتأثير في المستمعين واستمالتهم وإقناعهم بالرأي، فبلاغة القول تكمن في قدرته على تحويل حياد المتلقّي أو معارضته إلى تجاوب، وباستعماله كلّ ما تُستمال به القلوب وتُثنى به الأعناق. وتشديد الجاحظ على الإفهام لا يعني تقليله من القيمة الأدبيّة للخطاب، فهو يصرّح بأنّه ليس كلّ من أفهمك حاجته فهو محكوم بالبيان، وإنّما يكون بإفهامك الكلام على مجاري العرب الفصحاء، ومن هنا جاء اهتمامه بتخيّر الألفاظ، واعتدال الدلالة، والمشاكلة في المعنى، والسلامة من العيّ والحبسة وضيق الصدر، والقدرة على الإبلاغ، والبصر بالحجّة([99]).

إذاً البيان– في تصوّر الجاحظ– يعني الفهم والافهام بالوسائل اللغويّة وغير اللغويّة، فعلى ((**قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقّة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلّما كانت الدلالة أوضح وأفصح،**

---

[96]) ينظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة: 213، بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 117، 118.

[97]) ينظر: التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود: 195، الحجاج في البلاغة المعاصرة: 212، بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 119.

[98]) ينظر: خطاب المناظرة في التراث العربي الإسلاميّ (أطروحة دكتوراه، عبد اللطيف عادل: 48، البلاغة العربية ، أصولها وامتداداتها: 196، بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 117، 118.

[99]) ينظر: البيان والتبيين: 1/ 14، 55، 77، 116، 137، 162، 2/ 8، خطاب المناظرة: 51، البلاغة العربية، اصولها وامتداداتها: 200، بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 120– 122.

وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجح))([100])، فالوظيفة الأساسيّة للبيان هي تحقيق الاستمالة والإقناع. وقد ربط الجاحظ تحقّق هذه الوظيفة بمراعاة المقام الخطابيّ، إذ يقول: ((**ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاماً ولكلّ حالة من ذلك مقاماً**))([101])، فهو يثبّت هنا أنّ العلاقة بين المتكلّم والسامع قائمة على مراعاة المقام والحال، فهي شرط أساس لحدوث التواصل بين الطرفين.

لقد أقام الجاحظ مادّته البلاغيّة على الربط بين المقام والمقال ممّا أدّى إلى بروز مفهوم النسبيّة في تحديد بلاغة النصّ([102])، فالقول ((**لا يقنع إذا لم يكن موجّهاً، أي مكيّفاً بحسب الحاجات الخاصّة التي تقتضيها فئات المخاطبين، فالوضعيّات تختلف، والمراتب تتباين، والأفهام تتفاوت، لذلك يتوجّب على المتكلّم أن يوائم بين طبقات القول وطبقات أحوال المستمعين؛ لأنّ مدار الأمر على إفهام كلّ قوم بقدر طاقاتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم**))([103])، وهذا الدفاع عن مقام الكلام يعكس حرصاً على وظيفة الإقناع وغايتها.

ونلحظ حضور البلاغة الإقناعيّة في كتابات الجاحظ من خلال عدّة محاور اعتنى بها، مثل عنايته باللفظ وتخيّره ليكون لفظاً بلاغيّاً يؤدي وظيفته الإقناعيّة على أكمل وجه، فيكون كريماً ومتخيّراً وسليماً من الفضول، وبريئاً من التعقيد لتتعلّق به النفوس، وتتّصل به الأذهان، وتلتحم به العقول، وترتاح إليه القلوب، وأن يكون جامعاً بين التوسّط والاعتدال فلا يكون سوقيّاً وحشيّاً ولا مبالغاً في تهذيبه، وأن يكون اللفظ مشاكلاً للمعنى ليحقّق القصد والمنفعة، وبذلك يكون اللفظ عنده جامعاً بين الوظيفة التزينيّة والوظيفة التداولية التأثيريّة، حتّى يتّصل بالأذهان ويؤثّر في القلوب ويصبح وسيلة لتحقيق القصد من الخطاب([104]).

وعلى الرغم من الجهد الذي بذله الجاحظ في الجمع بين رافدين كبيرين في دراسة الكلام، هما الرافد الخطابيّ والرافد الشعريّ إلا أنّه لم ينل اهتمام اللاحقين إلا من جهة ما فيه من التعريفات البلاغيّة، ومقاييس ووجوه في المعنى الضيّق المقتصر على باب العبارة، ومجال المقاييس المتعلّقة ببلاغة النصّ من جهة ما فيه من حلية وزينة وشكل ([105]).

واذا ما استثنينا قراءة ابن وهب (ت بعد 335 هـ) لمشروع الجاحظ التي ماتت في المهد تقريباً بسبب انفتاحه على الفكر اليونانيّ، وتوسّعه في التفريعات المنطقيّة فإنّنا نجد أنّ البلاغة ارتبطت فيما بعد بالجانب الشعريّ وركّزت عليه من خلال منشأ البديع الذي أسّسه ابن المعتّز (296هـ) في الثلث الأخير من القرن الثالث الهجريّ، وظهرت بعده الكثير

---

[100]) البيان والتبيين: 1/ 77، وينظر: بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 122.

[101]) البيان والتبيين: 1/ 138، 139، وينظر: بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 122.

[102]) ينظر: التفكير البلاغي عند العرب:214، بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 124.

[103]) خطاب المناظرة: 52، 53، وينظر: بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 124.

[104]) ينظر: البيان والتبيين: 1/ 55، 137، 2/ 8، بلاغة الاقناع، دراسة نظرية وتطبيقيّة: 121، 122.

[105]) ينظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة: 277، 278، بلاغة الاقناع، دراسة نظرية وتطبيقية: 35.

من المصنّفات التي احتفت إحتفاء خاصّاً ببلاغة المحسّنات دون بلاغة الخطابة التي حدّد الجاحظ أهمّ دعائمها، ومع مطلع القرن الرابع الهجريّ غدت البلاغة مرتبطة أساساً بالوجوه والصور وأساليب أداء المعنى وأنماط البديع ([106]).

ويرى الدكتور حمادي صمود أنّ انحسار البلاغة الخطابيّة على حساب المحسّنات يعود إلى عوامل متعدّدة([107])، منها:

– العامل الثقافيّ، ويتمثّل في هيمنة الشعر على باقي أصناف القول في الثقافة العربيّة قبل نزول القرآن.

– العامل الدينيّ، ويتمثّل في بحث الإعجاز القرآنيّ، فقد برع العرب في الشعر فكان الإعجاز في الخطاب مناط أساليب القول لا مناهج الأدلّة.

– العامل السياسيّ، ويتمثّل في حسم الخلافات بحدّ السيف، فترنّحت السلطة الغالبة في منطقة الإقصاء وبسط النفوذ فترتّب على ذلك انحسار مدى الاختلاف، وتقلّصت بذلك إمكانات القول.

وعلى الرغم من ذلك فإنّ الوظيفة الإقناعيّة للبلاغة العربيّة لم تنحسر نهائيّاً من الدرس البلاغيّ العربيّ، ولكنّها توارت خلف وظيفة الإمتاع التي أصبحت مركز هذا الدرس وخصيصته، وإلا فالبلاغة العربيّة اهتمّت بالبعد التداوليّ في مفهومها للخطاب، واعتنت بمناسبة المقال للمقام، واستحضرت المخاطب في تحديدها للنصّ البليغ، ولا ينبغي أن نغفل المحاولات الرائدة التي تناولت البلاغة باعتبارها فنّاً للتعبير والإقناع في الآن ذاته، خاصّة بعد الجهود التي بذلها الفلاسفة العرب في قراءتهم لمتون أرسطو في الشعر والخطابة، وتمييزهم للخصوصيّة الشعريّة (التخييل) والخصوصيّة الخطابيّة (الإقناع) وما بينهما من تداخل، وإن لم يتمّ استثمار هذه الجهود بالشكل المطلوب([108]).

ويرى محمد العمري أنّ المتتبّع للبلاغة في تاريخ النقد الأدبيّ سيجد بلاغتين: إحداهما بلاغة نثريّة تداوليّة بيانيّة خطابيّة، والثانية بلاغة شعريّة بديعيّة، فقد ارتبط كلّ من (المعاني والبيان) بنظريّة المعنى التي ولدت في أحضان نظريّة الإعجاز القرآنيّ، والذي هو نصّ مقدّس ومنزّه عن شبهة الشعر، رغب المنظّرون عن مقاربته إعجازيّاً ببلاغة منبثقة من الخطاب الشعريّ، وفي الواقع فإنّ مسار البلاغة لم يتغيّر حتّى بظهور علوم القرآن الكريم، فقد كانت البحوث الإعجازيّة مبنية في حقيقتها على تقويم النصوص والحكم عليها باعتبار القرآن نصّاً أدبيّاً بليغاً متفرّداً، وشغل جلّ الدارسين لمسألة الإعجاز بالبحث في بلاغة القرآن من خلال الشعر العربيّ، فلم يولوا كبير عناية للحجج والأدلّة التي بيّنها القرآن، والسياسة التي انتهجها في ترتيب الحجج لتتظافر مع الشكل فيحقّق النصّ قصده الإقناعيّ([109])، لكنّهم ((**بنوا له بلاغة غير شعريّة، إنّها بلاغة ملاءمة المعاني لمقتضى الحال والمقام، بلاغة ترضي النصّ الخطابيّ النثريّ أكثر ممّا تنصف النصّ الشعريّ...، فالمصدران الأساسيّان لهذا المفهوم للبلاغة هما مصدران يهتمان إمّا بالنصّ القرآنيّ أو بالنصّ النثريّ الشفويّ وشروط تحقّقه شفويّاً، سواء تعلّقت بجهاز نطق الخطيب أو هيئته أو بالألفاظ**

---

[106]) ينظر: البحوث الاعجازية والنقد الادبي الى نهاية القرن الرابع الهجري، عباس ارحيلة: 311، خطاب المناظرة: 2، بلاغة الاقناع، دراسة نظرية وتطبيقية: 36.

[107]) ينظر: مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح: 24– 30، بلاغة الاقناع، دراسة نظرية وتطبيقية : 37– 39.

[108]) ينظر: بلاغة الاقناع، دراسة نظرية تطبيقية: 40، 41.

[109]) ينظر: البحوث الاعجازية والنقد الادبي الى نهاية القرن الرابع الهجري، 366، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول: 29، الحجاج في البلاغة المعاصرة: 256، 257، بلاغة الاقناع، دراسة نظرية وتطبيقية: 34.

وخفّتها على اللسان والسمع. فالتياران معا يغيّبان الشعر في استراتيجتهما العامّة، ويغيّبان مكوّناً من مكوّناته الأساسيّة المميزة له في ممارستهما))([110]).

وعلى الرغم من توجّه البلاغة نحو الأساليب البديعيّة وتركيزها على وظيفة الإمتاع إلا أنّها قد عرفت ضمن الفكر العربيّ الإسلاميّ في فترات مختلفة فنوناً من الجدل والمناظرة والخلاف التي تمّ توظيفها في ميادين البلاغة، فظهرت مرحلة من المزج بين البلاغتين يمثلها مجموعة من العلماء، تمثّل محاولاتهم محاولات رائدة في استثمار الجهود المبذولة في مجال البلاغة الإقناعيّة، ومن هذه المحاولات محاولة: عبد القاهر الجرجانيّ (ت471هـ أو 474هـ) في مزج بلاغتيّ الشعر والنثر الخطابيّ- البديع من جهة، والبيان والمعاني من جهة أخرى- فاستخلص منهما بلاغة جدليّة جديدة أساسها توظيف المعايير والمعطيات التداوليّة لإثبات تفوّق النصّ القرآنيّ وانسجامه من جهة، والتأكيد على خصائص البلاغة الشعريّة التي تعرّضت للعديد من الانتقادات والإهمال من جهة أخرى([111]).

وللجرجانيّ جهد لا يُنكر في تثبيت البلاغة الإقناعيّة وتطوير مفهومها، إذ تميّز إنتاجه البلاغيّ بخاصيّتين متعارضتين: أولاهما: أنّه إنتاج جداليّ اعترض فيه على مقولات بيانيّة مشهورة لأسلافه من نقّاد البلاغة، وخير دليل على ذلك كثرة المصطلحات الجدليّة في مؤلّفاته، والخاصيّة الثانية أنّه إنتاج تأسيسيّ أنشأ مقولات وأدوات في النقد البلاغيّ لم يُسبق إليها، واستحقّ بذلك أن يكون مؤسّس البلاغة العربيّة بحقّ([112]).

ويرى طه عبد الرحمن أنّ أهمّ معالم الإنتاج البلاغيّ عند عبد القاهر الجرجانيّ يتمثّل في مفهوم (الإدعاء)، إذ حاول أن يبيّن المقتضيات والمباديء الإجرائيّة التي يُبنى عليها مفهوم الإدعاء، فعدّدها في ثلاثة مباديء، ولكلّ مبدأ من هذه المباديء مقتضى يصير إليه القول([113]):

- مبدأ ترجيح المطابقة، ويعني احتمال تخريج القول على المعنى الظاهر، فضلاً عن احتماله الدلالة على المعنى المجازيّ.
- مبدأ ترجيح المعنى، ويعني أنّ القول يستند الى بنية استدلاليّة.
- مبدأ ترجيح النظم، ويعني أنّ القول عبارة عن تركيب إخباريّ لا ينحصر في الربط بين مخبر عنه ومخبر به، بل لا بدّ من عنصر ثالث هو ذات المخبر، وبإضافة الجرجانيّ هذا العنصر يكون قد إنتقل بالقول من مجرّد معناه الدلاليّ إلى مرتبة التداول التي تتوخّى مقتضيات مقام الكلام.

ويترتّب على المبدأين الأوّل والثاني مفهوم (المعنى) و(معنى المعنى)، فيكون المعنى: ((**المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي بك إلى معنى آخر**

---

[110]) الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: محمد العمري: 50- 51.

[111]) ينظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة: 262، 263.

[112]) ينظر: اللسان والميزان: 304، بلاغة الاقناع، دراسة نظرية وتطبيقيّة: 134، 135.

[113]) ينظر: اللسان والميزان: 304- 306، بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 135، 136.

...))([114])، وهو بهذا التحليل يصحّح للمفهوم المدرسيّ الذي يجعل المعنى الأوّل حقيقة، والمعنى الثاني مجازاً، ويبيّن لهم أنّ الحقيقة – في الواقع– هي المعنى الثاني الذي تجوز فيه فعبّر عنه بالمعنى الأوّل، أي: العبارة أو المادّة اللسانيّة([115]).

فالمعنى في هذه الظواهر البلاغيّة لا يكون مبنيّاً على الوضوح السطحيّ الساذج، بل مداره على البناء والتركيب والقدرة التخييليّة للمبدع، ((**فحتّى الكلام البيّن الواضح قد يُبنى بطريقة فنيّة فيه فيقتضي النظر والتأمل**))([116])، ولا شكّ في أنّ الطابع التأمليّ التحفيزيّ الذي تنطوي عليه هذه الصور البلاغيّة فضلاً عن البعد الفلسفيّ المتعلّق بطبيعة النفس البشريّة ((... **والمركوزة في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى**))([117]) تؤدي وظيفة تبدو خطابيّة إقناعيّة خالصة، فإذا كانت ثمّة علاقة بين شيئين، وكانت بعيدة والنصّ لمح إليها بقرائن متعدّدة، كانت بنيتها المفارقة أكثر إمتاعاً وجاذبيّة، وكان لا بد من وضع علامات على طريق المعنى حتّى يهتدي بها (القاريء– المخاطب– السامع)([118]).

فـ((**البلاغة قد دخلت مع الجرجاني طوراً جديداً لم تعد فيه القيمة الأدبيّة مرتبطة بنجاعة النصّ وتأثيره المباشر في متقبّله لحسن لفظه ووضوح معناه وقربه من الإفهام، بل أصبحت خصوصيّات في بناء المعاني تُدرك بالعقل والتدبّر والمثابرة على التأمّل، لا بوقع الألفاظ في السمع**))([119])، ومن هنا يعتمد النصّ على كفاءة قارئه وقدرته على فتح النصّ والوقوف على معناه العميق، ومثلما يبدو واضحاً للعيان فإنّ الجرجانيّ كان من أوائل مَنْ لفت الانتباه إلى دور القاريء في قراءة النصّ.

أمّا الأثر الانفعاليّ والجماليّ الذي يثيره النصّ في نفس المتلقّي فقد أرجعه الجرجانيّ إلى توخّي معاني النحو، وإلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيها، وهو أثر يتفجّر في النفس أولاً؛ ليفيض على الناس نظماً يكون على قدر تسلسل نبعه في نفس المبدع، مفضياً بالدهشة واللذّة في نفس المتلقّي، وبذلك يؤدي النصّ وظيفة تأثيريّة إنفعاليّة وحجاجيّة، ويكون للتركيب بالإضافة إلى أبعاده الفنيّة أبعاد عقليّة وتداوليّة وتأثيريّة، والجهد الذي بذله الجرجانيّ عموماً حاول إظهار البلاغة من وجهة نظر الخطابيّة؛ فكان ذلك سبباً لاعتنائه بالمعنى على حساب اللفظ([120]).

وهذا النوع من البلاغة الخطابيّة المقصديّة التداوليّة– التي طرحها الجرجانيّ – هي ما سيهتم بها السكاكيّ (ت626هـ)، إذ تعدّ قراءة السكاكيّ للبلاغة العربيّة قراءة خاصّة ومتميزة في تاريخ الثقافة العربيّة، ويعتبر كتابه (مفتاح

---

[114]) دلائل الاعجاز: 263.

[115]) ينظر: البلاغة العربية، اصولها وامتداتها: 370.

[116]) أسرار البلاغة: 399.

[117]) المصدر السابق: 118.

[118]) ينظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة: 268.

[119]) التفكير البلاغي عند العرب: حمّادي صمود: 532، الحجاج في البلاغة المعاصرة: 275.

[120]) ينظر: الاثارة (البنية– الاثر)، قراءة في دلائل الاعجاز في ضوء النقد الحديث: 23، الخطاب الاقناعي: 200– 201، بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 133.

العلوم) بمثابة (الأورغانون) بالنسبة للدراسات العربيّة، كما يتميّز بنظرته الشموليّة لكل العلوم العربيّة التي لها صلة بالأدب، وبتصوره المنهجيّ المتماسك، فالسكاكيّ حاول أن يؤسّس نظريّة أدبيّة من خلال الإحاطة بكلّ تلك العلوم وإظهار الروابط التي تنتظمها([121]).

ركّز السكاكيّ في بلاغته التواصليّة على جعل مركز البلاغة هو علم المعاني، وامتدادها في التحوّلات الدلاليّة (علم البيان)، وانتبه إلى الاستدلال واللزوم في البيان، فتمام علم المعاني- عنده- بعلم الحدّ والاستدلال، كما ركّز في مشروعه على المستمع والمقام إذ عليهما مدار علم المعاني والبيان، فالكلام يتحدّد بطبيعة المقام، ولا بدّ من مطابقة الكلام لمقتضى الحال بمراعاة سياقات الخطاب وأحوال المخاطبين وكأنّه يؤسّس بذلك لبلاغة لا يهمّها إلا التواصل الإقناعيّ في الخطاب([122])، يقول السكاكيّ: ((**لا يخفى عليك أنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام الشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي، ولكلّ من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر**))([123]).

ويتجاوز المقام لدى السكاكيّ محيط القول ليصل إلى العلاقات الداخليّة المكوّنة للقول نفسه، فلكلّ كلمة مع صاحبتها مقام، والحال يبني الخطاب، والخطاب يبني بعضه بعضاً، وبهذا الانتباه لا يكون السكاكيّ بعيداً عن جهود التداوليّة في اللسانيّات الحديثة، وهو بربطه للبلاغة بمناسبة المقام والأحوال، وبمراعاة المقاصد يمنحها صفة تداوليّة، ويجعلها في صميم البلاغة الإقناعيّة([124]).

ويدلو حازم القرطاجنيّ (ت684هـ) بدلوه في هذا المضمار في محاولته تبيان بلاغة الشعر العربيّ بالاستعانة بالتراثين العربيّ واليونانيّ، فضلاً عن استثمار مجهودات الفلاسفة العرب خاصة ابن سينا (ت 428هـ)، بل وعمل على إكمال تلك المجهودات للملاءمة بين التصوّر الأرسطيّ في كتابيّ الشعر والخطابة، وبين خصوصيّة الشعر والخطابة العربيّين، كما أشار إلى منطقة التقاطع بينهما باعتبارهما مكوّنين متداخلين للبلاغة إذ أنّها تشتمل على صناعتيّ الشعر والخطابة، وكأنّ الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني، ويفترقان بصورتيّ التخييل والإقناع، فعقد قسماً خاصّاً بالمعاني ((**في الإبانة عمّا به تقوم صنعتا الشعر والخطابة من التخييل والإقناع والتعريف بأنحاء النظر في كلتا الصنعتين**))([125])، وعقد قسما خاصّاً بالأسلوب في ((**مذاهب المراوحة بين المعاني الشعريّة والمعاني الخطابيّة**))([126])، فضلاً عن إشارات متفرّقة عن مقوّمات القول الخطابيّ والقول الشعريّ، ولكن هذا التداخل بينهما لا يفقد كلّ واحد منهما

---

[121]) ينظر: بنية العقل العربي: محمد عابد الجابري: 88، البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها: 479، بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 142.

[122]) ينظر: مفتاح العلوم: 37، البلاغة العربية، اصولها وامتداداتها: 505- 506، الحجاج في البلاغة المعاصرة: 270، بلاغة الاقناع، دراسة نظرية تطبيقية: 144 ، 145.

[123]) مفتاح العلوم: 163.

[124]) ينظر: مفتاح العلوم: 256، خطاب المناظرة: 64، بلاغة الاقناع، دراسة نظرية وتطبيقية: 144.

