الفصل الأول

جماليات العدول
في التراث البلاغي

يحتوي هذا الفصل على:

- المبحث الأول: مفهوم العدول
- المبحث الثاني: أنماط العدول

المبحث الأول

مفهـــوم العـــدول

من المسلم به في منظور الوعي البلاغي التواصلي والكلامي، وجود تنوع لغوي وأدائي ارتبط في التصور البلاغي بمصطلحات (الحقيقة والمجاز) و(الأصل والفرع) و(المثالي والمنحرف)، وغيرها من الصفات التي ألحقت بأنماط الكلام وضروبه وأفضت إلى تمييز أنواع الخطابات وخصائصها وأساليبها وتراكيبها، مع ضمان أن تؤدي اللغة الشعرية وظيفة استثنائية تكتسب بموجبها رخص التجوز والضرورة والعدول، لتحقيق فعل التأثير والأريحية للسامع والمتلقي، وذلك بموازاة استجابة تقبلية يفرضها الانتظام البنيوي المغاير لهذه اللغة.

والتعرف على مستوى الصنف الأول (المألوف) من الكلام، هو ذلك الخاص بالنظام القواعدي الذي استنّه النحو وأصّل قواعده، وهو نظام افتراضي أوجدته الضرورة الحضارية لإنشاء مجتمع لغوي، أما الصنف الثاني (المنحرف أو المنزاح) فهو ذلك النوع من الاستعمالات غير العادية وغير المألوفة في ارتباطها بمفهوم العدول عن المستوى المألوف.

وكل خروج عنه هو انتهاك وانحراف «وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني، وليس معنى هذا إنكار البلاغيين للمستوى المثالي الذي أقامه النحاة واللغويون، بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه، بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية التي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة»[1].

يرتبط العدول في مفهومه الجوهري في التراث البلاغي والنقدي بنظرية الوضع، فقد تم

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان -، ط 1، 1994، ص 269.

التمييز بين أنماط من الكلام وأشكال من التعابير، كما عرف هذا المفهوم بمترادفات عديدة أهمها: الخروج، التوسع، التجوّز، التحويل، والالتفات، وكلها مترادفات تدل في آن واحد على قوة الكلام المنحرف أو المنزاح وإقرار منزلته التي خصت بميزات وتجوزات لم يسمح لأي أداء كلامي أن يحظى بها، وتتفق هذه المترادفات على أن العدول هو خروج على غير مقتضى الظاهر.

وإذا تفحصنا المدلول اللغوي والمعجمي لكلمة (العدول) في المعاجم العربية نجدها قد اتخذت المسلك الدلالي نفسه لاتصافها بمعنى الميل والخروج....

فقد جاء في القاموس المحيط:

«وعدل عنه يعدل عدلاً وعدولاً: حاد، وإليه عدولاً: رجع، والطريق: مال، والفحل: ترك الضراب.... وانعدل عنه وعادل اعوج»[1].

وفي لسان العرب:

«وعدل عن الشيء يعدل عدلاً وعدولاً: حاد، وعن الطريق: جار، وعدل إليه عدولاً: رجع، ولا معدول أي مصرف، وعدل الطريق: مال،.....

والعدول من قولهم: عدل عنه يعدل عدولاً إذا مال كأنه يميل من الواحد إلى الآخر»[2].

وكما هو واضح فإن هذه التعريفات المعجمية تشير في مجملها إلى دلالة الميل والانحراف، وهذا دليل آخر على أن المستوى العادي لإدراك علاقة الأشياء بالكلمات لا يضمر أكثر من دلالة مطابقة الشيء لصورته الذهنية على اعتبار أنها علاقة دالة عليه، ولو أن تفكيرنا اقتصر على هذا التطابق لافتقرت المفاهيم لكثير من التغيرات؛ والتطورات التي تميزها على الدوام !.

(1) الفيروزبادي (محمد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، مطبعة مصطفى الحلبي، مصر، 1952، ج 3، ص 4.

(2) ابن منظور (أبو القضل جمال الدين): لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 2، 1992، ج 9، ص 86، بتصرف.

أما العدول في صورته البلاغية والجمالية فهو من وحي الوجدان الشعري في تعلقه بالمغاير والمستحدث، وتبرمه من السائد والمألوف، وقد نالت ظاهرة العدول اهتماماً ليس بالهين من طرف اللغويين، والبلاغيين، والنحاة على اعتبار أنه ظاهرة لغوية وليست كلامية، وإذا ما فهمنا الفرق بين المصطلحين أدركنا أن ظاهرة العدول اعتبرت ظاهرة لغوية تجيزها الضرورة والتقدير، وليست مسألة فنية يفرضها نظام اللغة الشعرية وأسلوبها المتميز.

وإذا ما تبينا الإشكالية، أدركنا أن المجاز الذي هو أحد التجليات الجوهرية للعدول لا يمكنه أن يتمظهر إلا بالقياس إلى حقيقة تثبته أو تنفيه، وهي الحقيقة التي أقرها التراث البلاغي، «الحقيقة: ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة، والمجاز ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي الاتساع، التوكيد، والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة»[1].

وبحسب ابن جني فإن الحقيقة هي الأصل وما كان بضدها والمنحرف عنها (المجاز) هو الفرع «على أن المجاز احتمال في اللغة وحدث طارئ على الحقيقة مرتبط بها في ثنائية لا تنفصم يطلق عليها ابن جني في نفس السياق مصطلح العدول»[2].

وفي هذا التميز ما يحقق التأكد الراسخ لمثالية اللغة، وسوف نرى أن تاريخ البلاغة العربية لا يخلو من هذه الفروق.

غير أن هذه الفروق لم تفض إلى تنوعات كلامية ولكنها ظلت تحوم في دائرة من المترادفات؛ كالنقل والتحويل والاتساع والتجوز لتشمل دلالة واحدة هي العدول، « ولم تكن فكرة التحويل غائبة عن ا لتفكير اللغوي العربي، سواء بمفهومها أو حتى بلفظها، فالتمييز فيه تراكيب محولة عن تراكيب أخرى، يقول سيبويه (امتلأت ماء) و(تفقأت شحماً) محولة عن (امتلأت من الماء) و (تفقأت من الشحم) فحذف لهذا استخفافاً.

وعن الفكرة نفسها تحدث (الصميري) وهو يعنى بالتحويل أو النقل حيث يقول: التمييز على ضربين أحدهما منقول عن أصله والآخر غير منقول، كما في جملة (تصبب عرقاً)

(1) ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994، ج 2، ص 442.

(2) مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف، مصر، 1990، ص 12.

و(حسن وجهاً) كان الأصل (تصبب عرقه) و (حسن وجهه)، ثم نقل الفعل عن فاعله وجعل لما هو من سببه للتصرف في الكلام والاتساع فيه»[1].

وقد أدرج عبد القاهر الجرجاني هذا النمط من العدول في منزلة النظم العليا مستشهداً بمثال من القرآن الكريم (اشتعل الرأس شيباً)، مؤكداً أن أهمية هذا الأسلوب لا تكمن في مجرد مخالفة التركيب اللغوي، وإنما في قدرة الجملة على تحويل نظام تركيبها ودلالتها، الذي يعدل عن النمط المألوف بالدخول في صياغة بنائه الخاص «وإذا كان النحاة واللغويون قد حرصوا على مثالية اللغة في مستواها العادي، فإن البلاغيين وهم المعنيون باللغة الفنية قد حرصوا على تأكيد صفة مخالفة لابد من تحققها في الاستخدام الفني للغة، هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحو معين عن القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية»[2].

إن اتساع دائرة المفاهيم والرؤى حول معاني العدول جعل هذه الظاهرة تكتسب تنوعاً معجمياً ودلالياً منحها خصوصية التميز، باختراق قوانين اللغة في إطار ما يقره الاستعمال اللغوي وتجاوز حدود المألوف بحسب ما تؤديه وظيفة الكلمة المستمدة من ردود فعل الأحاسيس والمشاعر، وفي هذا الشأن يكون للغة مظهران: نقل حقيقة وتوكيد عاطفة، وهو ما يتجسد في إبداعية الشعر.

وقد ركز الجرجاني على هذه الخاصية بوصفها أسلوباً جمالياً وتقنياً أساسها الطريقة أو الاحتذاء (النظم)، لأنها تعد من وجهة نظره، ظاهرة فنية تقنية تجتلب إليها إدراك المتلقي في الاستيعاب والفهم، فيصبح العدول عنده يعني التحويل من أسلوب إلى أسلوب بقصد زيادة المعنى والتحسين، ففي معرض حديثه عن الإضمار والإظهار يتبين أن الإظهار يكون أبلغ في بعض الحالات من الإضمار ويطبق ذلك على قول الشاعر:

ولو شئتُ أن أبكي دماً لبكيته عليه ولكن ساحة الصبر أوسعُ

موضحاً أن الشاعر أظهر مفعول المشيئة (أن أبكي) ولم يخرجه على قياس الآية (ولو شاء الله لجمعهم على الهدى)، حيث وقع إضمار مفعول المشيئة ولكنه كأنه ترك الطريقة وعدل إلى

(1) المرجع السابق: ص 14.

(2) عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980، ص 206. بتصرف.

هذه لأنها أحسن، وسبب حسنه أنه كان بدع عجيب أن يشاء الإنسان أن يبكي دماً، فلما كان كذلك كان الأولى أن يصرح بذكره ليقرره في نفس السامع ويؤنسه به، وإذا استقريت وجدت الأمر كذلك أبداً متى كان مفعول المشيئة أمراً عظيماً أو بديعاً غريباً كان الحسن أن يذكر ولا يضمر[1].

لقد تحدث قدامة بن جعفر في (نقد الشعر) عما أسماه (الإرداف) وجعله مرادفاً للعدول فقال: «هو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ التابع أبان عن المتبوع بمنزلة قول الشاعر:

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل أبوها وإما عبد شمس فهاشم

وإنما أراد الشاعر أن يصف طول الجيد فلم يذكره بلفظه الخاص به، بل أتى بمعنى هو تابع لطول الجيد، وهو بعد مهوى القرط»[2].

وواضح أن هذا المنظور يقترب من تصور الجرجاني للمعنى الدال بصيغ مغايرة؛ أو تحاول أن تقول دلالتها بشكل مختلف «.... وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[3].

وقد استقطبت اللغة أفهام اللغويين والنحاة والفلاسفة، ولعل في الإجراء الذي تقوم عليه بوصفها وسيلة تخاطب وبين وظيفتها الشعرية ما يبرز الأساس المبدئي لعملية العدول أو الخروج عن المستوى العادي والمألوف بحيث يمكن القول بوجود مستويين للخطاب: مستوى الخطاب العادي ومستوى الخطاب الشعري، ومتى تضمن الأول تطابق الدال / المدلول، اشتمل الثاني - بالضرورة - على خرق هذا التطابق بوصفه يوفر إمكانيات تضم بالإضافة إلى الاستعارة والرمز والتخييل نظاماً من العلاقات التركيبية المشتقة أساساً من الفعالية الشعرية التي هي أقرب إلى دلالة الإيحاء، وهنا يمكن الإفصاح عن تحول الخطاب أو

(1) مصطفى السعدني: العدول، ص 14.

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح / كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1978، ص 109.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح / محمد عبده (بالاشتراك)، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص203.

اللغة من (الخطابية) إلى (الشعرية) حسب رأي الفارابي[1]؛ وفق ما تشتمل عليه هذه (الشعرية) من عناصر إيحائية هي أساس قوتها.

غير أننا في تحديد مفهوم (العدول) لا نكتفي بوصف مستويي اللغة، فنقول هذا أصلي مثالي وذلك فرعي منحرف، وإلا اعتبرنا الأمر سمة في الفرق لا سمة في الدلالة، وفي هذا الشأن اشترطت البلاغة شروطاً يكون العدول بموجبها شعرياً، وهي كما ذكر الجرجاني الجمال والحسن.

إذا ما حاولنا تحديد هذه المسألة أدركنا أنها وببساطة ظاهرة انتماء... انتماء إلى حالة من الرفض واللاتطابق، وربما تساءلنا عن مقتضى الحال التي يكون فيها العدول شعرياً؟، وكيف يقترب أو ينسحب هذا المدلول على الشعر بوصفه اللغة الأولى والوحيدة التي اهتدى بها الوجدان إلى حقيقته الوجدانية؟، وليس هذا بغريب، فقد نبدأ من حيث انتهى السلف على الرغم من تضارب الحجج واختلاف وجهات النظر !.

ومتى كان الشعر شاهداً على غيره امتلك قوة حقيقته في ذاته، ولعله الرأي الذي أراد ابن نباتة توضيحه وإيصاله «من فضل النظم أن الشواهد لا توجد إلا فيه والحجج لا تؤخذ إلا منه، اعني أن العلماء والفقهاء والنحويين واللغويين يقولون «قال الشاعر» وهذا كثير في الشعر و «الشعر قد أتى به» فعلى هذا فالشاعر هو صاحب الحجة والشعر هو الحجة[2] ».

وفي هذا دليل على أن الشعر هو الحقيقة والمنبع والأصل، وربما كان انتساب النثر إلى الأصل وانتساب الشعر إلى الفرع ليس من قبيل الفرق بين الحقيقة والمجاز، فإن ذلك محض افتراض وإقرار بالمواضعة، ولكنه من باب ارتباط النثر بالعقل وبالقرآن الكريم – في ما بعد – بينما الشعر هو في أساسه الجوهري قيمة نفسية وكفاءة حدسية «والكلام ينبعث في أول مبادئه إما عن عفو البديهة وإما عن كد الروية وإما أن يكون مركباً منهما، وفيه قواهما بالأكثر والأقل، ففضيلة الأول أنه يكون أصفى، وفضيلة الثاني أنه يكون أشفى، وميزة المركب منهما انه يكون أوفى، وعيب عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كد الروية أن تكون

(1) ينظر: مصطفى السعدني، مرجع سابق، ص 18.

(2) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ج 2، ص 136.

صورة الحس فيه أقل، وعيب المركب منهما بقدر قسطه منهما وقد يجوز أن تكون صورة العقل في البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحس في الروية ألوح، إلا أن ذلك من غرائب آثار النفس ونوادر أفعال الطبيعة» [1].

إن التراث البلاغي يزخر بكثير من التنوع الرؤيوي والفلسفي والتأملي، وكل مجال يتحرك في إطار مرجعية تأملية يستند إليها، ويحمل حججه وبراهينه وشواهده ودلائله، ومن الطبيعي أن يكون هذا المركب من نتاج تشابه وتلاحم الفكري بالجمالي، مع تضافر سبل التأمل اللغوي في ميدان الفلسفة والطبيعة والفن، وهذا ما يعكس بصورة متكاملة - من خلال نص التوحيدي السابق - وعي المتأمل والمدرك لفنون الشعر والنثر وما بينهما، تلك الفجوة الغامضة التي تؤسس لكتابة جديدة لعصر ما بعد الحداثة.

بالإضافة إلى أننا لا نجد في هذا النص فرقاً بين الشعر والنثر، لأن التوحيدي لا يفصلهما إلا ليجمع بينهما في وحدة من تكامل حلم الكتابة الذي هو (من غرائب آثار النفس) بحيث ينطمس فعل الخروج أو العدول ولا يبقى سوى الشعر «والواقع أن ما يمكن أن يوصف بالانحراف ليس هو لغة الشعر بالذات بل لغة النثر والخطاب، إذ تعتمد على الكلمات المتفرقة وتعزل بين الدال والمدلول وتميت حيوية الألفاظ وتجمد مسمياتها ليصبح الشعر عندئذ هو (ماضي النثر) حقيقة ولكن بمعنى آخر يصير حصراً للانحراف وعودة إلى نبع اللغة الخلاق ورفضاً ونسياناً لهذا النوع الآخر من التجميد المنحرف للغة النثرية، فالشعر هو وهم اللغة الضروري وحلمها والمبدع ومصدر فعاليتها المستمر» [2].

وربما كان احتضان الشعر لهذه الفعالية والاستمرارية، وما امتاز به من خصائص الصناعة والتأليف، ومن ابتكار جمالي خلاق، هو ما جعل البلاغيين والنحاة والنقاد يخرجونه مخارج شتى فحمل على التأويل، واختص باستثناءات منها الضرورة والتقدير والاتساع والتحويل... وعرف بالعدول، ونعت بالخروج، ووصف بأنه آفة [3].

---

(1) المرجع السابق: ص 132، بتصرف.

(2) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998، ص 252.

(3) انظر: أبو حيان التوحيدي: المرجع السابق، ص 133.

