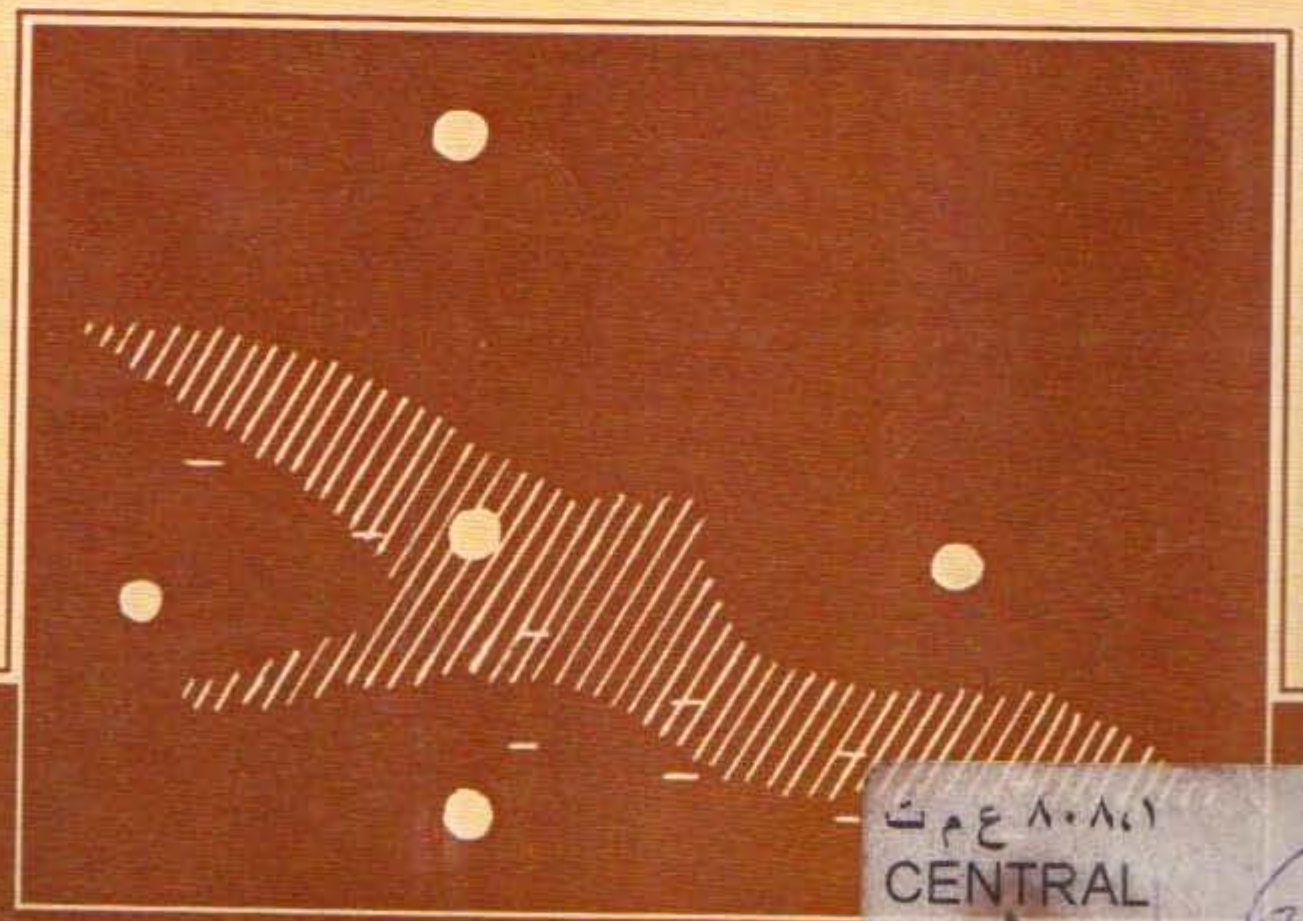
الدكتور محمد العمري
كلية الآداب فاس

تحليل الخطاب الشعري

البنية الصوتية في الشعر

الكثافة. الفضاء. التفاعل



٨٠٨،١ ع م ت
CENTRAL
2

الدار العالمية للكتاب
للطباعة والنشر والتوزيع

الكتاب : تحليل الخطاب الشعري ــ البنية الصوتية في الشعر.
المؤلف : الدكتور محمد العمري.
الناشر : الدار العالمية للكتاب ــ الهاتف : 58-62-30.
الطبعة : الأولى 1990.
© الحقوق : محفوظة.
الغلاف : ذ. شحمي العربي.
المطبعة : النجاح الجديدة ــ الدار البيضاء.
الإيداع : 1990/867.

الدكتور محمد العمري

كلية الآداب فاس

تحليل الخطاب الشعري

البنية الصوتية في الشعر

الكثافة. الفضاء. التفاعل

الدار العالمية للكتاب
للطباعة والنشر والتوزيع

المدخل

الموضوع والمنهج

المدخل

الموضوع والمنهج

المُحتمل أن تختلفَ في بعض خصوصياتِها عن المادة التي بُنيَ عليها المنهجُ أصلا. بل قد يزدادُ الأمر تَعقيداً حينَ نحاولُ الاستفادةَ من منهجٍ قامَ على مادةٍ شِعريةٍ حديثة غيرِ عربيةٍ في دراسةِ مادةٍ عربيةٍ قديمةٍ. فهناك بُعدانِ ينبغي أخذُهما بعين الاعتبارِ.

ولا ينبغي أن يُفهم من هذا أننا نَسعَى إلى التحلُّل من الالتزام المِنهاجي الواضح، فقد أخلصنا النيةَ في قراءةِ البَلاغةِ القديمة على ضوءِ الشعريةِ البنيوية الحديثةِ حتى ولو كانتِ النية في بعض اللحظاتِ أبلغَ من العملِ. بل إن مرجعَ هذا الحديثِ في الواقعِ إلى ما لاحظناه في وسطنا الثقافي الحَالي من تطرفٍ في اتجاهين متعارضين لا نستسيغُهما معاً : فهناك اِتجاهٌ سَلفي يجدُ في التُّراثِ، أو يعتقدُ أنه سيجدُ فيه، كل حاجياتِه المِنهاجية والمَعرفيةِ عامة، مُحاولاً إلباسَ موقفِه لباسَ العِلم، بالحديث عن الخصوصياتِ والأصالةِ وما إلى ذلك.

وهناك اتجاهٌ آخر مناقضٌ له يتحدثُ صراحةً عن القطيعةِ واستحالةِ إدماجِ واقعين متنافرين أو تطعيمِ أحدِهما بالآخر مادامَ الأمرُ يتعلق بتصورين وتقطيعين مُختلفين للواقع.

ويزدادُ الحِوارُ مع المعسكرين صعوبةً ولا إنتاجيةً كلما تدخلت العناصرُ الذاتية (الجهل بمعطيات الطرفِ الآخر)، بَلْهَ الايديولوجية (إن لم يكن الموقفُ في أساسِه ايديولوجيا).

إنَّ التطورَ الذي يُحققه الفِكر الإنساني في إطارِ حوارٍ بينَ ذاكرتِه كلِّها وبين الواقعِ الملموسِ بكل تَشعباتِه لا يمكنُ بترُه بمجردِ إلصاقِ وصْمةِ التجاوزِ، كما لا يمكنُ أن يقعَ في الوهم أن بوسعِنا أن نَعيشَ في قبةٍ مُفرغةٍ من الهواءِ خارجَ الزمان والمكان، أو بهواءٍ واحدٍ في زمنٍ ومكانٍ واحدٍ.

من هنا نتمنَّى أن يُنظر إلى عَمَلنا هذا باعتباره لحظةَ حوارٍ معَ جهودِ البلاغيين العربِ القدماءِ والشعريين المُحدثين لفهمِ نِظامِ الموازنات الصوتية وفعالياتها في الشعر العَربي القديمِ، وهي لحظةٌ تقبلُ الحوارَ مع الماضي والمستقبلِ، ولكنها ترفض النسخَ والتناسخَ. ورحمَ اللهُ أبا منصور الثعالبي إذْ قال : «أولُ ما يبدو من ضعفِ ابن آدمَ أنه لا يكتبُ كتابا فيبيتُ عندَه ليلةً إلاَ أحبَّ في غدِها أن يزيدَ فيه أو ينقصَ منه، هذا في ليلة واحدة فكيفَ في سنين عدة ؟»(1).

في صُنعِ هذِه اللحظة تفاعلتْ ظروفٌ مختلفة ومعقدة أجلى مَظاهرها الاتجاهُ إلى تجديد البحثِ في مجال دراسةِ الشعرِ الذي يرتادُه أستاذنا الدكتور محمد مفتاح، لقد كان صدورُ كتابه في سمياء الشعر القديم سنة 1982 نهايةَ مرحلةٍ من الحيرة، لقد وجدتُ أخيراً المشرفَ المقتدرَ الذي ساعدني على عقدِ قِرانٍ بين الطموحِ والواقعِ. فلهُ جزيلُ الشكرِ على ما خصَّني به من عنايةٍ فائقةٍ، وما تحلَّى به من سعة الصدر.

---

(1) يتيمة الدهر 5/1.

كما أن الجوارَ مع الزملاءِ أعضاءِ هيئةِ تحرير مَجلة دراسات أدبية ولسانية قبل إنشائها وبعده، كانَ وَرَاءَ هذا الاختيار. فإليهم جميعاً طيب التحية وخالص الود.

كما أُحيّي مجموعةً من أساتذتي وزملائي الذي حاورتُهم في الموضوع أو في جانب منه أخص بالذكر الأستاذ مُحمد السرغيني الذي حاورته في موضوعات شعرية مختلفة خاصة العلاقة بين الجملة والبيت. والأستاذ عبد العزيز حليلي الذي تفضل بقراءةِ فصلِ «الكثافةِ والتراكم» لما فيه من قضايا صوتية تعودُ إلى اختصاصه.

ثم كان من حُسن حظ هذه الأطروحة ومن أسباب سعادة صاحبها أن قرأها وناقَشها وقوَّمَ مَيْلها أربعة من أعلام البحث في البلاغة والنقد الضاربين بسهام رابحة في القديم والحديث : أستاذنا جميعاً الدكتور أمجد الطرابلسي، وأستاذي المشرف على هذا البحث الدكتور محمد مفتاح، وأستاذي الدكتور محمد السَّرغيني، وأستاذي أحمد اليابوري.

ولقد أحسست منهم جميعاً بتَعاطف مع هذا البحث وحدَب عليه وحِرص على تَلافي النقص فيه، ولذلك كانت ملاحظاتهم علمية إيجابية تنشد الكمال فأخذتها — في حدود الطاقة — بعين الاعتبار. أتمنى أن أبقى عند حسن ظنهم.

نوقش هذا البحث ضمن أطروحة لنيل دكتوراة الدولة في الآداب يوم 1989/2/20، بمدرج الشريف الإدريسي بكلية الآداب، جامعة محمد الخامس بالرباط. ونال به المرشح دكتوراة الدولة في الآداب «بميزة حسن جداً مع تنويه خاص من اللجنة».

مدخـــل
المـــوضـــوع والمنهـــج

1 ــ مفهوم المُوازنات الصوتية :

يمكنُ أنْ نقسم المادةَ الصوتية المنضويةَ تحتَ مبحث الإيقاع إلى ثلاثةِ أقسام[2] :

1) الوزن العروضي :

وهو ذُو طَبيعة تجريديةٍ. مكونٌ من توالي الحركاتِ والسكناتِ في وحداتٍ سُميت أسباباً وأوتاداً. تُمثَّل بصيغٍ صرفيةٍ، أو تفعيلاتٍ حسبَ نظامِ الخليل الذي نجدُه ملائماً في هذه الدراسة[3].

2) الأدَاءُ :

ويضمُّ كلَّ صورِ تجليات الانجازِ الشفويِّ، أو التأويل الشفوي للنصِّ. بما فيه من مُدة وشدةٍ وارتفاع.. وهو مجالُ الدراسة التجريبية المَخبرية.

3) المُوازنـــات :

تضمُّ الموازناتُ كلَّ صور تكرارِ الصوامتِ والصوائتِ مستقلةً أو ضمنَ كلماتٍ.

القسم الأخيرُ هو مجالُ دراستنا. ونتعامل مع القسمين الأوليْن في علاقتِهما بالقسم الثالث، وخاصةً القسمَ الأول الذي يُعتبرُ فضاءً مَوقعيّاً لِلموازناتِ. في حين تقلِ أهميةُ القسم الثاني بسبب تعاملنا مع التراثِ (البلاغي والشعري) الذي تفصلنا عنه قرونٌ، وكذا بِسبب تعذُّر الإمكانياتِ القياسيةِ المَخبريةِ حاليا. وعموما فإن المعالجةَ النطقيةَ هي إحدى المعضلاتِ

---

(2) هذا التقسيم طبيعي ويكادُ يُلمس عند أغلب الدارسين، وقد اعتمدَه ميشيل كوتيي في دراستهِ للنظام système euphonique et rythmique du vers français (انظر كتابه الصوتي والإيقاعي في الفرنسية (P. 78)، والإيقاعُ، في نظرنا، صفة للمنجزِ، ولذلك فهو يحتوي عناصر صوتية ودلالية وتركيبية بصورة طبيعية.

(3) انظرْ حديثنا عن المَوقع العَروضي في الفصل الثاني ص : 157.

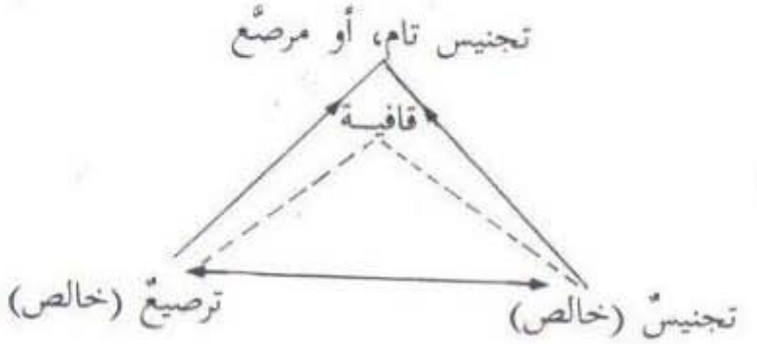
الكبيرةِ التي تستحقُّ دراساتٍ مستقلةً بأدواتٍ متخصصةٍ، دُون أن تكونَ هناك أيةُ إشارة تدلُّ على إمكانيةِ تحصيلِ نتائج مضمونةٍ. نَتعاملُ مع هذا الجانبِ في حدود ضيقة جداً خاصة، في الحديث عن التمفصلِ الدلالي والتقطيعِ النظمي، بالقدر الذي تثيرهُ قضيةُ الوقفِ والإنشادِ.

يظهرُ مما تقدَّم أن موضوعَنا ينحصرُ في **الموازناتِ** المجسدةِ، بواسطة الصوامتِ، أي في **التجنيس**، وفي **الموازنات** المجسدة بواسطة الصوائتِ أي **الترصيع**.

يمكن، إذن، أن نوجزَ فنقولَ إن موضوعنا هو : التجنيسُ وَالترصيعُ. بالمفهومِ الواسعِ الذي بيناه. وهكذا يتحددُ موقعُ الموازناتِ في الشجرة الصوتية ــ الإيقاعيةِ كما يلي :



وتلافيا للتكرارِ لن نعرضَ هنا لطبيعةِ التجنيسِ والترصيعِ ومدى إختلافِهما أو ائتلافِهما، فلذلك موضعُه (القسم الأول من الفصل الأول من هذا البحث). ومع ذلك نشيرُ إلى أن المسافةَ بين التجنيس والترصيع تضيقُ حتى ينطبقَ أحدُهما على الآخرِ، وتتسع حَتى يستقلَّ كلٌّ بنفسه استقلالاً تاما. فيما يمكن تمثيلُه بهرمٍ قاعدتُه الاختلافُ ورأسه الائتلاف.



تبدو القافية إحدَى نقطِ التقاءِ التجنيسِ والترصيعِ باشتراطِها اتحادَ الصامتِ والصائتِ[4].

---

(4) يقول ميشيل كوتيي في هذا الصددِ، مَا يدعم رأينا، : «نحنُ نعلم أن القافيةَ في الخطاب الفرنسي المنظوم تجمعُ هوية الجَرسين (الصائتِ والصَّامتِ)، هوية الشدَّة وهوية الموقع المحدَّد بعدَدٍ مطَّرد من المقاطع. وتسمحُ هذه الوظيفة المثلثةُ التي للقافية بأن نميز في نظر اللغة ــ على أقل تقدير ــ بين =

وتزدادُ هذه الصفةُ قوةً بلُزوم ما لا يَلزمُ، أو استعمالِ المُشترك اللَّفظِيِّ في القافيةِ. ولن ندرس القافيةَ مع ذلك إلا في علاقتِها بالتجنيسِ (العلاقة الموقعيةُ خاصة، وفي تفاعلِ الصوت والدلالة فيهما معا).

ولابُدَّ من التنبيه إلى أن حصرَ الموضوع في الموازناتِ الصوتية قد لا يَعني في كثيرٍ من الأحيانِ أكثرَ من تحديدِ نواةِ الموضوعِ التي يَتشعَّب منها لينالَ جوانبَ متعددة صوتيةٍ ودلاليةٍ وتركيبيةٍ. وقد يبدو الفصلُ بين الوزنِ والموازنةِ تعسُّفيا في كثيرٍ من الأحيان، ولكن لا مَفرَّ منه لتدقيقِ البحثِ، ومدِّهِ لينالَ الخصوصيات النوعيةَ المتعلقةَ بالميكانيزماتِ الخاصة، كما أن الحديثَ عن الوظائفِ كثيراً ما اقتضى التعميمَ وكشفَ جوانب الموضوعِ بعضِها ببعض.

فالموضوعُ ليس ضيقا، كما قد يتبادرُ إلى الذهن، إنه يستوعبُ كلَّ تجلياتِ الحركةِ الايقاعية ذاتِ المردوديةِ الصوتيةِ، التي تساهمُ فيها الدلالة والتركيبُ. من هنا سيُلاحظ دمجُنا لصورٍ بلاغيةٍ كثيرة مما أدخله البلاغيون المتأخرونَ ضمن الصناعةِ اللفظية أو المعنوية على السواءِ للاشتراك في الوظيفة.

ولا ينبغي من جهةٍ أخرى أن يتبادرَ إلى الذهن أننا نختزلُ الشعرَ في موازناتٍ صوتيةٍ مهما توسَّع تفاعلها مع بقيةِ العناصر المُكونة للنصِّ. وقد ألصِقت مثلُ هذه التهمة بياكوبسونَ نفسِه فردَّ بحزمٍ قائلا : «يجبُ أن يكونَ المرءُ واسعَ الخيالِ لكي يُلصقَ بمن يتعاطى هذه الدراساتِ النحويةَ (نحو الشعر) النيةَ الخفيةَ لاختزالِ الشعرِ في مجرَّد **نحوٍ**. فالمختصُّ في القافية لن يذهبَ به الأمرُ أبدا إلى التأكيدِ بأن الشعرَ يُساوي القافيةَ. وبنفس الشكلِ، لا يمكن أن نَختزلَ الشعرَ في نسقٍ من الاستعاراتِ ولا في مجموعةٍ من المقاطعِ، وَلَا في أي شكلٍ من هذِه الآثارِ المختلفة»[5].

2 ــ البحث عن منهج لدراسة الموازنات الصوتية :

وبرغم أهميةِ هذا الموضوعِ وغنى التراث العربي الذي تناولَه فإنهُ لم ينلْ ما يستحقُّهُ من عناية الدارسينَ المحدثين، فقدِ انحصرتْ محاولاتُ التحديثِ في الدراسةِ العروضية. وذلك نتيجة التغييرِ الكبيرِ الذي أحْدَثته حركةُ الشعرِ الحُر في البنية الوزنيةِ. ويبدو أن صورَ التوازنِ من تجنيسٍ وتطريزٍ وترصيع قد ظلتْ تعاني الإهمالَ لارتباطِها بعصورِ الجمود والانحطاطِ دون تمحيص أو مراجعةٍ. فلم تعدْ تذكر الا في سياقِ الحديثِ عن جمودِ الشعر، وانحطاطِ الأدب.

= ثلاثةِ أنواعٍ مختلفةٍ من الإيقاع، ولكنها متراكبة ومتشابكة. ويمتد بعضها فوقَ بعض.... : إيقاع العَدد، أو الإيقاع العَروضي وإيقاع النبرِ، وهو مرتبطٌ بالأول، وإيقاع الأجراس». (Michel Gauthier. Systême p. 89).

(5) في حواره مع بومورسكي. Dialogue p. 116

ومن المؤسف أن الكثيرَ من التمهيداتِ التي قُدمتْ بها دراسة البنيةِ الإيقاعية في الشعر التفعيلي قد تعاملتْ مع إيقاعِ الشعرِ القديمِ تعاملَ المؤرخين ذوي النزوع الدِّيني مع الجاهلية، فقد كان هناكَ جمودٌ مطلقٌ وقيودٌ مُسبَقة متحكِّمة، ثم كان الانعتاقُ وكسِّرت القيودُ(6)..

والواقع أن الشِّعر القديمَ مَليئٌ بالحركةِ الإيقاعيةِ في مستوى البيتِ والقصيدةِ. وكان حرياً أن يُفرقَ بين إيقاعِ الشعرِ القديمِ وإيقاعِ الشعرِ الحديث، وإلا كيفَ يَحتفلون بشعرِ أبي تمام والمُتنبي وابن الرومي وغيرِهم ثم يُدينون البنيةَ الإيقاعيةَ للشعرِ القديمِ بدون استثناءٍ.

والدراساتُ التي تناولتْ موضوعَ الموازناتِ مباشرةً لا تعدُو تلخيصَ آراءِ القدماءِ دونَ وضعِها في إطار نظري يجعلُها فاعلةً. ودونَ نظرٍ إلى تفاعلِ الصوتِ والدلالةِ والتركيبِ في اشتغالِ الأجراسِ. وهذا ما نلاحظُه في كتابِ المُرشد إلى فهم أشعارِ العربِ، للدكتور عبد الله الطيب. أما كتابُ جرسُ الألفاظِ لِمَاهِر مهدي هِلال، وكتاب علمُ الفصاحةِ العربية للدكتور محمد علي رزق الخَفاجي فيميلان، زيادة على ما ذكر، إلى الاهتمامِ بفصاحةِ اللفظِ المُفردِ يتعمقان فيه بما لا يفعلانِه مع الموازنات التجنيسيةِ الترصيعية. وعموما فهي كتبٌ تبحثُ في المفاهيمِ والتحديداتِ وتُهملُ ميكانيزماتِ الاشتغالِ.

وإنما برزتْ أهميةُ الموازناتِ الصوتيةِ لدَى الدارسين المُحدثين عندَ التطبيقِ، خاصة من اعتمدَ منهم مقاييس سميائية أو لسانية حديثة. يمكن ملاحظة ذلك في الجانب التطبيقي من كتاب «تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناصّ» للدكتور محمد مفتاح الذي أعارَ تعبيريةَ الأصواتِ أهميةً خاصة(7). كما كانَ جمالُ الدين بن الشيخ منشغلاً في كتابه «الشعرية العربية» بالتفاعلِ بين القافية والتجنيسِ(8) أي بالأنساقِ التجنيسية شِبْهِ الموقعية التي تشكلُ جزءاً من الحركةِ الداخلية في البيتِ.

---

(6) كان موريس كرامون قد أنكرَ ــ منذ مطلع القرنِ ــ هذه الدعوى التبسيطيةَ الكسولةَ مبينا «أن إيقاع الشعرِ الكلاسيكي الفرنسي ليس رَتيباً كما يعتقدُ الكثيرُ من الناسِ الذين يَذهبون إلى أن الرجوع إلى التضمين والإيقاعِ الدوري قد اعتُمِد لإنتاجِ آثارٍ خاصة تحدثنا عنها (يقول كرامون) في الفصول السابقة».

(M. Grammont, petit traité de versification p. 114).

(7) برغم التوجه التداولي لدى الدكتور محمد مَفتاح فإنه يُعيرُ الموازنات الصوتية أهميةً كبيرة خاصةً في جانبها التعبيري، ظهر ذلكَ منذ كتابه الأولِ في سمياء الشعر القديم (انظر ص : 28 ــ 41 خاصة).

(8) لابد من الاعتراف هنا بأن قراءَة هذا الكتابِ وما فيه من إشادة بالتجنيسِ، وأهميةِ دراسته في ضوءِ البحثِ اللساني الحديثِ كانت من أهمِّ ما وجهني نحو هذا الموضوع (.La poétique arabe P. 187 note 83) ثم كانت موافقةُ الدكتور محمد مفتاح على الإشرافِ وتشجيعُه حَاسمَيْن في هذا الاختيارِ.

ومن الأكيد أن هذه الأعمال التطبيقية أو ذات الطابع التطبيقي، بمواجهتها للنصّ تكشف عما سكتَ عنه المُنظرون البنية الإيقاعية في الشعر العربي، وهو حركيةُ البيت والقصيد القديم التي يجحدُها المحدَثون للشعر الحرّ.

إن النصّ القديمَ يواجه المُحلل بنظامه الصوتي الداخليّ الذي لا يُمكنُ أن يُغضَّ الطرف عنه إلا تحتَ إرهابٍ نظري، أو ثورةٍ عمياءَ على البلاغةِ.

وفي جميع الأحوال ما نزالُ في حاجةٍ إلى جهاز نظري مَفاهيمي مُجهَّز بنظامٍ مُصطلحي كفيلٍ بوصفِ بنية الموازناتِ وكشفِ ميكانيزماتِ اشتغالِها. وقبل التفكيرِ في صياغةِ نظريةٍ عامة نرَى من الأجدَى أن نحصُر اهتمامنا في الشعرِ العربي القديمِ. والتصدي لدراسة فاعلية الموازناتِ في هذا الشعرِ يَقتضي الانطلاقَ، ضرورةً، من البلاغة القديمةِ، لاعتباراتٍ منهجية وتاريخية نذكرها فيما بعد.

غيرَ أن أيةَ قراءة في التراثِ الإنساني محكوم عليها بأن تكون حديثةً، أو لا تكونَ قراءةً، بل وهْماً خادعاً. فأحسنُ قراءةٍ قديمةٍ للقديمِ هي القديمُ نفسُه بما هو عليهِ، دون زيادةٍ أو نقصٍ.

إننا نجدُ أنفسنا بين جاذبيتين جاذبية التراثِ وجاذبية المعاصرةِ : بين البلاغة القديمة والشعريةِ الحديثة. وقد قررنا خوضَ هذه المغامرةِ.

سنحاولُ تنظيمَ المادةِ البلاغية في موضوع الموازنات، وانتقادَها إذا اقتضى الحال وتجاوزَها نحو الآفاقِ التي يفتحها البحثُ الشعري الحديثُ.

بينَ البلاغةِ والشعريةِ ينتصبُ النص الشعريُّ حَكَماً، يُجيزُ ويُردُّ. وقد ثبت لدينَا أن الشعرَ لم يقفْ دائماً إلى جانب البلاغة، بل لقدْ كشفَ عن جمودِها فيما يخصُّ عدم وعيها بالمظاهرِ الكتابيةِ الجديدةِ، وعدمَ تقنينها للنظام التجنيسي القائم على الأصواتِ منفصلةً وغير ذلك من الظواهر. كما لم يَقفْ دائما إلى جانبِ اقتراحاتِ الشعريةِ الحديثة خاصةً فيما يتعلقُ بمفهومي التوازي والانزياحِ اللذين يشكلانِ دعامتها الأساسية كما سيأتي. البلاغة تلاحظُ الوقائعَ، والشعريةُ البِنيويةُ تكتشفُ البنياتِ والأنساقَ :

إن البلاغةَ التي تهمنا كثيراً هي البلاغةُ التطبيقيةُ المتصلة بالنصوصِ مباشرةً، وهي ذاتُ بُعدَيْن : بَديعي ونقدي، وقد هيمنتْ في المَرحلة الأولى. بل إنَّ هذين البُعدين كانا متصلين، في البداية، بقضية الصراع بين القدماءِ والمُحدثين، وأيّهم أشعرُ. والبحث في مزايا وعثراتِ المُحدثينَ خاصةً، هو الذي أدَّى في نفسِ الوقتِ إلى تصنيفِ أولِ كتابٍ يَهتمُّ باستخراجِ الصورِ البديعيةِ، وكانت عملياتُ النقد واستخراجِ صورِ البديع مرتبطةً في البدايةِ بالروايةِ والاختيارِ. أي أن المنطلقَ هو النصُّ، روايةً واختياراً ونقداً وتمييزَ صورٍ بديعية.

من هنا نكادُ نتعاملُ مع البلاغيين باعتبارِهم قراءً مؤشّرينَ، بمعنى قريبٍ من مفهومِ

archilecteur عند رفاتير(9)، يُنبهون إلى وجودِ واقعةٍ أسلوبية علينا نحنُ أن نكشفها ضمنَ النسقِ الذي تنتمي إليه ونبين وظيفتَها بالتفاعلِ مع ما يماثلها أو يخالفها في جميع المُستوياتِ الممكنةِ محتكمينَ دائما إلى المُنجز من الشعر القديم.

في هذا الجو البَديعي ــ النقدي أُنتجتْ الملاحظاتُ التوازنية الدقيقةُ، خاصة فيما يتعلق بالتفاعلِ الصوتي الدَّلالي في مستوى التجنيسِ والاشتقاق والترصيع والتطريز، وقد عُبِّر عن ذلك في أولِ الأمر تعبيراً حِسيا، عن طريق الاستعارةِ من مجالِ البَصرِ والذوق (السبك الترصيع، التطريز، الحلاوة الطلاوة ...الخ).

بعدَ المَرحلة الاستكشافيةِ التطبيقيةِ جاءتْ مرحلةُ التركيبِ والبحثِ عن منظومةٍ نظريةٍ بتصنيفِ الصورِ المستخرجةِ حسبَ طبيعتها وإدخالها في علاقاتٍ تفاعلية، وهي التي تجد أنضجَ صُورها في «نقدِ الشعر» لقدامة بن جعفر، إن هذا الكتابَ وما يمتُّ إلى منهجة التفاعلي بِصلة قدْ أمدَّنا بملاحظاتٍ قيمة فيما يخصُّ العلاقةَ بين الصوتِ والدلالةِ وبين النظمِ عامة والوزنِ والقافيةِ خاصة.

أما الاتجاهُ الثالثُ الذي تناول الصورَ البلاغيةَ عامة والتوازنيةَ خاصة في إطار قضايا نظريةٍ عامة أو خاصةٍ سابقةٍ على النصِّ فلم يسُعفنا كثيرا في الحديثِ عن الموازنات :

1) في المستوى النظري العام تندرجُ :

أ) نظرية الأدب عند الفلاسفة المُسلمين الذين عالجوا الإيقاعَ من وجهة نظر الوظيفةِ، باعتبار الإيقاع عُنصرا من عناصر المحاكاةِ، لما له من دورٍ تهييئي. وفي هذا الاتجاهِ الفلسفي يندرج الاتجاهُ البياني في حلتِه التي ظهرَ بها عند ابنِ وهْبٍ، فهو يحيلُ الإيقاعَ عامةً إلى مرتبةٍ متدنيةٍ.

ب) محاولةُ تصنيفِ البلاغةِ ضمنَ علومِ اللغةِ والمنطقِ كما هو الحال عند السكاكي، وذلك أن هذا الاهتمامَ الموسَّع قد أدَّى إلى ضياعِ خصوصياتِ الفاعلية الصوتيةِ وفصلِها عن بُعدها الدَّلالي فضلاً تعسُّفياً. يضافُ إلى ذلك أن نظريةَ علمِ المَعاني عندَ السكاكي هي

---

(9) يرى ريفاتير ــ فيما يخص الأشعارَ القديمة ــ أن بوسع الباحث في الأسلوب أن يستفيدَ من الإشارات التي سبقت دراسته، سواء تعلقت بالنحو أو الضرورات الشعرية أو شرح الغامض ...الخ فكل جواب يصدر في هذا الشأن ناتجٌ عن حافزٍ يُحتمل أن يكون أسلوبياً. وهذا بخلاف ما عليهِ الحالُ في الوصفِ اللساني الذي يتناولُ كل المعطياتِ اللغوية المسجلة بقطع النظر عمَّا هو بارز ملحوظ منها وَ ما ليسَ كذلك.

(Riffaterre (M). Essai de stylistique structurale. p. 45).

وفي حين ينظرُ ريفاتير إلى النص في حدِّ ذاته ننظرُ نحن إلى الشعر العربي عامةً باعتبارِه مَتْناً من النصوصِ يُشكِّل وحدةً منسجمة.

نظرية الإعجاز كما صاغها الجرجاني، وهي بلاغة تنفي خصوصيات شعرية أساسية كما يأتي:

1) وفي المستوى الخاص نستوقفنا نظرية الإعجاز البياني عند الأشاعرة خاصة، فقد كان لهذه النظرية أثر سلبي على دراسة الموازنات والاهتمام بها من خلال خوضها في قضية اللفظ والمعنى وسلب اللفظ، باعتباره أصواتا مسموعة، كل مزية بلاغية، وذلك راجع للانطلاق من مسلمة أولية، وهي : تقدمُ الفصاحة القرآنية على الفصاحة البشرية(10) والتسليمُ المبدئي بأنَّ القرآن ليس شعراً. فمن هنا توجَّه الاهتمامُ للتقليل من شأنِ الخصوصياتِ الصوتيةِ التي يمتاز بها الشعرُ أو يتوسع فيها. غيرَ أن الإلحاحَ على المعنى واعتبارَه أساساً في الفصاحة أدَّى إلى كشف بعض الجوانب الدقيقة في الفاعلية الدلالية للأصواتِ، مع التطرف في اعتبارِها أساساً للفاعلية. أما الاتجاهُ الخطابي الذي أغناه المُعتزلةُ بكثيرٍ من الأفكارِ القيمة فإن اهتمامَه الكبير قد انصبَّ على المَقامِ الخطابي وفصاحةِ الخطيبِ أكثرَ من انشغاله بصورِ التوازن الصَّوتي، ولذلك فإنه لا يقدِّم هو الآخرُ إلا ملاحظاتٍ محدودةً في هذا الموضوع.

يمكنُ إجمالُ القولِ في أن الاتجاهَ البَلاغي المنظَّر (في إطار نظرية الأدب، أو نظرية اللغة عامة، أو نظرية الإعجاز، أو الخطاب الإقناعي) يغيِّب النصَّ الشعريَّ أو يُعاديه، ولذلك لا نجدنا نستحضرُه كثيراً في هذه الدراسة.

فمشروعيةُ الاعتمادِ أساسا على البلاغةِ التطبيقيةِ في بُعدها البَديعي والنقدي تنبعُ إذن من ارتباطها بالنصِّ الشعريِّ القديم، إذ تولدتْ عنه ثم تَحكَّمت فيه. وقد سبقَ القولُ بأنَّ النقد والبديع كانا في أولِ أمرهما ملاحظاتٍ جزئية لا تعدو مُستوى الانطباعِ ثم تحولت إلى مصطلحاتٍ، وثارتْ حولها الخُصومات النقديةُ المعروفةُ. لتتحوَّل، بعد ذلك، إلى سِجلاتٍ تحفظُ وتَجتهدُ الشعراءُ، والشعراءُ النظامونَ في العصور المتأخرة في نظمِها والإكثارِ منها. وهذا

---

(10) بل إن هذا الموقف قد خرجَ من المستوى النظري الصِّرف إلى مُستوَى الممارسة والتطبيق، وأصبح يفرضُ الرقابةَ على الاجتهاداتِ النقدية ويُخطِّئُ الحَدسَ النقديَّ المباشرَ «أنشدَ رجُل من أهل المدينة أبا عمرو بن العلاء قول ابن قيس الرقيات :

إن الحَـــوادثَ بالمَدينـــةِ قد أوْجَعْنَنـــي وقَرعـــنَ مَروتيـــه

فانتهرَه أبو عمرو، وقال : ما لنا ولهذا الشعر الرخو ! إن هذه الهاء لم توجد في شيءٍ من الكلامِ إلا أرْخته «فردَّ عليه بقولِه تعالى «ما أغنى عنِّي مَاليَهْ، هلكَ عني سُلطانيه» «فانكسرَ أبو عمرو انكساراً شديداً» (الخصائص 293/3). ورُوِيَ أن ابنَ قيس الرقيات اعتذرَ لعبد الملك بن مروان بمثلِ ذلك عندما قال له عبد الملك : «أحسنتَ يا ابنَ قيس لولا أنك خنثْتَ قافيتَه» (نفسه).

ويعتبرُ ابن الأثير في نظري مثالاً مناسباً لتمثيل الاتجاهِ الحَذِر المُتقيد بما يرتضيه النص القرآني ولو خالف ذوقه ورأيُهُ الخاص (انظر أمثلة لذلك في المثل السائر).

الوعيُ بالبلاغةِ وإعادةُ إنتاجها صارَ واضحاً مُنذ عهدِ أبي العَلاء المعري، بعدَ أن كان يتم باقتفاءِ طريقِ الفحولِ أو زعماءِ المذهبِ مثلِ مسلم وأبي تَمام فيما يرتادُونه من مسالكَ بلاغيةٍ.

وهذا أمر لا ينطبِق على البلاغةِ العربيةِ وحدَها بل يصدقُ على البلاغةِ الغربيةِ أيضا. يَرى هنريش بْليثْ أن اعتمادَ البلاغةِ نظريةً لتحليلِ النصوصِ يرجع إلى سببَين تاريخي (يتعلق بإنتاجِ النصوصِ حسبَ قواعدَ بلاغية، ويكونُ استعمالُ تلك القواعد مناسباً لكشفِ تنظيم النصوص)، ومَنهجيٌّ (يرجعُ إلى ما أبدت البلاغة خلالَ تاريخها الطويلِ من مرونةٍ في التطبيق على النصوص الجديدةِ)(11).

ولسنا نعتقدُ، مع ذلك، أن ما وصلَنا إليه من قراءة في البلاغةِ والشعرِ القديم، في ضوءِ معطيات الشعريةِ، خاصٌّ بالشعر القديمِ، لا يعدوهُ إلى الشعر الحديثِ، بل إننا نؤمنُ بوجودِ ثوابتَ شعرية في القصيدِ قديمهِ وحديثه، خاصة في مَجالِ التوازنِ، وتفاعلِ الدلالةِ والصوت، ولكننا نفضّلُ في هذه المرحلةِ ــ طلبا لمزيدٍ من الانسجام، وحتى لا ندخل في مقارناتٍ غيرِ متكافئة ــ أن نقتصرَ على الشعرِ القديم، دُون أن يغيبَ عن أفقِ تصورنا ما آلتْ إليهِ صُوَرٌ توازنيةٌ جَنينية في الشعر القديمِ من صناعةٍ بارزةٍ قصديةٍ في الشعر الحديث.

البحــث عـن البنيـــات :

الأســـس الفلسفيـــة

لابد من التصريح، بعدَ الذي تقدمَ، أننا لم ننطلقْ في البدايةِ من مبادئ نظرية مُحددةٍ نقرأ النصوصَ البلاغيةَ والشعريةَ القديمةَ في ضوئِها، فنحنُ نعتقد أن مثلَ هذا السلوك سيَختزلُ النصوصَ أو يفرض عليها ــ في نهاية المطافِ ــ تصوراتٍ قد تكونُ مجافيةً لها. كان المُنطلقُ، بخلافِ ذلك، من التراثِ نفسِه. ثم كانتْ محاولةُ البحثِ عن الأداةِ النظرية الحديثةِ التي عالجتْ، مباشرةً، القَضايا الداخلة في نطاقِ الموازناتِ الصوتية بالمفهومِ الذي حددناهُ سَلفا (في أول هذه المقدمة). ولم نتساءلْ عن الخيط الرابطِ بين الدارساتِ المعتمدةِ إلا في مرحلةٍ لاحقة، والحالُ أنه كان يتكشفُ تدريجيا ومن تلقاءِ نفسه.

وجدنا أنفُسنا نَمتحُ ــ في ارتياحٍ، وانسجامٍ تامٍ مع مفاهيمِ البلاغة العربيةِ القديمةِ ــ من الشعريةِ البنيويةِ، التي تجدُ سَنداً قويا لها في التراكُم المعرفي الذي خلّفه الشكلانيون الروس في مجالِ الدارسات الصوتية للشعرِ، كما وجدنا أن المُحاورَ الرئيسي الذي رَبطَ بين تياراتِ الشعرية البنيوية، وصدَّر أفكارَها إلى جهاتٍ أخرى لسانيةٍ وبلاغيةٍ وسميائية هو ياكوبسون، خاصة في صياغتِه لمَبدأ التوازي ومفهومِ الهيمنةِ.

(11) Heinrich. F. Plett. «Rhétorique et stylistique» p. 141

فكيف سَيتمُّ التعاملُ بين البلاغة القديمةِ والبنيوية الحديثةِ ؟ وبعبارة أدق : ماذا تقدمُ البنيويةُ للبلاغةِ القديمةِ، بلاغة الرصدِ والوصفِ ؟.

في سنة 1929 كتب ياكوبسون : «إذا أردنا أن نصفَ في إيجاز الفكرَ الذي يقودُ العلمَ الحديثَ في تجلياته المختلفةِ فلن نجد تعبيراً أدقَّ من كلمة **بنيوية**. إن كلَّ مجموعة من الظواهر التي يعالجُها العلمُ الحديث تعالجُ لا باعتبارها تجميعاً ميكانيكيا، بل **كوحدةٍ بنيوية**، كنسقٍ. والمهمةُ الأساسيةُ هي اكتشافُ قوانين النسق الجوهريةِ، سكونيةً كانت أو دينامية. فليسَ المؤثرُ الخارجيُّ هو ما يَشغلُ العلمَ الحديثَ بل الشروطُ الداخلية للتطور، وليس التكوينُ في مظهرهِ الميكانيكي بل الوظيفةُ»(12).

إن هذه الكلمةَ المُبكِّرة الجامعةَ تبينُ أن ما تقدِّمه البنيوية لبلاغةِ الرصدِ هو البنيةُ أو النسق الذي يكشفُ عن العناصر الثابتةِ والدينامية التي تجمع بينَ مختلف الصورِ البلاغية التي أحصاها القدماءُ دون رابطٍ في الغالب.

فالبنيوية إن تناولت الظواهرَ تناولاً مباشراً، كما هو الشأنُ في عَملية الرصدِ التي يقوم بها الانتروبولوجي، فإنها تَسعى من وراءِ ذلك إلى اكتشافِ القوانين العامةِ الكامنةِ وراء الظواهرِ، ومن ثَم فإنها ذاتُ بُعدَيْن : ظاهراتي(13) وعقلاني(14)، وقد لخص الدكتور محمد مفتاح هذه العلاقة في قوله : «البنيوية إذن، ذاتُ أساسٍ عَقلاني تَمتدُّ ركائزُه — على الأقل إلى فلسفةِ كانط. وأفقُها الوصفُ الظاهراتي الواقعي، تنطلِق من ظاهرِ الوقائع إلى اكتشافِ ماهية البنيةِ

---

(12) نقله Elmar Helenstein. Jakolson p. 7

(13) يرى إلمَارْ هُولنستين أنهُ برغم ما لوحظَ من تعارضٍ بين بعض فروعِ هذين المَبْحثين (حيث توجهتِ الظاهراتية إلى لَا عقلية صوفية، وتوجهت البنيوية نحو شكلانية وصفية ووضعية) فإن هناك عدة نقطِ التقاء — في البداية — بينَ الفرعِ الأوربي الشرقي للبنيوية وبين الظاهراتية. وبعد تسجيلِ الاتصالِ المُباشر بين هُوسرل وتلاميذته وبين حلقة براغ اللسانية وياكوبسون بشكل خاصٍّ، قالَ : «يمكنُ القولُ أنه لا توجدُ مفاهيم أساسية نظرية ومنهاجية في اللسانياتِ البنيوية أو في عُلوم الأدب لم يُخضعها ياكوبسون للتعريفِ والتأويلِ الظاهراتي صراحةً أو ضِمنا. ثم يستعرض نقطَ اللقاءِ والاستفادة في المستوياتِ المُختلفة (نفسه 9).

(14) نستأنسُ هنا بفقرة من كلام الدكتور فؤاد زكرياء : «إن البنائيةَ كانتْ لها جذُور فَلسفيةٌ أقدم كثيراً من العصر الذي ظهرت فيه، وأهم هذه الجذور، في اعتقادي، هو فلسفةُ كانط : فالبنائية، مثل فلسفة كانط، تبحثُ عن الأساس الشامل اللازماني الذي ترتكزُ عليهِ مظاهرُ التجربة وتؤكدُ وجودَ نسق أساسي ترتكزُ عليه كلُّ المظاهر الخارجية للتاريخ، هذا النسق سابق عَن الأنظمة البشرية بحيث تستند إليه تلك الأنظمة زمانيا ومكانيا، أي أن هذا النسقَ قبلي a priori بمعنى مشابه للذي نجدُه عند كانط. ولقد ظهر عند البنائيين على اختلاف اتجاهاتِ تخصصاتهم ميلٌ واضحٌ إلى فكرة النسق الشامل، ووضع أُطرٍ أو قوالبَ أساسية تندرجُ ضمنها الكثرةُ الموجودة في الواقع».
(الجذور الفلسفية للبنائية ص 7).

المتجذّرة في الفكر الإنساني والمحددة بيولوجيا، هذه البنية التي لها عناصر متفاعلة متنافية، وتضمّنية»(15).

لقد أنجزتْ بلاغةُ الرَّصدِ العربيةُ القسمَ الأوّلَ من البرنامج البِنيوي الظّاهراتي القسمَ الذي يُمكن إدخالُه في عَمليةِ الوصفِ الضروريةِ لكل علمٍ، وبقيَ على البنيويةِ أن تُنظمَ هذا السِّجلَّ الحافلَ بالصور، وتكشفَ قوانينَه الفاعلةَ في السكونِ والدينامية، وهذا الإجراء الذي نتبناهُ يستوحي في جانبٍ منه مَشروعَ جان كوهن في كتابه بنية اللغة الشعرية، كما سنرَى فيما بعد. على أن هناكَ فرقاً لا يمكن تجاهلُه يرجعُ إلى اقتصارنا على مستوىً واحدٍ من مستوياتِ الدراسةِ الشعريةِ وهو المُستوَى الصوتي.

يقتضي التعاملُ مع الشعريةِ البنيوية قدْراً من التحديدِ القائم على التصنيفِ والاختزالِ حسبما يقتضيهِ الموضوعُ، (وهو دراسةُ قضية شكلية في مستوَى النصِّ أساسا، إنطلاقاً من مُعطيات البلاغةِ واحتكاماً إلى الشعر). وفي هذا المنظورِ يمكنُ القولُ بأنَّ الشعريةَ البنيويةَ، شعريةَ النصِّ أساساً، قد تحاورتْ مع هذا الموضوع من ثلاثِ زوايا نظرٍ، يمكن أن ندعوها شعرياتٍ، هي :

1) **الشعريةُ اللسانيةُ**. ويمثلُها ياكوبسون ومن سارَ على هدْيِ نظريته من الباحِثين الغَربيين. نخص بالذكرِ سمويل لِيفين ونيكولا ريفي وغيرَهما من اللسانيين التوليديين المهتمين بالشعرِ.

2) **الشعرية اللسانية البلاغيةُ**. ويبدو أنها مرحلةُ ترشيدٍ أو إعادةِ اعتبارٍ، بعدَ ما اعتُقد من هُزالِ النتائج التي توصلتْ إليها الشعريةُ اللسانية الصِّرفُ، بنيويةً وتوليديةً، أو هذا على الأقل ما صُرِّح به أحياناً، كما هو الحال عند مولينو وطامين. ويبدو أن أنضجَ الجهودِ في هذا الاتجاهِ ما بذلهُ جان كوهن في كتابيه : بنيةُ اللغةِ الشعرية؛ واللغةُ الرفيعة (le haut langage).

3) **الشعرية السميائية ــ البلاغية**. وهي شعريةٌ تسعى إلى إدماج القضيةِ البلاغيةِ في نظامٍ سميائي عام. وسنقتصرُ في هذا الصدد على نموذجٍ واحدٍ يمثله يوري لوتمان، لشدة ارتباطِه بالدراسة الشكلية والصوتيةِ، وسعيهِ الحَثيث لاعطاءِ دلالةٍ للشكل.

إن الذي يظهر، تَصريحاً أو ضِمنا، هو أن الشعرية قد صارت تبحثُ في البلاغة القديمة وفي السميائياتِ الحديثة عن شيء لم تستطعِ اللسانياتُ، بِمفهومِها الخاص الاضطلاعَ بِحلِّ مُمضلاتِه وهو خصوصيةُ النصِّ الفنيِّ. وقد عَبَّر هنري مِيشونيك عن شيءٍ من هذا حين عَزا

---

(15) دينامية النص 34.
وفي الانطلاقِ من الظواهرِ إلى الماهيات يقولُ هوسرل : «ومنْ بين ما أحرزتْه الظاهريات من نجاح مُنذ ظهورها، نجاحُ مَنهجها، مَنهج العَيانِ الخالصِ والمَاهوي في الوقت نفسه ...ولَقد قادتْنا الظاهرياتُ إلى مُحاولةِ بناءِ قَبْلية على أساسِ العَيان العَيْني.. ومن هذا الوجه لا اعتراضَ على أن نبدأ على نحوٍ عينيٍّ تماماً من العالمِ المُحيطِ بنا في حياتنا» ..الخ (تأملات ديكارتية 271).

جانباً من تطور الشعرية والسيميائيات معاً إلى «عدم كفاية اللسانيات في معالجة قضايا اللغة، حين يتعلق الأمر بالنصوص، فمنذ تروب وياكبسن سارت الأبحاثُ أحيانا بجانب اللسانيات وأحياناً مضادة لها، مع حاجة هذه الأبحاث إلى مفاهيم اللسانيات وتقنياتها»(16).

إلا أن الحوار مع الاتجاه اللساني ظلّ قائماً بالنسبة لجميع اتجاهات الشعرية الحديثة خاصة الاتجاه البلاغي والسّميائي المعتمَدين عندنا. فالكل ينظرُ إلى وظائف اللغة ويَعتبرُ الوظيفة الشعرية إحدى تلك الوظائف دون أن يُغفل الوظيفةَ التواصلية في الشعر، مهما اقتضى الأمرُ من تأويل في إقامه المقام التواصلي. ومن هنا تدخلُ مفاهيمُ القيمةِ المُهيمنة، ويُعتبر التكرارُ أو التوازي أو الرجوعُ مبدأً أساسيا في الشعر عند الاتجاهات الثلاثة برغم اختلافِ العبارة، أي أنّ الكلّ يُحاورُ مَقولةَ ياكوبسون في إسقاطِ موادّ محورِ التعادلِ على محور الاختيار.

وجماعُ الأمرِ أنّ « الشعريةَ اللسانيةَ تفترضُ وُجودَ مِعيارٍ، وكل ما يَتميزُ عن هذا المعيار يُحتمل أن يكونَ مَلمحاً نوعيا للشعرِ. ويتمثل ذلك من جهة، في تقويةِ الانتظامِ المُلازمِ للغة — المعيار (أي التوازي والتعادل)، كما يتمثلُ من جهة ثانية، في خرق متوسط الانتظام الذي يقدمُه المعيار (أي الانزياح)»(17).

وفي حين ينطلق ياكوبسون، في هذا الصدد، من التوازي ليُعيد إليه كلَّ الصورِ البلاغيةِ، ينطلقُ جان كوهن من الانزياح ويعتبرُه شكلا للأشكالِ كما سياتي.

الأسُسُ النظرية للشعرية اللسانية

يُفرق مُؤرّخو الشكلانيةِ بينَ مَرحلةِ الشّعاراتِ والفَرضياتِ والتجريبِ المتصلِ بالتحليلِ في مجالاتٍ مُختلفةٍ وبينَ مرحلة النضجِ والصّياغة المُحكمةِ. والحقُّ أن ياكُوبسون يعتبرُ رائداً في المرحلةِ الثانية، فقد أتاحتْ له ظروفُ الخروجِ من روسيا (نحو تشيكوسلوفاكيا أولاً، حيث ساهمَ في تأسيسِ حلقةِ بَرَاغْ التي اِزدهرتْ بينَ 1926 وَ1948، ثم الولاياتِ المتحدةِ حيثُ احتلّ في جامعاتِها مكانةً رفيعة) الاسْتمرارَ في تنميةِ التُّراثِ الشّكلاني ودفعهِ في اتجاهِ التداولِ العَالمي، مُستفيداً من مُحصّلاتِه الجديدةِ من البحثِ الانتروبولوجي والسّميائي (نظرية التواصل)، ودخوله في حوارٍ مع النظريةِ التوليدية التي اهتمَّ دارسو الشعرِ في إطارها بآرائِه وأوّلُوها في الاتجاهِ المناسبِ لهم.

---

(16) مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب la structure du texte artistique تأليف يورى لوتمان (بنية النص الفني) ص 11.

(17) Kibédi Varga. «Méthodes et disciplines». p. 52

لقد أحْكَمَ ياكوبسون صياغة مَجموعةٍ من الأفكارِ التي كانتْ في مركز اهتمام الشكلانيين مثلِ مَفهوم «الأدبيةِ» ومفهومِ القيمةِ المُهيمنة. ثم بلورَ كُلَّ أفكارِه في النّموذج التواصلي المُحدد لوظائفِ اللغةِ وَضمنها **الوظيفة الشّعرية** وسعى في إطارِ ذلك نحوَ تحديد الميكانيزماتِ المولدةِ للشاعرية.

يُمكنُ أن نُرجعَ نظريةَ ياكوبسون في الشعرِ إلى مُنطلقين نَظريين(18) يُحدِّدانِ ما دُونَهما من إجراءاتٍ تطبيقية ويفتحانِ المجالَ للاجتهادِ والتوْسيع :

1) هيمنة الوَظيفة الشّعرية في الشعر، دونَ إلغاء الوظائفِ اللغوية الأخرَى(19).

2) «في الشعر، تُسقِطُ الوظيفةُ الشعريةُ مبدأ التعادلِ في محور الاختيارِ على محورِ التأليف»(20).

1) الفَرضيةُ الأولى وبُعدها النظري : الهَيْمَنَةُ

1 ــ تتفرع الفَرضية الأولى عن تحديدٍ لوظائفِ اللغةِ انطلاقاً من مقامٍ تواصلي مَن ستةِ عناصرَ. كل عُنصر يَسْتَتْبعُ وظيفةً تَبْرُزُ مع التركيزِ عليه، وتَتحولُ إلى مرتبةٍ دنيا في التركيزِ على غيرِه. وقد شُخص ذلك بِما يَلي(21) :

السيـــــاق
(اَلْوَ. المرجعية)
الرسالـــة
(اَلْوَ. الشعرية)

المرســـل ــــــ

«إن البنية اللغوية لأي رسالةٍ تابعةٌ، قبل كل شيء، للوظيفة المُهيمنة، وهوذا كان الفصل إلى المَرجع، والتوجهُ نحو السياق — واعتصار الوظيفة المدعوة «التعبيرية» و«المعرفية» المَرجعية — مُهيمنا في العديد من الرسائل فإن المُساهمة الثانوية للوظائف الأخرى في مثل هذه الرسائل يجبُ أن تؤخذ بعين الاعتبار من طرف اللّساني المُيقظ»[22].

فالعلاقةُ بينَ الوظائف هي علاقة هَيمنة، وليستْ علاقةَ تناسُخ.

ومن هنا فإن «التوجُّه إلى الرسالةِ في ذاتِها، والتركيزَ عليها لحسابِها الخاصّ، هو ما يُميز الوظيفةَ الشعرية للغة... إن كلَّ مُحاولةٍ لحصرِ مجالِ الوظيفةِ الشعريةِ في الشعرِ أو قصرِ الشعرِ على الوظيفة الشعريةِ لن يصلَ إلّا إلى تبسيطٍ مُجْحف وخادع. ليست الوظيفةُ الشعريةُ هي الوظيفةَ الوحيدةَ للفنِّ اللغويِّ، وإنما هي الوظيفةُ المُهيمنة والحاسمةُ. في حين لا تلعبُ في الأنشطةِ اللغويةِ الأخرى إلا دوراً مُساعداً أو كَماليا»[23].

وليسَ الحديثُ عن الوظيفةِ اللغويةِ من إنتاجِ المرحلةِ الثانية من حياة ياكوبسون العِلمية، بل لقد ارتبطَ منذُ البداية — في موسكو وبراغ — بالفرقِ بين لغةِ الشعرِ ولغةِ الحياةِ اليوميةِ. فمنذ ذلك الحين (1921—1929) درجَ على التفريق بين الوظيفة التواصلية، وطابعُها الاتجاهُ نحو المتداول، والوظيفةِ الشعرية التي يَطبعها التوجُّه نحو الدليلِ في ذاتِه. ثم سَعَى في وقتٍ لاحقٍ لتكميل نموذج بُوهْلَرْ القائمِ على ثلاثةِ عناصر المُرسل والملتقي، وموضوعات الخطاب[24].

وفي إتجاهِه من الحَصر إلى الهَيْمنة يحتفظُ بالقَصدِ والتوجُّه مع تغليبِ العناصرِ الموضوعيةِ على المفاهيم الظاهراتيةِ. يرى إلْمارْ هُولْنَسْتَايْن «أنَّ التعريف الذي يجعلُ جوهرَ الشعرِ في القصدِ إلى الرسالةِ في ذاتِها هو تَعريفٌ ظاهراتي في المَقامِ الأوّلِ»[25].

ومع ذلك يمكنُ القولُ بأن مفهومَ الهَيْمنةِ يُمثلُ تَجاوزاً للكثيرِ من العقباتِ والاعتراضاتِ. فياكوبسون لا يُنكر الأبعادَ غير اللسانية للشعرِ، ولكنَّهُ يؤكدُ حصوصيتَه اللسانيةَ.

«فمادامتِ اللسانياتُ هي العلم الكلي للبنيات اللسانية، فيمكنُ اعتبارُ الشعريةِ جزءاً لا يتجزأ لا ينفصلُ عن اللسانياتِ»[26].

واعتماداً على التصورِ التكاملي للمعرفة الذي عبَّر عنهُ ياكوبسون في مستوَى النظر

---

(22) نفسه 214.

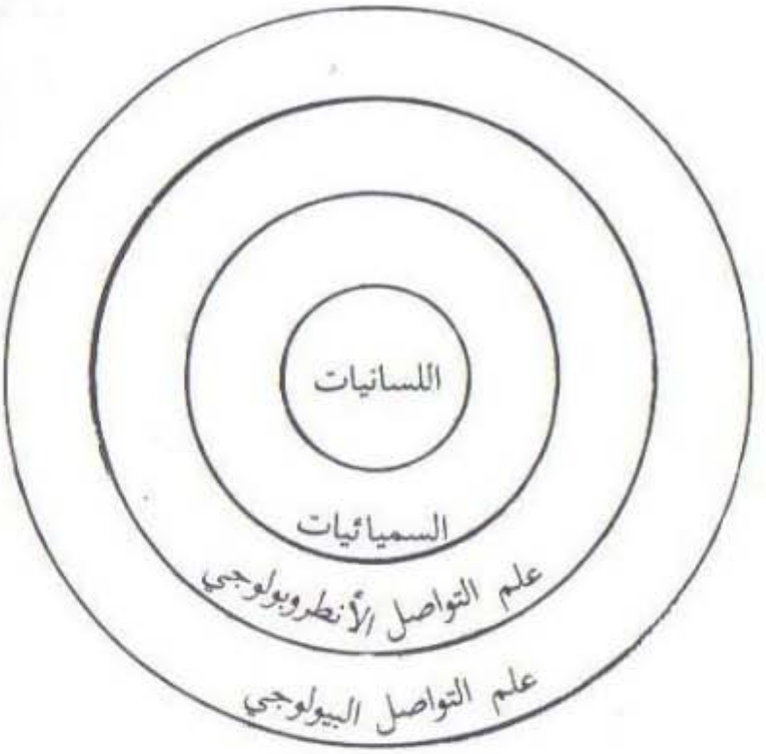
(23) نفسه 218.

(24) Elmar Holenstein. Jakobson p. 180

(25) نفسه 171.

(26) Essais de linguistique générale p. 210

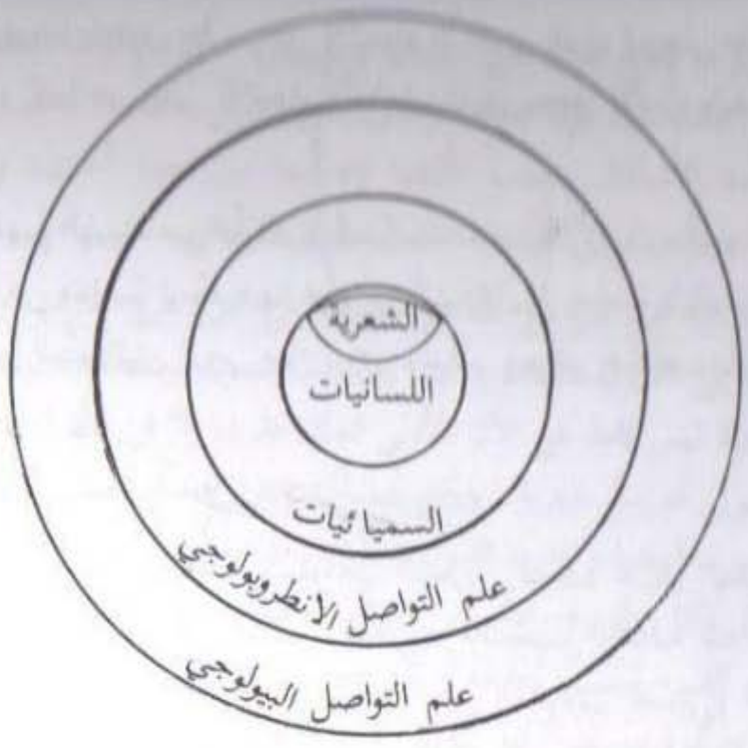
والتطبيق[27] فإن العشريةَ باعتبارِها فنّاً لغويا ستقعُ في البؤرة بالنسبة للمباحث التواصلية التي يشمل بعضُها بعضا على الشكلِ الذي مَثَّلَ به هولنستاين أفكارَ ياكوبسون في الموضوع.



وبإضافة الشعرية في موقعٍ داخل الحلقةِ اللسانية نحصلُ على التصور التالي (الانزياح عن المركز مقصود) :

---

(27) اهتمَّ ياكوبسون بعدَ الحربِ العَالمية الثانية خاصة بالتكامل المَعرفي والبحثِ المنهاجي، وقدمَ ذلك ضمنَ دراسة بعنوان «العلاقات بين علم اللغة والعلوم الأخرَى «نشرت سنة 1970 وأعيدَ طبعها موسعةً سنة 1973. وهو ينطلقُ من اعتبارِ اللغةِ قيمة ثقافيةً مشتركةً بين عدةِ عُلومٍ يقول : «هناكَ ثلاثةُ علوم تنتمي لمجموع، ويحتوي بعضُها بعضاً، ممثلة ثلاثَ درجات من التعميمِ التصاعدي : 1) دراسة التواصل بالرسائلِ اللغوية، أو اللسانياتُ، 2) دراسةُ التواصلِ بالرسائلِ كيفما كانت. أو السميائيات (وتضم التواصل بالرسائل). وبالانتقالِ من علوم الإنسان إلى علمِ الحياةِ تضافُ حَلقةٌ رابعةٌ من حلقاتِ التواصلِ «وحينئذٍ لا تُمثِّل الأشكالُ المختلفةُ للتواصل الإنساني، بما لها من خطورة، سوى قسمٍ بسيطٍ من حقلٍ أوسعَ يمكنُ أن ندعوَهُ أنماطَ وأشكالَ التواصلِ المُستعملة من طرف مختلفِ الكائناتِ الحيةِ «(نقله إلمار هولنستاين في Jakobson p. 218).



ويقتضي هذا التصورُ، في انسجامٍ مع ملاحظاتٍ واحتياطاتٍ منهجية مبثوثةٍ في أعمالِ ياكوبسون، أن الشعرَ يمكنُ أن يُتناول انطلاقاً من أقربِ نسقٍ إليه في نطاق الخصوصيةِ[28]، ويمكنُ تناوُله من أي حلقة من الحلقاتِ الأخرى[29]. كما أن البنيةَ الشعرية الخاصة مثل التوازي تجد امتداداً لها في جميع المستوياتِ، كما سياتي بعده.

إن الحديثَ عن الوظيفة الشعريةِ، في خصوصياتها وامتداداتِها المعرفية، يندمجُ ضمنَ مبدأ منهجي عامٍّ هو مبدأ القيمة المُهيمنةِ. وهو مبدأ إستثمرناهُ في هذه الدراسة في عدَّة مناسبات، انطلاقا من العنوان نفسه (حيث غُلِّب الصوتُ على كثيرٍ من الصور مثل التجنيس والقافية)، ووُصولاً إلى تفسيرِ الظواهرِ الشعريةِ في إطار القيمِ المُهيمنة حضاريا.

° ° °

يُعتبر البحثُ في القيمةِ المُهيمنة مرحلةً متطورة من مراحلِ البحثِ في النظريةِ الشكلانية وقد وضعَه ياكوبسون نفسُه في المرحلة الثالثةِ من مراحل تطورِ هذه النظريةِ، وعدَّه مَفهوما من أكثر المفاهيمِ النظريةِ الشكلانيةِ جوهريةً وصياغةً وإنتاجاً»[30].

---

(28) Jakobson Essais linguistique générale p. 210

(29) من الحَلقةِ السميائيةِ مثلاً، وذلك بصريح قوله : «إن عَدَداً من الملامح الشّعرية لا ترجعُ إلى علمِ اللغة وحدَه بل مرجعُها إلى نظرية الأدلة في مُجملها أي إلى السِّيميولوجيا العامة» (نفسه 210).

(30) ياكوبسون «المُهيمنة» ضمن نصوص الشكلانيين الروس 83.

إن البحثَ في المُهيمنة ينطوي على رفضٍ للاتجاهِ الأحادي الذي يحصُر نظرَه في الوظيفةِ الجَماليةِ (الفن للفن)، كما هو رفضٌ للاتجاهِ التَّعددي الذي يجعلُ الأدبَ وثيقةً اجتماعيةً أو تاريخيةً أو نفسيةً(31).

صاغَ ياكوبسون مفهومَ الهَيمنة صياغةً نظريةً مُحكمةً شديدةَ التركيزِ، وعالَجها في تطبيقاتِه. غيرَ أننا استفدْنا أيضا من مفاهيمَ توسَّع فيها غيرُه من الشكلانيين خاصة تِنْيانوف، واجتهدَ في تأويلها بعضُ ورثَتِهم من السِّميائيين الروس مثل يوري لوتمان. ونعرض هنا تصورنا بالاستفادةِ من مجموع هذه المَصادِر.

يمكنُ النظرُ إلى المهيمنةِ من خلالِ ثلاثةِ مستوياتٍ.

1) مستوى النص، أو مستوى فاعلية المُقوماتِ الشعريةِ. تَتحددُ طبيعةُ المقوم من خلالِ العُنصرِ المُهيمنِ في تركيبِهِ المؤثرِ في العناصرِ الأخرى. فالتجنيسُ والقافيةُ مثلاً يَقُومان على تفاعلٍ بين الصوتِ والدلالةِ، ولكن الشائعَ دراستُهُما ضِمنَ المُستوَى الصَّوتي، لِكَوْنِ العُنصر البُؤَرِي فيهما (العُنصر المُهيمن) هو الصوتُ. وليْستِ المُهيمنةُ، كما يقول ياكوبسون، سِوَى عُنصر بُؤَرِيٍّ للأثرِ الأدبي ؛ «إنها تحكُم وتحدِّد وتغيرُ العناصرَ الأُخرَى»(32).

الواقعُ، أن هذا البُعد الذي أعطيناهُ للمُهيمنةِ هنا مُستفادٌ من حديثِ لُوتْمانْ عن العُنصر المُنسِّق والمُخْلخِل، أو المُؤالف والمُخالِف في البنيةِ الفنيةِ والشعريةِ خاصة، فالعنصرُ المُنسِّق أو البَاني هو الذي يُعطي المُقومَ هويتَه المُمَيزةَ التي تبرِّرُ تسميتَه، في حين تساعدُ العناصرُ الأخرَى المُعارضةُ أو المُخالفةُ في فاعليته. وهذا ما يُبررُ نَعتنا للموازناتِ بالصوتيةِ.

قد يَحدثُ التفاعلُ بين العُنصرِ الباني ونقيضِه من ذاتِه من زاوية المؤالفةِ والمخالفةِ في مُسلسلِ التألِيةِ والتنشيطِ، فكلُّ عُنصرٍ يَصلُ إلى مُستوىً من الانسجامِ والكمالِ يَميلُ إلى الانحلالِ للسماحِ للمُنْزاحِ عنه بالظهورِ. إن هذا التميزَ بين العُنصر المَركزيِّ وَالهامِشي، كما دعوناه نحنُ أحيانا، لَيُفسِّر جَانباً كبيراً من عمليةِ التفاعلِ، حسبَ مَفهومنا.

2) مُستوَى التطورِ الدَّاخليِّ لِمقوماتِ الأجناسِ الأدبية. فإذا كانتِ الخاصةُ النوعيةُ للشعرِ، عند ياكوبسون، وعند الشكلانيين عامة، هي بناؤُه الصَّوتيُّ أو إيقاعه (حسب يوري تنيانوف) فإن هذا المُقومَ يُهيمِنُ من خلالِ تجلياته المختلفةِ، وهذا التجلي حتى ولو كان جُزئيا أو خفياً — حسبَ ما ذهب إليه تنيانوف — فهو الذي يحفظ للجنس الأدبي هويته.

لقد اجتهدَ يُوري تِنْيانوفْ في إبرازِ دينامية الإيقاعِ، واستمرارِ هيمنتِه ولو بصورةٍ خفيةٍ في

---

(31) نفسه 83.

(32) ياكوبسون «المُهيمنة». نصوص الشكلانيين الروس 81.

الشعر الحر، وبرغم ما يطبعُ بحثه من سجالية وميل إلى التأويل لإثبات استمرار الإيقاع حتى بغياب شكله التقليدي، فإن بحثه مؤسَّسٌ على اعتبار حضور الخصيصة المُهيمنة من جهة، وعلى تحدُّد الأشكال بسبب تأليفها وتصلُّبها من جهة أخرى، والأمرُ الثاني قابلٌ للاختبار، ولذلك استثمرناهُ في دراستنا ضمن نظرية الانزياح.

3) تُستوفى هيمنة قيم فنية أو فلسفية جمالية في فترةٍ من الفترات وعند اتجاهٍ مُعين، وتصدير مفاهيمها إلى الفنون المُجاورة لها. يقول ياكوبسون موضّحا ذلك : «إنه من المُمكن بحث وجود مُهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنانٍ مُفردٍ، ولا في الأصل canon الشّعري، أو في مجموعة أصول مَدرسةٍ شعريةٍ، ولكن أيضاً في فن حِقبة مُعينةٍ، باعتبارها كلاً واحداً، فمثلاً : في فنّ عصر النهضة، كانت الفنون البصرية، بداهةً تُمثل المُهيمنة، أي جماعَ المَعايير الجمالية للحقبة، فكلُّ الفنون الأخرى كانتْ موجهة نحو الفنون البصرية، كما كانت الموضوعُ في سلم القيم بحسب بُعدها أو قُربها من هذه الأخيرة. أمّا في الفن الرُّومانتيكي فإنَّ القيمَ العُليا، خلافاً لذلك، قد أُسندتْ إلى المُوسيقى. وهَكذا أخذَ الشعرُ الرومانتيكي يتجه نحو الموسيقى، أما في الجمالية الواقعية فتكون المُهيمنةُ موجودةً في الفنِّ اللفظي مما ينتجُ عنه تغيرٌ في سُلّميَّة القيم الشعرية»(33).

إن هذا البُعد سيفيدُنا بشكل مَلحوظ حينَ الحَديثِ عن المُوازناتِ ضمن الرُّؤية البلاغية العربية والممارسةِ الشعريةِ الكلاسيكيةِ. كما يُفيدُنا في الحديثِ عن هَيمنَة المَسموع في البلاغة العربية وتخطيءِ المكتوب الذي كانَ جديداً بالنسبة للاتجاهِ البَلاغي المُهيمِن.

الفرضيةُ الثانيةُ، وبعدُها التطبيقي : التوازي ونحو الشعر :

يقول إلْمَارْ هُولَنْسْتَايْنْ : «منذُ نهايةِ الخمسيناتِ أضافَ ياكوبسون، في مجالِ الشعريةِ تعريفاً بنيوياً خالصاً إلى تعريفه (الأول) الذي كان ظاهراتياً في المقامِ الأولِ، وذلك بجعله ماهية الشعر في القصدِ إلى الرسالةِ في ذاتها»(34). والتعريف الجديدُ المقصودُ هو : «تسقطُ الوظيفةُ الشعريةُ مبدأ التعادلِ في محور الاختيارِ على محور التأليفِ»(35).

الواقعُ أن الفرضية الثانيةَ ذاتُ طبيعة إجرائيةٍ وبُعدٍ تطبيقي ملموس، في حين ارتبطتِ الفرضيةُ الأولى بطبيعةِ الشعرِ ووظيفتِه وامتدادِه المَعرفي.

لقد سَعى ياكوبسون من خلالِ هذا الاقتراح إلى كشف الفاعلية اللغويةِ في إنتاج الشاعريةِ.

---

(33) نفسه.

(34) Elmar Holenstein. Jakobson p. 171

(35) Jakobson. Essais de linguistique générale p. 220

غيرَ أن مَوقعَ اللسانياتِ الوسطَ بين الشعرية وأشكالِ التواصلِ الأخرى الأوسعِ يجعلُ هذا الميكانيزمَ اللسانيَّ قابلاً للامتدادِ خارجَ اللغةِ أيضاً في الاتجاهِ التصاعُدي، ليطبَّق، أيضاً، في الحَلقات الأوسعِ، بلْ ليشمَل كلَّ أنماطِ السُّلوكِ الإنساني، خاصة حينَ ربط محورَ الاختيارِ بالاستعارةِ ومحورَ التأليفِ بالكِناية، لعلاقةِ التشابهِ والتجاورِ «ففي الفَنِّ التَّشْكِيلي تَظهرُ التكعِيبية ــ بتقسيمِها للموضوعِ إلى مظاهرِه ــ كَفنٍّ كِنائيٍّ، وتظهرُ السرياليةُ بمُسوخِها كما لو كانتْ فنّاً اِستعَاريا. والسينما بقدرتها على تنويعِ الزَّوايا والآفاق، وقواعد أخذِ المَشاهد، وإخضاعِ الجَميع للمونطاجِ، في نهاية المطافِ، هي فَنٌّ كنائيٌّ في المَقام الأولِ(36).

وهذا لا ينفي التداخلَ بين البُعدين أحياناً.

وقد اِمتدَّ تطبيقُ التصوُّر اليَاكوبسوني إلى التحليل السِّميائي (رولان بارتْ) والنفسي (لاكان) والأنطروبولوجي (ليفي ستروس)(37) وكان ذلك تحتَ إغراءِ النموذجِ اللساني، ومرونة فرضيةِ المِحورين، وقابليتها للتطوير(38). وهذا المجال تكفينا فيه الإشارةُ لنتَّجهَ بعدَه إلى البُعد التطبيقي الذي يمسُّ الموازناتِ الصوتية.

التوازي(39) ونحو الشعر :

يبدو أن مَفهوم التوازي هو البعدُ التطبيقي الكامنُ وراءَ الفرضيةِ النظريةِ الثانية التي تقومُ عليها شعريةُ ياكوبسون.

لقد اقتنَع ياكوبسون، مُنذُ البدايةِ، بأن التوازي هو المبدأُ الباني في الشعر، وهو يتبنَّى في ذلك وجهةَ نظرِ هُوبْكَانْز(40) يشرحُها ويطوِّرها، ولا تفوتُه مناسبةٌ دون ترديدِ قوله التالي :

---

(36) Elmar Holenstein. Jakobson p. 173-174 وهو يضمن كلام ياكوبسون ويحيلُ عليه في : (1956b EI 63 SV وَ 158 SU .1967).

(37) نفسه.

(38) في البحثِ عن مَدى عِلميه النظريات الأدبية عرضَ هِيدْكوتْر فرضيتَيْ ياكوبسون اللتين تقومُ عليهما نظريته الأدبية على مسلماتِ الابستمولوجية التحليلية، وهي : وضوح الفرضياتِ والنتائج، ودقةُ اللغة بقدر الإمكانِ، لتلافي كلِّ خلطٍ بين المفاهيم ثم قابليةُ الإختبارِ. وانتهَى إلى القولِ : «برغم بعضِ خطايا الإهمالِ فيما يتعلَّقُ بطابَعِ الوضوحِ والاختباريةِ الذي يَكُونُ، مبدئياً، من السهلِ التخلصُ منه، يمكنُ أن نؤكدَ أن النظرية الأدبية المقترحة من طرف ياكوبسون هي نظريةٌ علمية».
Göttner (H). «Méthodologie des théories de la littérature p. 20.

(39) التوازي ترجمة لـ parallélisme

(40) يعتقد ياكوبسون أن هذا المفهومَ حديثٌ، وأن ما فعله القدماءُ ــ في القرونِ الوسطَى في هذا المجالِ ليس أكثرَ من ملاحظاتٍ واعدةٍ سرعان ما نسيتْ ولم تتحْ لها فرصةُ التطوير Huit questions p. 97. =

«إن الجانبَ الصِّناعِي في الشعرِ ــ بَل قد يجوزُ القولُ بأن الشكلَ الصِّناعي كلَّهُ يرجعُ إلى مَبدأ المُوازاة. فبنيةُ الشِّعر تتميزُ بتوازن مُطَّرد من الموازاةِ التِّقنية، في الشعر العِبري، ومن ارتباطِ الموسيقى الكَنَسية إلى تعقيدِ النظمِ الإغريقِي والإيطالي والإنجليزي»(41).

وبنيةُ المُوازاة النظمية، عند هُوبْكَانْز، بنيةٌ مَلحوظةٌ لا تقتصرُ على الوزن والإيقاع والتجنيسِ والقافية، بل تتسعُ لتشملَ التوازي الدَّلالي القائم على التشابهِ والتعارضِ، كالاستعارةِ والتشبيهِ والطباق(42). وخلاصةُ الأمرِ أنْ «ليستِ السِّلسلةُ الفونولوجيةُ هيَ وحدَها التي تنزعُ نحوَ المعادلة، بل تكوِّنُها كذلك، وبنفسِ الشكلِ، كلُّ سلسلةٍ من الوحداتِ الدلاليةِ»(43).

بل تطمحُ نظريةُ التوازي لتنالَ مَجالاتِ معرفيةً أوسعَ من مجالِ الشعرِ واللغةِ كالميثولُوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية(44). وهذا الأمرُ يضعُ التوازي الشعريَّ في إطارٍ مَعرفيٍّ عامٍّ يُكسبه مصداقية عملية، ويفتحُ مَجالاً للمقارنة بين بنيةِ التوازي في الشعرِ، وفي غيرِه من الفنونِ. وبذلك يصيرُ الشعرُ مَجالاً لدراسةٍ تتكاملُ فيها اختصاصاتٌ مختلفة.

ومع هذا الطُّموح الواسع فإنَّ مساهمة يَاكوبسون التطبيقيةَ في ميدانِ الشعريةِ، المُساهمةَ المتسمة بالجدة، قد تَركزتْ على أحدِ مجالات الموازاة الشعرية، أي على الموازاةِ النحويةِ. وفي تطبيقه على نصوصٍ من لغاتٍ مختلفة ما يُوحي برصدِه للطبيعة الحَتمية للمقولاتِ النحوية.

وعموماً فإنَّ التوازي عندَ ياكوبسون ينالُ عدةَ مستوياتٍ : «البُنَى التركيبيةَ، والصيغَ والمقولاتِ النحوية، والمُترادفاتِ، والمتطابقاتِ المعجميةَ، وأخيرا تأليفَ ورصفَ التَّشكُّلاتِ الصوتيةِ والأشكالِ التطريزية»(45).

ولمزيدٍ من التفصيلِ يضعُ ياكوبسون في عِدادِ المَقولات النحويةِ المنتظرِ ظهورُها في توازٍ أو مقابلاتٍ (مباينات) [.....] مجموعَ أجزاءِ الخطابِ القابلةِ للإعرابِ أو غيرَ القابلةِ له : مثلِ

= ويدلُّ الشطرُ الأوَّلُ من هذا الكلام على عدم اطلاعِ ياكوبسون على صنيع البلاغيينَ العَرب في هذا المجال. في حين يصورُ الشطرُ الثاني واقعَ البلاغةِ العربية بعدَ القرنِ السابع : إذ سرعان ما نُسيت اجتهاداتُ القدماءِ فعلا.

(41) نقله ياكوبسون في كتابه Essais de linguistique générale. p. 235 وأعاد نقله في huit questions 93-97 وأوردَ بعضَه في استجوابِه مع بومورسكي Dialogue. إن حديثَه عن التوازي يَبدأ دَائماً من رأي هوبكانز.

(42) Essais de linguistique générale. p. 235

(43) نفسه 238.

(44) استجوابُ ياكوبسون Dialogue 104

(45) نفسه.

الأعدادِ والأجناسِ والحالاتِ ودرجاتِ المشابهةِ، والزمنِ والمَظهرِ والصيغ والأصواتِ وتقسيم الكلماتِ إلى مُجردٍ ومحسوسٍ، وجامدٍ ومتحركٍ، وأسماءِ الأجناسِ، والأسماءِ الخاصةِ، والإثباتِ والنفي والأفعالِ الجامدة والمشتقة، والنعوتِ الذاتيةِ وأدَواتِ التعريفِ والتنكيرِ، وجميعِ تنوعاتِ البناءِ التركيبيِّ»(46).

ومنَ الأكيدِ أن هذا المَنحَى النَّحويَّ الخالصَ لا يدخلُ في صَميم دراستِنا(47)، ولذلك لا نستثْمِرُ التوازي عندَ ياكوبسون إلَّا في مفهومِه العامِّ، حيثُ نعتني بكلِّ صُورِ المؤالفة والمخالفةِ باعتبارِها مؤشراتٍ لوجودِ صناعةٍ تُزكِّيها عناصرُ أخرى موقعيةٌ وتفاعلية. وقد لاحظنا في الحديثِ عن الرؤيةِ البلاغية أن مفهومَ التوازُنِ، الذي يلابسُ مفهومَ التوازي، قدْ تبلورَ عند الاتجاه البلاغي المُتفلسِف، أو ذي الطبيعة النقديةِ على الأقل. ومِن هنا يمكنُ الاطمئنانُ إلى فاعليةِ هذا المقومِ الذي يستوعبُ مَوضوعَنا. ومع ذلك يَجبُ التأكيدُ بأن الصياغةَ المناسبة للحديثِ عن عناصرِ الفاعليةِ الشعريةِ في إطار البحثِ عن نحو للشعر هي تلك التي صاغَها سمويل لِيفين فيما دعاهُ الازدواج. فالإزدواج يقومُ على تعادُلِ المادَّتين و/أو المَوقعين. وهذه الصياغة تستوعب الكثيرَ من الأفكار وَالملاحظات البلاغية العربية في مجالِ الموازنات، وتدخلها في نسقٍ إجرائيٍّ يجدُ أحسنَ تَجلٍّ له في حديثِنا عن الفضاءِ التوازني : الموقع.

وبرغمِ الصياغةِ المُحكمة التي قدَّمها ليفن فإنَّ نَظريةَ الموازاةِ الياكوبسونية ظلت تواجهُ السؤالَ المزعجَ : كيفَ نميزُ بين الموازاةِ الشعريةِ والموازاةِ غيرِ الشعرية ؟ «فمِنَ الأكيدِ — يقولُ ريفي — أنَّ النظرية اللسانيةَ في وضعيَتِها الحالية لا تقدِّمُ لنا أيةَ وسيلةٍ لتقويمِ هذه التعادلات»(48). ولذلك لا يمكن الاطمئنانُ إلى الطريقة العَشوائيةِ التي استخرجَ بها ياكوبسون وليفي ستروس متعادلاتِ قصيدة «القطط» لِـ بودلير.

ولقد حاولَ نيكولا ريفي تجاوزَ بعضِ الصُّعوباتِ التي واجَهتها نظريةُ التوازي الياكوبسونيةُ، فكانَ أولَ توجيهاته التخلي عنِ نَعت أبحاث الشعرية بالبنيويةِ مُدعياً أن البنيوية الشعريةَ ارتبطت باللسانياتِ البنيويةِ وهي مرحلةٌ متجاوزةٌ، لضرورة أخذِ «معرفةِ العالِمِ» بعينِ الاعتبار(49).

وليسَ هناك من ضرورة تدعُو إلى مناقشةِ هذه الدعوَى الشعارية مادَامَ المؤلفُ نفسُه قد عادَ في مقالةٍ لاحقةٍ لتأكيد اهتمامِ ياكوبسون بالتأثيرِ الدَّلالي للتوازناتِ(50).

---

(46) Huit questions de poétique. 103

(47) لا نريدُ هنا أن نخوضَ في العلاقة بين نحوِ الشعرِ، في الشعرية اللسانيةِ، وَمَفهوم النظمِ عند الجُرجاني التزاماً بحدودِ الموضوع : الموازنات الصوتية.

(48) Nicolas ruwet. langue, musique, poésie. p. 217

(49) نفسه 210.

(50) Nicolas Ruwet. «parallélisme et déviation en poésie» p. 317

لقد حاول ريفي في المقالة المذكورة تمييز التوازنات الفاعلة في الشعر. واقترح في هذا الصدد، تعديل قولة ياكوبسون المشهورة : «الوظيفة الشعرية توقع مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب» إلى الصيغة التالية : «تتميز النصوص الشعرية بإقامة علاقات تعادل نغمية أو غير مقنية بين مختلف نقط سلسلة الخطاب، علاقات محددة في مستوى التعادل (السطحي) للسلسلة، حيث ينبغي أن يفهم من «السطحي» أنه الصوتي، والفونولوجي والصرفي و/أو التركيبي السطحي»(51). وأعاد الإلحاح على البعد الدلالي — المقصدي إلى جانب البنية التوازنية المهيمنة في النص الشعري.

وبذلك يعود ريفي إلى التمييز بين المستويين : الصوتي والدلالي اللذين حاول ليفن التخلص من ثنائيتهما، وأقام بحثه على ذلك الاعتبار، غير أنه سرعان ما رجح كفة الموازنات. فالموازنات بدل أن ترصف فوق المستوى الدلالي المقصدي كثيراً ما تعوضه، «وفي هذا التعويض يكمن مفتاح عدد هام من الانزياحات التي كثيراً ما نعاينها في نصوص شعرية»(52) إن الوحدة الدلالية للنص الفني لا تنبع من الترتيب الخطي بالتحديد، بل مصدرها الموازاة في المقام الأول(53).

إن هذه المحاولات لإنقاذ نظرية التوازي عند ياكوبسون واتباعه ناتجة عن حملة من النقد المتنوع المصادر والمآخذ الذي وجه إلى نظرية التوازي ونحو الشعر، خاصة في جانبها التطبيقي في تحليل القطط لبودلير. وإذا كان نقاد ياكوبسون يكادون يجمعون على صعوبة التفريق بين التوازي الشعري والتوازي غير الشعري فإن ريفاتير باتجاهه إلى الأثر وتحكيم القارىء المستخبر يضيف إلى ذلك عدم بروز أصناف من التوازي بالقدر الذي يسمح للقارىء بملاحظتها وإدراكها. وهذا اعتراض لا يصمد للنقد(54) مادام الإدراك الجمالي لا يتم في مستوى الوعي وحده. وقد تصدى ياكوبسون للرد على منتقديه في هذا الصدد في مقال بعنوان **شعر النحو ونحو الشعر** مركزاً نقده على ريفاتير، فيما يخص تحليل القطط لبودلير(55)،

---

(51) نفسه 316.

(52) نفسه 317.

(53) نفسه 321، والحاشية 1.

(54) Riffaterre (M). Essai de stylistique structurale p. 316-142

يقول ياكوبسون في شأن الاعتراض الثاني : «إن المتكلمين يستعملون نسقاً معقداً من العلاقات النحوية المنسجمة مع لغتهم، حتى ولو كانوا عاجزين عن تجريد هذه العلاقات وتحديدها، الشيء الذي يبقى من مهام التحليل اللساني، وشأن قارئ السوناتة هو شأن مستمع الموسيقى يلتذ بالمقاطع، ولن يستطيع حتى ولو أحس بالترابط بين الرباعيات والثلاثيات أن يميز، دون تدريب سابق، كل العوامل الكامنة وراء هذه الهرمونية». (نفسه 143).

(55) يقول ياكوبسون : «إذا كانت إجابتنا على النقد الموجه إلى القطط قد ركزت على مساهمة ريفاتير، =

ومعرِّجاً في الأخير على كلر(ج)[56] الذي انتقدَ تَحليلَه لنص آخرَ من أزهارِ الشرِّ بعنوانِ spleen (السوداوية)، والذي لا تُضيفُ انتقاداتُه العنيفةُ شيئا جديداً إلى مَا قالَهُ نقاد تحليل القطط.

وقد خصَّصَتْ جُوهانا نَاتَالِي بحثاً مُطولاً لِمناقشة النقد الدائرِ حولَ تحليل القطط منطلقة مِن أسس إبستمولوجية محددة[57].

وهذا كلُّه يدلُّ على مَدَى الصدى الذي خَلفته تحليلاتُ ياكوبسون المُعتَمِدة على نظرية التوازي ونحوِ الشِّعرِ.

الشعريةُ البلاغيةُ ــ اللسانيةُ :

موقفُ الشعريةِ الحديثةِ من البلاغة القديمة :

إلى جانبِ الاتجاه اللساني الخالص الذي يسعى إلى وضعِ نحوٍ للشعرِ ضمنَ نحوِ اللغةِ أو بموازاته وعلى حَذْوِه، هناك اِتجاهُ البلاغيينَ البنيويِّين الذين استفادوا من اللسانياتِ، من جهةٍ، واستثمروا نتائجَ الدراساتِ البلاغية القديمة، من جِهة أخرَى. وفي هذا النطاق يدخلُ جان كوهن في كتابِه «بنية اللغة الشعرية» ومولينو وطامين في كتابهما «مدخل إلى التحليلِ اللساني للشعرِ»[58] وكبدي فَاركا في كتابِه «ثوابتُ القصيد»[59]. ومن سارَ في طريقهم. فهؤلاء ان تَحدَّثوا عن لغة الشِّعر لا يتحدَّثون عن نحوٍ للشعرِ بل عن «شِعريةٍ» هي عبارةٌ عن بلاغة مُجدَّدة في ضوءِ المفاهيم اللسانية.

= فذلك لأن مَشروعَه الوَاسع لتفْنيدِ التصور اللساني يُلخِّص ــ بسذاجة مُثيرة أحْيانا ــ مجموعَ الحُجج التي يُقدمها النقادُ (الرقباء) الآخرون» (une vie dans le langage. p. 149) وعرض أيضاً لانتقادات ج. مونان، ولِـ بيرْسَاني Bersani وكان في أكثرِ رُدودِه يستشهدُ بآراءِ بودلير صاحبِ النص، وهي تؤيِّد المسارَ الذي سلكَه التحليلُ، كما يستشهد بآراءِ تيوفيلْ كوتيي الذي تناول، قبله، هذه الصُّناتَة، مُستعملا بذلك سلاحَ ريفاتير في الردِّ عليه.

(56) كتابه structuralist poetics في فصل بِعنوان «التحليل الشعري عند ياكوبسون». (une vie dans le langage. p. 150).

(57) انظر :

Johanna Natali. «A propos des chats de Baudelaire» in logique du plosible. Paris 1981.

(58) Introduction à l'analyse linguistique de la poésie

(59) Les constantes du poème

« يلتقي هؤلاءِ الباحثونَ، على ما بينهم من اختلافٍ، في كونِ البلاغةِ القديمةِ رَصيداً مَعرفيا وطيدَ الصِّلَةِ بالنصِّ الشعريِّ. وتكمُن مسؤوليةُ الباحثِ في تنظيمِها في ضوءِ المَعارفِ الحديثةِ حسبَ ما نبين بعدَهُ. »

وهذهِ الاتجاهاتُ البلاغيةُ تقومُ علَى انتقادٍ ضِمني أوْ صريحٍ للاتجاهِ اللِّساني السالف(60). فيري مولينو وطامين أنّ تحليلاتِ ياكُوبسون ونيكولَا رِيفِي تعتَمِد على مَفاهيمَ بنيوية تقليديةٍ بسيطةٍ، وأنّ مُحاولة ايجادِ شِعرية توليديةٍ لم تَفعلْ، في غالب الأحيانِ أكثرَ من اعادةِ صياغة ما كانَ مُنجزاً صياغةً غيرَ دقيقةٍ. ولذلكَ فما يَأخذه الباحثانِ من اللسانياتِ ليس النتائجَ التي وصلت إليها، ولكن بالأحرى، طريقةَ البحثِ وروحَه.

وبالإمكانِ أخذُ بعضِ نتائجِ اللسانياتِ البنيويةِ أو التوليديةِ دون تقيُّدٍ بالنظامِ الدَّاخليِّ للنظرية المأخوذ منها. فهما يودَّان وضعَ بحْثهما في إطار النَّحوِ التقليدي. فالذي ينقص اللسانيينَ وعلماءَ الشِّعر ليسَ النظريةَ، بل هو «سِجلٌّ» يضمُّ الأشكال والصيغَ التي تبنُ فيها الشعريةُ. «ولهذا فإن المدَّخر من المعارف المودعةِ في التراثِ البلاغي والشعري يُعتبر مُسعفا إلى حدٍّ لا يمكنُ تقديرُه. فلكَوْن هذِه المعارف متولِّدةً عن احتكاكٍ مُباشرٍ بالممارسةِ الشعريةِ فبالامكان اتخاذُها منطلقاً لتحليلٍ خِصبٍ. ولاختصارِ وجهة نظرنا، نقولُ بأننا سَنحاولُ اعادةَ النَّظَرِ في مفاهيمِ الشعريةِ والبلاغة التقليديةِ باخضاعِهما لمُراجعةٍ تُعطِيهما قدراً أكبرَ من الدِّقة والقوة، وقدرةً أكبرَ على الوصف. ومن يدري، فلعلها تكسبُهما، يَوْماً، قُدرةً أكبرَ على التفسيرِ»(61).

فالبلاغةُ القديمةُ، والشعريةُ القديمةُ، تأخذان مشروعيتَهما من مُباشرةِ النص والتولُّد عنهُ. أما اللسانياتُ، التي لمْ تَنتهِ بعدُ من وصف اللغةِ اليومية، فليس في وسْعها تقديمُ وصفاتٍ جَاهزةٍ لوصف الشعر، «الذي هو لغةٌ»، ولكنه لغةٌ متميزةٌ(62).

إن تأجيلَ مُهمةِ التنظيرِ والتفسير — إنْ لم يتعلقِ الأمرُ بمعاداتِهما — يُسجِّل تراجعاً عما وصل إليه باحثون آخرونَ يشتركونَ مع مولينو وطامين في قراءةِ التراثِ، هما جان كوهن وكبدي

---

(60) ونشترك معها في هذا النقد بلاغةُ الشعرِ المتأثرةُ بنظريةِ كريماس الموظفة لمُصطلحاته (انظرْ على الخصوص Rhétorique de la poésie p. 18 لمجموعة Mu). وإنَّ ارتباطنا الشديد بالبلاغةِ العربية وتمسُّكنا المبدئيَّ بتنويع مَصادر الاستفادة يمنعنا من تبني مُصطلحات ومفاهيم هذا الاتجاه الذي يقدم نسقاً مُتكاملا. ثم نراهُ، بعدَ ذلك، اتجاهاً تأويليا في الكثيرِ من الأحيانِ، خاصةً في حديثِهِ عن الإيقاع والزمن، أما العناصرُ الوصفية التي قدمها في هذا الصدد فهي من باب تحصيلِ الحاصل في البلاغة القديمة والشعرية الحديثة.

(61) introduction à l'analyse linguistique de la poésie p. 12

(62) نفسه.

فاركا. فالواقعُ أنَّ التعريفات المَدرسيةَ التي اِحتَواها الكتابُ لا تتناسبُ مع الثورة التي تتمخَّضُ بها المقدمةُ. كما أن عنوانَ الكتاب «التحليل اللساني...» لا يتناسبُ مع محتواهُ.

ولهذه الاعتباراتِ يبدو أن التعاملَ مع جان كوهن — في ميله إلى التنظير والتفسير — أجدَى بالنسبة لقراءةٍ للبلاغةِ القديمة تطمحُ إلى المساهمة في بناءِ شعريةٍ حديثةٍ.

يَرى كُوهَنْ أنَّ مشروعيةَ البلاغةِ تعودُ إلى خصوصيةِ الشعر، وهي الجَمالُ الذي لا يُمكنُ أن يُوصِّلَ إليهِ لا علمُ النفسِ، ولا علمُ الاجتماعِ، برغمِ مشروعيةِ تناولهما للنص الأدبي. وهذا الواقعُ لا يتناسبُ مع الاهمال الذي تُعامَل به البلاغةُ في النقدِ الحديث. يقولُ : «والحقُّ أنَّ هذا الحكمَ المُسبق المُعادِيَ للبلاغةِ قد تغيرَ قليلاً منذُ كتابةِ هذهِ السُّطورِ(63) عندَ اللسانيين على الأقل، واعترفت الأسلوبية بدَيْنها نحو هذا العِلمِ العَتيق، في الوقتِ نفسه الذي تحاولُ فيه تَجديدَه. وتطمح هذهِ الدراسة لأن تسجَّل ضمنَ هذه المحاولةِ»(64).

ومأخذُ المؤلِف على البلاغةِ القديمةِ أنها وقفتْ عندَ المرحلةِ الأولى من البحثِ، أي عندَ مرحلةِ التصنيفِ، وهي مرحلةٌ طبيعية. «فمن هناكَ ابتدأتِ العلومُ جميعاً». لقد وضَعتِ المعالمَ، وسمَّتِ الأصنافَ المختلفةَ من الانزياحاتِ ورتبتْها ثم وقفتْ عندَ ذلك. «فلم تبحثْ عن البنيةِ المُشتركةِ بين الصور المختلفةِ. وَهذا بالتحديدِ — يقول كوهن — هو هدف تحْليلنا»(65) وبذلكَ تسعَى الشعريةُ، عندَ كوهن، إلى إيجادِ «شكلٍ للأشكالِ» البلاغيةِ المنفصلة، يكونُ قاسماً مُشتركاً بينَ الصورِ البلاغيةِ، التي تكونُ، حينئذٍ، تَحقُّقاتٍ لهُ(66).

وفي هذا الاتجاهِ نفسه سار كِبدي فاركا في كتابه (ثوابتُ القصيدِ) مع اعتمادِه المتلقِّي مِقياساً للغرابة، بما نبينُه حين الحديثِ عن الانزياح.

على أن كِبدي فاركا ينتسبُ بعملٍ آخرَ سابقٍ للذي ذكرناهُ — هو «البلاغة والأدب» — إلى محاولةِ بعثِ البلاغَةِ العامَّة، باعتبارِ التداخلِ بين بلاغةِ الخطابِ الاقناعي وبين الشعرية. وهو ينطلقُ في ذلك من أن الأعمال الأدبية لا توجدُ «خَارجَ المَقام» Hors situation، بل «إن الشاعرِ، شأنُهُ شأنُ الخطيب، يتوجهُ إلى أحدٍ ما (مُخاطب ما)»، وذلكَ برغمِ عدمِ إمكانية الحديثِ عن تقابُلٍ تام، كما هو الشأنُ في الخطابةِ، بين الأجناسِ الأدبية والمقاماتِ الاجتماعية، إذ الفرقُ المَوجودُ بَين القاضي والمُستمع، من جهةٍ، والمتفرج أو القارىء من جهة

---

(63) يُشيرُ إلى كلامِ مَلارمي في الموضوع وكان قد أدانَ إهمال الصور البلاغية (انظر structure du langage poétique p. 48).

(64) نفسه 48.

(65) نفسه.

(66) نفسه 49.

أخرَى، هو فرقٌ في الدرجةِ، إن المُحامي يخاطبُ قاضياً، والشاعرُ المتغزِّلُ يخاطبُ امرأةً. إن أغلبَ القصائدِ الغزلية تَتغنَّى بامرأةٍ ما، وللمسرحيات مُشاهدون ويتعينُ إقناعُ هذه المرأةِ المحبوبةِ، كما يَتعينُ اقناعُ المُتفرجين، فهم جَميعا سَيُصدرون أحكامَهم بعدَ ذلك. ويبدو منْ جهة أخرَى، أنْ ليس هناك أدبٌ أكثرُ مقامية من الأدبِ الكلاسيكي، فالكاتبُ كانَ يعرفُ جمهوره، ويقبَلُ معاييرَه. إن الأمر يتعلقُ، بالنسبةِ إليه بأن يُعلِّم ويُمتع حَسبَ قوانينِ المُجتمعِ»(67).

في الحديث عن المقامِ والمستمعِ المفترَضِ في النص الأدبي، بما فيه النص الشعري يلتقي هذا الاتجاهُ البَلاغي مع التصورِ السِّميائي للتواصل الفنِّي عند يوري لوتمان، كما سياتي.

غيرَ أن كِبدي فاركا يصرِّح في الكتاب نفسه أنه يَقتفي في عَمَله ذلك جهودَ المدرسةِ الألمانية التي اجتهدت في تجديدِ البلاغةِ القديمةِ في منتصف القرنِ، بل لقد استطاعتْ فِعلا أن تُعيدَ إلى البلاغةِ الأرسطية العامة (بلاغةِ الخطابة وبلاغةِ الشعرِ معا) مَجدها(68).

وعندما أتيحَ لإفكار هؤلاءِ الباحثين الألمان أن تسري في الثقافةِ الغربيةِ بدأنا نسمعُ حديثا عن **البلاغة العامة والمُختزلة**. كما اهتمَّ الدارسون بتقديم تلخيصاتٍ تستوعبُ خطواتِ البلاغة الإقناعيةِ وضمنَها البلاغةُ الشعرية(69).

وفي هذا الإطار حاولَ هَنْريش بْليثْ عرضَ خطواتِ التحليل البلاغي ليُظهر مَدى ما تتمتعُ به من غنًى ومرونة لاستيعابِ كلِّ القضايا الأسلوبية الحديثةِ وذلك بتحويلِ البلاغة القديمةِ من حال المِعياريةِ إلى الوصفيةِ العلمية، أي من بلاغةٍ تهتمُّ بكيفيةِ انتاجِ النصِّ، إلى بلاغةٍ تهتمُّ بكيفيةِ تحليلِه عِلمياً. ومن ثمَّ تستوعبُ كل ما يتعلقُ بالمقصديةِ الفكريةِ والعاطفيةِ كما

---

(67) Kibédi Varga. Rhétorique et littérature p. 85
انظرْ ترجمتنا لفقراتٍ من كلامه عن المقام الخَطابي والأدبي في مَجلة ودراسة أدبية ولسانية» العدد 5 ص 127.

(68) وفيه مقابلةٌ بين الأجناس الخطابية الثلاثة (الاحْتفالية : الموجهة إلى الجمهور العام، والقضائية الموجهة إلى القضاة، والاستشارية : الموجهة إلى المستشارين في المجالس السياسية) والأجناس الأدبية الثلاثة (الغنائي والمسرحي والملحمي) — وانظر أيضا مقاله «Méthodes et disciplines» ص 55، والحاشية 9 منه، حيثُ لاحظ اتجاهَ البحثِ حاليا، خاصة في الولايات المتحدة، إلى كشف الصلة بين الصُّور الأسلوبية والصور الاحتجاجية، بين الأسلوب والاستدلال.

(68) انظر مقدمة المرجع السابق وهو ينحّي في هذا البحث جانبَ الأسلوب.

(69) يمكن أن نذكّر هنا بمقالين وردَا في مجلة Communications أحدُهما بعنوان «L'Ancienne Phétorique. aide mémoire» لـ رُولان بارث. والثاني بعنوان «La rhétorique restreinte» لجرار جنيت.

تستوعبُ كلَّ مراحلِ إنتاجِ النص(70).

إن هذا الاتجاهَ كبيرُ الأهميةِ لاهتمامِه بالمقامِ الخَطابي، وهو جَديرٌ بأن يُدمِجَ البلاغةَ ضمنَ البحثِ السِّميائي والتدَاولي بشكلٍ أخصَّ، فبلاغةُ الخطابِ الإقناعِي الأرسطيةُ هي بلاغةٌ تداوليةٌ(71).

غيرَ أنه من وجهةِ نظرٍ إجرائيةٍ صرفٍ يبدو لنا، حَالياً، أن من الأجدى تعميقُ البحثِ في قضايا جزئيةٍ تتناول طَرفاً واحداً من أطرافِ المقامِ التواصلي أو الخَطابي، أو يكون، على الأقلِّ، مُنطلقاً وهدفاً. وذَلكَ قبلَ التَّصدي للبناء النظري المُتكاملِ، الذي لا نشُكُّ في مشروعيتِه وإلحاحِه هو الآخر.

من هنا نجد بحثنا شديدَ الصلةِ بالبلاغةِ الخاصة، بلاغةِ الشعر التي تتوجهُ إلى النصِّ كمُنطلقٍ، وهي التي ساهمَ فيها جان كوهن مُساهمةً مُتميزةً في كتابيْه بنيةُ اللغةِ الشعرية، واللغةُ الرفيعةُ ومقالاتٍ أخرى، كما ساهمَ فيها كِبدِي فاركا بكتابه ثوابتُ القصيده. نَتعاملُ مع هذا الاتجاهِ تعاملاً نقديا في ضوءِ البلاغة العربيةِ، خاصةً في تأويلِ مفهومِ الغرابةِ والانزياحِ.

الانزيـــــاح والغرابـــــة :

لعلَّ أكملَ صياغةٍ لسانية لنظريةِ الانزياح وأشهرَها هي التي صاغَها جان كُوهن في كتابِه بنيةُ اللغةِ الشعريةِ، ثم سارَ ينمِّيها ويوسِّعها فيما جاءَ بعدَه من أعمالِه. لقد حاولَ هذا الباحثُ أن يُبرهنَ على أن الصورَ البلاغيةَ كلَّها إنما تعملُ بخرقِها الدائمِ لسنَنِ اللغةِ. فإذا كانت اللغةُ، في المَنظور الوظيفي، وسيلةً للتواصلِ من أقربِ الطرقِ وبأقلِّ جُهدٍ، فإن الشعرَ يَسعَى إلى عرقلةِ هذه الوظيفةِ بطرقٍ مُتعددةٍ : «تسعى اللغةُ إلى ضمانِ سلامةِ الرسالة بواسطةِ الاختلافِ الفونيمي، فيعملُ التجنيسُ والقافيةُ على عرقلة هدا الاختلافِ بإشاعةِ التجانسِ الصوتي وتقويتِه. وتعملُ اللُّغة على تقويةِ الجُمل بالترابطِ الدلالي والنحوي، وتدعِّم ذلك بعنصرٍ صوتي هو الوقفُ (النقط والفواصل)، ويعملُ النظمُ (الوزن والترصيع) على خرقِ هذا الترابط بواسطةِ التضمينِ بمعناهُ الواسعِ : اختلافُ الوقفةِ الدلاليةِ والنظميةِ»(72).

---

(70) انظر «rhétorique et stylistique» المنشور ضمن كتاب théorie de la littérature. p. 135-175

(71) يمكنُ الرجوع إلى كتابِ الخطابة سواء في بنائه الذي يتوجه قسمٌ منه للخطيب وقسمٌ للمسمع وقسمٌ ثالث للخطاب نفسه، أو إلى حديثه في المقدمة عن هذه الأجزاء وعلاقتها ببناء الخطابة وأجناسها. كما يُرجعُ إلى الأعمال التي استلهمت هذه البلاغةَ في العصر الحديث واقتصر منها على أعمال برلمان خاصة في كتابه traité de l'argumentation الذي ألفَه باشتراكٍ معَ أولبريشت تيتكا. الذي حاولنا الاستفادةَ من بعضِ ما وردَ فيه في كتابنا «في بلاغة الخطاب الإقناعي».

(72) بنية اللغة الشعرية. مقدمة المترجمين.

والخلاصةُ التي يَنتهي إليها المؤلفُ هي أن الشعرَ ليس نثراً يضافُ إليه شيء آخرُ، بل إنه نقيضُ النثرِ، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالباً تماما»(73).

وليسَ خرقُ قوانينِ اللغةِ إلا مَرحلةً أُولى من عملية الانزياحِ ينبغي أن تتلوَها مرحلةٌ أُخرى هي مرحلةُ تقليصِ الانزياحِ، وهي مرحلة تأويليةٌ تعيدُ الصورةَ إلى حظيرةِ اللغةِ، وتُبعدها من «غيرِ المعقول». ومن هذه الزاوية يقتربُ كوهن، مرةً أخرَى، من البلاغةِ الكلاسيكيةِ في حديثِها عن الوضوحِ والصِّحة(74) بحرصِه الشديد على استرجاعِ الوظيفة التواصليةِ للغةِ». ولهذا لم يَكنْ يطمئنُ إلى تنظيراتِ الشعراءِ السورياليين من أمثالِ أندري بروتون الذي يدفعُ بالانزياحِ إلى حُدودٍ قُصوَى تُشرفُ على غير المعقولِ، إن لم تكن كذلكَ(75).

