

الغموض الدلالي بين حضور اللفظ وغياب السياق في منظور ابن رشيق

د. خروبي بلقاسم

كلية الآداب واللغات

جامعة عبد الرحمن ابن خلدون – تيارت

الملخص:

إنَّ جُلَّ النصوصِ النقديةِ القديمةِ خلالِ معالجتها للدلالةِ النصيةِ، أهملت جزءا كبيرا من النصِّ بما في ذلك السياقُ، في مقابلِ اهتمامها المُفرطِ والرَّائدِ عن حدوده بقضيةِ اللفظِ والمعنى؛ فهو إهمالٌ شَبهُ كُلِّيٍّ للنصِّ في مقابلِ اهتمامٍ جزئيٍّ بإحدى بنياتهِ العضويةِ. هذه النظرةُ الضيقةُ للنصِّ الأدبيِّ وَجَّهَتِ الشعريةَ العربيةَ وجهةً قسريةً نحوِ التقلُّصِ الجزئيِّ والتَّشْيِءِ العضويِّ، وما يَنجُرُّ عن ذلك من تحدُّدٍ في الدلالةِ وقصورٍ في الرؤيةِ النقديةِ. لقد شكَّلت هذه المقولةُ أساسَ التلقِّي الذي انبَنَى عليه النقدُ العربيُّ القديمُ خلالِ مواجهتهِ للدلالةِ النصيةِ، ولعلَّ "ابنَ رشيق" كان من أولئك النقادِ الذين بَنَوْا موقفَهم النقدي من ذلك الأساسِ التضييقي للدلالةِ الشعريةِ. لتكون الألفاظُ وفق هذه النظرةِ هي معيارُ الجودةِ والتفردِ الإبداعيِّ، وليست المعاني ذاتُ الذِيوعِ المُبتَدَلِ بين الناسِ.

Résumé :

La plupart des textes anciens de trésorerie au cours de la majeure partie du texte traité pour désigner, négligé une grande partie du texte surtout le contexte, en échange d'intérêt excessif aux la prononciation et le sens la négligence totale du texte en échange d'un intérêt partiel dans l'un de ses membres de la structure. Cette version étroite du texte de la poésie arabe littéraire en réalisé un court vers un retrait partiel dans l'un de ses matières organiques et objectivation , cet argument a formé une réception qui était basée sur l'ancienne critique arabe au visage pour indiquer la base textuelle peut être Ibn Rachikétait de ces critiques qui ont construit leur

position sur la critique de façon restrictive pour désigner la poétique, pour être conforme aux termes de ce point de vue est le niveau de qualité et l'originalité créative parmi les significations.

إن جُلَّ النصوص النقدية القديمة خلال معالجتها للدلالة النصية، أهملت جزءا كبيرا من النص بما في ذلك السياق، في مقابل اهتمامها المفرط والزائد عن حدوده بقضية اللفظ والمعنى؛ فهو إهمالٌ شبه كلي للنص في مقابل اهتمام جزئي بإحدى بنياته العضوية. هذه النظرة الضيقة للنص الأدبي وجّهت الشعرية العربية وجهةً قسريةً نحو التقلُّص الجزئي والتَّسْيُّء العضوي، وما يَنجُرُّ عن ذلك من تحدُّدٍ في الدلالة وقصورٍ في الرؤية النقدية.

وتزداد مساحة الدلالة ضيقًا وتقلُّصًا كلما وجّهت فيه الأنظار للفظ على حساب المعنى؛ باعتباره الفضاء الوحيد الذي يَتميّز فيه إبداعٌ شعري عن غيره. فهو المساحة الأوحَد للإبداع والتفرد، مادامت المعاني مُلكا مُشاعا لجميع المبدعين لا يَسْعُهم التفاضل فيه ولا تَمَيُّزٌ في إدراكه. فالإبداعية محصورةٌ في اللغة، وما دامت كذلك >> الشعرية ليست في المعنى وإنما في اللفظ، وهنا تنبع القيمة الشعرية مما هو مقصورٌ خاص: اللغة؛ إذ لا سبيلَ إلى أن نَعْرِفَ امتيازَ شعريٍّ ما وتفرُّده إلا بمعرفة الشيء الذي يُفَرِّده عن سواه. وهذا الشيء بالنسبة إلى الشعر العربي هو في رأي "الجاحظ" لفظه ووُزْنُه. >>⁽¹⁾ فاللفظة وحدها هي البنية النصية التي يَنحصرُ فيها الإبداع وتَتمركز، وهي معيارُ الجودة الشعرية وملاذُ التفرد. فالمعاني موجودةٌ مُسبقًا ومكشوفةٌ للجميع لا تحتاج إلى كبيرِ عناءٍ لإدراكها، فهي ذاتٌ وجودٌ أزلي، ويعرفها العامُ والخاص لانجاسها الدائم وتجليها المستمر، أما العبرة في التفرد والجودة ماثلة في التَّخْيُّر اللفظي والانتقاء المُحكَّم للكلمات الشعرية؛ لذلك فاللفظة وحدها معيارُ الجودة وملاذُ التفرد والتميّز الشعريين.

إنها علاقةٌ تلازمٍ واندماجٍ وتوحدٍ بين هذين البُعدين للنص الأدبي. وحصرُ الاهتمام واختزالُ عملية التلقي ضمن بُعْدٍ دون آخر، هو إهمالٌ للنص وتهميشٌ لأبعاده الفنية المتأرامية والممتدة في فضاءه الرَّحْب، كما أنه قصورٌ في التلقي أيضا ما دامت المعاني في نظرهم مكشوفةً بشكلٍ قبلي للجميع، وما دامت الألفاظ لا تَخْتزن شيئا من تلك المعاني؛ إنها مجردُ تعبيرٍ وطريقة تعبيرٍ. وتلقّي النص لا يتعدى هذا المستوى من الإبداع التركيبي

¹- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2000م. ص: 34.

للغة؛ المبنيّ أساساً على الوجود اللفظي ككيانٍ مُستقلٍّ لا تُثريه فاعليته السياق ولا يحتويه النظام العام للنص. فاللفظُ هنا هو بؤرة الاحتواء والإثراء، إنه يمكنُ المعاني. رغم شيوعها. من التميز والتفرد، وبدونه تبقى المعاني في حالة ذيوغٍ إباحي. هذه النظرة "الجاحظية" للفظ أوقعت المعاني في الابتذال المُشين وأفقدت النصَّ روحه الإبداعية؛ يجعله: >> المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشَّأن "في إقامة الوزن وتخير اللفظ." >>⁽¹⁾

لقد شكَّلت هذه المقولة أساس التلقّي الذي انبنى عليه النقد العربي القديم خلال مواجهته للدلالة النصّية، ولعل "ابن رشيق" كان من أولئك النقاد الذين بنوا موقفهم النقدي من ذلك الأساس، وهو يقول في عمده: >> قال العلماء: اللفظُ أغلى من المعنى ثمنا وأعظم قيمةً وأعزُّ مطلباً، فإن المعاني موجودةٌ في طباع الناس يستوي الجاهلُ فيها والحاذق، ولكنَّ العملَ على جودة الألفاظ. >>⁽²⁾ فالألفاظُ هي ما يُطلبُ إبداعاً ويُناجى ذاتياً من الشاعر. فهي محاولةٌ ربط الذات بالخارج المُشَيِّ، وهو ربطٌ ثنائيٌ يسود الذات والألفاظُ معاً مع غيابٍ كليٍّ للمعنى؛ لتكون الألفاظُ وفق هذه النظرة هي معيارُ الجودة والتفرد الإبداعي، وليست المعاني ذات الذيوغ المُبتذل بين الناس.

