

شعريّة الخطاب الشفاهي بُعْدٌ في الممارسة النقدية

أ. نصيرة علاك

المدرسة العليا للأساتذة الجزائري

مقدمة: نرمي من هذا المقال إلى تبين ما إذا كان الرعي في حمى الشفاهي . ومن حينٍ لآخر على مسافة بعيدة شيئاً ما من الكتابي تحت هاجس ضرورة الفصل بينهما . قد ساد في نقد جابر عصفور كبعدٍ، بل طغى كمنهج يكون قد ساعده كثيراً على فرز الأحكام النقدية التي كان يتوصّل إليها، سواء في قراءاته للتراث النقدي العربي أم أثناء تطبيقها في مواقف النشر الإعلامي الآني الذي التزم به على مدى أكثر من عقدين من الزمن (الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين والعشرية الأولى من الألفية الثانية)، وعلى منابر مجلة "فصول" المصرية و"العربي" الكويتية وغيرهما من الصحف (اليوميات والأسبوعيات)، وكذلك من المجالات التي عرض عبرها اجتهاداته وفسحت المجال لإسهاماته النقدية. واخترنا ممّا نشره في مجلة "العربي" الكويتية بعضاً من مقالاته التي تُعدّ مسرحاً فسيحاً لتلاقي النظري بالتطبيقي واحتكاك الكاتب المثقف المتواجد في الساحة الثقافية والمؤثر بالقارئ المباشر والمتفاعل.

نذكر أولاً بأنّ الشفاهي الذي نعنيه هنا . مع احتمال التضيق عليه من حينٍ لآخر . هو أكثر من مجرد اللغة المحكية التي هي في مقابل اللغة المكتوبة، فمع ما لهذه اللغة من علاقة مع الموضوع الذي نحن في صدد تناوله فزاوريتنا تتطلب تخصيص الشفاهي بوصفٍ لا يبقى معه أيُّ احتمال للوقوع في التخليط بين الشيين رغم التداخل الذي نحفظ به لأنّه يفيدنا ويوجّهنا أكثر ممّا يشكل علينا.

1. الشفاهي: المعجم والاشتقاق:

ما نقصد بتسمية الشفاهي هو ما يمكن أن نخطو خطوة إلى عتباته بواسطة الكلمة الفرنسية (Oralité) والإنجليزية (Orality) اللتين تتعمان بقدر كبير من الإجماع والاستقرار في الثقافة الغربية، ولذلك أصبحت الأقلام تتداولهما في العربية بكل ما يتصل بالمفهوم الذي يعنينا في بحثنا هذا . أو ببعضه . وذلك تحت تسميات يلاحظ عليها للوهلة الأولى بعض الاختلاف. قبل تفسير هذا الاختلاف نذكر أولاً أشهر ما يُستعمل منها وما أفرزته مختلف المجالات الفكرية التي اشتغلت على المفهوم، وهي: المشافهة¹ والشفهي² والشفوي³ والشفاهية⁴ والشفوية⁵، والشفهية⁶ والشفاهي⁷؛ وهذا بغض النظر عن وقوعها في المركب مقيدة بالنعته أو بالإضافة كأن يقال الثقافة الشفاهية أو الثقافة الشفوية، والأدب الشفهي أو الأدب الشفوي، والشفهية الأدبية، ومشافهة الرواة.. الخ.

أورد ابن منظور (630 هـ . 711 هـ) في لسان العرب حول مادة (شفه) نصاً فيه من اللطائف الصرفية ما يُعيننا على حسم بعض قضايا المعجم والاشتقاق الخاصة بهذه المادة اللغوية التي تولدت عنها مصطلحات جديرة بالتكريس وفي المقابل تشكلت حولها أخرى عتمت الرؤية فصعب فهم الأولى، نقتبس من ذلك النص ما يأتي:

« شفه: الشفتان من الإنسان: طبقاً الفم، الواحدة شفة، منقوصة لام الفعل ولأمها هاء، والشفة أصلها شفهة لأن تصغيرها شفيهة، [...] وزعم قوم أن الناقص من الشفة واو لأنه يقال في الجمع شفوات. قال ابن بري، رحمه الله: المعروف في جمع شفة شفاء، مكرراً غير مُسلم، ولأمه هاء عند جميع البصريين، ولهذا قالوا الحروف الشفهية ولم يقولوا الشفوية، وحكى الكسائي إنه لغلظ الشفاء كأنه جعل كل جزء من الشفة شفة ثم جمع على هذا. الليث: إذا تلتوا الشفة قالوا شففات وشفوات، والهاء أقيس والواو أعم، لأنهم شبهوها بالسنوات وفصانها حذف هائها.

قال أبو منصور: والعرب تقول هذه شَفَّة في الوصل، وشَفَّة بالهاء، فمن قال شَفَّة قال كانت في الأصل شَفَّة فحذفت الهاء الأصلية وأُبْقِيَتْ هاء العلامة للتأنيث، ومن قال شَفَّه بالهاء أَبْقَى الهاء الأصلية. [...] ورجل شَفَّاهي، بالضم: عظيم الشَفَّة»⁸.

إنَّ القضية التي يُثيرها هذا النصّ علاوةً على الدلالات التي ساقها لما يُستعمل من هذه المادّة، هي . وعلى الرغم من طبيعته التوثيقية الحصرية (Informative) . ما يتعلّق بهذه المادّة باعتبارها منقوصة لام الفعل، والبحث فيما إذا كانت لامها هاءاً أم أنّ الناقص من (الشَفَّة) واوٌ؛ وكان منهجه في ذلك التوفيق بين القياس والسماع وسرد أقوال العلماء حول القضية المختلف فيها وإن كان قد رجّح منذ البداية أن يكون أصلُ لام الفعل هاءاً وعَلَّ ذلك بالتمثيل. كما جاء ذكر صيغة (شَفَّاهي) في هذا النصّ لكن بضمّ الشين فقل: ورجل شَفَّاهي، بالضم: عظيم الشَفَّة، وهو ما سبق لأحمد ابن فارس (ت. 395هـ) أن ضبطه كذلك، ولم يفت أبا قاسم الزمخشري (467هـ . 538هـ) أن يشير إليه⁹؛ سنعرض أدناه على هذه الصيغة ما وافق استعماله بذات الصيغة، لكن بفتح الشين هذه المرّة وبالتعريف على العموم (الشَفَّاهي).

أمّا الاختلاف الذي أشرنا إليه أعلاه، فالظاهر أنّه . كما يوحي به هذا المُقتبس . مرتبطٌ بشكل الكلمة ومعجمها المفضي إلى نزرٍ قليلٍ من الفارق الحاصل على المستوى الدلاليّ، ولا سيّما ذلك الذي تُحصّله مفردة (مشافهة) الدالة على تبادل فعل (شافّه) بالمقارنة . من جهة . مع مثيلتيها (الشفهي والشفوي) المحصّلتين لدلالة النسبة . ومن جهة أخرى . مع مثيلتيها الأخريين (الشفاهية والشفوية) الدالّتين على ما يشبه المصدر الصناعي؛ وهو استعمالٌ شاع في العربية بفعل الترجمة إليها . ولا سيّما من الفرنسية والإنجليزية . للمصطلحات التي تُلحَق بها لواحق (suffixes) ← (Fr. = ité, ique, logie ou isme) و (Ang. = ity, logy ou

ism) وهي ظاهرة مصطلحيّة لها أصولٌ في اللّغة العربيّة لكنّها طغت في عصرنا الحديث إلى درجة توليد تسمياتٍ عدّة للمفهوم المستجدّ الواحد من أصل اشتقائيّ واحد كما حدث مع (الشفاهية / الشفوية) و(الظواهرية / الظاهراتية) و(التحليل النفسي / النفساني) و(المعجميّة / المعجميات)؛ بيدَ أنّ هذا لم يمنع بعض المصطلحات من الشيوخ والاستقرار ك (الأسلوبيّة) و(الشعريّة) ..الخ.

بينما إذا رجعنا إلى صيغة (المشافهة) يلاحظ فيها اقتران المشافهة بالكلام وجهًا لوجه، وذلك كما جاء في مقاييس اللّغة من أنّ «المشافهة بالكلام: مواجهة من فيك إلى فيه»، لعلّه يقصد بقوله من فيك إلى فيه النقل والرواية، وهو معنى قمينٌ بالاحتفاظ عليه، ويذكرنا ذلك بمنهج اللّغويين الذي كان يُعتمد فيه المشافهة، إذ يتنقلون من أجل الاستماع، ويجوبون الصحاري ليسمعوا من أفواه أهل البادية ذوي اللّغة الفصيحة. ثم إنّ (المشافهة) مصدر لفعل شافه، وتشاركه في ذلك صيغة (شَفَاهًا) كما جاء في المعجم الوسيط: «شَافَهَ مشافهَةً، وشَفَاهًا: خاطبه متكلّمًا معه. وشافه البلدَ أو الأمرَ: اقترب منه»¹⁰. والمعنى الأخير جديرٌ هو الآخر بالاحتفاظ عليه لأنّه يُيقينا على اتّصال بشيءٍ من تفاصيل الشفاهي مع معانيه الأوليّة.