إن التوجه الجمالي في فصله بين الجوهري الذي اعتبر أصلاً، وبين العرضي الذي وصف بأنه فرعي ومنحرف، هو الذي أوجد صراعاً بين النحاة والبلاغيين إذ غالباً ما يخالف البيان القاعدة النحوية في بعض الاستعمالات الاستثنائية، ويظهر اقتناع بعض الشعراء بمثل هذا الصراع وجود بوادر حداثة مبكرة لقراءة متميزة تفسر ذاتها بذاتها، وهذا ما يبرر إنكار شاعر كبشار بن برد على بعض اللغويين معرفتهم بأسرار الشعر أو أن يكون في مقدور بعض اللغويين أمثال يونس أو أبي عبيدة؛ الحكم بين جرير والفرزدق وتصريحه بأن هذا الحكم ليس من عمل أولئك القوم، وإنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله، هذا الإلزام هو أشبه بإجراء تأملي يحتكم إلى أصول الشعرية في معرفة خصائص الشعر، ويقترب أيضاً من موقف البحتري الذي يقول: إنما يعلم ذلك من دفع في مسالك الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته [1].

والواقع أن الشعراء لم يحتملوا تلك المعايير الصارمة التي وضعها النحاة مراعاة لنظم النحو وقواعده، فكان ذلك مدعاة إلى رفض أحكامهم والخروج عليها، وانتهوا إلى الإتيان بما يكشف عن قدراتهم الإبداعية.

ويعتبر الجاحظ من الذين أيدوا موقف الشعراء المتضمن فهم مكنونات الشعر وأسراره وأكد بأن «البصر بهذا الجوهر من الكلام (يعني جيد الشعر طبعاً) في رواة الكتاب أعم، وعلى ألسنة الشعراء أظهر» [2].

غير أن الشعر لم يحظ في التراث البلاغي بتصور نقدي عميق وشامل ومنهج إجرائي، وربما كانت ظاهرة المعجز القرآني هي الدافع الأساسي للبحث في معرفة النص وإعجازه وخصائص هذا الإعجاز، وهل هي خصائص مشتركة، لتتحول موازين القوى بعد ذلك باتجاه النص القرآني الذي صار آلية مقياسية تقاس عليها بلاغة الخطاب الشعري.

وربما اشتملت نظرية النظم على بعد نقدي يوجه طاقته الفاعلة إلى النظم الشعري.

وفي هذا تعامل مبكر مع الشعرية «إذ النظم ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية

(1) انظر: الباقلاني: إعجاز القرءان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1996، ص 86، 88.

(2) عبد الحكيم راضي: نفسه: ص12.

بالاعتماد على خط المعجم العمودي وخط النحو الأفقي، ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها، وإن كان الملاحظ وجود فارق وهمي جعله عبد القاهر بين منطقة النظم ومنطقة النثر، ومن ثمة يكون الوجود الحقيقي (للشعرية) في المنطقة الأولى حيث يتم التوافق بين الدال ومنطقة الدلالة»[1].

فهل معنى هذا أن ظاهرة العدول مسألة أسلوبية تهتم بالنظام البنيوي للغة الشعرية في ترابط الدلالي بالتركيبي، وتعنى بتكويناتها الداخلية دون مقارنتها بمستويات لغوية أخرى؟ وهل معنى هذا أن الشعر لا يعدل عن (مقول) يخالفه، ولا يمكن تحديد قاعدة بعينها ينحرف عنها؟

والواقع أن الحداثة نفسها لم تسلم من مأزق الثنائية الذي سلكته في فهم ظاهرة الانحراف، فقد فرق كوهن بين الشعر والنثر، وهو نفس التمييز الذي يطلق عليه موكارفسكي (التوجه الجماليالياتي نحو التعبير) و(التوجه المنطقي نحو التعبير) وهو أيضاً ما يمكن أن يوصف في التراث البلاغي بـــ (عدول المجاز).

(1) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995، ص 90-91.

المبحث الثاني

أنمـــاط العـــدول

مهما كانت الانطباعات والتصورات المصاغة بشأن دلالة العدول وأنماطه، ومميزاته ومرجعياته، فإنها تنمّ عن المخزون الدلالي لكيفيات الأداء الأسلوبي المتميز، والقدرة الكامنة لمستوياته التي تعجز بُنى الألفاظ المألوفة عن تحقيقها؛ وهو ما يستدعى وجود بنيات خارقة ومنحرفة ومنزاحة يكون بناؤها الكلي في أساسه انحرافاً مطلقاً يتقدم باتجاه خلق نظام رمزي تنتجه العلاقات الغيابية والحضورية، وعندما يصبح العدول في هذا المستوى التجاوزي؛ فإن الأمر يدعو إلى تضافر إلزامي لتلاحم الدلالي والتركيبي في تشكيل إبداعي جديد يتضمن امتحان القوى القارئة بكل استراتيجياتها التأويلية والتقبلية الواردة والمحتملة.

فما هي أنماط العدول؟ وكيف انبثقت جمالياً ودلالياً؟ وبأي معنى ووفق أية منهجية يتم ضبطها أو الاصطلاح عليها؟

يمكننا فقط والحالة هذه من تراكم الأسئلة تصور الخيبات التي سترافق هذا التصنيف، غير أن ذلك لا يدعو إلى الإخفاق أو الفشل؛ إذ طالما تبين لنا حرص التراث على التنوع والاختلاف، ولعله الدافع الأصيل لإمكانية تصور رؤية شاملة لأنظمة الخطاب وأسرار النص، وإن افتقرت تلك الرؤى – في عمومها – إلى التوجه، فإنها لم تخل من التأمل ومحاولة فهم أسرار اللغة، وظل الشعر منذ (وقبل):

هل غادر الشعراء من متردّم.....

مدار جدل، فحظي بعناية مبكرة وأحيط بالنقد القائم على تفعيل النظر والحكمة ورقي الذوق والحس وحسن الإصغاء؛ إلى أن تأسست البلاغة على هذه الأحكام وظلت تواصل تمسكها بمختلف المعايير الجاهزة وأخضعت لها الشعر، فلم يكن أمام الشاعر إلا أن يثور في وجه هذه المعايير ويكسب إبداعاته ألواناً وصوراً وتراكيب مبتكرة وصفت بأنها خارجة عن المألوف

والسائد واعتبرت من المظاهر العدولية، التي عدلت عن النسق وانحرفت باتجاه أفق نظامها الخاص. ونجم عن هذا الخروج أنماط ومظاهر عدولية متنوعة ومتميزة.

أ- عدول المجاز:

لعل من أهم أنماط العدول تلك التي تتمظهر من خلال أسلوب المجاز؛ لتميزه الخاص؛ ولقدرته على إحداث الأثر في النفس عن طريق التخييل والتصوير، وهي مسافة تفرض على المتلقي والسامع أشكالاً من التأويل والتأمل، وطبيعي أن يكون المجاز - في هذه الحال - قرين الفصاحة والبلاغة، ومن ثمة كان له فضل السبق في احتضان لغة الشعر التي تتولد من حاجة المبدع إلى الابتكار والخلق والصنعة والتأليف، وهذه الأنماط هي بمثابة الأساليب التعبيرية التي تعجز اللغة العادية عن أدائها.

وفي هذا الشأن أجمع معظم النحويين واللغويين على تأكيد ازدواجية اللغة؛ ولاحظوا أن نظام اللغة الشعرية إنما يكمن في وظيفتها التحويلية لما تضمره من مبادئ الخروج والتجوز والاتساع، إلا أن حدود انتهاك قوانين (اللغة / الأصل) يتضمن شروطاً وإمكانات أوجزوها في (الضرورة) التي تتيح للشاعر ما لم تسمح به لغيره من أساليب وتراكيب.

ويمكن اعتبار أن ما هو ثابت ومتحقق في الوعي البلاغي (وبلا خلاف) وجود قطبين من التداول والتواصل، أحدهما يمثل صورة المطلق والمثالي (الحقيقة) بينما يشتمل الثاني على صورة الخارج والمنحرف (المجاز)؛ ولم توصف الحقيقة بالأصل إلا تدليلاً على طبيعة المجاز الذي ألحق بالفرع ويعرف بمدى خروجه عن الأصل.

وهذه مسلمة ورادة في الذهن العربي وأساس بلاغته، التي ظلت طويلاً تفصل بين المحتوى والتعبير، وهي تشكل مجرد تفريقات مست المظاهر الجزئية للألفاظ والمعاني من حيث تصورها لأيهما أحق بالبلاغة والفصاحة، وأيهما أدل على المضمون، فابتعدت كثيراً عن تصور معنى الخطاب أو النص وإمكانية تحققه.

وعلى الرغم من ذلك فقد اشتغلت البلاغة العربية على أهم قضية من قضايا الشعرية المعاصرة، وهي مسألة الانحراف أو الانزياح بوصفه ضرورة، وباعتباره أيضاً إمكانية إبداعية وتقنية وجمالية، وخاصية شعرية تمتزج فيها خصائص النص بجماليات القراءة.

وقد شكلت قضية الحقيقة والمجاز أزمة أفق التفكير اللغوي عند العرب، فقد كان تأمل ابن جنى في اللغة يدور حول اعتبار أكثرها مجازاً، الأمر الذي زعزع مبدأ الحقيقة باعتبارها (الأصل)، ومن ثمة إثارة السؤال حول أفق الحقيقة وحدود المجاز؟ وكيف يستدل على الفرق بينهما؟.

فإذا كان النقل والمواضعة تجب لكليهما، فإن أهل اللغة لا يجدون مسلكاً للحسم غير الاستعمال (وهو السياق نفسه الذي لجأت إليه الحداثة في تحديد مسافة الانزياح ودرجاته)، غير أن الاستعمال صورة من صور الألفة التي تستند إلى مطابقة مقتضى الحال، وعليه أمكن التعرف على الحقيقة دون إحالة.

وهذا دليل على أن عدول المجاز مرتبط في أساسه بسياق الألفة التقبلي الذي تنبه إليه الجرجاني حين جعل الكلام على ضربين ثم جعل له سبيلين: سبيل المعنى وسبيل التصوير، ولم يمنعه ذلك من تصور حد افتراضي لكل من الحقيقة والمجاز فـ «كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع - وإن شئت قلت في مواضعة - وقوعاً لا يستند فيه إلى غيره فهي حقيقة،..... وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز، وإن شئت قلت، كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً ؛ لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز» [1].

وسواء قام هذا التقسيم على المواضعة أو الإبداعية، تبقى الحقيقة والمجاز «حقيقتان عرفتيان»[2] ، وإن وقع في ذهن الجرجاني - وغيره ممن سبقوه - التمييز بينهما، فإن ذلك من جهة اللغة التي حملت على القياس والتأويل والمواضعة، فقيل المجاز بخلاف الحقيقة أو هي كالفرع للأصل، ومثل هذه العبارات تحتمل النفي والإثبات أي نفى كون المجاز بخلاف الحقيقة ونفى كونه كالفرع منها أو إثباتهما.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، تح / محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص 303، 304 ، وانظر في هذا الباب : لطفي عبدالبديع : فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر ، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط 1 ، 1997 ، ص 5، 6 ، بتصرف .

(2) لطفي عبد البديع: المرجع السابق: ص 10.

أما ابن جني فقد أكد أن التوسع بالمجاز مظهر من مظاهر العدول خص به الكلام لمعان ثلاثة: الاتساع والتشبيه والتوكيد، فإذا انتفت هذه المعاني بطلت معها إمكانية العدول وتحققه، وتمس عملية العدول في تصوره الأسماء والأفعال، وفي هذا دلالة على أن اللغة هي المتصور الذهني للإنسان الذي لم يف بكل ما انتظر منه؛ وهذا معناه أيضا أن الصورة الحقيقية لأي لغة أو خطاب قائمة في النفس وحين تأخذ هيأتها الظاهرة في الواقع فإنها لا تقوم بأكثر من أداء لفظي لا يجسد تماماً ذلك المتصور الذهني.

والمجاز في منظور ابن جني أكثر اللغة، يقول: «اعلم أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة، وذلك عامة الأفعال نحو قام زيد، وقعد عمرو، وانطلق بشر، وجاء الصيف، وانهزم الشتاء، ألا ترى أن الفعل يفاد منه معنى الجنسية، فقولك قام زيد معناه؛ كان منه القيام؛ وكيف يكون ذلك وهو جنس؛ والجنس يطلق على جميع الماضي وجميع الحاضر وجميع الآتي من الكائنات من كل من وجد منه القيام، ومعلوم أنه لا يجتمع لإنسان واحد في وقت واحد ولا في مائة ألف سنة مضاعفة القيام كله الداخل تحت الوهم، هذا محال عند كل ذي لب، فإذا كان كذلك علمت أن قيام (زيد) مجاز لا حقيقة؛ وإنما هو على وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة وتشبيه القليل بالكثير ومثله قول الشاعر:

لعمري لقد أحببتك الحب كله وزدتك حباً لم يكن قبل يعرفُ

فانتظامه لجميعه يدل على وضعه على استغراقه واستيعابه»[1].

وهذا الذي ذهب إليه ابن جني من جعل أكثر ما في اللغة من باب المجاز، دلالة على نوع من التفكير اللغوي عند العرب كما أشرنا لاحقاً، غير أنه يعمل على زلزلة مبدأ الحقيقة باعتبارها هي الأصل على ما قرره البلاغيون والأصوليون وغيرهم.

لقد تجاوزت تصورات ابن جني كل التوقعات والمفاهيم المعتمدة في إسناد مبدأ الحقيقة والمجاز إلى دلالتي المطابقة والإيحاء، وهو التأمل الذي هزّ صلابة الموقف من ذلك المبدأ الثابت، وكأنه يلغي مسافة وهمية بين ما يمكن تسميته حقيقة ومجاز[2].

(1) الخصائص: ج 2، ص 447، 448، بتصرف.

(2) انظر: لطفي عبد البديع: مرجع سابق: ص 11، 12.

وحين يدخل العدول حيّز الدلالة المتعلق بإنتاج المعنى فإنه يأخذ هيأة الخروج من المدرك إلى المتصور، أو من المعقول إلى المجهول، وذلك باحتضانه مبدأ الخروج الذي يغري به إلى التمثيل وهو: « أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه، ومثال ذلك قول الرماح بن ميادة:

ألم تك في يمنى يديك جعلتني فـــلا تجعلني بعدهـــا في شمالكا
ولو أنني أذنبت ما كنت هالكاً على خصلة من صالحات خصالكا

فعدل أن يقول في البيت الأول أنه كان عنده مقدماً فلا يؤخره أو مقرباً فلا يبعده أو مجتبى فلا يجتنبه، إلاّ أنه قال: أنه كان في يمنى يديه فلا يجعله في اليسرى ذهاباً نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل له [1].

وهذا ما يشعرنا بوجود فرق يوحي بتمييز الجانب الأدبي بما يمتلكه من مواصفات العدول عن المعنى المباشر الواضح والصريح إلى نوع من الإيحائية يقصد بها تحقيق عنصر الشعرية من حيث تعامل التعبير مع تمثيل المعنى الغائب باستدعائه في وعى المتلقي عن طريق اجتناب إيصال المعنى على التصريح وتضمينه أبعاداً دلالية محمولة على الإشارة والتلميح.

ولكن حتى ونحن نلمس هذا الفرق فإن الأمر لا يكاد يتعدى حدود التمييز بين دلالتين تؤدي إحداهما وظيفة الأخرى، وكأن الدال واحد والانقسام إنما يتم فيما يحيل إليه، وربما عكس ذلك ضيق الرؤية النقدية – آنذاك – وحصرها في دائرة المقارنات السطحية بين أساليب الكلام وأنواع القول؛ وذلك بأن جعلت أساسها الجوهري إنما يقوم على تتبع المنظور السابق للسلف في ابتعاده عن المظاهر العدولية بأنواعها وقبول ما يستجيب منها لسنن عمود الشعر، وعلى الرغم من امتلاء الحس المبدع والمتلقي بروعة المجازات، إلا أنه بقي مجرد أثر مألوف حبب إلى النفوس فشغفت به وجبلت عليه فألفته.

وربما كان ذلك سبباً في تقديم الحقيقة وتمييز البلاغة بين المجاز المباعد للحقيقة والمجاز المقارب للحقيقة، فقد ورد في الموشح[2] «ومن الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة قول المثقب العبدي في صفة ناقته:

(1) قدامة بن جعفر : نقد الشعر : ص 158، 159.

(2) المرزباني (أبوعبيدالله محمد): الموشح، تح / علي محمد البجاوي، دار النهضة، القاهرة، ص 143.

تقول وقد درأتُ لها وضيني أهذا دينه أبـداً ودينـــي
أكلّ الدهر حل وارتحـــالٌ أما يبقي علي ولا يقينـي

فهذه الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر لو أن الناقة تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول».

والذي يقارب الحقيقة قول عنترة في وصف فرسه:

فـــازور من وقع القنـــا بلبانـة وشكا إلى بعبـــرة وتحمحـــم
لو كان يدرى ما المحـاورة اشتكى ولكان لو عرف الكلام مكلمي

وبذلك تكشف مثل هذه التأملات عن إغفال أهمية العملية الإبداعية، الذي سلب الكلمة قوتها وقدرتها الإيحائية، وحصرها في حيز من الترابط المنطقي والعقلاني.