[125]) منهاج البلغاء وسراج الادباء: 62.

[126]) المصدر السابق: 361.

خصوصيّته([127])، يقول حازم: ((**وينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشعر التابعة لأقاويل مخيّلة مؤكّدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيّلة هي العمدة، وكذلك الخطابة ينبغي أن تكون الأقاويل المخيّلة الواقعة فيها تابعة لأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكّدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة**))([128])، وذكره للخطابة لم يكن إلا لتمييز الشعر وإبراز خصائصه، فصناعة الخطابة تعتمد في أقاويلها على تقويةّ الظنّ لا على إيقاع اليقين اللهم إلا أن يعدل الخطيب بأقاويله عن الإقناع إلى التصديق، أمّا الأقاويل الشعريّة فتعتمد على تخييل الأشياء وإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة ([129]).

لقد جعل حازم القرطاجنيّ الإقناع خصيصة للخطابة، والتخييل خصيصة للشعر ولكنّه مع ذلك لم يمانع من وقوع شيء من الإقناع في الشعر، أو شيء من التخييل في الخطابة، وهو بذلك يقرّ بالتداخل بين الخطابيّ والشعريّ، وبين الأقاويل الخطابيّة والأقاويل الشعريّة، ومن ثم فهو قد جعل البلاغة تشتمل على صناعتيّ الشعر والخطابة لاشتراكهما في مادة المعاني التي هي –عنده– منطقة مركزيّة للتقاطع بين الشعريّ والخطابيّ، وعدّ مركز المركز في هذا التقاطع هو التأثير في النفوس ودفعها نحو الاعتقاد والفعل، وافتراقهما في تصوّر التخييل والإقناع، وأنّ المراوحة بين المعاني المقنّنة والمعاني المخيّلة أكثر تأثيراً في النفوس، وتجديداً للنشاط، وتحصيلاً للغرض من الكلام([130])، فالقرطاجنيّ وإن كان قد ركّز على الجانب التخييلي الشعريّ ولكنّه أسّس لعلاقة تكامليّة مع الجانب الخطابيّ، فمن خلال هذا التداخل يشترك العقل مع العاطفة في إحداث التأثير.

وتوقفت بعد ذلك المحاولات الإفهاميّة لتذوب البلاغة في وظيفتها الإمتاعيّة، وعلى الرغم من ذلك فإنّ ما نلاحظه في هذه المحاولات لتوظيف الخطابة والإقناع في البلاغة أنّ الحجاج الذي ورد في البلاغة العربيّة– من خلال هذه المحاولات– كان متناسباً مع الواقع الذي نشأ فيه، وهو كفيل بعدّ البلاغة العربيّة بلاغة خطابيّة إقناعيّة، ولكنّه في الوقت نفسه لا يمكن أن يرتقي إلى مستوى النظريّات الحجاجيّة المعاصرة، فـ((... **الحجاج اليوم يريد أن يقنع بأهميّته، لا من جهة أنّه منهج لدراسة نصوص الخلافيّات والمناظرات، فهذه مواطن مهيأة لتنتج هذه المخاطبات، وإنّما من جهة أنّه يوجد الحجاج في صلب اللغة، وفي العادي من الكلام ممّا يدور بين الناس في مبادلاتهم اليوميّة**))([131]).

ومع تقدّم الزمن أصبحت البلاغة صناعة للزينة والتباهي والزخرفة اللفظيّة، وعلى هذه المفارقة ستعيش البلاغة العربيّة طيلة تأريخها اللاحق باعتبارها احتفاء بالشكل وتغييباً له في الوقت نفسه، اهتماماً بالصياغة واللغة، وحرصاً شديداً على وضوح المعنى، وتمّ اختزال البلاغة لاحقاً ولفترة طويلة في باب العبارة والأسلوب، ولم يتمّ توسيع المحاولات التي

---

[127]) ينظر: بلاغة الاقناع، دراسة نظرية وتطبيقية: 42، 151.

[128]) منهاج البلغاء وسراج الادباء: 92.

[129]) ينظر: البلاغة العربية، اصولها وامتداداتها: 500، 62، بلاغة الاقناع، دراسة نظرية وتطبيقية: 151.

[130]) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الادباء: 19، 361، البلاغة العربية، اصولها وامتداداتها: 500، الحجاج والتخييل ضمن التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه: 12، بلاغة الاقناع، دراسة نظرية وتطبيقية: 151– 152.

[131]) من تجليات الخطاب البلاغي: حمادي صمود: 96، وينظر: الحجاج في البلاغة المعاصرة: 283.

تناولت الحجّة والبرهان أو تحليلها منذ الجاحظ وحتّى الجرجاني، ولكن ما يميز هذه البلاغة هو ظهور تصوّر واضح لبلاغة الشعر وآخر لبلاغة الحجاج؛ لأنّ البلاغة العربيّة في عصر التدوين كانت تستجيب لحاجات معيّنة نجمت عن سياقات فكريّة ومذهبيّة واجتماعية بالغة الخصوصيّة([132]).

– نقاط الإتفاق والافتراق بين البلاغتين: الغربيّة والعربيّة:

لم تكن مسارات وظيفة الإقناع في البلاغتين: الغربيّة والعربيّة متوافقة تماماً أو متطابقة كليّاً عبر عصورها المختلفة، بل كانت هنالك وقفات متباينة بينهما إلى جانب التوافقات العرضيّة، وقد تساهل الدارسون المعاصرون–من العرب– كثيراً في محاولتهم نقل تجربة البلاغة الإقناعيّة في الدراسات الغربيّة المعاصرة، وتسامحوا مع عمليّة النقل التامّ للتجربة بوصفها جزءاً من التطوير والتغيير لمسار البلاغة العربيّة، على اعتبار أنّ علم البلاغة علم مرن قابل للمطاوعة والتأثّر، ولكنّهم في كثير من الأحيان كانوا يدركون وجود الافتراق إلى جانب التوافق ظاهراً أو ضمناً، وسنحاول هنا أن نقف عند نقاط الإتفاق والافتراق بين البلاغتين اعتماداً على ما استعرضناه في مسارات الإقناع – سابقاً– مركّزين على محاور مهمّة ومحدّدة لكلّ منهما، من أمثلة: ظروف النشأة والمهاد، والهدف المتوخّى من كلّ منهما ومجال التأثير، والمكوّنات البنائيّة التي تعتمد عليها البلاغتان، والآليّات المتّبعة في الإقناع فيهما، ومفاهيم المصطلحات التي تندرج تحتهما، منبّهين إلى أنّ بعض هذه المحاور قد يتّسع وبعضها قد يضيق، وقد يتداخل بعضها في الآخر اعتماداً على طبيعة المادّة العلميّة المعروضة.

أوّلاً– ظروف النشأة والمهاد:

– تختلف البلاغة العربيّة عن نظيرتها الغربيّة في ظروف نشأتها من حيث إنّ البلاغة الغربيّة نشأت مرتبطة بالخطابة، في إطار فلسفيّ منطقيّ، تبحث عن حقيقة الوجود، وقيم الإنسان والفضيلة، وسلطة القول وقوّته لتحقيق الإقناع، في حين أنّ البلاغة العربيّة ظهرت تباشيرها في أحضان الشعر، والمفاضلة بين الشعراء، فكانت مرتبطة بشكل وثيق بتصوير المعاني وإخراجها بأجمل صورة وأحسنها، وربّما يكون البلاغيّون القدماء قد حاولوا أن يبعدوا الخطابة عن ميادين علم البلاغة لما تشيعه الخطابة – في بعض الأحيان– من إحساس بالزيف والتمويه على المتلقّي، والابتعاد به عن الحقّ– مثلما نادى أفلاطون– وهذا الأمر استشعره العرب أيضاً فابتعدوا عن الخطابة لئلا يقترن وجودها في علم البلاغة بالقرآن الكريم المنزّه عن الباطل –كونها خادمة له– فحاولوا الابتعاد عن ربطها به.

– البلاغة الغربيّة كانت وليدة بيئتها وثقافتها الإجتماعية والسياسيّة والاقتصاديّة والدينيّة، ولم تتأثّر بثقافات خارج الإطار الغربيّ والبيئي الذي احتضنها، أمّا البلاغة العربيّة فتبدو إفادتها من الثقافات الخارجيّة ولا سيّما البلاغة اليونانيّة واضحة للعيان، وبالذات في مؤلفات أرسطو إذ تمّت الإفادة منها وتمثّلها في بعض الكتابات القديمة من أمثلة كتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، و(البرهان في وجوه البيان) لابن وهب، و(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجنّي، وقد انسحب هذا الأمر أيضاً إلى وقتنا المعاصر فبدا واضحاً مقدار التأثّر بالدراسات الغربيّة المعاصرة من خلال الترجمة أو الشرح والتحليل لهذه الدراسات.

---

[132]) ينظر: من تجليات الخطاب البلاغي: 121، الحجاج في البلاغة المعاصرة: 278، 281.

– شهدت الدراسات الحجاجيّة الغربيّة تطوّراً وتغييراً متواصلاً على الصعيدين: القديم والحديث بسبب الأجواء الديمقراطيّة التي احتضنتها وانتجتها، في المجالس الاستشاريّة وفي المحاكم وفي الاحتفالات، وبمباركة الجميع، في حين أنّ البلاغة العربيّة لا تزال الأجواء الديمقراطيّة فيها غير حاضرة وغير متحقّقة، لا بل إنّها في حكم النادرة، علماً بأنّ أسلوب الحوار والمناقشة لا يخلو من أثر في ترسيخ قيم الإقناع، واحترام الاختلاف، وهذا الأمر لم يتحقّق في البلاغة العربيّة التي نشأت في أحضان سلطة السيف والقوّة وعدم وجود رأي آخر يمكن أن يصدح عالياً فوق رأي السلطة، فمن الطبيعي ألا يُسمح لهذا الخطاب القائم على الحوار والمناقشة بالنموّ والتطوّر لأنّه يشكّل خطراً على منظومة السلطة السائدة.

ثانياً: الهدف المتوخّى ومجال التأثير:

– تتّفق البلاغة الإقناعيّة الغربيّة مع البلاغة العربيّة القديمة على مدى فترة تطورهما الزمنيّ في أنّ كليهما وضعتا لتقوما بوظائف أهمّها: التواصل والإقناع والإمتاع، ولتحقيق هذه الوظائف والغايات التي لا تخفى علاقتها بالحجاج لا بد من توافر شروط ثلاث: مخاطَب، ومخاطِب، ومقتضيات أحوال، فالبلاغة في كليهما هي وسيلة للتأثير في المستمعين واستمالتهم واقناعهم بالرأي، ولكن على الرغم من هذا الاتفاق فإنّ هذه الوظائف مجتمعة تحقّقت في الثقافة الغربيّة من خلال إثبات وظيفة الإقناع للبلاغة عبر شروطها الحجاجيّة، في حين أنّ البلاغة العربيّة لم توظّف هذه الأمور سويّة فقد يظهر بعضها وقد يختفي الآخر بحسب الظروف البيئيّة، فضلاً عن أنّ الشروط الحجاجيّة التي قد يظهر الإقناع من خلالها لم تتحقّق كليّاً فيها.

– تتفق البلاغتان في أنّهما تضمنتا الاهتمام بالبلاغة الحجاجيّة الإقناعيّة في فترة الخلافات الكلاميّة حيث يكون التسلّح بالوسائل الحجاجيّة البلاغيّة اللغويّة أمراً مهمّاً للدفاع عن حقوق الملكيّة – في البلاغة الغربيّة– من جهة، والوقوف ضد مزاعم وقوع الشبهات في القرآن الكريم وتنزيهه –في البلاغة العربيّة– من جهة أخرى، فظهرت الحاجة الماسّة إلى الاستعانة بالآليّات اللغويّة والبلاغيّة والسياقيّة المقاميّة للإفادة منها في ترجيح رأي على رأي أو غلبة قضيّة على أخرى، فالدفاع عن الآراء الاعتقاديّة كان هدفاً من أهداف البلاغتين ضمن فترات زمنيّة من تأريخهما مع إختلاف مفهوم هذه الآراء بين الثقافتين.

– المجال الذي تسعى البلاغة إلى التأثير فيه – أي الجمهور– يختلف بحسب الحضارة التي تنتمي إليها البلاغة، ففي الحضارة اليونانيّة كان المتلقّي هو القاضي الذي يحكم بأحقيّة المتكلّم ومطالبته بحقّه في الخطابة (القضائيّة)، وهو يختلف عن جمهور الناس في الخطابة (الاحتفاليّة) ، وكذا يختلف عن الجمهور الخاصّ في البلاغة العربيّة أو المتلقّي الخاصّ الذي يفقه أساليب البلاغة والبيان ويعرف مجاري استعمال اللغة عند العرب الفصحاء، وفي العصر الحديث فإنّ مجال تأثير البلاغة انسحب إلى الجمهور العالميّ بسبب انتشار ثقافة الإعلام والإشهار، وتزايد الاهتمام بالبلاغة الإقناعيّة – عبر الزمن – يأتي من أنّ الإنسان بطبيعة الحال لا يبقى محافظاً على معتقداته وآرائه وإنّما يتغيّر مع تغيّر الظروف المحيطة، وهذا التغيّر هو جزء من الحياة الفكريّة للإنسان التي ينبغي استثمارها وتوجيهها لخدمة قضايا الفكر.

ثالثاً: المكوّنات البنائيّة:

– البلاغة الغربيّة فصلت الخطابة عن الشعر ممثّلة في كتابات أرسطو وإلحاحه على بيان الفرق بينهما من جهة الوظيفة والمقصد، ومن جهة الوسائل الموصلة إلى تلك الغايات والمقاصد، وتبعه الفلاسفة العرب، بينما قامت البلاغة العربيّة على دمج المسلكين الخطابيّ والشعريّ عند مَنْ تنبّه إلى ذلك من العلماء، فالمسلك الخطابيّ لم يكن يشكّل نقطة

ارتكاز في المؤلّفات التأسيسيّة لعلم البلاغة؛ ولذلك لم يلق الاهتمام الكافي، وهذا الأمر انسحب على البحوث الإعجازيّة أيضاً إذ تمّ التعامل مع نصوص القرآن على أنّها نصوص أدبيّة متفرّدة، لا بل استدلّوا على إعجازه بالنصوص الشعريّة، ولم يولوا الأهمية للحجج والأدلّة التي تضمّنها النصّ القرآنيّ.

– الثقافة التي تمتّع بها رائدو البلاغة الإقناعيّة من الطرفين (الغربيّ، والعربيّ) كانت موسوعيّة، إذ تمتّعوا بثقافة لغويّة وكلاميّة أهّلتهم للتصرّف في فنون القول، مثل سقراط وأفلاطون وأرسطو، والجاحظ وابن وهب والجرجانيّ والسكاكيّ والقرطاجنّي، إذ كانوا رجال مناظرة وقول، ملمّين بجوانب اللغة والثقافات، وهذا الأمر انعكس على كتاباتهم، فكان أمراً طبيعيّاً أن يعزّزوا كتاباتهم بالأدلّة والبراهين التي يستطيعوا من خلالها مقارعة الخصم وغلبته، وجذب النفوس والأذواق إليهم.

– البلاغة العربيّة لم تنشغل أوّل أمرها بالاهتمام بالمخاطب لا بل إنّه لم يكن موجوداً أساساً، ولكن جرى الاهتمام به لاحقاً عبر الكتابات التراثيّة التي ظهرت ضمن مسارات الإقناع، ممّا شكّل عاملاً قويّاً في تغيير طبيعة البلاغة وظهور ما يسمّى بالبلاغة الإقناعيّة القائمة على استعمال الآليّات، وتتحدّد مهمّتها في إقناع المخاطب والتأثير فيه.

– لم تعتمد البلاغة مقياس الحقيقة أساساً لها، فهي تنبني على مفهوم الاحتمالات والتعدّد لا العلم واليقين؛ ولذلك فما يراه المتكلّم صحيحاً وهو مؤمن به هو الذي يشكّل حقيقة الكلام حتّى وإن خالف رأي المتلقين؛ ولهذا فهو يسعى إلى تغيير معتقداتهم وآرائهم من خلال التأثير فيهم.

رابعاً: الآليّات المتّبعة:

– انفرد كلّ واحد من أقطاب البلاغة الإقناعيّة القدماء بوضع نظريّة خاصّة به قامت على استقصاء ما ورد عند سابقيهم، فالفلاسفة انتقدوا السوفسطائيّين، وأرسطو وضع نظريّة خاصّة به، والمشروع الحجاجيّ الاقناعي للجاحظ اعتمد فيه المقام، وابن وهب اعتمد الحجّة، والسكاكيّ اعتمد الاستدلال وهكذا، وهؤلاء جميعاً حاولوا بشكل أو بآخر تصحيح ما ورد عند سابقيهم أو نقده أو التوسّع فيه، فأسهموا في تطوير مفهوم البلاغة الإقناعيّة من جهة وبما يتناسب مع الظروف الإجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة السائدة في عصرهم من جهة أخرى.

– البلاغة العربيّة اعتمدت آليّة التقسيم الثلاثي القائم على: علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع، ولا زالت كذلك، فعلم المعاني هو وسيلة المتكلّم لتجنّب الوقوع في الخطأ، وعلم البيان هو وسيلته لتجنّب أوجه الغرابة والتعقيد في الكلام، وعلم البديع هو وسيلته لتحسين الكلام وإضفاء جماليّة التعبير عليه. وهذه الوسائل من خلال موضوعات كلّ علم من العلوم الثلاث هي المتّبعة عند القدماء من العرب والمعاصرين أيضا للوصول إلى التأثير في السامع من خلال وصول المعنى إلى قلبه، فضلاً عن آليّات اعتمدوها للتأثير في جمهورهم الخاصّ، مثل: الصور البلاغيّة والحجج، والشاهد، والمثل، والقياس، والاستدلال، المقام، وهي لا تجتمع غالباً وإنّما قد تأتي متفاوتة، ولكن هذه الآليّات م تكن شموليّة لتتساوى مع ما ورد في الدراسات الحديثة، فالمعاصرين من الغربيين كانت لهم آليّاتهم الخاصّة بهم ونظريّاتهم اللغويّة، والتي تختلف عن آليّات القدماء، فبيرلمان– مثلاً– الذي عدّ البلاغة فنّاً للتعبير يرى أنّ البلاغة تمثل إجراءً تضاف إليه الحجّة لتشكيل الخطاب البلاغيّ المقنع، وماير يرى أنّ كلّ شيء أضحى تواصلاً وكلّ خطاب هو تواصل، والبلاغة لا يمكن أن تنجح إلا إذا قامت على التواصل، وهكذا فالبلاغة قد تحقّق التأثير والاستمالة ولكنّها لن تصل إلى الإقناع إلا بمعيّة الحجج الساندة لها ومن خلال آليّات خاصّة بنظريّاتهم التي وضعوها.

– إنّ الاسلوب الذي كان جزءاً من بلاغة الخطاب عند اليونان يمثّل الصدارة في البلاغة العربيّة التي لم تميّز بين الشعر والنثر إلا في بعض الجوانب، مثل عدم التزام الوزن أو التطرّق إلى موضوعات من دون أخرى([133])، ولكن من حيث المعالجة النقديّة فقد اشترك الشعر والنثر في الكثير من جوانب المعالجة عند العرب، بينما تعدّ الصور البلاغيّة والأساليب من وجهة نظر الدارسين المعاصرين من الغرب هي تقنيّات بلاغيّة تستدعيها جماليّة الإيصال والتلقّي فهي تقنيّات ساندة للإقناع وليس لها الصدارة في البلاغة، وهي تحقّق الإقناع مقترنة بالأدلّة والحجج لتزيل الإنكار أو الشكّ الذي قد يعرض في ذهن المتلقّي.

– تتبّع النظريّات الإقناعيّة جميعاً وعلى وفق ما ذكره الدارسون المعاصرون من الغرب للإفادة منها جملة من الآليّات، والإفادة منها جميعاً وبحسب تتابع آليّاتها وتطبيقها على البلاغة العربيّة التراثية أمر غير ممكن في الواقع وذلك بسبب تداخل العديد من العلوم في هذه النظريّات، فضلاً عن اختلاف الأسس التي اعتمدتها، فما بين التداوليّة واللسانيّة والبلاغيّة والأسلوبيّة والسيميوطيقيّة، والفلسفيّة، والمنطقيّة تتراوح هذه النظريّات؛ لذا تتراوح مهمّة الدارس وتتحدّد بانتقاء الآليّات الملائمة لنصّه الذي يدرسه، أو باختيار نظرية واحدة للتطبيق فقط.

– هناك عناصر مكوّنه للبلاغة لا يختصّ بها الغرب من دون العرب، ولا القديم من دون الحديث، وإنّما الاختلاف واقع في العنصر المهيمن فيها، فعند اليونان كان المنطق هو العنصر المهيمن، فكان الاهتمام بالحجّة إلى جانب العلاقات الديمقراطيّة هو السائد، بينما نجد الشعر هو المهيمن عند العرب فأصبح الاسلوب والعبارة هما السائدان ولهما الصدارة في الكلام، فاختلاف الموضوعات والمخاطبين هو الذي يقتضي تقديم وسيلة وتأخير أخرى ([134]).

خامساً: مفاهيم المصطلحات المندرجة تحتهما:

– مصطلح (البلاغة الجديدة) يحمل في عمقه هاجس إعادة قراءة التراث البلاغيّ اليونانيّ والرومانيّ وما تلاهما من تراكمات في هذا المجال، فالمصطلح دلّ على محاولة تطوير بلاغة أرسطو، أمّا الدراسات العربية المعاصرة فلم تأتِ بجديد يتجاوز مفهوم البلاغة الجديدة السابق سوى بالشرح والتوضيح للكتب المترجمة التي بحثت في الحجاج والإقناع([135])، ومحاولة تطبيق ما ورد فيها على نماذج من التراث العربيّ.

