Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 10

El-Kadi's Mediation in Western Critique Evaluation

Dr. Cherifi Abdellatif

Abstract

In the present article, we have insisted on the consideration of El-Kadi Al-Djordjani's book The Mediation between Al-Mutanabbi and his Antagonists from the point of view of the interaction between his work and occidental critique, first with the aim of understanding and eliciting the dimensions of its concepts. Then, we intend to work out the aspects of its contemporaneity which we may bring forth as a contribution in nourishing both critique and eloquence patrimony.

We have tried as far as possible to combine description and analysis to determine the points of contact between El-Kadi and western critics in a great number of critique issues. We have also attempted to check the critique criteria scattered in the Mediation, which we have divided into different types: those relating to style such as the 'middle language' (Al-Lugha al Wusta), the techniques of expression, and artistic figuration; those dealing with denotation such as comparison, interaction and ambiguity; and textual ones englobing unit sequencing, composition, and concordance.

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 11

وساطة القاضي في ميزان النقد الغربي

د. شريفي عبد اللطيف *

الملخص

حرصنا في بحثنا هذا على مباشرة كتاب (الوساطة بين المتنبي و خصومه) للقاضي الجرجاني من منطق التفاعل بينه و بين النقد الغربي قصد فهمه في ذاته و استجلاء أبعاد مفاهيمه، ثم لمحاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها للمساهمة بها في تغذية التراث النقدي و البلاغي على السواء.

و قد حاولنا قدر الإمكان المزاوجة بين الوصف و التحليل مع رصد نقاط الالتقاء بين القاضي والنقاد الغربيين في الكثير من القضايا النقدية. كما حاولنا ضبط المقاييس النقدية المتناثرة في كتاب الوساطة ثمّ قسّمناها إلى أنواع، منها ماهو أسلوبي كاللغة الوسطى و فنية التعبير و التشكيل الفني، و منها ما هو دلالي كالمقارنة و التفاعل و الغموض و منها ما هو نصي كتسلسل الوحدات و التأليف والتشاكل.

* *أستاذ النقد و البلاغة، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان - الجزائر.*

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 12

حسب رأيه (لا يحبّب إلى النفوس بالنظر و المحاجّة، و لا يحلّى في الصدور بالجدال و المقايسة؛ و إنما يعطفها عليه القبول و الطلاوة، و يقرّبه منها الرونق والحلاوة)[1].

فللمنظوم إذن من المميّزات ما يجعله كلاما مخصوصا لا يمكن خلطه بالمنثور. وإذا كان المنثور عماده الجدل و المحاجة و المقايسة و دقة النظر، فإنّ المنظوم أساسه الديباجة و الطلاوة و القبول و الحلاوة و الرونق. غير أنّ هذه الخصائص النظمية تظل وصفية و انطباعية لافتقارها إلى العلمية. و من هنا حاول القاضي أن يسوق لنا بعض المقاييس الموضوعية النابعة من الشعر رأسا.

أ- مقاييس أسلوبية

١/ اللغة الوسطى

يرى القاضي أنّ عملية التوصيل بين الباث و المتلقي لا تتمّ إلا بجدول معجمي يتعيّن على الباث مراعاته. و من خصائصه أن يكون منزلة وسطى بين طرفين متقابلين محظورين، هما الغريب الوحشي من جهة، و الساقط السوقي من جهة أخرى. و في ذلك المعنى يقول:(و متى سمعتني أختار للمحدث هذا الاختيار، و أبعثه على الطبع، و أحسّن له التسهيل، فلا تظنن أنّي أريد بالسّمح السّهل الضعيف الركيك، و لا باللطيف الرشيق الخنث المؤنّث؛ بل أريد النمط الأوسط ؛ ما ارتفع عن الساقط السوقيّ، و انحط عن البدوي الوحشيّ، و ما جاوز سفسفة نصر و نظرائه، و لم يبلغ تعجرف همیان بن قحافة و أضرابه) [2].

فالسهولة عند الناقد لا تتحقق إلاّ بمحاولة التوسط في الصياغة الشعرية وتخيّر ألفاظها حتى لا يحس المتلقي بغرابتها التي تعوقه عن الإدراك و بابتذالها الذي يهبط به إلى مستوى كلام العامة.

و عن تقيّده بمذهب الوسط نشأ موقفه المتشدّد على من يتشبهون بالبدو الجفاة

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 13

المقدمة

يمثّل القاضي الجرجاني مرحلة تحوّل في النقد القديم لما يحتوي عليه كتابه (الوساطة) من أفكار مستجدّة و آراء نقدية لا تقلّ أهمية عن الآراء النقدية التي شاعت في النقد الغربي، فضلا عن احتوائه على نظريات مغمورة لو أزيح عنها الغبار الكثيف لأمكن أن تكون دعامة قوية و مددا لنقدنا الحديث.

و لا يزال كتاب الوساطة يحفل بالعطاء و يختزن في أعماقه ذخائر حيّة ونفائس نابضة منذ فترة طويلة من الزمان. فهو بحاجة إلى تكاتف الجهود و التعاون المثمر حتى يصل البحث العلمي من خلاله إلى كنز رائع من الفكر النقدي للتنبيه على قيمته ثم الانطلاق منه إلى الجديد الذي يتماشى مع التطور الحضاري.

و تتمثّل إضافتي في أنّني حاولت الكشف عن المقاييس النقدية المتناثرة في كتاب الوساطة). كما حرصت على توضيح قيمة الجهد الذي بذله صاحب الوساطة في مختلف القضايا النقدية، ثم وقفت وقفات مقارنة بينه و بين النقاد الغربيين لرصد أوجه الائتلاف في مسيرة النقد العربي و الغربي.

أمّا منهجي، فهو منهج وصفي تحليلي وقفت فيه على نصوص القاضي وقفات تطول حينا، و تقصر حينا آخر، على حسب ما تفجّره تلك النصوص من مسائل نقدية لها صلة بالنقد الغربي.

و تعدّ دراستي في الحقيقة دراسة آنية (أفقية) و زمنية (عمودية) تصف الفكرة ثم تصلها بأشباهها في الفكر النقدي الأجنبي كلّما جدّت المناسبات لذلك. وقد استعنت بالاستقراء و الاستقصاء للوصول إلى مقاييس أو قواعد عامة تضبط النص الشعري من الداخل.

و تتجلّى هذه المقاييس بوضوح عند مقارنة القاضي بين المنظوم و المنثور باعتبار أنّ الكلام مادة مشتركة لهذين الجنسين، و أنّ ثمة خصائص تفرّق بينهما. فالمنظوم

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 14

وتواصل ما تحت اللغوي. فعلى المستوى (ما تحت اللغوي توجد تصورات مقبولة قبولا غامضا و عاما. و في المستوى فوق اللغوي توجد المقاصد، مطامح الإبلاغ... وللغة مستوى توسط « Médiation » وسطي، يقوم بانتقالات دائما و مراوحة بين اللغوي التحتي و اللغوي الفوقي) [٥].

٢/ فنية التعبير

يزعم القاضي أنّ جودة الشعر لا تتحدّد بما يقال، بل بالكيفيّة التي يقال بها. وبعبارة أخرى فالشاعر لا يحاسب على اعتقاده، و إنما يحاسب على الصياغة أو الصورة التي أبرز بها هذا الاعتقاد. و قد أفضى به ذلك الأمر إلى التعجّب ممّن ينتقص من منزلة المتنبي، و يغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة و فساد المذهب في الديانة كقوله:

يترشّفن من فمي رشفات هنّ فيه أحلى من التَّوحيد [٦]

يعقّب الناقد قائلا: (فلو كانت الديانة عارا على الشعر، و كان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، و يحذف ذكره إذا عدّت الطبقات. و لكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، و من تشهد الأمة عليه بالكفر، و لوجب أن يكون كعب بن زهير و ابن الزّبعرى و أضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم و عاب من أصحابه بكما خرسا، و بكاء مفحمين ؛ و لكنَّ الأمرين متباينان، و الدين بمعزل عن الشعر) [٧].

في هذا النص يفرّق الناقد بين غاية الشعر من ناحية، و غاية الدين والأخلاق من ناحية أخرى. و تعدّ العبارة الأخيرة التي ختم بها رأيه خلاصة دقيقة لما بلغه الناقد من تحرّر و موضوعية. فالشعر في منظوره عمل فني خالص لا ينظر إليه إلا من خلال شكله و بنائه. أما دين الشاعر و رذائله، فأمر يتعلّق به.

و الناقد لا ينفي الأخلاق من الشعر، و لكنّه يرى أنّ الأخلاق ليست معيارا نقديا

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 15

في استعمال ألفاظهم الغريبة البعيدة عن الرصيد المشترك. و لعل رفض القاضي للغريب كان بسبب التعقيد، و الانغلاق، و التعمية، و تعطيل عملية الاتصال بين الباث والمتلقي.

و هكذا تفطّن صاحب الوساطة إلى أنّ لغة الشعر تكتسب قيمتها الفنية من الطبقة الاجتماعية التي يخاطبها الشاعر. و إلحاحه على الجانب التوسطي مردّه إلى الصراع القائم بين الطبقة الشعبية و الطبقة الأرستقراطية. فكلتا الطبقتين كانت تطلب أسلوبا بذاته لا ترضى عنه الطبقة المقابلة. و قد انعكس هذا الصراع بشكل واضح عند النقاد، فمنهم من أعجب بأبي تمام؛ لولوعه بالألفاظ المعقدة، و منهم من أعجب بالبحتري؛ لاهتمامه بالألفاظ الطيّعة الدائرة على الألسن. و كان مثل هذا الصراع بحاجة إلى (مدرسة ثالثة تقرب بين الأوساط المتنازعة و تحكم للآثار الأدبية لها أو عليها على أساس من التحليل و التعليل و دون هوى شخصي ، و تلك هي المهمة الشاقة التي أراغ لها الآمدي في المفاضلة بين الشاعرين في كل ما يتصل بشعريهما من جودة و إساءة، و مثله فعل القاضي الجرجاني في كتابه «الوساطة بين المتنبي و خصومه») [٣].

و القاضي – كما نرى – لم يضع لنا مقياسا نقديا ثابتا لمعرفة الوحشية و السوقية لما فيهما من صفة نسبية متغيّرة ليست كغيرها من صفات القبح التي تلازم الكلمة. فالحكم على ألفاظ السابقين بالوحشية أو السوقية غير صحيح؛ لأنّ الكلمة الطريفة في عصرنا قد تكون مبتذلة في عصر آخر أو العكس.