وبنفس الطريقة نلاحظ طغيان قيم (المطابقة) التي كرسها «عمود الشعر» بإهمال كثير من مبادئ الابتكار الجمالية، بل لقد عُدّ كل خروج عن تلك القيم والمعايير ضرباً من التجاوز والالتباس والغموض.

ومعلوم أن الكلمات دلالات على الأشياء وعلامات لها؛ وليست صفات جوهرية وثابتة لها، وقد جرى وفقاً لهذا المنظور قياس المعنى على اللفظ، وقياس المجاز على الحقيقة بوصفه معدولاً عنها، فكذلك يرى صاحب المثل السائر بأن «في اللغة حقيقة ومجاز، والحقيقة اللغوية هي حقيقة الألفاظ في دلالتها على المعاني، وليست بالحقيقة التي هي ذات الشيء أي نفسه وعينه، فالحقيقة اللفظية إذاً هي دلالة اللفظ على المعنى الموضوع له في أصل اللغة، والمجاز هو نقل المعنى عن اللفظ الموضوع له إلى لفظ آخر غيره»[1].

لكن ألا يبدو أننا نخطئ كثيراً إذا ما توهمنا وجود فرق في الكلام؟ وإذا كان لابد من وجود هذا الوهم، فالأولى اعتقادنا بأن المجاز هو الجوهر، لأننا عن طريقه نعود إلى ابتكاراتنا، والفن هو في الأصل تعبير عن بكارة الأشياء، وإذا كانت البلاغة العربية قد نشأت على افتراض وجود نمط لغوي سابق تنحرف عنه أو تخرج عنه المجازات في أشكال تعبيرية وفنية

(1) ابن الأثير (ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، المكتبة العصرية، بيروت، 1990، ج 2، ص 75.

شتى، فإن الوعي النقدي ما بعد الحداثي يكاد ينسف هذه المسلّمة التي يزعم (فوكو) أنها يجب أن تصدر عن احتمالية كون المجازات هي الأصول، ولعل ذلك يعود إلى اكتشاف نظام الأشياء الذي لا يمكن للكلمات أن تحتويه، فهي في الغالب تصنع اسماً واحداً لأشياء عدّة، أو تسمى شيئاً واحداً بمسميات مختلفة «وبما أن الكلمات في رأي فوكو تعود أصولها إلى «الفضاء المجازي» الذي يتمتع فيه الرمز بالحرية لأنه يحط على أي ناحية من نواحي الشيء الذي سوف يرمز إليه؛ فإن التمايز بين المعاني الحرفية والمجازية يختفي، اللهم إلا بوصفه دليلاً على قدرة الخطاب على خلق المستوى الحرفي من خلال تطبيق قاعدة متسقة للدلالة؛ فهذا يعني أن كل التراكيب اللغوية هي – في أساسها – مجازات تضع الكلم في غير مواضعه من حيث أنه ليس هناك من اتحاد طبيعي أو ضروري بين أي دال وأي مدلول»[1].

ولكن حتى في حال اعتباطية القاعدة المتسقة للدلالة، فقد أولت البلاغة العربية عناية كبيرة بالتراكيب اللغوية في مستوياتها النحوية والصرفية، وفضلت أن تضل على وضعها الذي وجدت عليه، أما ما أضافه الإبداع فقد تركوا له فسحة في تلك القاعدة ضمن ما أسموه (الضرورة الشعرية) وسمح للشاعر ببعض التجاوزات في الرؤية والتشكيل قياساً على ما جاء في القرآن الكريم، لكن لم تتح له كامل الحرية لكي يتصرف في مختلف الأشكال التعبيرية ويحيط بجميع التصورات ومظاهرها العدولية، وبقي المجاز أحد أهم تلك المظاهر العدولية التي لم تعترضها القياسات، ولكن حاولت أن تجد لها معاييرها الخاصة.

والمجاز ليس مجرد عدول باللفظ – كما يمكن أن يُفهم – ولكنه أيضاً طريق إلى تصور معناه، ولا يمكن إدراك سبيله إلا بالبناء على التأويل واحتمال التأمل والتدبر، «قال أبو عبيدة وقد سئل في مجلس الفضل بن الربيع عن قوله تعالى (إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين) [2] وإنما يقع الوعد والإيعاد بما عُرف مثله، وهذا لم يُعرف، فقلت: إنما كلّم الله تعالى العرب على قدر كلامهم، أما سمعت قول امرئ القيس:

(1) هيدن وايت : ميشيل فوكو - عدد خاص بالبنيوية وما بعدها- تر / محمد حسن عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير، 1996، ص 129.

(2) سورة الصافات آية: 64، 65.

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وهم لم يروا الغول قط، ولكنهم لما كان أمر الغول يهولهم أوعدوا به، فاستحسن الفضل ذلك واستحسن السائل»[1]، فمفارقة اللغة للوعي لم تستثن أسطورة المجاز، بل لقد شكلت سياقها المرجعي في أساس فهم الواقع اللغوي الجديد والمغاير الذي أحدثه القرآن الكريم «واللغة إنما كانت سبيل المعرفة لأن الوعي بالأشياء مبناه عليها، فالأسماء تكسب المسميات الوجود؛ سواء كانت موجودة في أنفسها أم معدومة كعنقاء مغرب وأنياب أغوال، وفي التنزيل (طلعها كأنه رؤوس الشياطين)، لأن الاسم يحضر المسمى في الخيال ويقيمه في الوجود»[2].

إن ما يفلت من البلاغة القديمة هو ما تحاول الشعرية المعاصرة أن تستدركه وتستثمره في أفق معرفتها بالأشياء وبالكلمات، وهكذا فإن فكرة المجاز هي تجاوز للمعرفي - اللغوي والعقلي - «ويبقى الفضاء المجازي مجالاً لا لون له في اللغة، والذي يكشف في دخيلة ذاتها فراغه الخفي، كذلك يرى فوكو هذا الفراغ على أنه فجوة يجب مدها إلى آخر حد ممكن ويجب قياسها بدقة؛ وهذا الغياب في قلب اللغة يعتبره فوكو دليلاً على فراغ الوجود المطلق، وهو فراغ لا بد من استثماره والسيطرة عليه وملئه بالاختلاف الخالص»[3].

وطالما أن الشعرية لم تستثمر هذا الفراغ، ولم تستحضر هذا الغياب، فلن تتخط الحد الذي توقفت عنده البلاغة، التي لم تتمكن من اكتشاف الطاقة الفاعلة في قلب اللغة، ولقد أدى تمزيق اللغة إلى لفظ ومعنى إلى انفصام مرهق، وكان الأولى والأجدى معرفة نظام هذه المجازات وأشكال تواجدها وانتظامها الكلي، وإخراجها من حيز المشار والمشار إليه إلى وحدة الرمز والمرموز ضمن غرابة الفعل اللغوي المرتبط بجوهر الفن.

لقد كان التحقق الافتراضي لمثالية اللغة محصناً بحمل الخروج عليها بالضرورة والتقدير، أما (نحو الشعر) فقد اختص بمزايا التجوز والاتساع، لأن الرمز في المجاز متروك لحرية التعبير (فالاستعارة تفارق الكذب بالبناء على التأويل وبنصب القرينة على إرادة خلاف

(1) مصطفى السعدني: العدول أسلوب تراثي في نقد الشعر، ص 17.

(2) لطفي عبد البديع : فلسفة المجاز، أبحاث منشورة ضمن كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1986، ص 257، وانظر له : الاسم والمسمى : ضمن نفس الكتاب، ع 59، 1988، ص 204 ما بعدها.

(3) هيدن وايت : المرجع السابق، ص 121.

الظاهر) والتمثيل أريد به معنى غير المعنى الحرفي، والكناية تجوز باحتجاب المعنى المراد.... ومنبع هذه المجازات الخيال والتصوير لكونها أقوى على إدماج الرمزي بالواقعي، وإخراجه في صورة تخييلية لغرض المبالغة؛ وبذلك كانت الحقيقة هي طريق المعقول، والمجاز هو طريق المجهول؛ بوصفه خروجاً على هذه المعقولية وعدولاً عنها ومن «عدل عن الطريق في الخفي أفضى به الأمر إلى أن ينكر الجلي، وصار من دقيق الخطأ إلى الجليل، ومن بعض الانحراف إلى ترك السبيل»[1].

ومن الواضح أن أسباب الخطأ والانحراف مرتبطة بالعدول من حيث كونه أسلوباً يتصرف في علاقات المشابهة من منظور الفصل في حدي الحقيقة والمجاز الذي يحرص على تعميق حدودهما التقابلية.

وإذا كان قد تعين على البلاغة العربية وضع حدود واضحة لكل من الحقيقة والمجاز – بواسطة مدركات ذهنية –[2]، فإن اللغة في حد ذاتها تنتفي بالوضع، وتتحول إلى مجرد مسميات تفتقر إلى حرارة انبثاقها وما تنطوي عليه الكلمة من نبض حي وقوى خفية، ونحن لا نعتقد بأن المجاز يحرر اللغة وحسب، بل هو يعيدها إلى جوهر انعتاقها التام، بذلك فإن (عدول المجاز) يعدّ شكلاً من أشكال العودة إلى الرمز والانتقال بالكلمة إلى حيويتها الأصلية «وقد اعتبر (وليم كارلوس وليمز) الصورة المجازية الدقيقة نقطة اختراق لا يستغنى عنها لتحرير الكلمات والشعر من عبء المصدر واعتبر صورة التشبيه المجازية الاعتيادية عائقاً في سبيل فهم حقيقي للواقع، لا سيما عندما تخضع لروابط تقليدية، فقد كان هدف الصورة المجازية بالنسبة إليه، العزل الحاد لما هو فريد في التجربة من خلال تلك القوة التي تكشف في الأشياء التي هي كمال الشيء المعني، وهذه الخاصية يجب أن تكون قريبة لما اعتبره (هوبكنز) بالأسلوب المميز، والصورة المجازية التي تلتقطها تمكن اللغة من نقل الحدس الخاص الذي أكد عليه (هولم) والخاصية الملموسة لـ(باوند) ولإنشاء (الجو الأجنبي) لأرسطو»[3].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 314. (ط 1981).

(2) لتوضيح مسوغ وضع هذه الحدود راجع: لطفي عبد البديع: فلسفة المجاز، ص 234.

(3) جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريب-، تر / ليون يوسف وعزيز أيما نويل، دار المأمون، 1989، ص 242، وراجع: عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية – مقارنة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2001، ص 117، وما بعدها.

إن الشعر وحده قادر على شم أريج الكلمات، ولذلك كانت طبيعة المجازات اختراقية، لقدرتها على مس النواة الباطنية للشيء وفهم طبيعة الصور التركيبية لكمال الأشياء، ولم تستطع أبداً القواعد النحوية (ولن تستطيع) أن تمتلك هذا الإحساس لفقدانها «الجو الأجنبي» و «الخاصية الملموسة» و «الحدس الخاص»، والشعر وحده هو الذي يعوض مضاعفة هذا الفقدان لأنه من أكثر المشاغل براءة (على حد تعبير هلدرلن)، ومن حسن حظ اللغة أنها تزخر بالمجازات ليس بوصفها نقلاً للشيء عن موضعه الذي وضع له، ولكن من حيث كونها استثناء يستلهم لغته من براءة الأشياء والكلمات، وحين عجز النحو التقعيدي بإزاء هذه المجازات رخص للشعر بالضرورة والتقدير.

إن انطلاق القدماء من تصور جمالي لا يرى في هذه المجازات مزية سوى الزينة والرونق جعلهم يبحثون عنها وعن خصائصها الجمالية في لغة الشعر وحسب، وقبلها في لغة القرآن، أي في اللغة التي تنتمي إلى الطبقة العليا - حسب الرماني - لذلك فإنهم لم ينبهوا إلى هذه الأساليب في اللغة العادية التي لا تحركها دوافع جمالية، لقد بهرهم وهزّهم ابن حسان بن ثابت حين رجع إلى أبيه يبكي قائلاً «لسعني طائر، فقال حسان: صفه يا بني، فقال: كأنه ملتف في بُردي حُبرة، وكأن لسعه زنبور، فقال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة [1]».

نعود فنقول مرة أخرى إن هذه الأساليب تكمن قوتها وسلطانها في قدرتها على استلهام لغتها من براءة الأشياء والكلمات، وعندما أعلن النحو التقعيدى عجزه أمامها أفسح لها المجال في دوائر رحبة ومتسعة من الضرورة والتقدير.

بـ عدول الضـرورة:

إن العودة إلى تاريخية البلاغة العربية هي عودة إلى اشتغال آلياتها من خلال نموذجها الذي كُرّس للحفاظ على شكله المتداول في ترسيخ معالمه المعيارية، بخاصة تلك التي تضمنت التأكيد على ضرورة التمييز بين الحقيقة والمجاز، واعتبار كل ما هو في باب الحقيقة من الأصول الثابتة والمثالية، وكل ما خالفها فهو كالفروع منها.

(1) عبد الإله سليم: مرجع سابق: ص 31، 32.

وعلى افتراض هذا التمييز، أنشأ الفعل البلاغي أساليبه الإجرائية والأدائية والأدبية على أساس اختلاف كل منهما من حيث الأساليب والتراكيب، فالمسألة في جوهرها هي: في كيفية تعامل كلّ منهما مع عناصر اللغة.

وإذا كانت البلاغة العربية لم تهمل التراكيب، إذ خصتها بجانب كبير الأهمية، فإن مختلف الدراسات التي تنبصهت إلى كيفيات طرائق التعبير في تفجير الدلالات لم تميّز الشعري إلا في ضوء مقارنته بالنثري، غير أن الشعري يبقى حالة متفردة، ولغته قائمة فيه، ومنبثقة منه، وليس بالنظر إلى نقيضه «وليس معنى هذا أن الشعر إعادة صياغة للأفكار النثرية، فطريقة التعبير الشعوري تحمل أفكار الشعر الخاصة، بحيث تصبح الفكرة نفسها فكرة شعرية، ويصبح تجريدها من صياغتها الشعرية تدميراً لها، فالشاعر هو الذي يفكر بطريقة شعرية من أول وهلة تتلبس بالشعر»[1].

ولأن لحظة القبض على الشعري هي من أقصى لحظات المستحيل، أبيح للشاعر أن يمارس أقصاه اللغوي، ولم يعترض النحاة على الضرورة واعتبروها مما يدخل في أساليب الشاعر التركيبية، لغرض إبراز أهمية الكلمات، بإزاء بعضها في تناسبها وتشاكلها، وتقابلها، وتوازيها، ومن ثمة أجازوا للشعراء كثيراً من التصرفات في طرق النظم التركيبية والصيغ الصرفية والنحوية على اختلافها كتأنيث المذكر، وتذكير المؤنث، والحمل على المعنى، والتقديم والتأخير، والحذف، والإضمار والزيادة والتكرار،..... وغيرها من التجوزات التي لا يسمح السياق برصدها جميعاً والإحاطة بها كاملة ونترك ذلك لذوي الاختصاص.

وكلما ضاقت قواعد النحو، تطلع الشعر إلى آفاق أوسع تضمن له ضروباً من الاستعمالات غير المألوفة لمقدرة الأساليب المنحرفة أو المنزاحة على أحداث التأثير، وجلب التأمل والإنصات، مما نجم عنه تنوع في الابتكار يرجع إلى قدرة اللغة الشعرية على استحداث الصيغ وإخراجها على غير ما وضع لها من أحكام.

وعلى الرغم من ذلك فإن البلاغة لم تكف عن اعتبار النظام الشعري جزءاً من النظام اللغوي العام.

(1) محمد حماسة عبد اللطيف: ظواهر نحوية في الشعر الحر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1990، ص 14.

ولما لم يكتف النحو التقعيدي بظاهر العبارة التي حملها النحاة على التقدير، فإن إرادة الشعر بدورها حاولت أن تتلمس لغتها الخاصة بابتكار نظام متميز يتجاوز الأنماط المألوفة ويخترق استعمالاتها العادية.

إن تجربة الشعر مع اللغة هي تجربة انتهاك مستمر، ولئن كانت علاقة المخاطب بنظام اللغة الخاص (الشعري)؛ هي علاقة مرجعية يحددها التلقي والاستقبال، وليست علاقة إنتاج واستعمال، فإن ذلك يعود - دون شك - إلى السياق التقبلي الذي وضع فيه المتلقي والشاعر، ولا يمكن اعتبار الضرورة الشعرية التي أصّل أصولها وقعّد قواعدها النحاة ميزة جوهرية حتى وإن كانت خاصية تلازم اللغة الشعرية، ولكنها لا تدخل في مكوناتها الشعرية.

فارتباطها بالتركيبي لا يمنحها صفة الجوهرية إلا في المستوى الذي يخرج منه الكلام عن الأفق التصوري للمرجعية اللغوية المؤسسة.