– من المصطلحات التي اضطرب مفهومها بين الأصل الذي نقلت منه وبين علم البلاغة العربيّة مفهوم: مراعاة المقام والحال فهو في نظريّة أرسطو يمثّل عنواناً للعلاقة بين الخطيب والمستمع من الناحية النفسيّة والأخلاقيّة، فخطابة أرسطو فيها فرع من الجدل، وفرع من علم الأخلاق، وتصنيفه للخطابة كان قائماً على أساس أحوال المخاطب الذي يعدّه الحكم على نجاعة الكلام الذي يلقيه المخاطب من عدمه، في حين أنّ العرب لم يهتمّوا بهذه الأمور فحاولوا أن يدرجوا تحت عنوان المقام والحال ملاحظات كثيرة فيما ينبغي للخطيب أن يكون عليه أو يراعيه من أحوال المستمعين([136])، وهنا لا يظهر للمستمع شخصيّة واضحة لأنّه غائب عن الكلام في حين أنّه يكون واضحاً وله دوره الايجابيّ في البلاغة الغربيّة القديمة والمعاصرة أيضاً، وكذا الموقف من مصطلحيّ (التصوّر والتصديق) في الكلام فهما متباينان بينهما.

---

[133]) ينظر: في بلاغة الخطاب الاقناعي: 97.

[134]) ينظر: المصدر السابق: 20.

[135]) ينظر: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة: 13.

[136]) ينظر: في بلاغة الخطاب الاقناعيّ: 21.

– مبدأ الوضوح والوصول إلى أذهان المستمعين الذي أقرّه أرسطو وتابعه فيما بعد المعاصرين من الدارسين الغربيّين يضع الصناعة الصوتيّة في منزلة وسط بين النظم المطّرد والوزن والنثر المرسل؛ لذا ينبغي أن يكون الكلام إيقاعيّاً غير مطّرد الوزن؛ ولذلك يفضّل أرسطو العبارة المقسّمة المتقابلة على العبارة المسترسلة، أي يفضّل العبارة الي يدرك الطرق نهايتها، بينما رفض البلاغيّون العرب إطّراد السجع والجناس وغيرهما من المحسّنات اللفظيّة لما يتمّ عن ذلك من تكلّف يعوق الوظيفة الإبلاغيّة للخطاب، فظهور التكلّف مناف لعمليّة الإقناع([137])، فضلاً عن الداعي الدينيّ في رفض وقوع الإيقاع في الخطاب النثريّ.

– مصطلح (المواضع) في البلاغة الغربيّة يربط بعض الظواهر البلاغيّة بالمكان، فالذاكرة لها أهمية في رفد الخطابة بقيم إقناعيّة، من أمثلة (الاستعارة المكنيّة) التي تأتي أهميتها من خلال ارتباطها بالمكان، فحسب قول أرسطو: يكفي لتتذكّر الأشياء أن تتعرّف المواضع التي توجد فيه، فالموضع هو عنصر مهمّ لتداعي الأفكار، وهو وسيلة تذكّر مهمّة– عنده– فهي ليست بحجّة وإنما هي بمثابة الحجرات التي تحلّ فيها الحجج([138])، وهذا المصطلح ليس له مقابل في البلاغة العربيّة، فضلاً عن أنّ الاستعارة المكنيّة في البلاغة العربيّة ترتبط بأطراف التشبيه وحذف المشبّه به من عمليّة التشبيه ولا علاقة لها بالمكان وارتباطاته.

– تعرّضت البلاغة العربيّة في خضمّ التحديّات المعاصرة التي انتجتها عمليّات الترجمة للدراسات اللغويّة من اللغات الغربيّة والإفادة من النظريّات التي طُرحت في ميادين هذه اللغات ومن ثمّ تطبيقها على البلاغة العربيّة في بعض الأحيان إلى نوع من عدم الدّقة في المفاهيم بسبب الترجمة، فقد اجتهد الباحثون في ترجمة العديد من المصطلحات التي درجت في ميدان (البلاغة الحجاجيّة)، وكان لاختلاف الترجمة فيما بينهم أثره في إرباك البحث الحجاجيّ الإقناعيّ في البلاغة العربيّة، مثال ذلك الاجتهاد في ترجمة (metaphor/mtaphore)(mtonymie/metonymy) الغربيّين إلى (الإستعارة) و(المجاز المرسل) إلى العربيّة، وما هما بذلك، إذ يقع المصطلحان في ازدواجيّة التقاطع والتداخل المفهوميّ بين (التشبيه البليغ) و(الإستعارة) من ناحية وبين (المجاز مرسل) و(الكناية) من ناحية أخرى، فالمفاهيم لا تتناسب إلا جزئيّاً في كلّ مرّة، فتعدّد المقابلات العربيّة يوقعهم في الإشكال في تحديد المفهوم، فلا وجود لكلمتين في لغتين يمكن أن تتطابقا تطابقاً تامّاً([139])، وهذه أحد أهمّ مشكلات الترجمة من لغات متعدّدة.

هذه أهمّ نقاط التباين والتوافق بين البلاغتين: الغربيّة والعربيّة وهي بحاجة إلى بحث دقيق من الدارسين لاستقصاء كلّ جوانبها التي قد نكون قد غفلنا عن بعضها من دون قصد، ولكن الغرض من هذا الاستعراض هو الوصول إلى نتيجة محدّدة وهي أنّ البلاغتين لا تتوافقان في النشأة والتجربة ومجال التطبيق فكيف يمكننا إجراء التطوير والتغير بتطبيق تجربة إحداهما على الأخرى حرفيّاً.

– موقف الدارسين المعاصرين–العرب– من البحث في مجال البلاغة الإقناعيّة:

لم تأتِ الدراسات العربيّة المعاصرة بآراء مخالفة لما تمّ ترجمته من الكتب الغربيّة التي بحثت في مجال الحجاج أو الإقناع، فهي لم تتجاوز الشرح والتوضيح والتطبيق على نماذج من التراث العربيّ القرآنيّ، أو الشعريّ والنثريّ، ومع ذلك فإنّنا

---

[137]) ينظر: المصدر السابق: 113.

[138]) ينظر: مقدمة في الخلفية النظرية للمصطلح، من كتاب اهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من ارسطو الى اليوم: 156.

[139]) ظ: الحجاج، مفهومه ومجالاته، مقدمة الدكتور عبد الرزاق بن نور: 1/ 32، 33.

سنحاول هنا استعراض بعض هذه المؤلّفات التي كان لها أثرها في مجال درس البلاغة الإقناعيّة للوقوف على منهجيّتها، ومعرفة آليّتها التي اعتمدتها في البحث، محاولين استعراض المبرّرات التي سوّغت للباحثين اللجوء إلى هذه الآليّات.

وممّن كانت له مشاركة في هذا الموضوع الدكتور محمّد العمريّ، في مؤلّفات متعدّدة، من أمثلة كتابه (في بلاغة الخطاب الإقناعيّ، مدخل نظريّ وتطبيقيّ لدراسة الخطابة العربيّة)، إذ كانت طبعته الأولى في عام 1985م، وقد بيّن فيه أهميّة البحث في الخطاب الإقناعيّ من حيث ((**إنّ دراسة الخطاب الإقناعيّ دراسة شعريّة لا تعدم الشرعيّة بصفة مطلقة، ولكنّها تقف عند عنصر واحد من عناصر التأثير والإقناع التي يلجأ إليها الخطيب، وهو عنصر قد لا يكون له حضور مؤثر في بعض الخطب، وقد يكون مهيمناً في بعضها الآخر. كما أنّ مكانته في الخطابة الأرسطيّة تالية لمكانة عناصر الإقناع الأخرى**))([140])، إذ كان كتابه محاولة لتتبّع الخطاب الحجاجيّ في التراث الخطابيّ العربيّ، فقد استشعر وجود فراغ كبير في هذا المجال، ((**فإذا كانت المسألة بهذا الحجم، فهل يستطيع هذا المدخل حمل عبء الريادة وسدّ الفراغ ؟ إنّ ذلك لا يمكن ادعاؤه بوجه. ولكن الذي لا شكّ فيه أنّي أحسست بهذا الفراغ، وبحثت جهدي فلم أجد مَنْ ندب نفسه للمساهمة في سدّه، دون تهميش للبلاغة العربيّة أو بُعد عن النصّ الخطابيّ العربيّ**))([141])، فالمشكلة الواضحة للعيان أنّ محاولة التعريف بالبلاغة الحجاجيّة كان يتعمّد تهميش البلاغة العربيّة والابتعاد عن الخطاب العربيّ، وهو ربّما يشير ضمناً إلى الفرق الواضح بين ما يتمّ نقله من التراث الغربيّ- فيما يخصّ موضوعة الحجاج الإقناعيّ- وبين ما هو موجود فعلاً في تراثنا العربيّ (بلاغة أو خطابة)، وهو أمر لفت انتباهه، محاولاً تتبّع الخطاب العربيّ ولا سيّما المتن الخطابيّ في القرن الأول الهجريّ ليؤسّس له، مستنداً إستناداً كليّاً على الأسس الارسطيّة ليتمّ تطبيقها عليها ومن ثم الوصول إلى ما أسماه نظريّة شاملة، ((**لقد كان المتن الخطابيّ في هذه الدراسة حكماً، يعصم من الإسقاط، ويبعد عن الإطلاق، في حين كانت النظريّة وسيلة طموحة لوصل الخاصّ بالعام، وإعطاء ما يبدو منعزلاً وظيفته ضمن نسق شامل، ولذلك قد تتخلّى بعض الأبواب عن الإطار الأرسطيّ الصارم لتلبس لباساً عربيّاً، ...وهو أحد نتائج تطويع النظريّة الأرسطيّة للمتن الخطابيّ العربيّ المتميّز بشاعريّته**))([142]).

ودراسة العمريّ هذه لم تكن شاملة لكلّ بلاغة الإقناع، فقد ركّز على عنصرين اثنين من عناصر الإقناع في البلاغة العربيّة القديمة، وهما: المقام، وصور الحجاج (القياس، والمثل، والشاهد)، إضافة إلى عنصر الأسلوب([143])، ومع أنّ العمريّ كان يركّز على إنطلاق الخطاب الإقناعيّ – في هذا الكتاب- من منظور أرسطيّ فإنّه في كتابه (البلاغة العربيّة، أصولها وامتداداتها) يعمد إلى تسمية المصطلحات الحجاجيّة- إن صحّ القول- نسبة إلى أصولها البلاغيّة العربيّة، ولا سيّما في قراءته لمفهوم البيان عند الجاحظ، وللفهم والإفهام في بعديهما: المعرفيّ والإقناعيّ([144]).

---

[140]) في بلاغة الخطاب الاقناعي: 8.

[141]) المصدر السابق: 8، 9.

[142]) المصدر السابق: 9، 10.

[143]) ينظر: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، دراسة تطبيقية في (كتاب المساكين) للرافعي (رسالة ماجستير)، هاجر مدقن: 37.

[144]) ينظر: المصدر السابق: 38.

ومع محاولة العمريّ سدّ الفراغ في مجال الدراسات الإقناعيّة إلا أنّه أعاد طبع كتابه (في بلاغة الخطاب الإقناعيّ) طبعة ثانية في عام 1999م، وكان السبب الذي استشعره هذه المرّة هو أنّه ((**برغم الجهد الذي بذلته في تأليف هذا الكتاب فقد اعتقدت عند صدوره في منتصف الثمانينات أنّ الحركة العلميّة المتنامية سرعان ما ستضع بجانبه (وربّما أمامه) كتباً أخرى في موضوعه البكر مادّة ومنهاجاً، وقد اتضح اليوم أنّ هذا التوقع لم يكن في مكانه فقد ظلّ البحث في بلاغة الخطاب الإقناعيّ مغترباً، يعيش حياة الشتاة، في ديار المنطق أو في ديار اللسانيّات التداوليّة**))([145])، وقد كان العمري محقّاً في ذلك.

ونجد في مجال الإقناع كتاباً آخر يحمل عنواناً قريباً ممّا نبحثه وهو كتاب (نظريّات في أساليب الاقناع، دراسة مقارنة)(1994م)، لمؤلّفه الدكتور علي رزق، والكتاب يتحدّث عن أهميّة الإقناع في حياتنا المعاصرة؛ كونه مطلباً مهمّاً لكلّ العاملين في الحقول الإعلاميّة والسياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة والاعلانيّة والتسويقيّة وغيرها([146])، ويبدو الكتاب في أوّل وهلة قريباً من موضوع البلاغة الإقناعيّة –موضوع بحثنا– ولكن عند تصفّح الكتاب نجد أنّ المؤلّف حاول أن يقدّم خلاصة ما وصل إليه علم الإقناع ولكن ليس على خصوصيّته وإنّما على عموميّته الصالحة للانطباق على العلوم التي ذكرها سابقاً، فهو يرى ((...**أنّ معظم النظريّات التي تتعلّق بهذا الموضوع، والتي ينسبها الباحثون الأجانب لأنفسهم، مستمدّة من التراث العربيّ الإسلاميّ، خصوصاً ما ورد في القرآن الكريم من سور وآيات بيّنات، ترسم لنا أفضل وأحسن وأقصر الطرق لعمليّة الاستمالة والإقناع،... هذا التراث الذي لم يشر إليه الغربيّون من قريب أو بعيد، عن قصد أو غير قصد**))([147])، وهذا الرأي من المؤلّف والتي قد يتابعها البعض ويقرّ بها يحتاج إلى تأنٍ وتدقيق؛ لأنّ التشابه في الأفكار لا يعني أسبقيّة الأخذ فقد يرجع الأمر إلى أنّ القرآن الكريم أشار في آياته إلى ما يتناسب مع العقل البشريّ عموماً، وأنّ الأمر لا يتعدّى كون علماء الغرب قد أفادوا من متابعة العقل، والنظر إلى ما يناسبه في سبيل تحقيق الإقناع، بينما تأخّر العرب في تحقيق هذا الفهم أو الوصول إليه إلا من خلال الغرب.

ولخدمة الهدف الذي ينشده المؤلّف من تقديم خلاصة ما وصل إليه الغرب في علم الإقناع، مع خلاصة ما ورد في التراث العربيّ الإسلاميّ ركّز في كتابه على: ((...**إيجاز بعض النظريّات والتجارب التي تحدّث عنها وأقامها الباحثون الغربيّون، وتبيان ما تطابق منها، وما ورد في القرآن الكريم، وكيف أنّ القرآن سبقهم إلى تلك الأساليب بأزمنة طويلة**))([148])، وسعى إلى استعراض النظريّات التي يقدّمها الغرب في علم الإقناع، فهي نظريّات نشأت وتطوّرت في علم الاجتماع النفسيّ، من أمثلة: النظريّة الشرطيّة، نظريّة تعلّم الرسالة، النظريّة الحكميّة، نظريّة الدوافع، ونظريّة الإقناع الذاتيّ([149])، وقد استعرضنا هذا الكتاب لتشابة العنوان وآليّة الطرح مع كتب مماثلة في مجال الإقناع عند الدارسين المعاصرين، فضلاً عن أنّه قد يقدّم إجابة واضحة لما طرحه الدكتور العمريّ من قلّة البحث في

---

[145]) في بلاغة الخطاب الاقناعي: 5.

[146]) نظريّات في أساليب الاقناع، دراسة مقارنة: 11.

[147]) المصدر السابق: 12.

[148]) المصدر السابق12.

[149]) ينظر: المصدر السابق: 23.

مجال الخطاب الإقناعيّ أو ندرته ربّما لأنّ الاهتمام بالإقناع لم يستقطب الدارسين في مجال اللغة في البداية، وإنّما وقع التركيز عليه من قبل علماء النفس والاجتماع.

ويشابه الجهد الذي قام به العمريّ ما قامت به أمينة الدهريّ في كتابها (الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة (2011م)، إذ تعدّ كتابها ضمن كتب التطوير لعلم البلاغة؛ وذلك من خلال الإفادة من الإرث الأرسطيّ في البلاغتين: الكلاسيكيّة والجديدة على المستوى الغربيّ والعربيّ، وإثبات العلائق بين الأشياء المتناسبة أو المتضادّة عن طريق المشابهة والمماثلة والربط، والانتقال من المعلوم الى المجهول سعياً إلى إدراك أسرار البلاغة، وعلى وفق البواعث الدينيّة أو المسائل اللغويّة أو القضايا الشعريّة التي كانت تحرّك بحوث البلاغيّين([150]).

والكتاب عبارة عن محاولة للمقاربة بين البلاغتين: الغربيّة القديمة والجديدة من جهة، والعربية التراثية من جهة أخرى، وذلك من خلال وضع الأسس المستمدّة من الإرث الأرسطيّ والمطوّرة فيما بعد، وتطبيقها على التراث البلاغيّ العربيّ، فالكتاب كان بمثابة ((**إعادة لقراءة الإرث اليونانيّ، الغاية تحسينه وفق مستجدّات العلوم والإضافة إليه وتوظيفه والسعي إلى تكييفه مع نسق ثقافيّ معيّن كما هو الأمر بالنسبة لكثير من التآليف العربيّة القديمة التي قامت بمحاولات إيجاد مناطق تقاطع بين العلوم الدخيلة والأصيلة**))([151]).

وقد قامت المؤلّفة بتقسيم الكتاب على ثلاثة فصول كانت بمثابة الجامع بين البلاغتين من خلال تحقّق شروط الاقناع: الخطاب، والخطيب، والمخاطب، ((**والواقع أنّ تبنّي هذه القسمة المجزّئة للفصول، وتمحورها بالتالي حول الخطاب، فالخطيب، ثمّ المخاطب، يوازي المكوّنات البانية لمفهوم البلاغة المعتمد في هذه المقاربة، ويقصد إلى تمثّلها داخل تحديد جامع يسعى إلى استكشاف أبعاده الذاتيّة والغيريّة في علاقتها التفاعليّة بالسياق الإجتماعيّ والتأريخيّ والثقافي وارغاماته**))([152]).

ويطالعنا أيضاً في هذا الميدان كتاب الدكتور عبد اللطيف عادل: (بلاغة الإقناع في المناظرة)(2013م)، محاولاً فيه تتبّع البعد الحجاجيّ الإقناعيّ الذي وسم البلاغة منذ ميلادها، ((**فخلال فترات طويلة من تاريخ البلاغة، لم يكن موضوع البلاغة يهتمّ بتقنيّات الإقناع المؤثّر...بقدر ما أصبح يهتمّ بجماليّة الأسلوب وفنيّته وزخرفته وشكله، ومعلوم أنّ العودة المظفّرة للبلاغة في زمننا المعاصر قد ارتبطت بإحياء بعدها الحجاجيّ وترهين فضايا الإقناع فيها، الأمر الذي جعلها تعود مرّة أخرى لتكامل المعارف وتدخيلها**))([153])، فالحاجة إلى إحياء البلاغة العربيّة من خلال إحياء بعدها الحجاجيّ أمر ملحّ في ضوء التطورات المعاصرة، وهي وجهة نظر منطقيّة تستشعر الضرورات الملحّة لتطوير علم البلاغة من حيث حاجته إلى الاستحداث والتغيير ليكون ملائماً للتطوّرات السريعة في عالم اليوم.

---

[150]) ينظر: الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة: 13.

[151]) المصدر السابق: 13، 14.

[152]) المصدر السابق: 17.

[153]) بلاغة الاقناع في المناظرة: 14.

ولا يخفي المؤلّف تأثره بالدكتور العمريّ، لا بل هو منطلق من منطلقاته لكتابة مؤلّفه، ((**إنّ عناية الكتّاب ببلاغة الإقناع، مكّنت من الوقوف، من جهة أولى، على قسم غنيّ من أقسام البلاغة العربيّة القديمة، تحديداً بلاغة البيان، أو ما سمّاه الباحث المغربيّ محمد العمريّ بـ(نظريّة الإقناع القائمة على المقام)، فهذا القسم الذي انحسر بسبب هيمنة بلاغة البديع، أو (نظريّة الشعر القائمة على البناء اللغويّ دون اهتمام بأحوال المخاطبين)، ومن جهة ثانية فإنّ متابعة بلاغة الإقناع هي استحضار للحظة معرفيّة خاصّة، ولسياق ساخن في تأريخ تطوّر الثقافة العربيّة الإسلاميّة، لقد كان بناء نظرية الإقناع تجسيداً لأجواء النضج العقليّ والصراع المذهبيّ، وترجمة لثقافة الحوار والمناظرة**))([154])، وبموجب هذا الطرح فقد عرض المؤلّف لآليّات البلاغة الإقناعيّة في التراث البلاغيّ العربيّ من خلال الإفهام والإقناع والمقام عند الجاحظ، وتركيز ابن وهب على الدليل والحجّة، وأثر المقام والاستدلال في تحقيق الإقناع في بلاغة السكاكيّ([155]).

والمؤلّف في استعراضه للإسهامات النظريّة للإقناع كان موفّقاً في ترتيب موضوعات الكتاب، من حيث إنّه بدأ بالتقديم لأهمّ الإسهامات النظريّة الخاصّة ببلاغة الإقناع في السياق الغربيّ القديم، ومن ثمّ انتقل إلى سياق التراث العربيّ الإسلاميّ في الفصل الثاني، وبعدها استعرض الإسهامات النظريّة في السياق الغربيّ الحديث([156])، وكأنّ المؤلّف يشير إلى قضيّة مهمّة وهي أنّ التراث البلاغيّ الغربيّ يقابله التراث البلاغيّ العربيّ، أمّا الإسهامات الغربيّة الحديثة فلم يكن لها ما يقابلها وإنّما كانت جهود العرب متوقفة على ترجمة ونقل جهود هؤلاء، فكأنّ البلاغة العربيّة بقت متوقّفة عند وضعها ولم تتعرّض للتطوير والاستحداث، وهي نقطة مهمّة جدّاً في الموضوع.

