السياق

وأثره في المعنى

د.المهدي إبراهيم الغويل

..السياق وأثره في المع
GN:33331
808.04.س ع

أكاديمية الفكر الجماهيري

السياق
وأثره في المعنى
دراسة أسلوبية

تأليف

د. المهدي إبراهيم الغويل

أكاديمية الفكر الجماهيري

الناشر
أكاديمية الفكر الجماهيري

طبعة 2011

الوكالة الليبية للترقيم الدولي الموحد

دار الكتب الوطنية

بنغازي – ليبيا

رقم الإيداع: 2010/38

الرقم الدولي الموحد لهذا الكتاب

ردمك: ISBN 978-9959-68-013-6

جميع حقوق الطبع والتأليف محفوظة للناشر

فهرس الموضوعات

اسم الموضوع	الصفحة
مقدمـــة	5
الفصل الأول : ويتضمن ثلاثة مباحث	11
المبحث الأول : السياق	13
المبحث الثاني : المعنى	25
المبحث الثالث : النص والسياق	37
الفصل الثاني : السياق اللغوي، ويتضمن مبحثين	53
السياق اللغوي	55
المبحث الأول : سياق المفردات	57
المبحث الثاني : سياق التراكيب	70
السياق والتلاؤم	81
الخروج عن النسق	83
الاستعارة والسياق	85
الالتفات والسياق	88
توكيد المدح بما يشبه الذم	93
التقديم والتأخير	93
الحذف والسياق	96
العطف والسياق	100
السياق والترابط	103
الفصل الثالث : السياق الخارجي، ويتضمن وثلاثة مباحث	107
السياق الخارجي	109
المبحث الأول : السياق النفسي	112
المبحث الثاني : سياق المقام (الموقف)	129
المبحث الثالث : السياق الاجتماعي	137
خاتـــمة	148
المصادر والمراجع	151

٣٣٣٣١

مُقَدِّمَة

الحمد لله حق حمده، وصلاته وسلامه على خاتم أنبيائه ورسله نبينا محمد وعلى آله وصحبه من بعده..

أما بعد... فلقد شغلت قضية دراسة النص الأدبى وتحليله النقاد قديمًا وحديثًا، وتأثرت هذه القضية بالعديد من النظرات والفلسفات، وتعددت مناهج دراسة النصوص الأدبية واختلفت طرق قراءتها تبعًا لاتجاهات الدارسين.

فهناك منهج جعل النص محور اهتمامه فأنكر أى علاقة بين النص ومبدعه أو الواقع الذى تمت فيه عملية الإبداع. فللنص وجود مستقل لاينتمى فيه إلى شئ خارجه ولايجب على الناقد البحث عن دلالات العمل الأدبى خارج إطاره اللغوى. وهذا مايعرف بالمنهج الداخلى فى دراسة النص.

وهناك منهج آخر يعرف بالمنهج الخارجى ويقصد به تلك الطريقة التى تعتمد في تذوق النص الأدبى على الإلمام بالعوامل المؤثرة فيه سواءً أكانت تلك العوامل فردية متعلقة بصاحب النص أم غير فردية كالاجتماعية والشروط الموضوعية المحيطة بصاحب النص كالبيئة المكانية والمحيط الجغرافى والحدث التاريخى.

وكان للمنهج النفسى - وهو يدخل فى إطار المنهج الخارجى - مكان واسع فى ميدان الدراسة الأدبية الحديثة وهذا المنهج يحاول تعمق الأثر الأدبى عن طريق الدراسة النفسية التى تعمد إلى استخلاص عناصر الشخصية وتميزها من خلال أدائها الفنى الذى يتجسد فى اللفظ والعبارة والفقرة والقطعة المكتملة.

وقد كانت دراسة الأدب تدور فى إطار هذين المنهجين إلا أنه بات من المسلم به أن للنص الأدبي قرائن لايمكن فهمه أو تذوقه بمعزل عنها.

وأهم هذه القرائن هو السياق ؛ فاجتزاء النصوص من سياقاتها وتحليلها بمنأى عنها يوقع فى اللبس وعدم تمثل المقصود منها. فمنشئ النص عندما يصوغ عباراته وتراكيبه إنما يصوغها فى ضوء الموضوع الذى يعالجه النص.

والسياق يشكل أكبر القرائن لأنه يحكم عملية الفهم الموضوعى أى الفهم الذى يوازى قصد المؤلف، إلى جانب أنه يحكم عملية الفهم الذاتى والتذوق الجمالى للنصوص، فقضية السياق هى القضية الأولى فى تفسير النص الأدبى، وإن أى تحليل لمعانى الكلمات خارج سياق النص لايقدم شيئًا يعتد به فى مجال التفسير الأدبى ؛ لأن السياق وحده هو الذى يشكل معنى اللفظ تشكيلاً جديدًا وكأنه يولد من جديد فى ظل بنيته الجديدة. فتحديد المعنى ونقله من معنى إلى آخر وهو خارج السياق أمر لايتماشى وطبيعة اللغة التى هى فى حقيقتها استعمال، والاستعمال سياق وتراكيب وعندما نتعامل مع اللغة فإننا لانتكلم بالكلمات مفردة أو منفصلة عن الموضوع المصاغة لأجله.

والسياق نوعان : داخلى وخارجى. فالسياق الداخلى يتعلق بتراكيب اللغة وألفاظها، وجمال النص من هذه الناحية يتعلق بطبيعة النسق اللغوى وكيفية تشكله داخل النص وما يضفيه من دلالات فنية عليه.

واللغة لها نظامها الذى يحكمها، ونظام مفرداتها يقرر تجاور الخبر مع المبتدأ، والفعل مع الفاعل والمفعول، ويصر نظام اللغة على اطراد هذه الظواهر، ولكن عندما يقوم المبدع بتطبيق هذه النظم فى شكل نص أدبى فإنه لايحافظ على هذا الاطراد وإنما تحكمه سياقات الكلام فيتخلى عن الرتب المحفوظة إلى ترتيبات أخر لها طبيعة مختلفة عن النظام المطرد، فقد يخرج عن النسق المألوف وينحرف عن النمط الأصلى للمواضعة، وقد يجمع بين الألفاظ والجمل فى نسق خاص فيعطفهما بحيث يؤدى هذا العطف أو الجمع إلى تراسل ماهيات المعانى بين هذه الألفاظ والجمل.

فالصياغة لها مستويات ؛ مستوى أول ومستوى ثان وهذا الأخير تتميز فيه الصياغة بطبيعتها الجمالية، وتحوى هذه الصياغة مفردات وتراكيب ركبت على غير المألوف فى المستوى الأول.

أما السياق الخارجى فيتمثل فى الظواهر شبه اللغوية مثل الملابسة وهى التى تقابل مفهوم الموقف فى الدراسات اللغوية الحديثة ويتمثل أيضًا فى مزاج الإنسان وعادة أهل اللغة.

فعملية الإبداع والتلقى محاطة بجملة من الملابسات والأحوال والظروف التى تتكاثف جميعًا فى التأثير على الدلالة الحرفية للعبارة، وهناك عوامل مؤثرة بشكل مباشر فى هذه العملية من هذه العوامل ما يتعلق بشخصية كل من المبدع والمتلقى وما يحملانه من خصوصيات وانفعالات من شأنها أن تضفى دلالة خاصة على المعنى، ومنها ما هو وليد الموقف وما يدخل فى الإطار الاجتماعى وما يسوده من ثقافات وأعراف.

والسياق اللغوي والخارجي يكمل أحدهما الآخر، فلا يمكن الاستغناء عن أحدهما في فهم معنى النص، فالنص ليس نسيجًا لغويًا يحمل خصائص جمالية فقط، بل إن اللغة ممتزجة بفكر صاحبها لا تنفك عنه كما أن النص ليس مرآة عاكسة لشخصية ماثلة وظروفها الخارجية فقط فهذه الظروف لا تؤلف بدقة معنى النص.

فالمعنى القاموسى أو المعنى المعجمى ليس كل شئ فى تمثل معنى الكلام ؛ فلابد من الاستعانة بأشياء أخرى مثل شخصية المتكلم، وشخصية المخاطب، وما بينهما من علاقات، وما يحيط بالكلام من ملابسات وظروف ذات صلة به.

والمعنى الفنى أو الشعرى لايمكن استيفاؤه من المعاجم، بل إن المعاجم فى الحقيقة لاتعدو كونها معرفا بالألفاظ لا بالأفكار.

والكلمة لايمكن أن تعتبر نقطة البدء، بل السياق هو نقطة البدء ؛ إذ لايوجد كيان للتعبير إلا من خلاله وحينئذ من الواجب رصد السياق ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه ثانيًا.

وإذا كان السياق هو الذي يعطي المدلولات ويحددها فإنه من جانب آخر يعطي الشكل التركيبي للعبارة بحيث يكون هناك تفاعل أكيد بينهما، وكلما أتيح لنا رصد السياقات التي تحيط بعملية الإبداع استطعنا تفهم الكثير من العلاقات التركيبية بين أجزاء الكلام.

إن النص الأدبي عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ. وبالتالي فهو يشير في جانبه اللغوي إلى اللغة وقوانينها ويشير في جانبه الخارجي إلى نفسية المبدع والمتلقي وفكرهما، والظروف المحيطة. وهذه العلاقة تبدو أنها علاقة جدلية؛ ولهذا فإن الناقد أو المحلل يحتاج إلى موهبتين: الموهبة اللغوية والقدرة على النفاذ إلى النفس البشرية وما يكتنفها مـــن ظروف.

فالموهبة اللغوية وحدها لاتكفي؛ لأن الإنسان لايمكن أن يعرف الإطار غير المحدود للغة كما أن الموهبة في النفاذ إلى الطبيعة البشرية لاتكفي لأنها مستحيلة. لذا كان لابد من الاعتماد على الجانبين.

فالصياغة الأدبية يحكمها بعد لغوي ينطلق من مفهوم العلاقات السياقية في حدودها الجزئية لبناء المفرادت ثم تترقى إلى تركيب الجملة، ثم إلى العلاقة بين التراكيب داخل النص، وبعد خارجي نابع من ارتباط هذه العلاقات بما يكتنف النص من ظروف خارجية تشمل المقام ببعديه الزماني والمكاني.

وقد كان للنقاد العربي القدامى - وعلى رأسهم عبدالقاهر الجرجاني - دور بارز في هذه القضية فقد برهن عبدالقاهر الجرجاني على دور السياق وانتهى فكره من خلال نظرية النظم إلى تصور أن العبرة ليست بالألفاظ من جهة التوالي نطقًا ورسمًا، وإنما العبرة بما تنطوي عليه هذه الألفاظ من دلالات داخل سياقها، وهذه الدلالات لاتظهر بتفكيك الألفاظ وعزل بعضها عن بعض، وإنما تتجلى هذه الدلالات في علاقات التركيب اللغوي داخل سياق من التفاعل.

ومن هنا اكتسب موضوع السياق أهميته مما جعله يعد من أهم القضايا التى يدور حولها البحث فى الدراسات النقدية الحديثة.

وقد جعلت من ضمن أهدافى وراء هذه الدراسة المتواضعة الإسهام فى التأكيد على إرساء منهج تكاملى فى تحليل الخطاب يأخذ فى اعتباره كل أطراف العملية اللغوية الخطاب والمخاطِب والمخاطَب أى دراسة الخطاب من حيث بنيته الشكلية وعلاقة هذا الشكل بالمضمون وعلاقة الخطاب بمنشئه ومتلقيه.

ومما ترمي إليه هذه الدراسة أيضًا الإسهام في تبين العلاقة بين وحدة النص وتعدد التفسيرات ؛ إذ إن تعدد التفسيرات لا يفقر النص وإنما يثريه ويكشف عن آفاقه وأبعاده داخل سياقه المتغير، وهذا الأمر يفضي إلى أن النص لا يتضمن - بالضرورة - معنى نهائيًا يأخذ شكل بعد واحد ومطلق ؛ فالنص لا وجود له بمعزل عن سياقه، ولكل تفسير من التفسيرات ما يبرره في هذا السياق. فتعدد مناحي قراءة النص تكشف عن ثرائه وتضيء جوانبه.

ودراسة أثر السياق في الدراسات النقدية لا يقصد من ورائها تحديد المعاني والأغراض بقدر ما يقصد منها البحث عن الدلالات الإيحائية.

وقد قسمت هذا البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. ذكرت في المقدمة مناهج دراسة النص، وأهميةَ السياق موضوعِ البحث وأثرَه في المعنى، والسياقَ الداخليَّ والخارجي، والسياقَ وأثره في الدراسة النقدية. وتحدثت في الفصل الأول عن مفهوم كل من السياق والمعنى والنص وعلاقتِه بالسياق وتحدثت في الفصل الثاني عن السياق اللغوي وهو يدور حول السياق المبتكر في إطار اللغة وقسمته إلى مبحثين : مبحث المفردات ومبحث التراكيب، وقد اعتمدت في جانب كبير من هذا المبحث على ما توصل إليه عبدالقاهر الجرجاني في نظرية النظم من خلال كتابه دلائل الإعجاز ؛ فقد أرسى عبدالقاهر دعائم منهج متكامل في تحليل الخطاب. إلى جانب بعض المراجع الأخرى القديمة والحديثة. وسعيت في هذا المبحث إلى

التأكيد على دور السياق من خلال بعض المباحث البلاغية التي ترتكز قيمتها الفنية على كيفية تناسق الألفاظ. كما أني في هذا المبحث لم أفصل بين هذه المباحث سواءٌ منها ما يتصل بالمعاني أو البيان أو البديع ؛ لأن السياق اللغوي يمكن إدراك دوره وفاعليته من خلال جميع هذه المباحث.

وفي الفصل الثالث تحدثت عن السياق الخارجي وقسمته إلى ثلاثة مباحث : السياق النفسي، وسياق المقام أو الموقف، والسياق الاجتماعي، وركزت في هذا الفصل على السياق النفسي لأنه يتصل أكثر من غيره بميدان الدراسة الأدبية.

وقد سلكت في هذا البحث سبيل الإيجاز واكتفيت في الجوانب التطبيقية بقليل الأمثلة الذي يغني عن كثيرها، فالإحاطة بكل جوانب هذا الموضوع الواسع والمتشعب في هذه الصحف غير ممكنة ولكنني عملت ما وسعني من الجهد بما توفر لدي من المصادر والمراجع وكما قيل : ما لايدرك كُلّه لا يترك جُلّه.

ثم جاءت الخاتمة توصلت فيها إلى ما أمكنني استخلاصه من نتائج أفرزها هذا البحث.

والله أسأل أن يوفقنا جميعًا إلى ما فيه الخير فمنه العون وبه التوفيق وعليه التكلان.

وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

الباحث

الفصل الأول

وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: السياق

المبحث الثاني: المعنى

المبحث الثالث: النص والسياق

المبحث الأول
السياق

السياق في اللغة :

قبل تحديد مفهوم السياق بوصفه مصطلحًا لابد من الإلمام - أولاً - بعلاقته باللغة.

جاء في لسان العرب لابن منظور ((والمساوقة المتابعة كأن بعضها يسوق بعضًا. وعن الأصمعي : السيِّق من السحاب ما طردته الريح. وفي صفة مشيه عليه السلام : كان يسوق أصحابه أي يتقدمهم ويمشي خلفهم تواضعًا. وعن ابن السكيت يقال : ولدت فلانة ثلاثة بنين على ساق واحدة، أي بعضهم إثر بعض... قال أبو منصور : السُّوقة بمنزلة الرعية التي يسوسها الملوك، سُمّوا سُوقة لأن الملوك يسوقونهم فينساقون لهم)) [1].

وفي تاج العروس ((أصل السياق سواق قلبت الواو ياءً لكسرة السين والساقة جمع سائق وهم الذين يسوقون الجيش ويكونون من ورائهم، وساق الماشية سوقًا وسياقةً بالكسر ومساقًا وسياقًا واستاقها وأساقها فانساقت فهو سائق وسوّاق ومنه (قد لفها الليل بسواق حطم) وقوله تعالى : { **إلى ربك يومئذ المساق** } [2] وقوله تعالى : { **معها سائق وشهيد** } [3] قيل : سائق يسوقها الى المحشر وشهيد يشهد عليها بعملها وأنشد ثعلب :

لولا قريش هلكت مِعَدُّ واستاق مال الأضعف الأشد [4]

ويتبين لنا من هذا أن مادة (س. و. ق) تدور حول القيادة والإحاطة ؛ فسائق الشيء هو القائد له أو المسيطر عليه أو الدافع له وهي معان متقاربة.

---

(1) لسان العرب لابن منظور - ط دار صادر - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى 1990ف-مادة سوق

(2) القيامة - ي 29.

(3) ق - ي 21.

(4) تاج العروس للزبيدي - ط دار صادر - بيروت - لبنان - 1966 ف - مادة سوق.

مصطلح السياق :

وإذا تتبعنا الاستخدام الاصطلاحي لهذه الكلمة فإننا نجد أن هذا الاستخدام له علاقة بالأصل اللغوي، فيقال : سياق الكلام وسياق الجملة وسياق النص... الخ. إلا أن هذا الاستخدام يعد عامًّا ومفتقرًا إلى التحديد.

وقد أولت بعض الدراسات الحديثة - وبخاصة عند بعض علماء اللغة الغربيين - اهتمامًا خاصًّا بالسياق. فقد عرفت مدرسة لندن ما يسمى المنهج السياقي أو المنهج العملي وكان زعيم هذا الاتجاه فيرت (Firth) ت 1960ف الذي تبلور اتجاهه فيما عرف باسم النظرية السياقية، ومن ضمن ما أكد عليه فيرت في هذه النظرية قوله : ((بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة، فالمعنى عنده يفسر باعتباره وظيفة في سياق))[1].

وتعتبر نظرية السياق واحدة من نتائج البحث الدلالي ؛ فعندما تدرس أحوال اللفظ ومادته اللغوية يكون ذلك بمثابة تمهيد لإعطاء هذا اللفظ بعده في النص، أو بعبارة أخرى يمثل السياق دراسة الوحدة اللغوية في الواقع العملي وهي خطوة تمهيدية في المنهج التحليلي للخطاب.

إننا عندما نعمد إلى تحليل نص فإنه سوف تحكمنا ظروف اللغة المكون منها هذا النص إضافة الى البيئة التي ولد فيها وطبيعة كل من المنشئ والمتلقي، وبناءً على هذا فإنه يمكن القول بأن تحديد مفهوم السياق يحكمه بعدان : بعد داخلي وبعد خارجي، فالبعد الداخلي يتعلق باللغة وتراكيبها من حيث موقع الكلمة بين أخواتها والهيئة التي ائتلفت فيها الكلمات مع بعضها ومكان هذه الائتلافات والتراكيب من الموضوع الجامع لها، أو بعبارة أخرى هو طريقة تسييق الكلمة المفردة داخل الجملة، وتسييق الجملة مع الجمل الأخرى، وتسييق هذه الجمل داخل الإطار الكلي للنص.

---

(1) نقلا عن علم الدلالة - د. أحمد مختار عمر - ط. عالم الكتب - القاهرة - الطبعة الرابعة 1993ف - ص (68). ووصف اللغة العربية دلاليا - محمد محمد يونس علي - منشورات جامعة الفاتح 1993 ف - ص (99).

وهذ مايعرف بالسياق اللغوى ؛ لأنه يتعلق بالتناسق اللفظى فى العبارة أو النص، وهو لايخرج عن إطار البنية اللغوية، ويكمن دوره فى تحديد معانى الكلمات، وإزالة اللبس عنها، وإبعاد المعانى الأخر التى تحتملها الكلمة فى سياق آخر، وإضفاء صفة الجمال أو الشاعرية أو الفنية عليها.