إن هذا الانتصار للفظ لم يَدُم طويلاً في الحقل النقدي عند العرب القدماء، حيث ظهرت رؤى وأفكارٌ نقديةٌ جديدةٌ تبعت على ضرورة المزاوجة بين ما هو لفظيُّ بما هو معنوي، ف: >> اللفظُ جسمٌ وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسد، يضعف بضعفه ويقوى بقوّته، فإذا سلّم المعنى واختلَّ بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجناً عليه. >>⁽³⁾ هذا من جهة اللفظ وحاجة المعنى إليه كحاجة الروح إلى الجسد، أما إذا جئنا إلى المعنى من جهة حاجة اللفظ إليه، يقول "ابن رشيق": >> فإن اختلَّ المعنى كُلُّه وفُسد بقي مواتاً لا فائدة فيه وإن كان حسنَ الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من

¹- الجاحظ، أبو عثمان عمرو ابن بحر: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، البابي الحلبي، القاهرة، 1948م.. 131/3. 132.

²- ابن رشيق، أبو علي الحسن القبرواني الأزدی: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد معي الدين عبد الحليم، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، الطبعة: الخامسة، 1981م. 127/1.

³- ابن رشيق: المصدر السابق. 124/1.

شخصه شيء في رأي العين، إلا أنه لا يَنْتَفِع به ولا يُفِيد فائدة...⁽¹⁾ فإذا كان اللفظ بالنسبة للمعنى بمثابة الجسد للروح، فإن المعنى هو تلك الروح التي تمثّل نبض الحياة للفظ واستمرارية بقائه، حيث لا يحصل له بقاء في النص وهو بمعزل عنه.

هذا عن موقف النقد من ثنائية اللفظ والمعنى، وهو موقف بدأ تحيزاً من جهة اللفظ وانتهى جلياً في شكل اعتدال وسطي مع "ابن رشيق". غير أن واقع الإبداع الشعري كان واقعاً تسوده استمرارية الجدل بين الثنائية، حيث انتهى تمذهباً إبداعياً يسير وفق اتجاهين: >> منهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته...⁽²⁾ والآخر من الشعراء: >> ذهب إلى سهولة اللفظ فعني بها...⁽³⁾

والدليل على هذا الاكتساح، هو سيادة النظرة الجزئية وشمولية التفكيك المعنوي لبنية النص، حيث يقوم فيه اللفظ بمعزل عن السياق اللغوي في النص، ويقوم فيه البت كوحدة جزئية أخرى بمعزل عن السياق الكلي للأبيات. وقد صار هذا النمط من التفكيك معياراً للجودة لا يخالفه إلا متطوّل على الشعر، يقول "ابن رشيق" مؤيداً في ذلك موقف التجزيء: >> ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هناك من جهة السرد...⁽⁴⁾ وكان "ابن رشيق" جعل الخاصية الوحيدة والأكثر تميزاً للشعر هو هذا النمط التفكيكي لجزئيات النص الشعري، فلا يكون النص جيداً إلا إذا قام فيه اللفظ بنفسه في الإبانة والتوضيح بمعزل عن السياق العام للعمل الفني؛ ولذلك عدت كل لفظة لا تقوم بنفسها غريبة ومستهجنة.

إن الغموض في النقد العربي القديم لم يستهجن إلا من هذه الزاوية التي حصر فيه اللفظ كبنية دلالية لا تقوم إلا بنفسها. فتغيب ما للسياق من دور في تفعيل الدلالة وتكثيف إيحاءاتها، قد أحال الغموض إلى ظاهرة مستهجنة⁽⁵⁾ تحت مسمى التعقيد، لا

1- المصدر نفسه. 124/1.

2- نفسه. 126/1.

3- نفسه. 126/1.

4- نفسه. 261/1، 262.

5- ولعل السبب نفسه الذي رفض على أساسه "بشر بن المعتمر" ظاهرة الغموض في صحيفته الشهيرة، وقد قرنه بالتعقيد والتوغر، حين يقول: >> وإياك والتوغر، فإن التوغر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد

يَتَسَقَطُ فِيهِ إِلَّا النَّصُّ الرَّدِيءُ: >> وهذا يَنْفِي النِّقَادُ الْعَرَبُ أَنْ يَكُونَ التَّعْقِيدُ وَالتَّعْمِيقُ⁽¹⁾ مما يُكْسِبُ الْمَعْنَى غُمُوضاً مُشْرِفاً لَهُ وَزَائِداً فِي لَفْظِهِ، كَمَا يَتَوَقَّعُ. خَطَأً. مَنْ يَعْتَقِدُونَ أَنَّ الْكَلَامَ إِنَّمَا يُحَمَّدُ إِذَا لَمْ يَكُنْ قَرِيبَ الْمَنَالِ فِي الْفَهْمِ. >>⁽²⁾ وَإِنَّمَا شَرَفُ الْمَعْنَى فِي وَضُوحِهِ وَقُرْبِ مَنَالِهِ وَسَهُولَةِ مَأْخِذِهِ؛ ذَلِكَ أَنَّ التَّعْقِيدَ وَالتَّعْمِيقَ عَجْزٌ فِي الْقَرِيحَةِ الشَّعْرِيَةِ وَفَقْرٌ فِي الْقَامُوسِ اللَّغَوِيِّ، يُلْجَأُ إِلَيْهِمَا الشَّعْرَاءُ تَعْوِضاً لِلنَّقْصِ وَإِيْهَامَا لِلْمَتَلَقِّيِّ، فَ>> يَدْعُونَ السَّلِيمَ مِنَ الْمَعْنَى إِلَى السَّقِيمِ، وَيُرُونَ الْفَائِدَةَ حَاضِرَةً وَقَدْ أَبَدَتْ صَفَحَتَهَا وَكَشَفَتْ قَنَاعَتَهَا، فَيُعْرَضُونَ عَنْهَا حُبّاً لِلتَّشْوِيفِ وَقَصْداً إِلَى التَّمْوِيهِ وَذَهَابِهَا فِي الضَّلَالَةِ. >>⁽³⁾ وَكُلُّ ذَلِكَ مَبْعَثُهُ تَحْكِيمُ السِّيَاقِ لِلْفِظِ وَإِخْضَاعُهُ لَهُ؛ أَيْ تَحْكِيمُ الْكَلِمِ الْعَامِ لِلْجُزْءِ الْمُبْعَضِ، مِمَّا بَعَثَ إِلَى الْوُجُودِ النَّقْدِيِّ لَدَى الْعَرَبِ الْقَدَامَى مَوْقِفَ الرَّفْضِ لِكُلِّ غُمُوضٍ يَنْتِجُهُ النَّصُّ الشَّعْرِي.

الشَّاعِرُ فِي هَذَا الْحَالِ لَا يَعْدُو أَنْ يَكُونَ مُتَقَبِّصاً لِلْبَرَاةِ الْمُزَيَّفَةِ⁽⁴⁾؛ ذَلِكَ أَنَّ الْبَرَاةَ الْحَقِيقِيَّةَ تَكْمُنُ فِي التَّنْفِيسِ عَنِ الذَّاتِ، وَالْقُدْرَةِ عَلَى الْإِبْدَاعِ بِمَا تَيْسَّرُ، وَالْإِفْصَاحِ عَمَّا

هو يستهلك معانيك ويُشِين أَلْفَاظَكَ. >> ينظر: ابن رشيق: المصدر السابق. 1/ 213. وينظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو ابن بحر: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطبعة الرابعة، 1975م. 1/ 136.

1- عَمِيَ عَلَيْهِ الْأَمْرُ: التَّبَسُّنُ. وَالتَّعْمِيقُ أَنْ تُعَيِّيَ عَلَى الْإِنْسَانِ شَيْئاً فَتُلْبِسَهُ عَلَيْهِ تَلْبِيساً، وَالتَّعْمِيقُ: الْإِخْفَاءُ، وَيُقَالُ: عَمِيتُ مَعْنَى الْبَيْتِ تَعْمِيقاً. ينظر: [ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دت (مادة: عَجَم)].