لابدَّ من حُضورِ الوظيفةِ التواصليةِ وإلَّا فَقَد الشِّعرُ انتماءَه إلى اللغةِ. وهذا التصورُ يمكنُ أن يُعبَّر عنه بمفاهيمِ الهيمنةِ عندَ ياكوبسون، فالخطابُ الشِّعري خطابٌ لغويٌّ تواصليٌّ تهيمن فيه الوظيفةُ الشعريةُ دُونَ أن تغيبَ الوظيفة التواصليةُ(76). ومن هنا لا يكونُ الشعرُ نقيضاً للغةِ التواصليةِ إلا في مرحلةٍ أولى، ثم يُعيدُ انتماءَه إليها، ونظراً إلى أن الوظيفةَ الشعريةَ حاضرةٌ بمستوياتٍ مختلفةٍ في كل خطابٍ تواصلي لغوي فإن تحديدَ المِعيارِ المنزاحِ عنهُ يغدو مُعضلةً. وقد كانَ الشكلانيونَ الروسُ يقيسون اللغةَ الشعريةَ بلغةِ الحديثِ اليَومي(77).

---

(73) نفسه.
وهذا بخلافِ ما عليه الحالُ في البلاغةِ الكلاسيكيةِ حيثُ اعتُبر البديعُ حِليةً تضافُ إلى الكلامِ الاستعمالي لتزيينِه. (انظر في ذلك Heinrich. A. plett. «Rhétorique et stylistique» p.

(74) إن الوضوحَ والصحةَ قيمتان مِعياريتان أساسيتان في البلاغةِ الكلاسيكية عامةً. غيرَ أن ذلك لا ينسينا المُحاولاتِ الإبداعية أو البَديعية التي تمردت عليه (مذهب أبي تمام في الإستعارة والتجنيس) (بالنسبة للبلاغية الكلاسيكية الغربية ينظر المرجع السابق).

(75) بنية اللغة الشعرية.

(76) يمكنُ أيضا مقارنةُ تَصوريّ كوهن وياكوبسون بقول ياكُوبسون : إن الظواهرَ اللسانية ينبغي أن تصنفَ من وجهة نظر الهدفِ الذي تتواخاهُ الذاتُ المُتكلمة في كل حالةٍ على حدة. فإذا كانت الذاتُ تَستعملُ تلك الظواهر بهدفٍ عمليٍّ صرفٍ، أي للتوصلِ فإن المسألةَ تكونُ مُتعلقةً بنظام اللغةِ اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكوناتِ اللسانيةِ (الأصوات وعناصر الصرف) أيةُ قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة **للتوصيل**. ولكننا نَستطيعُ أن نتخيلَ أنظمةً لسانيةً أخرى — وهي موجودةٌ بالفعل — حيثُ يتراجع الهدفُ العَملي إلى المرتبةِ الثانيةِ — معَ أنه لَا يختفي تماماً — فتكسبُ المكوناتُ اللسانيةُ إذ ذاك **قيمةً مستقلة**».
(نقله بوريس اخنبوم، في «نظرية المنهج الشّكلي» ص 36—37).

(77) كانتِ المقابلة بين لغةِ الحياة اليوميةِ ولغةِ الشعرِ المُستقبلي اللاعقلي إحدى الإجراءاتِ الأولية التي اعتمدها الشكلانيون «من أجل تحقيق ودعم مبدأ النوعية... دون اللجوء إلى علم جمالٍ تأملي».
(بوريس اخنبوم «نظرية المَنهج الشكلي» ص 36).

غيرَ أن كوهن يرَى مِن غيرِ المناسبِ مِنهاجِيا قياسُ المكتوبِ بالشفويِّ فالكتابةُ تقتضي، في حدِّ ذاتها، جُهداً زائداً. ومن هنا اختارَ النثرَ العِلميَّ باعتبارِ وقوعِه في درجةِ الصفرِ أو قريباً منها، من حيثُ استعمالُه للصور البلاغيةِ كمّاً وكيْفاً[78].

تواجهُ هذه النظريةُ صعوبةً في بناءِ المعيارِ من جهةٍ[79]، كما واجهتْ انتقاداتٍ في طبيعتِه نفسها. وهي انتقاداتٌ لا تمس الجوانبَ التي نستثمرُها من هذه النظريةِ. يرى تودوروف، في هذا الصددِ أن جانباً فحسبُ من الانزياحِ هو الذي يكوِّن خرقاً للغةِ في حين لا ينكشفُ الجانبُ الآخر إلا باقامةِ معيارٍ من خطابٍ آخرَ، مثلِ الخطابِ العلميِّ عند كوهن. وهذِه في نظرِه، عمليةٌ غيرُ مجديةٍ، إذ لكلِّ خطابٍ خصائصهُ المميزةُ له، الخاصةُ به[80].

والواقعُ أنَّ تودورف بتمييزِه بينَ اللغةِ والخطابِ العِلمي يَخلقُ مُفارقةً ليستْ واقعية بالنسبةِ لتصورِ جان كوهن الذي يرى، من منطلق وظيفي، أن النثرَ العِلمي يحقِّقُ شروطَ التواصلِ المثلي، أي يحقق الشرط اللغويَّ الأساسي.

وفي سبيلِ إخلاءِ المكانِ لأسلوبية رِيفاتير حاولَ دَانييلْ دُولاسْ كنسَ نظريةِ الانزياحِ اللسانية من مجال اللسانياتِ جُملةً. يقول بصددِ جان كوهن : «كيفما كانت قيمةُ وعلمُ المشتغلينَ بهذه الطريقةِ في التحليل التي يدعونها بنيويةً، فصدِّقونا بأن فيها عيوبا في أساسِها نفسِه. إن تعويضَ النَّمذجةِ العلميةِ للأجناسِ والسِّجلاتِ بثنائية ساذجةٍ وَإجرائية (نثر ــ شِعر مثلا) مُصادقةٌ على المطلوبِ. إنها تصلُ، في نهايةِ المطافِ، إلى التخلِّي عن المقاربَة اللسانيةِ وتُرجعُ مُهمة اقتراح أُطرِ الدراسة إلى الأدب، وإلى تاريخ الأدب»[81] بل يرى أن ذلك يقود إلى الارتداد إلى اعتبار الصور البلاغية حليةً بديعيةً «مادام أحد القطبين يرجع إلى الآخر»[82].

إن موقفاً مُعاديا للبلاغةِ متقَوقعا دَاخلَ المفاهيم اللسانية لن يجدَ بُدّاً من إصدارِ مثل هذِه الأحكام، ولذلك نعتقدُ أنها ليستْ متوجهةً علينا في استفادتِنا الجزئيةِ من تصورِ جان كوهن في مَجالٍ محدد جداً، كما أنها ليستْ متوجهةً على جان كوهن مادامَ قد وضَعَ عَمله ضمن تجديدِ البلاغة.

---

(78) بنية اللغة الشعرية.

(79) برغم الكَفاءة الكبيرة التي أبانَ عنها جان كوهن، والتي ساعَدهُ فيها اتساعُ ثقافته اللسانية والمَنطقية فقد واجهَ صعوباتٍ في بناء المِعيار بالنسبة لبعض الصور، كما يُلاحظ في حديثه عن التقديم والتأخير في الفصل السادس. ويزدادُ هذا الأمْرُ تعقيداً مع ما يصيبُ اللغةَ من تطور عبرَ الحقب.

(80) انظر مقالة «synechdoque» ضمن Sémantique de la poésie p. 8-9

(81) مقدمة كتاب Essai de stylistique structurale ص 11ــ12.

(82) نفسه.

وتجد نظريةُ الانزياح باعتبارها إجراءً لغويا بُعداً مهما في التراثِ البلاغي العربي في الحديثِ عن المجازِ والعُدول والتوسُّع.

وليستْ نظريةُ الانزياحِ في صياغتِها اللسانيةِ المتقدمةِ إلَّا محاولةً لتفسيرِ ما عُبر عَنهُ منذُ القديم بالغرابة والعَجبِ كما سنرى من كلامِ الجاحظ.

وقد ارتبطتِ «الغرابةُ» في الأسلوبيةِ الحديثة بالنظرِ من زاويةِ المُتلقي. فهي انطباعٌ قبلَ كلِّ شيء. ومن هنا ارتبطت أحياناً بكلمة العَجبِ الشيءُ الذ يجعلُ مفهومَها أقربَ إلى الاستغرابِ الذاتي.

غيرَ أنَّ من الدارسينَ من حاول تقريبَ مَفهومِ الغَرابة أكثرَ ما يمكن من مفهومِ الانزياحِ. حيثُ نجدُ في كلامِه قليلًا من التأرجُحِ بين المفهومينِ، وهذا الاتجاهُ الذي يمثله كِبدي فاركا قريبٌ من مفاهيم البلاغةِ العربية. إن الغرابةَ، عندَه، هي : الانزياحُ والشذوذ في مَعناهما الحَرفي ؛ «كلُّ ما ليس مألوفاً»(83) وما «يتجلَّى للقارىء بالطابعِ الشاذِّ والغريبِ لتَلقيه»(84). و«هذا الفهمُ يسمح (في نظرِه) باستعمالِ هذه الكلمة بالنسبة لكلِّ شعرٍ بقطعِ النظرِ عن المفهومِ الجَمالي المهيمنِ في لحظة تكوُّنه»(85). ولهذه القرابة رَبطَ نشأةَ مَفهومِ الغرابةِ بالشكلانيةِ الروسية، وبجهود بعضِ البلاغيينَ المُحدثين مُحيلا على جان كوهن بشكلٍ مباشرٍ. ثم إن المؤلفَ عادَ في مقدمة الطبعة الثانية ليَحُدَّ من غلوائه السابقِ فيما يخص دور المُتلقي.

من هنا ظلَّ كِبدِي فاركا مُرتبطا بنظريةِ الانزياحِ اللسانية. أما النظرُ من زاوية التلقي فيما يخصُّ بروز الأصواتِ وتعبيريتها فإنه أكثرُ بُروزاً عند بولْ دِلْبويْ وكْلود تاتيلون وغيرهما من المستفيدين من الأبحاث النفسية في هذا الصدد. ونحنُ وإن كنا لا نعتَمِدُ هذا الاتجاهَ فإننا لحاوِرُه في كثيرٍ من القضايا كما سيأتي. وقد نستفيد عَرضاً من اتجاه البروز والتأثيرِ عندَ ريفاتير.

نعودُ، بعدَ الذي سبق، إلى القولِ بأن مفهومَ الانزياحِ هو، فيما نرى، محاولةٌ لعلمنةِ مَفهوم الغرابة بنقلها من مستوى المتلقي إلى مستوى النص. ومفهومُ الغرابة، كما سبق، مفهوم قديمٌ(86) وذو أهميةٍ كبيرة في الرؤية البلاغية العربية، سواءٌ في المستوى السميائي العامِّ أو في

---

(83) Les constantes du poéme. p. 20 et note 3

(84) نفسه.

(85) نفسه.

(86) جاء في كتاب في الشعرِ لارسطو : «والأمر العجيبُ يلذ. ويكفي لإثبات ذلك أن كل مَن يروي قصةً يضيف إليها بعضَ العجائبِ ليَسُرَّ السامعين» (في الشعر 138—140).
وارتبط مفهوم الانزياح أو الغَرابة المُعجبة، عند الفلاسفة المُسلمين، بنظرية المحاكاة. إن اللذّة تتحقق، =

المستوى الشعري الخاص، ولذلك لا نجدُ أيةَ صعوبة في استثمارِه في قراءة البلاغة العَربية.

كان مفهوم الغرابةِ رائجاً في بيئة تكوّن العلوم العربية في القرن الثاني على الأقل. نسبَ الجاحظُ إلى سَهل بن هارون كلاماً في هذا الموضوع جاء فيه :

«إن الشيءَ من غيرِ مَعدنِه **أغربُ** وكلما كانَ أغربَ كان أبعدَ في الوهم. وكلما كان أبعدَ في الوَهم كان أطرفَ. وكلما كان أطرفَ كان **أعجب**. وكلما كان أعجبَ كان أبدعَ... والناسُ مُوكَّلونَ بتعظيم الغريبِ، واستطرافِ البعيدِ»(87).

إن هذا الكلامَ عبارةٌ عن سُلم من كلماتٍ شديدة الأهميةِ نسجل انطباعنَا إزاءها فيما يلي :

1) «الشيء من غيرِ معدنه أغرب».

يمكن أن تستثمرَ هذه العبارة استثماراً واسعاً، فهي أساسُ فاعلية المؤالفةِ والمخالفةِ. و«المعدن» قد يكونُ المادةَ نفسَها، وقد يكون النسقَ. غير أن الأمرَ في حاجة إلى تحديد طبيعة الغرابةِ، هل هي غرابةٌ فنية أم لا ؟ وهذا ما تتكفل به الكلمات التالية.

2) «وكلما كان أغربَ كانَ **أبعدَ في الوهم**».

يمكن تلمسُ البُعد الإيحائي في مستوى الصورةِ (خاصة الاستعارة)، ومستوى الإيقاع (التضمين خاصة)، حيثُ تتعددُ إمكانياتُ التأويلِ.

3) أطـرف ــ أعـجب ــ أبـدع :

تسجِّل الكلماتُ الثلاثُ انتقالاً من مَفهومِ الغرابة ــ وهو مفهومٌ يمكن أن يكونَ إيجابيا أو سَلبيا ــ إلى جانبٍ منه، هو الطرافةُ التي تحملُ مَعنىً جماليا، كما تحملُ مَعنَى الجِدة المؤدِّية للعجبِ أو الإعجابِ(88). وما يخلقُ هذه اللذةَ فهو بديع. فهناك سَيْرٌ من العام إلى الخاص، من الغرابةِ إلى الطرافةِ عبرَ **البُعد** في الوهمِ، ومن الطرافةِ إلى الابداعِ عبر الإعجابِ.

= في هذا الإطار، بالنظر إلى الأصل المُنزاح عنه. فإن لم يُعرف الأصل (المعيار) المنزاحُ عنه صَار الإعجابُ بالصورة في مستوى الإعجاب بالأصل الحقيقي. يقولُ ابنُ سينا : «ولهذا ما يكثرُ سرورُ الناس بالصُّور المنقوشةِ بعد أن يكونوا قد أحسُّوا الخَلقَ التي هي أمثالها، فإن لم يحسوها قَبلُ لم تتم لذتهم. بل إنما يلتذُّون قريبا ما يلتذون من نفس النقشِ في كيفيته ووضعِه وما يجري مجراه». (ابن سينا فن الشعر من كتاب الشفا 171ــ172).

(87) البيان والتبين 89/1 ــ 90 ونشرنا نصَّ كلامِ سهل بن هارون في مجلة د. أ. ل العدد 6 ص.

(88) جاء في لسان العرب (طرف) : «وأطرفَ الرجلَ : أعطاهُ ما لم يعطِ أحداً قبلَهُ. وأطرفتُ فلاناً شيئاً، أي أعطيتُه شيئاً لم يملكْ مِثلَه فأعجبه. وشيءٌ طريف : طيبٌ غريب». نلاحظ كيفَ اجتمعتْ كلمةُ طرافة بالعجب والغرابة في سياق واحدٍ.

الغرابة ـــــ البعدُ في الوهم ـــــ الطرافةُ ـــــ الإعجاب ـــــ الابداعُ
(الايحاء)

صفة لتفاعل أمرين

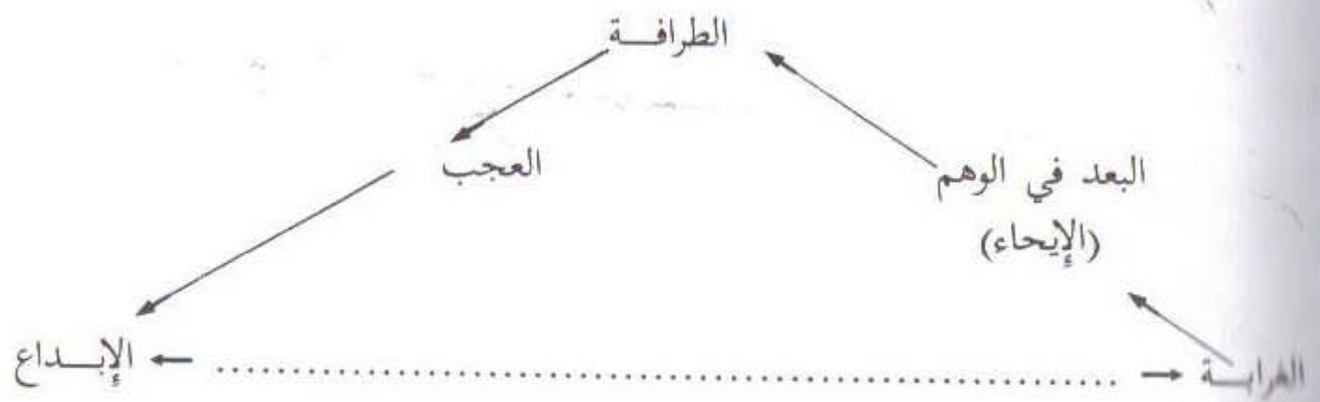
أثر الاختلاف (الغرابة) في النفس

صفة تكسبها الغرابة من تفاعلها بالذات

أثر الطرافة في النفس (الانفعال الجمالي)

إعطاء قيمة للانفعال المركب. (بين شيئين من معدنين، وبين النفس)

إن الطريقَ الرابطَ بين الغرابة والإبداع ؛ بين الغريبِ والبديع ليس مباشراً : الغرابةُ أقربُ إلى البعد في الوَهم، والإبداعُ أقربُ إلى الإعجابِ والقنطرةُ التي يَتمُّ منها العُبور هِيَ الطرافةُ.



وقد يعتقد من لا يفهمُ دقةَ تصرُّف الجاحظِ في اللغةِ أن الطرافةَ والابداعَ مترادفانِ، وليسَ الأمرُ كذلك.

صحيحٌ أن مفهومَ الطرافةِ يحتاجُ إلى تدقيقٍ وتقنينٍ عِلمي ليصيرَ مفهوما إجرائياً، وهذِه مهمةٌ كبيرةٌ، بل هي القشةُ التي كادتْ تقصم ظهرَ الشعريةِ اللسانية : كيفَ يكون الانزياحُ قيمة شعرية ؟ هذا هو السؤالُ الكبير الذي اعترضَ به ميكائل ريفاتيرٌ على الشعريةِ اللسانيةِ، ثم حاول تدارُكَه باقتراحاتٍ إجرائيةٍ أوليةٍ للتمييزِ بين الوقائع اللسانيةِ الأسلوبية، والوقائعِ اللسانيةِ الصِّرف(89).

إن حديثَ الجاحظِ، في سياقه العام، وأمثلتِه المتنوعة التي يمكن الرجوعُ إليها في البيان والتبيين قد انطلقَ من مستوى سِيميائي عامٍّ ثم وجه الأضواء نحو الواقعة الشعريةِ باعتبارها جزءاً

(89) Riffaterre (M). Essai de stylistique structurale p. 28

من هذا النظام، وهو ينطلق من قوانين السلوكِ الإنساني بشكلٍ عام(90).

ثم جاءَ ابنُ المعتز الذي يُمثلُ الجيلَ التالي لجيل الجاحظ (توفي الجاحظ سنة 255هـ، وتوفي ابن المعتز 295هـ)، ليبدأ من الحلقة الأخيرةِ في سلسلةِ الغرابةِ عند الجاحظ، وهذه الحلقةُ هي (البديع).

كان البديعُ شُغلاً شاغلا لمُعاصري ابنِ المعْتز في إطار حُميا صراعِ القديمِ والحديثِ. فـ «البديعُ» مرصودٌ أساسا للردِّ على من ادعَى أسبقيةَ بشارٍ ومسلمٍ وأبي نواس ومن تقيلَهم وسلَكَ سبيلَهم إلى «الكلام الذي سماهُ المُحدثون البديعَ»(91).

إن تحولَ كلمةِ «بديع» من أن تكونَ امتداداً لكلمة **غرابة** ذاتِ الدلالةِ العامةِ (الأدبية وغير الأدبية) إلى مُصطلح علمي يختصُّ بجانب الغرابةِ الشعرية ليدلَّ على مدى الإحساسِ بضرورةِ ضبطِ حدود الغرابة الأدبيةِ بنقلها من الذاتِ إلى الموضوع.

وهكذا نُلاحظ أن طرحَ مفهوم البديع في البلاغةِ العَربية يضعنا في صميمِ الإشكالية الشعرية الحديثة. وإن الاستعانةَ في دراسة الشعر القديم بشهادة البلاغةِ القديمة إحدى الضمانات التي يمكن الاطمئنانُ إليها لتلافِي التيهِ في تحديد مفهوم الأدبية والشرط الأدبي.

وإن استفادتنا من مفهوم الانزياح في دراسةِ الموازنات الصوتية، بل في دراسةِ النظم بصفة عامة تَقتضي تأكيدَ أمرين :

1) إدخالُ مفهومِ الاختلافِ والائتلافِ باعتبارِه مَظهراً من مظاهرِ الانزياح، سواءٌ أتعلق الأمر بالجمع بين مادتين من طبيعتين مُختلفتين، أم تعلقَ بالعدولِ عن نسقٍ معقدٍ إلى درجةٍ أدنى منهُ أم إلى نسقٍ مخالفٍ له.

فالحالةُ الأولى تجد تجسيدَها المِثالي في اجتماعِ التجانسِ الصوتي والاختلاف الدلالي. كما في فاعلية التجنيس والقافية. وهي تشمل أيضاً اختلافَ التمفصل والتقطيع في فاعليةِ الترصيعِ والوزنِ. والرصيدُ البلاغي العَربي مُسعف في هذا الصَّدد كما يُسعفنا فيه البحثُ العَميقُ الذي صاغَه يُوري لوتمان في كتابه «بنية النص الفني».

والحالةُ الثانيةُ ملحوظةٌ في نزوعِ الأشكالِ إلى المُخالفةِ بعد المؤالفة دَفْعاً للتآليةِ. وهذه فاعليةٌ تعمل في مُستوى النص كما شرحَ لوتمان، وفي مستوى الظاهرةِ الفنية وتناميها تاريخياً

---

(90) أنظرِ الإطارَ النظري والتاريخي لآراءِ الجاحظ في كتابنا الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. كان الجاحظ مشغولا بالبيان الذي يكادُ يطابق مفهومَ الإقناعِ، كان يبني نظريةً للخطابة تنظر إلى المَقام وحال المخاطب أساساً.

(91) البديع 1.

أوضح ذلك بوريس تينانوف في كتابه «نظم الشعر نفسه»(92). وهما معاً يصوغان في ذلك نظرية مشتركة بين الشكلانيين الروس فيما يتعلق بدينامية الأشكال. وكثيراً ما وجدنا انزياحاً إلى استعمال كلمة عُدول في وصف هذه الحالة دون أن نُعطيها قوة مُصطلح ينافسُ قوة انزياح، وذلك في الحالات التي يكونُ فيها التباعدُ غيرَ قابل للاحتزال. فامرؤُ القيس يَعدل عن الترصيع إلى التشبيه في الشطر الثاني من بيته :

وقَرْنٍ، وشَثْرٍ، مُقْبِلٍ، مُدْبِرٍ مَعاً كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

في الشطر الأول نُهيمن آليةٌ تنتسب إلى المُستوى الصَّوتي، في حين تعودُ هذه الهَيمنة في الشطر الثاني لآلية دلالية. فهناك عدولٌ من هذه الزاوية. ولكن محافظةَ الشطرِ الثاني على قدرٍ أدنى من التوازن يجعلُه انزياحا عن الشطرِ الأول من هذه الزاوية الأخرى.

ج) إدخالُ مفهوم انفتاحِ النص، أو تأكيدُهُ ونقلُه إلى مُقدمةِ الاهتمامِ بدلَ الوُقوف عند الدقائق عن خرق سَنَن اللغة.

إن الانزياحَ ليكون شِعريا يَنبغي أن يتيحَ إمكانياتٍ كثيرةً لتأويلِ النصِّ وتَعدديتِه(93). وهذه الفاعليةُ بارزةٌ في تفاعلِ الدلالةِ والصوتِ، وقد قدمنا أمثلةً لذلكَ من شعرِ أبي تمام. حيثُ يمكنُ قراءة البيتِ عدَّةَ قراءاتٍ بعضُها راجح وبعضها مرجوح حسبَ مراعاةِ التَّفصيلِ أو التقطيع أو الموازنة بينهما. وهنا يبدو مفهومُ الغرابة الموحيةِ عند الجاحظِ أكثرَ اِسعافا : البُعد في الوهم.

إن الانزياحَ عندنا ليسَ مطلبا في ذاته ؛ بل هو سبيلٌ لِانْفتاحِ النصِّ وتعدديتِه. وهذا لا يعني أن الانزياحَ مرادفٌ للغموضِ، فالغموضُ ليس الا عَرضاً، وهو نِسبيٌّ. ونعني بالعَرضيةِ كونَه مظهراً من مظاهر الانزياح وَليسَ مقوما شعريّاً في ذاتِه.

البعد السِّميائي للبلاغةِ اللسانية : دينامية التوازن

لا نودُّ أن يجُر ورودُ كلمةِ «سميائية» خيالَ القارئ بعيداً فينتظر حديثاً عن كل الاتجاهاتِ

---

(92) ترجمَ إلى الفرنسية تحت عنوان le vers lui-même

(93) إن إحدى أهم خصائص النص الشعري في نظر الأسلوبية الحديثة تتجلى في كونه نصّاً مغلقا على مرجعيته منفتحا في دلاليته : يحيلُ على نفسه، ويتيحُ إمكانياتٍ متعددة في القراءة. على أنه ينبغي الاحتياطُ فيما يتعلقُ بانغلاق النص بالنسبة للشعر الكلاسيكي. كما ننتبه إلى أن ياكوبسون الذي قال بانغلاقِ النص في المَرحلة الأولى من حياته العِلمية عادَ في الحديث عن الوظائف لإتاحةِ الفرصة للوظيفةِ المرجعية. بل من الدارسين من اعتبر ذلك تراجعا (انظر هذا الموقف عند Elmar Holenstein Jadobson p. 105 وانظر انفتاح النص عند Groupe Mu. Rhétorique de la poésie p. 24-25).

السميائيةِ التي عنيت بالخطابِ الأدبي والشعري خاصة بلْهَ الخطابة. من هنا لا نهتمُّ، في مَرحلتنا الراهنةِ وفي حدودِ الموضوعِ الدقيق الذي نخوض فيهِ، بالشعرية السميائية المتفرعة عن سميائيات كريماس حتى وَإن حملت اسم بلاغة(94) الذي يثير انتباهنا ويستوقفُ نظرنا. كما أننا في حدودِ الموضوعِ الموصوفِ سلفاً لا نرى إمكانيةَ ادعاء الاعتمادِ على البلاغةِ الجديدةِ كما يصوغها بِرلْمانْ وأولبريشت(95). وإن كان هذا الاتجاهُ مغريا في دراسةِ المقامِ الخَطابي.

إن تعامُلنا مع السِّميائياتِ ينحصرُ في كونها أحدَ أبعادِ الشعريةِ اللسانية التي انطلقْنا منها، وليسَ باعتبارِها نموذجاً مُستقلا نريدُ أن نُقيمَ تصالحاً بينه وبينَ نماذج أخرى.

لقد وَجدْنا هذه البغيةَ، وبطريقةٍ عفوية، عند يوري لوتمان وهو ينتمي إلى مجموعةِ تَرْتُو السِّميائيةِ التي تُعتبرُ وريثةً لتراثِ الشكلانيين الروس، فمن المتداولِ اليوم كما يقول إيش وفوكِما «أن مِيراثَ الشكلانيينَ الروس موجودٌ بوضوحٍ في السميائيات الروسية... وأشهرُ ممثلي هذا التيارِ : ف. ف افانوف، وف. ن توبوروف وب. أ. أُوسبانسكي ويوري لُوتمان»(96).

لقد اشتهرَ يوري لوتمان على المُستوَى العَالمي بأعمال أشهرُها كتابُه بنيةُ النص الفني الذي تُرجم إلى الفرنسية سنة 1973. وتكْمُن أهميةُ هذا الكتابِ، بالنسبة لبحثنا، في محاولة ادماج الشعرية اللسانيةِ في سميائيات الفن عامة مع أن عنوانَ الكتاب أصلا هو «بنية النص الأدبي».

يقول ميشونيك في مقدمة ترجمةِ هذا الكتاب إلى الفرنسية : «إن بنية النص الفني» تهدفُ إلى إدماجِ الشعريةِ في سميائياتِ كلِّ ما هو فنٌّ ــ فانطلاقاً من المفهومِ اللسانيِّ للغةِ يطرحُ لوتمان المفهومَ السِّميائي للغةِ. وبالمقارنةِ مع اللغاتِ الطبيعيةِ، باعتبارِها مادةً، يكون الفن والأسطورة أو الدين أنظمةَ تنميطٍ ثانويةٍ. وإدماج الشعريةِ في السميائياتِ يَبْرزُ من عنوان الكتاب نفسه... وهو يوسِّعُ مفهومَ النص ليشملَ كلَّ انتاجٍ فنيٍّ (رسم، سينما)، وكلَّ مجموعةٍ

---

(94) نشير بهذا إلى Groupe Mu. Rhétorique de la poésie.

(95) في كِتابهما : Traité de l'argumentation وقد سبقت الإشارة إليه.

(96) «مناهج الدراسة الأدبية» ص 24.
وهذا ما أكدهُ ياكوبسون نفسُه في حديثِه عن تجربةِ الشكلانيين تحتَ عنوان «نحو علم للفن الشعْري» نقتطفُ منه قوله :
«نلاحظُ اليوم» ميلاً للتذكير بالاكتشافاتِ الحقيقية للسانياتِ وعلمِ الجمالِ السُّفياتيين في العشرينات لإعادة تأويلها وتنميتها في هيئة جديدة خالقة، «وذلك عن طريق مقابلتها بالتيارات الراهنة للفكر اللساني والسميائي، وإدماجها في النظام المَفهومي المستعملِ اليوم. إن هذا الميلَ النافعَ ليتحلَّى بحيويةٍ في المناقشات وفي الأعمال الجذّابة لباحثين شباب، في كل من موسكو، لينيكراد وتارتو». (نصوص الشكلانيين الروس 29. كتبه سنة 1965).

من العلاماتِ مقروءةٍ حسبَ ما تنتجُ من امكانياتِ القراءةِ، فهذا المفهومُ لم يعدْ، بعد، أدبيا بل صارَ سميائيا، ومن ثمَّ تُرجم العنوانُ «النص الفني» لا «النص الأدبي»[97].

لقد حاولَ لوتمان امدادَ شعريةِ ياكوبسون بموادّ سميائيةٍ من الثقافة الغربية الحديثةِ[98]، وهو ينطلقُ من اعتبارِ «الفنِّ وسيلةً من وسائلِ التواصلِ، إذْ لا جدالَ في أنه يحققُ رابطةً بين مُرسل ومتلقٍّ»[99]. وكلُّ نظامٍ يُستعمل لتحقيقِ التواصلِ بين فردينِ أو عدَّة أفراد يمكنُ اعتبارُه لغة.

أما اجتماعُ المُرسل والمُتلقي في شخصٍ واحدٍ فليسَ مشكلةً فالمتحدثُ لنفسِه يستوعبُ في شخصه متكلّما ومستمعا.

ومن مبدأ التواصلِ العامِّ نتحدَّث عن اللغةِ حتى فيما يخصُّ العاداتِ والتقاليدَ والدين، وكذا فيما يخصُّ المسرحَ والمُوسيقى والفنَّ بصفةٍ خاصة. ويَتضمنُ الفنُّ، باعتبارِه لغةً. مجموعةَ دلائل تكوّنُ معجمَه أو أبجديتَه، كما يتضمنُ قوانينَ لتأليف هذه الدلائلِ ضمنَ بنيةٍ محدَّدة ذات تراتبيةٍ خاصة[100].

وعلى ذلك فاللغاتُ الممكنةُ هي :

1) **اللغات الطبيعية** : العربية والروسية والفرنسية ...الخ.

2) **اللغاتُ الاصطناعيةُ** : اللغاتُ العلمية الواصفة، ولغة الاصطلاحاتِ مثل علامات الطرق.

3) **اللغاتُ الثانوية** : (أو لغات التميط الثانوي). أي بنياتُ التواصل التي تُرصف فوق غيرها في المستوى اللغوي الطبيعي مثلُ الاسطورةِ والدينِ والفن. ولا نفهمُ من ثانوي أنه يستعملُ اللغة الطبيعيةَ كمواد فحسبُ، وإلا لم يجزْ لنا أن نُدخل الرسمَ والمُوسيقى الخ[101].

ف «مادامَ وعي الإنسانِ وعيا لغويا فإن جميعَ مظاهرِ الأنماطِ اللّصيقة بالوعي، ومنها الفن يمكنُ أن تعتبر أنظمةَ تنميطٍ ثانوية، وهكذا يمكنُ اعتبارُ الفنِّ لغةً ثانوية...»[102] تُرصف فوقَ اللغة الطبيعيةِ. وَ«هذا يعني أن للأدبِ نَسَقاً خاصّاً به من الدلائلِ والقواعدِ المؤلّفة لها،

---

(97) انظر حاشية مقدمة هنري ميشونيك لكتاب la structure du texte artistique. p. 13

(98) نفسه La structure du texte artistique ; p. 13 34

(99) نفسه 36.

(100) نفسه 37.

(101) نفسه 52.

(102) نفسه. 37.

تُستعمل لنقلِ بلاغاتٍ خاصة لا يمكن نقلُها بوسائلَ أخرى»[103]. فالدلائلُ الفنيةُ أيقونيةٌ تصويريةٌ، غيرُ تواضعية، كما هو الشأن في اللغةِ[104].

وهنا يكونُ الخلافُ أحيانا بين الفنانين والنقادِ ؛ فهؤلاءِ يحاولونَ نقلَ الفن إلى اللغة الواصفةِ التي لا يراها المُبدعون أهلاً لاحتواءِ فنِّهم، فقد أوثر عن تولستوي قولُه : «لو شئتُ أن أقولَ في كلماتٍ كلَّ ما كانَ عَلَي أن أعبِّرَ عنه بالرواية فسأكونُ مضطراً لكتابةِ رواية مشابهة للتي سبقَ لي أن كتبتها»[105]. فالتجربةُ في نظرِ تولستوي إما أن تكونَ كما هي أو لا تكون، وكل كلمةٍ تؤخذ من سياقِها تفقدُ قيمتها. ويَستخلصُ من ذلك أن أي بلاغ (أي محتوىً) ليسَ بوسعِه أن يوجدَ أو يُنقل خارجَ بنية ما»[106]. ويمثل الخطابُ الفني تعقيداً كبيراً بالنسبة للغةِ الطبيعية، إذ لو كانت محتوياتُ الخطاباتِ الفنية والخطاباتِ العاديةِ واحدةً لأدَّى قانونُ اختيارِ النظامِ الأخف ـــ حسبَ قوانين اللغة ـــ إلى إلغاء النظامِ الفني، لما فيه من تعقيدٍ زائدٍ ؛ ولَمْ يقعْ هذا في وقت من الأوقاتِ.

وهذا لا ينبغي أن يدفعنا إلى الميلِ نحو الأحكامِ الانطباعيةِ أو الذوقِ الفطري، أو التخلي عن البحث عن «علم للشعرِ»، أو شعرية علمية.

إن وِجهةَ نظر لوتمان مُسعفةٌ لبحثنا من وجهين : (1) أحدُهما تحليلُ دينامية المقومِ الصوتي واشتِغالِه القائمِ على تفاعلِ الدلالةِ والصوتِ تجنيساً وترصيعا. فمن المُصرَّح به أن كتابَ بنية النص الفني» مرصودٌ لإبرازِ دور المعنى في فاعليةِ الشكلِ، بل هو مشروعٌ لمَعنَنَة الشكلِ[107]. (2) وثانيهما اعتبارُ التكرارِ أهمَّ مكونٍ شِعري، فهو يرى أن «النصَّ الفني يَنبني على قاعدةٍ من علاقتين : الجمعُ بين عناصر مُتعادلة تكرارية، أو الجمعُ بين عناصر متجاورة (غير متعادلة). ومهما اختلفتْ عناصرُ بناءِ النصِّ فيمكنُ ارجاعُها إلى نقطتي الانطلاقِ هاتين»[108].

المبدأ الأول هو مبدأُ التكرار أو مبدأُ الإيقاع. والمبدأُ الثاني هو مبدأُ الاستعارةِ، «وهو

---

(103) نفسه.

(104) نفسه 52.
انظر تدقيقَ مَفهوم الأيقونية وتوسيعَه عند الدكتور محمد مفتاح في كتابه دينامية النص (ص 55ـــ57) تحدثَ فيه عن «أيقونية الصوتِ أو الحرف» و«أيقونية وحدة العالم» و«أيقونية الفضاء».

(105) La structure du texte artistique. p. 38

(106) نفسه.

(107) ما عبرت عنه الترجمة بِ «Sémantisation de la forme»

(108) نفسه 129 وانظر أيضا الصفحة 163 منه.

يؤلف بين ما لا تُؤلفُ بينه اللغةُ الطبيعية»(109). وكما وسَّع مفهومَ الإيقاع ليشملَ كلَّ حالاتِ التعادل في النصِّ، ومن ضمنها حالةُ التعادل الفونولوجي، وسّعَ مفهومَ الاستعارةِ فصارتْ تَضمُّ كل إمكانيةٍ لرفع كلِّ الحدودِ في تأليف العناصرِ.

وفي حين اعتُبِر النزوعُ إلى التكرارِ العُنصرَ البنائيَّ الأساسيَّ في الشعرِ فإن النزوعَ إلى التأليف هو العنصرُ الأساسيُّ في النثر(110).

والذي يهمنا من وجهة نظرِه هذه هوَ اعتبارُ التكرارِ العنصرَ البنائي الأساسيَّ في الشعرِ بقطعِ النظرِ عن تجلياتِ هذا التكرارِ، سواءٌ كان وزنا أوْ توازناً أو غيرَ ذلك.

* * *

وبعدُ، فإنَّ الأصواتَ الشِّعريةَ قد دُرستْ حديثاً من ثلاثِ زوايا نظرٍ مختلفةٍ ومُتنابذةٍ أحيانا، هي زاويةُ النصِّ، وزاويةُ المُرسِل وزاويةُ المُتلقِّي، فيما عُرِفَ أحْياناً بأسلوبيةِ النصِّ وأسلوبيةِ المقاصدِ وأسلوبيةِ الأثرِ.

ولا مِراءَ في أنَّ ما تقدَّمَ يضعُ عملنا ــ إذا وُفِّق ــ داخلَ أُسلوبيةِ النصِّ التي يُعتبرُ ياكوبسون أشهرَ روادِها أستاذاً ومُحاوراً. ومَعَ حديثِهِ المَشْهورِ عنْ وظائفِ اللُّغة وتصريحاتٍ أخرى في إطار القيمة المُهيمنة فإنَّ «أبحاثَه، (كما يقول إيخنباوم وفوكيما)، وأبحاثَ الشكلانيينَ الروسِ الآخرينَ تَتركزُ في المقامِ الأولِ على العَناصرِ النصيةِ، وعلى العلاقات المتبادلةِ بينها، وعلى الوظيفةِ التي تُؤديها في مُجملِ النصِّ»(111).

إن حديثَ الباحثيْن عن **التركيزِ والمقامِ الأولِ** يُمثلُ جوهرَ المسألةِ بالنسبةِ إلينا، فنحنُ انطلاقا من تَعدُّدِ الوظائفِ، ومن مفهوم الهيمنةِ نفسِه نَفسَح المجالَ لِأُسْلوبيتي الآثارِ والمقاصدِ كلما كانَ ذلك مُفيداً لبحثنا.

لقد رَاعَى كْرانجَر، في انتقادِه لأسلوبيتي الأثرِ والمقاصدِ، هذه الخصوصيةَ فلم يسلكْ

---

(109) نفسه.

(110) نفسه 129 ــ 130.

(111) انظر الخلفياتِ الفلسفيةَ والنظريةَ للاهتمامِ بهذا الطرفِ أو ذاك من أطرافِ المقام التواصلي : المُرسل، المتلقي، النص. أو إقامة نسقٍ لادماجِها وتفاعلها، وعلاقة ذلكَ بتطورِ مفهومِ النصِّ : النص الوثيقة ــ النص التحفة ــ النص الدليل، انظر كل ذلك عندَ إيخنباوم وفوكيما في مقالهما Théorie de la littérature au XX siècle المترجم إلى العربيةِ تحتَ عنوانِ «مناهجُ الدراسة الأدبية وخلفياتُها الفلسفية والنظرية» ترجمة محمد العمري. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية العدد 2 ص. والشاهد في ص 22 منه).

طريقَ الإقصاءِ النّهائي بل طريقَ التقديم واختيارِ المُنطلقِ والمركزِ. ونعتبرُ حديثَه في هذا الصددِ صورةً لما نريدُ قولَه في الموضوع :

يقولُ كرانجَرْ، بصددِ أسلوبيةِ المقاصد : «الحقُّ أن نظريةَ الأسلوبيةِ المُركّزةَ بالتحديدِ على مَقاصدِ المُتكلمِ **تكادُ تكونُ** غيرَ كافيةٍ، بل تعسفيةً»(112).

ويقول في أسلوبية الأثر : «سيلاحظُ بدون شك أنّ جانباً مهما من آثار الأُسلوبِ لا تظهر كعناصرَ واعيةٍ وقابلة للانفصالِ». وإذا فُهم من التلقي ما يفهمُ من كلامِ ريفاتير، أي «ما يُتلقّى بوعي فحسبُ **فنكاد نضيعُ أحياناً** ما هو جوهري»(113).

---

(112) Granger. Essai d'une philosophie du style p. 202 وانظرْ أيضاً عرضَ تأتيلون لوجهة نظرِ كرانجَر في Sonorité et texte poétique p. 8-9

ومن الدارسينَ الذين اهتمُّوا بمقصديةِ الشاعرِ بْيِيرْ كيرُو في كتابِه Langage et versification d'après l'œuvre de Paul valéry

وهنري موريي في كتابه : Michel Gauthier. Système euphonique وَ le vers libre symbolique et rythmique du vers français.

وهذا المفهومُ الدقيقُ من أسلوبيةِ المُرسل المحدد في القصد الفردي عند الإنجازِ الفني قد لا يسعفنا ولن نعتمدَه إلاّ عرضاً.

المفهومُ الذي نستثمرُه هو مفهوم أسلوبية الإرسالِ الذي يتجاوز الكَاتب نفسَه إلى الشروط الاجتماعية الثقافية فيما يمكن أن ندعوه مع هنريش بليت سوسيولوجيةِ الأُسلوب «يمكن إحياء مفهوم الأُسلوب المركز على المرسل في إطار سوسيولوجية للأسلوب شريطة أن يعوضَ مفهوم الشخصية الشعرية المستند إلى سوسيولوجيا تقليدية بنموذج مناسب من العوامل السوسيو ــ اقتصادية التي تحدد التكوين الأُسلوبي للنصوص» «Rhétorique et stylistique» p. 154

(113) نفسه 202.

من المدافعينَ عن نظرية الأثر المتحمسين لها بول دِيلبوي Paul Délbouille في كتابه poésie et sonorité وكلود تأتيلون في كتابه Sonorités et texte poétique ويعتبر تاتيلون المسألة مَسألةَ زاوية نظر. وينتقد أسلوبية النص في كونها لا تميزُ بين الغث والسمين (ص 9).

أما ديلبوي فيرى من جهتِه أن إنجازَ دراسةٍ من زاوية الناقدِ القارئ يَقتضي إبعادَ أمرين :

أ) ما يتعلقُ بالكاتبِ المُبدع «جَمّاعِ الكلماتِ، فإن هذا وان أخذَ بعين الاعتبار أحيانا بعضَ القيم وَالمقدرات التي يعترف بها للأصوات أو يسندها إليها فهو حُرٌّ في أن تكون له اسبقياته ومعتقداته، وأوهامُه، إنه حرٌّ دائما في تركِ خيالِه يحلمُ، ولكن أحلامَه لا تهمُّنا، إننا نريدُ أن نبني وجهةَ نظر الناقد شارح النص Poésie et sonorité p. 9

ب) ما يتعلق بدراسة هَرمونية النظم الخالصة «تلك الموسيقى الخاصة بالشاعر» (نفسه) أي دراسة النظام الصوتي دراسة نصية.

بل إن زيادةَ التدقيق والحَصر جعلتْ دِيلْبُوي يُبعد القيمةَ الموحية للإيقاع برغم تآلفها مع القيمة الصوتية تآلفا لا انفصامَ له في غالب الأحيان. وهذه تضحية إجرائية من قِبَلِه، لا يستوعبُها المبدأ النظري.

ينبغي الانتباهُ إلى قوله : «تكادُ تكونُ» في الأولى، وقوله، في الثانية ـــ مفهوم التلقي عند ريفاتير ـــ : «نكادُ نضيعُ أحياناً». فالأمرُ لا يتعلقُ برفض هاتين الأسلوبيتين، أو القول بعدم جدواهما، بل يتعلقُ بتحديد المنطلقِ الأقومِ الذي هو النص وأسلوبية النص. إن أسلوبيةَ الرسالة ـــ حسبَ كرانجر ـــ هي التي يَنبغي أن تكونَ منطلقاً لأي تقدُّم نريدُه للأسلوبية : «يجبُ إذن القولُ في وفاقٍ مع وجهةِ نظرِ ياكوبسون أنَّ التقدمَ الحاسمَ لنظريةٍ أسلوبيةٍ يَكمن في تركيزها **أولاً** على الرسالة».

إن كلمةَ **تركيز** مهمةٌ أهمية كلمة **أولا**، بل إن الثانيةَ تشرحُ الأولى، فليس التركيزُ نهائيا بل هو متقدمٌ على غيرِه. ولذلك ينتهي كرانجَر نفسُه إلى أنَّ أسلوبيةَ العملِ الأدبي (أو النص) يمكنُ أن تُغنَى بأسلوبيةِ المُرسلِ وأسلوبيةِ المتلقي بما تتيحُه نظريةُ التواصلِ في بعديْها النفسي والاجتماعي.

وفي جميعِ الأحوالِ فإن الأمرَ لا يتعلقُ بتلفيقٍ، بلْ بتحديدِ المَركزِ وإغنائِه بالأبعاد الثانويةِ. فنحنُ نؤمنُ بأن الاختيارَ النظري لا يعْني الانغلاقَ داخلَ نظريةٍ ذاتِ بُعدٍ واحدٍ، فذلك تأباهُ طبيعةُ النص الأدبي ذِي الأبعادِ الثلاثةِ : المرسل، المتلقي، الرسالة.

وبالإضافة إلى ذلك فهناكَ واقع الدراسة الأسلوبيةِ العربية الحديثةِ التي لم تحققْ بعدُ من الاتساعِ والدقةِ ما يبيحُ حصرَ الرؤيةِ حصراً اصطناعيا في زاويةِ نظرٍ واحدةٍ. فقدْ يُعدُّ ذلك ترفاً سابقا لأوانِه. فلئن تبينَ لنا بجلاءٍ أن التراثَ البلاغي العَربي يستجيبُ استجابةٍ عامةً لأسلوبية النصِّ وبالتحديدِ للشعرية البنيويةِ فلنْ ندخرَ جُهداً في الاستفادةِ مما تتيحهُ الأسلوبيات الأخرى من إمكانياتٍ سواء كان ذلك عن طريق التبني أو الحوار.

ان اختيارنا المَوضوعي والمَنهجي مطبوع بطابعين يبدوان لأول وهلةٍ متعارضينِ : الحصر والانفتاح.

لقد حصرنا الموضوع في الموازناتِ الصوتية، غيرَ أن منطلقنا المنهجي في اعتبار التفاعل أساسا للفاعليةِ الشعرية جعلَ الموازنات الصوتية تنفتحُ على التقابلات الدلالية والتمفصلات التركيبية وتتفاعلُ مع المواقع العروضيةِ تفاعلاً منتجا. وارتبطتْ لذلك بمجموعةٍ من الصور والقضايا البلاغيةِ والعروضية التي تبدو بعيدةً عنها مثل : التضمينِ والتكميلِ والحشو والاستعارةِ والكنايةِ والطباقِ ...الخ.

1 ـــ مقاييس التوازن الصوتي في الشعر :

إن اشتغالَ الموازناتِ الصوتيةِ ووظائفَها كانا ومَا يزالانِ في مركزِ الاهتمام سواءٌ بالنسبة للبلاغة القديمة، أو الشعريةِ الحديثة. وما يختلفُ دائماً هو زاويةُ النظرِ، أو المنطلقُ النظريُّ

الذي ينطلقُ منهُ الدارس. فقد يُوجَّه الاهتمامُ إلى التوازن الصوتيِّ الخالصِ، بقطع النظرِ عن التفاعل الصوتي ــ الدلالي، كما يبدو من عمل بعض الشعريين اللسانيين، وقد يُركزُ الانتباهُ على **البُعد الدلالي** للتوازن، ويعتبرُ أساسَ فاعليته، كما هو الحالُ عند بعض البلاغيين ذَوي النُّزوع السيميائي مثل يُوري لوتمان، والنفسي مثل دِلْبُويْ وتاتِيلونْ. وقد مالَ اتباعُ النظرية التوليدية إلى إيلاء الموقع أهميةً كُبرى فجَعلوهُ مَركزاً للبحثِ عن التوازنِ، انطلاقاً من المُسلمةِ الثانيةِ في شعريةِ ياكوبسون في إيقاعِ محورِ الاختيارِ على محورِ التركيب.

وهذا النزوعُ إلى تقديمِ هذا الجانب أو ذاك سنُلاحظُه أيضا في البلاغةِ العربيةِ مع محاولةٍ للكشفِ عن خلفياته الثقافية.

إننا مُلزمون بنوعٍ من الحيادِ في تناولِ الظاهرة مادُمنا قدِ ارتضَيْنا الانطلاقَ من مُعطياتِ البلاغةِ العربيةِ كَكُلّ، لقراءتها في ضوءِ مَفاهيم الشعريةِ الحديثة. ولذلك لابد من البحثِ عن مَجموع الأسسِ والشروطِ التي اشترطها البلاغيون لفاعلية المقومِ الصوتيِّ ؛ نستخرجُها من مجموع التراثِ النَّظريِّ دون أي تصنيفٍ تاريخي.

وقبل ذلك نعرضُ لوجهةِ نظر الشعرية الحديثةِ في موضوع شروطِ اشتغالِ المقومِ الصوتي أو المؤشراتِ الدالة على هذا الاشتغالِ، حسبَ عبارة بعض الباحثين.

في محاولةٍ لتحديدِ التوازنات الفاعلةِ في الشعر، وتلافياً لكثير من الاعتراضاتِ التي أثيرت حولَ نظرية التوازي عند ياكوبسون ظهرَ عند دارسي التوازنات، بشكلٍ خاصٍّ، مَيلٌ إلى وضعِ مؤشراتٍ وعلاماتٍ يُهتدَى بها لاكتشافِ التوازنات وَقياسِ فاعليتها الشعرية. بعضُ هذه المؤشراتِ نَصِّيٌّ مَحضٌ، وبعضُها يتصلُ بعملية التلقي، أي أن مردَّهُ إلى التفاعل بين النص والقارئ أو المستمع، في حين أن مَردَّ الأولى، إلى التفاعلِ بين النصِّ الأدبي وسَنَنِ اللغة. فتَميَّز عن ذلك اتجاهان ينضوي أحدُهما تحتَ أسلوبيةِ النص وينضوي الثاني تحتَ أسلوبيةِ الأثرِ المتحدث عنهما آنفا(114).

كانَ طبيعيا إذن أن تختلفَ شُروطُ الفاعلية من اتجاهٍ لآخر. سنحاولُ تقديم اتجاه الأثَرِ (أو الاتجاه التأثري) من خلالِ صياغة شبهِ شاملةٍ له نجدُها عند كلود تاتيلون، في حين نقدم الاتجاه النصي من خلالِ ما أسماهُ هَنريش بليثْ نموذجاً توليديا، ونكمِّله بما دعاهُ شوسْري لَبْري «قواعد المنهج».

ومن تتبع المفاهيم والمُصطلحاتِ البلاغيةِ القديمة، ومن اجتهاداتِ المحدثين لبَلورة

---

(114) وإلى مثل هذا التقسيم ذهبَ تاتيلون في مُنطلق بحثه. (انظر Sonorités .5) إذ تحدثَ هناك عن الوظيفةِ الجمالية والوظيفةِ الدلاليةِ التواصلية ؛ الأولى موسيقية وبنائية، والثانية تأثيرية وتعبيرية.

مقاييسَ لتمييز الموازناتِ الشعرية في مستوى النص والتلقي، تبينَ لنا أن هناكَ مفاهيمَ عامةً وأساسيةً تستوعبُ ما دونها وتبرزُ فاعليتَه، وهي : »

1) التراكمُ الصوتي.

2) الفضاءُ التوازني الصوتي.

3) التفاعلُ الصَّوتي الدَّلالي.

(التراكمُ يتضمنُ النوعَ المتراكمَ. والفضاءُ يتضمن الحديثَ عن المواقع والأنساق).

وعند ممارسة التحليل ومواجهة النصوص البلاغية والشعرية بدأ يتكشَّفُ لنا كَيفَ أن التراكم النوعيَّ والفضاءَ هُما عاملانِ من عواملِ التفاعل، وأن التفاعلَ هو أساسُ الفاعلية الشعرية. والتفاعلُ يتمُّ، طبعا، بين مواد متراكمة في فضاء.

يتم التفاعل في عدةِ مستويات حسب العلاقةِ بين العناصر المتفاعلة، حيثُ تمتد العلاقةُ بينها من التماثلِ إلى المضارعةِ والمقاربةِ إلى الاختلافِ والتعارض والتناقضِ. فالحديثُ عن التراكم نفسه هو حديثٌ عن العلاقةِ بين مواد متشابهةٍ ومواد مختلفةٍ، دَرجاتٍ من الاختلافِ، هو بحث عن فاعلية الائتلافِ والاختلافِ. ومَهمَا بَدا حَديثُنا عن الثابتِ أو المعيارِ اللغويِّ حديثاً مُجرداً أو سكونياً فليسَ ذلك إلا في الظاهر، إنهُ بحثٌ عن وجهِ التباينِ بين المِعيارِ والانزياح : الثابت اللغويِّ والمتحركِ الشعريِّ. أما الحديثُ عن الموقعِ فهو حديثٌ صريحٌ عن العلاقةِ التفاعليةِ بين محورِ الاختيار ومحورِ التأليف، من جهة، وبين اللغة والعروضِ من جهة ثانية، وبين المَرئي والمسموع من جهةٍ ثالثة ...إلخ. وتصلُ هذه الدينامية مَداها في التفاعل بين الصوت والدلالةِ باعتبارهما من نِسخَين مُختلفين في مستوى اللغة، ومن طينة هَجينة، في مستوى الشعرِ (الاتساق والاختلافُ بين الدلالة والتركيب + التجانس الصوتي والاختلاف الدلالي في التجنيس والقافية).

من هنا يَلتقي القارئُ في هذا البحث بألفاظ ومصطلحات مثل :

المماثلةِ والمضارعةِ والمقاربةِ والاختلافِ والتعارضِ والتضادِ والاتساقِ والخَرق والبترِ والتنشيط والتنسيق ...الخ.

ومع وَعْينا بهيمنة التفاعلِ في اشتغالِ الموازناتِ حرصنا على تناول الموضوع في ثلاثة فصول :

الفصل الأول : التراكم الصوتي.

الفصل الثاني : فضاءُ التوازن الصوتي.

الفصل الثالث : التفاعل الصوتي الدلالي.

وهي مستخلصةٌ كما سبق من التصورِ البلاغي القديم والتنظير الشعري البِنيوي الحديث. وذلك حِرصا منا على وصف المواد والعناصر المتفاعلة وكشف طاقاتها ومستويات تفاعلها. وكان هذا الإجراء يعرِّضنا لأمْرٍ، أحسسْنا به أشدَّ الإحساس، وهو تداخلُ الموادِّ وإغراءُ الاستطرادِ.

نعتقدُ، بعد ذلك، أن ممارسةَ تحليل النصوص الشعرية ستجدُ تكاملا وانسجاما في الانطلاق من مفهومِ التفاعل ومستوياتِه لاستيعابِ كل المفاهيم الفضائية والتراكميةِ..

في الاتجاه نحو البحث عن النواةِ الأساسية المولِّدة كان دورُ أستاذِي المشرف على هذا البحث الدكتور محمد مفتاح رائداً فطوالَ السنوات الستِّ التي ناقشتُ فيها معه هذا البحث خطوةً خطوةً كان يُلحُّ أشد ما يكون الإلحاحُ على أمرين : الانطلاقُ من مبادئَ أولية دقيقةٍ ومحددَّة علميا، والكشفُ عن الأسس الابستمولوجية للنظرياتِ والآراءِ القديمة والحديثِ المستعرضَة أو المتبناة، ثم صدر (1987) **كتاب دينامية النص** بمقدمة منهجية دَقيقةٍ تكشف عن الأسسِ الابستمولوجية لدينامية تقومُ على الموقع والتفاعل أساساً. يقول الدكتور محمد مفتاح بصدد العلاقة بين التفاعل والفضاء : «تعني الدينامية التحولَ والانتقالَ من حالٍ إلى حالٍ في خطيةٍ أو دَوريةٍ أو إنكسار... مما يستلزم فضاءً يُتحرك فيه، وزَمنا ينجزُ فيه»(115). ومن ثم سعت النظرياتُ الحديثةُ في تحليل الخطابِ إلى استغلالِ الامكانياتِ الفضائيةَ «بكيفية من الكيفياتِ... وأُعطيتْ أهميةٌ كبيرة للموقع والقيمِ الموقعية والترابطِ والعلاقةِ الدينامية»(116).

ويقول بصدد الحديث عن نظرية الكوارث مُضمنا كلامَ بتيطو : «وأهم خصائص الدينامية ومرتكزاتها : «الطُّوبولوجيا وما تَعنيهِ من موقع قارٍّ بنيوياً، ومنظَّم ذاتياً للالتحام بين **القيم الموقعية**، ولا يوجدُ إلاَّ كذلك»، وعلى هذا فإن موقعَ العناصر والعلائقِ فيما بينها، وتمايزَها وتفرُّدها هي ما يُعطي للعنصرِ هويتَه، فالموقع سواءٌ أكان ذهنيا أم فزيائيا هو أرضُ العمليات الدلاليةِ ومنطلقها «فالبنيوية ليست منفصلةً عن الفلسفة المتعالية الجديدةِ حيث المواقع les lieux تتغلبُ على ما يملؤُها»(117).

ويبدو من مُجمل هذا الكلام أن الدينامية تتسعُ للمفاهيمِ الثلاثة التي بَنينا عليها هذا الباب. أليستِ الدينامية حسبَ التعاريف السابقةِ هي : 1) **تفاعلُ** 2) **عناصرَ وعلائقَ** 3) **في الفضاءِ**.

---

(115) دينامية النص 39.

(116) نفسه.

(117) نفسه 16 ــ 17 والإحالة هناك على كتاب les principes de la théorie des catastrophes تأليف petito (1985)

النموذج الأول : مؤشراتُ بروز الترددات الصوتية وتأثيرها :

يميزُ تاتيلون بين طريقتين في مواجهة أصوات نص أدبيٍّ ؛ فإما أن يتموضعَ المحللُ في مستوى العمل الأدبي من أجل قراءةٍ شاملةٍ لجميع الأصواتِ، باعطائِها جميعاً حظا واحداً دون اهتمام بمدى ظهورِها ؛ وإما أن يتموضعَ في مستوَى الإدراك الحسّي، مُكتفياً بتحليل الأصوات المحسوسةِ المؤثرة.

ونظراً للمزالقِ التي تجرُّ إليها القراءةُ الأولى، حسبَ ما أكده دِيلْبُويْ، فالأسلَمُ اختيارُ الطريقِ الثاني، فأيُّ نصٍّ أو بيتٍ يخلو من التكرارِ أو التقابلِ ؟[118].

ويقومُ اختيارُ الطريقة الثانية على تصور الظاهرةِ الأدبية كعلاقةٍ بين نصٍّ وقارئِه وليس باعتباره نصّاً مَعزولاً. وإذا كان الأمر كذلك فالمناسِبُ البحثُ عن البنياتِ الملحوظة. وهذا يتسجم مع اتجاهِ أسلوبية الأثر عند رِيفاتير. وفي هذا الاتجاه أيضاً يَرى مُونانْ أن ليس الغرضُ هو السؤال عن سببِ التأليف أو عن كيفيته بل عن اشتغالِه، وتأثيرِه في المتلقي[119].

غير أنهُ لابد من وجودِ مقاييسَ ذات طبيعةٍ إطرادية، لابدَّ من وضع مقاييس وإنْ تكن مجردَ فرضياتٍ راجحةٍ. في هذا الصدد يتحدث تاتيلون عن نوعينِ من المؤشراتِ :

I ــ مؤشراتٍ داخلية، موجودة في بنية النص.

II ــ ومؤشرات خارجيةٌ مستمدةٌ من سياق النص.

ونورد خلاصةَ كلامه فيما يلي :

I ــ المؤشرات الداخلية لبُروز الأصوات وتأثيرِها :

1) تردُّدُ البنيةِ، الذي يتحققُ في ثلاثة مظاهر :

أ ــ في طبيعتِه.

ب ــ في كثافتِه.

ج ــ في تنظيمِه.

---

(118) انظر Tatilon (C). Sonorités p. 41

وبخلاف ما ذهب إليه تاتيلون اتجهَ ميشيل كوتيي إلى البنيات والأنساق. واقترح إجراءً منهجيا للاحتياط وهو الانطلاقُ من الظاهر واتخاذُه مُؤشراً يرشد إلى الخفي.

(119) نقله تاتيلون في sonorités p. 41 الحاشية 5.

2) مفارقة البنية التي يمكن أن تحدد.

أ ــ بالنظر إلى السياق.

ب ــ بالنظر إلى المعيار.

3) الغرابة الشكلية والدلالية.

أ ــ الكلمات الغريبَة.

ب ــ الكلمات الطويلة والقصيرة.

II ــ مؤشرات البروز الخارجية :

أ ــ الدلالية Sémantisme.

ب ــ الموقع(120).

إن التقسيم الذي اتبعه تاتيلون هو تقسيم مبسط قد يُلجأ إليه حال التطبيق لكنه ليس صالحا لبحث المفاهيم العامة الفاعلة في فنِّ القولِ الشعريِّ، التي يُمكن أن تمدَّ جُسوراً نظريةً بينه وبين فنونٍ أخرَى، مثلِ الرسم (والهندسة عامة)، والموسيقى بل وغيرِهما.

ويُمكن أن نَتلمَّسَ الخَلَلَ من خلال ملاحظاتٍ جزئية تنظر إلى مدَى استقلالِ كل شرط من الشروط المذكورة عن غيره، وقيامه على مفهوم فاعل.

1) التمييز بين «الغرابة الشكليةِ والدلاليةِ»، بينَ «المباينة» السياقية والمِعيارية، تمييز تعسفيٌّ، فالأمر لا يعدو وجود تجلياتٍ للغرابة. ولكون هذه الغرابة تسجَّل في الغالب بالنظر إلى أرضيةِ مِعيارٍ، فان أغلبَ موادّها قابلةٌ للادماجِ في الحديث عن الفضاءِ : أو الموقعِ بالتحديدِ، وقد أشرنا إلى كثير من ذلك في حينه.

2) في حديثه عن «الطبيعة» كانَ يتحدث أيضا عن الكم بصريح العبارةِ. وحين إنتقل إلى «الكثافة» اعتبرها ظاهرةً كمية ذاتَ بُعدين : زماني ومكاني : التكرارُ والمجاورة. وذلك يدعو إلى توضيحُ طبيعة كل من الكلمتين إن لم يتطلب إدماجهما في قضية كبرَى واحدةٍ.

3) يصعب الفصل بين «التنظيم» (الذي أُدمج ضمن المؤشرات الداخلية) وبين «الموقع» (الذي اعتبر مؤشراً خارجيا). فأيُّ حديث عن المواقع، في مجال الموازنات يفترضُ الانتقال مباشرةً من المجردِ إلى المجسّد، من البنيةِ العميقةِ إلى البنية السطحية. والانتقالُ إلى المستوى

---

(120) sonorités et texte poétique p. 43

الثاني هو بالضرورةِ حديثٌ عن نسقٍ، أي عن نظام، ولذلك ترانا قَرنا الموقعَ بالنسق في التقسيم الذي تَبنيناهُ.

4) الحديثُ عن الدلالةِ باعتبارها مضامينَ تثيرُ الانتباهَ إلى الأشكالِ وتبرزها ؛ الدلالةُ باعتبارها «موضة»[121] ــ كما جاء في كلامِ المؤلف ــ يبدو غيرَ ذي فعالية في مُستوَى التوازن الصوتي الخاص، بل في مستوى الشكلِ بصفة عامة، ولذلك فإن النظرةَ البلاغية القديمةَ إلى التجنيس أكثرُ دقة وملاءَمة في الحديثِ عن الدلالةِ، حين تعتبرُها مكونا داخليا داخلا في تعريف التجنيس نفسه، وهذه أيضاً نظرةُ بعض الشعريينَ السميائيين مثل يوري لوتمان، كما تقدم.

5) في الحديث عن الغرابةِ الشكلية والدلاليةِ توجُّه نحو بلاغةِ المكتوبِ، المَرئيِّ أساساً، وهذه تُعتبر ثانويةً بالنسبة للأساسِ في البلاغة القديمة، وهو طغيانُ الانسجام الذي هو أساس بلاغةِ المَسموع.

6) ونخلصُ من ذلك إلى تَسجيلِ مأخذٍ جوهريٍّ يَمسُّ أساسَ هذه التفريعات. وهو اهتمامُ المؤلف بالبروز والتأثيرِ الذي يَجعلُ همَّه تسجيلَ كلِّ ما هو بارزٌ لغرابته الشكليةِ أو الدلاليةِ أو السياقية أو المعياريةِ، سواءٌ كانت هذه الغرابةُ فنيةً ــ صوتيةً أم لَا. ومن الإنصافِ القولُ بأنهُ طالما حذَّرَ من الذاتية والانطباع، ولكن هذا لا يسوغ التقسيمَ في أساسِه.

وعموماً فإن اختيار البنيات الملحوظةِ يجعلُ المِقياسَ الفني ذاتيا ونسبيا إلى حدٍّ كبيرٍ، يؤدي إلى الاختلافِ والتناقض. فما يكون ملحوظاً عندَ فرْدٍ أو طائفةٍ قد لا يلحظُ عند غيرِهما، خاصةً حينما يَتعلق الأمرُ بالنصوص القديمةِ التي انتجها أناسٌ ذَوُو تذوقٍ حسيٍّ للغتِهم، واستهلكها قراءٌ أو مستمعونَ كانتِ اللغةُ جسداً بالنسبة إليهم. فكيف يلحظُها الدارسُ من بيئة أخرى لا تكونُ اللغةُ بالنسبة إليه غيرَ تركةٍ مُحنَّطة في الغالبِ.

إن ما يُمكن الاعتمادُ عليه أساساً هو نظامُ اللغةِ إذا أمكن التعرفُ عليه لكشفِ تفاعل المُستويات المِعياريةِ والانزياحيةِ.

لم ينبغي الحذرُ من الفاعلياتِ الخفيةِ للبناءِ الإيقاعي التي ليس من السهلِ على أي كانَ التنبُّه إليها. فقد نلحظُ صورَ الجناسِ التام والناقص، ولكن قد لا ننتبهُ لا إلى الشبكات التجنيسية الحرةِ التي تغطِّي النصَّ، وترجعُ، في أحيانٍ كثيرةٍ، إلى كَلمةٍ مولدةٍ، وَلا إلى العلاقةِ بين تفاعلِ المستوى الترصيعي والوزني والدَّلالي إلا من خلال دراسةٍ نصيةٍ بنيوية. لقد تَنبَّه القدماءُ إلى وجودِ نوعٍ من التجانس لا يمكنُ وصفه بأي من نعوت التوازن المعروفة[122].

(121) نفسه.

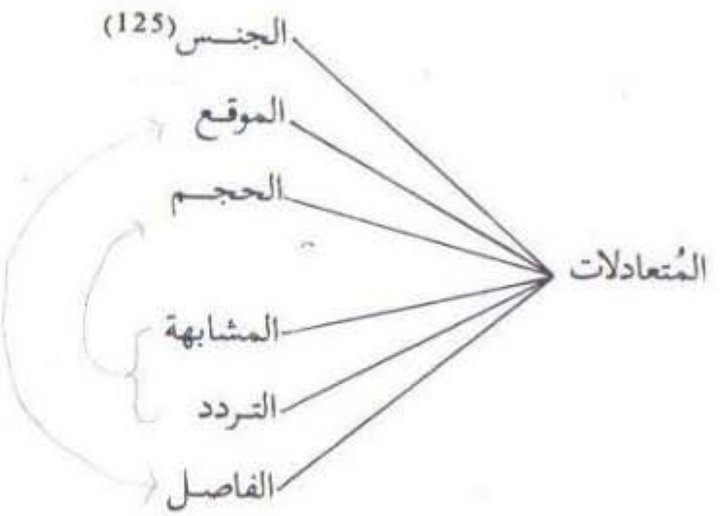
(122) نحيل هنا على حديث قدامة في «نقد الشعر» عما جادَ لفظة فحسبُ.

إنّنا وإن كنا لا نستَبعدُ المُتلقي ولا الشروطَ التي تجعلُ البنيةَ الصوتية ملحوظةً فنحنُ حريصونَ على أن تكون تلك العناصرُ المبرزةُ داخلَ النصّ، وأن تكونَ صوتيةً إيقاعيةً فعلاً في نظر المِقياسِ الشعري القديم والمفاهيمِ البلاغيةِ التي تناولتهُ صراحةً أو ضمناً، كلما أمكنَ ذلك.

النموذج الثاني : إمكانيات تمييز التعادلات الصوتية :

اعتبرَ هَنريش الخطاطةَ التي قدَّمها للصور الصوتيةِ خطاطةً توليديةً دون أن يحمِّل نفسه عناءَ إبرازِ مدَى مطابقة تصورِه للنموذجِ التوليدي. فهو يقسمُ الصورَ الصوتيةَ إلى رُخصٍ وتعادلاتٍ، ثم يقول فيما يَهمنا هنا : «هناك إمكانياتٌ مختلفةٌ للتمييز فيما يتعلق بالتعادلات ؛ [يمكنُ التمييزُ] حسبَ الطبيعة (صائت وصامت)، والموقع (الصوتي ــ الإيقاعي) والحجم (1، 2، 3 فونيمات)، والفاصلِ بين الوحدات المترددة»[123].

ثم جاءَ غُصنُ المتعادِلات في شجرة الصورِ الصوتيةِ عندهُ على الشكل التالي[124] :



يُمكن أن نُبديَ بصدد هذا النموذج ذي الطبيعة الشكلية مجموعةً من الملاحظات :

---

(123) «rhétorique et stylistique». وتضم المتعادلاتُ، عنده، القافيةَ والتجنيسَ والترصيعَ (انظر الأمثلة في الصفحة 162 من المرجع السابق).

(124) نفسه 161.

(125) الملاحظُ أن المؤلف استعمل كَلمتي الجنس والطبيعة (genre/nature) بمعنىً واحدٍ. واستعملَ تاتيلون **الطبيعة** وضمَّنها «المشابهة» واستعمل **الكثافة** فيما دعاه هنريش **الحجم** والتردد ...الخ.

1) غيابُ عنصر التفاعلِ، خاصةً التفاعلَ الصوتي الدلالي، ومن ثم بقي هذا النموذج [illegible]
وذا بُعدٍ واحدٍ : البعد الصوتي.

2) برغم تعدُّد «الإمكانياتِ» المُميزة، فإن هذا التعدد مُفتعَلٌ، فهي ترجعُ إلى أصلين «أو للاثةٍ، إذا تجوزنا غايةَ التجوز :

أ) الموقع ويضمُّ الفاصلَ، فالفاصلُ هو وجودُ عنصرٍ ثالث يباعدُ ما بين المتجانسين مكانيا، أي وضعُ كلِّ واحدٍ منهما في موقعٍ أبعدَ من موقع الآخر.

ب ــ الكم : ويتَّسعُ لثلاثةِ مفاهيمَ جزئيةٍ مما قدمه الباحثُ وهي : «الحجم» و«المشابهة» و«التردد». فهي ترجع جميعاً إلى مدَى تراكُم العناصرِ المتجانسة.

ج) الجنس : وهو مفهومٌ قابل للفصل، كما هو قابل للاندماج مع مَفهوم الكم، فقد يتحولُ الحديثُ عن الأجناسِ إلى مجردِ حديثٍ عن مستويات كمية.

وقريب من تصور هَنريش السابقِ تصورُ شُوسْري ــ لَبْري برغم استعمالِه لبعضِ الألفاظ الدالة على الاهتمامِ بأثر الأصواتِ المُكررة. يرى شوسري ــ لبري أن هناك ثلاثَ فرضياتٍ تكوِّن «قواعدَ المنهج» في هذا المجالِ، وهي :

1) التردد المناسبُ هو الذي يكرِّرُ فونيمَيْنِ أو تيمتين مرَّتين على الأقلِّ.

2) التيمات المُدركةُ جيداً هي التي ترسمُ صوراً صوتية.

وخلاصةُ كَلامه إذن، أن عناصرَ البُروزِ والفاعليةِ هي : 1) كميةُ التَّردُّدِ، 2) نسقُه 1) موقعُه العروضيُّ. ويدخلُ الحديثُ ــ عنده ــ عن نوع التردُّد في تحديد التيماتِ، إذ يعيدُ ترتيبَ الفونيماتِ حسب العلاقاتِ والقرابةِ الصوتية فيدمج المتقاربَ منها في تيمةٍ واحدة(126).

ومهما يَكنْ من اختلافٍ بين الدارسين في هذا الصدد فإنهم يَستحضرونَ مجموعةً من المفاهيم الأساسية في دراسة البناءِ الصوتي في الشعر، سواءٌ سميتْ هذه العناصرُ مؤشراتٍ أو «قواعد المنهج» أو فرضيات، أو زوايا نظرٍ، أو شروطَ تجانس، فهي تعود، في نهايةِ المطافِ، إلى المفاهيم الكُبرى الآتية :

1) النوع.

2) الكَم.

---

(126) وإذْ لا مجال للاستقصاء نكتفي بما سبق ونشيرُ إلى أن من الدارسين الذين أفاضوا في الحديث عن شروطِ التجانس ميشيل كوتيي. وهو وإن عرضَ لكثيرٍ من تجليات المفاهيم السابقة لم يعتمِد خطاً منهجيا، بل غلبَ عليه الطابعُ المدرسي التربوي القائم على محاولة الاستقصاء. (.systéme
.(p.p. 9-29

3) النسق.

4) الموقع.

5) التفاعل.

ومن المُناسبِ أن نَذكرَ هنا أن مفهوم الموازنةِ في اللغةِ العربيةِ يحتوي، صراحة أو ضِمنا، أغلبَ هذه الشروط، جاءَ في القاموس المحيط : «وازنَه : عادلَه وقابلهُ، وحاذاه»(127). ومثلُه في اللسان : «وَازنهُ : عادلهُ، وقابلهُ، وهو وَزنُه، وزِنَتُه ووِزانُه وبِوِزانه، أي قُبالتَهُ... وهو زِنةَ الجبلِ أي حِذاءَه»(128).

نَستنتجُ من هذا أن للموازنةِ جانبيْن أساسيين هما : التشابهُ في الكم، والوقوعُ في مواقع مُتجاورة فَ :

الموازنة = التعادل + التقابل

= الكم + الموقع

فالتعادلُ يعني التساوي في المقدارِ أساساً. ومن أحسنِ الصور الملموسة لذلك صورةُ العَديلتين، وهما «الغِرارتان لأنَّ كلَّ واحدةٍ منهما تَعادلُ صاحبتَها»(129)، ومفردُهما العِدل، وهو «نصفُ الحَمل يكونُ على أحد جانبي البعيرِ»(130). والتساوي في الكم يتضمن النوعَ أي المادةَ المتساويةِ، والتقابُلُ والمحاذاةُ ينظران إلى الموقع في بُعده المكاني. وإذا تركنا الجانب اللغوي إلى الدراسة البلاغيةِ فينبغي أن نُسجِّل أن المفاهيم أو الشروطَ السابقةَ قدْ فَرضتْ نفسَها علينا حين محاولةِ تصنيف المصطلحِ التوازني ــ التجنيس خاصة ــ تَصنيفا دَالاً. لقد تبينَ بوضوحٍ أن المُصطلحاتِ التجنيسية أنتجتْ لأحدِ الاعتباراتِ التالية :

1) كَمُّ التجانسِ : تام، ناقص، مُضارع، مُماثِل.

2) نوعُه : التصريفُ، التحريفُ، التصحيفُ (الاتفاقُ في الحروف أو الحركات أو الخط ...الخ).

3) موقعُه : التصديرُ ..التعطف الخ.

4) نسقُه : التبديل العكس، القلب ...الخ.

5) تفاعلُ عناصرِه : الصوت والدلالة. الترصيع والوزن (التضمين).

---

(127) القاموس المُحيط : وزن.

(128) لسان العرب : وزن.

(129) نفسه.

(130) نفسه.

وعلى لا نسبقَ إلى الحديثِ عما سنُفصّله في الفصولِ اللاحقةِ نكتفي هنا بتقديم خطاطة أستخرجة من حديث السيوطي عن «الجِناس». وقد اخترنا خُطاطتَه لتبيُّن مواقعِ المصطلحاتِ الأجنبية، وذلك لاعتبارِه، في نظرنا، آخرَ مَحطة مُهمة في مسيرةِ إنتاجِ المُصطلحِ التوازني وتطويره. فبرغم تبني السيوطي مَنهجياً للخطاطةِ السكاكيةِ ناظما شارحاً فإنه كَمَّل خطاطتَه بكل ما وجدَه مُناسبا من كلامِ أصحاب البديعيات ناصّاً على ذلك. وقد تدخلنا لتنظيم مادته دون تغيير لطبيعتها أو خطتها العامة.

مَنهجي يتسع لكل الظواهر التوازنية يقتضي منا أن نعلن عن تصورٍ عام، هذا التصور العامّ الذي تكادُ بداهةُ بعض عناصرِهِ تصرفُنا عن الخوضِ فيه صراحة، كما يَصرفنا عن الانطلاقِ من هذا التصور عدمُ تكافؤ عناصره.

يُمكنُ في مجال دراسةِ مستويات التجنيس، تقسيم أصوات اللغة ثلاثَ تقسيمات، يمثلُ كلُّ تقسيمٍ مُستوىً من مستويات التجانسِ حسب الترتيبِ التنازلي التالي :

1) مستوى المُماثلة. أو المجموعاتُ الصغيرة.

ويقوم على تماثل الأصواتِ.

2) مستوى المضارعةِ أو المجموعات المتوسطة.

ويقوم على تَضارعِ عدة أصواتٍ بينها مضارعةٌ في المَخرجِ أو الصفةِ أو هما معا حسبَ ما نبين بعدَه.

3) مُستوى المقاربةِ. أو المجموعاتُ الكبيرة.

ويقومُ على تشابهِ المجموعاتِ الكبيرةِ التي تجمعُها علاقةٌ عامةٌ وتفرِّق بينها علاقاتٌ خاصة.

أ ــ مُستوَى المماثلة : المجموعاتُ الصغيرة

ليسَ من اختصاصِنا، ولا في إمكاننا، إدخالُ أي تعديلٍ على تقسيمِ أصواتِ اللغةِ وإدماجِها في مجموعة من الفونيمات حسبَ القرابة التي تجمعُ بينها، لقد تمَّ ذلك في العُصور القديمةِ من طرف أناسٍ كانوا أقربَ منا إلى واقع الممارسة اللغوية التي أنتجتِ الشعر القديم. ووضعتْ أيضا الحروفَ المقابلة لهذه المجموعات (الفونيمات) الصوتية.

ثم مع شيوعِ الكتابةِ توجه الانتباهُ إلى الفونيمات والحروف وبدأت عملية اختزال واسعة النطاق، نالتْ الاختلافاتِ اللهجية، كما نالتِ الاختلافات الإنشادية. وهي اختلافاتٌ لم تغب عن عُلماء اللغة الأوائل الذي عاصروا عصرَ تدوينِ اللغةِ وتقنينها. فَسيبويه يتحدثُ عن مجموعتينِ من الأصواتِ زَائدَتين على التسعةِ والعشرين فونيماً، وهي أصواتٌ مشتقةٌ من الأصواتِ الأصلية :

«فأصلُ حروفِ العَربية تِسعةٌ وعشرون حرفاً...».

«وتكونُ خمسةً وثلاثين حَرفاً بحروف هن فروعٌ، وأصلُها من التسعة والعِشرين، وهي كثيرةٌ يؤخذُ بها وَتُستحسن في قراءة القرآنِ والأشعارِ، وهي : النونُ الخفيفة، والهمزة التي كالجيمِ، والصادُ التي كالزاي، وألفُ التفخيمِ، يعني بلغة أهل الحِجازِ، في قولهم : الصلاةُ والزكاة والحياه».

«وتكونُ اثنين وأربعينَ حَرفاً بحروفٍ غيرِ مستحسنةٍ ولا كثيرةٍ في لغة من تُرتضى عربيتُه ولا تستحسنُ في قراءةِ القرآن ولا في الشعرِ، وهي الكافِ التي بين الجيم والكافُ، والجيمُ التي كالكافِ، والجيمُ التي كالشين، والضادُ الضعيفةُ والصادُ التي كالسين، والطاء التي كالتاءِ، والظاءُ التي كالتاء والباء التي كالفاء»(155).

إن الأصوات الزائدةَ على ما هو مشتركٌ (التسعة والعشرين)، أو مَقاس عامٌّ هي تأويلات إفرادية فرديةٌ أو قبلية، وقد نصَّ سيبويه على تحقُّقها الشفوي بقوله : «وهذه الحروف التي أصلُها اثنين وأربعين أصلُها التسعة والعشرون لا تَبينُ إلا بالمُشَافَهَةِ»(156) أما تقسيمُها إلى مستحسنة وغيرِ مُستحسنة فنرجِّحُ أنه راجعٌ إلى انتمائها إلى القبائل التي أقرَّ الرواة واللغويون فصاحتها (قبائل نجد خاصة) أو إلى غيرِها من القبائل التي اعتُبرت لهجاتُها شاذةً لِقلة ما دخل منها في تكوينِ الفُصحى. وقوله، السابق «غيرُ مستحسنةٍ، ولا كثيرةٍ في لغة من ترتضي عربيته، ولا تستحسنُ في قراءة القرآنِ ولا الشعر». من قبيلِ الحَشو لأن المُستحسنَ عندهم هو ما ورد في لغةِ من ترتضي عربية، والعَربيةُ المرتضاةُ هي عَربية القرآن والشعر.

ولذلك فمعَ ما تقدَّم من حديثنا عن وجودِ لغةٍ أدبية وهيمنتِها منذ نهاية العصر الجاهلي فإن هناك مؤشراتٍ كثيرة تشيرُ إلى أن الشعرَ ذا الطبيعة الشعبية، ومنهُ الرجز قد ظلَّ يُحقق جانباً من تواجده خارج دائرةِ المُستحسنِ المرتضي عند الجميع. فقد يجرؤ الراجز تبعا للهجة من اللهجات (التي لم تسمحْ لها الظروف الأدبية والدينية بالشيوع)، على إحلالِ صوتٍ محلَّ صوتٍ آخر، مثل قوله(157) :

يا قاتَلَ اللهُ بَنِي السِّعْلَاتِ
عَمْرَو بنَ ينبوعٍ شرارَ النَّاتِ
لَيْسُوا أعِفاءَ وَلَا أكْيَاتِ

بدل «الناس» و«أكياس».

وربما استندتْ هذه اللهجةُ إلى تحقيقِ أحدِ الصَّوتين تحقيقاً يقرِّبُه من الآخرِ، ثم حَسمتِ الكتابةُ هذا الأمرَ بأن ميزتْ بينهما تَمييزاً صارماً عن طريق الرمزين «س» وَ«ت» اللذين أخذا دورهما من اللهجاتِ الغالبة المتغلِّبة.

---

(155) الكتاب 431/4 ــ 432.

(156) نفسه.

(157) الخصائص 53/3. قال ابن جني : «فأبدلت السينُ تاء» «وليس بالبعيد أن تكون التَّاء بدلاً من السين، كما أبدلت منها في سَتٍّ ومَرْمَريت عن مرمريس (نفسه 53/3).
وورد الشطران الأولان منها في الإنصاف 71/1. ثم قال : «أراد بالناتِ الناسَ فحول السينَ تاءً».

من المتوقع إذن أن يكونَ الكثيرُ من الشعر القائمِ على التوازنِ الصوتي والإنشاد الحي، مثلُ الرجز والشعرِ الشعبي الترنمي قد فقدَ الكثيرَ من قيمِه الصوتية التوازنية. لقد حاولَ دارسو النصِّ القرآني، منذُ القديم، التغلبَ على الفعل الاختزالي للكتابة، فنشأ عن ذلك علمُ القراءات والتجويدِ. ومن الدارسين من يعتقدُ جازما أن القراءاتِ الحاليةَ تطابقُ مطابقةً تامةً قراءةَ القراءِ في القرن الأول الهجريِّ، مُعتمداً على مسألة الأخذ الشفويِّ المباشرِ جيلا عن جيل(158). ومنهم من يجتهدُ في كشف الأدلة على ضياع مجموعة من القيم الصوتية نتيجةَ عجز الكتابة عن تمثيلها(159).

ومع كل ما تقدمَ فإن الاختلافاتِ الثانوية المتعلقة بالإنشاد لن تعوق دراستنا لأصواتِ الشعر القديم في إطارِ التقسيم الرئيسي إلى تسعةٍ وعشرين فونيماً. وحديثنا عن المماثلة يتجه مباشرة إلى تماثل الأصواتِ. أمَّا مَا هناك من مضارعة بين صوتٍ وآخر، أصلاً أو بسببِ عارضٍ، فأمرٌ نأخذُه بعين الاعتبارِ عند الحديثِ عن المجموعات المتوسطة.

2) مُستوى المضارعة : المجموعات المتوسطة

لقد شَغلني، منذُ البدايةِ، حديثُ القدماء عن المضارعة والمضارع، وإشارةُ بعضهم إلى كثرةِ المضارعة في الشعر العربي(160). ثم اطلعتُ بعد ذلك على اجتهاداتِ شُوسْري لَبْري في دراسة أنساقِ التوازنِ، فوجدتُه يقسِّم أصواتَ اللغةِ إلى مجموعات متضارعةٍ، فتأكدَ لي أن إشاراتِ القدماءِ جديرةٌ بأن تُستَثْمرَ في اتجاهِ تكوينِ مجموعاتٍ متضارعةٍ في اللغةِ العربيةِ صالحةٍ لكشفِ مستويات من التوازن ما تزال خفيةً. يُسمي شُوسْري لبري مجموعاتِه تيماتٍ : «الوحداتُ التي نَدعوها تيماتٍ هي الوحداتُ التي تُعتَبر مُختلفةً، ويقرِّب بينها، مع ذلك، نطقٌ مُميِّز لها (الشفوية والإنفجارية مثلا : p b ..الخ) أو جرس timbre متشابه (un وَ in)»(161). وعلى ذلك يُمكن «أن يتجاوبَ صامتٌ مجهور، مثلا، مع آخرَ مَهموسٍ من نفس المخرج»(162).

---

(158) من القائلين بهذا الرأي الراجي التهامي (في ندوة جماعة البحث اللساني بكلية الآداب بالرباط 1987).

(159) أحيلُ على مقالة للأستاذ محمد الدناي بعنوان «البنية الصوتية للشعر العربي القديم بين الإنشاد والكتابة، المقصورات نموذجا». مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية العدد 2.

(160) ابن رشيق. العمدة.

(161) Chausserie - laprée. «l'architecture phonique du vers. p. 171 note 5.

(162) نفسه الحاشية 11.

والتيمات المقترحة عنده بالنسبة للفرنسية اثنتا عشرة تيمة هي : =

لستفيدُ من شُوسري — لَبْري فكرةَ التقسيم ومشروعيتَها ونختلفُ معه، بعدَ ذلك في تضييق المجموعات المتوسطة لفتح البابِ لمجموعات كبيرةٍ، كما اختلفنا معَه في الحديث عن مجموعات صغيرةٍ، وفي تفريقنا بين الصوائبِ والصوامتِ مَبدئيا.

أما الدارسات الشعرية العَربية الحديثة فلم نجد، فيما اطلعنَا عليه منها، تصنيفاً لأصوات اللغة لهذا الغرض غيرَ ذلك الذي اقترحه الدكتور محمد مفتاح بصدد الحديث عن الرمزية الصوتية. وإن اختلافَ الغرضِ من التصنيفِ قد يستتبع بعضَ الاختلاف. والمجموعاتُ المقاربة من أصواتِ اللغة العربية كما أوردَها الباحث مُستفيداً من وصف ابن جني هي خمسَ عشرة مجموعة، وهي(163).

(أ، هـ)، (ع، أ)، (ر، ل)، (م، ب)، (د، ت)، (ص، ز)، (ب، ف)، (ن، ل)، (س، ش)، (س، ز)، (ج، ش)، (ع، خ)، (ي، و)، (خ، أ)، (أ، غ).

إن الذي نصادفُه أحيانا هو الإشارةُ إلى قُربِ المخرج أو الصفة في أصواتِ بيتٍ أو قصيدة، دونَ تدقيق، وخاصةً الحديثَ عن الهمسِ والجهرِ، مما يدخُل عندنا في المجموعات الكبيرة، أو في مستوى المقاربَة.

وربما وقعَ قدرٌ من التطور في نطق بعضِ الأصواتِ داخل الفصحى نفسِها بسبب التخلص التدريجي من التأثيرات اللهجيةِ القديمةِ أو التأثيراتِ الإقليمية والحضارية عبرَ العصور.

إننا لا نسعى إلى تضخيم قضيةِ الاختلافِ ولكننا نخشى أن يُؤدي اغفالُها إلى مجافاةِ واقع الإنجاز الشعري في تلك العصور. نحن مُضطرون لأخذ وصف القدماء بعين الاعتبار، ولكنهُ يتسم أحياناً بالخلطِ وانعدامِ الدقة، ولذلك سنعتمد على اجتهادَاتِ المحدثين الذي حاولوا، من خلال مقارناتٍ وحيثياتٍ مختلفة، الاقترابَ من النطق العربي القديم أو المُحتملِ.

وتضييقا لشقةِ الخلاف نذكر مُسبقا أن الأصوات التي اختُلِف في وصفها، أو وصفتْ عند القدماء وصفاً يُجافي نطقها الحالي، ويثيرُ الأسئلة الكثيرةَ عند الباحثين هي : الضادُ، والجيمُ أساساً، ويمكن أن نُضيف إليهما الطاءَ التي يَعتبرها الوصفُ الصوتي الحديثُ صوتا مَهموسا في حين «أجمع الرواة — كما يقول إبراهيم أنيس — في وصفهم للطاءِ القديمة على أنها

---

pb ; td ; kg ; fv ; sz ; $\overset{yy}{sz}$; a wa ; e oe (de deuil) éié ; ü üi ; üi ié i (puis, pièrre pied, pis) in un.

وفي تقسيم مجموعَ الفونيمات الفرنسية (نفسه الحاشية 11). وقسَّم فونيماتِ اللاتينية إلى تسعَ عشرة تيمة (انظر مقاله : «Pour une étude de la structure phonique de l'Hexamètre» p. 6

(163) تحليل الخطاب الشعري 37.

صوتٌ مجهور، مما يَحملنا على الاعتقاد أن الطاء القديمة تخالفُ التي ننطق بها الآن»(164). فربما كانت تشبهُ الضادَ، وَمع التطور هُمست.

أما بخصوصِ الضاد القديمةِ ففيها شيءٌ من الضادِ الحديثة، وشيءٌ من الظاءِ، ولذلك اعتُبرت رَخوة(165).

وبعد أن يقدمَ إبراهيم أنيس مجموعة من الأمثلةِ الدالة على التداخلِ بين الضاد والظاء مثل :

1 ــ ظج : صاح في الحرب.
وضج : صاح في غير الحرب.

2 ــ التقريض = التقريظ.

3 ــ عضته الحرب = عظته.

4 ــ فاضت روحه = فاظت روحُه.

5 ــ حض = مشى.
حظ = عدا ...الخ.

يذكرُ أن هذا الخلطَ الذي وقعَ في بعضِ اللهجات المغمورةِ إنما كان سببُه أن هذين الصوتين، على حسبِ وصف سيبويه لهما، «يشتركان في بعض النواحي الصوتية، أو بعبارةٍ أخرى كان وقْعُهما في الآذان متشابها»(166).

ومن الطريف استدلالُه بوقوعهما في فاصلتين قرآنيتين مُتوازنتين : «فَلَنُنَبِّئَنَّ الذينَ كَفروا بِما عَملوا، وَلَنُذِيقَنَّهم من عَذابٍ غَليظٍ. وإذا أنعمْنا على الإنسانِ أعرضَ ونَأى بِجانِبه، وإذا مسَّهُ الشرُّ فذُوا دُعاء عريض»(167). فالذي يَهمنا نحنُ أساساً هو هذَا النوعُ من التجاوب الممكن بين صوتين متشابهين في موقعين مُتعادلين، ليكونَ ذلك مُؤشراً لاحتمالِ التجانُس في غيرِ هذِه المواقع.

وهذه الطريقةُ في محاولةِ كشف القرابةِ بين الضادِ القديمةِ والظاءِ هي نفسُها التي استعانَ بها المؤلفُ في محاولةِ استجلاءِ العلاقةِ بين الجيمِ والدال. فالجيمُ قد تَطورتْ كثيراً في

---

(164) الأصوات اللغوية 62 وانظر بقية كلامه هناك.
(165) انظر كمال بشر. علم اللغة العام. الأصوات 107. 108 وإبراهيم أنيس المرجع السابق 49.
(166) الأصوات اللغوية 55.
(167) فصلت 50.

اللهجات العربية و«وَصْفُ القدماء في كتبهم لهذا الحرف فيه بعضُ الغموض، فلا نكادُ ندري منهُ كيفَ كان يُنطق في عهد النبي ﷺ، غيرَ أنا حِينَ نستعينُ بموسيقى الفواصل القرآنية في سورة «البروج» نستطيعُ أن نُرجِّح أن النطقَ القديمَ بهذا الحرفِ كان أقربَ إلى نطق الدّال وألصقَ بها من أي حرف آخر، أي قليلَ التعطيش جداً. فاستمعْ إلى الفواصلِ في هذه السورة : «والسَّماءِ ذاتِ البُروجِ، والْيومِ المَوعُود، وشَاهِدٍ وَمَشْهُودٍ، قُتِلَ أَصْحَابُ الأُخْدود...». نلحظُ أن الفاصلةَ الأولى اُختُتِمت بحرفِ الجيمِ، ثم جاءَ بعدَها ثماني فواصلَ كلُّها مختتمةٌ بحرفِ الدالِ، مما يرجِّحُ أن القراءَة التي تُبرز موسيقى الفواصِلِ هنا تحتِّم أن يُنطق بالجيم نُطقاً أقربَ شبَهاً بالدالِ وأوثقَ اتصالاً بها»(168).

كان المؤلفُ قبل هذا الكلام قد قدمَ مجموعةً من الوقائع اللسانيةِ الدالةِ على أن الجيمَ القديمة كانت صوتاً خاليا من التعطيش (G) قال : «لذلك كلّه نُرجح أن الجيمَ الخاليةَ من التعطيش هي الأصل»(169).

وهناك اختلاف حَول حروفٍ أخرى ولكنا نعتبرُه من مستوى أدنَى. كالاختلافِ حول المخارج وتسمياتها. وهذا أمرٌ نغضُّ الطرف عنه إذا ما تعلق بالخطأ في الوصف أو الاختلافِ في التسمية، ولم يمس طبيعة الصوتِ نفسه.

ولعل الاختلافَ يرجع أحيانا إلى تعدُّد اللهجات فالقافُ تُنطق في الفصحى الحالية ولهجاتها بثلاث كيفيات :

ق : في الفصحى الحديثة وعند القراء، وفي بعض اللهجات الحضرية.

G : في بعض اللهجات.

أ : في بعض اللهجات.

وقد وُصفت القاف القديمة بالجهرِ، وهي بالنطقِ الحديث مهموسة. كما وُضعت بعدَ الغين والخاء. وإذا صَحَّ كل ذلك فإن «الصوتَ الموصوف هو الجاف (G)»(170). هذه بعض مظاهرِ الاختلافِ التي نُريدُ من خلالها إثارة المشكل وأخذَه بعين الاعتبار كلما اقتضَى التحليلُ ذلك، ولا نعتقدُ أنه يُشكل عقبةً في وجه البحث.

ولذلك نُبادرُ إلى تحديدِ المجموعات المتوسطةِ أو التيماتِ ــ حسبَ شُوسْرِي لبْري ــ

---

(168) الأصوات اللغوية 82.

(169) نفسه 81 وانظر أيضا كمال بشر، علم اللغة العام الأصوات 116.

(170) كمال بشر. علم اللغة العام. الأصوات 110.

التي يُتوقع تجاوبُها في الشعر. فتركيبُ مجموعاتٍ من هذه القبيل قد يوسعُ مجال الفاعلية التوازنية، وقد يتجاوزُ الشعرَ القديمَ إلى الحديث، كما يتجاوز الاختلافاتِ اللَّهَجية باحْتوائها. غير أنَّ ضريبةَ ذلك تتمثلُ في تكثيرِ المَجموعات نسبياً. وهذا أمرٌ لا مَفرَّ منه في حالاتٍ كثيرةٍ، مثل حالةِ (ج) التي يُحتمل أنها نطقتْ بكيفاتٍ مختلفة، (ج . ج (dj). ج (G))، وكذا (ض) وَ (أ).

ثم إن هذا التقسيم يُراعي أموراً أخرى، منها :

1) حين نقسِّم إلى وحداتٍ متوسطةٍ نغلِّب بعضَ الصفاتِ على بعضٍ، بلْ قد نُغلِّب الصفةَ على المخرج. فلذلك تجدُنا ــ مثلا ــ نضع «ق» إلى جانب «ك» لاتِّفاقِهما في الشِّدة وفي الهمس أيضا حسبَ النطق الحديث، مع إن «ك» أقربُ مخرجا من «ج» وَ«س» منه من «ق». وإن كانَ الأخيرُ غيرَ بعيدٍ عنه كثيراً. والاختلافُ في الصفة يُباعد كثيراً بين ب، ف.

وهذه الحقيقةُ المُدركة بالحس ــ أي تقديمُ الصفة على المخرج ــ هي مما أكدَه الباحثون في مَوضوع الموازناتِ قَبْلنا ؛ فبعدَ أن ذَكَّر ميشيلْ كُوتْيي بإمكانيةِ تجاوبِ الفونيماتِ المتقاربةِ المخارج قال : «غيرَ أن التجربةَ أبانتْ عن ضرورة الحذرِ والانتباهِ إلى التماثل السمعي (لا النطقي) ذلك أننا رأينا مُنظرين يَختزلون جميعَ الصعوبات بالإستعانة بالأنساق الثنائية للتعارض التي لَا تُعيرُ، بعدُ، اعتباراً لمتطلباتِ الأذن»(171). وهذا ما قرره المُبَرِّدُ أيضاً في شأنِ «م» وَ «ن» كما سيأتي.

2) لابُد من مراعاةِ كَونِ بعضِ الأصواتِ تُكوِّن رابطةً ومنطقةَ اِتصالٍ بين أصواتٍ تبدُو متباعدةً فَـ «ز» مثلاً، تحتل مَوقعاً وسطاً بين مجموعة (س، ص) ــ إذ تكوِّن مَعهُما ما يُسمى «أصوات الصفير» ــ وَمَجموعةٍ أخرى مكونةٍ من (ذ، ث، ظ) لإشراكها مع (ذ)، (ظ) في الجهر. وفي نفس الوقت تقترب (ث) من (س، ص) لاشتراكها في الهمس.

---

(171) Gauthier (M). Système euphonique p. 85

إن هذا النُّزوعَ السَّمعي هو امتدادٌ ظَاهِراتي أصَّلَه ياكوبسون في دراسةِ الأصوات، وهو أساسي بالنسبة لِعملنا لبُعده المَقصدي والاجتماعي. منذ 1929 كتب ياكوبسون ما ترجمته بتصرف : .. كمَا حلتْ قضايا نُزوع الظواهر الفونولوجية وأهدافِها محلَّ المسائل المتعلقةِ بانتاج الأصواتِ. فقد تخلت الدراسةُ العضوية لأصواتِ اللغة بالتدريج عن المرتبةِ الأولى للجانب السَّمعي accoustique ذلك أن الصورةَ السمعيةَ هي، بالتحديد، ما يستهدفُه المتكلمُ وليس الصورة التلفظية الحركية motrice، كما أنها هي التي تَهمُّ الواقعةَ الاجتماعية» (نقله إلمار Elmar في Jakobson. p. 63).

المخارج	الصفات											
	شديد					ما بين الشديد والرخو	رخو				هاوٍ	لين
	يمتنع معه النفس						مجهور		مهموس			
	مجهور		مهموس		منحرف	أنفي	مكرر		مرفق	مفخم	مرفق	مفخم
	مفخم	مرفق	مفخم	مرفق								
1 ــ ما بين الشفتين		ب				م						و
2 ــ باطن الشفة السفلى وأطراف الأسنان										ظ		ف ث س
3 ــ طرف اللسان وأطراف الثنايا												
4 ــ طرف اللسان وفويق الثنايا												
5 ــ طرف اللسان وأصول الثنايا	ط	د			ت							
6 ــ ما بين طرف اللسان وفويق الثنايا						ن						
7 ــ ما بين طرف اللسان وفويق الثنايا أدخل في ظهر اللسان							ر					
8 ــ حافة اللسان إلى الطرف وما فوقهما					ل							
9 ــ أول حافة اللسان وما يليه من الأضراس										ض		ش
10 ــ وسط اللسان ووسط الحنك الأعلى		ج										ى
11 ــ مؤخر اللسان وما يليه من الحنك الأعلى					ك							
12 ــ أقصى اللسان وما يليه من الحنك الأعلى	ق									غ		خ
13 ــ أدنى الحلق								ع				ح
14 ــ وسط الحلق												هـ
15 ــ أقصى الحلق	ء											

المخارج	الصفات											
	شديد				رخو				مركب	متوسط		
	مجهور		مهموس		مجهور		مهموس		مجهور	منحرف	مكرر	أنفي	لين
	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	مفخم	مرقق	فقط	(جانبي)			
شفوي		ب						ف				م	و
شفوي أسناني													
أسناني					ظ	ذ		ث					
أسناني لثوي	ض	د	ط	ت		ز	ص	س		ل	ر	ن	
لثوي									ج				
غاري				ك				ش					ى
طبقي													
حلقومي (لهوى)			ق		غ		خ						
حلقي						ع		ح					
حنجري								هـ					

النظام الصوتي للفصحى المعاصرة(*).

(*) نقلا عن تمام حسان في كتابه اللغة معناها ومبناها 79.

المجموعـــات المتوسطـــة :

1) (ب، م)، (م، ن) :

بين طرفي المجموعة الأولى (ب، م) اتفاقٌ في الشفوية والشدةِ (عند سيبويه) وتتميز (م) بأنها أنفيةٌ. وبصفتِها هذه تقترب كثيراً من (ن) خاصةً في حالِ الوقف الذي يُمثلُ فرصة مواتيةً لإظهار غُنتهما، ولذلك اعتُبرَا حَرفي **غُنة**. يقولُ المُبرد «الميمُ ترجعُ إلى الخياشيمِ بما فيها من الغُنة، فلذلك تسمعها كالنون، لأنَّ النونَ المتحركةَ مُشربة غُنة، والغنةُ من الخياشيم، وإنما سميتْ باسمٍ واحدٍ لاشتباهِ الصَّوتين، وإلاَّ فإنهما ليستا من مخرجٍ واحدٍ»[172].

ولذلك أمكنَ تبادلُهما في قواسم القرائن، كما يلاحظ في فاتحة القرآن : «الحمدُ لله ربِّ العالمين، الرحمانِ **الرحيم** ..**الخ**» التي يأتي نسق قواسِمِها السَّبع كالتالي :

ن . م . ن . ن . م . م . ن

2) ل ــ ر ــ ن

تشتركُ في اتحادِ المخرج (حديثا) أو في قربه (قديماً). وهي متوسطةٌ (حديثاً) وشديدةٌ (قديما). ويقولُ كمال بشر : «الأصواتُ السابقة وهي الراءُ واللاَّمُ والنونُ شِبْهُ الحركاتِ في أهم خاصية من خوّاصها وهي الوضوحُ السَّمعي Sonority[173]. وتشتركُ معها «الميم» في هذه الصفة، ولذلك سُميت «أشباهَ الحركاتِ». وأضافَ علماءُ العربيةِ العينَ إلى الأربعةِ وسمَّوْها «الأصواتَ المتوسطةَ»، وهي مجهورةٌ ومتوسطةٌ بينَ الشدةِ والرخاوةِ، أو من نَوعٍ لا شديدٍ ولَا رخوٍ[174]. وخاصيةُ الجهارةِ باديةٌ في النون التي تتبادلُ المَوقِعَ مع المدِّ كما سنلاحظُ في الحديث عن التنوينِ.

3) ف . ث

يشترك هذان الصوتان في جميع الصفات : الرخاوة والهمسُ والترقيقُ، ويتقاربانِ في المخرج.

---

(172) المبرد : المقتضب 194/1.

(173) كمال بشر. علم اللغةِ العام. الأصوات 131.

(174) نفسه.

4) (س . ص . ز)[175]. (س . ص . ث)

سميت المجموعةُ الأولى (س. ص. ز) «أصواتَ الصفير». وَهي تشترك في المخرج، وصفةِ الرخاوة. ويتميزُ «ز» بالجهرِ و«ص» بالتفخيمِ، وتتداخلُ هذه المجموعة مع التي تليها باشتراكِ «ث» مَعَ (س، ص) في الرخاوة والهَمس وقرب المخرج.

5) (ذ . ث . ظ)[176]. (ذ . ظ . ز)

تتَّحدُ المجموعةُ الأولى في المخرج والرخاوة، وتتميز «ث» بالهمسِ وهي الصفةُ التي قرَّبتها أكثرَ من المجموعة (3) في حين قرَّبَ الجهر بين ظ . ذ . ز.

6) (ش، ج). (ش . ج : ي)

في حالة تعطيش (ج) فإنها تشتركُ مع (ش، ي) في المخرج، وتسمَّى هذه الأصوات حائذِ «الحروفَ الشَّجريةَ»، والعلاقةُ بين «ج» وَ «ش» أبرزُ لقوة الاحتكاكِ فيهما.

7) (ق . ك). (ق، ك، ج)

بين طرفي المجموعة الأولى (ق، ك) قرب في المخرج، واتفاقٌ في الشدة والهمس (حديثا)، وقد وصفت ق (قديما) بالجهر، وهذا يُقربُها من «G». كما أن المُرجَّحَ عند بعضِ الدارسين اليومَ أن الأصلَ الذي تطورت عنهُ «ج» هو «G»، وهو، في هذه الحالةِ، أشبهُ بـ (ق، ك).

8) (د . ت . ط . ض)، (د ، ج dj). (ض .ظ)

تشتركُ (د . ط . ت) في المخرج والشِّدةِ، ويتميزُ (د) بالجهر (وكذا ط عند سيبويه)، أما (ت) فمهموسة. ويبقى «ض» موضعَ خلافٍ وإشكالٍ، أحسنُ من الخوض فيه استيعابُ كلِّ احتمالاتِه، وأهمُّها أن يكون «ض» قريباً من (ظ) كما تبادلا الموقعَ السَّجعي في الآيات القرآنية السابقة.

---

(175) روَى الأصمعي أن رجلين اختلفا في الصَّقْر، أ بالصادِ هو أم بالسين ؟ فاحْتكما إلى أولِ طالعٍ عليهما، فقال : «لا أقولُ كما قلتما إنما هو الزقر» (الخصائص 374/1). وعلقَ ابن جني على ذلك بقوله : وهكذا تتداخلُ اللغات، أي اللهجات.

(176) قال أبو علي الفارسي : «أصلُ القلبِ في الحروفِ فيما تقاربَ منها، وذلك الدالُ والطاءُ والتاءُ، والهاءُ والهمزةُ والميمُ والنونُ، وغيرُ ذلك مما تدانتْ مخارجُه «(نقله ابن جني في سر صناعَة الإعراب 197/1. والصفحات 203/1، 200/1، 201/1، 207/1، 209/1).

وقد يتجاوب «د» مع «ج dj» في حالة نطق «ج» مُركباً كما هُوَ معروفٌ اليومَ في بعضِ الدوارجِ. وقد رأيناهُما يتبادلان الموقع السجعيَّ في القرآن.

9) (غ . خ)

اتفاقٌ في المخرج والرخاوةِ والتفخيم، واختلافٌ في الجهرِ والهمس.

10) (ع . ح). (ح . هـ)

يتفقُ طرفا المجموعةِ الأولى (ع. ح) في المخرج والرخاوةِ والتفخيم. ويتفقُ طرفَا المجموعة الثانية (ح . هـ) في قربِ المخرج والرخاوةِ والهمس، ويختلفانِ في الترقيقِ والتفخيم.

11) (أ . هـ). (أ . ع). (أ . ق)

تتفقُ المجموعةُ الأولى (أ. هـ) في المخرج. ويقوِّي الشبهَ عدمُ اتصافِ «أ» بالجهر(177). وبين طرفي المجموعةِ الثانية (أ . ع) قرب في المخرج.

وبالنسبةِ للمجموعةِ الثالثة نلاحظُ ظاهرةً سَمعيةً، وهي أن «أ» كثيراً ما تتبادلُ الموقعَ مع «ق»(178).

12) (و ، ي)

مُتَّصِلانِ مَخرجا(179).