والبعد الخارجى يتمثل فى الظروف والخلفيات المحيطة بالنص سواء منها مايتصل بالمخاطِب أو المخاطَب، وكذلك البيئة الزمانية والمكانية النابع منها النص، وكذلك يشمل الأسس الفكرية والحياتية القائمة وراءه، وهو بهذا المعنى يشمل جملة الملابسات والأحوال والظروف القائمة فى الإطار الزمانى والمكانى لعملية التخاطب.

ويحوى هذا النوع من السياق مايعبر عنه عند البلاغيين بالقرينة الحالية أو المقام، ومن هذه الناحية فإن السياق لايمكن حصره فى مصطلح محدد، فهو يشمل - إلى جانب البعد الداخلى المتعلق باللغة - كلّ القرائن الخارجة عن التعبير الحرفى للغة. من مرجعيات معرفية وخلفيات ثقافية وظروف اجتماعية وظروف الزمان والمكان وهذه القرائن - عموماً - بإعتبارها غير خاضعة للتعبيرات الحرفية للغة -لايمكن حصرها أو الإحاطة بها جملة ؛ لأنها تخضع فى كثير من الأحوال لخصوصيات المتخاطبين وتجاربهم الشخصية، وعلى هذا فإن إدراك هذه القرائن يتوقف على الكفاءات الشخصية.

ولعل العلاقة بين المعنى اللغوى والاصطلاحى لكلمة السياق تتجلى فى أن استخدام مصطلح السياق نابع من الظروف المحيطة بالكلام - سواء منها مايتعلق باللغة وتركيبها أو الملابسات الخارجية - تعد وكأنها تسوق الكلام ؛ لأن هذه الظروف تكون مصاحبة له ولهذا جعلت وكأنها تقوده أو تسوقه أمامها. وبهذا يكون خاضعاً لهذه الظروف، وعندما يقال: أثر السياق فى المعنى فإنه يقصد به أثر هذه الظروف، أى مدى تأثيرها فى المعنى وخضوعه لها، وتلونه بلونها.

إن العملية اللغوية أو الكلام عندما يصل الى مستوى النطق أو الكتابة فإنه تعترضه بعض العوارض التى تكسر حرفيته، وتجعله يخضع لعوامل خارجة عن مفهومه الحرفى، وهذه المعضلة لايمكن حلها إلاّ باللجوء الى ملابسات الموقف، فالسياق بهذا المعنى عارض وليس من أصل اللغة، ولهذا نجد أحد اللغويين وهو نعوم تشومسكى يدعو الى افتراض المحادث المثالى الذى يعرف لغته تماماً ولايتأثر باشترطات غير ذات صلة قواعديًا (1)، إلاَّ أن هذا الافتراض لايتمشى وواقع اللغة ؛ لأن افتراض المحادث المثالى لايكون إلاَّ عند دراسة اللغة في حد ذاتها، وبمعزل عن الناطقين بها، وهو ما يقوم به علماء اللغة، أما في حالة دراسة اللغة في واقعها العملي فإنه لا يمكن تجاهل ما تتعرض له اللغة من عوارض سياقية، مما يجعل الاعتماد على المعرفة اللغوية وحدها غير كاف عند عملية التفسير أو التحليل، فهذه العملية لا تتم إلا بمراعاة المزج بين مكونات النص اللغوية وصفاتها القواعدية، وبين السياقات الخارجية المحيطة بها.

نخرج من ذلك إلى أن السياق بنوعيه اللغوي وغير اللغوي شامل لأجزاء التخاطب الرئيسية : المرسل، والرسالة، والمتلقي. فسياق المرسل يكمن في الظروف المحيطة به أثناء فترة إنشاء الخطاب، من هذه الظروف : المحيط الاجتماعي، والاستعدادات، والإمكانات، والانفعالات التي تؤثر بدورها في عملية إنشاء الخطاب.وسياق الرسالة يتمثل في الهيئة التي تشكلت بها، والقالب أو الإطار والموضوع الذي صيغت فيه، وهذا كله يندرج تحت سياق الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه الرسالة ثم السياق اللغوي، فالحضاري العام، وأما سياق المتلقي فيكمن في المواقف الذاتية، والاستعدادات النفسية، والرؤية الخاصة التي ينطلق منها في فهمه للنصوص أثناء ممارسته لعملية القراءة.

ولئن استطعنا تحديد السياق اللغوي ببعض القيود والضوابط فإننا لا نستطيع الإحاطة بالسياق الخارجي لأن كل ما يحيط بالنص أو القول يعد سياقًا له.

---

(1) نقلا عن وصف اللغة العربية دلاليًا - ص (123).

فإذا كان السياق اللغوي يخضع نسبيًا للمعيارية، والمنطق العقلي، إلى جانب الذوق، فإن السياق الخارجي لا يخضع لمعيار أو قانون محدد يحكمه ؛ لأنه قد تتداخل هذه الظروف المحيطة بتكوين النص، وقراءته، وقد يغلب جانب منها على آخر فيختلف تبعًا لذلك فهم النص، والحكم عليه من حيث القيمة، ولهذا السبب فإن البحث هنا سيدور حول السياق الخارجي بما يخدم السياق اللغوي، ويكون متعلقًا به تعلقًا مباشرًا.

إن هذا التحديد للسياق يسير في خطين متوازيين وفق ثنائية تحكم عملية القول المسوق في إطار من الألفاظ، والموقف الكلامي، ولهذا فإن السياق يشكل ((المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول، ويكون لفظيًا أو قابلاً للشرح اللفظي))[1] أي أن السياق يمثل خلفية للقول تجعله يفهم بمقتضاها، فكل كلمة، أو جملة توضع في إطار أو نسق معين يعتبر هذا الإطار أو النسق سياقًا لها، فالكلمة المفردة لها سياقها، والتركيب له سياقه، والنص له سياقه، وكل هذه السياقات تتشابك لتنضوي تحت السياق العام للنص فالجنس الأدبي يشكل سياقًا للنص الأدبي المتفرع عنه والنص بطبيعته يخضع للسياق الثقافي الذي يحتويه بكل ما فيه من أعراف وتقاليد، ولهذا فإن عالم النص الأدبي، وما يحيط به يشكل سياقًا جديدًا يجعل المعاني تختلف عن المعاني الموجودة في المعجم.

إن اللغة - منطوقة ومكتوبة - ليست تعبيرًا مباشرًا عن الشعور كالذي يحدث عند الشعور بالألم أو الفرحة من انفعال تلقائي يشكل تعبيرًا مباشرًا عن هذا الشعور، وإنما هي وسيلة لنقل الأفكار، والتأثير في المتلقي بواسطة الألفاظ.

وهذه الوسيلة ليس بإمكانها - من خلال الألفاظ الاصطلاحية - أن تنقل إلينا الأفكار والمشاعر نقلاً حرفيًا، أي مثل التصوير الفوتوغرافي، ولكنها تحاول أن تكون أقرب إلى هذا التصور. ومن هنا تتفاوت النصوص قوة وضعفًا، أي بحسب قدرتها على نقل المشاعر

---

(1) الخطيئة والتكفير. من البنيوية الى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر - د. عبدالله محمد الغذامي - ط. النادي الأدبي الثقافي - السعودية - الطبعة الأولى - 1985 ف - ص (7).

والأفكار، وقد اكتسبت لغة الأدب قيمتها الفنية لأنها تقوم بهذه الوظيفة، إلا أنها لا تقوم بما يقوم به التصوير الفوتوغرافي، فهي أقرب إلى الرسم منه إلى التصوير، ولهذا السبب فإن النص الأدبي ينطبع بطابع صاحبه من حيث التأليف، والصياغة، أو طريقة تسييق العبارات داخل إطار النص، وهذا الأمر بدوره يضفي خصوصية على النص المنتج.

وبناءً على ذلك فإنه يمكننا القول بأن جودة السياق وكفاءته في النص تتوقف على مدى ما يتوفر فيه من إمكانيات تجعله قادرًا على استيعاب الأفكار والمشاعر، وهذه الإمكانيات توفر له من الخصوصيات ما يحقق به التمايز عن غيره من الكلام من حيث التفاوت في درجات الجودة.

إن اللغة لا يمكن فصلها عن المتكلم ؛ لأنها ليست أداة لنقل الفكر فحسب، بل تصبح في النص الأدبي رموزًا تجسد حالة المتكلم الباطنة بكل ما فيها من خيال وإحساس، وهذه الرموز لا تؤدي هذا الدور إلا إذا أدركها القارئ بوصفها وحدة واحدة مرتبطة الأجزاء، متأملاً للهيئة التي ارتبطت هذه الأجزاء لما لهذا الارتباط من أثر في نفسه يجعله يتفاعل مع النص، ويتمثل مقصود صاحبه جيدًا. ومن هنا يأتي دور التعرف على السياق من أجل تمثل واضح للمعاني.

والحاجة إلى معرفة السياق نابعة - أيضًا - من أن صاحب النص لايتقيد بحرفية اللغة، ولأن المعاني أيضًا متجددة باستمرار، ولابد - لكي نحددها أو نتأثر بها - من الوقوف على سياقها الذي وردت فيه.

كما أن صاحب النص قد يستخدم الكلمات استخدامًا جديدًا يكسبها معنى خاصًّا ؛ وهذا المعنى يفسره السياق لأن الكلمات في كل نص ((تبتعد عن علاقاتها العادية وتبحث عن علاقات جديدة. الكلمات في علاقاتها بعضها ببعض وبالبيئة المحيطة أيضًا))[1].

---

(1) اللغة والابداع - د. شكري عياد - الطبعة الأولى - د.ت - ص (127).

وهذا التغير في العلاقات ؛ أي عدم ثبات السياق في التعابير المختلفة. هو الذي يضفي على الأدب سمة الإبداع، ويجعل الأسلوب الأدبي يتسم بالتفرد والخصوصية، كما يتسم بالوحدة، خلافًا للأسلوب العلمي المحض الذي تخضع فيه الكلمات لعلاقات منطقية ثابتة تجعل النص يخلو من الإيحاء الوجداني.[1].

ومن المعلوم أن وظيفة اللغة هي إبلاغ الأفكار التي يحملها المتكلم وهذا ما نلحظه في اللغة العادية ؛ أي لغة التعامل اليومي بين الأفراد، أما عندما نكون مع لغة الأدب فإن الأمر يختلف ؛ لأن اللغة عندئذ تكون محملة بالعاطفة إلى جانب الفكرة، وتصبح وظيفة اللغة التأثير في المتلقي إلى جانب الإبلاغ.

فكلمات اللغة قد تكون أحيانًا غير قادرة على توصيل هذه العاطفة ولكن هذه العاطفة تكون منبثة عبر أنفاس الكلمات في النص. لذا فإنه لكي تتحقق القراءة الجيدة لهذا النص، لابد من تلمس القرينة التي تضيء السبيل لإدراك هذه الغاية.

وعليه فإن هذه الأمور وغيرها تلح علينا في ضرورة الكشف عن السياق الذي يحوي النص ويحويه.

وفي تحليلنا للنص لابد لنا - أولاً - من الوقوف عند البناء اللغوي المكون له، وهذا البناء لا يقف عند حدود المعنى المعجمي للكلمات المفردة ؛ لأننا بصدد تحديد الإطار أو القالب، والسياق العام الذي يندرج تحته هذا النص، وهنا تواجهنا إشكالية تحديد المعنى لأننا في هذا الصدد لابد من أن نحيط بكل هذه المفاهيم التي يشملها السياق في النص[2].

والإحاطة بكل هذه المفاهيم تستوجب أن يكون دارس النص على مستوى عالٍ من الثقافة والإدراك. ومن هنا يصح لنا القول : بأن ثقافة الناقد تختلف عن ثقافة القارئ العادي للنص.

---

(1) السابق نفسه.

(2) انظر . نظرية المعنى في النقد الأدبي - د. مصطفى ناصف - ط. دار الأندلس - د.ت - ص (160، 161).

وبما أن لكل نص سياقه ؛ فإن التفاعل مع هذا النص لا يتم إلا بموجب هذا السياق الذي يشكل لدى المتلقي قوة ساحرة تؤثر فيه، وهذا ما يجعل السامع للقرآن يدرك لأول وهلة أنه ليس كلامًا عاديًا، وأنه متميز عن غيره من الكلام، وهو ما دعى أحد المشركين - وهو الوليد بن المغيرة - إلى القول : ((فوالله ما فيكم من رجل أعلم مني بالشعر لا برجزه ولا بقصيده، ولا بأشعار الجن، والله ما يشبه الذي يقول شيئًا من هذا، ووالله إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة.. فلما فكر قال : هذا سحر نأثره على غيره...)) (1)

فهذا الذي حدث مع الوليد بن المغيرة يؤكد ما سبق الحديث عنه وهو أن القارئ لأي نص لا يمكن أن يمتزج به ويتحقق تأثره به إلا إذا تعرف على سياقه واكتشف شفرته التي بها يلج إلى داخله، والقارئ إذا لم يتحقق له هذا المطلب فإنه لن يكون منه إلا أن يرمي النص بالغموض والإبهام، وما ذاك إلا لأنه لم يكتنه سياق هذا النص ولم يكتشف شفرته التي تبرز خصوصيته وما يتميز به عن غيره من النصوص المنتمية إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا النص.

وإضافة إلى أن السياق يساعد القارئ على تلمس المعاني المنبثة داخل النص، والمندسة في ثناياه، وبين سطوره. فهو في أحايين كثيرة لازم لتحديد المعنى الحرفي، وهو كما في قوله تعالى : { **إني أرى مالا ترون** }(2). فلايمكن معرفة ما إذا كانت الرؤية هنا بصرية وليست قلبية إلا بالاطلاع على السياق الذي وردت فيه هذه الآية.

والسياق هو الذي يحدد ما إذا كانت (إن) نافية أو شرطية أو مخففة من الثقيلة في قول الشاعر :

---

(1) مناهل العرفان في علوم القرآن - للشيخ محمد عبدالعظيم الزرقاني - ط مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه - د.ت - جـ2 - ص (311).

(2) الأنفال - ي (49).

أنا ابن أباة الضيم من آل مالك وإن مالك كانت كرام المعادن[1]

فسياق الفخر يدل على أن (إن) في البيت مخففة من الثقيلة وهذا ما ينسجم مع الشطر الأول من البيت.

وكلما كان النص مبهمًا غامض المعنى كلما تأبى على الفهم، وضعف تأثيره في نفس القارئ ؛ لأن القارئ لم يستطع أن يتوصل إلى السياق الذي بدونه لا يتحقق الامتزاج والتلاحم مع النص.

ولعل خير شاهد على هذا النوع من النصوص ما نجده عند بعض أصحاب الشعر الحر. يقول محمود درويش في قصيدة له بعنوان ((تلك صورتها وهذا انتحار العاشق))[2]:-

حدقت في جرحي
سأتهم المدينة بالعذرية والجمال الشائع الموروث
من جبل جميل
هبطت نساء من قشور الضوء
ماء البحر من نومى على الطرقات
جاء الصيف من كل النخيل

نلحظ أن الشاعر في هذه الأبيات أو الأسطر اتخذ الغموض مسلكًا، وهذا الأمر جعل المعنى يتسم بالضبابية التي تمنع القارئ من الولوج إلى داخلها لأنه لا يجد فيها ما يتوافق وبناءه النفسي والثقافي، إلا أن الإبهام في بعض الأحيان قد يكون مقصودًا وذلك لأجل التعمية والإلغاز والتلبيس على المتلقي وذلك مثل ما قاله شاعر في خياط أعور خاط له ثوبًا :

خاط لي عمـــرو قباءً ليت عينيه سواء
فاسأل الناس جميـــعًا أمديـــح أم هجاء

---

(1) البيان في روائع القرآن - د. تمام حسان - ط عالم الكتب - القاهرة - الطبعة الأولى 1993 ف - ص (212) - والبيت للطرماح بن حكيم. انظر شرح بن عقيل جـ (1) - ص (379).

(2) دراسات نقدية - د. عدنان قاسم - ط المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان - د.ت ص 21،22

فالتمني بليت هنا غير معروف هل هو للخيّاط أم عليه لأن المقصود أخفاه الشاعر، فلا يعرف هل هو راضٍ عن الخياط أم ساخط عنه[1].

إن اختلاف السياقات من استعمال إلى استعمال هو الذي جعل للدال الواحد أكثر من مدلول، وللمدلول أكثر من دال، ولهذا السبب كانت الدلالة خاضعة لجدلية الاستعمال.

والسياق بنوعيه اللغوي وغير اللغوي هو ما يجعلنا نفضل كلمة على أخرى إذا كان معناهما العام واحدًا، وعلى هذا استند بعض البلاغيين في التفريق بين الألفاظ التي تبدو مترادفة، وذلك حسب الموقف الذي يفرض على مستعمل اللغة اعتبار هذه الكلمة دُون تلك لأنها تتناسب وغرضه.

وإذا كان السياق هو القادر على مَنْح اللفظة معنى محددًا فإنه لا مجال للقول بأن هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية ؛ لأن الكلمة المفردة ما هي إلا علامة اصطلاحية يشار بها إلى شيء ما، ومنشئ الخطاب أو النص عندما يؤلفه من كلمات وجمل فإنه لا يجعل هذا التأليف بقصد الإشارة فقط وإنما يقصد - أيضًا - التعبير وهو ما تتميز به لغة الفن ؛ لأن هذه اللغة في شكل سياق ((قوة فاعلة تعطى للأجزاء دلالات أو فاعليات خاصة، ومعنى ذلك أن هناك حركة خلق مستمرة في اللغة وتكييفاتها))[2].

والعمل الأدبي لا يحدد مدلوله بمجموع الكلمات المفردة أو حتى مجموع الجمل المكونة له، فكل كلمة، وكل جملة، يتغير مدلولها بتغير السياق الذي ينتظمها. وعلى هذا يمكننا القول بأن السياق هو كل ما يصاحب الكلمة من وقائع، إلا أن هذه الوقائع لا تجرد الكلمة تجريدًا مطلقًا من الدلالة ؛ إذ لو صح ذلك لبطلت وظيفة اللغة في السياق، ولصار فهم النص قائمًا على الحدس والتخمين[3].

---

(1) اللغة العربية معناها ومبناها - د. تمام حسان - ط دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب - د.ت ص (350).
(2) وصف اللغة العربية دلاليًا - ص (19).
(3) انظر اللغة والإبداع ص (128، 129).

والسياق إلى جانب كونه يضفي ظلالاً من الدلالات الإيحائية على الكلمة فهو أحيانًا قد يقلب الكلمة إلى ضد معناها المعهود، فقد يخرج إلى ما يسمى عند البلاغيين بالتهكم. مثال ذلك كلمة (ظل) في قوله تعالى[1] **{ انطلقوا إلى ما كنتم به تكذبون انطلقوا إلى ظل ذي ثلاث شعب لا ظليل ولا يغني من اللهب }**[2]، فكلمة ظل كما هو معهود لدى السامعين تدل على الراحة، والوقاية من الحر، ولكنها جاءت في الاستعمال القرآني عند مخاطبة الكفار لتدل على الإهانة، والتهكم بهؤلاء المكذبين، فهو ظل لا يحميهم من حَرِّ جَهنّم، بل يزيد من عذابهم.