2- د. مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونهيمان. بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، 1996م. ص: 296.

3- الجرجاني، الإمام عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1988م. ص: 340. 341.

4- حيث صرح "ابن الأثير": رَدًّا عَلَى مَنْ قَالَ. مِنَ النَّقَادِ وَعِلْمَاءِ اللَّغَةِ. بَأَنَّ الْفَصَاحَةَ تَأْتِي مِنَ اللَّفْظِ الْغَرِيبِ وَالْمَعْنَى الْمُبْهِمِ، إِذْ يَقُولُ: >> وَقَدْ رَأَيْتُ جَمَاعَةً مِنْ مُدَّعِي هَذِهِ الصَّنَاعَةِ يَعْتَقِدُونَ الْكَلَامَ الْفَصِيحَ هُوَ الَّذِي يَعْرِفُهُ، وَيَبْعُدُ مَتَنَاوُلُهُ، وَإِذَا رَأَوْا كَلَاماً وَحْشِيّاً غَامِضَ الْأَلْفَاظِ يُعْجِبُونَ بِهِ وَيَصِفُونَهُ بِالْفَصَاحَةِ وَهُوَ بِالضَّدِّ مِنْ ذَلِكَ؛ لِأَنَّ الْفَصَاحَةَ هِيَ الظُّهُورُ وَالْبَيَانُ لَا الْغُمُوضُ وَالْإِخْفَاءُ. >> ينظر: ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد معي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1990م. 1/ 165.

تَبَطَّنَ من الشعور. وكلُّ شعرٍ تَغْمُضُ فيه الدلالة، يَغْرُبُ⁽¹⁾ عن الجودة كما تَغْرُبُ الشَّمْسُ وتَبْتَعِدُ عن مَشْرِفِ النهار، لذلك من أراد الشعرَ لذاتِ الشَّعرِ عليه أن يَخْلِصَ له دخيلته ويشرح له ذاته: >>... لأن الذين اختاروا الغريب فإنما اختاروه لغرضٍ لهم في تفسير ما يُشَبِّه على غيرهم، وإظهارِ التَّفَقُّدِ في معرفته وَعَجَزِ غيرهم عنه، ولم يكن قصدُهم جَيِّدَ الأشعارِ لشيءٍ يَرِجِعُ إليها في أنفسها.>>⁽²⁾ فالغموضُ هنا صار شيئاً طارئاً وأجنبياً عن النصِّ، كلما تَخَلَّلَهُ أخرج النصَّ من حقيقته وأحاله إلى التَّمْظِهْرِ والزَّيْفِ الشعري.

هذه النظرةُ المحصورةُ في حدودِ اللفظِ والبعيدةُ عن تخومِ السياقِ، أحالتِ الغموضَ في النقدِ العربي القديم إلى مظهرٍ شعري يُنبئُ بالعجزِ والزَّيْفِ والتَّكَلُّفِ،⁽³⁾ وهكذا سائرُ الآلياتِ النصِّيةِ التي تُحيلُ العملَ الأدبي من التَّصريحِ إلى التَّأشيرِ ومن الإفصاحِ إلى الإيحاءِ، عُدَّتْ كُلُّهَا آلياتٍ تُمَثِّلُ هذا الزَّيْفَ وتُعْطِي حقيقتَه العجزَ الكامنةَ في لغةِ الشاعرِ، وأُضْحَتْ على ضوء ذلك: >>المبالغةُ في صناعةِ الشعرِ كالاستراحةِ من الشاعرِ إذا أعيأه إيرادُ معنى حسنٍ بالغٍ، فَيُشْغِلُ الأسماعَ بما هو محالٌّ ومُهَوَّلٌ مع ذلك على السامعين، وإنما يقصدها من ليس بتمكُّنٍ من محاسنِ الكلامِ أن تُمَكِّنَه وتَجْذِبَ كلما أرادها إليه.>>⁽⁴⁾ وإذا كان الغموضُ عموماً. تَعْمُلاً عقلياً وتكَلُّفاً مقصوداً إليه، فإن المبالغةَ لا تعدو أن تكونَ ضَرْباً من الهذيانِ واللاوعي. إنها تَنَقَّلَتْ من الشاعرِ كما تَنَقَّلَتْ الدَّهْشَةُ من العيَاءِ.

إن المبالغةَ لا تعدو مرحلةً ما بعد الإبداعِ، حيث يَمَلُّ الخاطرُ، وتُسَدُّ الدخيلةُ، وتَسْتَرِيحُ اللغةُ من الإفصاحِ وعناءِ التَّقْصِيصِ الذاتي، فتكون المبالغةُ كَوَجْهِ عَبَسٍ يَحْمِلُ قرائنَ الصَّمْتِ والغرابةِ والعجزِ عن إدكاءِ جَذْوَةِ اللغةِ الشعريةِ من جديد. إنه لا

¹ - أَغْرَبَ الرَّجُلُ: جاء بشيءٍ غريبٍ، واستَغْرَبَ في الضَّحْكِ واستَغْرَبَ أكثر منه. والاستِغْرَابُ: التَّعَجُّبُ أو المَجِيءُ بالشيءِ الغريبِ أو المَبَالِغَةِ فيه. ينظر: [اللسان (مادة: غَرَب)].

² - الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1963م. ص: 117.

³ - وعلى هذا الأساس، لا يكون الشعرُ جيداً. في نظر "الأمدي". إلا إذا كان مَبْنِياً على: >>الكلام الذي يدل بعضُه على بعضٍ، وبأخذ بعضُه برقابِ بعضٍ، إذا أنشدتَ صدرَ البيتِ علَمتَ ما يأتي في عَجْزِهِ.>> ينظر: الأمدي، أبو القاسم الحسن ابن بشير: الموازنة بين أبي تمام والبحري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1961. 1965م. 266/1.

⁴ - ابن رشيقي: العمدة. 54/2.

يَتَقَصَّدُهَا مَجِيدٌ وَلَا يَلْجَأُ إِلَيْهَا فَحَلٌّ مِنْ فُحُولِ الشَّعْرَاءِ خَيْرُ لُغَةٍ الذَّاتِ وَتَمَرُّسُ لُغَةِ الشَّعْرِ وَالْإِفْصَاحِ، وَلَا يَهْتَرُ لَهَا الدُّوقُ السَّلِيمُ. وَكُلُّ لُجُوءٍ إِلَيْهَا أَوْ تَحَسُّسٍ بِجَمَالِهَا هُوَ ضَرْبٌ مِنَ الْجَهْلِ وَالْعَمَاءِ، يُصَرِّحُ بِذَلِكَ "العسكري": >> "قد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا وجدوا ألفاظه كزَّةً غليظةً وجاسيةً غريبةً، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذبا وسهلا حلوا، لم يعلموا أن السهل أمنع جانبا وأعز مطلباً، وهو أحسن موقعا وأعذب مُستمعا." >>⁽¹⁾ فإذا كانت المبالغة والتعقيد والغربة آليات يلجأ إليها العاجزون والمتكلمون لقول الشعر، فإن الواضح منه. وإن بدا في تشكيله سهلا ويسيرا على الذات المتلقية أن تستوعبه وتُدركه في يسر. يكون احتواؤه إبداعا أعقد مسلكا وأبعد مَنالا، إلا على الذوات المطبوعة فطريا على منح دخليها للغير دون تعمُّلٍ أو إغرابٍ.

