كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Scienices
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

أنساق

ANSAQ

مجلة دولية علمية محكمة - يصدرها قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم - جامعة قطر

International Scientific Journal issued by The Department of Arabic Language, College of Arts and Sciences - Qatar University

المجلد 1
العدد 0
يناير 2017

النص في التراث النقدي عند العرب: مفاهيمه...وإبدالاته

د.يوسف الإدريسي
جامعة القاضي عياض. المغرب

الملخص

يعد مصطلح النص عامة والنص الأدبي خاصة من أبرز المصطلحات التي سادت على نحو ملحوظ في الخطاب النقدي الحديث، وقد تطورت دلالاتهما المفهومية وتعددت تأويلاتهما وتحديداتهما النظرية في السنوات الأخيرة، نتيجة تطور العلوم المهتمة بدراسة الخطاب، ونضج آلياتها التحليلية كاللسانيات والسيميائيات والأسلوبية وغيرها؛ إذ وقفت هذه العلوم عند النص الأدبي بوصفه ظاهرة لغوية، فتساءلت: ما الذي يحد ماهيته النصية ومقوماته وعناصره الأدبية؟

يتناول البحث مفهوم النص في المنجز الشعري والنقدي والبلاغي، وسيتابع مختلف التحديدات والتصورات التي قاربت –بدرجات متفاوتة ومن زوايا مختلفة– النص بوصفه آلية إنتاجية، وفعلا تواصليا له كينونته الخاصة والفريدة المميزة له عن غيره من أشكال التعبير الكلامي وغير الكلامي، كما يحفر في مختلف التصورات النظرية والجمالية، وتتابع الإبدالات الاصطلاحية التي تتصل بالتصور المفهومي للنص، والتي من شأنها بيان أن العرب كان لهم تصور مفهومي واضح ودقيق للنص، وهو تصور انطلق بداية من المفهوم الديني للنص القرآني والمدونة الحديثية، لكنه سرعان ما وسع ذلك المفهوم ليشكل رؤية جديدة، تلامس جوانب هيكلية في النص تهم شكله الخطي وأساسه البنائي، وتحدد أنواعه التعبيرية ومستوياته الأسلوبية والتركيبية.

الكلمات المفاتيح

النص، علوم الخطاب، نقد قديم، إبدالات المفهوم، الجسد الشعري.

The Text in Arab heritage criticism: Concepts... and substitute

Dr Youssef Idrissi

Cadi Ayyad University - Morocco

Abstract

The term «text» in general and «literary text» in specific are considered to be the most prominent terminologies that prevailed noticeably in modern critical discourse. The development of their conceptual implications and the multiplicity of the interpretations theory with its determinants have recently developed as a result of the evolution of the sciences that concentrate on studying the speech and the maturity of their analytical mechanisms such as linguistics , semiotics and the stylistic and others; these fields looked to at literary text as a linguistic phenomenon, for that I wondered: What are the limits of text and what is its components and elements of literary text ?

This paper is studying the text concept in the poetic approach and its rhetoric accomplished, and will follow the different perceptions such as productive mechanisms and communication action that has a unique exist and that's make it different from the verbal and nonverbal expression. This paper is trying to examine the conception theory, the aesthetic perspective in addition to the substitute of terms in order to reach facts: that Arabs have a clear theoretical conception for the text and come from the heritage religious concept (the Quran) and from modern narrative but its approach became more wide practice in order to examine structure sides and the sort of expressions and the stylistic.

Key word

Text, discourse, critic, concept substitute, poetic body.

تقديم

يعد النص عامة، والنص الأدبي خاصة، من أبرز المصطلحات التي سادت على نحو ملحوظ في الخطاب النقدي المعاصر. وقد تطورت دلالاته المفهومية، وتعددت تحديداته النظرية في السنوات الأخيرة، نتيجة تطور العلوم المهتمة بدراسة الخطاب، ونضج آلياتها التحليلية: كاللسانيات والسيميائيات والأسلوبية وغيرها؛ إذ وقفت هذه العلوم عند «النص» بوصفه مدونة كلامية، فتساءلت ما الذي يحقق كينونته المادية ويحدد ماهيته اللغوية ومقوماته التعبيرية وخصائصه التواصلية، كما انشغلت بالبحث في طبيعة العناصر التي تحقق شرط الأدبية فيه .

ولئن كان الخطاب النقدي قد استطاع أن يرسي تصورات مفهومية كبرى تحدد الخصائص الأسلوبية والمحددات اللغوية والشكلية والتعبيرية للنص، فقد ادعى بعض الدارسين المحدثين غياب تصور مفهومي له في التراث النقدي عند العرب، وهو ادعاء نتج عن ضعف إلمامهم بالتراث النقدي والبلاغي عند العرب، أو جهلهم به وشدة انبهارهم بالمنجزات النظرية والمنهجية والتطبيقية لدى الغرب، وقد استدلوا على ادعائهم ذاك بالدلالة اللغوية العادية والسطحية لكلمة «نص» في المدونات اللغوية، فأجمعوا على أن تصورات العرب القدامى ظلت محصورة في الجملة والبيت الشعري، بل وفي المقطع الشعري أحيانا، ولم تتجاوزها إلى البنية الكلية للقصيدة والخطبة وغيرهما من أشكال التعبير النصي التي شاعت في الثقافة العربية الإسلامية.

ولئن كان هذا الموقف فيه كثير من التجني على حضارة تأسست كينونتها الوجودية وترسخت خصوصيتها الثقافية على ممارسة نصية واعية، واحتلت الكتابة فيها - بوصفها لحظة رقي بالتواصل اللغوي من مستوى التعبير الشفاهي إلى التعبير الخطي والتواصل الرمزي- حيزًا بارزًا، فلا شك أن كل بحث في مفهوم النص في التراث العربي الإسلامي عامة، وفي النقد والبلاغة العربيين القديمين خاصة، يتجاوز الممارسة التعبيرية المدونة عند العرب بمختلف أشكالها وأنواعها، ولا يقف عند بنياتها وخصائصها ليسائلها في طرائق انتظامها وتشكلها وانبنائها سيظل جاهلًا بها، ومن ثمة تابعًا للآراء والتصورات التي تدعي - عن جهل أو عن موقف مغرض- غياب تصور مفهومي واضح ودقيق للنص عند العرب، كما سيكون عاجزًا عن فهم تلك الممارسة في سياقاتها التاريخية والمعرفية، وخلفياتها التواصلية.

فبإنعام النظر في النتاج الثقافي العربي القديم، يمكن ملاحظة وجود عديد من الأشكال التعبيرية، كانت لها محدداتها البنائية وخصائصها الشكلية والأسلوبية المتفق عليها منذ عهود سحيقة في العصر الجاهلي، وهي أشكال سادت عند العرب منذ الجاهلية وتنوعت بين الشعر والرجز والسجع والخطابة... وغيرها من الخطابات، مما يدفع إلى التساؤل: كيف يمكن تفسير شيوع نتاجات نصية متنوعة بمواصفات بنائية محددة ومتطابقة من شعر، ورجز، وسجع، وخطبة، ومواثيق، وعقود، ومعاهدات؟ وكيف هي «النصوص» التي كانت تنتظم - كل حسب نوعها

وشكلها- وفق طريقة متطابقة ومتماثلة، وتسير على منهجية واحدة في الكتابة والبناء والتعبير في شبه الجزيرة العربية المترامية الأطراف، وفي الممالك والإمارات المحيطة بها التي كانت تتكلم باللسان العربي (الغساسنة والمناذرة) وهل وصلت إلى ما وصلت إليه من طرق خاصة في التشكيل الأيقوني للكتابة، وبنيات الاستهلال، والبسط، والانتظام، والختم، نتيجة مصادفة محضة أو بفعل شيوع وعي ببعض أسس الصياغة النصية ومرتكزاتها، وبناءً على أساس تذوقي وجه فعل الكتابة ورعاه، خاصة بالنسبة إلى الشعر الذي كان ديوان العرب؟

وبالنظر إلى ذلك، سيتابع البحث الحالي مفهوم النص في المنجز الشعري والنقدي والبلاغي، كما سيقف عند مختلف التحديدات والتصورات التي قاربت - بدرجات متفاوتة ومن زوايا مختلفة- النص بوصفه آلية إنتاجية وفعلاً تواصليًا له كينونته الخاصة والفريدة المميزة له من غيره من أشكال التعبير الكلامي وغير الكلامي، كما سيرصد التصورات النظرية والجمالية، وسيتابع الإبدالات الاصطلاحية التي تتصل بمفهوم النص، والتي من شأنها تأكيد أن العرب كان لهم تصور واضح ودقيق له، وهو تصور تشكلت أنويته الأولى في تعبيراتهم النصية المبكرة، وترسخت مع المفهوم الديني للنص القرآني والمدونة الحديثية، لترتقي بعد ذلك - نتيجة عوامل فكرية وجمالية- إلى رؤية دقيقة وعميقة تلامس جوانب هيكلية في النص، تتصل بشكله الخطي وأساسه البنائي، وتحدد أنواعه التعبيرية ومستوياته الأسلوبية والتركيبية.

كما سيبرز البحث أن ذلك التصور حكمته في بعض مستوياته، ولدى بعض الشعراء والنقاد العرب خلفية جسدانية، تتجاوز النظر في تقاطعات النص عامة، والنص الأدبي خاصة، مع الفنون الجميلة البصرية والسمعية كالموسيقى والنحت والرسم وغيرها؛ لتشمل الكينونة البشرية في تحققها الجسدي، وهو ما يتجلى في تشبيههم القصيدة في بنائها النصي وتماسك مكوناتها اللغوية وعناصرها الأسلوبية بقوام الإنسان وأعضائه الجسدية، إلى حد أصبحت فيه عندهم جسدا تخييليًا قائم الذات، تحاكي مقاطعه وأجزاؤه ووظائفهما أعضاءه الجسدية، فأخذوا يتحدثون عن كينونة جسدية للقصيدة متماهية مع الذات الإنسانية... وقبل تناول كل هذا وذاك يجدر بنا الوقوف أولا عند مفهوم النص في الخطاب النقدي المعاصر.

1- مفهوم النص الأدبي في الخطاب النقدي المعاصر

الأدب -بالدرجة الأولى- نص تتحقق كينونته بوساطة نظام خاص من العلاقات البنيوية والأنماط اللغوية والأساليب التعبيرية. وإذا كان مصطلح النص يشير «إلى سلسلة مترابطة من مجاميع الجمل والملفوظات التي تشكل وحدة بفعل تماسكها اللساني والدلالي»[1]، فإنه يمثل «إشكالية معقدة وكبيرة في النقد الحديث، وذلك لأنه لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية المعروفة، بل راح يكتسب دلالات جديدة، ويتداخل

(1) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص71.

مع عدد من المصطلحات المجاورة مثل مصطلحي الخطاب discoure والعمل أو الأثر الأدبي «Work»[1].

وقد ظهر الاهتمام بالنص عامة، والنص الأدبي خاصة، نتيجة البحوث الرائدة التي قدمتها اللسانيات المعاصرة بمختلف اتجاهاتها وما أسفرت عنه من تطور للعلوم المهتمة بدراسة الخطاب، ونضج آلياتها التحليلية كالسيميائيات والأسلوبية وغيرها؛ إذ وقفت هذه العلوم عند النص الأدبي بوصفه ظاهرة لغوية، فتساءلت: ما الذي يحدد ماهيته النصية؟ وما مقوماته وعناصره الأدبية؟ فأسفرت تساؤلاتها عن بروز اتجاهات ومقاربات متعددة للبنيات اللغوية للنص، ومن ثمة تبلور تحديدات مفهومية مختلفة له، حاول كل واحد منها أن يركز على الجوانب والخصائص التي بدت مهمة في تصوره.

وتفيد متابعة تلك المقاربات والاتجاهات أن تقديم جواب جدي عن التساؤل المتعلق بالسمات المميزة للنصوص الأدبية مرهون أساسًا بالتساؤل عن خصائص النصوص بصفة عامة، وخصائص استعمال اللغة بصفة أعم. وقد لاحظ فان ديك أن هذا الأمر يقتضي عدم الاقتصار على استخراج الخصيصات «الداخلية» للنصوص، وتحديد مختلف البنيات التي تنطوي عليها، بل يجب البحث في مميزاتها «الخارجية» أيضًا، وذلك عن طريق دراسة الظروف التي تحكمت في ظهورها ضمن سياقات خاصة وإبراز وظائفها وآثارها ضمن هذه السياقات، مع تحديد العلاقات القائمة بين النص (بنية النص) والسياق الذي أنتج فيه[2].

