Nady Al-Adab

Volume 16 Issue 2 November 2019
ISSN Print: 1693-8135 | ISSN Online: 2686-4231
Publisher: **Department of West Asian Studies, Faculty of Cultural Sciences, Hasanuddin University**
This journal is indexed by Google Scholar and licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

المصطلحات البلاغية بين القديم والحديث

Agussalim Beddu Malla
Universitas Muslim Indonesia
agussalim.beddumalla@umi.ac.id

ملخص البحث

إن المحدثين من النقاد العرب، قد نظروا إلى البلاغة العربية، باعتبار علومها (المعاني والبيان والبديع)، وحدة واحدة، وأطلقوا عليها اسم علم البيان وكذلك فعل بعض القدامي. ثم إن بعض المحدثين من النقاد العرب، قد نظروا نظرة موحدة إلى المصطلحات البلاغية، وجعلوها تحت اسم الحقيقة والمجاز، وعندما يعرضون إليها يثبتون أثرها الجمالي، ومعناها الذوقي، مغفلين إجراء مصطلحها الفلسفي. وبعد ذلك يربطون هذه النظرة الموحدة إلى المصطلحات بالقيمة، والناحية المعنوية، وهذا يلزمهم أن ينظروا إلى النواحي النفسية والاجتماعية والحضارية. هذه اللفتات في النفس والحياة والكون والحضارة والإنسان جعلت بعض النقاد المحدثين يشترطون مقدمة لدراسة البلاغة العربية وهي مؤلفة من علم النفس والاجتماع، ومواقف من الحياة الحضارية الإنسانية في الوقت الذي كان فيه القدماء يشترطون مقدمة للبلاغة في الفصاحة والبلاغة.

الكلمات المفتاحية: *القرآن; البلاغة; القديم; الحديث.*

1. التفكير البلاغي عند القدماء والمحدثين

تدرجت البلاغة العربية من لدن الجاهلية إلى أيامنا الماثلة، واختلفت في طرائقها وأساليبها حسب الزمان والمكان، وتنوع الثقافة، ومستوى المتلقين، والسياسات التي ترسم مسار الحياة والأدب في كل فترة من فترات الحكم والنفوذ. ففي الجاهلية وأعنى الفترة التي وصلتنا منها نصوص موثوقة، ارتبطت النظرات البلاغية بجهود أصحابها، إذ لم يكن هناك فرق بين التوجيه البلاغي، أو الأدبي، أو النقدي، وذلك لأن بداية العلوم والفنون لا تعرف الفصل بين الفروع. وهذه مرحلة غير ناقصة من وجهة النظر البلاغية والنقدية، وذلك لأنها كانت ذات رسالة في وقتها وأثرت في المجتمع الجاهلي بأحكامها. وإن كنا نوجه إليه النقص في أيامنا الحاضرة. فهذه قضية أخرى، إننا ننظر إلى البلاغة العربية في العصر الجاهلية بعين الحاضر.

وتلا ذلك الاتجاه البلاغي في العصر الإسلامي والأموي، ولقد كانت بلاغة الرسول الكريم في أقواله، وأفعاله، وإقراره، وأحاديثه، وجه من وجوه البلاغة العربية ولم يخلُ عصرٌ من باحث أو دارس للبلاغة العربية يتوجه إلى بلاغة الرسول صلى الله عليه وسلم بالدرس العميق. وبالمثل كانت أحكام عمر بن الخطاب رضي الله عنه (ت 23 ه) في شعر زهير بن أبي سُلمى: في أنه لا يعاظل في المنطق، ولا يتتبع الحوشي، ولا يقول في الرجل إلا بما فيه (محمد بركات، 1988: 148). ثم ما كان من حياة للبلاغة العربية في مجالس الأمراء، وخلفاء بني أمية، وما كان لمجالس سُكنية ابنةِ الحسين، وعائشة بنت طلحة، والحجاج، وعبد الملك بن مروان، وغيرهم. وما شاع حول النقائض من تفسير وشرح وتوجيه، ويستطيع الدارس أن يلاحظ أن البلاغة العربية غلبت عليها الناحية التطبيقية حتى نهاية العصر الأموي، أما في بداية العصر العباسي فيلاحظ أن العلوم قد أخذت في التميز، والنضوج، والكثرة في المادة والأعلام، إقرار الأسس، وترسيخ الأصول، وبروز الفروق. وبذلك بدأت البلاغة العربية تتشكل في ظواهر، ومؤلفات، وأعلام، واتجاهات. وأبرز هذه المظاهر:

1. البلاغة العربية التي نشأت في أحضان القرآن الكريم وخدمته.
2. البلاغة العربية التي اتجهت إلى دراسات الأدباء والشعراء.
3. البلاغة العربية التي تأثرت بالتيار غير العربي، من فارسي، أو هندي ، أو يوناني. ولكنها مع ذلك لم تمنح صورها ولم تتغير قسماتها.

ثم كان في تاريخ البلاغة العربية ما سمي ببلاغة الأدباء، ومنهم: الكتَّاب، والشعراء، والنقَّاد. ثم بلاغة المتفلسفة، أو البلاغة الفلسفية. وقبل هذا وذاك ظهور دراسات الاعجاز القرآني من وجهة النظر البيانية. أثرت المعالم المتقدمة في مسيرة البلاغة في الحياة الحاضرة، ولهذا نجد أن التيار الفلسفي قد أثر في البلاغة العربية، كما كان للتيار الأدبي، أنصاره، وأعلامه، ومؤلفاته. حيث نجد في الاتجاه الفلسفي للبلاغة العربية فائدة في التقسيم، والتبويب، وحفظ الجزئيات، كما أن في التيار الأدبي لونا من الشرح، والتفسير، فلا غني لدارس البلاغة عن معرفة أصولها، وجزئياتها، وأقسامها، كما لا مناص له من التدرب على الشرح والتذوق؛ وذلك ليلم بأصول هذا العلم، ويتربى لديه الحس البلاغي.