أمّا مجال تطبيق الكتاب فقد حدّده المؤلّف بالمناظرات، والسبب هو ((**إنّ اشتغال المؤلّف على المناظرة، واعتمادها مجالاً تطبيقيّاً لبلاغة الإقناع، يعود إلى أنّ المناظرة، بوصفها جنساً حجاجيّاً، تقدّم مهاداً خصباً لتشغيل بلاغيّ من هذا النوع، ثم إنّ التركيز عليها عكس في أحد أبعاده الطموح نحو نقل بلاغة الإقناع من مجال تقليديّ أفاضت في الاشتغال عليه وراكمت فيه عناصر كثيرة، وهو أدب الخطبة، نحو مجال آخر هو المناظرة، قد يغني أبعاد هذه البلاغة، ويفعّل مقترباتها**))([157]).

إنّ حاجة البلاغة العربيّة إلى التطوير والتجديد حاجة ملحّة قرّرها المؤلف في مقدّمة كتابه، وأقرّها أيضاً في نتائجه، فهو يرى أنّ حيوية البلاغة اليوم تأتي على وفق ما انتهى إليه البحث في المجالات الجديدة والمتعدّدة لاشتغالها، ومن توسّعها المسنود بالكثير من المعارف: الفلسفة والنحو والمنطق، ((**إنّ بلاغة الاقناع لم تكن حكراً على المدونة البلاغيّة الغربيّة، بل شهدت حضوراً خصباً في التراث العربيّ الإسلاميّ، ...إلا أنّ بلاغة الإقناع لم يكتب لها**

---

[154]) بلاغة الاقناع في المناظرة: 15، وينظر: المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، محمد العمري(مقال): 14.

[155]) ينظر: بلاغة الاقناع في المناظرة: 59- 79.

[156]) ينظر: المصدر السابق: 25- 120.

[157]) المصدر السابق: 15.

التوسّع، كما لم تحظ بالتطوير في ثقافتنا، إذ انحسرت لتعمّ بدلها بلاغة الصورة))([158])، وكأنّ مضمون كلام المؤلّف يوحي إلى أنّ وسيلة التطوير لا تكون إلا بالاستعانة بالدراسات الحديثة في مجال البلاغة الإقناعيّة من السياق الغربيّ الحديث والإفادة منها من خلال تطبيقها على تراثنا العربيّ.

ومن الكتب الجديرة بالتوقّف والتي تناولت بلاغة الإقناع ضمن مجال دراستها (الحجاج في البلاغة المعاصرة، بحث في بلاغة النقد المعاصر)(2008م) للدكتور محمد سالم محمد الأمين الطلبة، والكتاب يدخل في مجال النقد البلاغيّ الذي يشخّص ظاهرة مهمّة ويحاول أن يحلّل جزئيّاتها، فهو يستعرض محاولات التطوير التي عرفها الدرس البلاغيّ العربيّ منذ بداية ثلاثينات القرن الماضي وصولاً إلى العصر الحديث ليصنّف هذه المحاولات، ((**فمن الدارسين مَنْ عمد إلى إعادة تصنيف الأبواب البلاغيّة المشتّتة في كتب الروّاد القدامى، وذلك على طريقة الاسلوب المدرسيّ، حتّى تسهل الاستفادة منها. ومنهم مَنْ حاول دراسة جانب خاصّ ومحدّد من البلاغة العربية متخذاً لذلك منهجاً محدّداً، ...ومِنْ هؤلاء مَنْ توسّل بالتراث العربي القديم للوصول إلى خصائص الصورة الفنيّة في الأدب العربيّ القديم– نقده وإبداعه– مستعيناً في ذلك بخبرة ثريّة حول النقد الغربيّ الحديث والمعاصر**))([159])، وكأنّ المؤلّف باستعراضه هذه المحاولات التجديديّة للبلاغة يشير إلى نقطتين:

– **الأولى**: انّ هذه المحاولات باختلاف توجهاتها ومشاربها تعطي دليلاً واضحاً على أنّ البلاغة ممكن تطويرها والإضافة إليها.

– **الثانية**: انّ هذه المحاولات كانت تمهيداً لملامح التطوير التي سيستعرضها المؤلّف لاحقاً من إفادة الدارسين المعاصرين من الدراسات الغربية الحديثة، ولاسيّما في مفهوم البلاغة الجديدة.

والمؤلّف يستعرض جملة من الدراسات التي هدفت إلى التجديد من باحثين عرب مقسّمة بحسب بلدانهم التي ينتمون إليها فالمدرسة المصريّة ممثّلة بكتابات: أحمد الشايب: (الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليلية لأصول الأساليب الأدبيّة)(1939م)، والدكتور جابر عصفور في كتابيه: (الصورة الفنيّة)(1974م)، و(مفهوم الشعر)(1978م)، ولطفي عبد البديع في كتاباته حول فلسفات المجاز والبديع واللغة، ومصطفى ناصف في تناوله للقضايا البلاغيّة اللغويّة، ويدرج المؤلّف الدكتور أحمد مطلوب ضمن المدرسة المصريّة بينما هو خارجها أصلاً ويستعرض كتاباته حول البلاغة القديمة وعلاقتها بالإسلوبيّة الحديثة، مثل: (البلاغة عند السكاكي)(1964م)، ومصطلحات بلاغيّة(1972م)، و(مناهج بلاغيّة)(1973م)، ويرى أنّ هذه المدرسة – أي المصريّة– هي المدرسة الرائدة في مجال تجديد البلاغة المعاصرة، ولكنّها تحتاج إلى استكمال نظرتها والسبب هو أنّ ((... **هذه الدراسات على اختلافها، لم تركّز على الخطاب البلاغيّ الجديد كمشغل معاصر يمكن أن يستوعب مختلف المباحث البلاغيّة القديمة ويقدّمها في أسلوب جديد، وذلك بالاستفادة من فكرة ((التداخل المعرفيّ)) التي تتجلّى أبرز صورها في مباحث كلّ من بلاغة الخطاب ثمّ علم النصّ وما يتصل بهما وينبثق عنهما من آليّات تحليليّة**))([160])، ليستكمل المؤلّف جهود

---

[158]) المصدر السابق: 246.

[159]) الحجاج في البلاغة المعاصرة: 218– 219.

[160]) المصدر السابق: 220.

الدارسين في مجال البلاغة الحجاجيّة في كتابات الدكتور صلاح فضل في كتابه: (بلاغة الخطاب وعلم النصّ)(1992م) ضمن المدرسة المصريّة، ويكمّل جهود هذه المدرسة بالمدرسة المغربيّة ممثّلة بكتابات الدكتور محمد مفتاح في النقد المعرفي والتي فصّلها إلى مرحلتين متمايزتين، الأولى هي (مرحلة البلاغة التأويليّة) ويمثّلها كتابه: (التلقّي والتأويل)(1994م)، والمرحلة الثانية مرحلة (التناص والمثاقفة) ويمثلها كتاباه: (المفاهيم معالم)(1998م)، و(مشكاة المفاهيم)(2000م)، ليكمل المسيرة الدكتور محمد العمريّ في تبني مشروعه الخاصّ به من الاهتمام بالبلاغة العربيّة القديمة ليجمع إليها وعياً جيداً بالبلاغة المعاصرة ولا سيّما بلاغة الحجاج الإقناعيّ، وذلك من خلال مؤلّفاته: (في بلاغة الخطاب الإقناعيّ)(1986م)، و(البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها)(1999م)، و(الموازنات الصوتيّة في الرؤية البلاغيّة)(2001م)، ، والدكتور حمادي صمود في مرحلة اهتمامه بالحجاج في منتصف التسعينات ممثّلة بجهود فريقه البحثيّ لتقصّي بلاغة الحجاج في التقاليد الغربية، فضلاً عن كتابه: (من تجليّات الخطاب البلاغيّ)(1999م)([161]).

هذه الجهود التي يستعرضها المؤلّف جملة وتفصيلاً يحاول أن يصل من خلالها إلى إجابة للسؤال الدقيق الذي طرحه في الباب الثالث من كتابه، وهو: ((**الوعي العربي بتيّار البلاغة المعاصرة...إفادة أم إضافة ؟**))([162])، فهل أفاد الدارسون من تيّار التجديد الذي تعرّضت له البلاغة المعاصرة من خلال مفهوم البلاغة الجديدة فقط، أو أنّهم أضافوا إلى هذا الجديد القادم ولم يكتفوا بنقله ؟ ، وكانت إجابة المؤلّف بعد استعراض جذور البلاغة اليونانيّة القديمة وصولاً إلى مستحدثاتها من البلاغة الإقناعيّة، مروراً بمحاولات التجديد البلاغيّ التي مهّدت لتيار التغيير الحداثويّ المعاصر:

– إنّ البلاغة قادرة على استيعاب خطابات العصر والتطوّر الذي يشهده من خلال تطويرها لتصبح موائمة له.

– إنّ دراسات المعاصرين أفادت من تيّار البلاغة الغربيّة المعاصرة بدرجة واضحة، وأنّها أضافت إليه إضافات مهمّة بحسب موقعها ومشغلها، من هذه الإضافات: أولاً: توعية القاريء العربي بتيّار البلاغة الحجاجيّة الإقناعيّة، ودوره في تحليل الخطابات المعاصرة وإثرائها. وثانياً: لفت انتباهنا إلى ما يمكن أن يمدّنا به هذا المنهج البلاغي المعاصر من آليّات لعصرنة تراثنا البلاغيّ وتفعيله([163]).

ومن المحاولات التأليفيّة الجديرة بالاهتمام الدراسة التي قدّمها الدكتور عبد العالي قادا بعنوان (بلاغة الإقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة)(2016م)، وهي محاولة لتتبّع البلاغة الإقناعيّة من مولدها القديم من رحم الفلسفة والجدل في المجتمع اليوناني إلى انبعاثها الحديث بعد عصور طويلة انحسر فيها اهتمام البلاغة بالصورة والحلية والمحسّنات الأسلوبية، وما بين الاثنين: المولد القديم، والانبعاث الجديد تبرز حلقة عربية إسلاميّة شكّلت فيها البلاغة المقاميّة أساساً خصباً للتأليف بين الرافدين الخطابيّ والشعريّ، والمزاوجة بين الوظيفتين: الإمتاعيّة والإقناعيّة للبلاغة([164])، فهي محاولة للوقوف على أهمّ محطات البلاغة الإقناعيّة عبر التاريخ.

---

[161]) المصدر السابق: 217 وما بعدها.

[162]) المصدر السابق: 207.

[163]) المصدر السابق: 288.

[164]) ينظر: بلاغة الاقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة: 5.

ويظهر لنا بوضوح عند تصفّح الكتاب أنّ المؤلّف متصالح مع فكرة أنّ البلاغة الإقناعيّة هي بلاغة غربيّة بامتياز، وأنّ البلاغة العربيّة قابلة للتأثّر بأصول هذه البلاغة أو التطبيق على وفقها، والكتاب يتألّف من أربعة مباحث، ثلاثة منها نظريّة، والرابع تطبيقيّ، استعرض المؤلف فيها تمهيداً عن مسار الوظيفة الإقناعيّة في البلاغة الغربيّة ومن ثم البلاغة العربيّة، بعدها انتقل إلى المبحث الأوّل الذي وسّع فيه الحديث عن الحجاج في البلاغة الأرسطيّة، ثمّ توسّع أيضاً في بلاغة الإقناع في الثقافة العربيّة، متضمّناً: الإقناع عند الجاحظ، ومفهوم الحجاج عند ابن وهب، والأبعاد الحجاجيّة عند عبد القاهر الجرجانيّ، والحدّ والاستدلال عند السكاكيّ([165]).

ثمّ ينتقل لاحقاً إلى بلاغة الإقناع في الثقافة الغربيّة الحديثة، مستعرضاً بلاغة بيرلمان، وديكرو، وموضّحاً للآليات التي اعتمدوها في توضيح الجانب البلاغيّ، ليتوصّل في المبحث الرابع إلى التطبيق على رسالة من التراث الأندلسيّ والردود التي كُتبت عليها، معتمداً آليّات الحجاج الإقناعيّ، من أمثلة: الأدلّة غير الصناعيّة ممثلة بالشاهد الشعريّ، والأدلّة الصناعيّة التي ركّز فيها على المثل والقياس المضمر، واستعرض بعض الظواهر الأسلوبيّة الواقعة فيها، من أمثلة: الإثارة، والإطناب، والإيقاع، وأسلوبيّ الاستفهام والنفي([166]).

والخلاصة التي يتوصّل إليها المؤلّف هي ((...**أنّ أي مقاربة حجاجيّة تروم الإلمام بأكبر قدر من متغيّرات الخطاب لن تجد بديلاً عن التنظير الأرسطيّ إن هي أرادت تفادي النظرة الجزئيّة (لغويّة كانت أو منطقيّة أو أسلوبيّة...)...غير أن ذلك لا يعني الالتزام الحرفيّ بجزئيّات هذا التنظير بل الاستفادة من مرونته، التي أشرنا إليها، لإغنائه بخلاصات الدراسات العربيّة والغربيّة القديمة والحديثة**))([167]).

وهذا الاستعراض لجملة المؤلّفات السابقة، يوصلنا إلى أنّ الدارسين المعاصرين في مجال الاقناع البلاغيّ شخّصوا أمور عدّة، عملوا عليها، وعدّوها أساساً لعملهم التأليفيّ، منها:

- إنّ التأليف في مجال الإقناع عامّة والبلاغة خاصّة يعدّ أمراً مهمّاً للغاية وضرورة ملحّة، كون المكتبة العربيّة بحاجة إلى ما يسدّ الفراغ الناشيء بسبب قلّة التأليف في هذا المجال.
- التجارب التأليفيّة التي سبقتهم في هذا المجال كانت تتعمّد تهميش البلاغة العربيّة والابتعاد عن مقوّماتها الفعليّة، فضلاً عن أنّها لم تكن شاملة لكلّ جوانب الإقناع، وأفضل طريقة لإحياء البلاغة هي إحياء البعد الحجاجيّ الإقناعيّ والبحث فيه.
- لم تضع هذه الدراسات أمام الدراسات الغربيّة المعاصرة دراسة عربيّة ناهضة، وإنّما كانت العمليّة أشبه باستنساخ التجربة الغربيّة وتوظيف الآليّات المستمدّة من نظريّاتها وتطبيقها على نماذج من التراث البلاغيّ العربيّ.

---

[165]) ينظر: المصدر السابق: 117 وما بعدها.

[166]) ينظر: المصدر السابق: 199 وما بعدها.

[167]) المصدر السابق: 257.

– إنّ هذه المؤلّفات هي محاولة إعادة لقراءة التراث الأرسطيّ بعد تحسينه ورفده بنماذج تطبيقيّة من ثقافات أخرى لإثبات موسوعيّة منطق أرسطو وشموليّته لكلّ الثقافات.

– إنّ جميع هذه المحاولات التأليفيّة– من وجهة نظرهم– تندرج ضمن محاولات تطوير البلاغة، لا بل إنّ بعضهم درجها على أنّها محاولات تابعة للمحاولات التجديديّة التي عرضت لعلم البلاغة في العصر الحديث من منطلق مرونة هذا العلم وقابليّته لاستيعاب التغيير الذي يمكن أن يعرض إليه.

– الآليّات المقترحة لتجديد البحث في مجال البلاغة الإقناعيّة:

إنّ الإكتفاء بنقل تجارب الآخرين ومحاولة التطبيق على نماذج من تراثنا اللغويّ لن يسهم في تحديث العلوم اللغويّة بقدر ما تسهم المحاولات الجادّة بإعطاء البلاغة العربيّة خصوصيّتها ومن ثمّ الإنطلاق بالإستحداث لمباحثها والمعاصرة بما يتلاءم مع تطوّرات المجتمع الثقافي والفكريّ الحالي ومع توافر الحاجة الماسّة للتطوير، وربّما لم يفعل الدارسون ذلك لعدم استشعارهم بأهمية الأمر، فما الذي سنستفيده فيما لو تطوّرت البلاغة وأصبحت مواكبة لبلاغة الغرب ؟ هل سيتمّ توظيف هذا التطوّر في خدمة واقعنا من كلّ جوانبه ؟ وهل سيتمّ توظيف الأمر في الجوانب النقديّة المعتمدة على البلاغة ؟، وبلاغتنا التي عرفناها وألفناه هي بلاغة القول الجميل والبليغ الذي يسعى إلى التأثير، فهي ليست ببلاغة حوار حتّى يمكن تبيان الأثر الذي تحدثه، وليست ببلاغة ردّ فعل حتّى نستبين المدى المتحقّق من هذا التأثير، وهذا الأمر يدخل في صلب الأسس التي تعتمد عليها البلاغة العربيّة في قواعدها التأسيسيّة، ولنا أن نستذكر حرص العرب القدماء في المحافظة على تراثهم اللغويّ من خلال وضعهم الميزان الصرفيّ وعرض ما يدخل إلى العربيّة من ألفاظ أعجميّة عليه ليتمّ تعريبه لاحقاً وبما يتلاءم مع قواعد اللغة العربيّة، فإذا كان القدماء قد انتفضوا لأجل ألفاظ متباينة قد تدخل على فترات زمانيّة متفاوتة فما حالهم لو نظروا الآن إلى عمليّات التغريب التي يتمّ فرضها على البلاغة العربيّة باسم التطوير والتغيير، ونحن في حقيقة الأمر لسنا ضدّ الإفادة من تجارب الآخرين، ولكنّنا ضدّ أن يُمحى تراثنا بحجّة التطوير، وربّما جاءت محاولات القدماء من البلاغيّين في عدم تبنّي بعض مفاهيم البلاغة الإقناعيّة منطلقة من هذه النقطة، فالتأثر بالثقافة اليونانيّة لم يكن مرغوباً به إن كان تطابقاً ولذا لم تستمرّ تلك التجارب المتناثرة عبر المدى التأريخيّ لعلم البلاغة ولم يتمّ تطويرها، ولعلّ البعض رفضها وعرّضها للنقد؛ وربّما لهذا لم تأخذ تلك المحاولات مداها الذي كنّا نطالب به ونتوقّعه.

وقضيّة إيجاد آليّات محدّدة ممكن اعتمادها لتطوير البلاغة أمر ليس بالهيّن فالقضيّة قد لا تخرج عن حيّز التنظير فيما لو لم تُعر إهتماماً كافيّاً، ولنا أن نقترح مجموعة من الآليّات التي يمكن أن توجّه مسار البحث في مجال البلاغة الإقناعيّة، محاولين إلقاء الضوء على خيارات لم تطرح أو يتمّ تطبيقها فعليّاً، ومن هذه الآليّات:

– أوّلاً: العودة إلى التراث ومن ثمّ الانطلاق إلى المعاصرة؛ وذلك من خلال الوقوف على الهدف الذي نشأت من أجله البلاغة العربيّة التراثيّة من خدمة القرآن الكريم والبحث عن إعجازه، وبذلك تكون الحاجة ماسّة للعودة بمقوّمات البلاغة الإقناعيّة إلى القرآن لإثبات ما يتوافق مع هذا النصّ المقدّس، وإبعاد ما يتخالف معه للوصول إلى قواعد وأسس لبلاغة إقناعيّة تترادف مع أسس البلاغة العربيّة وتعتمد عليها، وتشتمل على إضاءات جديدة لمناطق لم يسلّط الضوء عليها سابقاً، ومسارات جديدة كانت خافية عن الأنظار يمكن توظيفها لتجديد البلاغة التراثيّة، وليس القصد هنا – مثلما فعل بعض الدارسين– اعتماد آليّات البلاغة الغربيّة المعاصرة وإعادة تدوير تطبيقها على نصوص من القرآن الكريم، وإنّما

القصد البحث من جديد في النص القرآنيّ لاستلهام بلاغة إقناعيّة خاصّة به، موظّفة لخدمته كي نستطيع لاحقاً تطبيقها على نصوص نثريّة وشعريّة أخرى من التراث العربيّ، فنكون بذلك قد تابعنا الآليّة نفسها التي اعتمدها القدماء للوصول إلى قوانين البلاغة التراثيّة وقواعدها.

– **ثانياً**: إعادة قراءة التراث البلاغيّ قراءة جديدة تحاول أن تستكشف المنظومة القواعديّة التي قامت عليها البلاغة، ويمكن أن يسعفنا في هذا المضمار بعض دراسات المعاصرين في محاولة تفسير الآليّات المعتمدة في تحليلات البلاغيين القدماء، هذه القراءة تعتمد بيان نقاط التميّز للبلاغة العربيّة قياساً إلى معاصرتها الغربيّة، ومحاولة الكشف عن توجّهات جديدة تسير في ظلّ الدراسات المعاصرة ولكنّها – بطبيعة الحال– تنفصل طبيعيّاً عن البلاغة التراثيّة، فالبلاغة الإقناعيّة لم تنحصر بعلم البلاغة فقط وإنّما تداخل معها علوم مختلفة، مثل: المنطق، والفلسفة، والنحو، والصوت، واللغة، علم اللسانيّات الحديث، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والإعلام، والإشهار، والسياسة والإقتصاد وغيرها، وهذا العلوم قد لا تستقلّ بها البلاغة وحدها، أو قد لا يكون لها مدخليّة في علم البلاغة في أحيان كثيرة؛ ولذا توجّب توظيف هذه العلوم جميعاً ومحاولة تشكيل علم عربيّ جديد يضمّ كلّ هذه المقوّمات ويفيد من الأسس البلاغيّة التراثيّة إلى جانب الأسس اللغويّة الأخرى بدلاً من محاولة التطبيق على التراث وتوجيهه غير الوجهة التي وضعها القدماء له.

– **ثالثاً**: الإفادة من تجارب المعاصرين الغربيّين في مناهج الدراسة وليس في مجال التطبيق حتّى لا نكون تابعين نجترّ ما ينتجونه فقط، فالمناهج الحداثيّة المعتمدة في الدراسات الغربيّة من الممكن أن تفتح آفاقاً جديدة للدارسين يستطيعوا من خلالها إلقاء الضوء على الأماكن التي تحتاج إلى إضاءة جديدة فيتمّ توظيف المنهجيّات المتوافقة مع خصوصيّة اللغة لا العكس، وقد نكتفي بادخال تجارب الغرب ضمن باب الجهود المترجمة من دون تعميمها على التطبيق، فنسلم بذلك من إشكالات اضطراب المفاهيم بين الحضارتين.