و على العموم، فإنّ ما قاله القاضي عن التوسط في اللغة يتشابه إلى حدّ كبير مع قول أرسطو: (و لابد من الاعتدال في كلّ قسم من أقسام القول، ذلك لأنّ استعمال المجازات و الكلمات الغريبة ... في غير محلّها يؤدّي إلى نفس النتيجة التي يصل إليها من يريد أن ينتج أثرا مضحكا) [٤].

و قد أثبتت الدراسات الحديثة أنّ للتواصل اللغوي بعدين، هما تواصل فوق اللغوي

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 16

و وصفه جميل في كلتا الحالتين. و إنما يكون القبح الفني في التعبير ، و في اختلال الوحدة، أو في انعدام التساوق، أو في الجري وراء بهرج التعبير الذي يضر بالشكل، إذ هو نتيجة ضعف الحدس في التصور) (١٤).

و يرى برادلي (Bradley, A) (أنّ هذه التجربة غاية في ذاتها تستحق ما يبذل فيها على وجهها، و أنّ قيمتها الشعرية هي ذلك الاستحقاق الذاتي وحده. و قد يكون للقصيدة قيمة خارجية كأن تكون وسيلة لثقافة أو دين؛ لأنّها تنقل تعليما أو ترقّق العواطف أو تجلب للشاعر شهرة... هذا كلّه جيّد، و لكن هذه القيم يجب ألا تكون ذات أثر في تقدير القيمة الشعرية للقصيدة باعتبارها تجربة خيالية، و إنما نحكم عليها من الداخل. أمّا اعتبار الغايات الخارجية فإنه يقلّل من القيمة الشعرية؛ لأنّه يخرج الشعر من دائرة وجوده الطبيعي)(١٥).

أمّا ستانلي هايمن (Atanleye. Hyman)، فيقول: (يتميّز النقد الحديث بغياب مبدأين كانا يحتلان مقاما رئيساً في الماضي كلّما جرى الحديث عن الأدب، وهما: أنّ الأدب نوع من التعليم الأخلاقي، و أنّه في أساسه نوع من اللذة أو المتعة)(١٦).

و كما رأينا فإنّ القاضي قد أسقط المبدأ الأول من حسابه، و هو ينقد منذ ما يقرب من عشرة قرون، ممّا يجعلنا نصنّفه مع مدرسة الفن للفن التي كانت تنظر إلى العمل الأدبي نظرة فنية بعيدة عن القيم الخلقية و القيود الدينية . و خلاصة ما جاءت به هذه المدرسة (أن الفن ليس وسيلة، و لكنه غاية في ذاته ، و لا يتضمن رسالة قط ، و الحرية هي الأساس فيه) (١٧).

٣/ التشكيل الفني

يطلعنا القاضي على وسيلة أخرى لتذوّق النصوص الشعرية، هي حاسّة الأذن التي يربط بينها و بين العين في تلقي المشاهد الجميلة و الانجذاب نحوها. وتتبني هذه العملية على تجسيد الصور و المعاني عن طريق الكلمات وفقا لقوله: (وإنما الكلام

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 17

نميّز به الجودة من الرداءة[٨]. ثم إنّ البحث عن الدين ينتقل بنا من الشعر إلى الشاعر، أو من الشعر إلى المعتقد، دون أن نهتم بفنية التعبير الشعري، أو صياغته التي هي أساس الحكم بالجودة. و من هذا المنطلق ليس هناك موضوعات جيّدة وموضوعات رديئة، و إنما هناك الإجادة في الصياغة الفنية باعتبار أنّ المعاني عامة بين يدي الشاعر، له أن يتناول المعاني الإيجابية (الفضائل) بقدر ما يتناول المعاني السلبية (الرذائل) . فغاية الشعر في هذه الحالة هي تحقيق المتعة الخاصة حتى لا يسمح بغلبة الغرض الأخلاقي على الوظيفة الفنية المحدّدة. و الحق أنه (ليدهشنا أن يجهر قاضي القضاة بالرأي بأن الأدب غير الدين ، و أنه إذا ورد في الأدب ما يعارض الدين ، فإن هذا لا يضير الأدب ، و لا يحط من قيمته الفنية . و مثل هذا الرأي يدل على أنّ الرجل كان جريئا يقول ما يعتقد ، و هو رأي يجبن كثيرون عن المجاهرة به حتَّى في أيامنا هذه) [٩] .

و بمثل هذا الفهم يقترب القاضي من بعض النقاد الغربيين الذين أكدوا مبدأ الفن للفن، و في مقدمتهم فيكتور هيجو (V. Hugo) القائل: (لا يملك النقد إلا النظر في جودة الأثر الأدبي أو رداءته) [١٠]، وشارل بودلير(Charles Baudelaire) القائل: (ليس للشعر غاية وراء نفسه، فإن اتّجه الشاعر نحو غاية خلقية فقد أنقص من قوته الشعريّة) [١١].

و الشعر كما يعتقد بودلير لا شأن له بالخير و الحق و الواجب و (لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق ، و إلا كان مهددا بالموت أو الخسران ، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة ، و ليس له من موضوع سوى الشعر نفسه) [١٢]. و في هذا السياق تقول جورج صاند (George Sand) : من كان دائما أخلاقي المنزع فإنه لن يصبح فنانا) [١٣].

و يصرّح كروتشه (Croce) أن العمل الفني ينبع من الشكل، و لا عبرة فيه بالمضمون. و لذلك (لا جمال و لا قبح في موضوع الفن . فهو يصف الخير أو الشر ،

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 18

صاحبتها. و هذا الأمر يفهم من قول صاحب الوساطة: (موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق)[٢١].

فالفكرة التي يطرحها الناقد في فلسفة الشكل سليمة؛ لأنّ الصورة مهما بلغت من جودة الشكل، و استيفاء الشروط في الإعراب والأعاريض و التزام الحدود فإنها لن تصل إلى أعماق النفس، و لن يصاحبها شيء من التأثير ما دامت تخلو من المكنون الخفي المتمثل في روح الفن.

فاكتمال الشروط الخارجية في التصوير إذن لا يجعل منه فنا جيّدا بالضرورة؛ لأنّ شروط الفن الجيّد تستوفى من داخله؛ لتكون علامة على نضجه طبقا لقول القاضي: (و قد يكون الشيء متقنا محكما، و لايكون حلوا مقبولا، و يكون جيّدا وثيقا، و إن لم يكن لطيفا رشيقا. و قد تجد الصورة الحسنة و الخلقة التَّامة مقلية ممقوتة، و أخرى دونها مستحلاة موموقة؛ و لكلّ صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها، و يستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها) [٢٢].

و هكذا يغدو التشكيل الفني كائنا حيّا كالإنسان الذي يصبح مجرّد عظام نخرة ولحم ميّت لا قيمة له إذا تجرّد من روحه. و من هذه الوجهة فالجمال (كامن في البواطن لا ظاهر فوق السطوح، و كأنّ إدراكه في مكامنه موكّل إلى الضمائر التي تتغلغل إلى البواطن. فالجمال إذن صلة بين بواطن الأشياء و النفس البشرية، و ليس بين سطوحها و حواس الإنسان. و كأنّ الجميل ما علق بالقلوب، و إن كان في ظاهره قبيحا) [٢٣].

و على هذا النحو يتفق القاضي مع الآمدي (في أنّ هنالك من وجوه الاستحسان للشعر ما تحيط به المعرفة و لا تؤديه الصفة ، و أنّ سبيل ذلك هو التسليم لعلماء الشعر بما يقولون) [٢٤]. يقول القاضي : (و لو قيل لك : كيف صارت هذه الصورة ، و هي مقصورة عن الأولى في الإحكام و الصّنعة ، و في الترتيب و الصيغة، و فيما يجمع أوصاف الكمال ، و ينتظم أسباب الاختيار أحلى و أرشق وأحظى و أوقع ؟

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 19

أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار) [١٨].

فالناقد من خلال قوله يربط الكلام بالرسم [١٩] و يعقد مقارنة بين فن القول والفنون التشكيلية إذ إنَّ التجسيد هو أوّل خاصية مميّزة في فن التصوير. ويهدف هذا التجسيد إلى تعميق الرؤية الحسيّة للفن حتى يجعلها قرينة للتوضيح والتفسير و الإبانة.

والمعلوم أنّ الشاعر و الرسام يتفقان في تقديم المعنى بطريقة حسية، لكنهما يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها. فالشاعر يعتمد في تصويره على اللغة و التركيب و النشاط البلاغي، بينما يعتمد الرسام على المشاهد و الظلال و الأصباغ و الألوان. و في ضوء هذه المقارنة يتضح لنا أنّ الشعر و الرسم كليهما يحافظ على قانون التناسب بين عناصر المادة اللغوية و اللونية، و له القدرة على إثارة صور ذهنية لدى المتلقي تتأتّى من إتقان فعل المحاكاة.

و القول بالتصوير ليس معناه انعدام المضمون؛ لأنّ الشكل الفني المتجسّد عن طريق الأذن أو العين لا يحدث التأثير و اللذة إلاّ إذا كان نابعا من المضمون. و في هذا السياق يقول القاضي: (و أنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، و تستوفي أوصاف الكمال، و تذهب في الأنفس كلّ مذهب، و تقف من التَّمام بكلّ طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، و التئام الخلقة، و تناصف الأجزاء، و تقابل الأقسام؛ و هي أحظى بالحلاوة، و أدنى إلى القبول، و أعلق بالنَّفس، و أسرع ممازجة للقلب؛ ثم لا تعلم – و إن قاسيت و اعتبرت، و نظرت و فكرت – لهذه المزية سببا، ولما خصّت به مقتضيا) [٢٠].

يرى القاضي في هذا النص أنّ الصورة قد تكون تامة و كاملة في الصياغة، ولكنها لا تحظى بالإعجاب و القبول على حين نجد الصورة الثانية دونها في الكمال الشكلي و مع ذلك تلقى طريقها إلى القلب و تمتزج بالمشاعر، و يبدو أنّ هناك أمرا في داخل الصورة الثانية هو الذي أكسبها ذلك الامتياز و التقدير، و جعلها تتفوّق على

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 20

... أقول: إنّ التشبيه و التمثيل قد يقع تارة بالصورة و الصفة، و أخرى بالحال والطريقة؛ فإذا قال الشاعر و هو يريد إطالة وقوفه: إنّي أقف وقوف شحيح ضاع خاتمه، لم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر و الزمان و الصورة، و إنّما يريد لأقفنّ وقوفا زائدا على القدر المعتاد خارجا عن حدّ الاعتدال، كما أنّ وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف في أمثاله، و على ما جرت به العادة في أضرابه) [٣٠].

و الواضح من قول القاضي: أنّ التشبيه هو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو الحالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. و العلاقة الاقترانية في التشبيه قد تقوم على مشابهة حسية، أو مشابهة في الحكم و المقتضى الذهني[٣١]. و ليس من اللازم اشتراك الطرفين في الهيئة المادية ما دام للتشبيه دلالة وضعية عقلية.