إن إلحاق الضرورة بالشعر هو من باب التحامل عليه أكثر من كونه صورة من صور العدول الجمالي الذي يوفر إمكانات تركيبية تسهم في إثراء أدبية النص وتستقطب ما تحت اللغة (الاستثناء الغامض)، ولكن هذه الجمالية سرعان ما تنتفي بحتمية الاضطرار، فقد أسند إليها النحاة العدول من باب اضطرار الشاعر فجوزوا له ذلك بما أطلقوا عليه (الضرورة الشعرية)، وهي «أن الشاعر يجوز له ما لا يجوز لغيره في الكلام بشرط أن يضطر إلى ذلك(*)، ولا يجد منه بداً، وأن يكون في ذلك رد فعل إلى أصل أو تشبيه غير جائز بجائز [1]».

أما ابن جني فقد أكد على دافع الرغبة الحر في اختيار البناء التعبيري الذي يرتضيه الشاعر وفق مبدأ الخروج عن النظام اللغوي العادي لتحقيق بنيات أسلوبية غير مطابقة لدلالة التطابق التي يقتضيها نظام الأصول فيقول «فمتى رأيت الشاعر وقد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانحراف الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من

(*) غير أن ابن جني يرى أن العرب يرتكبون الضرورة مع قدرتهم على تركها ويستدل من موقفهم هذا على إجازة الوجه الأضعف فيما يحتمل وجهين أو أكثر، انظر: محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر - دراسة في الضرورة الشعرية - دار الشروق ط 1، 1996، ص 100، 101.

(1) مصطفى السعدني : العدول، ص 39.

وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته»[1].

فخصوصية الضرورة تبقى إمكانية اضطرارية حتى وإن اعتبرها ابن جني بأنها ما وقع في الشعر سواء كان للشاعر عنه مندوحة وفسحة أم لا؛ غير أن ذلك لا يعدمها مميزاتها الشعرية؛ حيث تتعلق بحرية اختيار الشاعر ورغبته في انتقاء التركيب الذي يناسب سياقاته التعبيرية المنشودة.

وعلى الرغم من اختلاف النحاة في مفهوم (الضرورة) اختلافاً غير قليل وتعدد زوايا النظر إليها، فإن هذا المفهوم قد نظر إليه في اللسان العربي على أنه اضطرار واختيار فذكر ابن عصفور مثلاً بأن «الشعر نفسه ضرورة وإن كان يمكنه الخلاص بعبارة أخرى اضطر لذلك أم لم يضطر» [2].

فهل معنى ذلك أن طبيعة الشعر هي في جوهرها لغة انحرافية أو انزياحية بما تتضمنه من غموض تراكيبها وتدفق رموزها؟.

إن حقيقة التجربة الشعرية كامنة في قوة استحداث المبهم الذي يكشف رغبة ملحة في خلق الجديد، ولذلك فإن الشعري يتضمن قوة ابتكاره في ذاته، وفي هذا السياق لا يمكن التفريق بين لغة شعرية معطاة ولغة نثرية معطاة بطريقة أو بشكل أقل محدودية؛ وإنما الفرق يكمن بالأساس في كون الأولى مستوحاة من انفتاح بنائها على العدول المطلق؛ في الوقت الذي ينبغي للثانية أن تبقى في حيز المتعارف، لارتباط الشعري بالحدسي والتخيلي والوجداني؛ أكثر من ارتباطه بالعقلي والمنطقي.

ولذلك أطلق لها العنان واعتبر ذلك من باب شجاعة العربية، حتى أن الخليل جعل الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنّى شاءوا.

ولا شك أن مثل هذا الإقرار؛ هو نتاج واقع تواصلي معين يخضع لشفرة موحدة بين

(1) الخصائص: ج 2، ص392.

(2) مصطفى السعدني: نفسه، ص 42.

الشاعر والمتلقي، ولكن أتيح للشاعر وحده التصرف في أنواع التراكيب وأشكالها وهذا دليل على أن الضرورة من ابتكار النحاة، أضف إلى ذلك أن النحو - أحيانا - يقاس على الشعر وليس العكس[1].

وكما ذكرنا سابقاً فإن إلحاق الضرورة بالشعر هو باب التحامل عليه أحياناً، حتى أن بعض الدارسين كالدكتور إبراهيم أنيس (الذي يعتبر الوحيد من المحدثين الذي عالج الضرورة الشعرية بشكل مباشر وذلك في كتابيه «موسيقى الشعر» و «أسرار اللغة») يرى أن الضرورة الشعرية «وصمة وصموا بها الشعر العربي عن حسن نية منهم»[2].

ويقول: «ولست أعرف أمة من الأمم تصف شعرها بمثل هذا الوصف، أو تصمه بمثل هذه الوصمة، وما كان أغناهم عن مثل هذا لو أنهم بحثوا الشعر وحده وخصوه ببعض الأحكام التي يجب أن تترك للشعراء وحدهم، يتخذون منها ما يشاؤون ويهملون منها ما يشاءون، فإذا شاعت في شعرهم ظاهرة من الظواهر ونسج على منوالها الكثرة الغالبة منهم، عدت حينئذ من خصائص الأسلوب الشعري» ، ويرى أن النحاة لو تركوا التعبير بالضرورة إلى تعبير آخر كأن يقولوا مثلاً: إن الشاعر يحرص على موسيقى شعره كل الحرص، ولا يعبأ بما قد يترتب على تحقيق هذه الموسيقى من مخالفة النظام النثري في الكلمات لكان مثل هذا القول أقرب إلى ما ندعو إليه [3].

ويحدث العدول عادة بنقل الدلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة بحيث تشتبك هذه الانحرافات في سلسلة من العلاقات الانزياحية، تنشأ عن التصادمات النحوية بإخراج الكلمات من مجال تصنيفها المعهود والمتعارف عليه إلى نوع من الهندسة الاستبطانية تعيد رسم الحروف، وتركيب الجمل، وبناء الصور وانتظامها في تكامل متميز، وبذلك يرتفع مستوى اللغة فيها عن العادي كما يقول أرسطو، وعن طريق هذا التميز تكتسب اللغة - حسب أرسطو - نوعاً من الامتياز[4].

---

(1) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر، 85 -86.

(2) نفسه.

(3) انظر : محمد حماسة عبد اللطيف : المرجع السابق، ص 304.

(4) نفسه: ص 371، وانظر: محمود الربيعي: مقالات نقدية، مكتبة الشباب 1978، ص 1.

تلك هي استاطيقا الكلمة، أن تجعل الشكل منظوراً إليه في ذاته، في قدرته على اكتساب تميز آخر، وهذا (التميز الآخر) هو ما تبحث عنه – جاهدة – الشعرية المعاصرة في مستحيل اللغة أو في (خارج اللغة)، ولكن ومن سوء حظ البشرية – كما يقول بارت – أن اللغة لا خارج لها.

وإن كانت البلاغة لم تحدد هذا (الشكل الآخر) أو (الخارج)، فإنها تحسست، وبكثير من التأمل وبشيء من التمرس الحدسي والذوقي، ملامح هذا الشكل وتنوعاته بامتلاكه سلطة التصرف في الصيغ والتعابير والتراكيب؛ وإعادة تفكيكها بحثاً عن الوجه الغائب للغة، وبين محاولات الحضور والغياب ظلت شعرية البلاغة تنهل من معين مخزونها التشاكلي ليبرز عدول الضرورة كإمكانية جمالية لتحقيق غاية فنية، وهي الغاية التي ترسمها وتخلقها الكفاءة الإبداعية لمقدرة الشاعر على توليد الصور وابتكار العلاقات؛ وهو ما دلت عليه توضحيات النحاة واللغويين حين « ربطوا بين هذه اللغة الخاصة؛ وبين الكفاءة المميزة لدى الشعراء، وأن هذه اللغة المتحققة في الخطاب الشعري ليست إلا اختيارا من بين ممكنات تتنوع عن اللغة المثالية، والشاعر بدوره يعمل على إنشاء تلك البنيات التي تحقق مراميه الدلالية» [1].

ولا يمكن لتلك الكفاءات أن تكون نتيجة إمكانات اضطرارية وإنما هي – في الأصل – نتاج حرية التصرف في اللغة بعناية بغية إحداث تنوع كلامي وأسلوبي يفجر المستوى الشعري المرتقب والمأمول.

ولعل هذا الأمر هو الذي جعل الشاعر ينصرف إلى العدول في جميع أشكاله وصيغه النحوية والصرفية والتركيبية عبر اللجوء إلى انتهاك معايير التقعيد الصارمة واستخدام الألفاظ والتراكيب دون وعي كامل منه بموافقتها للقواعد أم عدم موافقتها لها، لأنه يرى في هذه الألفاظ والتراكيب بريقاً خاصاً يعتقد أنه يضئ الطريق أمام ما يريغ إليه[2].

ومعظم تلك الانتهاكات تنجم عن رغبة الشاعر في اختياره الحر استجابة لرغبة وتوترات نفسية وانفعالية، طلباً للتناغم المستمر وليس تبعاً لقوانين وحركات الإعراب وعلى هذا النحو تتعارض اللغة الفجائية مع اللغة النحوية على حد تعبير فندريس[3].

---

(1) مصطفى السعدني: العدول، ص 70.

(2) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف: مرجع سابق: ص 374، 375.

(3) انظر: فندريس: اللغة، تر / عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، الأنجلو المصرية، د. ت.

والشاعر، ونتيجة لوضوح المعنى في رؤيته الخاصة، لا يحفل مع هذا الانفعال الداخلي بوضع الكلمات ولا الروابط المنطقية المنظمة، بل هو يفر من كل ما هو مألوف معهود محلقاً في سماء الخيال لا يكاد يشعر بالألفاظ كما يشعر بالمعاني، وذلك أن الشاعر - كما يرى ابن جني - « يعلم غرضه وشعور مراده، لم يرتكب صعباً ولا جشم إلا أمما، وافق بذلك قائلاً له، أو صادف غير آنس به، إلا أنه هو قد استرسل واثقاً، وبنى الأمر على أن ليس متلبساً»[1].

ويرى ابن جني أيضا أن « العرب تلزم الضرورة في الشعر في حالة السعة أُنساً بها واعتياداً لها وإعدادا لها لذلك عند وقت الحاجة إليها، ألا ترى إلى قوله:

قد أصبحت أم الخيار تدّعى علـيّ ذنباً كله لـــم أصنـــع

فرفع للضرورة، ولو نصب لما كسر الوزن»[2].

1- سياق الحذف (اللطف):

يعتبر سياق الحذف من الأنساق الشعرية التي يحدث فيها العدول بالكلام عن غير ما كان عليه، وقد عدّه الجرجاني من اللطائف التي تأنس لها النفس.

واللغة في الانحراف أو الخروج؛ تبحث عن إيقاع مفقود تستأنس وجوده في سلسلة من الاختراقات لتطابق الدال / المدلول، ويُعزى ذلك إلى شعرية النحو حيث التجوز يجري في الحكم (النحوي) على اعتبار أن المفردات في أنفسها لا تؤدي إلى ناتج دلالي؛ وإنما وضعها في سياق معين هو الذي يعطيها وظيفتها الدلالية، استناداً إلى الاهتزاز؛ الذي ينصب على العلاقات الكامنة بين الدوال ذاتها.

وإذا كان هذا الاهتزاز هو أحد تنوعات العلاقة الشعرية في مستواها الدلالي فإنها لا تكاد تخلو من التعدد في مستواها التركيبي؛ وقد يكون (الحذف) هو أهم هذه الإمكانات التي شغلت البلاغيين واللغويين والنحاة على حد سواء.

---

(1) الخصائص: ج 2، ص 392.

(2) نفسه: ج 3، ص 303، وللمزيد ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، تر / مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أورغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، ص 102، 103.

والواضح أن سياق الحذف الذي تحدث عنه أبو هلال العسكري وابن رشيق والمرزباني؛ لا يختلف عن ذلك الذي تحدث عنه الجرجاني، ليس من حيث اعتباره من الضرورات؛ ولكن من زاوية الرؤية التي يحددها كلّ منهم في فهم هذا السياق وتأويله، إذ لم يرد منظوراً إليه كامتداد لقدرة الشاعر الإبداعية، بينما اعتبره الجرجاني بحق من الجماليات الفنية التي لا تقوم إلا بواسطة تذوق حسي يصل تخوم السحر والعجب «فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة،، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»[1].

فالمغزى العام لسياق الحذف هو الغياب، أي غياب الدوال في اللحظة التي تقتضيها الحاجة الفنية للمبدع، ومثل ذلك قول الشاعر:

اعتاد قلبك من ليلي عوائده ... وهاج أهواءك المكنونـة الطللُ

ربعٌ قواء أذاع المعصرات به ... وكل حيران سار ماؤه خضـل

قال: «أراد ذلك ربع قواء، أو هو ربع قواء، وفيه افتراض حذف مبتدأ على إضمار، وكما يضمرون المبتدأ فيرفعون، فقد يضمرون الفعل فينصبون:

ديار مية إذ مـي تساعفنـا ... ولا يرى مثلها عجم ولا عربُ

أُنشد بنصب (ديار)، على إضمار فعل كأنه قال: اذكر ديار مية »[2].

وتعود شعرية الحذف بالإضمار إلى طبيعة التآلف التي يستسيغها المتلقي من شدة ما تلقيه في نفسه من لذة ومتعة، وقد كان من أكبر مساعي أدبية النص الشعري إدماج عنصر اللذة والمتعة بوصفه عامل انسجام وألفة يلتقي فيها القارئ والنص على إشباع الرغبة؛ وتحقيق المتعة، ولذلك فإن منشأ السحر والعجب الناتجين عن الحذف هو فعل الاقتصاد البلاغي الذي يحيد عن بلاغة الإفصاح ويفضي بها إلى بلاغة الغياب في استحضار الغائب الدلالي، ولقد كان لبلاغة الغياب حضورها القوي في أدبية النص ولها دلالاتها المرتبطة بعامل

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص 112.

(2) نفسه: 113.

المتعة لدى المتلقي ولعل هذا يذكرنا بتلك الجملة المشهورة (والمفعمة بكثير من المعاني الدلالية) لابن عربي: «إذا احتاج الكلام إلى حروف فلا خير فيه»[1].

وتكاد خاصية (اللطف) أن تكون أهم مميزات المعنى الشعري، إذ أنها لا ترتبط بالوضوح والبيان وإنما ترتبط بالبناء الكلي، أو بمعنى آخر ترتبط بإنتاج التركيب الموازي لإنتاج الدلالة، كما أنها تساعد على خلق فضاء يحيط بالنص تم تساعد على إيجاد علاقة جدلية بينهما، وعبد القاهر الجرجاني وإن كان لم يؤكد ذلك صراحة، إلا أنه رصد كثيراًمن الظواهر التعبيرية التي تخلق هذا الفضاء ونظر إليها كمنتج لدلالة تفوق أحياناً المستوى المقول بالفعل[2].

وتؤكد نظرية الجرجاني أن خاصية اللطف هي من اختصاص القارئ والمتأمل الذي يستقرئ تفاصيل الكلام، ويندمج في كلياته ويعمل النظر فيها بالحس والوجدان فـ «انظر إلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مررت بموضع الحذف تم قلبت النفس على ما تجد وألطفت النظر فيما تحس به، ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت، وأن رُبَّ حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد»[3].

فالقراءة فعل استمتاع وإحساس وتذوق، ويجب أن لا تكون إلا كذلك، وعليه فإن سياق الحذف الذي تحدث عنه الجرجاني لا يدرك إلا بحدس خاص، فلا يكفى النظر في كيفية تفادي إظهار المحذوف، بل يجب تأمله والتفكير فيه بقصد الإحساس بلذة النص ومتعة القراءة واستشعار الروعة التي تثيرها العلاقات التبادلية وجدلية الحضور والغياب؛ ذلك أن الحذف حركة تحولية تبرر المعنى المحتمل الذي لا يحتويه ولا ينطق به النص مباشرة، وإنما يتم استحضاره بالتلقي، فجمالية الحذف على هذا الوجه تكمن في البناء على الإضمار، وفي هذا يتعرض الجرجاني لقول البحتري:

إذا بعدت أبلت وإن قربت شفت فهجرانها يبلي ولقيانها يشفـــي

(1) نقلاً عن الملزمة الخاصة بمعارض الفن التشكيلي بالمكتبة الوطنية بطرابلس.

(2) انظر: محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 115، 116.

(3) الجرجاني : دلائل الاعجاز، ص 116.

فجبر البنية يؤدي إلى أن يكون المعنى: «إذا بعدت عني أبلتني، وإذا قربت منى شفتني، ولكن الشعرية تأبى ذلك وترفضه، لأن التعامل مع صيغة الحذف هو الذي فجر الطاقة الشعرية، حيث جعل (البلى) واجبًا في (البعاد) وكأن الطبيعة فيه، وكذلك حال الشفاء مع القرب [1]».

إن انطباعات النحاة واللغويين بشأن الضرورة لم يمنحها خصوصية التميز الوظيفي؛ ولذلك اكتفيَ الإجماع بإدماجها ضمن التجوزات والرخص المباحة للشاعر (اضطراراً لا اختياراً) على حد ما جاء عند ابن رشيق الذي يقول:

«وأذكر هنا ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه، على أنه لا خير في الضرورة، على أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلّتهم، والمولّد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله في العيب ألزمه إياه [2]».

