

الرؤية الشعرية

بين دي سوسير / جاكوبسون والجرجاني / القرطاجني

”دراسة مقارنة“(*)

أ.م.د. حسين يوسف حسين* و م.د. محمد جاسم محمد جبارة*

تأريخ التقديم: ٢٠١٣/٧/١

تأريخ القبول: ٢٠١٣/٨/١٤

مقدمة:

تتعدد المقاربات النقدية التي تحاول أن توافق بين قضايا النظرية النقدية المعاصرة عند الغربيين والأطروحات النقدية العربية القديمة، ويعد كل من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني مركزين مهمين من مراكز هذه المقاربات النقدية، وقد رأينا أن نتناول في بحثنا هنا هذين الرجلين ليكونا أنموذجين لدراسة تقوم بين المقاربة والمقارنة، إذ اعتنى النقاد العرب بإظهار السبق للجرجاني والقرطاجني على دي سوسير وجاكوبسون في قضايا عديدة أهمها نظرية المعنى ومعنى المعنى، ونظرية الاتصال فضلاً عن قضايا اللغة والسياق والتفريق بين اللغة واللسان والكلام التي من خلال تراكيبيها وعلاقتها يقع المجاز أو يصبح النص نصاً أدبياً بحسب قول جاكوبسون.

ويبدو أن المحاور النقدية المشتركة بين الثقافتين الغربية والعربية تنتمي إلى بيئات مختلفة ومتعددة، فضلاً عن الاختلاف المفاهيمي والأيدولوجي لأطروحات الغربيين والعرب القدماء

* بحث مسئل من أطروحة الدكتوراه (مسائل الشعرية بين النقد العربي الحديث والمترجمات - دراسة تحليلية) بإشراف: الأستاذ المساعد الدكتور: حسين يوسف حسين، إعداد الطالب: محمد جاسم محمد جبارة، جامعة الموصل، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠١٢.

- * قسم اللغة العربية / كلية الآداب/ جامعة الموصل .
- * قسم اللغة العربية / كلية التربية / جامعة الموصل .

على حدٍ سواء، فبينما كان العلماء العرب يعبرون عن انتماءاتهم الفكرية بين المعتزلة والأشاعرة والمتصوفة وجمهور السلف، نرى النقد الغربي المعاصر كذلك يعبر عن انتماءات فلسفية وأيديولوجية محددة؛ خاصة ما نجده من تمركز الفكر الماركسي حول أطروحات النقد البنوي والشكلاني. وعلى الرغم من ذلك لم يتوانَ النقاد العرب من إيجاد المشتركات المفاهيمية والاصطلاحية بين العرب القدماء والغربيين المحدثين.

إن قضية الأدب واللغة لا تقف عند البناء الفني أو النظرية الأدبية، بل تتعدى ذلك إلى المفاهيم والأيديولوجيات التي تنتج من خلالها الأجناس الأدبية والتي تحدد بالتالي طبيعة التعامل بين اللغة والأدب. فاللغة لا تنتج أدباً إلا من خلال تحديد العلاقات الاجتماعية والنفسية والأيديولوجية التي تشمل عصر الإنتاج الأدبي. ونحاول هنا أن نوسع من محاور الدرس المقارن الذي كان منشغلاً بالبحث عن المؤثرات التاريخية وبيان حركة الآداب العالمية في رحلتها بين الحضارات إلى البحث عن تحويل المقاربات النقدية المعاصرة إلى محاور النقد المقارن الذي يُعنى بتوجيه الأفكار وإظهار أبعادها الحضارية والاجتماعية والثقافية للمجتمع بكل ما يحتويه من قيم عقائدية أو أيديولوجية.

لقد تعرّض العديد من النقاد الغربيين والعرب لمصطلح الشعرية (poétique)، ووقفوا على مسمياته ومفاهيمه، حتى أصبح تعريفه إشكالية معقدة تدور حول اللغة والنحو والصوت، ثم النظم والدلالة والمعنى، ثم الخطاب والقارئ والتأويل، ثم امتدّ ليشمل العديد من الفنون الجميلة والحياة، فنقرأ عن شعرية الرسم وشعرية المرأة وغيرها..

ولن نخوض في إشكالية ترجمة مصطلح الشعرية لوجود دراسات متخصصة في هذا الميدان، وهي على قدر كبير من الدقة والموضوعية^(١). وسنكتفي بتبني لفظ (الشعرية) الأكثر

(١) ينظر في مصطلح الشعرية: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي - بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤: الفصل الأول ص ١١ وما بعدها. وكذلك: تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة (بحث في حريات المصطلح)، د. يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، ع (٣)، مج (٣٧)، يناير. مارس ٢٠٠٩. وأيضاً: الازدواج والمماثلة في المصطلح النقدي: أنموذج الشعرية والسيميائية، د. عبد السلام المسدي، المجلة العربية للثقافة، السنة (١٣)، ع (٢٤)، آذار ١٩٩٣.

شيوعاً في المدونات النقدية العربية، وهو يشير إلى المناهج اللسانية والسميائية في دراسة الأدب ونظرية الأدب الحديثة، تنظيراً وتطبيقاً، بدءاً من اللفظ المفرد إلى الخطاب. ولسنا نروم تصنيف المنجزات النقدية حول الشعرية في هذا التمهيد، وإنما سنركز على الرؤى والفلسفات التي أنتجت الشعرية الحديثة، والتي انبثقت مع الإعلانات الأولى للشكلايين الروس (formalistes russes)، إذ كانت آراؤهم تمثل نهضة فكرية على المناهج التقليدية في العلوم الإنسانية، على مستوى النقد الغربي الأوربي والأمريكي فضلاً عن العربي الذي ما زال يردّد بشغف عبارات الشكلايين الروس. فقد كان تأثيرهم كبيراً جداً على مناهج النقد العربي التقليدي والحداثي، حتى أعيدت قراءة الكثير من التراث شعراً ونثراً وفقاً لمناهج الشكلائية، مما أدى إلى تكوين الحداثة العربية التي أصبحت مهيمنة على كل نتاج أدبي أو معرفي يريد أن يحتلّ مكانة متميزة بين القراء والدارسين. فقد ارتبطت الشعرية بالبنوية، وتعددت مفاهيمها بتعدد مفاهيم البنوية نفسها، لذلك يقول تودوروف: "إن كل شعرية هي شعرية بنوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، ما دام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب)"^(١). وسنتناول في هذا البحث أهم مصادر الشعرية الغربية التي نرى آثارها على نقدنا العربي، سواء ما طبّق منها بصورته الصحيحة أو لم يطبق، فغايتنا هي البحث عن التوافقات والاختلافات في الرؤية والمنهج، فضلاً عن حرصنا على تقديم رؤية متواضعة نضعها بين آراء النقاد الذين نتعرّض لآرائهم، من أجل التوضيح أو التفسير والشرح. وسنقف على مجموعة من آراء دي سوسير وجاكوبسون فيما يتعلق بالتفريق بين اللغة واللسان والكلام، ثم نقابلها بنتائياً بين الجرجاني والقرطاجني تتعلق بنظيرتي (النظم والتخييل). وقد تبدو هذه المقارنة بين الشخصيات الأربعة غريبة أو بعيدة، إلا أن هناك مشتركات رئيسة بينها جميعاً تدور حول صناعة الأدب والتخييل وبناء لغة الشعر.

أخيراً نقول إننا لا نبحث في النظرية النقدية ولكننا نقدم رؤية نقدية حول الشعرية، التي بدأت بفن الشعر لأرسطو ثم انتقلت إلى شروح كتابه، وأخيراً في مناهج البنوية والتأويل.

(١) الشعرية، تزفيتان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر - المغرب، ط٢،

١. بين دي سوسير و جاكوبسون:

عندما نقرأ المنجز النقدي الذي قدّم مسائل الشعرية نجد اسم (رومان جاكوبسون: ١٨٩٦ - ١٩٨٢) يتصدر قائمة النقاد الشكلانيين لما قدّمه من مفاهيم دقيقة ورصينة حول الشعرية، بل يمكننا أن نعدّه مؤسس الشعرية الحديثة. وبرغم ذلك نقول إن مسائل الشعرية لم تكن من ابتكار ناقد واحد، بل إنها مجموع النتاج النقدي والأدبي واللساني، والأيدولوجي أيضاً، الذي ابتدأ بـ (فردينان دي سوسير: ١٨٥٧ - ١٩١٣) وحتى الآن. وقد عرض (تزيثان تودوروف) في تمهيده لنصوص الشكلانيين الروس مجمل مسائل الشعرية المتفرقة في البحوث التي ترجمها لهم. وربما كان الفضل لجاكوبسون في توحيد الرؤية الشكلية وتعميقها من خلال وضعه وتوليفه للأسس النظرية وتطبيقها على النصوص الأدبية. مما يجعلنا نعتقد أن الشعرية كانت تمثل الموقف الأيدولوجي للشكلانية الروسية وللنظر الطليعي الذي عبّرت عنه الحركة (المستقبلية: futurism) في الشعر، وهو فكر يعبر عن قراءة جديدة لماركس، حاول فيها التحرر من الحدود الأيدولوجية للماركسية اللينينية. وسنأتي فيما بعد على مجمل هذه الأسس الأيدولوجية التي قامت عليها الشكلانية الروسية. وقبل ذلك سنقف عند الأسس اللغوية لنظرية جاكوبسون الشعرية، وهو يتبنى فيها الركائز الأساس لأطروحات دي سوسير في علم اللغة العام ونجملها بما يأتي:

(١) التفريق بين اللغة واللسان والكلام.

(٢) اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول.

(٣) التفريق بين علم اللغة التعاقبي وعلم اللغة التزامني.

وبدءاً نؤكد على أن اهتمام جاكوبسون، والشكلانيين عموماً، باللغة يتمثل مع المبدأ الذي عوّل عليه دي سوسير كثيراً، كما يقول (جوناثان كلر): "ألا وهو أننا عندما نحلل لغة ما إنما نحل حقائق اجتماعية؛ نتناول الاستخدام الاجتماعي لعناصر مادية"^(١). وهذا المبدأ نجده أيضاً عند (ليني شتراوس) في دراسته الأنثروبولوجية للمجتمع البدائي. فدراسة العلاقات اللغوية هي بالضرورة

(١) فردينان دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، جوناثان كلر، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية - القاهرة، ٢٠٠٠: ١١٠.

دراسة للمجتمع الذي أنتج هذه العلاقات، فلا نحتاج لمناهج غير أدبية لدراسة الأدب أو لدراسة المجتمع، فلم يعد المجتمع سوى المنتج اللساني لعصرٍ ما. وقد يكون هذا هو السبب في رفض الشكلايين للمناهج الاجتماعية والنفسية والتاريخية، لأنها مناهج غير أدبية، فهي لا تستطيع أن تقدم رؤية أدبية وجمالية خالصة. أما ما يجعل من الأدب أدباً فهو المادة الأدبية نفسها، أي (اللغة)، لأن لها وظائف متعددة تستطيع من خلالها تقديم رؤية كاملة للعالم والمجتمع، فضلاً عن كونها ممارسة مشتركة بين الطبقات الاجتماعية كافة، فهي تتعامل مع البنى التحتية للفكر كما تتعامل مع البنى الفوقية له.