3) مُستوى المُقاربة : المجموعات الكبيرة

سيلاحظُ القارئُ أن ما أقمناهُ من علاقاتِ اتصالٍ بين المجموعات المتوسطة يفتحُ المجالَ لتكوين مجموعاتٍ أكبرَ منها، تكون مسعفةً كلما اقتضتْ طبيعةُ النصِّ الشعريِّ توسيعَ مجالِ التوازن. ومن الدارسين العربِ المحدثين من سارَ في هذا الطريق، طريقِ البحثِ عن تجانسِ المجموعاتِ الكبيرةِ، دون كبير احتياطٍ أو تدقيق(180). والعلاقاتُ التي تجمعُ هذه

---

(177) ومما لهُ دلالة صوتية تبادلهما الموقع في مثل (أراق/هراق)، و(أم والله/هم والله) ...الخ.

(178) وهذه الحال ملحوظة في الدارجة الفاسية.

(179) انظر مناقشة ذلك عند كمال بشر. علم اللغة العام، الأصوات 93.

(180) أُحِيلُ هنا مُباشرة على عمل السيد بَحراوي في دراستِه للإيقاع في شعر السياب. أنظر مثلاً مُحدداً لذلك في ص 124 ــ 125 منه مخطوط.

المجموعات ترجعُ إلى المخرج أو الصفة :

1) الأصواتُ المجهورة.

2) الأصوات المهموسة.

3) الأصوات الرخوة (الاحتكاكية).

4) الأصوات الشديدة (الانفجارية).

5) أشباه الصوائت.

6) أصوات الحَلق والحُنجرة وأقصى الحَنَك.

7) الأصوات الشفوية الأسنانية ...الخ.

إن الأمرَ لا يقتضي الحصرَ هنا، بل يقتضي المعرفة بالعلاقاتِ النطقيةِ والسمعيةِ بين الأصواتِ ولذلك نُحيل على لوحةٍ تبينُ مخارجَ الأصواتِ وصفاتِها كما وصفَها سيبويه(٥).

التّرصيعُ، وتقسيم الصوائتِ :

الصوائت : الحركة والمد ــ المد والسكون والتنوين :

إن التعرفَ على فاعليةِ الترصيع يتطلب الإلْمامَ بالعلاقةِ بين الحركةِ والمدِّ، وبين المَدِّ والسكونِ والتنوينِ باعتبارِ ما يقعُ بين هذه العناصرِ من تَعادُلٍ وتبادل.

الحركة والمــد :

تَحتوي اللغةُ العربيةُ ثلاثةَ أنواعٍ من الصوائت :

ــ الفتحةُ والألفُ. أو الفتحة وإشباعُها.

ــ الكسرة وياءُ المَدِّ. أو الكسرةُ وإشباعها.

ــ الضمةُ وواوُ المدِّ. أو الضمةُ وإشباعها.

سندأبُ على تسمية الفتحةِ والكسرة والضمةِ حركاتٍ كما سماها القدماءُ، ونُسمّي الألفَ والواوَ والياءَ مَدّاً، أو إشباعاً لِلحركاتِ. فالصوائتُ تنقسمُ، من هذه الزاوية، إلى حركةٍ ومدٍّ، والعلاقةُ بين الحركةِ والمدِّ هي، في نظرِ القدماءِ وأغلبِ المُحدثينَ، علاقةٌ كميةٌ فحسبُ. قال ابن جِنّي : «اِعلمْ أنَّ الحركاتِ أبعاضُ حروف المدِّ واللِّين، وهي الألفُ والياءُ والواوُ. فكما أن هذه الحروفَ ثلاثةٌ فكذلك الحركاتُ ثلاثٌ وهي : الفتحةُ والكسرةُ والضمةُ. فالفتحة بَعضُ

---

(٥) الصفحة 70 ــ 71.

الألف، والكسرةُ بعضُ الياءِ، والضمةُ بعضُ الواوِ. وقد كانَ مُتقدِّمُو النحويينَ يُسمون الفتحةَ الألف الصغيرة، والكسرةَ الياء الصغيرة، والضمةَ الواوَ الصغيرةَ، وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة»(181).

علقَ إبراهيم أنيس على قولِ ابن جني مؤكّداً الطبيعةَ الكمية للصوائت، قال : «هذا ما رواهُ ابنُ جني، ومنه نرى أن بعض القدماءِ قد أحسَّ كما يحس المُحدثون بأن الفرقَ بين الفتحةِ وما يُسمى بألِفِ المدِّ لا يَعدو أن يكون فرقاً في الكمية، وكذلك الفرقُ بين ياءِ المدِّ وواوِ المدِّ إذا قورنتا، على الترتيبِ، بالكسرةِ والضمةِ، ليس إلَّا فرقا في الكَمية»(182).

وقد أتاحتِ الدراساتُ المخبريةُ ضبطَ الفروق الكميةِ حسب الموقع، وكان القدماءُ قد أفاضوا في ذلك(183). كما أتاحت اكتشافَ فروقٍ جرسية بين الصوائتِ. وإذا كان تدقيقُ هذه الأمورِ، بالنسبة للعربيةِ الفُصحى القديمةِ، أمراً يكادُ يكون متعذراً، فإن دراسة الفُصحى الحديثةِ والدوارج قد سَمحت بتبيُّن هذه الفوارقِ. وقد يُساهم وصفُ الحديثِ في التعرُّفِ على قوانينِ الصوائتِ العربية القديمةِ، غيرَ أن ذلكَ ليس يَقينيّاً، كما يقول سالم غَزالي(184).

تناول سالم غَزالي هذا الموضوع ببحثٍ علمي دقيق، وخلاصةُ رأيه أن الصوائت قد تختلفُ في الطولِ وتتفقُ في الجرس أو الرَّنةِ. فالمدةُ المتوسطة في الحركات الأولى من الكلماتِ التالية، (حسب ما توصلَ إليه هذا الباحث)،

مُعَلِّمٌ : م و ع ـــ ل ل ـ. م و ن

مُلِمٌّ : م و ل ـ. م م و ن

هُناكَ : هـ و ن ا ك ـــ

هي من 90 إلى 100 MSec ومع ذلك فهي تتمتَّعُ بجرسِ وَاوِ المدِّ في كلمةِ :

يَكُونُ : ي ـــ ك و ن.

الذي يبلغ متوسط مدَّتِه 200 Msec

فقد تَساوَى الجرسُ واختلفتِ المدةُ. وعكسُ ذلك ممكنٌ، أي الاتفاقُ في المدةِ والاختلافُ في الجرسِ.

---

(181) سر صناعة الإعراب 19/1، وانظر الخصائص 121/3.

(182) ابراهيم أنيس الأصوات اللغوية 38.

(183) انظر ابن جني الخصائص 120/3 ـــ 133، والسيوطي. الأشباه والنظائر.

(184) «Du statut du voyelles en arabe» p. 203

إحصاء أصوات القرآن

1 ــ إحصاء إبراهيم أنيس			2 ــ إحصاء كَنْتنو	3 ــ الإحصاء القديم
1 ــ	ل	12،7	(1) 13،22	(2) 11،19
2 ــ	م	12،4	(3) 10،56	(3) 8،72
3 ــ	ن	11،2	(2) 12،02	(أهمل)
4 ــ	أ	7،2	(4) 7،68	(الألف 16،29)
5 ــ	هـ	5،6	(5) 6،05	(6) 6،37
6 ــ	و	5،2	(6) 5،36	(5) 8،52
7 ــ	ت	5،0	(9) 4،22	(10) 3،40
8 ــ	ي	4،5	(8) 4،84	(4) 8،65
9 ــ	ب	4،3	(10) 3،83	(8) 3،74
10 ــ	ك	4،1	(11) 3،50	(9) 3،45
11 ــ	ر	3،8	(7) 5،04	(7) 3،93
12 ــ	ف	3،8	(13) 2،97	(12) 2،83
13 ــ	ع	3،7	(12) 3،12	(11) 3،01
14 ــ	ق	2،3	(15) 2،37	(14) 2،27
15 ــ	س	2،0	(14) 2،78	(15) 1،96
16 ــ	د	2،0	(16) 2،02	(16) 1،88
17 ــ	ف	1،8	(17) 1،83	(17) 1،56
18 ــ	ج	1،6	(23) 0،73	(19) 1،09
19 ــ	ح	1،5	(18) 1،37	(18) 1،33
20 ــ	خ	1،0	(19) 1،22	(21) 0،80
21 ــ	ص	0،8	(22) 0،74	(23) 0،69
22 ــ	ش	0،8	(20) 0،84	(22) 0،75
23 ــ	ض	0،6	(21) 0،82	(20) 0،87
24 ــ	غ	0،5	(26) 0،46	(سقط جزء من الرقم)[238]
25 ــ	ث	0،5	(24) 0،69	(25) 0،40
26 ــ	ز	0،4	(25) 0،65	
27 ــ	ط	0،4	(28) 0،28	(26) 0،42
28 ــ	ظ	0،3	(26) 0،53	(12) 2،50

(238) وهي في الكشكول للعاملي 7499 حرفاً.

إحصاء أصوات جذور «تاج العروس»

الرتب العامة	الصوت	النسبة العامة	نسبة الأصوات في الموقع الأخير	نسبة الأصوات في الموقع الأول	ملاحظة
1	ب	6،23	(6) 5،64	(1) 6،28	— تم تكوين هذا الجدول بجمع مواد جداول الثلاثي والرباعي والخماسي.
2	ن	6،22	(4) 6،26	(9) 4،51	— الرقم المحصور هو رتبة الصوت في الموقع المذكور بالنسبة لكل الأصوات في هذا الموقع.
3	ل	6،02	(2) 7،66	(18) 3،16	
4	م	5،59	(3) 6،80	(15) 3،59	
5	ع	4،63	(12) 3،80	(2) 5،86	
6	د	4،57	(10) 4،12	(4) 5،09	
7	ق	4،37	(8) 4،50	(3) 5،51	
8	س	4،16	(7) 4،84	(5) 5،03	
9	ف	4،01	(11) 3،85	(12) 3،94	
10	ج	3،91	(9) 4،25	(8) 4،60	
11	و	3،49	(14) 3،26	(16) 3،58	
12	ش	3،44	(15) 2،94	(6) 4،90	
13	هـ	3،42	(24) 1،67	(11) 4،10	
14	ح	3،34	(5) 5،92	(7) 7،69	
15	ك	3،23	(10) 4،12	(4) 5،09	
16	ر	3،06	(1) 7،72	(14) 3،73	
17	ط	2،94	(13) 3،35	(19) 2،83	
18	ز	2،79	(18) 2،64	(17) 3،33	
19	ح	2،72	(23) 1،91	(12) 4،12	
20	ت	2،48	(19) 2،38	(23) 2،07	
21	ي	2،37	(16) 2،91	(27) 1،14	
22	ص	2،28	(21) 2،11	(21) 2،69	
23	أ	2،14	(20) 2،26	(20) 2،79	
24	غ	1،94	(26) 1،28	(22) 2،44	
25	ث	1،90	(22) 1،92	(25) 1،63	
26	ذ	1،61	(25) 1،30	(26) 1،41	
27	ض	1،39	(27) 1،10	(24) 1،86	
28	ظ	0،61	(28) 0،85	(28) 0،44	

تعليـــــق

1) يلاحظُ أن (ل. م. ن) التي تحتفظ بالمواقع الثلاثة الأولى في الكلام (القرآن)، لا تتزحزح عن هذه المواقع في المعجم إلا برتبة واحدة تحتلها (ب) متقدمةً على (ن) بفارق ثلاثة أصوات :

2540 ب

2537 ن

وتبادلت النونُ واللامُ الرتبةَ من حالةٍ إلى أخرى.

وعموما فإن هذه الأصواتَ ليست متقدمةً للاعتباراتِ التي ذكرها كَنْتِنو فحسبُ(239). ولكن ذلك لكثرتها في الأصواتِ المُعجمية أيضاً، على أن وجودَها في الأدواتِ والروابطِ يُقوي نسبتَها فعلا.

ويمكن أن نُضيف إلى إحصاء أصواتِ جذورِ المُعجم إحصاءً للكلمات المَبنيةِ، ومنها الروابطُ والأدواتُ. وبذلك ستَستكملُ الأصواتُ المتميزةُ بكثرة ورودِها في الكلام (ل. م. ن) ما فقدتْهُ، من حيثُ الكَم، في إحصاءِ جذورِ المُعجم.

قام الأستاذُ مُحمد أمنزوي بإحصاء أصواتِ مائةٍ وتسعةٍ وثلاثين كلمةً مبنيةً استحوذَت (ل. ن. م) فيها على أكثرَ من خَمسينَ بالمائةِ، على الترتيبِ التالي(240).

ل	= %	22
ن	= %	15
م	= %	15
هـ	= %	7
أ	= %	6،13
ي	= %	3،74
و	= %	2

(239) يرى كنتنو أن سببَ كثرة تَردُّد (ل. م. ن) يرجعُ إلى أن اللامَ أداةُ تعريف. وَتظهرُ في بعض الروابط مثل «لِـ» و«إلى» و«على». والنون تظهر لواحق وسوابقَ وفي التنوين خاصة. والميمُ لاحِقة كثيرة الشيوع. (Cautineau (j). Etude de linguistique arabe p. 179)

(240) مخطوط خاص.

ويأتي باقي الصوامتِ على الترتيبِ التالي (ت. ك. ب. د. ع. ذ. س. ح. ف. ث. ق. ر. ط. خ. ج. ش. ص).

2) يلاحظُ، بعدَ ذلكَ، أن الأصواتَ (أ، هـ، و، ت، ي) التي تحتلُّ مراتبَ متقدمة في الكلام (4، 5، 6، 7، 8) قد تَزَحْزحتْ في المعجم إلى درجاتٍ دنيا (23، 13، 11، 20، 21)، في حين قفزت «ب» من الدرجة «9» في الكلام إلى الدرجة الأولى في المعجم. وهذا مبرَّرٌ بكون هذه الأصوات تستعملُ كأدواتٍ أو لواصق. وقد رأيناها تحتلُّ مكانةً متقدمةً في تكوين الكلمات المبنية.

3) يلاحظ أن إحصاءَ إبراهيم أنيس وكنتنو يلتقيان في كثيرٍ من الرتب. وإذا اختلفا فاختلافهما غيرُ دالٍّ إلا في حالاتٍ معدودة أبرزُها حالةُ «ر»، التي وضعها كَنْتِنُو والإحصاءُ القديم في الرتبة 7، وأخرها إبراهيم أنيس إلى الرتبة 11. ويمكن أن نضيفَ إليها حالَ «ج» التي أخرها كَنْتِنُو كثيراً عن الرتبة التي وضعها فيها الإحصاء القديم وإحصاءُ إبراهيم أنيس. ونفترض أن الاختلافَ بين كَنتِنُو وأنيس راجعٌ إلى الموضوع الذي تتناوله الصور المحصيةُ، ولذلك نعتبرُ الإحصاءَ القديمَ مرجِّحاً.

4) من الواضح أن صاحبَ، (أو أصحابَ) الإحصاء القديم، قد وقعَ في خلطٍ واضطراب فيما يخصُّ الألف ؟ وَ(ي، ن)، وسببُ الخلط راجعٌ، في نظرنا، إلى عدمِ وضوحِ الفرقِ بين الصائتِ والصامتِ بالنسبة لِـ الألفِ وَ(و، ي، أ). وتشويشِ نون التنوينِ بالنسبة للنون، التي لا ندري هل أُهملتْ فِعلا، كما جاءَ في حاشية «مقدمتان في علوم القرآن»، أم إن الأمر لا يعدُو أن يكون خَطأً من الناسخ. وباستثناءِ ذلك، هناك تقاربٌ ملحوظ بين نِسب الإحصاءِ القديم والاحصاءَيْن الحديثين.

أما فيما يخصُّ **إحصاءَ الصوائتِ** فيعتقد كنْتِنو أنه أيسرُ من إحصاء الصوامتِ، وذلك — في اعتقادِه — لقلة «تدخُّل الأسلوبِ في حالة الصوائت. أضفْ إلى ذلك أن الصوائتَ كثيرةٌ، وقليلةُ الاختلافِ»[241]. وإذْ نترك للغويين أمرَ مناقشة الشطرِ الثاني من كلامه، لا نستطيعُ الا أن نعتبرَ بَحثنا في الترصيع ردّاً مُفصلا على شطرِه الأول. ولذلك نوردُ نتائجَ الإحصاء التي وصل إليها لنستغلها في دراسه الأسلوبِ. يقول مقدماً تلك النتائج : «مادامَ عددُ الفونيماتِ الصائتة ثلاثةً، فينبغي لكلٍّ منها أن يُمثلَ 33 فونيماً على مِائة فونيم. والواقعُ أن الفتحة تمثّلُ حوالي ضعفِ الترددِ المتوسط المنتظرِ، أي 59،4 %، في حين لا تُمثل الكسرة أكثرَ من 20،8 %، والضمةُ 19،8 %، أي أكثر قليلا من نصف الترددِ المتوسطِ المنتظرِ. وباختزالِ الأرقامِ فإنّ النسبةَ هي ستُّ فتحاتٍ وكسرتانِ وضمتان على عشر»[242].

---

(241) نفسه 192.

(242) نفسه.

وقد قام علي حلمي موسى بإحصاء شامل لتردد الحركاتِ، والمَدِّ في القرآنِ مُعتمدا الحاسوب الإلكتروني (الكومبيوتر) فحصل على النتائج التفصيلية التالية(243) :

الحركة	تردد العينة المكية	النسبة المائوية	تردد العينة المدنية	النسبة المائوية	مجموع تردد العينتين	النسبة المائوية
الفتحة	4166	%44،06	7309	%43،84	11 475	%43،92
الكسرة	1680	%17،77	2969	%17،81	4649	17،79
الضمة	1217	%12،87	2416	%14،49	3857	13،90
الألف	1456	%15،40	2401	%14،40	3857	14،76
الياء	411	% 4،35	696	% 4،17	1107	4،24
الواو	526	% 5،56	882	% 2،29	1408	5،29
المجموع	9456		1 6673		26 129	
السكون	3373		5879		9252	
المجموع الكلي	12 829		22 552		35 381	

إن الجدولَ السابقَ يُمكننا من ملاحظةِ شيءٍ مُهمٍّ وهو أن الفروقَ بين النِّسب المَكِّيةِ والمَدنية فروقٌ طفيفة في الغالب. وهذا لا يَعْني عدمَ تميز النصوص كلٌّ على حدة، بل هو نتيجةُ إضافةِ عددٍ نُصوص بعضِها إلى بعض، قد يَكونُ بعضها غلَّب الفتحةَ وبعضُها أعطى الكسرةَ أو الفتحةَ نسبةً مَلموسة، وعندما ضُم بعضُها إلى بعض خرجتِ النسبُ المذكورةُ التي تكوِّن متوسطَ التردد.

أما تمييزُ الإحصاءِ بين الحركة والمدِّ فليسَ دالاً بالنسبة للبحث في الموازناتِ، إذ إن كثيراً من المَدات المَحصية غيرُ محققٍ إيقاعيا بسبب الإدغام.

ولذلك نعيدُ ضمَّ كلِّ مَدٍّ إلى حركتِه لنستخرجَ النِّسب العامةَ للحركات :

الفتحة + المد = 58،68 %

الكسرة + المد = 22،03 %

الضمة + المد = 19،19 %

(243) عالم الفكر. ع. مارس 1982. ص : 187.

وهذه النسبُ لا تختلفُ كثيراً عن تلك التي حصلَ عليها كَنْتِنُو، فالفرقُ يقتصر على رفع نسبة الكسرةِ درجةً، وتأخيرِ نسبةِ الضمة بأقل من درجةٍ. أما الاختلافُ في نسبة الفتحة فإن قارلها تجعلُهُ غيرَ دالٍّ (0،72 %).

ولذلك قد نتجاوزُ أحيانا فنعتبر الفتحةَ ثلاثةَ أخماسِ الحركاتِ ونعتبرُ الكسرةَ أكثرَ من الخمس قليلا والضمةَ أقلّ منه قليلاً.

المستوى الثاني : تراكم العناصر المترددة

إن النظرةَ المركبةَ إلى التوازنِ في التراث البلاغي العربي باعتباره ظاهرةً صوتيةً ــ دلاليةً وموقعيةً قد حالَ، في البداية، دون دراستِه دراسة كمية خالصة، كأن الكم تحصيلُ حاصلٍ. ومن هنا ارتبطَ التجنيسُ بالكلمة، وقامت التقسيماتُ الأولى على اعتبارِ الموقعِ والمعنى كما هو الشأن في التمييزِ بين التجنيسِ والتصديرِ، والتجنيس والاشتقاقِ.

وهذا لا يَنفي وُجودَ اهتمامٍ جُزئيٍّ بالكم، الذي عُبر عنهُ بالمُطابق والمُماثِل، غيرَ أن اعتبار المعنى ظل حاضراً. ولم تظهرِ النزعة الكميةُ الصرفُ إلا مع السكاكي وشراحه، فعند هؤلاء أُهمل المعنى في التعريفِ، وأحيلَ إلى الهامش في التصنيفِ. كما هُمِّشت الظواهرُ الموقعيةُ الكبيرة مثل التصديرِ، فاعتبرت، هي الأخرى، مما يُلحق بالتجنيس. فصرنا أمام تجنيسِ حقٍّ، وما يُلحق به من ظوَاهر تجنيسية موقعية ودلالية.

كان لابُد أن يتمَّ التأكيدُ على الكثافة الصوتية لتعويضِ دور التفاعل والموقع. وهكذا قُسِّم التجنيس إلى «تامٍّ» وغيرِ تامٍّ، وهوَ أنواعٌ. ووضعتْ شروطٌ محددة لتمام التجنيس، وهي أربعةٌ ؛ الحادُ طرفي التجنيسِ في :

1) عدد الحروف.

2) وأنواعها.

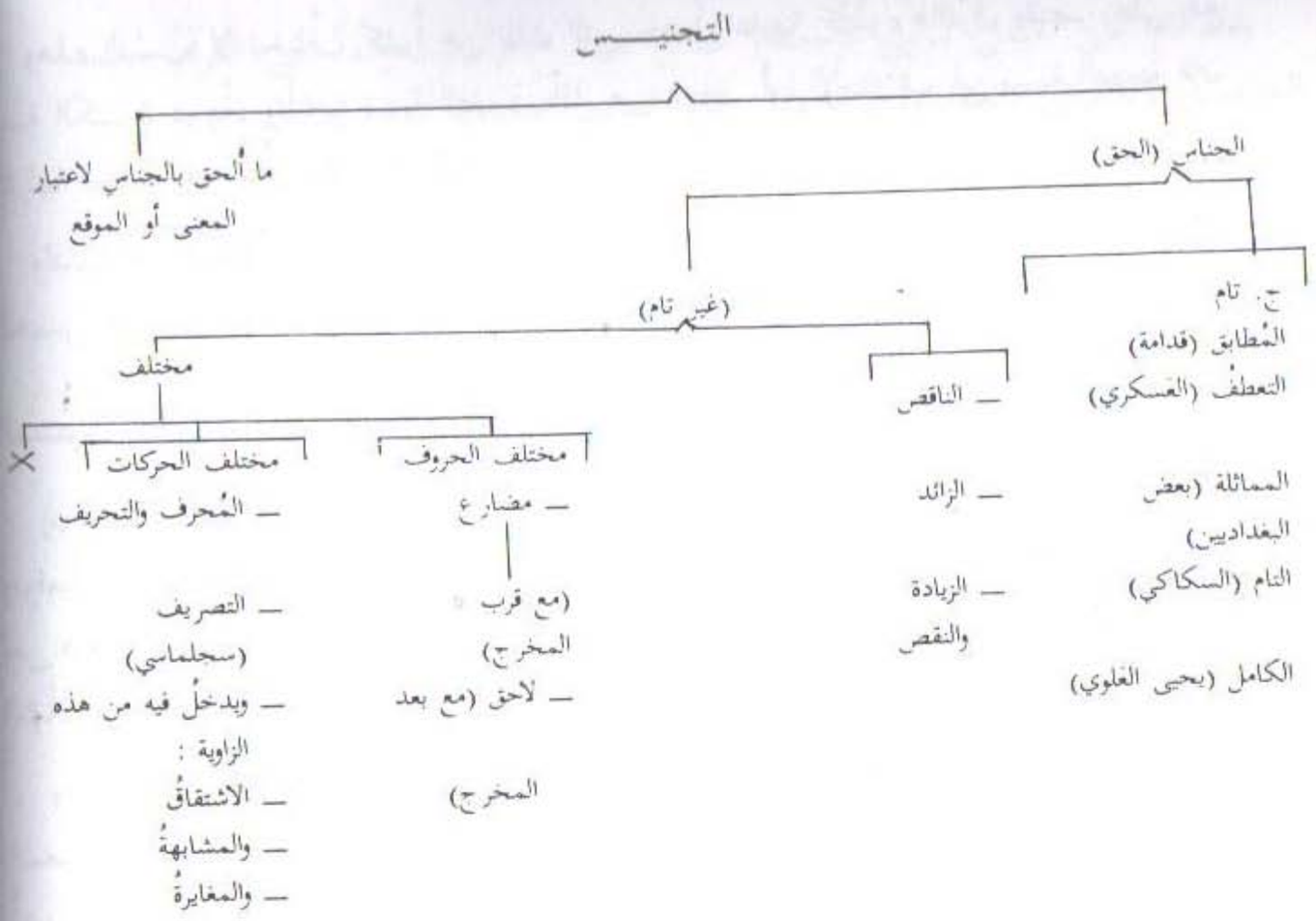
3) وترتيبها.

4) وحركاتها.

ويمكن تلخيصُ هذه الشروط في عبارة واحدة : تماثُل الأصواتِ (الصوائتِ والصوامتِ) المتقابلةِ في الطرفينِ المتجانسين(244).

ومن شروطِ التمام السابقةِ استُنْبِطت مَظاهرُ النقص والاختلافِ حسب ما بينا. في شجرة التجنيسِ، كما قدمها السيوطي، وَالتي نقتطفُ هنا جزءا مما يَهمنا منها حاليا.

(244) ونحن نعلم أن الشرط الثالث من هذه الشروط موقعي، ولكنا نعلم كذلك أن للكثافةِ بُعداً موقعيا إلى جانب بعدها الزمني.



وهذه الاعتباراتُ الكميةُ محصورةٌ في إطارِ الوحدة الدلالية، وهي الكلمة أوِ الكلمتان، حسب إفرادِ التجنيسِ وتركيبِه. والحديثُ عن الصامتِ خارج الكلمة يقتصر على القواسم والقوافي.

أما دراسةُ الكثافة الترصيعيةِ فقد ظلتْ تابعَةً عند القُدماء لدراسة السجع، وَتصنيفه إلى عدَّة أنواع حسبَ توازنِ أجزاءِ القرينتينِ، من جهةٍ، وتجانُس صوامتهما، خاصة في مقاطعها (القواسِم)، من جهة أخرى.

لقد قسَّم المتأخرون «الأسجاعَ (إلى) أربعةِ أنواع : الترصيعُ والمتوازي والمطرفُ والمتوازنُ»(245)، ثم منهم من وجَّهَ اهتمامَه بشكلٍ خاص إلى آخر القرائنِ في توازنها وتجانسها، كما هو الحال عند شهاب الدين الحجازي، الذي يشغلُه النثرُ في المقامِ الأول، ومنهم من وجَّه اهتمامَه الأوَّل إلى توازنِ القرائن وتوازي أجزائِها المكونة لها، وهذا شأنُ جمهور البديعيينَ الذين يضعونَ الشعرَ نصب أعْيُنهم. ويتمُّ الاهتمامُ في جميع الأحوال بعنصرينِ متراكبين متكاملينِ هما التوازنُ الترصيعي والتوازنُ التجنيسي أو السجعي لتحقيق كمال الترصيع.

---

(245) الشهابُ محمود. حُسن التوسل 207. وانظر أيضا (السيوطي شرح عقود الجمان 151).

وقد أضاف هؤلاء المتأخرون قيوداً تعريفية تتناقضُ أحيانا مع الأمثلة التي يستشهدون بها، وتتداخلُ أحيانا مع أمثلة المستوياتِ أو الأنواع الأخرى(246).

والواقعُ أن أعمالَ المتأخرين إنما هي مجردُ محاولةِ تقنينٍ ووضعِ مصطلحاتٍ لما عُرف عند القدماء منذ القرن الثالث على الأقلِ، ولذلك فضَّلنا أن نوردَ هنا صياغةَ العَسكري لما تتسم به من وضوح ومرونة وَوعْي بالخصائص النوعيةِ للسجع والترصيع. فالمعروف أن العَسكري ينظر للصناعتين : الشعر والنثر.

وسنحاولُ الاقترابَ من نصِّ كلامِه إلى أقصى ما يمكنُ حتى ندعَ للقارىءِ إمكانيةَ المقارنةِ والتأويل.

إن السجعَ، عند العسكري، وجوهٌ كثيرةٌ، ولكنهُ يُميز ثلاثةَ وجوهٍ مشرقة مِنها، هي، حسب الترتيب التنازلي المفهومِ من تعليقاته :

1) «أن تكونَ ألفاظ الجُزأيْن المزدوجين مسجوعةً، فيكونُ الكلامُ سجعا في سجع». وهذا التعريفُ ينطبق على قول «البصيرِ» :

«حتَّى عاد تعريضُك تصريحاً
وَ[ ] تمريضُك تصحيحاً»

علقَ العَسكري على هذا المثالِ مُبينا الكثافةَ السجعية فيه بقوله : «فالتعريضُ والتمريضُ سجعٌ، والتصريحُ والتصحيحُ سجعٌ آخر، فهو سجعٌ في سجع».

2) «أن يكونَ الجُزآنِ متوازيين متعادلين لا يزيدُ أحدُهما على الآخرِ مع اتفاقِ الفواصل على حرفٍ بعينه».

وهذا يَظهرُ من المثالِ التالي :

«سَنَةٌ جَرَدَتْ
وحالٌ جَهَدَتْ،
وَأيدٍ جَمَدَتْ.
فرحمَ الله من رحِم،
فأقْرضَ من لا يَظلم.»

فالملاحظُ هنا أن الألفاظَ الداخلية غيرُ مسجوعة، وليست على صيغةٍ صرفية واحدةٍ، وَإن كانَ بينها توازن مَقطعي كما في القرائن الثلاث الأولى، وَتوازُنٌ بين مجموع الألفاظِ في القرينتين.

(246) انظر تعريف الترصيع وأمثلة عند الشهاب محمود في حسن التوسل 207.

ج) «أن تكون الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصلُ على أحرفٍ متقاربة المخارج، إذا لم يمكنْ أن تكونَ من جنسٍ واحدٍ»(247).

ويُمثّلُ لذلك بمقاطيع (ل، م، ب) في أواخر القرائن التالية.

«إذا كُنْتُ لا أُوثَى من نقْصِ كَرَم — م
وكُنتُ لا أُوثَى من ضَعفِ سَبَب، — ب
فكيفَ أخافُ منكَ خَيبةَ أمل — ل
أوْ عُدُولاً عن اغتفارِ زَلَل — ل
أو فُتُوراً عن لَمِّ شَعَثْ — (ث)
أوْ قُصوراً عن إصلاحِ خَلل» — ل

وهذا الوجهُ الثالثُ دونَ الوجهين السابقين مرتبةً. عند العسكري برغمِ مَا يدخلُهما من اختلافٍ، فَـ «قليلُ ذلك مُغْتَفرٌ لا يعتد به»(248).

وعموماً فإن التخلّي عن إحدَى الدَّعامتين ممكنٌ شَرطَ تعويضِها بالدعامةِ الثانية من جهة، وبموادَّ توازنية أدنَى، من نوعها من جهة ثانية : فيمكن تعويضُ القافيةِ ألحقِّ (صائت + صامت) بقافيةٍ تقومُ على الحركةِ مدعومةً بالصيغةِ الصرفيةِ أو بمجردِ التوازنِ المَقطعي بين الكلمتين الأخيرتين من القرينتين، وصريحُ عبارته في ذلك : «وينبغي أيضا أن تكون الفواصلُ على زِنةٍ واحدةٍ، وإن لم يُمكن أن تكونَ على حرفٍ واحدٍ. فيقعُ التعادلُ والتوازنُ، كقول بعضهم :

«اِصبِرْ على حرِّ اللقـــاءِ
ومضضِ النزالِ
وشدةِ المِصاع
ومداومةِ المِراسِ»

فقد نابتِ الصيغةُ الصرفيةُ «الفِعال» عن الروي، أي نابَ الترصيع عن السجع معوضا النوعَ بالكثافة : فبدل تراكبِ الصامت والصائت ضوعفَ عدد الصوائت. ولو قال : «على حر الحرب، ومضض المنازلة، لبطلَ رَونَقُ التوازن، وذهبَ حسنُ التعادلِ»(249).

أما إذا اقتضَى الحالُ الاختلافَ بين القرائنِ فإن الحديثَ عن اختلافِ القافيةِ أو تقليصها

---

(247) الصناعتين 287.

(248) نفسه.

(249) الصناعتين 289.

غيرُ وارد، وإنما يُمكنُ حالئذٍ الحديثُ عَن الطرف الذي يجوزُ أن يكونَ أقصرَ : فإن لم يمكن أن تكونَ الأجزاءُ متوازية، وهو الأجملُ، «فينبغي أن يكونَ الجزءُ الأخير أقصرَ»(250).

إقتراحُ تصنيف جديد

يمكنُ القولُ بأن تقسيماتِ القدماءِ لا تتكئُ على أسسٍ تصنيفيةٍ كفيلةٍ بإحتواء جميع الظواهر الترصيعية، ولذلك نَرانا مُضطرين لتقديم تقسيم جديدٍ لأنواع الترصيع، نستفيدُ فيه من آرءِ القدماءِ أنفسِهم، كما نحاولُ الاستجابةَ لنزوع المحدثينَ إلى الحديث عن المردوديةِ الإيقاعية والتعبيرية لتردد الحركاتِ، نقترحُ تقسيمَ الترصيع إلى ثلاثةِ أنواعٍ تُراعي اختلافَ طبيعة التوازنِ ومستواهُ، وهي :

1) **ترصيعُ التصريف**، ويقوم على توازي الصوائتِ بالنوع في نطاقِ الكلمةِ أو في مستوى القرينة أو الشطر أو البيتِ، وندعوهُ : ترصيعَ التصريفِ، تعميماً للجزءِ البارزِ من الظاهرة على عُمومها.

2) **ترصيعُ التقطيع**، وهو يقوم على تكافؤ مجموعِ المقاطع التي تتكونُ منها القرينتان (أو القرائن) بقطع النظرِ عن توازي هذه المقاطع توازياً نوعيا.

3) **ترصيعُ التسجيع**، أو الترصيعُ السجعيُّ، ويقومُ على تردُّد صائتٍ (أو صائتين متجانسين) في بيت أو مقطوعة أو قصيدةٍ وغلبتِه على غيرِه حسبَ المِعيار العامِّ لتردد كل صائت. والمصطلحاتُ الثلاثةُ مُستلهمة من التراثِ القديم أو مأخوذةٌ منه مباشرة. فالسجعُ هو، أساساً، تردُّد صوتٍ واحدٍ في نهايةِ القرائنِ النثرية، وقد نقلناهُ من التخصيص إلى التعميم، فصارَ مُطلقَ تردُّد الصوتِ المُفرد، فإن كان صامتا فهو التجنيسُ السجعي وإن كانَ صائتا فذلك الترصيعُ السجعيُّ.

أما مصطلحا «التصريف» وَ«التقطيع» فقد أخذنا أولَهما من كلامِ قدامةَ ابن جعفر، والثاني من كلامِ ابن رشيق القيرواني، ويحتاج الأمرُ بصددهما إلى مزيد بيانٍ، ونجلو الأمر من خلال عرض وجهة نظرهما في الموضوع.

يُعتبر تعريفُ قدامة للترصيع أقدمَ تعريفٍ له وأدقَّه وأكثره شموليةً. يقول : «من نعوتِ الوزنِ الترصيعُ، وهو أن يُتوخى فيه تصييرُ مقاطع الأجزاءِ في البيتِ على سجع أو شبيهٍ به، أو من جنسٍ واحدٍ في التصريف»(251).

---

(250) نفسه 288.
ومن البلاغيين من اكتفى بنقل كلام العَسكري نقلا، مثل أبي طاهر في قانون البلاغة ص 28 ــ 29.

(251) نقد الشعر 40.

فالسجع وشبهُه يتسعان لكل ما دعوناه تقطيعا. وإن لم يذكر التقطيع أو التساوي الكمي، عند قدامة، فهو متضمَّن في وجودِ السجع أو شبهِه، إذ الذي يسجع هو القرائنُ المتساوية أو المتعادلةُ، وهي، عنده المتوازية صرفيا بدليلِ استعماله «أو».

وقد وَهمَ ابنُ رشيقٍ حين اعتقدَ أن الترصيعَ عند قدامةَ هو تقطيعٌ مسجوعٌ : «ومنَ التقسيم التقطيعُ... وإذا كان تقطيعُ الأجزاءِ مسجوعاً أو شَبيهاً بالمسجوعِ فذلك هو الترصيعُ عندَ قدامة»(252).

ترصيعُ التصريف وترصيعُ التقطيع

إن الذي شغلَ قدامةَ هو طبيعةُ التوازن الترصيعي في خصوصيته الوزنية، لا في الحِليةِ الصامتيةِ الإضافية، كما توهمَ ابن رشيق. ومع ذلكَ فقد قدم لنا ابنُ رشيق مفهومَ التقطيع بأمثلةٍ مُسعفة سَنلاحظ عند تحليلِها أن ما يُميزها عن أمثلةِ الترصيعِ عندَه ليس السجعَ وشبهَه وحسبُ بل مستوى تناظرِ الصيغِ الصرفيةِ أساساً.

ينبغي أنْ نرفعَ اللبسَ فيما يخصُّ الصيغَ الصرفيةَ أو الصيغَ الوزنيةَ الصرفية. فالأمر لا يعني الصيغَ الصرفيةَ التي تُراعي أصلَ الكلمَة وما يطرأُ عليها من تغييراتٍ بالقلبِ والحَذفِ ...الخ. إننا ننظرُ إلى المُحقَّق ؛ إلى الصيغةِ في حالتِها التي تصيرُ إليها دون نظرٍ إلى المعطياتِ التي طرأتْ عليها، وهذا دون شكٍّ ما قصدَه قدامةُ في قوله : «أتى بِفَعْلاءُ مُفْعِلَةً تجنيساً للحروفِ بالأوزان»(253)، معلقاً على قولِ زهير :

كَبَدَاءُ مُقْبِلَـةً، رَكْـلاءُ مُدْبِـرَةً قَوْدَاءُ فِيهَا، إذا اسْتَدْبَرْتَهَا، خَضَعُ

وقال في بيتِ امرئ القيس :

مِخَشٌّ مِخَشٌّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعَا كتيسِ ظِبَاءِ الحُـلَّبِ العَـدَوَانِ

«أتى باللفظتينِ الأُوليَيْن مَسجوعتينِ في تصريف، وبالتاليتين شبيهتين بهما في التصريف»(254)، وسواءٌ قصدَ ذلك صراحةً أو لم يقصدْه فإنَّ واقعَ الدراسةِ الإيقاعيةِ للترصيعِ يقتضي اعتمادَ الصيغِ الصوتيةِ لا الصرفيةِ الصِّرف التي تخالفُ أحياناً البنيةَ الوزنيةَ المحققةَ(255).

---

(252) العمْدة 25/2، 26.

(253) نقد الشعر 41.

(254) نفسه 40.

(255) يُسعفنا هنا تفريق علماءِ اللغةِ بين الوزنِ الصرفي الذي يُراعي أصلَ الكلمةِ وما يطرأُ عليها من تغييرات، =

يؤكد السيدُ رزق الطويل الطبيعةَ الصوتية الموسيقية لهذا الوزن، في [illegible]
يدعو إلى اعتمادِه. يقول : «كل ما يتميزُ به الميزانُ الصوتي أنه يَزِن الكلمةَ كما هي بصرف النظر عن الأصليِّ منها والزائد، فهو مجردُ تقديرٍ صوتي للكلمةِ. وقد يَلتقي مع الميزانِ الصَّرفي في بعض الكلماتِ مثل «كتبَ» لكنهُ يختلفُ عنه في نحوِ «قال» و«دعا». وهو يزن الحروفُ والجوامدَ والمَبنياتِ، والميزانُ الصرفيُّ لا يعرضُ لها. فهو وزنٌ إيقاعيٌّ يقرُبُ تماماً من وزنِ العَروضيين للشعرِ»(256). ثم ينسُب هذا الوزنَ إلى الموسيقى مُنكراً قيمتَه اللغوية : «وهنا أتساءَلُ : ما القيمةُ اللغوية لهذا الوزن الموسيقي ؟».

ومن أمثلة التقطيع عندَ ابن رشيق قولُ البُحتري :

قف مَشوقاً، أو مُسعِداً، أو حَزيناً أو مُعيناً، أو عَاذِراً، أو عذولا

قال ابنُ رشيق «فقطِّع وفصِّل كما ترَى»(257).

ففي البيتِ مجموعة من الصيغ الصرفية الإيقاعية ولكنها ليستْ جميعاً متطابقة، أو منها ما ليس متطابقاً، وهو المقصودُ عنده، فيما يبدو.

الكلمـاتُ	الصيـغ الوزنيـة الصـرفيـة	التقطيـع الوزنـي العَـروضـي	التجنيـس
مَشـوقـا	فَعُولَـنْ	o/o//	مـ ــ شـ و ق ــ ن
مُسعـدا	مُفْعِلَـنْ	o//o/	مُ سـ ع .... د ــ ن
حَزيـنـا	فَعِيلَـنْ	o/o//	حـ ــ ز ي ن ــ ن
مُعيـنـا	مُفِيلَـن	o/o//	مُ ع ي ن ــ ن
عَـاذراً	فَاعِلَـنْ	o//o/	عـ ا ذ ... ر ــ ن
عَـذولا	فَعُولَـنْ	o/o//	عـ ــ ذ و ل ــ ن

= والوزنِ الصوتي الذي ينظرُ إلى الكلمةِ كما هي في حالة تَحقُّقها. وهما يَلتقيان في الأفعال الصحيحة ويختلفانِ حالَ الإعلالِ والإبدالِ والنقلِ والحذفِ، أو ينبغي أن يَختلفَا «فميزانُ» «استخرجَ» هو «استفعل» في الحالتين، ولكن الميزان الصَّرفي لـ «استخار» هو «استفْعَل» في حين أن ميزانها الصوتي هو «استفال» والميزانُ الصرفي لِـ «أقام» «أفعل»، وميزانها الصوتي هو «أفَالَ» وهكذا (انظر تمام حسان 145) ويرى الدكتور عبد الصبور شاهين اعتمادَ الميزان الصوتي في جميع الأحوال ويُسميه إيقاعيا. (المنهج الصوتي للبنية العربية 48) ومن القدماءِ من ذهب هذا المذهب (نفسه).

(256) مجلة الأزهر. الجزء 11. سبتمبر 1981. ص 1944.

(257) العمدة 26/2.

ويمكن أن نشهدَ المزاوجة بين النظامين : التقطيع والتصريف في بيت واحدٍ بصورةٍ منتظمة، كقول أوس بن حجر :

جُشَّاً حَناجِرُها، عُلْماً مَشافِرُها، تَسْتَنُّ أوْلادُها، في دَحْضِ أنْضاحِ
فُعِلَنْ مَفاعِلُها فُعْلَنْ مَفاعِلُها تَفعل أفعالُها في فَعلِ أفعالِ

ففي الشطرِ الأولِ ترصيعٌ صرفيٌّ ؛ تقابلت فيه صيغتا : فُعْلُنْ ومَفاعِلُها، أما الشطرُ الثاني فلم تَتكرَّر فيه صيغةٌ بعينها، بل إنهُ مكونٌ من صيغٍ مختلفة. ولكنه مقسمٌ مثلُ الأولِ إلى قرينين متعادلتينِ تفصلُ بينهما القاسمةُ «ها» التي فصلت بين قرائنِ الشطر الأول. وتقطيعُه تقطيعٌ عَروضيٌّ.

فمن حيثُ التقطيعُ الوزنيُّ للصيغِ هناك نسقٌ تتعانقُ فيه صيغتانِ هما «فعولن» و«فاعلن» :

مَشوقاً مُسعداً حَزينا مُعينا عَاذِراً عَذُولا

أما من حيثُ الصيغُ الصرفية القائمةُ على توازي الأنواعِ (نوع المد والحركة) فهناك اختلافٌ.

فَعُولَنْ مُفعِلَنْ فَعِيلَنْ فَعِيلَنْ فاعِلن فَعُولن

فإذا نظرنا على مستوى توالي التفعيلات في كل شطر فهناك اختلافٌ تام، وهذا دون شكٍّ ما هَمَّ ابنَ رشيقٍ. وإذا نظرنا على مستوى البيتِ واعتبرنا عمليةَ التقديمِ والتأخير، فإن هناكَ تجاوباً بين «فعولن» في الشطر الأول و«فَعُولَنْ» في الثاني، وبين «فَعِيلَنْ» فيهما، والاختلافُ بين «مُفْعِلَنْ» و «فَاعِلَنْ».

أما في مستوى التجنيس فليسَ يجمعُ بين هذه الصيغ غيرُ نونِ التنوينِ، وربما كان هذا هو «شبهُ السَّجعِ» عند قدامة. هذا بقطع النظر عن تماثل القاسمة في «حَزينا» و«مُعينا» وتضارعها في «عاذِراً» و«عَذولا». لتضارع «ل» و«ر».

وقد يغيبُ التناظر بين الصيغ الصرفيةِ إلى حدٍّ قيام التقسيمِ على تناظرِ المجموعِ أساساً، كما في قولِ النابغة الذبياني(258) :

ولِلَّهِ عَينَا من رأى أهلَ قُبةٍ أضرَّ لمن عَادَى، وأكثرَ نَافعا
وأعظمَ أحْلاماً، وأكبرَ سيداً وأفضلَ مَشفوعاً، إليه وشَافِعا

---

(258) من أمثلة التقطيع في العمدة 25/2.

يمكن كتابةُ الأشطرِ الثلاثةِ الأخيرةِ على الشكل التالي :

لِمن عادَى

نافِعا

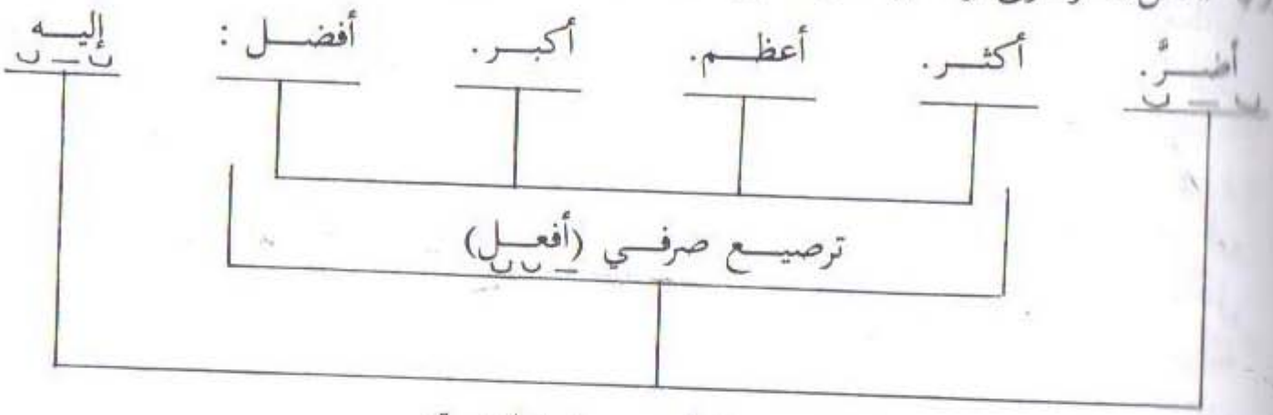
أحلاما

سَيدا

مشفوعا

وَ شافعا

إن الشطرَ الأوَل من هذه القرائن مُكونٌ من صيغٍ صرفيةٍ، الأربعةُ الوسطَى منها مُتماثلة، على وزنِ «أفعلَ»، والأُولى والأخيرةُ منها متوازنتانِ تقطعيا لا صرفيا :



ترصيع تقطيعي (مضارعة)

تماثل المقاطع كما

أما من حيثُ التجنيسُ فتشتركُ هذه الصيغُ جميعا في تماثل المواقع الأولى (أ) وتضارع المواقع الأخيرةِ (ر. ر. م. ر. ل)، بقطعِ النظرِ عن «إليه».

ومع ذلكَ فليسَ الشطرُ الأوَل من القرائنِ هو موضعَ الشاهد كما أرادَه ابنُ رشيق بل موضعُه الخصبُ هو الشطر الثاني منها، حيث ينعدمُ أي تقابل بين الصيغ الصرفيةِ، كما يَخفُّ التجنيسُ حتى لا يبقَى منه إلا «شبهُ تَسجيع» : المَدُّ والتنوينُ.

ويَحُلُّ محلَّ تقابلِ الصيغ توازنٌ تقطيعي تفعيلي (مضارعة) بالنسبة لبعض الأجزاءِ (الأربعة الوسطى) :

نافِعا أحلامـا سيـدا مشفوعـا

فَاعِلَـن مفعولـن فاعلـن مفعولـن

وتوازنٌ مقطعي غيرُ تَفعيلي نسبي (مستوى المقاربة). بالنسبة للجزءِ الأوَلِ والأخيرِ :

وهذا توازن نسبي يُزكيه الموقعُ : الأوّل مقابلَ الأخيرِ.

الترصيـــعُ السجعـــي

إن الاهتمام بتعبيريةِ الأصواتِ جعلَ الباحثينَ المُحدثين يُعيرون أهمية كبيرةً لتكرار الصوائتِ سواءٌ أسندوا قيما تعبيرية لهذه الصوائتِ أم جعلوا التراكمَ، في حد ذاتِه، مُنطلقاً لاستنباطِها بمؤازرةِ عناصرَ أخرى سياقيةٍ أو غيرها.

وتحتاجُ هذه القضيةُ إلى كثير من التريثِ، خاصةً وأن القدماءَ قد سَكتوا عن هذه الإمكانية الإيقاعية، كما سكتوا عن التجنيس السجعي، الذي لا غبارَ على فاعليته التوازنية في شعر القدماء.

إن الخروجَ برأي حاسمٍ في هذا الموضوع يتطلبُ دراسةً واسعةً في الشعرِ والنثرِ في عصورٍ مختلفة، وفي أغراضٍ مختلفة عندَ شعراء مختلفين، مع ملاحظةِ التغييراتِ الدلالية داخل القصيدةِ بل داخلَ البيت نفسه، وهذا العملُ يَقتضي جهداً ومجالاً أوسعَ مما يسمح به موقعُه من هذه الدراسة. لذلك سَنكتفي بتقديمِ عناصرَ، وطرحِ أسئلةٍ نرجو أن تنبهَ إلى أهميةِ هذه القضية.

1) فأوّلُ ذلك، مدى فعاليةِ الاعتمادِ على خرقِ المِعيار العامَ (الذي يجعل الفتحةَ تستبدُّ بحوالي ثلاثة أخماس الحركات، في حين تمثلُ الكسرةُ أكثرَ قليلا من الخمسِ، والضمةُ أقلَّ قليلاً منه (68، 58 %.03، 22 %، 19،19 %) في الحديث عن ترصيع سَجعي ؟

2) ألا يحسنُ أن ننظرَ أيضاً إلى **نسق الصوائتِ** قياساً على الخطاطةِ الصائتية للترصيع الصرفي، فإذا حصلنا عَلى بِنية صائتيةٍ شبيهةٍ ببنية الترصيعِ الصرفي، بقطع النظر عن انتمائها الدلالي (إلى كلماتٍ أو صيغ صرفية)، فقد حَصلنا على مُعطىً توازني بسيطٍ لا ينقصُه إلاّ الدعمُ الدّلالي. كما أن تفاعلَ المؤالفةِ **والمخالفةِ** مؤشرٌ يَنبغي أخذهُ بعين الاعتبارِ.

لنحاولْ اختبارَ الأمرين مَعا من خلال أمثلة. لنقارنْ أولاً بين بيتين من معلقةِ امرئ القيس، أحدُهما غيرُ مرصّع بالمفهوم الذي ارتضاهُ القدماء وهو مطلعُ المعلقة :

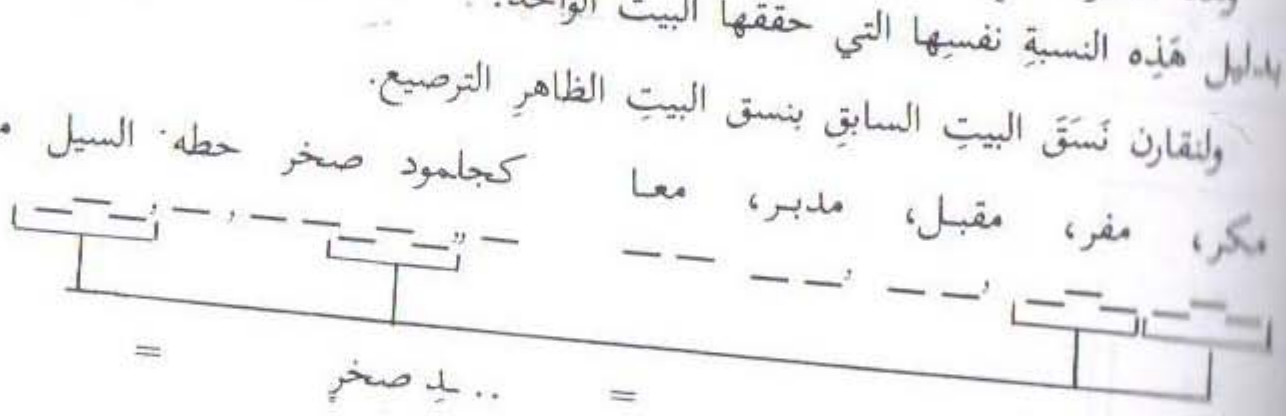
قِفَانَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

الثاني مُرَصَّعُ الشطرِ الأولِ، وهو قوله :

مِكَرٍّ، مِفَرٍّ، مُقْبِلٍ، مُدبِرٍ، مَعاً كَجُلمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

يبدو مطلعُ المُعلقة خالياً من الصنعةِ المعنوية (تشبيه استعارة. طباق ...الخ) كما يبدو خاليا من الصّناعة الصوتيةِ التوازنية إلّا ما كان من التصريع، وهو أمرٌ عاديٌّ ومبتذلٌ. فما سِرُّ شاعرية هذا البيتِ، وأيُّ دورٍ يَلعبه التوازن فيه ؟

يبدو أن الترصيعَ السجعي يَلعَبُ دوراً كبيراً في توازنه. وبقطع النظرِ عن دورِ المدِّ في تشطير البيتِ، وبالنظرِ إلى نسقِ الصوائتِ (فتحة، كسرة، ضمة) نلاحظُ أن البيتَ يقوم على البنية التاليةِ :



مكر = مفر

كما نقارنُ شطرَهُ الأوَلَ الظاهرَ الترصيع بشطرِه الثاني غيرِ المرصع صَرفيا، فالملاحظُ أن هناك بنياتٍ صائتيةً تتكررُ مع الصيغ الصرفية وفي اِنفصالٍ عنها. ونعتقدُ أن توازنَ «مِكَر»، «مفر» مع «مِدِ صَخْرٍ» ومع «مِنْ عَلِ» يساهمُ في توازن البيتِ وتجاوب أطرافِه في مستوىً غيرِ ملحوظٍ بسببِ غلبةِ القراءةِ التعبيريةِ التي تقدمُ الوحداتِ الدلاليةَ على الوحداتِ النظميةِ التوازنية.

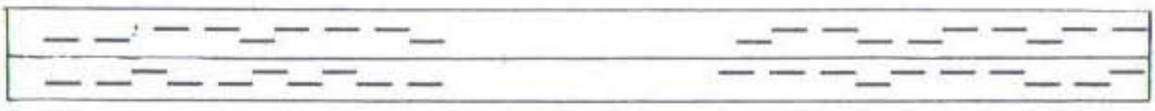
توسيعا لمجالِ المقارنة نوردُ ثلاثةَ نصوص مختلفةٍ (شعرٌ، نثر علميٌّ، نثرٌ فنيٌّ) ثم نستخرجُ بِنيةَ العشرين بيتاً الأولى من معلقةِ امرئ القيسِ مقارنةً بمثلِها من قصيدةِ لأبي تمام.

ثلاثة نماذج : شعر، نثرٌ علمي، نثر فَني :

1) النموذجُ الأول بيتانِ لأبي نواس غيرُ ظاهري الترصيع، أوردهُما ابنُ الأثيرِ للاستشهادِ

على «اختراعِ المعنى» لا لمزيةٍ لفظية(259) :

1. يَا شَقِيقَ النَّفْسِ مِنْ حَكَمِ نِمت عن لَيلي ولم تُنِم
2. فاسْقِني الخَمرَ التي اخْتمرَتْ بِخِمارِ الشَّيْبِ في الرَّحِم



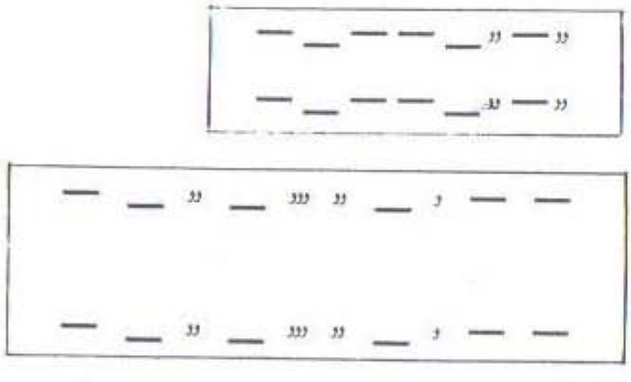
2) النموذجُ الثاني، نص من النثرِ العِلميِّ، هو تعليقٌ على البيتين السابقين : «وهذا معنىً مُخترعٌ لم يُسبق إليه، وهو دقيقٌ، يكاد لدقتِه أن يلحقَ المعاني التي تستخرج من غير شاهدِ حالٍ متصور».

وترصيعهُ السَّجعيُّ هو :

— — — — — ، — — ، — ، —_—_، — ، — —_، — — ؛ —_ —_—_ .

— ، — —_—_، —_، — — ؛ —_—_—_: — — — .

3) النموذجُ الثالثُ من النثرِ الفني المَصنوعِ منسوب للصابي : «الحمدُ للهِ الذي لا تُدركُه الأعينُ بألحاظها، ولا تَحدُّه الألسُنُ بألفاظِها، ولا تُخالِقُه العُصور بمُرورها، ولا تُهرِمُه الدُّهورُ بكُرورِها»(260).



يُلاحظُ أنهُ بعدَ المَدخل «الحمدُ لله ..الخ» توازنتِ القرائنُ فكانت حركاتُها متوازنةً وَخارِقةً للنسبةِ المُخصَّصةِ لكل حركةٍ، إذ تخلتِ الفتحةُ عن الريادةِ للضمةِ (29 ضمة، 22 فتحة، 14 كسرة).

والواقع أن نسبةَ الفتحةِ إنَّمَا تَقوتْ من كثرتِها في المدخلِ غيرِ المتوازنِ.

وإذا رَجعنا إلى النصِّ النثريِّ العِلمي (رقم 2) وجدناهُ يؤكدُ القاعدةَ أو المعيار (29 فتحة، 18 كسرة، 10 ضمات، أي بنسبة : 56،86 %، 25،49 %، و17،64 % على الترتيب)، أما النصُّ الشعريُّ فبرغم إيلائِنا أهميةً كَبيرةً لنسقِه فإن كميةَ الحَركات فيه ذاتُ

(259) المثل السائر 1/

(260) نفسه 1/

حركات الأبيات الأولى من معلقة امرئ القيس

حسب ترتيبها من أول المعلقة(1)

رقم البيت	الفتحة	الكسرة	الضمة
1	13	14	1
2	18	7	3
3	18	6	4
4	18	7	3
5	18	7	3
6	15	10	3
7	15	10	3
8	18	7	3
9	16	8	4
10	20	6	2
11	17	8	3
12	18	6	4
13	18	7	3
14	14	9	5
15	15	6	7
16	16	9	3
17	24	4	0
18	18	8	2
19	10	14	2
20	17	9	2
المجموع العام	336 ←	162 558	60 →

في مدارج سيبويه من حالة مرتبة من الأول(2)

الفتحة	الكسرة	الضمة
19	7	0
22	5	0
23	4	1
14	6	3
23	2	3
19	9	0
19	3	6
18	6	4
19	9	1
19	7	3
23	3	2
17	9	0
20	7	1
14	6	7
13	9	6
15	9	4
16	6	6
21	4	3
12	8	0
19	4	3
365 ←	123 558	10 →

(1) ديوان امرىء القيس 8.

(2) شرح ديوان أبي تمام 124.

دَلالةِ لانزياحِها عن المعيارِ اللغوي العامِّ (21 فتحة، 18 كسرة، وضمة واحدة. أي بنسبة : 52،5 % و45 % و2،5 على الترتيب) فالملاحظُ أن الكسرةَ قد ابتلعتْ حصةَ الضمة لتصيرَ نظيراً للفتحة، وتتبادلَ مَعها المَواقعَ لبناءِ نسقٍ لم يكنْ للضمةِ فيه موقعٌ. في حين لاحَظْنا استبدادَ الأخيرةِ بالفقرتينِ الأخيرتينِ من النصِّ النثريِّ المَصنوعِ.

تتفقُ الأبياتُ (2. 4. 5. 8. 13) من معلقةِ امرئِ القيس في الكمِّ الذي تحتويه من كلِّ حركة (18. 7. 3). والملاحظُ أن هذه البنية تُشكل وحدةً إيقاعية أساسية في هذا الجزء من القصيدة، وإلى جانبها وحدةٌ أخرى تمثلُها كميةُ الحركات في البيتين (6، 7) أي (15. 10. 3) وتتجهُ أبياتٌ كثيرة نحو إحدى البنيتينِ لا تختلفُ عنها إلا اختلافا يسيراً، نعتقدُ أنه اختلافٌ داخلَ الوحدةِ نفسها.

هكذا يمكنُ أن نضم إلى المجموعةِ الأولى الأبيات : (3، 11، 12، 18، 20) ونضمُّ إلى المجموعة الثانية الأبياتَ : (9، 14، 15، 16).

أما الأبياتُ المتبقيةُ فمنها ما يشكلُ مخالفةً قوية مثل البيتين (17، 19)، وَمنها ما يمكنُ تقريبُه من إحدى المجموعتين مثل البيت 1، الذي له قرابةٌ من زاوية تغليبِ الكسرة مع البيت 19.

ومما لا يُخطئُه البصر تكرارُ رقم 18 في عمود الفتحة ثماني مراتٍ وتكرارُ رقم 3 في عمودِ الضمةِ تسعَ مراتٍ، أي في حوالي نصفِ الأبيات. ومثل هذه الظاهرة غيرُ ملحوظة في أبياتِ أبي تمامٍ التي لا يبلغُ فيها تردُدُ نفس الكمِّ شأواً كبيراً، مع وجودِ حالاتٍ يُمكن مشاهدتُها مباشرة في الجدولِ (4، 14)، (6، 9، 10)، (3، 11) مع تجاوز.

وقد بَدا لي من التقطيع وكأن أبا تمامٍ يميزُ بين الشطرين، فيخصُّ كلاًّ منهما بِبنية قد يتجاوبُ بها مع ما فوقَه أو ما تحته من الأشطرِ.

لنلاحظْ كميةَ تردُّد كلِّ نوعٍ في حركاتِ أشطرِ الأبياتِ التالية :

البيـــت	الشطر الأول	الشطر الثاني
3	0 .2 .12	1 .2 .11
5	2 .1 .11	1 .1 .12
8	2 .0 .12	2 .6 . 6
9	0 .2 .12	1 .7 . 7
11	1 .2 .11	1 .1 .12

إن مجموعَ الملاحظاتِ السابقة المستقاة مما هو ملموسٌ من جدولِ الحركاتِ في جزء من قصيدتي امرئ القيسِ وأبي تمام لتدلُّ على وجودِ بنياتٍ صائتية يقومُ بعضها على المماثلة،

كما في قصيدة امرئ القيس، أو على مجردِ المضارعة كما في قصيدة أبي تمام، وأن هذه البيات مفتوحةٌ للحوار مع ما يجانِسها أو يكوِّن جُزءٌ من فاعلية المخالفةِ فيها، أو يخالفها أساساً، سواءٌ كوَّن بنية ذات علائق أمْ مجردَ شذوذ.

وبالنظرِ إلى الكم العام نلاحظُ أن الكسرةَ قد أخذتْ أكثرَ من حصَّتها العادية في قصيدة امرئ القيس، في حين فقدتِ الضمةُ جزءاً من النسبة العادية لورودها في الكلامِ غيرِ الشعريِّ. وقد وقعَ شيءٌ من ذلك في قصيدةِ أبي تمام أيضا، إلاّ أنهُ أخفُّ. وهذا بالنظر إلى أن الحصةَ العادية من الكلامِ غيرِ النثريِّ يُفترض أن تكونَ هي : (335. 112. 111) حركة.

وإذا علمنا أن رَويَ القصيدتين يلتزم الكسرَ عَلمنا أن محاباةَ الكسرةِ ليستْ صحيحة إلا بالنسبة لمعلقةِ امرئ القيس.

القواسمُ البسيطةُ والمركبة :

إن أحدَ الأوجه التي تَختلف فيها القواسمُ عن القوافي، بل إن أهمّ أوجُه الاختلافِ بينهما هو اختلافُ مستوياتِ كثافتهما. ففي حين تشترطُ القافيةُ اتحادَ الصامتِ والصائتِ كحدٍّ أدنى وترَى ما دون ذلك عيباً من العيوب التي يَنبغي تجنُّبها نرى القواسمَ تقبلُ مستوياتٍ أدنى من ذلك بكثير إذ تكتفي في مستوياتها الدُّنيا بالصائتِ أوْ ما ضارعَهُ، ثم تمتدُّ (من حيثُ الكثافة) إلى مستوياتٍ أعلى مما تحدَّث عنه العَروضيون في بابِ اللزوم.

من هذا الواقع يُمكن أن نقسم القواسمَ إلى مستويين من حيثُ كثافتها : قواسم بسيطةٌ، وقواسمُ مركبة.

1) قواسم بسيطة :

هي القواسمُ التي تكتفي بالصائتِ وحدَه (وهذه أشيعُ)، أو بالصامتِ وحدَه (وهذه قليلة) سواءٌ دُعِّمَ بالتنوينِ أو الإشباعِ أو لم يدعَّم. فَقواسم الشطر الثاني من البيتِ التالي :

صَارِمُ الحَـــزمِ، حَاضرُ العَـــزْمِ سَارِي الفكرِ، ثَبتُ الجَنانِ، صَلْبُ العُودِ

تعتمدُ الكسرةَ وحدَها : مِ. مِ. رِ. نِ. دِ.

وهذا قد يحدثُ حتى بالنسبة للألفاظِ المتوازيةِ داخلَ القرينتين (سجع السجع عند العسكري) كما في البيت التالي :

الأرضُ فارسُ، والإقليـمُ بابـلُ والإسلامُ مكـةُ، والدُّنيـا خراسانُ

ـــــ ضُ ـــــ سُ، ـــــ مُ ـــــ لُ ـــــ مُ ـــــ ةُ، ـــــ ا ـــــ نُ

أما دعمُ الحركة بالتنوينِ أو المدِّ فنجدُهُ في الأمثلة التاليةِ، وهو كثيرٌ في الشعرِ والنثرِ الفني :

ـــ فمُجَـدِّلٌ، ومُرَمِّـلٌ، ومُـوَسَّدٌ، ومضَرَّجٌ، ومُضَمَّـخٌ، ومُـخَضَّبُ

ـــــــــــــــــــــــــــ دُنْ ـــــــــــــ جُ نْ ـــــــــــــ خُنْ

ـ زَهَوْا فَتَجُنِّبُوا، ودَنَوْا فَمُلُّوا، دُعُوا فَتَمَنَّعُوا، مَلَكُوا فَتَاهُوا
ـــــ هَوْ ـــــ بُو، ـــــ نَوْ ـــــ لُو، عُو ـــــ عُوا، ـــــ كُو ـــــ هُو
ـ كَالصَّخْرِ إنْ حَمَلُوا، والنَّارِ إنْ غَضِبُوا والأُسْدِ إن رَكِبُوا، والغَيْثِ إن بَذَلُوا
ـــــ رِ ـــــ لُو، ـــــ رِ ـــــ بُو، ـــــ دِ ـــــ بُو، ـــــ ثِ ـــــ لُو

ونستشهدُ لحال الاكتفاءِ بالصامتِ ـ وهي قليلة ـ بالشطرِ الأول من البيت التالي :

يَحْمِي الصِّحابَ، إذَا جَدَّ الضِّرابُ وَيَكْـ ـفِي القَائِلِينَ، إذا مَا كَبَّلَ الهَانِي

مع احتمال الوقفِ على السكون، بل منصوحٌ به في السجع.

ولا ينبغي أن يأخذَ مفهومُ البساطة هنا أي مَعنى تَنْقيصي، بل ربما كان العكسُ هو الصحيح، فاعتمادُ المخالفةِ في مواقع تركيبيةٍ، قد اعتادَ الناس أن تكون متآلفة، يخلقُ صراعا ذَا مردوديةٍ شعرية وهذا النوع من الصناعة كثيرٌ عند البحتري خاصة.

2) قواسـمٌ مركبـةٌ :

وهي التي لا تكتفي بتراكم عنصر واحدٍ صائت أو صامتٍ بل بهما معا، وهذا شأن القافية الحقِّ الخالية من الأقواءِ والإجازة. وإلى جانبِ اتحادِ الصامت والصائتِ تُدعمُ هذه القواسم والقوافي إما بالمدِّ أو التنوين أو تاءِ الضمير أو الهاءِ أو غيرِ ذلك مما لَا يعدُّه العَروضيون قافيةً، بسببِ مردوديته الصوتيةِ بل لضعفِ الاختلافِ الدَّلالي فيه.

كَالبَدرِ إنْ أسْفَرتْ، والغُصنِ إن خَطَرَتْ والرِّيمِ إن نَظرتْ، مَعسُولَةُ الشَّنَبِ
ر ـ ت ر ـ ت ر ـ ت

رَبَّاءُ مَرقَبَةٍ، منـاعُ مَثلَبَـةٍ رَكَّابُ سَلهَبَةٍ، قَطَّاعُ أَقْـرَانِ
بـ ـ ة ...ن بـ ـ ة ...ن بـ ـ ة ...ن

وهذا المثالُ الأخيرُ، باتحادِ صيغِهِ الصرفيةِ، يُدخلُنا في مُستوى مُضاعفِ التعقيدِ، صورتُه في القافيةِ هي لزومُ ما لا يلزمُ.

أُدْمٌ أوانِسُ، كَالأُدْمِ الكوانِسِ، أوْ دُمَى الكَنائِسِ، لكنْ لَسْنَ بِالعُطُلِ
وان ...س ، وان ...س... ناء ...س...
فَواعِلُ فَواعِلِ فَوَاعِلِ

وهكذا تمتدُّ القافيةُ داخلَ القرينةِ حتى تستوعبَها كلَّها فتدخلُ القرينةُ كلُّها في حكمِ لزومِ ما لا يَلزمُ.

3) دينامية المُؤالفة والمُخالفة الكَمية :

إنَّ مبدأ التفاعلِ مَبدأٌ أساسيٌّ في فاعلية الأشكالِ :

1) التفاعلُ بينَ العناصرِ الذاتيةِ الجوهريةِ وهو ما يمكنُ تسميته تفاعلا داخليا.

2) التفاعلُ بينَ هذه العناصرِ وعناصرَ خارجةٍ عنها مساهمةٍ معهَا — وان بصورةٍ ثانويةٍ أحياناً — في فاعليةِ المُقومِ. وسنُخَصِّصُ الفصلين اللاحقين لتفاعلِ الصوت والدلالةِ، وعلاقةِ عناصر التوازن الصوتي مع الفضاءِ بمفهومِه العام. أما الآن فنحصر كلامَنا، في حيز التفاعلِ الداخلي بين مُستويات الكثافةِ وأنواعِها، فيما نَدعوهُ دينامية المُؤالفة والمُخالفةِ. وقد سبقَ أن بينا أن الكثافةَ شرطٌ للفاعلية التوازنيةِ. فالتوازنُ يَقتضي وجود طَرفين على الأقل. ولذلكَ نجد السِّجلماسي، الذي أثارَ قضية النوعِ والكمِّ في تعريفاتِه يُكررُ عبارةَ : «مرتينِ فصاعداً»، في كلِّ تعريفٍ من تعريفاتِ التوازنِ(263).

إن الكثافةَ يمكنُ أن تتضاعفَ في المكان وتمتدَّ في الزمن إلى أقصى حد من التعقيد والامتدادِ، غيرَ أن فاعليتَها القائمة على الانزياح تَقتضي حَصرَها بين عَتبتين، عتبةٍ عليا يصيرُ فيها المُنزاحُ عنه غائبا فتفقدُ بذلك فاعليتها، وعتبةٍ دنيا تتمثل بالنسبة لأُسلوبية الأثرِ في أقلِّ قدرٍ من الكثافةِ مُثير لانتباهِ المُتلقي (أي المضارعة)، وهي بالنسبة لأسلوبيةِ النص درجةٌ أدنَى من ذلكَ (أي المقاربة) تشملُ كلَّ التجانساتِ المحتملةِ لغويّاً.

وقد يتبادرُ إلى الذِّهنِ أن الشاعريةَ تنمو طرداً مع تزايد الكثافة، وليسَ الأمرُ كذلك، فقد ارتبطتْ فاعليةُ التوازنِ الصوتي في البلاغةِ القديمة والشعريةِ الحديثةِ بمبدأ المخالفة. أي أن الشاعريةَ نِتاجُ تفاعلٍ بين المؤالفةِ المنتجةِ والمخالفةِ المعارضةِ لها.

وقد سَبَقنا الدكتور شكري محمد عياد إلى استثمارِ هذا المبدأ في تفسيرِ فاعلية اختلافِ القافية في الشعرِ الحرِّ مقرراً المبدأ العام بقوله :

---

(263) من هذه التعريفات :
تعريف المقاربة : «المقاربة.. إعادةُ اللفظِ الواحِد بالنوعِ مَرَّتين فصاعداً» (المنزع 498).
وتعريف تَجْ. المماثلة : «تجنيسُ المُماثلةِ : إعادة اللفظِ الواحدِ بالعددِ باختلافِ المعنى مرتين فصاعداً». (نفسه 482).
وتعريف الجناس : «إعادة اللفظِ الواحدِ بالعددِ وعلى الإطلاق لمَعنيينِ متباينين، مرتين فصاعداً». (نفسه 482).

«إن المزجَ بين هاتين الصِّفتين أو الظَّاهِرتين (يَعني المؤالفةَ والمخالفةَ) أساسٌ من أُسس المُوسيقى في جميع العُصورِ، وهو نوعٌ من الجمع بين الأضدادِ.... والشعرُ العربي الكلاسيكي يَجمعُ جَمعا مُنظماً بين المؤالفة والمخالفةِ بقسمةِ البيت إلى شَطرين، يخالفُ آخرُ الشطرِ الأولِ منهما آخرَ الشطر الثاني، كما يُخالفُ أواخرَ الشطورِ الأُولَى التالية له. في حين تتفقُ أواخرُ الشطورِ الثانية بعضُها مع بعضٍ»(264).

ومرجعُ هذا الأمر، في نظرنا، إلى أنَّ النزوعَ الفنيَّ للشعرِ يدفعُه إلى تكثيفِ العنصر الشعري الخالص، وهو عنصرُ التوازن، غيرَ أنه في سَعيه ذلك.... يصطدم بعائقين : أولُهما العنصرُ اللغويُّ القائمُ على الإفهامِ من أقربِ الطرق، هذا العنصرِ الذي يُكسب العنصرَ الشعريَّ فاعليته بمحاورتِه ومخالفتِه، التي لا يجوزُ بحال أن تصلَ إلى مُستوى إلغائِه أو الاستقلالِ عنه، مادامَ الشعرُ قد اختارَ أن يكونَ ويبقَى فنّاً لغويا يحملُ رسالةً لغويةً، ومادامتْ كلُّ محاولاتِ الانفصالِ عن اللغةِ قد باءت بالفشلِ، وأشهرُها الحركة الحرفية. وَالعائقُ الثاني، هو العائقُ الخَطابي الإقناعي، وهو مندرجٌ في العُنصرِ اللغوي، الاَّ أنَّنا نريدُ أن نميزَه ونعتبرَه مُستوىً أعلى يتطلبُ شرطا زائداً على مُجرَّد الإفهامِ، وهو عدَمُ ظهورِ مؤشراتِ التكلفِ وانعدامِ الصدقِ، وأجلى هذِه المؤشراتِ الصناعةُ الصوتيةُ التوازنيةُ.

ولكن اللُّغويَّ وَالخَطابيَّ قد يشتركان في الأمثلةِ، فالقدماءُ يحبذُون ــ تلافيا لظهورِ التكلفِ ــ ألا تتوالَى الأبياتُ المُرصَّعة مثلا، وألا يَحُلَّ الترصيعُ من البيتِ إلَّا حيثُ يحسنُ موقعه منه، ويطلبه المَعنى، تلافياً لظهورِ التكلفِ أيضا. والمحدَثون يلاحظونَ أن تردُّد البنيةِ التوازنيةِ، بالقدرِ الذي يسمحُ لها بالظهورِ بشكلٍ قوي، يؤدي إلى تغيِيرِها تلافياً للتألية، فكلُّ شكلٍ يُهيمنُ بصورةٍ تُخفي نقيضَه يَصيرُ آلياً ويفقدُ فاعليتَه فيظهرُ، لا مَحالةَ، شكلٌ نقيضٌ لهُ، وهكذا.

فإذا أمكنَ القولُ بأن هذه التألية والجمودَ اللذين يصيبانِ الشكلَ من جرَّاءِ الاطرادِ الكثيفِ، مَكاناً وزماناً، هما سببُ الشعورِ بالتكَلُّفِ المؤدي إلى اِتهامِ المُتكلم أو الخِطاب نفسه في مدى صدقِه، أمكنَ القولُ بأن الاشكاليةَ واحدةٌ، نظرتِ البلاغة العربيةُ إليها من زَاوية المخاطبِ وما ينطبعُ في نفسه من مشاعرَ واستعدادٍ للاقناعِ أو عدَمه، ونظرتْ إليها الشعريةُ الحديثةُ من زاويةِ فاعليةِ الانزياحِ، أي انزياح اللغة الشعرية عن اللغةِ العادية.

لقد حاول الشعريون أن تكونَ نظرتُهم داخليةً، لا تَعتبرُ إلا خصوصياتِ الجنسِ الشعري الذي هو وظيفةٌ من وظائفِ اللغةِ. هذه الأطروحة التي دافعَ عنها ياكوبسون ــ كما سلفَ في

---

(264) موسيقى الشعر العربي 140. وأشار في سياق حديثه السابق إلى أنه يستقي من كتاب «Henry Lanz. The physical Basis of Rime».

المقدمةِ ــ وطورها إلى أقصى ما يمكن أنْ تصل إليه. ونظر القدماءُ من زاوية الإفهام والإقناع، وهي نظرةٌ تنسجمُ مع التيارِ البَلاغي التقليدي المُهيمن الذي يُصرُّ على عدمِ السماح للمحسناتِ البديعيةِ، وعلى رأسِها الاستعارةُ والطِّباقُ والجناسُ (بمعناه الأوسع) بتشويش الوظيفة الإبلاغيةِ الخطابيةِ بالغموض وظهورِ التكلف والمبالغة[265].

إن حديثَ القدماء عن التكلفِ وأسبقية المعنى، وحديثَ المحدثين عن دينامية الشكل وفاعليةِ المؤالفةِ والمخالفةِ يَقتضيان معاً الحدَّ من امتدادِ الكثافة زمنيا على الأقل. وليسَ هناك من شك في أن القدماءَ قد أحسُّوا بالخللِ الناتجِ عن المبالغة في التوازن ولذلك ربطوا حسنَه بعدم التزامه في أبيات متوالية، وباحتلاله موقعاً حسنا من البيت نفسه. فكلما أحيطتِ المؤالفةُ بالمخالفة، في البيت أو في القصيدة، كلّما كانت مُقنعةً من جهة، وظهرت في فضاءٍ مُخالف يُبرز غرابتَها، حسب المفهوم الذي حدَّه الجاحظ للغرابةِ[266] : الغرابةِ المقنعةِ.

لقد عالجت الشعرية الحديثةُ مبدأ المؤالفة والمخالفة أو دينامية الشكلِ في مستويين :

1) مستوى تطورِ الأشكالِ، ونجدُ أحسنَ مثالٍ له عند يوري تنيانوف في محاولتهِ تفسيرَ ما حدثَ في أوزانِ الشعر من تطور بمجيئ الشعرِ الحر. ونهتم هناك بالمبدأ، ونُنحّي خصوصياتِ الإشكالية التي يعالجها، فنقتطف فقرةً مُهمةً من كلامِه، يقول فيها : «إن دينامية الشكلِ توجد في قطيعةٍ لا تفترُ مع التَّأليةِ، فهي دَفعٌ دائمٌ بالعُنصر البنائي إلى الأمام، وتشويهٌ للعناصر التابعةِ، وفي هذه الحالة فإن تناقضَ الشكلِ يَكمُنُ في استمرارِ التفاعل نفسِه (= استمرار الصراع)، ولكَوْنِه في تلاحقٍ مُتماثِلٍ فإن هذا الأمرَ يؤدي إلى تأليةِ الشكلِ. لذلك كان تَغييرُ العلاقةِ بين العُنصر البنائيِّ والعناصرِ الأخرى واحداً من الضروراتِ الحاسمةِ. ومن هذه الوجهةِ كان الشكلُ تركيباً مُستمراً لمعادلاتٍ متنوعة (مختلفة تُسرع بِدِيناميتِه»[267].

---

(265) اختلفَ البلاغيونَ حولَ قضية المبالغةِ، غير أن مُحبذيها أنفسَهم مصرُّون على الوظيفة الخطابيةِ للشعرِ، يقول ابنُ سنان : «وأما المبالغةُ في المعنى والغلوُ فإن الناس مختلفون في الغلو وذَمِّه، فمنهم من يختارُه، ويقول : أحسنُ الشعر أكذبُه ويستدلُّ بقول النابغة، وقد سُئِل من أشعرُ الناس ؟ فقال : من استُنجد كذبه، وأضحك رديئه. وهذا هو مذهبُ اليونانيين في شعرهم. ومنهم من يكرهُ الغلو والمبالغة التي تخرج إلى الإحالةِ، ويَختار ما قاربَ الحَقيقةَ ودانَى الصِّحةَ... والذي أذهبُ إليه المذهبُ الأول في حمدِ المُبالغة والغلو. لأنَّ الشعرَ مَبني على الجَوازِ والتَّسمح» (سر الفصاحة 171 ــ 172). وانظر حرصَه على الوظيفةِ الإبلاغية في تعريفِه للبلاغةِ والفصاحةِ وفي شروط الفصاحةِ في المصدر نفسه.

(266) انظر رأيه في المدخل ص 35. 36.

(267) Tynianov. Le vers lui-même. p. 61 وانظر استثمار جان كوهن لهذا المبدأ في بنية اللغة الشعرية. ومولينو وتامين في مقدمة Introduction =

2) مستوى فاعليةِ التوازنِ داخلَ النصِّ أو وحداتِه النظمية (الأبيات) واللغوية (الجمل).
كنُ أن ننطلق في دراسة هذا المُستوى من خلاصةٍ نظريةٍ يَصل إليها يُوري لوتمان. فبعد
خراج صوائت مجموعةٍ من الأبيات، يلاحظ أنها متوازنة في أوائلها مختلفةٌ في أواخرها،
. أن يُشير إلى اِحتمالِ العكس، أي اختلاف الأوائلَ وائتلاف الأواخر يقول :

«إن ذلك يشهدُ على أن من الجوهري، أولاً وقبلَ كلِّ شيءٍ، إحداثُ تغيير في الأساس
ئي عند نهايةِ الوحدةِ البنويةِ (بيت مقطوعة)، أي حالما يزدادُ اِحتمالُ التنبوء بشكل
ط»(268).

يُمكن القولُ بأن احتمالَ التَّنبُّؤ هنا هو الذي يذهبُ بجدة وغرابةِ الشكل ويحوله إلى شيء
دي، أي إلى مِعيارٍ، وهذا يضربُ المبدأ الأساسي في الشعريةِ البنيوية، وهو مبدأ الانزياح.

وقد تقتضي الضرورة الوزنيةُ إحداثَ المخالفةِ داخل البيتِ فتعودُ المؤالفة إلى موقعها في
ره اكتفاءً بما وقعَ في وسطِه، كقول الخَنْساء(269) :

لَحْمُ الدَّسِيعَةِ، بِالنَّدَى مُتَدَفِّقا مَأوَى اليَتيمِ، وَغَايَةُ المُنتَابِ
(1) (2) (3) (4)

فهناك توازٍ نحويٌّ بين (1، 2، 3، 4)، وبالتالي تناسقٌ في الحركاتِ الإعرابيةِ : سجع :

وهو مبدأ كثيراً ما أسيء فَهمه واستخدامُه في تفسير ظاهرةِ الشعر الحُر في الأدب العربي. ويبدو أن ذلك راجعٌ إلى اختزالِ كلام ت. س إليوت في الموضوع وعدم وضعِه في إطار نظري عام. على أن كلامَ إليوت يَلتقي في منطوقه معَ كلامِ تِنْيانوف. ونقتطف هُنا فقرة من كلام إليوت للمقارنة، يقول : الشكلُ الذي يتبع نظاما مُعينا في الإيقاع والتقفية يناسبُ مرحلةً مُعينة، ويكونُ فيها شكلا طبيعيا مشروعاً للغة الكلام في نمط شعري. ولكن هذا الشكل مُعرَّضٌ لخطر الجمودِ في الأسلوب الذي كان شائعا وقتَ أن بَلغَ حدَّ كماله، وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكلُ تعقيداً وكثرتْ القواعدُ التي يلزم أن يتبعها في تأليفه تأليفاً صحيحاً» (ت. س. اليوت. موسيقى الشعر، ترجمة محمد النويهي ضمن كتابه. قضية الشعر الجديد ص 24).

(268) La structure. p. 288

يقول المؤلف : «حتى عندما نجدُ صعوبة في الإمساكِ بمبدأ التنظيم الفونولوجي، فإنه ينكشفُ من تلقاءِ نفسه في نهاية البيتِ، وذلك عن طريق تغيير للنسق الفونولوجي، إن حقيقة نُزوع البنية الصائتيةِ إلى التغيير في نهاية البيت يُمكن اِختبارُه جيداً في النصوص التي تحتوي الكثير من الأسماءِ الدَّخيلة أو تحتوي معجما... وان قدراً كبيراً من حرية التأليف الدلالي ليسمحُ، هنا، لقوانين التنظيم الفونولوجي بالظهور مباشرة. ومما له دلالة هنا أن حُضورَ القافية أو غيابَها يجعلُ هذا القانون متفاوت الظهور، ولكنهُ لا يغيرُه» (نفسه 292).

(269) ديوان الخنساء 12.

ضخمُ الدسيعــةِ
(...) اليتيـــــمِ
غايــةُ المنتـــابِ

وقُدرتِ الضمةُ في «مأوى» فخالفَ النسقَ. كما وقعَ تحويلٌ في 2 إذ البنيةُ المقدرةُ ترصيعيا هي :

مُتدفِّــق النـــدَى

فوقعَ لِضرورة الوزن أولاً، ولغرض المخالفة اِحتمالاً.

وقد عمدتِ الشاعرةُ إلى التعويضِ، في حالِ المخالفتين، فجانستْ بين «بالندى» و«مأوَى» في التقفية.

ونجملُ هذه الملاحظاتِ في أن المخالفةَ تَاليةٌ للمؤالفةِ باعتبارِ المنطقِ العام لدينامية الأشكالِ، حيثُ تكونُ المخالفةُ وسيلةً لدفع التأليةِ وكسْرِ التوقع. غيرَ أن الفنِ لا يَبْني قاعدةً إلاَّ ليخرقَها، بل هو خرقٌ دائمٌ للقواعد. وهكذا نجدُ اِحتمالَ تقدُّم المخالفة أو تَخلُّلها للمؤالفةِ في البيتِ والقصيدةِ أمراً قائماً، كما سبق.

إذا لم تصلِ المخالفةُ الداخليةُ إلى تراكمٍ يَسمحُ بظهورِ نسقٍ في فضاءِ القصيدة فإن الأمرَ بخلافِ ذلك، فيما يخصُّ المخالفةَ التاليةَ للمؤالفةِ أو المتقدمةَ عليها : إن التسميط على مستوى البيتِ هو مؤالفةٌ تَتلُوها مُخالفةٌ، في حين أن التطريزَ هو مخالفةٌ تتلوها مؤالفةٌ، كما نلاحظ في مبحث الفضاء(270).

ونظراً لاتساع هذا الباب وتعذُّر الإحاطة بكل جوانبه، لما يتطلبُه من استقصاءٍ فإننا سنقتصرُ على الجانبِ الذي خصه لوتمان بالحديثِ، وهو نسقُ الصوائت، أي الترصيع. سنحاولُ استكشافَ بنيةِ الترصيع من خلال أمثلتهِ الأولى التي راجتْ في كتبِ البلاغةِ وحَدَّدتِ المَفهومَ. نتركُ اختيارَ هذه الأمثلة لبلاغيين يُعتبر أولهما، في نظري، وهو قدامةُ ابن جعفر أولَ من دقَّ مفهومَ الترصيع وسماهُ. والثاني، وهو أسامة ابن منقذ يُعتبر، في نظرنا أيضاً، إحدى أكبرِ المحطات في تاريخ البلاغة، بما اختارَه وجمَعه من أمثلة السابقين ؛ تلك الأمثلة التي كانت ورَاء تعريفاتِ وتقسيماتِ من جاءَ بعده(271). وسنُراعي أيضاً الأمثلةَ التي وردتْ عند ثعلبٍ فيما أسماهُ «الأبياتَ الموضحة». وليستِ «الأبياتُ الموضحةُ» في الواقع شيْئاً آخرَ غير الترصيع.

---

(270) الفصل الثاني.

(271) انظر بشكل خاص، تعريفاتِ ابن أبي الإصبع وأمثلته.

غرضنا من الوقوفِ عند هؤلاء البلاغيين هو الاستقصاءُ وعرضُ الأمثلة واحداً واحداً على
ها منتقلين من التشخيص بالتحليلِ اللغويِّ إلى التشخيصِ بكتابةِ الأبياتِ كتابةً فضائية
ب الرُّجوعِ الذي يَقتضيهِ التوازنُ وصولا إلى التجْريدِ بتعويض أجزاءِ البيتِ بخطوطٍ
سبةٍ أو مختلفةٍ. وهذا الأمرُ سيُتيحُ لنا في الأخيرِ استخلاصَ صورٍ للاتلافِ والاختلافِ.

أمثلة الترصيع عند قدامة وديناميةُ المخالفة :

كَبْدَاءُ مُقْبِلَةً، وَرْكَاءُ مُدْبِرَةً قَوْرَاءُ فِيهَا إِذَا اسْتَعْرَضْتَهَا خَضَعُ(272)

في الشطر الأولِ كثافة توازنية كبيرة من صُورِها :

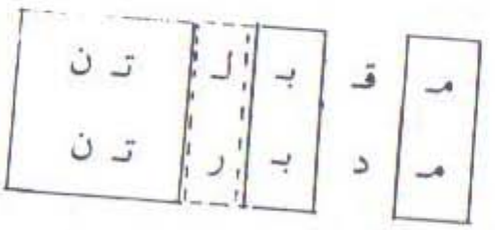
1.1. الترصيع الصرفي :

كَبداءُ مُقبلة = فَعْلاءُ مُفعِلَةَ

وركاءُ مُدبرة = فَعلاء مُفعلة

2.1. تجنيسُ المواقع الأساسية : موقع الوقفِ بالنسبة للتفعيلتين المتماثلتين (كبداء/ركلاء)، (مقبلة/مدبرة).

وتجنيس الأولِ والوسط والأخيرِ أيضا بالنسبة للتفعيلة (مُفْعِلَتَنْ).



مع تضارع (ل، ر). ومقاربة (د. ق).

3.1. الاتساقُ بين الوزن والتوازنِ.

كبداء مقلة وركاءُ مدبرة

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

هذا دون أن يَصل إلى مقابلةِ كل كلمة بتفعيلة.

هناك إذا كثافةٌ على المستويات الثلاثةِ (الترصيع، التجنيس، اتساق الترصيع والوزن) في

---

(272) البيتُ لزهير (نقد الشعر 41). وتجنباً لإثقالِ الحواشي بإحالاتٍ غيرِ مفيدةٍ نكتفي هنا بالإحالة مرة واحدة على الحديث عن الترصيع في كتاب (نقد الشعر 40 — 50) ويكفينا في نسبة الأبياتِ أنها قيلت قبل القرن III هـ.

الشطرِ الأول. ويوهمنا الشاعرُ في بداية الشطرِ الثاني بالاستمرارِ في نفس الاتجاه بقوله «قَوْداء» التي تتوازنُ مع «كَبداء» و«رَكلاء»، غير أنه لا يأتي بالشطرِ الثاني من القرينةِ التي أصبحنا نتوقعها وهي «مُفعلة» بل يسترسلُ في كتابةٍ شبهِ نثريةٍ تكادُ تخلو من أي صنعةٍ توازنيةٍ»(273).

ونمثل ذلك فضائياً، بكتابة المُتماثل عَموديا. وهذه طريقةٌ سنستعملها فيما يأتي من أمثلةِ استعاضةً بالفضاء البصري عن الشرح المكتوبِ المُسهَب الذي ذهبنا إليه في المثالِ الأولِ.

كَبداء مقبلةً

رَكلاء مُدبرة

قوداء

فيها، إذا استدبرتها، خَضَعُ

ها

2. مِجَشٌ، مِخَشٌ، مُقْبِلٍ، مُدْبِرٍ، معا كَتِيسِ ظِباءِ الحُلَّبِ العَدَوَانِ
مِكَرٌّ، مِفَرٌّ، مُقْبِلٍ، مُدْبِرٍ، مَعاً كَجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ من عَلِ

يبدأ الشاعرُ في البَيْتيْن معا بترصيعٍ تصريفي (مماثلة) بصيغةٍ «مِفَعْلِن» ثم ينتقلُ إلى صيغةٍ أخرى «مُفْعِلِن»، وبينَ الصِّيغَتيْن توازنٌ مَقطعي (مضارعة) مِفَعْلن مُفْعِلن. وبعدَ ذلك يتخلّى عن الترصيع بصفةٍ تكادُ تكونُ تامةً، خاصةً في الشطرِ الثاني من البيت الثاني. يمكنُ تَمثيلُ هذه العلاقة كتابةً في البيت الأول :

— مِجش

— مخَش

مُقبل

مُدبر معا. كتيسِ

ظباءِ الحلب العَدَوان

إن الأمثلةَ التي تقدمتْ تُمثلُ وجْهاً من وُجوه المخالفةِ حيثُ يتم الانتقالُ من مستوىً توازني

(273) وهذا البيتُ نموذجٌ ترصيعي تكررَ كثيراً بهيكله في الشعر الجاهلي والإسلامي، وأشهرُ الأبياتِ التي نُسجتْ على منوالِه قولُ كعب بن زهير في البردة :

هيفـاءُ مُقبلـةً، عجـزاءُ مدبـرة، لا يُشتكي قصرٌ منها ولا طولُ

ويقال فيه كلُّ ما قيل في بيت زهير.

كثيف إلى مستوىً أدنى منه كثيراً، ولا نقول : إلى اللاتجانس، إذ مَهما تدنّى مُستوى توازن البيتِ الشعريِّ فإنه يحتفظُ بمستوىً أو بِحدٍّ أدنى ضروريٍّ منه.

والوجهُ الآخر للاختلافِ الذي تقدمُه أمثلةُ الترصيعِ عند قدامةَ هو الانتقالُ من نوعٍ توازنيٍّ إلى نوعٍ آخرَ حيث يكونُ التوازن بارزاً مهما اختلفَ نوعُه واتجاهُهُ ومستواه. قد يكونُ اختلافُ النوع طَفيفاً ولكنه كاف لإثارة الانتباهِ.

وأجلَى صور هذا النوعَ هي التي تتحققُ حالَ التسميط، وإن كانت للتسميط خصوصيةُ تجاوُزِ البيتِ ليكوّن بعدَ ذلك نَسقاً جَديداً على المُستوى العَمودي.

من أمثلة اختلافِ نوعِ الترصيعِ قولُ امرئِ القيسِ نفسه :

3. أَلصُّ الضُّروسِ حَنِيُّ الضُّلوعِ تَبوعٌ، طَلوبٌ، نَشيطٌ، أَشِرْ

نمثله مع بعض التجاوز :

أَلصُّ الضُّروس

حَني الضلوعِ

تبوع

طلوب

نشيط أشِرْ

فقد انتقلَ من التوازنِ التركيبي إلى التوازن المفردِ، ويمكن ملاحظة لطافة تَدرُّجه نحو الاختلاف في الشطر الثاني كما يلي :

أ) بين «تبوع» و«طلوب» تماثل في الصَيغة الصرفية.

ب) وبينهما وبين «نشيط» مضارعة بسبب تعويض الواو بالياءِ وهما متضارعان مقبولان في الرِّدف. ولا يغيران من التكافؤ المقطعي بين «نشيط» و«تبوع» و«طلوب»

فعولن فعولن فعولن

ج) أما علاقةُ «أشِر» بالصيغ السابقة فتنزلُ إلى مُستوىً أدنى (مقاربة)، خاصة في حالِ الوقف على السكون، وهو ضروري. فهي تنقصُ مقطعا طويلاً عن الصيغ السابقةِ، ولكن كون الكلمة صفةً، وقوةَ الوقفِ عليها، يوهمان بتوازنِها مع الصفات السابقة عليها فالسياقُ يرجحُ توازنَها، وواقعُها خلافُ ذلكَ.

ونجد مثلَ هذا التدرُّج في بيتِ أوسِ بن حَجر، ونحن هنا نَتَتَبَّع أمثلة الترصيع عند قدامة عن قَصْدٍ، دَفْعاً لتُهمة الانتقاءِ والافتعالِ.

4. جُسْناً حناجِرُها، عُلْماً مَشافِرُها تَستَنُّ أولادُها، في دَحضِ أنضاجِ

جُسْناً حناجِرُها

عُلْماً مَشافِرُها

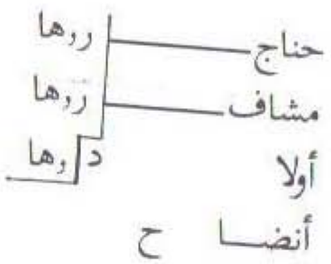
=(فُعْلَنْ مَفاعِلُهَا)

تَستَنُّ أولادهـــا

في دحضِ أنضاجِ

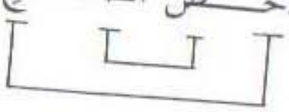
1.4. هناكَ عنصرٌ توازنيٌّ مُشتركٌ، وهو تقسيمُ البيت إلى أربعِ قرائنَ تكونُ كل واحدة مطعورةُ : مستفعلن فعلن.

2.4. تتفقُ القرائن الأربع في القاسمة (وها). وتزيدُ القرينتان الأُوليان باتفاقهما في الصامت (رُ) : (رُها)



3.4. تتطابق القرينتان الأوليان تطابقا صرفيا (المماثلة)، وتختلف القرينتان الأخيرتان عنهما، كما تختلفان فيما بينهما.

4.4. يُعوَّضُ الاختلافُ الترصيعي التام في القرينة الثالثة بتجنيس مقلوب. في :



واعتماداً على الشروحِ السابقةِ نكتفي بكتابةِ الأمثلة الأخرى كتابةً تُبرز توازنَها بصورة نسبية، أي باعتبار نسبةِ التماثل أو المضارعة :

5. وَأوتادُه مَاذِيَّةٌ

وَعِمادُهُ رُدَيْنِيَّةٌ

6. بطيءٍ عن الجُلّى،
سريعٍ إلى الخنى،
ذلول بأجماعِ الرجالِ، مُلَهَّدِ(275)

7. فمثلُكِ(276) ألوَى بالفُؤادِ
وزارَ بالعِدَادِ
وأصْحَى في الحَياةِ وأسْكَرَا

8. مِن صَوْبِ ساريةٍ
عُلتْ بغاديةٍ
تَنْهلُّ حتى يَكادُ الصبحُ يَنجابُ

9. طويلُ الذِّراعِ
قَصيرُ الكِراعِ
يواشك في السَّبْسَبِ الأغْبَرِ

10. مَكِيثٌ إذ استرخَى
كَمِيشٌ إذا انتَحَى
على القربِ الأقْصَى
وشدَّ له الأزْرا

11. هُمُ الأسْرَةُ الدُّنْيا
وهُم عددُ الحَصَى
وإخْوانُنا من أُمِّنا وَأبِينا
نا نا نا

---

(274) وبين القرينتين الأوليين مضارعة تقطيعية سجعية ومخالفة صرفية مثلناها بالتداخل النسبي. وبينهما وبين الثالثة مضارعة تقطيعية ومخالفة تجنيسية.

(275) نشير بالسهم ← إلى نزوع الصيغة للتوازن مع ما سبق رغم بُعده.

(276) هذا المثالُ يُحقق نموذجَ الاختلافِ السابق للائتلافِ، المحتمل عند لوتمان. ومهما كان من بناءِ البيتِ على تقديرِ الأطراف المحذوفةِ فنحنُ هنا ندرسُ المُتحققَ في مستوى السطحِ أولاً.

12. [illegible]
وَلا مُخلِفٌ طَعْماً

إذا كانَ بالسَّديفِ السَّبيكِ
الفَعِيلِ الْفَعِيلِ

13. قاموا فَجَاءوا

بِفَكَّاكِ العُنَاةِ
ومِعْطاءِ الجَزِيلِ
وَمَأوَى كلِّ مَلْهُوفِ

14. سُودٌ غَدائِرُها

بُلْجٌ مَحاجِرُها

كأنَّ أطْرافَها، لمَّا اجتَلَى، الطَّنَفُ

15. حُمُّ الذَّرى

مُرسلة منهُ العرى

وزَجَلاتُ الرَّعدِ في غيرِ صَعَقْ

16. إذا أسْهلت خَبَّتْ

وإن أحزنَتْ مَشَتْ

وتَغشَى بها بينَ البُطون وتَصدف

17. رَعَيْنَ النَّدَى

حَتَّى إذَا وقَدَ الحَصَى

ولم يَبقَ من نجمِ السماءِ بُرُوقُ

18. ضِعافُ القُوى

لَيْسُوا كمن يَبْتني العُلى

جَعاسيسُ قصَّارونَ دونَ المكارم

19. سُودٌ مَعاصِمُها

جُعدٌ معاقِصُها

قد مسَّها من عَقيدِ القارِ تفصيلُ

20. هَوَانُ الحياةِ

وَخِزيُ المَمَاةِ

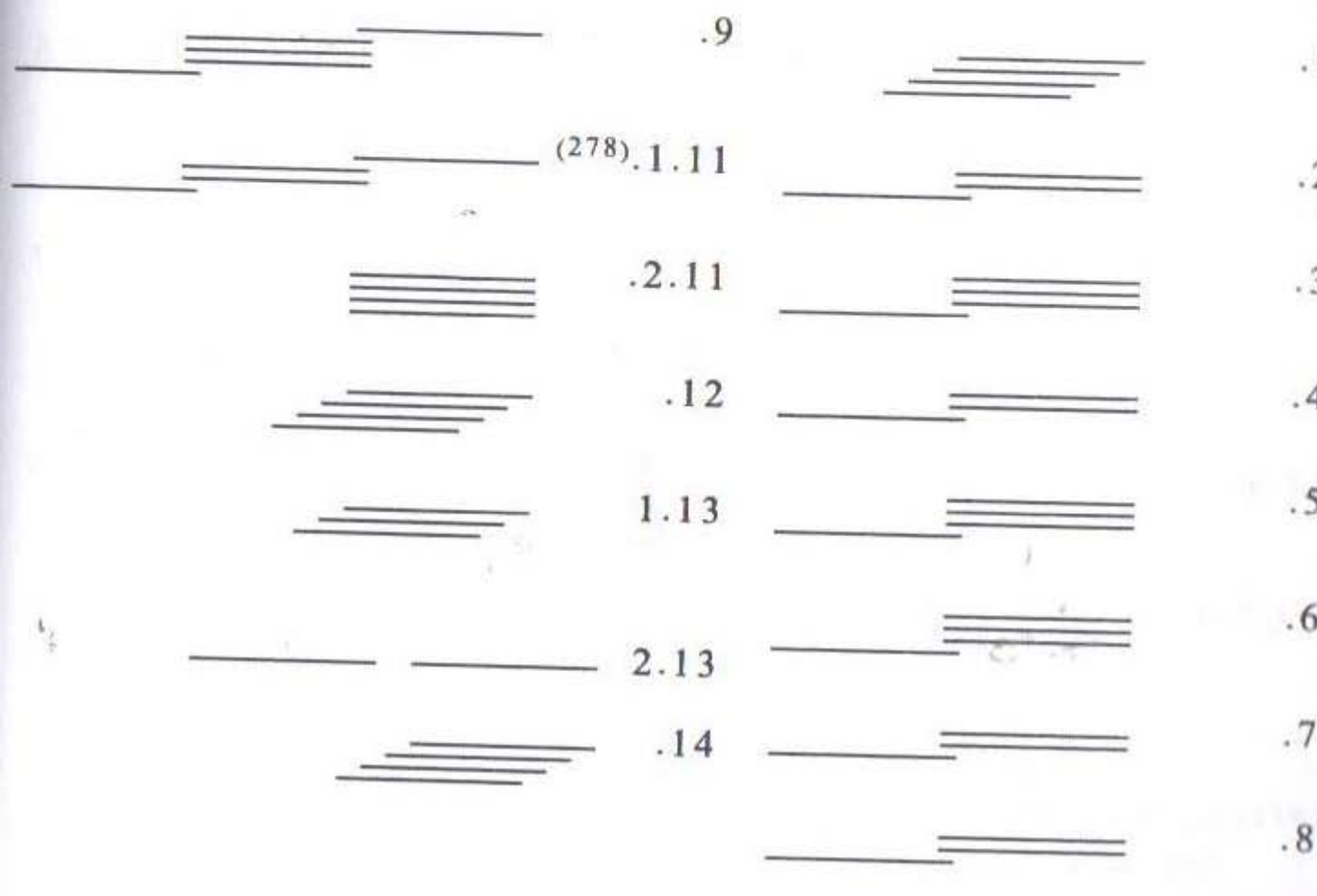
وكُلاً أرَاهُ طَعْماً وَبيلَا

21. وَقَدْ كانَ مَرْهُوبَ السِّنانِ
وَبَيِّنَ اللِّسَانِ
وَمِجذَامَ السُّرَى
غَيْرَ فَاتِرِ

22. صَخُوبُ الصَّدَى
ظَمْأَى القَطَا
مُرَّةُ السُّرَى
رَكَا مَاءَهَا بينَ النَعامِ الخرائشِ

وهذه أمثلةُ الترصيع المفردةُ عند قدامة وسنُعرِّجُ على الأمثلةِ المركَّبةِ من عدةِ أبياتٍ بعدَ تقديم صورةِ المخالفةِ في أمثلةِ الترصيع عندَ أسامةَ بن منقذٍ. واكتفاءً بما سبقَ من الكتابة التمثيلية نعوضُ الكتابةَ بالخطوطِ.

المخالفةُ في أمثلةِ الترصيع عند أسامة(277) :

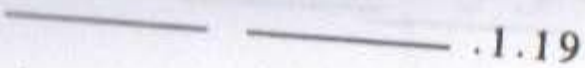


(277) وذلك بقطع النظر عما تكرر منها عند قدامة.

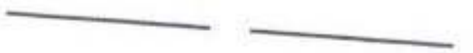
(278) نؤخر المثال العاشر لأنه مركبٌ من عدة أبياتٍ ويكوّن تسميطا.

.1.15 

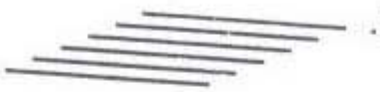
.18 

.1.19 

.2.15 

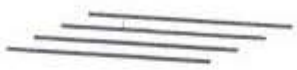
.1.16 

.2.19 

.2.16 

.20 

.1.17 

.21 

.2.17 

ومن النظرِ في الأمثلةِ السابقة عند قدامةَ وأسامة ومقارنتها بنظيرها عند ثعلب باعتبارِه من أوائل من اختارَ أمثلةَ الترصيع فيما سماهُ «الأبيات المُوضَّحة»(279)، من كلِّ ذلك نستخلصُ صورَ المخالفةِ داخلَ البيتِ مع قدرٍ كَبيرٍ من المرونةِ والتسامحِ لا يؤثر في دلالة الظاهرة. وهي صورةٌ كفيلة باحتواءِ التنويعات المختلفة :

1) الصورة الأولى : مُؤالفة ثم مخالفةٌ شبهُ بائنةٍ. ومن أوجهها :

.1.1 

.2.1 

.3.1 

ومنها : 

2) الصورة الثانية : تقدم المخالفة(280) أو تقدمُ وتؤخرُ. ومن أوجهها :

.1.2 

(279) قواعد الشعر :

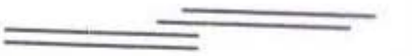
(280) وفي هذه الصورة يدخل التطريزُ بمفهومه الضيق، برغم أنه نسق يَهم القصيدة لا البيت.