ان الإفصاح بقدر ما هو إعياء للمبدع وإرهاق لقريحته، فهو في المقابل طعمٌ مُساعٍ لكلٍ من يتلقاه، في حين أن المبالغة هي تكريسٌ لأنانية الإبداع على حساب براءة القراء، حين تنزج بهم المبالغة إلى جهدٍ عنيدٍ لاحتوائها، يقول "ابن رشيق" في هذا الصدد: >> "المبالغة ربما أحالت المعنى ولَبَّستَه على السامع، فليست لذلك من أحسن الكلام ولا أفخره، لأنها لا تقع موقعَ القبول كما يقع الاقتصاد وما قاربه، لأنه ينبغي أن يكون من أهم أغراض الشاعر والمتكلم أيضا الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى على السامع." >>⁽²⁾ إنها وظيفة تواصلية يحرص على تكريسها النصُّ الجيد. فالتواصلية معيارٌ آخر للجودة النصية في جانبها الدلالي، كلما توافرت في النصِّ الشعري دلّت على مقدرة الشاعر الإفصاحية، ودلّت على أحادية الدلالة المتضمنة في تلك الإرسالية. فالتواصل يشترط الوضوح والإبانة كما يشترط الاتفاق النقدي وأحادية الدلالة.

على هذا المنوال تحوّلت جدلية اللفظ والمعنى في النقد العربي القديم إلى تكريسٍ مُعلنٍ وصارخٍ للوضوح الدلالي في النصِّ الشعري، وإلى رَفْضٍ مُطلقٍ لأنواع الغموض وحالات الإبهام التي يتعرّض لها كلُّ عملٍ فنيٍّ؛ بحجّة أن المقدرة والجودة تكمن في الإفصاح بقدر ما تغيب في الغموض والتعقيد. هذا الرَفْضُ المطلق للغموض يضع المتلقي في موضع الانتظار السلبّي والاستهلاك المباشر للدلالة؛ مما حوّل النصِّ الشعري إلى رسالةٍ نثريةٍ

¹- العسكري أبو هلال: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986م. ص: 60.

²- ابن رشيق: السابق. 2/ 53.

يُمَيِّزُهَا الوُضُوحُ والِاتِّفَاقُ النّقْدِي حول دلالاتها ذاتِ الأَصْلِ التَّوَالِصِي/النثري، وهو ما أَيْدَهُ "ابنُ رَشِيْق" وكرَّسَهُ في قراءتِهِ النّظريّةِ للشّعرِ القَديمِ.

غير أن التساؤل الذي يفرض نفسه في هذا الموضع بالذات، هو: إلى أي حدّ يمكن أن يصل الوضوح باللغة الشعرية؟ وما هي أوجه التقاطع حينئذٍ بينها وبين اللغة النثرية ذات البُعد المعجمي؟ وما موقف "ابن رشيق" من ذلك كلّهُ ؟

قاموسية اللغة الشعرية/

بين الوضوح والنثريّة:

إن قصيدة الشعر العربي القديم شَقَّت في مسارها الإبداعي سبيلاً أحادي الوجهة يبدأ من المبدع وينتهي إلى المتلقّي، مُتَّخِذَةً في ذلك من الوضوح⁽¹⁾ والبيان والتواصل التقريري آليةً للفهم المباشر والإبلاغ المستقيم للمعنى، إلى درجة أصبح فيها كلُّ عدولٍ أو انزياحٍ عن المقصدِ المباشر للدلالة الشعرية يُعدُّ عدولاً مرفوضاً ومناهةً سلبية، يقع ضحيتها القارئ التقليدي أو التّمودجي؛ المُستهِلِك للقصيدة العربية في شكلها الإنشائي؛ ذلك أنه: >> لا يوجد كلامٌ إلا حيث تعمل اللغة بوضوح، وكأنها افتراضٌ لن ينزع سوى الرأس المتحرّك للكلمات.<<⁽²⁾ ويبقى القصيدة ثابتة بلا حراكٍ ولا تجدّد.

وفق هذا المنظور، لا يكون الشعر جيّدًا بالغا في الجودة والسُمُو الفني إلا إذا كان واضحًا بيّنًا، ومفتوحًا على مصراعيه للفهم والتلقّي الاستهلاكي السهل؛ حيث يكون التوحّد المشترك في الفهم أساسَ جودة النص الشعري، ولا يكون النصُّ الشعري كذلك إلا إذا كان يقيني الدلالة، حربي البُعد والإدراك، منطقي التفسير، أحادي الفهم والقراءة، قريبًا من القلب في وضوحه؛ لأنه: >> كلّ ما دنا من المعاني من الحقائق، كان ألوطَ بالنفس وأحلى في السمع وأولى بالاستجادة.<<⁽³⁾ ولا يحصل للمعاني الشعرية هذا القبول، إلا: >> إذا استمرّت وصادقت نهجًا مُستقيماً ومذهباً قويمًا وطريقةً تُنقاد، وتبيّن لها الغاية فيما ترتاد.<<⁽⁴⁾ فالمعاني وفق هذا المنظور، تُشكّل التزاماً مُستمرّاً مع كلّ ما هو

1 - وَضَحَ الشَّيْءُ بَضَحٍ وَضُوحًا وَضَحَةً وَضَحَةً، وَاتَّضَحَ أَي: بَانَ. وَهُوَ بَانَ، وَهُوَ وَاضِحٌ وَوَضَّاحٌ وَأَوْضَحَ وَتَوَضَّحَ: ظَهَرَ. ينظر: [اللسان (مادة: وضح)].

2 - رولان بارت: درجة صفر الكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب الأقصى، الطبعة الأولى، 1998م. ص: 40.

3 - الأمدى: الموازنة. 143/1.

4 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. ص: 126.

مألوفٌ ومُقرَّرٌ بشكلٍ قبلي، كأسلوبٍ في التّفكيرِ وطريقةٍ في التّعبيرِ لا يَحيدُ عنها إبداعٌ شعريٌّ إلا وَقَعَ في دائرة الرّفْضِ، حيث الغموضُ والعَبَثُ الدلالي.

ان الوضوحُ. بقدرِ ما هو مَشْرُوطٌ بالالتزام وعدم انحرافيته عن النمط. هو أساسٌ في الجودة ولا تَتَحَقَّقُ شاعريّةُ القصيدة إلا به؛ لذا كان لزاماً على الشاعر القديم أن يَلْزِمَ الوضوحَ تحقيقاً للجودة وتبلياً للالتزام المَنهجي الذي يَضَعُ الشاعرُ في دائرة الانقياد والانصياع، لما خَطَّه الأسلافُ من طرائقٍ تعبيريٍّ وما خَلَّفوه من دلالاتٍ ومقاصدٍ لا يَحيدُ عنها إلا شاعرٌ متمرِّدٌ عن العمود الشعري المُقدَّس. والوضوحُ أَحَدُ تلك الأسس التي يَنْبَغِي عليها النموذجُ الدلالي للقصيدة القديمة، والالتزامُ بهذا الأخير في الإبداع الشعري المتأخِّر يعني: >> أن يكون معنى الكلام واضحاً، ظاهراً، جلياً، لا يحتاج إلى فكرٍ في استخراجِه وتأمُّلِ لفهمِه، وسواءً كان ذلك الكلامُ الذي لا يحتاج إلى فكرٍ منظوماً أو مَنثوراً.>>(1)

ف"النثرية" هنا تُشكِّلُ تقاطعاً مَشروعاً مع النظم الشعري، وبالضبط في تلك الحلقة من التداخل والتمازج التي أرسى أسسها مبدأ الوضوح.