وحين متابعة تعريفات النص يلاحظ أنها ذهبت مذاهب شتى في تعيين خصائصه النصية ومكوناته التعبيرية وأسسه التواصلية، وأن كل تعريف منها يعبر عن وجهة نظر خاصة وتصور مغاير. وقد تتبع محمد مفتاح مختلف تلك التعريفات والتصورات، فاستخلص منها ستة عناصر تحدد مجتمعة ماهية النص، هي أنه: **مدونة كلامية، وحدث، وتواصلي، وتفاعلي، ومغلق**، وتوالدي[3]. ففي تصوره أن الأساس الكلامي للنص يجعله مختلفًا عن غيره من أشكال التعبير الأخرى غير الكلامية: من صورة فوتوغرافية، أو رسم، أو عمارة، أو لباس، ومتمايزًا منها، لأن الكاتب - وبالرغم من أنه يستعين أحيانًا برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل- نلاحظ أن تلك الأشكال تظل داخل النص مجرد وسائط ووسائل تخدم النص - بوصفه مدونة كلامية- وتساعده على تحقيق بعض غاياته التواصلية، كما أن تحققه يقع في زمان ومكان معينين، مما يجعله حدثًا، وهو مثل الحدث التاريخي لا يعيد نفسه إعادة مطلقة، وبحدوثه وطريقة تشكله يصبح تواصليًا، فيقوم بإبلاغ معلومات ومعارف، وينقل تجارب معينة إلى المتلقي؛ الأمر الذي تنتج منه قيمته ووظيفته التفاعلية؛ إذ الوظيفة التواصلية للغة ليست هي كل شيء، فثمة وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم

(1) المرجع نفسه.

(2) إلرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري، ص45.

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص119 - 120.

علاقـات تفاعليـة اجتماعيـة بين أفـراد المجتمع وتحافـظ عليهـا، كمـا أن النص يظـل مغلقا من خـلال سمته الأيقونية التي يحددها شكل الكتابة، ويجعل لكل نـص بداية ونهاية، وهو بالإضافة إلى هذا وذاك لا ينبثق من عدم، بل يتولد من أحداث تاريخيـة ونفسانية ولغوية، وتتنـاسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له[1].

وبالرغـم من المحاولـة الهامة التـي جمع من خلالهـا محمد مفتاح شتات مختلـف التحديدات والتـصورات، فقد ظل مفهوم النـص عصيًا على الضبط والتحديد، بالنظـر إلى جملة خصائصه ومميزاته، وهو ما يمكـن ملامسته بالوقوف عند إسهامات الشعريات الحديثة.

وتعـد تـصورات رومـان ياكبـسن Roman Jakobson مـن أبرز الإسهامات التـي أغنت بها اللسانيات الحديثة المقاربة النظرية للنص عامة، والنص الأدبـي بخاصة. وينـدرج مفهومه للنص ضمن دراسته الوظيفية للغة خلال مرحلة موسكو وفي بدايـة مرحلة براغ. وقـد شكل التمييز خلال المرحلتين معا بين الوظائف التواصلية للغة اليومية ولغة الشعر بداية الفصل «بين الوظيفة التواصلية للغات العلمية والانفعالية التي تتميز بتوجهها نحو المدلـول، وبين الوظيفـة الشعرية التـي يُعَبر عنها بالتوجه نحو الدليل بوصفه دليلا»[2].

وإذا كان ذلك يعني أن اهتمامه بتحديد ماهية النـص الأدبـي يندرج ضمـن انشغال عـام يعنى بالنظـر في الجانـب التواصلي لمختلـف مستويات الخطـاب اللغوي، فـإن تحديده للنـص الأدبي تم في ضوء إبراز مجمـل الصفات التي تشترك فيها جميـع الأعمال الأدبية وتميزها من سواها، وذلك عـبر تحديد عنصر الأدبية فيها. ذلك أن موضوع علم الأدب حسب قولته الشهيرة «ليس هو الأدب، وإنما الأدبية»[3]، والمقـصود بالأدبية هنا مختلف المقومات والعناصر التـي تجعل من عمل ما عملًا أدبيًـا، وتتمثـل أساسًا في الخصائـص البنيويـة والوظائـف الشعرية التي تميـز مكوناته الصوتية والتركيبية والإيقاعية.

من ثمـة، يتحدد مفهوم ياكبسن للنص الأدبي بوصفـه رسالة ذات غايـة تواصليـة انطلاقًا من الوظائـف الـست التـي وضعها للتـواصل اللغوي، وهـي: الوظيفـة الانفعاليـة وتتعلـق بالمـرسل، والوظيفـة الإفهاميـة وتتـصل بالمـرسل إليـه، والوظيفـة الاتصاليـة وترتبـط بالقنـاة التي تتم عبرهـا الرسالة، والوظيفة المرجعية وتهم السياق أو المرجـع، والوظيفـة اللسانيـة الواصفـة وتتعلق بسَنَنِ التخاطـب، والوظيفة الشعريـة وتركز على الرسالة بصفتهـا رسالة وعلى وسيلتها اللغوية في جميع مظاهرها ووجوهها[4].

فحـسب ياكبسن يبث المرسل رسالة إلى متلق، وتتطلب الرسالة، حتى تحقق مهمتها، سياقًا تحيل إليه، وشفرة، واتصالًا. وانطلاقًا من تحليله لهذه الوظائف يشير إلى أن النص الأدبي خطاب مغاير للخطابـات اللغويـة الأخرى بالنظـر إلى وظيفته الشعريـة؛ لأنـه لا يستهـدف غايـة تواصلية تروم

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص119-120.
(2) إلمار هولنشتاين، رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهراتية، ص119.
(3) R.Jakobson. Huit question de poétique. p16.
(4) جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص110.

الإخبار، وإنما هو «صياغة مقصودة لذاتها»، ذلك «أن الوظيفة الشعرية تقوم على لفت الانتباه إلى الرسالة بصفتها رسالة، والأخيرة تكرر بانتظام وحدات متعادلة. ففي الشعر، مثلاً، تتحول المقاطع، أو النبرات، إلى وحدات وزنية، ومن ثم، لم يعد الأمر يرتبط بنظم دلائل وحسب، وإنما بإبراز توازنات أو تعادلات في التسلسل المنطقي نفسه»[1].

وإذا كان مفهوم ياكبسن للنص الأدبي يركز أساسًا على تحديد مقوماته الأدبية، فإن الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا Julia Kristeva لا تقف بالنص عند حدود انغلاقه اللغوي، واكتفائه بذاته البنيوية، بل تدرجه ضمن مشروعها السيميائي العام، وتنظر إليه في إطار علاقته بالإنسان والمجتمع والتاريخ بوصفها نصوصًا مرجعية لا يمكن للعمل الأدبي إلا أن يدخل معها في علاقة حوار أو تناص Intertextualité.

وفي رأيها يتحدد مفهوم النص بوصفه جهازًا يخرق اللغة، فيعيد توزيع نظامها عن طريق الربط بين كلام إبلاغي يروم الإعلام المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه[2] الأمر الذي يعني أن النص –وكل نص ما– يمتص أجزاء من نصوص أخرى سابقة أو معاصرة ويستثمرها لحسابه؛ لتشتغل ضمن أفقه الأدبي الخاص. فالنص عادة لا يتشكل من عدم، ولا يظهر من فراغ، وإنما ينجلي «في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه، وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله – قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها. وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر. وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص»[3].

يعد مفهوم التناص عنصرًا مهمًا في تحديد ماهية النص الأدبي عند كريستيفا؛ إذ إن كينونة كل نص عامة، ونص أدبي خاصة، تتحدد في تصورها من خلال تناصه أو تعالقه مع ملفوظات سابقة؛ والتناص عندها: «ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[4]، مما يبيح القول إنه قانون جوهري في عملية البناء النصي؛ لأن كل النصوص «تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه، عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا»[5]. ومن شأن هذا القول أن يضعنا أمام اتساع مجال الحقل التناصي، وذلك عبر الاهتمام بالنصوص المودعة في رحم نص مركزي ما، بوصفها متضمنة خطابات اجتماعية مختلفة ألوانها، مما يجعل التناص ليس مجرد وجود نص لاحق في علاقة مع نص سابق أو متزامن أعاد كتابته، بل يصبح علاقة بين كل ما يتشكل كنص، وما هو خارج عنه، ومن هذا المنطلق يكتسب مفهوم النص مشروعية

(1) المرجع نفسه، ص113.
(2) أحمد الطريسي أعراب، الشعرية بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري، ص60.
(3) صبري حافظ، «التناص وإشارية العمل الأدبي»، ص81.
(4) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ص21.
(5) المرجع نفسه، ص79.

اتساع مجاله، ليشمل كل نتاجات الإنسان بصفتها دليلًا إيديولوجيًا، يمكن تحليل ميكانيزماته بمفهوم التناص[1].

وبناء على ذلك، يتضح أن منتج النص لا يكتب تلقائيًا من ذاته واعتمادًا على فردانيته وطاقاته الإبداعية، ولكنه يستلهم - بوعي أو بدون وعي- وسائل أسلافه، محولًا الواقع من واقعيته ليعكسه على مستوى النص انعكاسًا تغدو مرآته مكسورة، وهو في ذلك يوظف خريطة موروثه الثقافي والاجتماعي؛ لأنه: «لافكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته»[2].

ويقوم النص الأدبي في تصور كريستيفا على أساس ثنائية النص الظاهر/النص التوليد: فالنص الظاهر لفظي، يتمظهر من خلال المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية؛ أما النص التوليد فيتم تكوينه من خلال عمليات الهدم والبناء والتحويل التي تلحق البنيات العميقة للملفوظات، بشكل يبرز إنتاجية الأثر وقابليته للقراءات المتعددة، مادام النص ملكا للجميع، وليس في مقدور أي كان ادعاء امتلاك حق تحديد معناه الأحادي الدقيق؛ وهو الأمر الذي نبه إليه رولان بارط Roland Barthes.

ذلك أن مفهومه لمصطلح النص الأدبي يندرج في سياق رده على الاتجاه الكلاسي في النقد وتجاوز تصوره التقليدي للعمل الأدبي، كما أنه يقوم على المقارنة بينه وبين مفهوم «العمل الأدبي»، وإبراز مزاياه وخصائصه في علاقته بالأخير.

وفي هذا السياق لاحظ صبري حافظ أن مفهوم النص عنده تمخض عن إعادة نظره في العلاقات القائمة بين العمل الأدبي من جهة، والكاتب والقارئ والمؤلف من جهة أخرى، وقد أدى به ذلك إلى استنتاج أن الفرق بين مفهومي العمل والنص الأدبيين يعود إلى «أبعادهما المنهجية والشكلية والإشارية، وعلاقتهما بمسألة الأصل والتعددية والمتعة والقراءة»[3].

وخلافًا للعمل الأدبي، لا يعد النص شيئًا ملموسًا ومحددًا، فهو يحتاج باستمرار إلى البرهنة عليه وتبينه باستمرار، لكونه «يبلور نفسه وفقا لمجموعة معينة من القواعد، إنه لا يوجد إلا في اللغة. فهو كتابة، نشاط، إنتاج، وهذا يعني أن النص يمكن أن يتجاوز العمل، أن يمتد عبر عدة أجزاء، وأن يتشكل في مراحل وصور وأشكال مختلفة»[4]. كما أن النص الأدبي لا ينحصر ضمن التقسيمات المعروفة للأجناس الأدبية ولا يتقيد بالحدود القائمة بينها؛ لأن ما يمكنه من الاستمرارية «قدرته على الإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها ... فالنص هو الذي يخترع الحدود، وهو الذي يجترحها ويعصف بها. إنه يؤسس نفسه فيما وراء الحدود المفروضة، ويعيد دائما تحديد ذاته من خلال هذا التجاوز المستمر، ومن خلال طاقته الفذة على الاستبعاد»[5].

وعلى المستوى الدلالي يعد النص الأدبي إشارة مفتوحة على عدد غير متناه من المشيرات

(1) ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة.
(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص123.
(3) صبري حافظ، «التناص وإشارية العمل الأدبي»، ص83.
(4) المرجع نفسه ص83.
(5) المرجع نفسه ص83.