وهنا يصدق على البلاغة العربية، اسم: علم البلاغة، وفن البلاغة.

وبذلك ننتقل إلى الحديث، عما استرطه القدامي، وبعض المحدثين، من حكومة للبيان العربي في مقاييس الفصاحة، ومعايير البلاغة، وفي تقسيم علوم البلاغة إلى معان، وبيان، وبديع، وخاتمة في السرقات. يقع علم الشعر عند حازم القرطاجني في

إطار دائرة أوسع، هي ((صناعة البلاغة)) أو ((علم البلاغة)) الذي يحتوي ((صناعة الشعر والخطابة)) (**حازم القرطاجني**، د.ت: 19). ومصطلح العلم في هذا المقام – لا يفترق كثيراً عن مصطلح ((الصناعة))؛ ((فالعلم)) هو الوعي النظري بالصفات الراسخة للموضوع، و((الصناعة هي العلم بكيفية العمل، أو الملكة التي يقتدر بها على استعمال موضوعات لغرض من الأغراض، يصدر عن البصيرة بحسب الإمكان)). وقد ينصرف مفهوم ((الصناعة)) إلى الجوانب العملية المتعلقة بكيفية العمل، بينما ينصرف مفهوم ((العلم)) إلى الأصول النظرية المتعلقة بإدراك الكليات، وبالتالي يرتبط العلم بالإدراك والتعقل والمعرفة الكلية المتصفة بالوحدة والتعميم، كما ترتبط الصناعة بالقواعد العملية المترتبة على الإدراك الكلي.

ولكن المصطلحين– رغم هذا التقابل– يتداخلان غير مرة في الاستخدام القديم؛ فيطلق ((العلم)) على إدراك المسائل وعلى المسائل نفسها وعلى الملكة الحاصلة عن هذا الإدراك، كما يوصف الاقتدار على استعمال الموضوعات بأنه ((علم)) و((صناعة)) أو ((صنعة)) في آن. وفي ذلك يقول التهانوي: ((وقد يذكر العلم في مقابلة الصناعة و(قد) يعم إطلاقه على ملكة الإدراك بحيث يتناول العلوم النظرية والعملية)) (**محمد علي التهانوي**، 1996: 1220). ومثل هذا التعميم والتخصيص في دلالة المصطلحين قائم عند حازم القرطاجني. على مستوى التخصيص حيث ينصرف مصطلح ((العلم)) إلى الأصول النظرية، بينما ينصرف مصطلح ((الصناعة)) أو ((الصنعة)) إلى المزاولة العملية. وعلى هذا الأساس يتحدث حازم عن ((القوى الصانعة)) في عملية نظم الشعر، باعتبارها القوى ((التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض)) (**حازم القرطاجني**، د.ت: 43)، بينما يتحدث عن ((العلم)) باعتباره مرادفاً للقوانين المصححة التي يمكن تدارسها (**حازم القرطاجني**، د.ت: 26).

وعلى مستوى التعميم يترادف مصطلح ((صناعة البلاغة)) مع مصطلح ((علم البلاغة))، كما يترادف ((علم الشعر)) مع ((صناعته)) وهو ترادف يوحي بالازدواجية الكامنة في مفهوم العلم أو الصنعة عند حازم؛ بحيث يشير كلا المصطلحين إلى الأصول النظرية أو القوانين الكلية التي يتوسل بها الناقد في التحليل والتفسير والحكم، كما يشيران إلى القواعد العملية التي يتوسل بها الشاعر في النظم، ويصدر عنها في مزاولة الإبداع. وبقدر ما يبرز هذا التداخل ازدواجية الفهم عند حازم، فإنه يبرز أمرين واضحين عنده، أولهما: هو تأكيدُه الدائم أنه لا يمكن للشاعر، أو البليغ بعامة، أن يبدع دون علم أو معرفة بالصناعة. وثانيهما: قناعته التامة بأن الناقد لا يمكن أن يكون ناقداً ما لم يجمع إلى جانب المعرفة بالقوانين الكلية، المعرفة بالأصول العملية للصنعة. وبمثل هذين الأمرين يلزم أن يكون الناقد شاعراً، كما يلزم أن يكون الشاعر ناقدًا في الوقت نفسه.

وإذا تجاوزنا تحديد مصطلح ((العلم)) أو ((الصناعة)) إلى الموضوع نفسه، قلنا إن موضوع ((علم البلاغة)) أو صناعتها ((هو الأدب))، وبخاصة الشعر والخطابة. ولكن الشعر يحتل – في هذا الجانب – أهمية لافتة تميزه عن الخطابة، لما يلعبه من دور متميز في حياة الجماعة من ناحية، ولما ينفرد به من خصائص تشكيلية من ناحية أخرى. وما دام موضوع ((علم البلاغة)) هو الأدب، فمادته التي يتعامل معها هي الكلمات المنتظمة في سياق متميز. والعلم– من هذه الناحية – يشترك مع علوم اللغة أو اللسان، ولكنه ينفرد عنها بصفة أو صفات تنبع من خصوصية مادته على مستوى التشكيل والتأثير. قد يشترك علم البلاغة مع علوم اللغة في دراسة ظاهرة واحدة، هي الأدب الذي يتألف من كلمات، ولكن كيفية الدراسة وطرائقها تختلف اختلافاً بيناً بين العلمين. إن علوم اللغة تقوم على مجموعة من الأسس المعيارية لا تفارق مفهوم الصواب والخطأ إلى مفهوم أو مفاهيم أخرى ذات

محتوى متصل بالقيمة، وعلى العكس من ذلك علم البلاغة الذي يُشغل بقضية القيمة التي تنطوي عليها اللغة الأدبية في مستويات متعددة.