ومن أجل أن تؤدي اللغة وظائفها لا بد لنا أن نفرق أولاً بين مصطلحات علم اللغة، على حسب دي سوسير، لنعرف في أي ميدان يكون التفاعل بين مستخدم اللغة ومنتجها. ويقدم لنا سوسير تفریقاً بين ثلاثة مصطلحات، فهناك اللغة (langage): وهي نظام من الصيغ ينتج عنها اللسان (langue): الذي هو نظام لغة ما، أي ما يمتلئه الأفراد عندما يتعلمون لغة ما، فهو جملة من الصيغ، أو كما يقول سوسير: "ذخيرة رسبتها الممارسة الكلامية لدى متكلمين ينتمون إلى الجماعة نفسها، ونظام نحوي قائم في عقل كل متكلم لتلبية كل المقاصد والأغراض"^(١). أما الكلام (parole): فهو الحديث الفعلي، أي الأفعال الكلامية التي تسمح بها اللغة. كما أن الكلام هو جانب الإنجاز العملي للغة. فاللغة هي النظام العام الذي تخضع له جميع الألسن؛ واللسان هو لغة محددة مثل اللسان العربي واللسان الإنجليزي واللسان الفرنسي وهكذا. أما الكلام فهو ما ينتجه الفرد من خلال معرفته باللسان، ومن الضروري أن يكون المتكلم والمستمع ملمين بنظام اللسان لكي يكون الكلام مفهوماً ويتحقق بينهما الاتصال. ويؤكد سوسير على أن الكلام فعل فردي مقصود. والفصل بين اللسان والكلام يعني الفصل بين ما هو اجتماعي وما هو فردي. فاللسان غير كامل في الفرد بل يكمل وجوده في المجموع، فلو استطعنا أن نحصل على جميع صور الكلام المخزونة في عقول جميع الأفراد لاستطعنا أن نميز الجزء الاجتماعي الذي يؤلف اللسان، فهو مخزن يملؤه أفراد مجتمع معين عن طريق الاستخدام الفعّال للكلام، وهو نظام نحوي له وجود خامد في دماغ

(١) فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، مقدمة المترجم: ١٩. وينظر: علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة: د. يوثيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: د. مالك يوسف المطليبي، دار آفاق عربية - بغداد، ١٩٨٥: ٣٨.

كل فرد^(١). فدي سوسير يدرس اللغة بوصفها فعالية لمجتمع ونظام مستقر من العلاقات والروابط، تلك العلاقات لها عدة أشكال، منها أشكال نحوية ومعجمية وقف سوسير عندها، ومنها أشكال اجتماعية كانت من نصيب الدراسات الأنثروبولوجية لليفي شتراوس.

أما جاكوبسون فإنه يوظف هذا التفريق في تحديد عناصر التواصل اللفظي التي تنشأ في مستوى (اللسان والكلام)، فيجعل الوسيط بين المرسل (destinateur)، والمرسل إليه (destinataire)، يتكوّن من أربعة عناصر متلازمة هي: الرسالة (message)، والسياق (context)، والاتصال (contact)، والسنن (code)، إذ يوّد كل عنصر من هذه العناصر وظيفة مختلفة، وهي كالاتي:

سياق

مرسل رسالة مرسل إليه

اتصال

سنن

ولكل عنصر من هذه العناصر السّنة وظيفة محددة. ومن أجل أن تتم عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه لا تكون الرسالة وحدها كافية لتحقيق الاتصال، بل تحتاج إلى سياق (مرجع) وقناة اتصال ثم إلى سنن مشترك بين المرسل والمرسل إليه (الرسالة^(٢)). ويرى أن كل عامل من هذه العوامل اللسانية يوّد وظيفة مختلفة عن الأخرى، وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما بالوظيفة المهيمنة (fonction dominante). غير أن على اللساني أن يأخذ بعين الاعتبار المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى. وهذه الوظائف هي^(٣):

(١) ينظر: نفسه، مقدمة المترجم: ١٨ - ١٩.

(٢) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر - المغرب، ط١، ١٩٨٨: ٢٧.

(٣) ينظر: نفسه: ٢٨ و ٣٣. وينظر في شرح الوظائف وعناصرها: التواصل اللساني والشعرية، مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، الطاهر بو مزير، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط١، ٢٠٠٧: ٢٣ وما بعدها.

مرجعية

انفعالية شعرية إفهامية

انتباهية

ميثا لسانية

وعند مقابلة هذه الوظائف بالعوامل السابقة يتضح أن الوظيفة الشعرية متضمنة في الرسالة نفسها. ولكن كيف نتوصل إلى الوظيفة الشعرية؟ وكيف تساهم الوظائف الأخرى في تشكيلها؟ يؤكد جاكوبسون على أن الوظيفة المهيمنة هي التي تحدد طبيعة الرسالة، وهذه الوظيفة ذات سمة جدلية لكونها لا تتحدد بعنصر نحوي أو لغوي ثابت، بل إنها تتغير من رسالة إلى أخرى بسبب تعالق العناصر الملازمة للرسالة عند حدوث عملية الاتصال. وتعني المهيمنة: "أن عنصراً لسانياً نوعياً يهيمن على الأثر في مجموعه"^(١). ويعرفها جاكوبسون "باعتبارها عنصراً بؤرياً (focal) للأثر الأدبي؛ إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية"^(٢). وليس من السهل تحديد العنصر المهيمن في الأثر الأدبي لكي نحدد الوظيفة الشعرية من خلاله، إلا أن جاكوبسون ينظر إلى الخصائص النوعية للأثر الأدبي ويتخذها نقطة انطلاق في تحليله، فالخصيصة النوعية للغة الشعرية، مثلاً، هي خطاطتها العروضية بما فيها من قافية ووزن وإيقاع؛ فالتحليل سيكون في علاقة الصوت بالمعنى، أي علاقة البناء العروضي بما ينتج من وظائف.

ويتسع مفهوم المهيمنة من الفردي إلى الاجتماعي فيرى أن "من الممكن بحث وجود مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد، ولا في الأصل canon الشعري أو في مجموع أصول مدرسة شعرية، ولكن أيضاً، في حقبة معينة، باعتبارها كلاً واحداً"^(٣). وهذا يعني أننا، من أجل تطبيق المسائل الشعرية التي يقدمها جاكوبسون، سنحتاج إلى ثلاث مراحل متتالية: الأولى:

(١) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، (مقال بعنوان: [القيمة] المهيمنة، ر. جاكوبسون)، ترجمة: إبراهيم

الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحديين - المغرب، مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ط١، ١٩٨٢: ٨١.

(٢) نفسه: ٨١.

(٣) نفسه: ٨٢.

تبدأ بتحليل الخصائص اللسانية للكلام (الفردية)، والوقوف على وظائفه، والثانية: استكشاف المهيمنة في بنية الرسالة، والثالثة: ربط النتائج بالمرحلة التاريخية التي ستمثل وحدة لسانية كاملة.

ونبدأ في شرح ما تقدم من خلال توضيح اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول، ومفهومها بين دي سوسير و جاكوبسون، فنقول: إن أول من قسم اللفظ إلى صوت ومعنى هو دي سوسير الذي يرى أن العلامة اللغوية تتألف من جانبين: الصورة الصوتية (sound image)، والصورة الذهنية أو التصور (concept)، فالصورة الصوتية هي الدال (signifier)، والصورة الذهنية هي المدلول (signified) وكلتا صورتين فكرة مجردة، ثم إن العلاقة بينهما اعتبارية، وكل منهما مرتبط برباط نفسي متعلق بتداعي المعاني (associative)^(١). فليس هناك علاقة إلزامية أو رابطة طبيعية بين الدال والمدلول. ويؤكد سوسير هذه الاعتبارية باختلاف اسم الشيء الواحد بين اللغات المتعددة، فلفظ (شجرة) هو عبارة عن صوت يشير إلى تصور وليس إلى شجرة في الطبيعة، وعلاقة هذا الصوت بمعناه ليست حتمية بدليل أن الشجرة بالإنجليزية هي (tree)، وبالفرنسية هي (arbre). فالصوت الدال على معنى يتغير من لغة إلى أخرى. ويبدو أن رأي سوسير ينطبق على مستوى (اللغة) فقط، أما على مستوى الكلام واللسان ففيه نظر. وسوسير نفسه يصرح بأنه يدرس علم اللغة دون علم لغة الكلام^(٢).

أما جاكوبسون فإن موضوعه الرئيس هو الأدب، مما يعني أنه يبحث في ميدان الكلام واللسان، وليس اللغة، فالأدب هو مجموع الخبرات اللسانية للمجتمع التي تُنتجها ذات الفنان المتكلمة؛ لذلك يبدأ جاكوبسون من حيث ينتهي سوسير فتصبح العلاقة بين الدال والمدلول حتمية وليست اعتبارية، وهو يتبنى رأي اللساني المحدث والأكثر عمقاً، كما يقول، (إميل بنفينيست) في بحثه (طبيعة الإشارة اللغوية: nature du signe linguistique/١٩٣٩)، إذ يقول: "إن الارتباط بين الدال والمدلول ليس اعتبارياً، بل على العكس، إنما هو ارتباط ضروري. فمن وجهة نظر اللغة الفرنسية يكون المدلول bœuf معادلاً حتمياً للدال، أي المجموعة الصوتية b-o-f، إذ يؤكد بنفينيست (أن الطرفين ارتسما معاً في ذهني) وهما يُستثنان، بصورة متبادلة، في كافة الظروف

(١) ينظر: علم اللغة العام: ٨٦ - ٨٧.

(٢) ينظر: علم اللغة العام: ٣٨.

حيث يوجد بينهما تكافل أساسي، ذلك أن المفهوم *bœuf* مشابه لحيوية الصورة الأكسوستيكية *b-o-f*^(١). ويشرح جاكوبسون فكرة بنفينست فيقول: "إن الارتباط بين الدال والمدلول، أو بتعبير آخر، الارتباط بين سلسلة الفونيمات والمعنى، هو ارتباط ضروري، ولكن العلاقة الضرورية الوحيدة بين الجانبين هو ارتباط يقوم على تجاور [contiguity]، أي على علاقة خارجية، في حين أن ارتباطاً يقوم على تشابه [similarity] معين (أي يقوم على علاقة داخلية) هو ارتباط عَرَضِي فقط، فهو يظهر فقط على سطح المعجم المفهومي، في كلمات معبّرة وتوحي بمعانيها *onomatopoeic* مثل (كوكو - *cuckoo* - الوقوقة)، (زكراك - *zigzag* - خط متعرج)... ولكن قضية العلاقة الداخلية بين الأصوات والمعنى لكلمة ما لا تُستنفد بتلك الوسيلة"^(٢). ومن هنا ستكون الوظيفة الشعرية قائمة على علاقة التجاور وليس التشابه، فالعلاقة بين الدال والمدلول في أغلب الحالات هي علاقة مجاورة مسنّنة، وهو ما يسمى - كما يقول جاكوبسون - باعتبارية الدليل اللساني^(٣). غير أن قضية (التشابه) و(التجاور) لا تتضح عنده بهذه السهولة، فهو يرى أن التوازي في الشعر يقوم على التشابه أي على بنية استعارية، أما في النثر فإنه يقوم على التجاور أي على بنية كناية^(٤)، ثم يؤكد على أن كل كناية في الشعر التي يتم فيها إسقاط المشابهة على المجاورة هي كناية استعارية^(٥). وعلى الرغم من اختلاف مفهوم الكناية والاستعارة التي يتحدث عنها جاكوبسون عما هو لدينا في البلاغة العربية، إلا أننا قد نفهم منه أن المشابهة لها مستويان؛ المستوى المعجمي وهو تماثل الصوت مع المعنى الواقعي العام كما يحصل على مستوى المعجم في كلمات مثل: (كوكو، زكراك)، أما المشابهة في الشعر فهي تماثل الصوت مع المعنى المتخيّل الخاص في سياق النص وهو ما ينتج الاستعارة. وأما المجاورة فهي العلاقة المستحدثة بين النص والسياق الخارجي. ويتداخل كلا المستويين لإنتاج اللغة الشعرية. فالاستخدام الشعري للغة يتضمن اجتماع عناصر

(١) ست محاضرات في الصوت والمعنى، رومان جاكوبسون، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط١، ١٩٩٤: ١٤٥-١٤٦.