إنّ الاختلاف المشخّص خلال هذا العرض ناجمٌ . كما يلاحظ . عن المادّة التي تفرّعت منها هذه التّصاريف كلّها، وهي مادّة (شفة) التي تُنتج أوصولها الثلاثة |الشين| و|الفاء| و|التاء| إمكانيّاتٍ عديدة للاشتقاق، ولا سيّما إذا اعتبرنا ما انتهى إليه ابن منظور استنادًا على العلماء المشار إليهم من جواز الهاء والواو كليهما وهو ما زكّاه المعجم الوسيط بإيراده القضية: «والنسبة: شَفْهِيّ وشَفْوِيّ»¹¹؛ فالإلى حدّ الآن يبدو الأمرُ طبيعيًّا، لكن أن تُطلق تسمياتٍ عديدة . وهي مُفرّعة كلّها من نفس المادّة الصرفيّة والمعجميّة . على ذات المفهوم، فهو ما قد يتسبّب في

حدوث إشكالٍ قد يمسّ المفهومَ أيضًا، إذ لا يشفي الغليلُ في مسائل العلم ما أقرّه المقتبسُ أعلاه من ذلك الجواز ولا يقي من الاضطراب.

لهذه الأسباب وقع اختيارنا . ضمن ما تتيحه تلكم المادّة من الخيارات . على صيغة (شفاهي) التي وردت مضمومةً الشين في المعجمين المذكورين أعلاه مع دلالتها على معنى محسوس؛ ونكرّر ذلك في سياق التبرير لخيارنا مجددًا بالقول إنّه يكفينّا حرج التّأرجح بين تسميتيّ (الشفاهية) و(الشفوية) هذا من جهة المحور التّركيبيّ (Axe syntagmatique)، أمّا من ناحية اعتبار المجال الذي نخوض فيه وهو النّقد الأدبيّ فالأسلم أن ننبئ في حدوده تسميةً لا نخلط بها بين المفاهيم النّقدية المسندة إليها وبين ما يتحدّث عنه المتخصّصون في مجال الأدب الشعبي باسم (الشفاهية) أو (الشفوية) وهو ما لا نقف منه موقفًا مجانيًا ولا نحتضنه بمجموعه: فهذا الصّنيع هو من قبيل تسخير ظاهرة تعدّد الصيغ الصرفيّة التي تتيحها العربيّة وإنزال كلّ واحدة منها المنزلة الحاضنة لها.

ذلك لأنّ ما قارب به المختصّون في الأدب الشعبي من بعض المفاهيم التي تمتدّ إليها اهتماماتنا، قد فتح على منهجنا وبلور جملةً من التسميات وفرّع من جهة أخرى نوعًا من جهازٍ استنتاجيّ أو أكسيومية¹² (Axiome)، وهو الذي يُربط في ظلّه عددٌ من الظواهر بعدد من المفاهيم والمسلمات المبادئ؛ وعلى الرّغم من أنّ جذور تلك الأكسيومية راسخة في ذلك الأدب الشعبي فهي من شأنها أن تشكّل شبكة علاقاتٍ مع مجال النقد يجوز تسخيرها؛ ومن ذلك: مفهوم التراكم والإضافة في مقابل (علاقة فكرة رئيسية بفكرة فرعية)، والتركيب في مقابل التحليل؛ والإسهاب والثراء وروح المحافظة، وشيوع التكرار؛ والميل إلى تحوير الكلمات واللّعب بها، والاستقلال النسبي لوحداث هيكلها البنوي؛ واعتماد منطق التصوير الفني فيها على التراوح بين الإلماح والتفصيل، والارتكاز على الإشارات المختزلة والآلية إلى التصورات المرجعية أو إلى المظاهر الواقعية.

ومن أجل رفع اللبس في خصوص الصراع بين الأدبية (الشعرية) والشفاهي¹³، ننقل أولاً إلى تحديد مفهوم الشفاهي باعتباره سمة مميزة في الشعر العربي كما يرى ذلك جابر عصفور:

2. الشفاهي مقياس نوعي:

نادراً ما قام جابر عصفور بالبحث في مفهوم الشعر خارج المقولات التي وضعها القدامى من التخيل والموسيقى وبعيداً عن عقد تقابلات بين الشعر والنثر على سبيل استتواء أحدهما بالآخر؛ وقليل ما وجدناه يتعمق في ذلك المفهوم من دون وضع الشعر بخاصة في محك مع أنواع الفنون الأخرى ولاسيما الرسم والنحت والموسيقى؛ وقل ما اقترب من شيء جدير بأن يميز الشعر عن طريق تلك المقولات المختصرة وهذه المقارنات المقربة من دون أن يقع، إن لم نقل يتعمد، في ترشيح المسموع (الشفاهي) وتشريعه كمعيار أولي يتعارف من خلاله الشعر وبدون أن يتعارض ذلك مع كون هذا الأخير قد شهد تغييراً ملحوظاً وجهه صوب الكتابة "الشعرية".

لكن سيبقى السؤال مطروحاً لمعرفة ما إذا كان ذلك التغيير سارٍ في اتجاه التطور الحسن أم أنه إذ أفقد الشعر إحدى ركائزه الأساسية سيرد التعارض بذلك، أم أن الناقد يتقي الوصول إلى الاستخلاص الذي يرى فيه أصحابه أن الآداب (القديمة) هي في مجملها شفاهية مسموعة، لا تدوينية مقروءة، على غرار ما صاغه محمد حافظ دياب في إحدى دراساته، وهو يستخلص كالاتي:

«الشفاهي إذن يمتلك عتاقته، ليس على مستوى المعتقد فحسب، بل الآداب كذلك. فأول شهادة حول الآداب القديمة توضح أنها في مجملها شفاهية مسموعة، لا تدوينية مقروءة، وهو ما نجده لدى من برهنوا على أن الثقافات الخالصة يمكن أن تولد أشكالاً فنية للقول فيها حذق ومهارة، بمثل ما ذكر ألبرت لورد A. Lord في

حديثه عن أعماله ذات شفاهية تقليدية، لم يكن للنصوص المكتوبة تأثير في تأليفها وتناقلها، كالحال في ملحمتي هوميروس»¹⁴.

وعُروجاً عن هذا التوجُّه المستبعد، سننظر من جهتنا فيما يقدِّمه خطابُ جابر عصفور النقدي من قابليَّة لتصنيفه ضمن أطروحة طه إبراهيم القائلة بعراقة النقد العربي واتصاله المباشر بالأدب (الشعر) العربي، والتي زكَّاه بطريقته الخاصَّة حيث رجع إلى «الطابع الشفوي الذي هيمن على الثقافة العربيَّة في عصورها الأولى وإلى بُعد عصر التدوين عن الأصول الأولى لهذه الثقافة، مما أدى إلى (ضياح) معظم تجليات هذه الثقافة وضمنها الشعر والنقد، يقول طه إبراهيم: "إذا كانت هذه طفولة الشعر قد غابت عنا، فإنَّ طفولة النقد العربي قد غابت معها وإذا كنا لا نعرف الشعر إلَّا متقناً محكماً قبيل الإسلام، فإننا لا نعرف النقد إلَّا في ذلك العهد»¹⁵.

ولتعزيز هذه الأطروحة قامت كذلك ثلاثُ فرضياتٍ تنصبُّ كلُّها في معنى واحد يدور حول ظاهرة الإيقاع، وتعتنق كلُّها فكرة ارتباط نشأة الشعر العربي بكلِّ من: الحُداء مرَّةً، والغناء مرَّةً أخرى، والسجع كذلك مراراً كثيرة؛ «وبالرغم من اختلاف هذه الفرضيات في منطلقاتها، فإنَّها تجمع على الركنين الجوهرين اللذين لا يستقيم الشعر بدونهما وهما الإيقاع واللَّغة، فالحداء (إيقاع) ارتبطت به (اللَّغة)، والغناء هو (إيقاع) بواسطة (اللَّغة) والسجع (إيقاع) مستمدٌّ من خواص مشتركة في (اللَّغة)، وبذلك تصلح هذه الفرضيات مجتمعةً لتحديد البيئة الأولى لنشأة الشعر عند العرب ما دامت تلتقي حول (الإيقاع) و(اللَّغة) اللذين لا يمكن الاستغناء عنهما أو عن أحدهما في أيِّ شعرٍ وضمينه الشعر العربي»¹⁶. ويجدر في هذا السياق أن نعود إلى جابر عصفور باعتباره محور بحثنا في هذا المقال لنجده يتحدث من جهته عن التناسب الإيقاعي ويربطه بالشفاهي هو الآخر.