والمضامين، في حين «أن العمل الأدبي إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لعدد من التفسيرات المحدودة التي تتسم بالثبات كل مرة؛ بالانغلاق. إنها اللانهائية في مقابل المحدودية»[1]. وبذلك، يكتسب النص الأدبي قيمته وخصوصيته من تنوع معانيه وانفتاحه على عدد غير متناه من القراءات والتأويلات، يقول بهذا الصدد: «إن تعريف الأثر الأدبي ذاته يتغير: فهو لم يعد واقعة تاريخية، وإنما أصبح واقعة أنثروبولوجية، نظرًا إلى أن أي تاريخ لا يستنفذه، كما أن تنوع المعاني لا يترتب على نظرة نسبية إلى العادات الإنسانية، ولا يدل على ميل المجتمع إلى الخطأ، وإنما يدل على استعداد الأثر الأدبي للانفتاح. وكون الأثر يمتلك في وقت واحد معاني متعددة، فذلك ناتج من بنيته، وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه»[2].

فخلافا لتصورات النقد الكلاسي الذي توهم أن كل عمل أدبي ينطوي على معنى ثابت ومحدد، وأن مهمة الناقد تنحصر في اكتشافه وإبرازه وتفسيره، وعلى نهج الشكلانيين الفرنسيين، عدّ رولان بارط النص الأدبي معطى غير مغلق أو مكتمل المعنى، وإنما هو نظام من العلامات والرموز الإيحائية المنفتحة والمتجددة التي توحي بمعانٍ مختلفة للإنسان الواحد؛ ذلك أن لكل نص عددًا وافرًا من المعاني، وأن معانيه وتأويلاته تتعدد حسب تعدد قرائه واختلاف شروط قراءاته وسياقاتها التاريخية والمعرفية؛ إذ إن النص في تصوره ليس موضوعًا، ولكنه عمل واستخدام، وهو ليس مجموعة من الإشارات المغلقة المحملة بمعنى يجب العثور عليه، ولكنه حجم من الآثار التي لا تكف عن الانتقال.

وانطلاقًا من ذلك، أكد أن من شروط تعدد معاني النص الأدبي وتنوع تأويلاته التخلص من سلطة المؤلف، ووضع حد لتدخله في توجيه عملية قراءة النص وتحديد قصده، فالعلاقة –أي علاقة الأبوة– بين النص وصاحبه تنتهي بمجرد إخراجه إلى الناس وتقديمه للقراءة، إذ يوكل بعد ذلك أمر تحديد معناه إلى القراء، ويصبح من حقهم وحدهم تأويله وتفسيره، إلا أن ذلك لا يعني أن المؤلف يفقد حق العودة إلى النص والتعليق عليه بعد كتابته، بل الأمر يظل مكفولًا له، ولكن بوصفه مجرد ضيف على النص مثله في ذلك مثل بقية القراء الآخرين؛ لأن « الأنا التي كتبت النص ليست أنا حقيقية، وإنما أنا ورقية»[3].

ومن الجدير بالملاحظة في هذا السياق أن التصور المفهومي للنص الأدبي لدى بارط يتقاطع مع شبكة من المفاهيم المركزية في نسقه النظري والمنهجي وينبني عليها كالنقد وعلم الأدب والقراءة، كما يلتقي أيضا مع مفهوم النص الأدبي عند الناقد البلغاري تزفطان تودوروف Tzvetan Todorov.

يعد تودوروف أحد أبرز النقاد الشكلانيين، وقد تميز تحديده لماهية النص الأدبي بالتركيز على نسقه اللغوي الفريد وبنياته الداخلية، ففي رأيه: «إن مفهوم النص لا يتموضع في نفس مستوى الجملة (أو العبارة أو المركب)، وبهذا

(1) المرجع نفسه ص83.

(2) رولان بارط، النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، ص54.

(3) صبري حافظ، «التناص وإشارية العمل الأدبي»، ص 85.

وجب تمييز النص عن الفقرة التي هي وحدة مطبعية لمجموعة من الجمل (...) يتحدد النص باستقلاله وانغلاقه (...) وهو يشكل نسقا لا يجب مماثلته مع النسق اللغوي، بل يجب وضعه معه في علاقة تجاور وتشابه معا»[1].

معنى ذلك، أن مفهوم النص في تصوره يتحدد انطلاقا من خطة انغلاقيته واكتفائه بذاته؛ إذ إنه «صياغة تعبيرية مقصودة لذاتها، تتحقق بين مختلف عناصرها، علاقات انسجام وتناغم، تكسبها هوية جديدة، فيصبح النص حينها في مستوى خلق قوانينه الرمزية والإشارية الداخلية، بشكل يدفع إلى الاعتقاد بأنه مستقل تمام الاستقلال عن قوانين اللغة الطبيعية، وعن المتداول من مكوناتها الصوتية والنظمية والدلالية»[2].

وإذا كان هذا التصور يحتم الاستغناء في أثناء التحليل عن اعتماد المرجعية الخارجية للنص لكونها ذات طبيعة خارج لغوية، فإنه يلمح إلى المعيار الأساس الذي يميز النصوص الأدبية عن الخطابات العادية؛ إذ في تصور تودوروف يسمح الخطاب العادي للمتلقي بإدراك معناه بشكل مباشر، دون أن يكون هذا الخطاب قادرًا على الانبناء بذاته في استقلال عن أي سند معنوي، في حين يكتفي الخطاب الأدبي بذاته، ويستوقف المتلقي بلغته وطريقة انتظام بنياته الصوتية والتركيبية والأسلوبية، لكونه لا يحيل إلى أي واقع مادي أو معطى خارجي، وإنما يحيل إلى ذاته ونسقه اللغوي وخصائصه التعبيرية، وهو ما يشكل أساسه الأدبي وخصوصيته الجمالية.

يتبين مما سبق أن مفهوم النص عرف في الشعريات الحديثة والمعاصرة تحولات هامة قاربت خصائصه التعبيرية، ومقوماته اللغوية، وبنياته التركيبية والأسلوبية، وهي تحولات نتجت من التطورات التي عرفتها علوم الخطاب، وما أثمرته من وعي بقيمة النص وخصوصياته المتعددة والمتفاوتة، ولعل السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هنا: هل كان عند العرب تصور نظري ومنهجي للنص؟ بل هل كان عندهم وعي بالنص كممارسة تعبيرية لها مقوماتها المرتبطة بالصياغة والتأليف والكتابة؟ وإذا كان الأمر كذلك فمتى ظهر ذلك؟ هل كان مع بدايات نشأة ثقافتهم أو في لحظة متأخرة حين احتكاكهم بالأمم والثقافات الأخرى؟

2- النص في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المفهوم والإبدالات

يجد المتتبع لمفهوم «النص» في التراث العربي الإسلامي صعوبة كبيرة في الوقوف عند مصطلح واحد دقيق ومحدد له، وهي صعوبة لا ترجع إلى فقر لغوي، أو ضَعْف نظري، أو عجز منهجي عند اللغويين والنقاد والبلاغيين العرب، بل تعود إلى ارتباط المصطلح في لحظة ثقافية ومعرفية خاصة بالقرآن الكريم والحديث الشريف، واستمرار العرب في تسمية نتاجاتهم النصية وأشكالهم الخطابية المختلفة بأسماء ومصطلحات مغايرة، فظل تعريف مصطلح نص وتداوله متصلًا

(1) Todorov et Ducrot. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. p375.
نقلا عن محمد محمود، تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، ص30.

(2) محمد محمود، تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، ص31.

عندهم بهذين الخطابين المقدسين، ومقتصرا عليهما.

وليس معنى ذلك أن العرب لم يكن لهم قديما تصور للنص، مفهومًا وإنجازًا، فكثير من أفكارهم ومواقفهم الجمالية والنقدية والفلسفية تدل على أنهم كان لهم مفهومهم الخاص للنص وتصورهم النظري والمنهجي لأسسه وخصائصه، وهو مفهوم لم يظهر مستقلًا بمصطلح خاص به ومحدد لماهيته، بل جاء ضمن شبكة مفهومية غنية ومترابطة، فكان يتم التعبير عنه عبر توظيف العديد من الإبدالات التي تشير إلى معناه، دون أن تحدده بالمصطلح الدال عليه.

ولئن كان ذلك يتطلب الحذر من كل محاولة للبحث في التراث العربي عن المعادل المفهومي للتصور الحديث للنص في الخطاب النقدي الحديث، فإنه يقتضي أيضا اتباع مسلكين في عملية تتبع مختلف إبدالات مفهوم نص عند العرب: ينشغل أولها برصد التحديدات الاصطلاحية والتصورات النظرية لمصطلح نص عبر بنياته وخصائصه ووظائفه، ويعنى الثاني باستخلاص الأسس والمرتكزات التي يقوم عليها تصورهم له من خلال شبكة المفاهيم التي يرتبط بها، والتي لا تقتصر على النصوص الدينية والأدبية والفكرية موضوع اشتغالهم، بل تنسحب على كل النصوص. وفي أفق الإحاطة بذلك يجدر التوقُّف أولا عند المدونة اللغوية القديمة لبحث معنى «النص»، وتبين دلالاته الأولية والمختلفة عند العرب.

في هذا الإطار يلاحظ أن كلمة نص كانت متداولة منذ الجاهلية، وكانت تشير إلى أنماط ومستويات متباينة من القول، يتحدد كل منها بالنظر إلى حقله المعرفي، وجنسه الخطابي، ووظيفته التداولية، وقد اتخذت معاني متعددة ومختلفة، جاء في لسان العرب: «النَّصُّ رفْعُك الشيء نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصًّا رفَعَه (...) ووُضِعَ على المِنَصَّة أَي على غاية الفَضيحة والشهرة والظهور (...) وأَصل النَّصّ أَقصى الشيء وغايتُه ثم سمي به ضربٌ من السير سريع (...) ابن الأَعرابي: النَّصُّ الإِسْنادُ إِلى الرئيس الأَكبر، والنَّصُّ التوْقِيفُ، والنصُّ التعيين على شيءٍ ما، ونصُّ الأَمر: شدتُه (...) ونَصَّ الرجلَ نَصًّا إِذا سأَله عن شيءٍ حتى يستقصي ما عنده، ونصُّ كلِّ شيءٍ: منتهاه. قال الأَزهري، النصُّ أَصلُه منتهى الأَشياء ومَبْلَغُ أَقْصاها، ومنه قيل: نَصَصْتُ الرجلَ إِذا استقصيت مسأَلته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده (...) قول الفقهاء: نَصُّ القرآن، ونَصُّ السنَّة؛ أَي ما دل ظاهرُ لفظهما عليه من الأَحكام»[1].

تدل كلمة نص هنا -في مستواها اللغوي العام- على معنى الإسناد؛ أي إسناد الحديث ورفعه إلى صاحبه، كما تشير إلى تعيين أمر ما والتنصيص عليه، وكذا التعبير عن موقف كلي وتام من مسألة ما، ويرتبط هذا المعنى بدلالة أخرى لها أهمية كبيرة، تتمثل في اكتمال الشيء وبلوغه منتهى الاستواء والاستقامة وإظهاره للناس ووضعه «على غاية الفضيحة والشهرة». وبالرغم من أن هذه الدلالة عامة وفضفاضة، فإنَّها تنطوي على تصور خاص لماهية القول بوصفه تشكلا

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ص ص).

نصيا. ذلك أننا لو قصرنا تعريف ابن منظور على أنماط القول المختلفة، وخاصة الأدبية، لكان معنى النص الأدبي هو القول الذي يستقصي فيه صاحبه تصوره عن مسألة معينة، فيخرجه إلى الناس ويضعه على «غاية الفضيحة والشهرة والظهور»، أو على المنصة، لينظروا فيه، ويحكموا عليه، ويقوموه. ويبدو أن هذا المعنى كان في حاجة إلى وقت طويل ليبلغ مستوى النضج الاصطلاحي، لأن كلمة «نص» بالمعنى الذي تحيل فيه إلى نمط خاص من القول كانت وثيقة الارتباط بالنصين المقدسين: القرآن الكريم والحديث الشريف، وكانت تقتصر عليهما، جاء في المعجم الوسيط ضمن المادة نفسها: «(...) النص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص. وعند الأصوليين: النص هو الكتاب والسنة، والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه، يقال نص الحديث: رفعه وأسنده إلى المحدث عنه»[1].