(٢) نفسه: ١٤٦. وينظر للمزيد حول الموضوع: المعنى والدلالة في البلاغة العربية، دراسة تحليلية لعلم البيان، د. محمد جاسم جبارة، دار مجدلوي للنشر والتوزيع - عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٣: ٥٩ - ٦٠.

(٣) ينظر: قضايا الشعرية: ٥٤.

(٤) ينظر: نفسه: ١٠٨.

(٥) ينظر: نفسه: ٥١.

متعلقة صوتياً أو نحوياً، وهو ما حدّده جاكوبسون بالوظيفة الشعرية التي يتم فيها التشديد على الرسالة لحسابها الخاص، وهي تنشأ من إسقاط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التأليف^(١).

وعند ربط قضية الكلام الفردي واللسان الاجتماعي مع قضية اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول يضع جاكوبسون مبدأ الشاعرية التي تعني درجة الهيمنة الشعرية في أثر أدبي، إذ تتجلى الشاعرية "في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"^(٢). فالكلمة لا تشير إلى مدلول خارجي وليست بديلاً عن الواقع، كما أنها ليست (انعكاساً) للانفعالات الفردية، وهي لا تعبر عن الواقع ولكنها تكسر آلية العلاقة بين المفهوم والدليل، حيث لا يقع التقارب بين الدال والمدلول إلا على مستوى اللغة المرجعية، وهو ما يتأسس على المشابهة بين الصوت والمعنى. وقضية الصوت عند جاكوبسون تتوافق مع النتاج الأدبي الذي يدرسه، وهو الشعر الفلكلوري الشفاهي الروسي، إذ تتحقق فيه فردية الكلام في شخصية الكاتب عند تأليفه وإنشاده، كما أن الشاعر الشفاهي يعتمد على ذاكرته في ترديد صيغ الكلام عند التأليف، فهو لا ينسى اختياراته ولا ينسى القياس الدلالي: (ترادف المعنى، التضاد، الترادف الصوتي، الجنس،...)، الذي انتقى كلماته منه، إذ يواصل تسليط محور الاختيار على محور التأليف على نحو يؤدي إلى توليد قياسات دلالية جديدة تعمل عملها في السياق^(٣). وهذه العلاقة بين الاختيار والتأليف هي في حقيقتها علاقة بين المعجم والتركيب، أو بين المادة الخام واستعمالها الاجتماعي والفردي.

(١) ينظر: نفسه: ٣٣، وكذلك: الشعرية البنوية، جوناثان كلر، ترجمة: السيد إمام، دار شقيقات للنشر والتوزيع - القاهرة، ط ١، (د.ت): ٨٠.

(٢) نفسه: ١٩.

(٣) ينظر: الوظيفة الأدبية والشعر الحر، الناقد الأسباني فرناندو لاثارو كارينير، ترجمة: محمود السيد علي محمود، مجلة فصول، مج (٦)، ع (٣)، ج (١)، ١٩٨٦، (عدد خاص عن جماليات الإبداع والتغير الثقافي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ٤٩.

هكذا علينا أن ندرك دائماً أن الأدب لا يُكْتَب بالألفاظ بل بالجمل، وإذا استطعنا أن نجد إحالة مرجعية للألفاظ المفردة فلن نستطيع أن نجد لها في الجمل، لأن الجملة: "ليست الوظيفة الاشتقاقية لكلماتها المفردة. الجملة تتكون من علامات، ولكنها ليست علامة"^(١). كما أن الجمل هي صيغ نحوية مستقرة في اللسان الاجتماعي، وعلى الأدب أن يخلل استقرار الجمل بإدخالها في سياقات جديدة، عن طريق خلق الجمل الاستعارية والمجازية التي لا تقدم المعاني بل تقدم صيغاً وأشكالاً معبرة وذات دلالة. وسوف نتطرق لموضوع المعنى لاحقاً، على مستوى الألفاظ المفردة والجمل التي تكوّن الخطاب الأدبي لعصر ما. ونشير هنا إلى أن مسائل الشعرية تحتوي على أمور دقيقة جداً ومقاربات ترمي إلى فهم كل خطاب بآليات اللغة والأدب؛ لذلك نجد في أطروحات جاكوبسون، وقبله دي سوسير ثم ليفي شتراوس، مداخلات كثيرة وعلاقات تُوجّه الفكر الأيديولوجي للحدثة الشعرية ونظرية الأدب. فهناك فهم جديد للواقع الاجتماعي، ولدور العبقرية الفردية في صناعة التاريخ، وفي إنتاج الفكر. وهدفنا أن نتوصل إلى معرفة مناهج الحدثة الشعرية عن طريق تحليل بعض أطروحاتهم حول القضايا اللسانية. فرأينا أن قضية التفريق بين اللغة والكلام، ثم اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول، لا تقف عند حدود علم اللغة بل تخطتها إلى أبعد من ذلك؛ فوصلت إلى تغيير الرؤية حول الإنتاج (المشترك) بين العامة والخاصة من مستخدمي اللغة، وما نعنيه بالإنتاج المشترك هو الإنتاج الأدبي الذي يخضع لقوانين النحو الصادرة من المجموع والتي تعبّر عن الواقع التاريخي لحقبة زمنية معينة، وهي من تركيب عبقرية الفنان المفرد. وليس الأدب - كما أُلح على ذلك اللسانيون - نصاً لغوياً محضاً، بل الأدب هو مجموع النتاج الكلي للمجتمع؛ وقد اعترض رينيه ويليك على تمسك جاكوبسون وليفى شتراوس بالمنظور اللغوي والنحوي في تحليل القصائد لكونهما أثبتا التوازيات والتطابقات والتكريرات والمقابلات بشكل مقنع في تحليلهما لقصيدة (القطط) لبودلير، غير أنهما لم يستطيعا إثبات قيمة القصيدة الأستطيقية، كذلك بالغ جاكوبسون في تقويم قصائد مكنته من تحليل أصواتها أو نحوها، مما أدى به إلى الإخلال بالمنظور الخاص

(١) نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي - بيروت،

بتاريخ الشعر الحديث، إذ جعلته رغبته في التلاعب باللغة يُعلي من شأن المدرسة المستقبلية على حساب التراث الشعري العظيم، أو المدرسة الرمزية^(١).

وحقيقة الأمر أن جاكوبسون لم يغفل المنظور التاريخي والاجتماعي الذي تتجسد فيه الرؤية الأستيطيقية التي يتحدث عنها ويليك، لذلك وضع منظوراً جديداً للرؤية التاريخية تتناسب مع المفهوم الجدلي للمادية الديالكتيكية، كما تتناسب مع المنهج البنوي؛ وهو المنظور الذي يتأسس على ثنائية (التعاقبي: diachronique)، و(التزامني: synchronique)، إذ ينقل المفهوم من علم اللغة إلى علم الشعر أو (الشعرية)، فيقدم مفهوماً يرتكز على فكرة الجدل الهيجلي للتاريخ، فيأخذ التاريخ معنى أكثر عقلنة من أن يكون مجموعة من الأحداث المتعاشية، فيصبح مجموعة من الأشكال والأفكار المتعاشية. وهذا المفهوم يندرج تحت الصيغة النهضوية اللسانية التي ضمّنها جاكوبسون في نظريته الشعرية، إذ يعيد فيها إحياء النصوص القديمة التي لم تأخذ مكانها القيمي، فيرى أن الوصف التزامني لا يتناول النتاج الأدبي لفترة معطاة فقط، وإنما يتناول أيضاً هذا الجزء من التراث الأدبي الذي بقي حياً أو الذي بُعث في الفترة المذكورة، ثم يؤكد على أن المشكلة الجوهرية التي تواجهها الدراسات الأدبية التزامنية هي الاختيار الذي يقوم به اتجاه جديد من بين الآثار الكلاسيكية وإعادة التأويل التي يعطيها له^(٢). وكأنما يعطي مفهوم الاختيار دلالة موسّعة لعملية (الاختيار والتأليف) التي تخضع لها الجملة، ولكن الاختيار هنا سيصبح في الدراسة الأدبية لنماذج الشعراء الذين انجذبوا إلى فترة معينة من عصور قديمة أو ثقافات مختلفة؛ وأما التأليف فسيكون عن طريق تأويل الأعمال وخضوعها للنسق الكلي لمرحلة الدراسة. كما يصرّ جاكوبسون على إلغاء مفهوم الحقبة وإحلال النظام التزامني محله فيقول: "إن مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة (époque) الساذج، نظراً لأن هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضاً من أعمال انجذبت إلى فلك النظام آتية من آداب أجنبية أو من حقبة سابقة. إنه ليس كافياً أن نفهرس، بلا مبالاة، الظواهر المتعاشية، فما يهم هو دلالتها السلمية بالنسبة لحقبة معينة"^(٣). وهذا هو مفهوم عصري للزمن، كما يقول عنه رينيه ويليك نفسه، إذ لا

(١) ينظر: مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة - الكويت، ١٩٨٧: ٤٤٣ - ٤٤٤.

(٢) ينظر: قضايا الشعرية: ٢٦.

(٣) نظرية المنهج الشكلي: ١٠٢ - ١٠٣.

يتخذ من التقويم الفيزيائي نموذجاً له بل يقوم على تفسير الترتيب السببي في التجربة والذاكرة فالعمل الفني ليس مجرد حلقة في سلسلة بل يقيم علاقة مع أي شيء في الماضي^(١). وفي هذا المنظور يظهر الاتجاه الماركسي في شعرية جاكوبسون، وهو منظور تبنّته المدرسة الشكلانية والبنوية عموماً، إذ يبتدئ باعتبار اللغة هي المادة التي تتركب منها الأفكار والعقائد والعلاقات الاجتماعية، فالمنهج البنوي يتأسس على التفريق بين تشخيص الهيئة (التناول التزامني)، وتغيير الهيئة (التناول التعاقبي)، فإذا كان التاريخ هو تاريخ بنى وليس عناصر منفصلة، فإن على المرء أن يدرك حالة هذه البنى لكي يتمكن فيما بعد من تقرير تاريخها. فالقاعدة البنوية الأساس لا تتاقض التفسير الماركسي، فقد استخدم ماركس منهجاً مماثلاً في تحليل الظواهر الاقتصادية للرأسمالية^(٢). وبهذا المنظور لم تعد الآداب خاضعة لزمن قائلها ومحيطه الثقافي والاجتماعي، بل إن اللحظة التاريخية تستدعي ظهور مجموعة من الأنماط الأدبية والنصوص التي تعبر عن اللحظة الراهنة لها فيكون انتسابها لوضعها الجديد وليس للماضي المنقولة عنه، فضلاً عن انجذاب الآداب الأجنبية مع بعضها إذا كانت تمثل حالة واحدة وفهماً مشتركاً للواقع. وقد تجاوز جاكوبسون في هذا المفهوم جميع الفلسفات الوضعية والأنماط التقليدية للتاريخ ولأيديولوجيات الرجعية من خلال تبنّيه لمفهوم الجدل الهيجلي، إذ سنتضح الصيغة الهيجلية في الثالوث الذي جعله جاكوبسون في المرسل والرسالة والمرسل إليه، والصراع الذي يخلف وراءه القيمة المهيمنة التي تكمن فيها الشعرية. فيؤسس شعرية على مسائل بنوية ويضع منهجاً لسانياً لدراسة الأدب. وعلى قدر ما كان جاكوبسون معنياً بتقديم نظرية جمالية في الشعر، كان كذلك حريصاً على تقديم رؤية واقعية نابغة من ثقافته الماركسية، فهو يؤمن بأهمية تعبير الأدب عن الواقع الاجتماعي، فيقول: "إننا لا ننادي، لا تتيانوف ولا مكاروفسكي ولا شكوفسكي ولا أنا، بأن الفن يكتفي بنفسه. إننا على العكس من ذلك، نبيّن أن الفن لبنة في الصرح الاجتماعي، ومكوّن متعلق مع المكونات الأخرى، مكوّن متغيّر لأن دائرة الفن وعلاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدياً بدون انقطاع. إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية"^(٣). وبهذا تصبح البنى اللغوية تعبيراً عن

(١) ينظر: مفاهيم نقدية: ٤١.