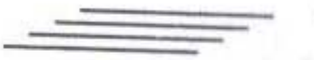
.2.2 

.3.2 

3) الصورة الثالثة : تَدَرُّجُ الاختلاف في التقطيع أو التقفية أو هما معا، ومن أوجهها :

.1.3 

.2.3 

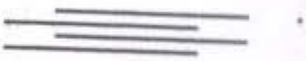
.3.3 

.4.3 

4) الصورة الرابعة : وقوع الاختلاف في الوسط، أو تعانق المختلفين وهما حالتان :

أولاهُما نادرةٌ فيمَا يبدُو :

.1.4 

.2.4 

ويمكنُ إدخالُ الحالةِ الثانية في التمسيط، من زاوية دُخولِ المخالِف في نسقٍ جديد.

وبعدُ، فهل تمثلُ هذه الصور والوجوهُ الكمية العادية الموجودةَ في الشعر العَربي، أم إنها لا تعدو أن تكونَ الكميةَ المُثلَى التي سارَ عليها الفحولُ المتقدمون، ورضيها أصْحابُ الاختيار والبلاغيون ؟

يبدو أن عبارةَ قدامة التي علَّقَ بها على الأمثلة المتقدمة تؤكدُ الاحتمالَ الثاني، كما يؤكدُه واقعُ الشعر في العصور المتأخرة. قال قدامة في السياق المذكور : «وأكثرُ الشعراءِ المُصيبين من القدماءِ والمُحدثين قد غَزَوْا هذا المَغزَى، ورَموا هذا المَرمَى. **وإنما يَحْسنُ إذا اتفقَ له في البيت موضعٌ** يليقُ به. فإنه ليسَ في الأبيات كلِّها بمحمود، فإن ذلك إذا كان، دلَّ على تعمُّل، وأبانَ عن تكلف»(281).

نفهمُ من عبارتِه المُعلَمة في النص، أن الترصيعَ ينبغي أن يَحلَّ **موضعاً** من البيت (!) فما الذي سيحلُّ بقيةَ البيتِ إذنْ ؟ سيحلُّه، بالطبع، شيءٌ مخالفٌ له، ولا نرى أنَّ «الموضع» هنا هو المناسبةُ المَعنوية، كما قد يقعُ في الذهنِ. فالواقعُ أن وَضعَ الترصيع في البيتِ هو صورةٌ

(281) نقد الشعر 46 ــ 47.

مُصغرةٌ لوضعِه في القصيدةِ، فتواتُره في الأبياتِ كلِّها دليلٌ على التكلفِ والتعمُّل. هذا هو المَبدأُ العامُّ. «على أنَّ من الشعراءِ القدماءِ والمُحدثين من قدْ نظمَ شعرَه كلَّه، أو والَى بين أبياتٍ كثيرة منه، منهم أبو صخرٍ الهُذلي فإنه أتَى من ذلك بما **يكادُ لجودتِه أن يقالَ فيه إنه غيرُ متكلف**»(282).

والذي يحولُ بين الكثافةِ الترصيعية عندَ القدماءِ وبين أن تصيرَ آلية في مستوى القصيدة أمرانِ ذكرهما قدامةُ نفسه :

أولهما : المزاوجةُ داخل القصيدةِ بين الأبيات المُرصعة والأبياتِ غير المرصعة. وأحسنُ مثال لذلك شعرُ الخنساءِ وهي من المشهوراتِ باستثمار التوازنات الصوتية حتى في نظر القدماء. ونستشهد بقصيدةٍ لها أثبتَ قدامةُ جانبها المرصعَ منسوباً لأبي المُثلم وأهمل غيرَه، كما استشهدَ به أسامة بنُ منقذ. وهي مكونة من ثلاثةَ عشرَ بيتا مطلعُهَا :

يا عينُ بَكِّي عَلَى صَخْرٍ لأَشْجَانِ وَهَاجِسٍ فِي ضَمِيرِ القَلْبِ خَزَّانِ

وتستمرُّ الشاعرة في الأبياتِ الستة الأولى في الحديث عن الذكرى وما تقتضيهِ من دُموع، ثم تندفعُ مرصعة في وصفِ الفقيدِ، فالترصيعُ يكون في هذهِ القصيدةِ تطوراً موضوعيا، ولا يستمر أكثرَ من أربعةِ أبياتٍ (7. 8. 9. 10)، ثم يبدأ في الانحلالِ تدريجيا ابتداء من البيت 11.

والترصيعُ في حالة استمرارِه في الأبياتِ المذكورةِ يتبعُ وجْهاً من أوجهِ الصورة الأولى :

أي أنهُ يخضعُ لمخالفة داخليةٍ.

ثم يصيرُ في البيت الحادي عشر إلى هذه الصورة :

ثم ينحلُّ في البيت (12) و(13) :

ونرى من المُفيدِ أن نقدمَ القصيدةَ هنا لتصويرها ظاهرةً مهمةً، تكادُ تكون متواترةً عند الفحول (تغيير الشكل لتغيُّر نفسي أو موضوعي)(283).

---

(282) نقد الشعر 48. وانظر كلام الأردستاني في (قانون البلاغة 84).

(283) وهذا التغييرُ الذي يَبْدو لنا داخلاً في إطار المؤالفة والمخالفة يَجدُ عندَ غيرنا تفسيرا «نفسيا» يبدو مثاليا، ولكنه مُهمٌ في إقرار الظاهرة على الأقل. يقول تـ ــ س. اليوت : «والقصيدةُ ذاتُ الطولِ يجبُ أن يكونَ فيها صعودٌ وهبوطٌ في درجتِها من الحدة حتى تطابق ما يحدثُ فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط، وبهذا التراوح تتمُّ الوحدةُ الموسيقية الشاملةُ لبناء القصيدة ككل». (تـ ــ س اليوت. موسيقى الشعر. ضمن قضية الشعر الجديد. ترجمة محمد النويهي 22).

قالت الخنساء(284) :

1. يَاعَيْنُ بَكيِّ عَلَى صَخْرٍ لِأُشْجَانِ وَهَاجِسٍ في ضَميرِ الْقَلْبِ خَزَّانِ
2. إنِّي ذَكَرْتُ نَدَى صَخْرٍ فَهَيَّجَني ذِكْرُ الْحَبيبِ عَلَى سُقْمٍ وَأَحْزَانِ
3. فَابْكِي أُخاكِ لِأَيْتامٍ أُضَرَّ بِهِمْ رَيبُ الزَّمانِ، وَكُلُّ الضرِّ يَغْشَانِي
4. وابْكِي المُعمَّمَ زينَ القائِدِينَ إذَا كانَ الرِّماحُ لديْهم خلْجَ أشْطَانِ
5. وابنَ الشَّريدِ فلمْ تُبلغْ أُرُومتُهُ عِندَ الفَخارِ لقَرمٍ غيرِ مِهجَانِ
6. لوْ كانَ للدَّهْرِ مَالٌ عندَ مِتْلِدِهِ كانَ للدَّهرِ صَخرٌ مالَ فِتْيانِ
7. آبِي الهَضيمةِ، آتٍ بالعَظيمةِ، مِتلافُ الكريمـــةِ، لا نِكْسٌ ولا وَانِ
8. حامي الحقيقةِ، نَسّالُ الوديقةِ، مِعْتاقُ الوَسِيقةِ، جَلدٌ غَيــرُ تُنْيــانِ
9. طَلَّاعُ مَرْقَبةٍ، مَنـاعُ مَعْلَقَـــةٍ، ورادُ مَشربـــةٍ، قطـــاعُ أقـــرانِ
10. شهـادُ أنديـةٍ، حمـــالُ ألويـــةٍ قطـاعُ أوْدِيـة، سِرْحـانُ قِيعـانِ
11. يَحْمي الصحابَ، إذا جدَّ الضِّرابُ، وَيَكفي القائلينَ إذا مَا كيَّل الهَانِي
12. ويَتْرُكُ القِرنَ مُصْفَرّاً أنامِلُـــه كَأَنَّ في ريطَتَيْه نضخُ أرْقَانِ
13. يُعْطيكَ ما لا تَكادُ النفسُ تُسْلِمُه مِنَ التِّلادِ وَهُوبٌ غَيْرُ مَنَّانِ

والعاملُ الثاني لتحريك الكثافة التوازنية داخل القصيدةِ هُو عنصرُ المخالفةِ نفسُه، القائمُ في كل بيتٍ. غير أن النزوعَ التوازني للبنية الصوتية في الشعر يجعلُ عنصرَ المخالفة يأخذ، هو الآخرُ، بنيةً مطردةً تتكررُ غالبا في آخر البيت، وهو ما دعاه البلاغيون تسميطاً. ومهما يكن من فاعليةِ المعارضة التي يُمارسُها هذا العنصر فإنَّ انتظامَه يؤدي إلى ضعفِ التوقُّع مما يقْتضي تغييرَه أو توقيفَ القصيدة عند طولٍ محدود جداً. ربما كان هذا حالَ الشعر القديمِ فكل ما اطّلعنا عليه من شعرٍ وأقوالٍ بلاغيةٍ يؤكدُ هذا المنحَى. أما في العُصور المتأخرةِ فإن الكثيرَ من المخالفاتِ المنشِّطةِ للفاعلية التوازنية وكسر التوقع قد قُنِّنَ، وعلى رأسِها التسميطُ. فصارت، بذلك، عبئاً إضافيا ساهم في جمودِ الشعر. وهذه هي الحالةُ التي وقعتْ فيها الموشحاتُ. فقد يُخيل، مع النظرة الأولى، أنها تَمرُّدٌ على القوانينِ الثابتة في الشعرِ الكلاسيكي (ثورة على القافية والوزن) غيرَ أن تحليلَ بنيتها الفنية يكشفُ عن قيامها على نظام مُعقدٍ مُثقلٍ بالتفصيلات الثانوية التي كان القصيد الكلاسيكي مُتحرراً منها.

---

(284) ديوان الخنساء 139 ــ 140 وانظر ص 396 من هذا الكتاب.

الفصل الثاني

فضاء التوازن الصوتي

الفصـــل الثانـــي :

فضـــاءُ التـــوازن الصوتـــي

إن الفضاءَ، كما سبق القولُ في مدخل الكتابِ، أصلٌ يتفرعُ عنه مفهومان :

1) **الموقـــع** بأبعادِه المكانية والفزيائِية التي تُستعمل فيها مؤشراتُ الجهاتِ والحيزِ : قبلُ، بعدُ، أولُ، آخر، وسط، فوق، تحت، عموديا أفقيا ...إلخ. كما يتسع للمفهوم العلائقي النظمي سواءٌ تعلقَ الأمرُ بعلاقاتٍ نحويةٍ إعرابيةٍ أم منطقية صوريةٍ، حيثُ تحل الأطرافُ المتجانسة في مواقعِ الفاعليةِ أو المفعوليةِ أو النعتيةِ ...إلخ أو تحلُّ في أماكنَ متناظرة بالنسبة لطرفٍ ثالث واحدٍ أو أطراف مختلفة.

وفي حالتين كبيرتين : حالةِ **الموقع العَروضي والموقع التركيبي اللغويِّ**، يمكن الحديثُ عن مواقع مجردة أو بنيات عميقة : الوزن المجرد، والخطاطة النحوية أو المنطقية. ففي هذه المواقعِ المجردة تتخذُ الصناعة الصوتيةُ مواقعها الأكثرَ بروزاً وصنعةً فتتحولُ البنيةُ العميقةُ إلى بنيةٍ سطحية ؛ يتحولُ الوزن إلى بيتٍ، والتركيبُ النحويُّ إلى سجعٍ أو ترصيع، في الحدودِ التي نفصّلُها فيما يأتي.

وهناك صنفٌ ثالث من المواقع يتصرف فيه الشاعرُ، ليس في إطار العَروضِ أو التركيبِ، بل في إطارِ لُعبةٍ فنيةٍ مَكانيةٍ، يتعلق بمواقعِ الأصوات من الكلماتِ. وإدماجُ هذا الجانبِ في الموقعِ التركيبيِّ مُمكن، باعتبار أن الشاعرَ يُوازن بين مواقعَ مجنَّسةٍ مُعطاةٍ سَلفا حسبَ قانون اللغةِ. إن الفرقَ بين الموقع المكاني الصرفيِّ والتركيبِ اللسانيِّ يَكمُن في أن الشاعر يتصرف، بالنسبةِ للثاني، في بنيةٍ مُجردةٍ يَملؤُها من اِختياره، في حين أن مواد التركيب الأولِ مُعطاةٌ لغويا، أي ليستْ هناك بنيةٌ مجردة، بل هناك موادٌّ جاهزةٌ يركبها الشاعر. وسندرسُ هذه الظواهر تحت عنوان : المواقعُ والأنساقُ.

2) **فضاءُ الكتابةِ**، ونهتمُّ فيه بالمظاهرِ الكِتابية في الشعرِ العربي القديم، أي ببوادرِ **البلاغة البَصرية** كما سماها الدكتور محمد مفتاح(285)، وهي بوادرُ جَنينيةٌ. سجلها البلاغيون القدماءُ بالقبول والرفضِ، باعتبارها بلاغةً حِيناً ونقيضاً للبلاغةِ حينا آخر.

---

(285) في مقال «تناسل النص الشعري» مجلة دراسات أدبية ولسانية العدد 5.

القسم الأول : المواقع والأنساق

الموقعُ هو أحدُ المفاهيم الإجرائية الأساسية في بلاغة النص بصفة عامة، وفي بلاغةِ المنظوم بصورةٍ أخص. ولن نعرِّج على المستوى الأول إلا بالقدْر الذي يخدُم المستوى الثاني ؛ المستوى الأخص. وتلكَ حَقيقةٌ انتبهت إليها البلاغةُ القديمة نظرا وتطبيقاً. كما أعارتْها الشعريةُ الحديثة اِهتماماً زائداً.

وفي المستوى البلاغي العامِّ نجدُ النظرياتِ النظميةَ أو التركيبية، التي لا تهتم كثيراً بالكلمةِ مفردةً، تكادُ تَنبني على مفهوم الموقعِ الذي يتسعُ حينئذ للعلاقات التركيبية والمقولية بصفة عامة.

هذا ما نُلاحظه مثلا في نظريةِ «النظم» عند بلاغِيي الإعجاز، خاصةً عند القاضي عبد الجبار، وعبد القاهر الجرجاني، برغم ما يُمكن أن يكونَ بينهما من خلاف. وإذْ لا يهتم هؤلاءِ بالموقع الصَّوتي ــ الإيقاعي نَكتفي بإيرادِ عبارةٍ صريحةٍ للقاضي عبد الجبار من كتابِه «المُغني» :

«اِعلم أن الفصاحَة لا تظهرُ في أفرادِ الكلام، وإنما تظهرُ في الكلامِ بالضمِّ، على طريقة مخصوصة. ولابد مع الضم من أن يكون لكلِّ كلمةٍ صفةٌ. وقد يجوزُ في هذه الصِّفة أن تكونَ **بالمواضعة** التي تتناولُ الضمَّ. وقد تكون **بالإعراب** الذي له مدخل فيه. وقد تكون **بالموقع**، وليسَ لهذه الأقسام الثلاثةِ رابعٌ، لأنه إما أن نَعتبرَ فيه الكلمةَ، أو حركتَها **أو موقعَها**»(286) «فإذا صحتْ هذه الجملةُ فالذي به تظهر المزيةُ ليس إلا الإبدالَ الذي به تختص الكلماتُ، أو التقدُّمَ والتأخُّرَ، الذي يخُص الموقعَ، أو الحركاتِ التي تخصُّ الإعرابَ»(287). ثم يهتدي بحدسٍ قوي إلى أن الإبدالَ والإعراب حدثان مَوقعيان «علائقياتِ»، فيقولُ موسِّعا مفهومَ المَوقعِ ليصيرَ مفهوما عامّاً مولِّداً : «ولابدَّ في الكلامينِ اللذين أحدُهما أفصحُ من الآخر أن يكون إنما زادَ عليه بكلِّ ذلك أو ببعضِه، ولا يمتنعُ في اللفظةِ الواحدةِ أن تكونَ إذا استُعملتْ في معنىً تكون أفصحَ منها إذا استعملت في غيره. وكذلك فيما إذا تغيرتْ حركاتُها، وكذلك القولُ في الجملةِ من الكلامِ، **فيكون هذا البابُ داخلاً فيما ذكرناهُ من موقع الكلام**. لأن موقعَه قد يظهرُ بتغيُّر المَعنَى، وقد يظهرُ بتغير المَوضعِ، وبالتقديم والتأخير»(288). فالموقعُ، حسبَ هذا النص، ذو ثلاثةِ تجلياتٍ أو أبعادٍ : هناك الموقعُ المتعلقُ بتغيُّر المعنى الناتج عن موقع الكلمة الإستبدالي، ويمكنُ أن ندعوهُ موقعا استبدالياً أو سياقياً، وهناك موقعٌ إعرابي

---

(286) المغني 199/16.

(287) نفسه 200/16.

(288) نفسه 200/16.

يحددُه المقولاتُ النحوية (الفاعلية المفعولية ...الخ) وهو الذي دعاه مَوضعاً، وهناك، أخيراً، موقعٌ ذو طبيعة مكانيةٍ فزيائيةٍ (قبل بعد) وهو الذي يُمثله التقديم والتأخيرُ، وهو موقعٌ بلاغي أساساً (لأنَّ التقديمَ والتأخيرَ يحمِلُ دلالة تعبيرية). وهذا الموقعُ هو الذي نميلُ إلى تيميته موقعاً نسقياً، نظراً للنسقِ الذي تأخذُه الكلمات فيما بيْنها.

هناك إذن في نظر القاضي عبد الجبار، وأصحابِ نظرية النظم عامة ثلاثةُ مواقع :

1) موقع استْبدالي تحددُ فيه دلالةُ الكلمة بعلاقاتِها بمعاني الكلمات المجاورةِ لها.

2) موقع مَقولي نحوي، يحددُ الوظيفة الإعرابية للكلمةِ في علاقاتها بالمقولات النحوية المجاورة لها.

3) موقع مكاني أو نسقي يُحدِّدُ مَوقعَ اللفظ/الكلمة من الألفاظ الأخرى، وهو موقعٌ يُضيفُ دلالةً جديدة إلى الموقعين السابقين.

لذا يمكنُ القولُ أن نظريةَ النظم الإعجازيةَ هي نظريةٌ موقعية. وهي لن تكون إلا كذلك مادامت ترفضُ أن تكونَ هناك فصاحةٌ سابقةٌ على الإنجازِ (في الكلمة أو في الوزن والتوازن الصوتي). وكان الموقفُ المُسبقُ من الفصاحة البشرية والقرآنية حائلا دون تطوير هَذِه النظرية في اتجاه عِلميٍّ. فلذلك وقفَ هذه المشروع العلمي المتقدم عند هذه الخطوة(289). ومن يراجعْ تراثَ الشعريةِ اللسانية الحديثةِ يُحس وكأنها تحاولُ أن تنجزَ الخطوةَ الثانيةَ التي وقفتْ دونها نظريةُ النظم الإعجازي القديمةُ.

ويُعتبرُ ياكوبسون، مرةً أخرى، رَائداً في توجيهِ الدراساتِ اللِّسانية الشعرية الحديثة نحو هذا المفهوم. إن المَوقعَ بالنسبة إليه مؤشرٌ يَنبغي أن يُنبهنا إلى وجودِ واقعة يُحتملُ أن تكونَ شعرية فـ «عندما نلتقي بملامح traits. ومتواليات فونيماتية، عندما نلتقي بعناصر صرفية ومُعجمية، تركيبية ودلالية (في مستوى الجُملة)، عندما نلتقي بهذه الوقائع جميعا في مواقعَ متجاوبة داخلَ البيت أو داخلَ المقطع، فإننا نجدُ أنفسنا ضرورةً، عن وعي أو عن غيرِ وعي، أمامَ الأسئلة التالية : هل توجد رابطةُ تشابهٍ بين هذه المجموعاتِ المتجاوبة بفضلِ مواقعِها ؟ وَإلى أيةِ درجة ؟ وبأي طريقةٍ ؟»(290) وهذا انطلاقاً من المبدأ الأساسي في نظريته، الذي يتلخص في

---

(289) انظر مزيدَ إيضاح لذلك عن بلاغة الرَّصْدِ وبلاغة التنظير في المَدْخل العام ص 11، وتأمل المأزقَ الذي وصل إليه الجُرجاني في نهاية دلائل الإعجاز : عدمُ وصوله إلى تحديدِ مقاييسَ لجودة النظم.

(290) من مقال طويل عن التوازي، تحت عنوان : «Grammatical parallelism and its Russian Facets». المترجم إلى الفرنسية تحت عنوان : «Le parallélisme grammatical et ses aspects russes». ضمن كتابه : Question. p.p. 234-234.

أن «تُسقِطَ الوظيفةُ الشعريةُ مبدأَ التعادلِ في محورِ الاختيارِ على محور التأليفِ»(291).

إن أكملَ معالجةٍ لهذا المبدأ، من وجهةِ المَوقع، هي تلك التي تبلورتْ عند سمويل ليفين في كتابه «البنياتُ اللسانية في الشعر»(292). وسنحاولُ جهدَ الإمكان تقديمَ تصوُّره للموقع وفعاليتِه في الحدودِ التي تهمُّ البناءَ الصوتي، جاهدين في إبعاد بُعدين لَصيقين بهذا المفهوم، هما البُعد الدَّلالي، ومفهومُ التعادلِ بصفة عامة، فقد اقتضى تشريحُ الموضوع، عندنا، أن يُدرج كلٌّ منهما في مَبحث خاصٍّ به.

إن الموقع عند لِيفن يَستقطبُ المُعطياتِ الصوتيةَ والدلالية في أبعادِها اللغوية والخارجة عن اللغة، والحديثُ عنه لا ينفصلُ عن الحديث عن الازدواج coupling.

ليستِ المواضعُ places كلُّها مواقعَ positions، إنما توجدُ المواقع حيث يُمكن الاستبدالُ، أي حيثُ تولد الإبدالاتُ. فالجملة : He + can + read + very + well تحتوي خمسةَ مواقعَ يُمكن الاستبدالُ في كلٍّ واحدٍ منها. «فتُعرَّف المواقعُ بكونها مَواضعَ من السلسلةِ اللغوية يكونُ الاستبدالُ فيها مُمكنا»(293). فَـ «يكونُ المَوقعانِ (إذن) مُتعادلَيْن إذا سَمحا بنفس الاستبدالِ»(294). فالموقعُ عنصرُ تعادلٍ إذا صحَّ التعبيرُ. إن الأشكالَ متعادلةٌ بالنظر إلى المحيطِ الذي تَرِدُ فيه. وتسمى حينئذ أشكالاً مَوقعيةً، وهي النمطُ الأوَّل من التعادلِ. وهناك نمطٌ ثانٍ من التعادلِ يتم بينَ عناصرَ غيرِ لسانيةٍ، صوتيةٍ ودلاليةٍ ؛ يقومُ على المؤالفَة والمخالفةِ. وهو ما يميزُه لِيفن بتعادلِ الأشكال الطبيعيةِ، «واشتغالُ النمط الثاني خاصةٌ شعريةٌ. فالشعرُ يوقعُ تعادلاتِ النمطِ الثَّاني (التعادلاتِ الطبيعيةَ : صوتيةً ودلاليةً) على تعادلاتِ النمطِ الأول (تعادلات موقعية)، «وهذا النمطُ من اللقاءِ هو أهمُّ البنياتِ في الشعر...»(295).

وبَعدَ هذا البناءِ الذي يبدو لأوَّلِ وهلةٍ مُتكاملا، ينتبهُ إلى حقيقةِ وجودِ عنصرٍ أو عناصرَ غيرِ لسانيةٍ، أو خارجَ لسانيَّةٍ تكوِّنُ مواقعَ أساسيةً خاصةً بالنسبة للقصيدِ الغِنائي القصيرِ، يقولُ،

---

(291) Essais de linguistique générale p. 220.

(292) نفسه.

(293) linguistic structurs p. 25

(294) نفسه 24. والوجهُ الآخرُ المُبرزُ لأهمية الموقع عند ليفن وشموليةِ فعاليته، وإن كان يَخرُج عن مركز عملنا، هو أن «من الممكن بالتأكيدِ (حسب عبارتِه) القول بأن تعادلَ صيغتين دلاليا يرجعُ إلى توفرهما على نفس التوزيع في النصوص أو السلاسل الكلامية، وذلك يجعلهما متعادلين لسانيا لا خارجَ اللسانيات» (ص 26). وهذا راجعٌ إلى أساس نظريته في العلاقة بين جَدول الاستبدالِ والموقع، فالاصناف تحددُ حسبَ المواقع كما تحدد المواقع باعتبارها الأماكن التي يتم فيها الاستبدال، فالموقعان متعادلان إذا سَمحا بنفس الاستبدالِ (انظر أيضاً N. Ruwet 1972. p. 155).

(295) نفسه 30.

بعد تأكيدِ حُضور التعادلاتِ الصوتية و/أو الدلالية في كل شعرٍ : «ومع ذلكَ فإن هذه التعادلاتِ لا تردُ دائماً في مواقعَ متعادلةٍ من النمطِ الموصوفِ في 3 (أي الذي تحدثنا عنه)، فالكثيرُ من الشعر، وخاصةً القصائدَ الغنائيةَ القصيرةَ، لا يعتمدُ التعادلاتِ الموقعية المُركَّبية Syntagmatic، فهي أقصرُ أحياناً من أن تتسعَ لذلك، وحتى إذا كانت طويلةً فقد تكونُ مجردَ جُملٍ خبرية، لَا تحتوي على تكراراتٍ مُركَّبية أو توازناتٍ قابلة لأن تَرِدَ فيها تعادلاتٌ صوتيةٌ أو دلاليةٌ»(296). ولا يعني ذلك أن التعادلاتِ الطبيعية تردُ في غير نسقٍ مَوقعي، كلُّ ما يَعنيه أنها ترِدُ في نسقٍ مَوقعي يختلفُ عن نسقِ المَوقعِ المُركَّبيِّ اللساني ؛ ترد وفقَ مواقعِ نسقٍ تواضعي شعري وهو الوزنُ والقافيةُ، وهما أهم المواضعاتِ المُحترمة في الشعر الإنجليزي(297).

ويخلُص من ذلك إلى ما يهمنا مُباشرة وهو أن التجنِيسَ والترصيعَ (السجعيان خاصة) يكتسبان قيمتَهما من المَواقع التي يحتلانِها في النسقِ الوزني : أول البيت، آخر البيتِ، قبلَ أو بعدَ النبر، إلى آخر ما هُنالك من احتمالاتِ التأليف. ومن تتبع الأمثلةِ التي أوردها نلاحظ تركيزَه على مواقع النبر والقافية، باعتبارها مواقعَ أساسية لتحديدِ فعالياتِ التعادلات الصوتية و/أو الدلالية العامِلة(298).

وعندَ الوصول إلى هذا الحَدِّ في البناءِ النظري يتبادر سؤالٌ عما إذا لم يكنْ هناك احتمالٌ لوجود متعادِلاتٍ طبيعية غير موقعيةٍ، نُسمِّيها متعادلاتٍ حرة ؟ إن هذا لم يَفُت لِيفن، ولكنه، مع ذلك، لم يُحدِّد له موقعاً داخلَ بنائه النظري، بل اكتفَى بالتعريج عليه في آخر الفصلِ الخامِس الخاصِّ بمواقع النسق التواضعيِّ بقوله : «إن وُرودَ الأشكال التي تكوِّن تعادلاً صوتيا ودلاليا معاً، في هذه المواقع المتعادلةِ هو شرطٌ كافٍ للازدواج، ولكنه غيرُ لازم. كما أن وقوعَ الأشكالِ الصوتية أو الدلالية المتعادلة في مواقع متعَادلة، على المستوى المُركَّبيِّ والمستوَى التواضعي معا، يُعدُّ شرطا كافيا للمزاوجة، ولكنه غيرُ لازم لوجودِها»(299).

من هذا العَرضِ المُوجزِ لنظرية المَوقعِ كما بلورَها ليفين يتبينُ مَدى أهمية الموقعِ في إبرازِ التعادلات الصوتية — وهي التي تهمنا هنا —، غيرَ أنهُ لا يُوجِدها من عدم فهو لذلك عنصر مُساعد(300)، يقوِّي الموادَّ المتعادلةَ أو المتجانسة أصلا أو طبيعةً حسب عبارة ليفن نفسه.

---

(296) نفسه 42.

(297) نفسه 42.

(298) نفسه 44 — 49.

(299) نفسه 50.

(300) وهذا ما ذهب إليه أيضا Tatilon في كتابه Sonorités et texte poétique. pp. 60-61. وهذه قضية يجبُ استحضارُها حتى في اللحظات التي يبدو فيها حديثنا وكأنه يخصُّ الموقعَ بالمزيةِ الأولى. إن الموقع يكوِّن أحد مؤشراتِ التوازن الخفي كما مرَّ بنا في الحديث عن التراكم.

ولذلك يَبقى هناك حيزٌ لظهور تعادلاتٍ حرةٍ غير موقعية، قائمة بنفسها. أو هي ذاتُ موقع داخلَ نسقها الخاص، موقعٍ بعضها من بعض، كما سيتضح خلال هذا العرض.

ولابد من إبداءِ بعض الملاحظات بالنسبة لنموذج ليفين الموقعي قبل تحديد مَدى ما يمكن أن يُستفادَ منه في دراسة الموقع في البلاغة العَربية.

إن الملاحظةَ الجَوهريةَ التي يُمكن تسجيلها في هذا الصدَدِ هي ربط الموقع بمفهوم ضيق للغةِ، مفهومِ التركيب الذي تقوم عليه النظرية التوليدية، وعند ما ضاق هذا المفهومُ عن استيعاب الظاهرةِ الازدواجية في الشعر تجاوزَ حدودَ ما هو لغويٌ خالصٌ، حسب نظريته، إلى ما هو خارجَ اللغة، بالحديث عن **التعادلات الطبيعية والمواقع العَروضية** الوزنية والنَّبرية، دون أن يُفكر في إعادة النظر في عنوان الكتابِ «البنيات اللسانية في الشعر». وتحدث عن المواقع في إطار مقولة ياكوبسون الصارمةِ، ثم فتح بابَ التعادلات غيرِ الموقعية، دون أن يُدخل تعديلا على قولة ياكوبسون المشهورة التي انطلقَ منها.

يضافُ إلى ذلك أن المواقعَ التي تحدثَ عنها في المُستوى المركَّبي، وهي اللسانية حقا، أساسيةٌ في النثر الفني، ثانوية أو إضافية في الشعر، وهذا يجعل الانطلاقَ منها غيرَ مجدٍ منهجيا، فالمنطلقُ الأساسي بالنسبة للموقعِ الشعري هو الموقعُ الداخلُ في البنية المُميزة له، وهي الوزن، غيرَ أن النزعة اللّسانية الصارمة جعلت الثانوي أصلا، والأصلَ ثانويا أو مجرد استِدْراك(301).

ونستطيع، مع ذلك، أن نستفيدَ من الإطار العام لنظرية الموقع عند ليفين دون تقيُّدٍ بحدودها. فهي نظريةٌ تراعي مُعطَيين كبيرين يَحكمان فاعلية الأصواتِ الشعرية ؛ هما اللغةُ والعروضُ (أو المواضعاتُ)، غير أنهُ حينما يتعلق الأمر بالشعر الغنائي العربي يَتعينُ قلبُ هذه النظَرية لتقفَ على رأسها لتجعلَ المستدركَ، وهو العروضُ، أصلا والأصلَ حليةً زائدة، ومن هنا نُسوِّغُ لأنفسنا الحديثَ عن موقعين : موقعٍ لغوي، وموقع عروضي.

1) المَوقعُ اللغوي :

هو موقع ذو بُعدين، بعدٍ يتناولُ التركيب والعلاقاتِ النحوية، وسندعوهُ موقعا تركيبيا، وبعدٍ يهمُّ الكلمة المفردةَ كمجالٍ لرصفِ الأصواتِ، وسندعوه موقعا صرفيا للتمييز.

---

(301) إن هذه النزعةَ العلماوية الصارمةَ المُراهنةَ على المنهج المُستورَد لتصطَدِم دائماً بطبيعة الأدب، الأدبِ المتعددِ الأبعاد. ويُمكن أن تقارنَ تجربةَ ليفين، على خِصبِها، بتجربة ابنِ سِنان الخفاجي الذي انطلقَ من الصوت فوقعَ في شرك اللفظ ذي البُعدين الصوتي والدلالي، والمركَّب منهما أيضا.
علق الدكتور محمد مفتاح على كلامي في المتن بقوله : «هذا رأى وجيهٌ بالنسبة لما تشتغلُ ضِمنه، ولكنه ليس كذلك بالنسبة للمنظِّر الذي يَهدف إلى الشمول».

ج) **الموقع الرتكيبي** :

يرغم التوجُّه البلاغي العربي إلى المنجز، أي إلى البنية السطحية فإن تقصّي صور الترصيع يدلّ على وعيهم بالمردودية الإيقاعية للتوازن المَقولي في حدّ ذاته، كما أن الشعراءَ استثمروا هذه الإمكانية كثيراً دون حرصٍ منهم أحياناً على تكثيفِ المادةِ التوازنية الواقعة عليها.

إن العلاقات النحوية تُشكلُ بالنسبة إلينا مواقعَ مجردة أو بنياتٍ عميقة تتحولُ إلى سجع أو ترصيع بنفسِ العَمليةِ التي يتحولُ بها الوزنُ المجردُ إلى أبياتٍ شعرية.

ونظراً لأن هذه العلاقاتِ متعددةٌ فيمكن بقدرٍ من التجريد إعادتُها إلى علاقاتٍ أساسية محدودة. يبدو التعاملُ هنا مع إمكانيتيْن لتعادُل المواقع اللسانيةِ مفيداً. دعا ليفن هاتين الإمكانيتين : التعادلَ المُقارَن، والتعادلَ المُتوازي.

ا) **فمي حالِ المُقارنةِ** يقع طرفان (أو أطرافٌ) متعادلةٌ موقعا واحداً بالنسبة لطرفٍ ثالث. ومثالُه عند ليفن(302).

He esteemed and feared the man

(قدّرَ الرجلَ وخَشيهُ)

ف **قدر وخشيَ** تقعانِ موقعاً واحداً من الرجل، فهو موضع التقديرِ ومصدرُ الخشية.

وهذا الصنفُ من التعادلِ أقربُ إلى النثر منه إلى الشعر. ولذلك نجد خطبةَ الحجاج مثلاً، في أهل الكوفة مَبنيةً عليه. إذ يأتي الخطيبُ من حين لآخرَ بـ **مُمَهِّدٍ**، ثم يُتبعه بمجموعةٍ من القرائن تنتسبُ كُلُّها إليه، ويُقَدَّرُ قبلَ كل قرينَةٍ، مثلُ قوله(303) :

— إن أميرَ المُؤْمِنينَ أمَرني بإعْطائِكُمْ أُعْطِياتِكُم

(و) أنْ أُوجِّهكُم لمحاربةِ عدوِّكم

— إنّي واللهِ يا أهلَ العراقِ

(و) مَعدنَ الشِّقاقِ

(و) النِّفاقِ

(و) مساوئِ الأخلاقِ.

فهناكَ **مُمهِدٌ** أوّل («إنّي واللهِ يا»)، ثم **مُمَهد** داخليٌّ ثانٍ («معدن»).

---

(302) Linguistic structures in poetry 33

(303) جمهرة خطب العرب 288 — 291.

واستعمالُ هذا النوع في الشعر، كثيراً ما يُشفَع بالصنف الثاني «المقارَن». ويمكن أن نمثلَ له بقول النابغة الذبياني(304).

وَلِلّهِ عَيْنا مَنْ رأى أهْلَ قُبَّةٍ أضَرَّ لِمَنْ عَادَى، وأكْثرَ نافعا
وأعْظمَ أحلاماً، وأكبرَ سيداً وأفضلَ مَشفوعاً، إليه وشَافِعا

فالشطر الأول من البيتِ الأولِ مُمَهِّدٌ للقرائنِ المتلاحقَةِ بعده، يتكرَّرُ ضمنيا قبلَ كل واحدة منها. بما يُمكن تمثيله فضائيا كالتالي.

ولِلّهِ عَيْنا مَنْ رَأى أهْلَ قُبَّةٍ أضَرَّ لِمَنْ عَادَى
(و) أكْثَرَ نَافِعاً
(و) أعظم أحلاما
(و) وأكبر سيدا
(و) وأفضل مشفوعا إليه
وشافعا (...)

ومنه قول أبي تمام(305) :

وَرِثوا الأبوةَ والحُظوظَ فأصْبحوا جَمعوا جُدوداً في العُلَا وجُدُودا

«فالأبوةُ» و«الحظوظُ» مُتعادلانِ موقعيا بالنسبة لـ «وَرِثوا»، وكذلك «جُدودا» و«جدودا» متعادلانِ موقعيا بالنسبة لِـ «جمعوا».

يمكن أن تصدر علاقة المقارنة عن حشدٍ مجموعةٍ من النعوتِ حولَ كلمةٍ مثلِ **الكَنَّةِ** في الأبياتِ التالية(306) :

إنَّ لَنا لَكَنَّهْ مِبَقَّةً مِفَنَّهْ
مِتْيَحَةً مِعَنَّهْ سِمْعَنَّةً نِظْرَنَّهْ
كَالذِّئْبِ وَسْطَ القُنَّهْ إلاَّ تَرَهْ تَظُنَّهْ

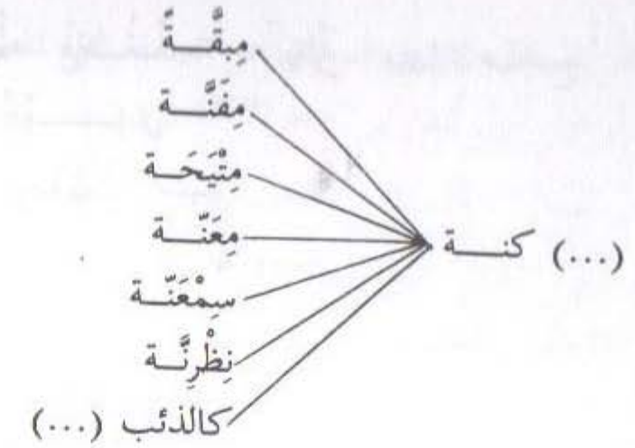
نُمثِّلُ هذه العلاقةَ فضائيا :

---

(304) العمدة 25/2.

(305) ديوان أبي تمام 178.
ويمكن أخذ أمثلة كثيرة من «باب الازدواج» عند أسامة بن منقذ في كتابه «البديع في نقد الشعر».

(306) الخصائص 128/1. وردت خمسة أشطرٍ منه في (اللسان : سمع).



بل يمكنُ إبرازُ ذلك في قصيدةٍ كاملة مثلِ قول حسان يهجو مسافعَ بنَ عياضٍ اليربوعي(307)، وسنكتبُها كتابة فضائيةً مُباشرةً مع ترقيمِ الأبياتِ وإعلامِ نهايةِ الشطرِ بنجمة (*):

1. لو كُنْتَ مِنْ هَاشِـــــمٍ
أَوْ مِن بَني أسَـــد (*)
أَوْ عبـــدِ شمـــــسٍ
أَوْ أصحابِ اللِّوى الصِّيدِ.
2. أَوْ من بني نوفَـــلِ
أَوْ رَهْطِ مُطَّلِبٍ *، لِله درُّك، لمْ تَهْمُمْ بِتَهدِيدِي.
3. أَوْ في الذُّؤابَةِ من قَومٍ ذوي حَسَبٍ *
لم تُصبِحِ اليومَ نِكساً ثاني العُودِ.
4. أَوْ مِن بَني زُهرةَ الأَخْيارِ قَدْ عَمِلُوا *
أَوْ مِنْ بَني جُمحِ البيضِ
المناجيـــدِ *
5. أَوْ في السَّراةِ من تيمٍ، رضيتُ بهم *
أَوْ من بني خلفِ الخُضْرِ
الجَلَاعيـــدِ
6. يَا آلَ تَيْمٍ أَلَا يُنهَى سَفِيهُكُمُ قَبْلَ القِـذافِ بقـولٍ كَالجَلامِيـدِ
7. لَولَا الرَّسُولُ فإنِّي لستُ عَاصية * حتَّى يُغَيبني في الرَّمْسِ مَلحُودي
8. وَ — صَاحِبُ الغَارِ إنِّي سَوفَ أَحْفَظُهُ *
طَلْحَةُ بنُ عُبيدِ اللهِ ذُو الجُودِ
و

(307) ديوان حسان 186 — 187.

9. لَقَدْ رَمَيْتُ بِهـا شَنْعَـاءَ فَاضِحَـةً يَظَلُّ مِنها صَحِيحُ القومِ كَالمُ

10. لَكِـــنْ سَأَصْرِفُهـــا جُهْـــدِي
وأَعْدِلُها ◦ عَنكـمْ بِقَـوْلٍ رَصِينٍ
غَيرِ تَهْديـــدِ

11. إلى الزِّبَعْرَى فإنَّ اللُّؤمَ خَالَفَـهُ
أوِ الأَخَابِيثِ مِنْ أَوْلَادِ عَبُّـــودِ

أوردْنا القصيدةَ بتمامِها لإظهار إمكانيةِ اعتمادِ نصٍّ كاملٍ على الصّورة الترصيعية التي تعتمد أساساً على نمو النصّ أفقياً وعموديا.

إلا أن هذا النصَّ والذي قبْلهُ يشهدان على المُستوى الذي تعملُ فيه علاقة المقارنَةِ، فقد لاحظنا أنها تِقنيةٌ غالبةٌ في النثر الفني، بل والنثرِ عامة.

ب) **وفي حالة التوازي**، يقع طرفانِ متعادلانِ (أو أكثر) في موقعينِ مُتعادلين بالنسبة لطرفين آخرين (أو أكثر). ولاشك أن هذه هي الصورةُ المُثلى في الازدواج والترصيع في الأدبِ العربي، مثل قولِ امرئ القيس :

سَليمُ الشَّظَى، عَبْلُ الشَّوَى، مُدمَجُ القَرَى، له حجراتٌ مُشرفاتٌ على الغَالِ

فموقع «سَليم» من «الشظَى» يوازي مَوقعَ «عبْل» من «الشوى»، ويوَازيان معاً موقع «مدمج» من «القَرَى».

سليمُ الشَّظَى
عَبْـــلُ الشَّوَى
مُدمَجُ القَرَى

إذِ العلاقةُ بين أطرافِ المركباتِ الثلاثةِ هي الإضافة.

وأغلبُ صورِ الترصيع من هذا القبيل (أي من التوازي المَوقعي)[308] :

هَبَّـاطُ أَوْدِيَـــة، حَمَّـــالُ أَلْويـــةٍ، شَهّـادُ أَنْدِيـــةٍ، سِرْحـــانُ فِتْيَـــانِ

---

(308) ولذلك فسنغلب مصطلحَ التوازي ليشمَل كل العلاقاتِ الموقعية المقولية والمَنطقية، فنقترب لذلك من مفهوم التوازي النحوي عند ياكوبسون.

وهو أن أوسع مثال للتوازي النحوي هو الجملةُ التي تغطّي الشطر(309) : وهو ما دعاهُ أبو

مثل قول أوس بن حَجر(310) :

تَحدُرُ عَبْسٌ إلَيْنَا وَعَامِرٌ، وَتَرفَعُنَا بَكْرٌ إليكُمُ وتَغْلِبُ

كلمة في الشطر الأول تحلُّ موقعاً لسانيا هو موقعُ نَظيرتِها في الشطرِ الثاني. وذلك ما

أن نمثله بهذا التقطيع :

الوحدات اللسانية	ف	تحدر	كم	عبس	إليـ	نا	و	عامر
	و	ترفعـ	نا	بكر	إليـ	كم	و	تغلب
الموقع اللساني	رابط يحسب ما قبله	فعل مضارع	مفعول به جمع	فاعل اسم علم	جار	مجرور جمع	عاطف	معطوف (فاعل)

والبلاغيون المُتأخرونَ يُحبِّذون التوازي التام الذي يجعلُ كلَّ كلمةٍ في الشطرِ أو القرينة تقابل كلمةً في الطرف الثاني دُون زيادة أو نقصان(311). ولكن الشعراءَ لم يلتزموا ذلك بل راعَوا إمكانيات التوازن ومستوياتِه. وكثيراً ما نظروا نظرةً إجمالية لبعضِ أجزاءِ التوازي، كما في قول البحتري :

إذا ما نَهَى النَّاهِي فَلَجَّ بِيَ الهَوَى أَصَاخَتْ إلى الوَاشِي فَلَجَّ بها الهَجْرُ

أ ب ج د هـ و ز ح

فهناك توازٍ تامٌّ بين (ب. ج. د) و(و. ز. ح) وتوازٍ نسبيٌّ بين «نهى الناهي» و«أصاخت»،

(309) بل هذا هو النموذج المِثالي عندَ البلاغيين. وَإلاَّ فقد وازَى الشعراءُ بين الأبياتِ الجُملِ مثل قول الخنساء (4) :

الحاملُ الجابرُ	الثقلَ العظمَ	المهمَّ الكسيرَ	مِن مِن	اللُّمات المَهاصر	الفوادِحْ والممانِحْ

(ديوان الخنساء 22).

(310) الصناعتين 463.

(311) خزانة الأدب 422 والصناعتين 287.

ولكن ليس هناكَ من علاقةٍ موقعية بين ما بقي من مواد الطرفين : «إذا ما» و«الواشي». كما أن المادةَ التي وضعتْ في موقع الفاعلِ «الناهي» و«ت» (ضميرُ الفاعل) غيرُ متوازنة ولا حتّى متعادلة.

ومع ذلك فهناك توازنٌ بين مجموع «نهى الناهي» ومجموع «أصاخت إلى الواشي». وقد عُوضَ الاختلافُ في المواقع النحوية بين «الناهي» و«الواشي» بتوازنٍ ترصيعي صَرفي : الاتفاقُ في الصِّيغةِ الصَّرفية. وقد يَتسعُ مجالُ التعويض حتى يُنظر فيه إلى الصيغ الصرفية بقطع النظرِ عن التركيب، أو إلى الكَمِّ المَقطعيِّ للقرينة مُجرداً.

والإمكانيتان اللتان تحدثَ عنهما ليفن قابلتان للتوسيع والإغناء ؛ فهما، في الواقع، تستوعبان احتمالينِ متكاملين : إمكانيةَ التبعيةِ، وإمكانيةَ الاستقلالِ. فتبدو إمكانيةُ التبعية في حالة المقارنةِ، حيثُ يتبع الطرفانِ المتوازنانِ عنصراً ثالثا سواء عن طريقِ العطفِ، وهذه أجلى الصُّور، أو عن طريقٍ آخرَ غيرِها. أما إمكانيةُ الاستقلالِ فنتحدثُ عنها حالَ ارتباطِ الطرفينِ المتوازنين بأطرافٍ مختلفةٍ تدخل، هي الأُخرى، في علاقة التوازي مُحْتلَّةً مواقعَ متقابلةً.

ومن الجَلي أن حالةَ استقلالِ الطرفينِ أو توازيهما هي الحالة المُثلى في بناءِ الترصيع والسجع في الأدب العربي كما سبق. وهذا ما أكدهُ ليفن أيضا ناظراً إلى الأدب الإنجليزي، بقوله : «إن البنيةَ التي يَرِدُ فيها الازدواج المتعادِلُ طبيعةً في مواقعَ متوازيةٍ تكونُ أقوَى من مَثيلتِها التي تردُ في مواقع مقارَنَة»(312).

ومع الاعترافِ بالقيمةِ العلميةِ لنظرية ليفن من الوِجهة المِنهاجية الصرف، وما تفتحه من آفاقٍ لدراسة النثر العربي، قبلَ الشعر، لابدَّ من إبداء ملاحظتين.

1) ليست هناك حدودٌ فاصلةٌ فصلاً قاطعاً في جَميع الأحوالِ بين بِنيتي المقارنة والتوازي، فلو عُدنا إلى قولةِ الحجاجِ السابقةِ لوجدنا داخلَ الموقعِ المقارَن موقعاً موازيا بين : «أُعطيكُم أعطياتكم، وأرسلَكم لمُحاربةِ عدوكم». فَـ «أعطى» تقعُ من «كُمْ» موقع «أرسلَ» من «كُمْ» فبيْنَ «كُمْ» الأُولى والثانيةِ تعادلٌ طبيعي (صوتي ودلالي)، وتعادل موقعي. ويلاحظُ مِثلُ ذلك بينَ الفعل والضميرِ في كلٍّ من «أُعطياتكم» و«عدوكم».

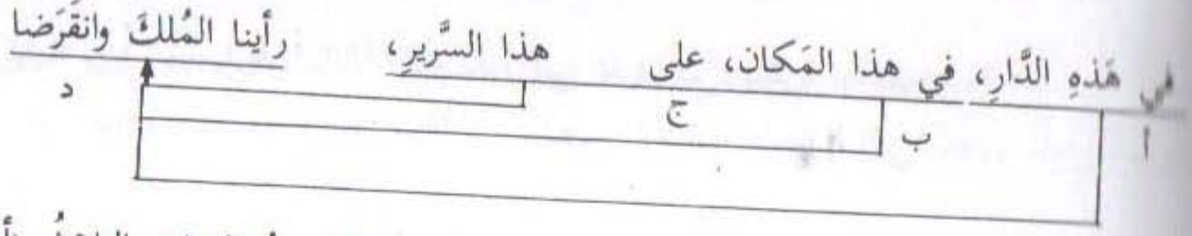
على أن موقعَ «أُعطياتكم» من «أعطيكُم» لا يعادلُ موقعَ «عدوكم» إلا بِقدرٍ من التأويل. وهذا بابٌ مفتوح على مِصراعيه عند ليفن.

وبقدرٍ من المُرونةِ التي تأخذ البِنيَتين مَعاً بعينِ الاعتبارِ يصبحُ التعادلُ الموقعيُّ مُضاعفا، كما في قولِ أبي تمام(313) :

---

(312) Linguistique structure in poetry p. 35

(313) البديعُ في نقد الشعر 114.



فالأطرافُ المكوِّنة لِـ : أ، ب، ج توجد في مواقعَ متوازيةٍ، كما توجدُ البنيات الثلاثُ (أ. ب، ج) في مواقع متعادلة بالمقارنة مع (د).

2) ينبغي تسجيلُ الفرقِ بين النظرةِ البلاغيةِ العَربيةِ، وبيْن النظرةِ الشعريةِ اللسانية عند ليفن، في أعقاب ياكوبسون. فمفهوم الازدواج عند ليفن هو مفهومٌ علائقي مَقُولي ينظر إلى الروابط التركيبية ــ الدلالية. وهذه العلائقُ هي نفسُها المواقعُ(314). في حين نظرَ البلاغيون العربُ إلى الترصيع والازدواج والسجع، وجميع صُور التوازن التي يحتويها مفهوم الازدواج عند ليفن، نظرةً إيقاعيةً صوتيةً تهتمُّ بالعناصرِ الوزنية والتوازنيةِ، قبل اهتمامها بالعلائق النحوية التركيبية. ففي الحالاتِ التي يَستعمل فيها ليفين وياكوبسون التوازي والتعادلَ يستعملُ البلاغيون التوازنَ، وقد يَستعملون أيضا التعادلَ، يقصدونَ به تعادُل الصيغ والكم الإيقاعي، لا تعادلَ المواقع النحوية(315).

لقد نظرتْ البلاغة العَربية ــ وهي بلاغة سَمعيةٌ أولا ــ إلى المَردودية الصوتيةِ الإيقاعيةِ، أي إلى المتحقق، أو إلى البنية السطحيةِ. ولهذا السبب اعتُبر الترصيعُ، عند قدامةَ، ــ بصريح اللفظ ــ من نعوتِ الوزنِ : يقولُ : «من نعوتِ الوزنِ الترصيعُ»(316) وهو مفهومٌ واسعٌ يشملُ كلَّ صور التوازنِ القائمةِ على تناظر الصوائتِ مما فرَّعه من جَاءَ بعدَه. فالترصيعُ عندهُ «هو أن يُتوخَّى فيه تصييرُ مقاطعِ الأجزاءِ في البيتِ على سجعٍ أو شبيهٍ به، أو منْ جنسٍ واحدٍ في التصريف»(317). وعلى ذلك دَرجَ البلاغيونَ بعدَه حتى فَصَل السَّكاكي بين المُحسناتِ البديعية المعنويةِ واللفظية (واللفظية تُساوي عنده الصوتية) فأدرجَ الترصيعَ ضمنَ المحسناتِ اللفظية.

هل يرجعُ ذلك إلى طبيعةِ اللغةِ العربية التي تلعبُ فيها الصيغُ الصَّرفية المتوازيةُ دَاخل

---

(314) الأمر أكثر جَلاءً عند ياكوبسون الذي يُعتبر ليفين شارحاً له، فهو لا يتحدَّثُ عن صور الترصيع إلا ضمنَ التوازُن النحوي. (انظر في ذلك، على الخصوص، مقالَه Le parallélisme grammatical et ses aspects Russes p. 249-234 في كتابه Question de poétique

(315) انظر حديثنا عن ترصيع المواقع بعده.

(316) نقد الشعر 40.

(317) نفسه.

التركيبِ دوراً تنغيميا بارزاً ؟(318) أم يعودُ إلى الفرق بين النظرةِ «الفصاحية» الشفويةِ القديمةِ ــ التي تهتمُّ بالمسموع أولاً ــ(319) والنظرةِ الكِتابية الحاليةِ التي تُغلِّب تأمل المقولاتِ النحوية وما تحتويه من روابط دلالية ؟

وعموما فإنّ موقفَ البلاغيِّ العَربي كانَ مُنسجما مع طبيعةِ الفن الشعريِّ القائم على الإيقاع، فهو المَبدأ الذي يجبُ الانطلاقُ منه، في حين يبقى التوازي النحوي عنصراً مساعداً، يؤدي، ضرورةً، إلى التوازُنِ، ولكنه ليس شرطاً لازماً وحتميا لوقوعِه. فلنَنْظرْ في البيت التالي للبحتري(320) :

لَقَدْ كَانَ ذَاكَ الجَأْشُ جَأْشَ مُسالِمٍ عَلَى أَنَّ ذاكَ الزِّيَ زِيُّ مُحَارِبِ

فالشطرانِ متوازنانِ ترصيعيا، ولكن جزءاً منهما ليسَ متوازياً نحويا. ونمثل ذلك كتابة :

لقد كان	ذاك	الجأش	جأش	مسالم
على أنّ	ذاك	الزي	زي	مُحارب

ـــ أ ـــ ..... ب .....

إن كلَّ طرفٍ من أطرافِ الشَّطرين في (ب) متوازٍ مع مقابله ومتوازنٌ معه. ولكنَ الملاحظ بالنسبةِ لِـ (أ) توازنُ الطرفينِ تقطيعا [( ) = مفاعيل] وتقفية (نَ). والتقفيةُ هنا دليلُ انفصالِ الجزءِ المتوازنِ عن الجزءِ المتوازنِ ــ المتوازي في نفس الوقت. ويمكنُ أخذُ أمثلةٍ من مُعلقةِ امرئِ القيس على نحوِ ما نجده في البيتِ الأول منها :

قِفانبكِ من ذكرَى	حبيبٍ ومنزلِ
بسقطِ اللوَى	بين الدَّخول فَحَومل
ـــــ أ ـــــ	ـــــ ب ـــــ

(318) يَنظرُ بعضُ الدارسين المحدثين إلى هذه القضية نظرةَ يَقين، يقولُ مُحمد المبارك : «إن قوالبَ وصيغ الكلمات في العربية أوزان موسيقية أي أن كلَّ قالبٍ من هذه القوالب، وكلَّ بناءٍ من هذه الأبنيةِ نَغمة موسيقية ثابتة... فالأشكالُ والألفاظُ في العَربية هي من جهةٍ أبنيةٌ وقوالبُ وهيئاتٌ، ومن جهة أخرَى أوزانٌ مُوسيقية تُدركها الأذنُ بسهولة ويُسر، فيُدرك جزءٌ من المعنى..» (فقه اللغة وخصائص العربية 280ـــ282).

(319) نتطرق إلى الشفوي والكِتابي في الحديث عن الفضاءِ البَصري في القسم الثاني من هذا الفصل.

(320) ديوان البحتري 176/1.

فبين طرفي (أ) توازنٌ قافويٌّ، وترصيعيٌّ أيضا، لتوازُنِ القرينتينِ نِسبيا. في حين بين طرفي (ب) توازنٌ وتوازٍ معا.

ومع كُلّ ما تقدمَ، يَنبغي للدارس ألاَّ يَقفَ عندَ الصور المِثاليةِ أو النموذجيةِ التي تفرض نفسها بما اجتمعَ لها من اِتساقِ التوازنِ والتوازي المحققِ في مستوى الظاهرِ، لابدَّ من اعتمادِ التأويلِ أحيانا لاستخراجِ المواقع الغائبةِ والكامنة الموجودةِ في ملكةِ مستعملِ اللغةِ. والتي لا يستقيمُ الكلام، في الواقع، دون أخذِها بعين الاعتبارِ، إن تلكَ المواقعَ تلعبُ دورها في الحضور والغياب، وفي تناوبهما، فالقارئ ــ مثلُ الشاعر تماما ــ لا يكفُّ عن استحضار البنياتِ العميقة، خاصةً حين يتطلبها السياق التركيبي.

ودون أن نطيلَ في تقصّي الحالاتِ الممكنةِ نقدمُ أمثلةً أُخذتْ عفواً ودونَ بحثٍ طويلٍ من ديوان البحتري، مِنها(321) :

1. وَاسَوْءَتَا منْ رَأْيكِ العَازِبِ وَعَقْلِكِ المُسْتَهتِرِ الذّاهِبِ

ولكتبْه بطريقةٍ تُبرزُ الجزءَ المحذوفَ المُخلَّ بالموازنةِ على المستوى السطحي، ولنسْلُك نفسَ المسلكِ معَ أمثلة أخرى :

وا	سَوءتا	من	رأيك عقلك	المُستهتِر		العازب الذاهب

فواو العطفِ في أول الشطرِ الثاني تكافئُ المركَّب «واسوءتا من»، كما أنَّ «العازبَ» تكافئُ «المستهتر الذاهب» في المستوَى العلائقي النحوي(322)، أما على المستوى السطحي الموازلي فإن موازن «واسوأتا من»، هو «المستهتر» وواوُ العطف موازٍ لِواوِ النُّدبةِ في أولِ البيتِ.

2. هَبِيهِ لِمُنْهَلِّ الدُّمُوعِ السَّواكِبِ وَهَبَّاتِ شَوْقٍ في حَشاهُ لَوَاعِبِ(323)

---

(321) ديوان البحتري 176/1، وهو مطلعُ مَقطوعة.

(322) هذا على المستوى النحوي الصِّرف، أما على المستوى الدَّلالي فهناك اِحتمالانِ : تعويض العنصرِ الغائبِ بمقابِلِه الحاضرِ (تكرار)، أو تقديرُه حسبَ السياق : فمقابلَ «واسوءتا» يقترحُ الدكتور محمد مفتاح «واحسرتا» ويقترح «المستغرب» مقابلا، في الموقع لِـ «المستهتر» ومناسبا دَلاليا لِـ «العازِب». وسنكتفي فيما يأتي من أمثلة بإبراز المُكافىءِ العَلائقِي النحوي.

(323) نفسه 177/1 وهو مطلعُ قصيدةٍ مَدحية وما بعدَه تابعٌ له بالترتيب.

هِبيه لِ	مُنْهَلٌ	الـ	ـدمـوع	ن	في حشاهُ		السواكـب
و	هبـات		شـوقِـ				لـواعـبِ

يلاحظُ هنا كيفَ أُضيفتْ «في حشاهُ» لتعوِّض «هَبِيه لِـ» على المستوى السَّطحي الإيقاعي، في حين أن المُكافئَ النحويَّ لـ «هبية لِـ» هو واوُ العطفِ وما يحلُّ محلَّه، ومكافئُ «في حشاه» مَحذوفٌ، تقديرُهُ «في عَيْنِه». ونونُ التنوينِ تُكافئ «الـ» التعريف، في كلمتي «شوْقِـ[ـن]» وَ«الدموع».

3. وإلاَّ فَرُدِّي نَظرةً فيهِ تَعْجَبي لِمَا فيهِ أو لَا تَحْفلي للعَجَائِبِ

أ = وإلاَّ فرُدِّي نظـرة فيـه تعجَبي لما فيه
... لا تَحفلي بالعجـائب

ب = وإلا فردِّي نظـرةً فيـه
وإلا فلا تحفلي بالعجائب

ج = رُدي نظرة
لا تحفلي بالعجائب

ويظهر هنا مدَى تصرُّف الشاعرِ في البنية العميقةِ عند إنجازِ البنية السطحية، لدرجة أن صارَ التوازي النحوي خفيا لا يكادُ يَبين. وربما كانَ هذا الخفاءُ هو نفسُه الذي جَعلهُ يعودُ في البيتِ الثالثِ من هذه القصيدَةِ (بعدَ البيْتين السابقين) إلى الموازاةِ الدقيقةِ :

4. صَدَدْتِ، ولمْ يرم الهَوى كَشحُ كَاشح وبِنْتِ، ولم يدعُ النَّوَى نَعبُ ناعبِ

	صَـدَدْتِ	ولَـم	يرم	الهَـوى	كشـحُ	كـاشـح
وَ	بِنْـتِ	ولَـم	يـدع	النَّـوَى	نعـبُ	نـاعـبِ

فهناك توازٍ نحويٌّ تامٌّ، وتوازنٌ قائمٌ على التقفيةِ وتوازي الصيغ الصرفية.

5. فلا عارَ إن أجْزَعْ فهْجرُك آل بي جَزوعا، وإن أُغلبْ فحبُّكِ غَالِبي

فلا عارَ وَ	إن إن	أُجزع أغلب	فهجرك فحبك	آل بِي غالِبِي	جزوعا

إن أغلبَ الأطراف متوازية متوازنة إلا «فلا عَارَ» فهي موازنةٌ لِـ «جزوعا»، موازيةٌ لواوِ العطف أو مكافئةٌ له.

6. وَما كُنْتُ أَخْشى أنْ تَكونَ مَنِيتي نواكَ، وَلا جَدْوَاكَ إحْدَى مَطالِبِي

ومَا ولا	كنتُ أخشى أن تكونَ	منيتي جَدواكَ	نواك إحدى مَطالبي

هنا ينبغي أن نلاحظ كيف أن توازي «نواك» وَ«إحدى مطالبي»، لم يستتبع توازناً بل التوازن واقع بين «جدواك» و«نواك» وهما غيرُ متوازنيْن، وذلك لكون الجملةِ قد اخترقتْ حدودَ السَّطر، فعمد الشاعرُ إلى دَعْمِ الكلمةِ المضمَّنة بترصيع صَرفي مُجنَّس.

7. أمَا وَوُجُوهِ الخَيلِ وهيَ سَواهِمُ تُهَلْهِلُ نَقعاً في وُجوهِ الكَتَائِبِ

في هذا البيتِ ينزلُ التوازي إلى أدنى درجةٍ ويهبطُ معه مستوى التوازنِ. والتوازي الموجود في البيت جُزئي، بين :

وجوهِ الخيلِ

وَ وجوهِ الكتائبِ

وبين : وهي سواهِم

وَ تُهلهلُ

وحسب مُصطلحَاتِ ليفن فالأوّلُ اِزْدواج متوازٍ والثاني مُقارَنٌ.

8) وسيرتفعُ مستوى التوازي والتوازنِ في البيتِ الثامن إلى مستوى أعلى، حسب قانون تناوب المؤالفَةِ والمخالفَة[324] :

---

(324) هذا حسبَ روايةِ «أخبار أبي تمام 79 وأخبارِ البحتري 151» (انظر حاشية الديوان 177/1). وهي مُقدمة عندنا على رواية الديوان، وهي :

وغدوةِ تَبِّيـــنِ الـــمشارقِ إذ غدا فبتَّ حَريقـا في أقاصي المغـــارب

غَدا غُدوَةً بينَ المَشَارِقِ إذْ غَدَا فَبَثَّ حَرِيقاً في أقاصِي المَغَارِبِ

فَ	غدا بَثَّ	غُدوةً حَريقاً	بين في أقاصي	المشارق المغاربِ	إذ غدا

يلاحظُ أن جميعَ الموادِّ المتوازيةِ متوازنةٌ إلا «بَيْنَ» و«في أقاصي» فهُما متوازيانِ : ظرف وشبه جُملةٍ، وغيرُ متوازنيْن، بل إنَّ :

(فَ + في أقاصي) = (بين + إذ غدا)
(ـ ـ ـ + ـ ـ ـ) = (ـ ـ ـ + ـ ـ ـ)

لعل الأبياتَ السابقةَ المأخوذة بالترتيبِ من قصيدةٍ للبحتري تبينُ كيفَ تعاملَ فحولٌ من الشعراءِ مع البنية النحويةِ لحظةَ الإنجازِ، فهي تُهيمن أحياناً حَتى تغطّي شطري البيتِ، ثم تَتلاشَى حتى لا تَشملَ منه إلاَّ جُزءاً يَسيراً.

العُدول عن تجنيس المواقع المُتوازية

لاحظنا كيف يعمدُ الشاعرُ إلى المخالفة التوازنية بين المتوازيَيْن، وغالباً ما كان ذلك إجراءً تَعويضيّاً يَقتضيهِ توازنُ الشَّطريْن. ونريدُ أن نقفَ في الأخير عند مظهرٍ آخرَ للمخالفةِ ذي طبيعةٍ فنية، وليسَ نتيجةَ ضرورةٍ وزنيةٍ أو قافويةٍ. فقد يعمدُ الشاعرُ إلى إيقاعِ التوازنِ الصوتي على خِلافِ ما يقتضيه توازي المواقعِ. وقد سجَّل القدماءُ هذه الواقعةَ الفنيةَ تحتَ اسم **التبديل**.

والتبديلُ «من نعوت الألفاظِ». وهو أن يُقدَّمَ في الكلام جزءٌ ألفاظُه منظومةٌ نظماً تامّاً، فيُجعلُ ما كان مُتقدماً في الأولِ متأخراً في الثاني»(325).

لَا يَرْقَعُ النَّاسُ ما أَوْهَتْ أَكُفُّهُمُ عِندَ الدِّفاعِ وَلَا يُوهُونَ مَا رَقَعُوا

(أ)

(ب)

(325) أبو طاهر. قانون البلاغة 32 ونسبهُ ابنُ حجة إلى قدامة، وعرَّفَه تعريفا وجيزاً بقوله : «هو أن يُصيِّر المتكلمُ الأخيرَ من كلامِه أولاً، أو العكس» (خزانة 115). والمثال المُتداولُ عند البلاغيينَ هو : أُشكُرْ لِمَن أنعمَ عليْك، وأنعِمْ على من شَكَرَك». والبيتُ المستشهدُ بِهِ من عينيهِ حسان بن ثابت في الرد على وفد بني تميم (ديوان حسان 301).

في المُستوى الترصيعي هناك توازٍ بين مواقعَ تركيبيةٍ نُبرزُها كما يلي :

لا	يَرقعُ	الناسُ	ما	أوهت	أكفُّهم
لا	يُوهُـــونَ		مَا	رَقعـــوا	

ولكنَّ الملاحظَ هُنا هو خرقُ قاعدةِ إيقاع التعادلِ الطبيعي (النمط 2) على التعادلِ الموقعي (النمط 1). وإذ يؤكد ليفن على أن إيقاع التعادلِ الطبيعي على التعادل الموقعي، دون أن يلاحظ مثل هذهِ الظاهرة التي تخرقُ القاعدة الفنيةَ المُهيمِنة يَترك ثَغْرةً في البناءِ النَّظري. والواقعُ أن أيةَ نظريةٍ عِلميةٍ (أو عِلماوية) يَنبغي أنْ تأخذَ بعيْنِ الاعتبارِ مِيكانيزم اشتغالِ الشعرِ والفنِّ بصفةٍ عامة. فكلُّ بنيةٍ تصلُ إلى مُستوىً من الانسجامِ والاطرادِ تعرِّض نفسهَا للخرقِ والتكسيرِ. وفي الانزياحِ عنها تتولَّدُ الشاعريةُ في مرحلة أُولى.

الموقع الصَّرفي : مَوقعُ الأصْواتِ من الكلماتِ

لقد حاولنا في المراحلِ الأولى من صياغةِ هذا الفصلِ الاقتصارَ على موقعين : موقعٍ تركيبي إسنادي وموقعٍ عَروضي، ثم دفَعنا الحَرجُ في إلحاقِ مادةِ هذا المَبحثِ بالتركيبِ إلى فصلِه عنه لاختلافِ طبيعتِهما. فالموقعُ الذي اصطلحنا على تَسميته موقعاً صرفيا يَهمُّ موقعَ الأصواتِ من الكلمةِ أو من المركَّب المعتبرِ طرفاً من أطرافِ التوازن. في حين يَهتمُّ الموقعُ التركيبي بموقع كلمةٍ من خطاطة نحويةٍ مجردةٍ، ويهتم الموقعُ العَروضي بموقع الخطاطة النحوية — بعدَ أن تحوَّل إلى بنيةٍ سَطحيةٍ — منَ الخطاطةِ العَروضية المجردة لتُحوِّلها بدورها من بنية عميقة إلى بنية سَطحية.

لقد تكلفتِ اللغةُ بتطريزِ المواقع الصرفيةِ، فليس في وسْع الشاعر أن يغيِّر الأصوات في أي موقعٍ من الكلمة، كما يغيرُ الكلماتِ في التركيبِ، ولكن بوسعه أن يغيرَ الكَلمةَ بأخرى تحتوي الصوت الذي يَهمُّه في الموقعِ الذي يَشغلُه، وبهذا الاختيارِ يلعبُ لعبة الموقعِ فيجانسُ بين الأصوات الأولى من الكلماتِ، أو الأخيرةِ منها أو الوُسطى، أو يخالفُ ما بين المَواقعِ في التجانس، أو يخالف بين مواقعَ معينةٍ من الكلماتِ المتجانسةِ : أول، وسط، أخير. وقد تناول البلاغيون جوانبَ من قضايا الموقعِ الصرفي، وأهمَلوا أخرى برغمِ بروزِها في بنية الشعر العربيِّ. وسنتناول ملاحظاتِهم، وَما تَيسَّر من إضافات اقتضاها حَال الشعرِ، تحتَ ثلاثة عناوين : 1) موقعُ التجانس. 2) موقعُ الترتيب والقلبِ. 3) موقعُ الاختلافِ.

1) **موقع التجانس** : أول، وسط، أخير

لم يهتم البلاغيون العربُ بموقع الأصواتِ المتجانسةِ داخلَ الكلمة من هذِه الزاوية إلا حين يتعلقُ الأمرُ بكلمات متوازنة على سبيلِ التقطيعِ الترصيعي، وفي هذه الحالة يتجهُ الاهتمام إلى الصوتِ الأخيرِ من الكلمةِ وقد عرضنا لهذا في الحديث عن تسجيعِ المقاطعِ.

اهتمَّ بعضُ الدارسين المُحدثين بهذه المواقع لدرجة أن قصرَ أمثلتَهُ الموقعيةَ عليها، كما فعل هَنريش. ف. بْليثْ الذي حصرَ أمثلتَه الموقعيةَ في موقعِ الصوتِ من الكلمة، فهو يقعُ في أولِها (مثل (c) في أول الكلمتين الفرنسيتين (conte court)) أو في وسطهما (مثل موقع (e) في الكَلمتين الإنجليزيتين (ben red)) أو في آخرهما (مثل موقع (d) في الكلمتين الإنجليزيتين (bad red)[326]. والواقعُ أن تجنيسَ أواخر الكلماتِ غيرِ المتجانسة (حسبما اشترطَه البلاغيون) قد أثارَ انتباهنا خاصةً أثناءَ دراسة استكشافية في ديوان الخنساء، حيثُ يُلحظُ الدورُ الكبيرُ الذي يَلعبه التنوينُ والحركاتُ في انسجامِ الكلامِ وتناغمِه. ولَمْ يكنْ بوسع البلاغيين العربِ أن يُسجِّلوا هذه الظاهرةَ لسببيْن : أحدُهما إدخالُ الاختلافِ الدَّلالي في تعريفِ التجنيس[327]، وثانيهما، وهو مُشتقٌّ من الأول، عدمُ اعتبار نونِ التنوينِ «حرفاً». ولهذا اعتبروا تجنيسَ «عواصٍ/عواصِم» تَجنيساً ناقصا. والأحرى أن يعتبرَ **مُضارعا** أي اختلافَ صَوتيْن بينهما قرابة.

ويأتي الاهتمامُ بالأصواتِ الأولى من الكلماتِ في الدَّرَجةِ الثانيةِ من حيثُ الأهميةُ، أما الاهتمامُ بمجانسة الأصواتِ الداخليةِ وحدَها فيأتي ــ حَسبَ فَحصِنا ــ في درجةٍ مُتأخرةٍ عنهما كثيراً، عدَا حالِ المدِّ كما سنُلاحظ.

وعموما فأهميةُ المجانسةِ بين الأصواتِ الأولى أو الأخيرةِ أكثرُ من أهمية المجانسةِ بين الأصواتِ الداخليةِ، وذلك مبرَّر بما يلي :

1) الصوتُ الأخيرُ يقعُ موقعَ التقفيةِ والسَّجعِ، فعليهِ الوقفُ مهما كان نسبيا، بعدَ وحدةٍ مُعجمية. فقيمةُ المَوقع هنا صوتيةٌ في المقامِ الأولِ.

2) أما قيمةُ الموقعِ الأولِ فيبدُو أنها دلاليةٌ بالدرجةِ الأولى، وهذه القيمةُ تجعلُ ما يقعُ فيه من تجانسٍ صوتيٍّ بارزاً. على أن ما يشيرُ إليه الحَدسُ في هذا الصدد يحتاجُ إلى استدلالٍ علميٍّ، تساهمُ فيه مباحثُ متعددةٌ لغوية وانتروبولوجية ونفسية[328]. وهذا بحثٌ قائم الذات.

---

(326) انظر «Rhétorique et stylistique». p. 160

(327) بحصره في الكلمة والمركب كما سيأتي في الفصل الثالث.

(328) ومن الطريفِ، في هذا الصدد، ما افترضَه حَسن عباس في دراسة له بعنوان «الحرفُ العربي والشخصية

أما موقعُ الوسطِ فمثير في حالة المدِّ الذي يكون في الغالب ذا وظيفةٍ دلاليةٍ صرفيةٍ مميِّزة : الفاعلية والمفعولية مثلا : قاتل ومقتول.

وتعاملُ الشعراء مع هذه المواقع، مماثلة أو مخالفة، راجعٌ لعدة عوامل، منها ما هو نصيٌّ لغوي صرف، ومرجعه إلى الانزياح والانزياح المضاد، فإذا كانَ الشاعرُ الموسطُ أو المقلدُ يكتفي بالمُتداولِ من الانزياحِ الكَمِّي عن المعيار اللغويِّ كما هو الحالُ في أغلبِ شعرِ الخنساء، فقد يعمدُ الشاعرُ المبدعُ، في سياق ثقافيٍّ مخالفٍ إلى خرقِ التماثلِ الذي عمد إليه غيرُه وتشويشِه بإبداعِ أنساقٍ وبنياتٍ أخرَى تبدو لأوَلِ وهلةٍ مُشوشةً (كما عند أبي تمام). ولكن التأملَ يكشفُ عن تشابُكِ علاقاتِها وبعدِ امتداداتِها. وهذه قضيةٌ تحدَّد في الإطار التداولي للنص.

مع هذا الاحتياطِ المِنهاجي نقدمُ هنا نصّاً للخنساءِ يكشفُ بعض البنياتِ المحتملة في هذا الصددِ(329) :

العربية»، إذ يَرى أن الصوتَ الأوَلَ من المصدرِ مُتحكمٌ في معنى الجذر. وقد دعَّم رأيَهُ بالإحصاء. وحاولَ تفسيرَ ذلك بقوله «هذه الظاهرةُ العجيبةُ المُعجزة في لُغتنا، لا يفسِّرها إلا أن يكونَ العَربيُّ قد بدأ بصوت الحرفِ الصامتِ المفرد الممدود أصلاً (يا. بو. بي) مترافقا مع الحركاتِ الجِسمية المناسبة للتعبير عن حاجاته ومَعانيه ...ثم انتقل في مرحلةٍ لغويةٍ متطورة إلى المقاطع الثنائية الحروف بزيادةِ حرف صامت ثان على الحرف الجذر يُعطي معناهُ مزيدا من الدقة والتكوين.
فإن كان في الحرفِ الجذرِ قوةٌ أو شدة أو فخامة أبقاهُ في المقدمة... أما إذا كان في الحرفِ الجذرِ رقة أو شاعرية أبقاهُ في المؤخرة،... وهكذا الأمر عندما انتقل من الثنائي إلى الثلاثي فالمزيدات» (الحروف العربية والشخصية العربية ص 129). وانظر مقاله «الحُروف العربية والحواسُّ الست».
ونبَّهَ حسن عباس في هذه الدراسة إلى حَقيقة تستحقُّ التسجيل خاصة بالنسبة للنونِ التي تهمنا لوقوعها عِوَضاً في التنوين «فحرف (النون) مثلا عندما يقع في أولِ المصادر يُلفظ صوتُه بشيء من الشدة والتركيز، أما عندما يقع في نهايتها فيلفظ بِشيءٍ من الرقة والاستكانة. ولذلك فقد طبع المصادر التي تبدأ به بمعاني الرنين والاهتزاز والانبثاق والنفاذ بنسبة 61 % لتهبط هذه النسبة إلى 8 % في معاني المصادر التي تنتهي به، كما أن هذا الحرف قد طبع المصادر التي تنتهي به بمعاني الرقة والأناقة والجمال والإقامة والاستقرار بنسبة 41 % لتهبط هذه النسبة إلى 17 % في المعاني التي تبدأ به، والنون هي النون، إن في أول الكلمةِ أو في آخرها.
وهكذا الأمرُ مَعَ معظم الحروف لاسيما، الميم والسين والزاي والقاف» (نفسه).

(329) ديوان الخنساء 40. وسنعود لدراسة هذه القصيدة من زاوية أخرى، في الحديث عن الكلمة المولدة للتجانس لإظهارِ مَدى ما يموجُ داخلها من حركة صوتية إيقاعية. (الخط يبين موقع الصوتِ من الكلمةِ) :

ن _____ : أول　　_____ ن _____ : وسط
_____ ن : أخير　　_____ : فتحة
_____ : كسرة

1. أَهَاجَ لَكِ الدُّمُوعَ عَلَى ٱبْنِ عَمْرٍ مَصَائِبُ قَدْ رُزِئْتِ بِهَا فَجُودِي

2. بِسَجْلٍ مِنْكِ مُنْحَدِرٍ عَلَيْهِ فَمَا يَنْفَكُّ مِثْلَ عَدَا ٱلْفَرِيدِ

3. عَلَى فَرْعٍ رُزِئْتِ بِهِ خُنَاسٌ طَوِيلِ الْبَاعِ فَيَّاضٍ حَمِيدِ

4. جَلِيدٍ كَانَ خَيْرَ بَنِي سُلَيْمٍ كَرِيمِهِمُ الْمُسَوَّدِ وَالْمَسُودِ

5. أَبُو حَسَّانَ كَانَ ثِمَالَ قَوْمِي فَأَصْبَحَ ثَاوِياً بَيْنَ اللُّحُودِ

6. رَهِينَ بِلًى، وَكُلُّ فَتىً سَيَبْلَى فَأَذْرِي الدَّمْعَ بِالسَّكْبِ الْمَجُودِ

7. فَأُقْسِمُ لَوْ بَقِيتَ لَكُنْتَ فِينَا عَدِيداً لَا يُكَاثَرُ بِالْعَدِيدِ

8. وَلَكِنَّ الْحَوَادِثَ طَارِقَاتٌ لَهَا صَرْفٌ عَلَى الرَّجُلِ الْجَلِيدِ

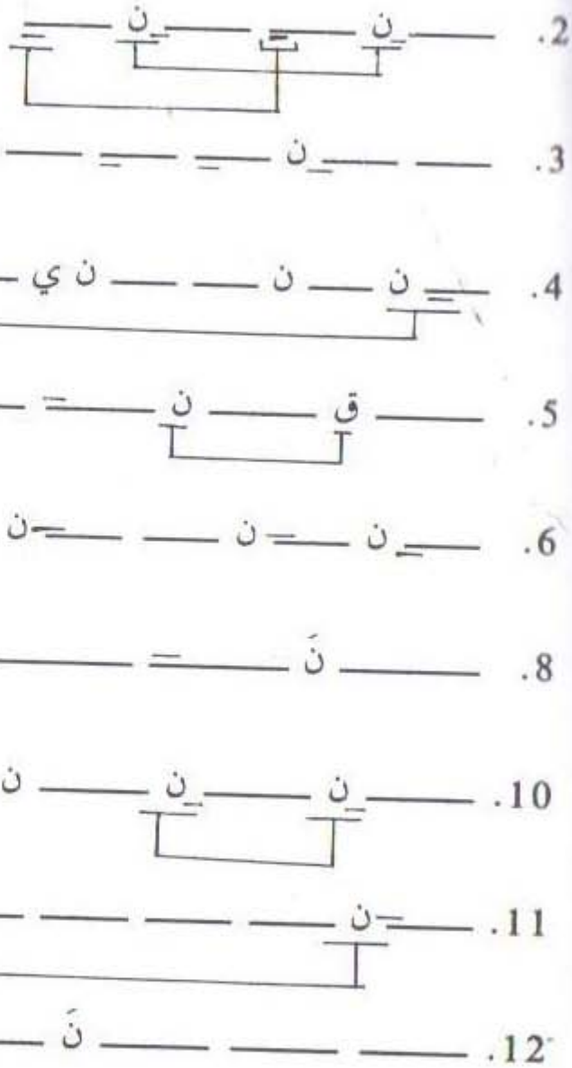
9. فَإِنْ تَكُ قَدْ أُتِتْكَ فَلَا تُنَادِي فَقَدْ أُودَتْ بِفَيَّاضٍ مَجِيدِ

10. جَلِيدٍ حَازِمٍ، قِدْماً أَتَاهُ صُرُوفُ الدَّهْرِ بَعْدَ بَنِي ثَمُودِ

11. وَعَاداً قَدْ عَلَاهَا الدهر قسرا وَحِمْيَرَ وَالْجُنُودَ مَعَ الْجُنُودِ

12. فَلَا يَبْعُدْ أَبُو حَسَّانَ صَخْرٌ وَحَلَّ بِرَمْسِهِ طَيْرُ السُّعُودِ

1) لابدَّ من ملاحظة الدورِ الذي لعبته النونُ والكسرةُ في تقفية الكلماتِ، النونُ في الشطرِ الأول، والكسرةُ في الشطر الثاني خاصة، النونُ مُستدعاةٌ للتجاوبِ مع التنوين، والكسرةُ مستدعاةٌ للمَجْرى. والظاهرةُ مَلْحُوظَةٌ أُفقيا كما هي ملحوظةٌ عَمُوديا. ففي المُستوى الأُفقي تبرزُ النونُ في الأشطرِ الأُولَى من الأبيات : 2. 3. 4. 5. 6. 8. 10. 11. 12، مُتكررةً (مِنْ مرتين إلى أربع مرات) كما يبدو من هذا الجرد :



وتُمثلُ الكتابةُ التجنيسيةُ السابقة نَسقاً عموديّاً، إذ نكادُ نلمحُ ثلاثةَ أعمدةٍ خاصةً بالنسبةِ للأبياتِ : 4. 5. 6. 8. 10. 11.

ويلاحظُ، إلى ذلك، تكرارُ الكسرةِ في آخرِ مجموعةٍ من الكلماتِ السابقة للقافية :

4) المُسَوَّدِ والمَسُودِ

6) السَّكبِ المَجُودِ

8) الرَّجُل الجَليدِ

عدا الحالات التي تُليت فيها الكسرة بنون التنوين :

3) فياضِ حَميدِ

9) بفياضِ حَميدِ

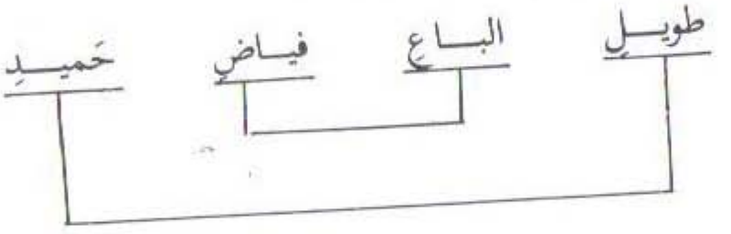
2) إلى جانب الدور المُهيكل الذي لعبته النونُ والكسرةُ على مستوى القصيدةِ لعبتْ أصواتٌ أخرى أدْواراً موقعيةً محدودةً في مستوى البيتِ أو الشطرِ نسجِّلُ منها :

أ) الفتحةُ في ثلاثةِ مواقعَ قافويةٍ متواليةٍ في الشطر الأولِ من البيت الخامس، وثلاثةٍ في الشطرِ الثاني. ويمتدُّ هذا التيارُ في الشطر الأولِ من البيت السادسِ لاستمرارِ المَعنى.

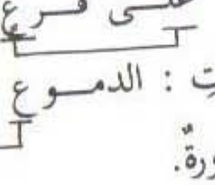
ب) تكرارُ الفاء في أول ثلاثِ كلمات من البيتِ التاسع مقابلَ الكاف في اثنين منها.

وإذا كانت النونُ مرشحةً بسببِ التنوين للعبِ دور تنغيمي في آخرِ الكلمات، فإن المرشحَ للعبِ دورٍ في أولِها هو الميمُ لوفرة الصيغ الصرفية المَبدوءة بها، وغرامِ الشعراءِ بهذه الصيغ لما تحققه من توازن تَرصيعي أو جناس اشتقاقي.

ج) إن الصوتَ الذي يَلعبُ دوراً بارزاً في وسطِ الكلمات هو المَدُّ سواءٌ كان مُوَحَّداً أو متناوباً، كما في الشطر الثاني من البيتِ الثالث :



د) قد يعمدُ الشاعرُ إلى التبديلِ فيجانس بين الأولِ والأخيرِ، كما في البيتِ الثالث :



أو بين الأخيرِ والأول كما في البيْتِ : الدمـــوعِ على

فالحالةُ الأولى **تصديرٌ** والثانيةُ مجاورةٌ.

هذا دونَ أن نتحدثَ عن تكرارِ (الدال + الكسرة) في القافية. اثنتي عشرةَ مرة في نسقٍ عَموديٍّ، مع التزامِ المدِّ وسطَ هذه الكلماتِ جميعاً : الردف.

لا نهتمُّ، طبعا، بالموقع الصَّرفي إلا في الحالة التي يكونُ الصوتانِ مفردين غيرَ مُؤَازَرَيْن بأصواتٍ أخرى، حتى لا نقع في استكشافِ ما هو مُبتذَلٌ، فالمعروف أنّ الكلماتِ المتجانسة تشترطُ تجانسَ موقعين على الأقلِّ، إلا إذَا عُمِد إلى القلبِ كما ياتي. ولمزيد إيضاح نتأمل قولَ الخنساءِ التي برزت من الشعراء الذي اهتموا بموقعية الصوتِ الواحد، إلى جانب صورِ

التجنيس المعروفة(330) :

فالأول جُودِي بِدمْعٍ مِنْكِ مِدْرَارِ جُهْدَ العَوِيلِ كَماءِ الجَدْوَلِ الجَارِي

يلاحظ وجودَ أربعِ كلماتٍ مبدوءةٍ بِ (ج) اثنتان منها لا تستوفيانِ شرطَ التجنيس عندَ القدماء (الجدول/الجاري). وبين الأُخْرَيَيْن (جُودِي/جُهْدَ) تجنيسٌ ناقص.

1 — جودي
2 — جُهْدَ
3 — الجَدولِ
4 — الجاري

ونظراً لضعفِ التجانس بين 3 وَ4 فقد عمدتِ الشاعرةُ إلى دَعمهِ **بالمجاورةِ** الموقعيةِ وبالتالي نفسَ اللعبة، أي المجاورة، في حالةٍ أكثرَ خفاءً، بين كلمتي (الحرب وهرت) في البيت التالي :

أَلا ابْكِي عَلى صَخْرٍ، وَصَخْرٌ ثِمالُنا إذا الحَربُ هَرَّتْ واسْتَمَرَّ مَرِيرُها

فبالإضافةِ إلى الموقعِ الصَّرفي وموقعِ المجاورةِ هناك عنصرُ الكثافةِ الذي يجعلُ صوت (ر) ملحوظاً، فقد كُرر في البيتِ سبعَ مراتٍ في أنساقٍ موقعية ملحوظةٍ. ولا نريدُ هنا أن نناقشَ ما يحققُ بترددِ صوتٍ تَرَدُّداً مَلحوظاً غيرَ مَوقعيٍّ، فلذلك مكانُه.

2) الترتيبُ والقلبُ

يُعتبر تقابلُ الحُروفِ المتجانسةِ في بنيةِ الطرفينِ أحدَ الشروط الأربعةِ لتمام التجنيسِ كما صاغتها المدرسةُ السكاكية. ويُفهم من ذلك أن اختلافَ المواقعِ سيكون أخلالاً بتمام التجنيس. وليس الأمر كذلك على الإطلاق. وإنما تتحددُ قوةُ التجنيس حسبَ تفاعلِ عدَّة عناصرَ يكون التوازنُ الصوتي عنصراً مُهما منها بدون شك. ثم إن هناكَ ميكانيزمَ الاتفاقِ والاختلافِ الذي يلعبُ السياقُ دوراً كبيراً في اشتغالِه. ولهذا فقد يكونُ اختلافُ ترتيبِ الحُروفِ ظاهرةً لغويةً طَبيعيةً عارضةً، فيكون التجنيسُ لذلك ناقصاً حسبَ فَهمهم. وقد يعمدُ الشاعرُ إلى تنشيطِ الاتساقِ بإحداثِ اختلافٍ مُتعمَّد في ترتيبِ أصوابِ الطرفينِ المتجانسين. إن هذا الإجزاءَ العَمدي الفني هو الذي يَهمنا هنا — لا مجردُ اختلافِ ترتيبِ موادِّ الأطرافِ — وهو الذي رَصدَهُ البديعيون وسَموهُ «القلْب» و«العَكس» و«المَعكوس»(331). وهو ينال الكلمةَ، كما سبقَ، وَينالُ المركبَ أو شَطري البيتِ كما سَياتي.

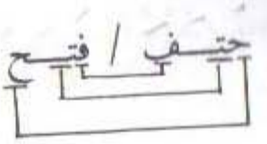
(330) ديوان الخنساء 82.

(331) قال ابن حجة : «الجناسُ المقلوب، وسماه قومٌ جناسَ العَكس، وهو الذي يشتملُ واحدٌ من ركنيه =

قلباً ومعنوياً الكلمة وهو المُهِمُّ بالنسبة لبحثنا.

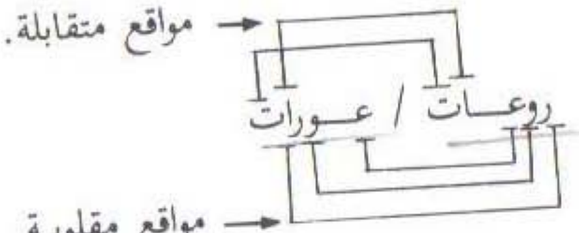
وقسّم السيوطي القلبَ إلى **قلب كل وقلب بعض** :

1) صورة قلب الكُل :



وهذا يستقيمُ على هذا الشكل مع إهمالِ نونِ التنوين على ما جَرى عليه الأمر عند البلاغيين القدماء.

2) صورة قلب البعض :



ومع وجودِ قلبٍ فإن البنية الصَّرفية واحدةٌ، أي أن الطرفين مُرصعان صرفيا.

والملاحظُ أن الأمثلةَ السائرةَ في الأدبِ العَربي القديم — وقد جمع منها أسامةُ عينةً ممثِّلة — ترجعُ إلى قلبِ البعضِ. واشتَهَر عند البلاغيينَ بيتُ عبد الله بن رواحةَ :

تَحْمِلُهُ النَّاقَةُ الأدْمَــاءُ مُعْتَجِــراً بِالبُردِ كالبَدرِ جَلّى نُورُهُ الظُّلَمَا

وإلى جانبِ هذه الأبعاد يُحتملُ أن تكونَ لتجنيسِ القلبِ دلالةٌ تعبيريةٌ ناتجةٌ عن إيهام الاشتقاقِ من أصلٍ واحدٍ، وهو في هذه الحالةِ أدخلُ في مفهومِ **الاشتقاق الأكبرِ** عند ابن جني. و«هو أن تأخذَ أصلاً من الأصول الثلاثة **فتعقدَ عليه وَعَلَى تقاليبه الستةِ معنىً واحداً** تجْمعُ التَّراكيب الستةَ وما يتصرَّفُ من كلِّ واحدٍ مِنها عليهِ. وإن تباعدَ شيءٌ من ذلك عنهُ رُد بِلُطف الصَّنعة والتأويلِ إليه ...نحوُ (ك ل م) (ك م ل) (م ل ك). (ل ك م) (ل م ك)»(332) ...الخ.

= على حُروف الآخر من غير زيادةٍ ولا نقص، وَيخالف أحدُهما الآخرَ في الترتيب» (خزانة الأدب 39. وانظر أسامة في البديع 30 وَفيه «العكس». والعَلوي في الطراز 252/3 وفيه «المَعكوس»).

(332) الخصائص 133/2 وانظر حديثَ الدكتور محمد مَفتاح عن علاقة اتجاه ابن جِني في هذا الصدد

ولم يُورد السُّيوطي أمثلةً شعريةً لـ جناسِ قلبِ الكلِّ، بل اقتصرَ على مثالٍ نَثْريٍّ واحدٍ(333).

وأوردَ ابنُ حجةَ أمثلةً لشعراء متأخرين مثل ابن العفيفِ، وابنِ نباتة وسيفِ الدين بنِ المُشد وغيرهم. كما أوردَ أمثلة من المَشهورِ غيرِ المنسوبِ، مثل قولِ القائلِ :

حَكَاني بَهَارُ الرَّوضِ حِينَ حَكَيْتُهُ وَكُـلُّ مَشُوقٍ للبَهَـارِ مُصَاحِبُ
فَقُلْتُ لهُ مَا بَالُ لونِكَ شَاحِباً فَقَـالَ لِأَنِّـي حِينَ أُقْلَبُ رَاهِبُ



ونكررُ القولَ هنا أن الضامنَ لظهور التجنيسِ وإثارة الانتباهِ إلى لعبةِ القلبِ هو، أيضاً، تماثُلُ الكلمتين كَميا (ـ ـ ـ = فَعولُ. ـ ـ ـ = فاعلُ).

وتحتَ هذه الجاذبيةِ البَلاغيةِ التي يَلعبُ فيها التجنيسُ دَوراً مُلغِزاً سَارَ الشعراءُ يَستثْمِرون قلبَ مواقعِ الحروفِ المتجانسةِ، كقولِ ابن العفيف :

أسْكَرني باللحْظِ والمُقلةِ الـــــــــكَحْلاءِ والوَجْنـةِ والكَـاسِ
سَاقٍ يُرينِـــي قَلْبُـــهُ قَسْوَةً وَكُـــلُّ سَاقٍ قَلْبُـــهُ قَاسِ



في كلمة «قلبه» هنا تُوَرِّي بالقلبِ (الجَارحةِ والعضوِ)، وتريد قلبَ الحروفِ. ونفسُ الأمرِ في «قلبِه» فقد وَرَّى بكونِ القلبِ (العضو) قاسياً وأرادَ قلب حروفِ (ساق) الذي هو (قاس).

إن دخولَ القلبِ في هذه الشبكةِ من العلاقاتِ الفنية يجعلُه ظاهرةً فنية مُتميزة وليسَ مجردَ حالةٍ دونيا من الجناسِ، تقع دون الجناسِ التام.

غير أن الشعراءَ لم يقفوا عند هذا الحَدِّ، الذي يراهنُ فيه القلبُ على التفاعلِ مع الترصيع الذي يشكل أرضيةً ومجالا لاشتغاله، كما يراهنُ على الإيهام الدَّلالي المحدودِ، بلْ حاولوا

= بالدراسات اللغوية والشعرية الحديثة وخاصة مفهوم الانكرام في كتابه تحليل الخطابِ الشعري ص 38.

(333) هو : «حسامك فتح لأوليائك، حتفٌ لأعدائك» (شرح عقود الجُمان 146) ولم يَنسبهُ).

الاعتمادَ على القلبِ وحدَه. كَمُعطىً صوتيٍّ قائمِ الذاتِ، بعيداً عن المُستوى التجانسي نفسه الذي صارَ مِعياراً يُعدل عنه. ولذلك صارَ القلبُ انزياحا مُطلقاً لا مرجعَ له، فَفَقد فَعاليته الإيقاعية، كقولِ القائلِ :

أَرَاهُـنَّ نَادَمْنَـهُ لَيْـلَ لَهْـوٍ وَهَـلْ لَيَالُهُـنَّ مُدَانٍ نَهَـارَا

فالبيتُ يُقرأ من الأولِ بنفسِ ما يُقرأُ من الأخيرِ، مع تَسامحٍ، باعتبارِ المدِّ هَمزةً. وإلى هذا الحدِّ لا تعودُ هذه الصناعةُ تَهم الأُذنَ. وبهذا وصلَ القلبُ إلى مُستوى التأليةِ المُطلقةِ، وفقدَ ديناميتَه كمقوم صوتي سَمعي.

3) موقعُ الاختلافِ

كما اهتمَّ البديعيون المتأخرون بمواقعِ الأصواتِ المتجانسةِ اهتموا أيضا بمواقعِ الأصواتِ أو الصوتِ الزائدِ في أحدِ الطَّرفينِ، مما لا يوجدُ في الآخر. وَوضعوا للحالاتِ المُمكنَةِ في ذلك مُصطلحاتٍ تختلفُ حسبَ المَوقعِ (أول، وسط، أخير) وكَمِّ الزيادة (صَوتٌ أو أصوات). نُوجزُ ذلك في الجدولِ التالي[334] :

مَوقع الزيادة / كمُّ الزيادة	في الأولِ	في الوَسط	في الأخير
زيادة صوت مثال	«مردفٌ» الساق / المساق	«مكتنفٌ» دَاءٌ / دواءٌ	«مطرفٌ» الهوى / الهوان
زيادة أكثر من صوت مثال	مُتوَّج الأشعار / عاري	زائد[335]	مُذيَّلٌ الجَوَى / الجَوانِح

هذا دون أن يهتموا بإبرازِ فاعليةِ هذه المواقع.

---

(334) أوردنا هنا ما اختاره السيوطي في (شرح عقود الجمان 145ـ146). متبعا في عبض ذلك القزويني والسكاكي، على أن هناك من خالفه في بعض التسميات، فالمطرف عند ابن حجة مثلا هو «مازاد أحدُ ركنيْه على الآخر حرفا في طرفه الأول»، ومثل له بـ (الأشعار/عاري) والأحجار/جاري) وقال : «ويُسمَّى الناقصَ والمُردَفَ» (خزانة الأدب 35).

(335) لم يمثل السيوطي للزائد.

المواقعُ العَروضيةُ

هناك نزوعٌ دائمٌ عند الدّارسين للتمييز بين البناءِ الصوتي — الإيقاعي المُقنَّن (الوزن والقافية) وبينَ ما يَتخلَّله من صناعةٍ صوتية — إيقاعيةٍ حرة أو شبهِ حرة. فقد اعتبرتِ الأخيرةُ أحيانا كثيرةً موسيقى داخليةً. وهذه التسميةُ مبعثها الإحساسُ بوجودِ إطار خارجيٍّ هو العَروض الذي تُقدَّمُ فيهِ ؛ فضاؤها.

وحينَ يُوجَّهُ الانتباه إلى الوزنِ مقابلَ المادةِ الصوتيةِ التي تُرصف فوقَه يُتحدثُ عن الإيقاع المجرَّدِ، مقابلَ الإيقاعِ المُحقَّق الذي هو البيتُ بلحمِه ودَمه. فالوزن على ذلك، موقعٌ تُنظَّم فيه المادةُ الصوتية.

وقد استفادتِ النظريةُ التوليدية من هذا التصوُّرِ لتحققَ لها امتداداً تطبيقياً في مجالِ الدارسةِ الأسلوبيةِ. فتحدثوا بهذا الصددِ، عن البنية السطحيةِ والعميقةِ، فالوحدةُ العرضيةُ، عندهم، وحدةٌ موقعية. وبرغم كون تطبيقاتِهم المشهورة مرتبطةً باللغة الإنجليزية التي يلعب فيها البرُ دوراً مُميزا، فيمكنُ — مع ذلك — الاستفادةُ من المفاهيم العامةِ، وهي مشتركةٌ.

إذَا كانت «الوحدةُ الوزنية هي الموقع»(336)، فإن توالي الوحداتِ العروضيةِ (أسبابٌ وأوتادٌ) معروفٌ سَلفا بالنسبة لأي بَحر، في العروض التقليدي، غيرَ أنه، إلى ذلك الحدِّ لا يكون شيءٌ مما هو لِساني(337) قد حُدِّد، أي أننا لا نعلمُ بعدُ ما هي الوحداتُ اللسانيةُ التي ستحلُّ بتلك المواقع، ولا الطريقةَ التي سيتمُّ بها التفريقُ (لسانيا) بين المواقعِ (المنبورةِ وغير المنبورةِ بالنسبة للانجليزية مثلا). «فاختيارُ هذه المعطيات اللسانيةِ، من جهة، والقواعدُ التي توجِّه استعمالَها في البيت، من جهة أخرى، هو الذي سيُحدد التحولاتِ الممكنةَ في البنية العميقةِ لتصيرَ بنيةً سَطحيةً، أي تحويل الوزنِ إلى بيت»(338). وما أشرنا إليه من الوعي بوجودِ دَاخليٍّ وخَارجيٍّ، ومُجرَّدٍ ومحقَّق، يدلُّ على أن عملَ النظرية التوليديةِ، في هذا الصدد، ليسَ أكثرَ من تنظيمِ مُعطىً قائمٍ، ووضعِه في إطارٍ نَظري أوسعَ هو الإطارُ اللساني، ويَبقى، بعدَ ذلك، أن تُحدَّدَ المواقعُ العروضيةُ الفعالة بالنسبةِ لكلِّ عَروضٍ على حِدَة.

ولابد أن نفتحَ قوساً هنا لنرى مدى مَشروعيةِ الحَديثِ عن مواقعَ لا تُحقق في ذاتها ؟ ألا يمكنُ أن نكونَ ضحيةَ قراءةٍ واحدةٍ، هي قراءةُ الخَليل ؟

---

(336) انظر Jacques Roubaud. «Mètre et vers» in poétique 7. p. 368

(337) نَتبنَّى هذا التفريقَ بين ما هو لغوي وما هو خارج لغوي برغم الحاج ياكوبسون في مقاله linguistique et poétique p. على أن العروض جزء من اللسانيات.

(338) Roubaud (J) «Mètre et vers» p. 369.

ننظر إلى الموضوع من زاويتين

يُمكن أن تناقشَ المسألةَ من زاويتين :

1) زاويةٍ تاريخيةٍ، وتتخلصُ في أنَّ قراءةَ الخليل هي قراءةُ عالمٍ عاصرَ مرحلةَ الانتقال من الشفويةِ إلى الكتابة، كان على عِلمٍ بطريقةِ إنشادِ الشِّعرِ في عصرِه. فكأنه كانَ يُسجلُ التقطيعَ الشفويَّ المُهيمنَ في عصره. ثم جاءَ علماءُ الشعرِ بعدَه. فصادَقوا على تقطيعِه ودَعموهُ. وقراءَ الشعراءُ ونظموا عليه شعرهم الفصيح. وبذلك صارَ ذلك التقطيعُ حاضراً في عَملية إنتاجِ الشعرِ نفْسِها(339).

2) زاويةٍ موضوعيةٍ، وهي أن الشيءَ الجَوهري في العروض العَربي — على الأقل — ليسَ هو عدد الوحداتِ التي يتَكونُ منها الوزنُ، بل هو المواقعُ التي تحتلُّها هذه الوحداتُ في أنساقٍ متوازيةٍ في الشطرين. وهناك مؤشرانِ لذلك : أحدُهما بناءُ البحور عَلى التامِّ والمَجزوء والمنهوكِ. فهذا يدلُّ على وجودِ وحدةٍ، هي التفعيلة، يمكنُ أن تضافَ إليها أُخرى وثالثة وثانيهما إيقاعُ الترصيعِ والتجنيسِ(340) على التفعيلاتِ كما سنبين. فذلكَ يدلُّ على الإحساسِ بها كأجزاء مستقلة. إن الشعراءَ كانوا يَحيون، بدون شكٍّ، كلَّ تفعيلةٍ وكلَّ سجعةٍ، وكلَّ مجموعةٍ قابلةٍ للتقابلِ والتوازنِ مع غيرها في البيت، كما يَحيونَ الكلماتِ. وبنفسِ إمكانيةِ تقطيعِ الكلمة إلى فُونيمات متميزةٍ تكونُ هناك إمكانيةُ تقطيعِ التفعيلة إلى مقاطعَ. وهذه الإمكانيةُ كثيراً ما لا يُعبِّرُ عنها إلا الشعراءُ الكبارُ في صناعة مُعقدة. وقد يَعمد الصنَّاعون إلى إبرازها للعَيانِ فيطغَى المقطعُ على الفونيمِ، ويظهرُ التكلفُ، وهذا نزاعٌ شعريٌّ صرفٌ(341).

ولذلك فمن المُحتمل خاصة في البحور الصافية أن تكون للتفعيلاتِ جاذبيةٌ لقوة توازنها كما هو الشأن في الكاملِ والمتقاربِ والرجزِ، فهي تَعرِضُ نفسها للقراءةِ العَروضيةِ حتى برغم

---

(339) إذا صدقَ هذا التصورُ فسيكونُ من العَبثِ البحثُ عن بديل لعروض الخليل. علق أستاذنا الدكتور محمد السرغيني على هذه الحاشية بقوله : «وهو بالفعل صادق فلا بديل لعروض الخليل حتى بالنسبة إلى الذين ادعوا إيجاد البديل ولم يحددوه لأنهم لم يجدوه (كما فعل أبو ديب)» (من خطه).

(340) يمكنُ للدارسِ أن يقومَ بعمل عَكسي فسيكتشف الظواهر النطقيةَ، والأنظمةَ العروضية والنبرية انطلاقاً من المؤشراتِ التجنيسية، والترصيعية نظراً لحِرص الشعراءِ على تجنيس المواقع ومقابلةِ المتجانس من الصوائت والصوامت. ومصداقُ ذلك نجاحُ موريس هال وجي كيزرْ في دِراسة النسق النبري للإنجليزية القديمة انطلاقاً من أغنيةٍ حَماسية، حيثُ كانت المقاطعُ المنبورة في النص مرتبطةً فيما بينها بالتجنيس. فقد اتخذا التجنيس مرشداً إلى المقاطع المنبورةِ في كلِّ كلمة، واستطاعا أن يكتشفا من خلالِ ذلك قوانينَ النبرِ في الإنجليزية القديمةِ «(انظر :

Jacqueline Guéron : «Langue et poésie : mètre et prosodie» in Biologie et prosodie coll 10/18. p. 138.

(341) انظر مزيد توضيح للعلاقة بين التقطيع الفونيمي والمقطعي عند يورى لوتمان La structure du texte artistique p.p. 215-216

مؤشرات ترصيعية، في حين أن الطويل مثلا يستدعي قراءة مُشطّرة. ولنضربْ في هذا المثال المثالَ البسيطَ الذي يَحتمِلُ تقطيعينِ ترصيعيينِ :

1) أحدهما أن لا يستقلَّ كلُّ جُزءٍ من جُزْئي قرينتِه بتفعيلة وسماهُ ابنُ أبي الاصبع «لأن كُلّ جُزءٍ مُسجَّع من أجزائه مُدمجٌ في الجزءِ الذي قَبْله»(342) مثل قول أبي تمام الهذلي :

وَلَّتْ هَيْكَلَةٌ، خُوذٌ مُبتَّلَةٌ، صَفْرَاءُ رَعْبَلَةٌ، في مَنْصِبٍ سَنِمِ

تقطيعُها العَروضي :

وَلَّتْ هَيْـ/ـكَلَة، خوذٌ مبتـ/ـتلة، صفراء رَعْـ/ـبَلة، في منصب سنم

تسيرُ القصيدةُ على هذا النمط.

2) والتقطيعُ الترصيعيُّ الثاني «أجزاؤُهُ المُسجَّعةُ غيرُ مُدمَجةٍ فِيما قبْلَها»(343) كما في قول مُسلم بن الوليد :

كأنّهُ قَمَرٌ، أوضيْغَمٌ هَصِرٌ، أوْحَيةٌ ذَكَرٌ، أوْ عَارِضٌ هَطِلُ

تقطيعُه الترصيعيُّ ــ العَروضيُّ :

كأنهُ / قمر / أوضيغم / هصر أوحية / ذكر / أو عارض / هطل

فكل مجموع تركيبي يقابلُ تفعيلة من تفعيلاتِ البَحر البسيط.

ويمكن استخراج مثل هذه العلاقة، بالنسبة للبحور الأخرى. فهناك اِحتمالاتٌ مَحدودة. لقد تحدث البلاغيون عما يقع في التفعيلاتِ والأشطرِ والأبيات من موازناتٍ تجنيسيةٍ وترصيعية، وما يقعُ في المقاطع من قوافٍ أو أسجاع حسبَ المواقع الفضائيةِ : أول، وسط أخير، قرب، بعد ...الخ.

بعد هذا نتركُ البحثَ في تحديد المواقع العَروضية، ودراسةِ بنيتِها الداخليةِ لعالِم العروضِ، ليخوض فيما اعتُبر بنية سَطحية، مُتحققة من خلالِ ثلاثِ تجليات لها :

1) التجنيسُ المَوقعيُّ

2) الترصيعُ الموقعي

3) التسجيعُ المَوقعي

والفرق بين هذه المُستويات مجردُ إجراءٍ مَنهجي لتعميقِ النظرِ في الخصوصيات التي قد لا تسمحُ مع التَّعميم.