ومن هنا يمكن أن نفترض– مع حازم– أن الجانب اللغوي في علم البلاغة بمثابة ((علم لسان كلي)) يتميز عن العلوم اللغوية الجزئية ويتجاوزها، لأنه لا يهتم بجانب الصحة بقدر ما يهتم بجانب القيمة. ولذلك يقول حازم القرطاجني: ((معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة، الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت به طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتياد ما يلائم واجتناب ما ينافر)) (**حازم القرطاجني**، د.ت: 226–227). ومحصلة هذه العبارات أن علم البلاغة علم يرتبط بطبيعة مادته، وهي لغة الأدب، وبالتالي فهو علم لسان. ولكن مادامت طبيعة المادة متميزة في تركيبها ونظامها الدلالي، فإن علم البلاغة يغدو علم لسان كلي ((تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع)). ويمكن لدارس البلاغة – بالتأكيد– أن يفيد من علوم اللغة، أو علم اللسان الجزئي، لكنه يتجاوز هذه الإفادة إلى مستويات أكثر خصوصية وتميزاً، ذلك لأن صناعة البلاغة لا يليق بها– ما دامت تهتم بجانب القيمة– أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية، التي تنحصر في مستوى الصحة اللغوية بمعناها الضيق، وإنما عليها – أي صناعة البلاغة أن تدور حول قوانين كلية.

صحيح أن مادة علم البلاغة هي الألفاظ، ولكن الألفاظ في هذا العلم أجزاء فاعلة في سياق، ينطوي على قيمة، ويحتوي إطاراً من العلاقات المتجاوبة. ولذلك فإن موضوع العلم يدور حول جوانب أربعة، يتشكل منها ما يمكن أن نسميه بالعملية الأدبية في مجملها. هذه الجوانب هي؛ العالم، والمبدع، والعمل الأدبي، والمتلقي. وهي جوانب لا يقف كل منها في عزلة عن الآخر، بل تقوم بينها علاقات، محورها العمل الأدبي بعلاقاته اللغوية المتميزة. يقول حازم: ((يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيأتها ودلالتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس)) (**حازم القرطاجني**، د.ت: 17).

إن ألفاظ الأدب هي محور الدراسة البلاغية، ولكن الألفاظ – فيما يؤكد حازم – تترابط في علاقات؛ تكشف عن تكامل عناصر العمل الأدبي، وتكشف عن الأبعاد الإدراكية للعمل، على مستوى علاقة المبدع بالعالم؛ وعن أبعاد التأثير على مستوى علاقة العمل بالمتلقي. ومن هنا يكتسب علم البلاغة صفة ((الكلية))، فيتجاوز نطاق الدراسات اللسانية الجزئية إلى آفاق أكثر شمولاً، تنطوي على إدراك الفاعلية المتبادلة بين الجوانب الأربعة للعملية الأدبية، كما تنطوي على إدراك كل جانب من هذه الجوانب على حدة.

ويقودنا هذا الفهم إلى تمييز مهم بين ((علم البلاغة)) كما يفهمه حازم و((البلاغة)) بمعناها الذي ثبت في شروح التلخيص بفضل السكاكي. ((علم البلاغة)) عند حازم أقرب إلى ما نسميه – في عصرنا الحاضر – بالنقد الأدبي، من حيث شمول العمل وتعدد جوانبه، أما ((البلاغة)) عند أتباع السكاكي فتنصرف إلى المعنى الجزئي الذي ينفر منه حازم، فالبلاغة– عند

أتباع السكاكي– متصلة بالاحتراز عن الخطأ في تأدية المعنى المراد، بتمييز الكلام الفصيح عن غيره، ومن خلال علوم ثلاثة، هي: ((المعاني)) الذي تعرف به أحوال اللفظ في مطابقته لمقتضى الحال، و((البيان)) الذي يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الأدلة عليه، و((البديع)) الذي تعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة (الخطيب القزويني، د.ت: 15). أما علم البلاغة عند حازم فذو خصائص أكثر شمولاً، من حيث تركيزه على جانب القيمة، عبر مستويات ثلاثة يتصل أولها بمهمة العمل الأدبي، ويتصل ثانيها بماهية العمل الأدبي، ويتصل ثالثها بمبحث الأداة تأسيساً على فهم المهمة والماهية، وذلك كله دون تجاهل للتفاعل الوثيق بين العمل الأدبي والعالم والمبدع والمتلقي على السواء.

وبقدر ما يبرز هذا الشمول في ((علم البلاغة)) عند حازم إمكان وصف العلم بالكلية، يبرز – أيضاً – صلة هذا العلم بالفلسفة والحكمة. لنقل إن شمول علم البلاغة يجعله يتجاوز علوم اللسان الجزئية، لكن هذا الشمول لن يتحقق ما لم يتوافر لدى ((عالم)) البلاغة – أو ((الناقد)) – بلغتنا المعاصرة – تصورات كلية عن العالم باعتباره مصدر الإبداع، وعن المبدع باعتباره الفاعل الخلاق في عملية الإبداع، ناهيك عن العمل والمتلقي. ولا بد أن تنطوي هذه التصورات الكلية على مقولات ذات محتوى وجودي (أنطولوجي) ومعرفي عن ((الأشياء الموجودة في الأعيان)) وعن علاقات ((الصور الذهنية)) بهذه الأشياء الموجودة في الأعيان.