غير أنّ القاضي لم يذكر شيئا عن التمثيل و لم يميّز صوره من صور التشبيه، وكأنّ التمثيل يتفق في البناء مع التشبيه، و يفسّر في نطاق تشابك الدلالات و اتصال بعضها ببعض، لكنّ عبارته المهمة تدل على أنّ المشابهة بين الطرفين سواء كانت (تقوم على أساس من الحس،أو أساس من العقل، فإنّ العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساسا، و ليست علاقة اتحاد أو تفاعل بمعنى أنّه لا يحدث – داخل التشبيه – تجاوز مفرط في دلالة الكلمات، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر) [٣٢].

فالتشبيه بهذه الكيفية لا يتم إلاّ بعنصرين مختلفين يختصان بالاشتراك والتمايز معا. و لذلك لم يتحدّث القاضي عن مقارنة بين شيئين لا يشتركان في أيّ صفة؛ لأنّ ذلك مخلّ بوظيفة الإفهام.

و يظهر أنّ التشبيه الناجح و المصيب هو الذي يتم بين شيئين تكون عناصر الاشتراك بينهما أكثر من عناصر الاختلاف حتى يدنو من الاتحاد. و كثيرا ما احتفل أنصار عمود الشعر بالتشبيه، و جعلوه جزءاً من نظريتهم الشعرية بخلاف الاستعارة الّتي استبعدوها و أسقطوها من هذا العمود؛ لكونها تلغي الحدود و الثنائية

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 21

لأقمت السائل مقام المتعنّت المتجانف، و رددته ردّ المستبهم الجاهل ! و لكان أقصى ما في وسعك ، و غاية ما عندك أن تقول : موقعه في القلب ألطف) [٢٥]. و أورد في ذلك قول الشافعي رضي الله عنه، و قد سئل عن مسألة : (إنّي لأجد بيانها في قلبي، ولكن ليس ينطلق به لساني) [٢٦].

و هكذا جعل القاضي للذوق المقام الأول في الحكم على التشكيل الفني . و(ضرب الأمثلة؛ ليوضح أنّ حكم الذوق المصقول المدرب لا يعلل) [٢٧] .

و للعلم، فإنّ كلام القاضي عن التشكيل لا يختلف كثيرا عن قول كروتشه (Croce) في فنّ الرسم: (قد يكون المنظر الذي تمثّله لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلوبنا؛ لأنّه يوقظ فينا ذكريات جميلة. ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية. وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية، مع أنّ المنظر ثقيل على النفس مقيت) [٢٨].

و لعلّ اتجاه القاضي في التصوير يتعارض مع مدرسة التصوير الغربية التي تحرص على الصور و الأشكال، و تنكر قيمة الروح و المعنى. و من رواد هذه المدرسة أمي لويل (Amy Lowell) و إزرا باوند (Ezra Pound) و هليدا دولتيل (Hilda,Doolittle) [٢٩].

ب- مقاييس دلالية

١ / المقارنة

يعدّ التشبيه أحسن أساليب الكلام في المقارنة، و اهتمام النقاد به يعود إلى أنّه من الأساليب البلاغية التي ضبطت ضبطا محكما. و تعود أهميته أيضا إلى ذيوعه في كلامهم العادي و أدبهم. و لعل القاضي كان محقا في عنايته بالتشبيه، وتوضيح أبعاده و رفع اللبس عن كنهه، و يظهر ذلك جيّدا في تعقيبه على قول المتنبي:

(بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شحيح ضاع في التّرب خاتمه.

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 22

والتوازن بين الأجزاء، و التمييزات الواضحة بين الأشياء، و التدرّج المنطقي في النقلة بينها [٣٦]. و نجد هذه النظرة لدى باحثين معاصرين كثيرين، من بينهم روبارت مارتن (Robert Martin) الذي ألح في التشبيه (على المشابهة المنطقية المبنية على مقوّمات موجودة قبليا في الشيء) [٣٧] .

و يقول ميشال قاليش (Michel Galmiche) في تعريف التشبيه : (هو أداة لإلحاق شيء بشيء أحيانا ، و أداة خلق لواقع طريف أحيانا ، و هو يحتوي على كثير من مظاهر الانسجام ممّا يسمح بالتعبير عن شيء في مفاهيم شيء آخر ، و نقله من مكان إلى مكان، و من موضوع إلى موضوع) [٣٨] .

و نرى التشبيه عند ريفاتير (Riffaterre) يقوم (على مبدأ المشابهة بين حدين . فإذا لم يوجد مقوم جامع بين حدين أو عدة حدود فإن التركيب ليس فيه انسجام لتباعد الحقول)[٣٩] .

و كما يبدو ، فإن علاقة التشابه ضرورية في أيّ تشبيه مهما كان . و هذه العلاقة هي التي تخلق نوعا من الانسجام و الترابط و التلازم بين المشبه و المشبه به .

٢/ التفاعل

إذا كانت المقارنة تتطلب قيام طرفين ماثلين مستقلين يجمع بينهما التباين والائتلاف في آن واحد، فإنّ التفاعل يتطلّب قيام طرفين مستقلين غير ماثلين ينجم من انصهارهما و تفاعلهما طرف جديد. و قد سمّى القاضي هذا التفاعل بالاستعارة في قوله: (فأمّا الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، و عليها المعوّل في التوسّع والتصرّف، و بها يتوصّل إلى تزيين اللفظ، و تحسين النظم و النثر)[٤٠].

يفهم من كلام القاضي أنّ الاستعارة هي الركيزة الأساسية لشعرية النص فبها تتفاعل المعاني، و يكون التوسّع في اللغة، و ليست مجرّد نقل لفظ من أصله اللغوي وإجرائه على ما لم يوضع له لسبب المشابهة، و إنّما هي طاقة من المجاز و المحرّك

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 23

بين الأشياء. قال القاضي في ذلك: (و كانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة و الحسن بشرف المعنى و صحته، و جزالة اللفظ و استقامته، و تسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، و شبّه فقارب، و بده فأغزر، و لمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ و لم تكن تعبأ بالتجنيس و المطابقة، و لا تحفل بالإبداع و الاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، و نظام القريض) [٣٣].

وَ فضْلُ القاضي في هذا القول أنّه جمع عناصر عمود الشعر التي كانت متناثرة في تضاعيف كتب النقد، و أوردها مرتبة ترتيبا جبريا من غير أن يبيّن موقفه من تقديم التشبيه على الاستعارة.

و لعل تقديم التشبيه على الاستعارة مردّه إلى أنّ عناصر التشبيه الأربعة واضحة و هي: المشبه، و المشبه به، وجه الشبه، و أداة التشبيه. و هذه العناصر هي التي تحقّق للتشبيه بعده الإبلاغي، و تسهّل على الباث عملية الخلق إنطلاقا من عنصرين ثابتين (هما: المشبه والمشبه به) يتخللهما عنصران فرعيان (هما: الأداة و وجه الشبه) يمكن حذفهما معا.

أمّا من جهة المتقبل، فإن الإبقاء على المشبه والمشبه به بوصفهما عنصرين بارزين يسهّل على المتقبّل تأليف وجوه العلاقة بين الطرفين الرئيسين، ويحافظ على نجاعة النص.

و المقارنة في التشبيه عند الناقد لا تتم إلا بأدوات التشبيه حتى لا تلغى الحواجز بين الحدود المتشابهة [٣٤]. و معنى هذا أنّ التشبيه لا يتم إلا بالتصاعد، و ذلك بالانتقال من الطرف الأدنى إلى الطرف الأعلى، و إلحاق الناقص بالزائد، والأقل بالأكثر [٣٥]. و يترتّب على ذلك تصوّر آخر مؤدّاه أنّ التشبيه يفيد الغيرية، ولا يفيد العينيّة، و يحدث الائتلاف بين المتباينات، و لا يحدث الاتحاد.

و قصارى القول، فإنّ ما قاله القاضي عن التشبيه (La comparaison) يتماشى كثيرا مع شعر الكلاسيكية الجديدة التي تتميّز بإيثار التشبيه، و النعوت التزيينية

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 24

و من جهة أخرى، يحاول القاضي التفريق بين الاستعارة و التشبيه لما لاحظه من خلط بينهما عند بعض الأدباء . و ممّا يؤكد ذلك قوله: (و ربما جاء من هذا الباب ما يظنُّه الناس استعارة و هو تشبيه أو مثل ؛ فقد رأيت بعض أهل الأدب ذكر أنواعا من الاستعارة عدّ فيها قول أبي نواس:

و الحبّ ظهر أنت راكبه فإذا صرفت عنانه انصرفا

و لست أرى هذا و ما أشبهه استعارة، و إنّما معنى البيت أنّ الحبّ مثل ظهر، أو الحبّ كظهر تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه ؛ فهو إمّا ضرب مثل أو تشبيه شيء بشيء ؛ و إنّما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، و نقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. و ملاكها تقريب الشَّبه، و مناسبة المستعار له للمستعار منه، و امتزاج اللفظ بالمعنى ؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، و لا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر) [٤٧].

ففي هذا النص يتعرّض الناقد إلى نوعين بلاغيين، هما: التشبيه والاستعارة. فالتشبيه علاقة تجمع بين طرفين لتقاربهما و اشتراكهما في الهيئة، أو المعنى أو الصفة على أساس حسّي أو ذهني. و تظل هذه العلاقة علاقة اقتران لا اتحاد ترتد إلى العالم الخارجي أكثر من ارتدادها إلى العالم الداخلي [٤٨].

أمّا الاستعارة، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه عن طريق النقل أو الاستبدال (Substitution)اللغوي مع مراعاة مبدإ التناسب العقلي؛ حتى لا تتداخل الحدود بين الأطراف، و تتضح علاقة المقارنة بين المعنى الأصلي المستتر و المعنى الاستعاري الظاهر.

و أكثر من ذلك، فإنّ للغة وسائلها الخاصة للتمييز بين التشبيه والاستعارة منها الوسائط المقالية و البلاغية. فالمقالية يراد بها (أدوات التشبيه المعروفة مثل «ك» ، « كأنّ» ، «مثل» ، « شبه») [٤٩] و البلاغية يقصد بها (الاستعارة ... فالواسطة المقالية إذن تحتفظ بالفروق بين مجالين مفهومين، و إن كانت تميل إلى تأسيس نوع من

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 25

الأساسي للتحوّلات الدلالية ، (Translation) [١١] و لها وظيفة أخرى تتمثل في الزينة والزخرف اللفظي أو تحسين النموذج السابق (معنى قديم) الذي يضفي على المعنى المكشوف مسحة من الجمال و البهاء و الرونق. فهذا الفهم للاستعارة مبني – كما يبدو – على نزعتين أساسيتين : نزعة الإعلاء و نزعة التجميل.