1.2 في التناسب الإيقاعي:

1.1.2 الشفاهي كشّاف التناسب الإيقاعي:

ومن أهمّ الظواهر الشعرية التي برزت أهميَّتها لجابر عصفور والتي كان يقف عندها كلّما تسنّت له الفرصة، نجد التناسب الذي شدّ انتباهه فأخذ ينظر إليه كخاصية شعرية لا يمكن قيّد الشعر بدونها، وهي ما يتكفّل الطابع الشفاهي باستظهارها في الشعر عن جدارة وفردة، لهذا وجدناه يتقصّى حيّزه وأبعاده ودلالاته وعلاقاته في مواضع كثيرة من كتابه مفهوم الشعر خصوصاً، على غرار المقتبس أدناه حيث يستند إلى مقولات حازم القرطاجني:

«والتناسب مبدأ أساسي في الفن، يلتقي حوله الشعر مع الموسيقى، كما يلتقي الشعر مع الرسم والنحت وغيرهما. ولا جدال في التقاء الشعر والنثر حول هذا المبدأ أيضاً. ولكن تناسب الشعر متميّز عن تناسب النثر. هناك التناسب اللفظي الذي يصل الشعر بالموسيقى، وهناك التناسب بين المعاني وهو ما يصل الشعر بالرسم، وأخيراً هناك التناسب بين هذين الجانبين، أو ما يسميه حازم باتفاق "جهتي المسموعات والمفهومات"؛ فالقصيدة الجيدة تجري من الأسماع. في تناسب معطياتها. "مجرى الوشي في البرود والتفصيل في العقود من الأبصار".

والتناسب قرين اللذة، لأنّ اللذة هي إدراك المتلائم والأثر الناجم عن وقع المتجانس في النفس، ولذلك يلتذّ الناس بمحاكاة الرسم "في كلفيته ووضعه وما يجري مجراه"، كما يلتذّون بالمحاكاة في الموسيقى "للتأليف فيها". والأمر نفسه في الشعر، لأنّ توافق العناصر في اللوحة والحن قرين تجانس العناصر في القصيدة، ما دامت المسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر»¹⁷.

إنّ الدنوّ من مميّزات الشعر النوعية على هذا النحو وعلى قدر ما أفاد القدماء في ذلك ليشهد على حسّ نقديّ متقدّم وأمين في آنٍ واحد، ذلك أنّ أوّل مباشرة نقدية للنصّ الشعري القديم التي تمّت مع ابن سلام الجمحي (ت. 231هـ) في كتابه طبقات فحول الشعراء، «قد حدّد له هدفين اثنين:

أ. تشذيب جنس الشعر.

ب. تخلص الخطاب النقدي من فوضى الأحكام المتناثرة.

إنّ التشذيب، هنا، يلحق شجرة تضرب جذورها في أعماق الذاكرة العربية، بل هي المفتاح الرئيس لكلّ "ناظر في أمر العرب". وليس الهدف هنا هو المحافظة على شكل الجنس الشعري القديم فقط، وإنما كذلك ضمان تميّزه وتقرّده»¹⁸.

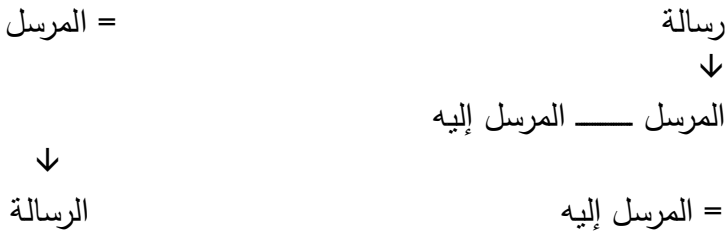
يقصد الباحث هنا الدراسات النقدية القائمة على معايير مضبوطة تراعي الخاصية الفنية كما تراعي الخاصية التاريخية، عكس معايير العلماء الرواة الذين ينطلقون في أحكامهم من مقاييس لغوية نحوية.

2.1.2 تلقّي الإيقاع كباعث:

وذلك لم يفت جابر عصفور الذي أخذ .مراعاةً لهذين الهدفين . يتصرّف في خطابه النقدي كمتربّب للأمر الجادّة التي يبدو أنها وضعت على الهامش حيناً من الزمن، كأن يقال إنّ لغة الشعر وهي تتقاطع مع تلك اللّغات (الفنون) هي إعادة تنظيم للغة العادية، أو إنّ الإيقاع يأتي أثناء الإبداع الشعري قبل أن يتولّد المعنى في ذهن الشاعر ممّا يستوجب السماع أولاً لأنّ الإيقاع وجدائه الأولي، فيتلّقه المبدع وينشئ عليه الشعر، كما يحصل للمتلقّي أن يتلقّاه مرّةً أخرى على شكله الفنّي الإبداعي ويتناغم معه وفقّ ما يجده في نفسه من الوجدان ويسمعه في صمته بمزاجته مع الأصوات والأوزان المنبعثة من داخله. وكان ذلك محلّ الدهشة التي يبحث عنها كلّ من المبدع والمتلقّي إلى حين إدراك، عن طريق الناقد الدّارس، أنّ الوسيط الذي يتوسّط به (المتلقّي / المرسل) من جهة والمتلقّي من جهةٍ أخرى ترجع مظاهره المتنوّعة إلى الإيقاع والتناسب الذي يتحدّث عنه جابر عصفور باعتباره مبعث اللذة، وهو المنبع الأصيل الذي يذكرّ أبداً بالطّابع الشفاهي للشعر.

ويمكن الإطلالة على هذا التناغم أيضاً من خلال الطابع الحوارى الجمّ للخطاب الذى أشار إليه دومينيك مانقينو والحادث فى سياقات التبادل اليومى الذى يقيمه الناس فيما بينهم، إن على المستوى الشفاهى أم بواسطة الكتابى¹⁹، كما نجده مكرساً لدى جوليا كريستيفا وما تشير إليه مما يمكن أن يُعتبر عندها بمثابة نظرية التّواصل واللّسانيات والتسمية، بينما كانت فى صدد تناولها لدارة التبليغ.

«[...] والحال أنّ كلّ ذات متكلّمة هي فى الوقت نفسه المرسل والمرسل إليه بموجب رسالته الخاصة طالما أنّها قادرة فى الوقت نفسه على إرسال رسالة وتفكيكها، [...] وهكذا، فالرسالة المخصّصة للآخر هي فى البداية مخصّصة لذلك الذى يتكلّم:



كذلك لا يحل المرسل إليه / المحل، ولا يقول إلّا فى حدود ما يسمعه. وبناء عليه نرى أنّ دارة التواصل اللّسانى المتشكّلة تدخلنا فى حقل معقّد من الذات، أى تشكيلها بالنسبة للآخر، وطريقتها فى إدخال هذا الآخر للمطابقة معه.. الخ»²⁰.

ولمّا كان المنطلق المعتبر عند جابر عصفور هو تمييز الخصائص النوعية للشعر، ولاسيما فى كتابه الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب، برزت الثنائية المؤسّسة للمنهج الذى تبناه، وهو بنويّ فى الأساس، منذ المقدّمة التى اختصرت نظرتة وأجملتها فى أنّ واحد حيث نستنتج الطابع البنويّ من جمل على غرار: «تؤكد النظرية النقدية المعاصرة الخصائص النوعية»²¹. وتكرّس لغة

الثنائيات هدفًا متمثلًا في المطابقة بين التراثين²²، المقصود بالتراثين هنا: التراث الغربي والتراث العربي.

كما يظهر ذلك حينما انتقد ناقدنا مذهب اللغويين في تفسيرهم لطبيعة الشعر وتحديداتهم وحدودهم حيث ركّز كثيرًا على ما غيَّبه هؤلاء من البعد الفردي للشاعر كإنفعالاته وتأمّلاته وهو بعدُ ثريٌّ منتجٌ تزداد فعاليته في مقامات الشفاهي حيث التفاعل بين المرسل والمتلقّي، وعابَ عليهم كثيرًا وقوفهم على الأطر الثابتة للعرف اللغوي²³ وتخليهم عن الاستعمالات المولدة الناجمة عن تفاعل الشاعر ببيئته وتواصله المباشر مع غيره.