ان الوضوحُ حدٌّ صارخٌ من حدود النثرية حاول النقدُ العربي القديم جاهداً أن يَضُمَّه إلى تخوم النص الشعري؛ باعتباره بياناً مُحكِّماً وإفصاحاً مُتسامياً عن العادة والمألوف، لذا كان هذا الأخير أَوْلَى بصفة الوضوح وإن تقاطع في ذلك مع النثرية. ولعلَّ هذا ما قرَّره "بشر بن المعتز" (2) في صحيفته الشهيرة، وهو يُنمِّطُ للشاعر العربي منهجَ التَّقصيد الشعري: >> أن يكون لفظك رشيقة عذبا وفخما سهلا، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قَصِدت وإما للعامة إن كنت للعامة أردت.>>(3) هذا هو مبدأ التَّقصيد الذي يَضْمَنُ انجذاب السامع إليه، ويُلمُّ شملَ القراء

¹- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت. ص: 220.

²- بشر بن المعتز: يكنى أبا سهل، الكوفي، ثم البغدادي، كان أبرص، وكان متكلماً رصيناً، وشاعراً مفلحاً، وراوية ناسبا، وصاحب البشرية، انتهت إليه رئاسة المعتزلة ببغداد. توفي سنة 210 هـ. وقد اشتهر بصحيفته في البلاغة والنقد، وأوردها غير واحدٍ من النقاد من بينهم " الجاحظ" في البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، الطبعة الرابعة، 1975 م. 1/ 135. و"ابن رشيقي" في العمدة. 1/ 213. ينظر: ابن النديم، محمد بن إسحاق: الفهرست، تحقيق: الشيخ إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1997 م. ص: 184. 205.

³- ابن رشيقي القيرواني: العمدة. 1/ 213. وينظر أيضا: الجاحظ: البيان والتبيين. 1/ 136.

المتباينين، ويوجد رغباتهم، ويصير ميوّلهم وأذواقهم في بوتقة شعرية واحدة؛ أساسها الانكشاف السافر للدلالة.

إن الوضوح بقدر ما هو توحيد للرؤى وتجميع مكثف للإدراكات هو توحيد للصورة أيضاً، وكشف سافر للدلالة في أقصى ما يمكن أن تتمثله الدلالة من تفصيل في المعنى وتجسّد في الصورة، حيث تكون هذه الأخيرة الحافز على التوحد النقدي. فالوضوح الشعري مشروط بمدى المعاينة الحسية للمتلقّي؛ لما تبثّه الدلالات الشعرية من رؤى وصور للإحساس والشعور، حيث تكون الدلالة هي الوجه الآخر لعالم الحس في سفوره وتمظهره، يقول "ابن رشيق" عن هذا التّمظهر العياني للدلالة الشعرية: >> وقال بعض المتأخرين: أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا. وأصل الوصف الكشف والإظهار، يقال: قد وصف الثوب الجسم إذا نَمَّ عليه ولم يستره.<<⁽¹⁾

ولعل "ابن رشيق" قد ذهب في ذلك مذهب "الجاحظ"؛ الذي أولى للألفاظ خاصية الإبداع فيما تخفيه من زينة للأسلوب وكشف للمعنى، ف>> صارت الألفاظ في معنى المعارض وصارت المعاني في معنى الجواري.<<⁽²⁾ وكأنّ المبالغة في غير الإغراب والغموض، تتحوّل إلى معيار للجودة والبراعة التأليفية إذا هي تحوّلت إلى مبالغة في التجسيد والإظهار، ويصبح بذلك>>... من أحسن المبالغة وأغربها عند الحدّاق التقصي؛ وهو بلوغ الشاعر أقصى ما يمكن من الشيء.<<⁽³⁾ فإن المعاني عنده في منزلة الجواري، ولا يكون المعرض أو الملبس جميلاً أيقاً إلا إذا نَمَّ عما يختبئ خلفه من جسد أنثوي جميل، ولا يستوفي المعرض هذا الجمال كلّية إلا إذا تجانس وتطابق مع الجمال الأنثوي المخبوء فيه؛ الذي صار المعنى الشعري من قبيله. أما اللفظ فلا يعدو أن يكون ذلك الثوب الأنيق أو المعرض الحسن.

وهكذا هو حال "التقصي" أيضاً عند "ابن رشيق"، الذي صار يُمثّل في نظره مظهرها من مظاهر مقدرة الشاعر على اللغة وطاقته الإبداعية، ويُمثّل من جهة أخرى الصراع شبه الأبدي بين فطرية التعبير الشعري والإفصاح لدى الشاعر، وبين تعنّت اللغة وتملّصها عن التعبير. والتقصي الدلالي حول الإحساس الذاتي للشاعر، آلية إبداعية يلجأ إليها الشاعر قصد ترويض هذا الجموح اللغوي وكسر تعاليه. وهنا تكمن مقدرة الشاعر في

1- ابن رشيق: المصدر السابق. 295/1.

2- الجاحظ: البيان والتبيين. 253/1.

3- ابن رشيق: المصدر السابق. 55/2.

نظر النقد القديم؛ في مدى تدجينه لما هو لغويّ جامحٌ في الهروب والانفلات بما هو ذاتيّ مُغرَقٌ في الغموض والإيهام، فَيَرَوِّضُ الأولُ وَيَطْوَعُهُ وَيُطَهِّرُ الثاني وَيُجَلِّيه، فَتَتَكشَّفُ خِبرَةُ الشاعرِ ومقدرته وتَتَجَلَّى جودةُ الشعرِ فيه وَرَوْنَقُهُ، وبذلك عُذٌّ: <<خيرُ الشعرِ ما فهمتهُ العامةُ وَرَضِيَتْهُ الخاصةُ>>⁽¹⁾ كما عُذٌّ: <<... شَرُّ الشعرِ ما سئلَ عن معناه>>⁽²⁾ وَنُقِبَ عن فَحواه، وأُعْمِلَ الفكرُ والتأملُ في إدراكِ مقصديته الدلالية.

هذا النوعُ الأخيرُ من الشعرِ تُحيطُهُ الرداءةُ وتُلْفُهُ الشرورُ والكراهةُ؛ لغموضه المُطْلَقِ وانسداده المُطَبَّقِ عن الفهم، ولا يكون الشعرُ جيداً إلا إذا كان قريباً من فهم سامعيه، واضحاً في بنيته الدلالية، مكشوفاً غيرَ مُحْتَجِبٍ ولا غامضٍ.

1. المطابقة، التفعيل التشاكلي للوضوح:

إن هذا السَّعيَ الجموحَ للغة الشعرِ إلى الاحتواء، بَعَثَهُ إلى الوجودِ إمكانيةً مطابقةَ اللفظِ في محدوديته بِمعناه في إطلاقيته، وهو سعيٌّ دَرَجَ عليه النقدُ القديم من أجلِ ضَمِّ المُطْلَقِ في المحدود من خلالِ ضَمِّ المعنى في لفظه ومُطابقتِهِ إياه⁽³⁾. وهو ما لا تَصِلُ إلى مَصَافِهِ لغةُ التكلُّفِ والغموضِ التي تبقى عاجزةً عن احتواءِ معاني الأشياءِ والأحاسيسِ إلا إيماءً وإيحاءً، حيث تَزولُ تماماً تلكِ المطابقةُ وَيَشوبُ خطَّ التَّواصلِ والوضوحِ الدلالي ضبابيةُ الإيحاءِ؛ التي تُعَدُّ تأشيراً إلى قصورِ وَعَجْزِ لغةِ التَّعْقِيدِ والتكلُّفِ عن تحقيقِ مَشْرُوعِ المطابقةِ بين المعنى ومبناه: <<فإنما أرادوا بقولهم "ما كان معناه إلى قلبك أَسْبَقَ من لفظه إلى سمعك" أن يجتهدَ المتكلمُ في تَرْتِيبِ اللفظِ وتهذيبِهِ وصيانته من كلِّ ما أخلَّ بالدلالةِ وعاقِ دون الإبانة، ولم يريدوا أن خيرَ الكلامِ ما كان غُفْلاً، مثل ما يَتَرَجَعُهُ الصبيانُ وَيَتَكَلَّمُ بِهِ العامةُ في السوق>>⁽⁴⁾ فالمطابقةُ أو المساواةُ بين اللفظِ ومعناه تغدوان أليتين شعريتين لا يَتَمَرَّسُهُما إلا فحولُ الشعرِ وأربابُ الفصاحةِ والبيان، أما الغموضُ. الذي يعني عَجْزَ اللفظِ عن احتواءِ معناه. فلا يَتَمَرَّسُهُ إلا عامةُ الناسِ من

¹- ابن رشيق: المصدر نفسه. 123/2.