(342) ابن أبي الاصبع 303.

(343) نفسه.

وينبغي أن نؤكد، منذ البداية، الدورَ الكبيرَ الذي تلعبه القافيةُ ــ باعتبارها الموقعَ القارَّ للوزنِ والدلالة ــ بالنسبةِ للتجنيس والتسجيع داخلَ البيت. إنها نواةٌ أو بُؤْرة تمتدُّ منها خيوطٌ تُلامسُ كل الصناعةِ الصوتيةَ والدلاليةَ داخلَ البيت. ولن نكفَّ عن تأكيد أهمية هذا الواقع(344).

1) التَّجنيسُ المَوقعي :

يُعتبر موقعُ الطَّرفين المتجانسينِ أحدَ الأُسس التي قامَ عليها إنتاجُ المصطلح التجنيسي في البلاغةِ العَربية القديمةِ، إلى جانبِ اعتبارينِ آخرينِ كبيرين هما الكم والتفاعُل بين الصوت والمَعنى.

إنَّ الموقعَ التجنيسيَّ كما يَتبينُ من شجرة «التجنيسِ المَوقعي»، إما موقعٌ عروضي، وهو الذي يهمنا هنا، أو موقعٌ تركيبي ذاتيٌّ يهمُّ موقعَ الأصواتِ المتجانسة من الكلمةِ، وقد سبقَ. والتجنيسُ المَوقعي يَحتوي مَجموعةً من الصورِ أهمُّها : التصديرُ والتشريعُ والتعطفُ ..الخ.

التصديـــر :

من المفيدِ أن نشيرَ هنا إلى دلالة فَصلِ البلاغيينَ، منذ البدايةِ(345) بين التجنيسِ والتصديرِ (ردُّ الاعجازِ على الصدورِ). فالفرقُ الوحيدُ فيما يبدو بين التجنيسِ والتصديرِ هو ارتباطُ التصديرِ بموقعٍ مُحدَّد، أي وقوعُ طرفه الثاني في القافيةِ ضَرورةً.

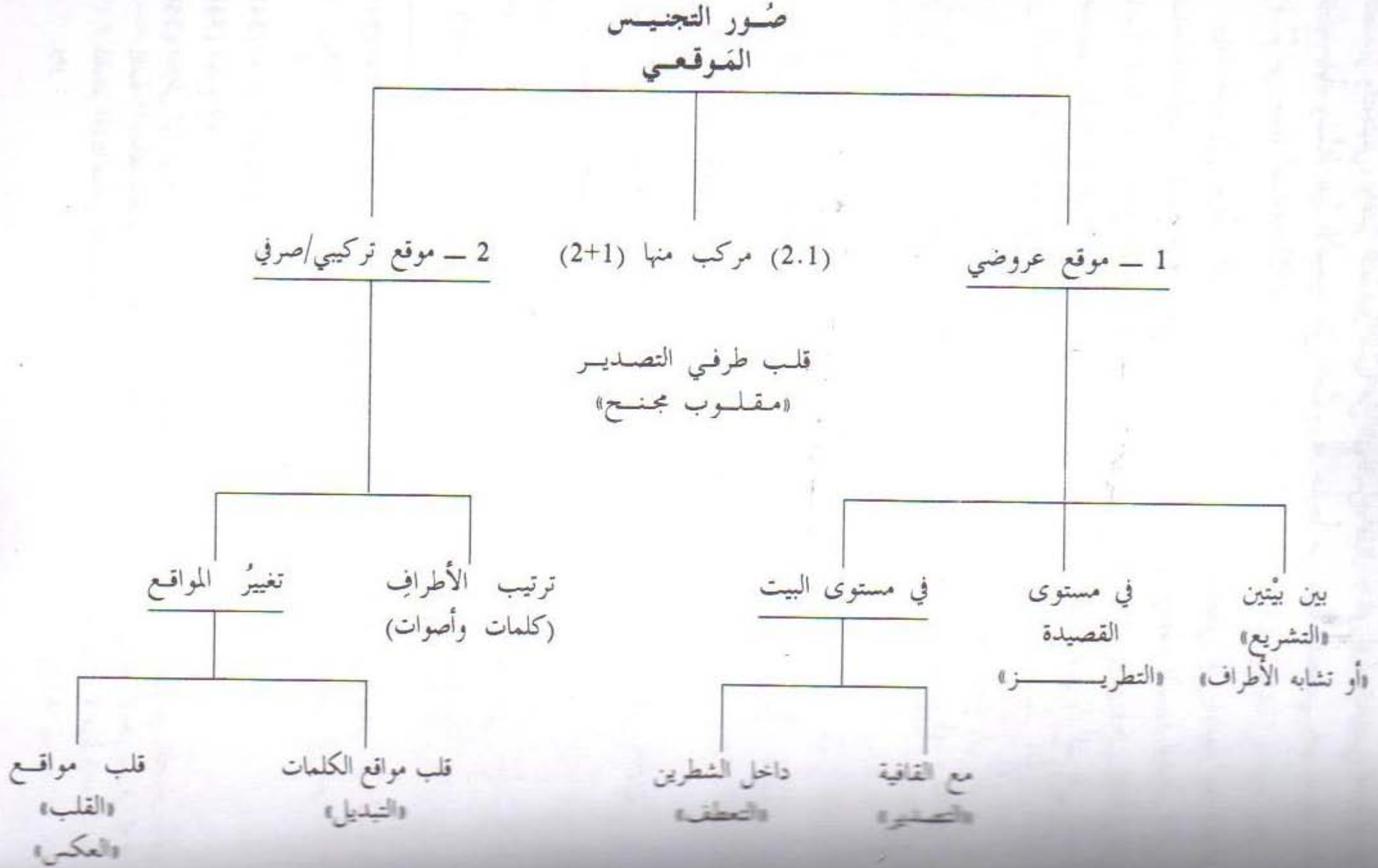
ونظراً لقصورِ تعريفاتِ قدماءِ البلاغيينَ أو مَيْلها إلى التعميمِ، فإن تَتبُّع الأمثلةِ التي استشهَدوا بها يبدو أكثرَ إسعافاً في تحديدِ مَفهومِ التصديرِ، هل هو تكرارٌ أو تجنيس أو حالةٌ خاصةٌ غير هذا وذاك. وقد انتهَى بنا هذا التتبعُ إلى ما انتهى إليه السَّكاكي حينَ عَرَّفه بقوله : «ومن جِهاتِ الحُسنِ ردُّ العَجُز إلى الصدرِ، وهو أن تكونَ إحدى الكَلمتين **المكرَّرتين أو المتجانستيْن أو المُلحقتيْن بالتجانسِ** في آخرِ البيتِ، والأخرَى قبلها في أحدِ المواقعِ الخمسةِ من البيتِ وهي : صدرُ المِصراعِ الأول، وحشوُه، وآخرُه، وصدرُ المِصراعِ الثاني وحشوُه.... والأصل في هذا النوعِ ألا يرجعَ الصدرُ والعجز إلى التكرار»(346). فأساسُ الاختلافِ، إذن، ليسَ في التراكُم أو المادةِ (التجانس وما ألحقَ به، فالتصديرُ تجنيسٌ أو شبيهٌ به)، بل في المَوقعِ الذي يحتلُّه المتجانسان بالنسبة للبيتِ.

---

(344) نحيلُ هنا على ما كتبه جمال الدين بن الشيخ عن القافية في كتابه La poétique arabe. p. 176

(345) نشيرُ هنا مباشرة إلى ابن المعتز في كتابه (البديع) فَمن بين خمس صُور اعتبرتْ عندَه بَديعيَّةً يوجدُ التجنيس والتصديرُ وسَمَّاهُ «ردُّ أعجازِ الكلامِ على ما تقدمها» (ص 47).

(346) مفتاح العلوم 430 ــ 431.


صُـور التجنيـس
المَوقعـي
1 ــ موقع عروضي
(2.1) مركب منها (1+2)
2 ــ موقع تركيبي/صرفي
قلب طرفي التصديـر
«مقلـوب مجنـح»
بين بيْتين
«التشريع»
«أو تشابه الأطراف»
في مستوى
القصيدة
«التطريـــــز»
في مستوى البيت
ترتيب الأطرافِ
(كلمات وأصوات)
تغييرُ المواقـع
مع القافية
«التصدير»
داخل الشطرين
«التعطف»
قلب مواقع الكلمات
«التبديل»
قلب مواقـع
«القلب»
«العكس»

ونظرَ ابنُ الأثير إلى التراكم وحدَه، وأهملَ الموقعَ أو اعتبرَه ثانوياً، فانتقدَ الفصل بينَ التصدير والتجنيس، واعتبرَ التصديرَ ضَرْباً من التجنيس، فقال : «ورأيتُ الحاتِمي قد ذَكرَ في كتابه باباً، وسمَّاهُ «ردَّ الأعجازِ على الصُّدورِ» خارجاً من باب التجنيسِ وهو ضرب مِنه، وقِسْمٌ من جملة أقسامِه»(347).

وإذا عُدنا إلى تعريفِ السكاكي(348) لاحظنا الطابعَ المَنطقي في استخراجِه للمواقعِ الداخلية : أول، وسط، آخر، بالنسبة للشطرِ الأول، وَ : أولُ، وسط، بالنسبة للشطر الثاني. فانفردَ لذلكَ بذكرِ موقعٍ خامسٍ لم يهتمَّ به غيرُه من البلاغيينَ السابقين مِمن اطلعْنا على أعمالِهم. والمثالُ الذي قدَّمه السَّكاكي عبارةٌ عن نظم تعليمي غير شعري ولذلك بقيَ تقسيمُ ابن المعتزِّ مُهيمنا، وموضُوعاً للشرح والتأويل، وهو يحددُ موقعين (أولُ الشطر الأولِ وآخرُه)، ويترك مَوقعاً ثالثاً حُرّاً. وسنبينُ ذلك فيما يأتي من حديث. ونشيرُ قبل ذلك إلى أن ابنَ أبي الإصبع قدْ خَطا خُطوةً إلى الأمام **فسمّي** المواقعَ الداخليةَ للتصديرِ حسبَ فهمِه لكلامِ ابنِ المُعتزِّ(349)، فهناك :

1) **تصديرُ التقفية** : تجاوبُ آخرِ الشطرِ الأولِ وآخرِ الثاني.

يُلْفَى إذا مَاكَانَ يَوْمٌ **عَرَمْرَمٌ** فِي جَيْشِ رَأْيٍ لَا يُفَلُّ عَرَمْرَمُ

2) **تصديرُ الطرفينِ** : تجاوبُ أولِ الشطرِ الأولِ وآخرِ الثاني :

سَرِيعٌ إلى ابْنِ العَمِّ يَشْتُمُ عِرضَهُ وَلَيْسَ إلَى دَاعِي النَّدَى **بِسَرِيعِ**

3) **تصديرُ الحَشْو** : تجاوبُ وسطِ الشطرِ الأولِ وآخرِ الثاني.

سَقَى **الرَّملَ** جَوْنٌ مُستَهِلٌّ غَمامُـهُ وما ذاكَ إلا حُبُّ مَن حَلَّ **بالرَّملِ**

واعترضَ ابنُ أبي الإصبع على الصِّنفين الأخيرين(350) (الرابعِ والخامسِ، عند السكاكي).

---

(347) المثل السائرُ 3/251 ــ 252. وممن لم يدركْ أهميةَ الموقعِ في الفصل بين التصدير وَغيره أسامةُ بن منقذ، فخلطَ بين التصديرِ والترديدِ وأوردَ أمثلةً غيرَ مناسبةٍ لأي منهما، عندَ جمهور البلاغيين (البديع 52).

(348) مفتاح العلوم 430 ــ 431.

(349) البديع 47.

(350) اعترضَ ابنُ أبي الاصبع ــ وتبعَه في ذلك ابنُ حجة ــ على هذين النوعين من التصدير بكونِ التصديرِ متعلقا بالصدرِ وليس بالعَجُزِ وحدَه. ومن هنا انتقدَ ما في عبارةِ ابن المعتز ــ في تعريفه للقسم الثالث ــ من تعميمٍ غيرَ أنَّهُ تحاشى المثالَ المباشرَ عند ابن المعتز، لأنه لا يتركُ فرصةً للتأويل. وهو :

وإذا نظرنا إلى الأمثلةِ التي قدمَها ابنُ المُعْتز، وهي متنوعةٌ بالقدرِ الذي يسمح بتوضيح غرضه، وجَدْنا مواقعَ طرفي التصديرِ فيها على الشكلِ التالي :

1. ... .

وهو تصديرُ الطرفين عند ابن أبي الإصبع (ينظر المثال هناك).

وقد وردَ في مَتن ابن المعتز سبعاً وعشرين مرة (27 مرة).

2. ... .

وهو **تصديرُ الحشْو**.

وقد وردَ ضمنَ متن ابن أبي الإصبع سبع مرات.

ولم يُسبَق الطرفُ الأوّل في أمثلةِ هذا الصنف — عدا المثالِ السابق — بأكثرَ من حرفٍ أو مُوصولٍ، أو ما شاكلَ ذلك، مثل :

— إلى **سَالِم** الأخْلاق مِن كُلِّ عَائِبٍ وَلَيْسَ لهُ مَالٌ علَى الجَو **سَالِم**

— وَمَن **تَيَّمَتْ** سُمْرُ الحِسَانِ فُؤادَه فما زِلْتُ بالسُّمرِ العَوالِي **مُتَيِّمَا**

وهذا يُرجِّحُ أن يكون هذا الصِّنفُ مُلحَقا، عندهُ، بـ «تصديرِ الطرفين».

3. .....

وهذا تصديرُ التقفيةِ. وتردَّد عندَه أربعَ مرات.

4. .....

عَمِيدُ بَنِي سُلَيْمٍ أقْصَدَتْهُ سِهَامُ المَوْتِ وهيَ لهُ سِهَامُ

وردَ مَرتين. وهو المثالُ الذي تلافاهُ ابنُ أبي الإصبع، كما سبق.

وقد يعمدُ الشعراءُ إلى إغناءِ هذه البنيات : 1) بتركيبها أو 2) تدعيمها بمجانسات إضافيةٍ تنازِعُها تَجاوبَها مع القافية.

1) ففي الحالة الأولى :

أ. ... .

— إنْ **يَنْجُ** مِنْها أبو نَصْرٍ فعَنْ قَدَرٍ **يُنْجي** الرِّجالَ، وَلكِنْ سَلْهُ كَيفَ **نَجَا**

عميدُ بني سُليم اقصدَتهُ سِهامُ الموتِ وهيَ لهُ سِهام

وعوَّضه بما يناسبُ غَرضه. أضفْ إلى ذلك أن ابن المعتز لم يذكر «الصَّدرَ»، أو التصدير بل نصَّ عنوانه «ردُّ أعجازِ الكلام على ما تقدمها» (البديع 47) و«التصدير» تسميةٌ متأخرة عن عصر ابن المعتز، فيما نعلم. يقولُ ابن أبي الإصبع نفسُه : «وهو الذي سَماه **المتأخرون** التصديرَ» (تحرير التحبير 116).

ب. ــــــــ ..... ــــــــ ..... ــــــــ

تَبَسَّم عَنْ مثلِ الأقَاحِي، **تَبَسَّمَتْ** لهُ مُزنةٌ صَيْفيةٌ **فَتَبَسَّمَا**

2) ومن الحالةِ الثانية :

ــــــــ ..... ــــــــ ..... ــــــــ

طَلُوبُ ومَطْلوبٌ إليه إذَا غَدَا وَخَيْرُ خَلِيلَيْكَ **الطَّلوبُ المُطلَّبُ**

فهُنا يُضافُ عنصرُ التراكمِ إلى عُنصرِ المَوقعِ، خاصةً في حالِ وقوعِ «المجاورةِ»، في آخر البيتِ. وربما أحَسَّ الشعراءُ بتَحوُّل التصديرِ من الانزياحِ الشعري ــ نتيجة تقنينة ــ إلى مِعيارٍ مألوفٍ في حاجةٍ إلى تقويته بعنصرٍ إضافي صَوتيٍّ أو دَلاليٍّ حسبَ نُزوعِ الشاعرِ أو البَلاغي(351)، فنتجتْ عن ذلك أمثلةٌ كَثيفةُ الصِّناعة الصوتيةِ المتمركزَة حولَ الطرفين، مثل قول أبي نواس(352) :

دَقَّتْ ورَقَّتْ مَذْقَةٌ مِنْ مائِها والعَيْشُ بَيْنَ **رَقِيقَتَيْن رَقِيقُ**

التصديــر والترديــد :

يُميز موقعُ القافيةِ التصديرَ عن صورةٍ قريبة منه وهي الترديدُ، خاصة في صورتِه الموقعية أي التعطف. فبرغم عَدم تصريحِ ابن المعتز بالقافية في تعريف التصدير، فإنها كانت حاضرةً لديه كما اتضحَ من الصور السابقة الموضِّحة لأمثلتِه. وربما خَفي هذا الأمرُ على بعضِ البلاغيين مثلِ العَسكري أوْ أسامة، ولكنه كانَ جليا عند أغلبهم. يقولُ ابنُ رشيق مُفرِّقا بين التصديرِ والترديدِ : «التصديرُ قريبٌ من الترديد، والفرقُ بينهما أن التصديرَ مخصوصٌ بالقوافي تردُّ على الصدور، فلا تجدُ تصديراً إلا كذلك، حيثُ وقع من كُتبِ المؤلفين، وإن لم يذكروا فيه فرقاً، والترديدُ يقعُ في أضْعافِ البيت»(353).

الترديــد والتعطــف :

نحنُ هنا بصددِ ظاهرةٍ صوتية مُتحدَة الأصل : ترديدُ كَلمةٍ بعيْنها مُضافةً إلى جِهتين

---

(351) قال ابنُ حجةَ ــ وهو من المتعصبين للتوريةِ ضدَّ التجنيس وغيره من الصورِ الصوتية ــ : «هذا النوعُ، أعني التصديرَ، ما بَرحتِ السهولةُ نازلةً بأكناف أذياله، فإنهُ سهلُ المأخذِ، ويتعينُ على الأديبِ المَعنويِّ أن لا يتركَهُ سَاذجاً من نكتةٍ أدبيةٍ يزدادُ بها بهجةً». (خِزانة 115).
وكثيرا ما كانتِ العلاقةُ بين الصَّدر والعَجُزِ في تصديراتِ فُحول البديع في مستوىً عالٍ من التقابل الدَّلالي : التضاد. «ومن التَّصدير نوعٌ سماهُ عبد الكريم المضادةَ» (العمدة 4/2).

(352) علق عليه في العمدة (5/2) بقوله : «وأنشد (عبد الكريم) لأبي نواس، وهو عندي بعيدٌ من إحكامِ الصنعةِ التي يدخلُ بها في هذا الباب (باب التصدير) على أنه غايةٌ في ذَاته لأنَّ العادة أن تُعادَ اللفظةُ بذاتها» (العمدة 5/2).

(353) العمدةُ 3/2.

مُختلفتين(354). والأساسُ الوحيدُ الذي قام عليه الفصلُ بين الترديد والتعطُّف، بعدَ هذا، هو موقعُ الطرفين المُردَّدين. فالتعطُّف ترديدٌ مَوقعي، في حين يبقَى الترديدُ حُرّاً نسبيا داخلَ الشطرِ الأول أو الثاني. يقولُ ابنُ أبي الإصبع : «والفَرقُ بينهما أن هذا النوعَ من الترديدِ يكونُ في أحدِ قِسمَي البيتِ تارةً وفيهما معاً مرةً ؛ لا تكون إحدى الكَلمتين في قسم والأخرَى في آخر... والتعطفُ، وإن كان تكرارَ الكلمة بعينها، فهو لا يكون إلا مُتباعداً بحيثُ تكون كلُّ كلمة في قسمٍ»(355). قال هذا في بابِ الترديد، وقال في باب التعطُّف : «وقد تقدم أن التعطُّف كالترديدِ في إعادة اللفظةِ بعينها في البيت، وأن الفرقَ بينهما بموضعِهما، وباختلافِ التردد(356). وثبتَ أن التعطُّف لابدَّ أن تكون إحدى كلمتيه في مِصراع والأخرى في المصراع الآخر، ليشبها مِصراعي البيتِ في انعطاف أحدهما على الآخر»(357).

وحينَ أرادَ ابنُ أبي الإصبع تعدِيدَ طرفي التعطُّف استعملَ أمثلة التشطيرِ والتبديلِ وفيهما تعطُّفُ موادِّ مواقعِ الشطرِ الأولِ على موادِّ مواقعِ الشطرِ الثاني ترتيباً أو قلبا. وقد عرضنا لهذا في الحديثِ عن المواقعِ الترصيعيةِ.

التَّسبيغُ أو تشابُهُ الأطرافِ

ولا تتجاوبُ القافيةُ تجنيسا مع ما قبلها وحسبُ، بل تتجاوبُ أيضاً معَ ما بعدَها. وفي هذا الإطار يدخلُ التَّسبيغُ أو تشابه الأطرافِ، فهو الآخرُ تجنيس موقعيٌّ. يحدَّدُ موقعُه بالنسبةِ لقافيةِ البيت وأولِ الذي يَليه. قال ابن أبي الإصبع : «هذا البابُ سماهُ الأحدابي التسبيغَ، وفسَّره بأن قال : هو أن يُعيد لفظَ القافيةِ في أولِ البيت الذي يَليه»(358). والأمثلة النموذجيةُ «لهذِه الصورة قولُ ليلى الأخيلية»(359) :

---

(354) انظر الفصلَ الثالث.

(355) ولم يظهر التفريقُ بينهما عند ع.ع. الجرجاني ولا عندَ ابنِ رشيقٍ، وخلطَ أسامة أمثلة التصدير والترديدِ والتعطُّف. وعمّمَ في تعريفاته خاصة في حديثة عن التشعيبِ الذي يَبدُو وكأنه أصلٌ — عندهُ — للتصدير والترديد. وأضافَ العسكري إلى التصدير نوعاً رابعاً عُدَّ عندَ من جاء بعدَه من التعطف. أما التعطف عنده فهو التجنيس التام.

(356) هذا شرطٌ إضافي لا يهمنا هنا وخلاصتُه أن الترديدَ يتكررُ أكثرَ من مرة، في حين يقومُ التعطفُ على تقابلِ طرفين (تحرير التحبير 254) ولم يَلتزم ابنُ أبي الاصبَع بهذا الشرط.

(357) تحريرُ التحبير 258.

(358) تحرير التحبير 520 ونظراً لاستعمالِ التسبيغ في العروض، وعدمِ صلاحيته لغويا اقترحَ ابن أبي الإصبع مصطلحا دالاً، هو تشابهُ الأطراف. وقد أخذَ صورةً أخرى في الموشحاتِ إذ تُعاد التفعِيلة الأخيرةُ في أولِ البيتِ التالي.

(359) نفسه 521 وانظر أيضاً للتعريف، والمثالِ (حُسن التوسل 320).

إذا نَزَلَ الحَجـــاجُ أرضاً مَريضةً تَتَبَّـــعَ أقصَى دَائِهـــا **فَشَفَاهَـــا**
شَفَاهَا مِنَ الدَّاءِ العُضَالِ الذي بِهَا غُلامٌ إذا هَزَّ القَنَـــاةَ **سَقَاهَـــا**
سَقَاهَا فروَّاهـــا بِشُربٍ سِجَالِـــه دِمَـاءَ رِجـــالٍ يَحلُبُـــونَ صَرَاهَـــا

ومنهُ قولُ ذِي الرُّمَّة(360) :

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ يَرَى الناسُ مَا أَرَى مِنَ الأمرِ أو يَبْدُو لَهُمْ مَا **بَدالِيَا**
بَدالِيَ أنِّي لَسْتُ مُدْرِكَ مَا مَضَى وَلَا سَابِقاً شَيْئاً إذا كَانَ جَائِيَا

وقد صارَ التسبيغُ يلعبُ دوراً كَبيراً في المُوشحاتِ إذْ تحولَ إلى ظاهرةٍ مُقنَّنة يلتزمُها الوشاحُ بمجردِ الخوضِ فيها.

البيْتُ فَضاءً للتوازن :

لقد تَطرَّقنا عَرضا للعلاقةِ بينَ التقسيمِ الترصيعيِّ والتقطيعِ الوزنيِّ في مناسباتٍ عدة، ومن زوايا مُختلفةٍ، خاصةً في الحديثِ عن التضيمنِ، وفي الحديثِ المُقدَّم للموقعِ العروضيِّ بشكل خاص. ولذلك سنحاولُ تجنبَ التكرارِ هنا، مقتصرين على المظهرِ الفضائيِّ لعلاقة الترصيع بالوزنِ : كيف تُرصف القرائنُ فوق التفعيلاتِ والأشطرِ والأبياتِ. ومن الأكيدِ أن «الحركة التركيبيةَ في الشعرِ الكلاسيكي تابعةٌ للثابتِ العددي» العَروضي ؛ فهي إما أن تتسقَ معه أو تخالفَه. وفي جميعِ الحالاتِ تكون مُقيدة بحدودِ البيتِ. فالتركيبُ يتم دَاخلَ هذا الشرطِ. ونعرضُ، فيما يَلي، ثَلاثَ مُستوياتٍ لإيقاعِ الوحداتِ الترصيعيةِ على الوحداتِ العَروضية، مُتَدَرِّجين من أكبر الوحداتِ الترصيعية التي تحتلُّ شَطراً كاملا، لتُقابِلَه بالشطرِ الثاني إلى الوحدةِ المتوسطةِ التي تَحتوي أو تُوازي تفعيلتين، إلى أصغرِ الوحداتِ، وهي التي تتسعُ لتفعيلة واحدةٍ فما دونَها سواء أكانت كلمة أو مركبا.

ونَختارُ لكلِّ مُستوىً أكثرَ مصطلحاتِه دلالةً وَشيوعا، وأقلَّها التباساً بغيرِه.

1) التشطيـــر : التعطُّف (المركب)، المزاوجةُ :

يمكنُ أن نضيفَ صفةً مُميزةً فنقول : التشطيرُ الترصيعيُّ، لنفصله بذلك عن التشطير القافوي، عَرَّفه أبو هِلالٍ بقوله : «هو أن يَتوازنَ المِصراعانِ والجُزآن، وتتعادلَ أقسامُهما مع قيامِ كلِّ واحدٍ منهما بنفسِه واستغنائه عن صاحبه». «ويَتمُّ فيه توازنُ الألفاظِ والأبنيةِ»(361).

---

(360) ديوان ذي الرمة 491.

(361) الصناعتين 463.

والراجحُ أن **توازنَ الألفاظِ** في عبارتِه الأخيرةِ يَعني مقابلةَ كلِّ لفظ بلفظٍ آخر. **وتوازنُ الأدبة** أن تكونَ الألفاظ المتوازية موقعيا ذاتَ صيغٍ متجانسةٍ. فلنتأملْ ذلك من خلالِ مثالين أوردهما أبو هلال العسكري :

1. فَتَحْذرُكم عَبْسٌ إلينا وَعَامِرُ وترفَعنا بَكْرٌ إليْكمْ وتَغْلِبُ

تقابلٌ فضائي :	ف و	تحذرُ ترفعُ	كم نا	عبس بكر	اليـ اليـ	نا كم	و و	عامر تغلب
توازٌ نحوي	رابط	فعل	مفعول	فاعل	جار	مجرور	عاطف	معطوف

2. بِمُصَعَّدٍ مِنْ حُسْنِه ومُصَوَّبٍ، ومُجَمَّعٍ مِنْ نَعْتِه ومُفَرَّقِ

تقابل فضائي	بـ	مصعدٍ	من	حُسن	ـه	و	مُصوبٍ
	و(ب)	مُجمعٍ	من	نعتِ	ـه	و	مفرّق
توازٌ نحوي	جار	مجرور	جار	مجرور مضاف	مضاف إليه	عاطف	معطوف

فالتقابلُ الموقعيُّ الفضائيُّ مُؤازرٌ بالتوازي النحوي، وهذهِ حالُ جميعِ الأمثلةِ التي أوردَها البلاغيون شَاهداً للتشطير.

والإحساسُ بالتقابل المَوقعي هو الذي جعلَ بَعض البلاغيين يدعِّمون لفظ التشطير بكلمة أخرى دلالة من هذه الزاوية، وهي «المقابلةُ».

فأُسامةُ عقد باباً لهذِه الظاهرةِ تحتَ عنوان «التشطيرِ والمقابلةِ» قال : «واعلمْ أن المقابلةَ والتشطيرَ هو أن يقابلَ مصراعُ البيت الأولِ كلماتِ المِصراعِ الثاني»(362).

وعُبِّر عن هَذا الإحساسِ أحيانا بالنظر إلى الأصل الحِسيِّ للكلمة المرصودة للدلالةِ عليه. ومن هنا تَمسُّك ابنِ حِجة بتفسيرٍ خاصٍّ لكلمة «ترصيع» لتنطبقَ على هذه الظاهرةِ وحدَها : «الترصيعُ عبارة عن مقابلةِ كل لفظةٍ من صدرِ البيتِ، أو فقرةِ النثر بلفظةٍ على وزنها ورويِها، وهو مأخوذٌ من مقابلةِ ترصيعِ العِقد»(363).

---

(362) البديع 128.

(363) خزانة الأدب 422.

فالبيتُ عِقْدٌ تُنظَمُ في كلِّ طرفٍ منه، انطلاقا من واسطتِه، حباتٌ مُتناظرةٌ.

والحالُ أن قدامةَ الذي وضعَ هذا المُصطلحَ لم يشترطْ هذا الشرطَ. ولم يفهمِ البلاغيون جميعا هذا الفهمَ الضيق، بل منهم من لم يورد حالة ترصيعِ العقدِ مثل السِّجِلماسي قال : «الترصيعُ : التركيبُ. يقال : تاجٌ مرصَّعٌ بالجوهر، وسيفٌ مرصَّعٌ، أي مُحلىً بالرصائع، وهي حَلَقٌ يُحلىَّ بها، الواحدةُ رَصيعة»(364).

والمثالُ المبرِّز في نظرِ ابنِ حجةَ هو قولُ ابنِ النَّبيه(365) :

فَحَريقُ جَمرِهِ سَيفُهُ للمُعْتَدِي ورَحيقُ خَمْرِهِ سَيْبُهُ للمُعْتَفِي

فهذا البيتُ يتبع نفس الخطاطَةِ النحويةِ، ويقابلُ بين المواقع، إلا أنه يضيف عنصراً، أو بالأحرى يبالغ في استغلال عنصرِ التوازن التجنيسي مُعتمداً الموازنةَ الصوتية ــ الخطية بين المواقع، كما يتضح من تقريب الأجزاء على الشكل التالي :

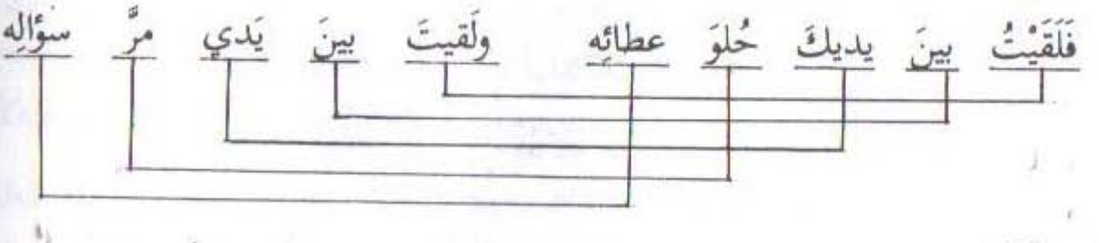
فحَريقُ جمرِه سيفُه للمعتدي

ورحيقُ خَمره سيبُهُ للمعتفي

على أنَّ ابنَ حجة أوردَ أيضا مثالاً أقلَّ صنعةً تجنيسيةً من هذا، وهو قولُ أبي فراس(366) :

وأفعالُنا للراغبينَ كرامةٌ وأموالُنا للطالبينَ نِهابُ

وقد لا يَلجأُ البَلاغي إلى تضييقِ مجالِ المصطلحِ، كما فعل ابن حجة، بل إلى توسيعه، وهذا ما فعلهُ ابنُ أبي الإصبَع مع التعطُّف. فقد أغراهُ مَفهوم اِنعطافِ مِصراعي البابِ فقال بتعدُّد طرفي التعطف، فلم يَجِد بُدّاً من الاستشهادِ بأمثلةِ التشطيرِ(367). كقول أبي تمام :



فهذِه، مُثُلى صورِ التشطير مثَّل بها ابنُ أبي الإصبع للتعطف المركَّب الطرفين.

ومن البلاغيين من نظرَ من زاوية المَعنى أو العلاقاتِ المنطقية، فتحدثَ عن مزاوجة المعنى في الشرطِ والجَزاء. فيؤدي ذلك مباشرةً إلى التوازي التركيبي، وإلى التوازُن الصوتي ضرورةً.

---

(364) المنزع البديع 509. تحرير التحبير 258 انظر ابن حجة خزانة الأدب 417.

(365) خزانة الأدب 422.

(366) نفسه.

(367) تحرير التحبير 258.

المراوحة عندَ السكاكي ومن سارَ في طريقه : «هي أن تُزاوِجَ بين مَعنيَيْن في الشرطِ والجزاء»(368) كقول الشاعرِ :

إذا مَا نَهَى النَّاهي فَلجَّ بي الهَوَى أصاخَ إلى الوَاشي، فلجَّ به الهَجْرُ

فباستثناء المُمَهَّد «إذا ما»، نجدُ الشطريْن متوازيين :

أ		ب		
نهى الناهي	فلج	بي	الهوى
أصاخ إلى الواشي	فلجَّ	به	الهجر

فـ (أ) في الشطرين سَبَبٌ، وَ(ب) فيهما نتيجةٌ له. ومن زاويةِ هذه العلاقة المنطقية صنفتْ هذه الصورةُ ضمنَ المُحسنات المعنويةِ.

وأخيراً فإن تعدُّدَ التسمياتِ وزوايا النظرِ والصور الاستعارية الموضحة تدلُّ جميعاً على بُروزِ هذه البنيةِ الترصيعية الوزنيةِ التي تقومُ أساساً على ترصيعِ المواقعِ العَروضية، ثم يُلجأُ، بعدَ ذلك، إلى تجنيسِ المواقع الترصيعيةِ.

ويلاحظُ من الأمثلة السابقة أنَّ الشعراءَ الفحولَ القدماء يُقلِّلون ما أمكنَ من تجنيس الأطرافِ المتقابلة، بخلافِ ما صار عليه الحالُ عند الشعراءِ المتأخرينَ، مثل ابنِ النَّبيه، كما تقدم، بل كثيراً ما لجأ الفحولُ إلى قلب المواقعِ التجنيسية.

2) **التجزئـــة** :

تُعتبرُ التجزئةُ المُستوى الثاني من التقسيم الترصيعي بعدَ التشطير، فَـ «هِيَ أن يكونَ البيتُ شعراً ثلاثةَ أجزاءٍ أو أربعةً»(369). وأساسُ هذا التقسيم عددُ تفعيلاتِ البيتِ، فإن كان سُداسيا قُسِّم إلى ثلاثةِ أقسامٍ، وإن كان ثُمانيا قسِّم إلى أربعةِ أقسام(370). وتكون الوحداتُ الترصيعيةُ واقعةً على وحداتٍ عروضيةٍ : تفعيلات.

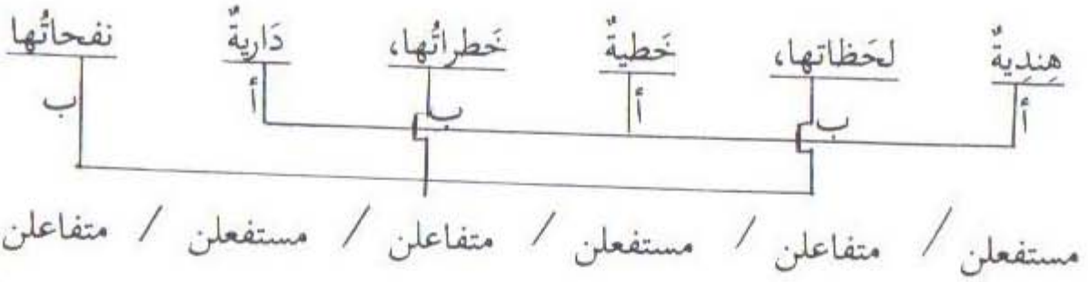
---

(368) مفتاح العلوم 435. البيت للبحتري في خزانة الأدب 435.

(369) أسامة البديع 63.

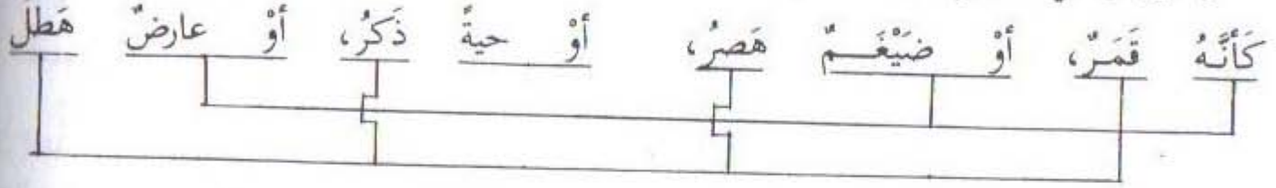
(370) ابن أبي الاصبع. تحرير التحبير 299.

وَصورُ الثلاثيِّ القرائنِ هي[371] :



والملاحظُ أن البنيةَ الترصيعيةَ قد أبانتْ عن قيمة الفرقِ بين تفعِيلتين تتبادلَان في الكامل هما (مستفعلن) وَ(متفاعلن). فلا يمكنُ في حالةِ الترصيع — كما هو الشأنُ هنا — استبدالُ إحداهما بالأُخرى دونَ إحداثِ خَلَلٍ في اِنسجامِ البيت.

وصورةُ رباعي القرائنِ قولُ مُسلمٍ[372] :



فكل وحْدةٍ ترصيعية تطابقُ وحدةً عَروضيةً، وهي متبادلةٌ كما هو الحالُ في البسيط : مستفعلن فعلن ...الخ.

وقد لا تُطابقُ كلُّ وحدة تفعيلة بل تتمُّ المطابقةُ بين تَفعيلتَيْن معا وقرينةٍ، مثل[373] :

وَتِـلكَ هَيْكلـةٌ، خُوذٌ مُبَتَّلَـةٌ صَفْرَاءُ رَعْبَلَةٌ، فِي مَنْصِبٍ سَنِمِ
عَذْبٌ مُقَبَّلُها، خَدْلٌ مُخلْخَلُهَـا كَالدِّعْصِ أَسْفَلُها، مَخْصُوبَةُ القَدَمِ

وسُمي هذا عند ابن أبي الإصْبع «المدمجَ» كَما تقدَّم.

يَبدُو أن هذين هما الاحتمالان المُمكنان بالنسبةِ للبحور الثمانيةِ : فإمّا مُقابلةُ كلِّ وحْدةٍ من وَحدتي القرينةِ بتفعِيلة، وإمَّا إدْماجُهما معا ليُساويا تفعيلتينِ مرةً واحدة، وتبقىٰ العلاقةُ التركيبية النحويةُ ضامنة لتماسُك طرفي القرينة حتى في حالة عدم الإدماج، بحيث لا يَستقل أحدُهما عن الآخرِ، بخلاف ما سنرى عليه الحال في الصورة الأدنى من هذه.

وكثيراً ما انصرف مُصطلحُ الترصيع عند البلاغيين إلى هذا النمط من التقطيع وحدَه.

---

(371) تحرير التحبير 299. وخزانة الأدب 436.

(372) تحرير التحبير 302.

(373) نفسه.

د) المُقطَّـــع :

بمعنى التوسع نستعمل هذا المُصطلح للدلالةِ على أمرين : القرينةُ المساويةُ لتفعيلةٍ، والقرينةُ ـــ القرينةُ ساوتِ التفعيلةَ أم لم تساوِها. فهي في جميعِ الحالاتِ أدنَى من القرينةِ المساوية لتفعيلتين.

وقد أطلق الجوهري اسمَ المقطع على منهوك الرجز، كقول سَلَم الخاسرِ، ويقالُ إنه أولُ من أنشده[374] :

المُطَـــرْ، غَيْثٌ بَكَـــرْ ثُم انْهَمَـــرْ، أَلْـــوَى المِـــرَرْ
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وحين تكونُ التفعيلة كلمةً (أو مركباً اِسميا أو فعليا) يُسمى ذلك «موازنةً» أو «مماثلةً» فمثال الموازنة عندَ ابنِ أبي الإصبع[375] :

وَسَادَ، وقَـــادَ، وزَادَ وشَادَ، وجَـــادَ، وزَادَ وأفضلَ
فعـــول، فعـــول، فعـــول فعـــول، فعـــول، فعـــول

وهي عندَه اتزانُ الكلماتِ وتعادُل الألفاظِ «في التسجيع والتجزئةِ معا»[376] والمماثلةُ، عنده أن تتماثل ألفاظُ الكلامِ أو بعضُها في الزِّنة دون التقفيةِ...»[377] كقول أبي ذُئيب :

مُعْتَقَـــةٌ، مُصَفَّقَـــةٌ، عُقَـــارُ شَآميـــةٌ إذا جُلِـــيَتْ مَرُوحُ

«فقوله : مُعتقةٌ، مُصفقةٌ، شآميةٌ، متماثلةٌ لتساوي الكلامِ في الزِّنةِ»[378].

وبذلك يتسعُ المُقَطَّعُ للترصيعِ الصرفيِّ كما يتسعُ لجميع المركباتِ الاسميةِ والفعلية التي لا تتجاوزُ حدود التفعيلةِ، ويمثل بالتالي أدنَى درجة يمكنُ تقطيعُ الكلام إليها.

ونعتقد أن هذه المستوياتِ الثلاثةِ كفيلةٌ باحْتواءِ جميعِ الصور والتركيباتِ الترصيعية الممكنةِ. فهي إما أن تكونَ : تشطيراً أو تجزيئاً أو تقطيعاً.

وهذه الأنساقُ يمكنُ أن تعتبر أنساقاً شبهَ مُقننةٍ، نظراً لموقِعها من المواقعِ العروضيةِ المقننةِ.

---

(374) العمدة 185/1. وانظر الموقف من شاعرية الرجز في ص 265. وهذا يدلُّ على هيمنةِ الترصيع على الوزن وسلبه قوتَه.

(375) تحرير التحبير 386.

(376) نفسه.

(377) نفسه 297. وخزانة الأدب 371.

(378) تحرير التحبير 298.

القصيـــدةُ فَضاءً للتوازن

1) التطريـــز :

حينَ يتجاوزُ الترصيعُ مستوى البيت لينظّم فضاءَ القصيدةِ باعتبارها أرضيةً ومشهداً واحداً يُسمى ذلك تطريزاً. فالقصيدة في هذه الحالة تُشبّهُ بالثوب المطرز. قال العَسكري «هو أن يقع في أبياتٍ متواليةٍ من القصيدةِ كلماتٌ مُتساويةٌ في الوزنِ فيكون فيها كالطراز في الثوب..»(379)

ومن يَنظُر إلى الأمثلةِ التي أوردَها العَسكري لا يمكنُ إلا أن يؤول كلامَه كَمَا أولهُ أسامةُ بقوله : «قال صاحبُ الصِّناعتين : هو أن تأتي في الأبياتِ مواضع متقابلةٌ، كأنهُ طراز»(380).

فانظرْ كيف تَحولتْ، عندَه، عبارةُ : «كلمات متساوية في الوزن»، إلى «مواضع متقابلة». وهذا التأويلُ مُسعفٌ بالنسبةِ لما نحن بصددِه، فهو يُؤكدُ مَدَى الإحساسِ بالموقع، كما يؤكدُه استعمال مُصطلحُ التطريز نفسُه.

«وأحسنُ ما جاء فيهِ (في التطريز حسبَ العَسكري) قولُ أحمد بن طاهر :

إذَا أَبُو قاسِمٍ جَادَتْ لَنَا يَدُهُ لَمْ يُحْمَدِ الأَجْودانِ : البَحرُ والمَطَرُ
وَإنْ أَضاءتْ لَنا أَنْوارُ غُرَّتِـــه تَضَاءَلَ الأَنْورَانِ : الشَّمسُ والقَمَرُ

إن العسكري ــ وبَعدَه أسامةُ ــ يَنظران إلى جميع مَواد التوازنِ الواقعة في مواقع متعادلةٍ أو متقابلةٍ على مستوى القصيدةِ. ثم رأى المتأخرون أن يُخصُّوا بنية التوازن والتعادلِ الواردةَ في الأبيات السابقةِ باسم التوشيع، وذلك زيادةً منهم في ضبطِ موقعها : آخر الشطر الثاني. فالتوشيعُ، حسبَ تعريفِ ابن أبي الإصبع ومن سار في طريقِه، هو : «من الوشيعةِ، وهي الطريقةُ في البُرد المُطلق، فكأن الشاعرَ أهْملَ البيتَ **كلَّه إلاَّ آخرَه**، فإنهُ أتى فيه بطريقةٍ تعدُّ من المحاسنِ.

وهو، عند أهلِ الصناعة، عبارةٌ عن أن يأتي المتكلمُ أو الشاعرُ باسم مثنًّى في حشوِ العجُز ثم يأتي تلوَه باسمَيْن مُفردين هما عينُ ذلك المثنَّى، يكونُ الأخيرُ منهما قافيةَ بيتِه أو سجعةَ كلامه»(381).

وهكذا رُبطَ التطريزُ بالقافيةِ كما ارتبطَ بها التصديرُ والتسجيعُ، وكذا المجاورةُ في أغلب

---

(379) الصناعتين 480.

(380) البديع 64.

(381) تحرير التحبير 316. وخزانة الأدب 169، وحسن التوسل 275.

ورها وأكثرها رَواجاً عندَ البلاغيينَ. وليسَ هذا النزوعُ إلى تَمييزِ كلِّ ما يتعلقُ بالقافيةِ ويجاوب معها إلا نتيجةَ قوةِ موقِعها التي تجعلُ ما يتصل بها مُتميزاً، وبارزاً أكثَر من غيره.

ومع ذلك فنحنُ مُتمسكون بتعميم مَفهوم التطريزِ كما عمَّمَهُ العَسكري وأسامةُ، وإن جاء الأخيرُ بأمثلةٍ لا تنضبطُ للتعريف(382). وبالاغضاءِ عن تلك الأمثلةِ يمكن القولُ بأن التطريز يقدِّمُ خطاطةً مُهيكِلة للقصيدة : يحدد المَواقعَ والصيغ الوزنيةَ المناسبةَ لها، فلا يبقَى بعدَ ذلك سوى إنجازِ القصيدة في تلكَ الحدودِ. نقدمُ عنا مقطوعةً من قصيدةِ ابن حيْدرةَ نموذجاً(383) :

أَلَـمْ يُفاخِـرُ أو يُطَـاوِلُ مَنْ ... أضْحَى يُقِـرُّ لفَخـرِهِ الفَخـرُ
مَن سارَ والتوفيـقُ يَصحبُـهُ ... والوَاقِيـانِ : الجِـدُّ، والـنَّصْرُ
وأقـامَ والأقْيـالُ تَخْدُمُـهُ ... والمَاضِيـانِ : السَّيْـفُ، والأمْـرُ
وألـانَ وَجِلَّتُهـا تَدِيـنُ لَهُ ... والواجبـانِ : الحَمْـدُ، والشُّكْـرُ
وحَـذَفْ فِراسَتُـهُ وَمَولِـدُهُ ... والمُنـذِرَانِ : الفَـالُ، والزَّجْـرُ
وحَـدا وَدُونَ مَحَلِّـهِ زُحَـلٌ ... والنَّيـرَانِ : الشَّمسُ، والبَـدْرُ
وأقـرَّ عَجْـزاً عَنْ سَمَاحَتِـهِ ... الأَجْودَانِ : الغَـيْثُ، والبَحْـرُ
وانثرتْ فَضَائِلَـهُ مَواهِبُـهُ ... والسَّائِـرانِ : النَّظْـمُ، والنَّثْـرُ

فالشطر الثاني يسيرُ حسبَ خطاطةِ مَوقعية مُدركةٍ بصريا. ففي أولِ الشطرِ صفةٌ مُثناة يتلوها الموصوفان.

هذا بقطعِ النظرِ عن المواقعِ التركيبيةِ المتوازيةِ، فلو فتحنا البابَ للحديث عنها هنا لوجبَ أن نتحدثَ عن توازي بنياتِ الشطرِ الأول أيضا، فببعضِ التأويلِ المشروعِ في هذا الصدد نجدُ الشطرَ الأوَّلَ هو الآخرُ يخضع لبنياتٍ تركيبيةٍ محدودة تَتعاورُه، هذه أبرزها :

— من سارَ والتوفيـقُ يصحبُـه
— و(مـن) أقـامَ والأقيـالُ تخدمـه

---

(382) من ذلك قول الشاعر :

في وجهِ إنسانـةٍ كلـفتُ بهـا ... أربعـةً ما اجْتمعْـنَ في أحـدِ
الوجـهُ بدرٌ، والريـحُ غاليـةٌ، ... والرِّيـقُ خمـرٌ، والثغـرُ من بردِ
لكـل جزءٍ من حسنهـا بدعٌ ... تُودع قلبـي بدائـعَ الكَمَـدِ

(البديع 72) ولا نريدُ هنا أن نحلِّل متن التطريز عند أسامة فذلك، على أهمية، سيوقف تيارَ التحليل.

(383) البديع أسامة 66 ــ 67 وقد أوردَ واحداً وعشرينَ بيتا من هذه القصيدة تسيرُ كُلها على هذا النمط عدا البيت الأول الذي نَستثنيه من تحليلنا هنا فهو بمثابة ما ندعوه «مُمهداً» في الترصيع.

– و(مـن) أتـى وجلتهـا تديـنُ له
– و(من) غـدا ودون محلتـه زُحَلّ (مع القلب : وزحل دون محله)

فهناك جُملةٌ مركزٌ في الشطرِ الأولِ تمتدُّ على نمطٍ واحدٍ في الشطرِ الثاني. ومهما حاول الشاعر تنويعَ بنيةِ المَركزِ فإنهُ يصطدمُ بالامتدادِ القارِّ الذي لا يسمحُ للمركز إلا باحتمالات مَحدودةٍ، ومِن هُنا لا تكونُ المواقعُ محدَّدَةً بالنسبة للشطرِ الثاني وحسبُ، بل تكونُ كذلك أيضاً بالنسبة للشطرِ الأولِ، مع قدرٍ من الاختلافِ. فأولُ الضروراتِ وأبرزُها كون اللفظة الأولى من الشطرِ الثاني في حالةِ رفعٍ. فهذا مَا جَعَلَ الشطرَ الأولَ، دائماً، جُملةً فعلية.

وهناك أمثلةٌ تخطو خطوةً إلى الأمام في إبرازِ الخُطاطة الموقعيةِ في الشطرين معاً (تنتقل من الاثنين إلى الثلاثة) كقولِ أبي عُبادةَ البُحتري :

يَعلُو السَّماءَ ثَلاثةٌ في أرضِها : إفْضالُـه، وَجَـداهُ، والإنْعـامُ
وثَلاثَـةٌ تَغْشَاكَ مَهْمَـا نِلتَـهُ : إرْفـادُهُ، والمَـنُّ، والإكْـرَامُ
وثَلاثـةٌ قدْ جَانَـبَتْ أخْلاقَـهُ : قَولُ البـذَا، والـزُّورُ، والآثامُ
وَثَلاثـةٌ في العَـزْمِ مِن أفْعالِـه : تَدْبيـرُهُ، والنَّـقْضُ، والإبْـرامُ

يُمكن أن نكتبَ الأبياتَ حسبَ ما يَقتضيه تقطيعُها الترصيعي، أو التطريزي، وهذا مشروعٌ مادامَ التطريز يَنظرُ إلى مَكان مَرئي (الثوب)، مُشكَّلٍ عليه (طِراز) :

يعلو السماء ثلاثة في أرضها :	إفضاله	،	وجداه	،	والإنعام
وثلاثة تغشاك مهما نلته :	إرفاده	،	والمن	،	والإكرام
وثلاثة قَدْ جانبت أخلاقه :	قولُ البذا	،	والزور	،	والآثام
وثلاثة في العزم مِن أفعاله :	تدبيره	،	والنقض	،	والإبرام

ويمكن إجراءُ القَلب في البيت الأولِ إذا فكَّرنا في الخطاطة العلائقية (الموقعية) التركيبية فيصير :

ثلاثةٌ في أرضها تعْلُوا السَّماء

فهي نفسُ البنيةِ النحوية. فيكون الشطرُ الأولُ مثلَ الثاني خاضعاً لخطاطة موقعيةٍ ولكنها خُطاطةٌ تركيبية أولا، وعروضة ثانيا : يتجلى الجانب العَروضي منها في احتلالِ أطرافٍ متوازنةٍ مواقعَ متعادلةٍ : تكرار «ثلاثة» في أولِ الشطر الأولِ، واللزومُ في آخرِه، فبين «نلته» و«أخلاقه» و«أفعاله» ترصيعٌ مسجوعٌ، خاصة بين «أخلاقه» و«نلته».

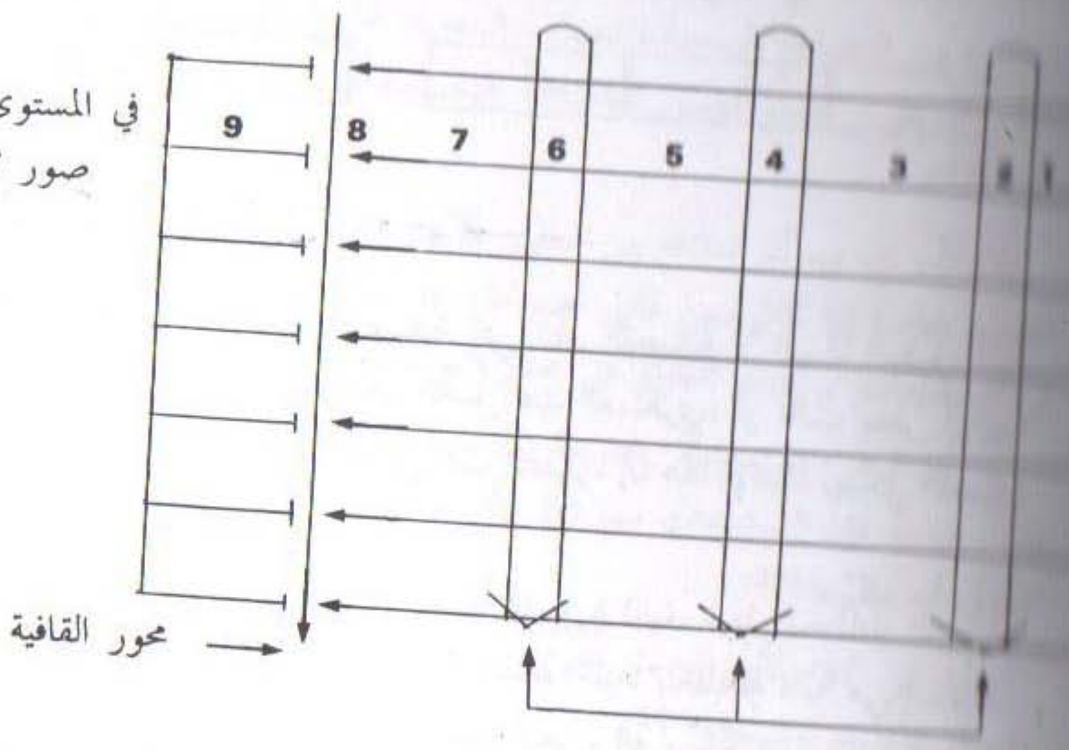
ومال المُتأخّرون إلى قَصر التطريزِ على إحدى البنياتِ الترصيعية التي يندرُ أن تستوفيَ شرطَ التطريزِ عند العَسكري، أي عموم الظاهرة لسائرِ البيت. والمثال النوعيُّ الناضج لهذه الصورةِ،

أن نبدأها عن التطريز، هو قولُ ابن الرومي(384) :

عُجابٌ في عُجابٍ في عُجابِ ... لعاقـانَ عِنـدي
صِلابٌ في صِلابٍ في صِلابِ ... في رُؤوسٍ في وُجـوهٍ
صَوابٌ في صَوابٍ في صَوابِ ... وشُعْرُكـم ورأيـي

والواقع أن الذي يُميز التطريزَ عن صور ترصيعيةٍ أخرى ليس البنيةَ الداخليةَ للبيت مُفرداً بل البنية في مواقعَ محددة من القصيدة، وبهذا الشرط يسقطُ تعريف ابنِ أبي الإصبع ويبقى مفهومُ العسكري وأسامةَ أنسبَ لوصف الظاهرةِ.

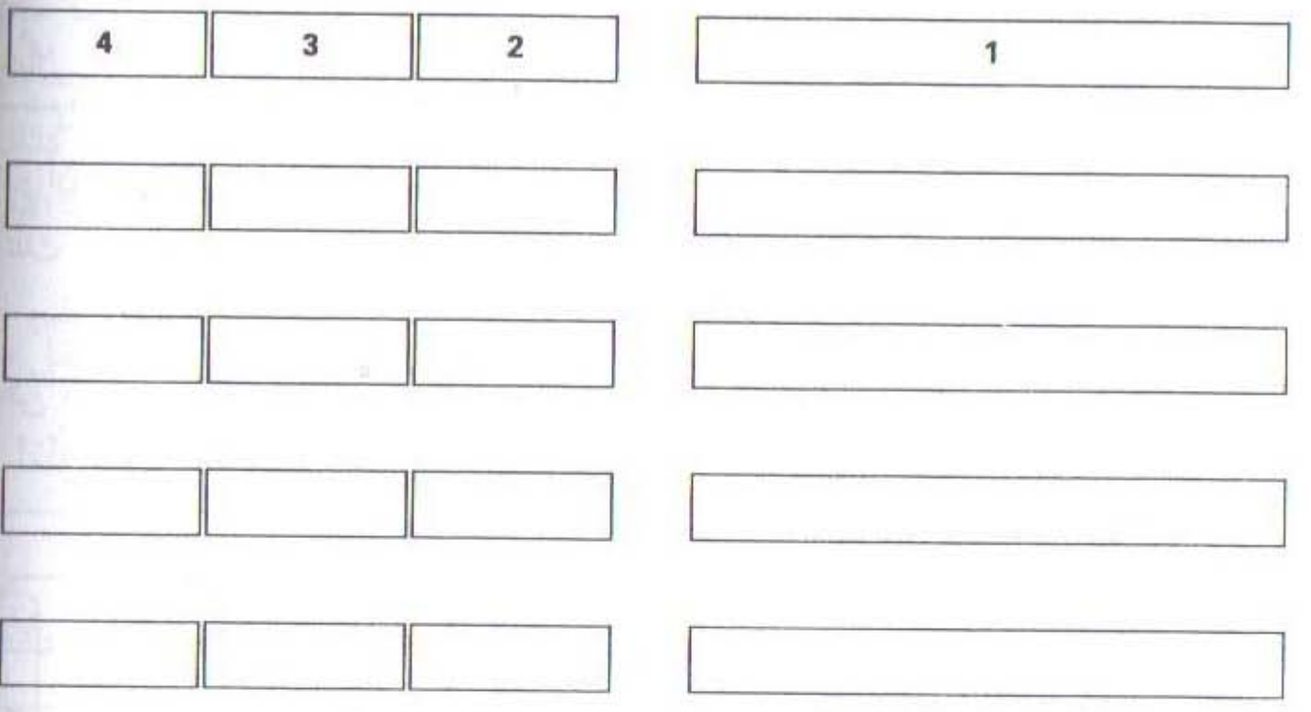
ويمكنُ القول بأن الترصيعَ هو إضافةُ محاورَ عموديةٍ لبناءِ القصيدةِ بالإضافةِ إلى محورِ القافية، ولنمثل ذلك بالخطاطة التالية :



والواقعُ أن هذا يُبين أن القافيةَ هي عنصرُ تطريزي لحضورِها في القصيدةِ كلها في موقع معين، وكل خطٍّ أفقي يشكّلُ صورة ترصيعيةً، واجتماعُ تلك الصور في نظامٍ عمودي هو التطريز.

(384) ندعمُ ما نذهبُ إليه هنا من كون الموشحاتِ وريثة التراث الصناعي ذي الطابع الشعبي في حديثنا أيضا عن المواقع المَقطعية. وفي أماكن أخرى من هذا البحث.. ولن نهتم، مع ذلك بقضية التأثير والأسبقية، فذلك يُبعدنا عن الغرض من هذا الفصل.

ونمثلُ الصورة المثلى للتطريزِ عند العسكري بالكتابة الفضائية التالية :



امتدادُ ظاهرة التطريز : الموشحات

إن عمليةَ تراكُب المواقع العروضية والترصيعيةِ التي تنالُ القصيدةَ لا البيتَ المفرد، سواء عمت القصيدةَ من أولها إلى آخرها، وهذا هو الأصلُ عند العسكري، أو نالت بعضَ أبياتِها، كما هو حالُ بعضِ الأمثلة التي أوردَها أسامةُ في باب التطريز، إن هذا الإجراءَ يُهيكل القصيدةَ أو مجموعةً من الأبيات المتوالية.

وفي هذه الحالةِ يصير التوقع داخلَ البيت خاضعاً لضرورةٍ ثانية، فبعدَ الخطاطةِ العَروضية المُلزمةِ بحدودٍ مُعينة بالنسبة للألفاظِ والأفكارِ يَصيرُ الشاعرُ مُلزماً بخطاطةٍ ثانية هي الخطاطةُ التطريزية التي نَراها تطمحُ هنا إلى تنظيمِ فضاءٍ مُسبَق للنصِ، إنه سجعٌ في سجع كما قال العسكري.

ولكن ما هي الحدودُ التي وقفت عندها ظاهرةُ زحف الترصيع على الوزن ؟

اعتقد أن دراسةَ هذا الموضوع دراسةً دقيقةً ستوصل إلى نتيجةٍ ذاتِ أهمية وهي تفسيرُ ظاهرةِ الموشحاتِ. وفي المستوى الذي نحنُ فيه نجدُ بين أيدينا ما يسمح بالقول بأن الموشحاتِ هي نتيجةُ صراعٍ بين الترصيع التطريزي وبين الوزنِ العروضي الكلاسيكي المرتبط بالفصاحةِ والأغراض (الجادة). فالتيار الصناعي الترصيعي، وهو تيار نثريٌّ في بنيته شَعبيٌّ في طبيعته، وجَد متنفَّسه في الأغراضِ التي لا تنالُها الرقابة، تلك الأغراض التي يُباح فيها الهزلُ

والطرافة والملاحة ...الخ) المناسبُ لطبيعتِها، بما هي هزلٌ أو مجانةٌ أو ما إلى ذلك.

إن الترصيعَ حين يتحولُ إلى تطريزٍ يخطو خطوةً نوعيةً، إنه يَتحوَّلُ من حِليةٍ جُزئية تُرصف فوق غيرها لتصير في مرحلةٍ أولى بنيةً متكاملةً منافسة للوزنِ، قبلَ أن يتحولَ، في مرحلة ثانية، إلى أبنية مستقلةٍ تُعتبر الموشحاتُ أبرزَ تَجَلٍّ لها. ومن هنا احتاجتِ الموشحاتُ إلى صناعةٍ إضافية ثانوية تطرزُ فوقَ الترصيعِ، فكانَ التجنيسُ الكثيفُ وخاصةً المجاورة وتشابه الأطرافِ أفضلَ وسيلةٍ لذلك.

إن الموشحاتِ تؤكدُ انتماءَها إلى مجالِ السجعِ المرصَّع بمظاهرَ كثيرة، أو إلى الوزنِ المسموع من زوايا عدة. ولكن ينبغي عندَ استخراجِ هذه المظاهر تصنيفُ الموشحات في سلَّم ذي درجات ثلاثٍ على الأقل : موشحاتٌ أقربُ إلى القصيدِ، وموشحاتٌ أقربُ إلى الزجل، وموشحاتٌ في موقعٍ وسطٍ بينهما، وإذْ نَعتبر الموشحاتِ نتيجةَ صراعٍ بين القصيد والزجل ؛ بين الفصاحةِ الرسمية والفصاحة الشعبية، فإن شخصيتها المُتميزة توجد، فَرَضاً، في المرتبة الوُسطى، حيثُ تُهيمن الخطاطةُ الترصيعية دون أن يغيبَ المفهومُ الوزني العَروضي تماماً(385).

ولاشكَّ، عندي، أن العلاقةَ بين التطريز والمُوشحات كانت حاضرةً في وعي الدارسِ العربي القديم، خاصةً إذا كان ممن عَانى الصناعةَ، مثلِ ابن سَناءِ المُلك الذي عنْوَنَ دراسته واختيارَهُ في الموشحات بـ «دار **الطراز** في عمل الموشحات».

بل أبدعُ من ذلك وعيُهُ بالطبيعة المُزدوجة للموشحاتِ : نثر، نظم، ومرئي، مَسموع : قال : «وبعدُ فإنَّ المُوشحاتِ مما تَركَ الأوَّل للآخرِ... **نظمٌ تشهدُ العينُ أنهُ نثرٌ، ونثرٌ يشهد الأذنُ أنه نظمٌ**»(386).

وجاء في كلامٍ لأبي الحسن على بن سعد الخير أنَّ أهلَ الأندلس «جعلوا **ترصيعَ** الكلام وتنميق الأقسام توشيحا»(387).

---

(384) عرف ابنُ أبي الاصبع التطريزَ بقوله : «هو أن يَبْتدئ المتكلمُ أو الشاعرُ بذكر جُمل من الذواتِ غيرِ مفصلة، ثم يُخبر عنها بصفة واحدةٍ من الصفات مكررة بحسب العددِ الذي قدَّرهُ في تلك الجملة الأولى. «(تحرير التحبير 334). وأورد البيتين الأولين من قول ابنِ الرومي، والأبيات جَميعاً عند أسامة في باب التطريز (البديع 69).

(385) ندعمُ ما نذهبُ إليه هنا من كون الموشحاتِ وريثة التراث الصناعي ذي الطابع الشعبي في حديثنا أيضا عن المواقع المَقطعية. وفي أماكن أخرى من هذا البحث.. ولن نهتم، مع ذلك بقضية التأثير والأسبقية، فذلك يُبعدنا عن الغرض من هذا الفصل.

(386) دار الطراز 29 ــ 30. وانظر حديثنا عن التسميط.

(387) نقله في توشيع التوشيح 21.

ـ الكلمة المولدة للتوازن :

كثيراً ما يتحذُ الشعراءُ، خاصةً في القصائد الغنائية القصيرة والمقطوعات، أو في مقاطعَ من قصائدهم، نواةً صوتيةً هي في الغالبِ النواة الدلاليةُ للمقطوعة، فتمتدُّ الأصواتُ والدلالاتُ المتفرعةُ عنها في جَنبات المقطوعةِ أو في عدة أبياتٍ منها في شبكاتٍ ذاتِ أبعادٍ أفقية وعمودية.

وهذه الظاهرةُ أكثرُ وقوعاً في قصائدِ الفَقد (الرثاءِ الغزلِ الخ) حيثُ يلعبُ التكرارُ دوراً بنائياً في المستويين الصَّوتي والدَّلالي.

وتتوالد المعاني انطلاقاً من نواةٍ محددَّة توالدَ اشتقاقٍ (اشتقاقُ بعض الكلام من بعض)، وتوالدَ ترميزٍ (في مستوى الرَّمزية الصوتية).

وكان بيكْ دُوفُوكْيير تحدث عن «الكلمة المولّدة للتناغم»، وهي كلمةٌ تُخضعُ الكلمات الثانوية المجاورةَ لها لتبعية دَلالية وصوتية(388).

وهذه الظاهرةُ جديرةٌ بالدراسة خاصةً في الشعرِ ذي الطبيعة الصوتيةِ القائمةِ على الكم والمَواقع، مثلِ شعرِ الخنساء الذي هو في الوقت نفسه شعرُ فَقْدٍ. نُثْبت هنا قصيدةً من ديوانها نعتقدُ أنها تقدم إحدى صورِ هذه الظاهرة.

فلنتأملْ قصيدة الخنساء(389) :

1. أهاج لَكِ الدموعَ علَى ابنِ عَمْرٍو ... مَصائبُ قد رُزئتِ بها فجُودي
2. بسَجْلٍ منكِ مُنحدِرٍ عليه ... فما ينفكُّ مثل عَدَا الفَريدِ
3. عَلى فَرعٍ رُزئتِ بهِ خُناسُ ... طَويلِ الباعِ فَيَّاضٍ جَميدِ
4. جَليدٍ كانَ خيرَ بني سُليمٍ ... كريمِهمُ المُسوَّدِ والمَسُودِ
5. أبو حَسَّانَ كانَ ثِمالَ قَوْمِي ... فأصْبَحَ ثاوياً بينَ اللُّحودِ
6. رهينَ بِلىً، وكلُّ فتىً سَيَبْلَى ... فأذْري الدمعَ بالسَّكبِ المَجودِ

---

(388) Traité générale p. 220 نقله كوتيي في système p. 45 والحاشية 12. 13. وانظر أمثلة موضحةً هناك.
ويرى أستاذُنا الدكتور محمد مفتاح أن هذه القضية أجدرُ أن تناقش «باحْتياط» و«تدقيق» في ضوء دينامية النص (تعليق على المخطوط). (انظر أيضا كتابه. دينامية النص خاصة الصفحات 20 ـ 23 و15 ـ 18).

(389) ديوان الخنساء 40 ـ 41.

7. فَأُقسِمُ لوْ بَقِيتَ لكُنتَ فِيها ... عَدِيداً لا يُكاثَرُ بالعَدِيدِ
8. ولكنَّ الحَوادِثَ طارِقاتٌ ... لها صَرْفٌ على الرَجُلِ الجَلِيدِ
9. فإنْ تكُ قدْ أتتْكَ، فلا تُنادِي ... فقَدْ أُوْدَتْ بِفَيّاضٍ مَجِيدِ
10. جَلِيدٍ حازِمٍ قِدْماً أتَاهُ ... صُروفُ الدَّهْرِ بَعْدَ بَنِي ثَمُودِ
11. وَعاداً قد عَلاها الدَّهْرُ قَسْراً ... وحِمْيَرَ والجُنودَ مع الجُنودِ
12. فلا يَبْعُدْ أبو حسانَ صَخرٌ ... وَحلَّ برَمْسِهِ طَيْرُ السُّعُودِ

من الواضح أن الكلمةَ المولدةَ في هذه القصيدة هي كلمةُ «جَليد»، فهي الكلمة المِحوريةُ بالنسبة لمحتوى القصيدةِ، وعنوان القصيدة في الديوان هو «لا يُكاثر بالعَدِيد». وهو مأخوذٌ من القصيدةِ نفسِها، ويدلُّ على حسنِ اختيارِ.

يمكنُ أن نُعاينَ محوريةَ هذه الكلمةِ من عدة زوايا :

1) تكرارُ كلمةِ «جليدٍ» ثلاثَ مراتٍ في الأبيات (4 — 8 — 10) أي منذُ بداية الحديثِ عن خِصال المَرثي، مُوزعةً على مسافاتٍ مُتعادلة نسبيا، وفي مواقع عروضيةٍ بارزة : الصدارةُ أو القافيةُ. فكأن الكلمة صارتْ تلك اللازمةَ التي يُسْترجَع معها الإيقاعُ.

2) تتجاوبُ كلمةُ «جليد» مع القافيةِ إما عن طريق تكرارِ صوتٍ أو أكثر، أوْ عن طريقِ الصيغة الصَّرفية، أي أن التجاوبَ تَجنيسي أو ترصيعي أو هما معا.

3) تتجاوبُ الصيغةُ الصرفية مع صيغٍ مطابقة لها، مثل : عديد وطويل ...الخ أو موازنة لها مثل : حازم وجنود ...الخ.

4) تتجاوبُ مع ما قبلها عن طريقِ تشابهِ الأطرافِ.

أ _____ _____ حميد
_____ _____
جليد _____ _____ مجيد
_____ _____
ب _____ _____
جليد _____ _____

5) ثم نأتي إلى مستوى الأصواتِ المكونةِ للكلمةِ لنجدَها متوزعة في جنباتِ القصيدة. نشيرُ أولا إلى نونِ التنوينِ التي تمتد في خطٍّ عَمودي فوقَ الكلمةِ المولدةِ وتحتَها، وحتى لا نُكررَ نحيلُ على ما سبق في الصفحة (151 — 152).

أما بالنسبةِ للأصواتِ الأخرى فيلاحظُ أن (د) يُقيمُ هو الآخرُ نسقاً عَموديا في القافية بتجاوبٍ مع أنساقٍ أفقيةٍ ذات تردُّدٍ كبيرٍ أحيانا، كما في الأبيات (10، 11). ودُون تتبع لأوضاعِ بقيةِ الأصواتِ، فهي معلمة مبرزة، ننظرُ من زاويةٍ أخرى هي :

6) زاويــةُ الكــم :

يشكلُ تردُدُ الأصواتِ المكونةِ للكلمة المولدة أكثرَ من نصف الأصواتِ المكونة للقصيدةِ كلها، أي نسبة :

$$\frac{149}{282}$$

وهي على الترتيب :

د = 41 مرة.

ن = 40 مرة.

ل = 40 مرة.

ج = 11 مرة.

المد بالياءِ = 17 مرة.

7) والواقعُ أن المدَّ ينبغي أن يُحسبَ بصفة شامِلة في القصيدةِ لأنهُ يلعبُ دوراً إيقاعياً مُتجانسا برغم الفروقِ الجرسيةِ، ومجموعهُ :

المدُّ بالألف = 25.

المد بالواو = 11.

المد بالياء = 17.

المجموع = 53.

أي أن المدَّ الذي هو محورُ الكَلمة المولدة قد تردد في القصيدة بنسبةِ أربعِ مداتٍ في البيت، وهي نسبةٌ كبيرة. وهذا الاعتبارُ سيغيِّر النسبةَ العامة للأصواتِ المعنية :

$$\frac{185}{246}$$

8) نحنُ في كلِّ هذا مُتشدِّدون، إذ لم نعتبِر غيرَ التجانساتِ القائمةِ على تماثلِ الأصوات، ولو فتحنا بابَ المضارعةِ والمقاربةِ لارتفعتْ نسبةُ الأصواتِ المتجاوبةِ مع أصوات الكلمة اِرتفاعاً كبيراً، وفيما ذكرناه كفايةٌ.

سجعُ المقاطِع

يمكن أن نقسمَ المواقع التقطيعيةَ مبدئيا إلى مواقعَ وزنية(390) ومواقعَ ترصيعية، ومَواقع وزنية ــ ترصيعية مَعاً.

(390) نودُّ أن لا يلتبسَ مَفهوم الموقع الوزني عندنا بمفهوم المواقع العَروضية في نظرية مِلنر حيثُ دُعي =

والواقعُ أن المقاطعَ العَروضية هي مواقعُ محتملة، خاصةً المقاطع الداخلية مِنها، فهي إنما تتحقَّقُ بقوةٍ حينَ تصادفُ مقاطعَ ترصيعيةً، أو يقعُ عليها تجانسٌ صوتي طبيعي.

نُشيرُ هنا إلى نهايةِ التفعيلة أو التفعيلتين أو الثلاثِ، حسبَ طول الشطرِ فهذه المواقعُ المتعادِلة مُهيأةٌ لأنْ تصير أجزاءَ متوازنةً بارزةً بفضلِ ما يقعُ عليها من تجانسٍ طبيعيٍّ وتقطيعٍ دلالي تركِيبي. وذلك فَضْلاً عن نهايةِ الشطر والبيتِ.

ومادام الموقعُ، بالنسبة إلينا، هو الموقعُ الملموسُ، أي الموقع الذي تَلَقَّى دَعْماً صوتيا، فيمكنُ أن نتحدثَ عن المقاطع الترصيعيةِ مباشرةً، ما اتسَقَ منها مع الوزن، وما خالفَه.

إن المواقع الترصيعية المُحتملة، المرشحةَ لدعمٍ سَجعي هيَ :

1) نهايةُ القرينةِ الترصيعيةِ المركبةِ من أكثرَ من كلمةٍ (أو مجموع تركيبي).
2) نهايةُ القرينةِ الترصيعية المركَّبة المتسقةِ مع نصف الشطر.
3) نهايةُ القرينةِ غير المركَّبة (المكونة من كلمة).
4) نهايةُ القرينةِ غيرِ المركبةِ المتسقةِ مع التفعيلةِ :
5) نهايةُ الكلمةِ المكوِّنة للنصف الأولِ من القرينةِ في حالِ سجعها،
6) نهايةُ الكلمةِ المكونةِ للنصف الأولِ من القرينةِ في حالِ سجْعها، واتساقِها مع التفعيلة.

فهذه هي المواقعُ المحتملةُ ترصيعياً ؛ منها مواقعُ بسيطةٌ، أي قائمةٌ على تعادُلٍ موقعي واحدٍ، وهي المواقعُ الترصيعية البسيطةُ. (1، 3، 5) ومواقعُ مُركَّبةٌ ترصيعيةٌ — وَوزنية (2. 4. 6).

لم ندرج الشطرَ هنا لأنهُ يَنتمي في مَبدئِه إلى الثوابت الشعريةِ التي تبناها علم العروض. وقد قُنِّن، لذلك، ما ينبغي أن يكونَ عليه أمرهُ. فهو يُقسم البيتَ شطرينِ متعادلين، كما أن تجاوبَه مع القافيةِ شِبهُ مقنن، فالقاعدةُ الأساسية في الشعريةِ العربية أنْ يختلفَ موقعُ الشطرِ عن نهايةِ البيت، إلا في البيتِ الأول حيثُ اعْتُبر «التصريع» قاعدةً. وبرغم عُزوفِ شعراء كبارٍ عن

= المقطعُ (syllabe) موقعاً عروضياً (Position métrique) وعلى ذلك «فالبحرُ الإسكندري ذو بيتٍ من اثني عشرَ موقعا عروضياً. وكل موقع عَروضي متميزٌ بصائتٍ. وليسَ لدينا (حسبَ قول روبو ولوسون) حاجةٌ إلى مفهومِ المقطع). يكفي أن نعرفَ كيف «نعدُّ» الصوائتَ. فالصائتُ المعتبرُ بالنسبة لموقع عروضيٍّ سيُسمى صائتا عروضيا، وكل صائت ممتلئ هو صائت عروضي» Mètre et rythme du vers français في مجلة Langue française العدد 42 ص 23. والمقالة عرض وتقديم لكتاب مِلْنَرْ : Réflection sur le fonctionnement du vers français

التصريع[391] فإن آخرينَ منهم تَجاوزُوا حدَّ تصريعِ البيتِ الأولِ إلى تصريع أبياتٍ وسطَ القصيدة. وقد وقعَ مثلُ ذلك في شعرِ الفحولِ مثلِ امرئِ القيسِ في معلقته.

ومع ذلك فإن نهايةَ الشطرِ موقعٌ أساسيٌّ بالنسبةِ للبناءِ الترصيعيِّ، سواءٌ في حالةِ الاتساقِ أو في حالةِ الاختلافِ.

وأعتبر القافيةُ أهمَّ المواقعِ الثابتة في البيتِ، تدخلُ في حوارٍ مع المواقعِ الترصيعيةِ مؤالفةً ومخالفةً. نُسبَ في البيان والتبيين إلى شَبيب بن شيبَةَ قولُه : «الناسُ مُوكَّلون بتفضيلِ الابتداءِ وبمدحِ صاحبه، وَأنَا مُوكَّل بتفضيلِ جودةِ القَطْعِ وبمدحِ صاحبِه، وحظُّ جودةِ القافيةِ، وان كانت كلمةً واحدةً، أرفعُ من حظِّ سائرِ البيتِ»[392]. وقد اختُلف في وظيفة القافيةِ، هل هي إعلانُ نهايةِ البيتِ، أم إن نهايةَ البيتِ هيَ التي تُبرز القافيةَ. والواقعُ أن البيتَ يَنتهي باستيفاءِ عددِ التفعيلاتِ المعتادةِ عند مُستهلكي تقليدٍ شِعري مُعين، ثم تأتي القافيةُ لتقويةِ موقعِ الوقف[393]. ولا يبدأُ دورُها الإيقاعي الخاصُّ الا ابتداءً من البيتِ الثاني، حينَ تبدأ عَمليةُ التوازنِ. ولذلك يُسرعُ الشعراءُ إلى إعلانِها في الشطر الأول من البيت الأول[394] : التصريع.

وقد لاحظنا، فيما سبق، كيف يتجاوبُ موقعُ القافية مع التجنيسِ (التصدير)، وسنلاحظُ فيما يلي تجاوبَها مع القوافي الداخلية[395]، والأنساق القافوية الناتجةِ عن ذلك التفاعلِ، كما نرصدُ، في الوقت نفسه، كيف يُقطِّعُ الترصيعُ أرضيةَ الوزنِ. لقد تناولَ البلاغيون القدماءُ هذه الظواهرَ ووَضعُوا لها الأسماءَ. وسنحاولُ إرجاعَها إلى مفاهيمَ عامة تستوعبُها :

---

(391) انظرْ في ذلك العُمدة 175/1. وفيها : «ومن الناسِ من لم يُصرِّع أولَ شعره قلةَ اكتراثٍ بالشعر. ثم يصرِّعُ بعد ذلك.. وكان الفرزدقُ قليلاً ما يُصرع أو يُلقي بالاً بالشعر. وأكثرُ شعر ذي الرُّمة غيرُ مُصرع الأوائل. وهو مذهبُ الكثير من الفحول.. إلا أنهم جَعلوا التصريع في مُهمات القصائدِ فيما يتأهبون له من الشعرِ، فدَلَّ ذلك على فضل التصريع. وقد قال أبو تمام، وهو قدوة :

وَقَفُوا إلى الجدوى بجدوَى وإنما يروقُكَ بيتِ الشعرِ حينَ يُصرَّع

فضَرب به المثلَ كما ترى.

(392) البيان والتبيين 112/1.

(393) وهذا رأيُ ابن رشيق قال : «وسميت القافيةُ قافية لأنها تَقفو أثرَ كل بيت، وقال قومٌ : لأنها تقفوا أصواتها، والأولُ عندي هو الوجهُ. لأنه لو صحَّ معنى القول الأخير لم يجزْ أن يُسمى آخرُ البيتِ الأولِ قافيةً. لأنه لم يقفُ شيئا. وعلى أنه يقفو البيتَ الأولَ يصحّ جدّاً. وقال أبو موسى الحامض : هي قافية بمعنى مَقفوة.. فكأن الشاعر يقفوها أي يتبعها. وهذا قول سائغ متجه» (العُمدة 154/1).

(394) «ومن عيوبِ القوافي أن تكون قافيةُ المصراع الأول من البيت الأول على رَوي يُنبيُّ أن تكون قافية آخر البيت بحسبه فيأتي بخلافه... فقد سمى قدامة هذا الفن التجميعَ، وهو، على كلِّ حالٍ من أسهل عيوب القوافي وأقربها إلى الصحةِ» (سرُّ الفصاحةِ 187. 188) انظرْ (نقد الشعر 220)، و(العمدة 177/1. 173) و(الصناعتين 289). و(قانون البلاغة 33 ــ 34).

(395) العمدة 180/1.

1) التسميـــطُ

التسميطُ أحدُ أهمِّ الأنساقِ القافويةِ. يساهمُ في تنظيمِ الفضاءِ بصورٍ وتجلياتٍ مختلفةٍ. فهو ليسَ نسقاً سُكونيا مُتكرراً بل يعتمدِ الائتلافَ والاختلافَ، غيرَ أن الاختلافَ في حالتِه ليسَ عُدولاً عابراً عن النظام، أو تجاوزاً نهائياً له، بل هو مجرَّدُ مناسبةٍ لخلقِ نظامٍ جديدٍ يسيرُ في اتجاهٍ آخرَ مُخالفٍ للأولِ. إنه حركةٌ داخل النظام تؤدي إلى تشكيلٍ فضائي لصورةِ القديمةِ في صورةِ سِمط فاشْتقوا اسما لهذه العَملية منهُ.

قال ابنُ رشيق في العمدةِ : «واشتقاقه من السِّمط، وهو أن تجمعَ عدةَ سلوكٍ في ياقوتٍ أو لؤلؤٍ أو خرزةٍ مَا، ثم تنظم كلَّ سِلكٍ منها على حِدَتِه باللؤلؤ يسيراً، ثم تجمع السلوك كلَّها في زَبرجَدَةٍ أو شبهِها أو نحوِ ذلك، ثم تنظمُ أيضاً كلَّ سِلك على حدتِه وتصنعُ به كما صنعتَ أولاً إلى أن يتم السِّمطُ»(396). ثم عَقَّب بقوله : «هذا هو المتعارفُ عليه عند أهلِ الوقتِ».

ويَتحققُ التسميطُ في مستوياتٍ متعددةٍ. وبالنظرِ إلى الأرضيةِ التي يتمُّ فوقها التوزيعُ، يمكنُ أن نتحدثَ عن ثلاثِ مُستوياتٍ :

1. مُستوى القصيدةِ، أو تسميطُ القصيدة.
2. مُستوى البيتِ، أو تسميطُ البيتِ.
3. مُستوى الشَّطرِ، أو تسميطُ الشطرِ.

كما يلعبُ عددُ الوحداتِ الداخلةِ في نسيجِه دوراً في بنائِه، وسنلاحظ ذلك من خلالِ العَرض، وإن كانَ يندرج في مبحثِ الكَمِّ والتراكمِ.

أ) تسميطُ القصيدة(397) :

يَبدو هذا المُستوى وكأنهُ خارجٌ عن مجال بحثنا، بانتمائه إلى النظامِ العَروضي الذي يلتزمُه الشاعرُ عندما يختارُه من أولِ القصيدةِ، ولكننا نهتمُّ به لاستكمالِ الصورةِ من جهةٍ، وباعتبارِه عُدولا عن النظامِ القافوي المطرد، من جهة، ثانية.

وهو أن يبدأ الشاعر ببيتٍ مصرَّع ثم يتلوهُ بمجموعةِ أشطرٍ أو أبياتٍ على غيرِ قافيتِه ثم يعيدُ شطراً واحداً مما ابتدأ به، وهكذا إلى آخرِ القصيدة(398).

---

(396) العمدة 181/1.

(397) وهذا هو النوعُ الذي تحدثَ عنه ابنُ رشيق في العمدة. 178/1.

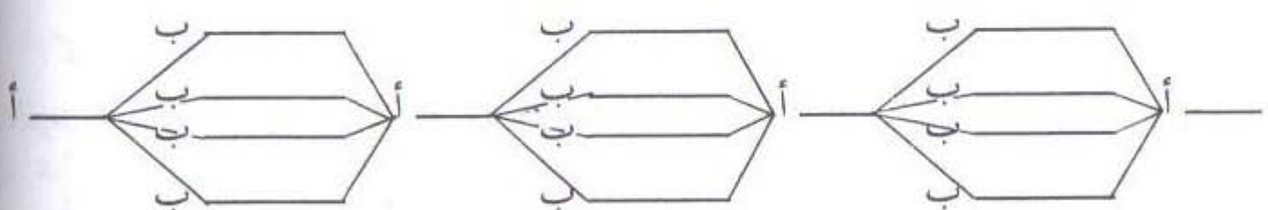
(398) نسبَها في العمدة 178/1 لامرئ القيس، ولم ترِد في ديوانِه. قال ابنُ رشيق : «وقيل انها منحولةٌ».

تَوهَّمْتُ مِنْ هِندٍ مَعالِمَ أطْلالِ عَفاهُنّ طُولُ الدّهْرِ في الزَّمنِ الخالي
مَرابعُ مِنْ هِنْدٍ خَلَتْ ومصَايِفُ يَصيحُ بِمَغْناها صَدىً وَعَوازِفُ
وَغَيَّرَهَا هُوجُ الرِّياحِ العَواصِفُ وَكُلُّ مُسِفٍّ ثُمَّ آخَرُ رَادِفُ
بِأسْحَمَ مِن نَوْءِ السِّمَاكَيْنِ هَطَّالِ

ونُبرزُهُ على الشكلِ التالي :

أ ـــــــــــ أ
ب ـــــــــــ ب
ب ـــــــــــ ب
أ
ج ـــــــــــ ج
ج ـــــــــــ ج
أ

ولو عُدنا للربط بصورةِ السِّمط لأمكن أنْ نَتصورَ كتابة ذِهنيةً للقصيدةِ على الشكلِ التالي (قصيدة ـــ سمط) :



وهذه البنيةُ تميزُ التسميط عن صورِ الاختلافِ القافوي ـــ التناوبي ذاتِ النظامين المتكافئين مثل : المزدوج والمخمس وما إليهما(399).

ب) تسميط البيت :

هذا المستوى هُوَ الذي احتفلَ به أصحابُ البديعيات، وعرَّفه ابن أبي الإصبع بقوله :

«وهو أن يعتمدَ الشاعرُ تصييرَ بعضِ مقاطعِ الأجزاء، أوْ كلِّها في البيت على سجعٍ يخالفُ قافيةَ البيتِ، كقولِ مروانَ بنِ أبي حفصةَ :

(399) انظر العمدة 180/1. وفي كتاب «القافية والأصوات اللغوية» (ص 176 ـــ 199) حديثٌ عن نشأة هذه الأنساق والموضوعاتِ التي تتناولها، وهي في أغلبها موضوعات علمية أو تعليمية لا تَهُمُّ بحثَنا الذي يتناول الشعرية.

هُمُ القَوْمُ، إن قَالُوا أَصَابُوا، وإنْ دُعُوا أَجَابوا، وَإن أُعْطَوْا أَطَابُوا، وأَجْزَلُوا»(400)

ويمكنُ أن نميزَ فيه بينَ ثلاثةِ نماذجَ :

1) النموذجُ الأوّل. ويُمثلُه بيتُ مروانَ بنِ أبي حفصةَ السابقِ، وصورتُه النمطيةُ :

_____ أ _____ أ _____ ب

_____ أ _____ أ _____ أ _____ ب

2) النموذجُ الثاني، ويُسمى تسجيعَ التقطيعِ، «وهو أن يَسجعَ جميعَ أجزاءِ التفعيلِ على روي يخالفُ رويَ القافيةِ»(401) كقولِ ابنِ أبي الإصبع في مثالٍ صنعه لهذا الغرض :

وَأَسْمَرِ مُثْمِرٍ، بِمُزْهِرٍ نَضِرٍ مِن مُقمِرٍ مُسْفِرٍ، عَنْ مَنْظَرٍ حَسَنِ

_____ أ _____ أ _____ أ _____ أ _____ أ _____ ب

ونُسب إلى امرئِ القيسِ مثالٌ من هذا القبيلِ، ولكن ابنَ أبي الإصْبَع مَثَّل بهِ للموازنةِ لا للتسجيع(402)، وَهو :

أَفَادَ فَجَادَ، وَسَادَ فَزَادَ وَقَادَ فَذَادَ، وَعَادَ فَأَفْضَلَ

_____ أ _____ أ _____ أ _____ أ _____ أ _____ ب

3) النموذجُ الثالثُ : تكون القوافي الداخليةُ للقرائن بخلافِ قوافي القرائنِ، وَهِي حالةُ تركيبٍ تَمَسُّ النموذجَ الأوّلَ كما في قولِ امرئِ القيس.

وَأَوْتَادُهُ مَاذِيةٌ، وَعمادُهُ رُدَيْنِيَّةٌ فِيهَا أُسِنَّةُ قَعْضَبِ

_____ د _____ أ _____ د _____ أ _____ ب

والملاحظُ أن النموذجين الثاني والثالثَ هما تركيبٌ للنموذجِ الأول في صورتيه (1 — 2) سواءٌ في اتجاه التجانسِ أم الاختلافِ.

ج) تسميطُ الشطرِ :

هذا مُستوىً يَتحدَّثُ عنه البلاغيون ضِمنَ التسميطِ، غيرَ أن الوقائع القافويةَ المنجزَة تدلُّ على اعتمادِه أداةً فنيةً مثلَ تسميط البيتِ، ومن الأمثلة التي أثارت انتباهنا هذا البيت :

---

(400) تحرير التحبير 295، وانظر حسنَ التوسُّل 273. وخزانة الأدب 434.

(401) نفس المصادر.

(402) تحرير التحبير 386. والعمدة 31/2 وروايتها مقدمةٌ هنا.

وَهُـوبٌ، مَهِيبٌ، رَحِيبُ الفِنَـاء رَبِيـعٌ، مَرِيـعٌ، رَفِيـعُ العِمَـادِ
ـــــ أ ـــــ أ ـــــ أ ـــــ ب ـــــ ج ـــــ ج ـــــ ج ـــــ د

وإذا نظر إلى مَبدأ استقلالِ كلِّ شطرٍ بنَسقٍ قافَوي مُتميز أمكنَ أن نسميهُ تسميطَ التشطيرِ.

2) تَشطيرُ التَّصْريع :

يَرتبطُ التشطيرُ بالصناعة التي تخصُّ الشطرَ وذلك في اِتجاهين : اتجاه توازنه معَ نظيرِه، واتجاه مخالفتِه له. وسَمينا النمطَ الأول تَشطيرَ الترصيع، ونُسمّي الثاني تشطيرَ التصريع، وهو أن «يقسِّم الشاعرُ بيتَه شَطرين، ثم يصرع كلَّ شطرٍ منهما، لكنهُ يأتي بكل شطرٍ من بَيتِه مُخالفاً لقافية الآخرِ ليتميز كلُّ شطرٍ عن أخيهِ»(403). ومثالُه عند البلاغيين قولُ مسلم بن الوليد :

تَدْبيرُ مُعْتَصِمٍ، بِاللَّـهِ مُنتَقِـمٍ، لِلّـهِ مُرتَقِبٍ، فِي اللَّـهِ مُرْتَغِبِ
ـــــــــ أ ـــــــــ أ ـــــــــ ب ـــــــــ ب

والواقعُ أن تشطيرَ التصريع يعارض تشطير الترصيع من حيثُ قيام الأول على الاختلافِ بين قوافي الشطرين، وقيامُ الثاني على اِئتلاف الشطرين توازناً وتعادُلاً، كما سبق.

3) التسجيـــع :

أخذنا هذا المصطلح عن ابنِ أبي الإصبع(404) والتسجيعُ نقيضُ التسميط والتشطيرِ في قيامه على المؤالفةِ التامة. وهو أن يكونَ رَوِيُّ القرائنِ مماثلا لروي القافية. وقد اُشْتُرِطَ هذا الشرطُ في صُورةٍ أخرى هي «التجزئةُ»(405).

وكما هو الحال في التسميط فإن قوافي التسجيع تقسم البيتَ إلى ثلاثةِ أجزاءٍ أو أربعةٍ حسبَ طبيعة البحر : سُداسيٌّ أو ثُمانيٌّ.

الحالة الأولى :

---

(403) ابن حجة. خزانة الأدب 113.

(404) تحرير التحبير 299 ــ 300.

(405) الفرق بين التسجيع والتجزئة هو من جهة اتساقِ الترصيع والوزنِ في التجزئةِ، وعدمِ اتساقها في التسجيع (نفسه).
(ومع هذا التفريق خلط ابنُ أبي الإصبع في الأمثلة).

هِنْدِيَّةٌ لَحَظَاتُهَا، خَطِّيَّةٌ خَطَرَاتُهَا، دَارِيَّةٌ نَفَحَاتُهَا
ـــــ ن ـــــ أ، ـــــ ن ـــــ أ، ـــــ ن ـــــ أ

الحالةُ الثانية :

تَجَلَّى بِهِ رُشْدِي، وأثْرتْ بِهِ يَدِي وَطَابَ بِهِ ثَمْدِي، وَأورَى بِهِ زَنْدِي
ـــــ ن ـــــ أ ـــــ ن ـــــ أ ـــــ ن ـــــ أ ـــــ ن ـــــ أ

والواقعُ أننا قد صِرنا بصددِ حالةٍ من تكثيفِ الترصيعِ، فبدَل أن تتجاوب القافيةُ مع نهايةِ الشطر وحدَه (حالَ التصريع)، صارت تتجاوبُ مع مواقعَ أخرى متعددةٍ متوازنة داخلَ البيت، وهذا البناءُ القافوي الداخليُّ يُضعفُ قافيةَ البيت، إذ يشغلُه بتوازن داخليٍّ، ذي طبيعة سَجعية لاريبَ، عن تجاوبها عمودياً مع الأبياتِ الأخرى. إن لحظة الانتظارِ الطويلةَ من أولِ البيتِ إلى آخره، التي تتدخلُ القافيةُ لإيقافها وَتحريرِ أنفاسِ المُنشد بهذهِ المحطة النهائية، قد جُزِّئتْ إلى عدة لحظاتٍ ومواقف ذاتِ قوة إيقاعية مضاهيةٍ لقوةِ القافية تقريبا. ويصيرُ الأمر أخطرَ إذا ما تعلق ببحر ذي قرابةٍ مع السجعِ، أي الرجز حين يُقطَّعُ، كما في قول علي بن يحيى المُنجِّم(406) :

طَيْفٌ أَلَمْ، بِذِي سَلَمْ بعدَ العَتَمْ، يَطْوِي الأكَمْ
جادَ بِفَمْ، وَمُلْتَزَمْ، فِيهِ هَضَمْ، إذَا يُضَمْ
.....أ .....أ .....أ .....أ

فالواقعُ أن مفهومَ البيتِ هنا مُلتبس، فيمكنُ أن يتكوَّن من جزءٍ أو جزأين أو أربعة، كما كُتِب في العمدة، ويُمكن أنْ يكونَ من أكثرَ، أي ألاَّ يكونَ هناكَ بيتٌ. على أن القدماءَ، كما في قولِ ابنِ رشيقٍ، اعتبروهُ رَجزاً من جزءٍ واحدٍ(407).

من هُنا يُمكن أن نَجدَ مُبرراً لتَسميةِ ابنِ أبي الإصبع لما قُفيت قرائنُه بقافيةِ البيتِ تَسجيعاً. فقد ضاعتِ القافيةُ، في التسجيع وضاعَ مَعها الطابعُ الشِّعريُّ.

4) التشريـــع

وسماهُ ابنُ أبي الإصبع التَّوْأَمَ. وهو بناءُ قصيدةٍ أو أبياتٍ منها على قافيتينِ تسيرانِ متوازيتين لتميزان بين وزنينِ من بحرٍ. قال الأحدابي ــ حسبَما أوردَه ابنُ أبي الإصبع ــ مُعرِّفا التشريعَ : «هو أن يَبني الشاعرُ البيتَ أو الناثرُ النثرَ على قافيتينِ، إذا اقتُصِر على إحداهما كان البيتُ له

(406) قال في العمدة 184/1 : «ويقال إن أول من ابتدع ذلك سلم الخاسر».
(407) نفسه.

وزن، وإن كمَّله على القافيةِ الأخرَى كان له وزنٌ آخر، وتكونُ القافيتان مُتماثلتين، وتكونانِ مُختلفتينِ»(408). كقول الأخطلِ(409).

وَإذا الرِّياحُ مَعَ العَشي تَنَاوَحَتْ هَدَجَ الرِّئَـالِ، تَكُبُّهُـنَّ شَمَـالَا
.....أب..... .....
أَلْفَيْتَنَـا نَفْـرِي العَبيـطَ لضَيفِنـا قَبْلَ القِتَـالِ، ونَقْتُـلُ الأبطَـالَا
.....اب.....اج

ومن ذلك قولُ الحَريري في مقاماتِه وقد خالف بين القَافيتين :

يَاخَاطِبَ الدُّنْيَـا الدَّنِيـةِ إنَّهـا شَرَكُ الـرَّدَى، وَقَـرارَةُ الأَكْدَارِ
دَارٌ مَتَى ماأَضْحَكَتْ فِي يَوْمِها أَبْكَتْ غَدَا، بُعْداً لَهَا مِنْ دَارِ

قالَ ابنُ حِجةَ : «وهي قصيدةٌ طويلةٌ مَعروفةٌ في مقاماتِه من ثاني الكاملِ وتُنقل بالإسقاطِ إلى ثامنه»(410).

* * *

هذه أهمُّ صورِ المؤالفةِ الموقعية التي رأينا البلاغيين يُسجِّلون أغلبها ويضعون لها الأسماء، وما لم يُسموه مِنها وجدَ مكانه في أحدِ المَفاهيمِ التي حددُوها لكل ظاهرةٍ مثل «تسميطِ الشطرِ» الذي أَلْحاقناهُ بالتسميطِ للاشتراكِ في المَبدأ.

وينبغي أن نُشيرَ، بعدَه، إلى صُور من العدول عن تجنيس المَواقعِ حسبَ نسقٍ مُعين. والواقع أنها صُور من خرقِ القاعدةِ في مرحلةٍ من مراحلِها، وليسَ خرقا تامّاً، ومن صورهِ :

1. .....أ .....أ .....ب .....ج.

وَقَدْ كانَ مَرْهوبَ السِّنانِ، وَبَينَ اللِّـــــــسانِ، وَمِقْدَامَ السُّرَى، غَيْرَ فَاتِرِ

وهذا التغييرُ التدريجيُّ من الائتلافِ إلى الاختلافِ ذو مردوديةٍ شعرية نُبَيِّنُها في حينها. ومنه قولُ الخنساء، بعدَ أبياتٍ متوازنةٍ، مُسمَّطة :

يَحْمي الصِّحَابَ، إذَا كانَ الضِّرابُ، وَيَكْفي القَائِلِينَ، إذَا مَا كَيَّلَ الهَاني

---

(408) تحرير التحبير 522. وابن أبي الإصبع هو الذي سماه التوأم.

(409) انظر حاشية المصدر السابق رقم 1.

(410) خزانة الأدب 119. ويأخذ التشريع مكانة متميزة في الموشحات إذ يتحول إلى «مجاورة» و«ترجيع» ملتزَمَيْن.

ودونَ أن نُدخلَ في الحُسبان حالاتِ اعتمادِ المَدِّ ونونِ التنوين سَجعاً، فيبدُو أن هذا مما تَجوَّز فيه الشعراء، وإنْ غَفل عنه علماءُ الشعر، ونبينُ ذلك في الحديث عن الكم. وأدنى مستوى في ذلك السجعُ القائمُ على الحركةِ وحدَها كما في الصورةِ التالية :

2 — .....أ .....ب .....ج .....د

الأَرْضُ فارسُ، والإقليمُ بابلُ، وَالإسلامُ مكةُ، والدُّنيا خُراسَانُ

وربُما أحسَّ الشعراءُ في مرحلةٍ من تطور هذه الصناعةِ الشعرية بهيمنة المواقع، والمبالغة في توازنها وتسجيعها. حتى صارت الكلمات المَرصوفة قوالبَ موسيقيةً جاهزةً (كل كلمة توازي تفعيلةً، وتوازي مقابلتَها في صيغتها الصرفية) فنظموا أبياتاً توهم بِسيْرها في هذا الطريق، باعتمادها لبنيات صَغيرة مُنفصلة، تكوِّنُ كلُّ واحدةٍ جملةً قائمة الذاتِ، ولكنها لا تكوِّنُ وحدةً موسيقيةً ذاتَ مواقعَ يُمكن تسجيعُها، وقد ضربوا مثلا لذلك قولَ أبي الطيبِ(411) :

عِشِ، اِبْقَ، اسْمُ، سُدْ، قُدْ، جُدْ، مُرِ، اِنْهَ، رِ، فِ، اِسْرِ، نِلْ
عِظِ، اِرْمِ، صِبِ، اِحْمِ، اغْزُ، اِسْبِ، رُعْ، زَعْ، دِلِ، اِثْنِ، نُلِ

فبرغمِ وجودِ توازنٍ كَميٍّ، (أغلبُ الكلماتِ وحيدُ المقطع خاصة الشطر الأول)، فإن اِنعدامَ شروطٍ أُخرى من بينها تَسْجيعُ الأجزاءِ — وإن كانَ ليس أهمَّها — جعلَ تعاملَ الأذنِ والذاكرةِ مع هذا **النظم** مُستحيلا، فليسَ له وجودٌ إلا مَكتوباً.

وإذْ وَصلنا إلى هذا الحدِّ نَعودُ قليلاً إلى الوَراءِ لنربطَ بالحديث عن الانساقِ القافويةِ الداخلية المؤالِفَةِ للقافيةِ والمخالفةِ لها من تسميطٍ وتشطيرٍ وتسجيعٍ ...إلخ فنرى أن هذهِ الإمكانياتِ قد استُثمرت إلى مُنتهى أمرِها في نظامِ الموشحات، الذي هو، كما سبق، لقاءٌ بين الإمكانياتِ الوزنية الفصيحة والإمكانيات الترصيعيةِ النثريةِ، إن هذا اللقاءَ يجعلُ المواقعَ القافويةَ في الموشحاتِ كثيرةً مُتعددةً وقويةً إلى أقصى حدٍّ، ومُحتَمِلةً لأكثرِ الأنساقِ القافويةِ تعقيداً، في الاتجاهينِ الأفقي وَالعَمودي. والموشحاتُ مبنيةٌ أساساً على التسميطِ. ولقوة تجنيس **التشريع** فيها، وعدمِ ظُهُورِ الأجزاءِ الوزنية، يَصيرُ مجاورة، كما يتحولُ التسبيغُ إلى تجاوُبٍ بين تفعيلتين متطابقتينِ مسجوعتين، إلى غيرِ ذلك من الأصباغِ الإضافية التي عَرَضنا لها، ولأن إيرادَ أمثلة هنا سيؤدي إلى الاختلالِ، نكتفي بالإحالة على ...رِ الطراز وتوشيع التوشيح.

---

(411) العمدة 30/2. وقدمنا رواية الديوان فيما اختلف فيه مع العمدةِ (الدِّيوان 89/3) وفيه أنهُ قالَ هذين البيتين بعدَ أن رأى الناسَ يَعدُّون ألفاظَ بيته المشهور :

أُقِلْ، أَنِلْ، أُقْطِعْ، اِحْمِلْ، عَلِّ، سَلِّ، أَعِدْ زِدْ، هَشَّ، بَشَّ، تَفَضَّلْ، أُذنْ، سُرَّ، صِلِ

وبعـــــدُ،

فإن البيتَ وكذا القرينةَ السجعيةَ خطاطةٌ تفرضُ الانتقاءَ من بينِ عناصرِ اللغة، انتقاءَ ما يمكنُ استيعابُه من الكلمات : الوزن يتطلبُ تناسباً في الكمِّ على الأقلِّ، في حين قد يتطلبُ التركيبُ الترصيعيُّ تناسباً في الكم والنوع معاً.

ومع كثرة الكلمات القليلة المقاطع في اللغة فإن التفعيلات المختلفة تقبلُ صيغاً وترفضُ أخرى برغمِ مَا يلجأ إليه الشاعرُ من تغييراتٍ، وإضافةِ الحروف الرابطةِ، أو الانتقالِ من الفعل إلى الاسم، ومن الاسم المفردِ إلى الجمع، وما إلى ذلك من صورِ التقليب قصد الحُصولِ على الكلمةِ المناسبةِ للحيزِ المُحدَّدِ في البيتِ.

إن هذا يقع بالنسبةِ لموقعِ القافيةِ خاصة، وفي حدود ضيقة، فليسَ ما يُؤَرق الشاعِرَ هو وجودُ الكلمات التي تنتهي بمقاطع متجانسة كما ذهبَ إلى ذلك البلاغيون، بل إن شاغلَه الأوَلَ، في الواقع، هو اختيارُ الكلماتِ المناسبةَ بصيغتِها لذلك الحيزِ الضيق من البيتِ. فقد يتوفرُ التجانسُ المَقطعي، ولا يتوفر التجانس التَّقطيعي، فيُعدل عن الكلمة إلى غيرها.

ففي حالة الإرداف مَثلا تكونُ لائحةُ الاختيارِ ضيقة إلى حدٍّ كبيرٍ خاصة الإداف بالألف حيث لا يُسمح بالتبادل.

فليسَ أمامَ الشاعرِ إلا صيغ محدودة جدا.

وليس الأمثلةُ الجليةُ، مثلُ الإرداف أو موقعِ القافيةِ المقيدةِ بالسجع هو ما يهُمنا أكثرَ، إننا نريدُ أن نشير إلى وُجودِ مَجالٍ خِصبٍ للدراسةِ والكشفِ، وهو علاقةُ المُعطى اللغوى بالمعطى العروضي. ويمكن أن نصوغ في ذلك أسئلة :

1) هل هناك مَجالٌ لُغَويٌّ صرفي وتركيبيٌّ خاصٌّ بكل بحر أو مجموعةٍ من البحور الشعريةِ ؟(412)

لقد لاحظَ القدماءُ عِدة خَاصياتٍ، عرضنا لبعضها في سياقِه، مثلِ شيوع الإدماج في بحر «الخفيف»، أي أن البيتَ ينزعُ إلى أن يكوِّنَ جملة واحدةً متماسكةً.

2) فإذا لم يَكنْ هُناكَ من مبرز لهذِه الظاهرةِ غيرُ الوزنِ ونظامِ التفاعيل فينبغي أخذُ ذلك بعين الاعتبارِ، والبحث في الحَالات الخاصةِ بكلِّ بَحرٍ ؛ ما أمكنَ للقدماءِ استجلاؤُه وما لمْ يُمكن.

---

(412) انظر حالةً من هذا القبيل في الانجليزية (كثرة الأبياتِ اليامبية وقلة التروشية)، عند Jaqueline Guéron «langue et poésie» p. 43

ـ وفي حديثِ القُدماءِ عن **التجزئةِ والترصيع** عامةً نظرٌ إلى إمكانيات قِسمةِ البيت ترصيعياً حسبَ عَدَدِ التفعيلات التي يشتمل عليها.

3) فهل يمكنُ ضبطُ الامكانياتِ المنجزة بالنسبة لكل بحرٍ ؟

وبصفة عامة فإن هناك تساؤلا كبيراً وهو علاقة العروضي باللغوي ؛ ميكانيزم التحويل وقوانينه، التحويلُ من العروض إلى البيتِ.