(٢) ينظر: البنوية والماركسية، لوسيان سيف، ترجمة: عبد الحميد عبد الله، دار ابن خلدون - بيروت، ١٩٨١: ٢١ - ٢٢.

(٣) قضايا الشعرية: ١٩.

البنى التاريخية، وإذا كانت الأولى تعني البنى التحتية فإنها بالضرورة ستنتج البنى الفوقية للتاريخ الجدلي. وقد خصص جاكوبسون دراسة البنى التحتية لأنها بنيات غير أيديولوجية، أي لم تدخل في تفاعلها الأيديولوجي بعد، وذلك من أجل الانتقال من ضيق الرؤية الأيديولوجية إلى سعة الرؤية المنهجية الأدبية، بمعنى آخر الانتقال من الوصف إلى التحليل والاستنباط.

نختتم هذا الحديث بالإشارة إلى أن شعرية جاكوبسون عبّرت عن نظرية الانعكاس الماركسية بصورة غير مباشرة، وهي قراءة جديدة لماركس، وليست خروجاً على الفكر الماركسي. وسنؤجل تفاصيل هذه النظرية بعد حديثنا عن المحاكاة، لأن الانعكاس والمحاكاة مصطلحان متناقضان لقضية واحدة، وقد وجدنا أن النظريتين (المحاكاة والانعكاس) شغلنا النظرية الأدبية الحديثة، وكانتا مرتكزاً أساسياً لكل الأطروحات النقدية للحدثة وما بعدها. والفرق بينهما يكمن في الرؤية الطبقيّة التي يعبر عنها الأدب؛ فبينما كانت المحاكاة تعبيراً عن الفكر الأرسطراطي وتمثيلاً للأفعال النبيلة، نجد الانعكاس تعبيراً عن الفكر البروليتاري وتمثيلاً للطبقة الدنيا وللواقع الاجتماعي، وسنأتي لاحقاً على تفصيل هذين الموقفين النظريين اللذين شغلا نظرية الأدب الحديثة.

٢. الجرجاني و القرطاجني رائداً الشعرية المعاصرة: (النظم و التخييل) :

يتفق كلٌّ من عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) في وضع أصول نظرية (المعنى ومعنى المعنى)، دون تأثر المتأخر بعمل المتقدم كما يقول محقق المنهاج^(١)، ودون أن يكون بينهما مرجع مشترك، فبينما كان الجرجاني يبحث في أنظمة الإعجاز القرآني، كان القرطاجني يقارب بين منطق أرسطو وأنظمة الشعر العربي. فهما يشتركان في موضوع النظرية التي يطبقانها على الشعر والنثر على حدّ سواء، ويفرقان بين الشعر وغير الشعر الذي هو ليس النثر بالتأكيد. غير أن غاية الجرجاني كانت في إثبات الإعجاز القرآني وغاية القرطاجني كانت في تطبيق نظرية أرسطو على الشعر العربي. كما يشترك الجرجاني مع

(١) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ط٤، ٢٠٠٧: مقدمة المحقق: ١١٥.

القرطاجني في اهتمام النقد العربي الحديث بإقامة موازنة بينهما مع النظريات الحديثة، يقول حسن ناظم: "أشير - تخصيصاً - إلى أن معالجات عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني للشعر تخترق الزمن لتتواشج - حقيقة - مع المعالجات الحديثة له"^(١). وهناك الكثير ممن ذهب إلى هذا الرأي الذي يجعل من أطروحات الجرجاني والقرطاجني سابقة على نظريات البنيوية والقراءة وتحليل الخطاب، وسنأتي على بعضها لاحقاً.

وقد نتج عن اختلاف الرجلين بالطريقة واتفقهما بالموضوع الذي هو (الأدب) إلى وضع نظرية النظم على يد الجرجاني، ونظرية التخيل على يد القرطاجني. ولا تخرج النظريتان (النظم) و(التخيل) عن مدار المعنى، فهما يدوران حول طرائق أداء المعنى.

فأما الجرجاني فيُعرّف (النظم) بقوله: "اعلم أن ليس "النظم" إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو" وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي تُهَجَّتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسِمَتْ لك، فلا تخلّ بشيء منها"^(٢). وأعتقد أن الحافز الأهم الذي دفع الجرجاني إلى وضع نظرية النظم - فضلاً عن قضية الإعجاز - هو شعر البديع الذي كان خير ممثل للتوجيه النظري والتطبيقي لنظرية النظم، وتدل كثرة الشواهد الشعرية لأبي تمام والبحثري وابن المعتز والمنتبي وغيرهم التي استشهد بها الجرجاني لشعراء البديع على هذا التوافق بين شعر البديع ونظرية النظم. هذا فضلاً عن الموروث النقدي والبلاغي الذي بدأه الجاحظ في النظم، وكذلك عناصر عمود الشعر التي نجدها حاضرة عند الجرجاني في أغلب مباحث النظرية، من حيث اهتمامه بالاستعارة والتشبيه والتمثيل والمجاز، وعلاقة اللفظ بالمعنى. فعَمَلُ الجرجاني يمثل النهاية المنطقية لجهود النقد والبلاغيين للقرنين الثاني والثالث الهجريين، إلا أنه ترك التوثيق الإخباري والموازنات بين الشعراء التي سادت في المؤلفات النقدية السابقة عليه واتجه إلى تحليل القول دون قائله. وبذلك أنهى قضية القديم والمحدث، فالجميع يخضعون لقواعد النحو، ثم استثنى المشترك العام في أداء المعاني، فهو يثبت قواعد النظم اللغوية والنحوية دون اعتباره للأشكال الخارجية من وزن أو قافية، يقول: "إن الوزن ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل

(١) مفاهيم الشعرية: ٢٦.

(٢) دلائل الإعجاز، الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني -

القاهرة، دار المدني - جدة، ٣، ١٩٩٢: ٨١.

فيهما، لكان يجب في كل قصيدتين اتَّفقتا في الوزن أن تتَّفقا في الفصاحة والبلاغة،...، فليس بالوزن ما كان الكلامُ كلاماً، ولا به كان كلامٌ خيراً من كلام"^(١). وربما يعود السبب في إبعاد الجرجاني للوزن وللقافية إلى رغبته في مقارنة النص القرآني مع النص الشعري دون إخلال عقائدي، ودون إعطاء مزية إضافية للشعر غير موجودة في القرآن الكريم، وحتى إن وجدت لا يُعتدَّ بها وهي الوزن الشعري، لأن القرآن نفى أن يكون شعراً. أو ربما كان سببه قواعد النحو التي لم تضع للوزن قاعدة ومزية، ولم تعطيه معنى.

كما يضع الجرجاني اللبنة الأولى في تحويل قواعد النحو (البصرية) إلى الدرس البلاغي، هذه القواعد التي لا تنظر إلى الأساليب المفردة بل إلى القواعد العامة، والغاية من ذلك هو إثبات الإعجاز القرآني الذي تفوق على جميع الأساليب الفردية والعامة بتراكيب وأبنية معروفة ومشتركة، يقول مصطفى ناصف في موضع اعتراضه على منهج الجرجاني: "لقد كان عبد القاهر متأثراً بالطريقة البصرية إلى حد كبير، والطريقة البصرية لا تحترم فردية المعنى احتراماً كاملاً، وتحاول باستمرار أن تُدخل النصوص المختلفة في إطار واحد. والمهم عندها هو الحرص على نظام شامل"^(٢). ومع ذلك نرى أن لهذا المنهج الذي يعترض عليه ناصف وجهاً آخر مفيداً، إذ أخرج النقد العربي من مجادلات طويلة حول القَدَم والحداثة والطبع والصنعة والنص الشاهد والسراقات الأدبية والموازنة بين الشعراء، ثم الاختلاف على مكانة شعر البديع في موازين الفصاحة والبلاغة، وأصبح الاهتمام يدور حول النص بوصفه كلاماً مركباً له معنى. إذ كان مزج الجرجاني بين البلاغة والنحو هو ما شكّل نظرية النظم. فقد طبق قاعدة الجملة النحوية على الجملة البلاغية، فدرس جملة التمثيل وجملة الاستعارة وجملة التشبيه، فوضع قوانين التأويل الأدبي وفهم النصوص. ولكن الذي يؤخذ على نظرية النظم في اعتمادها على قواعد النحو هو أنها أسست الخطوة الأولى في تعويد الدرس البلاغي وحصر المعنى الأدبي بالمعنى النحوي، يقول ناصف: "أحال عبد القاهر الشعر إلى ما يشبه التعبيرات المنطقية. وفي التعبير المنطقي يكون للوضوح والتحقيق المنزلة العليا"^(٣). وهنا يلامس ناصف المزايا المنهجية للنظم إلا أنه لا يوافق عليها، ونرى، مرة أخرى، أن

(١) دلائل الإعجاز: ٤٧٤.

(٢) نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس - بيروت، (د.ت): ٣١.

(٣) نظرية المعنى في النقد العربي: ٥٠.

لها جانبين سلبياً وإيجابياً، فأما جانب الإيجاب فهو كثير، وقد ذكرنا قسماً منه، وأما السلب فقد أدى بحث الجرجاني في النظم إلى تحويل الدرس البلاغي من دراسة الأشكال إلى دراسة المعاني، فالبلغة لم تعد على يد الجرجاني تهتم بالأشكال التي قام عليها المنجز الشعري البديعي. فليس للفظ مزية دون المعنى، يقول الجرجاني: "إنا لا نعرف للفظ صفة يكون طريق معرفتها العقل دون الحس، إلا دلالاته على معنى. وإذا كان كذلك، لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة، وصف له من جهة معناه، لا من جهة نفسه"^(١). فالاستعارة والتشبيه والمجاز والتمثيل كلها تقوم على مدى تحقيق المعنى وليس على فهم تشكيلاتها الإسنادية، لأنها قد تأتي في الكلام ولا يكون لها مزية في نظمه أو تأليفه، بل تكون في غيره وإنما يتفاضل الشعراء في أداء المعنى وطريقة نظم الكلام، لذلك قد يقع المجاز بال حذف أو بالاستبدال بين لفظتين، وقد يقع الحذف والاستبدال دون أن يقع المجاز، والقياس في ذلك هو مدى تحصيل المعنى في تركيب الجملة، حتى أصبح (الإعراب) يساوي (المعنى)، وهذا بالضبط هو وظيفة الجملة النحوية، يقول فاضل السامرائي: "إن الجملة لا بد أن تفيد معنى ما، وإلا كانت عبثاً،... وهذا المعنى الذي تؤديه الجملة يتصف بأمر ليصبح الكلام الذي يؤديه مقبولاً، منها:

١. أن لا يكون المعنى الذي يؤديه التعبير لا فائدة فيه لكونه مبتدلاً معلوماً...
٢. أن لا يكون الكلام متناقضاً...
٣. أن لا يؤدي التعبير إلى المحال...
٤. أن يفيد الجزء الثاني منه ما لا يفيد الجزء الأول...
٥. أن يكون التعبير صحيحاً من الناحية اللغوية جازياً على سنن الكلام الفصيح."^(٢)

(١) دلائل الإعجاز: ٤٠٧.