وتجرنا هذه المقولات إلى ضرورة الوعي بسيكولوجية الإبداع وسيكولوجية التلقي على السواء، وأهم من ذلك كله إدراك مغزى العملية الأدبية وآثارها الناجمة بالنسبة إلى المبدع والمتلقي، وعلاقة هذه الآثار بمغزى الحياة نفسها وعلتها. ولا يمكن – عند هذا المستوى– الاقتصار على صناعات اللسان الجزئية بل تجاوزها إلى إطار فلسفي أشمل، يفيد فيه العلم من الفلسفة إفادة واضحة. وهذا طبيعي، لأن الفلسفة هي أكثر العلوم كلية وشمولاً، فموضوعاتها ذات صلة بالجوانب الأساسية في العملية الأدبية. ولعلي في حاجة إلى القول بأن الفلسفة بمعناها القديم كانت تمتد لتشمل باهتمامها كل محيط الخبرة الإنسانية، ابتداء من أرقى أشكال الميتافيزيقا وانتهاء بأدنى أشكال الفيزيقا. إن الفلسفة – بهذا المعنى – تمنح علم البلاغة أساساً للشمول، وتجعل العلم جديراً بصفة ((الكلية)) ما دامت الفلسفة تعضده بتصوراتها التي تغدو عوناً على تكامل الدرس البلاغي، على مستوى الوعي بالموضوع وعلى مستوى كيفية معالجة الموضوع في آن. ولذلك أدرك حازم أن إقامة علم البلاغة تغدو مستحيلة ما لم تعتمد على الفلسفة.

إن الاعتماد على الفلسفة عنده يعني تجاوز الجزئية والوصول إلى أفق أكثر رحابة وتماسكاً في آن، وعندئذ يصبح علم البلاغة قادراً على صياغة قوانين كلية، ذات قدرة على التحليل والتفسير والتقييم. وما دامت هذه القوانين قد وضعت ((بحسب ما شهدت به أصول علوم جليلة)) فإنها تغدو قادرة على ((تمييز الصريح المحض من الزائف المبهرج في كل مذهب من مذاهب اللسان ومأخذ من مآخذ البيان)) (حازم القرطاجني، د.ت: 259). وما دام علم البلاغة ((منشأ على أصول منطقية وآراء فلسفية)) (حازم القرطاجني، د.ت: 244)، فإن قوانينه تكتسب صفة التماسك في نظامها العقلي، وتكتسب صفة المرونة في عملية التقييم، فتتجاوز المستوى الجامد للعلوم اللغوية إلى آفاق راقية يتطلع إليها كل من ((طمحت به همته إلى مرقاة البلاغة المعضودة بالأصول المنطقية والحكمية)) دون أن يهبط بها ((إلى حضيض صناعات اللسان الجزئية المبنية أكثر آرائها على شفا جرف هاوٍ)) (حازم القرطاجني، د.ت: 321).

ولكن إذا كان علم البلاغة – بهذا المعنى– ذا صلة وثيقة بالفلسفة، فإن هذه الصلة لا تعني اتحاداً بين الاثنين أو تطابقاً في طبيعة القوانين. إن علم البلاغة، وإن أفاد من الفلسفة، يتميز عنها بخصوصية مادته وخصوصية قوانينه. خصوصية المادة تجرنا إلى الانفعالات الإنسانية المصاحبة للغة الأدب، كما تجرنا إلى تميز بنائها الدلالي والنحوي تميزاً يتصل بوظيفتها النوعية. أما خصوصية القوانين فتلفتنا إلى صفة المرونة التي ينطوي عليها جانب المعيارية في البلاغة، من حيث صلته بأوضاع غير ثابتة لا تفارق فاعلية السياق الأدبي، وذلك جانب يتكشف في عبارات حازم التي تؤكد أن ((أكثر ما يستحسن ويستقبح في علم البلاغة له اعتبارات شتى بحسب المواضع. فقد يحسن في موضع ما يقبح في موضع، ويقبح في موضع ما يحسن في موضع، ولا يقف الإنسان على تلك المواضع إلا بطول المزاولة.

ولا يشرف الإنسان على جمل من تلك المواضع يمكنه أن يستنبط بها أحكام ما سواها إلا بكثرة الفحص والتنقيب، عما يجب اعتماده في جميع أحوال الصناعة، من إيثار ما يجب أن يؤثر، وترجيح ما يجب أن يرجح، بالنظر إلى الشيء في نفسه أو النظر إلى ما يقترن به أو إلى ما هو خارج عن ذلك مما تقدم التعريف به)) (حازم القرطاجني، د.ت: 88). ويؤكد حازم هذه الخاصية– مرة أخرى– عندما يقول: ((وجوه النظر في ما يحسن ويقبح في هذه الصنعة لا تحصى كثرة. وكل ما يستحسن ويستقبح فإن له اعتبارات شتى بحسب المواضع وما يليق بواحد واحد منها)). ((وبحسب الأغراض والأحوال وتباين المقاصد في جميع ذلك تتشعب طرق الاعتبار في هذه الصناعة إلى ما يعز حصره)) (حازم القرطاجني، د.ت: 104). وفي هذين النصين ما يؤكد ارتباط جانب القيمة في ((علم البلاغة)) بفاعلية السياق الأدبي من حيث خصائصه التشكيلية المرتبطة بماهية الأدب من ناحية، ومن حيث توافق هذه الخصائص مع جانب وظيفي غير منفصل عن مهمة الأدب من ناحية ثانية. كلتا الناحيتين تنفي عن قوانين البلاغة صفات الثبات التي تتميز بها القوانين الفلسفية أو الأصول المنطقية.

أ. بين الفصاحة والبلاغة في النقد الحديث

الواقع أن الدرس البلاغي قد أثار مجموعة من القضايا التراثية التي تتصل بالملفوظ الأدبي، لكن معاودة النظر فيها تؤكد أنها تمتد بفاعليتها لتتصل بقضايا العصر، وكأن هؤلاء البلاغيين ما كانوا يعانون ما نعانيه اليوم من تيارات إبداعية، حتى بعد أن امتلأت الساحة بتيارات وافدة كالأسلوبية والبنيوية والتفكيكية، التي تنضاف إلى ما سبقها من تيارات كلاسيكية ورومانسية وواقعية. وأول مستخلصات المدخل البلاغي التي عرضنا لها في المدخل تتمثل في شطر البحث البلاغي إلى ثلاث دوائر، دائرة الإفراد (علم البيان)، ودائرة التركيب (علم المعاني)، ودائرة الزوائد التحسينية (علم البديع)، لكن هذا الانشطار الثلاثي يؤول إلى وعي شمولي يوحد بين المباحث في اتصالها بالخطاب الأدبي، وهذا ما يؤكده تحديدهم المعرفي الذي يتكئ على العلاقة الحميمة بين ظواهر التعبير، على معنى أن الإفراد ليس إلا خطوة تمهيدية للتركيب، ومن هنا اتسعت مواصفاتهم للأشكال التعبيرية المختلفة، فكل ملفوظ كبر أو صغر، صالح للممارسة البلاغية، وذلك ناتج من صلاحيته للتدخل في توجيه المعنى، بل ربما كانت أصغر الأدوات أكثرها خطورة في هذا السياق.