وفي مقابل ذلك كان الشعراء أكثر ولوعاً بالاختلاف؛ فلم تمثل الضرورة في تصورهم جزءاً من الأداء المتميز وحسب، وإنما اعتبروها أمرا جوهرياً في المسألة الشعرية بعيداً عن أي معيار قد يزيل عنها هذه الصفة، واعتبرت صورة من صور العدول أو الانحراف المتصل بالعلاقات التركيبية، دون اختزالها في تعريف كالذي أورده صاحب الصناعتين في سخطه على ارتكاب الضرورات ودعوته إلى رفضها ونبذها تجنباً وابتعاداً عن الالتباس والتعقيد وجعلها « مما يكسب الكلام تعمية » ولذلك فضل الترتيب الصحيح الذي لا يكلف صاحبه ولا يشكل عليه[3].

ولعل ما يمنحها هذه الصفة هو اعتمادها على فطنة القارئ من حيث كونها تبنى على الإضمار والحذف والتقديم والتأخير وغيرها من الاستعمالات التي تستدعي إشراك القارئ وإدخاله في دائرة النص، وقد أطلق عبد القاهر الجرجاني على إحدى تنوعات الحذف اسم (الإضمار على شريطة التفسير) ومن لطيف ذلك قول البحتري:

---

(1) محمد عبد المطلب: السابق، ص132.

(2) ابن رشيق (ابو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح / صلاح الدين الهواري وهدى عودة، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 1996، ج 2، ص 405.

(3) انظر: أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تح / علي البجاوي (بالاشتراك)، مطبعة الحلبي، 1979، ص 159.

لو شئت لم تفسد سماحة حاتم كرمــاً ولم تهـدم مآثـر خالـد

الأصل لا محالة: لو شئت أن لا تفسد سماحة حاتم لم تفسدها، ثم حذف ذلك من الأول استغناء بدلالته في الثاني عليه، ثم هو على ما تراه وتعلمه من الحسن والغرابة وهو على ما ذكرت لك من أن الواجب في حكم البلاغة أن لا ينطق بالمحذوف ولا يظهر إلى اللفظ[1].

لقد كان مغزى البلاغة العربية بناء النص على الغياب، وهو ما تحفل به الشعرية الحديثة من خلال مقولات (العلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية) و(الخفاء والتجلي) و(الوارد والمحتمل)، وغيرها من التأملات النظرية في حقل القراءة والفهم، ما تقصده بالبناء على الإضمار أو بناء النص على الغياب هو ذلك المتعلق بشعرية الحذف (اللطف)، فبناء العبارة على تغييب إحدى الدوال يتطلب استحضارها بمعية القارئ، وقد يكون الحذف بإضمار غير مذكور كقوله تعالى « حتى توارت بالحجاب » يعنى الشمس بدأت في المغيب، وقول الشاعر:

حتى إذا ألقت يداً في كافر وأجن عورات الثغور ظلامها

وأنواع الحذوف كثيرة، منها المستحسنة ومنها المستكرهة، وأغلبها ما حملت على قرينة دالة عليها، كحذف الفعل المتصل بحرف الجر كقول الشاعر:

ومؤمـن بما على محمــد

أي أُنزل على محمد (ص)، فحذف أنزل لدلالة (على) عليه[2].

إن التأمل في تلك الانزياحات التركيبية، بقي منظورا إليه – في سياق الحذف مثلاً – من زاوية النقل والاستبدال، فمثلما اعتبر المجاز عدولاً باللغة عن غير ما وضعت له (دلالياً)، فإن الضرورة في مظاهرها العدولية اعتبرت ذلك النمط من العدول الذي يمس الأحكام التركيبية.

(1) دلائل الإعجاز: ص 126.

(2) انظر: القزاز (عبد الله محمد بن جعفر): ما يجوز للشاعر في الضرورة، تح / المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، 1971، ص 81، وكتاب الصناعتين: ص 191.

وبما أننا لا نريد أن نعقد مقارنة بين (عدول المجاز) و(عدول الضرورة)؛ إلا أن حقيقة اللغة هي الاستثناء الدائم الذي يعيدك في كل مرة إلى إثارة السؤال حولهما، وليس في تصورنا أيضاً أي فرق بين الشعري والنثري، ذلك أنه من الصعوبة بمكان القبض على التحقق الفعلي لهذه الكينونة (اللغة) المنفلتة على الدوام؛ ولكننا بإزاء زخم هائل – أيضاً – ظل مندهشاً أمام هذا الانفلات وهذا الانسياب الكبير، وهو ما يعني أن الانحراف أو الانزياح في جوهره هو لحظة توتر اللغة وطغيانها، ولأنه جوهري وسري في آن واحد لا يمكننا إلا أن نحوم حوله ونخمن، ونؤول؛ تارة بالتأمل؛ وتارة أخرى بالتأويل، وقد كان من شأن الجرجاني التأكيد على أن «الكلمة كما توصف بالمجاز لنقلك لها عن معناها، فقد توصف به لنقلها عن حكم كان لها إلى حكم ليس هو بحقيقة فيها، ومثال ذلك أن المضاف إليه يكتسي إعراب المضاف في نحو (واسأل القرية)[1] والأصل واسأل أهل القرية، فالحكم الذي يجب للقرية في الأصل وعلى الحقيقة هو الجر؛ والنصب فيها مجاز، ولا ينبغي أن يقال أن وجه المجاز في هذا الحذف، فإن الحذف إذا تجرد عن تغيير حكم من أحكام ما بقى بعد الحذف لم يسم مجازاً، ألا ترى أنك تقول: زيد منطلق وعمرو، فتحذف الخبر ثم لا توصف جملة الكلام من أجل ذلك بأنه مجاز، وذلك لأنه لم يؤد إلى تغير حكم فيما بقى من الكلام»[2].

فجمالية الحذف – بحسب الجرجاني – تتعلق بالأثر الذي يحدثه انتقال العبارة من حكم كانت عليه إلى حكم آخر قد استجد عليها، وهذا الانتقال محكوم بآلية الإعراب بحيث لا يتم التحول في العبارة ذاتها وإنما بانتقال الحكم إليها، وهذا في حد ذاته نوع من إفراط سلطة الأصول في بسط قيمها أمام شعرية الحذف، في تطلعها إلى فضاء من التوسع الشامل لفرادة الأسلوب، يضمن لها إمكانية الالتحاق بحقل الابتكار عبر جدلية الإظهار والإضمار، وهو ما سوغ لخاصية اللطف أن تتجاوز كل هذا «إلى بناء تشكيل تعبيري مواز للنص الشعري المنطوق، أو بمعنى آخر تساعد في خلق فضاء يحيط بالنص ثم تساعد في إنشاء علاقة جدلية بينهما، تقوم على إضافة كثير من عناصر التعبير الغائبة بالفعل أو بالقوة إلى الفضاء، ثم ترد إلى النص المنطوق كثيراً من الدلالات الفضائية، وبهذا نصبح أمام ثنائية نصيه:

(1) جزء من أية 82 – سورة يوسف عليه السلام.

(2) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 362.

طرفها الأول: ما يقوله النص بالفعل ، وطرفها الثاني: ما يقوله النص بالقوة »[1]

تعمل شعرية الحذف على مستويين اثنين: مستوى الإحالة على المتلقي، ومستوى إشاري يحضر فيه المشار بوصفه علامة على مشار إليه غائب، ويوحي بهذه العلامة باعتبارها تعمل في الغياب فلا سبيل إليها إلا من خلال التعامل الإشاري نفسه الذي يوحي بالمدلول ويخفى الدال، تماشياً مع جمالية المحذوف الذي نكتفي بالإحالة إليه لوجود قرينة ذهنية تدل عليه، وفي هذا تأكيد لبعد آخر لشعرية الحذف التي تشتغل في الكمون الدلالي، فليس الأمر بالنسبة للشاعر مجرد ترتيب كلمات في رتب محفوظة أو إعادة بلبلتها، إن طريق الشعر والشعرية هو الإضمار الذي تتجلى من خلاله اللغة موحى بها « والتعامل مع فضاء النص قد يكون من حتمية اللغة؛ بمعنى أن الغائب في الفضاء يلعب دوراً أساسياً في إنتاج الصياغة، وإن كان غير مباح له أن يظهر بشكل مباشر بأي حال من الأحوال، ففي قول الشاعر:

يشكو إلى جملي طول السُّرى صبر جميل فكلانا مبتلـــى

تقتضي البنية وجود دال غائب ضرورة، إذ نجد الخط النحوي مهتزاً في صدر الشطر الثاني، وذلك أن الصفة والموصوف (صبر جميل) يكونان دالاً واحداً في الحقيقة؛ أو هما في حكم الاسم الواحد، ومن ثم تضيع الإفادة عند إهمال الخلفية التقديرية من وجود (مبتدأ) يحلق في فضاء الصياغة »[2].

فلا يكون الحذف لضرورة تساير مقتضى الحال الشعري، وإنما تصبح بُعداً شعرياً في تحول مستمر باتجاه الدال الغائب.

ويكفينا نظرة تأملية في الموشح والعمدة والمثل السائر وكتاب الصناعتين... وغيرها من أمهات مصادر النقد التراثي؛ لندرك مدى اهتمام نقادنا القدامى بما كان يثار من قضايا اللغة والإبداع والتي تتداخل بشكل واضح مع كثير من المسائل الحداثية في الشعرية المعاصرة، على الرغم من كونها تفتقر لانتظام منهجي وترد في معظمها متفرقة وغير مصطلح عليها بشكل دقيق، أضف إلى ذلك التباسها بالشعر والنحو والمنطق.

(1) محمد عبد المطلب: مرجع سابق؛ ص 116.

(2) المرجع السابق، ص 119.

ومع ذلك يبقى تنوع هذه المظاهر من نحوية وتركيبية كثيراً في تراثنا البلاغي، ويستحيل على الباحث رصدها جميعاً، وإنما نكتفي بتأمل أكثر ملامحها حداثــة.

وإذا كان كل تصرف في النحو التقعيدي يدخل في عداد الضرورات، فلا يمكن لكل ضرورة أن تشكل عدولاً جمالياً، ولا يجوز للشاعر الإتيان بها، ليس لحلولها في استعمال مبهم ومختلف؛ وإنما لوقوعها في النفس موقع القبح والشذوذ، «ومثال ذلك حذف الألف من ضمير المؤنث في قول الشاعر:

أما تقول بــه شـــاة فيأكلهــا أو أن تبيعه في بعض الأراكيب

أراد (تبيعها) فحذف الألف.

وله أن يحذف اسم (ليت) إذا كان مضطراً ومنه قول الشاعر:

فليت دفعت الهم عني ساعـة فبتنا على ما خيلت ناعمي بالِ

يريد (ليتك) »[1].

وهكذا نرى أن الجملة في التراث البلاغي حظيت بعناية شاملة، وربما ازداد إحساس النحاة واللغويين بسلطة الكلام فقدروا، وأجازوا، ورخصوا، وأباحوا فازداد بذلك اتساع الطريقة (اللعبية إن صح التعبير) في استعمال الألفاظ والتراكيب بوصفها خاصية فنية لا يعد معها عدول الضرورة سمة دلالة وحسب وإنما أيضا سمة فـرق، فإن دل على لا تطابقية الجمل النحوية فقد عدل عنها إلى انبثاق وجوده هو... وهذا هو الفرق: أن تصبح اللغة فضاء للعب والابتكار وليست مجالاً للكبت والتقعيد، فالمسألة إذاً ليست مجرد إبدال حكم بحكم كما قال الجرجاني، بل هي مسألة حضور وتفاعل، فإذا فهم الحذف على أساس إبدالي فحسب؛ يمكن رفض هذا التصور وإرجاعه إلى (سياق التلاؤم) بحيث يمكن لأشكال الحذوف أن تتلاءم مع سياقات تركيبة دون أخرى.

وأنواع الحذوف تختلف باختلاف سياقاتها التي وردت فيها، فقد تحذف الكلمة أو الكلمتان وقد يحذف الحرف من الكلمة، أو أداة، أو اسم موصول أو خبر..... وقد شهد

(1) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 407.

هذا التنوع قراءات وتأويلات بفضلها ابتعد الحذف عن المفهوم اللغوي ليكتسب مفهوماً فنياً[1].

وهنا يتبادر سؤال إلى الذهن وهو: هل حظيت الزيادة بنفس الاهتمام الذي حظي به الحذف؟ أم أنها بقيت على المشهد اللغوي في باب الرخص فحسب؟

يقول ابن رشيق في العمدة: «والذي يجوز له من الزيادات: صرف ما لا ينصرف وإجراء المعتل مجرى الصحيح، فيعرب في حال الرفع والخفض، تقول هذا القاضي، وزيد يقضي ويغزو، ولا يجوز في المنثور من الكلام، وعلى هذا قول قيس بن زهير:

ألم يأتيــك والأنباء تنمى بما لاقت لبـون بنى زيـــاد[2]

كأنه يقول في الرفع (يأتيك) يضم الياء فلما جزمها أسكنها.

وتثقيل المخفف في وصل الكلام على نية من يقف على التثقيل وانشدوا:

ببـــازل وجناء أو عيهل كأن مهواهـــا على الكلكـــل

فثقل (العيهل) وهي السريعة و(الكلكل) في صلة الشعر وهما مخففتان»[3].

فكأن النص – في هذه الأمثلة – لا يبنى على استحضار الدال الغائب كما في شعرية الحذف، بل على تصور الشاعر في استحداث (السياق الملائم) وإشراك القارئ في ذلك، وعندئذ نستخلص مضمون الصلة التلقائية بين الحذف والزيادة من خلال استدعاء مسافة الغياب الحاصل في الحذف باتجاه الزيادة نحو تأكيد غياب من نوع آخر يمكن تسميته بـ (البناء على عودة المعنى إلى الصياغة الأصلية)، كأخذهم على أبي نواس قوله:

نبـه نديمك قد نعـــس يسقيـك كأسا في الغلـس !!

قالوا: كان الوجه أن يقول (يسقك) لأنه جواب الأمر وهو جزم تسقط له الياء من

(1) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر، ص 75، ص 202 وما بعدها.

(2) يروى هذا البيت برواية أخرى هي على القاعدة وأنشدوه عن الأصمعي بوجه آخر يخرج به عن الضرورة محاولة منهم لجبر الانتهاك ورده إلى آليات التقعيد المألوفة: انظر: محمد حماسة عبد اللطيف: لغة الشعر، ص 340.

(3) العمدة: ج 2، ص 411، 412.

(يسقيك) كما تقول في مثله: ارم زيداً يرمك، فتحذف الياء للجزم وهذا هو الأصل، غير أن لجوازه وجهاً في العربية وهو أن الشاعر له أن يجرى المعتل مجرى السالم[1].

لكن الزيادة تأخذ عند الجرجاني منحى تحليلياً يرتبط ببنية الكلام وليس بالكلمة المفردة «واعلم أن من أصول هذا الباب أن من حق المحذوف أو المزيد أن ينسب إلى جملة الكلام لا إلى الكلمة المجاورة له، فأنت تقول إذا سئلت عن القرية: في الكلام حذف والأصل: أهل القرية[2]، ثم حذف، يعنى حذف من بين الكلام، وكذلك تقول: الكاف زائدة والأصل ليس مثله شيء[3]، ولا تقل هي زائدة في (مثل)، والأصح في العبارة أن يقال الكاف في (مثل) مزيدة»[4][5].

وهكذا فإن شعرية الجرجاني تصوغ معالمها النظرية من مسوغات الفعل التأملي، ليس بإطلاق العنان للنظرة التلقائية، فهو لم يُشر إلى شعرية الحذف بمعزل عن سياق الجملة أو العبارة، نظراً لعمق التلاحم والترابط بين المعنى والتركيب وكل تحقق لحذف أو زيادة، إنما هو في صلب البناء الأسلوبي لعلاقة المعاني والدلالات في تداخلها مع مختلف التراكيب.

وما من شك في أن الضرورة التي عابها بعض النقاد القدامى على الشعراء، وقبحوها لشذوذها، ولبنائها على التعقيد، والتباسها بالفهم، قد خُصت لدى بعض النحاة بكونها ظاهرة جمالية ذات بعد فني تستجيب لرؤية الشاعر، وقد أدرك سيبويه أن تلك المخالفات هي من قبيل الغاية الفنية التي ينشدها الشعراء ولذلك قال « ليس شيئاً يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً، والوجه الذي يحاولونه قد يكون وجهاً من وجوه الدلالة، وعبارة سيبويه تحتمل الوجهين معاً »[6].

---

(1) راجع: القزاز: ما يجوز للشاعر في الضرورة، ص 24.

(2) يقصد بذلك قوله تعالى (واسأل القرية التي كنا فيها - الآية) سورة يوسف آية 82.

(3) يقصد بذلك قوله تعالى ((ليس كمثله شئ وهو السميع البصير)) سورة الشورى آية 9.