وهذا همٌّ أكبرُ كَثيراً مما يَفي به جهدُ فردٍ في عمل مَعزولٍ، بل يجبُ أن يُطرح للنقاشِ الواسع. واعتقد أن الأفكارَ العامةَ التي تمخضت عنها جهود بعض العَروضيين المُحدثين مثل هال وكيزَرْ ورُوبُو ولُوسُّون(413) قد تُساعدُ في طرحِ المشكلِ طرحاً عِلميّاً. كما أن المُلاحظات الذكية التي سجلها البلاغيون العرب في هذا الصدد ستوجِّه الدارسةَ وتحميها من مخاطر الافتراضِ النظري المعزول عن الواقع الشعري.

ومن المفيد أن ننقلَ هنا فقرةً من صَدرِ مقالِ مُوريس هَالِ وَهي تبينُ الهمَّ الذي صارَ يَحدُو العروضيِّين، همَّ البحثِ عن صورِ تَحقُّق البنيةِ العَروضية المجردةِ :

«إن الأقوالَ المُكوِّنة لقطعةٍ من الشعرِ الموزونِ تُظهرُ اِطراداً في التنظيمِ التسلسليِّ لمكوناتِها الصَّوتية والصَّرفية والتركيبيَّة. ومن المنطقي ألاَّ نجدَ مثل ذلك في اللغةِ العادية. ويمكنُ القولُ بأن الشاعرَ، عندما يُنشئُ قصيدةً في وزنٍ خاصٍّ ينتقي من بينِ الملفوظاتِ اللغويةِ تلكَ التي تنسجمُ مع الوزنِ الذي اختارَه لقصيدتِه. وإني إذ أصفُ نشاطَ الشاعر، أو بالأحرَى جُزءاً منه، بهذِه الطريقةِ، فإني أنوِي الكشفَ عن الفرقِ بينَ وزنِ المدةِ ـــ الذي هو بنيةٌ مُتسلسلةٌ من الوحدات المُجردةِ ـــ وتحقُّقِ هذا الوزنِ أو تحويلِه إلى سلسلة مَلموسة من الكلماتِ والمقاطعِ والأصْوات، التي تكوِّن أبياتَ القصيدة»(414).

ثم يقول : «إن هذا التمييز أسَاسي بِشكلٍ مُطلق لفهمِ العَروضِ». ونحنُ نقول : إنهُ أكثرُ ضرورةً في وقتنا الراهن، وفي حالِ اللغةِ العربيةِ وعروضها الخليلي المتكامل. ضروري لفهم فاعليةِ البناءِ الصوتي الإيقاعي الخصبِ الذي يجري داخلَ البيتِ. وهذا ما سَنحاول جَلاءَ بعضِ جوانبه.

---

(413) يُرجعُ إلى لائحة المراجع، ونحيلُ خاصة على مقال موريس هال «Du Mètre et de la prosodie»

(414) «Du Mètre et de la prosodie», in Hypothèse, Coll. change p. 103

القسم الثاني

فضاءُ الكتابة ؛ بوادرُ بلاغة المكتوب

لا شكَّ أن حديثَنا عن المواقع والأنساق ولجوءَنا إلى الكتابة الفضائيةِ لإبراز نسقِ الكلامِ ومقاطعهِ وتردُّداتِه قد أشعرَ القارئ بما لهذه الأنساقِ من تقطيع فَضائي مَرئي أو مُتصوَّر بصراً أو بصيرةً، وهو إن أحسَّ بذلك فلمْ يَعدُ ما أحسَّ به القدماءُ في هذا الصدد حين سَمَّوْا مجموعةً من الظواهرِ التوازنية بأسماء مستفادةٍ من الفضاءِ البصري. من ذلك، مَثلاً لا حصراً، التطريزُ والترصيعُ والتفويفُ والتسميطُ الخ.

فقد أُوِّلَ المسموعُ في مستوى البصيرةِ (الخيال هنا) ليُحاكي المرئيَ في مُستوى البصرِ الحِسي، وهكذا أخذَ البيتُ والقصيدةُ مَظهراً فَضائياً. أي أن المسموعَ أخذ بُعدا بصريا وبصائريا. وهذا البُعد البصري البَصائري ليس مُنعدما في المراحلِ الشفوية ولكنه يتقوَّى ويتسعُ مداه في مجالِ الكتابة.

إن تطورَ الكتابةِ وشيوعَها هو تطورٌ للعقلِ نفسه(415). فهي مجالٌ للنظرِ في بُعديه الحِسي والعَقْلي (التأملي) معاً. والنظرُ الحسي منافسٌ في هذا المجالِ لحاسة السمعِ بقدرِ ما ينافسُ النظرُ العقليُّ سُلطةَ الذاكرة.

إن الكتابةَ تُتيحُ إمكانياتٍ كبيرةً قد لا تُتيحها الشفويةُ، فهي، مثلاً، «تُقوي احتمالاتِ اللعبِ بعناصرِ اللغةِ ؛ اللعبِ بالحروفِ مَثلا، فَالجِناسُ السَّجعي ممكن شَفويا، وليسَ الأمرُ كذلك بالنسبة للأنكرام (جناسُ القلب)، بل إنها تقوي اللعبَ بالكلماتِ خاصة»(416). كما تُقوي فرصَ التأملِ في المكتوب بحلول التلقي الفردي تدريجيا مَحلَّ التَّلقِّي الجماعي.

---

(415) يقول جاك دريدا في سياق آخر «إن تطور الكتابة هو، إذن، تطور طبيعي إنه تطور للعقل» (انظر بقية كلامِه في De la grammatologie. p. 382).

(416) انظر مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب La raison graphique p. 10 وتقوية اللعب بالكلمات راجع إلى أمرين أولهما تدخل عنصر التفاعل الدلالي (اختلاف معنى الكلمتين المتجانستين) وثانيهما كثافة الأصوات المتجانسة بكثرتها وقرب بعضها من بعض.

لسنا لا نجادل في هَيْمَنَةِ الشفويةِ في التراثِ الأدبي العربي عموما، غير أننا لا نستطيع أن نتجاهل بعضَ الظواهر الشاذةِ المُجافية لمبدأي الانسجامِ والاعتدالِ المُعتبرين في الكلاسيكيةِ الشفوية وشبهِ الشفويةِ. إن حلولَ الشاعرِ المُنتخِبِ(417) المسجِّلِ على الورقِ محلَّ الشاعر الراوية لن يمرَّ دون أن يترك أثراً.

ونظراً للسيرورةِ المشارِ إليها سَلفاً، والتي تجعلُ المقومَات الفنيةَ الجنينيةَ في القديم تصيرُ مُكتملةً ومُهيمنةً، أحياناً، في الحديثِ، سنحاولُ إلقاءَ مزيدٍ من الأضواءِ على هذا الموضوعِ بإشارةٍ موجزةٍ إلى مَا وَقَعَ في الأدبِ الغربي ما بعدَ الوَسيطي بسببِ ظهورِ المَطبعةِ وانتشارِها. فهذا الحَدثُ المتميزُ لم يُؤدِ، في البداية، — كما يقولُ صاحِبا كتابِ اللِّسانياتِ والشعرية — «إلى إلغاءِ أهميةِ الإيقاعِ والوزنِ، ولا إلى التقليلِ من شأنهما في الشعرِ ما بعدَ الوسيطي، وإن يكُنْ قد غيرَ اللغةَ الشعريةَ بشكلٍ خفي. فبعدَ أن كانتِ القراءةُ الفرديةُ غيرَ معروفةٍ تقريبا، في العصرِ الوسيطِ، صارتْ شَكلا من أشكالِ الاستهلاكِ يتسعُ قَرناً بعدَ قرنٍ، وذلك لن يمرَّ دون تأثيرٍ في ملامحِ الشعريةِ، فقد تغيرتْ شروطُ إنتاجِ الشعرِ، أصبح المنتج والمستهلك في علاقةِ ارتباطٍ وتعاضدٍ وَثيقَيْنِ، بل قد لا يجوزُ القول بانفصالِهما»(418).

غيرَ أن هذه الظروف على قوتِها — مضافاً إليها تَعقيدُ المُوسيقى وانفصالُها عن الشعر — لم تؤدِّ إلى تغليبِ المَرئي على المسموعِ حتى كانَ القرنُ التاسعُ عشر، حين أدَّى شيوعُ المَرئي إلى انحلالِ العَروضِ المعياري». ومُنذئذٍ، صارَ القصيدُ يُرى قبلَ أن يُقرأ، ويُقرأ بالبصرِ قبلَ التلفُّظ به»(419).

وإذا كان الاتجاهُ البصري لم يسرْ إلى أقصى ما يُمكن أن يصلَ إليه في الغرب قبل القرن التاسع عشر بسبب الميل إلى تَقليدِ الإغريقِ واللاتين، فمِن المُنتظر أن يكونَ طغيانُ التقليدِ في الثقافة العربيةِ سَبباً في جَعلِ الشفوية مَرجعا يُحتكم إليه، وبذلك ظل النموذَجُ الجاهلي أحسنَ النماذج، كما ظلَّ ذوقُ الأعرابي مُقدما على ذوقِ أبي تمام نفسِه.

ونظراً لأن حركةَ الكتابة، والفكرَ الكتابي عامة، لم يَسيرا إلى نهايتهما في البيئة العربية، فقد كانَ من المنتظرِ أن يُحسمَ الصراعُ بين أنصارِ القديم (أنصار الشعر المطبوعِ الصافي)، وأنصارِ الجديد (أنصار الشعر المَصنوع الذي يتعاملُ مع العَين والفكر أيضا) لصالحِ الاتجاهِ الأول في المستوى البَلاغي، وإن ظلَّ الشعراءُ يردِّدُون بعضَ صور الاتجاهِ الجديد دون أن تتوفرَ لهم شروطُ إغنائها.

---

(417) نشير هنا إلى اختيارِ أبي تمام والبحتري خاصة «الحماسة» و«الوحشيات».

(418) Daniel Delas et Jacques Filliolet. linguistique et poétique. p. 164

(419) نفسه 165.

يمكن اعتبارُ القرن الثاني (هـ) لحظة مُتميزةً في سيرورة الحوار بين الشفوي والكتابي، ففي هذا القرن نَشطتْ حركةُ الكتابة ؛ الكتابةِ الديوانية وكتابةِ النثر الأدبي الفني مع عبدِ الحميد وابن المقفع وَغيرهما، وانحسرَ مَدُّ الخطابةِ الذي كان عارماً في القرن الأول(420).

وقد كان من نتائج ذلكَ، ومن العَواملِ المقويةِ له، توفيرُ وسائلِ الكتابةِ خاصة الورقَ ؛ يقولُ هَملتون جيب : «وفي الواقعِ لقد انتشرتِ الكتابة بسهولةٍ بين عامةِ الأفراد لأولِ مَرة عقبَ اختراعِ الورقِ المصنوع من الخِرق، ومن الثابتِ حدوثُ هذا أواسطَ القرنِ الثاني. وقد أُسسَ أولُ مَصنع للورقِ في بغداد في عهد هارون الرشيد، وما حلّ أواخرُ القرنِ الثاني حتى وُجد الوَرقُ بوفرةٍ ورخص الثمن»(421).

كانتِ الترجمةُ ونقلُ الفكرِ الفلسفي إحدى أهم علاماتِ العصرِ الكِتابي، إذ أخذ الشعراءُ الكبارُ مثل أبي تمام والمتنبي من هذا الفكر بِحَظٍ وافرٍ ظهرت آثارُهُ في شعرهم.

أما فيما يخصُّ ما نحن بصددِه من دراسةِ أصواتِ الشعرِ فيمكن القولُ بأن أثرَ الكتابةِ، باعتبارِها مَجالا للبصرِ والبَصيرةِ، والنظرِ الحسّي والعقليِّ معا قدْ تجلّى في بُعدين أساسيين :

1) أولُهما، الاهتمامُ بالفضاءِ البَصري الناتج عن الخطِّ.

2) وثانيهما، قيامُ بلاغةٍ منافرةٍ لبلاغةِ المَسموع، تعارضُه في خاصيتين من خصائصِه، وهما الانسجامُ الصوتي واعتدالُ الصنعة.

1) الفضـــاء البصـــري :

كان الجانب النفعي مُهيْمنا على الخط في أولِ الأمر، إذا كان مَجالُ الكتابةِ محصوراً في كتابةِ المواثيقِ والعُهود والمعاملاتِ التجاريةِ وكتابة القرآنِ ومنتخباتٍ قليلة من الشعرِ، كما كانت الكتابةُ عاريةً من الحركاتِ والنقطِ الشيء الذي يؤدي إلى التحريف والتصحيف(422).

---

(420) من المفارقات الظاهرة أن الجاحظَ، الذي كان يُنظِّرُ للشفوية الخطابيةِ، كان أكثرَ الناس احتفاءً بالكتابة وتنويهاً بالكتابِ باعتباره أداةً عِلمية توثيقيةً (الحيوان 69/1) و(انظر نشأة الكتابة الفنية في كتابنا «في بلاغة الخطاب الإقناعي ص 137 ــ 151).

(421) دراسات في حضارة الإسلام 295 ــ 296.

(422) «وقد رُوي أن السببَ في نقط المصاحف أن الناس غبروا يقرأون في مصاحف عثمان رحمةُ الله عليه نيفاً وأربعين سنة، إلى أيام عبد الملك بن مروان، ثم كَثُرَ التصحيفُ وانتشرَ بالعراق ففزع الحجاجُ إلى كُتابه وسألهم أن يَضعوا لهذه الحروف المشتبهِ علامات، فيقالُ إن نصرَ بن عاصم قام بذلك.. فغبر الناس بذلك زمانا لا يكتبون إلا مَنقوطا. فكان مع استعمال النقط أيضا يقعُ التصحيف، فأحدثوا الإعجام، فكانوا يُتبعون النقط بالإعجام فإذا أُغفل الاستقصاءُ على الكلمة فلم توفَ حُقوقها اعترى هذا التصحيف فالتمسوا حيلةً فلم يقدروا فيها إلا على الأخذ من أفواهِ الرجال» (شرح ما يقعُ فيه التصحيف 13).

ومع وضع الحركاتِ والنقطِ بدأ الاهتمامُ بالمظهرِ الكِتابي كفضاءٍ جميل ينافسُ الجانب النفعي، كما يظهر من تشبيهِ الكتابةِ بالرياضِ والبُرود المفوفةِ والوُشوم والثمارِ والأزهار على الأغصان ...إلخ.

وكان الكتَّابُ أكثرَ اهتماما بالبُعد الجمالي للخط : أهدَى أحمدُ بن إسماعيل الكاتبُ إلى صديق له دَفترا فيه حدودُ الفرَّاء وكتبَ على ظهره :

لِهَذَهُ فَقَدْ سُوِّغْتَ مِنْهُ مُشْبِهاً بِالرَّوْضِ أَوْ بِالبُرْدِ فِي تَفْوِيفِهِ
أَطْلَعْتُ كَمَا نُظِمَ السَّحَابُ سُطُورُهُ وَتَأَنَّقَ الْفَرَّاءُ فِي تَأْلِيفِهِ
وَشَكَلْتُهُ وَنَقَطْتُهُ فَأَمِنْتُ مِنْ تَصْحِيفِهِ، وَنَجَوْتُ مِنْ تَحْرِيفِهِ
لِسُلْطَانُ خَطٌّ غَيْرَ أَنَّ ثِمَارَهُ لَا تُجْتَنَى إِلَّا بِشَكْلِ حُرُوفِهِ

وكتبَ محمدُ بن عبد الملك الزيات إلى الحسن بن وهبٍ يصفُ كتابا(423) :

وَإِذَا وُشُومٌ فِي كِتَابِكَ لَمْ تَدَعْ شَكّاً لِمُعْتَسِفٍ وَلَا لِمُفَكِّرِ
لَبِيكَ عَنْ رَفْعِ الْكَلَامِ وَخَفْضِهِ وَالنَّصْبِ فِيهِ بِحَالِهِ وَالْمَصْدَرِ

ومن الشعراءِ الذي نظروا إلى البُعدين النفعي والجمالي للشكل ابن المعتز(424) :

وَلَوْلَكَهُ مُوَشًّى نَمْنَمَتْهُ وَحَاكَتْهُ الْأَنَامِلُ أَيَّ حُوكِ
بِشَكْلٍ يُؤْمَنُ الإِشْكَالُ فِيهِ كَأَنَّ سُطُورَهُ أَغْصَانُ شُوكِ

وربما صارَ الجانب النفعي عندَ البعض، أو في مَرحلةٍ من المراحلِ، تحصيلَ حاصلٍ، وبدأ الاهتمامُ ينصرفُ إلى الجانبِ الجَمالي وحدَه، يقولُ أحمد بن إسماعيل نطاحة(425) :

مُسْتَوْدِعٌ قِرْطَاسَهُ حِكَماً كَالرَّوضِ مَيَّزَ بَيْنَهُ زَهَرُهْ
وَكَأَنَّ أَحْرُفَ خَطِّهِ شَجَرٌ وَالشَّكْلُ فِي أَضْعَافِهِ ثَمَرُهْ

إن غرضَنا من إيرادِ هذه الأمثلةِ هو إبرازُ مَدى الاهتمام بالجانبِ الجَمالي للخطِّ، وكيفَ صارَ يثيرُ انتباهَ الكتابِ والشعراءِ على السواءِ. وذلك علامةٌ على أن الحرفَ بدأ يَحتلُّ مكانةً في البصر إلى جانبِ مكانةِ الصوت في السمع، وينحتُ له صورة في الخيال إلى جانب الصورة الصوتية للمسموع.

وقد تجلَّت الاستجابةُ البلاغيةُ في مَظهرينِ :

---

(423) نفسه 16.

(424) نفسه 16.

(425) نفسه 16.

1) أحدُهما احْتلالُ الكتابةِ مَكانةً في التنظيرِ البلاغي باعتبارِها صناعةً لها أدواتُها، وهذا ما نجدُه في أدبِ الكُتَّابِ والكتابةِ.

نكتفي بمثال واحدٍ يدخلُ في صميم بَحثنا وهو ما نلاحظُه من تطورٍ في مفهومِ البيانِ من الجاحظِ إلى ابنِ وهب. فابنُ وهب يُخصص فصلاً من كتابِه «البرهان في وجوه البيان» للكِتَابِ، يتناولُ فيه من بيْن ما يتناولُه جودةَ الخطِّ وتنظيم البياضِ، بعدَ أن كان الأمرُ يقفُ عند ثقافةِ الكاتبِ ومراعاةِ حال المُخاطب.

تحدثَ ابنُ وهبٍ عن الخَطِّ ووصفَه بالحَلاوةِ والقوةِ، وهما صِفتان أطلقتا أيضا على اللفظِ، مما يشيرُ إلى وحدَة الأثرِ. كما تحدث عن أدواتِ الكتابة الضروريةِ لتجويدِ الخط مثل المداد والأقلامِ والورقِ والرق والجِلد ...الخ ثم قال في تنظيم الصفحة، وهذا مهم جدّاً : «فأما جَودةُ التقريرِ فأنْ يكونَ ما يفضلُ من البياضِ أو القرطاسِ أو الكاغدِ أو الورقِ علي يمينِ الكتابِ وشِماله، وأعلاهُ وأسفلِه على نِسَبٍ مُتساويةٍ. وأن تكونَ رؤوسُ السطورِ وأواخِرُها مُتساويةً. فإنه متى خرجَ بعضُها عن بعضٍ قَبحتْ وفسدت، وأن يكونَ تباعدُ ما بين السُّطورِ على قِسمةٍ واحدةٍ»(426). إلى آخر كلامِه.

2) المَظهرُ الثاني لهذا الاهتمامِ، وهو الذي يَهمنا في هذا السياق، يرجعُ إلى الاهتمام بالخطِّ باعتبارِه تشكيلاً، أي تشابه الحروفِ في شكلِها الخطي، وهو ما دُعي «تجنيسَ الخطِّ» أو «التصحيفَ».

تجنيـــس الخـــط : التصحيـــف

يبدو، حسبَ ما أطلعنا عليه، أن تقسيمَ التجنيس عند البلاغيين العرب كان يقومُ خلالَ القرون الثلاثةِ الأولى على ثلاثةِ أسس : 1) تجانسُ الأصواتِ، 2) اختلاف المعاني، 3) مواقعُ الأطرافِ المتجانسةِ، أي على التجانسِ والاختلافِ والمَوقعِ. ولم نجدْ حَديثاً عن المظهر البَصري للتجانسِ إلا في القرنِ الخامسِ عند ابن رشيق القيرواني (ت 463)(427) وابنِ سنان

---

(426) البرهان 257. ولا يقتصرُ الأمرُ هنا على الكتابةِ الديوانية الرسميةِ، بل يعمُّ أيضا الوراقةَ ونَسخَ الدواوين والكتبِ، فكاتب الخَط إما مُحرِّرٌ أو وراق. يقول : «أما كاتب الخطِّ فإنه إما أن يكونَ ورّاقا أو مُحرراً، وهما موصوفانِ بنقل الألفاظِ وتصورها، ويحتاجان إلى أن يجمعا معَ حلاوةِ الخطِّ وقوتِه، وسوادِ المِداد وجودتِه، وتفقُّد القَلمِ وإصلاح قطته إلى جودة التقريرِ والعلم بمواقع الفصول... ثم يحتاجُ المُحررُ إلى إطاله سِنِّ قلمِه فإنه أصْفى لكتابته. ويحتاجُ الوراقُ إلى تحنيفِ قطة قلمِه، والمحررُ إلى أن يَجعلَها بين التحنيفِ والاستواءِ فإن ذلك أحسنُ لخطه» (نفسه 256).
لاحظ كيفَ تحولتِ الـ «حلاوة» من وصفِ وقعِ اللفظِ في الأذن إلى وصفِ وقعِ الخطِّ في العَيْن.

(427) العمدة 327/1.

الخفاجي (ت 466)[428]. وهما إنما ينقلانِ هذه الظاهرةَ التي كانت معروفةً عند غيرهما، فلا يدعيانِ اكتشافَها، بل لا يَتبنيانِها.

وكان ابنُ رشيق أكثرَ تفصيلاً فيما ذهبَ إليه، إذ بدا له أن الأمرَ يتعلق بثلاثةِ أنواعٍ من التجنيس الخطِّ، نثبتُها حسبَ وُرودها عندَه، فهناك،

1) «المضارعةُ بالتصحيفِ ونقط الحروف»[429]، كقولِ الشاعرِ :

فإنْ حَلُّوا فَلَيْسَ لَهُمْ مَقَرٌّ وإنْ رَحَلُوا فَلَيْسَ لَهُمْ مَفَرُّ

وقولِ البُحتري :

وإنْ يَكُنِ **المُعْتَرُّ** باللَّهِ إذْ سَرَى لِيُعْجِزَ **وَالمُعْتَزُّ** بِاللَّهِ طَالِبُهْ

قال ابنُ رشيق : «فجاءَ بتصحيفٍ مُستوفٍ»، وغير المُستوفي عندَه، «ما فيه تغييرٌ كثير بتصحيف»[430]، كقولِ الآخر :

فَمِنْ دَاعٍ وَمِنْ رَاعٍ وَمِنْ مَطَرٍ وَمِنْ مُطْرِقْ
وَكُلٌّ خَاشِعُ الطَّرْفِ لَدَيْهِ خَاضِعُ المَنْطِقْ

قال : أعني بالتغيير : أن ضادَ «خاضع» ليستْ مناسبةً لشينِ «خاشِع» فيكونَ تصحيفاً، وإنما **التصحيفُ** فيما تناسبَ من الخطِّ، ومن هذا قولُه : «داع» و«راع» لبُعد ما بيْنَهما في اللفظ والهجاء»[431].

2) «تجانسٌ يظهرُ في الخط».

قال فيه : «وقد أحدثَ المولَّدون تجانسا مُنفصلا يظهرُ في الخط»[432]. ومثالُ ذلك قولُ أبي تمام :

وقولك في يوْمِ الكُلَّابِ، وشَقَّقُوا فِيهِ المَزادَ بِجَحْفَلٍ كَاللَّابِ

وذلك باعتمادِ الروايةِ التي تجعلُ «كاللاب» مكونة من كافِ التشبيهِ والمشبهِ به (اللاب) : (ك + اللاب)[433].

---

(428) سر الفصاحة 198.

(429) العمدة 327/1.

(430) العمدة 327/1.

(431) نفسه 327/1.

(432) نفسه 328/1.

(433) والرواية الثانية : «بجحفل كلاب. أي به كلب». (نفسه 1 : 328).

فمن هذا المثالِ، ومن مِثالين آخرين أوردَهما من شعرِ أبي الفتح البستي نعلمُ أنهُ يتحدثُ هنا عن تجنيسٍ سماهُ أبو العلاء تركيباً «لأنهُ يُركب من كَلمتينِ ما يتجانس به الصيغتان»(434).

وليس هذا «بتجانس صحيحٍ على ما شرطَه المُتقدمون»، في نظرِ ابن رشيق، «ولكنه استُطرف فأدخل في هذا البابِ تملُّحا»(435).

3) ما ناسبَ اللفظ في الخط فقط.

وقد يعُدُّ قومٌ من المضارعةِ مَا ناسبَ اللفظةَ في الخطّ فقطٌ(436). مثل «وَهُمْ يَحْسِبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعاً».

قال : «وهي مضارعةٌ بعيدةٌ لا يجبُ أن يُعدَّ مثلُها». وهذا رأيٌ جديرٌ بالمناقشةِ، نَعودُ إليه بعدَ استيفاءِ الصُّورةِ.

فعند ابن رشيق. إذن : مضارعةٌ مصحَّفة (رقم 1)، وتصحيفٌ خالص، وإن عدَّهُ قوم مضارعة (رقم 3). وقد أُدخلَا مَعاً عندَ من جاءَ بعدَه ضمنَ تجنيسِ التصحيفِ أو المصحَّفِ، أو جناسِ الخط.

أما القسمُ الثاني من أقسامه الثلاثةِ فقد مالَ البلاغيونَ بعدَه إلى ترجيحِ تسميةِ أبي العلاء (التركيب) والزاويةِ التي نظرَ منها، مُقدمين جانبَ الوحداتِ المُكونة للطرقين، ومَدى استقلالِها أو تلفيقِها، ونظروا، بعدَ ذلك، إلى المَظهر الخطِّي في مستوى أدنى فسُمِّيَ ما تجانسَ منه مُوافِقاً ومتَشَابها ومشْتَبِها، وما اختلفَ منه مفروقاً ومفارقاً(437).

ولتسمية القدَماءِ تجنيسَ التركيبِ تجنيسا خَطيّاً ما يُبرِّرُه، فقد رأوا أن أحدَ الطرفين لا يكوّنُ وحدةً إلا في مَظهرِهِ الخطيِّ، فهو متجانس في مظهرِه الخطي، مختلفٌ من حيثُ الوحداتُ المكونةُ له. وقد أدى تركيبُ الطرفينِ إلى الاضطرابِ في مفهوم» «كلمةٍ» التي كانتْ تَحتكرُ وحدَها مفهومَ الطرفِ أو الركنِ. فأسامةُ يقولُ في تعريفِ تجنيسِ التركيبِ : «أن تكونَ الكلمةُ مركبةً من كَلمتيْنِ»(438)، فهو ما زالَ يفترضُ أن الطرفَ كلمةٌ واحدة.

وابنُ سِنان الذي يُعتبرُ هو الآخرُ من أقدمِ المُتحدثين عن التصحيفِ سماهُ «مُجانس

---

(434) سر الفصاحة 198.

(435) العمدة 328/1.

(436) نفسه 330/1.

(437) شرح عقود الجمان 144 ــ 145.

(438) البديع 33.

التصحيف»، وهو عندَهُ المبني على تَجانسِ أشكالِ الحروفِ في الخطِّ»(439). وهذا، في نظري، أكملُ تعريفٍ لتجنيسِ الخطِّ أو التصحيفِ، فهو يتسعُ للمفردِ والمُركَّب.

واقترحَ، بعدَه، أسامةُ بن منقذٍ تَعريفاً ينظرُ مِن زاويةٍ أخرَى ويُمكن اعتبارُه تعريفاً سالباً، إذ يذكر جانبَ الاختلافِ بين المتجانسينِ خَطّاً : «اِعلمْ أن تجنيسَ التصحيفِ هو أن تكونَ النُّقطُ فَرْقا بين الكلمتينِ»(440). وأساسُ هذا التعريفِ أن الحروفَ المتجانسةَ في مظهرِها المختلفةَ في نطقِها هي التي تَتميزُ عن بعضِها بالنقطِ. مثل : (س، ش)، (ص، ض، ط، ظ)، (ر، ز)، (د، ذ)، (ع، غ)، (ف، ق)، (ب، ن، ب، ت، ث)، (ج، ح، خ)، فالخط العَربيُّ يُتيحُ إمكانيةً كبيرةً في هذا الصددِ، تزدادُ هذه الإمكانيةُ بتدخل المهارةِ التخطيطيةِ.

وهناك أمثلةٌ وإمكانياتٌ يُمكن أن تُفلتَ، لذلك، من تعريفِ أسامة، بل نجدُ مصداق ذلك من بين الأمثلة التي أوردَها هو نفسه، في قول الشريف الرَّضي(441) :

يَقُولُ الصَّدِيقُ، وَيُسْغِي العَدُوُ، وَخَيْرٌ مِنَ **القَائِلِ القَابِلُ**

فقد اعتبرتِ الهمزةُ هنا بمنزلةِ النقطة.

وقد يُستغربُ استثناءُ النقطِ من الخطِّ، فالتجانُس الخطيُّ يتحققُ مع اختلافِ النقطِ ! ونعتقدُ أن هذا من مُخلَّفات المراحلِ الأولى لنشأةِ الكتابةِ حيثُ أدَّى إهمالُ النقطِ إلى التصحيفِ، كما سبَق، فسُمِّيَ هذا التجنيسُ تَصحيفا(442).

ويظهر تمييزُ البلاغيينَ بين الخطِّ، مجرداً عن النقطِ وَالحركات، وبينَ هذه الزوائدِ الضروريةِ لتجنبِ التصحيفِ والتحريفِ من حديثِهم عن الصُّورة والهيئة، فالناقصُ عند السَّكاكي هو اختلافٌ «في الهيئة دونَ الصورة»(443). والمقصودُ بالهيئة هنا الحركاتُ، ولذلك فـ «المشدَّدُ، في هذا الباب، يُقام مقامَ المُخفَّف نظراً إلى الصورة»، التي لا تختلفُ فيهما وإن اختلفتِ الهيئةُ، مثل «الجَهولُ إما **مُفْرِطٌ أو مُفَرِّطٌ**»(444). ويُدمجُ السُّيوطي بعدَ ذلك المُصحَّفَ والمُحرَّفَ معاً ضمنَ اختلافِ الهيئة، فيقول : «والثاني من أنواعِ الجناسِ ما وقعَ الاختلافُ فيه

---

(439) سر الفصاحة 199.

(440) البديع 17.

(441) نفسه 18.

(442) «قال الخليلُ : إن الصُّحفي : الذي يَروي الخطأ عن قراءة الصُّحُف بِأشْباهِ الحُروف». (شرح ما يقعُ فيه التصحيف 13). ورُوي أن حمزة الزيات : «كانَ يَتعلَّمُ القرآن من المصحفِ فقرأ يوما، وأبوهُ يَسمعُ «ألم ذلكَ الكتابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ» فقال له أبوهُ : دعَ المصحفَ وتلقن من أفواه الرجال» (نفسه).

(443) مفتاح العلوم 429.

(444) نفسه.

في هَيئات الحروفِ، وهو نوعان : أحدُهما المصحفُ.. (و) الثاني المحرفُ»[445].

واستطاعَ ابنُ منقذ أن يَفرضَ تعريفَه على أغلب البلاغيين بعدَه، وربما رجعَ ذلك إلى الأمثلةِ الكثيرة التي ساقها في هذا الصدد، تلك التي صارت مرجعاً لكل من أتى بعدَه. لذلك نختزلُها هُنا بفصلها عن الأبيات التي وردت فيها[446] :

(سِمالٌ/شِمالُ). (الحَد/الجِد). (المُغترُّ/المُعْتز). (حتى/حنا). (شاك/شال) (حزينا/حرينا). (شباعا/سباعا). (الحفر/الخفر). (جنان/جبان). (القائل/القاتل). (حيا/حنا). (السراب/الشراب).

ولاشك أن تغييراً قَدْ وقعَ في كتابةِ أحدِ طرفي (حتى/حنا)، وإلا فإن الفرقَ سيعدُو النقطَ. كما أن الفرقَ بين الكافِ واللام في (شاك/سال) قد اعتبر بمثابة نقطٍ، مثلُه مثلُ الفرقِ في (القائل/القابل) كَما تقدم. وكُلُّ ذلك يُظهر مدى التسامحِ مع الاقتصارِ على ذكر النُّقَطِ باعتبارها فرقا بين المتجانسين خطا.

والفرقُ بالنقط يعني أن الحَرفين مُختلفَا النطقِ، وهذا ما عبَّر عنهُ تعريفُ ابنِ حجةَ في خزانتِه، فالتصحيفُ عندَه «ما تماثَلَ ركناهُ خطا، واختلفا لفظاً»[447] وهو عندهُ نوعان سالمٌ ومشوَّشٌ، والسالمُ ما سلِم من اختلافِ الحركاتِ، والمشوشُ ما اختلفتْ حركاتُه، فالأول كقولِ الشاعرِ :

فَإنْ حَلُّوا فَلَيْسَ لَهُمْ **مَقَرُّ** وَإنْ رَحَلُوا فَلَيْسَ لَهُمْ **مَفَرُّ**

والمشوشُ كقول الحريري : «**زينبُ زُيّنتْ** بقدٍّ يَقدُّ».

وكان ابنُ رشيق قدْ قسم التصحيفَ إلى مُستوفٍ مثل (المغتر/المعتز)، وغير مستوفٍ «أي ما فيه تغييرٌ كثيرٌ بتصحيف»، كما تقدم، مثل (داع/راع). والملاحظُ أن باب التغييرِ (التشويش حسبَ ابنِ حجة) أوسعُ عندَ ابن رشيقٍ منهُ عندَ غيرِه. فهو لا يقفُ، عندَه، عندَ حدودِ الحركاتِ، بل قد يختلفُ الحرفُ نفسُه ويبقى المظهرُ الخطيُّ متجانسا.

وقد وَهِمَ بعضُ البلاغيين في اعتقادِهم أن التجانسَ الخَطيَّ يوجدُ مُنفصلاً عن التجانس الصوتي ؛ فابنُ رشيقٍ يتحدثُ، كما سبق، عن مناسبةٍ في الخط فقط (رقم 3 عندَه). وابنُ سنان يستهجنُ التصحيفَ لكونِه، في نظرِه، مَبنيّاً على تشابُه أشكالِ الحروفِ في الخط، لا

---

(445) شرح عقود الجمان 144.

(446) البديع 17 وما بعدها.

(447) خزانة الأدب 36.

عُلقةَ بين صيغةِ اللفظِ في الحروفِ وشكلِه في الخط»(448).

ثم يميلُ بعضُ المُتأخرين إلى الجَزم. فهو عند يَحي العَلوي : «أن تتفقَ الكلماتُ خطاً لا لفظاً»(449). وعندَ ابن حجة «ما تماثلَ ركناهُ خطاً واختلفا لفظا»، كما تقدم.

إن الأمثلة التي توائرت عندَ هؤلاء البلاغيين — باستثناءِ يحي العَلوي الذي لم يمثل له — تغنينا عن أي اجتهادٍ أو محاولةٍ للتأويل.

فعند ابن رشيق :

يَحسبون / يُحسنون = [يـ] — [ح س...] بـ [وَن —]
[يـ] ، [ح س...] ن [وَن —]

فعناصر الاختلافِ بالنسبة إلى عناصر التجانس $\frac{2}{7}$ ، ولذلك اِطردَ الاستشهادُ بهذا المثال على الجناسِ المضارع.

وعندَ ابن سنان :

1) المغتر / المعتز { [ل مـ] غـ [تـ —] رر [،]
[ل مـ] عـ [تـ —] زز [،] }

2) الشليل / السليل { شـ شـ
سـ سـ } [— ل ـ. ل ،]
[— ل ـ. ل ،]

فالملاحظُ أولاً تطابقُ الصيغتين في المثال الأول، وهذا يُعطيهِ مزيةَ الترصيع كاملةً. ثم يلاحظ ما بين الحُروف المختلفة من تقاربٍ.

---

(448) سر الفصاحة 199.

(449) الطراز /352.

ويقالُ مثلُ ذلك في شأنِ الأمثلةِ التي أوردَها ابنُ حجة وهي :

يَسقين / يَشفين
مَقــر / مَفــر
اعترف / اغترف
زينب / زينت

فهذه الأمثلة تدخلُ جميعاً في مُجانسِ المضارعة كما نقلهُ ابنُ سنان نفسُه عن قدامة، وهو : «إذا كانت إحدى اللفظتين تماثلُ الأُخرى بأكثرِ الحروف، ولا تشابهها في الجميع»(450). أو في الجناسِ الناقص حسبَ مصطلحاتِ المتأخرين. ومن المضارعةِ ما ليس مُتجانساً خطا مثل : «ما خَصَصْتني ولكن خسَسْتني» ولهذا كان تعريفُ السكاكي دقيقاً نسبيا حينما أدخلَ التصحيفَ ضمنَ اللَّاحقِ(451)، وكان جديراً أن يُعتبر المضارع أيضا مِنه.

والواقعُ أن الذي كان يَحدو البلاغيين هو البحث عن تجنيسٍ خطي خالصٍ لا يشوبُه تجانسٌ صَوتيٌّ، أو على الأقل، لا يصلُ فيه درجةً ينافسُ فيها التجانسَ الخطي، ولهذا السببِ لم يتحدثوا عن التجانسِ الخطي في التجنيسِ التام مثل الساعة (القيامة)/والساعة (الزمنية) و(الهوجل/الهوجل) في مثال المُطابق عند قدامة.

وقد ظهرَ هذا الهمُّ عند المتأخرين مثل السيوطي أو من نقلَ عنهم ــ فقد بدأت تظهرُ عندهم أمثلةٌ تُحيلُ التجانسَ الصوتيَّ إلى مستوىً أدنَى من المظهر الخطي. فمِن أمثلة السيوطي الحديثُ النَّبويُّ : «إذا ظهر **الزِّنا والرِّبا** في قريةٍ أذِن اللهُ تعالى بهلاكِها»(452).

ز ز ... نـ ا
ر ر ... بـ ا

فالعلاقةُ الصوتية غيرُ منعدمة ولكنها ليستْ تجنيسية، إنها علاقة ترصيعيةٌ عاطلة (بدون حِلية تجنيسية).

واستمرتْ مُحاولاتُ البحثِ عن تجنيسٍ خطيٍّ خالصٍ فاستثمر الشعراءُ، بعدَ الناثرين(453)، الإمكانيات التي يُتيحها الحرفُ العَربيُّ متصلاً ومُنْفصلا، فكتبت أبياتٌ من الحروفِ المنفصلة وحدَها، ومن حروفٍ منقوطةٍ أو خالية من النقطِ، أو من كلماتٍ مبدوءة جميعا بحرفٍ مُعين.

---

(450) سر الفصاحة 198 وابنُ رشيق كان يبحث عن التصحيف باعتبارِه صفة للمضارعة أو مظهراً للتركيب.
(451) مفتاح العلوم 429.
(452) شرح عقود الجمان 144.
(453) نشير خاصة إلى الحَريري في المقامات.

نورد هنا مثالاً مُكوناً من حروفٍ منفصلةٍ للشيخ محمد شهاب الدين المِصري(454) :

دَنٌ أَرَدْتَ أَمْ ذَوْبَ وَرْدٍ رَقَّ إِذْ دَارَ دُونَ آسٍ وَوَرْدِ
رَوْضٍ أَرَاكَ دَوْحَ أَرَاكٍ دُونَ إرواقِ ورْدِهِ رَاقَ وَرْدِي
ذَوَى زَارَهُ وَزَانَ رُواهُ دَرٌّ وَدْقٍ وَرَدَّهُ أَيَّ رَدِّ

ومن الطبيعي أنْ تكونَ المرحلةُ الموالية لهذه مباشرةً هي مرحلةُ كتابةِ القصائدِ أو المقطوعاتِ في أشكالٍ هندسيةٍ.

إن التنبُّه إلى التجانساتِ الخطيةِ ليس ظاهرةً عارضةً أو شاذَّةً ناتجةً عن سوءِ فهم أساسِ غاية التجنيسِ، كما وقَرَ في نفس البلاغيين المحافظين، بل هو جزءٌ من حضارةٍ خطيةٍ تَميزَ بها التراثُ العربي. كان من نتائجها تعددُ الخطوطِ العربيةِ وتنوعُ تقطيعاتِها وملاءمتها لكلِّ الأشكالِ الدائرةِ والمنحنيةِ والمنكسرةِ في الاتجاهين الأفقي والعمودي، إن هذه المُرونةَ سببٌ ونتيجةٌ في الوقتِ نفسه، لقد أتاحتْ للخطاطين العَرب المسلمين إشباعَ حاجاتِهم إلى التشكيل بطريقةٍ لا تتعارضُ مع مُعتقدِهم(455). ولهذه الحاجةِ المُلحةِ نفسِها أَوْلَوْا اهتماماً كبيراً للخطِّ فطوروُهُ وطوَّعوهُ ليصيرَ أداةً لتجميلِ العُمران والأواني النحاسيةِ والفضيةِ والزجاجيةِ وغيرها. كما زيَّنَ الملابسَ الفاخرةَ والسجادَ، بعدَ ذلك.

يقولُ عمران القيسي في مقالٍ له بعنوان «الحُروفية العربية من التصوف إلى التشكيل» : «ليسَ الحرفُ ظاهرةً هامشيةً بل هو إحدَى أهمِّ الظواهرِ الحضارية. وقد رافقَ في تطوره المثالي تطورَ حَضارة أمةٍ بأكملِها، ومثلما دخلَ الحرفُ ضميرَ الأمةِ الدِّيني نراهُ يدخلُ مُباشرة جماليةَ حياتِها وذوقِها أيضاً، فلا عجبَ أن نَرى لهذا الحرفِ دورَه البارزَ على صعيدِ فنِّ العمارة»(456). ويقولُ عن الخطِّ الكوفي : «لقد أدَّى الحرفُ المخطوطُ بالكوفي خاصةً وظائفَ جماليةً زُخرفيةً فذَّة، فضمن أشكالِه ــ المُورقة والمشجرة والمظفرة والمُربعة ــ استطاعَ الفنانُ أن يَخترعَ أشكالاً هندسيةً مُتناميةَ الأبعادِ بالغةَ الدقةِ»(457).

ومن دلالةِ الحرفِ وَمُرونتِه وجمالِه، وربما من عناصر أخرى أيضا، ينطلقُ البُعد الإيحائي الرمزي للحروفِ عندَ المتصوفة. فالمتصوفةُ يعتقدونَ «أن للحروف قيمةً رمزية يؤدي اكتشافها إلى استجلاء جملة من الحقائق الأخرى كالأمور المستقبلة، أو حل الرموز المستعصية

---

(454) ديوانه 6. نقلا عن أحمد هيكل في تطور الأدبِ الحديث في مصر 20.
(455) انظر الدكتور عبد الله الطيب. المُرشِد 600/2.
(456) الحروفية العربية 184 ــ 185.
(457) نفسه 187.

كحروف أوائل السور»(458).

وفي العصر الحاضر يُلاحظُ عودة الفنانينَ التشكيليين إلى استيحاء هذا التراث في بُعده الزُّخرفي والرمزي.

والذي يظهرُ أن نقادَ الشعر التطبيقيين والشعراءَ النقادَ، مثل عبد العزيز الجُرجاني وأبي العلاء المَعري، هم الذين بادروا إلى كشفِ الظواهرِ الشعريةِ الجديدةِ وتسميتها، ثم اضطرَّ البلاغيون المنظرون (المقعَّدون) إلى تسجيلها، على مضَضٍ أحياناً. وهذا حالُهم مثلاً معَ ظاهرتي التصحيفِ والتركيبِ (وهو الآخر جناسٌ خطي عندَ ابن رشيق كما سبق).

فقد رأينا ابنَ رشيق يرفضُ تصحيفَ التركيبِ لمخالفتهِ شرطَ المتقدمين في التجنيس، كما يرفض ما اعتُبر تصْحيفاً خالصا، ولا يقبلُ إلا النوعَ الأوَلَ الذي يكونُ فيه التصحيفُ مجرد حِلية زائدةٍ على المضارعةِ الصوتيةِ. ونُقدِّمُ هنا رأيَ معاصرهِ ابنِ سنان الخفاجي، وهو أكثرُ وضوحا في تفسيرِ سببِ التقليل من شأنه منْ ابن رشيق. يقولُ «فأما مجانسُ التصحيفِ فقد وردَ في شعرِ أبي عُبادةَ... وهذا أقلُّ طبقات المجانس لأنه مَبني على تجانس أشكالِ الحروفِ في الخطِّ، وحسنُ الكلامِ وقبحُه لا يُستفاد من أشكالِ حروفِه في الكتابةِ، إذ لا عُلقةَ بين **صِيغة اللفظِ** في الحروفِ **وشكلِه في الخط**»(459).

فابنُ رشيق يحيلُ على القدماءِ الذين نظَّروا للمسموعِ، وابنُ سنان وضعَ اصبَعه مباشرة على الأساسِ الجمالي في الشعرِ القديم، وهو صيغةُ اللفظ لا شكلُه. وهما معا يُمارِسان هنا السُّلطةَ الأكاديمية المحافظة النازعة إلى ترك الأمور على ما كانت عليه. على أن ابنَ رشيق أكثرُ تفتُّحا في فسْحِه المجالَ لرأي الآخرين الذين استطرفوا الظاهرةَ واستملحوها، فتصحيفُ التركيبِ «ليسَ بتجانس صحيحٍ على ما شرطَهُ المتقدمون، وإنما استُظرف فأُدْخلَ في هذا البابِ تملُّحا»(460). وليسَ الاستطرافُ والاستملاحُ من سِنخ الإجادةِ والجَزالةِ، عند المتقدمينَ، وإنما يُرصدان عادةً لما خَرج عن العُرف لمزية فنية غيرِ موْصوفة سَلفاً، أو تبدو هشَّةً، تُشم ولا يُفتشُ عما وراءَها.

ولم يجادلِ البلاغيون، بعدَ ذلك، في جناسِ الخط (التصحيف المصحف) بل تناقلوا التعريفاتِ والأمثلةَ عن الثلاثة الأوائلِ في هذا الشأن : ابن رشيق، وابن سنان وابن منقذ بعدهما بما قدم الأخير من أمثلة وافرةٍ، وبصيغته المُوجزة للتعريف.

---

(458) نفسه 173.

(459) سر الفصاحة 199.

(460) العمدة 328/1.

٤) منافرة الإنسجام والاعتدال

يبدو أن النموذجَ الجاهلي المُصفَّى المكونَ من المعلقاتِ وعيونِ المراثي وغيرها من مأثورِ شعر الفحول قد صارَ النموذجَ المُحتذَى الذي تقاسُ إليه فصاحةُ الشعر وبلاغته، وبالإضافةِ إلى كون هذا النموذج يمثلُ مرحلةً شفويةً إلى حدٍّ كبيرٍ في إنتاجه واستهلاكِه الأول فقد تضخم، في تصورِنا، لعمليةِ غَربَلةٍ وتصفيةٍ مارسَها الرواةُ باسقاطِ كلِّ ما يعوقُ عملية الإنشادِ أو تشويهه بما بدا أكثرَ ملاءَمةً. فجاءتْ تلك النصوصُ أكثرَ انسجاماً وتناغماً وأبعدَ عن الغموض الدلالي والتواءِ التركيب.

وهذه شروطُ الشعرِ المَسموعِ المستهلكِ جَماعيا عن طريقِ الإنشادِ، وعندما تغيرت الظروفُ نسبيا، حَسْبَما ذَكرنا، وَصارتْ عمليةُ الإنتاجِ والاستهلاكِ مُمكنةً بصورةٍ فَرديةٍ على الورق، ووصلَ النموذجُ مُستوىً مبالَغاً فيه، وكادَ يصيرُ مُتألِّياً ؛ لا يُثيرُ الانتباهَ كانَ على الشعراءِ أن يَخرقوا هذين المِعيارين : الانسجامَ والاعتدالَ، من حين لآخرَ، مهما اقتضَى ذلك من اصطدامٍ مع أنصارِ المحافظةِ.

هكذا نعتقدُ أن مجموعَ مآخذِ البلاغيين المحافظين على فحولِ الشعراءِ العباسيين تندرجُ في هذا السياق. لقد عيبَ على أبي تمامٍ والمتنبي وغيرِهما من فحولِ هذا العصر كثيرٌ مما أملاه الأسلوبية الحديثةُ ضمنَ وسائلِ التأثيرِ الصوتية، حتى ليبدو أن فصاحة الخطاب — كما صاغَها ابنُ سنان من تراثِ الجاحظ — كانتْ مُتخلِّفة عن التجربة الشعريةِ العباسية.

إن أحدَ مظاهرِ سوءِ الفهمِ — في نظرنا — يَكمُنُ في عدَم التفريقِ بين الاستعمالِ الخاطئِ للوسائلِ اللغويةِ والاستعمالِ الفني لتلكَ الوسائلِ في اتجاهٍ ينزاحُ عن المِعيار والاعتدالِ الذي يمثل النموذجَ الكلاسيكي.

لقد بحثَ الشعراءُ عن الغرابةِ في مجافاةِ السياقِ الفصيحِ الخالي من النتوءات والعوائقِ، وذلك بوسائلَ متعددةٍ يُمكن أن نُرجعها جميعاً إلى مَفهومِ المعاظلةِ الصوتيةِ والدلاليةِ. وقد أحصَى صاحبُ اليَتيمةِ مَجموعةً من عيوب شعرِ أبي الطيب المتنبي مما نعتقد أنه أدخلُ في هذا الباب، فمن ذلك «اتباعُ الفقرةِ الغراءِ بالكلمةِ العَوراء»، ومنه «استكراهُ اللفظِ وَتعقيدُ المعنى»، ومنه «عسف اللغة والإعراب»، ومنه «الخروجُ عن الوزن»، ومنه «استعمالُ الغريب الوحشي»، ومنه «الركاكة والسفسفة بألفاظِ العامة والسوقة ومعانيهم» ومنه «إبعادُ الاستعارةِ والخروجُ بها عن حدِّها»، ومنهُ «الإفراطُ في المبالغةِ والخروجُ فيه إلى الإحالة»، ومنه «تكريرُ اللفظ في البيت الواحدِ من غير تحسين»، ومنه «إساءَة الأدبِ بالأدبِ»، ومنه «الخروجُ عن

---

(461) انظر : Delbouille (P.) poésie et sonorités و Tatilon (J) sonorités et texte poétique

طريق الشعر إلى طريق الفلسفة»[462] ...الخ.

إن العيبَ الأخيرَ يكادُ يكون مُلخصا للعيوبِ الأخرى، إننا بإزاء تيار فكري آخر يَسري في الشعر فيكدّر صفوَه ؛ تيارٍ يدعو إلى إجالةِ النظرِ والتأملِ، لا إلى تشنيفِ السمع. وهو لن يؤديَ ضرورةً إلى الإطْرابِ، بل قد يؤدي إلى إثارة حالةٍ أو حالاتٍ من الانفعالِ تجوسُ خلالَ نفسِ الشاعر فتكدّرُ صفوَه قبلَ أن تكدّرَ صفوَ القصيدةِ، وشاعريتُها في تكدير هذا الصفو[463].

لنحصرْ بعد هذا حَديثَنا في جانب التوازن الصوتي وحدَه. مؤكدين أن السياق حاسمٌ في تمييز المعاظلةِ الفنيةِ عن المعاظلة غيرِ الفنيةِ. وهذا الأمْرُ يجعل الاستشهادَ بالأمثلة المُضادةِ بقطع النظر عن السياق عملاً غيرَ مُجدٍ.

لقد ذكرَ ابنُ سنان أن الأمثلةَ التي استشهدَ بها على عيوبِ الفصاحة من شعر الفحولِ واردةٌ في سياقٍ مناقضٍ لها، ولكنهُ لم يستخلصْ من ذلك ما يَنبغي استخلاصُه. فهو يَعتمدُ «على التمثيلِ من أشعارِ الفحولِ المتقدمينَ في هذه الصناعةِ لأمورٍ» منها «أن اللفظةَ التي لُكره في نظمِ هؤلاءِ الحذاقِ تقعُ فريدةً، وحيدةً يظهرُ (كذا) **مباينتُها لكلامهم**، فالعلمُ بها واضحٌ، وكشفُها جَلي»[464].

وزيادة على ذلك فقد انتبهَ، كما انتبهَ غيرهُ، إلى أن الشعراءَ يلجأون إلى هذه الكلماتِ والتراكيبِ (غيرِ الفصيحةِ) وهم في حلٍّ منها، وأقدرُ على تَجنُّبها[465]. إن ابنَ سنانٍ لا يعرفُ، حسبَ عبارتِه، «شاعراً قَديماً وَلَا حديثاً أحسنَ سبكا من أبي عُبادَةَ، ولا أدقَّ في اختيارِ الألفاظِ، وتهذيبِ المَعاني»[466] منه، ولكنهُ يقع في المحظورِ في قوله :

فَلَا وَصْلَ إِلَّا أَنْ يُطِيفَ خَيالُهَا بِنَا تَحْتَ جُوْشُوشٍ مِنَ اللَّيْلِ مُظْلِمِ

---

(462) يتيمة الدهر 172/1.

(463) هذا الاتجاهُ إلى مُشاكسة الذوق الكلاسيكي المحافظِ أخذَ في العصر العباسي عدةَ مظاهر، منها المجونُ والهجاءُ العابث. ثم ظهرَ، بعدَ ذلك، العَبث بالمعاني والألفاظ القرآنية ونقلُها إلى مجال الغزلِ والخلاعة ...الخ.
هذا، ويرى ت، س، إليوت من زاوية أخرى، ولكنها تصادفُ ما نذهب إليه، أن «من الخطأ أن نعتقدَ أن كلَّ شِعر يجبُ أن يكون متناسقَ النغمِ، فليسَ النغم المتناسق سِوى عنصر واحدٍ من عناصر تناسق الألفاظِ، هناك من الشعر ما وُضع للتغني، وهذا هو الذي يلزمُه تناسُق النغم، ولكن من الشعر ما وضع للتكلم، والكلامُ لا يقتصرُ على إرسال الأصوات المعسولة والنغمات الشجية، بل هناك مُحلٌّ مشروع لتنافر الأصوات». (موسيقى الشعر. ضمن قضية الشعر الجديد 22).

(464) سر الفصاحة 76.

(465) انظر امثلة أخرى في المصدر السابق 69.

(466) نفسه 69.

فجؤشوش تُجَافي الفصاحةَ لأنها تقلقُ راحةَ الانسجامِ المحيطِ بها. ولكنّ الشاعرَ ربما فضّل إبرازَ قطعةِ الليلِ المُظلم بهذِه الكمةِ المتميزةِ عن قصدٍ.

هذا المثالُ مُسعفُ بالنسبة إلى ما نحن فيه، ذلك أنَّ قدراً كبيراً من الألفاظِ التي اعتبرتْ مُباينةً للفصاحةِ هي مما يُدركُه البصرُ قبل السمعِ. ويمكنُ أن نصنفَ هذه الأمثلة إلى صنفين :

1) ألفاظ مفردةٌ مُتميزةٌ بتكوينِها ومظهرها.

2) ألفاظٌ مُركبةٌ مع غيرها مما يُجانسها ويكوِّنُ معها وحدةً.

ففي المستوى الأولِ تواجهنا ألفاظ غريبةٌ مباينة للسياقِ الفصيحِ، وبروزُها الشكليُّ نِتاجُ غرابتِها تلك. ونحنُ شَديدو الاحتياطِ بصددِ الأمثلة التي يقدمُها ابنُ سنان وغيرُه من علماءِ الفصاحة إذ لا يجوزُ أخذُها دائماً بمقياسٍ واحدٍ، فمباينتُها لا ترجع دائماً إلى مَظهرها الصوتي. فليست الفونيمات ــ كما يقولُ كلود تاتيلون ــ ملموسةً دائماً فيما يثير انتباهنا من الكلمات الأجنبية والغريبة فهي إن كانت في بعض الحالاتِ بارزةً لا تكادُ تظهرُ لأولِ وهلةٍ في حالاتٍ أخرى «وهذا يَعني أن غرابة كلمةٍ لا تجعلُها ملحوظةً فونيماتيا، ولكنها تساعدُ على تأكيدِ ذلك»(467).

ولذلك ترانا مُقتصرين على الأمثلةِ البارزةِ التي يُدركها البصرُ قبل أن يتناولها اللسانُ، أو يُلمحَ في الملاءَمة بين أصواتِها. فهل كان أبو تمام يجهلُ قيمةَ كلمة **دَرْدَبيس** وتميزَها عندَما خرق بها سُكونَ هذا البيت :

بِذَاكَ يُوسَى كُلُّ جُرْحٍ يُعْتَلَى رَأْبَ الأُسَاةِ بِدَرْدَبِيسٍ قَنْطَرِ

أمْ إنه اختارَ إبرازَ المعنى بكلمةٍ أشدَّ بروزاً في سياقِها ؟ ويمكن أن يقالُ نفسُ الشيءِ في كلمة المَرمريس في قَول ابن منادر :

وَمَنْ عَادَاكَ لَاقَى المَرْمَرِيسَا

وفي قولِ أبي الطيب :

إلَى علَى شَغَفِي بِهَا فِي خُمْرِهَا لَأَعِفُّ عَمَّا فِي سَرَاوِيلَاتِهَا

فكلمةُ «سَراويلاتها» أصلحُ لأن تنظرَ وتُتأملَ من أنْ تُنشدَ، فهي تخلقُ حركةً إيقاعية بطيئةً ثقيلةً في آخرِ البيتِ(468).

---

(467) Sonorités et texte poétique p. 55.

(468) انظر أمثلةً أخرى في سرّ الفصاحة 68 وما بعدَها منها : مغناطيسهن، والأدربيجان وسويداواتها ...الخ.

إن هذه الكلماتِ تخرقُ شرطَ الاعتدالِ الذي يُعتبرُ مَبدأً في كلِّ فكرٍ كلاسيكي محافظٍ. فمِن شروطِ الفصاحةِ «أن تكونَ الكلمةُ مُعتدلةً غيرَ كثيرةِ الحروفِ»، وإلّا «قبحتْ وخرجتْ عن وجهٍ من جوهِ الفصاحةِ»(469).

ويقودنا الحديثُ عن الإفراط وتجاوزِ الاعتدالِ إلى المُستوى الثاني حيثُ لجأ الشاعرُ إلى «المُعاظلة» بمراكبةِ الأصواتِ المتجانسةِ والمتقاربةِ المخارجِ والأشكال حتى يصيرَ الشطرُ فضاءً بصريا لا تخطئُه العَينُ، ولكن قد يتعثَّرُ فيه اللسانُ أو تحير فيه الأذهان (الغرابة). من ذلك هذا البيت :

لو كنت كتمت الحبَّ كنت كما كُنَّا نكونُ ولكن ذاكَ لم يَكنِ

فهو بيت أيسرُ على القلمِ والبصرِ منه على اللسانِ والسمعِ. ولا شكَّ أن أبا عمرو عندما أنكَرَ نسبةَ الشطر التالي :

وَسِنٌّ كَسُنَّيقٍ سَنَاءً وَسُنَّمَا

وقال قولتَه الذكيةَ المشهورة : «هو بيت مَسجدي»، كان ينظرُ إلى الغرابةِ الشكلية غيرِ المعهودةِ في الشفوية، قبلَ أن ينظرُ إلى الغرابةِ المُعجمية، كما سبق إلى ذِهن ابنِ سِنانٍ.

كما أن لحظاتِ الإنشادِ التي يَقتضيها المدحُ أو الإلقاءُ بين يدي الأساتذةِ ربما كشفتْ عن مفارقة بين الإعداد والإنجازِ، «فقد رُوي أن أبا تمامٍ لما أنشدَ أحمد بن أبي دؤاد قوله :

فَالمَجْدُ لَا يَرضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنْ يَرْضَى المُؤَمِّلُ مِنْكَ إلَّا بِالرِّضَا

قالَ له إسحاقُ بنُ إبراهيم المَوصلي : لقد شَققتَ على نفسِك يا أبا تمام، والشعرُ أسهلُ من هذا»(470).

وَعِنْدَمَا وَصَلَ القَارِئُ بَيْنَ يَدي أبي العَلَاءِ المَعَرِّي إلَى هَذَا البَيْتِ :

وَلَا الضَّعْفُ حَتَّى يَبْلُغَ الضَّعْفُ ضِعفَهُ وَلَا ضِعْفُ ضِعْفِ الضَّعْفِ بَلْ مِثْلُهُ أَلْفُ

من قصيدة لأبي الطيب، قال أبو العلاء : هذا واللّه شعرٌ مُدبَّر(471) :

ومن هنا لم يكن ليجوزَ على علماءِ الشعر القدماءِ أن الأبياتَ والقصائدَ المتطرفة الصناعة

---

(469) ابن سنان، سر الفصاحة 87.

(470) نفسه 97 ــ 98 وهناك أمثلةٌ كثيرة لإنتقادِ الاتجاه إلى الصنعة والتفلسف في الشعر. والدعوةُ إلى السهولة هي دعوةٌ إلى الطبع والارتجالِ، من كلِّ ما حادَ عنه الشعراءُ المتفلسفون الصناع ؛ شعراء عصر الكتابة.

(471) نفسه 98.

المنسوبةَ للجاهليينَ هي قصائد وُضعت في عصر الكتابة. ومن ذلك ما جاء في ديوان الزبّاء

القيس من قصيدةٍ طويلة(472) :

30. ألاَ لاَ ألاَ إلاَّ لآلاء لابثٍ ... ولا لا ألا إلا لآلاء من رجل
31. فكَمْ كَمْ وَكَمْ كَمْ، ثُمَّ كَمْ كم وكم وكم ... قطعْتُ الفيافي والدهاة لم أزل
33. فَلَوْ لَوْ وَلَوْ لَوْ ثُمَّ لَوْ لَوْ وَلَوْ ولَوْ ... ذَا دارُ سَلْمَى تُمْ أوّل من رحل
34. وفي وفي وفي، ثُم في في، وفي وَفي، ... وفي وجْلَتي سلمى أقل لم أزل
35. وسَلْ سل وَسَلْ سل ثم سل سل وسل ... وسلْ دارَ سَلْمَى والرُّوعَ فكم أنل
36. وَشَصْنَلْ وشصْنل ثم شصنل عَشَصنَل ... على حاجتي سلمى نزلتُ مع النزل

وفي رواية أخرى في نفسِ المصدرِ(473) :

فَهِيْ هِي وهي هي ثُم هي هي وَهي وَهي
مُنىً لِي مِن الدُّنيا مِنَ النّاسِ والمُجمَلْ
وَعَنْ عَن وعن عن ثم عن عن وعن وعن
وَعَنْهَا أُسَائِلْ كُلَّ مَنْ سَارَ وَارْتَحَلْ

فحتى وإن كانتْ هذه التشكيلاتُ صالحةً للترنُّم العَروضي، أي باعتبارها وحداتٍ عروضية فإنَّ مَظهرَها الخَطي أوّلُ ما يُثيرُ الانتباهَ.

هذا، وهناك قضيةٌ لابد من طرحها في الأخير ولوْ على مُستوى التساؤل والافتراض، وهي مدى اهتمامِ الشعراءِ بالبُعد الرمزي لأصواتِهم ؟ وهل يمكنُ أن يَعمِدوا أحيانا إلى تقديم هذه الرمزية التعبيرية على انسجامِ الأصواتِ وسلاستها وتناغمها ؟ وهل كانَ لاتجاهِ الرمزيةِ الصوتية عندَ ابن فارسٍ وابنِ جني وغيرِهم علاقة بِشيءٍ من هذا القبيل ؟

إذا كان ما نَذهبُ إليه من وجودِ وَجهٍ لهذه الرمزيةِ فإن هذا سيكونُ أحدَ أسبابِ سوءِ التفاهم بينَ بلاغةِ المسموع (عند البلاغيين)، وبلاغة المُتخيَّلِ المَحسوسِ عند بعض الشعراء أوْ في بعض النماذج على الأقل.

فيبدو لي أن أبا الطيب كان يقصد بهذا البيت :

فَقَلْقَلْتُ بِالهَمِّ الذي قَلْقَلَ الحَشَا ... قَلاقِلَ عَيْسٍ كُلُّهُنَّ قلاقِلُ

---

(472) الديوان 467 (عن العقد الثمين 199) ولمْ ترِدْ في أصول الديوان.

(473) نفسه 469.

ـ الذي لم يُعجب البلاغيين(474) ـ إنتاجَ مَعنىً إيحائي من جسدِ اللفظِ ؛ يريدُ أن يجسِّد القلقلةَ تجسيداً.

ولن نذهبَ إلى ربطِ هذه الرمزيةِ بلحظةٍ تاريخيةٍ بعيْنها، وإن كنا لا نشكُّ في بُروزِها وقوتها وتوسُّع مجالِها في العصر العباسي وما بعدَه.

وليس يَهمُّنا وعيُ الشعراءِ بهذه الظاهرةِ أو قصدُهم إليها، بل إن ما يهمُّنا في المقامِ الأولِ، هو وجودُ تراكمٍ مُناسب يسمحُ للملتقي بالتأويلِ في الاتجاهِ الذي يخدُم المَعنى ويساهمُ في انسجام النص. فسياقُ المعنى في قولِ الراجز(475) :

وَآخِذٍ طَعْمَ السِّقَاءِ سَامِطْ
وَخَاتِرٍ عُجَالِطٍ عُكَالِطْ

يجعلُ تردُّدَ الطاءِ دَالاً على تَختُّر اللبنِ ومُناسباً للدلالة عليه(476)، على أنهُ يَحسن أن نميز بين ما يَلجأ إليه الرُّجاز من تكثيفٍ للأصواتِ والصيغِ الغَريبةِ المُثيرةِ للانتباه، خاصة في القوافي، وبين تكثيفِ الأصواتِ أو الصيغِ المتنافرةِ في سياقٍ مُنافر لها عندَ الشعراءِ الحَضريين الكِبارِ، فالغرابةُ عندَ الرُّجاز تقفُ في مواجهة القصيد باعتبارِهِ فَنا مُصفًّى اللغةِ، في حين سعَى إغرابُ الشعراءِ البديعيين إلى خَلخلةِ اللغة المُصفاةِ من الداخلِ، فهو لحظاتٌ عابرةٌ داخل النصّ الكلاسيكي المُنسجم، وليسَ بناءً خارجاً عنهُ.

ولذلك تَبقَى صدمةُ منافرةِ النص من داخلِه أقوى، ويبقى للرجزِ حظٌّ في منافرة السياق اللغوي والشعري السائدِ، كما في قول الآخر(477).

1. يارُبَّ شَاةٍ شَاصِ
2. في رَبْـرَبٍ خِمَـاصِ
3. يَأكُلْـنَ مِن قُرَّاصِ
4. وَحَـمَصِيصٍ آصِ

---

(474) انظر ابن حجة. خزانة الأدب 30.

(475) سر الفصاحة 68.

(476) في لسان العرب (عثلط) : «لَبَنٌ عُثَلِطٌ وعُجَلِط وعُكَلِط أي ثَخينٌ خاترٌ، وهُو قصرٌ عُثالط وعُجالط وعُكالط، وقيل هو المُتكبِّد الغَليظ». ومن مَعاني السامِط في اللسان (سمط) : «اللبنُ الذي لا يصوِّت في الشقاء لطراءَته وخُتورته».

(477) لسان العرب : قنص ويرجح أن تكون «قناص» في الشطر التاسع منسوبة : (قناصي).

5. كَبَاسِلِ الرُّصَاصِ
6. يَتَطَرْنَ مِنْ خَصَاصِ
7. بِأَعْيُنٍ شَوَاصِ
8. يَنْطَحْنَ بِالصَّيَاصِي
9. عَارَضَهَا قَنَّاصِ
10. بِأَكْلُبٍ مِلَاصِ

لقد اعتبرَ ابنُ سنان الشطرينِ الثالثَ والرابعَ من المتوعرِ الوَحشيِّ المَعيب(478)، ونعتقدُ أن المُتلقي يَكتفي مِنْ فهم الألفاظِ بسياقِها، بل ينشغلُ عن الفهمِ بمعاني إيحائية يَبْنيها بناءً.

إن قضيةَ الفضاءِ البَصري والسَّمعي وعلاقتَه بتعبيريةِ الأصواتِ ورمزيتها هي قضيةٌ شعريةٌ قديمة حديثةٌ. وقد تحولتْ قوتُها إلى فِعلٍ، وصارَ البسيطُ منها مُعقداً، إنها إحدَى القضايا التي شغلتْ نُقاداً متذوقين وشعراءَ كباراً في العَصر الحديث مثل مُوريسْ كرامُون وأندري سبِّير وهنري موريي وغيرِهم مِمن مَالوا إلى إعطاء دلالاتٍ رمزية للأصوات والحروفِ، ويمكنُ أن نُجمل هذا النزوعَ الرَّمزي، مع ميشيل كوتيي(479)، في ثلاثِ نظريات :

1) النظرية البَصرية :

وهي تتجلَّى في ثلاثةِ مظاهرَ، خطيٍّ ولَونيٍّ وتَشكيليٍّ. فالمظهر الخطيُّ، وهو أكثرُ، مَيلا إلى اللسانياتِ يرَى في الحُروفِ صورةً لمعاني الكلمات، فيرى صورةَ الثُّعبانِ في حرف «S» من كلمة serpent. أما المظهرُ اللوني فهو ذو سنَدٍ فلسفي وميتافيزيقي، ينظر إلى ألوانِ الصوائتِ، فالصوتُ (U) أزرقُ عندَ مُورْيي، و«I» لامعٌ أو مضيءٌ و«a» أحمرُ.. إلخ. والمظهرُ الثالثُ التَّشْكِيلي أو البلاستيكي هو مظهرُ كتابةِ القصيدةِ في شكلٍ من الأشكالِ كشكلِ قِنينةٍ مثلاً عند رَابْلي. «غيرَ أننا ندخلُ هنا في سَنَنٍ تشكيلي خالص موجَّه إلى مضاعفةِ الخبر الدلالي الذي تحملُه الكلماتُ بواسطة الرسم المُجسد»(480).

2) النظرية السَّمعية :

تعتمدُ هذه النظريةُ على الهرمونية المُحاكية، ولذلك فهي تسمَعُ في صوتِ (S) من كلمةِ

(478) سر الفصاحة : 68.

(479) عرض لهذه النظريات بإيجاز في كتابه «Système euphonique et rythmique du vers français» ص 32 — 33.

(480) نفسه.

serpent السالفةِ الذكر فحيحَ الأفاعي، وفي صوتِ انسيابِ الهواءِ مع الفاءِ (F) انسيابَ ماءِ النهر في كلمة fleuve أي نهر. وبصددِ الصوائتِ تنسبُ مَعاني للأصواتِ حسبَ ما يُحسُّ به المُؤَوِّلُ من رقةٍ وجفاءٍ وغيرِ ذلك.

3) النظرية التلفظية :

وهي ترى عموما أنَّ حركةَ أعضاءِ النطق وتشكيلاتها تخلق صورةً ذهنية عند المُتلفظ. فموريي يَجِدُ في استدارةِ اللسانِ مع اللاَّم والراءِ (L.R) تمثيلا لِكلماتِ «palme, galbe, golfe, volte...» ويمكن اعتبارُ أندري سَبِّيرْ رائداً لهذا الاتجاهِ.

لا نريدُ أن نطيلَ الحديثَ بنقدِ هذه النظرياتِ وبيانِ مواطنِ ضعفِها وتقديم الأمثلة المضادة لافتراضاتِها[481]، فنحن لم نقدِّمها لنتبنَّاها بل لأنها مُؤشرٌ قوي على وجودِ ظاهرةٍ شعريةٍ وهي تعبيريةُ الأصواتِ، التي صارَ الشعراءُ المُحدثون يُمارسونها عن قصدٍ فحَوَّلُوها بذلك من القوةِ إلى الفعلِ، ودلُّوا بعملهم هذا على أنَّها مُكونٌ شعريٌّ يَنبغي البحثُ عن تجلياتِه المُختلفةِ في حالتي الظهورِ والكُمون. إن مهمةَ الشاعرِ تقفُ عندَ تحقيقِ الانسجامِ بينَ التراكُم الصَّوتي والمؤشراتِ الدلالية الموجِّهة، أي أنه يَضعُ في النصِّ معالمَ تُسعفُ القارئَ المؤوِّلَ وتجعلُه يستغلُّ تلك الامكانياتِ إلى أقصى حَدٍّ. «إن السياقَ العامَّ والخاصَّ، (كما يقول الدُّكتور محمد مفتاح)، هو معيارُ تخويلِ المعنى للصوتِ، ومَهما يَكنِ الأمرُ فإن السياقَ بمعنَيَيْه هو الحكَمُ الفصلُ، فليس للأصواتِ دلالةٌ جوهريةٌ بعكس ما تذهبَ إليه بعضُ الآراءِ»[482].

---

(481) انظر في ذلك كتاب Paul Delbouille. poésie et sonorités ويَكفي بالنسبة إلينا أنَّ إعطاءَ قيم قارة يتناقض مع المبدأ البناء في الشعر وهو الانزياحُ، لذلك فنحنُ ننظر إلى الرمزية في إطار التفاعل والسياق.

(482) دينامية النص 62.

الفصل الثالث

تفاعل الصوت والدلالة

الفصـــل الثـــالث :

تفاعـلُ الصـوتِ والدلالـةِ

تمهيـــد :

التفاعلُ بين الدلالةِ والصوتِ هو أحدُ مشاغل البلاغيين القدماء والشعريين المُحدثين. إن الموازنةَ باعتبارها جِنسا، يتفرعُ عنه التجنيسُ والترصيعُ قد صُنّفت ضمن مباحث المستوَى الصوتي في دراسة الشعر، كما هو الشأنُ عند من تبنَّى مستويات التحليل اللساني من الشعريين المحدثين، (انظر في ذلك عمل جان كوهن). وصنفت قديماً، عند السكاكي وأتباعِه، ضمنَ البديعِ اللفظي (الصوتي). وكلُّ ذلك يدلُّ على الشعورِ بأنَّ العُنصر المُهيمنَ، في هذا المُقوم، هو الصوتُ سواءٌ بقيَ الأمرُ في مستوى الإحساس أو تعداهُ إلى التنظير. غيرَ أن هذا الإحساس، في حالتِه الأولى، قد يَجرُّ غيرَ المُختص إلى الاعتقادِ بأنَّ الموازنةَ عُنصرٌ صوتيٌّ خالصٌ، وليسَ الأمر كذلك.

إن القناعةَ التي نطمحُ إلى الباسها اللباسَ العلميَّ من خلال تواتُر الشهادات، وملاحظة النصوص هي أن العناصرَ البنائيةَ في الشعر مفردة، بل إن كُلَّ مكون يَعمل في تفاعل مع المُكونات الأخْرى، ويبقى نعتُ المكون بـ الصوتي أو الدلالي من باب تحديد المركز أو القطب الذي تدور حولَه، وفي فلكه عناصرُ أُخرى(483). وهذا لا يعني أنّ المركز افتراضيٌّ، كما لا يعني إمكانية وُجود عِدة مراكز. فالذي يُحدِّد المركزَ هو ميلُ عناصره إلى إنشاء نظام حسبَ طبيعتِها، في حين تميل العناصرُ المتفاعلةُ معهُ إلى معارضةِ ذلك النظامِ وعرقلتِه. والأمرُ جلي بالنسبة للعلاقةِ بين العُنصر الصَّوتيِّ والعُنصر الدَّلالي/التركيبي في الموازنة. وسنبينُ ذلك من خلالِ الحديثِ عن التمفصلِ الدَّلالي والتقطيع النظمي، من جهةٍ، وعن العلاقةِ بين العُنصر الصوتي والدلالي في اشتغال التجنيس من جهةٍ أخرَى.

---

(483) انظر حديثنا عن القيمة المُهيمنة في مدخل الكتاب.

القســـــم الأول

التمفصلُ الدَّلالي والتقطيعُ النظمي

نعني بالتقطيعِ النظمي الوحداتِ التي تقسّم النصَّ تقسيماً وزنيا أو توازنيا وهي : البيتُ والشطرُ والقرينةُ (الترصيعية)، أما التمفصلُ الدلاليُّ فيعني الوحداتِ التي ينقسمُ إليها النصُّ دلاليا، سواء كانت ذاتَ استقلالٍ كاملٍ أو نسبي وهي : الجملةُ والفصْلةُ والمركَّبُ (الناقصُ). وهذا التقسيمُ الثلاثيُّ لا يعني التقابلَ ضرورة.

وقد ميزنا هاتين العلاقتين (التقطيع والتمفصل) لما يلاحظ من نُزوع الأجزاءِ الدلالية إلى الترابط بحيث لا تكونُ الحلقاتُ الواصلةُ بينهما إلا مَفاصلَ رابطةً تتيحُ الحركة، في حين لوحظ في النَّظْمِ نزوعُهُ نحو تقطيع عُرَى الارتباطِ الدلالي.

واستعمالُ مفاهيمِ التقطيعِ أو مفاهيمِ التمفصل في وصف التفاعل بين المظهرين راجعٌ لجهةِ النظر التي ينظر منها البَلاغي أو الناقدُ، فأغلبُ القدماءِ نظروا إلى اختراقِ الجملةِ للمقاطع النظمية فسمَّوا ذلك «مَجازاً» وإدْماجا» و«مداخلةً». وهي كلُّها صورٌ من التَّضمينِ. أي تجاوزُ الوحدةِ الدلاليةِ لحدودِ الوحدةِ النظميةِ، وادماجُها في التي تَليها أو العكسُ، فتصيرُ الوحدتانِ مُتداخلتيْن دلاليا. فالجملة في هذا التصور هي التي تخترق النظمَ. ومنهم من نظر من زاوية النظم باعتبارِ بترهِ للدَّلالة، وذلك هو (المبتور) عند قدامة حيثُ تَبتُرُ القافية بِما تقتضيهِ من وَقفٍ تسلسلَ الجُملة. ومن ذلك الحديث عن مقاطع الكلام.

وبرغم كونِ النظر من هذه الزاوية أو تلك لا يُغيرُ شيئاً من طبيعةِ الظاهرة في تصور القدماء ــ الذين يَتفقون على ضَرورة توفيرِ أقصى حدٍّ من شروط السَّلامة للجُملة ــ فنحنُ نُفضِّل، من وجهة نظرنا، أن نَتحدثَ عن مَفهوم البترِ باعتبارِ النظم انزياحاً عن الجُملة.

إن العلاقةَ بين البِنيتين المذكورتين تُعدُّ من الدقائقِ التي انتبهَ إليها البلَاغيون وعلماءُ الشعر القدماءُ، وتحدثوا عن تجلياتِها ضمن مجالاتٍ مختلفةٍ بل متناقضةٍ ؛ تحدثوا عنها ضمنَ عيوبِ القافيةِ وضمنَ عيوبِ ائتلافِ المعنى والوزن، كما تحدثوا عن تجلياتٍ لها ضمنَ صُور البديع ومحاسنِ الكلام.

ولم نجدْ من القدماءِ ولا من الدارسين العربِ المحدثينَ من تجشّم عناءَ البحثِ عن الصلة

بين تلك الصورِ البديعية والعَروضية المختلفةِ، والكشف عن بنيتِها العميقة المشتركة بينها جميعا. وليسَ هناك، فيما نَعلمُ، من تصدَّى لِرفع اللَّبس وبيانِ كيفَ أنَّ مصطلحَ «تضمين» يوجدُ، بنفس التعريفِ، ضمنَ صورِ عيوبِ القافية، من جهة، وصورِ البديعِ من جهة ثانية. وهذه مهمة لن ندعيَ الوفاء بها، ولكن لن نتهيب، مع ذلك، الخوضَ فيها.

تُعتبر العلاقةُ بين التقطيع والتمفصلِ إحدى آلياتِ إنتاجِ الأدبية. غير أن النظر إلى هذا الحوار، وتغليبَ جانب من جوانبِه يختلفُ من سياق فنيٍّ — ثقافيٌّ اجتماعي لسياقٍ آخرَ. فاختراقُ الجملة لحدودِ البيتِ — في صورةٍ من صورِه — هو عيبٌ من عيوبِ الشعرِ عند البلاغيينَ العربِ والكلاسيكيةِ الغربيةِ، ولكنه ليسَ كذلك في الشعرِ اللاتيني والإغريقي. وهو إحدى الفعاليات الشعريةِ عند الرومانسيين والرمزيين ومن إليهم.

وإذا كان التجنيس يشكلُ أرضيةً ويُعتبر عنصراً مُنسقا تعملُ الدلالةُ على تنشيطِه بالاختلافِ والتعارضِ الدلاليِّ. فإن التقطيعَ قد يتبادلُ الموقع مع التمفصلِ.

وبرغمِ انصرافِ اهتمامنا إلى الترصيع في المقامِ الأولِ فإن قضيةَ التقطيع والتمفصل هي قضيةٌ واحدةٌ يضيءُ بعضُها البعضَ، ولا يستقيمُ الحديثُ عن جانبٍ منها دونَ الجوانبِ الأخرى. ولكننا نُفضِّل أن نُمَيِّزَ هنا، مع ما زَاليغا، بين علاقاتِ الترابطِ والانفصالِ الداخليةِ والخارجيةِ(484). فالأولى تنصرفُ إلى العلاقةِ بين الأبياتِ، والثانيةُ إلى العلاقةِ بين الأشطرِ والقرائن.

لقد تَحدَّثَ القدماءُ عن العلاقةِ بين التقطيعِ والتمفصلِ على مستوى ترابط الأبياتِ. ولم يَتحدثوا عَمَّا يَجري من ذلك داخلَ الأبياتِ إلا نادراً. ومن خاضَ منهم في البناءِ الداخلي تبنَّى ما رُوعي على المستوَى الخارجي(485). في حين نُراهِنُ نحنُ على كشفِ فاعليةٍ شعريةٍ خِصبة لحوارِ الدلالةِ والنظمِ داخلَ البيتِ. ومن هذه الزاويةِ فإن موقفَنا سيصحِّحُ بعضَ ما نعتبرُه قصوراً في وجهةِ نظرِ الشعريةِ الحديثةِ التي لم تعرْ، في هذا الصدد، اهتماماً لما يجري داخلَ البيت الكلاسيكي المطردِ الوزن(486).

وبعيداً عن المَوقفين المُتطرِّفين موقفِ اعتبارِ التَّضمين عيباً من عيوبِ الشعرِ، وموقفِ اعتبارِه عُنصراً شِعريا يفتقرُ إليه الشعرُ الكلاسِيكي، هناكَ مواقفُ في القديمِ والحديثِ تميلُ إلى التفصيلِ ومراعاةِ المستوياتِ والخصوصياتِ، نرى من الواجبِ عرضَها والاستفادةَ منها في بناءِ

---

(484) Eléments. p. 127

(485) نقصد ثعلب وحدَه، وسنعرض وجهة نظره.

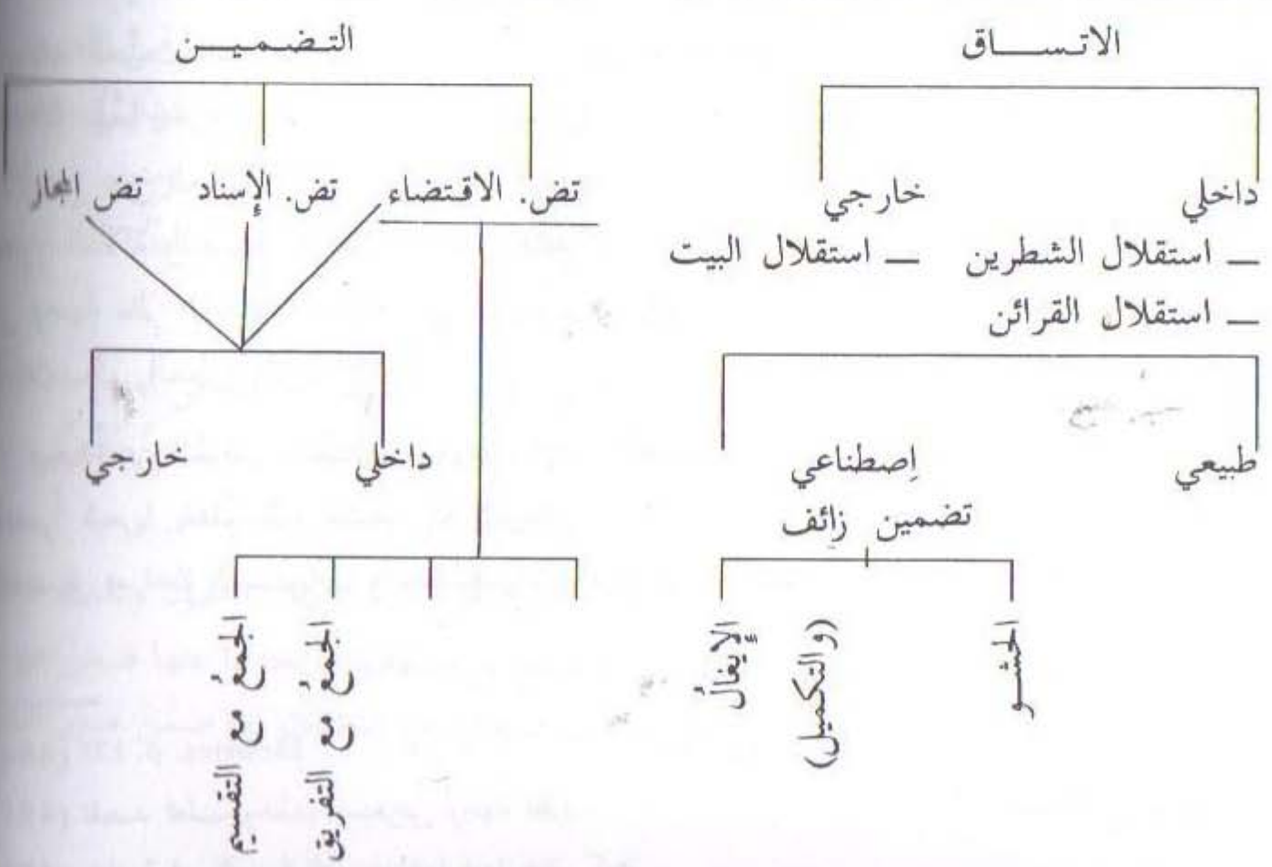
(486) خاصة في الصورة التي صاغها فيها جان كوهن.

نسقٍ من المفاهيمِ والمُصطلحاتِ صالحٍ لدراسةِ الشعرِ القديمِ، والحوار مع الشعرِ الحديث (الحر). وإذْ إن دراستَنا ليستْ تاريخيةً محضةً، بل تهدفُ من خلالِ عرض معطياتِ البلاغة إلى الاستفادةِ من موادِّهَا لِبناءِ نموذجٍ جديدٍ فلن يكونَ مقياس الشيوعِ والتواترِ مَرعياً عندنا. سنستعينُ بكل الومضاتِ الفكريةِ والإشاراتِ اليَتيمة التي تُساهم في بناءِ هذا النظامِ. والنصُّ الشعري مِحكٌّ لما نقدم من آراء قديمةٍ وحديثة. فعملُنا هنا سيَعتمدُ العرضَ والمقارنة والاستنتاجَ، ثم التطبيقَ على نصوصٍ شعرية لفحول من الشعراءِ لا يجادل في شاعريتهم.

مستويات الترابط والاختلاف بين التمفصل والتقطيع

نحبذُ أن نَنطلقَ من تعريفات البلاغيين العرب القدماءِ وملاحظاتهم الصريحة والضمنية نوضع سُلَّم لمستويات تطابق البنيتيْن واختلافهما. وسندعو تطابقهما **اتساقا** برغم أن الكلمة المستعملة في هذه الحالة هي «الاستقلال»، وهي كلمة لم تسمُ إلى مستوى الاصطلاح ونحتفظ لاختلافهما **بالتضمين**، ونستفيد من بَعض البلاغيين في جعل التضمين مَراتبَ هي : تضمينُ الاقتضاءِ، وتضمينُ الإسناد، وتضمينُ المجازِ، على أن نلحقَ بكل مُستوىً من هذه المستوياتِ ما يَنضوي تحتَه من صور بديعيةٍ. ونوضح ذلك بالخطاطة التالية :

مراتبُ الاتساق والتضمين



إنا هنا بصددِ أربعِ مستوياتٍ من مستويات العلاقة بين النظامين. وهي مُستوياتٌ في مُنتهى الدقة لظواهرِ الاتساقِ والاختلافِ، تسيرُ صعوداً حسبَ السهمِ :

الاتساق ← الاقتضاءُ ← الاسنادُ ← المجاز

وقبل الشروع في عَرضِ هذه المفَاهيم من مَنظورِ البلاغة العربيةِ نقترحُ استبدالَ كَلمتي إسناد ومجاز، في نهاية المطاف، وبعد تدقيقِ مفهوميهما، بكلمتي افتقارٍ وإدماجٍ على الترتيبِ الآتي لما يجُره لفظا مجاز وإسناد من التباسٍ. وقد أخذنا الكلمتين ــ العِوضَ من حديثٍ آخر في هذا الموضوعِ، مع بعض التحويرِ والتدقيقِ، فيكونُ النظامُ المعتمد عندنا، في نهايةِ المطاف، هو :

اتساق ← اقتضاء ← افتقار ← إدماج.

أ) تضمينُ الاقتضاء : الاقتضاء

ننطلق في تحديدِ مفهوم الاقتضاءِ والتفريقِ بينه وبين التضمينِ الإسنادي من نَصَّيْن قَدِيمَيْن، ورد أحدهما في «المُوشَّح» مَنسوباً لعلي بن هارون، والثاني في «الكافي في العَروض والقوافي».

١ ــ نصُّ الموشــح :

«التضمينُ أحدُ عيوبِ القوافي الخمسةِ، وليسَ يكونُ فيه أقبحُ من قولِ النابغةِ الذبياني :

وَهُمْ وَرَدُوا الجِفارَ عَلَى تَميمٍ ... وَهُمْ أصْحَابُ يَوْمِ عُكَاظَ إنّي
أتَيْتُهُمُ بِحُسْنِ آلــوُدِّ مِنّــي ... شَهِدْتُ لَهُم مَوَاطِنَ صَالِحَاتٍ

فأما قولُ امرىء القيس :

وَمِنْ خَالِهِ وَمِنْ يَزِيدَ وَمِنْ حُجُرْ ... قِفا نَبْكِ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شَمائِلاً
وَنائِلَ ذَا، إذا صحا وإذَا سَكِرْ ... وَبِرَّ ذَا، وَوَفَاءَ ذَا

فليسَ هَذا بِمَعيبٍ عندهم، وإن كانَ مُضمِّنا **لأنَّ التضمينَ لمْ يحلُلْ قافيةَ البيتِ الأوّلِ** مثل قوله «إنّي شَهِدْتُ لَهُمْ»، وقد يجوزُ، أن يوقفَ على البيتِ الأوّلِ من بيتي امرىء القيس. وهذا، عندَ نقادِ الشعرِ، يُسمى الاقتضاءَ ؛ أن يكونَ في الأوّلِ اقتضاءٌ للثاني، وفي الثاني افتقارٌ إلى الأوّل»(487).

---

(487) الموشح 40 ــ 41.

2 ــ نصُّ الكافــي :

«ومنَ التضمينِ ضربٌ آخرُ يكونُ البيتُ الأوّلُ منهُ قائما بنفسِه يَدلُّ على جُملٍ غيرِ مُفسَّرة، ويكونُ في البيتِ الثاني تفسيرُ تلك الجُملِ، فيكونُ الثاني يَقتضي الأوّلَ كاقتضاءِ الأوّلِ لهُ، كقولِ امرىء القيس :

وتعرف فيهِ من أبيهِ شمائلا ....(البيان).

فهذا ليسَ بمعِيبٍ والأول عيبٌ»(488).

نستخلصُ من القولين السابقين :

1 ــ الاقتضاء ضرب من التضمين :

2 ــ ميز الموشَّحُ بين «اقتضاء» البيت الأول للثاني، «وافتقار» الثاني للأول. في حين اعتبرَ التبريزي هذه العلاقةَ، في الاتجاهين معا، علاقة «اقتضاءٍ» من نوع واحدٍ : «فيكون الثاني يَقتضي الأوّلَ كاقتضاء الأول للثاني». وكان بالإمكانِ الحديثُ عن مفهومينِ مختلفينِ نسبيا لولَا أنهما ضَربا لذلك مثلا واحداً.

وبذلك يُعطيانِ إمكانيةَ الفحصِ لِتَبيُّنِ جانبِ الدقةِ في تمييزِ «الموشح» بين مستوى ارتباطِ كل طرفٍ بالآخر، فالبيتُ الأوّلُ يتطلَّب الثاني باعتبارِه زيادةً معَ إمكان الاستغناء عنه، فهو وحدَه كاف، وانضمامُ الثاني إليه أكفَى منه، حسب عبارةِ أصحاب القراءات، وقد يُفهم نفسُ الشيء من قول الخطيب : «يكونُ البيتُ الأول قائما بنفسِه»، ويفهمُ من سكوتِه عن الثاني، أنه ليسَ كذلك.

3 ــ ونسجل هنا نتيجةً أساسيةً سنصادفُ ما يصادقُ عليها في الحديث عن التضمينِ الإسنادي، كما نجدُه في كل ما نقرأ من الشعر العربي، وهي أن الاعتبارَ في التضمينِ بافتقارِ البيتِ الأول إلى الذي بَعْدَهُ وليس العكس. ولذلك أخذت هذه الصورة اسمَها من علاقةِ الأوّلِ بالثانَي : (الاقتضاء)، ولم تأخذهُ من علاقةِ الثاني بالأول، أي الافتقار. ومن هنا فإن افتقارَ الأول إلى الثاني، في حالةِ تضمين الإسنادِ، يَستحقُّ أن يُسمى افتقاراً دونَ أن يُثير أدنَى لَبْس.

4 ــ نظرَ الموشحُ إلى موقع الطرف الأوّلِ من التضمين : «لأن التضمينَ لم يحلُّ قافيةَ البيتِ الأوّلِ». وموقعُ الطَّرفين يُعتبر بالفعل أساسياً بل حاسماً في تمييزِ التضمينِ الحَقيقي من الزائفِ كما سنلاحظُ فيما يأتي.

---

(488) الكافي 166.

5 ــ فلننظرِ الآنَ إلى المثالِ الوحيدِ الذي ضُرِبَ للاقتضاءِ لنَرَى أن العلاقةَ بين البيتين هي علاقةُ تَسلسُلِ الأفكارِ وتوالُدِها(489). تقوّيها علاقةٌ نحويةٌ، غيرَ أنها علاقةٌ ضعيفة ؛ ليست علاقةَ العُمد، أوْ علاقةَ الأدواتِ بموضوعِها. بل هي علاقةُ فضْلةٍ بعُمْدة فـ «سماحةَ» و«برَّ» ...إلخ بَدلُ اِشتمالٍ من «شمائلا»، فهي مجردُ تَفصيلٍ لما أُضْمِر، في حين أن تلك الصفات ستبقى بدونِ موضوعٍ إذا فُصل البيتُ الأوّلُ عن الثاني.

6 ــ انطلاقا من تحليل التعريفِ والمثالِ سيمكنُنا أن ندمجَ في الاقتضاءِ صوراً بديعية تقوم على مثل هذه العلاقةِ : تفصيلُ المُجملِ، وتتبعُ الأجزاء. حيث يتحقق الشرطانِ المُعتبران في هذه الصورةِ، وهما الاقتضاءُ من جهةٍ، والافتقارُ من جهة ثانية، دون اعتبارِ لوجود رابطة نحوية أو عدمِ وجودِها. من هذه الصور «الجمعُ مع التفريقِ»، وهو «أن يجمعَ الشاعرُ بين شَيْئين في حُكم واحدٍ ثم يُفرق بينهما في ذلك الحكم»(490). غير أن في هذا المُستوى أمثلةً لا يصدقُ عليها مفهومُ «الافتقار»، فتبقى العلاقة بين البيتين في مستوى الاقتضاءِ ــ كما في قول الفخر عيسى :

تُشَابَهَ دَمْعَانَا غَدَاةَ فِرَاقِنَا ... مُشَابَهَةً فِي قِصَّةٍ دُونَ قِصَّةِ
فَوَجْنَتُهَا تَكْسُو المَدَامِعَ حُمْرَةً ... وَدَمْعِي يَكْسُو حُمْرَةَ اللَّوْنِ وَجْنَتِي ــ

من الطرفينِ معا. فوجودُ الفاءِ الرابطةِ والضميرِ في أولِ كلمةٍ من البيت الثاني : «فوجنتها»، لا يمنعُ قراءَةَ البيتِ الثاني منفصلا عن الأوّلِ. إذ إن إمكانيةَ التأويلِ متوفرةٌ في مثل هذِه الحالةِ.

ومن الصورِ التي يمكن أن يتسعَ لها مفهوم «الاقتضاء» «الجمعُ مع التقسيم»(491).

---

(489) إن جانباً من الحديث عن التضمين المتصل بالتمفصل الدلالي يُمكن أن يُدمج في الحديث عن تناسل النصّ وتوالده بالمفهوم الذي بسطَهُ الدكتور محمد مَفتاح وطبقه على النصوص الشعرية في كتابه دينامية النص، خاصة الفصل الثالث بعنوان «تناسل الخطاب الشعري» ص 103.
وقد تُثار في هذا الفصل قضيةُ القراءةِ والإنشاد، وسنعرضُ لبعض قضايا الوقفِ وأثر المقاصدِ فيه، غيرَ أننا نعتبرُ المُشكلَ مشكلَ تأويلٍ للنَّصّ، ونحن أنما نرصدُ المعطيات اللغوية والمؤشراتِ النصية التي تسمحُ بتعدد القراءَة. ولا نودُّ أن نصل إلى الجزم بقراءَةٍ واحدة، ولا تزكيةَ أية قراءَة حتى ولو كانت قراءة المؤلف نفسِه. وقد عرض ياكوبسون لهذه المُعضلة فقال : «إن وصفَ الأبياتِ كما نطقتْ في الواقعِ» أمرٌ قليلُ الأهمية بالنسبةِ للتحليل التزامني والتاريخي، سواء بالنسبة للشعر نفسِه أو بالنسبةِ لإنشادِه في الماضي والحاضِر، والأمْرُ بسيطٌ وواضحٌ، إذ «توجدُ إنشاداتٌ متعددة ممكنةٌ للقصيدةِ الواحدةِ يختلفُ بعضُها عن بعضٍ من جهات عدة، إن الإنشاد حَدث، أما القصيدة نفسُها فيجبُ أن تكونَ بوجهٍ أو بآخرَ شيئاً يدومُ بمجرد ما يُتفق على القول بأن لها وجوداً خاصا».
(Jakobson. Essais de linguistique générale p. 231

(490) خزانة الأدب 356.

(491) انظر المصدر السابق 357.

7 ــ ثم نصلُ إلى تقويمهما لهذا المستوى من الترابط. لقد صرَّحا معا بأن الاقتضاء غيرُ معيبٍ برغم كونه من أضرُبِ التضمينِ.

وحين أمكنَ توسيعُ مجالِ الاقتضاءِ ليشملَ صوراً بديعية، وجبَ البحثُ عن سبب تبرئةِ هذا المُستوى من التضمينِ (من تهمة العيب)، واقتراحه ليكونَ صورةً من صور الحسنِ. إن التقسيمَ الدلالي كما يلاحظُ في أمثلةِ «الجمع مع التفريق»، وفي الاقتضاءِ السابق يؤدي حتما إلى تقسيمٍ نظمي ترصيعيّ، أي إلى التوازنِ الإيقاعي فتعودُ المقابلةُ بين مُحتوى القرائن لتلعبَ دورَ منشط للفاعليةِ الشعرية.

«فالجمعُ مع التقسيمِ» و«الجمعُ مع التفريقِ» صورتان ليستْ فاعليتهما دلاليةً خالصة، كما يمكنُ أن يوحي به العنوان، ولكنهما نتاجُ تفاعل بين الموازنة الصوتية والمقابلة الدلالية بشتى صورها (انظر الحديث عن التجنيس والدلالة).

وهكذا يتدخل التقطيع الترصيعي لتقوية جانب «الاقتضاء» وفصله نهائياً عن التضمينِ المعيبِ. ونحن نُعطي عنصرَ التقطيع هذا مكانةً ثانيةً بعدَ تأكيدِنا لضعفِ الرابطة الدلالية بين البيتينِ(492)، ولموقعِ طرفي التضمينِ، إذ هما العُنصران الأساسيانِ في تحديد هوية التضمين.

2) تضمينُ الإسنادِ : الافتقار

ذكرَ ابنُ الأثيرِ أن التضمينَ المَعيب «عندَ قومٍ هو تضمينُ الإسنادِ، وذلك يقعُ في بَيْتين من الشعر أو فَصْلتيْنِ من الكلامِ المنثورِ على أن يكونَ الأوَّل منهما مُسنداً إلى الثاني، فلا يقومُ الأوَّل بنفسه، ولا يتمُّ معناه إلا بالثاني»(493).

وقد أعفانا ابنُ الأثيرِ بقوله : «فلَا يقومُ الأول بنفسِه ولا يتم مَعناهُ إلا بالثاني» عَن الخوضِ في معنى الإسناد وحدودِه، فهذا هو الشرطُ الحاسمُ في بيان التضمينِ المَعيبِ : كلُّ إسنادٍ يجعلُ الطرفَ الأوَّل مُفتقراً إلى الثاني. فتضمينُ الإسنادِ هو، من هذه الزاوية، نقيضُ تضمين الاقتضاءِ :

أ ــ **تضمينُ الاقتضاءِ :**

أ) الطرفُ الأوَّل ← يقتضي ← الثاني.

ب) الطرف الثاني ← يفتقر إلى ← الأول

ب) الطرف الثاني ← يقتضي

---

(492) وذلك بالنظر إلى مستويات الترابط النحوي التي سنعرض لها في الافتقارِ والادماج بعدَهُ.

(493) المثل السائر 201/3 وانظر الكافي 166.

ب ــ تضمينُ الإسناد :

الطرفُ الأوّل ــ يفتقر إلى ــ الثاني.

سمّى قدامةُ تضمينَ الإسنادِ «المبتورَ»، وهو «أن يطولَ المعنى عن أن يَحتملَ العروضُ تمامَه في بيتٍ واحدٍ فيقطعُه بالقافيةِ ويتمُّه في البيتِ الثاني»(494).

ولم يُكتب الروَاج لمصطلحِ قدامة برغم دلالتِه القوية(495). كما أن تَصورَه لموقع هذه الواقعة الشعرية أي ائتلاف المَعنى مع الوزن قد نُحيَ جانباً واعتُبِرَ التضمينُ (المبتور) من عيوبِ القافية. ومن الجلي أنَّ مفهومَ قدامةَ في الائتلاف أقربُ إلى مَفهومنا في الحديث عن ائتلافِ واختلافِ التمفصُلين الدلالي والنظمي.

وقد اكتفى البلاغيون، فيما أعلمُ، بما ذُكر في تحديدِ التضمين المَعيب أو تضمين الإسناد، ولم يتحدثوا عن العلاقات النحوية التي يخترقها الوقف النظمي المَعيب وإنما اهتمَّ بذلك أصحابُ القراءات. أوردَ ابن الجزري مجموعةً من هذه العلاقات التي لا يجوز قطعُها بالوقف في نظر «الأئمة»، قال : «لا يجوزُ الوقف على المضافِ دون المضاف إليه، ولا على الفِعل دون الفاعلِ، ولا على الفاعلِ دون المَفعول، ولا على المبتدَأ دون الخبر، ولا على نحو كان وأخواتِها، وإن وأخواتِها دونَ أسمائِها. ولا على النعتِ دون المنعوتِ. ولا على المَعطوفِ عليه دون المعطوف، ولا على القسمِ دون جوابه. ولا على حرفٍ دُونَ ما دخلَ عليه. إلى آخرِ ما ذكروه، وبسطُوه من ذلك»(496).

ومعلومٌ أن الوقفَ عندَ أصحابِ القراءاتِ، هو وقفٌ دلالي في أساسِه، يَتحرَّى تمامَ المعنى ووضوحَه(497). وقد يكونُ الوقفُ لغَرض الازدواج عندَ بعض القراءِ إذا لم يُخِلَّ بالمعنى، فيُوصَلُ ما يُوقفُ على نظيرِه مما يوجدُ التمامُ عليه، وانقطعَ (كذا) تعلُّقه بما بعدَه لفظا وذلك من أجل ازدواجِه»(498).

ومن تتبُّع أمثلةِ التضمين الإسنادي التي تَداولتْها كُتُبُ البلاغةِ تبيَّنَ لنا أن الوقفَ النظميَّ في آخرِ البيت يخترقُ كلَّ درجاتِ الارتباطِ النحوية، فيفصلُ بين العُمَد، مثل الفعل والمفعول به، والمُبتدأ والخبرِ، كما يفصلُ بين التوكيدِ والمؤكَّد، وبين القسم وجوابه. ويفصل، في جالاتٍ

---

(494) نقد الشعر 222، وانظر سير الفصاحة 187.

(495) ولعدم رواج هذا المصطلح ولدلالته اللغوية القوية سنحوِّله عن مكانه ليدُل على ما يدل عليه «تضمين المجاز»، والإدماج.

(496) النشر 230/1 ــ 231.

(497) نفسه 224/1 وما بعدها.

(498) نفسه 237/1.

كثيرة، بين الظرفِ والحالِ وبينَ الفعلِ أو الحدثِ المرتبط بهما. ومعلومٌ أن هذه المَعاني تَفتقرُ إلى جهةٍ تستنِد إليها، ولا تقومُ بذاتِها. ونقدِّم هنا أمثلةً لذلك :

1) الفصلُ بين (الفعل + الفاعل + الظرف) وبين المفعول به، كقول امرئ القيس(499).

فَقُلْتُ لَهُ، لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ ... وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ :
أَلَا أَيُّها اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلاَ انْجَلِ ... بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

2) الفصلُ بين اسمِ كان وخبرِها، كقول كعبِ بن زهيرٍ(500) :

دِيارُ التِي بَتَّتْ حِبَالي وَصَرَّمَتْ ... وَكُنْتُ، إِذَا مَا الحَبلُ مِنْ حَلَّةٍ صُرِمْ،
فَزِعْتُ إِلى وَجْنَاءَ حَرْفٍ كأَنَّمَا ... بِأَقْرابِها قَارٌ إِذا جِلْدُهَا اسْتُحِمْ

وقد خَفَّف الظرفُ المُتَضمِّنُ معنَى الشرطِ («إذا ما الحبلُ من حلةٍ صُرِمْ») من حدَّة الارتباط بين «كانَ» وخبرها :

وكنت (+ اذا)/فزعت.

3) الفصلُ بينَ المؤكِّد والمؤكَّد. قولُ النابغة(501) وهو المثالُ النموذجي عندهم :

وَهُمْ وَرَدُوا الجِفَارَ على تَمِيمٍ ... وَهُمْ أَصْحَابُ يَومِ عُكَاظَ. إِنِّي
شَهِدْتُ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَادِقَاتٍ ... وَثِقْتُ لَهُمْ بِحُسْنِ الود مِنِّي

4) الفَصْلُ بَيْنَ القَسمِ وجوابه. قولُ مُتمم بْن نُويرةَ(502) :

لَعَمْرِي، وَمَا دَهْرِي بِتَأْبِينِ هَالِكٍ ... وَلَا جَزِعاً مِمَّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا
لَقَدْ كَفَّنَ الْمُنْهَالُ تَحْتَ رِدَائِهِ ... فَتًى غَيْرَ مِبْطَالِ العَشِيَاتِ أَرْوَعَا

5) الفصلُ بين (الاستفهامِ + الظرف) وبين الفعلِ. قولُ امرئ القيس :

أَبَعْدَ الْحَارِثِ المَلِكِ بْنِ عَمْرٍو ... وَبَعْدَ الخَيْرِ حُجْرٍ ذِي القِبَابِ
أُرَجِّي مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ لِيناً ... وَلَمْ يَغْفَلْ عَنِ الصُّمِّ الصِّلَابِ

قالَ قدامةُ، بعدَ البيت الأوّل : «فالمعنى ناقصٌ عن تمامِه، فأتمَّه في البيتِ الثاني»(503)

---

(499) ابنُ الأثير. المثلُ السائر 203/1.

(500) في العمدة 171/1.

(501) العمدة 172/1.

(502) نفسه.

(503) نقد الشعر 223.