ولكي يكون دخول البلاغيين إلى رحاب الخطاب الأدبي صحيحا وشرعيا، بدءوا بتحديد مصطلحين أساسيين هما: (الفصاحة والبلاغة)، ومن خلالهما تم استدعاء عملية (التواصل) لتكون ركيزتهم في حركتهم التحليلية، ومن هنا وجدنا عندهم دورا واضحا للمبدع والمتلقي على سواء. وتحديدهم لمفهوم (الفصاحة) يستدعي في المواجهة منطقة الإفراد التي ترتبط بعملية

(الاختيار)، حيث أحاط البلاغيون هذه العملية بمجموعة مواصفات، أو لنقل مجموعة محاذير لها طبيعة شرطية فلا اختيار بعد تجنب هذه المحاذير، فليس للمبدع حرية مطلقة في التعامل مع مخزونه اللغوي باختيار احتياجاته الصياغية، وإنما عليه أن يراعي مجموعة المواصفات التي تجعل المفردة صالحة للدخول إلى السياق، وليست المسألة على هذا النحو بعيدة عما نعانيه في الخطاب الإبداعي الحديث، حيث أعطى المبدعون لأنفسهم حرية مطلقة في التعامل مع المفردات دون النظر إلى تلك المحاذير البلاغية، ومن هنا ازدحم الخطاب الحداثي بكمٍّ غير قليل من النتوءات التعبيرية التي تقف حائلا بين المتلقي والناتج الدلالي.

وتصل الظاهرة إلى أقصى درجاتها في الخطاب الشعري على وجه الخصوص، إذ إن أصحابه وقفوا على مسافة التحدي من المادة البلاغية التي حاصرت أسلافهم، وتحاول أن تمتد لتفرض حصارها حولهم، وبخاصة في البحوث الأكاديمية ذات الركائز التراثية. والحق أن محاصرة الإبداع بهذه المحاذير فيه حجر على القدرة الإبداعية. ولكن في الوقت نفسه لا بد أن تكون الحركة الاختيارية حركة محسوبة، على معنى أنه إذا لم يكن من المكن قبول المواصفات البلاغية جملة، فليس من المقبول إهمالها جملة أيضا، فهناك من المواصفات ما يحمل شرط الصلاحية للحلول في الواقع الأدبي الحديث.

وأولى هذه المواصفات هي البعد عن ((التنافر))، والحق أن الواقع اللغوي قد أعفى المبدعين من تجاوز هذا المحذور، لأن الذوق الصياغي للغة قد ابتعد عنه تلقائيا، بالإضافة إلى أن البلاغيين تركوا مساحة لحرية الاختيار، عندما أتاحوا (للذوق) أن يتدخل بالقبول أو الرفض، وبما أن الذوق مسألة نسبية، كان الاختيار نسبيا أيضا، وهنا يمكن للمبدع أن ينتقي ويختار، أو يتجنب بدافع ذاتي له ركائز موضوعية. واللافت للنظر أن الخطاب النقدي يمتلئ بمجموعة من الحوارات حول الاختيارات الصياغية بعد أن استفاض الوعي بكون الخطاب الأدبي خطابا لغويا أولا وآخرا، وبعد أن ازدحم هذا الخطاب بتجاوزات صياغية تتعدى حدود المسموح به بلاغيا، من حيث شرط البلاغيون نوعا من الاعتدال الصياغي كما وكيفا، فلا تطول المفردة طولا يخرج بها عن حد الاعتدال، فيكون الوقوع في رذيلة (الثقل)، بل إن استخدام الدوال كثيرة الحروف أصبح عملية مطلوبة أحيانا لإنتاج المعنى الذي يتوافق معها. فمحمد إبراهيم أبو سنة – مثلا – لا يأبه بمثل هذا الشرط، فيستخدم كثيرا من مفرداته ذات حروف ممتدة، دون أن يكون لهذا الاستخدام ثقل من نوع ما، بل ربما لو استبدل دواله بأخرى أقل حروفا لضاع من صياغته جانب كبير من شعريتها، يقول:

لكنني رجعت بالجراح

بالقهقهات الساخرة

بسيفي المكسور في التراث (محمد إبراهيم، 1985: 306)

فدال (بالقهقهات) يبلغ تسعة أحرف، لا يمكن لدال آخر أن يؤدي مهمته في تجسيد الضحك، وذبذبته وارتفاع نبرته، حتى إن الدال، يكاد يكون تجسيدا لمدلوله مباشرة، وفاروق شوشة يدخل هذه الدائرة الصياغية (المحرمة) بلاغيا فيقول:

نفس الأناقة الوديعة المنمنمة

تعكسها الوجوه والجدران

وساحة الدهليز حين يلتوي، ويحمل الخطى بلا استئذان (فاروق شوشة، 2008: 223).

وعلى هذا النحو يقول أحمد عبد المعطي حجازي:

صوت بوق

((عسكر الباشا))! وينسدُّ الطريق،

بخليط

من بلاد الأرناءوط

وبلاد الصرب والأتراك ..من كل البلاد (أحمد عبد المعطي، 1982: 157).

ثم تستفيض الظاهرة عند شعراء السبعينيات، حتى يصبح الكمّ الحرفي مستهدفا صياغيا مقصودا. يقول حسن طلب في (زبرجدة الخازباز)

ما لم يكن سيصحُّ صح

ولم يكن سيجوز جاز

يبس السحاب

تبخر القاموس

كيف إذن سيحيا الأنقليس

وكيف يفلت من إسار المرمريس الخازباز (حسن طلب، 1990: 77).