و الذي يتبدى لنا أنّ الاستعارة صورة مقتضبة من صور التشبيه بوصفها تشبيهًا حذف منه المشبه و الأداة و وجه الشبه. و من خصائصها أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ عن طريق الإشارة الدالة . و في ضوء هذا التصور (تتباين عبقريات الشعراء في اتساع الأفق و الرؤية الكاشفة واللمح السريع لأوجه الشبه والصلات بين الأشياء ، و لذلك قال أرسطو: «الاستعارة سمة العبقرية »)[٤٢].

و من شروطها الأساسية – كما هو الشأن في التشبيه – صفة الوضوح بحيث رفض القاضي كلّ استعارة تجاوزت الوضوح [٤٣] مثلما يظهر من قوله منتقدا أبا تمام:

(و قد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد، حتّى استرسل فيه أبو تمام ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدي، و تبعه أكثر المحدثين بعده، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان و الإساءة، و التقصير و الإصابة... و إنّما تصح الاستعارة و تحسن على وجه من المناسبة، و طرف من الشبه و المقاربة) [٤٤].

نستشف من هذا النص أنّ القاضي و أقرانه من النقاد (كانوا يأخذون على أبي تمام إغرابه في الاستعارة، و يرون ذلك عيبا و تقصيرا . و كانوا يشترطون وضوح وجه الشبه بين المستعار و المستعار له؛ ليكون كلامه مفهوما . أمّا أبوتمام فكان يتعمّد الإيغال في الاستعارة . و يحوّم على أوجه شبه تدق و تخفى على غيره من الناس)[٤٥].

فمبدأ التناسب المنطقي الذي كان يطبّق على التشبيه نراه يطبّق أيضا على الاستعارة(حتى لا تتداخل الأشياء، و تهتز الحدود و الفواصل بين الأطراف، و تتضح النسبة و المقارنة بين المعنى الأصلي المزعوم و المعنى الاستعاري الظاهر، و تتحقق للاستعارة – في النهاية – صفتا الوضوح و التمايز) [٤٦].

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 26

لا رديفها[٥٤].

أمّا ماكس بلاك، فقد تنبّه لنظرية الاستبدال في الاستعارة التي (حلّت محلّ مجموعة من العبارات الحرفية. و قد ظلّ هذا الرأي إلى وقت حديث مقبولا عند معظم الكتاب، .. و يتلخص هذا الرأي في أنّ الاستعارة كلمة أبدلت من كلمة أخرى بسبب المشابهة أو التناسب، و بعبارة أخرى بسبب شبه في الصفات أو في العلاقات و النسب. و هذا ما يوجد في معجم أكسفورد نفسه) [٥٥].

حقا أنّ هناك اختلافا بين التشبيه القائم على اقتران وحدات مختلفة وفق منطق من التتالي و التجاور هو أقرب ما يكون إلى طبيعة المنطق السببي و بين الاستعارة القائمة على العلاقات الاستبدالية لما فيها من تماثل و تناظر و إمكان إحلال لفظة مكان أخرى؛ بغية تحوير عملية الفهم ذاتها، أو توسيع أفقها وفق منطق مغاير للمنطق السببي.

٣/ الغموض

يتمثّل الغموض عند القاضي في نوعين، النوع الأوّل يكون خفاء معانيه نتيجة تقادم العهد ببعض الكلمات و العادات اللغوية [٥٦]، و النوع الثاني يكون غموض معانيه ناجما عن خفاء مراد الشاعر في قوله، و إن كان ظاهر النسيج اللفظي (سليم النظم من التعقيد، بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تشكل كلّ كلمة بانفرادها على أدنى العامّة، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر فمن المحال عندي، و الممتنع في رأيي أن تصل إليه) [٥٧].

و يذهب القاضي إلى أنّ ديوان الفرزدق و أبي تمام لا يخلوان من هذا التعقيد، وأنّ نسبة الغموض في شعرهما تفوق بكثير نسبة الغموض عند المتنبي و مع ذلك لم يسقط شعرهما كما نرى في قوله: (و أنت لا تجد في شعر أبي الطيب بيتا يزيد معناه على هذا الغموض، أو تتعقّد ألفاظه تعقّد أبيات الفرزدق. فأمّا ديوان أبي تمام، فهو

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 27

المعادلة المائعة، و أمّا الواسطة البلاغية، فهي تزيل الفروق بين مجالين مفهومين، وتدمج بينهما) [٥٠] .

و الحق أنّ إدراج التشبيه ضمن محور الاستعارة قد يثير شيئا من اللبس؛ لأنّ التشبيه أقرب إلى الكناية؛ لانطوائه على كثير من عناصر الاقتران، على حين أن الاستعارة تحتوي على كثير من عناصر الاختلاف. و بذلك استدرك القاضي ما فات عددا من النقاد و البلاغيين.

و لاشك أنّ الدراسة النقدية الحديثة تقوم على أساس هذا التحليل ، (فكلّما كثر التوافق صارت الصورة أقرب إلى التشبيه، و كلّما كثر الاختلاف صارت الصورة أقرب إلى الاستعارة) [٥١].

و هكذا تعد الاستعارة من مكوّنات الرسالة الشعرية الأساسية ، و هي تستعمل لأغراض كثيرة درسها بعض الباحثين، منها (الإقناع و التجميل ، و إبراز المعاني العقلية في الصورة الحسية لكمال البيان، و دفع المخاطب للانتباه للمقدمات والحجج) [٥٢] .

و خلاصة القول أنّ الخلاف القائم بين التشبيه و الاستعارة قد أكدته الدراسات الحديثة. فنرى دافيد سابير (David Sapir) مثلا ينص على (أنّ المجال هو المنطقة الواقعة بين طرفي الاستعارة اللذين يسميهما بنقطتي الانطلاق والغاية ؛ وهو الساحة التي يدور فيها جدل العلاقة، و منطقة ممارستها لفاعليتها ... و هذا يعني أنّ الاستعارة تتكوّن من طرفين ينتميان إلى عالمين مختلفين غير متطابقين، وإن كانت بينهما منطقة مشتركة تتيح لهذين العالمين التراكب(التشابه)؛ و منطقة التراكب هذه هي وحدها التي يطلق عليها اسم المجال) [٥٣]. و إذا كان المجال في الاستعارة يتكوّن من التراكب الجزئي، فإنّ المجال في التشبيه مجال مشترك يتحقق فيه شبه تطابق كلي بين طرفيه. و من هذا المنظور جعل نوثروب فراي (Northrop Frye) التشبيه (Comparaison) نقيض الاستعارة (Métaphore)

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 28

ويعرف هذا الغموض في الدراسات المعاصرة بالتداخل الدلالي (Emchàssement Semantique) [٦٤] على مستوى البنية السطحية (Structure de Surface) فالتركيبان (الكاف) و (لأمين) يشكلان تداخلا ذاتيا لوقوع (الكاف) داخل (لأمين) كلية.

و على أيّ حال، فإنّ القاضي يفرّق بين الغموض(Ambiguité) الذي يعود إلى المدلول بوصفه صفة خيالية تقوم في مرحلة ما قبل الصياغة اللغوية و النحوية و بين الإبهام (Obscurité) المتعلق بالدال و التركيب، و يفضل الناقد النوع الأول؛ لكونه خاصية في طبيعة التفكير الشعري، و ليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري. وقد فطن الآمدي بدوره إلى ذلك (حين اعترف بأنّ من فَضّلَ أبا تمام هم أهل المعاني وفلسفي الكلام، و من يميل إلى التدقيق . و بكلام آخر نستطيع القول إنّ شعر البحتري كان مسطحا على حين تميز شعر أبي تمام ببعد ثالث هو العمق الفكري)[٦٥].

و أهم ما يمتاز به الشعر من النثر هو الإيحاء بالإحساسات لا شرح المسائل وتقريبها إلى الأذهان، ولذلك يظهر فيه تعمّد الغموض و الإبهام و استخدام الكلمات في غير ما وضعت له. و قد لخص المؤلّف هذا المعنى قائلا: (و ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلاّ و معناه غامض و مستتر ؛ و لولا ذلك لم تكن إلاَّ كغيرها من الشعر، و لم تفرد فيها الكتب المصنَّفة، و تشغل باستخراجها الأفكار الفارغة) [٦٦].

و للإشارة، فإنّ المواقف النقدية الحديثة بدورها تسلّم بشرعية الغموض؛ لكونه خاصية شعرية أصيلة و خاصية حداثية كبرى. فالحداثة تكمن في إبداع نص كثيف الدلالة غامض المعنى لا نصٍّ أحادي الدلالة و ثابت المعنى [٦٧].

كما أنّ النقاد الغربيين قد ألحّوا على خاصية الغموض في الخطاب الشعري مثل قول رتشارد (Richards) :(إنّ المدلول المباشر لمعظم الألفاظ و خاصة في الشعر

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 29

مشحون بهذين القسمين، و من أنصف حجزه حضور البيِّنة عن المنازعة) [٥٨].

و يشير القاضي من جهة أخرى إلى أنّ الغموض واجب الوجود في الشعر بوصفه مقوّما جوهريا و علامة طبيعية تميّز الخطاب الإنشائي بهويته المغايرة ويتخذ من أبي تمام مثالا على ذلك في قوله: (و لو كان التعقيد و غموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب ألاَّ يرى لأبي تمام بيت واحد ؛ فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفر من التعقيد حظّهما، و أفسد به لفظهما، و لذلك كثر الاختلاف في معانيه، وصار استخراجها بابا مفردا ؛ ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب، و صارت تتطارح في المجالس مطارحة أبيات المعاني، و ألغاز المعمّى ... و لسنا نريد القسم الذي خفاء معانيه و استتارها من جهة غرابة اللفظ و توحش الكلام، ومن قبل بعد العهد بالعادة و تغيّر الرسم)[٥٩].