(٢) الجملة العربية والمعنى، د. فاضل صالح السامرائي، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ط١، ٢٠٠٠: ٧ - ١١. وهو يعتمد في تعداد هذه الأمور على كتاب سيبويه وبعض شروح النحاة.

وهذه الشروط نفسها يطبقها الجرجاني على النصوص الشعرية، فهو ينطلق من القاعدة النحوية إلى البلاغة، فإن لم يجد ما يصلح شاهداً لمعاني النحو لا يلتفت إلى صيغ البلاغة الأخرى الموجودة في القول، وربما يتهمه بالتقصير، مثال ذلك تعليقه على بيت المتنبي:

'وقيدت نفسي في ذراك محبةً **ومن وجد الإحسان قيداً تقيداً**

[يقول]: الاستعارة في أصلها مبتذلة معروفة، فإنك ترى العامي يقول للرجل يكثر إحسانه إليه وبره له، حتى يألفه ويختار المقام عنده: "قد قيدني بكثرة إحسانه إليّ، وجميل فعله معي، حتى صارت نفسي لا تطاوعني على الخروج من عنده"، وإنما كان ما ترى من الحسن، بالمسلك الذي سلك في النظم والتأليف"^(١). فترك الاستعارة في قوله (قيدت نفسي)، والتشبيه التمثيلي في الشطر الثاني، وتكرار لفظ (قيد) ومشتقاته (قيدت، قيداً، تقيداً)، ليأتي إلى ترتيب الكلام على أصول النحو. وصحيح أن المعنى مبتذل ولكن صياغته في جملة التشبيه جعلته يتحول من المعنى العادي إلى شرف المعنى في قوله (ومن وجد الإحسان قيداً تقيداً) فهو تشبيه تمثيلي. كما أن هناك فرقاً بين المعنى الأول العام الذي يفهمه الجرجاني ومعنى البيت، فالأول تكون فيه علة التقيد الإحسان، والثاني تكون علة التقيد فيه الإحساس بفضل المحسن، فالفرق بين المعنيين هو فرق بين قيد المحسن وقيد من وقع عليه الإحسان لنفسه، فضلاً عن ذلك فالبيت يجعل القيد بسبب المحبة وليس الفضل.

وهكذا نجد الجرجاني يترك الشكل ليلحق المعنى النحوي، ولا يستتبط معنى البيت من لغته وشكله. بل نجده، أيضاً، يعطي المعنى مهمة اختيار الفن البيديعي أو الشكل، فيقول: "إنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه"^(٢). ويصح هذا المنهج لو أننا نجعل النص هو الذي يقرر معناه، لأننا قد نرى في القول معنى ناقصاً، ثم نراجع مرة أخرى فيظهر على غير ما ظهر في القراءة الأولى.

(١) دلائل الإعجاز: ١٠٥. والبيت في: شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي - بيروت (د.ت): ١٥ / ٢.

(٢) أسرار البلاغة، الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تح: هـ. ريتز، دار المسيرة - بيروت، ط ٣، ١٩٨٣: ١٠.

وقد ناقشنا هذا الموضوع في مكان آخر وحللنا الشواهد التي توضح موقف الجرجاني بين قواعد النحو وقواعد البلاغة النحوية الجرجانية^(١). ولكننا نشير هنا إلى أن نظرية النظم قامت على ثنائية (البلاغة/ النحو)، من أجل وضع قواعد للبلاغة. وبالرغم من إيماننا وحرصنا على نظام اللغة وأنها لا تقوم إلا على نظام، إلا أننا لا نتفق مع فرض القاعدة على النص، بل نؤكد على أن النص هو القاعدة. غير أن الجرجاني كان يأتي بالشواهد من القرآن الكريم والشعر ويطبّق نظريته عليهما حتى إذا تناقضت القاعدة مع المعنى، وخاصة المعنى النحوي أو الشرعي، لجأ إلى العقل وقال هذا مجاز أو مجاز عقلي لُفّلت من مناقضة مذهبه الأشعري من جهة، ويحافظ على القاعدة النحوية من جهة أخرى، ثم يصل إلى المعنى الذي يُرضي أريحيةً متلقيةً.

إن البلاغة العربية الكلاسيكية عموماً كانت تهتم بدراسة المعنى، وهي تختلف في هذا الجانب أيضاً عن البلاغة الأرسطية، فبينما كانت البلاغة اليونانية تهتم بكيفية إقناع الخطيب للجمهور بعرض قضية شخصية أو جماعية حتى لو كانت غير عادلة عن طريق التزييق اللفظي، كانت البلاغة العربية - كما يقول كيليطو - تهتم بقوانين تفسير الخطاب، وهو ما تجسد في تفسير القرآن الكريم^(٢). وحقيقة الأمر أن البلاغة العربية لم تكن جميع فنونها تختص بقوانين تفسير الخطاب، بل كان علم المعاني يختلف في هذا الجانب عن البيان، فقد رأى محمد عابد الجابري: "أن علم المعاني يُعنى أساساً بـ "شروط إنتاج الخطاب" بينما يُعنى علم البيان بـ "قوانين تفسير الخطاب"."^(٣) فلم يكن التزييق اللفظي هو المسؤول عن أداء المعنى في البلاغة العربية، بخلاف البلاغة اليونانية التي وظّفت التزييق اللفظي لإقناع المستمع وليس لأداء المعاني، يقول تودوروف: "لقد كانت دراسة المعاني الأخرى عدا المعنى "الحقيقي" تمثل تقليدياً جزءاً من البلاغة، وكانت تُؤلف على وجه الدقة باب المجاز"^(٤). فالبلاغة اليونانية كانت تعني المجاز. أما البحث عن

(١) ينظر: المعنى والدلالة في البلاغة العربية: ١٣١ - ١٣٢.

(٢) ينظر: الأدب والغرابية، دراسة بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر - المغرب، (سلسلة المعرفة الأدبية)، ط٣، ٢٠٠٣: ٦٢ - ٦٣.

(٣) بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت، ط٣، ١٩٩٥: ٩٧.

(٤) الشعرية: ٣٣.

المعاني في البلاغة العربية فيوضح الأصول الفقهية للبلاغيين العرب الذين سعوا إلى تحصيل المعاني الشرعية والأحكام الفقهية من خلال دراسة المجاز في النصوص الشرعية قبل الأدب، كما يوضح الجانب التربوي والنفسي الذي حملته البلاغة العربية منذ نشأتها، فلا بد أن يؤدي العلم إلى هدف وغاية ومعنى أخلاقي وتربوي، وإلا لما كان يستحق الدراسة والاهتمام. ومن هنا قد نستطيع أن ندرك الجانب الوظيفي للفنون البلاغية، فلكل فن أو تركيب بلاغي هدف أو (مغزى) يسعى إلى تحقيقه، فإن لم يكن له ذلك خرج عن الجودة، كما أن البلاغة العربية تبحث في الحقيقة كما تبحث في المجاز، لأن المعنى الحقيقي مطلوب مثل المعنى المجازي وهو أولى بالتقديم في فهم النص على المعنى المجازي. وهذا يعني أنها تقوم بإنتاج الخطاب وتفسيره معاً، لأن تفسير الخطاب هو في الوقت نفسه إنتاج خطاب جديد.

وعند الاطلاع على نظرية المعنى ومعنى المعنى للجرجاني نقرأ العديد من التفسيرات أو القراءات النقدية لنظريته في النظم عند النقاد المحدثين حتى يضعوها بموازاة نظرية الانزياح أحياناً وكذلك بموازاة الشعرية البنوية في أحيان أخرى. يقول طراد الكبيسي: "فقد ميّز الجرجاني بين "الغرض" أو المعنى الأول الذي تؤديه اللغة المعيارية، وبين "المعنى" أو معنى المعنى الذي تؤديه اللغة الشعرية...، فهو يرى [أي الجرجاني] أولاً، أن اللغة المعيارية هي ما يمنح "المعنى" بينما اللغة الشعرية، هي ما تُنتج "معنى المعنى"، وهو يرى ثانياً، أن اللغة المعيارية تشكل خلفية اللغة الشعرية، حيث ينبغي في اللغة الشعرية، ملاحظة الأصل، إذ بدون ذلك كيف لنا أن ندرك الانحراف في الاستعمال الخاص للغة! وعلى هذا يرى، ثالثاً، أن الكلام لا يكون بمجرد ضم الكلم بعضه إلى بعض كيفما اتفق، بل لا بد أن (يعلق) بعضه ببعض،...، وفي هذا رابعاً يؤكد الجرجاني على "البنية" أو "النظام" حيث إن أي تغيير في "النسق" أو اختلافه يؤدي إلى تغيير في المعنى أو بعثرته"^(١). فهنا يجعل الكبيسي اللغة المعيارية تشتمل على المعنى الأول وهذا لم يُرده الجرجاني، لأنه لم يتحدث عن اللغة المعيارية أو أصل المعنى في اللغة كما وضعها الواضع، وهي مسألة انتهت منها علماء أصول الفقه قبل الجرجاني، بأن منعوا الخوض فيها لأنها لا تُجدي شيئاً، فليس لأحد أن يعرف المعنى الأصل للغة كما وضعها الواضع. إنما أراد الجرجاني أن الجملة إذا

(١) في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، دراسة، طراد الكبيسي، إتحاد الكتاب العرب - دمشق،

أدت معناها على ظاهر اللفظ فليس لنا حاجة إلى تأويلها بالمجاز، وإذا لم يستوفِ اللفظ المعنى تُؤوّل بالمجاز لتعطي معنى المعنى، "فالمعنى عنده هو المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر. ومثل لمعنى المعنى بالاستعارة والكناية والتمثيل"^(١). وعلينا ألا ننسى دائماً أن نظم الجرجاني يتأسس على نحو الجملة، وأن تحليلاته كانت تقوم على ذلك، حتى إذا احتوت الآية أو بيت الشعر على أكثر من مجاز أو معنى يكتفي الجرجاني بتوضيح موضع الشاهد كما ذكرنا في تحليله السابق لبيت المتنبي.