ومما لا شك فيه أن هذا التحديد للنص يبتعد عن التصور المفهومي والمعنى الاصطلاحي في الشعريات الحديثة؛ لأن كينونته في هذه الأخيرة تقوم على «الاجتهاد» وتنبني على التأويل وتعدد القراءات، وهو ما يعني أن النص لا ينحصر في معنى ضيق وفريد، ولا يتخذ دلالة مغلقة ومكتملة، بل إن معانيه تتعدد، وتأويلاته تتجدد بتعدد قراءاته وتباينها.

وليس معنى ذلك أن المدونة العربية القديمة تفتقر إلى كلمة تعادل نظريا واصطلاحيا كلمة نص Texte الغربية، بل الأمر على العكس من ذلك، فقد ارتبط مفهوم النص عند العرب بشبكة مفهومية غنية ومتعددة، واستعمل النقاد والبلاغيون العرب العديد من الإبدالات للدلالة على معنى كلمة Texte. فإذا كانت هذه الأخيرة تعني النص بوصفه بنية لغوية مركبة من عناصر أسلوبية ضمن نظام خاص من العلاقات البنيوية، فإنها تشير إلى أحد أبرز مشتقاتها ألا وهو textile ومعنى الكلمة في اللغة الفرنسية النسج؛ إذ النص بالمعنى السالف هو أساسا عملية نسج لمكوناته أو تركيب وعقد وتأليف ونظم لها، وهذا ما يتطلب البحث في المعجم عن دلالات هذه الكلمات ووظائفها، لتبين التحديدات المفهومية التي تنطوي عليها، وتحمل دلالات وتصورات جنينية أو مبكرة لمفهوم النص الأدبي في الشعرية العربية القديمة.

فبالنسبة إلى مادة «ن س ج» نقرأ في لسان العرب: «النسج: ضم الشيء إلى الشيء، هذا هو الأصل (...) ونسج الحائك الثوب ينسجه وينسجه نسجا، من ذلك لأنه ضم السدى إلى اللحمة، وهو النساج، وحرفته النساجة (...) ونسج الكذاب الزور لفقه. **ونسج الشاعر الشعر: نظمه. والشاعر ينسج الشعر، والكذاب ينسج الزور**(...)»[2].

فالشاعر مثل النساج؛ لأن عمله الشعري صناعة بالأساس يضم فيها الكلمات والتراكيب بعضها إلى بعض، فينظمها بأسلوب شعري متماسك العناصر والمكونات، وقد كان هذا التصور الذي يعد الشعر صناعة تقوم على

(1) مرتضى الزبيدي، المعجم الوسيط، مادة (ن ص ص).

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن س ج).

النسج راسخًا عند العرب منذ البدايات الأولى لنشأة الشعرية العربية القديمة، ويبدو بجلاء في وصية أبي تمام للبحتري في قوله: «ولْتَكُنْ كأنَّكَ خيَّاطٌ يقطعُ الثِّيابَ علَى مَقاديرِ الأجسادِ»[1]، كما يبدو في كثير من المفاهيم المؤكدة قيمة الترابط الأسلوبي والتركيبي في النص الشعري، مثل مفهوم «القران»، وهو درجة في المشابهة والموافقة بين عناصر القصيدة وأجزائها، تصل بها إلى مستوى بنائي يتحقق فيه انتظام كلماتها وحسن رصف أشطرها وأبياتها إلى الحد الذي يصعب فيه إزالة أي عنصر منها أو تغييره من مكانه، وقد وظفه الشاعر رؤبة بن العجاج (ت90هـ) في تقويم شعر أحد الشعراء قائلا: «ليس لشعره قران»[2]، كما وسم به عمر بن لجأ (ت نحو 150هـ) شعره مميزا له عن شعر أحد الشعراء، وذلك في قوله « لبعض الشعراء: أنا أشهر منك قال: وبم ذاك؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه»[3]، ومعنى أن يكون «البيت أخا البيت إذا أشبهه وكان حقه أن يوضع إلى جنبه»[4].

فهذه النصوص تدل على أن العرب كانوا واعين منذ بواكير تشكل فكرهم النقدي بأهمية ترابط القصيدة وتماسك أبياتها وأشطرها الشعرية، وتفند الكثير من الدعاوى التي زعم أصحابها تفكك القصيدة العربية واختلال بنياتها وأساليبها، بسبب اقتصار عنايتهم على الجزء منها، الذي هو البيت الشعري. ويجد الباحث في التراث العديد من المواقف الواضحة التي تدعمها، لعل أبزها قول الجاحظ (ت255هـ): «(...) إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[5]، وقوله كذلك: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[6].

والناظر في العلاقة بين النسج والسبك والشعر يلاحظ أنها تندرج ضمن تصورهم لحدود النص وطرائق انبنائه وشروطها. ولذلك فإن أداة الحصر «إنما» في قول الجاحظ توظف توظيفا يقارب النص الشعري من زاوية البنيات التركيبية والنظام العلائقي القائمين بين مكوناته اللغوية، وهي مقاربة تتقاطع في بعض جوانبها مع المفهوم الحديث للنص الأدبي الذي ينظر في الخطابات ضمن كليتها اللغوية، وفي علاقاتها الداخلية. وقد كان هذا التصور شرطا من الشروط الأساس لشعرية القصيد، لكونه يحقق التماسك والترابط في بنائها اللغوي ونظامها العروضي والأسلوبي، ونجد تعبيرا آخر عنه بإبدال مغاير لدى المبرد (ت286هـ) الذي يستعمل مصطلح «المشاكلة» النصية للدلالة عليه في قوله: «(...) وذلك أن الكلام لم يجر على نظم، ولا وقع إلى جانب الكلمة ما يشاكلها، وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق، وأن يوضع على رسم المشاكلة»[7].

ففي تصور المبرد أن الشعر ليس مجرد نظم كلام ونسج له كيفما اتفق، بل هو بناء مخصوص

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص203.
(2) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص205.
(3) المرجع نفسه، ج1، ص206.
(4) المرجع نفسه، ج1، ص228.
(5) الجاحظ، الحيوان، ج3، ص313.
(6) الجاحظ، البيان والتبيين، ج، 1، ص67.
(7) أبو عبد الله محمد المرزباني، الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، ص252.

يجري على نسق مضبوط ومتماثل في التشكل والصياغة، نسق يحقق التآلف والترابط النصي والجمالي. وسواء بالنسبة إلى المشاكلة أم النسج أم السبك أم القران ظل العرب قديما يؤكدون هذا المعنى ويلحون على هذه الغاية. ولذلك ما فتئوا يوظفون هذه الكلمات وغيرها -مما نعده إبدالات لمفهوم النص- للدلالة على بنية القصيدة والتنبيه إلى ما يجب أن تكون عليه من حسن استواء، وسلامة بناء، وقوة ارتباط. ويكفي تتبع كتب الأدب والنقد لملاحظة مدى شيوعها بين الرعيل الأول من الشعراء، والعلماء، والنقاد.

وعلاوة على الكلمات السابقة، ربطوها بكلمات وإبدالات أخرى لها المعنى نفسه، وتؤدي الوظيفة الإيحائية والتصورية ذاتها بالنسبة إلى مفهوم البناء النصي، وتدخل في ما أسميناه الشبكة المفهومية للنص، من بينها «الديباج الخسرواني»، وهي عبارة استعملها الأصمعي كناية عن النفاسة والشرف وعلو القيمة الجمالية والتعبيرية للشعر بسبب حسن تأليفه وجودة سبكه وقوة بنائه[1].

ولم يكن هذا المعنى طارئا عند العرب، فقد كان قديما قدم الشعر عندهم، وللتأكد من ذلك تكفي العودة إلى تسميتهم للبيت أولا، واتفاقهم على تسمية النص الشعري باسم القصيدة، فقد أشاروا إلى أن «البيت من الشعر كالبيت من الأبنية»[2]، وهي إشارة تفيد أن البناء النصي المتماسك والمترابط يبدأ في تصورهم منذ أول مكون صغير في العمل الشعري، إلا أنهم أكدوا -بغاية التنبيه على قيمة البناء الكلي للقصيد- أن لا قيمة له في ذاته، وأن النصية لا تتحقق به وحده، ولهذا كانت القصيدة عندهم هي ما تجاوز سبعة أبيات فما فوق، أما ما دون ذلك فمجرد قطعة؛ لأنه بتعدد أبياتها وطولها تتحقق لها صفات النصية المتمثلة في كمال البناء وتمامه وسلامته مع طوله، جاء في لسان العرب: «والقَصيدُ من الشِّعْر: ما تمَّ شطر أبياته، وفي التهذيب: شطر أبنيته، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه. وقال ابن جني: سمي قصيدًا لأنه قُصِدَ واعتُمِدَ وإن كان ما قَصُر منه واضطرب بناؤه نحو الرمَل والرجَز شعرًا مرادًا مقصودًا، **وذلك أن ما تمَّ من الشِّعْر وتوفر آثرُ عندهم وأَشَدُّ تقدمًا في أنفسهم مما قَصُر واختلَّ، فسَمُّوا ما طال ووَفَرَ قَصيدًا أي مُرادًا مقصودًا** (...) وقيل: سمي قصيدًا؛ لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيِّد والمعنى المختار؛ وقيل: سمي الشِّعْرُ التامُّ قصيدًا؛ لأن قائله جعله من باله فَقَصَدَ له قَصْدًا ولم يَحْتَسِه حَسْيًا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل رَوَّى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتَضِبْه اقتضابًا فهو فعيل من القصد وهو الأَمّ وقَصَّدَ الشاعرُ وأَقْصَدَ: أطال وواصل عمل القصائد»[3].

يلاحظ في التعريف اللغوي، والاصطلاحي لاحقا، استخدام معجم خاص للحديث عن القصيد، وهو معجم تتكرر فيه كلمات البناء والأبنية والصحة والطول والمواصلة والتي تدل دلالة واضحة على أن أساس التسمية ارتبط بالجانب البنائي في البداية، وتؤكد من ثمة أن نظرة العرب في بواكير فكرهم النقدي والجمالي

(1) أبو القاسم بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص24.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص121.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق ص د).

إلى القصيدة كانت تنصرف إلى بنيتها التركيبية الكلية، وليس إلى عناصرها الجزئية. وإذا كان ذلك يكشف السبب الذي جعل بعضهم يعد القصيدة ما جاوز سبعة أبيات فأكثر، وبعضهم الآخر يعد «ما كان على ثلاثة أبيات، أو عشرة، أو خمس عشرة قطعة، فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة»[1]، فإنه يفسر سبب تقدمتهم لامرئ القيس[2]، بحيث إنهم أرادوا بهذا التوصيف الاعتراف له بالأسبقية في نقل الشعر القديم في الجاهلية نقلة بنائية جذرية، تمكن بفضلها من وضع قالب شكلي وموضوعي لبناء القصيد، فصار نموذجا جماليا تحتذيه الشعراء وتتبع طريقته.

ولاشك أن انتقال الشعراء في الجاهلية من الأبيات القليلة المعدودة إلى القصيد، والذي مثل لحظة رقي جمالي وإبداعي عندهم، ما كان ليحدث لولا ظهور وعي بالبناء النصي عندهم، وهو وعي تمكنوا بفضله من كتابة شعر ناضج وكامل منسجم التفاعيل، مؤتلف النغم، كما نقرؤه في المعلقات، وفي شعر عشرات الجاهليين الذين أدركوا الإسلام أو كادوا يدركونه، فجاء بناؤهم الشعري عربيا في أعاريضه ونهجه وأغراضه وروحه، بعد أن مر بضروب كثيرة من التهذيب حتى بلغ ذلك الإتقان الذي نجده عليه أواخر العصر الجاهلي، «فلم يكن طفرة أن يهتدي العربي لوحدة الروي في القصيدة، ولا لوحدة حركة الروي، ولا للتصريع في أولها، ولا لافتتاحها بالنسيب والوقوف بالأطلال؛ لم يكن طفرة أن يعرف العرب كل تلك الأصول الشعرية في القصيدة، وكل تلك المواضعات في ابتداءاته مثلا؛ وإنما عرف ذلك كله بعد تجارب، وبعد إصلاح وتهذيب»[3].

وإذا كان هذا الإصلاح والتهذيب قد مس ذوقا جماليا في بقعة جغرافية شاسعة ومترامية الأطراف، وامتد لسنوات عديدة، قاربت القرنين من الزمن[4]، وشاع بين قبائل مختلفة، فإن الخلاصة الجمالية التي أنتجها تسمح لنا بالقول بوجود «وعي بالممارسة النصية» عند العرب، يحتاج إلى بحث قائم الذات لسبر أغواره وكشف أسسه وعناصره. وهي ممارسة أنتجت في النهاية نصا شعريا متكاملا سمي بأسماء أخرى غير «النص»، نظرا إلى معطيات مذهبية وعقدية، جعلت المصطلح مقصورا على القرآن والحديث كما رأينا في السابق، بعد أن كان يشير إلى ملفوظات وأشكال تعبيرية أخرى ذات أساس خطابي.