يميل القاضي في قوله هذا إلى الغموض الصادر عن أعماق التجربة الانفعالية والحامل للدلالات الإيحائية الكثيفة، و ليس الغموض المبهم الناجم عن تعقيد الدوال في ذاتها التي هي من قبيل الألغاز و التعمية و التلاعبات اللفظية. و مثل هذا الغموض يبقى مغلقا تماما؛ لأنّ رموز دواله صارت غاية ترتجى لحد ذاتها و لا جدوى منها غير التضليل [٦٠] كقول امرئ القيس:

نطعنهم سُلَكى و مخلوجة كَرّك لأمْين على نابلِ [٦١]

فلم يعرف هل الكاف من (كرّك) فتكون (اللأمان) مفردين، أو الكاف من (اللأمين) بمعنى (كلامين) و يكون (الكرّ) مفردا. ففي الوجه الأوّل يكون المعنى عند بعض الشراح: (يذهب الطعن فيهم و يرجع كما تردّ سهمين على رام رمى بهما) [٦٢]، و في الوجه الثاني يكون المعنى عند بعضهم: (أي كما تردّ كلامين على صاحب نبل عند أمرك بالرمي، فتقول له: « ارم، ارم ». و المعنى أننا نردّد فيهم الطّعن متداركا كما تردّد كلامك ؛ و المعنى الأوّل أولى و أصح ... و يروى (ردّ كلامين) أي كما تردّ كلاما بعد كلام على نابل، فتقول له: ارم ارم توكيدا وحثّا)[٦٣].

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 30

احتذى البحتري على مثالهم إلاّ في الاستهلال، فإنّه عني به فاتفقت له فيه محاسن؛ فأمّا أبو تمام و المتنبي فقد ذهبا في التخلّص كلّ مذهب، و اهتمّا به كلّ اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد، و أحسن و زاد) [٧٣].

و كما يعنّ، فإنّ القاضي ينظر إلى القصيدة على أنّها عمل متكامل له بداية ووسط ونهاية. و يتكوّن هذا العمل من وحدات مميّزة هي: الاستهلال و التخلص والخاتمة[٧٤]. لكن هذه الوحدات غير مستقلة عن بعضها فلكلّ واحدة منها موضعها و ما يصلح به البدء قد لا يصلح به التخلص. و إذا اضطرّ الشاعر إلى الخروج عن الموضوع الخائض فيه عليه أن يحسن التخلّص أو الخروج بلطف حتى لا يحس المتلقي بذلك التنقل المفاجئ.

و لعلّ الناقد كان يميل إلى الوحدة المركبة لما تنطوي عليه من تعدّد و تنوّع. و التعدّد و التنوّع في منظوره لا يوجد في القصيدة البسيطة القائمة على غرض واحد و إنّما يوجد في القصيدة المركبة من غرضين فأكثر كالنسيب، و الوصف، و المدح، وما إلى ذلك. و هذا الرأي يؤكد أنّ الوحدة المركبة ليست كوحدة الجسم الحيّ أو الوحدة العضوية، بل هي وحدة التسلسل التقليدية التي يخرج فيها الشاعر من معنى إلى معنى دون إحداث نبوة و انقطاع و كأنّ القصيدة قد أفرغت إفراغا واحدا يقتضي كلّ بيت ما بعده، و يكون ما بعده متعلّقا به مفتقرا إليه.

و هكذا نجد أن القاضي (و من جرى مجراه يؤثرون الوحدة في القصيدة، و هم يرونها أكثر توافراً في شعر المحدثين منها في شعر القدماء . و لا يسع القارئ للمعلقات و الشعر الجاهلي عامة إلاّ أن يعترف أنّ الوحدة فيها أقل وضوحا منها في شعر المحدثين كأبي نواس، و أبي تمام، و البحتري ، و ابن الرومي ، و المتنبي ، وغيرهم)[٧٥] .

و ما يلفت انتباهنا في هذا الغرض هو الحرص على فهم الوحدة بوصفها وحدة عناصر ثابتة تتم النقلة فيها على أساس التسلسل المنطقي و حسن الاطراد. والتنوّع

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:20 PM Page 31

مدلول مفعم بالالتباس) [٦٨].

و يرى بلاكمور(Blackmur, R.P) أنّ الغموض في الشعر سرّ تأثيره، على شريطة أن يكون غموضا منضبطا محدّدا) [٦٩].

و يجعل تودروف(Todorov) من النص الشعري حقلا دلاليا معقدا (ثخينا غير شفاف ، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه ، فهو حاجز بلوري طلي صورا و نقوشا و ألوانا فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه)[٧٠].

أمّا وليم إمبسون (William, Empson) ، فإنّه يفرّق بين الغموض الجيّد والغموض الردئ في قوله: (يكون الغموض محترما ما دام يسند تعقيد الفكر أو لطافته أو اكتنازه، أو ما دام ندحة يستغلها الأديب ليقول بسرعة ما قد فهمه القارئ. ثم هو لا يستحق الاحترام إن كان وليد ضعف أو ضحالة في الفكر، و يبهم الأمر دون داع) [٧١].

ج- مقاييس نصية

١/ تسلسل الوحدات

تتكوّن القصيدة عند القاضي من وحدات مستقلة ذات كيان ثابت و متميّز تتناسب فيما بينها تناسبا منطقيا و شكليا يتجلّى في حسن المطلع و التخلّص والاستطراد. وتشكل هذه الوحدات الثلاث وحدة القصيدة التي لها تدرّج شكلي يتخلّص فيه الشاعر من الغزل إلى المديح، و من المديح إلى الشكوى، و من الشكوى إلى الاستماحة و هكذا دواليك حتى تنتهي القصيدة. و يظل الاتصال بين هذه الأغراض اتصال التجاور[٧٢]، لا اتصال التفاعل كما نرى ذلك في قوله:(و الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال و التخلص و بعدهما الخاتمة؛ فإنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، و تستميلهم إلى الإصغاء، و لم تكن الأوائل تخصّها بفضل مراعاة؛ و قد

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 32

التي أتينا على ذكرها) [٧٩].

و من الواضح أنّ المأساة أو أيّ عمل درامي ناجح لابد من تتابع الأحداث فيه وتسلسل الوقائع حتى ينبني بعضها على بعض، و يؤدي كل جزء من أجزائها دوره في هذا التسلسل ليكون مقدمة لما بعده و نتيجة لما قبله.

و بعد أرسطو يأتي دور النقاد المحدثين الذين أكّدوا وحدة التنوّع في الإبداع الفني كالذي نراه في قول تينيانوف(Tynianov) :(إنّ وحدة العمل الفني ليست كيانا متناسقا مغلقا، و لكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته الخاصة، إنّ عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوي ... بل بعلامة التلازم و التكامل) [٨٠].

و أكّد كروتشه(Croce) بدوره وحدة العمل الفني و تركيبته القائمة على الوحدة في التنوّع[٨١].

أمّا اليزابيث درو(Elizabeth)، فيرى أنّ وحدة القصيدة تقوم على أساس تنظيم الانفعالات و إخضاع التعدّد للوحدة [٨٢].

و الوصول إلى هذا المطلب ليس سهلا على الشعراء، و إنّما يكلّفهم جهدا عميقا؛ لأنّ تنظيم الانفعالات و إخضاع التعدّد للوحدة أمر غير عادي؛ لما يتطلّب من تنظيم معقّد غاية التعقيد. فالعمل الفني كما يقول صاحبا نظرية الأدب: (ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقّد بدرجة عالية، و ذو سمة متراكبة مع تعدّد في المعاني والعلاقات)[٨٣] .

و لاشك أنّ قيمة القصيدة ترتفع ارتفاعا مطردا مع تنوّع أغراضها شريطة أن يتم فيها مزج حقيقي. و هذا يدل على أنّ التنوّع مقياس نستطيع أن نميّز به قصيدة من قصيدة، و لكن على أساس اقترانه بمقياس آخر هو طبيعة مزج العناصر و تداخلها مع غيرها من العناصر الأخرى وفق التدرّج الزمني.

و إذا صح تشبيه عنوان القصيدة برأس الإنسان فإنّ هناك قلبها الّذي نصطلح عليه باسم البؤرة. و لا يعني ذلك أنّ ما قبلها و ما بعدها حشو يمكن الاستغناء عنه،

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 33

في القصيدة المركبة قرين الوحدة الناجحة التي تقضي على رتابة الأجزاء أو العناصر المتكرّرة داخل البناء.و تستدعي هذه الوحدة (أن يفكر الشاعر تفكيرا طويلا في منهج قصيدته، و في الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه، و في الأجزاء التي تندرج في إحداث هذا الأثر، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حيّة، ثم في الأفكار و الصور التي يشتمل عليها كلّ جزء، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها، عن طريق التتابع المنطقي و تسلسل الأحداث أو الأفكار، و وحدة الطابع، و الوقوف على المنهج على هذا النحو – قبل البدء في النظم - يساعد على ابتكار الأفكار الجزئية و الصور التي تساعد على توكيد الأثر المراد) [٧٦].

و يظهر أنّ هذه الوحدة الفنية المكوّنة من البداية و الوسط و النهاية موجودة في الرسائل والخطب الموجزة [٧٧] بخلاف الخطب الطويلة التي يكثر فيها الاستطراد.

و الحديث عن الوحدة عند القاضي قد يقترب بعض الشيء ممّا كتبه أرسطو عن المأساة التي عرفها بقوله: (المأساة يجب أن تكون حكاية كاملة لا مجموعة من الأحداث العارضة، و لكيما تكون هذه الحكاية الكاملة جميلة يجب أن تكون من الطول بحيث تسمح بتقدير تنظيم الأجزاء ... و يجب أيضا في تسلسل الحوادث على هيئة مبدأ و وسط و غاية أن يقع تغير واضح في الموقف ... لقد قررنا أنّ المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم لأن الشيء يمكن أن يكون تاما دون أن يكون له مدى. و التام هو ما له بداية و وسط و نهاية) [٧٨].

فمن خلال هذا النص يتضح لنا أن المأساة هي محاكاة فعل نبيل تام له بداية ووسط و نهاية. و ينبغي أن تكون المأساة حكاية كاملة متصلة الأجزاء أو الحلقات لا مجموعة من الأحداث العارضة. كما أنّ الخرافة يجب أن يكون الفعل فيها واحدا وتاما له بداية و وسط و نهاية استنادا إلى قوله: (و الخرافات إذن إن أجيد تأليفها يجب ألاّ تبدأ و ألاّ تنتهي عند نقطة أيا كانت تتخذ اتفاقا، بل يجب أن تتفق و المبادئ

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 34

استعمال الناقد مصطلح اللفظ مقرونا بمصطلحات أخرى كالنسج والتأليف والنظم ممّا يجعل فصل اللفظ عن المعنى غير ممكن؛ لاندراج المعنى في السياق العام للقصيدة [٨٦].

و مثل هذا التصوّر نرى صداه عند كثير من النقاد الغربيين. يقول استوفر (Stover) :(يلعب الصوت في اللفظة الشعرية دورا مهما. و بذلك يتوافر في اللفظة الشعرية ثلاثة عناصر: تجربة و صورة و إيقاع. و طبيعي أنّ اللفظة تقوم بجزء فقط من هذه الثلاثة في التجربة العامة و الصورة العامة و الإيقاع العام للعمل الكامل)[٨٧].