إن الكلمة في سياقاتها المختلفة ((ليست كالماء الذي يخضع لونه للون إنائه، وإنما هي كالحرباء التي تتلون بلون المكان الذي تحل فيه، أي أن الكلمة أشبه بالحرباء تمتلك إمكانيات معينة كل منها يبرز في موضعه المناسب، وليست كالماء الذي لايملك شيئًا من تلك الإمكانيات وإنما يخضع لما يفرض عليه من الخارج))[3]. فالكلمة عندما توضع في سياق داخل نص ما، فإنها تولد من جديد، فيؤدي السياق دوره في إضفاء دلالات جديدة على هذه الكلمة، أو يقوم بإزالة بعض الدلالات الأخرى العالقة بها، والإبقاء على دلالة واحدة، وهي الدلالة التي يتم ترجيعها من خلال هذا السياق وما ذاك إلا لمجاورة الكلمة لكلمات أخرى في سلك النص، مما يجعل لهذه الكلمة وقعًا خاصًا غير الوقع الذي كان لها قبل دخولها في هذا السياق.

وهذا التغير في الدلالة هو ما يعبر عنه بحركية المفهوم وثبات المنطوق، فتعدد التفسيرات يختلف تبعًا لتعدد القراءات حيث تختلف القراءة الأولى عن الثانية ((ففي القراءة الأولى نفهم من العبارات المعنى الذي يؤديه إلينا ارتباطنا السابق بالكلمات، ولكننا إذا أخذنا نشك في هذا الارتباط السابق، بدأنا نتلمس معنى آخر نراه وثيق الارتباط ببناء

---

(1) نفسه ص (127).

(2) المرسلات ي (30).

(3) وصف اللغة العربية دلاليًا - ص (105، 106).

المبحث الثاني
المعنى

يعد مفهوم المعنى من المفاهيم الغامضة التي تتأبى على التحديد، وقد دار حوله الجدل قديمًا، وحديثًا، وقبل التعرض لبعض الآراء في هذا الجانب لابد من تسليط الأضواء على المعنى المعجمي لكلمة (معنى).

جاء في تاج العروس : وعنوت الشيء أبديته وأظهرته، وعنوت به أخرجته، وعنت الأرض بالنبات تعنى أظهرته حسنًا، وقال الفارابي : ومعنى الشيء ومعناته واحد، ومعناه وفحواه، ومقتضاه، ومضمونه كله هو ما يدل عليه اللفظ، وجاء في التهذيب عن ثعلب : المعنى والتفسير والتأويل واحد، وقد استعمل الناس قولهم : هذا معنى كلامه وشبهه، يريدون هذا مضمونه ودلالته، وقال المناوى في التوفيق : المعاني هي الصور الذهنية، من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ، والصور الحاصلة في العقل، فمن حيث إنها تقصد باللفظ تسمى معنى ومن حيث حصولها من اللفظ في العقل تسمى مفهومًا ومن حيث أنها مقولة في جواب ما هو. تسمى ماهية ومن حيث ثبوتها في الخارج تسمى حقيقة، ومن حيث امتيازها عن الأغيار تسمى هويه [1].

من هنا نلاحظ أن المعنى لا يخضع لمعيار ثابت حتى على المستوى المعجمي أو المعنى اللغوي لكلمة (معنى) فهناك من يجعل المضمون والمعنى والمقتضى بمعنى واحد وهناك من يعتبر المعنى هو الصورة المترتبة عن اللفظ المشير إليها، ولذا فإنه لا غرو من وجود الخلاف والجدل حول تحديد المعنى على صعيد الدراسة الأدبية أو عند تحليل النصوص للكشف عن معانيها وقد أصبح تحديد المعنى أو الكشف عن المعنى من أكبر الإشكاليات التي تواجه الناقد ؛ لأن مسألة الكشف عن المعنى تعد المهمة الأساسية للناقد.

---

(1)انظر تاج العروس - مادة عنو. والتعريفات للشريف الجرجاني - د. عبدالرحمن عميرة - ط عالم الكتب - بيروت - الطبعة الأولى - 1987 ف - ص (274).

وكما يقول الناقد المعاصر ريتشاردز : ((إن نقطة الانطلاق الأساسية في أي عمل نقدي هي مشكلة الكشف عن المعنى))[1].

وقد تجاذب قضية المعنى العديد من الأطراف، فتناولها علماء المنطق والكلام، وعلماء الأصول، وعلماء النقد والبلاغة القدامى والمحدثون، وعلماء اللغة، وكان البحث في هذه القضية منصبًّا - في جانب كبير منه - حول تحديد ما يدخل ضمن المعنى، وهل هو ما يشير إليه اللفظ في الخارج ؟ أو هو يشمل بالإضافة إلى ذلك ما ينجم عن هذا المعنى من آثار وما يصاحب اللفظ من وقائع ؟

ولعل علماء المنطق قد تنبهوا إلى التفريق بين المعاني وذلك من خلال ما يعرف عندهم بدلالة المنطوق ودلالة المفهوم، ويقصد بدلالة المنطوق الدلالة الحرفية أو الدلالة الظاهرة للغة أما دلالة المفهوم فهي الدلالة الفرعية أو الدلالة الخاصة والخفية والمفهوم هو المعنى الذي يستدعي كلمة ما في ذهن الإنسان غير معناها الأصلي وذلك لتجربة فردية أو جماعية، كما إذا ذكر اسم شارع ما فإنه قد يذكر المرء بشيء يكرهه له ارتباط بالشارع، وكما إذا ذكرت كلمة (أم) فإنها تثير في ذهن الفرد - عادة - فكرة الشفقة والحنان[2]. فدلالة المفهوم هي الدلالة التي تتخطى الدلالة القواعدية التي تخضع للنظم والضوابط.

وقد أسهم علماء الأصول في هذا الجانب بدور بارز فهم يفرقون بين الدلالة الأصلية والدلالة التابعة. يقول الشاطبي في الموافقات : ((للغة العربية من حيث هي دالة على معان نظران. أحدهما من جهة كونها ألفاظًا وعبارات مطلقة دالة على معان مطلقة وهي الدلالة الأصلية والثاني من جهة كونها ألفاظًا وعبارات مفيدة دالة على معان خادمة وهي الدلالة

---

(1) نقلا عن قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - د. محمد زكي العشماوي - ط دار الشروق - الطبعة الأولى 1994 ف - ص (285).

(2) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - مجدي وهبة وكامل المهندس - ط مكتبة لبنان - الطبعة الثانية 1984 ف - ص (378).

التابعة))[1]. وهو يعنى بالدلالة الأصلية الجهة التي تشترك فيها جميع الألسنة، ولا تختص بأمة دون أخرى، وأما الدلالة التابعة فهي الجهة التي يختص بها لسان العرب فكل خبر يقتضي في هذه الجهة أمورًا خادمة بحسب المخبر، والمخبر عنه، والمخبر به، ونفس الإخبار في الحال والمساق ونوع الأسلوب من الإيضاح والإخفاء، والإيجاز، والإطناب، وغير ذلك، فإذا أردنا المخبر عنه ولم نرد مطلق الخبر قلنا : زيد قام. وفي ابتداء الإخبار قام زيد، وفي التبكيت على من ينكر. إنما قام زيد[2]. فهذا التنوع في الإخبار يكون بحسب ما يقصد في مساق الإخبار، وما يقتضيه الحال والموقف، وهذه التنوعات تعد من مكملات الكلام ومتمماته. ولهذا اختلفت العبارات وكثيرمن أقاصيص القرآن ؛ فمساق القصة في بعض السور يأتي على وجه، وفي بعضها على وجه آخر، وفي ثالثة على وجه ثالث، وهكذا[3].

وإذا انتقلنا إلى موقف النقاد والبلاغيين من هذه القضية فإننا سنلتقي مع كم هائل من وجهات النظر التي قد تزيد الأمر تعقيدًا ذلك لأن هؤلاء النقاد والبلاغيين لم يسلكوا مسلكًا واحدًا في معالجة هذه القضية، فمنهم من عالجها باعتبار أن المعنى هو ما يقابل اللفظ ففصل بذلك بين اللفظ والمعنى، ومنهم من ربط بين المعنى والطريقة التي يثبت بها وما ترتب عن ذلك من أثر في النفس، فمن الذين بحثوا في هذه القضية حازم القرطاجنى، فقد تحدث عنها بإسهاب في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، فقد خصص لها جانبًا كبيرًا من كتابه، وهو يرى أن المعاني هي ((الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان))[4].

وهذه الصور يمكن أن توصف من عدة جوانب يقول : ((فقد تبين لهذا أن المعاني صنفان : وصف أحوال الأشياء التي فيها القول، ووصف أحوال القائلين أو المقول على

---

(1) الموافقات في أصول الأحكام - ط دار إحياء الكتب العربية - د.ت - جـ 2 - ص (44).

(2) نفسه - ص (44، 45).

(3) نفسه - ص (45).

(4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء - لحازم القرطاجنى - ت محمد الحبيب بن الخوجة - ط دار الغرب الإسلامي - بيروت - الطبعة الثانية - 1986 ف - ص (18).

ألسنتهم، وأن هذه المعاني تلتزم معانٍ أُخر تكون متعلقة بها وملتبسة بها، وهي كيفيات مآخذ المعاني، ومواقعها من الوجود أو الغرض أو غير ذلك ونسب بعضها إلى بعض، ومعطيات تحديداتها وتقديراتها، ومعطيات الأحكام والاعتقادات فيها، ومعطيات كيفيات المخاطبة))[1].

فيبدو أن حازمًا في دراسته للمعنى يشير إلى عناصر المقام ؛ فالمعنى عنده إما أن يكون وصفًا لحال الشيء، وإما أن يكون وصفًا لحال القائل وتترتب على ذلك معان أخر، كما أنه يشير الى العاطفة والانفعال، وهو يشير أيضًا إلى كيفية التصرف في المعاني التي ليس لها وجود خارج الذهن. وهي الصور التي تقع في الكلام وتتنوع بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الداله عليها[2].

فالمعاني من حيث وجودها - وفقا لحازم - قسمان : المعاني التي لها وجود خارج الذهن، والمعاني التي لا وجود لها خارج الذهن أصلاً وإنما هي أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها، والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد، وذلك مثل أن تنسب الشيء إلى الشيء على جهة وصفه به أو الإخبار عنه أو تقديمه عليه في الصورة المصطلح على تسميتها فعلاً أو نحو ذلك، فالاتباع والجر وما جرى مجراهما معان ليس لها خارج الذهن وجود ؛ لأن الذي خارج الذهن هو ثبوت نسبة شيء إلى شيء أو كون الشيء لانسبة له إلى الشيء فأما أن يقدم عليه أو يؤخر عنه أو يتصرف في العبارة نحوًا من التصاريف فأمور ليس وجودها إلا في الذهن خاصة[3].

وهذه المعاني - وفقًا لذلك - ملتبسة بأشكال التركيب النحوي وهي لا تفهم بمعزل عن اللغة بوصفها نسقًا معياريًّا ونظامًا مغلقًا على نفسه يجد تحققه في الكلام.

---

(1) نفسه - ص (14).

(2) نفسه ص (15)

(3) منهاج البلغاء - ص (15، 16).

ويطالعنا في هذا الجانب الشيخ عبدالقاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز بتصور لمفهوم المعنى من خلال عرضه لنظريته في النظم، فنجده يفرق بين المعنى الذي هو الغرض، وبين الصورة التي يخرج بها وهي التي فضـــل لأجـلها، ورأى أن المعاني التي هي أغراض لا مفاضلة فيها. يقول : ((ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة. كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه، وكما أنا لو فضلنا خاتمًا على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجود، أو فصه أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتًا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام)) [1].

فالمعنى الذي هو الغرض هو الذي تصل إليه بدلالة اللفظ وحده كأن تخبر عن زيد بالخروج على الحقيقة في قولك : (زيد خرج)، وأما المعاني الأخر فهي التي لا يتوصل منها إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن اللفظ يدل على معناه في اللغة ثم يتوصل إلى دلالة ثانية يحصل بها المعنى المقصود، ومدار الأمر - كما يرى عبدالقاهر - على الكناية والاستعارة والتمثيل، ففي قولنا (طويل النجاد) لا يتوصل إلى الغرض بدلالة اللفظ بل يدلنا اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ثم نصل عن طريق الاستدلال إلى معنى آخر وهو قولنا : (طويل القامة) [2].

---

(1) دلائل الإعجاز - لعبد القاهر الجرجاني - ت محمود محمد شاكر - ط مطبعة المدني - الطبعة الثالثة - 1992 ف - ص (254، 255).

(2) دلائل الإعجاز - ص (262).

فالمعاني التي هي الأغراض، لدى كل من يستخدم اللغة، أما المعاني الثواني في الذكر وهي الأول من القصد في الأسلوب، فالأمر فيها يختلف ؛ لأنها تحمل معها خصوصيات تعبر عن ذوات أصحابها وأفكارهم الخاصة، ويظهر ذلك من خلال المنحى الأسلوبي في التعبير، ولهذا فإنه لا يمكن أن تتساوى الأعمال الأدبية في هذه الناحية، وفي هذا يقول عبد القاهر: ((لا سبيل أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر أو فصل من النثر فتؤديه بعينه وعلى خاصته وصفته بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور، ولا يغرنك قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه فإنه تسامح منهم، والمراد أنه أدى الغرض، فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في الكلام الأول حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينيك كالسوارين والشنفين ففي غاية الإحالة))[1].

وعبدالقاهر يطلق على المعاني التي هي أغراض : المعانى الأول، والمعاني المستدل عليها بالمعاني الأول : المعاني الثوانى ((فالمعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ هي المعارض والوشى والحلى وأشباه ذلك، والمعاني الثواني التي يوماً إليها بتلك الألفاظ هي التي تكسي تلك المعارض وتزين بذلك الوشى والحلى))[2]. ويعبر عن ذلك أيضًا بقوله : (المعنى ومعنى المعنى) أي أن المعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر[3]. فنحن هنا أمام نوعين من المعنى. ولعل هذا الأمر يقودنا إلى الوقوف بإزاء مقولة الجاحظ المشهورة حول المعاني المطروحة وموقف عبدالقاهر. يقول الجاحظ ((والمعاني مطروحة في الطريق

---

(1) نفســـه - ص (261).

(2) دلائل الإعجاز - ص (264).

(3) نفســـه - ص (263).

يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير))[1].

فالجاحظ في هذه المقولة يبدو أنه معارض للجرجاني الذي أكد على المعاني وجعلها أساس المفاضلة، إلا أن الأمر في حقيقته على العكس من ذلك فكل من الجاحظ والجرجاني يسيران في اتجاه واحد، إلا أنهما يختلفان في طريقة تناول هذه القضية، فكل منهما تناولها بعرضه المميز وقد تنبه إلى هذا الأمر العلامة سعدالدين التفتازاني في الشرح المطول على التلخيص، فقد بين أن مقصود الشيخ عبدالقاهر بالمعاني التي يقع بها التّفاضل، هي الصور والخواص والمزايا والكيفيات، ولذلك فإن الفصاحة من الأوصاف الراجعة إليها، وأن الفضيلة التي بها يستحق الكلام أن يوصف بالفصاحة والبلاغة وما شاكل ذلك، إنما هي فيها لا في الألفاظ المنطوقة التي هي الأصوات والحروف ولا في المعاني الثواني[2] التي هي الأغرض التي يريد المتكلم إثباتها أو نفيها، فحيث تثبت أنها من صفات الألفاظ أو المعاني تريد بها تلك المعاني الأول، وحيث تنفى أن تكون من صفاتها تريد بالألفاظ الألفاظ المنطوقة، وبالمعاني المعاني الثواني التي جعلت مطروحة في الطريق وسوى فيها بين الخاصة والعامة[3].

كما أن الجاحظ في فكرته عن المعاني المطروحة كان منطلقًا من فكرة مفادها أن الصياغة هي التي يكمن فيها التفاضل بين الناس. نفهم ذلك من خلال تحديده للشعر بقوله: (إنما الشعر صياغة) إذ لو أبعدنا الصياغة عن الشعر لصار الشعر نثرًا، وهذه الصياغة هي التي تبرز في معرضها المعاني الأول قصدًا الثواني في الظهور.

---

(1) الحيوان - لأبي عثمان الجاحظ - ت عبدالسلام هارون - ط مطبعة عيسى البابي الحلبي وأولاده - جـ 3 - ص (131).

(2) المعاني الثواني هنا هي المعاني الثانية في القصد وهي الأول من حيث الترتيب لأنها تفهم أولاً، والمعاني الأول هنا أيضًا هي الأول في القصد، والثانية من حيث الترتيب لأنها تفهم ثانيًا عن طريق المعاني الأول في القصد التي هي الأغراض.

(3) انظر - المطول على التلخيص - لسعد الدين التفتازاني مع حاشية السيد الشريف الجرجاني - ط مطبعة أحمد كامل سلطان - بابريده. حاذر. جيلر - قيوسي 1330 هـ - ص (29).

إذن حتى الصياغة في منظور الجاحظ المعبر بها عن الشعر ليست مجرد صياغة، ولكنها صياغة تنتج المعاني الممدوحة، المعاني الأول التي تأتي في معرض الكنايات والمجازات والتشبيهات وغير ذلك من المعارض الصياغية الشعرية.

كما أنه يمكن القول بأن المعاني التي جعلها الجاحظ مطروحة في الطريق ليست تلك المعاني الأدبية كما فهم ذلك بعض المحدثين، فالجاحظ لم يكن يقصد بالمعاني المطروحة إلا المعاني العامة التي يصل إليها أي إنسان في مجالات حياته عندما يحتك بهذه الحياة وتزداد تجاربه، ويتضح من عبارة الجاحظ أنه ليس من أنصار اللفظ وإنما هو من أنصار الصياغة الفنية.

فالشعر تنبع قيمته من صياغته الفنية القادرة على تقديم مضمونها في شكل مؤثر جميل فكما أن هناك معانٍ مطروحة في الطريق توجد معانٍ غير مطروحة، وهي تلك المعاني التي تقدمها الصياغة الفنية.

فنحن هنا إزاء مستويين من التعبير: مستوى التعبير الأولى، ومستوى التعبير الثانوى المتمثل في الصياغة، ولو قلنا بأفضلية التعبير الأولي هنا لفضلنا شرح النص الشعري على النص الشعري ذاته، وهذا غير مقبول لأننا نفضل الشعر على النثر العادي، فهنا نلتقي مع فكرة الصياغة وهي الصياغة التي ينشأ عنها ما عرف عند عبدالقاهر بالمعنى الثاني، وهذا المعنى هو نفسه الذي ينتج عند الجاحظ من الصياغة والنسج والتصوير، ولذا فإنه يمكننا القول بأن المعاني بهذا المفهوم صعبة المنال، وليست ملقاة على قارعة الطريق.

فالخلاف هنا هو في حقيقته خلاف شكلي والمعاني المطروحة هي المعاني الأولية التي تفهم من الكلام العادي التواصلي الذي لايخضع للمعايير الفنية التي تتمايز لأجلها النصوص.

كما أن القول بأفضلية اللفظ على المعنى أو العكس قول لا يصح عند النظر؛ لأن المعاني - سواء كانت معاني أولاً أو ثوانٍ - لا يقع لأجلها التفاضل إلا لأنها ممثلة في ألفاظ، والألفاظ لايقع لأجلها التفاضل إلا لأنها دالة على المعاني، فلا يتصور عاقل - فضلاً عن ناقد

- أن يقع التفاضل في المعاني من حيث كونها خواطر موجودة في الضمير، بل من أجل أنها ممثلة في ألفاظ يقع التفاضل فيها، والألفاظ لا يقع فيها التفاضل من حيث كونها رموزًا أو أصواتًا، بل من حيث دلالتها على المعاني يقع هذا التفاضل، فنحن : إما بإزاء معان مدلول عليها بألفاظ أو ألفاظ دالة على معانٍ وسواء أقلنا باللفظ أم بالمعنى فالأمر من باب تحصيل الحاصل.