وقد أدرك الرعيل الأول من المتأدبين والنقاد بعض عناصر هذا الوعي البنائي المتحكم في تقصيد القصيد، وترتيب عناصرها ومقاطعها، فنقل ابن قتيبة عن بعض النقدة الأوائل تحليله للأساس البنائي والطابع التركيبي للقصيدة، وذلك في قوله: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد، إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها

(1) المرجع نفسه.
(2) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص55.
(3) طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص24-25.
(4) الجاحظ، الحيوان، ص1، ص59.

الظاعنين (عنها) (...) ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوَجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعيَ به إصغاء الأسماع (إليه)، (...) فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسُرى الليل وحر الهجير، وإنضاءَ الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذِمامةَ التأميل، وقرر عنده ما ناله من المَكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجليل. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمآ إلى المزيد»[1].

يكتسي هذا النص قيمته وأهميته بالنسبة إلى موضوع بحثنا من كونه يؤكد قولنا السابق إن معنى تقصيد القصيد انطلق من تصور راسخ بالممارسة النصية عند العرب منذ الجاهلية، وهو تصور تبلور على مراحل حددها الجاحظ في حوالي 150 سنة إلى 200 سنة قبل الإسلام[2]، وترسخ بطريقة لا واعية في خيال الشعراء نتيجة أذواقهم الجمالية وقدراتهم التعبيرية وطاقاتهم الإبداعية، فسعى المتأدبون والنقاد إلى كشفه وبيانه، ومن ثمة بيان أن السبب الذي جعل القصيدة العربية تتخذ شكلا بنائيا نهائيا له نسقه التركيبي الخاص، يتجلى في وظيفتها الجمالية ضمن المجال التداولي العربي، وهي وظيفة تروم التأثير في المتلقي، ودفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية تنسجم مع موضوعه الفني ومقتضاه التخييلي.

وحين تأمل البناء الشعري للقصيدة كما تحدث عنه ابن قتيبة يتبين أنه كان يقصد هذا المعنى، بحيث رأى أنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسة: مقدمة طللية وغزلية، ووصف للرحلة والراحلة، ثم الموضوع الأساس والغرض الرئيس. وقد نبه ابن قتيبة –رواية عن الأدباء الذين نقل عنهم قوله- إلى ذلك بطريقة توظيفه لأدوات الحصر والعطف والشرط في نصه، وهي أدوات استعملت قصدا للدلالة على أن ما قبلها لا يعدو أن يكون وسيلة لتحقيق غاية كبرى وأهم، هي التي جاء الفعل الدال على البداية والشروع للتعبير عنها، كما يتبين من الصيغة المختصرة الآتية: «إنما ابتدأ... ليجعل...ثم وصل ذلك... ليستدعي... فإذا علم...وإذا علم....بدأ في المديح...» .

يتضح من خلال تأمل طريقة انبناء نظام القصيد أن أداة الحصر تفيد أن الشاعر لم يستهل نصه الشعري بمقدمة طللية إلا ليخترق نفسية السامع، ويأسر من خلالها وعيه وفكره، وأنه حين تأكد من تحقق مراده ومسعاه، زاد ذات السامع جرعة عاطفية أخرى بأبيات شعرية تضمن له السيطرة الكلية على خياله وعقله وفكره؛ لينتقل بعد ذلك إلى الغرض الأساس المقصود بقصيدته. وتبرز قيمة هذه العملية واستراتيجيتها من بنيات أسلوبية غير مستهدفة لذاتها، بل موظفة قصد الوصول إلى لحظة شعرية محددة، مرتبطة بالغرض المنشود؛ الأمر الذي يشي أن الشاعر يتبع في عملية تأليف نصه خطوات دقيقة ومدروسة؛ لكي ينفذ إلى نفسية

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص75-76.
(2) الجاحظ، الحيوان، ج1، ص59.

المتلقي وتسهل عليه السيطرة على فكره وعواطفه، وهو ما يضطره إلى أن يتوسل بأساليب تمهيدية ومسالك أولية، قبل طرق موضوعه الرئيس.

بيد أن أهم ما يتضمنه نص ابن قتيبة تأكيده -في نهايته- أن جمالية القصيد تظل رهينة البراعة في نظم أساليبها، والدقة في التوفيق بين أقسامها بما يحقق التناسب بين مكوناتها كميا وجماليا، فلا يغلب جزء منها أو مكون من مكوناتها بقية الأجزاء والمكونات الأخرى، وتتحقق من ثمة غايتها الجمالية. وهو تأكيد يدعم قولنا السابق إن العرب كان لهم مع مشرق نشاطهم الشعري وفكرهم النقدي تصورهم الخاص للنص بناء ونظما وتركيبا، دون أن يستعملوا مصطلح النص. ولعل ما يجلي هذه الحقيقة أكثر أن المتأدبين والشعراء والعلماء العرب وظفوا في بواكير نشأة الشعرية العربية القديمة عددا من الإبدالات الأخرى التي تدخل ضمن الشبكة المفهومية لمصطلح النص، وكانوا يقصدون بها المعنى ذاته الذي يحيل إليه مصطلح النص، وأراده الجاحظ بكلمة «نسج» والمبرد بـ«المشاكلة»، ومن ضمن أبرز تلك الإبدالات أيضا «التأليف».

فقد ترددت الكلمة كثيرا، ومنذ القدم عند العرب في معرض حديثهم عن بنية الشعر، وتحديدهم لشرائط تحقق نصيته وجماليته، فرويت عن الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: «إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه»[1]، كما استعملها ابن سلام الجمحي (ت231هـ) للدلالة على مفهوم النصية، وذلك في قوله: «كان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه محمد بن إسحاق بن يسار (...) فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط وأشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعارا كثيرة وليس بشعر إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف»[2].

تشير كلمة «مؤلف» هنا إلى طريقة خاصة في البناء النصي قوامها الترابط والتماسك، وبذلك فهي تنصرف للجانب الشكلي دون الجانب الموضوعي، بدليل قول الجمحي في سياق تحديد أسس الشعر: «والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي»[3]، والفرق بين الكلمتين في النصين أن الحديث النبوي -وإن كان قد نفى عن الشعر المتعارض مع القيم الدينية صفة الجمالية- إلا أنه لم ينف عنه صفة النصية، بل حافظ له عليها، مصنفا إياه ضمن الكلام القبيح الذي لا خير فيه وفائدة منه؛ في حين جاءت الكلمة عند الجمحي في إطار مشروعه النقدي الذي يتوخى التمييز بين الشعر الموضوع والصحيح، وهو مشروع يقوم على تصور خاص يعد أن الشعر ليس مجرد تأليف كلام ونظمه في قالب إيقاعي وبنية عروضية، بل هو أيضا تعبير جمالي يتوسل بلغة إيحائية وأساليب فنية وتصويرية؛ الأمر الذي يغيب عن تلك الأشعار المنحولة التي تنسب إلى عاد وثمود، والتي نقل كثيرا منها أبو زيد القرشي في كتابه جمهرة أشعار العرب[4].

ولا يعدم الباحث في التراث النقدي عند

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص31-32.

(2) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، ص7-8.

(3) المرجع نفسه، ج1، ص56.

(4) ينظر، أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب.

العرب، ولا سيما في بواكيره، مواقف كثيرة مشابهة لموقف ابن سلام الجمحي، وهي مواقف ميز فيها أصحابها بين الشعر والنظم تمييزا يفيد في إدراك تصورهم لمفهوم النصية، خاصة وأنه لم يكن ينفصل لديهم عن القيم الجمالية والخصائص الفنية للشعر. ومن أبرز تلك المواقف قول علي بن المنجم (ت275هـ): «ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا، الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما»[1].

وبإنعام النظر في موقفي ابن المنجم والجمحي يلاحظ أنهما ينطلقان من تصور واحد لخصوصية الشعري بنيويا وجماليا، وهو تصور عبرا عنه بالاستهلال بـ«حرف نفي» هو حرف «ليس» الذي جاء ليسحب صفة الشعرية عن أقوال مبنية بناء لغويا وعروضيا عاديا ومألوفا، ولا تتحقق فيه عناصر الجمالية المتفق عليها في الذوق الفني عند العرب والتي بسببها يقال الشعر، وهي العناصر التي اختزلها ابن المنجم في مكونين أساسين: أحدهما إبداعي يتمثل في ابتكار معانٍ وصور جديدة غير قابلة للإدراك بالحس العاديِ والإدراك السطحي للعالم والأشياء، وهو ما قصده بقوله أبعد مراما؛ وثانيهما بنيوي يتمثل في قوة تماسك الأسلوب الشعري وترابط المكونات التعبيرية والتركيبية، وهو ما قصده بقوله عزيز الانتظام، باعتبار العزة هنا بمعنى المناعة والدرجة الرفيعة التي يصعب الوصول إليها، والتي تنتج أساسا من النظم الشعري.

ولئن كان مدار الشعرية على النظم في تصورات النقاد والبلاغيين، فقد خص عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) المصطلح بعناية بالغة، وارتقى به إلى درجة كبيرة من النضج النظري والتأصيل المنهجي والعمق التطبيقي، فقدم تصورات دقيقة حول البناء اللغوي للقصيدة والخصوصية الجمالية لتركيبها وأسلوبها، وميز استنادا إليه بين درجات شعرية تركيب أجزاء القصيدة وتراتبها، فرأى أن أعلاها مقاما وقيمة ما يأتي بناؤه على نسق واحد، يقول في هذا الإطار: «واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك، في توخي المعاني التي عرفت: أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك: نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين. وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجيئ على وجوه شتى، وأنحاء مختلفة»[2]، ويقول كذلك: «(...) وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام، وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا، فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه»[3].

فالنظم عند الجرجاني طريقة مخصوصة في تأليف القول وبنائه ضمن نسق تركيبي مميز، يراعي قوانين النحو المعياري، ويوافق أصوله ومبادئه، سواء أكان هذا القول شعرا أم نثرًا. ويتراوح مفهومه له بين ثلاث دلالات أساس: فهو يدل على عملية إنشاء الخطاب وتوليد الدلالة

(1) المرزباني، الموشح، ص442.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص93.

(3) المرجع نفسه، ص95.

وتنظيمها؛ ويدل على النحو المحقق لنحوية الخطاب واتساقه؛ كما يدل على عملية تحقيق الأدبية وتناسق الدلالة[1]، مما يعني في الأخير أنه يقوم على منحيين متكاملين ومتفاعلين: أحدهما نحوي؛ والآخر بلاغي[2].

وفضلا عن مسلكه التنظيري للقضية، سلك الجرجاني مسلكا تطبيقيا أبرز من خلاله كيفية حدوث الترابط النصي والتفاعل بين مكوناته اللغوية وأجزائه التعبيرية، وذلك من خلال نماذج من القرآن الكريم والشعر القديم، فتناول بالبحث والتشريح -بالنسبة إلى القرآن الكريم- آيات كثيرة من بينها قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ (هود، 44)، فقال معلقا عليها: «إنك لم تجد ما تجد من المزية الظاهرة، والفضيلة القاهرة، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقر قربها إلى آخرها، وأن الفضل تناتج ما بينها وحصل من مجموعها»[3].

فقد تولد «الاتساق العجيب» الذي يسم البنية التركيبية للآية الكريمة من تفاعل العلاقات النحوية والدلالية بين عناصرها اللغوية وتأليفها على وجه مخصوص؛ بحيث كان النداء بـ«يا» وأضيف ضمير المخاطب إلى الماء «ماءك» واتبع نداء الأرض بنداء السماء الذي يخصها ويناسبها، وجاء الفعل في جملة «وغيض الماء» بصيغة «فعل» للدلالة على أن المطر لم يتوقف، وأن الماء لم ينضب من تلقاء نفسه، بل بأمر آمر وقدرة قادر، وأكدت جملة «وقضي الأمر» ذلك وقررته، ودلت جملة «استوت على الجودي» ما يفيد تحقق هذا الأمر. وقد أضمر الحق سبحانه ذكر السفينة وقابل لفظي «قيل» في بداية الآية وآخرها على عظم الشأن وجلال الواقعة[4]، ولو جاءت هذه الآية بصيغة: «وقال أيتها الأرض ابلعي الماء ويا أيتها السماء أقلعي أو توقفي عن الإمطار...» لما كان لهذا الضرب من التأليف أية قيمة جمالية وقوة إيحائية.