ولم يَرُق الناقد أن يقف ذلك الموقف من هو جديرٌ بأن يلتفت إلى الإمكانية التي تتاح للشعر مثلاً بأن يتجاوز تلك الأطر، وهم من هم؟! إذ يُفرض أنهم أدركوا أشياء كثيرة من أسرار اللغة، وهو الشيء الذي قاموا به فعلاً بترخيص الشاعر بعض الجوازات والضرورات الشعرية. أو الضرائر الشعرية على حدّ تعبير الناقد دائماً. «كأن يمدّ المقصور ويقصر الممدود، أو يصرف ما لا ينصرف، أو يحذف ما لا يجوز حذفه في النثر، أو يتساهل في تأخير ما يُستحسن تقديمه، أو يحذف لام الأمر كما يقول الفراء الكوفي. أو كما يقول سيبويه: "يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"»²⁴. وهي أمورٌ لا ينفكّ علماء اللغة يجدون لها تخريجات عندما يشاءون ذلك.

كما نجد جابر عصفور يعود إلى تجديد الحديث عن تلك الأمور بما فيها ظاهرة الإيقاع؛ لكن مع التحفُّظ في وضع معادلاتٍ صارمة، وذلك على عكس ما انطلق سيد البحراوي في صنعه حين تعرّض للإيقاع بقوله: «ونستطيع الآن أن نعطي إعادة التنظيم هذه [اللغة العادية] (على المستوى الصوتي) مصطلحاً هو " الإيقاع "؛ ذلك أن الإيقاع هو " تتابع الأحداث الصوتية في الزمن"، أ "على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة " [...]»²⁵.

والحال إنّ البداة والجديّة يقتضيان القول إنّ التّأليف بين الألفاظ بالمحافظة على أكثر مميزات الشعر شيوعاً من الجناس وغيره مما يحفل به الشعر، هو ما يربط بين أكثر من فنٍّ من جهة خاصية التّأليف والتّألف ذاتها. غير أنّ الشّفاهي يبقى الكشّاف الأساس الذي لا يخفى معه أعظم عنصر يثير الاستجابة الانفعاليّة للمستمع مع بقاء مصدر اللذة والمتعة سرّاً مخفياً وهو ما سيُبقى الباحث (الناقد) متلهّفاً من أجل تفسير ما يحدث للمتلقّي من حلاوة ممزوجة بالتيه، ويتوق إلى مساءلة النص الوسيط والأثر الذي يحصل لذلك المتلقّي أن يقاربه، وإن بواسطة الحدس، بعد أن يكون قد سمعه؛ وإذا تجرّد الشعر من طابعه المسموع (الشفاهي) ابتعد عن كونه شعراً وصار شيئاً أشبه ما يكون بفنٍّ انتزع من سياقه الطبيعي وتعطلت بذلك وظيفته الجماليّة أو تغيّرت على أقلّ التقديرات، وذلك مهما أسعفته الجودة من الناحية الأسلوبية (الصنعة الكتابية) ووسع الخبرة الإنسانيّة المتشعّبة من الناحية المضمونيّة (التثبيت الكتابي والتخزين).

ونصّ جابر عصفور الأوّل المستعرّض أعلاه يُنبئ عن حرصه على الرجوع إلى أكثر العناصر تجذّراً في فنّ الشعر وإلى أقدم ما يمكن الرجوع إليه من البحوث (المؤلّفات) التي نظرت في تلك الخواص من باب التّأصيل المؤهّل لتمييز الشعر، أي البحث عن الأصول التي تساعد على الإحاطة بالشعر وتفهم طبيعته رغم كلّ الاسقاطات الممكنة والمتربّصة؛ لهذا نجده يستنتج عقب ما سبق أن عرضناه كيف أنّ «عبارة» المسموعات التي تجري من السمع مجرى المتلونات من البصر «عبارة أقدم من حازم؛ لها في التراث النقدي . قبل حازم . سياقان لا يبعدان عن التناسب. السياق الأوّل مرتبط بسرّ التّألف الخفيّ الذي يجعلنا نفضّل لوحة على أخرى، قد لا تفضلها في الحسن وأوصاف الكمال الظاهرة. والسياق الثاني مرتبط بالتّألف الذي يحسن في الرسم إذا قام بين ألوان متباعدة في درجاتها. وما ينطبق على الرسم ينطبق على الشعر، لأنّ كلاّ منهما يقوم على المبدأ نفسه في التشكيل،

وبالتالي يهدف الرسام والشاعر إلى خلق أقصى قدر ممكن من التناسب بين معطبات مادّته، الأول عن طريق تناسب ألوانه في اللوحة، والثاني عن طريق تناسب كلماته ومعانيه في القصيدة»²⁶.

وأشار جابر عصفور بعد هذا إلى ضرورة تباعد الحروف في كلمات الشعر بخاصة، وهو ما يخضع لمبدأ وقوع التجانس في الألوان المتباعدة، فكُلّما تباعدت مخارج الأصوات « كانت أحلى في السمع من الحروف التي تتقارب مخارجُها »²⁷، وذلك يذكّرنا بحقيقة مطالبة الشاعر بمعرفة مخارج الحروف وصفاتها حتى لا تلتبس على المستمع²⁸.

هذه إحدى السمات التي تُميّز الانتظام في الشعر كما يتميّز بها، والتي تجسّدت حتى في شكله الكتابي المتوغّل في احترام الرسوم التي تحدّدها الحروف والأسطر والمتون والهوامش في صورتها الورقيّة وصورتها الرّقميّة المستأنفة لتلكم الخاصية والمستأنسة بمقتضيات التكنولوجيا الجديدة؛ حيث يتكيّف الانتظام مع الوسيط المتجدّد كلّ مرّة، وهي التي على الرغم من إمكانيّة اعتبارها جوانب عَرَضِيّة، فعلى النقد الأدبي أن يتواصل معها ويخرج من توقّعه في التصرّو الأسرطيّ وقيود تعريفاته للشعر ومن موضوعيّة النصّ للتركيز على العَرَض كما حدث للمسرح أن انتقل به النقد من البعد النصي إلى نوعٍ من النقد الذي يُتحرّى مع ذلك أن يسمّى نقداً " فنياً " ²⁹.

لهذا يحرص بعض الدارسين على تصحيح بعض الخطأ الذي يقع في تقدير التمايز بين الشعر والنثر في مظهره العادي، وذلك خارج اعتبار تلاقي الفنون وبدون مراعاة ذلك الانتظام النوعي السائد في لغة الشعر؛ وسيد البحراوي واحدٌ من المصحّحين والمنتصّرين لفكرة الانتظام الخاص، حيث يقول: «ولقد اختلف علماء الجمال والنقاد اختلافا شديدا في طبيعة العلاقة بين لغة الشعر واللغة العادية، فبالغ بعضهم في الفصل بين اللغتين، معتبرا "اللغة الشعرية" لغة خاصة مفارقة

للغة العادية، بينما أدرك آخرون أن هناك علاقة بينهما، ولكنه رأى أن لغة الشعر تغاير اللغة العادية، أو تتحرف عنها، أو تفك آليتها وتشير هذه المصطلحات إلى أن ثمة نمطا معياريا من اللغة هو لغة النثر، وأن لغة الشعر مغايرة له أو انحراف عنه يسعى إلى فك آليته وخلق الحياة فيه. وهذا غير صحيح لأن لغة الشعر هي لغة النثر نفسها.. الألفاظ والأصوات والتراكيب نفسها، ولكنها منظمة بطريقة مختلفة، والعلاقة بينهما علاقة أخذ وعطاء دائما»³⁰.

2.2 تجلّي الشفاهي في الشعر:

1.2.2 طريقة تحسّس البناء الصوتي:

أما الناحية الحديثة والقديمة في آن، والتي اشتمل عليها هذا الحديث هي تبني المفاهيم الحديثة وتقديمها بأقوالٍ ترجع إلى القدامى، وذلك كما أتى عند غير هؤلاء من المعاصرين الذين ألفوا حديثاً في مفهوم الشعر كأن يقول أحمد يوسف علي الذي ذهب إلى حدّ نسب فيه أقوالاً إلى بعض الشعراء:

« رأينا أثناء حديثنا، عن المعجم الشعري، أنّ ابن الرومي قد أشار إلى مبدئين من مبادئ الإيقاع: التماثل، والثانية، التوازن، وأن هذين المبدئين مردودان إلى البناء الصوتي في لغة الشعر. وهما صورة صوتية تتعلّق بالألفاظ، واللفظ هو الوحدة الصرفية الأولى التي تتعدّى أشكالها ومن ثمّ وقعها على الأذن، إذا دخل في إطار التشكيل الصرفي . من حيث كونها اسماً، أو صفة، أو فعلاً، أو ظرفاً، أو ضميراً، أو "خوالف" أفعال مدح أو ذم، ولكلّ صيغة من هذه الصيغ مواضعها المختلفة التي تؤثر في دورها الصوتي بالتفاعل مع المكونات الصوتية الأخرى وهذه المواضع تتعدّد ما بين حالات الإعراب، والتضام، والمعنى، والدلالة على حدث أو الدلالة على حدث أو الدلالة على زمن، أو التعليق أو غير ذلك»³¹.