إن عبدالقاهر في حديثه عن المعنى ومعنى المعنى إنما يشير إلى الأثر الناجم عن المعنى فهو يعتبر هذه الآثار من ضمن المعنى لأنها فرع عن الأصل وزيادات عليه، وهذه الزيادات تنشأ من خلال عملية النظم، وهو يشير إلى هذه الزيادات بقوله : ((إنها ليست بأنفس المعاني بل هي زيادات فيها وخصائص... ولما كان الأمر كذلك لم يمكنهم أن يطلقو اسم المعاني على هذه الخصائص ؛ إذ كان لا يفترق الحال حينئذ بين أصل المعنى وبين ما هو زيادة في المعنى وكيفية له وخصوصية فيه))[1].

وبهذا فإنه يمكن القول بأن المعنى يراد به أحد أمرين :

أولاً : الغرض العام، والمعنى الغفل بصرف النظر عن جمال الصورة التي يؤدى بها أو قبحها.

ثانيًا : صورة المعنى التي يتحكم فيها نظم الكلام أو السياق[2].

ومازال موضوع المعنى يعد في الدراسات اللغوية الحديثة من المواضيع الدقيقة والمتشعبة فهناك من الدارسين المحدثين من عرف المعنى على أساس الحافز والاستجابة فقد عرفه بلومفيلد بأنه ((عبارة عن الموقف الذى يتم فيه الحدث اللغوى المعين والاستجابة أو رد الفعل الذى يستدعيه هذا الحدث فى نفس السامع))[3] وهو فى هذا التعريف يؤكد على اختلاف المواقف التى تتم فيها الأحداث اللغوية إضافة إلى دور المتلقى فى تشكيل المعنى.

---

(1) دلائل الإعجاز - ص (266).

(2) انظر . الأسلوبية والبيان العربي - د. محمد عبدالمنعم خفاجي وآخرون - ط الدار المصرية اللبنانية - القاهرة - الطبعة الأولى - 1992 ف - ص (146).

(3) نقلاً عن منهج البحث اللغوى بين التراث وعلم اللغة الحديث - د. على زوين - ط. دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - الطبعة الأولى - 1986ف - ص (173).

ويدرس بعض علماء اللغة قضية المعنى من خلال مايعرف بالمركز أو الدلالة المركزية والدلالة الهامشية، ومنهم الدكتور إبراهيم أنيس حيث يرى أن الدلالة المركزية هى القدر المشترك من الدلالة بين الناس، وهو الذى يسجله اللغوى فى معجمه وأما الدلالة الهامشية فهى تلك الظلال من المعانى التى تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وتركيب أجسامهم وماورثوه عن آبائهم وأجدادهم ويمثل لهذين النوعين بالدوائر التى تحدث عقب إلقاء حجر فى الماء فما يتكون منها أولاً يعد بمثابة الدلالة المركزية للألفاظ حيث يقع فهم بعض الناس منها فى نقطة المركز، وبعضهم فى جوانب الدائرة، أو على حدود محيطها ثم تتسع تلك الدوائر، وتصبح فى أذهان القلة من الناس وقد تضمنت ضلالاً من المعانى لايشاركهم فيها غيرهم(1).

ويقترب مفهوم الدلالة المركزية والدلالة الهامشية من مفهوم الإحالة والتضمن عند بعض الغربيين، فإحالة الكلمة هى ماتشير إليه، والتضمن هو تلك الخصائص التى ينبغى أن تكون ملتبسة بما تشير إليه أو المعنى المرتبط بالكلمة أو العبارة بمعزل عن معناها الأساسى(2).

وقد توسع بعض علماء اللغة فى تحديد مفهوم المعنى فقسموه على أساس أنواع الاستجابات التى يثيرها إلى :

1 - معنى انفعالى : هو ذلك المعنى المؤدى إلى مجموعة من الانفعالات لدى المستمع أو القارئ عند استجابته للمعنى أو استعمال نوع من المثيرات فى الكلام بالنسبة للمتكلم.

2- معنى إدراكى : وهو مايتمثل فى الإدراك الذهنى كالتفكير والاعتقاد والافتراض والشك مثلاً(3).

---

(1) انظر دلالة الألفاظ - د. إبراهيم أنيس - ط.دار الأنجلو المصرية - الطبعة الرابعة 1988 ف - ص (106 - 107).

(2) نقلاً عن وصف اللغة العربية دلالياً - ص (158-159).

(3) انظر معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ص (374).

ومما يجب أخذه في الاعتبار هنا أن معنى المعنى عند عبد القاهر يختلف عن مفهوم الدلالة الهامشية ؛ فمعنى المعنى هو المعنى الاستنتاجي أو الدلالة الكلية المستمدة من الوحدة كالاستدلال بكثرة الرماد في قولنا : (كثير رماد القدر) على الجود والكرم. ومن هذا المنطلق قد يكون معنى المعنى هذا هو المقصود للإبلاغ، وهذا مثل الاستعارة أيضاً فلو قلنا إن المقصود هو المعنى الحرفي لما صح القول، فمعنى المعنى ينتمي إلى المعنى المركزي الذي لايحصل التفاهم إلاّ به، ولايجوز عده من الدلالة الهامشية[1].

ولعل ثنائية المعنى ومعنى المعنى ترادف مايعرف عند بعض النقاد بمفهوم الصورة العارية والصورة المنمقة، فالصورة العارية هي المعنى الظاهر الجلي أو المعنى المطروح - على حد تعبير الجاحظ - أما الصورة المنمقة فهي الناتج من حسن التأليف الطارئ على المعنى الظاهر، وهي الصورة التي تظهر فيها البراعة، فعندما يأتي الشاعر الى المعنى الموجود فإنه يخرجه إخراجاً جديداً ويضيف إليه تفصيلات لم تكن واضحة من قبل[2].

وعلى ذلك يكون معنى المعنى هو المستوى الفني من الكناية والاستعارة والتشبيه، وفي هذه المرحلة يكون التفاوت أيضاً في الصورة أو الصياغة، فعندما نقول : (المعنى) في إطار الدراسة الأدبية فإنه لايقصد به المعنى الحرفي للكلمة لأن المعنى بهذا المفهوم لايتغير، ولكن المقصود هو المعنى الأدبي ؛ فالمعنى في النص الأدبي غير المعنى الذي نجده في القاموس، والمعنى المعجمي نفسه مضمن في ثنايا معاني النص إلاّ أنه يختلف عنها، فمعنى النص ناتج من حاصل مجموع معاني أجزائه المتكون منها، والمبدع عندما يريد صياغة العبارة في نص أدبي يجمل المعنى ثم يبحث عن زنته أو حصره او توكيده أو الإقناع به او الدعوة إليه أو يحيل وجوده في الواقع[3].

---

(1) انظر .وصف اللغة العربية دلالياً - ص (179 - 180).

(2) انظر نظرية المعنى ص (40).

(3) نفسه - ص (48).

وفى مجال دراسة النصوص الأدبية قد يطلق المعنى - أيضاً - ويراد به الغرض الشعرى أو الفكرة العامة لنص شعرى وما يتفرع عنها من أفكار جزئية مكونة لها، أو ما يشتمل عليه بيت واحد من أفكار أو فكرة واحدة، فإطلاق المعنى يراد به مجمل الدلالة فى الفقرة أو البيت أو القصيدة[1].

من خلال هذا العرض نستنتج أن مجمل الآراء وإن اختلفت من حيث إطلاق التسميات الاّ أنها تدور فى فلك واحد هو المعنى وظلال المعنى، فإذا اعتبرنا المعنى الأول أو الحرفى وقلنا : إنه هـــو الذى يستحق أن يطلق عليه اســـم (المعنى) فإننا نجعل هذه الظلال آثاراً لهذا المعنى، وإذا جمعنا المعنى وظلاله تحت إطار المعنى فلابد أن نكون على وعى بهذا الأمر وبخاصة فى مجال الدراسة الأدبية وتحليل النصوص ؛ لأنه قد توجد معارضة بين المعنى فى اللغة وآثار المعنى فى النص ((فكل إشارة إنما تحدد بواسطة قيم هى إمكانات للمعنى تحددها بنية النسق، وأن كل سياق ينفذ بعض هذه القيم وذلك لكى يولد أثراً خاصّا))[2].

فنحن إزاء مستويين : مستوى اللغة ومستوى النص.

---

(1) انظر علم الدلالة العربى د. فايز الداية - ط دار الفكر -دمشق الطبعة الأولى -1985 ف - ص (69).

(2) الأسلوبية - بيير جيرو - ت منذر عياشى - ط مركز الانماء الحضارى - الطبعة الثالثة 1994 ف ص (116).

المبحث الثالث
النص والسياق

مفهوم النص من المفاهيم التي أثيرت حوله العديد من القضايا، فقد تجاذبه العديد من الأطراف والاتجاهات النقدية وبخاصة في العصر الحديث، فكان تحديد المراد بالنص خاضعاً لطبيعة كل اتجاه والأسس التي يصدرعنها. ولعل في المادة اللغوية لكلمة (نص) مايضيء لنا جانباً من السبيل لتبين المنطلقات الأساسية لتحديد هذا المفهوم.

فمن معاني كلمة (نص) ((نص الحديث ينصه نصاً، وكذا نص إليه إذا رفعه، ونص ناقته ينصها نصاً إذا استخرج أقصى مافيها من السير، ونص العروس أقعدها على المنصة لترى، ونص الشيء أظهره، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما ومنه : أخذ بنص القرآن والحديث وهو اللفظ الدال على معنى لايحتمل غيره)) (1). ((ونصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض)) (2).

أما في الاصطلاح فيورد الشريف الجرجاني في التعريفات تعريفين للنص أولهما : أن النص ما ازداد وضوحاً على الظاهر لمعنى في المتكلم وهو يسوق الكلام لأجل ذلك المعنى فإذا قيل : أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتم بغمي كان نصاً في بيان محبته، والثاني أن النص مالايحتمل إلاّ معنى واحداً أو مالايحتمل التأويل (3).

ومن هنا فإنه يمكن القول : إن كلمة (نص) مصدر يدل على الإظهار، والمنصوص المظهر، وكل مانص فقد أظهر وللكلمة دلالات أخر تدور على الانتصاب والارتفاع والاستخراج، وهذه الدلالات يمكن ردها إلى معنى الظهور، ولعل هذا المعنى يتفق مع

---

(1) تاج العروس - مادة نص

(2) لسان العرب - مادة نص

(3) التعريفات للسيد الشريف الجرجاني ص (296)

معنى النص الأدبى ؛ فالنص الأدبى وفقاً لهذا التصور ظاهرة لغوية لها وجود متميز وهو من جهة الدلالة اللغوية إفصاح وإظهار وإبانة[1].

وقد ذهب النقاد فى العصر الحديث عدة مذاهب فى تحديد مفهوم هذه الكلمة، وقد وقف بعضهم موقف المتسائل. مالنص؟ أهو الكلام الشفوى أم المكتوب؟ وماحدوده إن كان مكتوباً ؟ وهل له شروط خاصة من حيث الشكل والحجم ؟ وهل له صفات خاصة تميزه عن باقى الكلام ؟ وهل النص هو مايكتبه صاحبه ؟ أوهو ما ينشأ من خلال تفاعل القارئ مع ماكتب ؟... الخ. وثمة تحديدات لمفهوم النص تنطلق من التساؤلات السابقة فهناك من يرى أن النص ليس هو مايكتبه صاحبه، بل إن تكوين النص يتم بين المنشئ والمتلقى، والمتلقى هو الذى يكمل بقراءته تكوين النص، فالنص وفقاً لهذا غير ثابت، فقد يتحول إلى نص آخر بحسب تعدد القراءات من قبل المتلقين، أو المتلقى من حيث حالته النفسية عند تلقيه له، وكيفية تفاعله معه. ومن هؤلاء المؤسسين لهذا الاتجاه (رولان بارت) الذى كانت له نظرية فى تحديد مفهوم النص، ومن النتائج التى خلص إليها فى نظريته هى أن ((النص مفتوح ينتجه القارئ فى عملية مشاركة لامجرد استهلاك، هذه المشاركة لاتتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعنى اندماجهما فى عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام فى التأليف))[2].

فالنص - وفقاً لبارت - ليس بنية مغلقة من الدلالات ولكنه مفتوح ومتاح لكثير من التفسيرات والتأويلات، والخطاب أو النص هو الذى يتكلم وحده، أى أن المؤلف بمجرد إنتاجه للنص تنقطع العلاقة بينهما، وقد أكد ذلك فى مقالة أعلن فيها : موت مؤلف، وهو لايقف عند هذا الحد وهو موت المؤلف، بل يعلن عن ولادة القارئ، فالنص بهذا لايعبر

---

(1) انظر . النص الشعرى ومشكلات التفسير - د. عاطف جودة نصر - ط الشركة العالمية للنشر لونجمان - الطبعة الأولى 1996 ف - ص (15).

(2)نقلاً عن بلاغة الخطاب وعلم النص - د. صلاح فضل - ط المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - 1992 ف - ص (23).

عن ذات صاحبه، وإنما هو مادة غير مصنعة تتشكل وتتفاعل مع القارئ بحسب ميوله[1] ودور القارئ هنا يمثل إعادة لكتابة النص، لأنه لم يكتمل من قبل الكاتب، فالقارئ ليس مستهلكاً بل هو منتج للنص، والنص ليس بنية من الدلالات بل هو مجرة من الإشارات[2].

وبذا يتحول دور صاحب النص إلى مجرد ناسخ استمد جهده من اللغة التي تشكل مخزوناً من عديد الثقافات، فلاوجود للمصدر إلاّ من خلال النص، وإذا اعتبرنا مفهوم النص بهذا المعنى وأنه (مجرة من الإشارات لا بنية من الدلالات) ؛ فإن هذا المفهوم يختلف عن مفهوم النص القرائي الذي يعتمد على قارئ متعقل، فالنص بالمفهوم السابق يحتاج إلى عاشق موله لايتورع عن اختطاف محبوبته والبقاء معها في المطلق بعيداً عن كل حدود المنطق والواقع[3].

إن النص الأدبي ليس عملاً معزولاً يقف عارضاً نفسه ومعناه على قارئه ولايحتاج القارئ لشئ سوى إعادة قراءة الحروف وكأن القارئ ليس سوى مستهلك، والقراءة الأدبية لم تعد فعالية سلبية لاتتجاوز التلقي الآلي من القارئ، بل على العكس من ذلك، فالقارئ ليس مجرد متلقٍ ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي، والنص هو الملتقى لها تين الثقافتين، والكاتب صاغ النص حسب معجمه الألسني، وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنوعاً، وعى الكاتب بعضه وغاب عنه بعضه الآخر ولكن هذا الغائب إنما غاب عن ذهن الكاتب ولم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخياتها، والقارئ عندما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه، ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف وتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على

---

(1) انظر . المدخل اللغوي في نقد الشعر. قراءة بنيوية - د. مصطفى السعدني - ط. منشأة المعارف بالاسكندرية د. ت ص (19).

(2) نفسه - ص (20).

(3) انظر الخطيئة والتكفير - ص (72 - 73).

يد القارئ وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة، وكل هذه التنوعات هي دلالات للنص حتى وإن تناقضت مع بعضها البعض، وهذه التنوعات مردها إلـــى ما يمكـــن تسميته (بالسياق النفسي) للقارئ[1].

وعلى هذا الاعتبار تصبح علاقة القارئ بالنص الجزء المكمل له، بل الجزء المهم، ولكن هل بالإمكان تطبيق هذا المبدأ على النص القرآني؟. وللإجابة على ذلك يمكن القول : بأن النص القرآني نص إرشادي موجه لاتطغى فيه الجوانب الجمالية على الجوانب الإبلاغية، بل إن الناحية الجمالية مسخرة لخدمة الناحية الإبلاغية، ولما كان كذلك فإن معاينه الأساسية أو المقصودة محكومة بسياق النص أما المتلقي وميوله فلا يعول عليه في المعنى إلاّ بما يسمح به سياق النص، وعليه فلامجال هنا لاعتباطية الإشارة وحرية الكلمة إلاّ بما يسمح به النص القرآني ويتوافق مع ماينشده من تأثير في المتلقي.

وإذا قلنا : إن النص القرآني نص مفتوح فإن هذا سيؤدي إلى تفلت الناس من أحكام الشريعة بما يأتون به من تفسيرات وتأويلات نابعة من ميولهم الذاتية وإدراكاتهم وأدواتهم المعرفية، وذلك كما في التفسير الإشاري عند الصوفية الذين أخضعوا النص القرآني لاتجاهاتهم.

ومن بين التساؤلات التي أثيرت حول مفهوم النص - كما سبق ذكره - هل يقتصر إطلاق كلمة (النص) على ما هو مكتوب ؟ أو هو شامل لكل كلام منطوق أو مكتوب ؟. وفي الحق إننا إذا اخذنا بعين الاعتبار مبدأ التناسق فإننا سوف نقتصر في إطلاق هذه الكلمة على ماهو مكتوب ؛ لأن الكلام هنا - زيادة على كونه كلاماً مثبتًا بالكتابة للمحافظة عليه وتمكين الآخرين من تلقيه - يتميز بالتناسق والتماسك، والكلام في الاستعمال الشفوي لايتوفر فيه ذلك في كثير من الأحيان، هذا بالإضافة إلى أن النص المكتوب يتحقق له الخلود والانتقال من جيل إلى جيل بعكس الحديث المباشر.

---

(1) انظر . الخطيئة والتكفير ص (79).

إن التناسق لابد من توفره في النص، والتناسق يعد سمة أساسية في العمل الأدبي على وجه الخصوص، وهناك من الباحثين من حاول التمييز بين النص الأدبي وغيره من النصوص بالتناسق والجمالية. فالنص الأدبي نسيج من الألفاظ والعبارات ذات بناء منظم يتميز بالجمالية المعتمدة على التخييل والإيقاع والتصوير[1].

ويقول رومان ياكبسون:((النص الأدبي هو النص الذي يتميز عن غيره من النصوص بمراعاة الطاقة اللغوية بحيث تتّحى وظائف اللغة تاركة المجال أمام وظيفة واحدة هي الوظيفة الأدبية التعبيرية النابعة من العلاقات الدقيقة التي يشيعها المبدع في ثنايا النص، وهذه العلاقات تتجلى في قواعد النظم كالوزن والايقاع والقافية والجناس والمقابلة والطباق وغيرها، أي أن النص الأدبي نص تهيمن عليه القيم الجمالية والأدبية للغة ممثلة في وظائفها الشعرية[2].

والكلام لايكون نصّا حتى يكون محتويًا على فكرة متكاملة يرتبط أولها بآخرها بدليل أننا لو أقتطعنا جزءًا منها فإن هذا الجزء لايعتبر نصّا إذا كان لايكون فكرة بمفرده، وإنما يحتاج إلى سابقة ولاحقة داخل النص، فالفكرة الممثلة في العبارات المتناسقة هي محور النص، وعلى هذا فلا اعتبار للناحية الكمية في تحديد النص، بل المعول عليه هو الكيف، فلا بد أن يكون النص مكتملاً، ومالم يعد مكتملاً لا يعد نصًّا مهما كان طوله، وعلى هذا الأساس يمكن أن يقال أن النص هو ((القول اللغوي المكتفى بذاته))[3].

إن ثمة علاقةً بين السياق والنص ؛ فالسياق هو الذي يميز النص الأدبي عن غيره من الكلام العادي، وذلك عن طريق الوحدة والتماسك، فكل نص لابد أن يتسم بالتماسك بين المتواليات في داخله والسياق يقوم بدور الربط بين أجزاء النص عن طريق تراكيب اللغة أو عن طريق السياق الخارجي للنص.