– خاتمة البحث ونتائجه:

كان التنقّل في ميادين البلاغة الإقناعيّة نافعاً لنا لاستعراض ما قدّمناه في البحث من إشكاليّة إعتماد أغلب الدارسين في هذا المجال على آليّات الدراسات الغربيّة المعاصرة واعتمادها في التطبيق من دون الأخذ بنظر الاعتبار خصوصيّة التراث البلاغيّ، وقد أثبتنا وجود الافتراقات إلى جانب التوافقات في البلاغتين: الغربيّة والعربيّة (القديمة والمعاصرة)؛ ممّا يجعلنا نقف متأنين أمام استيراد تجارب الآخرين من دون محاولة الإبتكار لتطوير علومنا من داخل منظومتها التراثيّة، وقد توصّلنا بعد الخوض في موضوعات متعدّدة، من أمثلة: نقاط التباين، وبيان موقف الدارسين العرب من البحث في مجال الدراسات الإقناعيّة، والآليّات المقترحة لتجديد البحث في هذا المجال، إلى جملة من النتائج، نلخّصها بما يأتي:

_ إيجاد توصيف سليم للبلاغة العربيّة قياساً إلى البلاغة الحجاجيّة الإقناعيّة من خلال الوقوف عند نقاط الاتّفاق والافتراق بينهما، فالوقوف على نقاط التباين يسمح لنا بمحاولة إيجاد حلول لهذه التباينات قبل أن نشرع في محاولة التطوير، وعلى أساس هذه النقاط يمكن أن تنطلق الآليّات التي تُقترح وبما يتناسب مع التجربة المطلوب تطبيقها وبيان فاعليّتها لاحقاً.

– تحديد مواقع الخلل التي قد يكون وقع فيها الدارسون المعاصرون العرب من قصد أو من دون قصد في نقل التجربة الغربيّة من خلال توصيف دراساتهم وتحديد النقاط المحوريّة التي اعتمدوها في البحث ومناهجهم التي اتّبعوها.

- إيجاد نظرة توافقيّة تستطيع أن تجمع الأفكار الايجابيّة في المؤلّفات المستحدثة وتطبيقاتها من دون تشويه للمضمون من خلال الآليّات المقترحة.

- لفت انتباه الدارسين والقرّاء إلى حساسيّة موضوع التطوير للعلوم اللغويّة، وإنّه لا ينبغي أصلاً أن يعتمد على الترجمة فقط بل ينبغي أن يكون مشفوعاً بدراسة ذاتيّة لكلّ مفاصل العلم نفسه قبل أن ننطلق باقتراح التطوير.

- تقديم مجموعة اقتراحات للبدء بمحاولة جادّة في تطوير علومنا اللغويّة العربيّة عامّة والبلاغيّة خاصّة، وهي مقترحات نظريّة تحتاج إلى دراسة دقيقة من خلال توسيع مدار هذه المقترحات لتشمل جانباً تطبيقيّاً مفعّلاً في داخل البلاغة العربيّة.

- مصادر البحث ومراجعه :

أولاً: الكتب:

- **ابن منظور، محمد بن مكرم**. (د.ت): لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خيّاط. بيروت: دار لسان العرب.
- **أبو عرقوب، ابراهيم**. (د.ت). الاتصال الاجتماعيّ ودوره في التفاعل الاجتماعي. عمّان: مجدلاوي للنشر والتوزيع.
- **أدريس، سهيل**. (1999م). المنهل (قاموس فرنسي- عربي)(ط23). بيروت: دار الآداب.
- **إرحيلة، عباس**. (1997م). البحوث الإعجازيّة والنقد الأدبيّ إلى نهاية القرن الرابع الهجريّ (ط1). مراكش: دار اليمامة للنشر والاعلام.
- **بارت، رولان**. (1994م). البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي. المغرب العربيّ: نشر الفنك للغة العربيّة.
- **البعلبكّي، منير**. (2005م). المورد، قاموس إنكليزي- عربيّ (ط49). بيروت: دار العلم للملايين.
- **بليث، هنريش**. (1989م). البلاغة والاسلوبية، نحو نموذج سيميائيّ لتحليل النصّ، ترجمة محمد العمريّ (ط1). الدار البيضاء: دراسات سال.
- **بنكراد، سعيد**. (2009م). الصورة الاشهاريّة، آليّات الاقناع والدلالة (ط1). بيروت- الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- **الجابري، محمد عابد**. (1993م). نقد العقل العربيّ، بنية العقل العربيّ، دراسة تحليليّة لنظم المعرفة في الثقافة العربيّة (ط3). (بيروت- البيضاء): المركز الثقافي العربيّ.
- **الجاحظ**، عمرو بن بحر. (د. ت).البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون. بيروت: دار الجيل.
- **الجرجاني، عبد القاهر**:
  - (1991م). أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر (ط1). (القاهرة- جدّة): مطبعة المدنيّ.
  - (2004م). دلائل الاعجاز، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر. القاهرة: مكتبة الخانجيّ.
- **رزق، علي**. (1994م). نظريّات في أساليب الإقناع، دراسة مقارنة (ط1). بيروت: دار الصفوة.
- **السكاكي، أبو يعقوب**. (2000م). مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي وتقديمه (ط1). بيروت- لبنان: دار الكتب العلميّة.

– **الشهريّ، عبد الهادي بن ظافر**. (2004م). استراتيجيّات الخطاب، مقاربة لغوية تداوليّة (ط1). بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

– **صمود، حمّادي**:

- (1999م). من تجليّات الخطاب البلاغي (ط1). تونس: دار قرطاج للنشر.
- (2003م). التفكير البلاغيّ عند العرب، أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (ط3).بيروت: دار الكتاب الجديد المتّحدة.

– **صولة، عبد الله**. (2007م). الحجاج في القرآن الكريم من خلال اهم خصائصه الأسلوبية (ط2). بيروت: دار الفارابي.

– **الطلبة، محمد سالم محمد الأمين**. (2008م). الحجاج في البلاغة المعاصرة (ط1). بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

– **عادل، عبد اللطيف**. (2013م). بلاغة الإقناع في المناظرة (ط1). بيروت: منشورات ضفاف، والجزائر: منشورات الاختلاف.

– **العبد، محمد**. (2005م). النصّ والخطاب والاتصال (ط1). القاهرة: الأكاديميّة الحديثة للكتاب الجامعيّ.

– **عبد الرحمن، طه** . (2006م). اللسان والميزان أو التكوثر العقليّ (ط2). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربيّ.

– **العسكريّ، أبو هلال**. (1971م).كتاب الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي وأبو الفضل إبراهيم (ط2). القاهرة.

– **عصفور، جابر**. (1993). بلاغة المقموعين ضمن المجاز والتمثيل في العصور الوسطى (ط2). البيضاء: دار قرطبة للطباعة والنشر.

– **العمري، محمد**:

- (1999م). البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها. بيروت: أفريقيا الشرق.
- (2001م). الموازنات الصوتيّة في الرؤية البلاغية والممارسة الشعريّة، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر. (بيروت– المغرب): أفريقيا الشرق.
- (2002م). في بلاغة الخطاب الإقناعي، مدخل نظريّ وتطبيقيّ لدراسة الخطابة العربيّة، الخطابة في القرن الاول نموذجا (ط2). (بيروت– المغرب): أفريقيا الشرق.
- (2005م). البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.

– **العوشن، عبد الله بن محمد**. (1413هـ). كيف نقنع الآخرين (ط1). الرياض: دار العاصمة.

– **قادا، عبد العالي**. (2016م). بلاغة الإقناع، دراسة نظريّة وتطبيقيّة (ط1). عمّان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.

– **القرطاجني، حازم**. (1981). منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة وتقديمه (ط2)، بيروت: دار الغرب الإسلاميّ.

– **القيرواني، ابن رشيق**. (2001م). العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا (ط1). بيروت: دار الكتب العلميّة.

– **لا لاند، أندريه**. (2001م). موسوعة لا لاند الفلسفيّة، تعريب: خليل أحمد خليل (ط2). بيروت–باريس: منشورات عويدات.

– **مورو، فرانسوا**. (2002م). البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانيّة. ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير. بيروت–المغرب: أفريقيا الشرق.

– **الولي، محمد**. (2005م). الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية. الرباط: منشورات دار الامان، مطبعة الكرامة.

ثانياً: الرسائل والأطاريح الأكاديميّة:

– **بلخير، هشام**. (2012م). آليّات الإقناع في الخطاب القرآنيّ (سورة الشعراء نموذجاً)، دراسة حجاجيّة. ماجستير، كليّة الآداب واللغات/ الجمهورية الجزائريّة الديمقراطية الشعبية.

– **عادل، عبد اللطيف**. (2004م). خطاب المناظرة في التراث العربي الإسلاميّ (مقاربة لآليّات بلاغة الإقناع). دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الانسانية، مراكش.

– **محفوظي، سليمة**. (2011م). وسائل الإقناع في خطبة طارق بن زياد، دراسة تحليلية في ضوء نظريّة الحجاج. ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر.

– **مدقن، هاجر**. (2003م). الخطاب الحجاجي، أنواعه وخصائصه، دراسة تطبيقيّة في (كتاب المساكين للرافعيّ). ماجستير، جامعة ورقلة.

– **المودن، حسن**. (2006م). الخطاب الإقناعي. دكتوراه، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، مراكش.

ثالثاً: المقالات:

–**بنّور، عبد الرزاق**. (2014م). مقدّمة الطبعة الثانية، ضمن كتاب: الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة–ناشرون.

– **الحويدق، عبد العزيز**. (2014م). الأسس النظريّة لبناء شبكة قرائيّة للنصوص الحجاجيّة، ضمن الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة (ج 2)، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة–ناشرون.

– **الحميدان، إبراهيم بن صالح**. (1426هـ). الإقناع والتأثير، دراسة تأصيليّة دعويّة. مجلّة جامعة الامام، جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية، محرّم، ع49.

– **الرقبي، رضوان**. (2011م). الاستدلال الحجاجيّ التداوليّ، آليّات اشتغاله. مجلّة عالم الفكر، الكويت، مجلّد 40، ع 2 أكتوبر.

– **الشبعان، علي**. (2014م). الحجاج وقضاياه من خلال مؤلّف روث آموسي (الحجاج في الخطاب)، ضمن الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة–ناشرون.

– **صمّود، حمّادي**. (د. ت). مقدّمة في الخلفيّة النظريّة للمصطلح، ضمن كتاب: أهمّ نظريّات الحجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم، مجموعة مقالات لباحثين تحت إشراف حمّادي صمّود. تونس: كليّة الآداب بمنوبة.

– **صولة، عبد الله**. (2014م). البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة (أو الحجاج)، ضمن الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة–ناشرون.

– **العبد، محمد**. (2014م). النصّ الحجاجيّ العربيّ، دراسة في وسائل الاقناع ضمن الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة (ج 2)، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة– ناشرون.

– **علوي، حافظ إسماعيليّ**. (2014م). مقدّمة الطبعة الأولى، ضمن كتاب: الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة– ناشرون.

– **العمري، محمد**:

- (1991م). المقام الخطابي والمقام الشعريّ في الدرس البلاغي. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع5.
- (2014م). الحجاج مبحث بلاغيّ، فما البلاغة ؟، ضمن الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة– ناشرون.

– **الفيفي، عبد الله بن أحمد**. (2000م). الإثارة– البنية– الاثر، قراءة في ((دلائل الاعجاز)) في ضوء النقد الحديث. مجلّة جذور، المجلّد 2، العدد 4.

– **النقاري، حموّ**. (2006م). الحجاج والتخييل ضمن: التحاجج، طبيعته ومجالاته ووظائفه، تنسيق: حموّ النقّاريّ، مجموعة مقالات(ط1)، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة.

– **الولي، محمد**:

- (2011م). مدخل إلى الحجاج: أفلاطون وأرسطو وشاييم بيرلمان. مجلّة عالم الفكر. الكويت، مجلّد 40، ع 2 أكتوبر.
- (2014م). الحجاج، مدخل نظري تأريخيّ، ضمن الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة– ناشرون.
- (2014م). السبيل إلى البلاغة الباتوستيّة الأرسطيّة، ضمن الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة– ناشرون.

– **يوسف، أحمد**:

- (2014م). البلاغة السوفسطائيّة وفاتحة الحجاج، ضمن الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة– ناشرون.

- (2014م). السيميائيّات والحجاج، مقاربة في المرتكزات الأبستميّة، ضمن الحجاج، مفهومه ومجالاته، دراسة نظريّة وتطبيقيّة محكمة في الخطابة الجديدة (ج2)، مجموعة مقالات تحت اشراف حافظ اسماعيلي علوي (ط1). بيروت: دار الروافد الثقافيّة- ناشرون.

مصطلح الضرورة الشعرية بين الدرس النحوي والدرس النقدي

(دراسة أسلوبية صوتية)

د. رضوان جنيدي

المركز الجامعي تامنغست (الجزائر)

ملخص البحث

تتناول الدراسة مصطلح الضرورة الشعرية بين الدرس النحوي وأحكامه التقعيدية المعيارية، وبين الدرس النقدي مقتصرة على المقاربة الأسلوبية الصوتية المغنية للتحليل بتوظيف وسائلها المحفزة على التعمق في فهم دلالات التركيب وإدراك جوانب من نفس المبدع، وأسلوب تأثره وتأثيره من خلال البنيات التركيبية والنحوية والصرفية والصوتية التي تنظمها انزياحات في اللغة وتصرف فيها يحقق الجمال الفني؛ كما تضمن على مستوى آخر المزج بين الجانب الصوتي والتركيب معتمدة ربط فهم البيت الشعري المتضمن للضرورة الشعرية بالمعنى الكلي للنص. وتتخذ المداخلة النص الشعري لبعض شعراء المغرب الأوسط في القرنين الخامس والسادس الهجريين مجال تطبيق، للتأكد من حقيقة ارتباط الإيقاع الداخلي للأصوات بالحركة النفسية الداخلية، وبفورة الشعور وجيشانه، وهو ما يجعل منه ميزة دالة على فردية الشاعر وتمايزه، ودافعا يثير المتلقي للإبحار في عوالم النص الشعري؛ وتحاول الدراسة الإجابة عن التساؤل التالي: إذا كانت البنية في الشعر عرضة للزيادة والنقصان، فهل يُكتفى بإدراجها تحت مسمى الضرورة الشعرية أم يعتمد في دراستها على الخصوصية الإيقاعية الصوتية المميزة للنص الشعري، لما له من أهمية في تقعيد القواعد وإرساء النظريات ؟.

الكلمات المفتاحية: الضرورة الشعرية- المقاربة الأسلوبية الصوتية – الانزياح – الشعر الجزائري القديم.

الضرورة الشعرية في الدرس التراثي:

أطلق كثير من النحاة والنقاد العرب القدماء مصطلح (الضرورة الشعرية) على عديد من الظواهر اللغوية المختلفة التي يعثر عليها مبعثرة في أبواب النحو والصرف، وموزعة في كتب النقد الأدبي القديم، وقد ظل مصطلح

(الضرورة الشعرية) غير واضح المعالم ؛ إذ المرجح " أن الحديث عن الضرائر نشأ عند الحضرمي من النحاة، ثم أخذ ينمو إلى أن توضّحت أصول الضرائر عند الخليل وتلميذه سيبويه اللذين أرسيا مفهوما للضرورة كان له حضور لافت في من جاء بعدهما" (فلفل ،2007،ص92)، وهو ما يدفعنا إلى تتبع أبرز أقوال المتناولين لمفهوم الضرورة الشعرية في تراثنا النحوي واللغوي والنقدي.

أصّل الخليل بن أحمد الفراهيدي لمفهوم (الضرورة الشعرية) معتمدا على عمق وعيه وسلامة ذوقه، مدركا الفرق بين اللغة الشعرية ولغة الكلام العادي، يقول الخليل: " والشعراء أمراء الكلام، يصرّفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرّبون البعيد ويبعّدون القريب، ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل" (القرطاجني،2008،ص127)، ليظهر من خلال القول إدراك الخليل أن للشعراء أساليب خاصة تنمّ عن إرادتهم وفرديتهم، وتُبعد عنهم صفة العجز في مقدرتهم اللغوية أو كبح قيود الشعر لإبداعاتهم الشعرية؛ ويقر بذلك أن مفهوم الضرورة الشعرية يبتعد عن كونه إلجاءً واضطرارا، فالشاعر لا يقع فيها لا مكرها ولا مضطرا، ويقترب من عدّه انزياحا في التعبير الشعري عن التقعيد الشمولي الملزم لغير الشعراء.

لم يصرّح سيبويه بتعريف محدد للضرورة، ولم يرد لفظ (الضرورة) في مؤلفه (الكتاب)، وإنما كان يورد التعبير المعبر عن معنى اللفظ دون التصريح باللفظ عينه، مستخدما مشتقات من الأصل ذاته، ولم يحدد تعريفا واضح المعالم للمصطلح، وهو – على خلاف النحويين الآخرين- سمّى الباب الذي خصّه للضرورة بباب (ما يحتمل الشعر)، " ولم يجر لمصطلح الضرورة ذكر في كتابه، وفي هذه التسمية يظهر الأساس الذي عوّل عليه سيبويه في فهم هذا الباب، ولا اعتبار فيه لفكرة الوزن" (إبراهيم محمد،1983،ص19)؛ حيث يرى أن للشعر لغته الخاصة المميزة له عن الكلام العادي.

ويقرّ بوجود الضرورة، ولكنه يشير إلى إمكان تسويغها على وجه الصواب، يقول:" اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء" (سيبويه،1988،ج1،ص26)، ولم يقيد الضرورة بعدم وجود مندوحة للشاعر، فقد أنهى الباب بقوله:" وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها" (سيبويه،1988،ج1،ص32)، ليتضح من ذلك بعض سمات رأي سيبويه من الضرورة، التي يمكن حصرها في أنّ الشاعر حين يضطر إلى اختيار تركيب ما فقد يراعي المشابهة في البنية أو الصيغة، وقد يعود بالبنية الموظفة إلى أصل متروك، وربما يوجهها وجهة يلتمس بها وجها من وجوه القياس.

ويؤكد أن للشعراء أساليب يخرجون بها عن معيارية اللغة العادية، يلجؤون إليها بإرادتهم تعبر عن فرديتهم وتميزهم، تحقق القيم الجمالية، وتمنح لغتهم الشعرية ما يميزها عن اللغة النثرية، إذ يكون لأشعارهم قوانين لغوية خاصة، تتجاوز ضرورة الوزن والقافية – وإن رأى دارس محدث غير ذلك- (فلفل،2007،ص112)؛ ولم ير الضرورة ملاذا يعوّل عليه النحوي في التخلص من الأبيات التي تخالف أصوله؛ لقد أدرك سيبويه أن للشعر نظامه الخاص في بنياته النحوية والصرفية، وأنه لا مندوحة للشاعر عنه، وأنه لا يرتبط به اضطرار الوزن الشعري، وإنما يتصل ذلك عنده بطبيعة الشعر ذاته.

مثّل ابن جني رأي جمهور النحاة دون تمييز بين بصريين وكوفيين في قضية (الضرورة الشعرية)، " فالجمهور يرى أن الشاعر قد يرتكب الضرورة وهو قادر على تركها، وقدرته على تركها لا تخرجها عن كونها ضرورة" (حماسة عبد اللطيف،1996،ص130)، وابن جني يرى أن العرب يرتكبون الضرورة مع قدرتهم على تركها، مما يدل على قوتهم

وتمكنهم، ويبعد عنهم العجز والضعف، مستدلا على ذلك بإجازتهم الوجه الأضعف فيما تنوعت احتمالاته، بقول:" فإن العرب تفعل ذلك تأنيسا لك بإجازة الوجه الأضعف، لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك، إذا لم تجد وجها غيره" (ابن جني،1955، ج3،ص609).

ويربط بين لجوء الشاعر إلى الضرورة والحاجة إلى استقامة الوزن والقافية، وهي حاجة اختيارية، فالشاعر عنده في ارتكاب الضرورات فارس يقتحم ساحات القتال، يقول:" فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دلّ من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منّته" (ابن جني،1955، ج2،ص60)؛ ليتبين مدى احترامه لشجاعة الشاعر وخروجه عن معيارية اللغة من جهة، ورفضه خرق هذا المبدع القواعد اللغوية، وتمرده على الأصول النحوية المتعارف عليها من جهة أخرى، ويتجاوز ذلك داعيا إلى اجتناب مثل هذه الخروق النحوية، يقول:" غير أن في ما قدمنا ذكره من سمو الشاعر وتغطرفه وبأوه وتعجرفه، فاعرفه واجتنبه" (ابن جني،1955، ج2،ص393)،فهو يحترم الإرادة الشعرية، ويرفض تجاوز أحكام النحو التقعيدية.

وإذا برز من خلال استعراض مواقف النحاة السابقين ربطهم الضرورة الشعرية باستقامة الوزن والقافية، وإقرارهم أهمية الإرادة الشعرية في الخروج عن معيارية اللغة، فإن موقف ابن فارس يباين مواقفهم؛ حيث لا يكاد يقر بوجود الضرورة الشعرية، فهو يرى مخالفة الشاعر للأحكام التقعيدية للغة العربية يدخله في دائرة الخطأ واللحن، يقول مصرحا برأيه في هذه المسألة:" ولا معنى لقول من يقول: إنّ للشاعر أن يأتي بما لا يجوز [...] وما جعل الله الشعراء معصومين، يوقّون الخطأ والغلط، فما صحّ من شعرهم فمقبول، وما أبته العربية وأصولها فمردود" (ابن فارس،1997،ص213)، فموقفه يباين موقف جمهور النحاة، ويستند فيه إلى احتمالين لا ثالث لهما: فإمّا موافقة اللغة الشعرية لأصول العربية، فتنتفي بذلك الضرورة، وإمّا مخالفتها لأحكام اللغة، فتوسم باللحن والغلط.