ولم يكن الأمر مقصورا على التعامل مع مفردات ذات امتداد صوتي واضح، بل تعداه إلى ما شرطه البلاغيون لدخول الكلمة دائرة الفصاحة، من خلوصها من (الغرابة)، وهم يعنون بذلك ألا تكون الكلمة (وحشية) كما سبق أن عرضنا لهذا المصطلح، ويبدو أن معاناة الوقوع في هذا المحذور لم يكن لهاحضور واضح في الساحة النقدية المعاصرة، إذ إن المبدعين أنفسهم لم يكن لهم ميل من نوع ما في التعامل مع مثل هذه المفردات، إذ استمدوا معجمهم غالبا من واقعهم الذي يعيشونه، بحيث لا يحتاج المتلقي ذو الثقافة اللغوية المتوسطة للرجوع إلى المعاجم للاسترشاد بها لكي يصل إلى الدلالة الإفرادية، لكن الحداثة الإبداعية لها مغامراتها اللغوية التي تنفر من المألوف أو القريب، ومن ثم وجدنا بعض مجاوزات في (الاختيار) لا يعنيها مسألة الغرابة أو الوحشية، وإنما يعنيها اللفظ الدال الذي يستطيع حمل شحنة الإبداع إلى المتلقي دون خوف من مثل هذه المحاذير البلاغية، فنجد شاعراً مثل محمدعفيفي مطر، يستخدم في ديوانه (رباعية الفرح) أكثر من خمسة وعشرين دالا يتسم بصفة الغرابة، يقول في (موال النظر من بعيد):

يا من سيسمع صوتي كلما نعقت

سود الغرابيب في رأد الضحى العالي

أو كلما رفرف الديجور أو نعبت

في المحثم البالي

بوم تجاوبها في دمنة الروح تأويلات أحوالي

يا من سيسمعني

صوتي غزالة وشم...في خرائطه

تسري الأرقام أحبالا بأحبال

نسج تعنكبه الأنواء في دأب

والصيد آخر ما أبقته أطلالي

جمر المواقد مدفون برملتها

والعشق هودج آل فوق فدفدِها

يجري ويلمع في حلّي وترحالي

يا ليل (محمد عفيفي مطر، د.ت: 68)

وكما كان للمبدعين مغامراتهم اللغوية مع الألفاظ (الغريبة)، كانت لهم مغامراتهم المضادة مع الألفاظ (العامية) أو القريبة منها، وهم بذلك يحطمون التقاليد البلاغية التي أوصت بتجنب مثل هذه المفردات التي تفقد الأدبية كثيرا من خصوصيتها المفارقة للغة الحديث اليومي المألوف، فشاعر كرفعت سلام لا يأنف من التعامل في (إشراقاته) مع كمٍّ غير قليل من هذه الدوال، مثل (الكلاب السعرانة)، (يدهسكم المترو)، (إشارات المرور)، (السُّعال الديكي). يقول الشاعر في (مراوحة): ((وأحسب ما تبقي من نفود في جيبي المثقوب لا تكفي تذكرة الأتوبيس أو المترو. بضع مليمات ممنوع من الصَّرف فأمضي يسلمني شارع إلى شارع)) (رفعت سلام، 1992:25).

فاللغة هنا تكاد تكون خطابا يوميا مما يتبادله الناس فيما بينهم، وهو ما يتنافى مع الشعرية في مفهوم القدماء، وإن كان من الممكن أن نجد سندا تراثيا لمثل هذا التعامل اللغوي فيما ذكره الجاحظ عن تقبُّله لمثل هذا الناتج الصياغي في أطر اجتماعية محددةٍ، تتقبّل مثلَ ذلك، بل تطلُبُه، بل ربما كان تجاوُزُ هذا البناء إلى بناء لغوي فصيح يفسد الخطاب، ويهدر مستهدفاته الدلالية. وقد أضاف البلاغيون إلى مواصفات الدال الفصيح ألا (**يخالف القياس**)، وقد نتصور أن ما دار حول هذا المقياس البلاغي قد فقَد فاعلية في واقعنا المعاصر، لكن الحقيقة أن هذه المناقشة التراثية ما زالت حية، لها حضورها المستمر حتى يومنا هذا، فما زال الإبداع يغالب اللغة، ويقاوم صرامتها في كثير من الأحيان، ومن ثم ظل المبدعين على غوايتهم في (مخالفة القياس)، وإن لم يكن للظاهرة حضور موسّعٌ كذلك الذي لاحظناه فيما يتصل بالمحذورين السابقين (الثقل- الغرابة).

ويزداد حضور هذا المقياس إذا كانت المخالفة لها سند من الاستعمال الشائع، حيث يؤثر المبدع- أحيانا- المستعمل على ما تقدمه اللغة من أبنية صحيحة، وقد ترصّد القدماء لهذه الظاهرة محاولين حصارها، حرصا منهم على سلامة اللغة من ناحية، وتأكيد خصوصية الخطاب الأدبي من ناحية أخرى. والواقع أن الشعر العربي على طول تاريخه كانت له مواجهاته الانحرافية بالنسبة للموروث وضرورة تنميته لمواجهة تطور الواقع الذي يستدعي بناء جديداً يعبر عنه، ويعطي لمفرداته طابعها اللغوي ومع شعراء الحداثة ازدادت هذه الطبيعة المنحرفة، فمحمد سليمان يأخذ دال (الحزن) ويجمعه على (أحازين) بدلا من (أحزان)، وتتأكد طبيعة التحدي اللغوي إذا أدركنا أن أصحاب المعاجم قد نصوا على انه ليس لكلمة (الحزن) جمع تكسير إلا (أحزان)، يقول الشاعر:

فاصلتان المدينة والبرد

لكن وجْهك متسع للمدينة

هل تقعد الآن بين مراياك

تكتب في دفتر باتساع الأحازين (محمد سليمان: د.ت: 28)

لكن مخالفة القياس لم تكن مؤبدة الحرمة بلاغياً ونقديا، فقد كان هناك بعض الاجتهادات التراثية التي تتيح للمبدع قدرا من حرية إبداع مفرداته صياغيا حتى ولو خالفت القياس، وأكد هذا التوجه القاضي الجرجاني عندما أشار إلى أن بعض أصحاب الفصاحة كانت له نظرة مجاوزة في هذا المجال، حيث اعتبروا الإبداع الشعري ذا خصوصية إفراديةٍ وتركيبيةٍ، تتيح لصاحبها إنتاج صياغة مجاوزة للقياس، مستندين في ذلك على حضور الظاهرة في الخطاب الأدبي عموما، والشعري على وجه الخصوص.

فمقياس البلاغة في (مخالفة القياس) لم يفقِد فاعليته برغم اتساع الزمن بيننا وبينه، وما زال صالحا لرصد ظواهر التعبير، وقياس انحرافها أو استقامتها، ومدى مشاركة هذا أو ذاك في تأكيد الأدبية أو الانتقاص منها. وإذا كانت التقاليد البلاغية التي سبق عرضها، قد انصرفت إلى الدوال في حالة إفرادها وإحاطتها بسياج من الحماية الصياغية والدلالية – فإن مثل هذا الحديث كان تمهيدا ضروريا للولوج إلى منطقة التركيب، إذ هي مناط الأدبية الحقيقية، ومن ثم كانت أولى مواصفاتهم السلبية في هذه المنطقة (ضعف التأليف)، والمقصود بذلك أن للعربية أنماطها التركيبية التي مارسها المبدعون، محافظين فيها على التقاليد التعليقية، لكن كان لبعضهم رغبة حميمة في تجاوز هذه الأنماط، وتشقيق أنماط جديدة تندُّ عن التقاليد الرسمية المحفوظة، وقد ترصد البلاغيون والنقاد لمثل هذه المحاولات في حسم لرد أصحابها إلى حظيرة اللغة بكل مثاليتها المخزونة.

والواقع أن هذا الشرط التركيبي لم يفقِدْ طزاجته حتى يومنا هذا، فما زال المبدعون يواصلون هذه المحاولات، دون تخوُّفٍ من هذه القيود اللغوية التي تبناها البلاغيون، ومن يتابع الخطاب الشعري الحداثي، يجده مكتنزا بظواهر تركيبية يمكن– على نحو من الأنحاء– أن تكون خارج دائرة الفصاحة بالمفهوم البلاغي، ويطول بنا الأمر لو ذهبنا نتابع هذه الظواهر، لكن يمكن أن نلاحظ– على وجه العموم– أن الشعراء قد أعطوا للمفردة حقوقا تساوي حقوق التركيب، بل تزيد عليها في بعض الأحيان، فقد أصبحت صاحبة حق مشروع في الاستقلال بإنتاج الدلالة، ومن ثم أصبح لها حق مشروع في الاستقلال بالسطر الشعري.، يقول بدر توفيق في (الموت عطشا):

لم يعد في الجوانح خوف ولا في السوارح رُعْب

فما كنتُ صوتا يذاع من القصر والحاشيات

وما كان عندي سوى الموت

والموت

والموت

والذكريات (بدر توفيق، 1980: 125).

وتكاد تنحصر الظواهر التركيبية المجاوزة في تحطيم قواعد الفصل والوصل، على معنى أن التراكيب تنشئ لنفسها علاقات بديلة في المستوى العميق قد لا تتوافق مع المستوى السطحي للصياغة، والتركيز على هذه العلاقات العميقة أتاح للمبدعين نوعا من الحرية في كسر نظام الرتب المحفوظة وغير المحفوظة. ومن أكبر الظواهر غواية عندهم، تحطيم العلاقات الإسنادية والإضافية،

فكثيرا ما يبتعد الدال المكمِّل عما يكمله كالمبتدأ والخبر، وكثيرا ما تنقطع علاقة التجاوز بين المتضايفين، والمتعاطفين، وهو ما يشي بنوع من التفتيت الصياغي الذي يؤكد استحقاق الدال لشرعية الانفراد بإنتاج المعنى.

ومبالغة في التجاوز يسقط المبدعون بعض الأركان الأساسية في التركيب، كإسقاط الخبر نهائيا، وإسقاط جملة الصلة، وهو ما يتيح للمتلقي أن يتدخل – ضمنيا – في إنتاج الصياغة بإكمال الناقص، نتيجة لدخول دائرة (الاحتمالات) التعبيرية وهي دائرة أثيرة عند الحداثيين عموما، ومن ثم نلحظ إكثارهم من استخدام الضمائر استخداما مكثفا، وبما أن الضمير لا يستقل بإنتاج المعنى، فإن ذلك يكون أدعى لدخول منطقة الغموض، ويزداد هذا الدخول حدة إذا لاحظنا أن كثيرا من هذه الضمائر متعددة المراجع أو بلا مرجع أصلا.

وكما كانت للبلاغيين مواصفاتهم الصوتية بالنسبة للمفردة كانت لهم المواصفات نفسها بالنسبة للتركيب ومن ثم جاء إلحاحهم عن الابتعاد عن التنافر، بل كان إصرارهم على هذا الشرط في التراكيب أشد، لأن (**التنافر**)، يأخذ فيها امتدادا قبيحا، والحق أن معالجة المسألة على صورتها التراثية لم تفقد صلاحيتها الحداثية، بل ربما كانت الظاهرة ألصق بالتعامل الحداثي، حيث أصبحت لازمة من لوازم الشعرية، وبخاصة عند شعراء السبعينيات، وإذا كانت بعض نماذج الخطاب الشعري التراثي قد استدعت تنبه النقاد والبلاغيين إلى هذه الظاهرة (الصوتية)، فإن الخطاب الحداثي يكتنز بها، بل إنه تجاوز ما كان عليه القدماء أحيانا. وإذا كان ابن الأثير ومن لف لفه قد رفض رفضا قاطعا ما قدمه كتّاب المقامات من تشكيلات حرفية، فما ندري ما الذي يمن أن يكون عليه موقفه إزاء هذه الغواية الحداثية، إذ إنها فارقت البناء التراثي بعض المفارقة، من حيث الربط بينها وبين الناتج الدلالي، أي أن الصوتية كانت موظفة لخدمة الدلالية.