---

(1) انظر . النص الأدبي تحليله وبناؤه - د. إبراهيم خليل - ط. دار الكرمل - عمان - الأردن - الطبعة الأولى 1995 ف - ص (13).

(2) نقلا عن المرجع نفسه - ص (12).

(3) بلاغة الخطاب وعلم النص - ص (232).

وعلاقة النص بالسياق علاقة بنوّة وأبوّة، فالنص هو ابن سياقه ولئن اشترط في النص تلاحم أجزائه وتناغمها ؛ فإن هذه الأجزاء يجب أن تكون مرتبطة بسلك واحد، هذا السلك هو ما يسمى سياق النص، ولكي يحقق النص وظيفته التي تتمثل في إحداث التواصل بين منتج النص ومتلقيه لابد أن يحتوي هذا النص على سياقه المقالي فضلاً عن سياقه المقامي، وإذا لم يحتو على هذا السياق مباشرة فلابد من التعرف عليه بالرجوع لدراسة الظروف الحالية التي أحاطت بالنص عند إنتاجه، والنص بما يحتويه من قواعد الترابط والتفاعل النصي يساعد المتلقي على فهمه واستيعابه أما إذا كان كلامًا مشتتًا غير مترابط فإن التواصل النصي من الصعب تحققه، وقد عنى (فان ديك) - وهو عالم هولندي - بدراسة التفاعل الذي يقع بين السياق والخطاب المدون فيما سماه بسياق النص، ويؤكد بأن كل نص لابد وأن يتميز عن غيره من أنواع الخطابات والأقوال التي يستعملها المتكلمون بالوحدة والتماسك السياقي، وسياق الحال يساعد في كثير من الأحيان على جعل النص الذي يكتب في سياق معين نصًا متماسكًا[1].

وقد اختلفت طرق قراءة النص، فهناك ما يعرف بالقراءة الإسقاطية، وهذه القراءة لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وهذه القراءة تعتبر من قبل المناهج الخارجية في الدراسة الأدبية، وهناك قراءة أخرى تسمى قراءة الشرح وهي قراءة تأخذ من النص ظاهر معناه، ويكون شرح النص - وفقًا لهذه القراءة - بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، وهناك قراءة أخرى تسمى بالقراءة الشاعرية، وهي قراءة تسعى إلى كشف ما هو كامن في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر[2]، وهذه القراءة تعد قراءة داخلية ؛ لأنها تعتمد على تحليل النص وتفكيكه لدراسة مكوناته كلاً على حدة، ودراسة الكلمات وعلاقاتها واختلاف دلالاتها من سياق إلى آخر[3]، وهذه القراءة تولدت عنها مشكلة : وحدة النص أو وحدة العمل الأدبي.

---

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص - ص (255).

(2) انظر الخطيئة والتكفير - ص (76).

(3)انظر النص الأدبي تحليله وبناؤه - ص (218، 219).

ولئن اختلفت الاتجاهات والرؤى حول مفهوم الوحدة في العمل الأدبي - فمن قائل بالوحدة العضوية، وقائل بالوحدة البنائية، أو الوحدة الموضوعية، والوحدة النفسية - فإن وحدة سلك النص أو الوحدة السياقية - إن صحت التسمية - أمر لا يختلف عليه.

ولقد كان لنقادنا القدامى دور بارز في التأكيد على هذا الأمر. فعبدالقاهر الجرجاني أكد على الوحدة من خلال حديثه عن النظم الذي هو تعليق أجزاء الكلم بعضها ببعض، وحديثه عن بناء الجمل، واتحاد الأجزاء وارتباط ثانٍ منها بأول كالبناء الذي يشد بعضه بعضًا على نحو ما سنرى في الفصل القادم - إن شاء الله - وقد أكد حازم القرطاجني - أيضًا - على الوحدة في النص، فهو يتحدث في معلم من معالم منهاجه عن بناء الفصول وتعلق بعضها ببعض، يقول : ((والقصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ))(1)، كما يرى أن موادّ الفصول يجب أن تكون ((متناسقة المسموعات والمفهومات حسنة الاطراد غير متخاذلة النسج غير متميز بعضها عن بعض))(2).

ومهما دار من جدل حول الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية فإن الوحدة السياقية أمر لا يمكن إغفاله في النصوص التي مازالت تعج بالحياة إلى يومنا هذا، فعندما نتأمل قصيدة الحطيئة - والتي يمكن إطلاق مصطلح الوحدة العضوية عليها - نجد أن السياق النابعة منه هذه القصيدة له السيادة والسيطرة على أجزائها، وأن معنى كل بيت يدور في فلك هذا السياق، هذا فضلاً عن أن القصيدة ستختل إن عزلنا منها بيتًا، وهذا البيت نفسه لا يؤدي المعنى المراد إلا في إطار القصيدة ؛ لأن معاني الأبيات هنا مترابطة جاءت لتؤدي معنى واحدًا، والمعنى المفرد لكل بيت لا يقصده الشاعر.

يقول الحطيئة في قصيدته التي يصف فيها أعرابيًّا جوادًا صاحب صيد ألوفًا للفلوات(3):

---

(1) منهاج البلغاء - ص (287).

(2) نفسه - ص (288).

(3) ديوان الحطيئة - شرح. د. يوسف عبيد - ط دار الجيل - بيروت - الطبعة الأولى - 1992 ف - ص (203، 204، 205).

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرملٍ ... بتيهاء لم يعرف بها سكن رسمًا

أخي جفوة فيه من الأنس وحشة ... يرى البؤس فيها من شراسته نعمى

وأفرد في شِعب عجوزًا إزاءها ... ثلاثةُ أشباح تخالهم بَهمًا

رأى شبحًا وسط الظلام فراعه ... فلما بدا ضيفًا تسور واهتما

وقال ابنه لما رآه بِحيرةٍ ... أيا أبتِ اذبحنى ويسر له طعمًا

ولا تعتذر بالعُدم علّ الذي طرا ... يظن لنا مالاً فيوسعَنا ذمًا

فروّى قليلاً ثم أحجم برهة ... وإن هو لم يذبح فتاه فقد همّا

فبينا هما عنّت على البعد عانةٌ ... قد انتظمت من خلف مسحلها نظمًا

عطاشًا تريد الماء فانساب نحوها ... على أنه منها إلى دمها أظمأ

فأمهلها حتى تروت عِطاشها ... فأرسل فيها من كنانته سهمًا

فخرت نحوصٌ ذات جحشٍ سمينة ... قد اكتنزت لحمًا وقد طُبّقت شحمًا

فيا بشره إذ جرها نحو قومه ... ويا بِشرهم لما رأو كلمها يدمى

فباتوا كرامًا قد قضوا حق ضيفهم ... فلم يغرموا غُرماً وقد غنموا غُنمًا

وبات أبوهم من بشاشته أبًا ... لضيفهم والأم من بشرها أمًّا

نجد أن الشاعر هنا ساق قصيدته في قالب قصصي مترابط، فقد قسم القصيدة إلى أربعة مقاطع ؛ تحدث في المقطع الأول عن أسرة بائسة تعيش في الصحراء وربها جائع يربط بطنه من شدة الجوع وامرأته عجوز لها أطفال صاروا من شدة الجوع كالأشباح، وهذا كله تمهيد لقصته. ثم تحدث في المقطع الثاني عن إقبال ضيف عليهم وهم على هذه الحال من الفقر، الأمر الذي أحزن هذا الأعرابي، لأنه ليس لديه ما يقدمه لضيفه، حتى إن الإبن قدم نفسه للفداء من أجل هذه الأسرة ؛ ليوضح مدى حرص الإبن على الكرم وسمعة الأسرة. وفي المقطع الثالث تحدث عن انفراج الأزمة وذلك عندما ظهر لهم سرب من الحمر الوحشية

ظفروا منها بأتان سمينة. وفي المقطع الأخير تحدث عن الفرحة الغامرة التي غمرت هذه الأسرة لأنها قضت حق الضيف.

ونلحظ أن هذه المعاني مسوقة لإثبات صفة الكرم لهذا الأعرابي وأسرته، فهو لا يريد أن يصف حال هذه الأسرة من الفقر وضنك العيش، إلا لكي يثبت هذه الصفة، فهذه القصيدة كما نرى ينتظمها سياق واحد هو سياق الفخر بهذه الصفة.

إننا في مجال التذوق الأدبي نعتبر النص وحدة واحدة، هذه الوحدة تتألف من أجزاء، وهذه الأجزاء ترتبط بعلاقات داخلية لتؤلف لنا هذا النص. وعلى ذلك لا يمكننا أن نجتزئ جزءًا من هذه الأجزاء ونفرد له معنى إلا بما يتوافق ومعنى الأجزاء الأخرى ؛ لأن هذا المعنى ناتجًا من التفاعل الداخلي بين الأجزاء. وهذا التفاعل كون لنا سياق النص، وحتى في بعض القصائد التي تبدو - من وجهة نظر أصحاب الوحدة العضوية - أنها مفكّكة لو نظرنا إليها من جانب الوحدة السياقية لرأينا أن الأمر مختلف تمام الاختلاف.

ولنأخذ مثالاً على ذلك قصيدة دريد بن الصمة في رثاء أخيه عبدالله، فمع أنها مرثية إلا أنه بدأها بذكر المرأة (أرثّ جديد الحبل من أم معبد)، ثم انتقل إلى ذكر ما كان من موقفه من قومه، وكيف حلت بهم الهزيمة، وكيف قتل أخوه عبدالله، وما كان من أمر محاولته إنقاذه، ثم انتقل إلى مدح جواده. الأمر الذي دعا بعضًا من الدارسين إلى القول : بأن القصيدة مفككة. يقول [1]:

أرثَّ جديدُ الحبل من أم معبد	بعاقبة وأخلفت كل موعد
وباتت ولم أحمد إليك جوارها	ولم ترجُ فينا لذة اليوم أو غد
أعاذل إن الرزء في مثل خالد	ولا رزء فيما أهلك المرء عن يد
وقلت لعرّاض وأصحاب عارض	ورهط بنى السوداء والقوم شهدى

(1) كتاب الأمالي - لليزيدي - ت عبدالله الحضرمي - ط حيدر أباد الدكن - 1369 هـ - ص (34، 35).

علانيـــة ظنـــوا بألفـــي مقنـــع ... ســـراتهم في الفارســـي المسرد

وقـلت لـهم إن الأحـاليف هـذه ... مطنـبة بيـن السـتار وتَهمد

ولـما رأيت الخيـل قبـلا كأنها ... جراد تبـارى وجهـة الريـح مغتد

أمرتهـموا أمري بمنعرج اللـوى ... فلم يستبينوا الرشد إلا ضحى الغد

فلما عصـوني كنت منهم وقد أرى ... غوايـتهم وأنني غيـر مهـتد

وما أنـا إلا مـن غـزية إن غـوت ... غويـت وإن ترشد غزية أرشـد

دعـاني أخي والخيـل بيـني وبينه ... فلمـا دعـاني لـم يجـدني بقـعدد

أخـي أرضعـتني أمـه بلبـانهـا ... بشـديـي صفـاءٍ بينـنا لم يجـدد

فجـئت إليـه والرمـاح تنوشـه ... كوقـع الصياصي في النسيج الممدد

وكنت كذات البـوّ ريعت فأقبـلت ... إلى قطـع من مسـك سقـب مجلد

فطـاعنت عنه الخيل حتى تبـددت ... وحتى علاني حالك اللون أسـود

قتـال امرئ آسـى أخـاه بنفسـه ... ويعـلم أن المـرء غيـر مخلد

تنادوا فقالوا : أردت الخـيل فارسـًا ... فقـلت أعبـدالله ذلـكم الـردى

فإن يـك عبـدالله خـلّى مكـانه ... فمـا كان وقّـافًا ولا طائـش اليـد

ولا برمـًا إذا الريـاح تناوحـت ... برطب العضاة والضـريع المعضد

كميـش الإزار خارج نصف ساقـه ... صبـور على العـزاء طلاع أنجـد

قليـلا تشكّيـه المصـيبات حافـظ ... من اليـوم أدبار الأحاديـث في غـد

إذا هبـط الأرض الفضـاء تزينـت ... لرؤيـته كالمأثـم المتبـدد

وهـوّن وجـدي أنني لم أقـل لـه ... كذبـت ولـم أبخـل بما ملكت يدي

وغارة بيـن اليـوم والليـل فلتة ... تداركتـها ركـضًا بسـيد عمـرد

سليـم الشـطا عبل الشوا شنج النسا ... طويل القرا نهـد أسـيل المقـلّد

يفـوت طويـل القوم عقـد عذاره ... منيـف كجـذع النخـلة المتجرد

ونخـــرج منه ضـــرة القوم مصـــدقًا وطول الســـرى درى عضـــب مهند

فإن تعقـــب الأيـــام والدهـــر تعلموا بنى قـــارب أنّا غضـــاب بمعبـــد

إننا لو أمعنا النظر في هذه القصيدة لوجدنا أن الأمر ليس كما يبدو لمن يحاولون تطبيق مبدأ الوحدة العضوية - ظلمًا - على القصيدة الجاهلية، فوحدة الموضوع أمر لا اعتبار له هنا ؛ لأننا عندما نقرأ هذه القصيدة بتمعّن نجد أنه ينتظمها سياق واحد من أول بيت إلى آخر بيت فيها ؛ فذكر المرأة، وقتل عبدالله، وذكر الجواد كل هذه الأمور تدور حول محور واحد وهو الإحساس بالألم بسبب الفقدان : فقدان الأخ بالدرجة الأولى وفقدان المرأة. فقدان الأخ الذي كان له أكبر الأثر على نفسه فحرك فيها مشاعر الحزن، وفقدان المرأة التي لم تكون علاقته حميدة معها بل هي علاقة فقدان وقطـــيعة (أرث جديد الحبل)، (أخلفت كل موعد)، (لم أحمد إليك جوارها)، والإحساس بالفقدان يعكس أثره حتى على الجزء الأخير من القصيدة ؛ فافتخاره بالجواد وعدة الحرب ما هو إلا ردة فعل على هذا الألم ؛ لأنه قد يأتي اليوم الذي تدور فيه الدائرة على هؤلاء الأعداء. وهكذا نرى أن القصيدة نابعة من سياق واحد لم يخرج عنه بيت من أبياتها.

وللتأكيد على أهمية سياق النص بالنسبة لأجزائه المتكون منها وكيف يضفي هذا السياق معنى خاصًا على كل جزء من هذه الأجزاء بحيث لو عزلنا هذا الجزء عن النص لذهب ذلك المعنى، بل قد يصبح معنى هذا الجزء غير مقبول، أو مناقضًا لمعنى النص العام، يمكن أن نستشهد بهذا البيت من القصيدة السابقة وهو قوله :-

وما أنـــا إلا مـــن غـُـزية إن غـوت غويـــت وإن ترشد غزية أرشـــد

فهذا البيت يستشهد به بعض الناس مفصولاً عن سياقه وهم بذلك قد يسيؤون إلى صاحبه من حيث لا يعلمون ؛ لأن صاحب القصيدة لم يقصد ما يؤديه هذا البيت بمفرده ؛ لأن المعنى الذي يدل عليه هذا البيت بمفرده لا يدل إلا على الغوغائية والسوقية وأن حامل هذا الشعار ما هو إلا إمّعة يتابع الناس فيما يقولون ويفعلون. إلا أن هذا المعنى لا يمكن أن يؤخذ من

بيت دريد داخل القصيدة ؛ لأنه يقصد بهذا البيت أنه لا يستطيع الخروج عن الجماعة الذين تعلق بهم مصيره، وإن كان على صواب وهم مخطئون، فهو يعرض عليهم رأيه فإن عملوا به وإلا فهو ملزم برأي الأغلبية هنا، وهذا هو عين الحكمة. ومن هنا رأينا أن هذه الدلالات فقدها البيت بمعزل عن سياقه(1).

وهكذا فإن كثيرًا من النصوص تفقد معناها إذا عزلت عن سياقها الذي وردت فيه، بل يصبح ذكرها أحيانًا نوعًا من العبث، وهذا الأمر يبدو واضحًا أيضًا في الأمثال ؛ لأن المثل لا يفهم معناه الحقيقي إلا بمعرفة مورده ومضربه، فمثلاً لو جئنا إلى المثل المشهور (سبق السيف العذل) وجردناه عن سياقه وهو مورده فإنه سيبقى لنا المعنى الحرفي وهو (سبق السيف اللوم)، وهذا الخبر في الحقيقة لم يقصد إلا مندمجًا مع سياقه، فلابد لنا إذن من الربط بين المثل ومورده وهو أن رجلاً يدعى ضبّة كان له ابنان يدعى أحدهما سعدًا والآخر سعيدًا أرسلهما في إبل له نفرت فعاد سعد ولكن سعيداً كان قد قتله الحارث بن كعب، ثم لقى ضبة الحارث في عكاظ ورأى عليه بردين لابنه فسأله عنهما فأخبره بأنه قتل غلامًا وأخذهما منه، فأخذ ضبة السيف من الحرث وقتله به؛ فأخذ الناس يلومون ضبة ويقولون له : أفي الشهر الحرام؟! فقال : (سبق السيف العذل)(2).

فلابد إذن لكي نستشهد بالمثل في المواقف المشابهة من معرفة المورد الذي يشكل سياقًا خارجيًّا له.

وإذا انتقلنا إلى النص القرآني وحاولنا الوقوف على مبدأ الوحدة السياقية فيه فإننا سنجد أن هذا المبدأ مطرد في جميع آي القرآن، فكل آية داخل السورة مرتبطة بما قبلها وبما بعدها ارتباطًا يجعلها تنتظم داخل سياق يعلل وجودها بين ما جاورها من آيات.

---

(1) انظر - الخطيئة والتكفير - ص (92).

(2) انظر - الأمثال العربية ومصادرها في التراث - محمد أبوصوفة - ط مكتبة الأقصى - عمان الأردن - الطبعة الأولى - 1982 ف - ص (182).

ولذا نجد بعض المفسرين يهتمون بالمناسبة بين الآيات وسر ارتباطها ببعضها انطلاقاً من أن ترتيبها أمر توقيفي من النبي (ص)، فحتى في بعض الآيات التي يبدو الارتباط فيها غير ظاهر نجد هؤلاء المفسرين يلتمسون أوجه الارتباط عن طريق الربط بين المعاني ومن الأمثلة على ذلك قـــوله تعـــالى : **{ وإذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداع إذا دعان فليستجيبوا لي وليؤمنوا بي لعلهم يرشدون }**[1]، فالمتأمل في هذه الآية التي جاءت متوسطة بين آيتي الصيام بين قوله تعالى : **{ شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن هدى للناس... }**[2] الآية.وبين قوله تعالى :**{ أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم.. }**[3] الآية، يلح عليه السؤال التالي : ما علاقة هذه الآية بما قبلها وبما بعدها ؟ وللإجابة على ذلك يورد المفسرون عدة أوجه. يقول الإمام الفخر الرازي : ((في كيفية اتصال هذه الآية بما قبلها وجوه. الأول أنه تعالى لما قال بعد إيجاب فرض الصوم وبيان أحكامه : **{ ولتكبروا الله على ما هداكم ولعلكم تشكرون }** فأمر العبد بالتكبير الذي هو الذكر، وبالشكر، بين أنه سبحانه بلطفه ورحمته قريب من العبد مطلع على ذكره وشكره فيسمع نداءه ويجيب دعاءه ولا يخيب رجاءه. والثاني أمر بالتكبير أولاً ثم رغب في الدعاء ثانيًا تنبيهًا على أن الدعاء لابد وأن يكون مسبوقًا بالثناء الجميل. والثالث أن الله تعالى لما فرض عليهم الصيام كما فرضه على الذين من قبلهم، وكان ذلك على أنهم إذا ناموا حرم عليهم ما يحرم على الصائم، فشق ذلك على بعضهم حتى عصوا الله في ذلك التكليف، ثم ندموا وسألوا النبي (ص) عن توبتهم فأنزل الله تعالى هذه الآية مخبرًا لهم بقبول توبتهم ونسخ ذلك التشديد بسبب دعائهم وتضرعهم))[4]

---

(1)البقرة - ي (185).