وعلى الرغم من ذلك فإن نظرية النظم فيها العديد من المحاور التي تسوّغ للنقاد أن يجعلوها مرادفاً للشعرية، ولكنهم غالباً ما كانوا يقرؤون نظريات الشعرية الغربية قبل أن يقرؤوا النظم، فبدأ بحثهم في النظم بإيجاد المشتركات النظرية بينها وبين الشعرية الغربية. وتتخذ الشعرية في هذا الميدان بعداً واحداً يتمثل بالانزياح الذي يتساوى مع المجاز. وقد عرضنا لأراء سوسير وجاكوبسون اللذين تأسست الشعرية الغربية على وفقها، ونحن ننظر إلى الشعرية بوصفها نظرية أدب تبحث في علاقة التراكيب بالتجنيس وبتكوين آليات الخطاب على وفق مفهوم النظام التزامني الأدبي الذي ينظر إلى مجموع المنتج الثقافي الذي يكون خطاباً موحداً للعصر. فالنظم ليس نظرية منفصلة عن الموروث العقائدي والإبداعي نقداً وشعراً، وليس لها قيمة استثنائية عن باقي المنجز البلاغي العربي، فهي لم تولد تحت عمامة الجرجاني وحده، بل إن الشعرية العربية التي تدور حول النظم لا بد لها أن تضع نحو سيبويه واشتقاقات ابن جني وتحليلات ابن قتيبة للمعاني وشعر البديع، والموروث الاعترالي والفلسفي، كله تحت منظومة واحدة لفهم مزية النظم ونحلل قصائد كاملة وليس معنى جزئياً في بيت أو أبيات قلائل أو آية مفردة من هنا وهناك. كل ذلك من أجل إعطاء قيمة جديدة للموروث وتقديمه بالصورة الأفضل والأعمق. ونرى أن أهمية نظرية النظم بالنسبة للأدب تكمن في قدرة الجرجاني على إيجاد مسوّجٍ منهجيٍّ لإدخال شعراء البديع والشعر المحدث عموماً إلى الدرس النحوي واللغوي فيصبح شاهداً مناظراً للشاهد القديم، وكان ذلك بسبب عنايته بالمعنى كما ذكرنا أعلاه. وربما لو وقفنا عند الرؤية البديعية للجرجاني سنجد بعض المشتركات المنهجية بينه وبين دي سوسير في دراسته للسان البياني الذي مثله شعر البديع في

(١) المعنى والدلالة في البلاغة العربية: ٦٨. وينظر: دلائل الإعجاز: ٢٦٣.

القرنين الثالث والرابع الهجريين وهي حقبة سايكرونية استدعت أنظمة البديع منذ العصر الجاهلي ثم الإسلامي حتى ظهرت بوصفها نظاماً معرفياً شاملاً في العصر العباسي.

وإذا راجعنا القراءات النقدية للنظم نجد أدونيس يقرر أن الجرجاني استلهم شعرية الكتابة من الأفق الكتابي الذي فتحه النص القرآني، ثم يخصص الشعرية في النظم، يقول: "إذا كان النظم سرّ الشعرية، فما يكون سر النظم؟ إنه كما يجيب الجرجاني: المجاز"^(١). فالشعرية = النظم، والنظم = المجاز، إذن فالشعرية = المجاز. ونتساءل هنا هل كل النظم يقوم على المجاز وهل المزية تتوقف على المجاز فقط؟ وإذا صحّ الأمر بهذه الصورة فهل يصح أن تكون الشعرية مقتصرة على المجاز؟. بالتأكيد لم يقصد الجرجاني هذا الفهم، فهو لا يبحث عن المجاز في تحليله للنصوص وإنما يبحث عن معاني النحو، ولكن بحث أدونيس الدائم عن غرابة اللغة وتفجيرها وتوسيع آليات التعبير فيها، جعله يضيق معنى الشعرية، على الأقل عند الجرجاني، وذلك من أجل إعطائها بُعداً (شكلاً) يتفق مع الأطروحات النقدية للبنىوية، على الرغم من عدم تصريح أدونيس بعلاقة الجرجاني بالمنهج الشكلي أو البنوي، إلا أنه يضعه مع الحدائث الشعرية الكتابية كما مرّ بنا سابقاً. ونحن لا نجد في النظم ما يتفق مع المنهج الشكلي أو البنوي، على الرغم من وجود محاور مشتركة بينهما، لأن نظرية النظم، كما بيّنا، هي نظرية معنى والبنىوية هي نظرية شكل. ولا نرى امتيازاً في أن يكون النظم منهجاً شكلياً أو بنويّاً.

ثم يأتي طراد الكبيسي ليتبنى رأي أدونيس فيقول: "إذا كانت مهمة (النظم) هو التثبيت من صحة الكلام، فإن سر النظم هو في الشعرية، أي في المجاز الذي كل محاسن الكلام متفرّعة عنه وراجعة إليه"^(٢). فالمجاز كان عند أغلب النقاد العرب يمثل البوابة التي فتحت آفاق النقد على ميدان الحدائث والشعرية واللسانيات الغربية الحديثة، علماً أننا نكاد لا نجد من يطبق آليات المجاز على تحليل النصوص الأدبية، أو يطوّر مفهومه بحسب معطيات النقد المعاصر واللسانيات البنوية، ولكنه بقي مدخلاً نظرياً (مشتركاً) للمقارنة بين نظرية النظم واللسانيات الغربية.

(١) الشعرية العربية (محاضرات أقيمت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار ١٩٨٤)، أدونيس، دار الآداب - بيروت، ط١، ١٩٨٥: ٤٦.

(٢) في الشعرية العربية، قراءة جديدة...: ٧٠.

ولا يرضى حسن ناظم جعلَ النظم محصوراً بصحة الكلام لأن الجرجاني، كما يعتقد، وقف ضد النحو المعياري التقليدي الذي يُعنى بتحديد الخطأ والصواب في الجملة، وهذه وظيفة النحو المعياري التقليدي، ويرى "أن نظرية النظم تتموقع - هنا - في إطار علاقة جديدة هي مبعث جدتها، وهذه العلاقة تربط بين النظم والنحو، وفي ضوء هذه العلاقة النظم - النحو، يكون الطريق إلى استنباط القوانين الإبداعية متيسراً ومثيراً في الوقت نفسه، ومركز الإثارة - هنا - هو المعنى المتمخض عن علاقة النظم - النحو، ولاسيما حين نتذكر المقولة البالية في جمود النحو ومعياريته"^(١). ولا تبدو لنا العلاقة الجديدة بين النظم والنحو منطقية لأن النظم هو نتيجة العلاقة بين البلاغة والنحو، كما أن النظم ليس منهجاً في استنباط القوانين الإبداعية، بل هو منهج تطبيقي في تفسير الإبداع وتحليله. ولا أظن أن هناك قوانين للإبداع، كما يدعي ناظم، بل القوانين تكون في اللغة والنحو اللذين ينتج عنهما الإبداع. فقد تداخلت في النظم شروط إنتاج الخطاب وقوانين تفسيره، لأن النظم ابتداءً في علم المعاني وانتهى إلى البيان.

وإذا توجّهنا وجهة أخرى لمدلول النظم غير النحوي والدلالي، سنقع على الجانب الأهم فيه، وهو الجانب التطبيقي الذي جعله الجرجاني في المعنى كما ذكرنا، وسنجد في معالجته لمسألة السرقات التي قطع الرأي فيها وأحالها إلى مسألة بعيدة عن الألفاظ والمعاني حتى أنكراها. وذلك بتقسيمه للمعنى إلى (عقلي) و(تخييلي)، فالعقلي: هو المعاني الصحيحة التي تجري مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء والفوائد التي تثيرها الحكماء، وأكثر هذا النوع منتزَع من أحاديث النبي (ﷺ) وكلام الصحابة وآثار السلف والأمثال القديمة والحكم المأثورة^(٢)، وكأنه يعني به (شرف المعنى) الذي نجده في آثار السلف من المعاني العالية الشريفة، وقد استشهد الجرجاني بأشعار وأقوال فيها علو الخلق والفضيلة تدور حول شرف العلم والعمل. فالمعاني العقلية هي المعاني المشتركة الموروثة التي لا تكون فيها السرقة لأنها مشاعة للجميع، يقول الجرجاني: "فهذا كما ترى باب من المعاني التي تُجمَع فيها النظائر وتُذكر الأبيات الدالة عليها فإنها تتلاقى وتتناظر، وتتشابه وتتشاكل"^(٣).

(١) مفاهيم الشعرية: ٢٧.

(٢) ينظر: أسرار البلاغة: ٢٤١.

(٣) أسرار البلاغة: ٢٤٣.

وأما التخيلي فهو، على ما يبدو من شواهد الجرجاني، من ابتكار المحدثين وهو: "ما يُثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدم فيه نفسه ويُرِيها ما لا ترى"^(١)، وتتدرج تحته العديد من الفنون البلاغية مثل التمثيل والتشبيه وحسن التعليل وغيرها، إلا الاستعارة فهي ليست منه لأن "سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمراً عقلياً صحيحاً ويدّعي دعوى لها سنخ [أي أصل] في العقل"^(٢). ويبدو أن المعنى التخيلي هو الذي يحتاج إلى تأويل من أجل أن نجد له ما يبرّر تناسبه مع مقتضى الحال. وأما العقلي فهو الذي يقبله العقل والذوق ويُطابق الحال دون عناء الفكر. لذلك جعل الاحتجاج بالمتخيل وليس بالعقلي، لأن المتخيل يحتاج إلى حجة والعقلي لا يحتاج إلى ذلك. فالتخيل هنا يُستخرج من النظم ومن علاقة التركيب النحوي بالمعنى، وهو يفترق عما ستراه عند القرطاجني.

أما القرطاجني فإن معالجة موضوع التخيل عنده أشدّ تعقيداً من النظم الجرجاني لتعدد موارد نظريته بين المشرق والمغرب فيما تداوله الفلاسفة والمناطقة والبلاغيون العرب من فلسفة أرسطو ونظريته في فن الشعر وتأثر حازم بهذا وذاك بين البلاغة والنقد والفلسفة.

وقد أشرنا إلى اتفاق الجرجاني والقرطاجني بوضع نظرية المعنى ومعنى المعنى، غير أنهما يختلفان في المرجعيات التأسيسية لنظريتهما، فبينما كان الجرجاني يتحرى النحو في أداء المعنى، ومعنى المعنى، كان القرطاجني يتحرى الفلسفة فيهما. وكانت غاية الجرجاني بيان إعجاز القرآن في النظم، وكان الشعر إحدى الأدوات المنهجية في وضع أصول النظم، فالنظم هو توحي معاني النحو في النصوص الإبداعية وليس في كلام العامة. أما القرطاجني فكانت غايته تقديم فلسفة أخلاقية تقوم على ثنائية الفضيلة والرذيلة، من خلال الشعر والبلاغة، وقد أضفى على المنهج البلاغي طابعاً تربوياً، ليس من مهمته تعليم الكلام، ولكن تهذيب النفوس. لذلك لا نجد عنده موازنات بين الشعراء، بل يقيّم القول الشعري بما يتضمّنه من رذيلة أو فضيلة وفق رؤيته الأخلاقية، وكانت غايته موجهة إلى العامة الذين يُطلق عليهم (الجمهور) التي ربما أخذها من

(١) نفسه: ٢٥٣.

(٢) نفسه: ٢٥٣.

أرسطو وجمهور المسرح. ولم يقدّم رؤية دلالية لمسألة المعنى ومعنى المعنى - كما فعل الجرجاني - بل كانت رؤيته (موضوعية)، أي تبحث في موضوع بعينه حتى تستكملة في القول الشعري بجزءٍ منه أو كله. وقد أشار محقق المنهاج إلى الاختلاف بين مفهوم المعاني عند القرطاجني ومفهومه عند البلاغيين، يقول: "وليس المقصود بالمعاني عند حازم العلم الذي تُعرّف به أحوال اللفظ العربي التي يطابق بها مقتضى الحال، ولكن المراد بها لديه البحث في حقائق المعاني ذاتها وأصولها وطرق استحضارها وانتظامها في الذهن وأساليب عرضها وصور التعبير عنها"^(١). وأحياناً يُفهم من تقسيماته أنه يريد بالمعنى الحقيقة، أو الكلام الخالي من التزيين أو التفسير، أو ربما هو المشبّه؛ وأما معنى المعنى فليس كل كلام بحاجة إليه لأنه قد يكون زائداً وخطلاً في القول، ولا يكون مناسباً إلا إذا كان الكلام يحتاج إليه، مثل المشبّه به، أو المجاز أو فنون البديع التي تأتي لتفسير الحقيقة وتعزيز موضوعها، أو لتزيين الكلام وتحسينه في النفوس إذا اتفق مع طبائعها^(٢).