ويعلن ابن فارس وجهة نظره واضحة جلية في مقدمة رسالته (ذم الخطأ في الشعر)، رافضا اصطناع النحاة الحيل لتأويل مواطن الضرورات في الشواهد الشعرية التي استوقفتهم في تقعيد النحو واستقراء مباحثه، يقول:" والذي دعاني إلى هذه المقدمة، أن ناسا من قدماء الشعراء، ومن بعدهم، أصابوا في أكثر ما نظموه من شعرهم، وأخطأوا في اليسير من ذلك، فجعل الناس من أهل العربية، يوجهون لخطإ الشعراء وجوها، ويتمحّلون لذلك تأويلات، حتى صنعوا فيما ذكرناه أبوابا، وصنفوا في ضرورات الشعر كتبا" (ابن فارس،1980،ص17-18)؛ لتكون الضرورة بذلك معادلا للخطأ، وتنأى عن مفهوم الرخصة الشعرية التي تميز الشعر عن النثر.

وحسب ابن فارس فلا شيء يجيز للشاعر مخالفة القاعدة اللغوية حتى وإن اضطرته استقامة الوزن إلى ذلك، يقول:" فإن قالوا: إن الشاعر يضطر إلى ذلك لأنه يريد إقامة وزن شعره، ولو أنه لم يفعل ذلك، لم يستق شعره، قيل لهم: ومن اضطره أن يقول شعرا لا يستقيم إلا بإعمال الخطأ؟ ونحن لم نر ولم نسمع بشاعر، اضطره سلطان، أو ذو سطوة، بسوط أو سيف إلى أن يقول في شعره م لا يجوز، وما لا تجيزونه أنتم في كلام غيره" (ابن فارس،1980،ص21)؛ فهو يخالف صراحة قول الجمهور في الضرورة الشعرية سواء ألجئ الشاعر إليها بالوزن والقافية أم بإرادته الشعرية.

ولا يبتعد رأي أبي هلال العسكري عن رأي ابن فارس في استقباح الضرائر الشعرية، ويعدّها من عيوب اللفظ، ويفسّر ورودها في أشعار القدامى بجهلهم قبحها، وافتقادهم لمن يهديهم سبل اجتنابها، يقول:" وإنما استعملها

القدماء في أشعارهم؛ لعدم علمهم بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية والبداية مزلة، وما كان أيضا تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت وبهرج منها المعيب، كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة، ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها" (العسكري،1952،ص150)، ولا يفصّل القول في تعليل رأيه، وهو ما يجعله رأيا مفتقدا الدقة والتخصيص غارقا في التعميم والإطلاق.

وحديث أبي هلال العسكري ينقلنا إلى معرفة مواقف نقادنا القدامى من قضية (الضرورة الشعرية)، منطلقين من أن البحث فيها أقرب إلى الدرس النقدي منه إلى المباحث النحوية والصرفية، يقول أحد الدارسين المحدثين مؤكدا ذلك مستدلا بكتاب سيبويه:" وكتاب سيبويه – وإن كان مؤلفا نحويا– نجد فيه بعض أبواب دخيلة على النحو، وإن كانت تفيد دارس الآداب العربية والتراث اللغوي[...]، وحديث عن ضرورات الشعر مما لا يجوز في كلام من صرف ما لا ينصرف، وحذف ما لا يحذف، ومن مد ما لا يمد، وفك ما أصله إدغام على آخر ما ذكره مما يتصل بالنقد الأدبي أكثر من اتصاله بالنحو" (السيد،1968،ص551).

وبالتعريج على موقف ابن رشيق المسيلي القيرواني يظهر لنا جليا رفضه الضرورة الشعرية، فقد خص هذا الناقد بابا في كتابه العمدة عنونه بـ (باب الرخص في الشعر) استهله بالتصريح برأيه المستهجن للضرورة يقول:" وأذكر هنا ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه، على أنه لا خير في الضرورة، على أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به؛ لأنهم أتوا به على جبلتهم، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله في العيب يلزمه إياه" (ابن رشيق،1981،ص269)؛ حيث يرى أن الضرورة تمثل ضعفا في التعبير الشعري، وتدل على قصور صاحبها، ويؤكد موقفه هذا بعبارات مثل: " وهو قبيح" (ابن رشيق،1981،ص269)، " ولا يجوز استعمال هذا للمحدث لشذوذه وقبحه" (ابن رشيق،1981،ص270-271).

فإذا قبلت الضرورة من الشعراء القدامى وجدت من يؤولها ويخرجها تخريجا يبعدها عن شبهة الخطأ والقبح، فإن الشعراء المحدثون مطالبون بالتقيد بمعيارية اللغة وبأصول العربية، يقول أحد الدارسين موضحا موقف النقاد أمثال ابن رشيق من مسألة الضرورة:" فالمخالفات النحوية [عدّت] على أيدي النقاد جميعا هفوات [...] ومن أجل ذلك تعقبوا ما سموه سقطات المتنبي وسقطات الجاهليين" (ناصف،د.ت،ص679)، فهؤلاء النقاد يرون الضرورة خروجا عن القاعدة النحوية تشين اللغة وتفقدها بهاءها وماءها.

ولا يعني موقف ابن رشيق وقبله موقف أبي هلال العسكري أن النقاد القدماء الذين تناولوا قضية الضرورة الشعرية قد نظروا إليها نظرة واحدة، والحقيقة أن أحكامهم تباينت ففريق متشدد رافض لها، وفريق قابل لبعضها، آخر متسامح مدافع عنها.

ومن خلال ما سبق ذكره يتجلى الارتباط الوثيق بين (الضرورة الشعرية) والميزان الشعري، إذ تحددت طبيعة الشعر بالوزن والقافية، وقوي الربط بين الوزن والضرورة، وجعل العلاقة بينهما علاقة السبب بالنتيجة، يقول المبرد " فالوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر إلى الحيلة" (ابن قتيبة،1954،ص154)؛ كما يظهر مدى اختلاف النحاة وتضارب آراؤهم في مفهوم "الضرورة الشعرية" اختلافا جليا، حيث ذهب فريق منهم إلى إطلاقها على كل ما جاء في الشعر، سواء أكان للشاعر مندوحة منه أم عيب شعره بسببه، ورأى فريق ثان أنها مما يضطر الشاعر إليه اضطرارا، وأقر الفريق الثالث أن ما يسميه النحاة "ضرورة شعرية" ما هو إلا خطأ أو شذوذ، وينتهي إلى الجزم بحقيقة أن القدماء لو عرفوا عيبها لتجنبوها، وامتنعوا عن ركوبها في أشعارهم، ودون أن يغفل رأي من خلص إلى إنها من لغة الشعراء، لأن ألسنتهم قد ألفت ذلك، ودرجت عليه.

موقف المحدثين من الضرورة الشعرية:

تناول بعض الدارسين المحدثين قضية الضرورة الشعرية، فمنهم من وردت في مباحث دراساتهم اللغوية والنقدية ورودا جزئيا في مبحث أو مطلب فرعي، ومنهم من أفرد لها دراسة شاملة؛ ومن الفريق الأول نذكر الباحث إبراهيم أنيس الذي خصّها بمبحث في كتابه (موسيقى الشعر)، عرض فيه موقفه صريحا لا لبس فيه، فبعد أن أكّد أنّه لن يعرض للقضية عرضا مستفيضا، أقرّ أنّ العروضيين وإن تناولوا الضرورات الشعرية في كتبهم فهي في حقيقتها لا تمتّ للدرس العروضي من خلال موسيقاه وأوزانه بصلة، بقوله:" فليس الضرورات الشعرية إلا رخصا منحت للشعراء حين ينظمون، فأبيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللغة، لا قواعد الوزن والقافية، فهي ببحوث النحاة ألصق" (أنيس،1952،ص298)، وذكر تقسيم القدامى الضرورات؛ فمنها قسم حسن مقبول وآخر قبيح مستهجن، وقد رأى تقسيمهم يجانب الصواب –خاصة الضرورات المستهجنة – لأنهم أغفلوا حقيقة خطأ الروايات التي استشهدوا بها في إصدار أحكامهم، ولم يراعوا تباين اللهجات العربية، وتكلف العروضيين في تخريج الشواهد الشعرية.

وفي كتابه (من أسرار اللغة) يبرز هذا الباحث تميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية، وتمتع الشاعر بحرية تَجَاوُزِ معيارية اللغة، والتحرر من قيودها، والتحليق عاليا في سماء الإبداع، ويعيب على اللغويين القدماء خلطهم بين الشعر والنثر في تقعيد القواعد، مما نتج عنه اضطراب في بعض أحكامهم، وكثيرا ما خانتهم الشواهد الشعرية وخالفت أحكامهم؛ إذ "إنّ هذا الشعر الذي اعتمدوا عليه لم يسعفهم إلا في بعض الأحيان، فقد أمدّهم بظواهر وأساليب وقفوا منها مشدوهين حائرين، فحكموا على بعضها بما سمّوه الضرورة الشعرية، وحكموا على بعضها الآخر بالشذوذ، ووجوب الوقوف عند سماعه" (أنيس،1978،ص342)، ودعا إلى تجنب الاستشهاد بالنصوص الشعرية في استنباط قواعد اللغة، وضبط أحكامها.

ويتجلى رأيه الرافض لحديثهم " عن تلك الضرورة الشعرية التي أُعِدّها وصمة وصموا بها الشعر العربي عن حسن نيّة منهم، ولست أعرف أمة من الأمم تصف شعرها بمثل هذا الوصف، أو تصمه بمثل هذه الوصمة، وما كان أغناهم عن مثل هذا لو بحثوا الشعر وحده، وخصّوه ببعض الأحكام التي يجب أن تترك للشعراء وحدهم، يتخذون منها ما يشاءون" (أنيس،1978،ص343)، تؤكد على تميّزهم وتفرّدهم، وتطبع أشعارهم بسمات أسلوبية خاصة، تعبر عن إرادتهم الشعرية.

ولا يوافق هذا الرأي باحث محدث هو محقق كتاب (ذم الخطأ في الشعر لابن فارس اللغوي)، إذ لا يرى للنص الشعري سمات خاصة تبيح ورود الخطأ فيه وتسوّق قبوله وتدارسه بحثا عن قيمه الجمالية، فللغة الأدبية " قوانينها ونظمها، ومن خالف هذه القوانين وتلك النظم فهو مخطئ بالنسبة لهذه ولتلك، [...] غير أن اللغويين العرب، أو جمهرة كبيرة منهم على الأقل، لم يفطنوا إلى هذه الحقيقة، فعدّوا كل ما جاءنا عن العرب صحيحا، وهربوا من تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية، فتكلموا عن الضرورة، والشاذ، والقليل، والنادر وغير ذلك" (ابن فارس،1980،ص3)، ولا يخفى ما في هذا الرأي من تعميم وإطلاق، يتأكد من محاولة صاحب الرأي في كتابه تبرير حدوث الضرورة الشعرية بانشغال الشعراء بالوزن والقافية الذي يوقعهم في المحظور، ويضيف إليه انعدام الإرادة الشعرية، حيث أن الضرورة في نظره " ليست في كثير من الأحيان إلا أخطاء غير شعورية في اللغة" (عبد التواب،1999،ص163) يسببها الاضطرار احتفالا بموسيقى الشعر على حساب النظام اللغوي .

ويورد هذا الدارس مجموعة من الشواهد الدالة على إصرار بعض اللغويين القدماء على تبرير أخطاء الشعراء، وتجنب تخطئتهم، وينتهي في نهاية فصله هذا المعنون بـ (الضرورة الشعرية والخطأ في اللغة) إلى تأكيد" أنه لا صحة لما

يتردد على ألسنة القوم من أنّ الضرورة الشعرية رخصة للشاعر يرتكبها متى أراد، لأن معنى هذا الكلام أنّ الشاعر يباح له عن عمد مخالفة المألوف من القواعد"؛ فكثير من الضرورات الشعرية المتفرقة في كتب النحويين والنقاد القدماء ليست – حسب هذا الدارس – إلا أخطاء في اللغة وخروجا على النظام اللغوي العربي، حتى وإن حاولوا إيجاد التخريجات لها أو تبريرها؛ وقد رفض مثل هذا الرأي دارس آخر، مؤكدا أن الضرورة الشعرية لا تدرج بأي حال من الأحوال ضمن أبواب الأخطاء اللغوية، حيث تجيء موافقة لقواعد لغوية قد يغفلها بعض الدارسين، أو تحمل خصيصة فردية صاحبها.

ومن الدارسين المحدثين الذين أفردوا دراسة شاملة لموضوع الضرورة الشعرية نذكر صاحب كتاب (لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية)، فقد أشار في بحثه إلى اختلاف النحاة القدماء في مفهوم الضرورة الشعرية، والذي نتج عنه نتائج أضرّت بالدرس اللغوي؛ إذ" ما يراه هذا ضرورة لا يقاس عليه، لا يجده الآخر كذلك، فيبيح الأخذ به، والنسج على منواله شعرا ونثرا، ويعمل فيه التأويل والتخريج، ويلتوي عنق النص اللغوي في أيديهم، فيختنق دون تفسير صحيح " (حماسة عبد اللطيف،1996،ص5)، وينجرّ عن عدم صحة التفسير اللغوي إهمال النص الشعري، وإرهاقه بالتخريج المجانب للصواب.

وقد حدّد صاحب الكتاب هدفه من الدراسة المتمثل في النهوض بعملية تفسير الضرورة الشعرية انطلاقا من النص اللغوي الحاوي للظاهرة، وصولا إلى نفي وصمة الضرورة التي وسمته في الدرس اللغوي والنقدي زمنا طويلا، وبدأ بالأسس التي أنتجت الظاهرة في الدرس التراثي، معالجا أنواعها بربطها بتعدد اللهجات وتعدد الروايات، ليصل إلى دراستها على ضوء لغة الشعر، والتي أثبت فيها" أن الشعر لغة انفعالية لا تخضع للتحديد الصارم لقواعد تتسم بالاطراد والاستمرار، وأن الظواهر التي تشيع في الشعر لا يمكن أن تسمى خطأ" (حماسة عبد اللطيف،1996،ص407)، مقترحا فصل دراسة الشعر عن دراسة النثر بسبب الخصائص المميزة لكل منهما.

ويرى هذا الباحث أن السبب يؤدي إلى نتيجته المنطقية، فإذا كان للشعر في كل لغة سمات ينفرد بها تميّزه عن النثر، فهذا يدفع إلى القول بوجود ما يسمى لغة الشعر، يقول:" والنتيجة التي نخلص إليها من هذا كله أنّ الشعر لغة انفعالية، يلجأ فيها الشاعر تحت تأثير الانفعال إلى ألفاظ وتراكيب يعتقد أنها أدلّ على المعنى من غيرها، ومادامت لغة الشعر انفعالية، فليس من الممكن وضع قواعد صارمة لها تتسم بالاطراد والاستمرار" (حماسة عبد اللطيف،1996،ص378)، ويقرّ بعد استفاضته في بحثه أن أبرز نتيجة خلص إليها هي " أن مصطلح الضرورة الشعرية لا يمثل واقعا لغويا حقيقيا" (حماسة عبد اللطيف،1996،ص405)، أنتجه اضطرار النحاة إليه، يدفعهم في ذلك منهجهم المتقصي لجمع اللغة وتقعيدها.

وبالانتقال إلى صاحب كتاب (الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية)، نقف عند اقتراح صاحب الدراسة بديلا للبحث في الضرورة الشعرية بِعدِّها ظاهرية لغوية متمثلا في الدراسة الأسلوبية التي تنطلق " من المعالم اللغوية الأساسية في بحث العمل الأدبي ومن بينها ما يظهر في العمل الأدبي من مواطن الخروج على المستوى العام الذي عليه الاستعمال العادي للغة، ومن هذه الجهة يأتي بحث الخصائص الأسلوبية التي بها يتفرد العمل الأدبي" (إبراهيم محمد،1983،ص9)، ويؤكد اختياره لهذا المنهج البحثي بعجز البحث النحوي عن اكتشاف أسرار ظاهرة الضرورة الشعرية بعدّها خروجا على النحو لا يعبر عن عجز الشاعر وقصور لغته وافتقاره إلى الإبداع خاصة حين ارتبطت بالميزان الشعري، وإنما هي " مظهر من مظاهر الإرادة الشعرية، يتجلى فيها روح الأديب وفرديته، بل هي سبيل إلى فهم العمل الأدبي بأسره" (إبراهيم محمد،1983،ص9)، بالتركيز على جماليات هذا الخروج على الاستعمال المألوف للغة ومحاولة البحث عن غاياته الفنية، لا الخروج على اللغة في حد ذاتها.

وقد قام هذا الباحث بدراسة تحليلية قصرها على بعض الظواهر اللغوية في بعض التعبيرات القرآنية التي برز فيها الخروج على المستوى المألوف للغة، وهو ما يفتح المجال أمامنا لمدارسة النص الشعري أسلوبيا منطلقين من عدّ الضرورة الشعرية انزياحا إيقاعيا صوتيا في اللغة، وتصرفا فيها يحقق الجمال الفني؛ بالاقتصار على المقاربة الأسلوبية الصوتية المغنية للتحليل بتوظيف وسائلها المحفّزة على التعمق في فهم دلالات التركيب وإدراك جوانب من نفس المبدع، وأسلوب تأثره وتأثيره من خلال توظيف الدراسات الأسلوبية لقدرتها على أن تمد النقد الأدبي بمقاييس موضوعية جديدة، مستفيدة من المعطيات اللسانية المعاصرة المميزة للظواهر الأدبية ليتعاضد المضمون الفني بالمضمون الفكري.

إيقاع الأصوات في الدرس الأسلوبي:

تُعدّ الخصائص الصوتية من أبرز الإمكانات الأسلوبية التي يحفل بها النص الشعري، والتي توثق العلاقة بين المبدع والمتلقي، وقد أدرجت ضمن الدراسة الإيقاعية التي ارتبطت بمقومين أساسيين: أولهما المقوم الصوتي المنتظم في الوزن والقافية: فالوزن بوصفه أحد مقومات الشعرية العربية هو " إبراز وإحداث لفجوة حادة في طبيعة اللغة ووجودها داخله، الوزن هو تناول للمادة اللغوية بأبعادها الصوتية" (أبوديب،د.ت،89)، ثم ما للقافية من حضور في إيقاع الشعر القديم بعدّها وقفة يبرز عندها النغم الإيقاعي، ويحقق التوازن الصوتي الناتج عن قافية البيت الشعري والبيت اللاحق له؛ والآخر هو المقوم الصوتي غير المنتظم المتأكد في البلاغة العربية كونه مقوما من مقوماتها الرئيسية، ومنطلقا شعريا، وبالنظر إلى الإمكانات التعبيرية الكامنة في المادة الصوتية التي تظل خافية في اللغة العادية، حين تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها.

ولعل أبسط تعريف للأسلوبية الصوتية يمكن تحديده في أنها أسلوبية تقوم على دراسة " الأصوات التي تكون لها وظيفة تمييزية بين المعاني" (الزيدي،1984،ص61)، ويهتم هذا الاتجاه الأسلوبي بالمستوى الصوتي لأسلوبية الكلام الشعري، وينقل بيير جيرو تعريف تروبتز كوي في كتابه (المبادئ الصوتية) إطار الأسلوبية الصوتية حين ميّز بين عناصر ثلاثة: أولاها الصوتيات التمثيلية التي تهتم بدراسة الصوائت، وثانيها الصوتيات الندائية وتعنى بدراسة المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى التأثير على المتلقي، وآخرها الصوتيات التعبيرية التي تولي أهمية لبحث المتغيرات الناتجة عن المتكلم من خلال مزاجه وعفوية سلوكه؛ ويرى صاحب التعريف أن العنصرين الأخيرين يشكلان مجتمعين" موضوع الأسلوبية الصوتية، وهي تهدف إلى إقامة جدول بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية: النبر، والتنغيم، والمد، والتكرار إلى آخره" (جيرو،1994،ص59-60)؛ التي تتحدد من خلال القيمة التعبيرية أو الرمزية للأصوات الكامنة في اللغة التي تملك نسقا من المتغيرات الصوتية التي يصعب تحديدها لاختلافها من لغة إلى أخرى، ولكثرتها، وسنحاول في دراستنا التركيز على المتغيرات الناتجة عما يسمى ضرورة شعرية، وما نقترح تسميته بالانزياح الإيقاعي.

ربطت الأسلوبية الصوتية بين المتغيرات الصوتية الصادرة عن المتكلم ومزاجه وسلوكه ودلالاته التعبيرية، يقول بيير جيرو: "وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية" (جيرو،1994،ص60)؛ يجسد فيها الترابط الشفوي بين الدلالة والإيقاع ذبذبات الروح وإيحاءاتها؛ وعدّت الإيقاع هو المركز الذي يتحد عنده الشكل والمضمون، والنقطة التي تلتقي عندها المتناقضات، وتجعل اللامحدود محدودا دون أن يفقد خصوصيته، فاللفظ الساكن ظاهريا قد يكتسب من خلال طريقة إبداعه وتأليفه شاعرية تزيده حركية داخل ذاك السكون، وينشأ عنها جوهر الجمال الحقيقي.

وإذا برز الإيقاع عنصرا أساسا في البناء الشعري، فلأن الأسلوبية الصوتية تراه يتلاحم مع بقية العناصر المشكلة للنص، إذ يصارع المعنى كاشفا الصراع داخل بنية العمل الشعري، فهو" ليس إشارة بسيطة؛ بل هو نظام

إشاري مركب ومعقد مكون من العديد من الإشارات، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته" (البحراوي،1996،ص33)، ليتعمق بذلك دوره في النص الشعري، بعدّه من أبرز علامات النص؛ وذلك يجعله " يبدو صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالا، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة" (البحراوي،1996،ص33).