(2)البقرة - ي (184).

(3)البقرة - ي (186).

(4) التفسير الكبير - للإمام الفخر الرازي - ط المطبعة البهية المصرية - الطبعة الأولى - 1938ف - جـ (5) - ص (103).

مما سبق يتبين لنا أن عزل أجزاء النص عن بعضه أو عزل النص عن غيره من النصوص داخل سياقه العام الذي يجمعها أو الجنس المنتمية إليه يحول دون تمثل كامل للخصائص الفنية لذلك النص، ويحول دون فهم النص فهمًا صحيحًا.

وبما أن الجنس الذي ينتمي إليه النص يشكل سياقًا له فإنه لابد من ملاحظة القواسم المشتركة بين النصوص المنتمية إلى جنس واحد، وهذا الأمر يبدو واضحًا في دراسة النصوص الإبداعية الأدبية، فالقصة تختلف عن القصيدة، وقصيدة الغزل تختلف عن قصيدة المدح.

وفي إطار بحثنا لمفهوم النص يواجهنا شيء اسمه التناص ويقصد به تداخل النصوص وتوالدها بعضها عن بعض، فكل نص يتكون من تداخل عدة نصوص أخرى ولهذا عد النص عند بعض النقاد مثل جوليا كريستيفا ((لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى))(1)

وإذا كان الأمر كذلك، فإن النص الأدبي يجب أن يدرس في إطار النصوص الأخرى للمبدع، فعند دراسة قصيدة لامرئ القيس مثلاً فإنه يجب أن تدرس هذه القصيدة في إطار شعره، وفي إطار الشعر الجاهلي.

وأيًا ما كان الأمر فإن قدرة المبدع أو الأديب لا تتجلى في الاقتباس أو عدمه من نصوص أخرى بقدر ما تتجلى في كيفية صياغة هذا النص، وإضفاء قدر من الخصوصية عليه، أي أن قدرة المبدع الحقيقية لا تقتصر على إنتاج النص فحسب، بل تكمن أيضًا في مدى إسهامه في تشكيل ما يسمى بفضاء النص الذي يسمح لنا بتلمس الدلالات الخفية الكامنة خلف النص.

وكما يكون للكلمة أو العبارة منطوق ومفهوم أو معنى أول ومعنى ثانٍ، فكذلك النص يخضع تفسيره لهذه الثنائية أو هذين الجانبين، ولابد لنا من الإحاطة بهذين الجانبين حتى يتحقق التواصل الكامل مع النص، فمنطوق النص - ويقصد به النص الذي يحتوي

---

(1) نقلاً عن الخطيئة والتكفير - ص (12).

على مجموعة من الجمل المترابطة - هو ما يظهر من خلال دلالات الألفاظ والتراكيب، ومفهومه هو الأشياء التي أضمرها صاحب النص، وهي تشكل خلفية لهذا النص، والإحاطة بهذه الخلفية لا تتحقق إلا بالتفاعل مع النص من خلال الكلمات والإشارات الخفية التي لا يدركها إلا قارئ حصيف بقراءة متأنية للنص.

السياق اللغوي :

يدور البحث في هذا الفصل حول وظيفة اللغة داخل السياق، أي دراسة المفردات والتراكيب في ضوء استعمالها انطلاقًا من أن الاستعمال هو الذي يضفي على الكلمات صفة الجودة، فالاستعمال يقيم علاقة جديدة بين الكلمات تجعلها تكتسب معانٍ جديدة نابعة من اختيار الكلمات وطريقة بنائها. فالسياق بهذا المعنى هو الهيئة الحاصلة من العلاقات الأفقية والرأسية بين الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص.

واللغة في ضوء علم الأسلوب الحديث هي نظام من العلاقات، فاللغة ليست مادة وإنما هي شكل مكون من رموز اصطلاحية وتتحدد دلالة كل عنصر من خلال علاقته بالعناصر الأخرى وهذه العلاقة إما علاقة رأسية تتمثل في عملية اختيار البدائل، أي الكلمات وعلاقاتها، مثل علاقة الكلمة مع الأخرى من حيث الاشتقاق والترادف والتضاد.. الخ، أو علاقة أفقية تتمثل في الامتداد الأفقي لأجزاء الجملة كعلاقة الفاعلية والمفعولية.. الخ. فالفعل يتطلب فاعلا وبعض الأفعال يتعدى بنفسه وبعضها يتعدى بحرف الجر وبعض الأفعال والصفات يتطلب نوعًا معينًا من الموصوفين مثل (قال) لإنسان و (صهل) لفرس.. الخ. فهذه العلاقات هي التي تبرر وجود الكلمة داخل التركيب [1].

والبحث في جماليات السياق ينتظم الوحدات اللغوية التي يتكون منها النص من أصغر وحدة إلى أكبر وحدة فيه، فهو يشمل الحرف والكلمة والجملة وقد يقول قائل : إن السياق اللغوي بهذا المفهوم مؤثر في المعنى لا محالة، والحديث عن أثره فيه هو من تحصيل الحاصل. فأقول له : إن المقصود هنا هو كيفية تسييق العبارة حيث أنها تتسع لكثير من طرق الصياغة، ويكون لطريقة ما فضل على طريقة أخرى في إثبات المعنى وتوضيحه، أو إضفاء دلالات أخرى مصاحبة لهذا المعنى. ومن هنا تبرز أهمية دراسة أثر السياق اللغوي.

---

(1) انظر اللغة والابداع - ص (42).

ومن الجدير بالذكر أن عبدالقاهر الجرجاني بابتكاره لنظرية النظم قد أسس منهجاً متيناً لدراسة جماليات العبارة في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة. وقد تميزت هذه النظرية بالعمق والشمول فكانت منطلقاً لمعظم الدراسات التي جاءت بعده قديمها وحديثها سواء في ذلك الدراسات التي تعني بجماليات التراكيب على وجه العموم أو التي تعني بدراسة الإعجاز القرآني بصفة خاصة.

المبحث الأول
سياق المفردات

لا أريد في هذه الفقرة أن أفصل بين المفردات والتراكيب بقدر ما أرمي إلى تبين دور الكلمة في التركيب ؛ إذ أن دورها في الحقيقة مرتبط أشد الارتباط بالتركيب الذي توجد فيه فمعنى الكلمة كما يقول ريتشاردز : ((هو مجموعة من الإمكانات تغذي وتتغذى بإمكانات أخرى))[1]. فالكلمة ليست معنى معجميًا محددًا عاريًا من الظلال والإيحاءات التي تكتسبها من آلاف التجارب الإنسانية في استعمالاتها عبر التاريخ، إنها ليست رمزًا يشير إلى فكرة ومعنى فحسب، بل هي نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجتها التجربة الانسانية، فثبتت في اللفظة وارتبطت بها فزادت معناها الأصلي حياة وإيحاءً[2].

ولذلك فإنه ينبغي عند محاولة تفسير النصوص الأدبية ألا نكتفي بتسجيل القيمة المعجمية لألفاظها، بل لابد من ملاحظة البيئة الجديدة التي وجدت فيها هذه الألفاظ.

إن المعجمي عندما يعمد إلى تحديد معنى كلمة معينة فهو إنما يقوم برصد المعاني الناجمة عن الاستعمالات السابقة في سياقات مختلفة، ولذا فإن الكلمة عندما توضع في سياقها الجديد لا يمكن أن تنفصل عما علق بها من معانٍ في الاستعمالات السابقة، بل هي على العكس من ذلك تستأنف مسيرتها الدلالية بما يضفيه السياق الجديد على المعاني السابقة. وعلى هذا فالكلمة داخل النص ذات ارتباطات ممتدة تتجاوز النص إلى كل ما كتب قبله، فالكلمة دائمة التفاعل داخل نسقها اللغوي، ولايحد حركتها زمان ولا مكان، وما تقوم به المعاجم - كما سبق الحديث عنه - ما هو إلا رصد لمعنى الكلمة في الاستعمالات المختلفة، إضافة إلى

---

(1)نقلا عن نظرية اللغة والجمال في النقد العربي - د. تامر سلوم - ط دار الحوار - اللاذقية - سوريا - الطبعة الأولى - 1983 ف - ص (312).

(2)انظر بلاغة العطف في القرآن الكريم - د. عفّت الشرقاوي - ط دار النهضة العربية - بيروت - 1981 ف - ص (147، 148).

المعنى المتواضع عليه، أو المعنى المركزي. ومهما حاولت المعاجم تقييد الكلمة في استعمالات معينة فإنها لا تفلح ؛ لأن المعاجم هي التي يجب أن تواكب التطور الحاصل في معاني الكلمات نتيجة الاستعمالات الجديدة والتطور الاجتماعي. وهذا ما نظر إليه مجمع اللغة العربية في القاهرة في معجميه الوسيط، والكبير، بإضافة جديدة مواكبة للحياة العصرية سواء عن طريق الاشتقاق أو غيره.

ولئن كان السياق يضفي ظلالاً جديدة على معاني الكلمات، فإنه قد يؤدي إلى تغيير معنى الكلمة، ولهذا تصبح الكلمة محملة بأكثر من معنى، وهو ما يعرف بظاهرة المشترك اللفظي، وهي ظاهرة تعد نتيجة طبيعية لاستعمال اللغة، فالألفاظ كما هو معروف متناهية بينما المعاني والمسميات غير متناهية ولا يمكن إخضاع غير المتناهي لما هو متناه، ولما كان الأمر كذلك، ظهرت العديد من المؤلفات التي تحاول حصر الوجوه التي تأتي عليها اللفظة الواحدة وكانت هذه المؤلفات متجهة إلى دراسة المشترك اللفظي في القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو اللغة بعامة.

من هذه المؤلفات كتاب الأشباه والنظائر في القرآن الكريم لمقاتل بن سليمان البلخي (ت 150 هـ) ففي هذا الكتاب نجده يعمد إلى حصر الوجوه التي تأتي عليها اللفظة الواحدة في القرآن الكريم.

فعلى سبيل المثال نجده يقول في بعض الألفاظ مثل (المرض) : ((تفسير المرض على أربعة أوجه منها المرض بمعنى الشك كقوله تعالى: { **فزادهم الله مرضًا** }[1]، والوجه الثاني الفجور كما في قوله تعالى: { **فيطمع الذي في قلبه مرض** }[2] والوجه الثالث الجراحة كقوله تعالى: { **وإن كنتم مرضى أو على سفر** }[3] والوجه الرابع بمعنى جميع الأمراض كقوله تعالى: { **فمن كان منكم مريضًا أو على سفر** }[4].

---

(1)البقرة - ي 10

(2)الأحزاب - ي 32

(3)النساء - ي 43

(4)البقرة - ي 193، انظر . الأشباه والنظائر في القرآن الكريم لمقاتل بن سليمان البلخي - دراسة وتحقيق عبدالله محمود شحاته - الهيئة المصرية للكتاب - 1994 ف - ص (101-102)

وهكذا نجده يعمد إلى استقصاء المعانى المختلفة للفظ الواحد فى القرآن وقد يصل فى بعض الألفاظ إلى سبعة عشر وجها كما فى لفظة ((الهدى))[1]

وإذا كان مقاتل بكتابه الأشباه والنظائر قد أكد على مبدأ تعدد الدلالات فى القرآن الذى صار فيما بعد فرعًا من فروع الدراسات القرآنية، فإنه يدرك أن للفظ الواحد معنى محدَّدًا أو أصليا وهو المعنى المتداول وأن باقى الوجوه أو المعانى تعد فروعًا لذلك المعنى الأصلى. فكلمة ((الموت)) مثّلا لها خمسة وجوه : الأول معنى النطف التى لم تخلق وهى نسمة لم تصور كما فى قوله تعالى : { **وكنتم أمواتًا فاحياكم** }[2]، والوجه الثانى الميت الضال عن التوحيد كقوله تعالى : { **أو من كان ميتًا فأحييناه** }[3]، والوجه الثالث الميت جُدوبة الأرض مثل قوله تعالى : { **وهو الذى يرسل الرياح نشرًا بين يدى رحمته حتى إذا أقلت سحابًا ثقالاً سقناه لبلد ميت** }[4]، والوجه الرابع الموت ذهاب الروح عقوبة بغير استيفاء الأرزاق من الدنيا مثل قوله فى بنى إسرائيل السبعين عندما سألوا موسى رؤية الله : { **ثم بعثناكم من بعد موتكم لعلكم تشكرون** }[5]، والوجه الخامس الموت بعينه وهو ذهاب الروح بالآجال وهو الموت الذى لايرجع فيه صاحبه إلى الدنيا مثل قوله تعالى : { **إنك ميت وإنهم ميتون** }[6]. وهو هنا يعبر بقوله : ((الموت بعينه)) عن أن هذا هو المعنىالأصلى لهذه الكلمة والأوجه الأربعة الباقية هى فروع عنه[7].

---

(1)نفسه - ص (89)

(2)البقرة - ي 38

(3)الأنعام - ي 122

(4)الأعراف - ي 57

(5)البقرة - ي 56

(6)الزمر - ي 30.

(7)انظر الأشباه والنظائر - ص (226-227-228).

وبالإضافة إلى ماسبق نجد أن مقاتلا فى كتابه يتقدم أكثر من ذلك فى بعض الأحيان ؛ من ذلك مثلاً عندما يفسر الماء فى قوله تعالى : { **والله أنزل من السماء ماءً** }[1] بمعنى القرآن فهو هنا يقيم علاقة بين المعنى الأصلى والمعنى المجازى فى هذا المثل الذى ضربه الله[2] فكما أن الماء حياة للناس كذلك القرآن حياة لمن آمن به[3] وهو بهذا يكون قريبًا مما يعرف بالمعنى الإشارى للكلمة.

ولئن كان ماسلف حديثاً عن الأسماء والأفعال، فإن الأمر نفسه ينسحب على القسم الثالث من أقسام الكلام وهو الحروف، فإذا كان السياق هو الذى يحدد معنى معينًا للكلمة - الاسم أو الفعل - فإنه أيضًا هو الذى يحدد المعنى أو الغرض من الحرف المستعمل فى السياق ؛ فطبيعة اللغة تفرض أن يكون للحرف الواحد - غالبا - أكثر من معنى وهذه الحروف هى المعروفة بحروف المعانى وقد اهتم بعض العلماء القدامى بهذا الأمر ومنهم أبوالحسن على بن عيسى الرمانى النحوى (ت 384 هـ) فى كتابه معانى الحروف فقد قسم كتابه على حسب نوع الحروف فكانت أربعة أقسام : الحروف الأحادية والحروف الثنائية والحروف الثلاثية والحروف الرباعية ويعرض فى كتابه للحروف والوجوه التى تأتى عليها على حسب استعمالها ويأتى بالشواهد على ذلك ولنأخذ مثالا على ذلك حرف السين يقول : ((والسين فى كلام العرب على خمسة أوجه : سين الاستقبال وسين النقل كقولك استنوق الجمل وسين الطلب مثل استسقيته فسقانى وسين الوجدان مثل استحسنته أى وجدته كذلك، والسين الزائدة نحو سلم واستسلم ونحو أخرج واستخرج))[4].

---

(1)النحل - ي 56.

(2)جعل مقاتل هذه الآية مسوقة مساق المثل لأنها جاءت بعد قوله تعالى ((وماأنزلنا عليك الكتب إلاّ لتبين لهم الذى اختلفوا فيه وهدى ورحمة لقوم يؤمنون)).

(3)انظر الأشباه والنظائر - ص (181).

(4)انظر معانى الحروف لابى الحسن على بن عيسى الرمانى - ت عبدالفتاح شلبى - ط دار نهضة مصر - القاهرة - د. ت - ص (43).

وإلى جانب ظاهرة المشترك اللفظي توجد ظاهرة أخرى مقابلة لها وهي ما يعرف عند بعض علماء العربية بالترادف وهو اشتراك الألفاظ المختلفة في معنى واحد وقد اختلف علماء العربية حول هذه الظاهرة بين مثبتين ومنكرين فمن المثبتين لها ابن جنى والرمانى والرازي وغيرهم والمثبتون أنفسهم منهم من وسع في مفهوم الترادف ولم يقيد حدوثه، ومنهم من قيده ووضع له شروطًا كالرازي الذي يرى قصر الترادف على ما تتطابق فيه المعاني بدون أدنى تفاوت، فليس من الترادف عنده السيف والصارم لأن في الثانية زيادةً في المعنى، وأما المنكرون فمنهم ثعلب وأبو على الفارسي وابن فارس وأبوهلال العسكري وغيرهم، وقد ألف العسكري كتابًا في هذا الخصوص وهو كتاب الفروق في اللغة لإبطال الترادف وإثبات الفروق بين الألفاظ التي يدعى ترادفها [1].

ولعل من الأسباب التي دعت بعض العلماء إلى القول بعدم وجود الترادف أنهم وجدوا أن السياق يدعو إلى تفضيل لفظة على أخرى لأن هذه اللفظة تتناسب والمعنى الذي يحويه السياق أكثر من الأخرى ؛ فلهذا رأوا أن للمسمى اسمًا واحدًا وما عداه فهي أوصاف له والأوصاف تحمل زيادات على الاسم لأنها مضافة إليه، والسياق قد يقضي باستعمال الصفة دون الاسم بسبب تلك الزيادة.

والسياق هو الذي يضفي على الكلمة صفة الفصاحة وفي هذا يقول عبدالقاهر الجرجاني : ((وهل يقع في وهم وإن جهد أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن ومما يكد اللسان أبعد؟ وهل تجد أحدًا يقول : هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ وهل قالوا : (لفظة متمكنة ومقبولة)، وفي خلافه (قلقة ونابية ومستكرهة) إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من

(1)انظر علم الدلالة - ص (217، 218).

جهة معناها وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها وأن السابقة لم تصلح لأن تكون لفقًا للثانية في مؤداها)) [1]. فمعنى الكلمة هنا خاضع للاستعمال فهو الذي يضفي عليها ظلالا من المعاني التي تؤدي دورًا مؤثرًا حسب طبيعة الاستعمال، ولذا فإن الكلمة الردئية والسوقية لا تصبح كلمة جيدة، ولكن صفة الجودة تطلق على الاستعمال فنقول : إنه استعمال جيد أو استعمال رديء، ويقول الجرجاني : ((ومما شهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر كلفظ الأخدع في بيت الحماسة :

تلفتُّ نحو الحي حتى وجدتُني وجِعتُ من الإصغاء ليتًا وأخدعا

وبيت البحتري :

وإني وإن بلغتني شرف المنى واعتقت من رق المطامع أخدعى

فإن لها في هذين المكانين ما لايخفى من الحسن ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام :

يا دحر قوّمْ من أخدعيك فقد أضججتَ هذا الأنام من خُرقك

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ومن الإيناس والبهجة)) [2].