(4) أسرار البلاغة، ص 366

(5) الكاف هنا حولها نقاش ليس هذا محله، انظر: محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، ج 25، ص 46.

(6) محمد حماسة عبد اللطيف: ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص 25.

وفي هذا المبحث لا نسعى إلى رصد جميع مظاهر الضرورات وأنواعها، ولا ندعي تحليل أسبابها وكيفياتها، وإنما نحاول استقراء أهم مميزات الكلام وتجلياته الأكثر انسجاماً مع مكونات وخصائص الشعرية الحديثة، فإذا كانت هذه الشعرية تؤسس كيانها على الأبنية الكبرى للنص، حتى لا يبقى منه إلا التصور الشامل الذي يدركه القارئ أو المتلقي، فإن شعرية العدول كانت قد تأسست قبلها بقرون على استجابة المتلقي على الرغم من أحادية العلاقة:

نص ـــــــــــــــــــــــــــ متلقي

ولم تتضافر فيها عناصر التفاعل إلا مع حداثة أبي تمام والمتنبي وغيرهما، التي تبلورت – فيما بعد – لتعطى انطباعاً لدى المتلقي بوجود فجوة أو مسافة توتر لتصبح العلاقة بعد ذلك:

متلقي ـــــــــــــــــــــــــــ نص

ولكن العلاقة بقيت واحدة أو ثابتة، فالنص إما فاعلاً أو مفعولاً به، ظل مركز الدلالة والإيحاء.

غير أن ذلك لا يخفى تجربة التأمل الذوقي في التنبه إلى مختلف التراكيب التي شملت تنوعاً هائلاً، واعتبرت بمثابة المؤشرات الفنية، ودليلاً على تحرر الشاعر وأسلوبه ونشاطه الفاعل، ومصدراً لابتكار شعريته الخاصة من خلال المظاهر العدولية – وخاصة المظاهر التركيبية – وأهمها ظاهرة **التقديم والتأخير**.

تلك الظاهرة التي تمثل أهمية خاصة، من خلال التركيب الذي يخضع بالضرورة لطابع اللغة ونمطها المألوف في ترتيب أجزاء الجملة؛ بحيث كان العدول والخروج عن هذا النمط بمثابة منبهات فنية يعمد إليها المبدع لخلق صورة فنية مميزة.

2- سياق التقديم والتأخير:

تكشف شعرية التقديم والتأخير عن العناية المبكرة بفن التشكيل الشعري، واعتباره في صلب جماليته التي تتجاوز انحراف الأصول إلى ابتكار مستويات من التراكيب تحدد تجربة المتلقي مع النص ونسيجه المستحدث، وتنشئ بين الكلمات علاقة أو ألفة جديدة بحيث

تنقلها من سياقها التركيبي المألوف إلى سياق مغاير يتم فيه إعادة ترتيب الجمل بشكل يلفت المتلقي.

وربما اعتبرت قضية التقديم والتأخير قضية أسلوبية وتقبلية في آن واحد، فهي بقدر ما توحي بذكاء الشاعر المبدع وقدرته على تغيير مواقع الكلمات وإخراجها في سلسة من العلاقات المبتكرة بقصد إنعاش مكونها الدلالي، فإنها - وفي نفس الوقت - تحيل المتلقي إلى تفعيل حسه الجمالي في إدراك الصورة المتغيرة واستيعاب فارق التعبير.

واللافت للنظر أن العدول مبني في جميع تجلياته وتنوعاته على اهتزاز علاقة التطابق، واعتبر ذلك من قبيل (الآفة) و(التحريف) و(الفساد)، وغيرها من دلالات الانتهاك التي تحقق للشاعر ضمان أسلوب شعري حر ومبتكر وغير مشروط، كما أن حافز الضرورة كان دافعاً إلى ارتكابها لتضمنها شروط تحققها، وفي هذا الشأن يذكر سيبويه أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام،فالشعري - في تصور النحاة - يستعين بالمحتمل لاتصافه بالاختلاف، وصدم المألوف التركيبي وقد ينسحب محتوى هذا التأمل - إلى حد كبير - على بيت الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكاً أبـو أمـه حي أبـوه يقاربـه

الذي يقول عنه أبو على الفارسى بأن تقديره: وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه، ففصل بين المبتدأ والخبر اللذين هما أبو أمه أبوه ب (حي) وهو أجنبي منهما، وفصل بين الصفة والموصوف اللذين هما (حي يقاربه) بقوله: أبوه، وهو أجنبي منهما[1].

فنثر البيت لا يكاد يختلف عن نظمه إلا من ناحية بلبلة الترتيب الذي يعتمد على ملازمة المبتدأ للخبر والصفة للموصوف.

وقد يحدث أن يخلخل الشاعر هذا الترتيب بكسره أو معارضته لإثارة جو أجنبي يضاف إلى العبارة ويلفت المتلقي، وربما لجأ الفرزدق إلى هذا الكسر لخلو (البيت) من الصور المجازية فأراد تعويضها بمخالفة النظام التركيبي «والتقديم الذي قدمه أبو علي الفارسي لبيت الفرزدق صياغة مستوية مطمئنة ليس فيها ما يصدم عرفاً نحوياً أو مألوفاً لغوياً، وقد خلا البيت من التصوير الشعري، لذلك لجأ الفرزدق إلى ما لجأ إليه بحسه الشعري الذي ينزع إلى

(1) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، الخانجي، القاهرة، ط 1، 1990، ص 57.

المخالفة بكسر هذا النظام، وليس في البيت تصادم بين الوظائف النحوية في علاقاتها مع دلالة المفردات التي شغلتها، غير أن بعض هذه العناصر قد فصلت عن بعضها الآخر، فلم توضع في الموضع المألوف الذي يحدده لها نظام اللغة فجاءت الصور المنطوقة، وقد اختل بها شرط الورود النحوي فجاء التركيب غير مسموح به في نظام العربية، ولكنه لا يؤدي إلى خلل معنوي في صحة العلاقات بين أجزاء الجملة،بدليل أن الشراح فهموا هذا البيت واستطاعوا تقديره.

لقد أثار الفرزدق أذهان متلقيه عن طريق كسر التتابع المألوف في النظام النحوي وكان أكثر الشعراء استعمالاً لهذا الفن حتى كأنه يعتمده ويقصده ويعتقد حسنه»[1].

إن الأنظمة التي تتيحها قواعد اللغة، تحاصر الشاعر ولا تسعفه لتفجير جميع إمكاناته الإبداعية، وتوظيف طاقاته الإيحائية، ولذا لجأ النحاة إلى تمكينه ذلك بالضرورة والتوسع، ومرد ذلك – بلا شك – هو احتواء اللغة الشعرية على سمات انحرافية تبيح لها خلق نظامها الأسلوبي الخاص واللا مألوف، يبرز من خلاله الشاعر صياغة مغايرة ذات خواص فنية أصيلة، ولذلك نلمس نفوراً من التراكيب العادية لأنواع الخطابات السائدة والخروج عنها بغية احتضان انساق جمالية مستحدثة « ذلك أن علوم اللغة اهتمت في جل مباحثها بما يقال، في حين انصبت بحوث البلاغيين في دراسة الأسلوب على كيفية ما يقال[2].

ويمكن القول بأن مباحث البلاغيين في هذا المجال – وخاصة عبد القاهر الجرجاني – تمثل شكلاً من أنضج مباحثهم الأسلوبية، لأنها تمثلت في حقيقتها المفكرة نظاماً متسقاً من القواعد، غير أنه ومع اتساقه يتيح للذات المبدعة في كل مرة أن تخلق أنساقها التركيبية الخاصة بها.

وهذا لا يعنى أن الأنساق الخاصة تمثل مدعاة لأخذهم بالجور على نظام اللغة العام، بل إن هذا الانحراف يمثل في حد ذاته نظاماً، وإن لم يكن موافقاً لسنن النحاة في رتبهم المحفوظة، وربما يذكرنا هذا بما قاله (شابمان) عن علم الأسلوب وكيف أنه يتيح لنا تحديد

(1) نفسه: ص 57.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية: ص 338.

مدى وكيفية السمات الانحرافية التي تتضح من خلالها لغة الشاعر مع ملاحظة كيفية استخدام الأديب للخصائص المتعارف عليها عموماً لإحداث تأثير خاص[1].

ولما كانت العبارة الشعرية أكثر تطرفاً، كانت الحاجة إلى انحراف العلاقة الشعرية وبنائها على الحذف والإضمار؛ والقلب؛ والتقديم والتأخير....، وتكمن شعرية هذا الأخير في تحولات الدلالة التي تتولد بالصياغة الإبداعية التي أنتجها، في حين أن حيز المعنى يبقى ثابتاً، وبالتالي فهي تهتم بالصياغة وبالمتكلم (المبدع) وبالقارئ (المتلقي)، أو بعبارة أخرى تهتم بالمصوغ والمصوغ له، ومعهما الصائغ..، فمن حيث الصياغة تبرز الشعرية فنيات تشكيلية يحدثها اهتزاز العلاقات التركيبية وتدخل في اختيارات المتكلم أو المبدع المنبثقة عن سليقته الذاتية وتذوقه الفردي والتذاذه بسياقات تركيبية دون أخرى، وهو الموقف الذي لا يحيد عنه السامع أو المتلقي لتعلقه بالغامض وتشوقه إليه.

فالعلاقة التي تؤسس لشعرية التقديم والتأخير لا تكمن في مجرد خرق الرتب، بل يمكن أن ردّ ذلك إلى دخول الدلالة وهي في مستوى معين من التركيب في حيز التحول والوصول باللغة إلى قمة الشعرية، ذلك أنه إذا جاء التركيب واضحاً فيه أنه «لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه وأنه الصواب، إلى فكر وروية، فلا مزية، وإنما تكون المزية ويجب الفصل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حُسناً وقبولاً يعدمهما إذا أنت تركته إلى الوجه الثاني»[2]، وقد فهم بعض النقاد المعاصرين أن مدلول (الفكر والروية) اللذين تحدث عنهما عبد القاهر برد الصياغة - في جوهرها - إلى ذات المبدع، كما أن هذا المدلول يشكل - بنظرهم - بعداً إدراكياً لوعي هذا المبدع بالمكونات المتشابكة لجزئيات الصياغة، وهو ليس إدراكاً آلياً وذهنياً، وإنما هو إدراك خلاق يكثف المستوى الجمالي للتعبير عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات وتتبادل فيها التفاعلات بفنية تستمد قيمها من النحو الإبداعي[3].

---

(1) المرجع السابق: ص 338، بتصرف.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة الأسلوبية: ص 329، والكلام للجرجاني.

(3) انظر: نفسه: ص 239.

فالتغيرات التي تطرأ على الدلالات بانتقال تراكيبها عن سياقات تبادلية، هي من المظاهر العدولية التي اختلف النحاة والبلاغيون بشأنها، ومنها التقديم والتأخير.

فقد احتل قانون الرتبة الفكر اللغوي وسيطر عليه، ليصبح بذلك المقياس الذي في ضوئه وعليه، تتحدد هذا الظواهر، ولا يعقل أن يظل هاجس الشعراء وفي عرفهم الانقياد المطلق لهذه المعايير والسنن، إذ لم يفسر النحو اهتمامه وعنايته (بالمقدم) بل يركز على اكتمال القاعدة حتى لا تفقد مثاليتها، كما جرى على هذا السبيل ترتيب الكلمات وفق القاعدة التي تؤيد الرتب المحفوظة التي يكون التقديم فيها هو الأرجح «وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفى أن يقال إنه قُدم للعناية ولأن ذكره أهم، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ولم كان أهم؟»[1].

فشعرية الجرجاني هي الشعرية التي انتبهت لشتى ضروب الاختلاف التي تتفاوت بها الأساليب وترقى، وتتبدل، وتتكثف، كونها تبحث في أسباب انبثاق النصوص وكيفياتها، ولا تكتفي بمجرد التسلسل اللفظي للخطاب العادي والذي لا يضمر أكثر من مجرد التواصل الكلامي، وهذا ما ينسحب إلى حرية تأليف الكلام والقيود التي يدمرها ثم لا يلبث أن يفجر حدوداً جديدة[2].

وقد كان جون كوهن حريصاً على مبدأ الحرية لضمان حرية المتكلم في خلق وابتكار الأساليب والصور والتركيب، وفي سياق تحديده لهذه المسألة يقول كوهن: «لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت (اللغة المتميزة)، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت (اللغة المميزة) لا فائدة لها فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما، وهذا ما يتضمن حرية الكلام، وكما يقول سوسير: «خاصية الكلام هي حرية التأليف، فحرية تأليف الكلمة بدءاً من الأصوات محصورة، وهي محدودة في المواقف الهامشية التي تخلق فيها الكلمات، وحرية تأليف العبارة بدءاً من العبارات، تخضع لقيود أقل، وفي النهاية فعند حرية تأليف المقال بدءا من العبارات،

(1) الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص 85.

(2) راجع: عزالدين إسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م 7، ع 3 – 4، إبريل، سبتمبر، 1987، ص 37 – 46. راجعه فإنه مهم.

ينتهي دور قواعد التركيب وتبدأ حرية المتكلم في النمو الجوهري، بدرجة لا يمكن معها تقدير عدد الأنماط الممكن تواجدها»[1].

ومعنى ذلك أن عملية الخلق الإبداعية تتطلب حرية أكثر من تلك التي تتطلبها الألفاظ وانتهاك قواعد التركيب يصبح الهدف لكل عملية خلق لأنها تحتاج إلى السبك والتصوير، حيث تبدأ حرية المبدع في تشكيل وابتكار أنماط لا متناهية تنتهي معها كل حدود التركيب.

ومن الخطأ اعتبار التقديم والتأخير مجرد تصرف عشوائي أو اعتباطي في هذه القواعد؛ وإنما ينبغي اعتباره حركية فاعلة تفيد انتقال وتحول الكلام مما كان عليه في مألوف وتصور المتلقي إلى انتظام جديد، غايته السحر، يقصد به تنبيه إدراك المتلقي، وتهيئة حواسه بخرق قيمه التقبلية نحو توقعات غير منتظرة، مما يدل على أن شعرية العدول وجماليته هي إحالة متواصلة على بنيات غائبة لا تدرك من ظاهر الخطاب، لكنها تستنبط بالمفارقة، حيث تجد اللغة نفسها في المفترق الذي يكفل للصياغة إمكانات تشكيلية لا يمكن تقديرها[1].

وكان النقد البلاغي - في تصور بعض نقاده المعاصرين - قائماً على نظرة عميقة إلى عنصرين قائمين في الصياغة، هما الثابت والمتغير، «ويتمثل الثابت في تواجد أطراف الإسناد وما يتصل بها من متعلقات، وأما المتغير فيتمثل في تحريك بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية، التي اكتسبها من نظام اللغة إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل»[2].

كما أن بعض النقاد العرب (كعبد القاهر مثلاً) كانوا على إدراك تام لعنصري الثبات والتغير في الصياغة بإرجاعها إلى مصدرها من الطاقات اللغوية، وتتمثل هذه الطاقات في مجموعة من العناصر النحوية التي لا يمكن إسقاطها في الظاهر أو التقدير، في حين أن طبيعة التغير تأتي من تحريك هذه العناصر، أو بمعنى آخر من رتبها المحفوظة أو غير المحفوظة، أو من إضافة أدوات معينة إليها، ولذا فإن التركيب يصبح له جانبان: العلاقة الأصلية؛ ثم العلاقة الجديدة التي أضفتها عليه الصياغة[3].

---

(1) انظر: تمام حسان: المصطلح البلاغي القديم في البلاغة الحديثة، مجلة فصول، العدد المشار إليه آنفاً، ص 23.

(2) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 333.

(3) انظر: محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 73.

ولعلنا نلاحظ أن سياقات التقديم والتأخير دارت في أغلبها - حول الرتب المحفوظة عند النحاة، وإدراك البلاغيين لهذه الحقيقة النحوية أفسح لهم المجال لإضفاء البعد الجمالي في تركيب الكلام على مباحثهم، من خلال العدول عن الترتيب المألوف إلى ترتيب آخر، يتميز بقدرته على إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه، مع الاهتمام بالناحية التطبيقية من خلال الابتعاد عن التعميمات المطلقة، ورصد سياقات معينة للخروج منها بالتنويعات التي تمثل ناحية فردية بقدر ما تمثل ظواهر أسلوبية ترتبط بسياق تعبيري محدد.

غير أن عيب هذه الدراسة أنها ظلت قاصرة على الجملة البليغة، ولم تحاول تجاوزها إلى القطعة البليغة، والإفادة من هذه المنهجية الأسلوبية في دراسة قصيدة مكتملة أو دراسة شاعر؛ أو دراسة عصر من العصور[1].

ج ـ عدول الالتفات / شعرية الحضور: شعرية الغياب

تكمن شعرية الالتفات في المهارة الاختلاسية التي يمارسها الأسلوب وتلتبس الضمائر والأزمنة، وبذلك فإن الالتفات يصبح أسلوباً يرتبط بدلالة المعنى والصياغة من جهة؛ وبدلالة القراءة والتقبل من جهة أخرى.