فهذه أقصى درجاتِ الخرقِ التي وَردتْ في أغلبِها عند فحولِ الشعراء، ضمنَ قصائد بعضُها مَشهورٌ بجودتِه كملعقةِ امرئ القيس وعينيةِ مُتمِّم، مما يَدلُّ على أنها وردتْ طبْعاً، ودون تكلُّف أو قصدٍ لخرقِ قاعدةٍ أو مشاكسةِ نظامٍ مطردٍ. أما غلبةُ التضمينِ على نصٍّ بأكملِه فيبدو أنهُ طابعُ الأراجيزِ عند فُحولِها الكبارِ، كما سيأتي. ولم يخلُ التراثُ الشّعري العَربي، مع ذلك، من أمثلةٍ تبدو شاذَّة، صُنعت لمخالفةِ العُرف. من ذلك أبياتٌ نُسبت إلى الخَليل[504] وأبي العَتاهية[505] وهي مَوجودةٌ كذلك في ديوانِ عمرَ ابنِ أبي ربيعةَ[506] وفيها تعمُّد ظاهرٌ لبَتْرِ أقصى درجاتِ التماسُك النحوي، ليس في القافيةِ فحسبُ، ولكن بينَ الأشطرِ أيضا. وزيادةً في إبراز هذا الخرق وتوكيدِه عمَد الشاعرُ إلى تصريع جميع الأبياتِ، برغمِ أن المقطوعةَ من السريع، وهي :

يَاذَا الذِي فِي الحُبِّ يَلْحَى، أَمَا ... تَخْشَى عِقَابَ اللَّهِ فِينَا، أَمَا
تَعْلَمُ أَنَّ الحُبَّ دَاءٌ، أَمَا ... واللَّهِ، لَوْ حُمِّلْتَ مِنْهُ كَمَا
حُمِّلْتُ، مِن حُبِّ رخيمٍ، لَمَا ... لُمْتَ عَلَى الحُبِّ فَدَعْنِي وَمَا
أُطْلُبُ، إِنِّي لَسْتُ أَدْرِي بِمَا ... قُتِلْتُ، إلاَّ أَنَّنِي بَيْنَمَا
أَنَا بِبَابِ القَصْرِ، فِي بَعْضِ مَا ... أُطْلُبُ مِنْ قَصْرِهِمْ، إِذْ رَمَى
شِبْهُ غَزَالٍ بِسِهَامٍ، فَمَا ... أَخْطَأَ سَهْمَاهُ، وَلَكِنَّمَا
عَيْنَاهُ سَهْمَانِ لَهُ، كُلَّمَا ... أَرَادَ قَتْلِي بِهِمَا، سَلَّمَا

فالمقطوعةُ، كما هو بيّن، تفصلُ :

1 — بينَ «أَمَا» (الاستفهام + نفي) وبين الفعل • مرتين
2 — بين «أَمَا» الاستفتاحيةِ وبين القسم • مرة
3 — بين المَوصول «مَا» وصلتِه • أربع مرات
4 — بين الظرف «كلما» و«بينما» والحدَث • مرتين على الأقل
5 — بين النفي «ما» وموضوعِه • مرتين
6 — بين الفعل والفاعل • مرة

وليسَ الكمُّ وحدَهُ ما يُميز هذا النموذجَ، بل يُميزُه نوعُ العلاقاتِ، فقد فَصَلَ الوقفُ النظْمي بين كلماتٍ فارغة دلالياً وبين الكلمات الممتلئةِ التي تُكسبها معنى، وسيظْهرُ ذلك جليا

---

(504) مفتاحُ العلوم 576.
(505) انظر م. هدَّارة. اتجاهات الشعر العربي (ق. 11) ص 550 وحاشيته 1.
(506) ديوان عمر بن أبي ربيعة 392.

بكتابة هذه الكلماتِ القوافي مُنفصلة عن سياقها : أما، أما، كما، لما، ما (صلة)، بما، بينما، ما، فما، لكنما، كلما.

يلاحظ :

1) أن من بينها كلمات مشتركةَ اللفظِ، مثل «أما» = استفهام + نفي. و«أما» = استفتاح. ومثل : «ما» = النافية، و«ما» = الموصولة.

2) ارتكابُ الإيطاء في البيتِ الأول، وهذا مظهرٌ آخرُ لتحدّي القانونِ العَروضي.

فإذا كانتْ هناك درجةٌ أقوى من هذِه فينبغي أن تكونَ بترَ كلمةٍ، وقد وقعَ ذلك فعلا، وهو ما نتناوله بعد هذا مباشرة.

تضمين المَجاز : الإدماج

لم تَطَّردْ كلمةُ مَجاز بهذا المعنى العَروضي عند البلاغيين. كما لم تطردِ الظاهرة التي تُعبر عنها. وتُسندُ هذه التسميةُ إلى المُبرد، كما سيأتي في كلام ابن سنانِ المصدر الوحِيدِ لحديثنا عن تضمين المجاز (فيما أتيح لنا الاطلاعُ عليه). والمجازُ هو أقصى ما يمكُن أن يَصلَ إليه بترُ الوحدة الدلالية، فهو ليسَ بتراً نحويا، في أي مستوىً من مُستوياتِه، بل هو بترٌ للوحدةِ المُعجمية نفسِها، إذ تنتصبُ القافية وسطَ الكلمة فتشطُرها شطرين. قال ابنُ سِنان في تعريفه : «ومن عيوبِ القوافي أنْ يتمَّ البيتُ ولا تتم الكلمةُ التي منها القافيةُ حتى يكونَ تمامُها في البيت الثاني[507].

ولغرابةِ هذا المَسلك، والمثالِ المَرصودِ لهُ تعمَّد ابنُ سنان ذكرَ مصدرِه. فذكرَ أن أبا العلاءِ بنَ سليمان (المعري) كان كتبَ إليه أبياتاً من هذا القبيل، «وحكى أن أبا العباس المُبرد ذكرَها في كتابِه الموضوع في القوافي، وسمَّى هذا الجنس من عيوبِ القافية المجازَ»[508].

والأبياتُ المقصودةُ هي[509] :

شَبيهٌ بابنِ يَعْقُوبٍ، ... وَلكِنْ لمْ يَكُنْ يُو
سُفُ يشربُ الخمرَ ... ولا يَزْنِي ولا يُو
سِعُ الأمْواهَ بالقهْوَ ... ةِ مَزجاً. لم يكن دُو
نَ في صُبْحٍ وإمْساءِ ... وهذا مُنكرٌ يُو

---

(507) سر الفصاحة 186.

(508) نفسه 186.

(509) نفسه 186 — 187.

شيكُ الرحمـــــنُ أن يُصابـــــــ

ذواتِ أهمية كبيرة، مثل الاستعارة والتجنيسِ، كما تناولَ أغراضَ الشعرِ، قد تجاهلَ ذلكَ كلَّهُ جميعاً ونظر في تصنيف الشعرِ إلى أقسامٍ، ووضعِه في طبقاتٍ حسبَ سُلَّم الجودةِ والرداءَة بل اعتمد أساساً واحداً، وهو مَدى استقلالِ الوحدةِ الإيقاعيةِ أو عدم استقلالِها دلاليا. فهل تقابل مسألةُ استقلالِ الوحدةِ الايقاعيةِ من الأهميةِ بحيثُ تُعتَمَد، وحدَها، أساساً في تمييز جيد الشعر من رديئه ؟

إن الشعرَ مرتب عندَ ثعلب، في خمس طبقات(511) :

1) «أبلغُ الشعر».
2) «الأبياتُ الغُر».
3) «الأبياتُ المُحَجَّلَة».
4) «الأبياتُ الموضحة».
5) الأبياتُ المرجلة».

وسنحاولُ فيما يلي بيانَ طبيعةِ هذه الطبقاتِ، ووشائجِ القربى التي تربط بينها وسرَّ تقديم بعضها على بعض. من خلالِ تصنيف يخدُم وجهةَ نظرنا.

1) **استقلال الشطر دلاليا** : وفيه مستويان متصلان في الجودة.

أ ــ **المستوى الأول : استقلالُ الشطرين معا** استقلالاً نظميا ودلاليا، فيكونُ بينهما تكافؤٌ وتعادُلٌ من جهة، ويكتفي كل منهما بمعناه من جهة أخرى : «أبلغ الشعر ما اعتدل شطراهُ، وتكافأتْ حاشيتاهُ، **وتم بأيهما وُقِفَ عليه معناه**»(512).

وهذا ما سماهُ العَسكري، فيما بعدُ، «التشطيرُ»، «وهو أن يتوازنَ المِصراعان والجُزآن وتتعادلَ أقسامُهما، مع قيام كل واحدٍ منهما بنفسه، واستغنائِه عَن صاحبه»(513). ومِن تَتبُّع العلاقةِ الرابطة بين الشطرينِ في الأمثلة التي أوردَها تبينَ أنها لا تتجاوزُ مستوى العَطف، مثل قولِ أوس بن حَجر :

فَتَحْدِرُكُمْ عَبْسٌ إلينَا وعَامِرٌ وَتَرفَعُنَا بَكْرٌ إليْكُمْ وَتَغْلِبُ

وقد تكونُ العَلاقةُ أقوى من ذلك، أي عودة الضميرِ في الشطرِ الثاني على الأول. وليس من شأننا هنا أن نناقشَه في مثالين لا ينطبقُ عليهما التعريفُ، فإنما نهتمُّ بالظاهرةِ في عمومها.

---

(511) قواعد الشعر 63.

(512) قواعد الشعر 63.

(513) الصناعتين 463. وانظر ص 294 في شأن التسمية.

ب ــ **المستوى الثاني : استقلال الشطر الأول** وحدَه. وهذه هي الأبياتُ الغر، وأحدها أغرُّ، وهو ما نجمَ من صدر البيت بتمام مَعناه، دون عجُزه، وكان لو طُرح آخرُه لأغنى أولُه بوضوح دلالته»(514).

وقد أُلحقَ هذا المُستوَى الثاني بالمستوى الأول لما بينهما من تشابهٍ في انسجام البنية النظمية والدلاليةِ في شطريهما الأولين. واستُغني في المستوى الثاني (ب) عن الشطر الثاني لاعتبارين بَلاغيين كلاسيكيين حرَص ثعلبُ على تسجيلهما :

1) بُروزُ الوَظيفةِ الإبلاغيةِ التواصليةِ «لأن سبيل المتكلم الإفهام»، وهو متحققٌ بالشطر الأول.

2) ميلُ العرب إلى الإيجاز. «فأخفُّ الكلامِ على الناطق مَؤونةً، وأسهلُه على السامع مَحملاً ما فُهم عن ابتدائه مرادُ قائله، وأبانَ قليلُه، ووضحَ دليلُه، فقد وصفتِ العربُ الإيجازَ فقرظته، وذكرت الاختصارَ ففصَّلته»(515).

فالأمرُ يرجعُ في الحالتين للوظيفة التواصلية. بل هناك حضورٌ قوي للوظيفةِ الحِفظية التذكُّرية التي تُيسِّرُ بقاءَ الخطابِ وانتقالَه وتداولَه. ومعلوم أن إيقاع الوقفِ الصوتي على الوقفِ الدلالي يضاعفُ سلامةَ الخطابِ. ولا غرابة إذن أن نجدَ أغلبَ أمثلةِ النوع الأولِ ــ النوع المثالي ــ مما ذهبَ **مَثلاً**، أو مما هو في قوة الأمثالِ، مثلُ قول امرئ القيس.

اللَّـهُ أَنْجَحُ مَا طَلَـبْتَ بِهِ ... وَالبِرُّ خَيْرُ حَقِيبَـةِ الرَّحْـلِ

وقولِ زهيرُ :

وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عَدُواً صَدِيقَهُ ... وَمَنْ لَا يُكَرِّمْ نَفْسَهُ لَا يُكَرَّمِ

وقولِ طرفة :

سَتُبْدِي لَكَ الأيامُ مَا كُنْتَ جَاهِلاً ... وَيَأْتِيكَ بِالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

فهذه بعضُ أمثلةِ ثعلبٍ ولم تغِبْ عنه هذه الخصوصيةُ. بل ربما كانت رائدَه ورائدَ رواةِ الشعر والمُربين في عصرِه، قال : «وبعدُ، فهو أقربُ الأشعار من **البلاغة**، وأحمدُها عند أهل **الرواية**، وأشبهها بالأمثالِ السائرة»(516).

أما الشطرُ الثاني ــ في شِعر المستوى الثاني (ب) ــ فهو تابعٌ للشطر الأولِ ومفتقرٌ إليه،

---

(514) قواعد الشعر 67.

(515) نفسه 63.

(516) قواعد الشعر 64.

يُقوِّي المَعنى أو يفصِّلُ جانبا من جوانبه، وبرغم اقتضاءِ البيْتِ الأولِ لهُ فهو (الأوَّل) مُستغنٍ عنه، والوقفُ عليه كافٍ، كما أن الوقفَ على الشطر الثاني أكفَى، حسبَ عبارة ابن الجزري(517). ومن أمثلةِ ثعلب في ذلك قولُ الخنساء(518) :

وَإنَّ صَخْراً لَتَأتَمُّ الهُدَاةُ بِهِ كَأنَّــهُ عَلَــمٌ فِي رأسِهِ نَارُ

وقول ليلى الأخْيَلية(519) :

قَوْمٌ رِبَاطُ الخَيْلِ وَسْطَ بُيوتِهِم وَأسِنَّةٌ زُرْقٌ يُخَلْــنَ نُجُومَــا

فعجُزُ البيتِ الأولِ صورةٌ لصدرِه، وعجزُ البيتِ الثاني توسيعٌ لمعنى صدرِه. فكلاهما لا يستقلُّ بنفسه.

2) **تماسكُ الشطرين دلاليا** : وفيه مُستويان مُتناقضان : جيدٌ ورديء.

أ ــ المستوى الأول، ويضمُّ الطبقة الثالثة «الأبياتَ المُحجَّلة»، وهي الأبياتُ التي تحقق درجةً من التماسك الدلالي بين الشطرين إذ تَنتُجُ فيها قافية البيتِ عن عروضِه، ويُبيِّن عجزه بغيةَ قائله(520).

فهناك تفاعل بين الشطرين : الأول (الصدر) ينتج الثاني، ويمهدُ له، والثاني (العجز + القافية) ينعكسُ على الأول فيوضحُ بغيةَ الشاعر. وشبَّهَ هذه العلاقة بـ «النورِ بعَقِبِ الليلِ» وبـ التَّحجيلِ في الخيلِ. والمُهم هنا أن النورَ (تمامُ المعنى وكمالُه) يشرقُ مع القافية، لا يتعدَّاها إلى ما بعدها. على أن الظلامَ الذي تحدثَ عنه في المثالِ ليس حالكاً يؤدي إلى اختلاطِ الرؤيةِ. ولو وقعَ ذلك لكانتِ الأبياتُ من الصنف المرذول، أي من «الأبياتِ المُرجَّلة». فما الفرقُ بين المستويين ؟

ب ــ المستوى الثاني : ويضمُّ الدرجةَ الخامسةَ وهي الأخيرةُ، التي سماها (الأبيات المُرجَّلة)، تلك «التي يكمُل معنى كل بيتٍ منها بتمامه، ولا ينفصل الكلامُ منه ببعضٍ يحسنُ الوقوفُ عليه غيرِ قافيته»(521).

فهذا المستوى يشترك مع المستوى الأولِ (أ) في كون كمالِ معناه بتمامِ البيت، ولكنه

---

(517) مَثَّلَ ابن الجزري للوقفِ الكافي والأكفى بقوله تعالى : «في قُلوبِهِمْ مَرضٌ» فهو كاف، وأكفى منه «فزادَهُم اللهُ مَرضا» و«بِما كانُوا يَكْذِبُونَ» أكفى منهُما. (النشر 228).

(518) قواعد الشعر 68.

(519) نفسه 69.

(520) قواعد الشعر 71.

(521) نفسه 79.

يختلفُ عنه في الشطرِ الثاني من هذا التعريف، وهو امتناعُ الوقوفِ على أي جزءٍ من البيت قبل القافية، أي أن أولَ البيتِ مُفتقرٌ لقافيته، «إذْ كان فهمُ الابتداءِ مقروناً بآخره، وصدرُه منوطا بعجُزِه، فلو طرحت قافيةُ البيت وجبتْ استمالتُه (كذا)، ونُسب إلى التخليط قائله»(522).

فنحن هنا إذن بإزاءِ افتقار أولِ الكلامِ لآخرِه، وهذا يدخلُ ضمنَ تضمينِ الإسنادِ المعيبِ عند أغلبِ البلاغيين. ولذلك اعتُبرَ هذا النوع من الشعر أبعدَ تلكَ الطبقاتِ كُلِّهَا «من عمودِ البلاغةِ، وأذمَّها عندَ أهلِ الرواية»(523).

وبالمقارنةِ نلاحظُ أن هذه الطبقةَ من الشعرِ تناقضُ الطبقاتِ الأخرى كلَّها : تناقضُ الطبقةَ الأولى بتماسكِ شطريْها، وتناقضُ الطبقة الثانيةَ في احتياجِ الشطرِ الأولِ للثاني، وفي تأخيرِ الفهم إلى نهايةِ البيت، في حين أنَّ مزيةَ الطبقةِ الثانيةِ كامنةٌ في استقلالِ الشطرِ الأولِ وقيامِه بنفسِه دَلاليا. وتناقضُ الطبقةِ الثالثةَ في نقطتينِ أساسيتين : عدمُ إمكانيةِ الوقوفِ قبل نهايةِ البيتِ، وبالتالي اختلافُ المعنى عند اطراحِ القافية. (هذا حسبَ التعريفِ، ولَا يهمنا الخوضُ فيما يُمكنُ أن يقع من تداخلٍ في الأمثلة، فيكفينا التصورُ الذي أخذناهُ من التعريفاتِ التي لم يحرِصْ عليها ثعلبُ في مَبحث من كتابه كما حرصَ على تدقيقها في هذا المبحث). وفي قضية امتناعِ الوقفِ داخل البيت تتناقضُ الطبقة الخامسة مع الطبقة الرابعة (الأبيات الموضحة) التي تعطي أوسعَ الفرص للوقف بنظامها الترصيعي، كما سنرى.

ومن هذه المقارنات يبدو أن الطبقةَ الخامسة لا تحل درجةً في سلم الجودة، إذ إن ما قبلها لا يمهِّد لها. فالأمر يتعلق، في نظري، بإجمال النقائصِ التي يُمكن أن تقابل مزايا الطبقاتِ الأربعِ الجيدةِ وجمعِها في طبقة مرذولةٍ، هي تلك التي يكون فيها التضمينُ إسناديا : يكون فيه الأولُ مُفتقراً للثاني.

3) استقلالُ القرائنِ الترصيعية : الطبقة الرابعة

سَمَّى ثعلبُ هذه الطبقة «الأبيات الموضحةُ، وهي ما استقلتْ أجزاؤُهَا، وتعاضدت فصولها، وكثرت فقرها، واعتدلت فصولُها، فهي كَالخيلِ الموضَّحَة، والفصول المجزَّعة، والبرودِ المحبَّرة»(524).

وقد خصَّ هذا النوع من الشعرِ بجزيلِ الثناء. تجاوزَ هذا الثناءُ التنويهَ بالكلامِ المنثورِ المرصَّعِ، نحوَ ما جاء في التعريف، إلى الكلامِ المنظوم، فاستعارَ في التنويه بها قولَ «الطَّائي

---

(522) نفسه 79 ــ 80.

(523) نفسه 79.

(524) قواعد الشعر 57.

في صفةِ مثلها»(525) :

تَخْتَالُ في مُفَوَّفِ الأَلْوَانِ مِنْ فَاقِعٍ وَنَاضِرٍ وَقَانِ

وهذا الاحتفالُ الاستثنائيُّ يَدلُّ على أن وضعَ هذا الصنفِ من الشعرِ في المرتبة الرابعةِ لا يجعلُه يتأخر عن الدرجاتِ الأخرى، بل رُبما تقدم بعضَها إذا نظرنا إلى ما قيل في كل منها.

لنعدِ الآنَ إلى التعريف لنرى أهمَّ الصفات التي خولت هذا الصنفِ من الشعر تلك المكانةَ الرفيعةَ. إن هذه الصِّفاتِ، كما في التعريف، هي :

1 — أ — استقلالُ الأجزاء.
ب — تعاضدُ الفصول.

2 — أ — كثرةُ الفقرات.
ب — اعتدالُ الفصول.

ويهمنا في هذا المقام الصفتانِ الأوليان (1 : أ، ب). فكيفَ يجمعُ بين استقلالِ الفِقر وتعاضُدها ؟ ينبغي أن نتذكَّر أننا نتحدثُ، مع ثعلب، في إطار البيتِ. والبيتُ وحدة كُبرى تحتوِي وحداتٍ دنيا. فالاستقلالُ المقصودُ مُتحقِّق في مستوى الترابط النحوي والدلالي، إذ يمكن أن تستقِل كلُّ قرينة بذاتها لتكون **فصلة** من **جملة** كبرَى رابطها مَضموني فكري. وبذلك يتساكنُ الاستقلالُ والتعاضدُ داخل البيت.

والأمثلةُ التي قدمها ثعلبُ للأبيات الموضَّحة»، هي أمثلة الترصيع الصرفيّ والتركيبي، نقتصرُ منها على إيراد مثال واحدٍ، هو قولُه(٥) :

المَجْدُ حُلَّتُهُ، وَالجُودُ عِلَّتُهُ والصِّدْقُ حَوْزَتُهُ، إنْ قِرْنُهُ هَابَا
خَطَّابُ مُعْضِلَةٍ، فَرَّاجُ مُظْلِمَةٍ إنْ هَابَ مُعْضِلَةً، أنّي لَهَا بَابَا

* * *

---

(525) قواعد الشعر 75. وأورد في وصفها أيضا قولَ ابن قنبور :

كلُّ فَرْد في محاسنِهـــا كائـنٌ في نعتـه مثَـلا
ليسَ فيها ما يقـالُ له : كَمُلتْ، لو أن ذا كَمُلا

(نفسه 76).

(٥) قواعد الشعر 79.

وبعدُ، فمن أهمِّ النتائج التي يُمكن استخلاصُها من قراءة تصنيفِ ثعلب الشعرَ إلى طبقات حسبَ العلاقة بين الوحدةِ النظمية والوحدة الدلالية :

1) أن الناقدَ يحصرُ الحديثَ داخلَ البيتِ. وأن أسوأ الحالاتِ، عندَهُ، تلك التي ترهنُ المعنى بالقافية (تضمين داخلي). أما ارتهانُ المعنى بما بعدَ البيتِ (تضمينُ خارجي) فيبدو أنهُ أمرٌ غيرُ مستساغ عند ثَعلب. وفي جميع الأحوالِ فقد حَصرَ حديثَهُ في البيت.

2) مرجعُ ثعلب في التنظير والتقويم هو «عمودُ البلاغة»، و«أهلُ الرواية». ذكرَ ذلك في الحديث عن الطبقةِ الأولى والطبقة الأخيرة. ويهمنا أن نسجلَ هنا الأهمية التي يُعطيها ثعلب لأهل الرواية، فهم أصحابُ **اختيار** أيضاً، وقد كان لهم دورٌ في توجيه الذوق إلى الشعرِ المُوقَّع السهل الحفظِ خاصة، ذلك الذي تقتربُ معانيه من الأمثال المستقلة. إن ثعلب يُمثلُ الاتجاهَ البلاغي السَّمعي المحافظَ الذي مازالَ مُهيمنا في عصره وسيظل كذلك، برغم اتجاهِ الشعراءِ إلى مُجافاتِه ومشاكستِه كما مرّ مع أمثلةِ المجازِ والإفتقارِ. وَقد تحولتِ الروايةُ مع عملية الاختيار وتسجيل المَجموعات إلى نشاطٍ نقدي بلاغي. فصاحبُ الاختيارِ يصدرُ حكماً، وعلى البلاغي، أن يُعلِّله(526)، وهذا فعلاً ما حاولَ ثعلبُ إنجازَه. و«قَد حكى الحَاتمي أن حَماداً الراوية سُئِلَ : بأي شيءٍ فُضِّل النابغة ؟ فقال : إن النابغة إذا تمثلتَ بيتاً من شعرِه اكتفيتَ به، مثل :

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيبَةً وَلَيْسَ وَرَاءَ اللَّهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبُ

بل لو تَمثلت بنصفِ بيتٍ من شعرِه اكتفيتَ به، وهو قوله :

أَيُّ الرِّجَالِ المُهَذَّبُ»(527).

وهذا رأي لم يَستسغْه ابنُ رشيق الناقدُ الذي يرى الشاعريةَ في تفاعل عدةِ عناصر لَا في هيمنةِ عُنصر واحدٍ. بل لم يصدِّق أن يَصدرَ ذلك عن حَمادٍ، فشكَّك في روايةِ الخبرِ، فقال : «وقد حكَى الحَاتمي أشياءَ لا أدري كيفَ وجَّهها»(528) يقصدُ الخبر السابق.

الاتساق الصناعي : الإيغالُ

من الأكيدِ أن الشاعرَ القديمَ كان يسعى بكلِّ الوسائلِ التي تُتيحُها لهُ اللغة إلى الملاءَمة بين الوحدةِ الدلاليةِ والوحدةِ النظميةِ. ولم تَكنْ هذه المُهمةُ يَسيرةً، فالأفكارُ قائمة على التنوعِ

---

(526) انظر في هذا الصدد حِواراً مع الدكتور عبد الله الطيب في مجلة «دراسات أدبية ولسانية» العدد 2 سنة 1986 ص 83.

(527) العمدة 282/1.

والتفاوتِ في مُستويَي البساطةِ والتركيبِ، في حين كانتِ الوحدةُ النظميةُ ثابتةَ الحجمِ. ولم لزا هذه المفارقة إلى تجاوزِ المعنى لحدودِ البيتِ فحسبُ، كما هو الشأنُ في التضمين، بل وقع أيضاً نقيضُ ذلك، وهو انتهاءُ المعنى قبلَ نهايةِ البيتِ. إن هذه الضرورةَ اللغويةَ والخارجةَ عن اللغةِ في نفس الوقتِ تتطلبُ علاجا لا يكتفي باصلاحِ الخَطَأ، بل يهدفُ إلى تحويله إلى صورةٍ من صُور الحُسنِ. فكانَ لابد للشاعر من اللُّجوءِ إلى مجموعةٍ من الوسائل الحَشْوية الإضافية، سواءٌ في حشوِ البيت «الحشو»(529)، أو في آخره (الإيغال والتكميل) للملاءمة بين الوحدةِ الدلالية والوحدةِ النظمية.

ويُعتبرُ الإيغالُ المُصطلحَ الدقيقَ عندَ القدماءِ في تناولِ هذه الظاهرةِ في النظم والنثرِ معاً. فـ «هو (في الشعر) أن يأتي الشاعرُ بالمعنى في البيتِ تامّاً من غير أن يكونَ للقافية فيما ذكره صنعٌ، ثم يأتي بها لحاجةِ الشعر في أن يكونَ شعراً إليها»(530). فيمكنُ اعتبارُ الإيغالِ نوعاً من الاقتضاء النظميّ بل هو افتقارٌ، إذ لا يمكنُ الوقفُ قبل إشباعِ الوزنِ، ولا يمكنُ وضعُ القافية حيثما اتفق، وبالتالي لابدَّ من تَرميم البيت. ولا يُمكنُ، مع ذلك، وضعُ أصواتٍ مناسبةٍ إيقاعيا وجرسيا وحسبُ، بل لابدَّ من إضافةٍ معنويةٍ يكونُ فيها توسيعٌ للمعنى أو تخصيصٌ له، أو بيانٌ لصفةٍ من صفاته. فيكون بين الجملةِ التامة وما أضيفَ إليها اقتضاءٌ من جهةٍ وافتقارٌ من جهة ثانيةٍ، والا اختلَّ التوازنُ. ومن هُنَا اعتُبر الإيغالُ الموفقُ الذي تقترنُ فيه الإضافةُ اللفظية بإضافةٍ معنويةٍ عنواناً للكفاءَةِ الشعريةِ. فمن أشعرِ الناس عندَ الأصمعي مَن «ينقضي كلامُه قبل القافيةِ، فإن احتاجَ إليها أفادَ بها مَعنًى»(531). أما إذا لم يُوفَّق الشاعرُ في مُراعاةِ الجانب الدَّلالي، فوضعَ كلمةً غير ذاتِ مزية دلالية لمجرد ملاءمتِها الصوتيةِ لموقعِ القافيةِ، اعتُبرَ ذلك

---

(528) نفسه.

(529) نقد الشعر 218. والحشو من «عيوب ائتلافِ اللفظ والوزن.. وهو أن يُحْشى البيتُ بلفظ لا يحتاجُ إليه لإقامةِ الوزن» كقول أبي عدي القُرشي :

نحنُ الرُّؤوسُ، وما الرؤوسُ إذا شمتْ في المَجدِ **للأقوامِ**، كالأذْنابِ

وشبيهٌ بالحشو «التفصيلُ» (ص 221).

(530) نقد الشعر 170. ويعمم العَسكري التضمينَ على الصناعتين معاً، فلا يتحدثُ عن القافية والبيت بل عن الكلام والمقطع، والإيغال عنده «هو أن يستوفي معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه... ثم يأتي بالمقطع فيزيد به الكلامَ وضوحا وشرحا، وتوكيداً وحُسناً» (الصناعتين 422). ويجعل ابنُ حجة بين التكميل والإيغال «تجاذبا» حتى ليكاد كلٌّ منهما أن ينتظمَ في سلكِ الآخر (خزانة الأدب 234). ثم يقولُ : إن الناسَ سلموا، مع ذلك، بتقسيم قدامة. ولم أجدْ في كتاب قدامةَ ذكراً لِـ التكميل فلعلّه قصدَ «الحشوَ» عندَ قدامة.

(531) من عيوب القافيةِ عند قدامة «أن يُؤتَى بالقافية لتكون نظيرةً لأخواتها في السجع لا لأن لها فائدةً في معنى البيت» (نقد الشعر 224).

من عيوب القافية. ومثل قدامةُ للزيادةِ اللفظيةِ غيرِ الموفقةِ دَلالياً بقولِ أبي عدي القرشي :

وَأَبْقَاكَ صَالِحاً رَبُّ هُودِ ... لِ وَارِثِ وَا الحُتُوفَ من

وعلق عليه بقوله : «فليسَ نسبةُ هذا الشاعرِ اللهَ، عز وجلَّ، إلى أنه «ربُّ هودِ» بأجود من نسبته إلى أنه ربُّ نوحٍ، ولكنَّ القافيةَ كانت داليةً، فأتى بذلك للسجع، لَا لإفَادَةِ مَعْنىً بما أتى به منه»(532).

والملاحظة مَدى اهتمامِ البلاغةِ القديمةِ بمكافحة التضمين وتحقيق التوازنِ بين التمفصلِ والتقطيع يكفي الرجوعُ إلى كتابِ نقد الشعرِ لقدامةَ بن جعفر الذي أعارَ هذه القضية اهتماماً كبيراً، ولمحت لها مصطلحاتٍ مُتعدِّدةً منها : الإيغالُ، والحَشوُ، والتفصيلُ، بل إن حديثَه، في فصول عديدَة، يدورُ حول هذه المُعضلة :

«نعتُ ائتلافِ اللفظِ مع الوزن»(533) في جانب منه.

«نعتُ ائتلافِ المَعنى مع الوزن»(534).

«نعتُ ائتلافِ القافيةِ مع ما يَدلُّ عليه سائرُ البيت» في جانب منه.

«عيوبُ ائتلافِ اللفظ والوزن»(535).

«عيوبُ ائتلاف المعنى والوَزن»(536).

وبذلك تُعتبرُ نظرة قدامةَ إلى الموضوعِ تطويراً لوجهة النظرِ التي عبرَ عنها ثعلبُ قبله.

وأخيراً فإن الإيغالَ ــ الذي هو أحدُ مَظاهر الإجادة ــ هو في عمقِه هروبٌ من التضمين. فالواقعُ أن التضمينَ إنما تشتدُ وطأته إذا توقفتِ الجملةُ داخلَ البيتِ ودون القاسمةِ أو القافيةِ، وعجزَ الشاعرُ عن ترميم البيتِ. ولهذا السببِ تسامحتِ البلاغةُ الغربية الكلاسيكيةُ في التضمينِ سواءٌ كان داخليا أو خارجيا إذا استمرتِ الجملةُ إلى موقعِ الوقفِ النظميِّ الطبيعي(537). فنُظر لذلك من زاوية أخرَى، واشتُرط في التضمين ألا يكونَ هناك إيغالٌ، فإن لحقَ الإيغالُ سقطَ التضمينُ، وفقد صفتَه(538). ومن هُنا ذَهبَ بعضُ الشعريينَ المُحدثين إلى

---

(532) نفسه 224. قد يَلجأ بعضُ الشعراءِ إلى اختلافِ كلمات غير موجودة في معجم اللغة، كما رُوي عن رؤبة بن العجاج وَابن أحْمَر الباهلي. ومن الأكيد أن لعبة الغُموض والغريب لعبة فنية، وهي غيرُ استعمال المَعروف من اللغة في غيرِ موْضعِه. (انظر محمد الأسعد مقالة في اللغة الشعرية 64).

(533 ــ 536) الصفحات على التوالي هي : 166، 167، 218، 221.

(537) انظر M. Grammont. Petit Traité. p. 9 - Mazaleyrat. Eléments p. 118

(538) انظر Mazaleyrat في المرجع السابق.

قلبِ القضية، وتعريف التضمينِ باعتبارِه انتهاءَ الجملةِ داخلَ البيت، أي أن الشرطَ صارَ هو جوهر التعريف(539).

ـ اتجـــاه الترابـــط :

إلى جانب الاتجاه التجزيئي الذي يقدم الاتساقَ الداخلي والخارجي، ظهر اتجاهٌ اعتبَرَ الترابط مَطلبا بلاغياً. وهو اتجاهٌ ذو طبيعة نقدية أوَّلاً، ثم سرت مفاهيمه لتأخذ حظها من التنظير البلاغي. وقد نبهَ ابنُ رشيق إلى وجودِ هذا الاتجاه بقوله : «ومن الناس من يستحسنُ الشعرَ مَبْنِيا بعضُه على بعضٍ، وأنا أستحسنُ أن يكونَ كلُّ بيت قائماً بنفسِه لا يحتاجُ إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصيرٌ، إلا في مواضعَ معروفة مثلِ الحكاياتِ وما شاكلها فإن بناءَ اللفظِ على اللفظِ أجودُ هناك من جهة السَّردِ»(540).

ويمكنُ اعتبارُ هذا الاتجاه اتجاهاً نحو **الاقتضاء** بالمفهوم الذي حدَّدناه فيما سلف.

وربما كان ابنُ رشيق يُشير في قوله : «ومن الناس ...إلخ» إلى ابن طباطبا الذي نظر إلى القصيدة باعتبارها وحدةً متماسكة «كأنها مُفرغة إفراغا»(541). ويَبْدو ـــ من ألفاظِ ابنِ طباطبا ـــ وكأنَّ هذا الاتجاهَ يقاومُ النزعةَ التجزيئيةَ التي دافع عنها ثعلبُ. فثعلبُ يحبِّذُ الشعرَ الذي يُضاهي الأمثالَ، في حين يقولُ ابن طباطبا : «إن الشعرَ إذا أسِّسَ (كَ) **فصول الرسائلِ** القائمةِ بأنفسها، **وكلماتِ الحكمةِ** المستقلة بذاتها، **والأمثالِ السائرةِ** الموسومة باختصارِها لم يحسُن نظمُه»(542).

ومع الأمثلةِ المباشرةِ لهذا الحديث يتضحُ أن ابن طباطبا يفضلُ الشعرَ الذي تتوالد معانيه عَبرَ الأبيات المتواليةِ وتشتق ألفاظُه بعضُها من بعض، مثل قول الشاعر :

وَفِي أَرْبَعٍ مِنِّي حَلَّتْ مِنْكِ أَرْبَعٌ ... فَمَا أَنَا دَارٍ أَيُّهَا هَاجَ لِي كَرْبِي
أَوَجْهُكِ فِي عَيْنِي، أَمِ الرِّيقُ فِي فَمِي، ... أَمِ النُّطْقُ فِي سَمْعِي، أَمِ الحُبُّ فِي قَلْبِي

فالبيتُ الثاني تفصيلٌ لما أُجمل في الأول، وكشفٌ لما غَمضَ منه، غيرَ أن التَّرابط فكريٌّ مَنطقيٌّ وليسَ إسناديا نَحويا. والوقفُ مُمكن، وإن كان من شأنِه أن يُحوِّل البيتَ الأوَّلَ إلى ما يُشبهُ اللُّغزَ.

---

(539) جان كوهن. بنية اللغة الشعرية ص 67.

(540) العمدة 261/1 ـــ 262.

(541) عيار الشعر 131.

(542) نفسه 132.

وعموما فإن التماسكَ الذي يَطلبُه ابنُ طَباطبا هو ذلك الذي يمنعُ أي تدخُّل خارجي في ترتيب أبياتِ القصيدةِ، «فإن قُدِّم بيتٌ على بيتٍ دخَله الخللُ»، وهذا الشرطُ، كما هو معلوم، يخالفُ طبيعة بناءِ أغلبِ الشعرِ القديم. غيرَ أن البلاغيين تحدثوا عن كثيرٍ من الصورِ البديعيةِ التي تَستجيبُ لهذا المَطلب(544). بل إن مُصطلح «تضمين» نفسَه سُجِّل عندهم ضمنَ مُصطلحات البديع معَ اختلافٍ في التعريف. فالتضمينُ باعتبارِه عيبا، «هو أن تَتعلقَ قافيةُ البيتِ الأولِ بالبيت الثاني»(545). والتضمينُ المُدرج ضمنَ صُور البديع هو (عندَ التبريزي نفسِه الذي أخذنا منه تعريف الأول) : «أن يأتي البيتُ لا يتمُّ معناهُ إلَّا بالذِي بعدَه»(546). ومما يَدلُّ على أنهم نظروا إليه باعتبارِه ظاهرةً واحدةً قولُ التبريزي، بصددِ الحديث عن الثاني : «وقد تقدَّم ذكره». والحالُ أنهُ يضعُهما في موقعين متناقضين دون أن يستفزَّه ذلك، أو يدعوَه إلى التفريق بينهما. إن الأمثلة التي قدمت في الحالتين تدلُّ على أن الأمر لا يَتعلقُ بخلطٍ، بل بوجُودِ مُستويين، فشاهدُه في الحالةِ الثانية قولُ الحارثِ بنِ مَضاضٍ في الأبيات المشهورةِ السائرة :

وقائلةٍ، والدَّمْعُ سَكْبٌ مُبَادِرُ ... وَقَدْ شَرَقَتْ بِالْمَاءِ مِنْهَا المَحَاجِرُ
وقَدْ أَبْصَرَتْ حَمَّانَ مِنْ بَعْدِ أُنْسِهَا ... بنا، وهْيَ مِنَّا مُوحِشَاتٌ دَوَائِرُ :
كَأَنْ لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الحَجونِ إلَى الصَّفَا ... أَنِيسٌ وَلَمْ يَسْمَرْ بِمَكَّةَ سَامِرُ
فَقُلْتُ لَهَا، والْقَلْبُ مِنِّي كَأَنَّمَا ... يُقَلِّبُهُ بَيْنَ الجَوَانِحِ طَائِـــرُ :
بَلَى نَحْنُ كُنا أَهْلَهَا فَأَجَاءَنَا ... صُرُوفُ اللَّيَالِي وَالْجُدُودُ الْعَوَاثِرُ.

ونحنُ نعتقدُ أن القدماءَ إذا لم يُوفَّقوا أحْياناً في تفسير الظواهرِ وكشفِ الفروقِ، فإنَّهم لا يخطئونَ في الاختيارِ، خاصة حين يتعلقُ الأمرُ بالتواترِ. ولذلك سنحاول تفسيرَ هذه الظاهرة من جانبين : اللغة والتاريخ.

1) فَمنْ وجهةِ النظرِ اللغويةِ ننظرُ في العلاقةِ بين التمفصلين، إذ نعتقد أن الأمر يَرجعُ هنا إلى ما دعاهُ جان مَازَالِيغا النبرَ النحويّ الانتظاريَّ، فهناك نبرٌ نحويٌّ يقع عند نهاية مركَّب نحوي. وهناكَ نبرٌ نحوي انتظاري في حالاتٍ لا يستوفي فيها التركيبُ عناصرَه ويمتدُّ المعنى إلى نهايةِ البيتِ الثاني. قال مُعلقا على المثالِ التالي :

---

(544) ذكرنا منها في الحديث عن الاقتضاءِ «الجمع مع التقسيم» و«الجمع مع التفريق» ونشيرُ فيما يأتي إلى التتميم والتبيين.

(545) الكافي 166.

(546) نفسه 196.

هَذا الزُّقاقُ كَانَ
R_1 r
G'

حَزيناً كالموت
R_2 r
G

«تَتجاوزُ الجملة إطارَ الوزن (العَروضي) غيرَ أن نُموَها الممتدَّ إلى حدودِ الوحدةِ الوزنية التالية (R^2) وَضروراتِ التوازنِ الناتجةَ عن هذا الامتدادِ يقتضيان الاحتفاظَ بنبْرٍ نحويٍّ لغرضِ الوقفِ عِند نهايةِ البيت الأوّلِ. فحركةُ البيت الثاني لم تنكسرْ، إذ يوجد بين الرسم العروضي والرسم النحوي للجملَة اِنسجامٌ مُرْجَأٌ»(547). وهذا لا يصدقُ على الصيغة التالية للمثال نفسه :

هذا الزُّقاقُ كان
R_1 r

حزيناً. لا تَسمعُ هَمسَا
r
R_2 G_1
G_2

لعدم استمرارِ الجملةِ حتَّى نهاية البيت الثاني، ولذلك سقطَ النبرُ النحويُّ الانتظاري من آخرِ البيت الأوّلِ.

والذي يهمنا نحنُ هو فكرةُ الانتظارِ في حدِّ ذاتها بقطعِ النظر على مطابقة الأمثلةِ التي نتوخاها فيها لأمثلةِ مَازاليغا. كما يَهُمنا أن نَتحدثَ عن الوقف الانتظاري أو السكتِ أكثرَ من الحديثِ عن النبر. وظاهرة الانتظار هذِه مَلموسة في الأمثلةِ الجَيدةِ الداخلةِ في باب الاقتضاء، وفي تضمين الإسنادِ كذلك، حيثُ تطولُ الجملة الأمُّ بما يدخلُ في حشوِها من جُمل اعتراضية ؛ من ظروفٍ وأحوالٍ وحيثيات مختلفة. وهذا ما وقع في المثالِ السابق الذي قدَّمه التبريزي للتضمين باعتباره مُحسنا بديعيا.

والاعتراضُ الذي يوقف الجملةَ ويؤسِّس داخلَها جملةً أخرَى أو جُملاً اعتراضيةً عدة

---

(547) Mazaleyrat. Eléments p. 115 وعنده :
R = نبر قرار. r = نبر غير قرار. G : نبر نحوي. G' : نبر نحوي انتظاري.

معروفٌ في شعرِ الفحولِ القدماءِ. فكثيراً ما يوقفُ الشاعرُ الفعلَ أو الشرطَ أو التشبيهَ ليستعرضَ ظروفَه وحيثياتِه ثم يأتي الجوابُ بعدَ بيتٍ أو عدةِ أبيات. ومن أبرزِ أمثلتِه ما جاء في أرجوزةٍ منسوبة إلى امرئ القيس في ديوانِه، إذ فصَلَ بين «لَوْ» وجوابِها بِستةٍ وثَلاثينَ شطراً أوردَ فيها سيْلاً من أوصافِ الفارس الذي يحتملُ أن يَحولَ بينهُ وبينَ من يحبُ :

لَوْ حَالَ نَهْدٌ دُونَهَا مُضَبَّرٌ
عَبْلُ الذِّرَاعَيْنِ شَدِيدٌ دَوْسَرُ

....إلخ.

لَجِئْتُ لَا أُحْفِلُ مَا يُبَرْبِرُ(548).

وبين الشرطِ وجوابِه يتدفقُ سيلٌ من النعوتِ يأخذُ بعضُها برقابِ البعضِ وتكادُ القوافي لا تقفُ عائقا بينها، فالمقطعُ ركامٌ من الجمل الاسميةِ التي تتسابق إلى الخروج والتحقُّقِ في لحظةٍ زمنية ضيقة جداً يطاردُها الشرطُ (لو) الذي ينتظرُ جوابَه. غيرَ أن هذا لا يُخفي أن طولَ التضمينِ قد يؤدي إلى بُعد العهد بالطرفِ الأولِ وتناسيه لصالحِ الجملِ الجديدةِ. خاصة إذا كانت جُملاً فعلية تبني حَدثيةً جديدةً كما وقع في استطراداتِ الجاهليين في مجالِ الوصف خاصةً حيث يُبنى موضوعٌ جديدٌ يأخذ النظمُ فيه حظَّهُ الكاملَ من الوقفِ والنبرِ.

ومن صور التضمينِ التي أدخلت ضمنَ البديعِ «التتميمُ»، وهو «أن يأخذَ الشاعرُ في معنى فيوردُه غيرَ مشروحٍ، فيقعُ له أن السامعَ لا يتصورُه بحقيقتِه فيعودُ راجعا إلى ما قدَّمه، فإما أن يؤكِّده وإما أن يُجلي شُبهةً فيه»(549). ومن ذلك «التَّبْيينُ»، وهو إيرادُ كلامٍ يقومُ بنفسه عن طريقِ الحذفِ، ثم يضافُ إليه ما يتمِّمُه في البيتِ التالي، كقولِ الفَرزْدقِ :

لَقَدْ خُنْتَ قَوْماً لَوْ لَجَأْتَ إِلَيْهِمْ طَرِيدَ دَمٍ أَوْ حَامِلاً ثِقْلَ مُغْرَمِ
لَأَلْفَيْتَ فِيهِم مُعطياً وَمُطَاعِناً وَرَاءَكَ شَزْراً بِالوَشِيجِ المُقَوَّمِ

قال التبريزي مُعقباً على البَيْتيْن : «لو اقتصرَ على البيت الأولِ لكان جيداً، ودخلَ في باب ما حُذف جوابه. فبيَّن قولَه «حاملاً ثقلَ مَغرمٍ»، بقوله «لألفيتَ فيهم مُعطيا»، وقولَه «طريدَ دَمٍ» بقوله «مُطاعنا»(550).

---

(548) ديوان امرئ القيس 313 ــ 318.

(549) الكافي 192 وتحرير التحبير 189.

(550) الكافي 193. ولا نريدُ أن نتوسع في الحديثِ عن جميع الصور البديعية القائمة على التماسك، كما نتحاشى الحديثَ عن مَفهوم الجُملة وتحديداتها المختلفة والعناصر الصوتية والدلالية والنفسية الداخلة في التحديد، فذلك يجرنا بعيداً عن مركز بحثنا، برغم أن هذه القضايا متداخلةٌ.

ولاقتناصِ هذا الحُسن الذي ذكره التبريزي، بل وتبعاً لمبدأ تغييرِ الأشكال وانزياح بعضها عن بعض، تجنُّباً لتأليتِها، مالَ الشعراءُ المتأخرون إلى نوعٍ من الحذفِ سماهُ البديعيون «الاكتفاءَ» وهو عبارةٌ عن تضمينِ مُضمر يَجري طرفُه الثاني دَاخلَ النفسِ استئناسا بما هو مَعروفٌ وبما يتيحُه السياقُ. عرَّفَه ابنُ حِجة بقوله : «هو أن يأتي الشاعرُ ببيتِ الشعرِ، وقافيتُه متعلقةٌ بمحذوفٍ، فلم يفتقرْ إلى ذكرِ المحذوف لدلالةِ باقي لفظِ البيت عليه، ويَكتفي بما هو معلومٌ في الذهن فيما يقتضي تمامَ المعنى، وهو نوعٌ ظريف»(551). وقد يكون الاكتفاءُ بكلِّ الكلمةِ كقولِ شرفِ الدينِ ابنِ الفارضِ :

مَالِلنَّوَى ذَنْبٌ وَمَنْ أَهْوَى مَعِي إنْ غَابَ عَنْ إنْسَانِ عَيْنِي فَهْوَ فِي

«ومتى ذكرَ تمامَه في البيتِ الثاني كانَ عيباً من عيوبِ الشعر»(552).

وقد يكونُ ببعضها وهو «عزيزُ الوقوعِ جدّاً، ولم يوجدْ في كتبِ البديعِ، فمن ذلك قولُ ابنِ سناءِ المُلك :

أَهْوَى الغَزَالَةَ والغَزَالَ وَإنَّمَا نَهْنَهْتُ نَفْسِي عِفَّةً وَتَدَيُّنَا
وَلَقَدْ كَفَفْتُ عِنانَ عَينِي جَاهِداً حَتَّى إذَا أَعْيَيْتُ أَطْلَقْتُ العِنَا(553)

---

(551) خزانة الأدب 126.

(552) نفسه.

(553) نفسه 129. بل وردَ في العمدةِ 311/1. وسماه : الحَذفَ وَأوردَ ابنُ عصفور أمثلةً منه في باب الحَذفِ منها قول الشاعر :

نادوْهُم : ألا ألجموا. ألا تَا
قالوا جميعا كلُّهم : ألا فا

نريدُ : ألا تَركبون، وَألَا فَاركبوا فحُذفت الجملة التي هي اِركبوا، واكتُفيَ بحرفِ العطف. وهو الفاءُ، وَلولا الضرورة لم يجزْ ذلك، وكذلك أيضا التقاؤه بالتاءِ من «تركبون» وحذفُ سائر الجملة. إنما ساغ للضرورة» (ضرائر الشعر 185). ومن أمثلته أيضا :

بالخيرِ خيراتٌ وان شراً فآ
وَلَا أريدُ الشرَّ إلا أن تَا

«أرادَ : أصابكَ الشر فاكتفى بالفاء والهمزة وحذف ما بعدَهما وأطلق الهمزةَ بالألف. وأرادَ بقوله : «إلا، أن تا» إلا أن تأبَى الخيرَ...» الخ (نفسه 186) ونحو :

قُلْتُ لها : قِفي لنَا، قالتْ : قافْ
لا تحسبي أنا نسينا الإيجافْ

«تريدُ : قد وقفتُ فاكتفَتْ بالقافِ» (نفسه 186) وقد يُعيدُ الشاعرُ الجزءَ المَذكورَ والمَحذوفَ معا في أولِ الشطرِ التالي كقوله :

قد وَعدتني أمُّ عمرو أن تَا
تدهنَ رأسي وتَفليني وَا
وتسمحَ القَنفاءَ حتى تَنْتَا

(نفسه).

فهذا وجهٌ آخرُ من وجوهِ استغلالِ التضمينِ ومقاومتِه في نفسِ الوقت. إنهُ تضمينٌ، ولكنه مرفوضٌ لفظاً مُتحققٌ في النفسِ بفضل السياقِ والرصيدِ الثقافي المُشترك. وبذلك يُضيف إلى وظيفتِه الإيقاعيةِ بُعداً إيحائياً.

ولابُدَّ من ربطِ هذه الظاهرة بظاهرة أُخرَى مشاكلة لها وتدخلُ معها في اتجاهٍ بَديعي يُغَلِّبُ المعنى على المجانسةِ والموازنة الصوتيةِ الصِّرف، لقد تحدثَ ابنُ حِجة نفسُه عما أسماهُ تجنيساً مَعنويا، ومنهُ تجنيسُ إضمار وتجنيسُ إشارةٍ(554) فيظهرُ أن الحاسة الفنيةَ التي أُتخِمت بالصناعةِ الصوتيةِ الإيقاعيةِ قد مالتْ إلى تجريدِ الأصواتِ والإيقاعاتِ لتحوِّلها إلى أصداء تتجاوبُ دَاخل النفس استجابةً لإشارةٍ خارجية غيرِ مُكتملة.

2) ومن وِجهةِ النظرِ التاريخية، يبدو أن التطورَ الحضاري الذي أصابه المجتمعُ العربي خلالَ القرون الخمسةِ الأولى، في جانبِه الذي يتصل بالكتابة والتمرس بالنصوص النثرية قد جعلَ سلطةَ الجُملة تتقوَّى نسبياً. فلم تعدِ الأذنُ وحدَها مُتحكمةً فيما يُقبل أو يُرفض، بل صارَ للتأملِ وإعادةِ القراءَة وترديدِ النظرِ في الصُّحف دورٌ يستحقُّ أن يدافعَ عنه. وتجلَّى التسامحُ إزاء الافتقارِ نفسِه في صُورَتَيْن :

1 ــ تقليصُ حدُودِه، فقد رأينا ابنَ رشيق (ت 456هـ) يستثني الخطابَ ذا الطبيعة السردية، ويجعلُ العَيبَ درجاتٍ حسبَ قرب الطرفيْن من القافية. فَـ «كلَّما كانتِ اللفظة المتعلقةُ بالبيت الثاني بعيدةً من القافيةِ كان أسهلَ عيْباً»(555). ثم يأتي بعدَه السّكاكي (ت 626) ليدقَ التعريفَ ويقلصَ مجالَ التضمينِ إلى أقصى حَدٍّ مُمكن. «فالتضمينُ المعدودُ في العيوبِ (عنده) هو تعلُّقُ مَعنَى **آخرِ البيتِ بأولِ البيتِ الذي يَليه** على نحوِ قوله :

وَسَائِل تَمِيماً بِنَا وَالرَّبَاب ... وَسَائِلْ هَوَازِنَ عَنَّا إذَا مَا
لَقِيناهُمُ كَيْفَ نَعْلُو لَهُمْ ... بِبِيضٍ تُفَلِّقُ بِيضاً وَهَامَا

فعلَّقه بالقافية كما تَرى(556).

وربُما كان هذا الاتجاه موجوداً قبلَ القرن الخامس(557)، ولكنهُ صارَ في هذا العصر وما بعدَه قضيةٌ يُدافعُ عنها صراحةً. كما سنَرى في النقطة الثانية.

---

(554) انظر القسم الثاني من هذا الفصل.

(555) العمدة 171/1.

(556) مفتاح العلوم 576.

(557) سبق كلامُ الموشح المنسوبُ لعلي بن هارون الذي لا يَعتبر هذا من التضمين لأنه لم يحلل قافية البيت، غيرَ أن المثالَ الذي أوردَهُ يرجعُ إلى عدم الافتقارِ أساسا.

2 ــ الدفاعُ الصريحُ عن التضمين كما فعلَ ابن الأثير محتجا بحجتين :

ــ أولاهُما ورودُه في القرآن، «ولو كان عيْباً لما وردَ في كتابِ اللهِ عَزَّ وجل». والثانيةُ وُرودُه في الشعرِ العربي، فَـ «قد استعملتهُ العَربُ كثيراً، **وورَدَ في شعرِ فحولِ شعرائِهم** ومن ذلك قولُ امرئ القيس :

فَقُلْتُ لَهُ، لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ :
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ»(558)

وبقطعِ النظرِ عن دخول هذا المثالِ ضِمن ما استثْناهُ ابنُ رَشيقٍ فإن مَوْقفَ ابن الأثيرِ يُناقَشُ من زاويتين :

1) انطلاقُه من النثرِ، وتغليبُه على الشعرِ. وليسَ قياسُ هذه الظاهرة فيهما بمقياس واحدٍ صحيحاً، فقوةُ الوقفِ في نهايةِ البيتِ لا يُمكن أن تُقارَن بالوقف بين الفَصْلتين. فالبيتُ وحدةٌ إيقاعية كُبرى تضُم وحَداتٍ دنيا (الشطرُ والقرينة) هي التي يمكنُ أن يقارن وقفُها بالوقف المتحقق بين الفصلات، بل إن الوقف في نهايةِ البيتِ أقوَى من الوقفِ في نهاية الفقرة ذات التماسكِ الدلالي المحتويةِ على عدَّة فصلاتٍ. وذلك بسبب الدعم الذي يجده البيت من اِطرادِ الوزن والقافيةِ في الشعر الكلاسيكي. هذا دون أن نناقشَ استشهادَهُ بالنص القرآني دونَ تمييز بين القرآن والشعر، وبين سورِ القرآن المختلفة في البناء الصوتي.

2) تعميمُ الحُكم على التضمين بدون تمييز، والغريبُ أنه أوردَ رأيا في غاية الأهمية (مُفرقا بين تضمين الإسناد وَغيره) دونَ أن يستفيد مِنْه، كما لم يستفد من رأي ابنِ رشيق في التفريق بين الحكي وغيره.

أما اِدعاؤُه وُرودَهُ بكثرةٍ في شِعر الفحولِ فلا تُؤيدُه مُراجعةُ دواوينِهم كما سيتبينُ لنا.

وخلاصةُ القول أن اتجاهَ الترابط والوحدةِ يتناولُ مستويين : مستوى **الاقتضاء**، وهو مَوْقف النقادِ الذين يَنظرون إلى القصيدة نظرة كلية باعتبارها وحدةً تتفاعلُ فيها صورٌ وقيمٌ مضمونيةٌ وشكلية، وكل تقويمٍ لها يتناولُ التركيبَ لا الأجزاء. والمستوىَ الثاني مستوى الافتقارِ، وهو موقفُ من غَلَبَ عليه الاشتغالُ بالنثر من النقادِ البلاغيين، فكانَ الاهتمامُ أساساً بالجملة. بل ربما اعتُبرَ البيتُ في نظرهم، زخرفاً يُلصقُ بأرضيةِ نترية.

ويبدو أن الوحدةَ الدلاليةَ في نظر الاتجاهينِ معا تتجاوزُ حدُود الروابطِ النحويةِ لتكون وحدةً منطقيةً ونفسية.

---

(558) المثل السائر 203/1.

دَمجُ الاتساق والتَّضمين

وقد تبلورَ الاهتمامُ بالعلاقةِ بين المعنى (الذي يقتضي الترابط والاستمرار) وبين النظم (الذي يقتضي الرجوعَ والفصل بين الأجزاء) عند علماء البديع فيما أسموهُ «المحسّن» ناضجةً ومناسبةً لغرضنا، صياغة ابن أبي الاصبع لهذا

«حسن النَّسق من محاسنِ الكلام، وهو أن تأتي الكلماتُ من النثر، والأبيات من المتتالياتِ، متلاحماتٍ تلاحماً سَليما مستحسناً.. والمستحسنُ من ذلك أن يكون كل بيت أُفرد قامَ بنفسِه، واستقل معناهُ بلفظه، وان ردفه مجاورُه صارَ بمنزلة البيت الواحد، بحيث السامعُ أنهما إذا انفَصلا تجزأ حسنُهما، ونقصَ كمالهما، وتقسّم تعاطفهما، وهذا بل حالُهما في كمالِ الحُسن وتمامِ المَعنى، مع الإفراد والافتراق، كحالهما في الاجتماع»(559).

ومن جملة تحليله العلاقةَ المنطقيةَ بين أجزاءِ الآيات القرآنية: «وقيل ياأرض ابلعي مَاءَكِ... (إلى) الظَّالِمِينَ»، ومن أمثلةٍ أخرَى، تبيَّنَ أن العلاقةَ التي تقوم بين أجزاء هذا نسقُه، هي علاقاتٌ منطقيةٌ قوامها السببيةُ أو الترتيبُ حسبَ سلّم الأهمية، أو غير ذلك من العلاقاتِ.

وقد تقومُ العلاقةُ على التقابلِ والتضادِ، كما في قول أبي نواس:

وإذَا جَلَسْتَ إلَى المُدامِ وشَرْبِها، فَاجْعَلْ حَدِيثَكَ كُلَّهُ في
وَإذَا نَزَعْتَ عَنِ الغَوايَةِ فَلْيَكُنْ لِلَّهِ ذَاكَ النَّزْعُ لا

فكلٌّ من البيتين يستحضرُ الآخرَ ولا يفتقرُ إليه. والمُهمُّ أن يكونَ هناك «تلاحم من غير تضمين»(560).

وهذه العلاقةُ قد توجدُ داخل البيتِ أيضا، كما في قول ابن شرف القيرواني(561):

جَاوِرْ عَلِياً، ولَا تَحْفَلْ بِحَادِثَةٍ إذَا ادَّرَعْتَ فَلا تَسْأَلْ عن الأمر
سَلْ عَنْهُ، وانْطِقْ بِهِ، وانْظُرْ إلَيْهِ مِلْءَ المَسَامِعِ والأفْوَاهِ والأعين

التضميـــن والوقـــف :

ولو أردنَا أن نَنظرَ إلى العلاقةِ بين النظمِ والدلالةِ من زاويةِ الوقف والإنشاد لما ظهرنا

---

(559) تحرير التحبير 425.

(560) نفسه 427.

(561) نفسه.

البلاغيين بما يَشفي الغليلَ في هذا الموضوع. ويمكن، والحالةُ هذه، الاستفادةُ من آراءِ علماءِ القراءاتِ. فقد اهتموا بهذا الموضوع اهتماما كبيراً. ونعتقد أنَّ الاستفادة من وجهةِ نظرهم هنا مُمكنةٌ ومفيدةٌ مادامَ هناك تقاربٌ في المُنطلقِ، وهو الحِرصُ على سلامةِ الرسالة ووضوحِها، فالبلاغيونَ التقليديونَ هم الآخرونَ، حريصون على هذا المطلبِ الذي كان رائدَ علماءِ القراءاتِ، يضافُ إلى ذلكَ الطبيعةُ الموسوعيةُ لكثيرٍ من الباحثين القدماءِ. فكانوا يوظفون مفاهيمَ ميدانٍ فيما يقاربُه. كما هو الشأنُ عند ابنِ الأثيرِ الذي تحدثَ عن التضمين في النصِّ النثري القرآني. والواقعُ أن الوقفَ والتضمينَ وجْهانِ لعملةٍ واحدةٍ. فالتضمين عَرقلةٌ للوقف، والوقفُ الدلالي نفي للتضمين. وأبرزُ الفروق بينهما، فيما يبدو، أن الوقفَ النثريَّ رهينٌ أساسا بأمرينِ أحدُهُما انتهاءُ المعنى واكتمالُه، والثاني انقطاعُ النَّفس، ومن القراءِ من يقدم هذا ومنهم من يقدم ذاك، وإن كانتْ مراعاة المعنَى غالبةً[562]. في حين أن الوقفَ النظميَّ رهينٌ بتقطيع إيقاعي منتظم في الشعرِ القديم. فالمطلبُ المعنويُّ في النظمِ منازَعٌ بمطلبٍ آخرَ نقيضٍ هو الوقفُ الإيقاعيُّ.

نقارن، بعدَ هذا، المفاهيمَ التضمينيةَ بالمفاهيمِ الوقفيةِ مُعتمدين على نص لابن الجزَري يتحدثُ فيه عن أنواعِ الوقفِ. يقول :

«الوقفُ ينقسمُ إلى اِختياري واضطراري، لأن الكلامَ إما أن يتمَّ أو لَا، فإن تم كان اختياريّاً، وكونه تاما لا يخلو، إما أنْ لا يكونَ له تَعلُّق بما بعده البتة ــ أي لا من جهة اللفظِ ولا من جهة المعنى ــ فهو الوقفُ الذي اصطَلَح عليه الأئمة بـ (التام)، لتمامه المطلق، يوقف عليه ويُبتدأ بما بعده. وان كان له تعلقٌ فلا يخلو هذا التعلق، إما أن يكونَ من جهة المعنَى فقط، وهو الوقف المُصطلحُ عليه بـ «الكافي» للاكتفاءِ به عما بعده، واستغناءِ ما بعده عنه.... وإن كان التعلق من جهة اللفظِ فهو الوقف المصطلح عليه بِـ «الحَسن»، لأنَّهُ في نفسه حسنٌ مُفيدٌ، يجوزُ الوقف عليه دون الابتداءِ بما بعدهُ للتعلق اللفظي... وإن لم يتم الكلامُ كان الوقفُ عليه اضطراريّاً، وهو المصطلحُ عليه بِـ «القبيح»، لا يجوزُ تعمُّد الوقف عليه إلا لضرورةٍ، من انقطاعِ نَفَسٍ ونحوِه، لعدم الفائدة، أو لفساد المعنى»[563].

يمكن أن نقارنَ بين هذه المفاهيم ومفاهيم التضمينِ على الشكل التالي :

---

(562) انظر النشر 238/1. هذا عدا ما أشير إليه من إمكانية الوقف الازدواجي.

(563) النشر 225/1 ــ 226.

	استقلالُ الوحدة	تعلق الوحدة بغيرها		افتقار الأول إلى الثاني والعكس
		تعلق معنوي	تعلق لفظي	
القراءات (والنثر)	استقلال الجملة لفظا ومعنى. الوقف التام (+)	الوقف الكافي (+)	الوقف الحسن (+)	الوقف القبيح (—)
البلاغة (النظم)	(استقلال البيت) (+)	الاقتضاء (من الجهتين) (+)	الاقتضاء مع افتقار الثاني (+)	ـ تضمين الإسناد ـ تضمين المجاز (البثر) (—)

وهذا يُبيِّن مَدى التطابقِ بين مفاهيم التقطيعِ النثريِّ والنظميِّ في الفن الكلاسيكي. وهو تطابقٌ تبرره غلبةُ الطبيعةِ الخطابيةِ على الشعرِ القديمِ، وتمسُّك البلاغةِ المحافظةِ بها. وتبعا لتفاوتِ مستوياتِ الترابطِ اللفظيِّ والمعْنوي فرق علماءُ القراءاتِ بين الوقفِ والسكتِ فَـ«الوقفُ عبارةٌ عن قطع الصوتِ على الكلمة زمنا يُتنفَّسُ فيه عادة بغيةَ استئنافِ القراءَةِ... ولابدَّ من التنفس معهُ»(564)، و«السكتُ هو عبارةٌ عن قطعِ الصوتِ زمناً، هو دونَ زمنِ الوقفِ عادةً من غيرِ تنفسٍ»(565). ثم وصَفوا هذا الزمن القصير بعباراتٍ عدة متقاربة الدلالةِ فقالوا : «سَكتةٌ قصيرةٌ» و«سكتةٌ مختَلَسةٌ من غيرِ إشباعٍ»، و«وقفة يَسيرةٌ» و«وقفةٌ خفيفةٌ» و«وُقَيْفةٌ» و«سكتةٌ لَطيفَةٌ من غيرِ قطعٍ»(566).

وحسبَ هَذهِ النعوتِ فإن السكتَ يُوازِي عند ابن الجزري «الوقفَ الكافيَ» و«الوقفَ الحسنَ». ويتحققان مع وجودِ تعلق لفظيٍّ أو معنويٍّ، كما سبقَ. وَهما مَعاً دون «الوقفِ التامِّ» الذي يتمُّ دون تعلُّق. وبذلك يَنْصرفُ الوقفُ إلى نهايةِ الجملةِ في حين يُستعملُ السكْت في وقفِ الفواصلِ، سواءٌ كان التعلقُ بين الفصلتين لَفظيا أو مَعنويا.

---

(564) ابن الجزري. النشر 240/1.

(565) نفسه.

(566) نفسه 241/1.

ويُمكن، من وجهةِ نظرِ سيكولوجيةِ الأشكالِ، الحديثُ مع جان كوهن عن «الأشكالِ القويةِ» في جميع الحالاتِ التي يَعملُ فيها عاملانِ بنائيان في اتجاهٍ واحد، وعن «الأشكالِ الضعيفةِ» حالَ عملهما في اتجاهين مختلفين»(567). والاهتمامُ بالجانب السيكُولوجي لا ينحصرُ في الجملة، بل يمكنُ الحديثُ عنه بالنسبة للبيت الكلاسيكي كذلك. فالبيت وحدةٌ قائمة الذاتِ يتوقف التطلعُ معها، مَبدئيا، إلى ما بعدها، في حين يَسْتَمرُّ هذا التطلعُ بعد القرينَة، ومن هنا شرعيةُ الاستفادةِ من مفاهيمِ الوقف النثري عند أصحابِ القراءاتِ، كما هي مشروعةٌ لاعتباراتٍ أخرى سبقَ ذكرها. فالوقف التام هو أساسا وقفُ آخر البيت، وهو الذي يحملُ نَبرَ قرارٍ. ويبدو أن انتظام الوزن والقافية وما ينتج عنه من توقع عودةِ نفسِ الوحداتِ لا يترك للبياضِ غيرَ دور ثانويٍّ. ويقع الوقف غيرُ التام أو السكتُ بين الأشطرِ والقرائنِ، حيث يختلس الوقف استحضاراً لوقفِ آخر البيت وانشغالاً به. ولذلك قالُوا في «الوقف الكافي» ــ الذي هو سَكت كما سبق ــ انه يقعُ في الفواصلِ(568).

فهل يُمكن القولُ بأن وقفَ آخر البيت (القافية) والوقفَ بين الشطرين أو بين القَرينتين ــ وهو ما ندعوه قاسمةً ــ لا يختلفُ إلا من حيث المدةُ، أو القوةُ، إذا ما نظر إلى النبر الذي يقعُ عليه ؟ هذا ما يذهبُ إليه مُوريس كرامون في تعريفه للقاسمة، يقول : «إنها مثلُ وقفِ آخرِ البيتِ في فصله بين البيتِ وما يليه، غير أنها أضعفُ، على العمومِ، من وقف آخر البيت»(569).

وبعدَ أن يؤكدَ جان مازاليغا، في مَعرض حديثه عن النبرِ، أن لا فرقَ بين البيت والشطر فيما يتعلق بظواهرِ الاتساقِ والاختلافِ بين التمفصلين الدلالي والنظمي إلا فيما يتعلقُ بقوة وضعفِ النبر الواقع على كلٍّ منهما، وأن الأسماءَ التي استعملت هنا يمكن أن تستعمل هناك(570)، بعدَ هذا، يعودُ، في حديثه عن طبيعة القاسمةِ، ليلاحظَ أنها كانت ضحيةَ التسميةِ، حيثُ عنتِ القطعَ والوقفَ، في حين أن حقيقتها أوسعُ من ذلك وَأعقدُ. إنها قضيةُ شكل بقدر ما هي قضيةُ معنى كذلك، فهما يَسيرانِ معاً في حالةِ الاتساقِ، في البيت الكلاسيكي، ويسيرانِ معا في النظم الحرِّ أيضاً، حيثُ تكون القاسمةُ غيرَ مُحددةٍ سَلفا، فتحدَّدُ بالمعنى. وبين هاتين الحالتين تَمْتَدُّ المناطقُ الشاسعةُ من الاختلافِ بين القاسمةِ التي يَقتضيها الوزنُ القار، وبين التمفصلِ الطبيعي للتركيبِ، حيث تكون الغلبةُ للشكل. ومن هنا ضرورة إضافة بعض المعاني

---

(567) Structure du langage poétique p. 57

(568) ابن الجزري. النشر 228/1.

(569) Grammont (M) Petit traité p. 20

(570) Mazaleyrat. (J) Eléments p. 116-117

الثانوية، أو «التلوينات» الأسلوبية لطبيعة القاسمة. فالنحو يلعبُ دوراً أساسيا في انفصال الشطرين واتصالهما، وفي حالة الإدغامِ يكون الوقفُ مُتعذراً. ولذلك «فليستْ طبيعةُ القاسمةِ أن تكونَ وقفاً، بل هي تصادفُ الوقفَ إذا اقتضاهُ النحوُ والمعنى. ولكن ليس هذا الوقفُ ما يُكوِّن مَاهيتها»(571). فقد تكون حينئذٍ مُجردَ تحديد للمقطعِ الذي يقعُ عليه النبرُ. ثم أليستْ هي ذلك النبرَ نفسه في نهاية المطافِ. وينتهي مَازاليغا من هذه المناقشة العَميقة إلى التَّمييزِ بين وَقفٍ مأزومٍ ذي تلويناتٍ مختلفة داخلَ البيتِ، وبينَ وقفِ القافيةِ الذي يحملُ نبرَ قرارٍ رَتيباً، ينتهي إلى تبنِّي تقسيم هنري مُوريي للقاسمةِ إلى عدة أنواع : قاسمة الوقفِ، في النظم غير المسترسل، وقاسمة الانخفاضِ (أو هبوط الضغط)، في النظم المسترسل، وقاسمةِ التشديدِ، في البيت العاطفي غير المتَّسق(572).

ومن هنا يبدو أن القاسمةَ تَحملُ قيماً ثانوية تنغيميةً في النظمِ الكلاسيكي غيرَ متوفرة للقافية إلا نادراً. وهذه المعاني الثانوية هي التي تلعب دوراً أساسيا في حركةِ النظمِ الكلاسيكي الذي يَبدُو في مظهره الخارجي رتيبا، وهو مظهر خداعٌ كما تَنبَّه إلى ذلك مُوريِسْ كرامُون نفسه. ونحنُ إذ نرصدُ حركة البيتِ الداخلية لا نغفل عن هذه التلوينات والمعاني الثانويةِ الزائدةِ على مجرد كون الوقفِ طويلاً أو قصيراً، أو كونِ النبرِ قويا أو ضعيفاً.

في إطار تفاعلِ القاسمةِ مع القافيةِ وتكامُلهما يلاحظُ كرامون أن ضعفَ القاسمةِ خاصة في الأوزانِ الطويلة ــ حين لا يتطلبها النحوُ ولا يسمحُ بها ــ يؤدي إلى تقوية القافيةِ لتعويضِ ذلك الضعف. وحينَ ضعفتِ القاسمةُ ــ ابتداءً من القرن XII ــ ظهرت القافيةُ الحقُّ بعدَ أن كانتْ تقومُ على الحركة وحدَها(573). ويمكن تأييدُ فكرةِ مبدأ التعويضِ هذه بإحساسِ الرومانسيينَ أنفسهم بضرورةِ تقوية القافيةِ عندما مالوا إلى التضمينِ لتنويع إيقاع أشعارِهم، فطالبوا بالقافيةِ الغنية(574).

لعل من المفيدِ رصدُ هذهِ الظواهرِ التعويضيةِ في الأراجيزِ، ولزومِ ما لا يلزمُ وفي الشعر ذي الطابع الشَّعبي. فمقاومةُ التضمينِ تؤدي إلى وضعِ الكثيرِ من النتوءاتِ الإيقاعية في طريقه حتى لا يفقدَ النظمُ هُويتهُ ويَصيرَ نَثراً مُرسَلاً.

---

(571) نفسه 148 ــ 149.

(572) نفسه 149.

(573) نفسه 21.

(574) نفسه 111. والقافيةُ مهمة جدا لفاعلية التضمين، ولذلك فإن التضمينَ مباحٌ في الشعر اللاَّتيني والإغريقي لعدم وجود القافية. (نفسه).

شـــاعريـــةُ التضميـــن :

يذهب هُنْري مُوريي إلى أن ما وقع من تضمينٍ في شعرِ القرونِ الوسطى، وهو قليلٌ، إنما هو «أثرٌ من آثارِ الرُّخص والتلاؤمِ أكثرَ مما هو أثرٌ من آثارِ الفنِ»(575). وإنما تولدت تعبيريةُ التضمينِ مع منعِه عند الكلاسيكيين، ثم اعتبر خرقاً للعرف الكلاسيكي كَمّاً وكَيفاً. في حين تتنامى أهميته بالنسبة للشعر الرومانسي والرمزي.

وبرغم الأمثلةِ المتطرفةِ التي تقدمتْ فإنَّ التضمينَ الخارجيَّ لم يلعبْ دوراً مُشعِرناً في الشعر العربي القديم إلَّا في أدنَى مستوياته، كما تقدمَ. فقد لاحظنا كيفَ أن الاقتضاءَ يستوعبُ مجموعةً من الصور البديعيةِ. ولْنبقَ الآنَ في حدودِ التضمينِ المَعيبِ أيْ الافتقارِ والبترِ. وفي هذا المُستوى تُعبرُ الامثلةُ المتطرفة المذكورة عن وَعْيٍ كَبيرٍ بِهيمنةِ الاتساقِ وتحدِّيه لمطلب الانطلاقِ الدلالي. ولم ينتبه إلى هذه الحقيقة من البلاغيين العرب الذين اطلعتُ على رأيهم في الموضوع إلا السَّكاكي، فقد لاحظَ أنَّ الشاعرَ الذي نظمَ الأبيات المشهورةَ :

يَاذَا الَّذِي فِي الحُبِّ يَلْحَى أما...(الأبيات)

كان يَتحدَّى أحدَ عيوبِ القافيةِ ويُروِّضُه ليُصبحَ مَصدراً للشاعرية، وبذلك أفلتَ السَّكاكي من الحُكم الشائعِ المُدعمِ بالتقليدِ الشِّعري العامِّ. وحكمَ بتمليح الشاعرِ. ومما لهُ دلالةٌ قويةٌ نسبةُ هذه الأبياتِ إلى الخليلِ نفسِه، فهو أدرَى بالعيبِ في مجالٍ هو الرائدُ فيه.

والأساسُ عند السَّكاكي هو أنَّ مَا يُعتبرُ عيباً، لخروجِه عن النظامِ المِعياري المتبع، يُمكنُ أن يؤسِّس هو نفسُه نِظاماً مُتناسقاً يسمحُ ببُروزِه كنظامٍ قصدي يتحدَّى المتواضعَ عليه. وكلامُ صاحبِ المفتاحِ صريحٌ في ذلك : «واعلمْ أن لَكَ في كثيرٍ من عيوب القافيةِ أن تكسوَها بهذا الطريقِ ما يبرزُها في مَعرضِ الحسنِ، مثلُ أنْ تشرعَ في اختلافِ التوجيهِ فتضمَّ ثم تكسرَ ثم تفتحَ، أو أيَّ وضعٍ شئتَ غيرَ ما ذكرتُ ثم تُراعِي ذلك الوضعَ إلى آخرِ القصيدةِ أو في اختلافِ الإشباعِ، أو غيرِهما كما فعلَ الخليل، قدس اللهُ روحَه، بالتضمين حيث التزمَه، فانظرْ كيف مَلُحَ ذلك :

يَاذَا الَّذِي فِي الْحُبِّ يَلْحَى أَمَا (الأبيات)»(576)

---

(575) فهو لم يقع في العُشري المقاطع وإنما وقَعَ في الثماني وفي بعض البُحور القصيرة (Dictionnaire p. 412) ثم ظهرَ هذا الأسلوبُ في النصف الثاني من القرن XV عند الشعراء الغنائيين. وحرّم في مُنعطف القرن السادس عشر إلى السابع عشر، فقال مَالِيرْبُ فيه بيتيه المشهورين.

(576) مفتاح العلوم 576. والمثالُ الذي ضربه لاختلافِ الوصل هو، ما رواهُ الأصمعي عن أعرابي يُصلّي، ويقول :

أتنعِمُ أولادَ المجوسِ وقد عَصَوا وتتركُ شيخاً من سراةِ تُميـــم

وينبغي أن توضعَ كلمة «مَلُح» في إطارها التاريخي، فهي لا يمكنُ أن تقايضَ مثلا بكلمةِ «جَادَ». إن «مَلُح» وكلماتٍ أخرى مثلَها ارتبطت أساسا بالشعر الظريفِ الجديدِ الذي يخالفُ العرفَ الاجتماعيَّ، كشعرِ المَجانةِ والسخرية والهجاءِ المكشوفِ، أو العرفَ الفنيَّ سواءٌ في مستوى اللغةِ المُستعملةِ، أو الأوزانِ أو الصورِ البلاغية(577).

وهذا يدعِّمُ القولَ بأن هذا المثالَ والآخر الذي استُشْهِدَ به لتضمين المَجاز (البتر) وما شاكلهما يدخلان ضمنَ هذا التيار العَامِّ الذي مثَّلته طبقةٌ من الشعراء ذوي الميولِ الشعبية، ولم تكنِ الحركاتُ الشعريةُ الشعبيةُ الميالة إلى النثرية وتغليبِ الجملةِ من القوةِ والشمولِ بما يجعلُها تؤسِّسُ مفاهيمَ جديدةً : كما هو الشأنُ بالنسبة للرومانسيةِ الغربيةِ. وظلتِ النظرةُ الاجتماعية الفنيةُ السائدةُ تعترفُ بالجديد باعتباره شُذوذاً عن التقليدِ الذي يجدُ أمْثَلَ صورةٍ له في القصيدة المَدحية على البحورِ الفخمة، والقوافي المتمكِّنة، مع احترامِ جميع المواضعاتِ الموضوعية والفنيةِ.

ومن وجهةِ نظرِ الفاعليةِ الفنيةِ الناتجةِ عن تفاعل العناصرِ النظميةِ والدلاليةِ يلاحظُ أن تكثيفَ الخرقِ النظمي في نصٍّ بعيْنِه، هو محاولةٌ لسلبِ النظم سلطتَه في مجالٍ هو مَجالُه الخاصُّ. فمَهما كان هناكَ من محاولاتٍ تعويضيةٍ بتقفيةِ الشطرين (مثلا) فإنَّ قوة المُعارضةِ النظمية قد أُضعفتْ إلى أدنَى حدٍّ إذا ما أُريدَ لهذا الشِّعر أن يبقَى في إطارِ اللغةِ الحاملةِ للخطابِ القابلِ للفهم. فالقراءة النظميةُ تَشُلُّ المعنَى كَما أن القراءَة التعبيرية تَنْفي النظمَ. أي أن هناك وضعاً يستحيلُ فيه التعايشُ القائمُ على التفاعل بينَ الدلالة والصوت، ذلك التفاعلُ الذي يسمحُ بتعدُّد إمكانياتِ التأويلِ، وحيث تنعدمُ هذه الإمكانيةُ ينعدمُ الشعرُ، فالنص هنا إما أن يكونَ نثراً خالصاً أو نَظماً خالصاً. والشعرُ إنما يوجدُ بينهما في سلَّم كثيرِ الدرجاتِ.

فهل يمكن التسليمُ، بعدَ هذا، بأن ما وقعَ من تضمينٍ خارجي في الشعر العَربي القديم، مما لا يدخلُ في هذه الخانة إنما هو أثرٌ من آثار الضرورةِ، كما ذهبَ إلى ذلك مُورْيِي ؟ هل يمكن التسليمُ بسهولة بأن النابغةَ لم يجدْ حيلةً إيغاليةً أو تَتميميةً لتلافي التضمينِ في البيتين المشهورين (إني/شَهِدْتُ) ؟ ألَا يتعلقُ الأمرُ، في واقعهِ، بحاجةٍ أسلوبية أحسَّها الشاعرُ ؛ أقلُّها

فإنْ تكسُني ربِّي قميصاً وجُبة أصلي صَلاتي كلها وأصومُ
وإنْ دامَ كلُّ العَيشِ يارُبُّ هكذا تركتُ صلاةَ الخمس غيرَ ملوم
أما تَستحي يارُبُّ قد قمت قائِماً أناجِيكَ عرياناً وأنتَ كريمُ

ثم علق عليه بقوله : «فانظر كيف كسر شوكة العيب» (نفسه 577).
وفي العمدة أن هذا النوع يسمي القوادسي تشبيها بقواديس السانية في ارتفاعها وانحدارها، وفيه عمدة إلى الاقواء والايطاء (العمدة 178/1).

(577) تحدثنا عن صور من ميل الأدبِ نحو الطرافة الفنية والاجتماعية في مقدمتنا لتحقيق المسلك السهل.

تأكيدُ العُنصرِ اللغويِّ المَعزولِ عن بقية التركيب (إنِّي) وذلك بإيقاع نبر القرارِ عليه. ومثل هذه الواقعةِ مما صادقَ عليه الشعرُ الحديثُ. فلغرضٍ أسلوبيٍّ صِرْفٍ تُقدّمُ الكلمة المرغوبُ في إبرازها أو تؤخرُ عن القافيةِ التي تفصلُ بينها وبين المجموع التركيبي الذي تنتمي إليه(578). وقد يصدقُ هذا على الكثيرِ من أمثلةِ التضمينِ الخارجي الواردةِ عند البلاغيين العرب المنسوبة للفحول، هذا دون ما يدخل منها في بابِ الاقتضاء فلذلك وجهٌ آخر.

والمجالُ الذي يَهمنا نحن أكثرَ من غيره هو التضمينُ الداخلي، وهذا لا مجالَ للشك في تعبيريته كما سنبين بالأمثلة الملموسة فيما يأتي من حديث. وسَنتَناولُ ضمنهُ العلاقةَ بين الشطرينِ وبين القرائنِ الترصيعية الموافقة للوقف العَروضي أو المخالفةِ له.

غير أنه يجبُ أن نشير إلى صعوبة استخراج دلالةِ التضمين الداخلي والخارجي على حدٍّ سواء. فقد يبدو الأمرُ وكأنهُ يتعلقُ بتأويل ذَوقيٍّ صرفٍ، كما هو الشأنُ عند هنري مُوريي، الذي عدَّدَ في إطارِ اجتهاداتِه التأويلية — مجموعةً من وظائفِ التضمينِ منها : تضمينُ القوةِ، وتضمينُ الانتظارِ، وتضمينُ تجاوز الحدودِ، والتضمينُ البصريُّ، والتضمينُ الحركي ...إلخ. وهو يعتمدُ **أحيانا** على الدلالة الذاتية الخاصةِ بالمثال المستشهد به، وهذا ظاهر في حديثِه عن تَضمينِ تجاوزِ الحدودِ، إذ نجد لفظ التجاوز ومعناه ماثلين في المثال المستشهد به، وخلاصته :

تَجاوزَ المَضايقَ، وعَبَرَ فوقَ
الأَلَب ...الـــــــــــخ.

وبمثلِ هذا التأويلِ تصيرُ لائحةُ هذه الوظائفِ غير محصورةٍ، فتشتق وظيفةُ كلِ تضمين جديدٍ من معناه. ولن يسمحَ هذا باستخلاصِ وظائفَ عامةٍ قابلةٍ للتطبيقِ على نصوص مختلفة.

على أن بين اجتهاداتِ موريي ما هو طريفٌ وذو طبيعةٍ تجريديةٍ يمكن تعميمُه مثلُ : تضمين المَكر، أو التضمين المَاكِرُ. «وهو مناسب للمفاجأةِ والسخرية كقول الشاعر(579) :

قرضُ التجهيزِ صفقةٌ مربحةٌ (...)
للأبناك

التضمـــين والانزيـــاح

نقدم هنا وجهة نظر الشعرية اللسانية كما صاغها جان كوهن في كتابه «بنية اللغة

---

(578) عرف في الأدب الفرنسي بـ le rejet وَ le contre-rejet انظر أثرهما الأسلوبي عند J. Mazaleyrat. Eléments وَ H. Morier. Dictionnaire. p. 416

(579) Morier. Dictionnaire. p. 416

شعرية». وفي جهة نظره هذه طرافة وعمق. اعتبر جان كوهن التضمين، أي الاختراق
تقطيع النظمي والتمفصلِ النثري أحدَ تجليات الفاعلية الشعرية(580). فالأصلية هي البنية
لأساسية للنظم. وبَدل أن يُعَرِّفَ النظمُ باعتباره شيئاً زائداً على الكلام العادي ينبغي أن يُعرَّف
باعتبارِهِ سَلباً يَمَسُّ نظامَ اللغةَ ووظيفتَها الابلاغية التي تحرصُ على ضمان سلاستها بطرق
متعددةٍ، من بينها الاتساقُ. فالنثرُ يدعِّم الوقفَ الدلالي بوقف صوتي تجسِّده النقطة أو
البياضُ، فحيث تنتهي الجملةُ يتوقفُ الصوتُ. أمّا النظمُ فيُركِّبه التضمين بفعل اختلاف ذلك
إنه يفرضُ سلطتَه على الجملةِ فيبترها بَتراً تعسفياً.

يقارنُ كوهن بين المراحل الثلاثِ للشعر الفرنسي : الكلاسيكية والرومانسية والرمزية،
ويخلصُ إلى أن «تاريخَ الشعر الفرنسي يدلُّ على نُمُوِ هذه الخاصة نمواً تدريجياً، فمن
الكلاسيكيةِ إلى الرومانسيةِ، ومن الرومانسية إلى الرمزيةِ تستمرُ نهاياتُ الأبيات في عرف فرنسا
أعلى من الترابطِ النحوي. وإذا لم تصادفْ نهايةُ البيت، عند الكلاسيكيين، علامةَ ترقيم فإنهم
يَحرصُون على أن يكونَ الترابطُ التركيبي ضَعيفا(581)».

فالشعرُ الكلاسيكي قد يفصلُ بين فَصلتين متمايزتين سواء ارتبطتا بعطف أم بدونه، كما قد
يفصلُ بين مجموعتين تركيبيتين مختلفتين مثل فصل الظرفِ عن بقية الفَصْلة، أو الفصل بين
مجموعةِ الفاعلِ ومجموعةِ المفعولِ به، ولكننا ــ يقول كوهن ــ : «لن نقع أبداً، في الشعر
الكلاسيكي، على ذلك البيتِ الذي تكسِرُ نهايتُه **مجموعاً** تركيبياً أي مجموعاً لا يقبل وقفا
دَلاليا. أما الوقفُ الذي يصيبُ تركيباً في درجة عُليا من التماسك فإنما نظفرُ به عند
الرومانسيين»(582).

فالوقفُ عند الرومانسيين قد يفصِلُ النعت عن المنعوتِ، أي يفصل بين وحدات شديدة
التماسك، ولكنها في جميع الأحوالِ مُستقلةٌ معجميا، أما الفصلُ بين الكلمات الفارغة دلاليا
المفتقرةِ إلى غيرها، وبين الكلمات الممتلئة الموصولة بها، فهو مما تجرأ عليه الرومانسيون
ففصلوا بين أداةِ التشبيهِ والمشبهِ، وبين أداةِ التعريف والمعرَّف وبين الضمير والفعل ..الخ الخ
وصلَ الأمرُ إلى الفصلِ بين الموصولين بِخط وصلٍ.

ليكونَ ذلك آخرَ خطوةٍ تُوصِّل إلى بترِ الوحدةِ المُعجمية(583) كما فعلَ الشاعر الإنجليزي

---

(580) انظر عرضا مركزاً لأهم صور الانزياح عندَ ج. كوهن في مقدمة الترجمة العربية لكتابه «بنية اللغة
الشعرية». ترجمة محمد العمري ومحمد الولي.

(581) بنية اللغة الشعرية 63.

(582) نفسه 64.

(583) نفسه 65. والحاشية.

دِيلان تُوماس في كتابة كلمة SOFT على الشكل التالي :

S

O

! F !

T

هذا من حيث الكيف، أما من حيثُ الكم فيعتمِد كُوهن الإحصاءَ من عينة دالة في نظره. والخلاصةُ التي انتهى إليها هي «أن الكلاسيكيين حَاولوا، دون أن يصلوا إلى ذلك، إلغاءَ الاختلافِ (بين الوقف الدلالي والتركيبي)، أما الرومانسيون والرمزيونَ، بشكل خاصٍّ، فقد حاولوا عكسَ ذلك، كما بينا، من وجهة النظر المزدوجة أي من حيث الكثافة والاتساع»(584).

وينتهي كُوهن من هذا العرض إلى التساؤل عن النتيجة التي يمكن استخلاصُها من تنامِي التضمين عبرَ تاريخ الشعر الفرنسي : «هل يتعلقُ الأمرُ بوجود مفهومينِ متعارضين للشعرِ»، شعرِ الاتساقِ وشعرِ التضمينِ ؟ «أم إن الشعرَ إنما استكملَ بالتدريج طبيعتَه الحقَّ ؟»(585).

إن كوهن ينطلقُ من قناعة يشترك فيها مع كثير من الباحثين الغربين، وهي أن الشعرَ يسيرُ عبرَ تاريخه نحو درجاتٍ أعلى من الشاعرية، أي نحوَ استكمال حقيقتِه ولذلك لا مناصَ من أن يَختار الافتراضَ الثاني، مُضيفاً تبريراً آخر إلى قناعتِه تلك «هو أن اللاَّنحوية هي الخاصيةُ الوحيدةُ الموجودةُ في النظم المطَّرد والحُر معا»(586).

والذي أراهُ أن طرحَ المسألة بهذا الشكل لا يخلو من تعسُّفٍ. فكون هذِه الخاصية تنمو مع تطور الشعر في مراحله التارخية لا يعني أن الشعرَ يسيرُ في خط مُستقيم نحو الشاعرية. ذلك أن المقومات الشعرية أو بالأحْرى تجلياتِها تعمل في جَدلية طابعها التنامي والتراجُع. وهذا أمرٌ يصدقُ كثيراً على مظاهر النظم.

إنَّنا لا نهدفُ إلى التشكيك في قيمةِ اجتهاداتِ جان كوهن في إطارِ نظريةِ الانزياحِ وتطبيقها على النظم. ولكننا نرى أنَّ بعضَ الخلاصاتِ التي وصلَ إليها في حاجة إلى تمحيصٍ، خاصةً حين يتعلق الأمر بأدبٍ غني مثل الأدب العربي.

وأولُ ما يجبُ تأكيدُه أننا لا نرفضُ مبدأ الانزياح، وهو أساسُ نظرية كوهن ولكنَّنا نختلف

---

(584) نفسه 21. ولقد اعتمد كذلك على مبدأ الاختبار فكتب خبراً صَحفيا مبتذلاً كتابة عَروضية، فلاحظ انتعاشَ النص واستعدادَ الكلماتِ للاستيقاظِ من سباتِها النثري حسب تعبيره (بنية اللغة الشعرية 72).

(585) نفسه 68. وانظر مقدمة مولينو وطامين لكتابهما Introduction.

(586) بنية اللغة الشعرية 68.

في بناءِ المعيارِ، ونَرى أن المعاييرَ المنزاحَ عنها تختلفُ من عصرٍ لعصرٍ حسبَ القيمِ الفنية السائدةِ، كما أنها قد تكونُ متعددةً، فليس من الضروري أن يكونَ مظهرُ الشاعرية وميكانيزمها الوحيدُ هو البُعد عن الكلام العادي، عن الخطاب اللغوي التواصلي. بل قد يكونُ الانزياحُ عن قيمٍ فنيةٍ صارت آليةً، فيعملُ المقومُ الشعري على شقِّ عصا الطاعةِ عن المألوفِ فنيا. وهنا نلتقي مع وجهةِ نظرِ يوري تِنْيانوف في تألي الأشكالِ وحركيتها المتولّدةِ من هذه التألية نفسها(587). كما نلتقي مع رأيِ يُورِي لُوتْمَانْ في تفاعلِ العَناصر(588).

فقد يكون التضمينُ. عند الرومانسيين، اِنْزياحا عن المعيار الكلاسيكي الصارم، غيرَ أن هذا المعيارَ لن يعودَ ذا حضورٍ بالنسبة للرمزيين ولحركة الشعر الحر بصفة عامة، وفي هذه الحالة يُمكنُ البحثُ عن ميكانيزم اشتغالِ هذا المقوم في زاوية أخرى(589). وقد يصح، حينئذٍ، النظرُ إلى تكسيرِ الخطاب النثري العادي أو مشاكستِه. ولَا أعتقدُ أن الشعراء العربَ الذين تعمدوا التضمينَ الإسنادِيَّ المتطرفَ، وتضيمنَ المجاز بالدرجةِ الأُولى قد كانوا يخلقون أزمةً مع اللغةِ فحسبُ، بل كان الطرفُ الحاضرُ عندهم المستوجبُ للكسر والمشاكسةِ هو المواضعةُ : **أي الاتساقُ.**

ونخلُص من ذلك إلى أن الأمرَ يتعلقُ بنَمطين من الشعر، إذا ما نظرنا إلى طبيعة المقوماتِ الفاعِلَة وطريقة توظيفِها. كان الشعرُ القديمُ خطابيا مَسموعا، وكلا الخاصيتين تفرضُ أن تكون الوحدةُ النظميةُ والدلاليةُ متسقتين، لضمان الفهمِ وسُرعته، ولبَقَاءِ الخطابِ (الوظيفة الحفظية). ومن هنا كان الإلحاحُ على البيتِ كوحدةٍ مُستقلَّةٍ (بل رأينا ثَعْلب يُلحُّ على استقلالِ الشطرِ والقرينةِ)، وكان الإصرارُ على ظهور المَعنَى في أولِ الكلام، وعدمِ اِفتقارِ الأولِ إلى الثاني.

فاعليةُ التضمين الداخلي : تطبيق

إذا كان مجالُ التضمين الخارجي في الشعر القديمِ محدودا ومُحاطاً بكثير من القيودِ البلاغيةِ، فإن داخلَ البيتِ يُعتبر مَجالاً متحركاً وحيوياً. فالبيتُ وحدةٌ قائمةُ الذات، ولا يُخامرني شكٌّ في أن اختيارَ هذا الاسم «بَيْت» كان ناتجاً عن شعورٍ بهذه الوحدة والاستقلالِ داخل

---

(587) انظر القسم الأول من Iouri Tynianov.. Le vers lui-même.

(588) Iouri Lotman. Structure du texte artistique. p.p. 202-203

(589) اطلعت بعدَ كتابته، على قول مازليغا : «إن الاختلاف (التضمين) يرتبط منطقيا بالنظم المطرد، إذ هو تباعد بين البنيات التركيبية الطبيعية، البنيات العروضية المتوارثة، وليس له أهمية مع النظم الحر إذ يُخلقُ البحر والإيقاع فيه كل حين بالنظر إلى تكوين الجملة نفسها. ولذلك احتاجَ لكي يُحقق أثرَه إلى أحد أمرين : إما مُساعد ذي تمثيل بصري لعزل العنصر المضمن، وإما الإحالة الخفية على وزن مألوف يظهر على صفحة الوعي (انظر Eléments. p. 131).

مَجموع البيوتِ أي داخلَ الحي. ففي البيت كلُّ أسبابِ الحياةِ : تَولُّدها وحِفظُها ونهايتُها. والبيتُ حدودٌ مع الآخرين. وللبيتين معا (بيتُ الوَبر وبيتُ الشعر) أسبابٌ وأوتادٌ وعروضٌ ..الخ. داخلَ البيتِ تجري كُلُّ الحِواراتِ البناءةِ بين الدلالةِ والنظمِ. ويبدُو أن انتقالَ هذا الحوار إلى الخارِج في الشعرِ الحرِّ ناتجٌ عن تَلاشي مفهوم البيتِ ليحلَّ محلَّه مفهومُ القصيدةِ والمقطوعةِ والمقطعِ. وكُنَّا رأينا ابنَ طَباطَبا يُحاولُ تجاوزَ سلطةِ البيتِ لصالحِ سُلطةِ القصيدةِ، غيرَ أن موقفَه ذلك لم يُوقِف التيارَ العامَّ، تيارَ الاستقلالِ. إن البيتَ وحدَة دلاليةٌ وإيقاعيةٌ منفصلةٌ. يُمكن الاستئناسُ هنا بما ذهب إليه أصحابُ الموشحات من وضعِ قفلٍ للبيتِ وحصرِه حينَ نزع بفعلِ عواملَ جديدةٍ إلى توسيعِ حدودِه، فكانَ أن تكونتِ القصائدُ (الموشحات) من أبياتٍ لكل مِنها **قُفلهُ** الذي يفصلُه عن غيرِه من الأبياتِ.

إن فتحَ الأبياتِ، إذن، في الشعرِ القديم ليسَ سُلوكاً طبيعيا، فهي إما أن تفتحَ لضرورةٍ كما ذكَر ابنُ رشيق، ضرورةِ السردِ، وإما أن تفتحَ تحدياً وثورةً كما هو الحالُ في الافْتقارِ والبَتْرِ.

ونظراً للطابع الخَطابي المذكورِ فإن العُنصرين، عنصرَ النثرية وعنصرَ النظمِ يعملانِ، في الشعر القديمِ، لا باعتبارِ أحدِهما نفياً للآخرِ، بل باعتبارِه مُحركاً لقوى التعارضِ فيه. فليس من المُمكنِ في الشعر القديم مقابلةُ الجُملة بالنظمِ مقابلةَ تَنافٍ، بل المقابلةُ مقابلةُ تعارضٍ واستحضارٍ. إنه يُعطي إمكانياتٍ هائلة لِانْفتاحِ النصِّ وتعدُّديته. فالنصُّ الشعريُّ الجيدُ الذي يَستثمرُ المُعطيَيْنِ استثماراً جيداً يقبلُ التأويلَ المُتعدِّدَ كما سَيتوضَّحُ من تحليلِ بيتِ أبي تمام (بيض الصفائح ...الخ). فالانزياحُ ليس انزياحا عن قاعدةِ اللغةِ، بل هو انزياحٌ عما يقتضيه عنصرٌ آخرُ من عناصر البناءِ. ومن هنا يكتسي حديثُ يوري لُوتْمانْ عن المنسقِ والمُخَلْخِلِ(590) أهميةً كبيرةً إذا مَا عُمِّمَ ليشمَلَ كلَّ صورِ الاختلافِ بين مقومينِ أو مادَّتينِ شِعريتين تلعبُ إحداهما دورَ المعارضةِ بالنسبةِ للأخرى. ومن ثم فإنَّ العُنصرين يعملانِ معا حُضوراً وغيابا. فتغليبُ التقطيعِ الفونيمي الحافظِ لدلالةِ الكلماتِ أو الوحداتِ المُعجمية يُغيِّبُ التقطيعَ المَقطعيَ، ولكنهُ لا يلْغِيهِ أصلاً. إذ يصيرُ عنصراً ناقصا، حاضراً في وَعْيِ القارئِ، ونفسُ الأمر ينطبق على تغليب التقطيعِ المَقطعي، فهو يَبْتُرُ الوحداتِ المُعجميةَ ويحاولُ إخفاءَ التمفصلاتِ والترابطاتِ الفونيمية التي تكوِّنُ دلالة الوحدةِ، ولكنه لا يصل إلى إلغاءِ هذه الدلالة التي يُعيد المستمعُ ــ القارئُ بناءَها، فهي بالنسبةِ إليه عنصرٌ غائبٌ وليسَ عنصراً غير موجودٍ.

---

(590) تصرفنا ــ بما يوافق : رُؤيتنا البلاغية ــ في ترجمة «Type d'ordonnace et matériau non ordonné». بالمنسقُ والمُخلخلِ اعتباراً لنزوع الأول نحو النسقية، ونُزوع الثاني نحو عَرقلة عملية التنسيق وخلخلتها، منعاً لتأليةِ الأشكال. وندمج في هذا المفهوم العام مفهوم الغيابِ والحضور برغم اختلافِ السياق ــ لمناسبة ذلك لموضوعنا ورؤيتنا الخاصة.

وإن العنصر الغائب بالنسبة للقارئ هو عنصرٌ عامل بغيابه. إذ الغياب لا يساوي عدمَ الوجود أو الإلغاء(591).

وإذا كانَ الشاعرُ الحديثُ قد تصرَّف في البياض. ولعبَ بالوقف مُشكِّلاً فضاءاتٍ ملموسةً معبِّرة، فإن الشاعرَ القديمَ قد استعملَ الوسائلَ السمعية الترصيعيةَ داخلَ البيتِ، وهي قائمةٌ على توازناتٍ شتى تُشعرُ بحركية النظمِ، كما تُشعر العلاقات النحوية والمنطقية بحركة الدَّلالة. وهما تياراتٍ يَسريانِ في البيت ائتلافا واختلافا. ويجبُ الاعترافُ، مع ذلك، بصعوبة اكتشافِ جوانبَ من هذه الصناعة بلغتْ حدّاً كبيراً من الدقة. في حين ينطقُ بعضُها مفصحا عن فاعليته، كما هُو الشأن في هذا البيت لأبي تمام :

1) مثـــالٌ أولُ

بِيضُ الصَّفائِحِ، لَا سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِـــنَّ جَلاَءُ الشَّكِّ وَالـــرِّيَبِ

يسمحُ هذا البيتُ للدراسِ باستجلاءِ عددٍ كبيرٍ جداً من قضايا النظمِ والدلالةِ، وعلاقةِ الترصيعِ بالوزنِ والتجنيسِ، ولكننا نقتصرُ هنا على بعضِ ما يتعلق بالتضمينِ :

1) هناك خرقٌ لارتباطِ طَرفي الجُملة بوقفٍ مَوقعي قوي : نهايةُ الشطر فقد بقي حرف الجر فارغاً من الدلالةِ معلَّقاً، لا يأخذ معناهُ إلا بعدَ إشباعِ الوقفِ والانتقالِ إلى الشطرِ الثاني، إنه لا خيارَ للمنشد ؛ لابُدَّ من الوقفِ. ذلك أنَّ «في» هيَ نواةُ حَقلٍ صوتيٍّ إيقاعيٍّ قَوي، فهيَ تتجاوَبُ مع (بِ) في القافيةِ بالحركةِ والصفةِ والموقعِ. وتتجاوبُ مع (فِ) في «الصحائِف : تُكوِّنانِ **جناساً مُتوَّجاً**.

فهل نقتلعُ «في» من مَجالها الإيقاعي الصَّوتيِّ، أمْ من مجالِها الدَّلالي ؟ لا اعتقدُ أن بالإمكان الاطمئنانَ، مرةً واحدةً، لواحدٍ مِن الحَلَّين، بالرغمِ من أنَّ علماءَ الشعرِ يقترحون التضحيةَ بالجانب الدلالي مراعاةً لطبيعةِ الشعرِ. يقول موريس كرامون : «عندما يتعارضُ العروضُ والتركيبُ يكون الفوزُ دائماً للعروضِ، ويجبُ على الجملةِ أن تخضعَ لمُقتضياتِه، إن كل بيتٍ، وبدون أي استثناءٍ، متبوع بوقف يطولُ أو يقصرُ»(592).

وينطبقُ ما قيلَ أو أكثرُه على حالِ «لا» النافيةِ التي فصلتْ هي الأخرى عنْ موضعِ عملها «سود» في الشطر الأول. فهي تقع في مُنتصف الشطرِ الأولِ : مستفعلن فعلن × مستفعلن

---

(591) قدمنا هنا مُجمل رأي لوتمان في هذه القضية المهمة (نفسه 207 ــ 208) ومن عباراته اللطيفة في ذلك قوله : «ان الكلمة في الشعر تذكر «بالقميص الأحمر» لكوكول، تمزقهُ الأوقافُ (وغيرها من المقومات الإيقاعية) غير أنه يلتحم دون أن يفقد وحدته المعجمية لحظة واحدة «ويصدق ذلك على المتواليات المركبية». (انظر المرجع السابق 212).

(592) le vers français

فعلن. فتُحيلُه إلى مشطورِ البسيطِ. يدلُّ على ذلك تجاوبُها مع (لا) من كلمة «جلاء» في الشطر الثاني التي تقعُ في نفسِ الموقع، فالبيتُ مكونٌ من قافيتينِ متعانقتينِ يمكن إبرازُهما على الشكل التالي :



وقد عَوضت قافيةُ المجزوء، بالمدِّ القويِّ واتحادِ الصامتِ، ما امتازتْ به قافيةُ نهايةِ الشطرينِ من قوةِ الموقع، فأمكنها لذلك الظهورُ وإثارة الانتباه.

وفي حين يقومُ النزاع النظمي مع (لا/سود) وَ(في/متونهن) على الفصل بين العاملِ والمعمولِ. فإن قافية المجزوءِ في الشطر الثاني تخترق مستوىً دلاليا أعلى، إذ شطرت كلمة «جلاء» شطرين (جلا/ء).

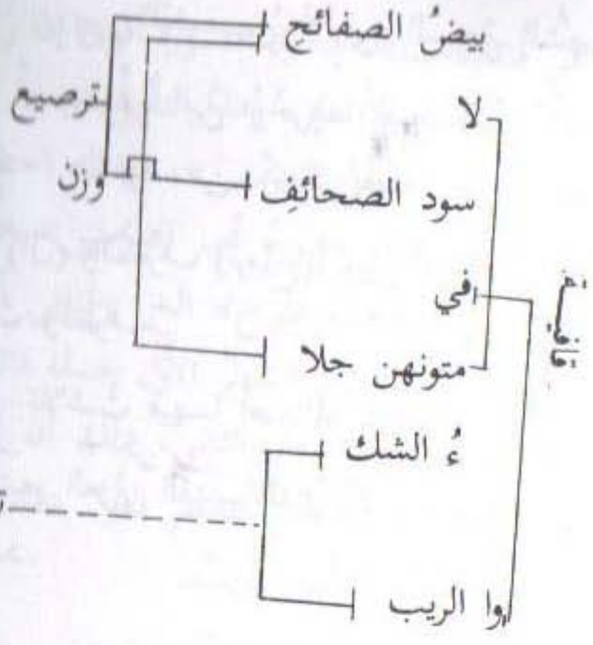
ويجبُ على الدارسِ في مثل هذِه الحالات الدقيقةِ الانتباهُ إلى خصوصيات الموقع والخصوصيات المحيطةِ بكل حالة. فخرق الوحدة المعجميةِ، هنا جاءَ في موقع أضعفَ من موقع القافية أو الشطرِ. والأهم من ذلك أنه وقع على المَدِّ، والمَدُّ يستُرُ الوقفَ، فهو وقفٌ في حَدِّ ذاته، ولكنه وقف مُمتلىءٌ دلاليا.

ثم نلاحظُ، من جهة ثانية، أن المقابلةَ الدلاليةَ، وهي عنصرٌ فاعلٌ في الموازنة تدعونا بالحاحٍ إلى الموازنة النظمية بين المُركبين المتوازنين :

بيضُ الصفائحِ
سودُ الصحائف

فهل بِوسعِ المُنشد أن يُشعر بوقفةٍ مع «الصفائح» لتَتجاوب مع «الصحائق»، ثم يُشعر، بعدَها، مباشرة بوقفةٍ أقوى من الأولى مع «لا»، لتتجاوب مع «جلا/ء» في نهاية المشطور، ثم يحقق وقفةً أقوَى منها معا «في». لتتجاوبَ مع «بِ» في القافية تحقيقاً للتشطير ؟ إن هذا البيتَ الشديدَ التماسك دلاليا، قد قُطِّعَ تقطيعات مختلفة **متراكبة** نظميا، إنه يتيحُ إمكانياتٍ كثيرة جداً للمُنشد، ولكنه يطوقُه بمهام يصعب الوفاءُ بها. الوفاء بمطلبِ الدلالة، وتحقيقِ مطلبِ النظم كاملا.

وإن الوفاءَ بكلِّ التقطيعاتِ النظميةِ التي أمكَننا استجلاؤها يقتضي كتابةَ البيتِ كتاباتٍ ترصيعيةً لا كتابةً واحدةً. فإلى ما سَبق نضيفُ الكتابةَ التالية :



في مستوىً آخر، يمكنُ أن نلحظَ الالتابسَ الذي يزرعه الوقفُ، والإغراءَ الذي ينتجُه، فإلْصاقُ «لَا» بِـ «بيضُ الصفائح» والوقفُ عندها يعني رفضَ «بيضُ الصفائح»

بيضُ الصفائح لا

وبعدها، سيأتي معنى بقيةِ البيتِ مُخالفا تماما، ولكنه مقبولٌ بل مُحبذٌ لو كان الشاعر في الحديثَ عن السلام ومحاربةِ النزوعِ إلى الحرب :

سُودُ الصَّحائفِ في متونِهِنَّ جلاءُ الشَّكِّ والريب

فيُستأنف الكلامُ بعدَ النفي. وهذه القراءةُ غيرُ المقبولة سياقياً مُحبذةٌ لصوتٍ إن [illegible] تشكل، في حدِّ ذاتها، إحدى مِيكانيزماتِ توليدِ حركيةِ النصِّ، أي إيقاعه.