إن المكانة التي حظيت بها كلمة (الأخدع) في البيت الأول لم تأت من فراغ، بل جاءت بسبب العلاقة القائمة بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى في البيت، وهذه العلاقة هي علاقة تواؤم واتفاق. فالكلمات (نحو - الإصغاء - ليتًا وجعت) يبدو التناسب واضحًا فيها. فالروح والخفة كانا بسبب الإطار الذي وضعت هذه الكلمة فيه، وإذا جئنا إلى هذه الكلمة في البيت الأخير، فإننا نعدم ذلك، فالكلمات (دهر - قوم - أضججت - خرقك) لا تناسب بينها سواء من حيث عدم التقارب في الحقول الدلالية أو من حيث استثقال بعض الكلمات أو في نسبة الأخدعين إلى الدهر.

---

(1)دلائل الاعجاز - ص (44، 45).

(2)دلائل الإعجاز - ص (47).

ولئن كان السياق يضفي على الكلمة المفردة القيمة الفنية، فإنه لا يمكننا إغفال ما للكلمة المفردة من دور داخل السياق ؛ ذلك لأن لها هي الأخرى هيئاتٍ وأشكالاً تأتي عليها، وهذه الهيئات والأشكال المتغيرة من شأنها أن تؤثر على المعنى الكلي للعبارة، وهذه التغييرات تخضع لاختيار المبدع وذوقه، من ذلك مثلاً التغيير في الكلمة من حيث التعريف والتنكير كالعدول عن التعبير بالمعرفة إلى التعبير بالنكرة وأمثلة هذه الظاهرة كثيرة في القرآن الكريم مثال ذلك تنكير لفظة (حياة) في قوله تعالى في شأن اليهود : **{ ولتجدنهم أحرص الناس على حياة }**[1] وقوله تعالى: **{ ولكم في القصاص حياة }**[2] فالتعبير بالنكرة في هاتين الآيتين ينطوي على أسرار جمة لا تدرك إلا بطول التأمل والتدقيق فكلمة (حياة) في الآية الأولى توحي بحرص أولئك اليهود على أن يضيفوا إلى حياتهم حياة زائدة ولو كان هذا الزائد أقل ما يصدق عليه اسم الحياة، فورودها منكرة أثار في النفس معنى التحقير، ودلل على حياة حقيرة وشدة تكالب عليها من قبلهم[3]، وتنكير (حياة) في الآية الأخرى أفاد معنى التعظيم فهي حياة مضمومة إلى الحياة الأصلية ويمتنع التعريف هنا لأنه يفضي إلى إيهام أن الحياة من أصلها مستفادة من القصاص، ويجوز أن يكون المراد بالتنكير النوعية والمراد نوع مخصوص من الحياة، وذلك أن الرجل قد يرتدع بالقصاص فلا يقدم على القتل، لكن من الجائز ألا يكون للإنسان عدو فيقصد قتله حتى يمنعه خوف القصاص، وحينئذ لا تكون حياة ذلك الانسان لأجل الخوف من القصاص[4].

ولما كان للكلمة المفردة دور في السياق من حيث الهيئة التي تأتي عليها والشكل الذي تتشكل به وكانت الكلمة المفردة وحدة لغوية تنتظم تحتها وحدات أصغر منها وهي الحروف

---

(1)البقرة - ي 91.

(2)البقرة - ي 179.

(3)انظر ، من أسرار التعبير في القرآن. صفاء الكلمة - د. عبدالفتاح لاشين - ط دار المريخ - الرياض - 1983 ف - ص (18).

(4)نفسه - ص (20، 21)

وأصواتها ؛ فقد كانت الكلمة المفردة مثار اهتمام البلاغيين والنقاد قديمًا وحديثًا حيث تناولوا الكلمة ودور الحروف المتكونة منها في فصاحتها ومن ثم في فصاحة الكلام.

يرىٰ البلاغيون أنه يشترط لفصاحة اللفظة ألا تكون حروفها متنافرة والتنافر يأتي من تقارب مخارج الحروف وألا تكون غريبة وحشية كما في قول الإعرابي عندما سئل عن ناقته فقال : (تركتها ترعىٰ الهعخع) ولفظ (مستشزرات) في قول امرئ القيس : (غدائره مستشزرات إلىٰ العلا). والغرابة أن تكون الكلمة وحشية كما روي عن عيسىٰ بن عمر النحوي أنه سقط عن حمار فاجتمع الناس عليه فقال : (مالكم تكأكأتم عَليّ تكأكؤكم علىٰ ذي جنة ؟ افرنقعوا عني) أي اجتمعتم تفسحوا[1].

وتباعد مخارج الحروف ينتج عنه ما يصفه حازم القرطاجني بالتلاؤم الذي يجعل الكلمة خفيفة سهلة النطق حيث يقول : ((والتلاؤم يقع في الكلام علىٰ أنحاء منها : أن تكون حروف الكلام بالنظر إلىٰ ائتلاف بعض حروف الكلمة ببعضها وائتلاف جملة الكلمة مع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما))[2]. إلا أن ابن الأثير يذهب مذهبًا آخر في فصاحة الكلمة فهو لا يرىٰ أن من شروط فصاحة الكلمة تباعد مخارج حروفها حيث يرد علىٰ ابن سنان الخفاجي الذي يشترط ذلك في الكلمة كي تعد فصيحة فهو يقول : ((إن الجيم والشين والياء مخارجها متقاربة وإذا تركب منها شيء صار حسنًا رائعًا مثل كلمة (جيش) و (شجي) وهناك من المتباعد المخارج ما هو قبيح من ذلك كلمة (ملع)، فهي قبيحة بعكس (علم) مع أنها من نفس الحروف))[3].

---

(1)انظر . بغية الايضاح لتلخيص المفتاح - عبدالمتعالىٰ الصعيدي - ط مكتبة الآداب - القاهرة - 1997 ف - الجزء الأول - ص (10، 11).

(2)منهاج البلغاء - ص (222).

(3)انظر . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - لابن الأثير - ت د. أحمد الحوفي و د. بدوىٰ طبانة - ط نهضة مصر - د. ت - القسم الأول - ص (173، 174).

وابن الأثير إذ يرفض مبدأ تباعد المخارج في الكلمة فهو يجعل حاسة السمع هي المعول عليها في إدراك حسن الكلمات وقبحها ؛ ذلك لأن لكل كلمة وقعًا في الأذن فما استلذه السمع منها فهو الحسن وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح فللألفاظ نغمة لذيذة كنغمة أوتار وصوت منكر كصوت حمار فالمسألة مسألة ذوقية فعندما يسمع الإنسان كلمة ما فإنه يفتي على الفور بحسنها أو قبحها دون اعتبار لمخارج حروفها [1].

ولكن هناك أمر يجب ألا نغفله وهو الدلالة الإيقاعية للحرف، هذه الدلالة لابد أن يكون لها دور في الكلمة بوصفها مركبة من حروف وبخاصة عندما تلتقي هذه الحروف بكيفية تجعلها ذات إيقاع يتناسب مع المعنى الذي تدل عليه الكلمة. وقد ذهب بعضهم - كما يقول ابن جنى - إلى أن أصل اللغات إنما هو من الأصوات المسموعات كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء ونعيق الغراب وصهيل الفرس ونزيب الضبي ونحو ذلك، ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد. وفي هذا يقول ابن جنى : ((وهـــذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل)) [2]. إلا أن هذا لايمكن التعويل عليه واعتماده سببًا في وجود اللغة لأن محاكاة المسموعات أمر غير مطرد في جميع ألفاظ اللغة، بل هو مقتصر على بعض الأسماء.

وفي الحق : إنه لما كانت اللفظة تحمل بعض الخصائص كالخفة والثقل وتوصف بأن لها جرسًا ونغمًا ولما كانت هناك ألفاظ تتميز بخاصيات صوتية وإيقاع متناغم مع ما تدل عليه في الخارج، ولما كانت هذه الخصائص والصفات لا تظهر قيمتها إلا عند توظيف الألفاظ في السياق، فإن المعول عليه في جانب صاحب الكلام أو منشيء النص هو حسن الاختيار واستغلال هذه الخصائص والصفات في مواضعها المناسبة.

فإذا كانت الكلمة ذات طبيعة صوتية خاصة تؤدى مهمة تصويرية، فإن موقعها المناسب يكون داخل التركيب الذي تسهم فيه هذه الكلمة في تأكيد المعنى عن طريق الخاصية

---

(1)نفســـه - ص (169، 170، 171، 173).

(2)انظر . الخصائص - لابن جنى - ط دار إحياء الكتب المصرية - جـ (1) - ص (47،76) - د.ت.

التي تحملها، أما إذا كانت الكلمة لا تحمل خصيصة زائدة على الاصطلاح والمواضعة أو كان السياق لا يحتاج إلى كلمة تزيد على ذلك، فإن الاختيار عندئذ يكون منصبًّا على الكلمة المشترطة من قبل بعض البلاغيين وهي الكلمة الخفيفة على اللسان والخالية من تنافر الحروف، ولذا فإن كلمة (الديمة) مثلاً أفصح من كلمة (البعاق) في جميع الاستعمالات إذا كانت كلمة (البعاق) لا تثيرًا شعورًا خاصًا يخدم الموقف الذي سيقت لأجله، ولعل هذا يتناسب مع قول ابن الأثير : ((وحسن الألفاظ وقبحها ليس إضافيا إلى زيد دون عمرو أو إلى عمرو دون زيد... ألا ترى إلى لفظة (المزنة) مثلا حسنة عند الناس كافة من العرب وغيرهم... وكذلك لفظة (البعاق) فإنها قبيحة عند الناس كافة من العرب وغيرهم فإذا استعملها العرب لايكون استعمالهم إياها مخرجاً لها عن القبح، ولا يلتفت إذن إلى استعمالهم إياها، بل يعاب مستعملها ويغلظ لها النكير حيث استعملها)) [1]

وللتطبيق على ما سبق نأخذ مثلاً بيت امريء القيس وهو قوله :

غدائره مستشزرات إلى العلا تضل العقاص في مثنىً ومرسل

فإننا إذا تأملنا في هذا البيت، فإننا نجد أن ما قيل [2] حول كلمة (مستشزرات) فيه نظر لأن هذه الكلمة تتفق والصورة التي أراد امرؤ القيس رسمها لفتاته فهي ممشوقة القد شعرها غزير كث متجعد طويل حاولت نظمه فلففته غدائر ورفعته إلى أعلى وحاولت تسريحه فضلت المشط طريقها وبقى الشعر في اضطراب وهذا المشهد يتناسب مع كلمة (مستشزرات) بما فيها من حركة لسان مضطربة بسبب تقارب الحروف فيها فالسين تخرج من رأس اللسان والشين حرف شجري يخرج من شجر الفم - ما بين وسط اللسان وما يقابله من الحنك الأعلى - والتاء تخرج من سقف غار الحنك الأعلى والراء تخرج من طرف اللسان[3].

---

(1)المثل السائر - ص (172).

(2)هذا البيت استشهد به الكثير من البلاغيين على تنافر الحروف وكونها سببا في عدم فصاحة الكلمة لأن لفظ (مستشزرات) ثقيل على اللسان والنطق به عسير - انظر مثلاً معاهد التنصيص على شواهد التلخيص - للعباسي - ت محمد محي الدين عبدالحميد - ط عالم الكتب - بيروت - 1947 ف - جـ(1) - ص (9).

(3) انظر . البلاغة العربية في ثوبها الجديد - د. بكري شيخ أمين - ط دار العلم للملايين - الطبعة الرابعة - 1995 ف - جـ(1) - ص (29، 30، 31).

وهذا ما نجده في كلمة (اثاقلتم) في قوله تعال : **{ يأيها الذين ءامنوا مالكم إذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثاقلتم إلى الأرض }**[1]. فهذه الكلمة في نظام حروفها وحركة التشديد على الثاء والمد بعدها ثم القاف وهو من حروف القلقلة، ثم التاء المهموسة والميم التي تنطبق عليها الشفتان ويخرج صوتها من الأنف. هذه الأمور أوحت لنا بالمعنى قبل أن يرد علينا من جهة المعاجم فهي تصور لنا صورة ذلك الجسم المتثاقل يرفعه الرافعون في جهد فيسقط[2]، وكذلك الأمر في قوله تعالى : **{ وإن منكم لمن ليبطئن }**[3] فصورة التبطئة هنا أدتها كلمة (ليبطئن) بجرسها الخاص[4].

ونستطيع أن نقيس على ذلك العديد من الكلمات مثل كلمة (فكبكبوا) في قوله تعالى : **{ فكبكبوا فيها هم والغاوون }**[5] فهذه الكلمة توحي لنا عن طريق اجتماع الكاف مع الباء مرتين بصوت الحركة الناجم عن سحب هؤلاء الكفار في النار. وأيضًا في قوله تعالى : **{وهم يصطرخون فيها ربنا أخرجنا نعمل صالحاً غير الذي كنا نعمل }**[6] فاجتماع الصاد مع الطاء في كلمة (يصطرخون) يوحي بمقدار قوة صراخ الكفار في جهنم فالصراخ في كلمة (يصرخ) غير الصراخ في كلمة (يصطرخ) إن القيمة التي اكتسبتها الكلمات في الأمثلة السابقة كانت بفضل وجود عنصر الإيحاء فيها عن طريق محاكاة حروفها لصورة الشيء أو حركته في الخارج، وهذا الإيحاء نجده في الكثير من الكلمات بغض النظر عن ثقل حروفها أو خفتها، فهذا الإيحاء يتولد عن طريق ما يوجد في تركيب الكلمات من تناسق يعين على تمثل المعنى فعندما نقرأ سورة الناس مثلاً فإننا نشعر بجو الوسوسة الذي تشيعه السورة من خلال تكرار حرف السين فيها.

---

(1)التوبة - ي 38.
(2) انظر البلاغة في ثوبها الجديد - ص (30، 31)
(3) النساء - ي 72.
(4) نفســـه - ص (32).
(5) الشعراء - ي 94.
(6) فاطر - ي 37.

ولعل فيما سبق ذكره من دلالة نسق الحروف على المعاني من خلال إيقاعها الموسيقى ما يشكل ثغرة في مبدأ اعتباطية الدوال الذي يذهب إليه كثير من علماء اللغة والبلاغيين ومنهم عبدالقاهر الجرجـاني وذلك عنـدما يقول :

((نظم الحروف هو تواليها في النطق وليس نظمها بمقتضىً عن معنىً ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسمًا من العقل اقتضىً أن يتحرىً في نظمه لها ما تحراه، فلو أن واضع اللغة كان قد قال (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد)) [1].

وعبدالقاهر وإن كان قد أشار إلى تلاؤم الحروف وعده من وجوه الفضيلة [2]، إلا أنه لم يول قضية الصوت والإيقاع أهمية بارزة ولعل هذا كان لأحد أمرين إما لأنه كان مدفوعًا بتحمسه في مواجهة أنصار اللفظ عن طريق نظرية النظم أو لأن ظاهرة الإيقاع ومحاكاة اللفظ لما في الخارج يعتبر ظاهرة غير مطردة في جميع ألفاظ اللغة والمعول عنده على الشائع فيها، كما أن الإعجاز القرآني المطرد في جميع آي القرآن والذي حاول التدليل عليه من خلال نظريته لا يمكن اعتماده على هذه الظاهرة غير المطردة.

وهناك أمر آخر، وهو أن عبدالقاهر لم يعن بالمعنىً المعجمي الذي يتم تحديده عن طريق دلالة الكلمة، فحتىً تلك الكلمات ذات الصوت المذموم كانت ذات إيحاء في سياقها ؛ لأن الكلمات ذاتها وليدة سياقات مباشرة من أوضاع اللغة، وسياقات متصلة بها، ولا يمكن عزلها عنها، وعلى هذا فليس هناك اعتباطية في الحقيقة إذن.

ولعل عبدالقاهر كان مستندًا في قوله باعتباطية نظم الحروف على هذه الحقيقة وهي أن الكلمة مرتبطة بسياقها، فلا ينظر إلى الكلمة من حيث هي كلمة مفردة ولكن من حيث دورها في سياقها يقول : ((إن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد)) [3].

---

(1) دلائل الاعجاز - ص (49).

(2) نفسه - ص (59).

(3) دلائل الإعجاز - ص (539).

ومما يجدر أخذه في الاعتبار أيضًا أن عبدالقاهر وإن لم يول قضية الصوت والإيقاع الجرسي للحروف أهمية بارزة فهو لم يغفلها تمامًا فهو يشير إلى ما للحروف من أثر، ولكن على أن لا تجعل هي الأساس في الفضيلة في إثبات الإعجاز. يقول : ((واعلم أنَّا لا نأبى أن تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان داخلا فيما يوجب الفضيلة، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز، وإنما الذي ننكره ونُفيّلُ[1] رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزًا به وحده ويجعله الأصل والعمدة))[2].

(1) فيّلَ رأيه. قبحه وخطأه لفساده.

(2) دلائل الإعجاز - ص (522).

المبحث الثاني
سياق التراكيب

يأتي الكلام على سياق التركيب بعد الكلام على سياق المفردات بوصف التركيب هو الإطار الذي توظف فيه المفردات، فالتركيب هو إنشاء علاقات جديدة لأداء وظيفة تعبيرية وجمالية، وهذه الوظيفة تنجم عن طريقة معينة في التأليف بين الألفاظ لإنشاء تلك العلاقات التي تتمثل في تلاؤم الألفاظ وتمازجها في سياق العبارة.

وارتباط الكلم بعضه ببعض هو السبيل الذي به يعرف غرض المتكلم، وطريقة هذا الترابط هي التي تظهر فيها براعة الأديب وخبرته في تأليف العبارات ؛ لأن التأليف لا يقف عند المعاني المعجمية للألفاظ المفردة، بل يتخطاها إلى معان أخر تتغير بتغير طرق الجمع بين المفردات، فالخصوصية التي يكتسبها الكلام إنما تكمن في الصياغة، وهذه الصياغة تعبر عن شخصية صاحب الكلام، وهذا ما سعى البنيويون حديثًا لتأكيده حيث حاولوا التدليل على أن الكل يحمل خصائص تختلف عن خصائص الأجزاء المكونة لها إذا أخذ كل واحد منها على حدة.

وعلى العموم فإن معاني التركيب تختلف بحسب الروابط القائمة بينها. ومن هنا اختلف النثر الفني عن النثر العادي فالنثر الفني له روابط معينة إذا لم يتقيد بها خرج إلى الكلام العادي لأن تغيير نظام الكلمات يؤدي إلى تغيير معنى العبارة، وكذلك الأمر في الشعر فنظام الكلمات في التركيب الشعري له وقع خاص يختلف في تأثيره عن التركيب غير الشعري، فتنظيم الكلمات والتأليف بينها ((مفهوم عام عند دراسة لغة الأدب لأن الكاتب المبدع غالبًا ما يحقق بعض أغراضه من خلال التفاعل بين المنظومات المألوفة وغير المألوفة، ومن خلال إيجاد مقطوعات جديدة لها دلالات أسلوبية عامة، وهذا يلاحظ بوضوح في

الشعر، فاستجابتنا للقصيدة تأتي نتيجة معرفتنا أو إدراكنا للسلسلة المتألفة من مجموعة كلماتها ومدى التناغم أو التآلف بين مجموعة السلاسل اللفظية المنسقة في إطار القصيدة))[1].

وتآلف الكلمات ونظام ترابطها هو الذي دعا النقاد القدامى إلى الحكم على بعض الألفاظ بالتمكن أو النبو، فيقولون : لفظ متمكن أو لفظ ناب.