ومن الشواهد القرآنية الأخرى التي ساقها الجرجاني لبيان أن جمالية القول تتحدد بمدى مراعاة العلاقات السياقية بين الكلم وطريقة ترتيب عناصر الجملة والتأليف بين دلالاتها قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ (مريم، 4)، ذلك أن جمالية الآية وإعجازها يعود إلى طريقة انتظام كلماتها وتعليق بعضها ببعض؛ بحيث أسند فعل «اشتعل» إلى فاعل معرف بالألف واللام، واقترنا معا بلفظ الشيب الذي جاء منكرًا منصوبًا على التمييز[5]، وأي تغيير في البنية التركيبية لهذه الجملة سيؤثر حتمًا على قيمتها الفنية وقوتها التمثيلية، ولذلك فلو قلنا مثلا: «الرأس اشتعل شيبا»، أو «الشيب في الرأس اشتعل»، أو «اشتعل الشيب في الرأس» لكنا إزاء جمل صحيحة لغويًا، لكنها أقل جمالًا وإعجابا من الآية الكريمة.

ولا تنحصر قيمة النظم وأهميته النظرية والإجرائية والتطبيقية على القرآن الكريم، بل

(1) طارق النعمان، اللفظ والمعنى بين الإيديولوجية والتأسيس المعرفي للعلم، ص262-263.
(2) تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص126.
(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص45.
(4) المرجع نفسه، ص45-46.
(5) المرجع نفسه، ص393.

تشمل كل أشكال التعبير الجمالي، ولذلك فمثلما طبقه على القرآن الكريم طبقه أيضًا على الشعر القديم، مع فارق أساس لا يهم الجانب التطبيقي بقدر ما يهم التصور النظري والمنهجي، وهو تصور يرتبط بطبيعة النظرة المتحكمة في النصين المشتغل عليهما من حيث كون الأول وصل إلى أعلى درجات الإعجاز، في حين الثاني فيأتي على درجات متفاوتة ومتباينة في الجمال والترابط والتماسك النصي[1].

وتبرز قيمة ذلك في كونه يسمح بالنسبة إلى الخطاب الشعري بعقد المقارنة بين نصوصه التعبيرية من أجل بيان سر تفوق بعضها على بعض نتيجة اختيار الشعراء لكلماتهم الشعرية، وبنياتهم التركيبية، وطرق نظمهم لخطاباتهم، وتعليقهم كلماتهم، وربطهم لها بعضها ببعض. وقد أوضح الجرجاني ذلك من خلال نماذج شعرية تابع فيها كلمات بعينها في أكثر من قصيدة[2]، مبرزًا أن سلامة البناء الشعري وتماسكه تنتج من حسن نظم كلماته وأساليبه ودقة وضعها في سياقها النصي الملائم لها، ومؤكدًا أن الأساس في الشعر ليس هو طابعه الإيحائي وجوهره التخييلي فحسب، بل أيضًا، وأساسًا، نسيجه اللغوي ونسقه التركيبي، ولذلك فكلما أخفق الشاعر في اختيار الكلمة الدقيقة المناسبة لموضوعه الفني، وتعسف في ترتيبها وتعليقها مع غيرها من الكلمات الملائمة لها ضمن النسيج النصي لقصيدته وفقا لمقتضيات معاني النحو وأحكامه إلا وانعكس ذلك على البنية الأسلوبية للشعر وخصيصته الفنية.

معنى ذلك أن الشعر في تصور الجرجاني ليس مجرد رؤى خيالية يشكل بها الشاعر عوالم جمالية بديعة، ولكنه كذلك طريقة مغايرة في الكلام تعلو على الوظيفة التواصلية للغة، وتنقل الألفاظ من سياق التعبير عن الأشياء لتعبر عن نفسها وعن المعاني والعوالم التي يعجز الكلام العادي عن قولها، والشاعر البارع هو من يجمع إلى القدرة على اختراع المعاني والحذق في تأليف المشابهات قدرة مماثلة على صياغتها بالأسلوب المناسب لها. ومن ثمة فتأكيد «النظم» كقيمة أسلوبية خاصة هو بالأساس تأكيد على الأداة التي تتحقق بها نصية النص، ومن الشواهد التي قدمها عبد القاهر لبيان درجة الترابط وقوة التماسك النصي في الشعر قول البحتري:

بَلَونا ضَرائِبَ مَن قَد نَرى
فَما إِن رَأَينا لِفَتحٍ قَريبا
هُوَ المَرءُ أَبدَت لَهُ الحادِثا
تُ عَزمًا وَشيكًا وَرَأيًا صَليبا
تَنَقَّلُ في خُلُقى سُؤدُدٍ
سَماحًا مُرَجّى وَبَأسًا مَهيبا
فَكَالسَيفِ إِن جِئتَهُ صارِخا
وَكَالبَحرِ إِن جِئتَهُ مَستَثيبا[3]

فجمالية هذه القطعة الشعرية تتحقق بالدرجة الأولى من طريقة تشكلها اللغوي القائم على مراعاة قوانين «علم النحو» ومقتضياته التركيبية، يقول الجرجاني موضحًا ذلك: «فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازًا في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدَّم وأخَّر،

(1) المرجع نفسه، ص35.
(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص47.
(3) المرجع نفسه، ص85.

وعرف ونَكَّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها «علم النحو»، فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة. أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله: «هو المرء أبدت له الحادثات» ثم قوله: «تنقل في خلقي سؤدد» بتنكير «السؤدد» ولإضافة «الخلقين» إليه، ثم قوله: «فكالسيف» وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ؛ لأن المعنى لا محالة: فهو كالسيف ثم تكريره «الكاف» في قوله: «وكالبحر» ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطا جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالًا على مثال ما أخرجه من الآخر، وذلك قوله: «صرخا» هناك «ومستثيبا» ههنا؟ لا ترى حسنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت، أو ما هو في حكم ما عددت»[1].

يتبين من هذا القول أن أساليب التقديم والتأخير والتعريف والتنكير والحذف والإضمار ونحو ذلك تمثل أبرز الخصائص الأسلوبية التي تميز البنية اللغوية للنص الشعري. ولئن كان هذا الأخير يشترك بها مع الخطابات اللغوية الأخرى، فإنه يختلف عنها بطريقة تشكيله لها، بحيث لا يوظفها الشاعر لينقل أفكارًا معينة ويعبر عن معانٍ واضحة ومحددة، وإنما ليخلق انسجامًا بين عناصر النص، وتفاعلًا بين أجزائه التركيبية ودلالاته الإيحائية والانفعالية، وليؤثر في المتلقي بالصياغة اللغوية الغريبة والعجيبة للقصيدة. ولذلك فهو يستعملها بالأسلوب الذي يخرق به أشكال التعبير المألوفة والمتداولة، ويرسخ من خلالها الأحكام الجمالية والمعاني الإيحائية في النفس.

وفي رأي الجرجاني تعد تلك الأساليب وسائل فنية للتشكيل الجمالي للنص الشعري، ومن ثمة فهي تمثل بالنسبة إلى الشاعر ما تمثله «الأصباغ» بالنسبة إلى الرسام، و«خيوط الإبريسم» بالنسبة إلى ناسج الأثواب المزركشة، يقول في هذا الإطار: «نظم الكلم (...) نظم يعد فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو «النّظم» الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتّفق. ولذلك كان عندهم نظيرًا للنّسج والتأليف والصّياغة والبناء والوشي والتّحبير وما أشبه ذلك، ممّا يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كلّ حيث وضع، علّة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصل»[2]، ويقول كذلك: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصّورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخّيهما معاني النّحو ووجوهه التي علمت أنها محصول «النّظم»»[3].

بهذا المعنى يصبح النص الشعري في طريقة اختيار كلماته وتنظيمها والتأليف بين تراكيبه وتنسيقها كالرسم والنسج والحياكة في اختيارها لعناصرها، فكما أن الرسام ينتقي أصباغًا ويفضل ألوانًا على أخرى لتصوير عوالمه التخييلية، ويضع كل لون بمكان ما وقدر معين في فضاء اللوحة،

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 85 - 86.

(2) المرجع نفسه، ص49.

(3) المرجع نفسه، ص87-88 .

وكمـا أن ناسج الأثـواب أو حائك الزرابي ينتقيان أنواعًـا خاصة مـن الخيوط ليحيكاهـا بالطريقة التي تعكس أشكالًا هندسية متناسقة أو مجسدات لموجودات مادية، كذلـك الشاعر في توخيه معاني النحـو وتفضيلـه لكلمـات وتراكيب علـى أخرى، وفي ترتيبـه لهـا على نحـو مخـصوص. ولئن كان عبـد القاهـر الجرجـاني يستعيد هنـا بغير قليل من التفصيل والشرح التـصور السابق للجاحظ، فإنـه يغني بذلك رؤيتـه الجمالية التي طرحها في أسرار البلاغـة، وقارن فيها بـين الصور الشعرية والرسومات والمنحوتـات؛ إذ بعد أن ركز في كتاب الأسرار علـى الجانب المـادي لمواضيـع التصوير الفنـي المتـصل بالمضامين، خص دلائـل الإعجاز بدراسة الجانب الشكلي المتعلق بمستويات التعبير وأساليـب الصياغـة والتركيـب، وهمـا مستويان مترابطان ومتفاعلان، ويؤكدان أن مقاربته للنص سواء أكان قرآنيًـا أم شعريًـا كانـت كلية ولم تكن جزئيـة، وأنها لامـست الجانبـين الشكلي البنائي والموضوعي التصويري.

ولعل مـن أبرز ما يؤكـد تصوره الكلـي للبناء النصي قولـه معلقًا على قصيـدة لأحد الشعراء: «(...) البيت إذا قُطع عـن القطعة كان كالكَعاب تُفْرَد عـن الأتـراب، فيظهر فيهـا ذلُّ الاغتراب، والجوهـرة الثمينة مع أخواتهـا في العقد أبهى في العين، وأملأ بالزين، منها إذا أفردت عن النظائر، وبدت فذّة للناظر»[1]. ويمكن أن نؤكد هنا أن هذا التـصور كان راسخًا في رؤيتـه البلاغية؛ إذ نجد أمثلة كثيرة له في الأسرار والدلائل، ويكفي العودة إلى تحليلـه لإحـدى قصائد ابن الرومـي وكشفه لكيفيـة ترتيب الصنعة الشعريـة فيها لتبين ذلك والتأكد منه[2].

ولا يعـدم الباحث في التراث النقدي والبلاغي عنـد العـرب أمثلة كثـيرة تبـين طبيعـة التصور المفهومي للنص عند القدماء القائم على الترابط والتماسك والوحدة البنائية، وهو تصور تبلور كما سبـق القول منذ بدايات الشعرية العربية القديمة وتطـور حتـى شاع في أغلب المقاربـات النقدية في مصنفـات ابـن طباطبـا (ت322هـ) والعسكـري (ت395هـ) وابن رشيق (ت465 هـ) وغيرهم.

ويلاحـظ الباحـث في تلـك المقاربـات، ولدى أولئك البلاغيين، أن تصورهم للنص وتحديدهم لعنـاصره المفهوميـة ومرتكزاتهـا النظرية تلبس -لـدى الكثير مـن الشعراء والنقـاد والفلاسفة- برؤية جسدانية، تتجاوز النظر في تقاطعات النص عامة والأدبي خاصة مع الفنون الجميلة البصرية والسمعيـة كالموسيقى والنحت والـرسم وغيرها، لتشمـل الكينونـة البشرية في تحققهـا الجسدي، وهـو ما يتجلـى في تشبيههم القصيـدة في بنائها النـصي وتمـاسك مكوناتهـا اللغويـة وعناصرها الأسلوبيـة بقـوام الإنـسان وأعضائـه الجسدية، إلى حـد أصبحـت فيـه عندهـم جـسدا تخييليًا قائـم الذات، تحاكي مقاطعه وأجزاؤه ووظائفهما أعـضاءه الجسدية، فأخـذوا يتحدثون عن كينونة جسدية للقصيدة متماهية مع الذات الإنسانية...

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 206.

(2) المرجع نفسه، ص285.