ومن هنا يتبيّن أنّ البناء الصوتي يرتد إلى أصغر وحدة صرفية وهي اللفظ الذي ينحل إلى مقاطع تختلف طولاً وقصراً وأنّ كلّ مقطع يتكوّن من حرف

صامت (كالباء والتاء والجيم) وحركة طويلة أو قصيرة (وهي الألف والواو والياء، والفتحة والضمة والكسرة) في العربية³² وأنّ الإيقاع على هذا الأساس . أشمل من العروض المحدود بعدد من التفعيلات لأنه يرتبط بأمثال هذه الظواهر الصوتية الممثلة في التجانس والمقاربة والتكرار، والتعادل، والتناسب والتماثل، وغير ذلك مما ينتج عن التشكيل الصرفي لمفردات اللغة.

وإذا شئنا الوقوفَ على الجانب الإيقاعي مما ذكر في المقتبس السابق كالوزن الشعري، أو الجانب الصوتي كالفافية والروي، وكذلك على تكرار بعض ألفاظ النصّ المعني وتراكيبه وجرس ألفاظه، عَنَتْ لنا إمكانية جمع ذلك كلّه في بوتقة الشفاهي، من هنا يظهر الدور البارز الذي تودّيه في ترسيخ ملكة الحفظ وتدعيم الرواية وتثبيت معالم الشفاهي، وتُفسّر العلاقة بين هذه الأخيرة (الحفظ والرواية والشفاهي) باعتبار أنّ «عدم معرفة الكتابة من شأنه أن ينشّط الرواية، حيث يستعين الإنسان بقوّته الحافظة في اختزان المعلومات واسترجاعها عندما يقتضي الأمر. فإذا توافرت المعرفة بالكتابة وتوافرت وسائلها كان التدوين ثم التأليف»³³.

ولمعرفة اللغويين قديماً بأهمية الأبنية فيما تودّيه من دورٍ في تسجيل الإيقاع وكذلك نظراً لكون اللغة العربية اشتقاقية ميسرة لهذه المهمة، ألفوا كتباً في الأسماء والأفعال ومصادر القرآن الكريم، كما ألّفت كتب في الصيغ والأفعال المتماثلة في أوزانها الصرفية كفعل وأفعل ومن بين من كتب حول هذا الموضوع أي (فعل - أفعل) نجد: الفراء، وأبا عبيدة معمر بن المثنّى، والأصمعي، وأبا زيد الأنصاري، وابن سلام الجمحي، والزجاج بكتابه: فعلت وأفعلت، ونجد قطرب بكتابه "فعل وأفعل" ونجد كذلك الجواليقي بكتابه "ما جاء على فعلت وأفعلت بمعنى واحد" ومن الأمثلة التوضيحية على هذه النقطة نذكر: وفيت وأوفيت بمعنى واحد، وقعت وأوقعت كذلك معناهما واحد، برد الله الأرض وأبردها إذا أصابها بالبرد، وبتّ عليه

الحكم وأبته إذا قطعه... الخ. وكلّ هذا لا بدّ أن يكون قد ساعد الشعراء على سبل الحفظ إضافة إلى الطبع الذي سيأتي الحديث عنه أدناه.

ورغم ما خلّفته المصنّفات (المعاجم) من الموادّ المعجميّة وحفظته، فقد حتّ ابن قتيبة الشعراء على السماع عن غيرهم مباشرة، ذلك أنّ «كلّ علم محتاجٌ إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثمّ الشعر لما فيه من الألفاظ الغريبة واللّغات المختلفة والكلام الوحشيّ وأسماء الشجر والنبات والمواضع والمياه. فإنّك لا تفصل في شعر الهذليّين إذا أنت لم تسمعه بين شأبة وساية وهما موضعان»³⁴.

بيد أنّ مسألة الإيقاع لم تسلم هي الأخرى من التقسيم إلى ما هو طبيعي وما هو مصنوع، ويرى بعض النقاد المنظرين أنّه يمكن حصر الإيقاع في حالة الإبداع البشري وتصنيفه في خانة الصنعة، وفي المقابل فإنّ الإيقاع الطّبيعي التلقائي يُعدّ خصيصة تستأثر بها الطبيعة لوحدها دون الإنسان؛ ذلك لأنّ الإيقاع في الإبداع البشري لا بدّ أن يكون مقصوداً ومركباً بل معقّداً أيضاً وذا أبعاد متعدّدة، بينما الإيقاع الذي تملكه الطبيعة (وشوشة البحر وزقزقة أو شقشقة الطيور) لا يستوي على أكثر من بعدين هما: الفسيولوجي البيولوجي بالنسبة للحيوان وما يتحرّك في الطبيعة، والنفسي فيما يتعلّق الإنسان، ومع ذلك كلّه يمكن للإنسان أن يتزوّد من الطبيعة³⁵، وإذا سايرنا هذا المذهب في التقسيم فسيضطرّ المبدع إلى بذل أكثر من جهد، ليس في سبيل الإبداع فحسب، بل في صقل إيقاعه الشخصي وربط مزاجه بمزاج الطبيعة أيضاً تحت إلحاح البحث عن الهدوء والصفاء النفسي، فهنا طابع الصنعة الممزوج بحقّ اللّجوء إلى البحار أو الحدائق أو الغابات أو الجبال.

وهذه الطريقة في تمثّل أصوات الطبيعة والانطباع بها، خصوصاً في إيقاعها الجميل النابض بالحياة، تذكّرنا بالمفارقة التي وجدها جابر عصفور في الدلالات التي يؤدّيها مصطلح الطّبع كما طرحه ابن المعتز مؤكّداً على انسجام

تلك الدلالات، والذي يشير في ذات الأوان إلى القضاء المقضي أو "الجبر" حيث اشتقّ جابر عصفور من ناحيته "مبدأ الحركة من غير تعمد"، و"ما يقع للإنسان من غير إرادة"؛ والذي يشير كذلك إلى النسخ أو المحاكاة المتكررة التي تلازم "التقليد"، حيث لاحظ من ناحيتها الثانية، الكيفية التي يتركّب بها مبدأ أولي للحركة في الإنسان، أو الكيفية التي "يطبع" بها "المطبوع". غير مختار . على قوالب ليست من صنعه³⁶.

ففي ذات الوقت حيث تزداد الأصوات ازدحاماً وعشوائيةً على سطح الإنسان تزداد تراكمًا وتنظيمًا في أعماقه، هكذا إلى أن تنمو واسطة الحدس وتنهدّب حاسةً في كيانه عبر ما يرد إلى الذهن في لحظاتٍ دون أخرى حيث تسود مشاعر دون غيرها وتلحق بها رواسب عواطف وتضمحل أخرى. إنّ هذا التعليل الظاهراتي فسرّ الكثير من الشعرية الشفاهية التي امتزج بها فنّ السرد القصصي³⁷ المتقلّب عبر فضاءاتٍ مختلفة على وقع التهوس بالتغيّر الذي نقلته الرواية العربية «هذا التهوس يظلّ مقترناً بملحمة البحث عن هوية، سواء في حركة هذا البحث من القرية إلى المدينة، أو من المدينة العربية إلى المدينة الأجنبية، وبالعكس»³⁸. كما يبدو أنّ تواصل لحظات الإلهام أو انقطاعها وثيق الصلة بما «للشعر [من] أوقات يُسرّع فيها أنيّه ويسمّح فيها أبيّه»³⁹.

2.2.2 طريقة الغناء والإنشاد:

بيد أنه، وإن كان لا يزال يُقال حديثاً إنّه بإمكان الولوج إلى الأثر بواسطة الحدس⁴⁰، فإنّه «يتمّ اختبار هذا الحدس بواسطة الملاحظة والاستدلال في حركة تراوح بين مركز الأثر وهامشه، هذا الحدس هو بمثابة "الموضة" الذهنية التي تُنبّهنا إلى أننا على الطريق السوي»⁴¹. هذا ما حمل البعض إلى التزوّد بالكيفية التي يُستخدم بها مصطلح الإيقاع في الموسيقى، باعتباره تنظيمًا للشق الزمني منها. غير أن ظاهرة الإيقاع ظاهرة شائعة في مختلف الفنون، وليس فقط في

الموسيقى، سواء كانت فنوناً سمعية أم بصرية. بل يمكن القول إنّه . بمعناه العام كنتظيم لعناصر . يمكن أن يكون خاصية جوهريّة في الحياة بمظاهرها المختلفة. فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلّى عن نظامه الخاص الذي يؤدي، عبره، وظائفه.