وقبل أن نستعرض في توضيح نظرية التخيل، نشير إلى أن بعض الدارسين أبعدوا أثر الجرجاني عن القرطاجني لعدم ذكره في كتابه^(٣)، إلا أننا نظن أن هذا الإبعاد كان لأسباب مذهبية أو سياسية، خاصة أنه أغفل بعض المغاربة أيضاً ممن نجد أثرهم واضحاً في المنهاج مثل ابن رشد. وقد استغل بعض المغاربة المعاصرين هذا الإغفال لبعض المشاركة في التقليل من أهمية الموروث البلاغي المشرقي، علماً أن نظرية معنى المعنى كانت أعمق دلالياً عند الجرجاني منها عند القرطاجني، وهما يختلفان اختلافاً كبيراً في مضمونها ومنهجها. ولا نرغب هنا في التحقيق بهذا الأمر لأننا على يقين من أن الفكر العربي الإسلامي يحمل رسالة واحدة سواء تفوق المشرقي أم المغربي. ومع هذا فلا نؤيد المبالغات في تقييم الموروث العربي سلباً أو إيجاباً؛ فالطاهر بو مزير يرى أن البلاغة المشرقية كانت عملاً تجزيئياً تصنيفياً، وكانت تبرز بالنص المقولات النحوية والتصنيفات البلاغية، خاصة في القرون الأولى. أما البلاغة المغربية فهي تقوم على الاتجاه الجمالي الذي ينطلق من القواعد العامة لتفسير الجمال الفني. ولا يتردد بو مزير من تحليل القسم الأول من (منهاج البلاغة) المفقود على وفق نظرية جمالية التلقي عند (هانس روبيرت يابوس)،

(١) منهاج البلاغة: المقدمة بقلم المحقق: محمد الحبيب ابن الخوجة: ٩٥ - ٩٦.

(٢) ينظر: نفسه: ٢٣ - ٢٤.

(٣) ينظر: نفسه: المقدمة، وقد أنكر أثر السكاكي أيضاً: ١١٥.

ويرسم له مخططاً يوضح فيه علاقة الخطاب بالمتلقي عند القرطاجني!!^(١). ونظن، من خلال قراءتنا للمنهاج بصورة عامة، أن العلاقة ضعيفة جداً بين القرطاجني الذي يحاكي كلاً من نظرية أرسطو في المنهج التي تدور حول المحاكاة والتخييل، والبلاغة العربية في التطبيق على الشعر الغنائي، وياوس الذي يطبق الفلسفة الظاهرانية على القراءة، وهي نتاج فلسفات مثالية أبعد ما تكون عن فكر القرطاجني ومنهجه.

وسنجد مرة أخرى مع القرطاجني إلحاح الدارسين العرب المحدثين على تثبيت ريادة القرطاجني في نظريات التلقي واللغة الشعرية قبل جاكوبسون والبنويين واللسانيات الحديثة، إذ يؤكد عبد الله الغدامي، ويوافقه حسن ناظم وآخرون، على أن القرطاجني ألمح إلى عناصر نظرية الاتصال اللغوي قبل جاكوبسون بسبعمئة عام من خلال تصنيفه للأقويل الشعرية كالآتي:

١. ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.
٢. ما يرجع إلى القائل = المرسل.
٣. ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.
٤. ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه.

ثم يشير القرطاجني - حسب الغدامي - إلى تركّز الوظيفة الأدبية على الرسالة وعلى توحيدها مع السياق^(٢). ولا ندرى إن كان هناك ناقد يستطيع الحديث عن الأدب دون أن يتحدث عن هذه الأربعة التي يعدها الغدامي سبقاً معرفياً فذاً!!، فكتب النقد والبلاغة العربية القديمة تحدثت أغلبها عن المرسل والمرسل إليه والنص وسياقه بمصطلحات ومفاهيم مختلفة، ويمكننا أن نحمل أي كلام على هذا المحمل وندعي السبق والريادة.

(١) ينظر: أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الطاهر بو مزير، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم - ناشرون، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧: الصفحات: ١٧، ٢١، ٢٢.

(٢) ينظر: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د. عبد الله الغدامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨: ١٧. وكذلك: مفاهيم الشعرية: ٣٠ - ٣١.

وإذا تحققنا من صلة القرطاجني بجاكوبسون ستقف أمامنا مشكلات منهجية وأيديولوجية عدة، فالقرطاجني يؤسس لنظرية المعنى ويقبل من أهمية الشكل، وهو يطبق مفاهيم أرسطو حول المحاكاة والتخييل، ويؤمن بوجود الأفكار في الذهن قبل اللغة، ويرى أن المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان قبل وجودها في الأذهان والألفاظ، يقول: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تُطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبرُ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"^(١). فالمعنى في الخارج هو نفسه في الذهن وهو نفسه في اللفظ، وإنما ينتقل من المادة إلى الصورة. وربما يطبق القرطاجني مفهوم الفلسفة الكلاسيكية حول اللغة الواصفة للعالم، هذه اللغة تحاكي الموجودات من صور الطبيعة وأفعال البشر. واللغة الواصفة تطابق بين الدال والمدلول. فاللفظ يتكوّن من المادة (الهيولي) والصورة، وهنا سنجد حضور فلسفة أرسطو الأنطولوجية في تفسير الوجود؛ وهو يفهمها بشرح ابن سينا أو ابن رشد، إذ فرّق الأول بين الوجود العيني للشيء ووجوده الذهني، وسأوى الثاني بين الوجود في الأعيان والوجود في الأذهان^(٢). ويتبنّى القرطاجني رأياً وسطاً يتفق مع اللغة والشعر ليطبقه على المعنى فيقسمه إلى صور متعددة، يقول: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبرُ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود من جهة دلالة الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفّظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضاً وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها"^(٣). ويمكننا أن نعيد التقسيم بحسب تسلسلها كالآتي:

(١) منهاج البلغاء: ١٨ - ١٩.

(٢) ينظر: المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، د. جورج صليبا، دار الكتاب اللبناني - بيروت، ١٩٨٢: ج ٢/ مادة (الوجود).

(٣) منهاج البلغاء: ١٨ - ١٩.

١. صورة في الأعيان.
٢. صورة في الأذهان.
٣. صورة في الخط: (وهي لا تدخل في صناعة الشعر والبلاغة).
٤. صورة في الأفهام.

ونلاحظ في هذا التقسيم حضور فلسفة ابن سينا حول الإدراك الحسي الذي تقوم به القوة المصورة، والقوة الحافظة الذاكرة أو المتذكرة، فالقوة "المصورة هي القوة التي تحفظ صور المحسوسات التي يدركها الحس المشترك وتبقيها فيها بعد غيبة المحسوسات"^(١). وأما القوة الحافظة الذاكرة فهي "تحفظ ما تتركه القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات"^(٢). فالمعنى ينتقل من المحسوسات إلى المجردات، أو من المادة إلى الصورة. ويرى القرطاجني، وفقاً لهذا، أن طرق وقوع التخيل في النفس تكون إما بالتصور أو التذكر أو المحاكاة لصورة أو صوت أو فعل أو هيئة أو معنى^(٣).

كما نلاحظ أن القرطاجني يفرق بشكل دقيق بين الذهن (entendement)، والفهم (comprendre)، وهو أيضاً من تحديد الفلاسفة المسلمين، فالذهن: "في اصطلاح الفلاسفة القدماء قوة للنفس مُعدّة لاكتساب الآراء أي العلوم التصورية والتصديقية أو قوة نفسانية يحصل بها التمييز بين الأمور الحسنة والقيحية"^(٤). وأما الفهم: فهو "إدراك موضوع التفكير وتحديده واستخلاص المدلول من الدال عليه، ففهم اللفظ حصول معناه في النفس"^(٥). وعلى هذا فالمعنى ينتقل من صورته في الطبيعة إلى صورته في الذهن المستعد لاستقباله، ثم يتحول إلى صورة في الخط، ليكون بعد ذلك أمام الفهم الذي يعطيه دلالة محددة.

(١) الإدراك الحسي عند ابن سينا، بحث في علم النفس عند العرب، د. محمد عثمان نجاتي، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦١: ١٨٤.

(٢) نفسه: ١٨٥.

(٣) ينظر: منهاج البلغاء: ٨٩ - ٩٠.

(٤) المعجم الفلسفي، بالألفاظ العربية... ج ١/ مادة (الذهن).

(٥) نفسه: ج ٢/ مادة (الفهم).

وإذا رجعنا إلى جاكوبسون سنجد أنه يتناقض مع هذا المفهوم للغة، فهو أولاً يبحث في الأشكال لا في المعاني، ويؤمن بأن اللغة هي المادة الموجودة قبل الفكر، وأن الاستعمال هو الذي يمنحها المعنى، وأن العلاقات التي تنشأ باستعمال اللغة لا تحاكي الطبيعة، بل إنها تعبر عن الجدل الوظيفي القائم بين اللغة ومستعملها سواء أكان منشئاً أم متلقياً. وهو بهذا يحقق المضمون الجمالي للأيديولوجيا الماركسية التي تؤمن بأن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي، فاللغة هي المادة التي تتأسس عليها الأفكار والعقائد. وهو يتناقض مع المحاكاة، لأنها تتأسس على نموذج سابق على اللغة (المادة)، وهو الذي أكدته القرطاجني بمفهومه للمحاكاة فجعل المعنى (صورة)، وقد ذكرنا الفرق بين الانعكاس والمحاكاة في التمهيد. لذلك نرى أن التأسيس المنهجي يقف على مفترق الطرق بين نظرية عربية إسلامية نشأت بين محاور الجدل الاعتزالي والعقائنية الأصولية، والمعاني الشرعية من جهة، والفلسفة الأرسطية المثالية التقليدية من جهة أخرى، وبين فكر حدائثي نشأ مع الفلسفات المادية والوجودية والظاهرانية.

أما التقارب بين أطروحات القرطاجني وجاكوبسون أو بحوث الألسنية الحديثة فهي تقاربات على مستوى الأداة والموضوع الذي يدور حول محاور اللغة والأدب وآليات التواصل.

ونعود الآن لنبحث في الأثر الأرسطي لمفهوم الشعر على القرطاجني، ونرى أن بين أرسطو والقرطاجني تقف المقاربات الفلسفية للفارابي وابن سينا وابن رشد، التي حوّرت فلسفة أرسطو تحويرات تتناسب مع الثقافة العربية الإسلامية. وربما تتصدّر مقاربات ابن رشد أحياناً على ابن سينا على الرغم من تكرار ذكر ابن سينا في المنهاج وعدم ذكر ابن رشد، ف"الصفة البارزة في تلخيص ابن رشد محاولته تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي"^(١). وقد أغفل القرطاجني ذكره مع مَنْ أغفل، إلا أننا نجد له أثراً كبيراً على المنهاج، ليس فقط تلخيصه لفن الشعر والخطابة لأرسطو، بل في عموم فلسفته. فابن رشد يوازن بين المحاكاة والتشبيه، ويجعل أقسامهما متناظرة، ويأتي بشواهد من أشعار العرب، ويذكر ما يتناسب مع الشعر العربي وما لا يتناسب، وهذا كله ما سار عليه القرطاجني في مفهومه للتخييل الذي يقع بين المحاكاة والتشبيه.

(١) فن الشعر: ٥٥.