والإيقاع بحركيته الخفية الداخلية التي تتلاحم بها أجزاء النص، يشكل قوة شعرية جمالية يصعب القبض عليها أو محاولة حصرها وضبطها، مشكلة عزفا شخصيا يتفرد به الشاعر، وبقدر ما يكون تمايزه عن غيره من المبدعين يكون تفرده وأصالته، إذ الإيقاع أهم عناصر الشعر وأبرز صفاته؛ وإذا كانت جمالية الإيقاع لا تتبدى في طبيعة الأصوات في ذاتها، وإنما هي في الواقع إيقاع النشاط النفسي المبرز للمعنى وللشعور، والذي يقوي ارتباط حركة الإيقاع بالحركة النفسية الداخلية وبفورة الشعور وجيشانه، لتتجلى بذلك " أهمية الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري ومدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر؛ إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر، فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة" (عيد، 1998،ص62)، التي تجعل هذا الجانب الجمالي في الإيقاع يلتحم بوزن القصيدة، وتتجاوب الأصوات والحروف بجرسها الخاص مع رنين صدى جسم القصيدة محققة إثراء لأوتار الشعرية.

وإذا كان النص الإبداعي قوة دينامية متحولة لا تعرف الانغلاق والاستكانة إلى فكرة معصومة ، فإن خارطة بنائه الدلالي تتعد إلى إيحاءات منظورة وغير منظورة؛ أقرّها الخطاب النقدي المعاصر حين رأى أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصّه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تنشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد؛ وهذه الميزات لا تدرج في الدرس الأسلوبي إلا إذا حملت دلالات الانزياح عن القاعدة المألوفة، وسنركز على الانزياح الإيقاعي الذي نقترحه بديلا للضرورة الشعرية.

لذا تحاول المداخلة دراسة بعض الجوانب الصوتية الإيقاعية المدرجة في الدرس التراثي اللغوي والنقدي ضمن مباحث الضرورة الشعرية وتحديدا ضمن مباحث الضرورة الشعرية المرتبطة بالتغيرات الصرفية، وتقاربها مقاربة أسلوبية صوتية لمعرفة مدى استفادة الشاعر الجزائري القديم من بعض هذه النسج الصوتية؛ وما أطلق عليها صاحب كتاب (لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية) تسمية الضرائر الصرفية، والتي أشار إلى أن معظم أنواعها " تغيرات مقطعية، أي أنها ترمي إلى زيادة مقطع أو حذف مقطع أو إطالة مقطع قصير، أو تقصير مقطع طويل، وهذا بالطبع يؤدي إلى تغيير في بنية الكلمة نفسها"، وهذا الانزياح عن التقعيد الصرفي يناسب الشعر العربي الذي يقوم أساسا على ترتيب الحركات والسكنات.

الانزياحات الإيقاعية الصوتية في النص الشعري الجزائري التراثي:

لعل جماليات الانزياحات الصوتية ستكشف القيمة الإيحائية والتعبيرية للأصوات، إذ إن العدول عن قوانين اللغة على مستوى البنية الإيقاعية المتضمنة للبنية اللغوية والنحوية والصرفية المتحكمة في البنية الصوتية ستجعل تلك الصناعة الشعرية السحرية والفنية الخفية ذات دلالات بلاغية وفنية وإيقاعية، مع أن الدراسة الجمالية للإيقاع أكثر عسرا، ذلك لأن مجرد الكشف عن مظان الإيقاع يعد مغامرة نقدية، إلا أن محاولات ترويضه والتسلل إلى المناطق الوعرة والمركبة التي يرتادها في النص هو من قبيل الممارسة الجمالية ، فلا يمكن مقاربة الإيقاع بعيدا عن غاياته الجمالية.

وبالتركيز على ظاهرة إيقاعية تختص بها لغة الشعر وحده تحدث عنها العروضيون في باب القصر أو التقصير، وأدرجت في باب "الضرورة الشعرية"، تحديدا لإيقاع الضمير المنفصل (أنا)، والتفت إليها بعض دارسي الأصوات في تفريقهم بين ظاهرة تطويل المقطع الصوتي أو تقصيره، يقول: أحد الدارسين " ويتم تقصير الألف في كلمة (أنا) في معظم الأبيات ولاسيما إذا كانت متبوعة بساكن" (خليل،2007،ص173) لتجاوز التقاء الساكنين الممتع عروضيا في حشو البيت.

لقد أثار هذا الضمير خلافا بين النحويين في تفسير إثبات ألفه أو حذفها في حالتي الوقف والوصل وفي كونها أصلية أم خلاف ذلك، ورأى البصريون (العكبري،1984،ج2،ص483) أن أصل الضمير (أَنَا) هو الهمزة والنون (أَنَ)، والألف الأخيرة زائدة عن بنيته جيء بها في الوقف لبيان فتحة النون، لأن فتحتها تسقط في الوقف، وكتب الضمير بالألف خوفا من أن تلتبس بـ(أن) الحرفية، لسكون النون في الوقف، قال سيبويه في باب (ما يبينون حركته وما قبله متحرك): " وقد استعملوا في هذا شيء من هذا الألف في الوقف[...] ومن ذلك قولهم: أنا، فإذا وصل قال أنَ، أقول ذاك ولا يكون في الوقف في (أنا) إلا بالألف" (سيبويه،الكتاب،ج4،ص163-164)، ليكون بذلك أصل (أنا) هو الهمزة والنون، وما يلحقه من ألف وتاء وميم ونون علامات لبيان النوع والعدد.

وخالف رأي الكوفيين (العكبري،1984،ج2،ص483) ذلك وذهبوا إلى أن الألف بعد النون من نفسها، ليكون الضمير من مجموع الحروف الثلاثة المكونة له، وأثبتوا الألف في حالتي الوصل والوقف؛ لتكون من أصل الكلمة ومن بنية الضمير وتمامه وليست زائدة، والكلام يطول حول هذه المسألة.

وإذا تبين أن قصائد شعراء المغرب لا تكاد تخلو من ذكر (الأنا) متحدثة أو موضوع حديث، مشكلا حضورها البارز في الشعر العربي قديمه وحديثه ظاهرة تستدعي الاهتمام والدراسة، وقد لفتت هذه المسألة أنظار كثير من الدارسين المحدثين، فخصصوا لها دراساتهم أو بعضا منها (الواد،2001،و الزامل،2003))، معتمدين على مناهج مختلفة، وأغلب هذه الدراسات ركزّت على الجوانب الاجتماعية ومزجتها بالمناحي النفسانية محاولة ربطها بالسياق التاريخي، وقلّما أُلْتُفِتَ إلى هذه الظاهرة بالانطلاق من النص ذاته، ففي دراسة (لأنا) المتنبي رأى صاحبها أن "المتنبي أول من أعطى للإنسان قيمة بوصفه فردا في المجتمع، إن استعماله كلمة (أنا) و(أنيّ) أو صيغة المتكلم في كثير من أشعاره، وأمام الأمراء والسلاطين، إنّما هو إيمان بقيمة الإنسان، فلم يكن قبله من يستطيع أن يعتني بوجوده وكيانه جهرا بغير السلاطين والأمراء" (الشوك،1960،ص14).

ويذهب آخر إلى رأي مناقض للسابق إذ يرى "أن استخدامه للضمير (أنا) كان بقصد تحدي (المجموع) الذي ظلمه، بل أكثر من ذلك كان أبو الطيب يحاول طمس معالم هذا المجموع باختفاء (نحن) من لغته الشعرية " (خفاجي،1972،ص56)، ليتعدى ذلك إلى تفسير هيمنة صوت الأنا بدلالات الكبت والتعويض.

وإذا ما تجاوزنا تفسير هذه الظاهرة بمقاييس الثورة واللاشعور وإطلاق الأحكام وتعميمها، وأدركنا الوظيفة المزدوجة للضمير" هذه الازدواجية التي يحملها الضمير ستسمح لنا أن نميز بين الضمير والشخص، فالضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغته المعروفة، والشخص هو المعنى الخارجي" (الغانمي،1991،ص51)، و بالاستناد إلى الإيقاع الداخلي الذي لا يكشفه ظاهر النص، وهو يتجلى من وراء مكونات العمل الشعري، وبسبب هذا الاختفاء يكتفي دارسو النصوص الشعرية باشتراطه عنصرا فنياّ يمارسه الشاعر إبداعيا، وينجزه المتلقي جماليا.

وبالعودة إلى حديث علماء العروض وإشارتهم إلى هذه الظاهرة – وغيرها من الظواهر التي تطرأ على الشعر– والتي أدرجوها في باب الضرائر الصرفية، التي تعني زيادة مقطع أو حذفه، أو إطالة مقطع قصير أو تقصير مقطع طويل،

وما يؤديه ذلك من تغيير في بنية الكلمة، وهذا اللون عدّوه مما يتلاءم مع الوزن الشعري الذي يجعل" المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب" (القرطاجني،2008،ص263).

وإذا كانت البنية في الشعر عرضة للزيادة ونقصان، فإن إدراجها تحت مسمى "الضرورة الشعرية" جعل إبراهيم أنيس يعترض على دراستها بعيدا عن الخصوصية المميزة للنص الشعري لما له من أهمية في تقعيد القواعد وإرساء النظريات، يقول داعيا إلى التعامل مع هذه التغيرات بعيدا عن مفاهيم الاضطرار والرخصة والجواز وغيرها من الأحكام المتنافية مع جماليات الإبداع الشعري العربي: " فإذا شاعت في شعرهم ظاهرة من الظواهر، ونسج على منوالها الكثرة الغالبة منهم، عدّت حينئذ من خصائص الأسلوب الشعري" (أنيس،1978،ص326)، الذي يجعل من الشعر فنا جميلا تقصر المقاييس العلمية عن تحديد سر الجمال فيه.

يقول الأمير سليمان الموحدي وهو شاعر من شعراء المغرب الأوسط مصورا تجربته العشقية الحاملة لافتقاره للمحبوب، وشوقه لوصاله (الموحدي،د.ت،ص56-57): (المديد)

ذَابَ قَلْبِي مُنْذُ حَلَّ بِهِ	**فَاحْتَمِلْ يَا قَلْبُ وَاغْتَبِنِ**
لاَ تَضِقْ ذرْعًا بِمِهْنَتِهِ	**فَاعْتِزَازُ الصَّبِّ فِي الْمهَنِ**
عِيلَ صَبْرِي فِي مِحْنَتِهِ	**واعْتَرَتْنِي أَضْرُبُ الْمِحَنِ**
مَنْ عَذِيرِي مِنْ لَوَاحِظِ مَنْ	**قَلَّمَا يَرْمِي فَيُخْطِئُنِي**
هَبْكُمُ أَنِّي الْقَتِيلُ بِمَا	**قَدْ جَنَى طَرْفِي عَلَى بَدَنِي**
فَاحْذَرُوا أَنْ تَطْلُبُوا بِدَمِي	**طَرْفُهُ خَوْفًا مِنَ الْفِتَنِ**
وَدَعُونِي أَسْتَلِذُّ هَوًى	**مَنْ- وَحَقِّ الْحُبِّ- يَعْذِلُنِي**
أَيْنَ مَنْ يُعْدِي الْفُؤَادَ عَلَى	**طَرْفِهِ الْجَانِي فَيُنْصُفُنِي**
كَيْفَ لِي بِالانْتِصَارِ وَقَدْ	**قَالَ لِي إِنْ مُتَّ أَعْجَبَنِي**
أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ	**وَهْوَ يَجْفُونِي وَيَظْلِمُنِي**
وَأَنَا كَلْفٌ بِذَاكَ أَرَى	**حُبُّهُ مِنْ أَوْجَبِ السُّنَنِ**

يتكرر الضمير أنا مرتين في نهاية النص الشعري الذي يستهل قسمه الثاني بجمالية التموضع أو التجريد، وما يحمل من التبادل الضمائري الناجم عن الانتقالات المتنوعة ضمن السياقات النصية، وتغاير سياق الضمائر بين غيبة وحضور وخطاب، يضاف إليه تغاير ضمن السياق الواحد؛ إذ الأنا/العاشق انشطر بسبب حدوث الهجر وصدود المحبوب عنه، وبرز صوت قلبه داخل نسيج النص (ذاب قلبي)، ويلجأ إلى مخاطبته مؤكدا هذا الانشطار (احتمل – يا قلب – اغتبن – لا تضق).

ويحاول الأنا/العاشق البحث عن الوسيط الذي يقرب منه المعشوق المفتقر إليه (من عذيري)، ويدخل التجربة العشقية صوت العاذل ويغيب لاعتراضه استمرار الأنا/العاشق في التلذذ بعذاب العشق (هبكم – احذروا – تطلبوا – دعوني)، وترتسم بذلك صورتان للأنا/العاشق: صورة حطّمها العشق تعاني مراراته، وصورة تتحدّى العواذل وتواجه أصوات العقل الداعية إلى إيقاف العلاقة العشقية.

وباستقراء إيقاع الأنا، يتجلى:

أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ	**وَهْوَ يَجْفُونِي وَيظْلِمُنِي**
وَأَنَا كَلْفٌ بِذَاكَ أَرَى	**حُبَّهُ مِنْ أَوْجَبِ السُّنَنِ**

ارتبطت الأولى بالهوى والعشق (أهواه – أعشقه)، ومقابلة المعشوق لذلك بالظلم والجفاء (يجفوني – يظلمني) راسمة صورة الأنا/العاشق الأولى المتقاطعة مع دلالات القوافي، تجسد قلب العاشق المعنّى بضنى الشوق والافتقار والانكسار، ويكشف البيت طرفي العلاقة العشقية بنموذجها العذابي (أنا/عاشق – هو/ المعشوق: جاف – ظالم)، وبمقارنة ذلك بالدراسة الإيقاعية العروضية نتبين:

أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ	**وَهْوَ يَجْفُونِي وَيَظْلِمُنِي**
أَنَ أَهْوَاْ/ هُ وَأَ عْ/شَقُهُوْ	وَهْوَ يَجْفُوْ/نِيْ وَيَظْ/لِمُنِيْ
فعلاتن/ فعلن / فعلن	فاعلاتن/ فاعلن / فعلن
ب **ب** – – /	

ب **ب** – –:. تم تقصير المقطع الطويل: أ(**نَاْ**)– أ(**نَ**) . (ص ح ح)– (ص ح).

وبتتبع التغير بالمقياس الإيقاعي يتبين : كلمة (أَنَا) في الأصل تتألف من مقطع قصير مفتوح (أَ) يضاف إليه مقطع طويل مفتوح (**نَاْ**)، وهذه الصورة تحولت إلى: مقطع قصير مفتوح (أَ)، يضاف إليه مقطع قصير مفتوح (**نَ**) فتمّ بذلك تقصير المقطع الطويل المفتوح الأصلي.

وأما أنا الثانية التي تعلن أن حبّها من أوجب السنن الملتزم بها في التجربة العشقية، وقد ارتبط هذا الإعلان بتحدي أصوات العواذل واللائمين وإقرار الاستمرار في التجربة العشقية، فالتقطيع العروضي يبين:

وَأَنَا كَلْفٌ بِذَاكَ أَرَى	**حُبَّهُ مِنْ أَوْجَبِ السُّنَنِ**
وَأَنَاْ كَلْ /فُنْ بِذَاْ /كَ أَرَىْ	حُبْبَهُوْ مِنْ/أَوْجَبِ سْ/سُنَنِيْ
فعلاتن /فاعلن/فعلن	فاعلاتن / فاعلن/فعلن
ب ب **–** – /	

ب ب **–** – : حافظ المقطع الطويل المفتوح أ(**نَاْ**) على طوله فلم يقصّر.

استنادا لما سبق، يظهر التباين بين إيقاع (الأنا) في البيت الأول عنه في البيت الثاني وبربط ذلك بالمعنى، يتبين مدى مطابقة الإيقاع الداخلي لهذا الضمير المنفصل البارز للدلالة، وقد يضاف إليه ما طرأ على ضمير الغائب الذي سكن أوله (وهْو) ليتماثل مع (أهْواه)، وهذا التغيير أطلق عليه النحاة (الضرورة الشعرية) – يضاف إليها تغيير حركة فعل الأمر بكسرها خلافا للأصل مراعاة لمجرى القافية (اغتبنِ) – واعترض على هذه التسمية أحد الدارسين المحدثين مركزا على خصوصية اللغة الشعرية، يقول: " ولسنا نزعم أنا للشعر نظاما خاصا في ترتيب كلماته لا يمت لنظام النثر بأي صلة، بل نقول إن الشاعر كالطائر الطليق يحلق في سماء من الخيال وينشد الحرية في فنه، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حدا معينا لا يتعداه، بل يلتمس التخلص من ذلك كلما سنحت له الفرص، فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية، وبقدر ما تعين على الفهم والإفهام" (أنيس،1978،ص322-323)، ليكون الدافع وراء هذا التغيير في بنية الكلمة إثارة المتلقي ودفعه إلى اكتشاف الجانب الجمالي، ليتضح بذلك أن ما عدّ ضرورة شعرية هو في حقيقته انزياح إيقاعي صوتي.

يقول (الموحدي،د.ت،ص148) الشاعر في نص آخر متبرما من الدنيا ومن فيها: (الرمل)

عِيلَ صَبْرِي لِهُمُومٍ لا تُطَاقْ شَرَّدَتْ نَوْمَهُمَا عَنِّي الْمَآقْ
وَجَدَتْ صَدْرِيَ خُلْوًا وَاسِعًا فَأَصَارَتْهُ لَهَا مَأْوَى فَضَاقْ
فَغَدَا أُنْسِيَ عَنِّي نَافِرًا مُسْتَحَثًّا بِرَحِيلٍ وَانْطِلاَقْ
أَتَمَنَّى أَنْ أَرَى لِي حَاجَةً مَعَهَا وَهِيَ تُبَارِي فِي السِّبَاقْ
أَوْ تَرَى عَيْنَايَ شَيْئًا تَرْتَضِي بِوِفَاقٍ أَوْ عَلَى غَيْرِ وِفَاقْ
لَيْتَهَا إِذْ تَخِذَتْنِي غَرَضًا حَمَلَتْ قَلْبِيَ مِنْهَا مَا أَطَاقْ
عَجَبًا كَيْفَ بَقَائِي مَعَهَا وَأَنَا بَيْنَ نِزَاعٍ وَسِيَاقْ
كُلَّمَا رُمْتُ أُسَلِّي النَّفْسَ عَنْ مَا دَهَاهَا انْطَبَقَتْ أَيَّ انْطِبَاقْ

حظوظ الشاعر في الحياة لا تكتمل، يعاند الدنيا فيخيب، وبالنظر إلى ما أطلق عليه ضرورة شعرية تستوقفنا القافية المقيدة بعلة (ما يجوز للشاعر ولا يجوز لغيره)، وقد نفسرها انطلاقا من دلالة النص بانغلاق الآفاق في وجه الأنا وشعوره بالإحباط الذي نشر قتامته على الوجود، تكشف تبرمه وضيقه، ونكتفي بعينة من القصيدة: (لا تطاق – الهموم، المآق – نومهما، فضاق – مأوى، انطلاق – أنسي، احتراق – قلبي...).

وقد يوحي تغيير بنية ضمير المتكلم (الياء) في : (صدريَ – أنسيَ – قلبيَ) وما يتفجر عنه من دلالات الاحتواء والتملك والالتصاق؛ إذ برز صدر الأنا مكانا له القدرة على الاحتواء، وظهر الأنس مرتبطا بالأنا قبل أن يفارقها ويجاوزها (وغدا أنسيَ عني)، والتحول يعني ثبوت حالة ثم انزياحها، والقلب تجذّر فيه التحمل والاحتواء وقابليته للامتلاك والاستحواذ، ولعل هذا التأويل يوضحه عزوف الشاعر عن تسكين ضمير المتكلم المتصل في: (صبري – عني – لي – بقائي) لارتباط دلالات هذه الأبنية، بالنفاد والزوال والانتفاء في الصدر (عيل صبري)، ويحمل (عن) من دلالات المجاوزة والابتعاد والافتقار، ويحمل الحرف (لي) رغم دلالاته على التملك والاستحقاق المتشاكلة مع معاني الأبنية المنزاحة عن أصلها، إلا أن ذلك ينتفي بمجرد ربطه بالأمنية التي لم تحدث لصعوبتها أو استحالتها، ليبقى مشروعا لم يقع، ويتأكد عدم وقوعه وتحققه (أتمنى أن أرى لي)، والبقاء (عجبا كيف بقائي) تنفي دلالات الاستفهام المعبر عن الضياع والحيرة والمتعمق بمعاني التعجب والاضطراب انتماءها إلى الفئة الأولى المنزاحة، وهو ما قد يزيد تأكيد أهمية دراسة الانزياح الإيقاعي الصوتي لما أطلق عليه ضرورة شعرية للتوافق بين الأنماط التعبيرية ونبضات الانفعال الموحية بالإيحاءات الجمالية.