و يرى كوهن (John Cohen): (أنّ الوزن لا يوجد إلاّ كعلاقة بين الصوت والمعنى إنّه تركيب صوتي دلالي) [٨٨].

و بهذا الفهم تبدو الكتابة الشعرية موازاة تكاملية بين المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي مثلما يقول بيار جيرو (P. Giraud) :(تتنامى القصيدة على خطّ مزدوج: الشكل اللغوي المعبر عن المعنى، و الشكل العروضي المعبر عن التناغم) [٨٩].

و يعتبر كولردج(Coleridge) الوزن و الموسيقى في الشعر (عنصرا ملتحما التحاما كليا بسائر العناصر الأخرى المكونة للقصيدة) [٩٠].

و في السياق ذاته يقول كروتشه (Benedetto Croce) :(إنّ الحقائق التعبيرية تتحد في المنبع الصادرة عنه، و المضمون و الصورة يتحدان في الحقيقة التعبيرية)[٩١].

٣/ التشاكل

يطلب القاضي من الشاعر أن يراعي الفروق بين الموضوعات و الأغراض التي يطرقها ليعطي كلاّ منها ما يناسبه من المفردات، و لا يتأتّى ذلك إلاّ بتدرّج الأساليب وفق إيقاعات أغراض القصيد و تقسيم الألفاظ على رتب المعاني وفقا لقوله: (و لا

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 35

و إنّما يجب أن نجعله سببا و نتيجة باعتبار أنّ الشعر نظام داخلي يتحوّل بالخيال إلى موضوع خارجي متحد وفق نظام خاص بخلاف المنطق الذي يتعامل مع مفهومات مجزأة يرتبط بعضها ببعض على أساس عقلي. فصفة الوحدة في الشعر إذن الشمول و صفتها في المنطق التجزئة.

٢/ التأليف

إنّ القول بالخصائص الوزنية أو العروضية لا يمكن أن تعتمد في تحديد شعرية النص ما دام النص خاضعا لبنيته اللغوية و نسيجه المتلائم من وزن وقافية و لفظ و معنى. و يبدو أنّ القاضي كان واعيا بهذه البنية حين قال: (و أقلّ الناس حظّا في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره و نفيه، و في استجادته و استسقاطه على سلامة الوزن، و إقامة الإعراب، و أداء اللغة. ثم كان همّه و بغيته أن يجد لفظا مروّقا، و كلاما مزوّقا؛ قد حشي تجنيسا و ترصيعا، و شحن مطابقة و بديعا، أو معنى غامضا قد تعمّق فيه مستخرجه، و تغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، و اضطراب النَّظم، و سوء التأليف، و هلهلة النسج، و لا يقابل بين الألفاظ و معانيها، و لايسبر ما بينهما من نسب، و لا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، و لا يرى اللفظ إلاّ ما أدّى إليه المعنى، و لا الكلام إلاّ ما صوّر له الغرض) [٨٤].

عارض الناقد في هذا النص من وقف عند حدود الوزن و الإعراب و البديع والصبغ الخارجي [٨٥] و أغفل وحدة بنية النص التي على أساسها تتواشج كلّ عناصر النص. فالشكل الحقيقي للإبداع يكمن في التركيب المتآلف و التأليف المتوازن الذي يستعصى فيه التفرقة بين الشكل و اللباب، و بين الوعاء و المحتوى المشكلين في النهاية شيئا واحدا.

يتراءى من كلام القاضي أنّ مفهوم اللفظ لا يتأتّى إلاّ في مجال نسيج الخطاب الكلي، و لا يمكن أن يكون مجرّد لفظ دال معرّى من كلّ سياق. و الدليل على ذلك

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 36

المنطقي[٩٤].

و في ذلك إلغاء للنظرية القديمة التي تقول بأسبقية المعنى الثابت ثمّ يأتي المبنى تابعا له و قيمته مضافة إليه لا تغيّر من هيأة المعنى في استقلاليته و هويته القبلية. ولعلّ المأزق الذي آل إليه مثل هذا التفكير هو انشطار العملية الإبداعية وانقسامها إلى مضمون سابق و شكل لاحق.

و ليست المشاكلة جديدة كلّ الجدّة بل هي قائمة في النقد الغربي منذ القديم كما نرى في قول أرسطو: (و الأسماء المضعفة تلائم خصوصا الديثرمبوس) [٩٥] والأسماء الغريبة تناسب أشعار البطولة ، و المجازات تلائم الأوزان الإيامبية [٩٦] كذلك نستطيع في أشعار البطولة أن نستعين بكلّ التعبيرات التي نتحدّث عنها؛ أمّا في الأوزان الإيامبية فإنّنا لما كنا نحاكي فيها اللغة الدارجة قدر المستطاع، فإنّه لا تلائمها إلاّ الأسماء التي يمكن استعمالها في لغة التخاطب، أعني الأسماء الشائعة والمجازات و المحسنات) [٩٧].

و في السياق نفسه يقول هوراس: (إذا كان الدور الذي ستؤديه لا يناسبك فلسوف أضحك أو أتثاءب. الوجه الأسيف تناسبه الكلمات الحزينة، و الوجه الغاضب تلائمه الألفاظ الحانقة، و النكات تلائم الوجه المتهلل، و بدر الحكمة تتمشى مع الوجه الوقور ... فإذا كانت لغة المتكلّم غير مطابقة لحالته فإنّ روما بأسرها، راكبيها وراجليها، ستجتمع للسخرية منه) [٩٨].

و بمثل هذا الفهم لا يكون المبنى بعيدا عن المعنى، كما لا يكون للألفاظ كيان مستقل، بل كيان متصل من ناحية دلالته على معنى في داخل حركة السياق. و لولا هذا الاتصال بين المعنى و المبنى لما أمكن للشعر إحداث الأثر التخيلي المطلوب في المتلقي.

و للتذكير، فإنّ النقد الحديث لا ينظر إلى اللغة على أنّها أدوات اصطلاحية، وإنّما ينظر إليها على أنّها وسيلة من وسائل الدلالة على حقيقة الشيء مثلما يقول

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 37

آمرك بإجراء أنواع الشعر كلّه مجرى واحدا، و لا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه ؛ بل أرى لك أن تقسّم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، و لا مديحك كوعيدك، و لا هجاؤك كاستبطائك ؛ و لا هزلك بمنزلة جدّك، و لا تعريضك مثل تصريحك ؛ بل ترتّب كلاّ مرتبته و توفّيه حقّه، فتلطّف إذا تغزّلت، و تفخّم إذا افتخرت، و تتصرّف للمديح تصرّف مواقعه ؛ فإنّ المدح بالشجاعة و البأس يتميّز من المدح باللباقة و الظَّرف، و وصف الحرب و السلاح ليس كوصف المجلس و المدام؛ فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، و طريق لا يشاركه الآخر فيه) [٩٢] .

فالناقد يدعو إلى تحرّي الدقة في استعمال الألفاظ و إحلالها الموقع اللائق بها حتَّى تكون مشاكلتها للمعنى مشاكلة تامة. و في ذلك تأكيد على الموسيقى الداخلية في القصيدة، و ما تستتبعها من المجانسة بين الألفاظ و المعاني، و التوافق الصوتي بين الحروف و الحركات و الكلمات.

و يمكن أن يكون للألفاظ صفات خاصة بها كما يمكن أن يكون للمعاني صفات تحدّد جودتها. غير أنّ التركيب المصوغ صياغة متناسبة هو الذي يضيف قيمة مستقلّة لا تتأتّى في كلّ عنصر على حدة. فصنعة القصيدة بهذا المنظور لا تكون مرهونة إلاّ بجودة المجانسة و النسب و الاقترانات [٩٣]. و قد لمّح القاضي إلى أنّ صوت اللفظ جزء من معناه ، و الشاعر في رأيه هو الذي يستخدم جرس الكلمات في التعبير عن أفكاره و مشاعره.

و على هذا الأساس ينبغي على الشاعر أن يعرف الرصيد اللغوي في كلّ جانب من جوانب الأشياء و خصائص مكوّنات هذا الرصيد؛ للدلالة على الزاوية الجزئية التي يريد التعبير عنها. كما يجب عليه إدراك المميّزات الصوتية و الجرسية لكلّ لفظ باعتبار أنّ صوت اللفظ جزء من معناه.

و الحق أنّ إنشائية النص لا تتحقّق إلاّ بالقدرة على تشكيل ثنائية توفيقية بين الدال و المدلول، صفتهما التلازم و التوافق (Concordance) و التناسب

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 38

الأخلاقية و الدينية، و قياسه بمقياس واحد هو مقياس الجمال الفني مجاراة لأصحاب الفن للفن.

– يطرح القاضي مسألة مهمة في فلسفة الشكل، و هي أنّ التشكيل الفني الجيّد يستوفي خصائصه من الداخل حتَّى يكون علامة على نضجه. و هو بذلك يتميّز من المدرسة التصويرية الغربية التي ألحت على الأشكال و الصور، و أهملت الروح والمعنى.

– تقوم قاعدة المقارنة (التشبيه) على الاقتراب بين طرفي الصورة؛ لاشتراكهما في معنى من المعاني، أو الصورة، أو صفة من الصفات، أو في حال و طريقة، سواء أكانت المقارنة حسيّة أم عقلية. و تبقى العلاقة بينهما علاقة اشتراك و تمايز وتقاطع دلالي (Intersection Sémantique) [١٠٢] ؛لاشتراك الطرفين (المجموعتين) (أ) و (ب) في عناصر، و اختلافهما في أخرى. و ما قاله القاضي في التشبيه La Comparaison) له ما يقابله في شعر الكلاسيكية الجديدة التي تتميّز بإيثار التشبيه و النعوت التزيينية.

– تتوافر في قاعدة التفاعل (الاستعارة) إمكانية الخلط و التداخل. فإذا كانت الكاف التشبيهيّة تمنع من اقتراب الزوجين فإنّ الكاف الاستعارية تتنحى و تتركهما يتعانقان، و ذلك آت من ميل الاستعارة إلى إلغاء الحواجز بين الحدود المتشابهة بالاستغناء التام عن أداة التشبيه. فالفرق بين التشبيه و الاستعارة يماثل الفرق بين (أ + ب) و (أ ب) فالأداة في الأولى فاصل يمنع من اقتراب الزوجين، أمّا الأداة في الثانية، فقد اختفت و جعلتهما يتلاصقان. و الخلاف القائم بين التشبيه والاستعارة قد أكدته الدراسات النقدية الغربية. فالتشبيه يمثّل المحور الأفقي (Axe Horizontal)، و البعد فيه تتابعي، و الاستعارة تمثّل المحور العمودي (Axe Vertical) الاستبدالي و البعد فيها تزامني.