3- الجسد الشعري في التراث النقدي والبلاغي عند العرب

ظل الجسد حاضرًا بمستويات متباينة في تصورات النقاد والبلاغيين ومقارباتهم لجماليات الخطاب الشعري، فكانوا يربطون بطريقة مباشرة أحيانًا، وإيحائية أحيانا أخرى، بين الجسد والشعر، مقارنين القصيدة -في بنائها وتماسك مكوناتها الأسلوبية والتركيبة- بقوام الإنسان وأعضائه. وقد بلغ الأمر عندهم حد عدّها تخييليا.

ويعد مصطلح الفحولة من أبرز وأقدم المصطلحات الدالة على وجود تصور جسداني للقصيدة عند الرعيل الأول من اللغويين والنقاد العرب، وتدل متابعته على رسوخ مفهوم ذكوري للإبداع الشعري عند النقاد العرب، كما تبين أن الذكورة -بما تنطوي عليه من صفات جسدية- كانت معيارًا لقياس درجة الشاعرية. وإذا كان مصطلح الفحولة لم يعرف استمرارا وتطويرا لدى النقاد والبلاغيين، فقد عرف التصور المفهومي للجسد النصي تطورًا كبيرًا لديهم، خاصة وأن النقد القديم حفل في بدايات تشكله بهذا التصور المؤكد ضرورة التناسب بين مكونات القصيدة وأجزائها، بحيث لا يشينها الاضطراب والاختلال، فكان الرعيل الأول من الشعراء والمتأدبين والنقاد يتصورون القصيدة جسما حيوانيًا، وهو ما يتضح من الحكاية التي تروى عن الفرزدق (ت110هـ) والتي شبه فيها الشعر بجمل بازل تقاسمته الشعراء، ولم تترك للمتأخرين غير فضلاته؛ فقد روي عنه قوله: «إن الشعر كان جملًا بازلًا عظيمًا فنُحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته. ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا(...)»[1].

يندرج هذا النص في سياق المراحل الأولى لتبلور الوعي النقدي عند العرب، وهي لحظة اتسمت بالشعور بالحاجة إلى صياغة تصور نظري وجهاز مفهومي لمقاربة العملية الشعرية، فكان يستعاض فيها -في انتظار تحقق ذلك- بلغة الإبدال وأساليب الإيحاء لوصف الظواهر الجمالية وتسميتها. وتكمن قيمة هذا النص بالنسبة إلى موضوع بحثنا في كونه يكشف أن الرعيل الأول من الشعراء والمتأدبين كانوا يعون دور وحدة البناء الشعري في تحقق عنصر الجمالية في الشعر، وأنهم قد اتخذوا هيأة جسم حيواني لتصويرها وتمثيلها، بحيث عدّ الفرزدق هنا الشعر كائنًا حيوانيًا له بنية جسدية ضخمة ممتلئة لحمًا وشحمًا، فهو جمل تم نحره فتقاسمه الشعراء بينهم، فأخذ الجاهليون والإسلاميون أعظم وأهم ما فيه، ولم يتركوا للمتأخرين إلا فضلاته.

ويلاحظ القارئ لسياقات ورود الحكاية أن العرب كانت تتفق مع الفرزدق على المثال الذي ضربه، إلا أنهم اعترضوا عليه في تصويره الجسم بدون حياة، فرأوا أنه لو ركز في تشبيهه تنوع الشعر وتفاوت مستوياته ودرجاته الفنية بالجمل حيًا وليس منحورًا لكان بليغا وموفقا[2].

ولئن كان الفرزدق في العصر الأموي قد وظف

(1) أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص63.
(2) المرجع نفسه، ص67.

جسدًا حيوانيًا للتعبير عن موقف نقدي منحاز للشعر والشعراء القدامى، فقد تحولت الفكرة مع الشعراء العباسيين، واتخذت مسارا آخر، بحيث صوروا القصيدة في هيأة امرأة، ووظفوا معجما «جنسيا» لوصف خصائصها الجمالية وتحديد شرائطها الإبداعية، مركزين في ذلك على صفاتها النفسية والجسدية، وهي تصورات حفل بها شعر المرحلة، ودارت عليها معاني الشعراء وصورهم، فكانت القصيدة عندهم بمنزلة بكر في مقتبل العمر، لا تقبل أن يفض بكارتها إلا للشعراء الفحول[1]. وتطورت الفكرة حتى أصبحت تشبه القصيدة بالجسد، فتم توظيف معجم جسدي لهذه الغاية، وهو ما نلاحظه لدى بعض المتكلمين الذين استثمروا ثنائية الروح والجسد فوظفوها في مناقشتهم لقضية اللفظ والمعنى. يقول العتابي (ت220هـ): «الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح؛ وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت منها مقدمًا أفسدت الصورة وغيرت المعنى؛ كما لو حُوِّل رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رِجْل، لتحولت الخِلْقة، وتغيرت الحِلْية»[2].

يكتسي هذا النص قيمته وأهميته بالنسبة إلى موضوع بحثنا من كونه أقدم نص في البلاغة العربية يطابق بين القصيدة في تراتب عناصرها وتناسق أجزائها ومكوناتها بالجسد والروح، فيعد القصيدة كائنًا روحه الصور الفنية والدلالات التخييلية، وجسده الملفوظات والأصوات المعبرة عنها، وهو تصور، سيتردد كثيرًا في العديد من كتب البلاغة والنقد، وسيستثمره القدامى في مناقشتهم للبناء النصي للشعر. ويعد ابن طباطبا من أوائل النقاد الذين وظفوه، بحيث عدّ أن القصيدة كالكائن الحي في انتظام بنياتها وتمظهر أساليبها، فعبر عن ذلك بكلمات وأوصاف تتصل بالألبسة وتنتمي إلى المعجم الجسدي من قبيل: «اللباس» و«الزي» وغيرهما[3]، وأكد ما أشار إليه العتابي والجاحظ من قبل حول ضرورة مراعاة طريقة تقديم المعاني وصياغتها بالأسلوب الملائم لها. وفي هذا الإطار رأى أن للمعاني ألفاظا «تشاكها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه...»[4].

وفي تصور ابن طباطبا أن العلاقة بين الشعر والجسد تتجاوز مستوى المظهر المتعلق بالهيأة واللباس، لتلامس أيضا المستوى الباطني المتصل بطبيعة النفس وسمتها؛ إذ مثلما يختلف الناس في ملامحهم الشخصية ونبرات صوتهم ومستويات تفكيرهم وذكائهم، تختلف كذلك الأشعار في درجات جماليتها وتنوع مذاهبها وغرابة أساليبها وجدة معانيها وتناغم إيقاعاتها وأوزانها العروضية[5]. ولم يقتصر ابن طباطبا في تصوره عند هذا المستوى من المقارنة، بل تجاوزه إلى ماهو أعمق، بحيث شبه القصيدة في بنائها وتفاعل عناصرها ومكوناتها الصوتية والدلالية بالجسد والروح، يقول في هذا الإطار: «والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لاروح فيه. كما قال بعض

(1) ينظر، الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص412-413. ابن الرومي، الديوان، ج2، ص531.
(2) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص161.
(3) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص18.
(4) المرجع نفسه، ص21-22.
(5) المرجع نفسه، ص21.

الحكمـاء: «للكلام جـسد وروح، فجـسده النطق وروحـه معنـاه»(...)»[1]، ويقـول أيـضا: «(...) وإذ قالـت الحكمـاء: «إن للـكلام الواحـد جسدًا وروحًـا، فجـسده النطـق وروحه معنـاه»، فواجب علـى صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليـه، مستدعية لعـشق المتأمل في محاسنه والمتفـرس في بدائعه فيحسه جسما ويحققه روحا؛ أي يتقنـه لفظًا، ويبدعه معنـى، ويجتنب إخراجه علـى ضد هـذه الصفـة فيكـسوه قبحًـا ويـبرزه مسخًـا، بل يسوي أعـضاءه وزنًا، ويعـدل أجزاءه تأليفًـا، ويحـسن صورتـه إصابـة، ويكـثر رونقه اختصارا، ويكرم عنـصره صدقا، ويفيده القبول رقـة ويحصنه جزالـة، ويدينـه سلاسة وينأى به إعجـازا، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه وصورة علمه، والحاكم عليه أو له»[2].

يتبـين من خلال هذا النص أن استعارة ثنائية الروح والجسد وتوظيفها في مناقشة قضية البناء والأسلـوب الشعريـين تنـدرج ضمن تـصور يعنى بالبنيتـين الأسلوبية والتركيبية للنـص الشعري، ويعد جمالية القصيدة أنها تنتج من مدى التناسب بـين مكوناتها وأجزائها، وتتولد عن تناغم بنياتها الصوتية ودلالاتها التعبيريـة وصورها التخييلية، بحيـث لا يشينهـا أي اضطـراب أو تفـكك. ولئن كان ابـن طباطبا يرى أن القصيـدة تفقد قيمتها وقدرتهـا التأثيريـة إذا لم ينتـق الشاعـر لمعانيه الألفاظ الدقيقة المعبرة عنها، ويصغهما بأسلوب تتناغم فيه الـرؤى الخيالية بـالأوزان الموسيقية، فإنه يعـد التآلف بين مكونـات القصيدة يجب أن يبلـغ أعلى درجـات التمـاسك والتنـاسق، بحيث تصبـح وكأنها كلمة واحدة، يقـول موضحًا ذلك: «يجـب أن تكـون القصيدة كلها ككلمـة واحدة في اشتبـاه أولها بآخرهـا، نسجًا وحسنًـا وفصاحة، وجزالة ألفاظ ودقة معـان وصواب تأليف، ويكون خـروج الشاعـر مـن كل معنى يصنعـه إلى غيره من المعـاني خروجًـا لطيفًـا علـى ما شرطناه في أول الكتـاب، حتى تخرج القصيـدة كأنها مفرغة إفراغًا، كالأشعار التـي استشهدنا بها في الجودة والحـسن واستواء النظم، لا تناقـض في معانيها، ولا وهـي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمـة ما بعدها، ويكـون ما بعدهـا متعلقا بها مفتقرا إليها...»[3].

تـبرز قيمة هذا النص وأهميته في كونه يوضح تـصور ابن طباطبـا العلوي لطبيعة وحـدة البناء الشعـري، وهي وحـدة فنية بنائية، قـد تنظر إلى البيـت في استـواء بنائـه وتكثيف دلالاتـه وتناغم صوره، لكنهـا لا تفصلـه عـن الأبيـات السابقـة أو الموالـية لـه؛ لأن القصيدة -وفق هـذا الرأي- ينبغـي أن تنـسج وتؤلـف وكأنهـا كلمـة واحـدة. وبغـض النظر عـن آراء الـدارسين الذين رفضوا الاعـتراف بالقيمـة النظرية والإجرائيـة لتصور ابن طباطبا، وظلوا يصمونه بالتجزيئية والتفكك والتشتـت، وبأنـه بقي بعيـدًا عن ملامـسة فكرة الوحـدة العضوية للقصيدة كمـا طرحها أرسطو، فإن القارئ لكتاب عيار الشعر يلاحظ أن صاحبه لم يقـصر آراءه على الأبيات المجـزأة، وإنما كان يقصد بكل ذلك البنية الكلية للقصيدة، وإلا كيف يمكـن أن يستقيـم تصويره القصيـدة -في نظم

(1) المرجع نفسه، ص25.
(2) المرجع نفسه، ص143.
(3) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص148.

أبياتها وتماسك أجزائها- كالكلمة الواحدة؟! ولعل من أبرز ما يؤكد أنه يستند في نظرته إلى الشعر إلى وحدة بنائه وتماسكه الفني قوله تعليقًا على قصيدة للأعشى أورد منها ستة عشر بيتًا: «انظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن...»[1]، وحكمه كذلك على قصيدة أخرى من ستة وسبيعن بيتًا بأن «التكلف فيها ظاهر بيّن، إلا في ستة أبيات»[2].

ويلاحظ المتابع لتصورات النقاد والبلاغيين العرب ومصطلحاتهم المتصلة بمفهوم النص في علاقته بالجسد شيوع هذه الفكرة بينهم منذ القرن الخامس للهجرة، ويعد ابن رشيق القيرواني من أبرز من وظفها توظيفًا على درجة عالية من الوضوح، وذلك في قوله: «اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعضُ اللفظ كان نقصًا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعَوَر وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان لفظ من ذلك أوفر حظًّا، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب، قياسًا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتًا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى، لأنا لا نجد روحا في غير جسم البتة»[3].