فكما تبتدع الكتابة أفق شعريتها، فإن القراءة - هي الأخرى - تتحول إلى فاعلية إنتاجية في تصورها للحالة التي يكون عليها الخطاب، عبر انتقاليته من صيغة إلى صيغة أخرى غير مشابهة، ومن سياق تعبيري معين يعكسه الشكل التركيبي إلى سياق مغاير[2].

وهكذا فإن متابعة الالتفات واستقرائه من زوايا عديدة؛ بإمكانه أن يفرز تصوراً جديداً بخصوص هذا المدخل التأملي ولعله يشكل إجراء نظرياً في قراءة النص وتأويله.

وبالإضافة إلى ذلك فإن إبداعية الالتفات تتجلى في كونها أسلوباً دلالياً وانتقالياً، يتم بموجبه تحويل الخطاب من صيغ معينة إلى صيغ أخرى مختلفة عنها، وفي ذلك انتقال من

---

(1) انظر: البلاغة والأسلوبية للمؤلف نفسه: ص 337.

(2) انظر / عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1999، ص 140.

سياق كلامي إلى سياق كلامي آخر؛ وبطرائق متعددة، وقد حصرها ضياء الدين بن الأثير في (المثل السائر) في أنماط محددة يتم خلالها تسامي الدلالة في القرآن الكريم، كما أن الزمخشري أشار إلى قوة أسلوب الالتفات في جلب اهتمام القارئ وجعله يتمعن في الخطاب؛ وينتبه إلى بنائه القائم على إعمال التبصر واجتهاد التأويل، ليس بواسطة حصر هذه التنوعات الأسلوبية فحسب، ولكن أيضا بغية تحليلها، ومعرفة جمالية الصياغة اللغوية التي تنفرد بها إلى جانب إيقاظ حس السامع وإشراكه في تنوع الفهم وتعدد الدلالات واختلاف القراءات.

جاء في لسان العرب[1]: «لفت: لفت وجهه عن القوم صرفه، والتفت التفاتاً والتلفت أكثر منه، وتلفت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه، قال:

فما أعادت من بعيد بنظرة إليّ التفاتاً أسلمتها المحاجر

واللفت: لي الشيء عن جهته؛ كما تقبض على عنق إنسان فتلفته، وأصل اللفت لي الشيء عن الطريقة المستقيمة، ولفتّ فلاناً عن رأيه أي صرفته عنه، ومنه الالتفات.

ويقال فلان يلفت الكلام لفتاً أي يرسله ولا يبالي كيف جاء».

إن الدلالة المعجمية للالتفات تحيل إلى انصراف الشيء عن حده أو خروجه عن صفته وهي تتضمن معاني الانتقال والتحويل، ولعل الدلالة المفهومية لا تبتعد كثيراً عن هذا الاصطلاح بل تكاد تجزم بهذا المعنى، غير أنها لا تستقر على مدلوله بحيث تجتهد في إيجاد وخلق تنويعات له في سياقات الكلام وتبدلاته.

وأول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي في البلاغة الأصمعي، ثم بلغت العناية به الحد الذي جعل ابن المعتز يورده في بداية الحديث عن محاسن الكلام[2]، ويشرح ابن رشيق في العمدة كيفية حدوث الالتفات فيرى أنه يتم حين «يكون الشاعر آخذا في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء

(1) ابن منظور:ج 12، ص 301، بتصرف. هكذا ورد في المطبوع ولعل الصواب: فلما أعادت..... البيت. الباحث.

(2) انظر: فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية - مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، القاهرة، ب. ت، ص 230.

مما يشد الأول »؛ وذكر أن بعضهم يسميه اعتراضا والبعض يسميه استدراكا[1]. ومثله قال قدامة بن جعفر في نقد الشعر[2]؛ أما ضياء الدين بن الأثير فقد شرح معنى الالتفات بقوله: «وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهة تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض، أو غير ذلك، ويسمى أيضا (شجاعة العربية)، وإنما سمى بذلك لأن الشجاعة هي الإقدام، وذلك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره ويتورد مالا يتورده سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام؛ فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات»[3]، وقد لا يعنينا كثيراً التعريف اللغوي بحيث نتوقف عنده، ولكنه في هذه الحالة وفي حالات أخرى مشابهة في أبواب البيان العربي يكتسب أهمية خاصة من حيث أنه يلفتنا إلى حقيقة أن المقولة عربية أصيلة وأن الدلالة الاصطلاحية لها ما تزال تحتفظ – على الرغم من خصوصيتها – في عمومها بالمعنى اللغوي، وهذا ما يفضي بنا إلى الاطمئنان على أن الدلالة الاصطلاحية للالتفات إنما نشأت وتحددت في إطار عربي صرف[4]، ولعل في أفق تصور ضياء الدين ابن الأثير ما يحيل على التباس الالتفات بصيغ الكلام ا لتركيبية والتعبيرية بوصفه ظاهرة نصية تشتبك بالمعنى والتشكيل والقراءة والتأويل، فإذا كان الواقع اللغوي يفرض انحرافاته أو انزياحاته على الناص، فعلى القارئ في رؤيته التقبلية تصويب الملكة التأملية في اكتشاف الصور الالتفاتية.

وقد أكد الزمخشري على هذه الرؤية حين رأى أن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام والانتقال من أسلوب إلى أسلوب، تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه[5]، ومن الواضح أن أهمية الالتفات لا تكمن في أنماطه، وإنما في التباسه بالمعنى والتأويل والاستعمالات المتشعبة والمتنوعة للأساليب، ولعل الدافع وراء تنوعات التأويلات

(1) العمدة: ج 2، ص 71.

(2) انظر: نقد الشعر، ص 146.

(3) المثل السائر: ج 2، ص 3.

(4) انظر: عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع 59، 1988، ص880.

(5) انظر: ابن الأثير: نفســه.

واختلاف وجهات النظر المنبثقة عن تصورات متعددة، مرتبطة أساسا بالقيم الجمالية والتقبلية للصور البلاغية في شتى تنوعاتها بخاصة تلك المتصلة بخطاب القرآن الكريم.

وبذلك نستطيع القول بأن موضوع الالتفات – وإن كان لا يتحدد إلا ضمن أبعاد شتى – يظل رهين شعريتي: التقبل والتأويل، وهي ترجمة أخرى لمحاولة ضياء الدين الذي جعله من «شجاعة العربية» بمعنى أنه يحتمل أفقاً تجريبياً ثرياً للممارسة والترميز «والذي عندي في ذلك أن الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتضته، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب غير أنها لا تحد بحد، ولا تضبط بضابط، لكي يشار إلى مواضع منها ليقاس عليها غيرها، فإنا قد رأينا الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استعمل لتعظيم شأن المخاطب؛ ثم رأينا ذلك بعينه وهو ضد الأول وقد استعمل في الانتقال من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذٍ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجرى على وتيرة واحدة وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى ينشعب شعباً كثيرة لا تنحصر، وإنما يؤتى بها على حسب الموضع الذي ترد فيه»[1].

فليس غريباً إذاً بعد هذا الذي أورده صاحب المثل السائر بخصوص تنوع أساليب الالتفات وتعقيداته، وتشعباته والتباسه بالمعنى الوارد، والسياق المتضمن لتنوعات كلامية غير متشابهة «ولا يجرى على وتيرة واحدة»، ليس غريباً والحالة هذه أن يعتبره أبو عبيدة من «مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الغائب ومعناها الشاهد والعكس أي مخاطبة الشاهد، ثم حولت إلى مخاطبة الغائب، كقوله تعالى (حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة)، أي بكم»[2].

هذه هي الصورة العامة للالتفات ولكن أباعبيدة لم يعطها الاسم الاصطلاحي؛ ولعله نبه إليها فأخذها الأصمعي واقترح لها اسمها «الالتفات».

وقد جعله ابن المعتز على ضربين: الأول انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، وأورد ابن المعتز مثالاً الآية التي ذكرها أبو عبيدة، أما النوع الثاني من الالتفات فينصرف فيه المتكلم عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر[3].

---

(1) المرجع السابق: ج 2، ص 4.

(2) حسن عباس نصر الله: مجاز القرءان – ولادة علوم البلاغة ـ، مجلة الفكر العربي، ص 142.

(3) انظر : نفســـه : ص 142 .

والواضح أن ابن المعتز لم يجاوز التحديد المقتضب، وضرب الأمثلة دون شرح أو تحليل، شأنه في ذلك شأن قدامة بن جعفر الذي كان تصوره للالتفات لا علاقة له بالعدول في الخطاب من صيغة إلى أخرى، ولم يظفر الالتفات عنده بأكثر من التعريف الذي نقله عنه بعض البيانيين، وهو التعريف الذي استبعده ضياء الدين بن الأثير من دائرة الالتفات[1].

تكشف مختلف هذه المعطيات على أن بنية الأسلوب الالتفاتي هي بنية ثنائية تقابلية تشتغل في حيز المفارقة على مستوى الضمائر والأزمنة، وربما استطاعت أدبية التأويل أن تدرك مسالك أخرى لالتباسات الصور الالتفاتية في استجابتها للانسياب الجمالي الذي تحدثه بانتقالها من سياق يكون فيه البناء على صورة معينة إلى ما ينبغي أن تكون عليه هذه الصورة في سياق آخر، وبانتقال الصور يتم تحويل الخطاب وإعادة انبثاق صيغه (اللعبية) بكل ما يمكن أن تمد به شعرية الالتفات في عدولها المطلق، لتصبح المعادلة السياقية كالآتي:

عدول الضمـائر = خطاب / حضور / غيبة.

عدول الأزمنـــة = ماضي / مستقبل / أمر.

وعلى هذا الأساس جاء تقسيم صاحب المثل السائر لأنماط الالتفات فجعلها ثلاثة أقسام[2]:

الأول: في الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومثاله قوله تعالى (صراط الذين أنعمت عليهم) فأصرح الخطاب لما ذكر النعمة، ثم قال (غير المغضوب عليهم) عطفاً على الأول، لأن الأول موضع التقرب من الله بذكر النعمة، فلما صار إلى ذكر الغضب جاء باللفظ منحرفاً عن ذكر الغاضب فأسند النعمة إليه لفظاً وزوى عنه لفظ الغضب تحنناً ولطفاً.!

الثاني: في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى الفعل الماضي إلى فعل الأمر، وهذا القسم كالذي قبله في أنه ليس الانتقال فيه من صيغة إلى صيغة طلباً للتوسع في أساليب الكلام فقط، بل لأمر وراء ذلك، وإنما يقصد إليه تعظيماً لحال من أجري عليه الفعل، وبالضد فيمن أجري عليه فعل الأمر.

---

(1) انظر: عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ص 884، 885.

(2) انظر: المثل السائر، ج 2، ص 3، وما بعدها.

الثالث: في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي فالمستقبل أوكد وأشد تخيلاً، لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه، وأما الإخبار بالفعل الماضي عن المستقبل فهو عكس ما تقدم ذكره، وفائدته أن الفعل الماضي إذا أخبر به عن الفعل المستقبل الذي لم يوجد بعد، كان ذلك أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل وإيجاده؛ لأن الفعل الماضي يعطي من المعنى أنه كان ووجد، وإنما يفعل ذلك إذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة التي يستعظم وجودها.

يعبر عدول الالتفات في جوهره عن طبيعة الخطاب البلاغي الذي أسندت إليه بلاغة الخرق وشعريته، فهو خاصية تعبيرية وظاهرة أسلوبية تمتلك قدرة التوجه إلى لفت انتباه القارئ ومداعبة حسه التأملي بانتقال الخطاب من نظام أو نسق كلامي إلى نظام آخر مختلف.

وهو بذلك يعتبر انتهاكاً لقوانين الخطاب البلاغية والجمالية، وهذا الانتقال الذي تمارسه فعالية الالتفات، يتجاوز مسعاها تحقيق (الفائدة) - كتعظيم المخاطب - إلى نمو الرغبة في إيقاظ حس السامع وجلب انتباهه كما ذكر الزمخشري[1]، كما ينسحب أيضاً إلى دلالات المعاني الناتجة وتأثيرها خارج الزمان والمكان.

وقد جعله صاحب (الصناعتين) [2] على ضربين: «فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى، فإذا ظننت أنه يريد تجاوزه، يلتفت إليه، فيذكره بغير ما تقدم ذكره به،

قال الأصمعي: أتعرف التفاتات جرير؟ فقلت، ما هي؟ فقال:

أتنسى إذ تودعنا سليمى بعود بشامة، سقي البشام!!

ألا تراه مقبلاً على شعره، ثم التفت إلى البشام فدعا له.

والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن راداً يرد عليه قوله؛ أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً إلى ما قدمه، فإما أن يؤكده؛ أو يذكر سببه؛ أو يزيل الشك عنه، ومثاله قول المعطل:

---

(1) رأي الزمخشري هذا لم يلق قبولاً من صاحب "المثل السائر" وأدار نقده له على مسائل ثلاث، على الرغم من صوابها إلا أنه لم يكن منصفاً فيها، انظر عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ص 886، 887.

(2) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 407، 408. بتصرف.

تبين صلاة الـحرب منا ومنهم إذا ما التقينا والمسـالـم بادن

فقوله (والمسالم بادن) رجوع من المعنى الذي قدمه، حتى بين أنه علامة صلاة الحرب من غيرهم أنه بادن، والمحارب ضامر».

وكأن شعرية العدول الالتفاتي تضمر مسبقاً في (اللامعلن عنه) النية في التوجه إلى القارئ الضمني بتوسلها الصيغ (اللعبية) بين ظهور وكمون ليتجلى بذلك المدلول المضمر عن طريق استحضاره بواسطة (الدال الحاضر).

وبنفس الغرض الجمالي يقفز الخطاب من الغيبية إلى الحضور، ومن الشاهد إلى الغائب، ومن الماضي إلى المستقبل، تاركاً للمعنى الحاضر غياباً مستمراً يؤكد «أن المنحى الأسلوبي في ذاته لا يرتبط بقيمة ثابتة، أو بدلالة تعبيرية حاسمة ونهائية، تكون هي وحدها الصادقة، وأن المعول عليه في استخدام منحى أسلوب بعينه في سياق بعينه على المعنى أو الهدف الذي يتجه إلى منشئ الخطاب، فإذا كان تعظيم شأن المخاطب هدف من أهداف منشئ الخطاب، فإن تحقيقه (أي هذا الهدف)؛ هو الذي دعاه إلى العدول مرة عن خطاب الغائب إلى خطاب الحاضر، ومرة عن خطاب الحاضر إلى خطاب الغائب»[1]؛ بدعوى تعميق النظرة الجمالية للصور الالتفاتية.

لقد ألفينا الالتفات يتنوع بمستوى تنوع أنماطه واستخداماته اللغوية، بخاصة ما يرتبط منها بالضمير بوصفه دليل النفس إلى الكمون، ودليل على تحولاتها، والمعبر عن مفارقاتها وحالاتها، ولعل الغرض من ذلك كله تهيئة النفس للتلقي والانسجام مع توقعات الصورة الالتفاتية الملتبسة بالغيبة والحضور، والخفاء والظهور، «وقد بين الزمخشري أن العرب يستكثرون منه، ويرون أن الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب؛ أدخل في القبول عند السامع وأحسن تطرية لنشاطه وأملاً باستدرار إصغائه»[2]، وهذا التنوع غالباً ما كان السبب في نضج الوعي النقدي لتراثنا البلاغي واستثمار ذلك التنوع في إيجاد الأداة الكشفية لجعل تلك التطورات قائمة على الاستقراء والملاحظة.

(1) حسين خربوش: الالتفات وأثره في شاعرية ابن زيدون (دراسة نصية)، دورية أبحاث اليرموك، م 13، ع 2، 1995، ص 118.

(2) إنعام فوال مكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص209.

إذ ليس غريباً أن يرفض ابن الأثير تصور الزمخشري بخصوص انتقال الأسلوب من صيغة إلى أخرى وارتباط ذلك بردود فعل واستجابة السامع، فكان رد ابن الأثير: «إذا لم يكن إلا تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه، فإن ذلك دليل على أن السامع يمل من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره ليجد نشاطاً للاستماع وهذا قدح في الكلام لا وصف له، لأنه لو كان حسناً لما ملّ، ولو سلمنا إلى الزمخشري ما ذهب إليه؛ لكان إنما يوجد ذلك في الكلام المطول، ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك، لأنه قد ورد الانتقال من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة في مواضع كثيرة من القرآن الكريم، ومفهوم قول الزمخشري في الانتقال من أسلوب إلى أسلوب إنما يستعمل قصداً للمخالفة بين المنتقل عنه والمنتقل إليه، لا قصد الاستعمال الأحسن»[1].