– يعدّ القاضي أوّل من فرّق بين الغموض(Ambiguité) و الإبهام (Obscurité).

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 39

كولردج(Coleridge) في تعريف الشعر: (إنّه أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع) [٩٩] أي إنّ لكلّ معنى بنية لغوية مخصوصة لا يمكن إحلاله في حيّز بنية مغايرة. فالعمل الفني بهذا الفهم ينبغي أن ينبع من التشاكل أو (الخاص النسبي ، و هو ما يقف عليه المرء فعلا ، و يضعه في موضعه الملائم له من عمله الفني ... و كل شيء على حسب درجته النسبية هذه) [١٠٠].

و الحديث عن المشاكلة و التوافق يلفتنا إلى الصلة الوثيقة التي تصل ما بين المعنى و المبنى، و التي تجعل اطّراد الأسلوب قرين اطّراد النظم إذ يكفل كلّ منهما الآخر أو يتكامل معه.

خاتمــة

يتراءى لنا أنّ اهتمام القاضي كان منصبا على تبيّن الوسائل التي تجعل الكلام شعريا ، و جلّها وسائل أسلوبية و دلالية و نصية يغلب عليها الطابع الوصفي. و كأنّه يهدف إلى إرساء قواعد أو مقاييس تعليميّة تضبط النص الشعري من الداخل.

و أهم ما نستنتجه من هذه المقاييس ما يلي :

- يخوض القاضي في الأساليب و الخصائص، و يصطفي منها النمط الأوسط (Médiation) الذي يرتفع عن الساقط السوقي، و ينحط عن البدويّ الوحشيّ. وحتى لا يختلّ التواصل اللغوي يجب مراعاة الرصيد المشترك(Lexique Commun) [١٠١] الموجود بين محورين متعاكسين، هما لغة البداوة و لغة التحضر.

- ينظر القاضي إلى الشعر نظرة فنية مجرّدة عمّا يحتويه من معان أخلاقية، لأنّ الشاعر مطالب بالصياغة و التعبير(Expression) و جودة التصوير و حسن الأداء (Performance) لما يتناوله من المعاني - سواء أكانت من الفضائل أم الرذائل - بغض النظر عن معتقده . و هذه النظرة توحي إلى عزل الفن الشعري عن القيم

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 40

على الصحة، و الاستقامة، و الإصابة، و المقاربة، و التلاؤم، و التناسب، و اختيار الوزن و القافية لمقتضى الحال. و من هنا كان القاضي حريصا على التعامل مع السياق بوصفه حركة على مستوى المعنى و المبنى معا. و لولا هذا الاتصال بين المعنى و المبنى لما أمكن للشعر إحداث تأثيره المطلوب في المتلقي.

و ليست المشاكلة جديدة كلّ الجدّة، بل هي قائمة في النقد الغربي القديم والحديث على السواء.

و الملاحظ أنّ النمط الأوسط يشكّل محورا أساسيا لمعظم هذه المقاييس . فلغة الشعر ينبغي أن تكون نمطا أوسط بين البداوة و الرقة، و كذلك الأمر بالنسبة للمقارنة و التفاعل و الغموض، لكنّ القاضي لم يحدّد المعايير أو القواعد التي تضبط النمط الأوسط لكلّ مسألة فنية، بل اكتفى بالقول: إنّ العبقرية هي التي تمكّن المبدع من الاهتداء إلى هذا النمط، و ذلك بخلق إبداع جديد يتلاءم مع التراث و روح العصر .

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 41

ويظهر أنّ الناقد كان يفضّل النوع الأوّل الذي يعود إلى المدلول لا إلى الدال، و يرفض النوع الثاني بوصفه صفة لغوية ترتبط بتعقيد الدوال، و تجرّد اللغة من مختلف القرائن السياقية، ممّا يجعل عملية القراءة شاقة؛ لانفتاحها على الاحتمال و التعدّد والتعمية و التجريد(Abstraction). و مثل هذا التصوّر نرى صداه عند كثير من النقاد الغربيين.

– تتم عملية التأليف الشعري في إطار واضح الحدود، و ضمن تخطيط كلّي سابق على الكتابة ، و يصبح الانسجام هو العنصر الذي يجمع بين الوحدة و التباين حتّى يصير الشكل واحدا في القصيدة. و يتمثّل الانسجام في أمرين : وحدة الشكل في مجموعه، و اختلافه في تفصيلاته. فالقصيدة مثلا تتجلّى وحدتها في كليتها معا ويتجلّى اختلاف تفصيلاتها في أنّ المقدمة(الأطلال) غير الوسط (المدح) والوسط غير النهاية (الحكمة). و الذي يلائم و يوحّد بين هذه الأجزاء المتباينة هو الانسجام. و هذه النظرة إلى القصيدة لا نجدها عند القاضي فحسب، بل نجدها عند النقاد الغربيين الذين أكّدوا وحدة التنوّع في الإبداع الفني.

– تعدّ بنية القصيدة وحدة مكوّنة من الشكل و المضمون و الإيقاع. و تتحقّق شعريتها بمقدار ما تكتسبه من خصوصية داخلية في تلاحم عناصرها الدلالية والتركيبية والإيقاعية، و تكمن جودتها في تجاوز هيمنة النزعة التجزيئية التي لا ترى الجودة إلاّ في اللفظ أو المعنى، و لا تتعداهما إلى الشعر بوصفه تأليفا و بنية أساسية للتفاضل بين الشعراء. و بدون مغالاة نقول : إنّ للنقاد الغربيين ملاحظات دقيقة فيما قاله القاضي عن التأليف و وحدة بنية النص التي على أساسها تتواشج كل عناصر النص.

– تكون براعة الصنعة في القدرة على تحقيق ثنائية توفيقية بين الشكل و المحتوى صفتهما التناسب و التوافق و الاقتران المنطقي الذي يمكن استيعابه في وضوح ويسر. فازدواجية البنية في جوهر و صورة لا تتمّ إلاّ وفق قوانين العمود الشعري الذي يلح

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 42

(٢٠) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١٢.

(٢١) السابق، ص٤١٢.

(٢٢) السابق، ص١٠٠.

(٢٣) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص١٦٤.

(٢٤) محمد علي أبو حمدة : أبو القاسم الآمدي و كتابه الموازنة بين الطائيين ، ص١١٣.

(٢٥) القاضي الجرجاني : المصدر السابق ، ص ٤١٢

(٢٦) السابق ، ص ٤٣٠ . و محمد علي أبو حمدة : أبو القاسم الآمدي و كتابه الموازنة بين الطائيين، ص ١١٤.

(٢٧) محمود السمرة : المرجع السابق ، ص ١٥٢.

(٢٨) بدوي طبانة : المرجع السابق، ص١٠٧.

(٢٩) غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص٣١٧،٣١٨.

(٣٠) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤٧١.

(٣١) و في السياق ذاته يقول أبو هلال العسكري: (و التشبيه بعد ذلك في جميع الكلام يجري على وجوه منها تشبيه الشيء بالشيء صورة ... و منها تشبيه الشيء بالشيء لونا ... و منها تشبيهه به حركة ... و منها تشبيهه معنى) . انظر أبا هلال العسكري : الصناعتين، ص٢٦٧، ٢٦٨/٢٧٠.

(٣٢) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص١٧٢.

(٣٣) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٣٣،٣٤.

(٣٤) السابق، ص٤١/٤٤٢،٤٤٣.

(٣٥) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، ص٥٨.

(٣٦) René wellek et Austin Warren, la théorie littéraire, p275.

(٣٧) Robert Martin , Pour une logique du sens , p184

(٣٨) Michel Galmiche , Sémantique générative, p132.

(٣٩) Michael Riffaterre , Sémiotique de la Poésie , p101.

(٤٠) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٢٤٨.

(٤١) Bassam Baraké, Dictionnaire de linguistique, p205.

(٤٢) محمد علي أبو حمدة : أبو القاسم الآمدي و كتابه الموازنة بين الطائيين ، ص ٩٧.

(٤٣) و قد عضّد الآمدي موقف القاضي من الاستعارة لمّا قال : (و إنّما استعارت العرب المعنى لما ليس

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 43

الحواشي

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه، ص١٠٠.

(٢) السابق، ص ٢٣، ٢٤.

(٣) محمد علي أبو حمدة : النقد الأدبي حول أبي تمام و البحتري في القرن الرابع الهجري ، ص ٣٢، ٣٣.

(٤) أرسطوطاليس : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص٦٢.

(٥) نور الدين النيفر : فلسفة اللغة و اللسانيات، ص١٦٢، ١٦٣.

(٦) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٦٣.

(٧) السابق، ص٦٤ . و محمد علي أبو حمدة : المرجع السابق ، ص ٤٩ ، ٥٠.

(٨) و قد أشار قدامة بن جعفر إلى ذلك في قوله : (إنّ المعاني كلها معرضة للشاعر، و له أن يتكلم منها فيما أحب و آثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ... و على الشاعر إذا شرع في أي معنى – كان – من الرفعة و الضّعة، و الرفث و النزاهة، و البذخ و القناعة، و المدح و غير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة). انظر قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٦٥، ٦٦.

(٩) محمود السمرة : القاضي الجرجاني الأديب الناقد ، ص ١٦٠.

(١٠) بدوي طبانة : قضايا النقد الأدبي، ص١٢٨.

(١١) إحسان عباس : فن الشعر، ص١٨١.

(١٢) Charles Baudelaire, Oeuvres , Vo.2,P466.

(١٣) إحسان عباس : المرجع السابق، ص١٨١.

(١٤) Croce Benedetto , Esthétique comme science de l'Expression et Linguistiquel Générale , traduit par Henry Bigot , p91-93

(١٥) إحسان عباس : المرجع السابق، ص١٨٢.

(١٦) ستانلي هايمن : النقد الأدبي و مدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس، ص١٦.

(١٧) Rimie Jourmont , La Culture des Idées , p131

(١٨) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١٢.

(١٩) على نحو ما نرى في قول ابن سنان الخفاجي: (إنّ الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر). انظر ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، ص٥٤.

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 44

(٦٨) رتشاردز : العلم و الشعر، ترجمة مصطفى بدوي، ص٢٩.

(٦٩) ستانلي هايمن : المرجع السابق، جـ٢، ص٣٠.

(٧٠) Todorov Tzvetan , Littérature et Signification , p102.

(٧١) ستانلي هايمن : المرجع السابق، جـ٢، ص٥٦.

(٧٢) أو القران كما ورد في كتاب الشعر و الشعراء. انظر ابن قتيبة : الشعر و الشعراء، ص٢٥،٢٦.

(٧٣) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤٨.