يؤكد هذا النص أن فكرة مطابقة القصيدة بالجسد لم تعد مجرد تمثيل عارض يقدم في سياق تحديد مفهوم النص ومناقشة طبيعته البنائية، بل أصبحت تصورًا نظريًا وأداة تحليلية لإبراز خصوصية العمل الشعري وطبيعة بنائه. فالشعر كائن جسدي له روح يحيا بها وينمو من خلالها، وكل تفاوت أو اختلاف بينهما ينعكس على بنيته، فيفقد جماليته وكنهه. ومثلما يمكن الحديث عن أرواح فاترة ونفوس مريضة أو أجساد معوقة أو بها تشوهات خلقية، وعن جسد بدون روح، أو روح بدون جسد، كذلك الأمر بالنسبة إلى الشعر، قد تختل العلاقة بين بنياته الصوتية-الإيقاعية ومكوناته الأسلوبية الدلالية، فتكون القصيدة متناغمة الأوزان ساحرة الموسيقى لكنها فارغة المعاني باردة الدلالات، وبالمقابل قد تنطوي القصيدة على صور بليغة وتخييلات بديعة، بل ومعان عقيمة لم يسبق إليها، لكن تكون مصاغة في وزن عروضي لا يناسبها ويوافق طاقاتها الإيحائية والتعبيرية. ولذلك فإذا لم يتوافق الصوت مع الدلالة، ويتناغم الإيقاع مع التمثيل الفني، لن يحدث التخييل لدى المتلقي، ولن تكون للقصيدة أية قيمة جمالية، بل ستكون كروح عليلة في جسد قوي وسليم، أو كجسد مشلول بروح مرحة وقوية، أو قد تكون كجسد بدون روح، وروح بلا جسد.

على أن الناقد العربي الذي أحاط بمجمل الجوانب النفسية واللغوية والأسلوبية والتركيبية

(1) المرجع نفسه، ص60.
(2) المرجع نفسه، ص88.
(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص124.

والإيقاعية للنص الشعري، فوقف عند آليات تحقق التلاحم والتناغم بينها بالصورة التي تغدو فيها القصيدة ككائن جسدي حسن الشمائل جميل القوام والأطراف حازم القرطاجني (ت684هـ)، ولئن وصفنا إسهامه بالتفوق، فليس لأنه كان أكثرهم بيانًا للعلاقة المتماثلة بين الجسد والشعر وتأكيدًا لها فحسب، بل وكذلك لأنه وظفها ضمن مقاربته النقدية المتكاملة للنص الشعري، فأنتج بذلك تصورًا عبر به عن عمق إدراكه لوحدة القصيدة وقوة إلحاحه عليها وتشبيهه لمكوناتها وبنايتها بالجسد، وهو تصور تأتى إليه من دقة فهمه للفكرة اليونانية في هذا الإطار، وحسن إفادته من التصورات النقدية العربية السابقة عليه التي كانت تشبه تماسك القصيدة وترابط أجزائها بالجسد الإنساني.

ولعل مما يبرز قيمة تصوره وأهميته قوله: «إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ، وتنتقى أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل، وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفاصيله، يكون التخيل كما قدمت، يجب فيه تخييل أجزاء الشيء عند تخييله حتى تتشكل جملته بتشكل أجزاء، فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حد ما هي عليه خارج الذهن، أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى التكميل»[1].

لا يكتسي هذا النص قيمته وأهميته بالنسبة إلى موضوع بحثنا من كون صاحبه يؤكد فيه أن جمالية القول الشعري تتأتى من قدرته على صياغة عوالم فنية بديعة تحرك الخيالات وتؤثر في النفوس، وأنها تنتج من خصائص أسلوبية ومميزات تركيبية في البناء الشعري من قبيل حسن اختيار الألفاظ، وانتقاء التراكيب، وجودة البناء، وتناغم الأجزاء واتحادها، بل إن أهميته وقيمته النظرية والمنهجية والتطبيقية تتأتى من ربطه البناء الشعري بتصور أفلاطون لتصوير صورة الإنسان، فقد اقتبس مباشرة بعده نصا له يقول فيه: «وقد قال أفلاطون في كتاب السياسة له: «إنا لا نلوم مصورًا إن صور صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن، فنقول له إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصورة، وذلك أن المثال ينبغي أن يكون كاملًا. وأما سائر الأشياء التي هو لها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثال»[2].

وحين متابعة تصورات حازم القرطاجني للبناء الشعري ننتهي إلى أنها كانت دقيقة وعميقة، وتنطلق من مفهوم خاص للنص عامة والنص الأدبي خاصة، وهو مفهوم يقوم على مراعاة علاقات التناسب بين مكونات القصيدة وأجزائها، وينظر إليها بوصفها عملا تصويريا، فيقارن طريقة انتظام بنياتها وعناصرها بالجسد، سواء كان هذا الجسد حيوانيا أم بشريا، بل وحتى جسدا تخييليا لدمية أو صورة شخص في المرآة أو الماء[3]. فالشعر -بوصفه خطابا جماليا يستهدف إثارة التخييلات في النفس- يقتضي اختيار بنياته الأسلوبية والتركيبية الملائمة لموضوعه الفني، وترتيبها والتأليف بينها بأسلوب متناسب يتكامل فيه الشكل البنائي مع المحتوى التصويري.

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص119.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه، ص126-127.

وحين ننعم النظر في منهاج حازم القرطاجني ننتهي إلى أن مقاربته للبنية اللغوية للقصيدة لم تنفصل عن النظر إليها بوصفها جسدًا إبداعيا، ولئن كان قد أكد ضرورة العناية بكل أجزائها ومكوناتها، فقد ظل يوظف جملة من الدوال المستمدة من معجم جسداني، وهي دوال تبرز أن أحكامه النقدية وجهتها رؤية الجسدانية عميقة وثابتة، وذلك من قبيل «رأس الفصل» و«رأس الكلام» و«رؤوس الفصول ووجوهها»[1]، بل إننا نراه يشبه أجزاء من القصيدة ببعض الأعضاء الجسدية للإنسان أو الحيوان، وهو ما يتضح من قوله: «وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة؛ إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخوُّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وَلِيَها»[2].

والواقع أن القرطاجني استطاع أن يصوغ تصورا دقيقا وعميقا لطريقة بناء القصيدة وترتيب فصولها، تجاوز من خلاله تحليلات كثير من النقاد السابقين، وارتقى بنظرته للقصيدة إلى مستوى كلي، متخذًا إيّاها جسدا تخييليًا، ومؤكدًا الترابط العضوي الوثيق بين فصولها وأبياتها من جهة، وأغراضها ومعانيها من جهة ثانية. ولئن كان ذلك قد اتضح في ما سبق، فإنه يتأكد من قوله: «فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكمًا، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام؛ فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورًا من ذلك ونبت عنه (...) وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستعصيه ولا تستسهله، وتجد نبوة ما في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتئام»[3].

ومما لا شك فيه أن نظرة حازم القرطاجني للعلاقة بين الشعر والجسد، ومقاربته المفهومية للنص كانت دقيقة وعميقة، ومتكاملة، فعلاوة على أنه تناول كل العناصر الشعرية والمكونات النصية التي تحقق لقصيدة نصيتها، استعاد الشبكة المفهومية للنص فوظف كل المصطلحات والإبدالات المرتبطة بها توظيفا يبرز قيمة النص ومحدداته اللغوية والأسلوبية والجمالية، وهو ما جعل إسهامه يتميز عن كل الإسهامات السابقة.

خاتمة

اتضح من خلال متابعة مفهوم النص في التراث النقدي والبلاغي عند العرب أنه يقوم على جملة خصائص ومحددات أبرزها ارتباطه

(1) المرجع نفسه، ص ص289-291-298-310.
(2) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص309.
(3) المرجع نفسه، ص318-319.

بشبكة مفهومية غنيــة ومتعددة تمثلها العديد من الكلمــات والمصطلحــات التــي عددناهــا إبدالات للمفهــوم، والتــي تــشير –بالرغــم مــن تعددهــا وتشابكها– إلى جملة خصائصه اللغوية ومميزاته الأسلوبية وعناصره التركيبية التي يستحيل تحقق صفته النصية في غيابها.

ولعل أهم خاصة ميزت التصور المفهومي للنص عند العرب وعيهم منذ بواكير تشكل فكرهم النقدي بأهمية ترابط القصيدة وتماسك أبياتها وأشطرها الشعرية، وهو وعي لم نلمسه من خلال مصطلحات النــسج، والسبــك، والقــران، والديبــاج، والمشاكلة فحسب، بل وقفنا عنده عبر متابعة تصورهم لمفهوم القصيدة وشروط بنائها ومراحل تطورها، مما دل دلالة قاطعة علــى رسوخ الوعي النصي لديهم منذ لحظات متقدمة في الجاهلية.

علــى أن أبرز تــصور طبــع مفهومهــم للنص الشعــري تشبيههــم لــه بالجــسد، بحيــث عــدّوا القصيــدة جسدًا تخييليًا يماثل الجسد الإنساني، ولم يكن هذا التشبيه محكوما برؤية تخييلية ذات غايــة إمتاعية، ولكنه كان موجهــا بتصور جمالي ورؤيــة نقديــة للنص الشعري، مــن حيث هو نص محكوم بنسق بنائي خاص وغاية فنية متميزة.

وانطلاقا من كل ما سبق يمكن القول إن مفهوم النص في الــتراث النقدي عند العرب كان يتحدد بشكلــه البنائي، وخصوصيتــه اللغوية، ومميزاته الأسلوبيــة، وعنــاصره التركيبيــة، ووظائفــه الجماليــة، وقد حرص النقــاد والبلاغيون العرب على التنبيه إلى هذه العناصر وتأكيدها بمستويات وصيغ تحولت بتحول خطابهم ونضجه.

المصادر

1. ابــن سلام الجمحــي، طبقــات فحــول الشعــراء، تحقيــق، محمــود محمــد شاكــر، مطبعــة المــدني، القاهرة، د.ت.
2. ابــن رشيق القــيرواني، العمدة في محــاسن الشعر وآدابــه ونقــده، تحقيــق، محمــد محي الديــن عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972.
3. ابــن قتيبة، الشعر والشعــراء، تحقيق، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
4. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980.
5. ابن منظور، لسان العرب.
6. أبــو القاسم بن بشر الآمــدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحــتري، تحقيق، السيد أحمــد صقر، دار المعارف، مصر، ط 2، 1973.
7. أبــو زيد القرشي، جمهــرة أشعار العــرب، تحقيق، علي محمد البجــاوي، دار نهضة مــصر، القاهرة، د.ت.
8. أبو عبد الله محمد المرزباني، الموشح مآخذ العلماء علــى الشعــراء في عــدة أنواع مــن صناعــة الشعر، تحقيــق، علــي محمــد علــي البجــاوي، دار الفكــر العربي، د.ت.
9. أبو عثمان الجاحظ، البيــان والتبيين، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4.
10. الحيوان، تحقيق وشرح، عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط3، 1969.
11. أبو هــلال العسكــري، كتــاب الصناعتــين، الكتابة والشعر، تحقيق وضبط، د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981.
12. الخطيب التبريــزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق،

راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1993.

13. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق، الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، 1986.

14. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989.

15. مرتضى الزبيدي، المعجم الوسيط

المراجع

1. أحمد الطريسي أعراب، الشعرية بين المشابهة والرمزية دراسة في مستويات الخطاب الشعري، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1991.

2. إلمار هولنشتاين، رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهراتية، ترجمة عبد الجليل الأزدي، تانسيفت، المغرب، ط1، 1999.

3. إلرود إبش وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة، محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، ط1، 1996.

4. تامر سلوم، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذيقية، سوريا، ط1، 1983.

5. جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة، عبد الجليل الأزدي، منشورات الملتقى، مراكش، ط1، 2002.

6. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة، فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط19991.

7. رولان بارط، النقد والحقيقة، ترجمة، إبراهيم الخطيب، مراجعة، محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1985.

8. صبري حافظ، «التناص وإشارية العمل الأدبي»، عيون المقالات، الدار البيضاء، عدد2، سنة 1986.

9. طارق النعمان، اللفظ والمعنى بين الإيديولوجية والتأسيس المعرفي للعلم، سينا للنشر، القاهرة، ط1، 1994.

10. طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، السعودية، ط1، 2004.

11. فضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

12. محمد محمود، تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1993.

13. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1985.

14. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة، محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1.