ويبدو من هذا الاختلاف بين الرؤيتين، الذي يعتبر مؤشراً جيداً لتنامي حركة التفكير البياني في موضوع الالتفات[2]، أن نظرة ابن الأثير أسلوبية، تركز على بنية الأسلوب من أصغر وحدة دلالية (الجملة) إلى أكبر وحدة (الخطاب ككل)، بينما تبدو نظرة الزمخشري تقبلية تخص السامع أو القارئ الذي يحول إليه عملية الالتفات، وباعتقادنا أنه استطاع أن يضيف إلى شعرية العدول فسحة جديدة لتوقعات القارئ وضمها إليه، بقصد تكوين أفق استجابة منسجم تكتمل فيه شعرية التقبل بشعرية التأويل على اعتبار أن «الصورة الالتفاتية، ليست هي الصورة المطابقة لواقع الأصل المادي، وإنما هي الحالة التي يتشكل منها أو على أساسها ذلك الواقع، فيتجاوز واقعه المادي أو المعنوي إلى واقع جديد ذهني أو مادي، أي لا تكون العلاقة على ما كانت عليه، بل تنتقل إلى واقع جديد مغاير، وبمعنى آخر، فالصورة الالتفاتية، بما هي كسر لقيود الزمن ومغايرة لحقائق الأشخاص، فإنها توجد حالة جديدة، وهو ما تسعى إليه من وراء هذه الإشارة التي تولدها في الذهن[3]».

ولعل في هذا التنوع ما يكشف عن إحساس العربي بقوة تنامي الرغبة لديه في امتلاك

---

(1) المثل السائر: ج 2، ص 4، وانظر: عز الدين إسماعيل: جماليات الالتفات، ص 885.

(2) لمناقشة رؤية الزمخشري، وابن الأثير، انظر: عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص 886 - 888،، راجعه فإنه مهم.

(3) حسين خريوش: المرجع السابق، ص 134.

وجوده اللغوي والكلامي، بشتى الطرق التعبيرية، وبكل ما تتمتع به هذه اللغة من تراكيب تسمح بنياتها بالقلب والإبدال، والتوزيع والتحويل فالعرب كما قال (المبرد) تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب، وذلك لما تتمتع به هذه اللغة من طاقات تعبيرية وما تتوافر عليه من إمكانات (لعبية).

يشتغل الالتفات في حيز إشاري – لعبي – يستدعي من خلال داله الحاضر تأويل داله الغائب، وتشترط هذه العلاقة الإشارية بأن «يكون التعبير الثاني على خلاف مقتضى الظاهر، ويكون مقتضى ظاهر سوق الكلام أن يعبر عنه بغير هذا الطريق.... فلو لم يعتبر هذا القيد لدخل في التفسير أشياء ليست من الالتفات»[1].

وهكذا فإن منشئ الخطاب يتخذ من أسلوب الالتفات كيفية ترميزية لتمويه الأداء الأدبي، وأول ما تنبهت البلاغة العربية إلى بيان القرآن الكريم ومجازاته وتراكيبه المستحدثة وحسن ترتيبه وجودة تعابيره، وأدركت اكتناه هذه المجازات للغة مغايرة، تحتمل قيماً جمالية لا متناهية – أول ما تنبهت البلاغة إلى ذلك – بدأ السعي إلى مقارنة هذا الخطاب في تشكيلاته الجديدة.

ولم يكتفوا بذلك، بل جعلوه مدخلاً لمقاربة الخطاب الشعري بحيث صار كل ما هو أدبي يقاس بمستوى (خطاب القرآن الكريم)، ويعتبر الالتفات ظاهرة لغوية وأسلوبية امتدت التفاسير والتأويلات إلى ممكناتها المتحققة في كنف صيرورة الاتساع، وتفرعت عن هذه الصيرورة مفاهيم وانطباعات تنوعت بين شعريتي التقبل والتأويل.

فمن جهة التقبل اعتبر الخطاب موجهاً إلى السامع أو القارئ، وعلى القراءة أن تضيف بعض المعاني المنفلتة؛ والدلالات الغائبة باعتباره أسلوباً يلتبس بمعنى حاضر ومعنى غائب، ولا بد أن يكتمل حضوره في أثناء التلقي.

ومن جهة التأويل ركز البعض على منشئ الخطاب (القصدية) واستبعدوا تماماً وجود القارئ استناداً منهم إلى كون عملية الالتفات مرتبطة أساساً بالناص، وهو الذي تعود إليه لكونها تتضمن – مسبقاً – مضمون القصد، فمنشئ الخطاب في مدركاته هذا اللبس «وسبيله

(1) عز الدين إسماعيل: مرجع سابق، ص 905. بتصرف.

أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل بشيء مما يشد الأول»[1].

ويكاد الرأي الثاني ينسف كل محاولة للتساؤل خارج مقصدية الشاعر الذي بإمكانه تحويل الكلام وتضليله بقدر ما يتيح له الالتفات من لبس وإبهام، هذا صحيح وبخاصة ونحن أمام تاريخ من السلطة الكلامية يغيب فيها النص والمتلقي، ويحضر فيها الناص (المتكلم أو المبدع) متبوئاً قرص الشمس، وليس بغريب والحالة هذه أن نجد مفهوم أو مصطلح الالتفات – في جميع تطوراته – يركز على منشئ الخطاب، وذلك أن تاريخ البلاغة العربية ظل تاريخاً للنص القائل؛ وليس تاريخاً للنص المنتج / المقول.

وإذا أرجأنا استجابة القارئ في تحليلها لمضامين الصور الالتفاتية وعدنا إلى تركيز التأمل والوعي في ضبط مفهوم الالتفات كما جاء في ملاحظات بعض البلاغيين من أنه « التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة – أي التكلم أو الخطاب أو الغيبة – بعد التعبير عنه بطريق آخر منها، بحيث يكون المسند إليه واحداً في المنقول إليه والمنقول عنه »[2]، إذا أرجأنا هذه الاستجابة تبين لنا أن الالتفات أسلوب إجرائي يتحكم بمعايير الكلام فيبتدع فيها ويبتكر بالاهتزاز واختراق المدلولات عن طريق تغيير وتبديل مواقع الدوال، غير أن هذه العملية محكومة بشروط، بحسب بعض البلاغيين « كأن جمهور البلاغيين لاحظوا جزأ من المعني اللغوي، وهو مطلق التحول والانتقال عند الاستعمال الاصطلاحي للالتفات؛ لأنهم وإن اشترطوا في أسلوب الالتفات أن يكون التعبير الثاني على خلاف ما يقتضيه ظاهر الكلام وعلى خلاف ما تتوقعه حركة النفس المتتبعة لحركة الأسلوب بحيث يتحقق المعنى الأساسي في التحول والانتقال وهو المغايرة، فإنهم اشترطوا في الوقت ذاته أن يكون الضمير في المنتقل إليه عائداً في نفس الأمر إلى المنتقل عنه، نحو قوله تعالى (والذين كفروا بآيات الله ولقائه أولئك يئسوا من رحمتي) فقد التفت الأسلوب عن الغيبة إلى التكلم، لكن مرجع الضميرين واحد وهو الذات العلية (سبحانه)»[3].

---

(1) ابن رشيق: العمدة: سبق ذكره.

(2) محمد إبراهيم شادي: مدخل القراءات القرآنية في الإعجاز العلمي البلاغي، القاهرة، 1987، ص 59.

(3) المرجع السابق: ص 60، ومابين قوسين من عندي.

فلا يمكن إذاً تصور الالتفات مجرد قلب للضمائر وتبديلها من سياق كلامي إلى آخر اعتباطياً، ولا بمجرد تحول الخطاب من الشاهد إلى الغائب ومن الغائب إلى الشاهد، فالتجربة اللغوية لم تكتف بإسداء الفضل إلى بلاغة التركيب وشعريته بما تضمنته جمالية الالتفات من صور قابلة لتوليد ما لانهاية له من الطاقة الإيحائية، وفي مقابل ذلك سارعت البلاغة إلى محاصرة هذا الإجراء الأسلوبي بضبط إمكانياته التحويلية في حدود شروطه بالمقاييس التالية: [1]

- أن يكون المسند إليه واحداً في المنقول إليه والمنقول عنه، ومثاله قوله تعالى (والذين كفروا بآيات الله ولقائه أولئك يئسوا من رحمتي).
- أن يكون المنقول إليه الذي خالف مقتضى الظاهر قد تقدمه في اللفظ منقول عنه.
- أن يؤولا إلى أمر واحد، وأن يكون مرجعهما أو مرجع الضميرين واحد.
- أن يكون الانتقال من شيء موجود في اللفظ، فلا يكفي أن يكون المنقول عنه موجوداً في الذهن.

ويبقى جانب من الالتفات منسجماً مع ما يجعل منه حركية دائمة الحضور تميزها فاعلية التحليل ومعطياته.

ضمن هذا الفهم، استطاعت آراء السكاكي - تجاوزاً لجمهور البلاغيين - التلاؤم مع وحدة الخطاب في أكثر تجلياته الالتفاتية المتلبسة بجدلية الـ (هنا) والـ(هناك)، حيث يكون الزمن عابراً لماضيه في اللحظة التي ينتقل فيها الخطاب إلى مستقبله، وحيث يلتحم المادي بالتجريدي في شاعرية مطلقة، ولعل هذا ما يوافق رأي السكاكي الذي يشترط«أن يكون المنقول عنه موجوداً في اللفظ، فيكفي أن يكون أحد الأمرين موجوداً في الذهن والآخر في اللفظ»[2]

ومن ذلك قول امرئ القيس:

تطاول ليلك بالإثمد ونام الخلـــيّ ولـم ترقـد
وبات وباتت له ليـلة كليلة ذي العاثـر الأرمد

(1) ينظر: نفسه، ص 60-61.

(2) السكاكي (أبويعقوب): مفتاح العلوم؛ تح / عبد الحميد هنداوي؛ دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص 298.

وذلك من نبـإ جاءنـي وخُبـّرته عـن أبـي الأسود

«فظاهر الحديث كان يقتضي البدء بلسان المتكلم، فالعدول هنا ليس لكلام سابق، وإنما بالنسبة للأصل الذي يجب أن يكون عليه الكلام، وبهذا يدخل التجريد في مجال الالتفات»[1]؛ على اعتبار وجود المنقول عنه ذهنياً، ومن حيث كون المخاطب هو نفسه المخاطب، والخطاب موجه إلى الداخل؛ لأن الضمير كما قلنا دليل النفس إلى الكمون، وامرؤ القيس – في هذه الأبيات – لا يخاطب غيره وإنما يخاطب نفسه، ولذلك جاء الضمير على غير مقتضى الظاهر؛ إذا تصورنا بأن الصيغة الأصلية:

تطاول ليلي بالاثمـد ونـام الخلـي ولـم أرقــد

إن ما يمكن استنباطه من خلال ما انتقيناه من الأمثلة والآراء على الرغم من اختلاف وجهات النظر؛ وتعارضها بخصوص ظاهرة الالتفات، هو النظر إليها – في ضوء معظم تلك التصورات – على أنها ظاهرة أسلوبية تشتبك فيها العلاقات الغيابية والعلاقات الحضورية مع تغيير استعمالاتها، وتحول الأسلوب في النص الواحد بين غيبة وحضور، ومفرد وجمع، وماضي ومستقبل.....

إن عدم ثبوت الصيغة التي هي على الصفة الواردة، وتغير الصفة المنحرفة إلى ما يقودها إليه الالتفات، لا يخضع لسلم قيمي تراتبي يميز درجة انحرافه أو بلاغته، وهنا يثير عز الدين إسماعيل سؤالاً مهماً وجوهرياً: «إذا لم يكن هناك تراتب مطلق من حيث القيمة بين الصيغ المختلفة، فعلى أي أساس ينتقل منشئ الخطاب في صلب خطابه من صيغه إلى أخرى، ولا سيما أن هذا الانتقال، يمثل دائماً انحرافاً عن النسق الذي يتمثل في مستهل الخطاب؟

ويفضي هذا السؤال بالضرورة إلى السؤال الثاني: إذا لم تكن الصيغ تتراتب قيمياً تراتباً ثابتاً فما الأداة التحليلية التي تمكن متلقي الخطاب من الحكم على أن الانحراف عن النسق، أو الانتقال من صورة إلى أخرى، كان ضرورة معنوية ولم يكن عملاً عشوائياً لمجرد رغبة في الانحراف؟»[2].

(1) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص 278، وللمزيد راجع مفتاح السكاكي: ص 299 – 303.

(2) جماليات الالتفات: ص 896.

ولعل ما يثيره عز الدين إسماعيل يعتبر ترجمة أوضح لسؤال ابن الأثير عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله.

يتضح مما سبق، أن الدلالة المنتجة تتحقق بعمق درجة العدول التي يحدثها الأسلوب الالتفاتي بانتقاله من صيغة إلى أخرى (الغيبة، الحضور، الخطاب)، ولكن كيف تتحقق هذه الإنتاجية:

الدلالة المنتجة ـــــــ منشئ الخطاب ـــــــ الدلالة المنتجة بالقصد
(القصدية العفوية للمبدع)

الدلالة المنتجة ـــــــ متلقي الخطاب ـــــــ الدلالة المنتجة بالقراءة
(المقارنة بين الصيغ الأصلية والمنزاحة)

فكما أن النص لا يمارس استجابة دقيقة ومباشرة، كذلك بوسع القراءة أن تمكن السامع (المتلقي) من توجيه الرؤية نحو استنباط ما وراء النص (الدلالات المضمرة).

إذ لا يكفى أن ينتبه المتلقي إلى الانحرافات التي يفرضها عليه الالتفات، وإنما عليه أن يتطلع إلى الصور الالتفاتية التي يضعها منشئ الخطاب أمامه، لأنه وفي الوقت الذي يعمد فيه منشئ الخطاب إلى تعيين مقصده المعنوي (الدلالة المنتجة بالقصد) تبدأ مخيلة القارئ في إنتاج دلالة مماثلة بإعمال تجربة الفهم التأويلي من خلال مقارنته بين الصيغ الأصلية والصيغ المنحرفة أو المنزاحة.

ولعل آراء ابن الأثير تعد شاهداً على هذه التجربة التأملية في أسلوب الالتفات من خلال الفرق بين الإخبار بالماضي عن المستقبل والعكس.

« وعلى هذا ورد قول تأبط شراً:

بأبي قد لقيت الغول تهـــوى بسهب كالصـحيفة صحصحان
فأضربها بلا دهش فخـــرّت صريعـاً لليديـــن وللجـــران

فإنه قصد أن يصور لقومه هذه الحالة، كأنه يبصرهم إياها مشاهدة، للتعجب من جرأته على ذلك الهول، ولو قال (فضربتها) عطفاً على الأول لزالت هذه الفائدة المذكورة، فإن قيل:

إن الفعل الماضي أيضاً يتخيل منه السامع ما يتخيله من المستقبل، قلت في الجواب: إن التخيل يقع في الفعلين معاً، لكنه في أحدهما - وهو في المستقبل - أوكد وأشد تخيلاً، لأنه يستحضر صورة الفعل حتى كأن السامع ينظر إلى فاعلها في حال وجود الفعل منه، ألا تـرى أنـه لما قال (فاضربها) تخيل السامع أنه مباشر للفعل، وأنه قائم بإزاء الغول، وقد رفع سيفه ليضربها، وهذا لا يوجد في الفعل الماضي لأنه يتخيل السامع منه فعلاً قد مضى من غير إحضار للصورة في حالة سماع الكلام الدال عليه»[1].

وهكذا ومع تطور الحس التقبلي، بدأت الرؤية البلاغية في التوسع، سالكة مبادئ الاستقراء والتأمل، بغية تأسيس لضمان اكتمال هذه المبادئ في فضاء من حرية الكشف والتساؤل، وقد حاولت العقود الأخيرة استنباط سؤالها المعرفي من مخزون إشعاعها الدلالي.

فقد رأينا كيف تضمنت كثيراً من الرؤى الحداثية بخاصة تلك المتعلقة بأدبية النص مروراً بشعرية الجرجاني التي تعتبر شاهد العصر على حداثة متقدمة شملت جيلاً من الوعي المختلف إلى التأملات المنتشرة على مدى قرون من البحث والإضافة، تجسد في معظمها محاولة لمقاربة المعنى الضال والدال والغريب في شعرية الكلام الذي ظل متلفتاً إلى مدلوله الغائب.

وفي ظل تنوع التراكيب، والتباسها بالدلالات، حظي (الشعري) برخصة التجول الحر في مجهول الكلام وافتك قيادته إلى منفاه وحيرته رافضاً أنساق الرتب والنظم وخرزات الخضوع لقانون يقيس وجوده طبق أصل مفترض، فراح الشعر ينسل من كل قيد؛ ويخرج عن كل نظام؛ وينزاح عن كل قاعدة، وتتسلل خلفه الأمثلة تلاحقه في منعرجات الانزلاق وتثير حوله الزوابع - لكن دون أن تقع له على أثر.

(1) المثل السائر: ج 2، ص 14 وما بعدها.