²- ابن رشيق: نفسه. 201/1.

³- حتى تكون: <<الألفاظُ على أقدارِ المعاني، فكثيرُها لكثيرها، وقليلُها لقليلها، وشريفُها لشريفها، وسخيفُها لسخيفها، والمعاني المفردةُ البائنةُ بصورها وجهاً تحتاجُ من الألفاظِ إلى أَقَلِّ ما تحتاجُ إلى المعاني المشتركةِ والجهاتِ الملتبسةِ>>. ينظر: الجاحظ: الحيوان. 08/6. وينظر أيضاً: المصدر نفسه. 39/3.

⁴- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة. ص: 122. 123.

السُّوقَة والصِّبَانِ. فالمطابقة معيارٌ آخر للجودة الشعرية والمقدرة على احتواء اللغة والأفكار، إن أخطأها الشاعر فقد أخطأ الجودة: >>>... ومن بعض ما أنشدوا في ذلك قولُ الشاعر: [البسيط]

يا أيها المتَحَلِّي، غير شيمته إن التَّخَلُّق يأتي دونه الخلقُ.
ولا يُؤاتيك فيما ناب من حَدَثٍ إلا أخو ثِقَةٍ فأنظره تَثَقُّ.

فهذا شعرٌ لا يزيد لفظه على معناه ولا معناه على لفظه شيئاً... ومثله قول أبي العتاهية،⁽¹⁾ ورواه بعضهم للحطية،⁽²⁾ وهذا شرفٌ عظيمٌ لأبي العتاهية إن كان الشعرُ له، ولا شك فيه: [البسيط]⁽³⁾

الحمدُ لله إني في جوارفتي حامي الحقيقة، نقاع وضرائ⁽⁴⁾

¹- أبو إسحاق، إسماعيل بن القاسم بن سويد العيني، العززي بالولاء الشهير بأبي العتاهية، شاعر مكثّر مطبوع، سريع الخاطر. ولد في عين التمر، ونشأ في الكوفة، وسكن بغداد، وكان في بدء أمره يبيع الجرار، ثم اتصل بالخلفاء وعلت مكانته، أكثر شعره في الزهد والأمثال وذكر الموت، وله أوزانٌ طريفة. ولد عام 130 هـ وتوفي في عام: 211 هـ. ينظر: ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1966 م. 2/ 675. 679. وينظر: ابن المعتز، عبد الله: طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد الفراج، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة: الثانية، 1956 م. ص: 227. 230. وينظر: الأصفهاني: الأغاني، شرحه وكتب هوامشه: عبد علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة: الأولى، 1986 م. 4/ 113. 114.

²- أبو مليكة جروول بن أوس بن مالك العبسي، ويعرف بالحطية: شاعرٌ فحلّ/ مقدّم، فصيحٌ، مخضرمٌ أدرك الجاهلية والإسلام، وأسلم ثم ارتدّ بعد وفاة النبي صلّى الله عليه وسلم، وكان هجاؤه عنيفاً حيث هجا أمّه وأباه ونفسه، وأكثر من هجاء الزبرقان فحبسه عمر بن الخطاب، وقد توفي نحو 45 هـ. ينظر: ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ت. ص: 104. وينظر: الشعر والشعراء. 1/ 238. وينظر: ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، الطبعة: الثالثة، (1969. 1973 م.) 1/ 283.

³- أبو العتاهية: الديوان، ضمن كتاب (أبو العتاهية، أشعاره وأخباره)، تحقيق د.شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، 1956 م. ص: 116.

⁴- الحقيقة: ما يدافع عنه من عرضٍ ومالٍ وعارٍ.

لا يرفع الطرف إلا عند مكرمة من الحياء، ولا يغضي على عار⁽¹⁾. <<(2)

وبذلك لا يكون الشعر جيداً حتى يكون سهل المنال، أحادي الفهم، بائن المعالم والحدود، ومعناه أسبق وأكثر بروزاً من مبناه، بل قد يتجاوز هذا الحد على حد رأي "بن رشيق" ف: <<يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيبدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك.>>⁽³⁾

فمقدّم المطابقة إذن، يمكن أن يمتد إلى البيت كله ويكتسح مجاله الصوتي والدلالي، فيصير مبنى البيت كله مُنبئاً عن معناه، كما تكون أول بنية دلالية/ صوتية في صدر البيت. وتحت تأثير المطابقة اللفظية. مُنبئاً عن سائر البنيات المحتواة في عجزه بما في ذلك القافية، وعلى أساس تحقّق هذا الرّبط بين أجزاء البيت تتحدّد جودة البيت الشعري: <<وهذا هو أساس التقدير الذي غالباً ما ردّده كلُّ النقاد، مفاده أن البيت الجيد هو البيت الذي يمكن أن ننتبأ بكلمته القافية بدءاً من الكلمات الأولى، فهذه الكلمات هي التي تكشف سرّ التأليف المختار... وهذا شيء متوفّر، يمكنه أن يتنبأ بسرعة بالغرض الذي سينتهي إليه.>>⁽⁴⁾ الشاعر، وبالقافية التي يتوخّى الوصول إليها. إنها دعوة إلى السفور الدلالي والتكشّف العياني للمعنى، وذلك ليس من خلال القراءة الكلاسيكية الأولى أو الكاملة للبيت، وإنما من أوّله ومن قبل أن نشرّع في القراءة الجديّة تبدئ معالماً الكلمات المذيّلة في نهاية كلّ بيت.

إن هذا المسلك الشعري للقافية، من شأنه أن يكون هو الآخر حداً مفهوماتياً للشعرية التي صار مفهومها مرتبطاً ارتباطاً لزوم بالوضوح. وتتضاعف هذه الميزة الأخيرة ويعظم وجودها كلما اقترن مدلول الشعرية بالقافية واقتربت هذه الأخيرة بالوضوح، حيث لا تثبت في ذهن صورة الفحوى الشعري ولا تمثّل في الخاطر. وهي في نطاق القافية. إلا واضحة سافرة. فالوضوح هو مقياس الجودة الشعرية للبيت؛ الذي صار يعسر أن يدرك الوضوح فيه إلا باستحضار آلية التطابق، باعتبارها وسيلة فعّالة في تفعيل خاصية الإبانة والسفور المنشودين. فالتطابق هو آلية أخرى تتكشف من خلالها جودة الشعر،

¹ - لا يرفع الطرف: أي يغض طرفه حياء إلا في المكارم. ولا يغضي إلى عار: أي لا ينتهي به كرمه وعزمه إلى ما يلحق به العار.

² - ابن رشيق: العمدة. 250/1.

³ - ابن رشيق: المصدر نفسه. 45/2.

⁴ - أدونيس: الشعرية العربية. ص: 11.