ورغم ذلك فإنّ القاموس العربي يذكر لفظ "الإيقاع" بحالته الاصطلاحية في علم الموسيقى، بمعنى إيقاع ألحان الغناء وتبيينها وتكاد لا تخلو أغلب كتب الموسيقى في الثقافة العربية القديمة من ذكره بوصفه مصطلحاً في علم الموسيقى. ويكشف التدقيق في معناه الاصطلاحي عن سمة جوهريّة فيه، تربطه مع أغلب مشتقات مادة "وقع" فابن سينا (. 428هـ) يقول: إن الإيقاع "تقدير ما لزمان النقرات" وفي هذا عنصران: النظام والصوت⁴². «غير أن الإيقاع في الشعر لا يقف عند حدود هذا المعنى العام، وإنما يحقق علاقة قوية مع الإيقاع الموسيقي تمتد منذ بداية نشأة الإنسان على الأرض. ذلك "أن الفنون الثلاثة المتعلقة بالرقص والموسيقى والشعر لا تشكل سوى فن واحد في الأصل. وقد كان منبعها الحركة الإيقاعية الصادرة عن الأجسام البشرية المندرجة في العمل الجماعي"»⁴³.

وليس ببعيدٍ عن هذا ما يرده جابر عصفور في كثيرٍ من كتاباته على غرار هذه العبارة: «إنّما الشعر ما أطرب، وهزّ النفوسَ، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له»⁴⁴. وليس له ذلك إلّا إذا تمّ إنشاده وإسماعه وتمثّله، ويصحب ذلك شغلٌ آخر هو من صلاحيات الإيقاع الصوتي ويوازيه ما قد يبذله الشاعر من أداء يظهر عبره ما قد يبلغه من إبداء طاقاته الشعريّة: «هذا التعريف يحدّد التلوينَ العاطفيّ الذي يُحدثه الشعرُ في نفس المستمع. [بينما] الفلسفة وجرّ الأخبار والحكمة والمثل ميادين بعيدة عن الشعر لأنّها لا تُحدِث الطرب»⁴⁵.

وكذلك ربط أدونيس بين الإنشاد والغناء إذ قال: «وليس الإنشاد إلّا شكلاً من أشكال الغناء. ويحفّل الموروث الأدبي العربي، بالإشارات إلى ما يؤكّد ذلك. فكثيراً ما شُبّه الشعراء المنشدون بالطيور المغرّدة، وشبّه شعرهم المنشود بتغاريدها.

وثمة كلمة مشهورة توجز ما نذهب إليه، تقول: "مقود الشعر الغناء". وإذا أضفنا إليها قول حسّان بن ثابت الذي وصف بأنه "شاعر النبي"، وهو بيته المشهور: "تغنّ في كلّ شعرٍ أنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمار" ⁴⁶.

وبعد هذا الكلام الذي سقناه لأدونيس وبعد أن لاحظ أنّ الصلة العضوية بين الشعر والغناء تتجلى لنا في الجاهلية، لا يتردّد في أن يشتقّ دلالة هي غاية في الأهمية لاتصالها بموضوع الشفاهي، يقول ضمنها: «ومن هنا نفهم دلالة القول إنّ العرب كانت "ترن الشعر بالغناء"، أو "إنّ الغناء ميزان الشعر" [...] وأسطع دليل على أنّ الشعر، بالنسبة إلى العربي الجاهلي، إنشاد وغناء، كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، الذي يقع في واحدٍ وعشرين مجلّداً، والذي صرف في تأليفه خمسين سنة» ⁴⁷.

كما يربط شوقي ضيف ازدهار الغزل في البيئة الأندلسية بتواجد العنصر النسويّ الملحن والمغنيّ والذي لم يكن موضوع القصائد الغزليّة فحسب بل ساهم في الترويج لهذا الفنّ عبر المنتديات التي كانت بعضُ النسوة يعقدنها ومن دون أن تخلُ مجالسهنّ من حضور الرجال؛ ويرجع ذلك إلى كون «الأندلس كانت تتمتع بغير قليل من الحرية ممّا أتاح [للمرأة] أن تعقد الندوات في دارها وأن يختلف إليها الشباب والرجال لتبادل الأحاديث الأدبية على نحو ما هو معروف عن ولادة بنت الخليفة المستكفي، وكانت شاعرة وجميلة خلابة» ⁴⁸.

3.2 التناسب في ظلّ ثنائية الشعر والخطابة:

بل إنّ التشبّث بخاصية التناسب المبلورة على أضواء الشفاهي والمضيئة لمفهوم الشعر، حملت جابر عصفور على أن يقرأ موضوع "علم البلاغة" ذلك الملاذ القديم لكلّ دارسٍ للأدب، قراءةً جديدةً جعلته يصنّفه في "علم لساني كلي"، وعلّل اختياره هذا باستحضار أقرب النصوص القديمة إلى نظرته الحديثة كما سنرى أدناه.

والبحث الحثيث في تحديد الموضوع كانت وطأته فاعلة، إذ لم يتم بدون التوفيق بين تعيين المعالجة التي هي وقفٌ على الشعر وبين تسجيل تلك الخاصّة بما سوى الشعر؛ فلم يكن بذلك أنجع من تغيير طريقة التصنيف التي يُعمد فيها إلى بناء ثنائية جامعة ومأنعة، فكانت ثنائية (الشعر والخطابة) التي قد تتمثل لنا واجهة أخرى لثنائية (الشعر والنثر)⁴⁹، كما يمكن فهم الأمر بأنّه قد حصل بدافع رغبة جابر عصفور في التلميح إلى التقسيم الإغريقي الذي سنّه أرسطو في فنّ الشعر (الشعرية) حيث التمييز بين الشعر والخطابة. وبدون أن يتعد في ذلك عن القول الذي يذهب إلى أنّ «الشعر، إذن، قياسٌ على الخطابة أو «فنّ الإقناع» عند أرسطو الذي يقوم على ثلاثة أصول، هي الإيجاد، والتنسيق، والتعبير. فالإيجاد ابتكار المعاني المقنعة استناداً إلى الأمثلة والقياس؛ أما التنسيق فهو ترتيب المعاني وربطها لتؤدّي غايتها واضحة؛ والتعبير يعني الإفصاح عن هذه المعاني في شكل برهانٍ مركّز»⁵⁰. ولكي نستوعب هذه النقطة الدقيقة والمتشعبة كما ينبغي لها، علينا بالرجوع إلى طرح جابر عصفور عينه، وهو طرحٌ ولج فيه من بوابة تحليل المصطلح.

« وإذا تجاوزنا تحديد مصطلح «العلم» أو «الصناعة» إلى الموضوع نفسه، قلنا إنّ موضوع «علم البلاغة» أو صناعتها «هو الأدب»، وبخاصة الشعر والخطابة. ولكن الشعر يحتلّ. في هذا الجانب. أهمية لافتة تميّزه عن الخطابة، لما يلعبه من دور متميّز في حياة الجماعة من ناحية، ولما ينفرد به من خصائص تشكيلية من ناحية أخرى. وما دام موضوع «علم البلاغة» هو الأدب، فمادّته التي يتعامل معها هي الكلمات المنتظمة في سياقٍ متميّز»⁵¹.

فهكذا تمّ حصرُ مادّة «علم البلاغة» فيما يُعامل معه من الكلمات المنتظمة في سياقٍ متميّز. أمّا والحال هذه، فإنّه ليس من المستساغ أن نفوّت ما أراد جابر عصفور لفت الانتباه إليه من خلال إضافةٍ ذكر فيها: «الكلمات المنتظمة في

سياق متميّز؛ ثم إنّه لا يتّضح مغزى إشارته إلّا إذا استعجلنا الوقوف عند "السياق" المتضمّن للمحيطين، اللفظي والمقامي، المقيمين في محلّ الشفاهي.