إن أول ما يجب علينا معرفته هو أن القرطاجني تأثر بالفلسفة الأخلاقية لأرسطو، التي تؤكد على غاية الأدب في تهذيب النفوس وتطهيرها. وقد ميّز حازم بين أثر الشعر القائم على التخيل، وأثر الخطابة القائمة على الإقناع، وهو يعتمد في ذلك على ابن سينا وابن رشد أيضاً، لتوضيحهم مسألة الفضيلة والرذيلة وتركيزهم على البعد الأخلاقي للشعر وللتخيل وأثره في طبائع الناس. يقول: "لما كان علم البلاغة مشتملاً على صناعتي الشعر والخطابة وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتَي التخيل والإقناع وكان لكلتيهما أن تخيل وأن تتقع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني وكان القصد في التخيل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيّل لها أو يوقع في غالب ظنها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء إنها خيرات أو شرور"^(١). ثم يجعل الشعر أعلى مرتبة من الخطابة لأنه يقوم على التخيل، والتخيل لا يناقض اليقين، يقول: "وإنما صحّ أن تقع الأقاويل الصادقة في الشعر، ولم تصحّ أن تقع في الخطابة ما لم يعدلّ بها عن الإقناع إلى التصديق، لأن ما نتقوم به صنعة الخطابة، وهو الإقناع، مناقض للأقاويل الصادقة، إذ الإقناع بعيد من التصديق في الرتبة. والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوم به وهو التخيل"^(٢). وهذه المزوجة بين التخيل والتصديق أو اليقين تعود إلى فهم الفلاسفة لكلام أرسطو عند تفريقهم بين الكذب والصدق في الشعر، وهي مسألة تحدّث عنها الجرجاني من قبل عند حديثه عن التخيل الشبيه بالحقيقة، في تفسيره لشعر أبي تمام، والسبب في ذلك كما يقول: "لاعتدال أمره وأنّ ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادّعى قوله (من [البسيط]):

الحجابُ بمقصيِّ عنك لي أملاً السماء تُرَجّي حين تُحتَجَّبُ

(١) منهاج البلاغ: ١٩ - ٢٠.

(٢) نفسه: ٧٠.

فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يُعدُّ في مجرى العادة جوداً منها، ونعمة صادرة عنها^(١). فالصدق يأتي من مطابقة العلة للسبب وليس للواقع الخارجي، والبيت تشبيه تمثيلي يجري مجرى الحجة التي تكون مع التخيل، وهو نفسه ما ذكره القرطاجني في حديثه عن الإقناع والتصديق، إذ جعل الجرجاني من التخيل الشعري قولاً صادقاً على الرغم من بناءه التخيلي لاتفاق العلة والسبب.

ومن التخيل تبدأ رؤية القرطاجني الأخلاقية التي يقوم بها الشعر، إذ إن التصديق واجب في التخيل لكي يكون له أثر عند المتلقي، وكما يقول ابن رشد: "إن ما لا يصدقه المرء فهو لا يُفزع منه ولا يُشفق له"^(٢). ويُترجم حازم مفهوم الخوف والشفقة الأرسطي إلى الاستغراب والتعجب التي يثيرها الشعر في النفس فتتحرك ويقوى انفعالها وتأثرها عند اقترانها بحركتها الخيالية^(٣).

ويعزز القرطاجني موقفه الأخلاقي عند تقسيمه للمحاكاة إلى حسنة وقبيحة، وقديمة ومبتدعة، وجزئية وكلية، ثم تتدرج تحتها تفاصيل وأقسام للمحاكاة يجعلها حازم ضمن فن التشبيه الذي يعتمد عليه اعتماداً كبيراً في وضعه لنظرية التخيل والمحاكاة، لكونه الأقرب إلى أطروحات أرسطو من جهة، وهو الأكثر تداولاً في أشعار العرب وخُطبها وحكمها من جهة أخرى، ثم إنه الفن الذي اعتمد عليه ابن رشد في مقارنته للمحاكاة الأرسطية، فضلاً عن الجرجاني الذي جعل التشبيه أساس التخيل، كما قلنا سابقاً.

إن المحاكاة هي وسيلة التخيل، ووظيفتها نقل أو تحويل أو تقريب الأشياء المادية إلى صور متخيلة في النفس، يقول القرطاجني: "إن الأشياء منها ما يُدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس. والذي يُدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخيل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخيله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يُحسّ ويُشاهد. فيكون تخيل الشيء من جهة ما يستبينه

(١) أسرار البلاغة: ٢٥٤ - ٢٥٥. والبيت في ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، تح: محمد عبده عزلم، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥: (باب المعانيات)، مج ٤/ ٤٤٦.

(٢) فن الشعر أرسطو طاليس، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط ٢، ١٩٧٣: ٢١٩.

(٣) ينظر: منهاج البلغاء: ٧١.

الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده. وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، ولا خُصَّص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلاً^(١). وينتج عن مزج مفهوم المحاكاة مع التشبيه أمور عدة مثل المعنى ومعنى المعنى وتصنيف الأجناس الشعرية المحاكية وغيرها، يقول عن المعنى ومعنى المعنى: "والمعاني الشعرية منها ما يكون مقصوداً في نفسه بحسب غرض الشعر ومعتمداً لإيراده ومنها ما ليس بمعتمد إيراده ولكن يورد على أن يحاكي به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك. ولتسمَّ المعاني التي من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك لا موجب لإيرادها في الكلام غير محاكاة المعاني الأول بها أو ملاحظة وجه يجمع بينهما على بعض الهيئات التي تتلاقى عليها المعاني ويُصار من بعضها إلى بعض المعاني الثواني. فتكون معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثواني"^(٢). فالأول هي التي يبني عليها الشعر والثواني هي التي لا يبني عليها الشعر وإنما تكون لتوضيح المعاني الأول عندما يقتضي الأمر ذلك وإلا كانت زائدة، وأحياناً يُطلق على المعنى الأول التخييل الأول والمعاني الثواني التخييل الثواني^(٣).

وجميع هذه التقسيمات تتدرج تحت التشبيه. ولتوضيح ذلك نقرأ له في المحاكاة التامة تحليله لقصيدة الأعشى في مدح السمؤال:

كُنْ كَالسَّمْوَإِ إِذْ طَافَ الْهَمَامُ فِي جَحْفَلٍ كَسَوَادِ اللَّيْلِ جَرَّارِ
 إِذْ سَامَهُ خُطَّتِي خَسَنِي فَقَالَ قُلْ مَا تَشَاءُ فَإِنِّي سَامِعٌ حَارِ
 فَقَالَ: غَدْرٌ وَتُكَلُّ أَنْتَ بَيْنَهُمَا فَاخْتَرِ وَمَا فِيهِمَا حَظٌّ لِمَخْتَارِ

(١) نفسه: ٩٨ - ٩٩.

(٢) منهاج البلغاء: ٢٣.

(٣) ينظر: نفسه: ٩٤.

فَشَكَ غَيْرَ طَوِيلٍ ثُمَّ قَالَ أَقْتُلْ أَسِيرَكَ إِنِّي مَانِعٌ جَارِي

يقول حازم: "فهذه محاكاة تامة؛ ولو أُخِلَّ بذكر بعض أجزاء هذه الحكاية لكانت ناقصة، ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالاً، لم تكن محاكاة ولكن إحالة محضة"^(١). فالمحاكاة التامة تعني اكتمال المغزى من النص، فلا يقف التحليل والفهم عند البيت المفرد، وهو يسمي هذه المحاكاة بالتاريخ، وهي التي تتناول موضوعاً تاريخياً معروفاً (واقعيًا) ويتم التخيل فيه عن طريق استقصاء المعنى وأحوال الخبر التاريخي حال وقوعه، وكأنه يريد أن يُظهر الفرق بين عمل المؤرخ وعمل الشاعر في نقل صور المعنى، ونجد في هذا التحليل ملامح التراجيديا الأرسطية التي تقوم على محاكاة فعل نبيل تام، ولها طول معلوم ويكون بطلها معروفاً، والتام هو ما له بداية ووسط ونهاية، وأن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع^(٢).

وعلى أية حال فهناك الكثير الذي يمكن أن نقوله في نظرية القرطاجني الشعرية، وقد وجدنا قراءتها بمعطياتها الفلسفية والبلاغية أجدى من قراءتها بمنظور الشعرية البنيوية التي غالباً ما يتكلف النقاد في إيجاد مساراتها النظرية فيها. وعلى الرغم من أننا لم نقدّم هنا قراءة كاملة للمنهاج، لأن ذلك يحتاج إلى مساحة أوسع، ولكننا أشرنا فقط إلى بعض المسائل الشعرية التي عدّها النقاد العرب المحدثون مسائل تقف جنباً إلى جنب مع النظريات النقدية الحديثة، وقد سلكوا أيسر الطرق وأوضحها في منهاج القرطاجني. ونؤكد على أن المرجعية التي كانت تحكم عمل القرطاجني وقبلة الجرجاني تختلف اختلافاً كبيراً عما هو عليه النقد الغربي الحديث، لذلك ليس من المنطق المنهجي أن نتأول الكلام تأويلات بعيدة، ونجزئ النظريات القديمة إلى أقوال منفصلة لنطابق بين قول وقول، ثم نصرّح بالسبق والتفوق. فضلاً عن ذلك علينا ألا ننسى أن تحليل النص النقدي لا يختلف عن تحليل النص الإبداعي، في كونهما يخضعان للمنهج المحايت في الاستدلال والاستنباط، فكان يتوجب على الدارسين النظر إلى النظم أو التخيل بمنظار محايت كذلك، يتأسس على منهج يوازى منهج تأليفهما؛ وقد رأى إبراهيم السامرائي ذلك، وتابعه بعض النقاد، حين قال: "وليس النظم لدى عبد القاهر في هذا الكتاب "دلائل الإعجاز" ما يحسبه الأفاقون الذين لحقوا إتباعاً بـ "جومسكي"

(١) نفسه: ١٠٥ - ١٠٦. والأبيات في: ديوان الأعشى، دار صادر - بيروت، ١٩٦٦: ٦٩ - ٧٠.

(٢) ينظر: فن الشعر: ٢٣ - ٢٧.

العالم الأمريكي فظنوا أن "النحو التحويلي" الذي قال به هذا العالم هو النظم لدى عبد القاهر، فراحوا يكبرون ويعظمون هذا الجرجاني العظيم لأنه وافق شيئاً من علم العالم الأمريكي^(١).

ونؤكد أخيراً على أن الحضارة العربية الإسلامية التي أنتجت البلاغة العربية والشعر العربي هي حضارة قائمة على معنى وليس على شكل. ولو راجعنا الأطروحات الحدائرية التي أقحمت عمل الجرجاني والقرطاجني في المناهج البنوية، سنجد أن ذكرهما لم تكن الغاية منه الاستفادة من النظم أو التخييل، بل كانت من أجل طمأننة القارئ العربي وإقناعه بأصالة الأطروحات الحدائرية، فهما أشبه ما يكون بالمعادل الموضوعي أو النفسي الذي يوازن بين الطرح والإقناع.

Poetic Vision
Between de Saussure / Jacobson; Jerjani and / Alqirtagni
A comparative study

Asst. Prof. Dr. Hussein Yusuf
Asst. Dr. Mohammed J. Mohammed
Abstract

We take in our search here these two men to be the model to for a comparative study between The Arab critics were solicitous with showing a head start for Gerjani and Alqirtagni on de Saussure and Jacobson in many cases the most important of them are theory of meaning and the meaning of meaning, and communication theory as well as the issues of language and context, and to differentiate between language and the tongue and speech, which through their structures and their relationship the metaphor is made similarly The text becomes a literary text according to Jacobson.

(١) البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، د. إبراهيم السامرائي، دار الشروق للنشر والتوزيع - عمان ٢٠٠٢: ٢٠٥، نقلاً عن: شعرية الحدائرية، عبد العزيز إبراهيم، منشورات إتحاد الكتاب العرب - دمشق، ٢٠٠٥: ٥٥.