ومقدرة الشاعر وتمرسه على الإبداع؛ ذلك أن: << عيارُ مُشاكَلَةِ اللفظِ للمعنى وشدةِ اقتضاءها للقافية طولُ الدُرّةِ ودوامُ المُدارسةِ، فإذا حُكِمَا بحسن التباسِ بعضها ببعضٍ، لا جفاءٍ في خلالها ولا نُبوٍّ ولا زيادةٍ فيها ولا قصورٍ، وكان اللفظُ مقسوماً على رُتبِ المعاني، قد جُعِلَ الأخصُّ للأخصِّ والأخصُّ للأخصِّ فهو بريءٌ من العيبِ.>>⁽¹⁾ وهي نتيجةٌ أملتُها ضرورةُ التطابقِ بين معنى البيتِ ومبناه؛ لأن اكتمالَ البيتِ مع إحكامِ المُشاكَلَةِ بين وحداته الصوتية والدلالية كان يعني نجاحَ التّطابقِ مع تفعيلِ خاصيّتي الوضوح والإبانة، كما يعني الوصولَ التّامَّ والمحدودَ لمعنى البيتِ بمجرد الوصولِ النهائي للقافية. فهو إذن اكتمالٌ في المساحة اللغوية والصوتية، يُقابله بالتّوازي اكتمالٌ آخرٌ من جهة الدلالة الشعرية.

2. القافية، التفعيل الصوتي للوضوح:

لقد شكّل وجودُ القافية نوعاً من الالتزامِ المنظّمِ يبرِّمه الشاعرُ مع القافية كمنظّمٍ تَكَرَّريٍّ أو دائريٍّ، تَلَجُّاً إليه الذاتُ الشاعرةُ في نهاية كلِّ بيتٍ شعريٍّ من أجل تحديدِ حركتها الإبداعية، وتنظيمِ وتوجيهِ دَفَقَتِها الشعرية. وحتى يَتِمَّ هذا الالتزامُ ويتحقّقَ هدفُ الوصولِ إلى المرادِ لا بدَّ من استحضارِ ذهني ودائمٍ للقافية؛ كبحٍّ لحرية التشكّلِ اللغوي لدى الجملة الشعرية ذات التركيب الانسيابي المخالفٍ لحدودِ القافية؛ التي باتت تُمثِّلُ الهدفَ الشعريَّ من البيت: << والحقيقة أن القافية ليست أداةً أو وسيلةً تابعةً لشيءٍ آخر، بل هي عاملٌ مستقلٌّ، صورةٌ تُضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصور لا تُظهر وظيفتها إلا في علاقتها بالمعنى.>>⁽²⁾ من خلال توجيها المُسبقِ له، حيث تكون فاعلية الالتزامِ تفعيلاً صوتياً وموسيقياً على حسابِ الدلالة الشعرية، التي نَجدها تتّخذ مسارا مُنتظماً ومُسيّجاً بحدودِ التّراثِ الزمني والمكاني لموسيقى الكلمات، في تناسُّجها وتراكبها العروضي المُفَعَّمِ بالآثَرِ والانضباط الحركي لحدودِ الصّوت؛ القائمة على التّكرارية المُنسجمة: << وتكرارُ البيتِ والأجزاء العروضية التي تُكوِّنه تَقْتَضِي من عناصرِ الدلالة النحوية والمعجمية تَوزيعاً مُتوازياً، ويحظى الصوتُ هنا حتماً بالأسبقية على

¹- المرزوقي، أبو علي أحمد ابن محمد ابن الحسين: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة: الثانية، 1967م. 11/1.

²- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1986م. ص: 74.

الدلالة>>⁽¹⁾ أي أن حُظوة الالتزام تَنَجِّه إلى الصوت دون المعنى. فالوزن والقافية يُشكِّلان محورا صَوْتِيَا تدور حوله تخوم الدلالة وحركة الذات في انضباط وحدود. إنهما حَظَّاطَةٌ صوتيةٌ جاهزةٌ تَفْرِضُ على الذاتِ نوعَ الكلماتِ وحدودَ الإشاراتِ من بداية البيت إلى نهايته. فالبيتُ هنا فراغٌ موسيقيٌّ محدودٌ يَتَطَلَّبُ مَلَأً وشحنًا تكراريًا للدلالة، غير أنه شحنٌ دلاليٌّ مُبْتَدَلٌ ومحدودٌ بحدودِ الصوتِ المُكْرَرِ والمُبْتَدَلِ هو الآخر أيضا.

والشعرُ العربي القديم كان مثلاً ونموذجاً فريداً من نوعه في الالتزام والانضباط العفوي بحدود القافية والوزن، لذا درج النقاد القدماء إلى ضبط حده وتحديد مفهومه من خلال هذه الحركة الالتزامية، التي أوَّلَتْ لحدود الموسيقى والصوت عنايةً بالغةً فأقَّت فيه حدودَ عنايتها بالمعنى والصورة، فكان: >> الشعرُ يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظُ والوزنُ والمعنى والقافية، فهذا هو حدُّ الشعر.<<⁽²⁾ وبنظرة مُتأملَةٍ في هذا الحدِّ تَبْدَى لنا حُظوةُ الصوت على الدلالة. فاللفظُ والوزنُ والقافيةُ يأخذان جهةَ الصوتِ أو الشكلِ، والمعنى يأخذ جهةَ الدلالةِ هذا من جهة، كما أنه في ترتيبِ عناصرِ هذا الحدِّ ما يُنبئُ ضمنيًا عن انقيادية المعنى الشعري لموسيقاه، فهو يَبْدَأُ من اللفظِ وَيَنْتَهِي بالقافية.

إنها حركةٌ إبداعيةٌ منطلقُها الصوتُ ونهايتُها الصوتُ، ووسطُ هذه الحركة هناك وجودٌ "نِسِيٌّ" للمعنى؛ وهو وجودٌ وَسْطِيٌّ يَنْبَنِي على اللفظِ والوزنِ ويشربُ إلى حركةٍ انقياديةٍ تقودها القافية. فالمعنى هنا حدٌّ للقافية؛ لذا: >> سميت القافية قافيةً لأنها تَقْفُو إثرَ كلِّ بيتٍ... فكان الشاعرُ يَقْفُوها أي يَتْبَعُها.<<⁽³⁾ هذا عن القافية، فأما عن الكلام الموزون والمعنى المُنَزَّن، هو: >> ما عُرِضَ على الوزنِ فَقَبِلَهُ، فكان الفعلُ صار له، ولهذه العلةُ سُمِّيَ ما جرى هذا المجرى من الأفعالِ فعلٌ مُطَاوَعَةٌ.<<⁽⁴⁾ أي أنه يُطَاوَعُ الوزنُ؛ لِيَنْدَمِجَ في بنيته الإيقاعية كجزءٍ من تفعيالاته العروضية التي أُقيم عليها البيت الشعري. فالوزنُ انضباطٌ لحركة الذات وتنظيمٌ للدلالة، والقافيةُ تحديدٌ لمسار تلك الحركة وانتهاءً للدلالة. فالذات والمعنى في ظلِّ هذا الحدِّ وجودٌ مُتَضَمِّنٌ في الوزنِ، وهو وجودٌ نِسِيٌّ يَتَأَثَّرُ ولا يؤثرُ،

¹- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة: الأولى، 1988م. ص: 108.

²- ابن رشيق: العمد. 119/1.

³- ابن رشيق: المصدر السابق. 154/1.

⁴- ابن رشيق: المصدر نفسه. 120/1.

يُوجِّه ولا يُوجِّه؛ ذلك أن: >>... الشاعر وهو يُجَزَّئُ بيته ويسير في نهجه بقفزاتٍ مُتتَابِعَةٍ يكون مُنْشَغِلًا بجَرِّ معناه إلى القافية، ولا يمكن للشاعر أن يجعل المعنى يتَخَطَّى هذا المسارَ إلا بعد أن يتأكَّد من قبل من مخطَّطه، ويحدِّد أيضا بأنوية حشو صوتية دلالية.<<⁽¹⁾ تزيد في انقيادية الشاعر ومحدوديته.