■ المحيطان، اللفظي والمقامي، في محلّ الشفاهي:

وأدقّ المفاهيم التي تعنينا منه هو أنّه المحيط اللفظي والمقامي المحصل للدلالة، ويسمى محلّو الخطاب المحيط الأول بـ (Cotexte)⁵². تتراءى طبيعة ذلك المحيط في مجمل معناه على ضوء الإمعان في تقسيم السياق؛ وقد جرى تقسيمه إلى أنواع، والتقسيم المركّز هو ما يشمل التمييز بين أربعة أنواع هي: السياق اللغوي، السياق العاطفي، سياق الموقف، السياق الثقافي⁵³. ففي كلّ حالة من هذه الحالات لا بدّ أن يكون السياق متميّزاً ومميّزاً، وذلك نسبة إلى ما يضاف إليه: التراكيب اللغويّة النوعيّة، الإحساس الشخصي الفريد والعواطف المختلفة، المواقف المتميّزة، والثقافات المتنوّعة. وهذا التنويع يتقاطع مع التعديد الذي ضبطه عبد الهادي بن ظافر الشهري قائلاً: « يمكن القول بدءاً إنّ مصطلح السياق يطلق على مفهومين:

1. السياق اللغوي.

2. سياق التلفّظ، أو سياق الحال، أو سياق الموقف»⁵⁴

فالمفهوم الأول هو المفهوم الأكثر شيوعاً في البحث المعاصر إذ فيه تنتظم الكلمات، فهو الجواب البديهي عندما يتبادر إلى الذهن السؤال الهام، وهو: ما السياق؟ إنه حسب المعجم تلك الأجزاء من الخطاب التي تحف بالكلمة في المقطع وتساعد في الكشف عن معناها⁵⁵. أما المفهوم الثاني فيدلّنا على ما يفتقر إليه انتظام الكلمات في السياق الأول من مراعاة سياق الحال أو دراستها من جانب هذا الأخير، أو تحليلها في أذهان كلّ من المرسل والمرسل إليه من جانب آخر، وهذا ليس بالأمر اليسير، لأهميّته ودقّته، ثمّ لكونه يتطلّب مراعاة عنصر "المباشرة" التي يقتضيها الشفاهي بل يلفت اهتمام الدارسين الباحثين عن آثار

”المباشرة الشفاهية“ المتبقية في الكتابي⁵⁶؛ ولذلك كله يعترف كارناب (Carnap) بأنّ الحلّ يوجد في التداولية التي تُعدّ درساً غزيراً وجديداً، بل يذهب إلى أكثر من هذا بقوله إنها قاعدة اللسانيات التي كان من الأولى أن تراعي المقام، إذ إنها محاولة للإجابة عن أسئلة تطرح نفسها على البحث العلمي، ولم تجب عليها المناهج الكثيرة، وقد لا تسلم من المشكلات حالها حال أي منهج لدراسة اللغة بمعزلٍ عن المقام⁵⁷.

وقد لاحظ هذا المعتمِد علماء اللّغة في أشدّ فروعه اهتماماً بالدلالة، إذ «يقرر ليونس [Lyons] أنّ كلّ ملفوظ مدعو إلى الانتظام في ظروف فضائية وزمانية معيّنة تحدّد أفقه وشروط تدلّاله وإمكاناته. ويبيدي شيس الموقف نفسه مضيقاً أنّ وظيفة هذه الظروف تكمن في ترسيخ التلقّظ في إطاره المادي»⁵⁸. واللافت للانتباه هو أنّ مفهوم (المقام) ازداد رسوخاً لدى السكاكي الذي جعل نجاعة الخطاب موقوفة على مراعاة ما قد يشمل المقامات من تباين. يقول: «فمقام التشكّر يباين مقام الشكاية ومقام التهنة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام التهريب، ومقام الجدّ في جميع ذلك يباين مقام الهزل»⁵⁹.

فمهما صنّع بناءً على عنصر السياق وتنوّعاته تلك، من عللٍ واحتمالاتٍ يُحتجّ بها في سبيل توسيع دائرة البلاغة إلى أن تخرج نحو شيءٍ آخر بعد أن تكون قد حُصرت كعلم يدرس الأدب، فالمقصود من السياق الذي ”تنظم فيه الكلمات“. كما جاء عند جابر عصفور. إنّما هو السياق اللّغويّ الذي يحصل للتناسُب أن يتظاهر فيه كخاصية شعريّة نوعيّة يعضدها: لعلّ هذا ما استقرّ في ذهن الناقد وجعله يدافع عن الفكرة التي تقول بأنّ «العلم [البلاغة] . من هذه الناحية . يشارك مع علوم اللّغة أو اللّسان، ولكنه ينفرد عنها بصفة أو صفات تتبع من خصوصيّة مادّته على مستوى التشكيل والتأثير»⁶⁰.

فحتى هذا التأثير (السمة الفارقة لمادّة البلاغة) إنّما هو مرتبطٌ بالتشكيل اللّغويّ. أما الفاصل بين المجالين (البلاغة وعلوم اللّغة) فيؤكّد عليه جابر عصفور بعد ذكر المشترك بهذه الطريقة: «قد يشترك علم البلاغة مع علوم اللّغة في دراسة ظاهرة واحدة، هي الأدب الذي يتألف من كلماتٍ، ولكن كيفية الدراسة وطرائقها مختلفة اختلافاً بيناً بين العلمين. إنّ علوم اللّغة 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 يشغل بقضية القيمة التي تنطوي عليها اللّغة الأدبية في مستويات متعدّدة. ومن هنا يمكن أن نفترض . مع حازم . أنّ الجانب اللّغوي في علم البلاغة بمثابة "علم لسان كلي" يتميّز عن العلوم اللّغوية الجزئية ويتجاوزها، لأنه لا يهتم بجانب الصحة بقدر ما يهتم بجانب القيمة. ولذلك يقول حازم "معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلّا 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 تتراعى إلى جهة واحدة من اعتياد ما يلائم واجتناب ما ينافر"»⁶¹.

ولا يتمّ حصر القيمة خارج المجال الذي يدلي فيه المتلقّي بمشاركة حتى لو يُنفذ من خلالها نحو سياقاتٍ أخرى تلعب دورها، فكذلك يُعدّ المتلقّي معياراً تبرز عبره الاعتبارات التي يتحدّث عنها حازم القرطاجني والمتضمّنة في نصّ جابر عصفور. وهذا يندرج في إحدى الخصيصتين اللتين يتحدّث عنهما صاحب هذا المقتبس مستوحياً أبا حيان التوحيدي:

«وفي أدبنا العربي، من الملاحظ تحرك إبداعه في آفاقٍ شفاهية تشي بها خصيصتان؛ أولاهما: أنّه إبداع لفظي، قوامه المادة الصوتية؛ أي الكلمة، وهو ما أكّده أبو حيان التوحيدي في حديثه عن العرب؛ حيث: "كان ولعهم بالكلام أشدّ من

ولوعهم بكلّ شيء، وكلّ ولوع كان لهم بعد الكلام فإنّما كان بالكلام [...]»⁶². وإذا ذهبنا نبحت عمّا يقصده أبو حيان المستشهد به في هذا المقتبس نجد جانباً منه في المجالس التي يجتمع فيها القوم يتحدّثون عن الأدب تمتّعاً (اللذة) ونقدّاً (القيمة) وتدارساً (اللغة المتميّزة).

وبالتالي يُعقّب جابر عصفور على قول حازم القرطاجني قائلاً: «ومحصلة هذه العبارات أنّ علم البلاغة علم يرتبط بطبيعة مادته، وهي لغة الأدب، وبالتالي فهو علم لسان. ولكن ما دامت طبيعة المادة متميزة في تركيبها ونظامها الدلالي، فإنّ علم البلاغة يغدو علم لسان كلي "تدرج 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 وتميّزاً، ذلك لأنّ صناعة البلاغة لا يليق بها . ما دامت تهتم بجانب القيمة . أن تخرج إلى محض صناعات اللسان الجزئية، التي تنحصر في مستوى الصحة اللغوية بمعناه الضيق، وإنما عليها . أي صناعة البلاغة . أن تدور حول قوانين كلية»⁶³.

ولا شكّ أنّ هذه القوانين الكلية التي يوجد التناسب في طليعتها، تشمل بالإضافة إلى ذلك التناسب أموراً يسلم الحديث عنها في هذا السياق وهي الاتساق والانسجام اللذين لا يُطلَبان في الشعر فحسب، إنّما يتعدّاه إلى الخطابة كطرفٍ ثانٍ، فما بدأ ضبابياً على مستوى التناسب سيوضح أكثر بإدخال خصيصتي **الاتساق والانسجام** من باب ثنائية (الشعر والخطابة). ذلك أنّ التناسب كما حدّده جابر عصفور يفتح على احتمالين: إمّا أن يكون مجرد بنية شكلية تتكرّر في النصّ، ثمّلاً كلّ مرّة بعنصرٍ جديدة أم هو خاصية أسلوبية ومظهر جمالي خلاق يساهم في اتّساق النصّ ونموّه وفردانيته.