(٧٤) و قد سمّى ابن قتيبة هذه الوحدات بأغراضها الشعرية في القصيدة و ليس باسم موقعها منها، و حاول أن يعقد صلات بين تلك الأغراض و يلحم بعضها في بعض، و يجعل بعضها مفضيا إلى بعض. انظر ابن قتيبة : المصدر السابق، ص١٤،١٥.

(٧٥) محمود السمرة : المرجع السابق ، ص ١٨٢.

(٧٦) غنيمي هلال : المرجع السابق، ص٣٩٤،٣٩٥.

(٧٧) و الدليل على ذلك قول ابن رشد : (و الذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة : الجزء الذي يجري عنده مجرى الصدر في الخطبة، و هو الّذي فيه يذكرون الديار و الآثار و يتغزلون فيه والجزء الثاني : المدح. و الجزء الثالث الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة ... و يجب أن تكون خواتم الأشعار و القصائد تدل بإجمال على ما تقدّم ذكره من العوائد التي وقع المدح بها، كالحال في خواتم الخطب). انظر ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١٩٤.

(٧٨) أرسطو : المصدر السابق، ص٢٢،٢٣.

(٧٩) السابق، ص٢٣.

(٨٠) الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص٥٩.

(٨١) بنديتو كروتشيه : علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، ص٢٨،٢٩.

(٨٢) إليزابيث درو : (الشعر كيف نفهمه و نتذوقه؟) ترجمة إبراهيم محمد الشوس، ص٢٧.

(٨٣) رينيه ويليك و أوستن وارن : نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ص٢٩.

(٨٤) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١٣.

(٨٥) على نحو ما نرى عند قدامة بن جعفر الذي جعل الأديب كالجوهري و الصائغ في قوله :(إنّ مؤلّف الكلام البليغ الفصيح و اللفظ المسجّع الصحيح كناظم الجوهر المرصّع، و مركّب العقد الموشّح يعدّ أكثر أصنافه ليسهل عليه إتقان رصفه و ائتلافه). انظر قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ، ص٢.

(٨٦) و يعدّ الجاحظ أوّلَ من اهتدى إلى هذه الفكرة حين أرجع استعصاء ترجمة الشعر إلى بنيته في

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 45

له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له و ملائمة لمعناه ... لأنّ للاستعارة حدّا تصلح فيه ، فإذا جاوزته فسدت و قبحت) . انظر الآمدي : الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ص٢٣٤/٢٤٢.

(٤٤) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤٢٩.

(٤٥) محمد علي أبو حمدة : أبو القاسم الآمدي و كتابه الموازنة بين الطائيين ، ص ٩٧.

(٤٦) جابر عصفور : المرجع السابق، ص٢٠٤.

(٤٧) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١.

(٤٨) R.Galisson et D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues, p536

(٤٩) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص٢٨.

(٥٠) السابق، ص٢٩.

(٥١) Michel de Guern , Sémantique de la métaphore , p66.

(٥٢) Roman Jakobson, Essai de linguistique générale, p240.

(٥٣) مجلة فصول (جماليات الإبداع و التغيّر الثقافي) ، م٦، ع٤، ص٨٠.

(٥٤) السابق، ص٧٩.

(٥٥) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص٨٤.

(٥٦) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١٧.

(٥٧) السابق، ص٤١٨.

(٥٨) السابق، ص٤١٩.

(٥٩) السابق، ص٤١٧.

(٦٠) السابق، ص٩٨.

(٦١) السابق، ص٤١٨.

(٦٢) الأصمعي : الأصمعيات، هامش ص١٢٩.

(٦٣) السابق، هامش ص١٢٩.

(٦٤) Bassam Baraké, Dictionnaire de linguistique, p69.

(٦٥) محمد علي أبو حمدة : النقد الأدبي حول أبي تمام و البحتري في القرن الرابع الهجري ، ص ٨٢.

(٦٦) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١٧.

(٦٧) مجلة فصول، م٤، ع٣، ص١٧٨، ١٧٩.

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 46

١- الآمدي (أبو الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، ١٩٤٤م.
٢- ابن سنان (أبو محمد عبد الله بن محمد الخفاجي) : سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة و مطبعة محمد علي صبيح و أولاده، الأزهر، ١٩٦٩م.
٣- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد بن إبراهيم) : عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
٤- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) : الشعر و الشعراء، مطبعة بريل، مدينة ليدن المحروسة، ١٩٠٢م.
٥- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل) : الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
٦- الأصمعي (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الله) : الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط٣، (د.ت).
٧- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م.
٨- الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركاه، ط٤، ١٩٦٦م.
٩- حازم القرطاجني (أبو الحسن) : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.
١٠- قدامة بن جعفر (أبو الفرج) :
- جواهر الألفاظ، مكتبة الخانجي، مصر، ط١، ١٩٣٢م.
- نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية حسين محمد إمبابي وأخوه محمد، القاهرة، ط١، (د.ت).

ثانيا: المراجع العربية

١ - إحسان عباس : فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
٢ - ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
٣- بدوي طبانة : قضايا النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، (د.ت).
٤- جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 47

قوله : (و الشعر لا يستطاع أن يترجم، و لا يجوز عليه النقل، و متى حوّل تقطّع نظمه و بطل وزنه، و ذهب حسنه و سقط موضع التعجّب) . انظر الجاحظ : الحيوان، جـ١، ص٧٥.

(٨٧) عز الدين إسماعيل : المرجع السابق، ص٣٦٨.

(٨٨) John Cohen, Structure du langage poétique, p52.

(٨٩) Pierre Giraud, Essais de stylistique, p219.

(٩٠) محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، ص٢٤٦.

(٩١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، ص١١٨.

(٩٢) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٢٤.

(٩٣) و قد تنبّه حازم القرطاجني إلى ذلك في قوله : (و إنّما الوضع المؤثّر وضع الشيء الموضع اللائق به، و ذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ و المعاني و الأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلّقا و مقترنا بما يجانسه و يناسبه و يلائمه من ذلك). انظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص١٥٣.

(٩٤) و في المضمار ذاته يقول ابن طباطبا : (فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا و أعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه، و الوزن الذي يسلس له القول عليه). انظر ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١١.

(٩٥) و هو نشيد يتغنّى به في أعياد باخوس إله الخمر. و قد نما و تطوّر حتى أصبح فنًّا شعريا قائما بذاته. انظر أرسطو طاليس : المصدر السابق، ص١.

(٩٦) و يعنى بها التراشق بالشتائم. انظر المصدر السابق، ص١٣.

(٩٧) السابق، ص٦٤.

(٩٨) هوراس : فن الشعر، ترجمة لويس عوض، ص١١٦.

(٩٩) محمد زكي العشماوي : المرجع السابق، ص٢٤٤.

(١٠٠) Diderot, Traité du Beau. Essai sur la Peinture , dans : Oeuvres , p1121-1126,1143,1144.

(١٠١) عبد السلام المسدي : قاموس اللسانيات، ص١٢١.

(١٠٢) عادل فاخوري : اللسانية التوليدية و التحويلية، ص٣٨.

مصادر البحث ومراجعه

أولا: المصادر العربية

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 48

٤- رتشاردز : العلم و الشعر، ترجمة مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، القاهرة، (د. ت).
٥- رينيه ويليك و أوستن وارن : نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢م.
٦- ستانلي هايمن : النقد الأدبي و مدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م.
٧- الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، ١٩٨٢م.
٨- هوراس : فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامه للتأليف و النشر، القاهرة، ١٩٧٠م.

المراجع الأجنبية

١- Bassam Baraké, Dictionnaire de linguistique, Jarrouss Press, Tripoli, Liban .
٢- Charles Baudelaire , Oeuvres , éd . de la Pléiade , Paris , 1951.
٣- Croce Benedetto , Esthétique comme science de l'Expression et Linguistique Générale , traduit par Henry Bigot , Paris , 1904 .
٤- Diderot, Traité du Beau. Essai sur la Peinture , dans : Oeuvres, éd. de la Pléiade , Paris , 1946
٥- John Cohen, Structure du langage poétique, Ed. Flammarion, Paris, 1966 .
٦- Michael Riffaterre , Sémiotique de la Poésie , éd . Seuil , Paris, 1983.
٧- Michel de Guern , Sémantique de la métaphore , paris , 1972 .
٨- Michel Galmiche , Sémantique générative , Larousse , Paris , 1975.
٩- Pierre Giraud, Essais de stylistique, Ed. Klinck siek, Paris, 1969.
١٠- René Wellek et Austin Warren, la théorie littéraire, édition du seuil, Paris, 1971.
١١- Rimie Jourmont , La Culture des Idées , Paris , 1960.
١٢- Robert Galisson et D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues, Hachette, 1976.
١٣- Robert Martin , Pour une logique du sens , Paris , 1983.
١٤- Roman Jakobson , Essai de linguistique générale , paris, 1963.
١٥- Todorov Tzvetan , Littérature et Signification , éd . Seuil , Paris , 1968.

Human Sciences Arabic11-n. Side 4/16/12 3:21 PM Page 49

٥- عادل فاخوري : اللسانية التوليدية و التحويلية، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.
٦- عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، دار العربية للكتاب، ١٩٨٢م.
- قاموس اللسانيات، دار العربية للكتاب، ١٩٨٤م.
٧- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ت).
٨- غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م.
٩- مجلة فصول ، ع٣، م٤، القاهرة، ١٩٨٤م.
١٠- مجلة فصول (جماليات الإبداع و التغيّر الثقافي) ، ع٤، م٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر ١٩٨٦م.
١١- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت، ١٩٧٩م.
١٢- محمد علي أبو حمدة : أبو القاسم الآمدي و كتابه الموازنة بين الطائيين ، دار العربية للطباعة والنشر و التوزيع ، بيروت ، ١٩٦٨م
- النقد الأدبي حول أبي تمام و البحتري في القرن الرابع الهجري، دار العربية للطباعة و النشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٦٩م .
١٣- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، (د. ت).
١٤- محمود السمرة : القاضي الجرجاني الأديب الناقد ، المكتب التجاري للطباعة و التوزيع و النشر ، بيروت ، ١٩٧٩م
١٥- مصطفى ناصف :
- الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
- نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، (د. ت).
١٦- نور الدين النيفر : فلسفة اللغة و اللسانيات، مؤسسة أبو وجدان للطبع و النشر و التوزيع، تونس، ١٩٩٣م.

ثالثا: المراجع المترجمة

١- أرسطو طاليس : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.
٢ - إليزابيث درو : (الشعر كيف نفهمه و نتذوقه؟) ترجمة إبراهيم محمد الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.
٣- بنديتو كروتشيه : علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، المجلس الأعلى للآداب، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٣م.