ثم يأتي الشرط الأخير من شروط الفصاحة فيما يخصُّ المركَّبات، وهو الخلوص من (**التعقيد**)، ولا يمكن تصور أن مناقشة القدماء لهذا الشرط قد فقدت أهميتها بالنسبة للخطاب الإبداعي الحديث، بل ربما كان هذا الشرط هو أهم الشروط التي تفرض نفسها على الساحة الأدبية والنقدية اليوم، وإن أخذ المصطلح تسمية جديدة هي (**الغموض**) الذي يصل– غالبا– إلى درجة انغلاق النص، مما يَحُوِج المتلقي– على كافة مستوياته– إلى مجاهدة ذهنية ونفسية حتى يتمكن من بلوغ حافة الدلالة، فضلا عن إيغاله فيها، وإن اختلف المبدعون في مستويات هذا الغموض، وفي درجاته، على حسب انتمائهم الفني والزمني، فقد تبدّت الظاهرة شيئا ما عند روّاد شعر الحداثة، ثم ازدادت كثافة عند جيل الستينيات لكنها كثافة محسوبة بدقة، بحيث تسمح للمتلقي– دائما– بالنفاذ إلى المعنى، وبلوغ الأهداف الدلالية، ثم وصلت الظاهرة إلى قمتها عند شعراء السبعينيات، ويمكن أن نخص شاعرين كان لهما دور لافت في تأكيد هذه الظاهرة من ناحية، وإغواء المبدعين بمتابعتها من ناحية أخرى، هما أدونيس ومحمد عفيفي مطر، فالواضح أن أثرهما في بث الظاهرة كان بالغ التأثير في حركة الشعر العربي الحداثي في جملته. ولو دققنا في الأسباب التي حددها ابن فارس لإنتاج ((التعقيد)) (أحمد بن فارس، 1910: 165)، لوجدناها حاضرة في الخطاب الأدبي حضورا بينا، والشرط الذي فرضه أولا يعود إلى (غرابة اللفظ)، وقد عرضنا له فيما سبق، وأوضحنا أن شعراءنا لم يمنعهم حضورهم الحداثي من التعامل مع مفردات غير مألوفة الاستعمال، تحوج المتلقي للرجوع إلى المعاجم مسترشدا لبلوغ الأهداف الدلالية.

أما الشرط الثاني، وهو الخاص ((بالإيماء)) (أحمد بن فارس، 1910: 210) إلى ناتج دلالي غائب عن الصياغة، وعن ذهن المتلقي، فإن الجيل الأخير من شعراء الحداثة قد أكثروا من استخدام هذه الظاهرة، حتى إن المتلقي يحتاج معها إلى أن يحلق

في فضاء النص طويلا حتى يمكنه أن يقع على المردود الغائب، وإن ظل رجوعه على التخمين لا اليقين، وأظن أن هذا الأمر كان مقصودا إبداعيا، لأن التعامل معه لم يكن على الندرة أو الصدفة بل كان له حظ تعبيري واضح، وبخاصة عند استدعائهم للرمز والأسطورة استدعاء مكثفا، وهو ما يعني تابع إشاراتهم التضمينية التي ربما لا يقع عليه المتلقي المثالي، فضلا عن المتلقي العادي.

أما الشرط الثالث الذي وضعه ابن فارس، فهو يختص ((بالإيجاز)) (أحمد بن فارس، 1910: 168) الشديد الذي لا يكاد يُعنَى بإنتاج المعنى، وهو شرط يمكن متابعته بجلاء في الخطاب الشعري الحداثي، حيث أصبح الاقتصاد الصياغي ظاهرة لافتة فيه، فلا يسمح المبدع بأي زوائد تعبيرية من الممكن أن تشارك في توضيح المعنى، بل ربما لو تسرب إليه إحساس بأن هذه الزوائد ستؤدي هذه المهمة، عمل على تغييبها فورا، ليحتفظ لخطابه بهذا الخط (التعقيدي) بالمصطلح القديم، و(الغموض) بالمصطلح الحديث.

المراجع

سلام، رفعت. 1992. إشراقات. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

القزويني، الخطيب. د.ت. الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني، والبيان، والبديع). لبنان دار الكتب العلمية.

حمدي، محمد بركات. 1988. بحوث ومقالات في البيان والنقد الأدبي. عمان: دار البشير.

إبراهيم، محمد. 1985. ديوان أجراس المساء (الأعمال الشعرية). القاهرة: مدبولي.

شوشة، فاروق. 2008. ديوان العيون المحترقة (الأعمال الشعرية الكاملة). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد المعطي، أحمد. 1982. ديوان شعر مدينة بلا قلب. بيروت: دار العودة.

طلب، حسن. 1990. ديوان زمان الزبرجد. كتاب الغد.

مطر، محمد عفيفي. ديوان رباعية الفرح. رياض الريس للكتب والنشر.

سليمان، محمد. ديوان سليمان الملك. الهيئة العامة لقصور الثقافة.

توفيق، بدر. 1980. ديوان رماد العيون. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بن فارس، أحمد. 1910. الصاحبي. القاهرة: المكتبة السلفية.

التهانوي، محمد علي. 1996. كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق علي دحروج، ط1، ج1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

القرطاجني، حازم. د.ت. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. بيروت: دار الغرب الإسلامي.