وهكذا ينكشفُ من خلال هذا البيتِ المثالي أن الاختلافَ بين مقتضياتِ النظم أو دعوناهُ تضمينا يشكلُ مَصدراً أساسيا للإيقاع داخلَ البيت. هذه الحركية التي تجعل النص وحدة إيقاعية متحركةً، بل مليئةً بالحركةِ، ومن هنا فإن التكرارَ المنتظمَ للأبيات ليس من شأنه أن يؤديَ إلى رتابةٍ قاتلةٍ كما تَوهّمَ بعضُ المتحمسينَ للشعرِ الحديث، إذ لم يعد دورُ القافية يتجاوزُ دورَ الأرضيةِ الموسيقيةِ الثابتةِ التي تجري على سَطحها تقسيماتٌ متعددة ذات بالتنوع.

وإذا كانتْ ظاهرة التضمينِ مُكثفة في البيت السابق فإنها لا تنعدمُ في بقية الأبيات، فالبيتُ ليس ظاهرةً شاذةً. فيحسنُ أن نلاحظ مثلا أن الشاعرَ حرصَ، في البيتين التاليين، على مستوىً من التجزيءِ المضمونِ بالموقعِ (بعدَ تفعيلتين)، وبالقافيةِ نفسها (اللام) :

2. وَالْعِلْمُ فِي شُهُبِ الْأَرْمَاحِ لَامِعَةً. بَيْنَ الخَمِيسَين، لَا فِي السَّبْعَةِ الدُّ

والعلم في شُهبِ الْ/أرماحِ لامعةً بين الخمسين لا/في السبعةِ الشُّهبِ

3. أينَ الرِّوايةُ بلْ/أينَ النُّجومُ وما صَاغُوهُ مِنْ زُخْرفٍ فِيها وَمَنْ كَذِبِ

مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن صاغوه من زُخرفن/فيها ومن كذب

فقد فصَل، في البيت الثاني، بين أداةِ التعريفِ (ال) والمُعرَّف (أرماح)، وبين أداةِ النفي (لا) وموضُوعِها في «السَّبعةِ». كما فصَلَ بين الحدث والظرف.

والبيتانِ الأخيرانِ ليسا إلا امتداداً للبيتِ الأوّلِ، تلاشتْ فيهما أصداؤُه بالتدريج.

إن التقفية الداخليةَ تلعبُ دورَ الترقيم بالنسبة للشعرِ العربي القديمِ الذي كان شعرا مَسموعا في الأساسِ. غير أن الحذرَ واجبٌ في هذا الصدد.

2) مثال ثان : تعَددُ القراءةِ

التضمينُ الاستعاريُّ والكنائيُّ

بعد ما تقدمَ نحصرُ الحديثَ في ظاهرة واحدةٍ ضمن إمكانياتِ تعدُّدِ القراءةِ التي يتيحُها الوقفُ الانتظاري : اقتراح معنى مع الوقف، والعدولُ عنه مع الوصلِ. ويكونُ العُدولُ في مستويين ؛ مستوى رفضِ المَعنى الأوّلِ والبحث عن معنى جديد، وهذا أدخل في مفاهيم الاستعارة، ومستوى احتمالِ معنى الأول ورُجحان الثاني، وهو أدخل في مفاهيم الكناية. ويبدو أن هذه التقنيةَ ليست مما هو متاحٌ لجميع الشعراء. خاصة تلك التي تُتيحُ المعنى الأوّل ثم تضربُ عنه، مع قراءةِ الشطر الثاني، أو تُشكّكُ فيه. ولكنها ملحوظةٌ عند أكابرِ الشعراءِ. خاصةً عند أبي تمام الذي نُقدم هنا مثالاً من قصيدتِه في مدح المعتصم والأفْشين، ونرقّم الأبيات حسبَ موقعها من القصيدة(593) :

25. فَوَلَّى وَمَا أَبْقَى الرَّدَى مِنْ حُمَاتِهِ لَهُ غَيْرَ اسْآرِ الرِّمَاحِ الذَّوابِلِ

26. أَمَا وَأَبِيهِ، وَهْوَ مَنْ لَا أَبَا لَهُ يُعَدُّ، لَقَدْ أَمْسَى مُضِيءَ المَقَاتِلِ

27. فُتُوحُ أَمِيرِ المُؤْمِنِينَ تَفَتَّحَتْ لَهُنَّ أَزَاهِيرُ الرُّبَا وَالْخَمَائِلِ

28. وَعَادَاتُ نَصْرٍ لَمْ تَزَلْ تَسْتَعِيدُهَا عِصَابَةُ حَقٍّ فِي عِصَابَةِ بَاطِلِ

وكان الذي أثارَ انتباهنا، في البداية، هو البيتُ 27. ثم لاحظنا أن الظاهرةَ تسري في الأبياتِ المجاورةِ له بصورةٍ متفاوتةٍ. فلْنَتأملْ ذلك.

يمكنُ استقلالُ الشطر الأوّلِ من البيتِ 27، على اعتبارِ أن «فتوحُ أمير المؤمنين» هي

---

(593) ديوان أبي تمام 456.

التي «تفتحت». وتكونُ الصورةُ أقوى إذا رَكِبْنا الاستعارةَ ــ ويبدو أن لا مَفرَّ منها ــ فالفتوحُ تتفتح كتفتح الأزاهير. وهذا التأويلُ نتيجةُ قراءة مسطَّحة لا تراعي التمفصلَ الدلاليَّ، ولا تضع فاصلةً بعد «أميرِ المؤمنينَ»، فهناك احتمالان نحويانِ ــ على الأقل ــ يشغلانِ القارئَ ؛ أولهما أن تكونَ «فتوحُ أمير المؤمنينَ» خبراً لمبتدأ محذوفٍ تقديرُه «تلك فتوحٌ»، أو «هي فتوح»، أو «هذه فتوح» الخ. والثاني أن يكون الضميرُ في «تفتحت» عائداً على مُتقدم («فتوح»)، فيكون الشطرُ الأول جملةً قائمةَ الذات. ولا يستطيعُ القارئُ أن يَحسمَ هذه الحيرة حتى مع قراءةِ الشطر الثاني، ذلك أن إمكانية التأويلِ قائمةٌ في أن تكونَ «لهن أزاهير الربا ...الخ» منفصلةً عن الشطرِ الأول بتقدير «أُهدي لهن أزاهيرَ...» أو «من أجلهن وجدت أزاهير» وهذا التأويل قريبٌ.

وهكذا يمكن أن نقرأ بدون تضمين :

1) فتوحُ أميرِ المؤمنين تفتحتْ

ــ لهنَّ أزاهيرُ الربا والخَمائلِ

حيث : «لهن» = أهدى لهن.

ونقرأ مع التضمين :

2) فتوح أمير المؤمنين. (بتقدير : تلك فتوح)

ــ تفتحت/لهن أزاهير الربا ...الخ

والخلاصةُ أن الشاعرَ وفَّر لِفعلِ «تفتحت» كلَّ الشروطِ الدلالية (الحقيقة والمجاز) والنحوية (التأنيث) التي جعلته محلَّ نِزاعٍ بين «فتوح» و«أزاهير»، ولا يخامرني شكٌّ في أن الشاعرَ يقصدُ المَعنيَيْن معاً ويريدُ القراءتين. فالكلمةُ («تفتحت») حلقةٌ رابطة بين طَرفين يودَّانِ الانفصالَ. وبين نزوعِ الانفصالِ ونزوع الاتصالِ تتولدُ شاعريةٌ غنية، هي شاعريةُ التضمينِ.

ونجدُ وجها لهذه الحالةِ في البيت 28 حيثُ يمكن الاكتفاءُ بالشطر الأولِ على اعتبارِ عودةِ الضمير على المخاطب «أمير المؤمنين»، فلِلأميرِ عاداتٌ في انتصاره الدائم يَستعيدُها من حين لآخر. ثم بعد ذلك، يأتي الشطرُ الثاني مرجِّحا عودةَ الضميرِ على متأخرٍ لفظاً («عصابة حق»). أقول ليرجِّح لأن احتمالَ استقلال الشطرِ الأول قائمٌ بتقدير : «تلك عادةُ» أو «تلك أعمالُ» عصابةِ حقٍّ في عصابةِ باطلٍ. وهذا التقديرُ يعمق دلالةَ البيتِ.

وفي مستوىً آخرَ، ربما أقلَّ عمقاً مما تقدم، تتحقق الظاهرةُ في البيتينِ 25 و26 تمهيداً لما وصَلَت إليه من اِكتمالٍ في البيتين 27 و28.

ففي البيت 25 يمكن أن تكون «ما» نافية، وهذا ما يناسب الشطر الثاني ويمكن أن تكون

موصولة، والواو قبلها واوُ مَعيةٍ أي : فولَّى ومَا أبقى الردى من حماتِه. فيكون استقلالُ الشطر الأول، على هذا، محتملاً. ولكن هذا التأويل الأولي الذي قد يتبادرُ إلى الذهن، مع الوقف، سيجعل مَعنَى الشطر الثاني خلافاً للمقصود أصلا، سيفسد المعنى لينقلب من هجاء إلى مدح. فلا مندوحةَ إذن من نَفي المعنى الأولِ ليستقيمَ المعنى العام. غير أن نفيه لم يحدثْ إلا بعد إنجازه، كما يحدثُ في الاستعارةِ بالضبط. إن حفظ معنى البيت يقتضي، من البداية، وضعَ فاصلةٍ بعد «فوَلَّى». وهذا شيءٌ لا يقره النظم الذي يمتلك الكلمةَ الفصلَ في هذا المجال، إنه يحرصُ على الوقوعِ في حِمى المَعنيين معا.

وفي البيت 26 مستوى أدْنى — فيما يبدو — من المستويين السابقين. فالأمر يتعلق بالاكتفاءِ، ثم التراجع عنه. فاستقلالُ الشطرِ الأول مقبولٌ. فقوله : «وهْوَ مَنْ لا أبَ لهُ» يُفهِمُ أن المقصودَ هو أن أباه لا اعتبارَ له. ثم جاء الشطرُ الثاني ليطالب بجزءٍ من الشطرِ الأول مطالبة افتقارٍ. فبقي المركبُ : «لَا أبَا لَهُ»، في تردُّد بين «أما وأبيه» وبين «يُعد». فالبيتُ مركبٌ من بنيتين عَروضِيتين (شطران)، وثلاثِ بنياتٍ نثرية (فصلات) هي : أما وأبيه + وهو من لا أبا له / يعد + لقد أمسى مُضيءَ المقاتِل. وبالتأويلِ، الذي عَمدنا إليه، يدخلُ البيتان ضمنَ ما دعاهُ علماءُ القراءات : حُسنُ الوقفِ وقُبْحُ الابتداءِ. وهما مثال للعلاقة الاستعارية التي أشرنا إليها في بداية التحليلِ.

وللقارئ الذي يُريدُ التأكُّد من تَميُّز هذه الصناعة التضمينية أن يحاولَ تأويلَ تضمينات أخرَى في القصيدةِ نفسِها، مثل قوله :

5. مَواهِبُ جُدنَ الأرضَ حَتَّى كأنما أخَذْنَ بآدَابِ السَّحابِ الهَواطِلِ
16. أقَامَتْ مَعَ الراياتِ حتَّى كَأنَّها مِنَ الجَيْشِ إلاَّ أنَّها لَمْ تُقَاتِلِ

إن احتمالَ التأويلِ هنا ضئيلٌ أو في حُكم المُنعدِم.

غيرَ أنهُ يجبُ الاعترافُ بأن ما لا يقبلُ التأويلَ من تضمينات هذه القصيدة قليلٌ بالقياس إلى ما يقبلُه، وإن كانت درجة القَبولِ مُختلفة. فقوله :

14. تَسَرْبَلَ سِرْبَالاً مِنَ الصَّبْرِ، وَارْتَدَى عَليهِ بِعَضْبٍ في الكَرِيهَةِ فاصِلِ

مكونٌ من جملتين تنتهي الأولى مع «الصبر» قبل نهايةِ الشطرِ. غير أنَّ مدَّها إلى نهاية الشطرِ مُمكن بتقدير «وَارْتَدَاهُ» بِـ «حذف ما يعلم» — وهو جائزٌ — وإعمالِ الفعل في مُتقدم.

وَعُموماً فمن زاوية الانزياح عن الاحتمالِ الأولِ وإتاحةِ إمكانيات عدة لإنتاج المعاني المتعددة داخلَ البنيةِ الجمليةِ والعروضيةِ يُكوِّنُ التضمينُ الداخليُّ وسيلةً مُهمةً لانتاجِ الأدبيةِ في الشعر الكلاسيكي. وهي فاعلية لا تقلُّ إنتاجاً، عندَ بعض الشعراءِ، عَمَّا هي عليهِ عند الشعراء الرومانسيين الذين وظفوا التضمين لخَلْخَلةِ المعاييرِ الكلاسية المتعلقة بالتضمينِ الخارجيِّ. وتضافُ هذه الفاعليةُ إلى فاعليةِ المزاوجة بين التضمين والاتساق.

القسم الثاني :
التجانس الصوتي والاختلاف الدلالي

الدلالة في تعريف التجنيس :

لم ينظرِ البلاغيون العربُ إلى التجنيس نظرةً صوتيةً هرمونية خالصةً، ولم يغبْ عنصرُ المعنى عن تعاريفِهم إلا في وقت متأخرٍ. وقد لا نخطىءُ إذا أرّخنا لهذا الانفصال بتصنيف السكاكي للمحسنات البديعية إلى لفظية ومعنوية. فقد عرَّف الجناس بقوله : «هو تشابُه الكلمتين في اللفظِ»(594). وعَدَّ الكلمتين الراجعتين لأصلٍ واحدٍ في الاشتقاقِ مما يُلحق بالجناس، ولم يبين سببَ ذلك، بل جعلَ شبهَ الاشتقاقِ كالاشتقاق. ولو تنبّه للدور الذي يلعبُه المعنى في الفصل بينهما لتحرَّجَ في ذلك كما تحرج بلاغيون آخرون سنعرضُ لآرائهم.

وسار القزويني في طريقِ السكاكي ولم ينازعه التعريفَ، فعرَّف الجناس بقوله : «الجناسُ بين اللفظين تشابُههما في اللفظ»(595). غيرَ أنه انتبَه إلى وظيفة التجنيس وفاعليته المتصلة بالزيادةِ المعنوية مع إيهام التكرارِ. وهذه، في نظره، ميزةُ الجناس التام : «ووجه حسن هذا القسمِ، أعني التامَّ، حسنُ الإفادةِ، مع أن الصورةَ صورةُ الإعادة»(596).

وامتدَّ هذا الموقف من المؤلِف والشارح إلى الناظم ــ الشارح فعرَّف السيوطي الجناسَ بقوله : «الجناسُ بين اللفظين، وهو تشابهُهما في اللفظِ»(597). فهو هنا يعيد تعريف القزويني باللفظ.

ولسنا نعتَرضُ على تقسيم السكاكي للمحسناتِ إلى فلظية (صوتية) ومعنوية، لو عاد، بعد ذلك، لتسجيل تفاعلِ العنصر الباني (الصوت)، مع العناصر المتفاعلةِ معه المنازعة له. فتكون التسميةُ من باب اعتبارِ العُنصر المركزي في التسمية.

---

(594) مِفتاح العلوم 429.
(595) شرح التخليص 184. ومثله في الإيضاح 216.
(596) الإيضاح 217. (ينقل هنا بعض ألفاظِ الجرجاني الاسرار 14).
(597) شرح عقود الجمان 143.

ولعل نزعة التصنيفِ والتخصيصِ التي سادت في هذه المرحلة من تطور الفكرِ المنهجي العربي هي المسؤولةُ عن سُوءِ فهم فاعلية العناصرِ البنائية في الشعر. كما أن ذلك نتيجة محاولة البحثِ عن منظومات فكرية عامة دون معاناة الموضوع (الشعر). ومن هنا كانَ النقدُ الميالُ إلى التطبيق والمعاناةِ أجدَى في البحثِ عن فاعلية المكونات الصوتية الحرة في تفاعلها مع العناصر البنائية الأخرى التي تتقاطع معها داخل البناء المنجز.

فلنرجع الآن لتتبُّع وعْي البلاغيين العرب بحضورِ المكون الدلالي وتفاعلِه مع المكون الصوتي على مستوى التجنيس.

يبدو وكأن الإحساسَ بالمعنى كان أسبقَ عند البلاغيين الأوائل من الإحساسِ بالصوتِ داخل عملية التجنيس فـ (التجنيسُ) عند ثعلب (تـ 291هـ) هو «تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين»(598). أو على الأقلّ، كان الاحساسُ بالصوتِ والمعنى في مستوى واحد. على أن مما يمكنُ أن يجعلَ التأويل لصالحِ المعنى كونُ الكلمة التي اختارَها ثعلب للتجنيس وهي (المُطابق) قد انصرفتْ عند البلاغيين، فيما بعد إلى المقابلة الدلالية : الطباق.

وقسَّمَ ابنُ المعتز التجنيس إلى ما تجانست فيه الكلمتانِ في الحروف والمعنى، وما تجانستا فيه في الحروف دون المعنى(599). وعنى بالأولِ ما انْضَوَى عند المتأخرين تحتَ تجنيس الاشتقاق، أو الاشتقاق، حسب الخلاف القائم في الموضوع، والذي مصدرُه المعنى نفسه. وعنى بالثاني جميعَ أنواعِ التجنيسِ، كما يُفهم من الأمثلة التي أوردها.

وخَطَا قدامةُ بن جعفر خطوةً متقدمةً في هذا الصدد فصرَّح، لأول مرة ــ وآخرها فيما يبدو ــ أن التجنيسَ من ائتلافِ اللفظ والمعنى، وقدم المعنى في التعريف. فالتجنيس بنوعَيه : المطابق والمجانس، هو «أن تكون في الشعرِ معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة أو ألفاظٍ متجانسة مشتقة»(600).

فكأن الأساسَ هنا هو وجودُ معان مختلفة. غير أنَّ النظر المتأني يكشف عن وعيهم بدور التجانسِ في التنبيه إلى اختلاف المعنى، وإلا فإن المعاني المختلفة كثيرة دون أن تثيرَ الانتباهَ كما يثيرُه اختلافُ معاني الألفاظ المتجانسة. فكأن التجانسَ يلعب دورَ الفضاء أو الموقعِ المناسب لبروز الاختلافِ، كما يلعبُ الاختلافُ دورَ المعارضةِ لنزوع الأصواتِ إلى التجانس. وربما وقعَ عند البلاغيين، أو عندَ بعضهم على الأقل، إحساسٌ بما عبَّر عنه يُوري

---

(598) عيار الشعر 56.

(599) البديع 25.

(600) نقد الشعر 162.

لُوتمانْ بكل وضوح، بل وبشيءٍ من التطرفِ أيضا، حين قال : «لقد تأكدنا من أن التجانس الصوتي لا يعملُ إلا على تأكيد اختلاف المعنى»(601).

وقد سار البلاغيون والنقاد، فيما بعدُ، يناقشون مفهومَ **المعنى** ومستوياتِ الاختلاف، فتطرقوا للاختلافِ في المعنى المُعجمي والصرفي والنحوي الإسنادي والدلالي المنطقي والبلاغي وسَمَّوْا أنواعَ التجنيس حسبَ هذه المَعاني. كما ظهر الحديث عن الجناس المعنوى. على أن ارتباطَ التجنيس بالكلمة، وليس بالصوت، هو أكبرُ مظهر للدورِ الحاسمِ الذي يلعبه المعنى في تحديد ماهية التجنيس.

سنحاول فيما يلي تناول الموضوع من أهم الزوايا التي عُولجَ منها مباشرة أو ضمنا في البلاغة العربية.

الوحـــدة التجنيسيـــة :

الوحدةُ التجنيسية في الفكر البلاغي العربي هي وحدة دالةٌ. هي كلمةٌ، أو أكثرُ من كلمة حين يتعلق الأمر بالتجنيس المركب. غيرَ أن مفهومَ **الكلمة** غيرُ دقيق عندهم. بل إنه مضطربٌ متناقض، يقول أسامة : «اِعلم أن تجنيسَ التركيبِ هو، أن تكون الكلمة مركبة من كلمتين»(602). وأعادَ ابنُ أبي الاصبع هذا التعريف مع زيادة إيضاح : «وتجنيس التركيب هو أن تركب كلمة من كلمتين ليُماثَل بها كلمةٌ مفردةٌ في الهجاء والنطق»(603).

والكلمةُ هي اسمٌ أو فعلٌ أو حرفٌ(604). دون اعتبارٍ للضمائر وأداة التعريف وبعض اللواصف الملحقة بها. وتركيب (الكلمة) إنما يتحقق من كلمتين أو ثلاث ...الخ أو من كلمة وبعضِ كلمة، أو من كلمةٍ وحرفٍ من حروفِ المعاني(605).

وكما سُمي طرفُ التجنيس كلمةً سُمي لفظاً، وهو لا يقل غُموضا عن **الكلمة**. وربما كانَ استعمالُ **الرُّكن**، عند بعض المتأخرينَ، محاولةً منهم لتجاوزِ الالتباسِ الناتج عن استعمالِ **الكلمة واللفظ**(606).

---

(601) La structure du texte artistique. p. 186

(602) البديع 33.

(603) تحرير التحبير 109.

(604) السيوطي. شرح عقود الجمان 143.

(605) نفسه 144.

(606) نفسه. وابن حجة. خزانة الأدب 22.

وتبعاً لاهتمام البلاغيين بالجانبِ الدلالي في التوازنات فإنهم لم يتحدثوا عن تجانس الأصواتِ المفردةِ، أو ما سندعوهُ مُستقبلا التوازنَ السجعي(607). والحالُ أن الشعراء قد استفادوا من الإمكانياتِ التجانسية للأصواتِ بقطع النظرِ عن انتمائها إلى الكلماتِ، كما هو الشأن عند شعراء الجاهلية بشكل أوضح. وسنُلاحظُ مُستقبلا تنبُّههم إلى الإنسجامِ والتجانس الذي يُساهم فيه التسجيعُ دون أن يَستطيعوا وضعَ الإصبع على الظاهرةِ فاكتفوا بوصفها وصفاً غامضاً.

أما العُنصرُ أو العاملُ الدلالي، في هذه الحالة، فلا يختفي بتاتاً وإن أخذ وجها جديداً في تجليه، حيثُ يكونُ في المؤالفةِ التي تحدثُها الأصوات المتجانسة، والمخالفةِ التي تتخللُ هذا التجانس، ويكون في السياق والمُحتوى الفكري والنفسي للموضوعِ المعالجِ. فلابُدّ للدّارس أن يسلكَ للوصولِ إليهِ جانبَ التأويلِ في كشفِ العلاقة بين العناصر المتفاعلة. وفي هذا الصدد يمكن أن نستفيدَ من تأويلات يوري لوتمان لاستخراج دلالة التوازن(608).

وإلى ما تقدم نلاحظُ أن بعضَ الدراسيين المُحدثين ذوي النزوع الشكلي يميلون إلى دراسة الأصواتِ خارج الكلماتِ، بل منهم من يعتقدُ أن الارتباط بالكلماتِ يُؤدي إلى إغفال التوازنات البسيطة. ونحنُ نعتقد أن تعميقَ الدراسة لِالْتقاطِ كل العناصر التوازنية لا ينبغي أن يؤدي إلى إغفال جانب الدلالة، كما لا ينبغي أن يُتخلى عنه بسبب خفوته أحياناً، أو لصعوبة تأويله.

ولسنا في حاجة إلى تأكيدِ تأثُّر الدارسين — في نزوعهم إلى دراسة الأنساق والبنيات الصوتية، بقطع النظر عن انتمائها إلى كلمات ذاتِ دلالة محددة — بتزايدِ الطبيعةِ الفنية للشعر في العَصرِ الحديثِ، الذي كان من نتائجه ظهورُ نزعات تجريبيةٍ صوتيةٍ صرفٍ، مثلِ النزعة الحرفيةِ. من الدراسين الذين نَحَوا مَنحىً صوتيا خالصاً معتمدينَ تكرار الفونيماتِ ميشيل كوتيي وشوسري — لَبري. فبدلَ الحديثِ عن الكلمات والمركباتِ تحدثا عن السلسلاتِ والأنساقِ الصائتية assonance والصامتية allitération(609). غيرَ أنه لابدَّ من الإشارة إلى

---

(607) واقتصر حديثهم عنها على حالة المعاظلة في مثل :

وقبـــرِ حربٍ بِمكـــانٍ قفـــرِ ولـــيسَ قربَ قبـــرِ حربٍ قبـــرُ

قال ابنُ الأثير : «فهذه القافاتُ والراءاتُ كأنها في تتابعها سلسلةٌ، ولا خفاء بما في ذلك من الثقل». (المثل السائر 296/1).

(608) Lotman (I.). La structure du texte artistique

(609) فالتجنيسُ الموجود بين mire وَ mer في قوله : gai du soleil qui dans la mer se mire هو عند ميشيل كوتيي تجنيسٌ بين سلسلتين وليس بين كلمتين (انظر système. p. 130 والصفحة 71 أيضا) ويتحدث شوسري — لَبْري عن البنياتِ والهَنْدَسَاتِ الصوتية، كما ترجمها تلميذُه ميشيل خريم في. دليل الأسلوبية 93. (انظر مقال شوسري — لبري les récurrences phoniques).

حرص زعماء الشعرية البنيوية على الحديث عن الفونيمات ذات — الطبيعة الخلافية — وليس عن الأصوات الخالصة. وفي هذا الإطارِ يؤكد ياكوبسون في حوارِه مع بومورسكي «أن التجانسات تعمل مع الفونيمات وليس مع الأصوات»(610).

الدلالــةُ السياقيــة والنحويــة

1) التكـــرار :

يُعتبرُ التكرارُ، في مفهومه الضيق، أدنَى مستوى يمكنُ تصورُه في سلم الاختلاف دلالة اللفظ، ولذلك لم يُعدَّ في التجنيس. قال ابنُ حجة : «التكرارُ : هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى»(611). وهو لذلك الخذلانُ بعينه حسبَ لفظ ابن رشيق(612). ولولا اعتبارُ اختلافِ المعنى لكان التكرارُ جناسا تامّاً. فالواقعُ أنه يستوفي شروطَ الجناس التام عند السكاكي مَثلا. غيرَ أن انتفاءَ عنصر الاختلافِ يُبعدُه عن مجالِ التجنيس في نظر جمهور البلاغيين. وقد اجتهدَ ابنُ أبي الإصبع في التفريق بينه وبينَ **الترديد** من زاوية اختلاف الدلالة، قال : «والفارقُ بين **الترديد والتكرار** أن اللفظة التي تكرر، في التكرار، لا تفيدُ معنى زائداً على الأولى، والأولى هي تبيينٌ للثانية وبالعكس، واللفظةُ التي تتردد تفيد مَعنىً غير معنى الأولى ومعناها واشتقاقهما مُشعرٌ بذلك، لأن الرادَّ من وجْه لا يبلغُ إلاَّ الموضعَ الذي أرادَهُ، والكارُّ هو الذي انتهى إلى الموضع المرادِ وكرَّ راجعا ومنه الكَرُّ والفرُّ»(613).

ولاشك أن البلاغيينَ القدماءَ كانوا متأثرين في حُكمهم هذا بالطابع الخطابي للشعر، حيث كان الوضوح والمباشرةُ أساسَ البلاغة السائدة.. وإلا فإن «الخطاب الشّعري — بخلاف الحديث اليومي — لا يعرف التكرارَ الدلاليَّ المطلقَ، مادامتِ الوحدة المعجمية — في حالة التكرار — توجد في موقع بنائي آخر، وتكتسب، نتيجة ذلك، معنى جديداً... إن التكرار الكُلي للمعنى، في نص فني، مُستحيلٌ»(614).

غير أن حديث لوتمان المستشهدَ به هنا يتحدث عن الموقع، في حين سعى البلاغيون في

---

(610) Dialogue

(611) خزانة الأدب 164.

(612) العمدة 73/2، وانظر سر الفصاحة 104 — 107 ولم يغفل هؤلاء البلاغيون عن مواضع يحسن فيها التكرار، لنكت بلاغية كما في الغزل. وهذا شأن آخر.

(613) تحرير التحبير 254 — 255. وخزانة الأدب 164.

(614) Lotman (I). La structure du texte artistique p. 186

تمثيلهم للتكرارِ إلى إبعاد السياقِ والموقعِ الذي من شأنه أن يُدخلَ طرفي التكرار في سياقين دلاليين مختلفين، كما هو الحال في حالة الترديد. ولكنهم خلطوا أحيانا في الأمثلة. ومن أمثلة التكرار النمطية(615).

يَقُلنَ وقدْ قيلَ إنَّي هَجَعْت عَسى أن يُلمَّ بِرُوحي الخَيَال :
حَقيقٌ حَقيقٌ وجدتَ السُّلُو فَقُلتُ لهُن محَالٌ مُحَال

فلِلتَّكرارِ في حد ذاتِه دلالةٌ، فالكلمةُ الثانيةُ لا تحملُ معنى الأولي، وإلا كان ذلك تحصيلَ حاصلٍ، وكانت اللغةُ في حِلٍّ مِنهُ، ولكنها تحملُ معنى إضافيا هو مبررُ وجودِها، هو معنى التأكيدِ أو التعجبِ أو التكثيرِ، أو ما إلى ذلك من المعاني المقدرة في ذِهنِ المتلقي. ومن هنا يكونُ التكرارُ درجةً دنيا من الترديدِ، درجةً يكون **موقع** الاختلاف فيها كامناً أو مقدراً. فالمعنى السياقي أبرزُ في الترديد.

2) الترديـــد، وَتجنيـــس الإضافة

والمقصود هنا نسبة الكلمتين المُكرَّرتين إلى جهتين مختلفتين دلاليا أو نحويا فالاختلافُ هنا ليس مصدرُه معنى الكلمتين في ذاتهما بل في محيطِهما ؛ في السياق الذي ترِدان فيه. ولهذا المستوى من الاختلافِ عُدّ الترديدُ نوعاً من التجنيسِ. قال ابنُ رشيق : «الترديدُ نوع من المجانسةِ»(616). وهو أن يأتيَ الشاعرُ بلفظة متعلقة بمعنىً، ثم يردُدها بعينها متعلقةً بمعنى آخر، في البيتِ نفسه، أو في قسيم منه. وذلك نحو قول زهير :

من يَلقَ يوماً على عِلّاتِه هَرِماً يَلقَ السماحة منهُ والنَّدي خُلُقا(617)

فالاختلافُ ليس بين «يلقَ» و«يلقَ» ولكنهُ بين «هرم» و«السماحة». والتقديرُ : من يلقَ هرماً يلقَ السماحةَ.

فيمكن هنا أن نتحدثَ عن عدوَى المُجاورة، حيثُ ينقل الاختلافُ الموجودُ بين «هرم» (إنسان عاش في سياق تاريخي معروف)، وبين «السماحة» (صفة معنوية)، إلى كلمة (يلقَ) لتُصبح كلمتينِ تميزُهما هذه النسبةُ.

وما يقالُ عن «التَّرْدِيدِ» يُقال عن «التَّعطُّفِ» فالتعطفُ ترديدٌ موقعيٌّ(618). ويعتبرُ عبد

---

(615) تحرير التحبير 375.
(616) العمدة 323/1.
(617) نفسه 333/1.
(618) تحرير التحبير 257.

العزيز الجرجاني من الأوائلِ الذين تحدثوا عن الاختلاف السياقي والمَقولي فيما دعاه — أو دعاه معاصروه — «التجنيسَ المضافَ»، و«التجنيسَ المُستوفي».

فالتجنيسُ المضاف كقول البحتري :

أيا قَمرَ التّمام أعنتَ ظُلماً على تطاول الليل التمام

يقول القاضي الجُرجاني معلقا على هذا المثال :

«ومعنى التّمام واحدٌ في الأمرين، ولو انفردَ لم يعدَّ جناسا. ولكن أحدهما صار موصولاً بالقمر، والآخرُ بالليل فكانا كالمختلفين. وقد يكونُ من هذا الجنس ما تجانسَ فيه الطرفان بالمضاف، وقد تكون الإضافة اِسما ظاهراً وَمَكْنِياً، وقد تكون نَسباً»(619).

وهذه الملاحظاتُ كبيرةُ الأهمية بالنسبة لاشتغالِ المقومات الشعرية. فالناسُ قد اعتادوا الارتباطَ بذات المقوم، في حين أن تأثيرَ المكونات المجاورة له، والداخلةِ معه في علاقاتٍ اسنادية متنوعةٍ تنفذ إلى جوهره، فتشعر باختلافهِ عن نفسِه، «فالتمامُ» هو هو في ذاته ولكن هو هو في سياقِ بيتِ البحتري، لأنَّ «قَمر التّمام» ليس هو «الليل التمام» ؛ فالقمر جزئي على الليل. وقد يتبادر إلى الذهن أن الجرجاني يُضيِّق بابَ الاختلافِ الدلالي القائم على الإسناد، وذلك بحصره في الإضافة بمعناها الضيق، خاصةً حين يرفض أن يكون تكرار فونيم في البيت التالي تجنيسا :

فلما دَنَوتُ تَسدَّيتُها فثوباً نسيتُ وثوباً أجرّ

فقد خُيل إليه أن المعنى واحدٌ في الحالين(620).

والواقعُ أنه تنبه إلى مستوياتٍ أخرى من الاختلافِ الإسنادي والمَقولي تدلُّ على وعي فريد كَالاختلاف بيْن الاسميةِ والفعليةِ في «يَحيا ويحْيَى» وهو، عنده، التجنيس المُستوفي (621) فيه : «وإنما عُدَّ في هذا الباب لاختلافِ المَعنيين لأن أحدَهما فعلٌ والآخرُ اسم».

ثم دأب البلاغيون، خاصةً المتأخرين منهم، على تسجيلِ اختلاف الطرفين أو الطارئ في «النوع» : الاسمية والفعلية وهو اختلافٌ دلالي لا صوتي.

ومن الاختلافاتِ الدقيقة التي سجلها البلاغيون الاختلافُ بين التعريف والتنكير نوعٌ في رأيهم في الإيطاء في القافية. وما يجري على القافية في هذا الصدد ينطبق على

---

(619) قارن بحديث يوري لوتمان عن الوظيفة البنائية للتكرار. حيث تحطم الكلمة المكررة استقلال الوحدتين اللتين توجد فيهما. La structure (.T.A). 192-193 فـ «قمر التمام» و«ليل التمام» تكونان وحدتين دلاليتين أعقدَ من المجموع الآلي : «قمر + التمام» و«ليل + التمام».

(620) الوساطة 42.

(621) نفسه 42.

لتجنيس(622). قال السكاكي : «ومن العيوب الإيطاء : وهو إعادة الكلمة التي فيها الروي، إعادة، بلفظها ومعناها في القصيدةِ. نحو : رجل رجل، فإنه إيطاء بالاتفاق. دون : رجل الرجل، ففي الأصحاب من لا يعدُّه إيطاء لقوةِ اتصالِ حرفِ التعريفِ بما يدخل فيه، ونزول المعرفِ لذلك منزلةَ المغايرِ للمنكرِ»(623).

وهذا البحثُ الدقيقُ في مستويات اختلاف المعنى لم يكنْ واضحَ الفائدة بالنسبة لبعض البلاغيين مثلِ ابن رشيق الذي استنقصَ المضاف. فأورده منسوباً لمن سماهم «جماعة من المتعقبين ؛ منهم الجرجاني»(624). ولم يُبين سبب اشمئزازه منه. غيرَ أن عدم تفريقه بين الترديد والتعطُّف والتجنيس(625) يدلُّ على عدم فهمِه لمعاناة عبد العزيز الجرجاني وغيره من النقاد التطبيقيين، الذين تذوقوا النص مباشرة.

على أن من البديعين من استنقص هذه الصورَ انطلاقا من موقفٍ عامٍّ منسجم، كما هو الشأن بالنسبة لابن حجة، إذ كان يحمل شعارَ **التورية** ضدَّ شِعار **التجنيس**، الذي تحمسَ له الصَّفَدي ودافعَ عنه(626). وخلاصةُ رأي ابن حجة، في هذا المعرض، «أن الترديدَ والتكرارَ ليس تحتهما كبيرُ أمر، ولا بينهما وبين أنواعِ البديع قربٌ ولا نسبة، لانْحِطاطِ قدرهما عن ذلك»(627). ويؤكد هذا الرأيَ في حديثه عن التعطُّف : «وهذا النوعُ أيضا من الأنواع التي تقدمتْ، وقررتُ أن ليسَ تحتها كبيرُ أمرٍ، وأن رتبة البديع أعلى من هذه الأنواعِ السافلة»(628).

الاشتقـــاقُ : الدلالـــة الصرفيـــة :

الحديث عن «الاشتقاقِ» هو أحد مظاهر الاهتمامِ بقضية المعنى في التجنيس. والاشتقاقُ هو تجانسٌ بين كلمتين من أصلٍ معجمي واحد. هذا هو التعريف الشائعُ عند البلاغيين.

غير أن عمليةَ تطور اللغةِ كثيراً ما تُباعد بين المُشتق وأصله، حيثُ يصيرُ علماً فيستقلُّ بمعناهُ. كما أن هناك مجموعةً من الصيغ الموهمةِ بالاشتقاق، وليستْ كذلك. وقد يستعملها الشعراءُ باعتبار ما يتبادر إليهم من وجود علاقة اشتقاقية. إن هذه الظواهرَ اللغوية قد أدت إلى

(622) انظر. ج. كوهن. بنية اللغة الشعرية 83 وفيه : «إن الجناس مادام مُماثلا للقافية فيجبُ أن تُعزى إليهما وظيفةٌ واحدة».

(623) مفتاح العلوم 575.

(624) العمدة 330/1.

(625) نفسه 323/1.

(626) خزانة الأدب 42. وسيأتي مزيد توضيح لهذا الاتجاه.

(627) نفسه 164.

(628) نفسه 417.

حوار حادٌ بين البلاغيين في تحديد طبيعة الاشتقاقِ وفصله عن التجنيس — وسميت أنواعُ التجنيس التي التبست بالاشتقاق أسماءَ تصور هذه القرابة مثل «شبه الاشتقاق» «والمتشابه والمتقارب»(629) و«الاشتراك»(630) و«المعارضة»(631). ومَن رَفض العلاقة بينهما سماهُ «المُطلق»(632). — يقول ابنُ حجة في التفريق بين «المطلق» و«المشتق» : «.. للناس في الفرق بينهُ (أي المطلق) وبين المشتق معاركُ، وسماه السَّكاكي وغيرُه المتشابِه، والمتقاربَ لشدة مشابهته وقُربِه من المشتق، وكل منهما يختلف في الحروف والحركات، ولكن الفرق بينهما دقيقٌ، قل من أتى بصحته ظاهراً. فإن المشتق غلِط فيه جماعةٌ من المؤلفينَ وعدوه وتجنيساً وليس الأمر كذلك. **فإن معنى المشتق يرجعُ إلى أصلٍ واحدٍ. والمراد من الجناسِ اختلافُ المعنى في ركنيهِ**، والمُطلق كل ركنٍ منه يباينُ الآخر في المعنى»(633).

ويشترطُ الصَّفدي أن يتحول أحدُ طَرفي الاشتقاقِ إلى عَلَمٍ، أو يقعَ فيه من التطورِ ما يُؤدِّي إلى نِسيان الأصلِ الدلالي المشتركِ ليستحق صفةَ «تجنيس». فقوله تعالى : «أزفتِ الآزفةُ» ليس تجنيساً «إلاَّ أن يُدَّعَى أن الآزفة قد صارتْ عَلما على القيامة، كالقارعةِ والواقعةِ، فحينئذٍ يجوزُ التمثيلُ به، ويدخلُ فيه»(634)، أي في التجنيس.

هذا التَّخريج اللغوي الذي صرَّح به الصَّفدي مارسَه العَسكري دون أن يصرِّح به. فقد بدأ أولاً بتقسيم الجناسِ حسبَ تجانس المعنى أو عدم تجانسه. فأول أنواعِه «ما تكون الكلمة تُجانس الأخرى لفظا واشتقاقَ معنىً...» وثانيها «ما يجانسُ في تأليفِ الحروف دون المعنى...»(635).

ولنلاحظْ، عرضا، أن الذي يُشتقُّ عندَ العسكري، هنا، هو المعنى، فالمعاني متجانسة لاشتقاقِ بعضها من بعض.

غير أن العَسكري عادَ، بعدَ ذلك، لضبط حدود اشتقاق المعنى المقبولِ في التجنيس. فبعدَ أن مثَّل للنوعين تخلصَ بقوله : «وشرط بعضُ الأدباء من هذا الشرط (كذا) في التجنيس، وخَالفَه في الأمثلة». وراحَ يستعرض أمثلةً ويرفضُها بدعوَى عَدم اختلافِ المعنى إلا في

---

(629) انظر خزانة الأدب 25. ومفتاح العلوم 429 — 430.

(630) المنزع 502.

(631) قانون البلاغة 31.

(632) خزانة الأدب 25.

(633) نفسه 25.

(634) جنان الجناس 33 عن فن الجناس 119.

(635) الصناعتين 353.

مقبـــول	مـرفـــوض	مـلاحـظـــات
خَلجتْ ــ الخَليج		خَلجَ : جذب، الخليجُ : يجذب الماء من البحر.
اللَّوْمُ ــ اللُّومُ		(اختلاف الجذر)
الآمرُ ــ الأمِير	المأمور ــ الآمر	الفرق في الصيغة «التصريف» (ص354)
المطيع المستطيع	المطيع ــ المطاع	ربما لاحظ اتجاهَ «الأمير» نحو معنى الإمارة، التصريف فحسب.
		ربما لاحظ في المستطيع ميلاً نحو الاسمية، مثل الموكل والمامون.
	جاهل ــ الجهل	
	الحِلم ــ الحليم	
	حلو ــ حلاوتي	
	مُرٌّ ــ أمرت	
	مظلوم ــ ظالم	
	حملته ــ حامله	
	ساع ــ يسعى	
	محترس ــ حارس	
	الأنس ــ الأنيس	
	يهتدي ــ اهتدت	
	صبت ــ مصبوب	
«أَسْلَمْتُ مَعَ سُليمانَ»		
«أقِمِ.. الدينَ الْقَيمَ»		
«تتقَلَّبُ فِيه القلوبُ»		
«الساقُ... بالساقِ... المَساق».		
«وجَّهت وجهي..»		
«فرَوْحٌ وريْحَانٌ»		«الروح : الراحة، والريحان، الرزق»
«كُلِي من كُلٍّ...»		
«أزِفتِ الآزِفَةُ»		«الآزفة اسم ليوم القيامة»
«طَمَحَ الطَّماحُ»		«وليس هذا كقولهم : أمر الآمر. هذا ليس بتجنيس.»
«عُصيةُ عَصت الله»		عصيـــــــة : قبيلـــــــة.

قال : «ليس في هذه الألفاظ تجنيس... وإنما اختلفت هذه الكلم للتصريف» (ص : 355).

التصريف، وبرزَ من ذلك تبنيه لاختلافِ المعنى في المستوى الذي ذهبَ إليه الصَّفدي. ونقدمُ هنا أمثلة للمقبول والمَرفوض من التجنيس عند العسكري على أساسِ اختلاف المعنى. وقد أخذتُ هذه الأمثلةَ كما قدمها على الترتيبِ بدون اختيارٍ أو تدخلٍ.

فمن تتبُّعِ الأمثلة التي أوردناها، والأخرى التي لم نوردها، يتبين أن التجنيسَ لا يتحقق إلا في الحالاتِ التي يتحققُ فيها تباعدٌ بين الطرفين المشتقين من أصلٍ واحدٍ، باتجاه أحدِهما نحو العَلَمية مثلا. وبصفةٍ عامة حيث يُتناسى الأصل اللغوي. وهذا شأن «خلجَ» و«حليج» و«الآمر» و«الأمير»، «أزفت» وَ«الآزفة»، حيث الخليجُ مفهومٌ جُغرافي والأميرُ مفهوم اجتماعي سياسي، والآزفة مفهومٌ ديني للحظة مُعينة ...الخ.

ولا نعلق على الأمثلةِ التي يكون الاختلاف فيها معجميا، لا شائبةَ فيها. وتحقيقُ الاختلاف المُعجمي هو الأساسُ عند أكثر البلاغيين. واستطاعَ ابنُ حِجة أن يُبلْور هذا الاتجاهَ فكان موقفُه مِن الاشتقاقِ كموقفه من الترديدِ والتعطُّف، وقد تقدَّمَ.

ونظرَ البلاغيون المغاربةُ المتأخرون إلى «التصريف» و«الاشتقاق» من زاوية التجربة نفسها، نظروا إلى الجانب النفسي. فليس الحكمُ إلا ما يُحسُّه الشاعر ويعتقده أثناء الإنتاج، وليس ما يمكن ضبطُه بالبحث النظريِّ العلمي، ونعرضُ هنا رأي السِّجلماسي في «المنزع..» كما نقف عند (ابن البناء في «الروض...» لتوضيح هذا الجانب.

فَـ «التصريف» عند السجلماسي هو إعادةُ «لفظين، فصاعدا، متفقي المادة فقط دون الصورة»[636] وهو عند ابن البناءِ الاتِّفاق في المادة والاختلافُ في الصورةِ[637]. وبالجملةِ فهو «لفظٌ يشتقُّ من لفظ»[638].

ويبدأ تميُّزُ هذا الاتجاهِ من التخلي عن الأصل المشترك في اللغة، يقولُ السِّجلماسي في ذلك «وسَواء كانت المادة متحِدةً في الاسميْنِ في أصل الاشتقاق والتصريفِ أو لم تتحدْ في الأصل، إنما اتحدت في الظاهر كما قال :

سَرَى فَسَرَا الظَّلماءَ طيفُ خيالِ

فسرى الأول مادته (سري و(سرا) الثاني مادتها (س ر و) لأن المُعتبر هو ما عليه التخاطب دون أصله»[639].

---

(636) المنزع البديع 502.

(637) الروض 167.

(638) المنزع البديع 502.

(639) المَنْزع البديع 167 — 168.

وبعد أن عَرضَ السجلماسي الرأيين المتعارضين في الموضوع : القولُ بالأخذ بأصل الاشتقاق وقوانينه، والقولُ بالاكتفاءِ بصورة الاتحادِ وظاهرهِ تبنى الموقف الثاني. وحاولَ تبريرَه بالنظر إلى طبيعة عملية إنتاج الشِّعرِ وتلقيهِ. وهي تقوم على التخييلِ والانفعالِ والبداهة، لا على التحليلِ الفكري المعقدِ، إن إيهام التجانس الاشتقاقي هو الفاعلُ في الشعر، لا ما هو مُدونٌ محلَّل عند علماءِ اللغة. ولهذا السبب عرض رأيَ ابنِ جني المُتمسِّكِ بالأصل الاشتقاقي، وخالفهُ بالنظرِ إلى البُعد النفسي مُعقِّباً بقوله : «.. ولا خفاءَ بارتباطِ الانفعالِ، هنا، والارتياح بما يقرعُ السمعَ، ويفجأُ البديهةَ فقطٌ دونَ ما عداهُ. والانفعالُ التخييلي، بالجُملة، هو غير فكريٍّ، فكيفَ يعودُ الأمرُ غيرُ الفِكريِّ فكرياً، وينقلبُ الأمرُ البديهي اختياريا، وهذا ما لا يُعقل ولا يُمكن»(640).

وبرغم هذا التعميم من هذا الوجه يعودُ السجلماسي ليقسِّم التصريفَ إلى **اشتقاق**، وهو «ما وافق أصلَ الاشتقاق»، واشتراكٍ وهو ما خالفَه. ولم يعرض للاختلافِ الدلالي، بل اعتبرَ تجانس المَعني مَزيةً.

وقد سارَ كثيرٌ من البلاغيين المتأخرينَ ممن نَظروا إلى الجناس نظرةً شكلية، تهتمُّ بتجانس الأصوات على دمج الاشتقاقِ في أبوابِ التجنيس. قال السكاكي : «وكثيراً ما يلحق بالتجنيس الكلمتانِ الراجعتانِ إلى أصلٍ واحد في الاشتقاقِ»(641). وقال الشهابُ محمود «ومنهم من عدة أصلا بنفسِه، ومنهم من عدهُ أصلاً في التجنيس»(642).

الدلالـــة البلاغيـــة :

1) التجنيـسُ الاستعـاري :

من مستوياتِ الاختلافِ الدلالي بين طرفي التجنيسِ الاختلافُ بين الحقيقي والمُستعار، أو ما في حُكم الاستعارة مثلُ التشبيهِ. وقد تنبهَ البلاغيون القدماءُ لهذا المُستوى من الاختلافِ الدلالي بين اللفظين المُتجانسين، خاصة حين يتعلق الأمرُ بتكرار لفظ بعينه، كقول أبي تمام(643).

فَأَصْبَـــحَتْ غُرَرُ الأيامِ مُشرِقـــةً بالنَّصْرِ تضْحَكُ عن أيامكَ الغُرَرِ

---

(640) نفسه 500 ــ 501 انظر كلام ابن جني في الخصائص 47/1 ــ 48.

(641) مفتاح العلوم 430 وممَّن ألحقه بالتجنيس، بعد السكاكي، السيوطي (عقود 147).

(642) حسن التوسل 193.

(643) المثل السائر 247/1.

قال ابنُ الأثير في تخريج الفرقِ الدلالي بين الغُرر الأولى والثانية :

«فالغررُ الأولى استعارةٌ من غرر الوجه. والغرر الثانية مأخوذة من غُرة الشيء أكرمه. فاللفظُ واحدٌ والمعنى مختلف»(644).

ومثلُ ذلك تعليقُه على بَيْتي أبي تمام أيضاً، من قصيدته في فتح عمورية :

كم أحْرزتْ قُضُبُ الهِنْديِّ مُصْلتَةً تَهْتزُّ من قُضُبٍ، تَهْتزُّ في كُتُبِ
بيضٌ إذَا انتُضِيتْ منْ حُجْبِها رَجَعَتْ أحَقَّ بالبِيضِ أبْداناً مِن الحُجُبِ

قالَ : «فالقُصبُ : السيوفُ. والقضُبُ : القدودُ، على حُكم الاستعارةِ. وكذلك البيض : السيوف. والبيضُ : النساء. وهذا من النادرِ الذي لا يَتعلق به أحدٌ(645).

إن هذا الإلحاحَ في استخراج الفرقِ الدَّلالي راجعٌ إلى التعريف الدَّقيق، ذي البُعدين الذي عُرِّف به التجنيسُ عند ابن الأثير، فهو «أن يكونَ اللفظُ واحداً والمعنى مُختلفا»(646) وما سِوى ذلك مُلحقٌ به، غيرُ داخلٍ في حقيقتِه.

ويجبُ التوسعُ قليلا في مفهوم الاستعارةِ لتشمل كل صورِ المجازِ والتشبيهِ البليغ، وحينئذٍ سنجدُ استعمالَها في التجنيس مُتوفراً عند الشعراءِ القدماءِ، كما أن هذه الظاهرةَ تنامتْ، مع الوعي بها، عند الشعراءِ العَباسيينَ ومن جاءَ بعدَهم، من ذلك قول أبي الفَرج البَبغاء(647) :

نَدَاكَ إذا ضَنَّ الغَمـــامُ غَمـــامُ وعـزمُكَ إنْ فُلَّ الـحُسَامُ حُسامُ

فوضعُ كلمتي «الغَمام» و«غمام» وكذا كلمتي «الحُسام» و«حسام» مختلفٌ على مستوى التركيب الدلالي. فَـ «الغمامُ» و«الحسام» مستعملانِ استعمالا حقيقيا، في حين أن «غمام» و«حسام» مستعملان استعمالا مجازيا فهما عوَض عن العطاء والشجاعة على الترتيب، ولا تتحققُ فاعلية التجنيسِ إلّا بتحقُّقِ الأزمة الدلاليةِ بين «نَدَاكَ» و«غمام»، مع مراعاةِ كونِ «نَداكَ» قد تحولتْ إلى مستوى الاستعمال الحقيقي فأصبحتْ تُساوي «عطاؤك». وهذا الإشكالُ ليس مَطروحا بالنسبة لكلمة «الحُسام» مثلا. وقد أوردَ صاحبُ الروض مثالاً جيداً يُمكن أن نستشهدَ به في هذا الصدد، وهو قولُ علي بن مُحمد الكوفي(648).

---

(644) نفسه 247/1.

(645) نفسه 248/1.

(646) نفسه 246/1.

(647) يتيمة الدهر 19/1.

(648) الروض المريع 95. وانظر حاشيته 7 — 8.

كَأَنَّ سَوادَ اللَّيْلِ في ضوءِ صُبْحِهِ سوادُ شبابٍ في بَياضِ مَشيبِ

فسوادُ الليلِ حقيقةٌ وسوادُ الشبابِ مجازٌ، وبذلك صارَ التجنيس أقوَى من تجنيسِ الإضافة، إذِ العلاقةَ بين الجِهتينِ المضافِ إليهما تكوِّنُ في حدِّ ذاتها عُنصراً شِعريا (الاستعارة) أساسيا. على أنه من المُمكن القولُ بأن مركز العملية الشعرية هنا هو الاختلافُ الدلالي، وأن العُنصر الصوتي هو عنصرُ تأزيم، يعاكسُ الاختلافَ بالتجانس، كما يلعب عنصر الترصيع دوراً ثانويا ملحوظاً يقوي التجنيس.

وقد تقوَّى الوعيُ بهذه الظاهرة إلى أن صارَ الشعراءُ يَعمدون إلى الكلماتِ ذاتِ البُعدين : الحَقيقي والمجازي، أو إلى المُشتركِ اللفظي. وخاصة في تصويرِ المفارقاتِ غيرِ المعقولةِ. وذلك بممارسةِ لعبةِ إظهارِ تجانس أمر بَاطنُه مقارقةٌ. كما في قول أبي الينبغي[649] :

صَبْراً على الذُّلِ والصَّغارِ يَا خالقَ الليلِ والنَّهارِ
كَمْ مِن حمارٍ على جوادٍ ومن جوادٍ على حمارِ
أ ب ج د

فقد استُعملت كلمةُ حمارٍ استعمالين : مَجازي (أ) وحَقيقي (د).

حمار
- أ. مجاز : (جاهل، حقير)
- د. حقيقة : (الحيوان المعروف)

والواقعُ أن المركزَ هنا ينبغي أن يكونَ هو المعنى الاستعاري، والكنائي (جواد بلا حمار = الفقر)، ثم يُتحدث عن التجانسِ الصوتي باعتبارِه عُنصراً مُؤزما يعارضُ المفارقة الدلالية بالتوازنِ الصوتي، أي أن تجانسَ المتعارضين مقدم على تعارض المتجانسين.

أما العلاقة بين جواد (ب) وجواد (ج)، فهي علاقة مجازية، على وجه الإيهام فحسبُ ؛ أما في المستوى اللغوي فيبدو من كلام صاحبِ الأساسِ أنهُما صفتانِ للانسانِ والحيوان على السواء[650]. ومصدرُ الإيهامِ استعمالُ (جواد) اِسماً للحيوانِ ووصفاً للإنسان، في الاستعمال العام[651].

---

(649) طبقات الشعراء لابن المعتز. ص 130.

(650) أساس البلاغة : جود.

(651) وبصدد المُشتركِ اللفظي ننقلُ هنا تعليقا لطيفا ليوري لوتمان، وهو يرتبطُ بالفن الشرقي، الفارسي خاصة، يقول :
«إن غيابَ التكرار الدَّلالي التامِّ والمطلقِ في الفَنِّ، قد وُضِّح بوجه خاصٍّ عند دراسةِ قوافي المشترك =

وبرغم تنبُّه البلاغيينَ لهذا المستوى من الاختلافِ الدلالي في التجنيس، فإنهم لم يطوّروه أو يتحدَّثوا عنه كظاهرةٍ فنيةٍ متميزةٍ، إلا مَاكانَ من حديث الرُّماني عن المزاوجةِ، وهي تتعلق باستعارةِ اللفظِ لنُكتة بلاغيةٍ معنويةٍ زائدة على مجردِ التجانس.

والذي يُثيرُ انتباهَنا هو إيرادُ هذهِ الظاهرةِ في «باب التجنيس»، في حين عدَّها غيرُه ظاهرةً مَعنوية، كما سنرَى. يقول الرماني :

«تجانسُ البلاغة هو بيانٌ بأنواعِ الكلامِ الذي يجمَعُه أصلٌ واحدٌ في اللغةِ. والتجانسُ على وجهيْن، مُزاوجةٌ ومُناسبةٌ، فالمزاوجة تقع في الجزاءِ كقولهِ تعالى «فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيكُمْ فاعْتَدُوا عَليهِ»، أي جازُوه بما يستحقُّ طريقُ العدلِ، إلا أنه استُعيرَ للثاني لفظُ الاعتداءِ لتأكيدِ الدلالةِ على المساواةِ في المِقدارِ، فجاءَ على مزاوجةِ الكلامِ لحسنِ البيانِ، ومن ذلكَ «مُسْتَهْزِئُونَ اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ»، أي يجازيهم على استهزائِهم». ومنه «وَمَكَرُوا وَمَكَرَ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ المَاكِرِينَ»، أي جَازَاهم على مكرِهم فاستعيرَ للجزاءِ على المَكرِ اسمُ المكرِ لتحقيق الدلالةِ على أنَّ وَبَالَ المَكرِ راجعٌ عليهم، ومختصٌّ بهم...

قال عمرو بن كلثوم :

أَلاَ لَا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِينَ

فهذا حسنٌ في البلاغةِ....»[652].

وابنُ البناءِ يوردُ هذه الظاهرةَ في نفسِ السياقِ، ويسمِّيها محاذاةً، ويقول فيها : «وهذا النوعُ كلُّه يُقصد به المقابلةُ وَتحقيق مساواةٍ في المعادلةِ، فلذلك استُعير للمعنى الثاني اللفظُ من المَعنى الأول»[653].

وبخلافِ هذه النظرةِ التي تجعلُ تكرارَ اللفظِ أصلاً (أي التجنيس)، والانزياحَ الدلاليَّ عُنصراً ثانويا مُحاوراً له، نجدُ مَيلَ بعض البلاغيينَ إلى تقديمِ الجانبِ الدلاليِّ. يقولُ ابن رَشيق في أمثلة المُزاوجة : «وكلُّ هذه استعاراتٌ ومجازٌ، لأنَّ المُرادَ المُجازاةُ فزواجَ بين

= اللفظي. إن قافيةً من هذا القبيل مَعروفةٌ جيداً في شعرٍ ينزعُ إلى كشفِ التنوعِ الداخلي للظواهرِ التي تبدو مُتفردة، والمثالُ البارز في ذلك يمكن أن يؤخذ من الأدب الوسيطي الشرقي، فالرديف (rédif) في الغزل Gzal وهو كلمة تتكرر يؤدي عند بعض شُعَراءِ القرن XV وظيفةً متشابهةً، أي «يكشفُ تنوعَ محتوَى المفهوم الواحد» وقد لجأ أحد الشعراءِ إلى كتابةِ قصيدةٍ كلُّ قوافيها تجنيسٌ : (La structure. p.p. 196-197) وهو يقصد الأدب الفارسي.

(652) النكت، ثلاث رسائل 99 — 100.

(653) الروض المريع 164.

لين»(654). ونجدُ هذا التوجُّه الدلاليَّ في تأويلِ هذه الأمثلةِ وما يقتربُ منها عند السكاكي
جه في حَديثِهم عن المشاكلة، فهي، عندهم، من المُحسِّناتِ المعنوية، وتعريفها قريبٌ
تعريف المزاوجةِ : «المشاكلة، هي أن تذكرَ الشيءَ بلفظِ غيرِه لوقوعِه في صحبتِه، كقوله :

ا : اقْتَرِحْ شَيْئاً نُجِدْ لَكَ طَبْخَهُ قُلْتُ اطْبُخُوا لِي جُبَّةً وَقَمِيصاً»(655)

ومن البَيِّن أن هذا التفاعلَ بين الصورةِ الصوتيةِ والصورة الدلالية في هذا المُستوى البلاغي
أحد مَظاهرِ تعقُّد الصَّنْعةِ الشعريةِ. والاختلافُ في زاوية النظرِ إليهِ (زاوية الاستعارةِ أو زاوية
جنيس، أو المناسبةِ المعنوية (البديع المعنوي) مشروعٌ، يرجعُ إلى المفهومِ البلاغيِّ السائدِ
عصرٍ مَا، أو إلى النزعة الخاصةِ بكل بلاغيٍّ على حدة. وسنرى نظيرَ ذلك في التركيبِ بين
جنيسِ والطباقِ وبينَه وبينَ الكناية.

2) التجنيـــسُ المُطابـــق :

يُمثل الطباقُ أعلى درجات الاختلافِ بين المتجانسين. فكثيراً ما عَمد الشعراءُ إلى تركيب
لصورتين فاختلطَ التجنيس بالمطابقة، حسب عبارة ابن رشيق القيرواني الذي عقدَ لهذه
الظاهرة بابا خاصّاً بها : «بابُ ما اختلطَ فيه التجنيسُ بالمطابقة»(656)، قال فيه : «من ذلك
أن يقعَ في الكلام شيءٌ مما يُستعمل للضدين كقولهم : «جَلَلٌ» بمعنى صغير، و«جَلَلٌ»
بمعنى عظيم. فإن باطنه مطابقة، وإن كان ظاهرُه تجنيسا»(657). ومما يدخل في هذا الباب
النفيُ والإثباتُ كقول البُحتري(658) :

يُقيِّضُ لي مِنْ حيثُ لَا أعْلَمُ الهَوَى ويَسري إلي الشَّوْقُ مِنْ حَيْثُ أعْلَمُ

فهذا مجانسٌ في ظاهره، وهو في باطنه مطابقٌ، لأن قوله : «لا أعلم» كقوله «أجهل».

إن حديثَ ابنِ رشيق عنِ الاختلاط قد يصرف النظر عن وعيه بميكانزم الظاهرة. غير أن
حديثه، بعد ذلك، عن **الظاهر والباطن** يُبدِّدُ كل شكٍّ في هذا الصدد. فالظاهر، في مفهومنا،
هو المركزُ والباطن هو الهامش الذي يحاورُه، والذي من شأنه في سياق آخر أن يصير مركزا.
فالظاهرةُ حسب تأويل ابنِ رشيق ظاهرةٌ صوتية (تجنيس) وليستْ ظاهرةً معنوية (طباق).

---

(654) العمدة 331/1.
(655) مفتاح العلوم 424. وشرح التلخيص للقزويني ص 165.
(656) العمدة 12/2.
(657) نفسه.
(658) نفسه 13/2.

ومن الأكيد أن فاعليةَ هذا الادماج فاعليةٌ ايحائية، فهي تتيحُ إمكانية تعدُّدِ القراءة، وعلى قدرٍ من الإيهامِ الفني الناتج عن تجاذُب الطرفين. وهذا يظهرُ من محاولةِ ابن رشيق تفسير معنى البيت التالي[659] :

لَعَمْرِي لئنْ قلَّ الحَصَى في عَدِيدِكُم بَني نَهْشَلٍ، ما لُؤْمُكُم بقَليلِ

قال ابن رشيق : «ظاهرهُ تجنيس بالقلة، وباطنُه تطبيق بالكثرةِ، إذ كان معنى «قل الحصى في عَديدكُم» أنكم كثيرٌ، ومعنَى «ما لؤمكم بقليل»، أنه كثيرٌ أيضا، مخالف الأول»[660].

أما ما اعتبرهُ ابنُ رشيق تطبيقاً في الظاهر وتجنيساً في الباطن فسنُدخِلُه فيما أدخلهُ فيه البلاغيون المتأخرون، أي ضمنَ تجنيسِ الكنايةِ. ومثالُه عند ابن رشيق قول قيس ابن الخَطيم، ويُروى لعَدي :

وَإنِّي لَأُغْنَى النَّاسِ عن مُتكلِّف يَرى الناسَ ضُلالاً، وليسَ بِمُهتدِي

كأنه قال : «وهو ضالٌّ» مجانسٌ في الباطنِ، وإن كان قد طابقَ في الظاهر»[661]. وهذه المقابلةُ بين المعاني التجنيسيةِ لا تقف عند المعاني المُعجمية والسياقية النحوية، بل تَتعدَّاها إلى المعاني الصرفيةِ مثلِ الفاعليةِ والمفعوليةِ، وغيرها من المقابلاتِ البارزة المتَّسمة بالحدة. وهذا شيءٌ لم يفُت ابن رشيقٍ في حديثه السابق، قال : «ومن هذا البابِ قولُك فاعل ومفعولٌ نحو «خالقٌ ومخلوقٌ» و«طالبٌ ومطلوبٌ». هما ضدان في المَعنى، وإن تجانسا في اللفظ. وكذلك ما كانَ اسم الفاعلِ منه مُفْعِلٌ والمفعول مُفْعَلٌ نحو «مُكْرِمٌ ومكرَم» و«مُعطٍ ومُعطىً»، وما جرى هذا المجرى، أو زاد عليه في البناءِ، وأما قولُك : «قَضيتُ واقْتضيتُ» فظاهرُه تجنيس وباطنه طباقٌ إلا أنه طباقٌ غير محضٍ»[662].

وهذه الملاحظاتُ الذكية هي، في الواقع، التي تضعُ الاشتقاق في المكانةِ الساميةِ التي وضعَه فيها فحولُ الشعراء الذين وُلعوا به. وتجعل النقاشَ حول انتمائِه إلى التجنيسِ أو عدمِ انتمائه إليه بسببِ الرجوع إلى أصلٍ واحدٍ في الاشتقاقِ نقاشاً دُون مستوى أهمية الظاهرة.

ورفع الاختلافِ إلى أعلى مستوياتِه ليس مطلباً خاصّاً بالبلاغة العَربية، بل هو أيضاً كذلك في البلاغة الغربية. ففي دراسةِ النظمِ الفرنسي تتردَّدُ عبارةُ بَانْفيلْ : «عليكم أن تعمِدوا، في حدود الإمكان — إلى التقفيه بكلمات جدٍّ متشابهةٍ من جهة الصوت، وبالغةِ الاختلافِ من

---

(659) نفسه 13/2 والبيت فيه للفرزدق.

(660) العمدة 13/2.

(661) نفسه 13/2 — 14.

(662) نفسه 14/2.

جهة المَعنى»(663). وبخلافِ ما يَعتقدُه جان كوهن من أن هذا يتحققُ، على الوجه الأمثل، في المُشترك اللفظي(664)، فإن تَحققُه الأقصى من وَجهِ الاختلافِ الدَّلالي إنما هو في التجنيس المطابقِ.

3) تجنيسُ الكنايــة والإضمــار :

نخلصُ من الحديث عن مستويات الاختلافِ الدَّلالي وأنواعِه، في التجنيس، إلى قضية أكثرَ تعقيداً، هي محاولةُ تحويلِ التجنيسِ إلى صورةٍ بلاغيةٍ دلاليةٍ فيما سُمي جناسا مَعنوياً. والأُولى، في نظري أن يُسمى هذا النوع تجنيسا مُتخيَّلا. فالمتلقي يَستحضرُ طرفاً من طَرفي التجنيسِ أوْ هُما معاً من سياقِ الحديثِ، فتجري عملية التجنيس داخلَ النفس. فهو تجنيسٌ غيرُ مسموع، أو تجنيسٌ مُتخيَّل، كما تقدم.

ينقسمُ التجنيسُ المَعنوي إلى «تجنيسِ إضمارٍ وتجنيسِ إشارةٍ، ومنهم من سمَّى تجنيسَ الإشارةِ تجنيسَ الكنايةِ»(665).

«فالمعنويُّ المُضمرُ هو أن يُضمر الناظمُ رُكْنَي التجنيسِ ويأتي في الظاهرِ بما يرادفُ المضمرَ للدلالةِ عليه. فإن تعذَّر المرادف أتى بلفظ فيه كناية لطيفة تدلُّ على المضمر بالمعنى»(666).

والمثالُ المأثورُ في هذا الصددِ ــ ولعلهُ المثالُ الوحيدُ قولُ ابن عبدونَ «وقد اصطبحَ بخمرةٍ، وتركَ بَعضَها إلى الليلِ فصارَ خَلاً :

أَلاَ في سَبيلِ اللهِ كأسُ مُدامَةٍ أَتَتْنا بِطَعْمٍ عَهْدُهُ غيرُ ثابِتِ
حَكَتْ بِنتَ بِسطامِ بنِ قيسٍ صَبيحَةً، وأَمْسَتْ كَجِسمِ الشَّنفَرَى بَعدَ ثابِتِ

استخرجَ ابنُ حجةَ الجناسَ المضمرَ هنا بقوله : «فبنتُ بِسطامِ بنِ قيسٍ كان اسمُها الصَّهباءُ. والشنفرَى قال :

اِسْقِنِيهَا أَيَا سَوادَ بنَ عَمْــرِو إنَّ جِسْمِي منْ بَعْدِ خَالي لَخَلُّ

والخَلُّ، هو الرقيقُ المهزولُ، فظهر من كنايةِ اللفظِ الظاهرِ جناسانِ مُضمرانِ في صَهباء

---

(663) في كتابه Traité de la poésie française نقله مازاليغا في Eléments. p. وجان كوهن في بنية اللغة الشعرية 78.

(664) بنية اللغة الشعرية 78.

(665) خزانة الأدب 41.

(666) نفسه.

وصَهباء وخَل وخَل، وهما في صدر البيت وعجُزه»(667).

أما تجنيسُ الإشارةِ أو الكناية فيُعوَّضُ فيه طرفٌ بمرادِفِه أو بإشارةٍ لطيفةٍ تدلُّ عليه. ومَثَّلوا للحالةِ الأولى بقولِ امرأةٍ من عُقيل :

فَما مَكَثَنا، دَامَ الجَمالُ عَليكُمُ بِتَهـلانَ إلاَّ أنْ تُشَدَّ الأباعِـرُ

«أرادتْ أن تُجانِسَ بين الجِمالِ والجَمالِ فلمْ يساعدْها الوزنُ ولا القافيةُ فعدلتْ إلى مُرادفةِ الجِمالِ بالأباعيرِ»(668).

ومثَّلوا للحالة الثانيةِ بقولِ دِعْبَل :

إنِّي أُحِبُّكِ حُبّاً لو تَضَمَّنَـهُ سَلمَى سَمِيُّكِ ذَاكَ الشَّاهِقُ الرَّاسِي

«فالكنايةُ اللطيفةُ في «سَميك»، لأنها أشعرت أن الركنَ المضمرَ في سلمى يَظهر من جناس الإشارةِ بين الركنِ الظاهرِ. والمضمر في سَلمَى، وسلمَى الذي هو الجبلُ»(669).

ويُعتبرُ ابن حجة الحموي المدافعَ الأوَّلَ عن هذا النوعِ من الجناسِ، فهو الذي جمعَ ملاحظاتٍ جُزئية عنه عند الشهاب محمود، وصفي الدين الحلي وغيرِهما. وقسَّمه كما سبقَ، إلى تجنيس إضمارٍ وتجنيس إشارةٍ.

ويدخلُ احتفالُه بالتجنيسِ المعنوي ضمنَ تقديمه للمعنى على اللفظِ، واحتفالِه بالكناية التي خصَّها بحيزٍ وافرٍ من كتابه خزانة الأدب. وقد دَخلَ في سجال مع أراءِ الصفدي في الموضوع. وكان الصَّفدي يُقلِّلُ من شأنِ هذا الجناسِ بل يَعتَبِرُه باطلاً(670).

ويمكنُ الحديثُ، في عصرِ الصَّفدي وابن حجةَ، عن الصراعِ بين مَذهبي التورية والتجنيس، فابنُ حجةَ يعتبرُ التوريةَ غايةَ البلاغةِ، في حين اهتمّ الصفدي بالتجنيس، وألَّف فيه كتابه جنانُ الجناسِ.

والذي يهمنا في بحثنا هذا هو تحولُ النظرِ عنِ الجناس باعتبارِه قضيةَ انسجامٍ جَرسي، يهمُّ الأذن، إلى قضيةٍ ذهنيةٍ تأمُّليةٍ. فكيف يمكنُ إعادة تشغيلِ المَسموعِ عن طريق التأملِ ؟ وهل نبقَى هنا داخلَ الفَعاليةِ الصوتية الإيقاعية، أم نكونُ قد انتقلنَا إلى فعالية أخرى، تتفاعل فيها عناصرُ معنويةٌ تقوم على التشاكلِ والتناصِ، حسب الأمثلة المقترحة ؟.

---

(667) نفسه.

(668) نفسه 42.

(669) خزانة الأدب 42.

(670) نفسه.

مصطلحات توازنية تجنيسية أنتجت لاعتباراتٍ دلالية

الجناسُ المَعنويُّ، أو :		نـوع الاختـلافِ الدَّلالـي					أثر التجانس	
التجنيسُ المتخيَّلُ		اختلافٌ معجمي	اختلافٌ صرفي	اختلاف سياقي منطقي	اختلاف نحوي		الحقيقة والمجاز	الأثر النفسي	عدم الاختلاف
					الوحدة المكونة	الاسمية والفعلية ... الخ			
إضمار طرفٍ	إضمار طرفين	هذا شرط التجنيس الحَقِّ، وغيرُه ملحق به.	«الاشتقاقُ» «الاقتضابُ» «المطابق» (أبو طاهر) «المقابلة» (العسكري) «المجانس» (ابن سنان) «المناسبة» (الرماني)	«ترديد» «+ التعطف» «تج الإضافة»	«تركيب» «تلفيق» «تغيير (سِجلماسي) «ملفوف» «ملفق» «مرفو» «مركب»	«المستوفي» «المُماثِل» «المُغاير» «التغاير»	المزاوجة «المشاكلة» (عند البعض) «المقابلة» «المحاذاة	«المُطمِعُ» «إيهامُ الاشفاقِ»	«التكرارُ»
«تج الكناية» «تج الإشارة»	«تج إضمار»								

فالاختلاف الدلالي هنا في نسبة الكلمتين المتجانستين إلى معنيين مختلفين.

يلي في نهايةِ المطافِ، أن اللعبةَ تُشْرِكُ طَرفين صَوتيين متجانسين، فتستحقُّ بذلك صفةَ التجانس، ولكنهما لا يُستحضرانِ ولا يَفعلان إلا على أساسِ استدعاءِ دلالي من الترادُف والإيحاء. ومن ثَم صَح أنْ تُسمى كنائيةً وإشاريةً، فهي تركيبٌ صريحٌ بين الدلالةِ والصوتِ.

خاتمـــة الكتـــاب : حول الوظيفة

وردت في مراحل كثيرة من هذا البحث، ومع كل فصلٍ وقسم منه لو استطيعُ أن أذكرَ القارئ بكل ما مضى، وأوحي إليه بكل ما يأتي. وذلك لشدة تعاضدِ أطرافه وتماسكها وإنارة بعضها بعضاً. واعتقدُ أنه لا يمكن تقويمُ أي فصل من فصول هذه الدراسةِ تقويما صحيحاً دون الاطلاع على الفصولِ والأقسام الأخرى. ولن أدعيَ الآن أن بوسعي تقديمَ خلاصةٍ دالَّة في هذا الصدد، فالبحثُ نفسُه خلاصةٌ واختزالٌ للعديد من الأسئلةِ الكبيرة، ولطالما أعلنا هذه الحقيقة.

إن اعتمادَ التفاعل بين الظواهر كان يؤدي دائماً إلى انفتاحِ كل ظاهرةٍ وتشعُّب جوانبها، فكنا لكتفي أحيانا بإثارة الانتباهِ وطرحِ السؤالِ.

* * *

لم نتناولِ البلاغةَ القديمة ولا الشعرية الحديثة في هذا الكتاب لغرض التأريخ لهما بل لمحاورتِهما فيما يتكاملان فيه من أجلِ بناء أداةٍ لوصفِ آلياتِ اشتغالِ التوازنِ الصوتيِّ في الشعرِ العربي القديم.

ولقد تحاشينا طرحَ قضيةِ الوظائفِ طرحاً مجرداً لما يجرُّ إليه ذلك من قضايا شائكة ذاتِ طابع ميتافيزيقي أحياناً، مثل العلاقة بين الايقاع والنفسِ الإنسانية، والمعاني الرمزية هل هي سابقة أم لاحقة. وما إلى ذلك من القضايا التي أمكنَ أن نستوعبها ضمنَ الإطار النظري المؤسس على **تفاعل العناصر المادية والذهنية داخل الفضاء** وما يتيحه ذلك التفاعل من انزياحاتٍ تفتح النصّ وتوسع إمكانياتِ التأويلِ والقراءة.

والواقعُ أن البَلاغيين القدماء كانوا أكثرَ اهتماما بملاحظةِ الظواهرِ التوازنية منهم بتفسيرِ آثارها أو البحث في جوهرِها. ومع ذلك فقَد بدرتْ منهم ملاحظاتٌ دلَّت على وعيهم بمجموعة من الوظائفِ التوازنية الأساسية في الشعر الكلاسيكي.

جاء في البيان والتبيين : «أجودُ الشعرِ ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاءِ، سهل المخارجِ، فتعلمُ بذلك أنه أفرغَ إفراغا واحداً، وسُبك سبكاً واحداً. فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»(1).

---

(1) العمدة 257/1.

وعلق ابنُ رشيق على هذا الكلام بقوله : «وإذا كانَ الكلامُ على هذا الأسلوب الذي ذكرَه الجاحظُ **لَذَّ سماعُه، وخفَّ محتمَلُه، وقرب فهمُه، وعذب النطقُ به، وحلى في فم سامعه.** فإذا كان متنافراً متبايناً عسر حفظه، وثقل على اللسان النطقُ به، ومجتهُ المسامعُ، فلم يستقرَّ فيها منه شيء»[2].

نستخلص من هذا القولِ أن للكلامِ المنسجمِ المسبوكِ السهلِ المخارج عند ابن رشيق وظيفتين كبيرتين :

1) وظيفة إيقاعية نغمية عبر عنها من خلالِ آثارها في نفس المستمع، حيثُ استعملَ في ذلك كلماتِ : اللذة والعذوبة والحلاوة، والخفة.

2) وظيفةُ الفهم[3] والحفظ، بل تظهر وظيفة الحفظ وكأنها المقصود «بالفهم» نفسِه، يبدو هذا من قولِه فيما كان مُتنافراً متباينا : «عسر حِفظُه... ومجتْه المسامع فلم يستقرَّ فيها شيءٌ منه».

إن الوظيفيتين المذكورتين ؛ وظيفة التنغيم (والغناء) ووظيفة الحفظ، هما الوظيفتان الأساسيان للتوازنِ والوزنِ في نظرِ القدماء.

وقد سُئل عبدُ الصمد الرقاشي عن إيثارِه للسجع والتوازنِ عامة فأجابَ : «إن كلامي لو كنتُ لا آملُ فيه إلا سماعَ الشاهدِ لقلَّ خِلافِي عليك، ولكني أريدُ الغائبَ والحاضرَ، والراهنَ والغابر، **فالحفظ إليه أسرعُ، والآذانُ لسماعه** أنشطُ، وهو أحق بالتقييد وبقلة التفلُّتِ. وما تكلمتْ به العربُ من جيدِ المَنثورِ أكثرُ مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يُحفظ من المنثورِ عشره، ولا ضاعَ من الموزونِ عُشرُه»[4].

هاتان الوظيفتانِ هما أقدمُ وظائفِ الشعرِ، مُتصلتان بنشأتِه والمراحلِ الشفوية حيث كان الغناءُ والشعرُ، متلازمين كما في الشعر الشعبي، وكانت العلوم والمعارف تحفظ في شكل أمثال موزونة أو أراجيز وأشعار[5].

---

(2) نفسه.

(3) لا يتسع المقام هنا للحديث عن علاقة الفهم بالوظيفة الخطابية للتوازنات باعتبارِه مجردَ حلية. لقد وفينا القول في ذلك في أماكن مختلفة.

(4) البيان 287/1.

(5) يربط بيير كيرو بين هاتين الوظيفتين وبين أسبقية الشعر في النشأة على النثر في أغلب الآداب. (Guiraud. P. la versification 45).
وقد أضافَ بيير كيرو وظيفة **إيقاعية** للوزن. ولا نرى ذلك الاَّ تحصيلَ حاصل، خاصةً بعدَ حديثِه عن الوظيفة الغنائية، (نفسه 46).

ولاشكَّ أن التطورَ الذي عرفه الشعرُ في عصر الكتابةِ إن لمْ يكنْ من القوةِ بما يجعلُه يغيرُ وظيفة الموازناتِ رأساً فقدْ أدَّى إلى خلخلةِ الوظيفةِ الحفظية (والفهمية أيضا)، والتنغيمية الغنائية بما لاَحظناه حينَ الحديث عن فضاءِ الكتابة من نزوع نحو مجافاة الانسجام.

وأتاحَ هذا الواقعُ لخصوم الوظيفةِ النغمية الغنائيةِ من منظري الإعجاز إمكانيةَ البحثِ عن وظيفة أخرَى غيرِ الوظيفة الصوتية التنغيمية الصِّرف فرأوا أن تأثيرَ التوازنات معنوي راجعٌ إلى ما يقعُ في النفس عن طريق الإيهام، وليس إلى ما تسمعه الأذن أو تطرب له، فالجرجاني يرجعُ حسنَ التجنيس إلى «التوهم» الذي يرافقه. والتوهمُ مستويات منه ما هو جلي، «يستحكمُ حتى يبلغَ أن يصير اِعتقاداً»[6]. ومنه ما هو خَفي «يجري في الخاطر»[7]. ومرجعُه إلى الفرق الذي يدركهُ المرءُ بين المتشابهيْن حيث تَرى الشيءَ هو وليس هو، يقولُ : «واعلمْ أن النكتةَ التي ذكرتَها في التجنيس، وجعلتَها العلةَ في استِيجابه الفضيلةَ، وهي حسنُ الإفادةِ مع أن الصورةَ صورةُ التكريرِ والإعادةِ، وإنْ كانت لا تظهرُ الظهورَ التامَّ إلا في المستوفي المتفق الصورة منهُ، كقوله :

مَامَاتَ مِنْ كَرَمِ الزَّمانِ فَإِنَّهُ يَحْيَا لَدَى يَحْيَى بْنِ عَبْدِ اللَّهِ

أو المَرْفُو الجاري هذا المجرَى، كقوله : «أوْ دَعاني أمتْ بما أوْدَعاني» فقد يُتصور في غير ذلك من أقسامِه»[8].

إن هذا التأويلَ الذي سارَ فيه الجُرجاني بقطعِ النظرِ عن سياقِه المُعادي للتجانس الصوتي والهادف إلى سلبِه أخصَّ خُصوصياتِه في الأدبِ القديمِ، يضعُ الإصبعَ على إحدى أهمِّ وظائفِ التوازنِ الصوتي، وهي الوظيفةُ التعبيريةُ القائمةُ على العدول والانزياح، وقد أوضحنَا هذه الفاعليةَ بأمثلةٍ مُتنوعةٍ في الحديث عن التفاعلِ في مُستويي التجنيس وَالترصيع. ويَلتقي هذا التصورُ مع تصورِ شِعريين مُحدثين سَعوْا إلى إبراز الوظيفة التعبيرةِ عن طريقِ إبرازِ الدور الدلالي في فاعليةِ الموازنابِ. وهذا بارزٌ عند الاتجاهين البلاغي اللساني، والبلاغي السِّميائي.

ومع تركيزنا على البُعد الدلالي والإمكانيات التأويلية التي تُتيحها الموازناتُ فإن الحديثَ عن الكثافةِ التوازنيةِ والموادِّ الصوتيةِ الداخلةِ في تكوينها بمستوياتها الثلاثة (المماثلة، المضارعة، المقاربة) يؤكدُ اِهتمامنا بالوظيفتين التنغيمية والحِفظية كما يُؤكدُه جانبٌ من حديثنا عن الفضاء.

---

(6) أسرار البلاغة 14.

(7) نفسه.

(8) نفسه 12 — 13.

إن حرصَنا على إبرازِ الفاعلية الدلالية التي تَقوتْ مع الاتجاهِ البديعي المُثقف وتجلتْ في عدةِ صورٍ : أبرزُها المُعاظلةُ اللفظيةُ وتضمينُ الافتقار وما إلى ذلك من صور التمرد على البلاغةِ السمعيةِ، وأخفُّها المزجُ بين التوازنِ والاستعارةِ والطباقِ، إن كل ذلك لم يُلْهِنا عن الخصائصِ العامةِ في الشعرِ القديم، وهي خصائصُ توازنية سَمعية.

ولقد دفعَ بنا الاتجاهُ الكتابي المُجافي للتوازنِ الصوتي إلى ضفافِ الرمزية الصوتية فلاحظْنا أن من الشعراءِ القدماء من وظَّف أصواتَ كلماته لانتاجِ مَعانيَ إضافية، ولكنا تركنا هذا الأمرَ في حُدود ما يُحسه المُؤوِّل في إطار السياقِ الدلالي للنص وفي تكاملٍ معَه ولم نرَ — في مستوَى النصِّ الذي تعاملنا معه — ضرورةً للخوض في قضايا الرمزية الصوتية في أبعادِها النظرية والتاريخيةِ، على أن ما قدمناهُ من ملاحظاتٍ حولَ بلاغة المكتوبِ قد يُغري غيرَنا بالخوضِ في الموضوع.

وينبغي أن يُفهمَ من هذا الكلامِ أننا نميزُ بين الرمزيةِ الصوتيةِ في مفاهيمها السمعيةِ والبصريةِ والتلفظية (انظر فضاء الكتابة) وبين تعبيريةِ الأصواتِ التي سمحت بتوظيفِ مفهومِ الإيهام — كما عبرَ عنه الجُرجاني — والعدول والانزياحِ في المعنى الذي حددناه في حوارٍ مع البلاغةِ القديمةِ والشعريةِ الحديثةِ (المدخل).

فهرس المصادر والمراجع العربية والمترجمة

(1) «أدبية النص في البلاغة العربية، في ضوء المشروع والنجز من كتاب سر الفصاحة». محمد العمري. في مجلة «دراسات أدبية ولسانية» العدد 4 سنة 1986. ص 95 ــ 112.

(2) تاريخ الشعر العربي، حتى القرن الثالث الهجري. نجيب محمد البهبيتي. مكتبة الخانجي، دار الكتاب، القاهرة. بيروت 1967.

(3) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري طه إبراهيم أحمد. دار الحكمة بيروت.

(4) أساس البلاغة. محمود الزمخشري. دار صادر بيروت 1979.

(5) شرح الأشموني على الألفية. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الفكر. بيروت 1955.

(6) تأملات ديكارتية، المدخل إلى الظاهريات. ادموند هوسول. ترجمة وتقديم. نازلي إسماعيل حسين. دار المعارف مصر 1970.

(7) البديع. عبد الله بن المعتز. تحقيق وتقديم كراتشوفسكي لندن 1935.

(8) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق أحمد أحمد بدوى وآخرين. مطبعة الحلبي. مِصر 1960.

(9) البرهان في وُجوه البيان، إسحاق ابن وهب، تحقيق وتقديم حفني شرف. مكتبة الشباب 1969.

(10) بنية اللغة الشعرية. جان كوهن. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ط. دار توبقال الدار البيضاء. 1986.

(11) الجذور الفلسفية للبنائية. فؤاد زكرياء. الحولية الأولى من حوليات كلية الآداب الكويت 1980.

(12) البيانُ والتبيين. أبو عثمان الجاحظ. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون. دار الفكر.

(13) جمهرة اللغة. محمد بن الحسن بن دريد. مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية 1945.

(14) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب. ماهر مهدي هلال. وزارة الثقافة والإعلام. العراق 1980.

(15) مجموع أشعار العرب ديوان رؤية بن العجاج. اعتني بتصحيحه وترتيبه وليم بن الورد. منشورات دار الآفاق بيروت 1979.

(16) «الحرف العربي والشخصية العربية». حسن عباس. في مجلة الكاتب العربي. العدد 6. 1983. ص 120 — 132.

(17) «الحروفية العربية من التصوف إلى التشكيل«. عمران القيسي. مجلة الفكر العربي. العدد 15. يونيو 1980.

(18) «الحركة والسكون في اللغة والكلام العربيين». نعيم علوية. في مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد 7/6. 1980.

(19) تحرير التحبير. ابن أبي الاصبع، تحقيق حفني محمد شرف. القاهرة 1383.

(20) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). محمد مفتاح. دار التنوير 1985.

(21) حوار مع الدكتور عبد الله الطيب. مجلة دراسات أدبية ولسانية العدد II. 1986.

(22) الحيوان. أبو عثمان الجاحظ. عبد السلام هارون. مكتبة البابي الحلبي.

(23) «استخدام الآلات الحاسبة الالكترونية في دراسة الألفاظ القرآن الكريم». على حلمي موسى، مجلة عالم الفكر المجلد 12. مارس 1982.

(24) خزانة الأدب، وغاية الأرب. تقي الدين ابن حجة الحموي. المطبعة الخيرية مصر 1304.

(25) الخصائص. أبو الفتح عثمان ابن جني، تحقيق محمد علي النجار. دار الهدى بيروت.

(26) الخطابة العربية في عصرها الذهبي، إحسان النص. دار المعارف. مصر 1969.

(27) دراسة إحصائية لجذور معجم تاج العروس باستخدام الكمبيوتر. تأليف علي حلمي موسى، وعبد الصبور شاهين. مطبوعات جامعة الكويت.

(28) «الدراسات الصوتية في التراث اللغوي العربي». جعفر دك الباب. مجلة المعرفة.

(29) دراسات في حضارة الإسلام. هاملتون جيب. ترجمة إحساس عباس وآخرين. دار العلم للملايين 1964.

(30) دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني. تصحيح محمد عبده ومحمد الشنقيطي وإشراف رشيد رضا. دار المعرفة بيروت 1978.

(31) دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني. تحقيق وتقديم محمود محمد شاكر.

(32) «للدماغ مفتاح وللأصوات أرواح». يحيى عبد اللطيف جبر. مجلة الثقافة العربية العدد الأول السنة الثانية 1981 ص 71 — 75.

(33) دار الطراز في عمل الموشحات. ابن سناء الملك. تحقيق جودة الركابي. دار الفكر.

(34) دينامية النص (تنظير وإنجاز). محمد مفتاح. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء 1987.

(35) ديوان امرئ القيس. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف. مصر.

(36) ديوان أمية بن أبي الصلت جمع وتحقيق ودراسة الدكتور عبد الحفيظ السطلي. دمشق 1977.

(37) ديوان البحتري. تحقيق حسن كامل الصيرفي، دخائر العرب (34) المجلد الأول دار المعارف 1963.

(38) ديوان بشار بن برد، جمع وتحقيق السيد بدر الدين العلوي. دار الثقافة بيروت.

(39) ديوان الحُطيئة من رواية ابنِ حبيب، شرح السكري دار صادر بيروت 1967.

(40) ديوان الخنساء. دار الأندلس. بيروت 1978.

(41) ديوان ذي الرمة. ط كمبردج 1919.

(42) ديوان رؤية بن العجاج = مجموع أشعار العرب.

(43) ديوان العجاج. رواية الأصمعي وشرحه. تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشروق بيروت.

(44) ديوان عمر بن أبي ربيعة. دار بيروت للطباعة والنشر 1978.

(45) ديوان كعب بن زهير. صنعة السكري. القاهرة 1965.

(46) ديوان لبيد. ط. دار صادر. بيروت.

(47) ديوان النابغة الذبياني. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف 1977.

(48) ديوان الهذليين. دار الكتب. القاهرة 1954.

(49) رسالة الغفران. أبو العلاء المعري. تحقيق عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ دار المعارف مصر 1963.

(50) المرشد إلى فهم أشعارِ العرب وصناعتها. عبد الله الطيب. الدار السودانية الخرطوم 1970.

(51) الروض المريع في صناعة البديع. ابن البناء المراكشي. تحقيق رضوان بن شقرون. دار النشر المغربية الدار البيضاء 1985.

(52) أسرار البلاغة. عبد القاهر الجرجاني. دار المعرفة بيروت 1981.

(53) سر صناعة الإعراب. أبو عثمان بن جني، تحقيق مجموعة من الأساتذة. مصطفى الحلبي مصر 1954.

(54) سر الفصاحة. ابن سنان الخفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت 1982.

(55) المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل. محمد الصغير الإفراني، تحقيق محمد العمري. رسالة دبلوم الدراسات العليا. نوقشت بجامعة محمد الخامس بالرباط 1981.

(56) السيرة النبوية. ابن هشام. ضبط طه عبد الرؤوف سعد. نشر مكتبة الكليات. الأزهرية مصر.

(57) الأشباه والنظائر في النحو. صلاح الدين السيوطي. دار الكتب العلمية، بيروت.

(58) شرح التلخيص في علوم البلاغة. القزويني. تحقيق محمد هاشم منشورات دار الحكمة. دمشق 1980.

(59) شرح ديوان أبي تمام ضبط وشرح إليا الحاوي. دار الكتاب اللبناني. بيروت.

(60) شرح ديوان جرير. محمد عبد الله الصاوي. دار الأندلس بيروت.

(61) شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري. تصحيح عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي بيروت 1981.

(62) شرح ديوان صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري. دار المعارف. مصر.

(63) شرح شعر زهير بن أبي سلمى. صنعة أبي العباس ثعلب. تحقيق فخر الدين قباوة. منشورات دار الآفاق الجديدة 1982.

(64) شرح الفوائد الغياثية. الملا عصام الدين. دار الطباعة العامرة 1312هـ

(65) شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف. أبو أحمد الحسن ابن عبد الله بن
العسكري. تحقيق عبد العزيز أحمد. مطبعة مصطفى الحلبي 1963.

(66) شرح نهج البلاغة. ابن أبي الحديد. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار الفكر
1979.

(67) شرح عقود الجمان في المعاني والبيان. جلال الدين السيوطي مصر 1919.

(68) شرح المفصل. ابن يعيش. عالم الكتب بيروت ومكتبة المتنبي، القاهرة.

(69) الشعر الشعبي العربي حسين نصار. دار الرائد العربي بيروت 1982.

(70) الشعر والشعراء. ابن فتيبة. تحقيق مُفيد قميحة. دار الكتب العلمية بيروت 1981.

(71) الشعر المِصري بعدَ شوقي. الحلقة الأولى، محمد مندور مكتبة نهضة مصر.

(72) كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر. أبو هلال العسكري، تحقيق مفيد قميحة، دار
الكتب العلمية 1981.

(73) «الصائت والصامت في العربية». جعفر دق الباب. في اللسان العربي 19، ج 1،
1982.

(74) الأصواتُ اللغويةُ. إبراهيم أنيس. دار الطباعة الحديثة 1979.

(75) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. جابر أحمد عصفور. دار المعارف القاهرة
1973.

(76) ضرائر الشعرِ. لابن عصفور الأشبيلي. تحقيق السيد إبراهيم محمد. دار الأندلس
1980.

(77) طبقات فحول الشعراء. محمد بن سلام الجمحي. محمود محمد شاكر، دار
المدني القاهرة.

(78) طبقات الشعراء. ابن المعتز. دار المعارف مصر 1976.

(79) كتاب الطراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. يحي بن حمزة العلوي
منشورات مؤسسة النصر. طهران.

(80) إعجاز القرآن. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب. تحقيق السيد أحمد صقر
المعارف. القاهرة 1977.

(81) العربية الفصحى، نحو بناء لغوي جديد. تأليف هنري فليش. تعريب عبد الصبور
شاهين. المطبعة الكاثوليكية بيروت 1966.

(83) [illegible] أبوت. مطابع سجل العرب، القاهرة 1968.
(84) علم اللغة العام، الأصوات. كمال محمد بشر. دار المعارف مصر 1980.
(85) العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، الحسن بن رشيق القيرواني تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1972.
(86) عيار الشعر. محمد أحمد بن طباطبا العلوي. دار الكتب العلمية، بيروت 1982.
(87) كتاب الأغاني. أبو الفرج الأصفهاني. تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء. دار الثقافة بيروت 1981.
(88) المغني في أبواب التوحيد والعدل. القاضي عبد الجبار. تحقيق أمين الخولي مصر 1960.
(89) مفتاح العلوم. أبو يعقوب السكاكي ضبطه وشرحه نعيم زرزور. بيروت 1983.
(90) فقه اللغة وخصائص العربية. محمد المبارك. دار الجيل لبنان 1964.
(91) فن الجناس علي الجندي. دار الفكر العربي مصر 1954.
(92) فن الشعر. أرسطو. ترجمة متى بن يونس. تحقيق عبد الرحمن بدوي القاهرة 1953.
(93) فن الشعر. ابن رشد. طبع ضمن فن الشعر لأرسطو. القاهرة 1953.
(94) فن الشعر. ابن سيناء، طبع ضمن فن الشعر لأرسطو، القاهرة 1953.
(95) الفن ومذاهبُه في الشعر العربي. شوقي ضيف، دار المعارف. مصر 1965.
(96) في سمياء الشعر القديم. دراسة نظرية وتطبيقية د. محمد مفتاح دار الثقافة الدارالبيضاء 1982.
(97) مقدمتان في علوم القران. وهما مقدمةُ كتاب المَباني ومقدمة ابن عطية. نشر أرثر جفري. نشر مكتبة الخانجي القاهرة 1972.
(98) «قراءة جديدة في النقوش العربية القديمة». أحمد العلوي. في مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية. العدد 1.
(99) المقتضبُ. محمد بن يزيد المبرد. تحقيق عبد الخالق عظيمة. بيروت.
(100) قضايا الشعر في النقذ العربي. إبراهيم عبد الرحمان محمد. دار العودة. بيروت 1981.

(101) قواعد الشعر. أبو العباس ثعلب. شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي.
مصطفى الحلبي مصر 1948.

(102) القافية تاج الإيقاع الشعري. أحمد كشك. القاهرة 1983.

(103) القافية والأصوات اللغوية. محمد عوني عبد الرؤوف. مطبعة الخانجي مصر 1977.

(104) القاموس المحيط. الفيروزبادى. دار الفكر. بيروت.

(105) قانون البلاغة في نقد النثر والشعر. أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي. تحقيق
محسن عياض عجيل. مؤسسه الرسالة بيروت 1981.

(106) مقالة في اللغة الشعرية. محمد الأسعد. المؤسسة العربية للدراسات والنشر
1980.

(107) الكتاب. سيبويه أبو بشر عمر بن عثمان. عالم الكتب. بيروت.
كتاب الصناعتين = الصناعتين.
كتاب الطراز = الطراز.

(108) كتاب الكافي في العروض والقوافي. الخطيب التبريزي. تحقيق الحساني
مكتبة الخانجي. القاهرة.

(109) كتاب الموسيقى الكبير. الفارابي. تحقيق غطاس عبد الملك خشبة. دار الكتاب
العربي. القاهرة 1967.

(110) كتاب كمال أدب الغناء. تأليف الحسن بن أحمد الكاتب. تحقيق غطاس
الملك خشبة. الهيئة العامة المصرية للكتاب.

(111) الكشاف. محمود الزمخشري. رتبهُ وضبطه مصطفى حسين أحمد
الاستقامة. القاهرة 1946.

(112) لسان العرب. ابن منظور. دار صادر. بيروت.

(113) اللغة العربية معناها ومبناها. تمام حسان دار الثقافة. الدار البيضاء.

(114) المثل السائر. ضياء الدين ابن الأثير. ط. مصطفى الحلبي مصر 1939.

(115) موسيقى الشعر. تـ. س اليوت. ترجمة محمد النويهي. ضمن كتاب قضية
الجديد. دار الفكر.

(116) ما يقع فيه التصحيف والتحريف، أبو أحمد العسكري. تحقيق عبد العزيز
مطبعة مصطفى الحلبي 1963.

(117) «نحو علم للشعر» ياكوبسون رومان. ضمن نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب.

(118) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع. أبو محمد القاسم السجلماسي. تحقيق علال الغازي. مكتبة المعارف الرباط.

(119) «تناسل النص الشعري». محمد مفتاح. في مجلة دراسات أدبية ولسانية العدد 5.

(120) النشر في القراءات العَشر. ابن الجزري محمد الدمشقي. دار الفكر.

(121) الانصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين. عبد الرحمن الانباري، تحقيق محيى الدين عبد الحميد. مطبعة السعادة. مصر 1955.

(122) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد). ألفت كمال الرُّوبي. نشر دار التنوير لبنان 1983.

(123) نقد الشعر أبو الفرج قدامة بن جعفر. تحقيق كمال مصطفى. مكتبة الخانجي. القاهرة 1978.

(124) النقدُ العربي القديم. بين الاستقراء والتأليف داود سلوم. مكتبة الأندلس. بغداد.

(125) «مناهج الدراسة الأدبية» إبش وفوكيما. ترجمة محمد العمري. في مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية العدد 1.

(126) «المنهج الشكلي» بوريس اخنبوم. ضمن نصوص الشكلانيين الروس. جمع تودوروف ترجمة ابراهيم الخطيب.

(127) المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي. عبد الصبور شاهين. مؤسسة الرسالة بيروت 1980.

(128) النكت في إعجاز القرآن الرماني. ضمن ثلاثة رسائل في اعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف الله ومحمد سعد زغلول. دار المعارف مصر 1968.

(129) «المهيمنة». ياكوبسون رومان. ضمن نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة ابراهيم الخطيب.

(130) الهاشميات الكميت بن زيد. مطبعة الموسوعات. مصر 1921.

(131) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. محمد مصطفى. هدارة دار المعارف مصر 1963.

(132) الموازنة بين أبي تمام وَالبحتري. أبو القاسم الآمدى تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف مصر 1972.

(133) «الميزان الصرفي والميزان الصوتي» السيد رزق الطويل مجلة الأزهر الجزء 11 سبتمبر 1981.

(134) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. المرزباني أبو عبيد الله محمد. المطبعة السلفية القاهرة 1343.

(135) توشيح التوشيح، صلاح الدين الصفدي. دار الثقافة بيروت 1966.

(136) الايضاح في علوم البلاغة. الخطيب القزويني، دار الجيل بيروت.

(137) يتيمة الدهر. الثعالبي. دار الكتب العلمية 1979.

المراجـــع غيـــر العربيـــة

(1) BARTHES Roland
«L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire». in communications n° 16 p.p. 172-223.

(2) BENCHEIKH Jamal Eddine
Poétique arabe. Editions anthropos. Paris 1975.

(3) CANTINEAU Jean
Etude de linguistique arabe. Paris 1960.

(4) CAPRON DE CAPRONA Pierre
Le coran : Aux sources de la parole oraculaire. structures rythmiques des sourates mecquoises.
Publications orientalistes de france 1981.

(5) Chausserie-Laprée.
a) «Les récurrences phoniques dans l'alexandrin. Thèmes continus et thèmes périodiques». in l'information littéraire n° 4-5 1971.
b) «L'architecture phonique du vers» in l'information littéraire n° 4. 1973.
c) «Pour une étude de la structure phonique du vers. La clausure de l'hexamètre» in Revue des études anciennes. Tome LXXVI. 1974. p.p. 5-28.

(6) CHKLOVSKY Victor
Sur la théorie de la prose. Traduit du Russe par Guy Verret. Editions l'âge d'homme. Lausane 1973.

(7) COHEN Jean.
Structure du langage poétique. Flammarion. Paris 1966.

(8) DELAS Daniel et FILLIOLET Jacques.
Linguistique et poétique. Coll. «Langue et langage». Larousse. Paris 1973.

(9) DELBOUILLE Paul
Poésie et sonorités. Les belles lettres. Paris 1961.

(10) DERRIDA Jacques.
De la grammatologie. Les éditions de minuit Paris 1967.

Encyclopédie de l'Islam Nouvelle édition. Paris 1978.

FRAISE Paul
Les structures rythmiques. Etude psychologique P.U de louvrin 1956.

FOKKEMA (D.U) et ELRUDE Kunne Ibsch.
«La théorie littéraire au XXème siècle». in la théorie de la littérature. Picard. Paris 1981.

HAUTHIER Michel
a) «Cinq principes fondamentaux d'euphonie des vers français». in l'information littéraire n° 4. 1973.
b) Système euphonique et rythmique du vers français. Klincksieck Paris 1974.

HENETTE Gérard
«La rhétorique restreinte» in communication n° 16. p.p. 158-171.

HHAZALI Salim
«Du statut des voyelles en Arabe» in Etudes arabes.
Actes du coloque : problèmes des études arabes. Numéro spécial 1979.

HOODY Jack
La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage. Traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa. Les éditions de minuit Paris 1979.

HRAMMONT Maurice.
Petit traité de versification française coll. U. Armand colin Paris 1965.

HÖTTNER Heide.
«Méthodologie des théories de la littérature». in théorie de la littérature. Picard. Paris 1981.

HRANGER Gilles-Gaston.
Essai d'une philosophie du style. Armand colin 1968.

HROUPE Mu
Rhétorique de la poésie. Editions complexes. Bruxelles 1977.

HUERON Jacqueline.
«Langue et poésie, mètre et prosodie». in biologie et prosodie. Coll. 10/18.

HUIRAND (P).
La versification. Coll que sais-je ? N° 1373 P.U.F. 1978.

HALLE Mourris
«Du mètre et de la prosodie» in Hypothèse. Coll. change.

HEINRICH. I. Plett.
«Rhétorique et stylistique» in thèorie de la littérature coll connaissance des langues. Picard. Paris 1981.

(26) Holenstein Elmar.
Jakobson. Ed. Seghers. Paris 1974.

(27) JAKOBSON Roman
a) dialogue. Collection dirigée par Antoine Gallien. Flammarion. Paris 1980.
b) Essais de linguistique générale. Editions de Minuit. Paris 1963.
c) Huit questions de poétique. Coll. Points ed du seuil Paris 1977.
d) Questions de poétique. Ed seuil Paris 1973.
e) Une vie dans le langage. Autoportrait d'un savant. éd. de minuit. Paris 1984.

(28) LEVIN (S)
Linguistic structures in poetry. Mouton. La Haye 1962.

(29) LOTMAN Iouri
La structure du texte artistique. traduit du Russe par Anne Fournier et autres sous la direction de Henri Meschonnic ed. Galimard 1973.

(30) MAZALEGRAT Jean
Eléments de la métrique française. Armand colin. Paris. 1983.

(31) MESCHONNIC Henri
Critique du rythme. anthropologie historique du langage. éd. Verdier 1982.

(32) MOLINO Jean et TAMINE Joelle
Introduction à l'analyse linguistique de la poésie P.U.F. 1982.

(33) MORIER Henri
Dictionnaire de la poétique et de la rhétorique P.U.F. Paris 1981.

(34) «A propos des chats de Baudelaire» in logique du plosible. Paris 1981.

(35) PERELMAN (Ch) et OLBRECHT Tytera
Traité de l'argumentation. ed de l'université de Bruxelles. 1976.

(36) PETERFALVI Jean-Michel
Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique ; ed du C.N.R.S. 1978.

(37) RIFFATERRE
Essai de stylistique structurale. présentation et traduction de Daniel delas. Flammarion Paris 1971.

(38) ROUBAND Jacques.
«Mètre et vers». in poétique n° 7 p. 368.

(39) ROUBAND (J) et Lussan.
Mètre et rythme du vers français. in langue française.

(40) TATILON Claude.
Sonorités et texte poétique. Stadia phonética 10. Didier 1976.

(41) TODOROV (T)
a) «Synechdoque». in sémantique de la poésie Ed. du seuil Paris 1979.
b) «Le sens des sons», in poétique n° 11-

(42) TYNIANOV Iouri
Le vers lui-même. Les problèmes du vers. Traduit du russe par Jean Durin et autres ed 10/18.

(43) RUVET Nicolas.
a) Langue, poésie et musique. Ed. du seuil. Paris 1972.
b) «Parallélisme et déviation en poésie» in Langage, discours et société. Pour Emile Benveniste. P.P. 307-351. Ed. du seuil Paris.

(44) VARGA Kibédi
a) «Méthodes et disciplines», in thèorie de la littérature. Picard. Paris 1981.
b) Les constantes du poème. Picard 1977.
c) Rhétorique et littérature. Didier. Paris 1970.

فهـــرس الكتـــاب

تقديـــم 5

مدخل : الموضوع وَالمنهج 9

1) مفهوم الموازنات الصوتية 11

2) البحث عن مَنهج لدراسة الموازنات الصوتية 13

3) مَقاييس التوازن الصوتي 49

الفصل الأول : الكثافة والتراكم 61

تمهيد : النوع والكم 63

1) أنواع التوازن 64

* الموازنات الصوتية وتقسيم أصوات اللغة 68

* التجنيس وتقسيم الصوامت إلى مجموعات 71

* الترصيع وتقسيم الصوائت 84

* مؤشرات التوازن 94

2) مِعيار التراكم 99

* المستوى الأول : معيار التردد الصوتي 100

* المستوى الثاني : تراكم الأصوات المترددة 107

الفصل الثاني : فضاء التوازن الصوتي 143

القسم الأول : المواقع والأنساق 144

* الموقع اللغوي 148

* المواقع العروضية 171

القسم الثاني : فضاء الكتابة : بوادر بلاغة المكتوب 206
1) الفضاء البصري 208
2) منافرة الانسجام والاعتدال 219
الفصل الثالث : تفاعل الصوت والدلالة 227
تمهيد : 228
القسم الأول : التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي 229
- مستويات الترابط والاختلاف 231
- شاعرية التضمين 261
- فاعلية التضمين الداخلي : تطبيق 266
القسم الثاني : التجانس الصوتي والاختلافُ الدلالي 274
فهرس المصادر والمراجع العَربية والمترجمة 298
المراجع غير العربية 307