- 1 يُنظر: عبد الرحمن الحاج صالح، اللغة العربية بين المشافهة والتحرير بحوث ودراسات في اللسانيات العربية، ج.1، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص.64.
- 2 أحمد أبوزيد، هل تقوم لغة عالمية واحدة؟، ضمن المعرفة وصناعة المستقبل، سلسلة كتاب العربي (61)، وزارة الإعلام (مجلة العربي)، الكويت، 2005، (ص.14 . 23)، ص.14.
- 3 يُنظر: عبد العزيز جسوس، نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي، ط.2 (معدلة)، المطبعة الوطنية الداوديات، مراكش (المغرب)، 2008.
- 4 يُنظر: والتر ج. أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (182)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994. وكذلك: عمر عبد الواحد، السرد والشفاهية: دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني، ط.2، دار الهدى، المنيا (السودان)، 2003، ص.08 . 10.
- 5 يُنظر: أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، ط.2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص.05.
- 6 يُنظر: محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي...، ص.66.
- 7 يُنظر: محمد حافظ دياب، إبداعية الشفاهي والكتابي: محاور نص شعبي، فصول، ع.64، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004، (ص.30 . 48)، ص.31 . 33؛ وهو المصطلح الذي حظي باحتيارنا..
- 8 ابن منظور، لسان العرب، م.3، دار صادر، بيروت، 1997، مادة (شفه): ص.453 . 454.
- 9 يُنظر: أبو القاسم الزمخشري، أساس البلاغة: مراجعة وتقديم إبراهيم قلّاتي، دار الهدى، عين مليلة. الجزائر، 1998، ص.353.
- 10 إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج.1 . 2، (د.د.ن)، القاهرة، 1972، ص.513.
- 11 المرجع نفسه، ص.513.

- 12 عبد القادر الفاسي الفهري، عن أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللساني، ضمن سلسلة معالم: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، ط.2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1993، (ص.41 . 63)، ص.43.
- 13 ونجد هذا الصراع مجسداً في عبارة حسن البنا عز الدين الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم...، 2003.
- 14 محمد حافظ دياب، إبداعية الشفاهي والكتابي: محاوره نص شعبي، فصول...، ص.32. نقله عن: Albert. Lord, The singer of tales, Cambridge, Harvard University Press, 1960, p.35.
- 15 عبد العزيز جسوس، نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي...، ص.25. نقله عن: طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة، بيروت، ص.11.
- 16 المرجع نفسه، ص.23 . 24.
- 17 جابر عصفور، مفهوم الشعر...، ص.342. نقل الأقوال عن: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء:، ص.286، ص.93، ص.117.
- 18 أبلّغ محمد عبد الجليل، شعرية النصّ النثري: مقارنة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء (المغرب)، 2002، ص.15.
- 19 دومينيك مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، منشورات وزارة الثقافة . منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص.79.
- 20 جوليا كريستيفا، اللغة: نظرية التّواصل واللّسانيات والتسمية، ترجمة عزيز توما، كتابات معاصرة، م.8/ع.31، بيروت، آذار . نيسان 1997، (ص.138 . 140)، ص.139 . 140.
- 21 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ عند العرب، ط.3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . بيروت، 1992، ص.07.
- 22 يُنظر: المرجع نفسه، ص.21.
- 23 يُنظر: المرجع نفسه، ص.117.
- 24 المرجع نفسه، ص.117. نقل قول الفراء عن: ابن جني، الخصائص، ج.3، ص.303، وقول سيبويه عن: سيبويه، الكتاب، ج.1، ص.08.
- 25 سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب، ط.1، نواره للترجمة والنشر، القاهرة، 1996، ص.10.

- 26 جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، ص. 342 . 343.
- 27 جابر عصفور، المرجع نفسه، ص. 342 . 343.
- 28 يُنظر: محمد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 . 2004): بحث في سمات الأداء الشفهي؛ علم تجويد الشعر، النادي الأدبي (الرياض) والمركز الثقافي العربي (الدار البيضاء - بيروت)، 2008، ص. 15.
- 29 يُنظر: سعيد يقطين، النص المترابط ص. 194.
- 30 سيد البحراوي، المرجع السابق، ص. 08.
- 31 أحمد يوسف علي، مفهوم الشعر، دار الأنجلو المصرية، القاهرة، 2004، ص. 447.
- 32 يُنظر: شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض، 1982، ص. 52.
- 33 عز الدين إسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، ص. 13.
- 34 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تقديم الشيخ حسن تميم، دار إحياء العلوم، بيروت، 1984، ص. 36.
- 35 سيد البحراوي، في نظرية الأدب: محتوى الشكل (مساهمة عربية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص. 103 . 104.
- 36 يُنظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص. 217.
- 37 وولفكانك أيزر، سيرورة القراءة: مقارنة ظاهراتية، ترجمة فاطمة الذهبي، نوافذ، ع. 15، النادي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، مارس 2001، (ص. 127-144).
- 38 جابر عصفور، عصر الرواية، العربي، ع. 405، الكويت، أغسطس 1992، ص. 116.
- 39 ابن قتيبة، المرجع السابق، ص. 35.
- 40 يُنظر: ثامر الغزي، القراءة الأسلوبية بين الإنشائية والهيكلية، علامات في النقد، م. 9، ج. 33، النادي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، سبتمبر 1999، (ص. 355 . 372)، ص. 358.
- 41 المرجع نفسه، ص. 358.
- 42 يُنظر: يوسف إسماعيل، بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2004، ص. 06. نقله عن: لسان العرب، م. 8، ص. 48، ودائرة معارف القرن العشرين، ص. 194. الموسيقى (الشفاء)، ص. 81. والكافي في الموسيقى، ص. 44.

- 43 سيد البحراوي، الإيقاع في شعر السياب...، ص.08.
- 44 جابر عصفور، الترجمة ونشأة الرواية العربية، العربي، ع.498، الكويت، مايو 2000، (ص.78 .83)، ص.78.
- 45 عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغربة: دراساتٌ بنيوية في الأدب العربي، ط.3، دار الطليعة، بيروت، 1997، ص.88 .89.
- 46 أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية (محاضرات أُلقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1984)، ط.2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص.07 .08.
- 47 المرجع نفسه، ص.08.
- 48 شوقي ضيف، الشعر وطوايعه الشعبية على مرّ العصور، ط.2، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص.187.
- 49 يُنظر: .
- 50 إبراهيم رماني، الشعر . الغموض . الحداثة: دراسة في المفهوم، فُصول، م.7 / ع.3 .4، (قضايا المصطلح الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يناير . مارس 1986، (ص.83 .90)، ص.84. نقله عن: أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج3 (صدمة الحداثة)، ص.303 .304.
- 51 جابر عصفور، مفهوم الشعر...، 1995، ص.157 .158.
- 52 Patrick Charaudeau & Dominique Mainguenu, Dictionnaire d'analyse du discours, Ed. Seuil, Paris, 2002, p.134.
- 53 يُنظر: نسيم عون، الألسنية: محاضرات في علم الدلالة، دار الفارابي، بيروت، 2005، ص.159.
- 54 عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب: مقارنة لغوية تداولية، ط.1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004، ص.40.
- 55 Patrick Charaudeau & Dominique Mainguenu, Dictionnaire d'analyse du discours, Ed. Seuil, Paris, 2002, p.134.
- 56 يُنظر: Pius Ngandu Nkashama, Ecriture & discours littéraire, Ed. L'harmattan, Paris, 1989, p.19.
- 57 ينظر: فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علّوش، مركز الإنماء القومي، الرباط، 1986، ص.07.

- 58 محمد الناصر العجيمي، سياق التلقظ وقيّمته في تحليل الخطاب تعميمياً والخطاب السردى تخصيصياً، فُصول، ع.62، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ربيع وصيف 2003، (ص.46 . 69)، ص.51. نقل القول الأول عن: J. Lyons, *Sémantique linguistique*, Trad. du J. Durand et D. Boulonnais, Coll. Langue et langage, Ed. Librairie Larousse, Paris, 1990, p.119. عن: شيس وفيلولي ومنجنو، لسانيات فرنسية، م. م. م. ص.73.
- 59 أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1983، ص.168.
- 60 جابر عصفور، مفهوم الشّعْر..، 1995، ص.158.
- 61 المرجع نفسه، ص.158. نقل القول عن: حازم القرطاجني، المنهاج، ص.226 . 227.
- 62 محمد حافظ دياب، إبداعيّة الشفاهي والكتابي: محاورة نص شعبي، فُصول..، ص.33. نقل القول عن: أبو حيان التوحيدي، مثالب الوزيرين، دمشق، دار الفكر، 1991، ص.274.
- 63 جابر عصفور، مفهوم الشّعْر..، ص.158 . 159.