لقد أدى التزام النقاد بالقافية ودعوتهم الملحة إلى ضرورة وجودها وأخذ طاقمها الصوتية بعين الاعتبار، أدى هذا كله إلى اعتبار الخضوع المطلق لها من قبل الشاعر ونجاحه في مُسَايرَتها، علامة براعة وجود لا تتوافر إلا في شعر الفحول من الشعراء؛ الذين يستلهمون قدرتهم على التوفيق بين ما هو صوتي وما هو دلالي من طباعهم المفطورة على الالتزام بالحدود والتقييد بها، دون أن تتأثر في ذلك شعريتهم: >> وكان "ابن رومي"،⁽²⁾ خاصة من بين الشعراء، يلتزم ما لا يلزمه في القافية، حتى إنه لا يُعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره، قدرة على الشعر واتساعا فيه.<<⁽³⁾ ف"ابن رشيق" يرى قدرة الشاعر وجودته الشعرية تكمن في مدى نجاح عملية الخضوع للقافية من جهة، وعدم تأثر شاعرية الشاعر. في الآن ذاته. بهذا الخضوع من جهة.

وهي عملية تتبدى استحالتها وصعوبة أمرها نتيجة إخضاعها للمطلق الذي هو المعنى في المحدود الذي هو القافية من جهة، ومن جهة أخرى تتبدى صعوبتها تلك في مدى اكتناز الذاكرة الشاعرة للغة؛ ذلك أن عملية المطاوعة الدلالية للوزن والقافية تستوجب توقُّر رصيد لغوي يحافظ من خلاله الشاعر على المعنى المقصود. خلال الخضوع لعملية المُشَاكَلَة بين ما هو صوتي تمثله القافية وبين ما هو دلالي يمثله الرصيد اللغوي للشاعر، من ذلك: >> نحو قول جنوب⁽⁴⁾ أخت عمرو ذي الكلب: [المتقارب]

¹- جمال الدين ابن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب الأقصى، الطبعة الأولى، 1996م. ص: 239.

²- أبو الحسن، علي بن العباس بن جريج الرومي: شاعرٌ كبير مطبوع، من طبقة المتنبي، إلا أن شعره أقلُّ طنطنة ودويا من شعره. ولد ونشأ ببغداد، وكان هجاءً سليطاً للسان، وهجا كبار زمانه، وكان يعنى بالنظم العجيب والتوليد الغريب. وأكثر فنونه: الوصفُ والهجاءُ والمدحُ والثناء. ينظر: ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1970م. 3/ 358.

³- ابن رشيق: المصدر السابق. 160/1.

⁴- جنوب، أريطة الهذلية، بنت العجلان بن عامر بن بني كاهل من هذيل. وقيل: عمرة: شاعرة جاهلية لم تدرک الإسلام، اشتهرت برثائها المؤثر لأخها عمرو الهذلي ذي الكلب؛ وسعي بذي الكلب لأنه كان معه

فَأَقْسِمُ يَا عَمْرُو، لَوْنَتْهَاكَ إِذَا نَهَى مِنْكَ دَاءٌ عُضَالًا.⁽¹⁾
إِذَا نَهَى لَيْتَ عَرِيْسَةً مُفْتِيَا مُفِيدَا نُفُوسًا وَمَالًا.⁽²⁾
وَحَرِقَ تَجَاوَزَتْ مَجْهُولُهُ بِوَجْنَاءِ حَرْفِ تَشَكَّى الْكِلاَلَا.⁽³⁾
فَكُنْتُ التَّهَارِبِ شَمْسُهُ وَكُنْتُ دُحَى اللَّيْلِ فِيهِ الْهَلَالَا.

أردت قولها "مفتيا نفوسا ومفيدا مالا" فقابلت مفتيا بالنفوس ومفيدا بالمال، وكذلك قولها في البيت الأخير لما ذكرت النهار جعلته شمسا ولما ذكرت الليل جعلته هلالا لمكان القافية. ولو كانت رائئة لجعلته قمرا وشاهدا بها دالاً عليها. >>⁽⁴⁾ ومن هنا تتبدى ضرورة اللغة كجانب رئيس، يحافظ من خلاله الشاعر على التوازن بين الدقة الشعرية والالتزام بالقافية، وهو عمل أشبه بالعسير حين تستقطب القافية ألفاظا من جنسها الصوتي وتستقطب الدقة ألفاظا من جنسها الدلالي. إنها باختصار عملية تدجين بين المتنافرات يخوض الشاعر غمارهما. وكل نجاح فيها، يعد بمثابة ترهيص على قدرة الشاعر اللغوية وجودته الشعرية.

وقد كان رد الفعل اتجاه ظاهرة الغموض من جهة النقاد الاتباعيين، بما في ذلك "ابن رشيق"، قد تجسّد من خلال إخضاعهم دلالات القصيدة لنطاق العقل، وبالتالي عقلنة فحواها حتى يتماشى ومنطقية العقل التي ينص عليها النقاد من أنصار القديم. وإجراء كهذا يؤدي لا محالة إلى تلاشي شعرية القصيدة واندماجها بحدود النثرية؛ التي نجد من خصائصها البارزة والمميّزة لها كفن مستقل خضوع محتواها الدلالي للنطاق العقلي البحث، أين تلتصق النثرية بالشعرية ويصير الوزن هو الفارق الشعري الوحيد بينهما، كما تنقل نمط القراءة الشعرية إلى نمط محدود الوجهة، ينطلق من القراءة السالفة وتراثية الإدراك إلى أحادية الفهم وجمود التصور النقدي.

كلب لا يكاد يفارقه، وكانت له غارات كثيرة على قبيلة "فهم" وفي إحدى هذه الغارات نام فأكله نمران فادعت قبيلة فهم أنها قتلتها. ينظر: الأصفهاني: الأغاني. 351/22.

¹- الأمر العضال: يعضل أي يشتد.

²- عريسة: الموضع الذي يكون به الأسد. المفيت: مهلك النفوس والمال.

³- الخرق: الموضع ينخرق فيمضي في الفلاة. الوجناء: الغليظة، مشتق من الوجين، وهو الموضع الغليظ. والحرف: الضامر، يقال: بعير أو ناقة حرف.

⁴- ابن رشيق: العمدة. 32/2.

حيث يمكننا القولُ في خاتمة هذا البحث عن أن عمليةَ التلقّي الرشيقية، أنها قد أخذت وفقَ هذا المسلكِ الاتباعي نمطا محدودًا، يَنْتَقِلُ من تَوَاتُرِيَةِ القِراءةِ السالفةِ إلى رَتَابَةِ الفهمِ والأُحاديةِ، وذلك ضِمْنَ سياقٍ نقديٍّ أكثر ما اصْطُلِحَ عليه ضَمْنُ مسارِ الحركةِ النقديةِ العربيةِ القديمةِ عموماً والمغاربيةِ على الخصوص، أنها حركةٌ بيانيةٌ ذاتُ مرجعيةٍ بلاغيةٍ وتوجُّهٍ كلاميٍّ، أكثر ما يَسْتَقْطِبُ في رؤاهِ النقديةِ للنصوصِ الشعريةِ مبدأُ الثنائياتِ الجزئيةِ؛ تحقيقاً لنظريةِ عمودِ الشعر القائمةِ أساساً على مبدأِ الوضوحِ والإبانةِ، بعيداً عن إملاءاتِ السياقِ المتجدِّدةِ وانزياحاته الدلاليةِ الخَلَاقَةِ ذاتِ التَكثيفِ المتولِّدِ باستمرار....