وبالعودة إلى إيقاع الأنا وقد ارتبط بمقارعة الدنيا ومنازعتها والتصادم مع صنيعها بالأفاضل، تظهر الدراسة الإيقاعية:

عَجَبًا كَيْفَ بَقَائِي مَعَهَا	وَأَنَا بَيْنَ نِزَاعٍ وَسِيَاقْ
عَجَبَنْ كَيْ /فَ بَقَائِيْ/ مَعَهَاْ	وَأَنَاْ بَيْ /نَنزَاْعِنْ / وَسيَاْقْ
فعلاتن / فعلاتن / فعلن	فعلا تن / فعلاتن / فعلاتْ
	ب ب – – /

تم إطالة صوت الأنا لتتلاءم الدلالة مع الانزياح في البنية الصرفية لهذا ضمير، يؤكدها انطباق نفس (الأنا) وعجزه عن التسلي أو النسيان ليستمر أرقه وتدوم معاناته، وتتعمق وهو يتيقّن استحالة مقاومة كرّ الأيام، ويعلن هزيمته، ويبوح بأحاسيس اليأس، يقول (الموحدي،د.ت،ص148):

لَيْسَ مِنْ عشْقٍ وَلاَ مِنْ سَقَمٍ أَشْكُرُ اللهَ وَلاَ فَرْطَ اشْتِيَاقْ

مُقْسِمًا أَلاَ يَنِي فِي طَلَبِي كُلُّ مَطْلُوبٍ فَفِي حُكْمِ الْلِحَاقْ
أَنَا إنْ قَاوَمْتُهُ جَرَّعَنِي غُصَصَ الْمَوْتِ كَرِيهَات الْمَذَاقْ
أَوْ أَنَا أَرْضَيْتُهُ أَوْ رُضْتُهُ عَلَّهُ يَرْضَى تَمَادَى فِي الشِّقَاقْ

يتقلب الشاعر بين حالتين إقبال وإعراض، استحسان واستهجان، رضا ورفض: (قاومته – جرعني – أرضيه – أرضيته)، والدراسة الإيقاعية تبرز:

أَنَا إنْ قَاوَمْتُهُ جَرَّعَنِي غُصَصَ الْمَوْتِ كَرِيهَات الْمَذَاقْ
أَنَ إنْ قَاْ/ وَمْتُهُوْ جَرْ / رَعَنِيْ غُصَصَ لْمَوْ/ تِكَرِيْهَاْ / تِلْمَذَاْقْ
فعلاتن/ فاعلاتن / فعلن فعلاتن / فعلاتن / فاعلاْتْ
ب ب – – /

قصّر صوت الضمير (أنا) مشكلا إحدى الحالتين، فماذا يبرز الضمير الآخر؟

أَوْ أَنَا أَرْضَيْتُهُ أَوْ رُضْتُهُ عَلَّهُ يَرْضَى تَمَادَى فِي الشِّقَاقْ
أَوْ أَنَاْ أَرْ/ ضَيْتُهُوْ أَوْ/ رُضْتُهُوْ عَلْلَهُوْ يَرْ/ ضَىْ تَمَاْدَىْ/ فِشْشِقَاْقْ
فاعلا تن/ فاعلاتن/ فاعلن فعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتْ
– ب – – /

حافظ ضمير (أنا) على إطالة الصوت ومدّه، مباينا الحالة الأولى، ومحققا اختلاف الدلالات بين القبول والسخط.

ويبقى لضمير المتكلم (أنا) سحره الجمالي في تكثيف الدلالات وإثارة حس المتلقي للتنقيب واستخراج المعاني المستترة، كما يظهر مدى استفادة الشاعر المغربي الأمير أبي الربيع الموحدي من إمكانات الانزياح الإيقاعي الصوتي وبالتحديد إيقاع الأنا، وما تعضده من إيقاعات أخرى فجرت الدلالات وأمدتها بأسرارها الجمالية، ويبقى للإيقاع حركته الخفية الداخلية التي تتلاحم بها أجزاء النص الشعري لتثمر قوة شعرية جمالية عصية على القبض.

وتبدو اللغة الشعرية في نص ابن قاضي ميلة أكثر طواعية، تعكس طبيعة الانفعال الفردي من خلال التعويل على حيوية الإجراءات الأسلوبية المنتجة للانزياح بواسطة مرونة التشكيل، وما تحققه من تأثير في المتلقي بإمكانات جمالية كثيرة متجاوزة الجوانب الصوتية والتركيبية إلى الجانب الدلالي المعنوي، يقول (ابن رشيق، 1986، ص210): (الطويل)

يُذِيلُ الْهَوَى دَمْعِي وَقَلْبِي الْمُعَنَّفُ وَتَجْنِي جُفُونِي الْوَجْدَ وَهْوَ الْمُكَلَّفُ
وَإِنِّي لَيَدْعُونِي إِلَى مَا شَنَفْتُهُ وَفَارَقْتُ مَغْنَاهُ الأَغَنُّ الْمُشَنَّفُ
وَأَحْوَرُ سَاجِي الطَّرْفِ أَمَّا وِشَاحُهُ فَصُفْرٌ وَأَمَّا وَقْفُهُ فَمُوَقَّفُ
يَطيبُ أُجَاجُ الْمَاءِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِهِ يُحَيِّي وَيُنْدِي رِيحُهُ وَهْوَ حَرْجَفُ
وَأَيْأَسَنِي مِنْ وَصْلِهِ أَنَّ دُونَهُ مَتَالِفَ تَسْرِي الرِّيحُ فِيهَا فَتُتْلِفُ
وَغَيْرَانَ يَجْفُو النَّوْمَ كَيْ لا يَرَى لَنَا إِذَا نَامَ شَمْلاً فِي الْكَرَى يَتَأَلَّفُ
يَظَلُّ عَلَى مَا كَانَ مِنْ قُرْبِ دَارِنَا وَغَفْلَتِهِ عَمَّا مَضَى يَتَأَسَّفُ
وَجَوْنٌ بِمُزْنِ الرَّعْدِ يَسْتَنُّ وَدْقُهُ يَرَى بَرْقَهُ كَالْحَيَّةِ الصِّلِ تَطْرَفُ

كَأَنِّي إِذَا لاَحَ وَالرَّعْدُ مُعْوِلٌ وَجَفْنُ السَّحَابِ الْجَوْنِ بِالْمَاءِ يَذْرِفُ
سَلِيمٌ وَصَوْبُ الرَّعْدِ رَاقٍ وَوَدْقُهُ كَنَفْثِ الرُّقَى مِنْ سُوءِ مَا أَتَكَلَّفُ
ذَكَرْتُ بِهِ رَيَّا وَمَا كُنْتُ نَاسِيًا فَأَذْكُرَ لَكِنْ لَوْعَةٌ تَتَضَعَّفُ

يفتتح النص بجمالية الافتقار العشقي وتأكيد عدم القدرة على السيطرة على النفس، وهو ما يحقق للشاعر العاشق خضوعه للمحبوب وذلته له، ويصر على مواجهة فواعل المنع التي تحاول صدّه عن تحقيق مراد الاغتناء بالمحبوب ووصاله، والشاعر في هذه الأبيات يدرك بذوقه الفني، وإحساسه المرهف ما يتفجر من التراكيب العربية من معاني باعتماد جمالية الانزياح التركيبي.

وباستعراض امتلاك المعشوق الملتبس بالغزال مقاليد الحسن وقد عذب في أرضه الماء المالح المر، فكيف يوقف العاشق تجربته العشقية؟، ويحذف مفعول الفعل (يحيّي) تركيزا عليه وعلى فاعله، ويطلق دلالات التحية لتشمل العاشق ومن اكتووا بنيران هذا الغزال الساحر، ويمتزج الفاعل بالغموض ويتأرجح بين المعشوق وريحه، المشوق العشقي المعوض له والآتي من ناحيته ليغتني به العاشق، ويحول حاله من الافتقار ومعاناة الريح الباردة الشديدة الهبوب إلى رياح تعبق بأريج الحبيب ونداه.

وتظهر فاعليته بإسناد الفعل إليه مؤكدة يأسه المعمق لحرمانه (أيأسني) لدخول فواعل المنع طرفا يكدر صفو العلاقة العشقية، ويحذف مفعول فعل (تتلف)، ليكون التلف شاملا عاما تعضده صيغة منتهى الجموع ودلالتها على ما لا نهاية له، فالمتالف – يسندها الغيران مانع العشق – تطارد العاشقين وتمنع وصالهما.

وترتفع حدة المعاناة العشقية حين يستشعر العاشق قرب هلاكه (سليم) وهو يتذكر بالمشوق الطبيعي البرق الآتي من حمى المعشوق يتبعه غيث يبعث الحياة ويجدد ذكرياته العشقية وقد اغتنى بالمحبوب، ويحذف مفعول الفعل (أتكلف) وقد قيده بالسوء وقابل ذلك بإطلاقه باسم الموصول (ما) لتكون المعاناة منفتحة لا حدود لها، ويلتبس حنينه للحبيب بالحنين للمكان (ريا) ومن حوى وبماضي الاغتناء (كنت)، ويعاود حذف مفعول (أذكر) الذي انفتح على الأسس الجمالية الثلاثة للحنين وعمها، مؤكدا لوعة الأنا/العاشق وضياعه، وهو ما تجلى في حذف المسند إليه تركيزا على المسند (لكن لوعة)، ولا يجد المتلقي صعوبة في تقديره؛ ليظهر من خلال ما سبق كثرة الحذوف التي مست المفعول، وهذا النوع من الحذف قال فيه عبد القاهر الجرجاني: " وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصدُه، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرتَ مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلاّ أنّك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزمُ ضمير النفس، لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلُص له، وتنصرف بجملتها، وكما هي إليه" (الجرجاني،1984،ص156)، ليتولد عن ذلك الحذف التركيز على فعل الافتقار العشقي المؤجج للتجربة العشقية التي رسمت المأساة العشقية المعبرة عن العاشق المتراوح بين المذنب والبريء.

وعلى مستوى الإيقاع فإن الشاعر سخَّر هذه الحذوف لبناء إيقاع الطويل، ولجأ إلى تسكين المتحرك مرتين (وهْو) الذي سُكِّن دون مسوغ نحوي، لكن تم تسكينه بمسوغ سماه سيبويه بـ: " باب ما يحتمل الشعر"، وهو ما يعرف بالضرورة الشعرية في الدرس اللغوي التراثي، وما أطلقنا عليه جمالية انزياحية إيقاعية صوتية أحدثت خلخلة في بناء النص الشعري دعت المتلقي إلى محاولة الكشف عن سرها، إذ لا يكفي تعليلها بأن وزن الطويل فرض تسكينه ليتحقق التوازن الإيقاعي، ولكن لا يمكن إغفال علاقات الانزياحات التركيبية بهذا الانزياح الإيقاعي الصوتي.

ويتأكد ذلك في نص أبي الحبيب المسيلي الذي يتذكر لحظات فراق المحبوب، ويرسم لواعجه وقد تيقن من تجذّر افتقاره العشقي، ويلجأ إلى جمالية الانشطار ليحاور قلبه المعنّى ويعاتبه على استسلامه لحدث الفراق، ويستعين في تحقيق التأثير بإمكانات جمالية كثيرة تختص بتراكيب الإبداع باللغة، يقول (ابن رشيق،1986،ص143): (البسيط)

مُجْرِي جُفُونِي دِمَاءً وَهْوَ نَاظِرُهَا	**وَمُتْلِفُ القَلْبَ وَجْدًا وَهْوَ مَرْتَعُهُ**
إذَا بَدَا حَالَ دَمْعِي دُونَ رُؤْيَتِهِ	**يَغَارُ مِنِّي عَلَيْهِ فَهْوَ بُرْقُعُهُ**
قَلْبِي الْوَفِيُّ وَجِسْمي لاَ وَفَاءَ لَهُ	**مَا مَنْ أَقَامَ كَمَنْ قَدْ سَارَ يَتْبَعُهُ**
إنْ كَانَ حَجَّبَهُ بُقْيَا عَلَيْهِ فَلِمْ	**أَطَاقَ حِينَ نَأَى عَنْهُ يُشَيِّعُهُ**
لَوْ أَنَّهُ ذَابَ سُقْمًا يَوْمَ رحْلَتِهِ	**كَانَ الْوَفَاءُ لَهُ فِي الْحُبِّ أَجْمَعُهُ**

يحقق الشاعر بأسلوبية الحذف انزياحا عن الضوابط اللغوية، هو " شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن" (الجرجاني،1992،ص146)، ويحذف المسند إليه ليتصدر المسند الكلام ويتم التركيز عليه وعلى صنيعه في العاشق (مجري جفوني)؛ إذ لا يريد الإشارة إليه فاسم الفاعل يدل على ثبوت الصفة واستمرارها (مجري دموعي – متلف القلب وجدا)، فيستغنى بذلك عن ذكره؛ وقد تعود اللسان العربي على مثل هذا الحذف، إذ المتلقي يستطيع أن يدرك الدلالة معتمدا السياق أو القرائن ويقدره بـ (هو – معذبي..).

ولا يحتاج الشاعر إلى تقييد الفعلين (أقام – سار) لعدم حدوث ما تمناه، وليؤكد انتفاء الوفاء للمعشوق، فالقلب أقام في مكانه لم يبرحه ولم يسر إلى معشوقه، وهذا التقابل يبرز خصيصة الانشطار حين يتقلب العاشق بين قلبه وجسمه، ويبرز أسلوب الشرط بامتناع تحقق رغبة العاشق لبقائه حيا، وانتفاء موته بعد افتراقه عن المحبوب (كان الوفاء له)، وهو ما دفع إلى حذف المسند إليه (ذلك الصنيع – الذوبان عشقا – موتي) تأكيدا لامتناع الوفاء.

يجيز الشاعر لنفسه التصرف في تراكيبه الشعرية ويضعها في النسق الذي يوضح فكرته ويحقق غرضه، يقول سيبويه: " إنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام" (سيبويه،1962،ج2،ص26)، وهو ما يصوغ الشاعر تسكين المتحرك (وهْوَ)، ليستقيم إيقاع الطويل، وقد حدث ذلك في مواطن ثلاثة تعبر عن دلالات التغير وعدم الثبات، ويبدو هذا التقصير بصفة خاصة في الجمال الإيقاعي الداخلي الذي يعتمد على طريقة رصف الكلمات وما يثيره من شعور بالجمال، يقويه ارتباط الشكل بالمضمون في إطار لغوي يظهر قدرة الشاعر على الإبداع والتميز، لتعضد الانزياحات الإيقاعية الصوتية الانزياحات التركيبية، وتمدها بأسرارها وسحرها وشعريتها؛ ومع ذلك يظل النص الشعري ظاهرة فنية تستعصي على عشرات التفسيرات، تنفتح على قراءات متعددة غير محصورة.

وتخلص الدراسة إلى:

إقرار كثير من الدارسين القدماء أهمية الإرادة الشعرية في الخروج عن معيارية اللغة، رغم ربطهم الضرورة الشعرية باستقامة الوزن والقافية، ورفضهم تجاوز أحكام النحو التقعيدية، وهذا الإقرار يفتح المجال أمام الدرس الأسلوبي ليقارب النصوص الشعرية معتمدا على مبدأ الاختيار ثم الانزياح، محاولا استكناه الأسرار الجمالية.

تأكيد الدارسين المحدثين الذين ولجوا عوالم الضرورة الشعرية على أهمية تمييز لغة الشعر على لغة النثر في تقعيد القواعد اللغوية، واقترح بعضهم بدائل لمصطلح الضرورة الشعرية، تنطلق من الدرس النقدي الأسلوبي، بعد أن عجز الدرس النحوي اللغوي عن اكتشاف أسرار هذه الظاهرة، بالوقوف عند كونها تمثلا انزياحا عن الاستعمال المألوف للغة، ولا تمثل انزياحا عن اللغة في حد ذاتها.

التأكد من قدرة الأسلوبية الصوتية على دراسة التغيرات الصوتية من خلال تأثيرها على المتلقي ومن حيث اختيار الشاعر لها، ليشكل نصه قوة شعرية جمالية يصعب القبض عليها أو محاولة حصرها، لأنها تشكل عزفا شخصيا يتفرد به الشاعر.

إثبات استطاعة الانزياحات الإيقاعية الصوتية تأكيد حقيقة ارتباط الإيقاع الداخلي للأصوات بالحركة النفسية الداخلية، وبفورة الشعور وجيشانه، وهو ما يجعل منه ميزة دالة على فردية الشاعر وتمايزه، ودافعا يثير المتلقي للإبحار في عوالم النص الشعري بعد أن تستوقفه الخلخلة الصرفية وانزياحها عن البنيات المعتادة، ويتجاوز بذلك إدراج التغييرات الطارئة على البنية في الشعر تحت مسمى الضرورة الشعرية؛ ويعتمد في دراستها على الخصوصية الإيقاعية الصوتية المميزة للنص الشعري، وتدرج ضمن جماليات الانزياح الإيقاعي الصوتي.

الوقوف عند قدرة الشعراء المبدعين على تطويع اللغة، واستغلال طاقاتها الإيقاعية نافين بذلك فكرة أن الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، أو ضرورة أجيزت لهم ولأمثاله، مثبتين أهمية ربط هذه النغمات الصوتية بالألفاظ والأحداث، لتتكامل بذلك ثنائية الإيقاع والدلالة، ويشتد الارتباط بين حديها، ويتأكد أن ما عدّ ضرورة شعرية يحمل في ثناياه سحرا جماليا يبرزه الإيقاع الداخلي من خلال خصيصة الانزياح الصوتي المتلاحم مع المعنى العام للنص الشعري، وذلك التناسب هو الذي يجعل للشاعر لغته الشعرية المميزة لفرديته التي هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم.

قائمة المصادر والمراجع:

[1]- إبراهيم محمد، السيد (1983). *الضرورة الشعرية (دراسة أسلوبية)*. ط3. بيروت: دار الأندلس.

[2]- أبوديب، كمال (د.ت). *في الشعرية*. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

[3]- أنيس، إبراهيم (1978). *من أسرار اللغة*. ط6. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

[4]- أنيس، إبراهيم (1952). *موسيقى الشعر*. ط2. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

[5]- البحراوي، سيد (1996). *الإيقاع في شعر السياب*. ط1. القاهرة: دار نوارة.

[6]- الجرجاني، عبد القاهر (1992). *أسرار البلاغة*. ط2. أبو فهر محمود شاكر. القاهرة: مطبعة المدني.

[7]- الجرجاني، عبد القاهر (1984). *دلائل الإعجاز*. محمود محمد سلام محقق.، القاهرة: مكتبة الخانجي.

[8]- ابن جني، أبو الفتح عثمان (1955). *الخصائص*. ط2 . محمد علي النجار محقق. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية.

[9]- جيرو، بيير (1994). *الأسلوبية*. ط2. منذر عياشي مترجم. حلب : مركز الإنماء الحضاري.

[10]- حماسة عبد اللطيف، محمد (1996). *لغة الشعر (دراسة في الضرورة الشعرية)*. ط1. القاهرة : دار الشروق.

[11]- خفاجي، هادي (1972). الأنا و النحن ، *مجلة الكتاب*. (عدد2).

[12]- ابن رشيق، حسن (1986). *أنموذج الزمان في شعراء القيروان*. محمد العروسي وبشير البكوش محقق. تونس: الدار التونسية. الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب.

[13]- ابن رشيق، أبو علي حسن (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. ط5. محمد محي الدين عبد الحميد محقق. بيروت: دار الجيل .

[14]- الزيدي، توفيق (1984). *أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث*. ط1. تونس: الدار العربية للكتاب.

[15]- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (1988). *الكتاب*. ط3. عبد السلام محمد هارون محقق. القاهرة: دار الخانجي.

[16]- السيد، عبد الرحمن محمد (1968). *مدرسة البصرة النحوية (نشأتها وتطورها)*. ط1. القاهرة: دار المعارف.

[17] - الشوك، علي (1960). الثورية في شعر المتنبي. *مجلة المثقف*. (عدد 17).

[18]- صالح ،الزامل (2003). *تحول المثال*_دراسة ظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي). ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[19]- عبد التواب، رمضان (1999). *فصول في فقه العربية*. ط6. القاهرة: مكتبة الخانجي.

[20]- العسكري، أبو هلال (1952).*كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)*. ط1. علي محمد بجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم محقق.القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.

[21]- العكبري، ابن برهان (1984). *شرح اللمع*. ط1. فائز فارس محقق. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.

[22]- عيد، رجاء (1998). *التجديد الموسيقي في الشعر العربي(دراسة تأصيلية بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي)*. ط1. الإسكندرية: منشأة المعارف.

[23]- الغانمي، سعيد (1991). *أقنعة النص*. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

[24]- ابن فارس، أبو الحسن أحمد (1980) *ذم خطأ الشعراء*. رمضان عبد التواب محقق. القاهرة: مكتبة الخانجي.

[25]- ابن فارس، أبو الحسن أحمد (1997). *الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها*. ط1. أحمد حسن بسج محقق. بيروت: دار الكتب العلمية.

[26]- فلفل، محمد عبدو (2007). *اللغة الشعرية عند النحاة (دراسة للشاهد الشعري والضرورة الشعرية في النحو العربي)*. ط1. عمان: دار جرير

[27]- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله (1954). *تأويل مشكل القرآن*. ط1. السيد أحمد صقر محقق. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.

[28]- القرطاجني، حازم (2008). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* .ط3. محمد الحبيب ابن الخوجة محقق . تونس: الدار العربية للكتاب.

[29] - الموحدي، الأمير أبو الربيع سليمان (د ت). *الديوان*. محمد بن تاويت الطنجي ومحمد بن العباس القباج وسعيد أوعراب ومحمد بن تاويت التطواني محقق. المغرب: منشورات كلية الآداب جامعة محمد الخامس.

[30]- ناصف، مصطفى (د.ت). *نظرية المعنى في النقد العربي*. بيروت: دار الأندلس.

[31]- الواد، حسين (2001). *جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير*. ط1. الدار البيضاء المركز العربي الثقافي.

[32]- ويس، أحمد محمد (2006). *الانزياح في التراث النقدي والبلاغي*. ط1. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

ICLS 2016

THE 2ND INTERNATIONAL CONFERENCE OF LINGUISTIC STUDIES

جامعة المدينة العالمية
Al-Madinah International University

THE 2ND INTERNATIONAL CONFERENCE OF LINGUISTIC STUDIES

" Linguistic and Literary Studies in The Light of Contemporary Challenges "

" Towards a Modern Vision of The Reality of Linguistic and Literary Challenges "

Organized by Faculty of Languages.

Al-Madinah International University | State of Selangor, Malaysia

Conference Proceedings

The 3rd Volume

1438H / 2016M

AL-LISAN INTERNATIONAL JOURNAL

العربية لغير الناطقين بها

TAOQ Public Relations