وفي إطار الحديث عن سياق التركيب يمكن أن نفرق بين نوعين من التركيب هما :

1- التركيب الأصلي وهو الذي تترتب فيه المفردات وفق القواعد النحوية الأغلبية، مثل تقدم الفعل على الفاعل، وتقدم الفاعل على المفعول والمبتدأ على الخبر ومجيء الأشياء المتممة بعد ذلك، كالظرف والحال والجار والمجرور، ويشمل التركيب الأصلي صياغة العبارة وفق المعاني الحقيقية والعرفية مثل إسناد الفعل إلى فاعله الحقيقي دون المجازي.

2- التركيب الإضافي وهو الذي يتم فيه الرصف والتركيب وفق المعاني الإضافية أو الثانوية، وهي المعاني الخاضعة لذوق المبدع وقدرته في توصيل المعاني الدقيقة إلى ذهن المتلقي، والتصرف في التركيب هنا لا يعنى بما هو متعارف عليه في القواعد النحوية، فذلك أمر متجاوز في هذا اللون من التركيب ؛ لأن ذلك مرحلة أولى تعتمد السلامة اللغوية في أداء المعاني الأصلية، دون النظر إلى الخصائص الفنية الأسلوبية التي يعنى بها هذا اللون من التركيب وهو التركيب الإضافي، وقد يلجأ المبدع إلى استخدام التراكيب المجازية، وذلك بحسب ما يعرض له من المزايا والمقتضيات التي تدعوه إلى ذلك، وهذا النوع من التركيب تتجلى فيه القدرات الفنية لدى المبدع، وبه يكون التفاوت بين الأساليب كما أنه يخضع لجانب الاختيار ؛ فالمبدع بعد أن يختار الموضوع أو المعنى العام للتركيب فإنه سيبحث عن الأسلوب أو الوسيلة التي تساعده في إبراز ذلك المعنى، فالاختيار هنا هو

---

(1) البحث الأسلوبي معاصرة وتراث - د. رجاء عيد - ط. منشأة المعارف - الاسكندرية - 1993ف - ص (220).

اختيار أسلوبي، أو كما يقول كراهام هاف:((إنه اختيار أفضل السبل الكلاميـة للتعبير عن الموضوع المقرر))[1].

فالمبدع عندما يعمد إلى تكوين جملة لغوية فإنه يقوم بعمليتين متكاملتين : في الأولى يجري اختيارًا في مفردات مخزونه اللغوي، وفي الثانية يجري عملية تنظيم لما تم اختياره، بحيث يتلائم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام.

واللغة لها نظامها الذي يحكمها، ونظام مفرداتها يقرر تجاور الخبر مع المبتدأ، والفعل مع الفاعل والمفعول، ويصر نظام اللغة على اطراد هذه الظواهر، ولكن عندما يلجأ المبدع إلى تطبيق هذه النظم في شكل كلام أدبي، فإنه لا يحافظ على هذا الاطراد، وإنما تحكمه سياقات الكلام فيتخلى عن الرتب المحفوظة إلى انتهاكات، أو تكراريات، أو منبهات أسلوبية تبدو في شكل دفقات تعبيرية، لها طبيعة مختلفة عن النظام المطّرد[2].

وبهذا تمثل اللغة نظامًا يتصل بالنّسق وما تحكمه من علاقات حيث تتتابع العناصر بعضها إثر بعض وتتآلف في سلسلة الكلام، وهذا التآلف الذي يعتمد على الامتداد يطلق عليه (العلاقات السياقية). فالكلمة عندما تدخل في تركيب ما فإنها تكتسب قيمتها من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات[3].

ولعل ابن الأثير كان منطلقًا من فكرة العلاقات السياقية عندما رأى أن صاحب الصناعة اللفظية يحتاج في تأليفه إلى ثلاثة أشياء :

الأول : اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك حكم اللآلئ المبددة فإنها تتخير وتنتقى قبل النظم.

الثاني : نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام قلقا نافرًا عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها.

---

(1) الأسلوب والأسلوبية - كراهام هاف - ترجمة. كاظم سعد الدين - ط دار آفاق عربية - بغداد - العراق - 1985 ف - ص (24).

(2) انظر البلاغة والأسلوبية - د. محمد عبدالمطلب - ط مكتبة لبنان - الطبعة الأولى - 1994 ف - ص (305).

(3) نفســـه - ص (307).

الثالث : الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارة يجعل إكليلاً على الرأس، وتارة يجعل قلادة في العنق، وتارة يجعل شنفًا في الأذن. ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصُّه [1].

إن المبدع عندما يكون بصدد اختياره للأسلوب الأمثل في صياغة عباراته لابد أن يكون على وعي بالاحتمالات المختلفة التي يتعرض لها الترابط بين المفردات والجمل، فالارتباط بين الجمل ((قد يتم بعاطف (شديد الغموض) هو الواو وطورًا يتم دون هذا الحرف وفي الحالين معًا يحتاج الباحث إلى تأمل العلاقة بين العبارتين فقد تحذف أحيانا بعض أجزاء العبارة حذفًا يثير الانتباه وأحيانًا يقدم بعض الأجزاء على بعض وأحيانًا يؤخرها)) [2].

وفي عملية الارتباط هذه يتم إلغاء الحدود والتمايز بين الأجزاء حيث تصبح كل المفردات داخل التركيب منضوية تحت السياق أو الإطار العام لهذا التركيب، ولذا فإن معاني التراكيب ليست مجموع المعاني المعجمية لمفرداتها، بل إن معانيها نابعة من الارتباطات التي يكونها السياق ؛ لأن هذه الارتباطات ليست انضمامًا سطحيًا للمفردات، بل هي نسيج معقد ومتشابك تتمازج فيه الألفاظ لتحدث أثرًا خاصًا.

إن التذوق الكامل للنص الأدبي وإدراك الأبعاد الجمالية فيه لايتم إلاّ بملاحظة تفاعل الدلالات ونشاط السياق داخل التركيب ؛ لأنه بدون ذلك لايتحقق الربط بين أجزاء النص، وتبقى نظرتنا له نظرة جزئية، مما يؤدي إلى إصدار أحكام غير سليمة ؛ لأننا لم نصدر عن وعي كامل بمضمون النص.

ولعل هذا ما وقع فيه ابن قتيبة عند تقسيمه لأضرب الشعر حيث يقول : ((وضرب حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل [3] :

---

(1) المثل السائر - ج (1) - ص (163).

(2) نظرية المعنى في النقد العربي - ص (14).

(3) هذه الأبيات غير ثابتة النسبة لقائل معين فقد نسبت لابن الطثرية وللمضرب ونسبت أيضا لكثير عزة - انظر معاهد التنصيص - جـ 2 - ص (134).

ولما قضينا من منى كـل حاجـة ومسّح بالأركان من هـو ماسح

وشُدّت على حدب المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحـاديث بيـننا وسالت بأعناق المطى الأباطـح

هذه الألفاظ كما ترى أحسن شئ مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ماتحتها من معنى وجدته : ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء ومضى الناس لاينظر الغادى الرائح ابتدأنا الحديث وسالت المطى فى الأباطح))[1].

نجد أن ابن قتيبة فى هذه الأبيات لم يتجاوز فى تعليقه عليها النظرة السطحية للعلاقات بين ألفاظها، فهو لم ينظر إلى التناغم والتواؤم الحاصل بينها، والذى يرسم لنا صورة للموقف حسب ما عبر عنه الشاعر.

ولكن عبدالقاهر الجرجانى كان واعيا لهذا الأمر، فقد وضع أيدينا على مواطن الجمال فى هذه الأبيات، فمن ضمن مواطن الحسن فيها الترتيب الذى تكامل معه البيان حتى دخل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع. فذكر قضاء المناسك ثم طواف الوداع (ومسح بالأركان من هو ماسـح) ثم قال : (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) فوصل بذكر مسح الأركان ماوليه من زم الركاب وركوب الركبان، وأخبر بعد ذلك عن سرعة السير وسلاسته عندما صوره بصورة الماء الذى تسيل به الأباطح، ثم قال : (بأعناق المطى) ولم يقل (بالمطى) لأن السرعة والبطء يظهران غالباً فى الأعناق[2].

لقد أكد الجرجانى هنا على القيمة الفنية لترابط الألفاظ وائتلافها، وهو ماسماه بالنظم، فقد شبه عملية النظم بعملية الصياغة والتصوير، فكما أن الحكم بالجودة أو الرداءة على الخاتم لاينصب على المادة المكونة له، وانما يقع الحكم على الصياغة فكذلك الكلام لايقع

---

(1) الشعر والشعراء-لابن قتيبة-ط الدار العربية للكتاب- الطبعة الثالثة-1983ف -جـ 1 -ص (13)

(2) انظر - أسرار البلاغة - لعبدالقاهر الجرجانى - ت. هـ. ريتر - ط. دار المسيرة - بيروت - الطبعة الثالثة - 1983 ف - ص (23).

التفاضل بينه إلا لأجل النظم وحسن النسق، يقول : ((ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم وسوار، فكما أن محالاً إذا أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيه فى الكـــلام أن تنظر فى مجـــرد معنـــاه))[1].

ومن هنا فإن عبدالقاهر يقرر قيمة الإطار أو السياق الذى يوضع فيه الكلام، وهو بذلك يقرر أيضًا قيمة المعانى الناجمة عن السياق الفنى وهى المعانى التى يتفاوت فيها الناس بحسب قدراتهم وإمكانتهم، فوضع العبارة على هذا السياق أو ذاك ليس قضية شكلية، وانما يكون السياق نابعًا من المعنى المختمر فى الذهن قبل وصوله إلى مستوى اللسان، وبناءً على ذلك فإننا لانحتاج إلى إعمال الفكر فى الألفاظ، لأن الألفاظ ((إذا كانت أوعية للمعانى فإنها لامحالة تتبع المعانى فى مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً فى النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون أولاً فى النطق))[2].

وبهذا يصح للبلاغيين القول : بأن الألفاظ خدم للمعانى ولكون جمال الألفاظ تابعًا لجمال المعانى. وكذلك فإن العلاقات الشكلية فى البناء اللغوى تعد فروعا لأصول هى المعانى التى ترتبها وتنظمها وتبنى بعضها على بعض، ولايعقل أن نعرف مواضع الدلالات وترتيبها ونظمها من غير أن نتوخى معرفة المعانى وترتيبها، وكما يقول ابن جنى : ((فكأن العرب إنما تحلى ألفاظها وتذبجها وتشيها وتزخرفها عناية بالمعانى التى وراءها وتوصلاً بها إلى إدراك مطالبها))[3].

---

(1) دلائل الإعجاز - ص (254-255).

(2) دلائل الإعجاز - ص (52).

(3) الخصائص - جـ 1 - ص (220).

والمعانى عند عبدالقاهر تدور فى نطاق معانى النحو ومتولدة عنها يقول: ((ومما ينبغى أن يعلمه الإنسان وجعله على ذكر منه أنه لايتصور أن يتعلق الفكر بمعانى الكلم أفرادًا ومجردة عن معانى النحو، فلايقوم فى ذهن ولايصح فى عقل أن يتفكر متفكر فى معنى (فعل) من غير أن يريد أعماله فى (اسم) ولا أن يتفكر فى معنى (اسم) من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلاً له أو مفعولاً، أو يريد فيه حكما سوى ذلك من الأحكام مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبرًا أو صفة أو حالاً أو ما شاكل ذلك)) [1].

فالذى أكد عليه عبدالقاهر وجعل مدار نظرية النظم عليه هو معانى النحو، والنحو عنده ليس مجرد قواعد جافة للعلاقات بين الكلمات والجمل وإنما مرد هذه العلاقات إلى المعانى. يقول فى بيان منزلة النحو : ((وأما زهدهم فى النحو واحتقارهم له وإصغارهم أمره وتهاونهم به فصنيعهم فى ذلك أشنع من صنيعهم فى الذى تقدم [2] وأشبه بأن يكون صدًّا عن كتاب الله وعن معرفة معانيه ؛ ذلك لأنهم لايجدون بدًّا من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه ؛ إذ كان قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الاعراب هو الذى يفتحها، وأن الأغراض كائنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذى لايتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذى لايعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه فيه)) [3]. ويقول فى موضع آخر : ((فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابًا وخطاؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلاّ وهو معنى من معانى النحوى قد أصيب به موضعه ووضع فى حقه أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه)) [4].

---

(1) دلائل الإعجاز - ص (410).

(2) يشير هنا بقوله :(فى الذى تقدم) إلى كلام سابق له على من زهد فى الشعر وذم الاشتغال بعلمه وتتبعه.

(3) دلائل الإعجاز - ص (28).

(4) نفسه - ص (82، 83).

ففي نظم الكلام وتوليفه بأي صورة كانت لابد وأن يكون النحو هو الحكم هنا، وبهذا فإن النظم هو صياغة التراكيب وفق معاني النحو والإخلال بهذه المعاني والخروج عنه هو إخلال بالنحو وخروج عنه، يقول : ((واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها))(1).

ويؤكد الجرجاني كلامه على دخول النظم تحت معاني النحو عن طريق فك النظام ووضع الكلام وضعًا يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيه، ففي قول امرئ القيس : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل يجعله هكذا (من نبك قفا حبيب ذكرى منزل)، فعندئذٍ لا يتعلق الفكر بمعنى كلمة منه(2).

فالنحو بهذا هو كاشف عن المعاني النابعة من نسج الكلام وتوليفه وصحة التركيب وسلامته تابعة لصحة المعاني، كما أن العبرة ليست بمعرفة الحكم الإعرابي، وإنما بمعرفة المعنى الذي يحصل من السياق، وكيف يختلف المعنى باختلافه، فكل تغير في سياق التركيب يؤدي إلى تغير في المعنى، وهذا التغير محكوم بمقصود منشئه الذي يضعه على هذا السياق أو ذاك، وكل التغيرات لا تخرج - بالضرورة - عن معاني النحو.

وهذا لا يعني تقييد النظم بقواعد جافة، بل إن الإعراب يتسع لكل القضايا والظلال والإشعاعات التي يمكن أن تخرج من علاقات وظائف اللغة وتراكيب البناء، ولهذا جمع عبدالقاهر بين النحو والبلاغة ؛ إذ إن صحة الكلام تتجاوز إلى تقييم الكلام والحكم عليه، فالنحو وسيلتنا في فهم العبارة الأدبية، ولذا فإن ناقد الأدب لابد له من ثقافة لغوية واسعة لا تقف عند حد معرفة قواعد النحو والصرف، وإنما إدراك الفروق والأسرار التي تكون بين استعمالات اللغة واستخداماتها نظمًا اقتضاه سياق(3).

---

(1) نفسه - ص (81).

(2) دلائل الإعجاز - ص (410).

(3) انظر - المجاز وأثره في الدرس اللغوي - د. محمد بدوي عبدالجليل - ط دار النهضة العربية - بيروت - لبنان - 1986 ف - ص (174).

إن الإبداع الأدبي لا يقف عند حدود الصحة النحوية، بل يتعداه إلى شيء آخر ألا وهو حسن التخير، وهذا الأخير موجب للمزية في الكلام، والرصف المحكوم بحسن الاختيار هو الذي تجدد بالقرآن حتى عجز العرب عن مجاراته، فالصواب النحوي ليس هو المعول عليه في إيجاب الفضيلة للكلام ؛ لأنه كما يقول عبدالقاهر : ((لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب فنعتد بمثل هذا الصواب، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم، فليس درك صواب دركًا فيما نحن فيه حتى يشرف موضعه ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون ترك خطإ تركًا حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظر وفضل روية وقوة ذهن وشدة تيقظ، وهذا باب ينبغي أن تراعيه وأن تعنى به حتى إذا وازنت بين كلام وكلام دريت كيف تصنع فضممت إلى كل شكل شكله وقابلته بما هو نظير له وميزت ما الصنعة منه في لفظه مما هي منه في نظمه))[1].

إن عبدالقاهر في حديثه عن النظم والتوليف بين الألفاظ والجمل يشير إلى ما تحمله اللغة من إمكانات حيث تصبح التراكيب معبرة عن الانفعالات والمشاعر، فتأليف الكلام وفق القواعد النحوية ليس لغرض السلامة من الخطأ النحوي لذاته، بل لأن هذا التأليف ينم عن فكرة وتجربة لدى صاحبه، وبناءً على ذلك تصبح كل الظواهر النحوية من حذف وإظهار وتقديم وتأخير وخبروابتداء وتعريف وتنكير منطوية على أسرار وخبرات فنية تعبر عن مكامن النفس من الأفكار وألوان المشاعر. يقول : ((وذلك أنا لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروعه فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك (زيد منطلق) و (زيد ينطلق) و (ينطلق زيد) و (منطلق زيد) و (زيد المنطلق)... وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك : (إن تخرج أخرج) و (إن خرجتَ خرجتُ)... وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك : (جاء زيد مسرعًا) و (جاءني

---

(1) دلائل الإعجاز - ص (98).

يسرع)... فيعرف لكل من ذلك موضعه ويجيء به حيث ينبغي له... وينظر في الجمل التي ترد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل...))[1].

إن عبدالقاهر في دراسته لأحوال الألفاظ والعلاقات بينها وفي تأكيده على أهمية الملاءمة بين الألفاظ والجمل قد وضع لنا أساسًا متينًا في تبين جماليات اللغة والتعرف على أسرارها ولطائفها ووضع لنا منهجًا تلتقي فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن.

ومما يجدر ذكره أيضًا في هذا الصدد أن النقد الحديث وبخاصة عند الغربيين لم يتجاوز ما وصل إليه الجرجاني في الحديث عن النظم وتأسيسه لأركان المنهج اللغوي في دراسة الأدب إلا بقدر قليل. يقول توماس إليوت : ((إن الكلمات القبيحة هي الكلمات التي لا تجد مكانها الملائم لها بين أخواتها، وقد توصف بعض الكلمات بالقبح لعدم استوائها وحداثة العهد بها أو لشيخوختها وفوات زمانها أو لأنها دخيلة مستوردة، ولكنني لا أعتقد أن أي كلمة في حالة تتداخلها مع غيرها إنما تنشأ من علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة والكلمات اللاحقة بها وسائر الكلمات الواردة في السياق كله بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق الذي وردت فيه))[2].

ولعل مما يدعو إلى الاستغراب أن نرى بعض النقاد العرب المحدثين يتنكرون لعبدالقاهر ويغمطونه حقه، فمنهم من يرى أن جهد عبدالقاهر في تبين ملامح العبارة القرآنية لا يكاد يذكر بخير[3] ومنهم من يدعي أن أركان المنهج اللغوي الذي دعى إليه عبدالقاهر قد هوت بحجة أنه غض من شأن الجانب الصوتي في اللغة وبيان العلاقة الإيحائية بين أصوات اللغة ومعانيها وبينها وبين العاطفة والانفعال وأن الجانب التطبيقي كان محدودًا[4].

---

(1) دلائل الإعجاز - ص (81، 82).

(2) نقلاً عن قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - ص (304).

(3) انظر نظرية المعنى - ص (30).

(4) انظر بلاغة العطف في القرآن الكريم - ص (29، 30).

وفي الحق إن مثل هؤلاء قد جانبهم الصواب لأنهم لو تأملوا كتب عبدالقاهر وبخاصة كتاب دلائل الإعجاز حق التأمل لما أصدروا هذه الأحكام الجائرة، فعبدالقاهر عندما وضع نظريته كان دافعه إلى ذلك الجدل الذي حصل حول إعجاز القرآن أو الوجه الذي به كان القرآن معجزًا كما سبق في الفقرة الأولى من هذا الفصل.

إن عبدالقاهر في حديثه عن أسرار اللغة في التقديم والتأخير والذكر والحذف والفصل والوصل إنما يحاول التدليل على إعجاز القرآن الذي جرى واطرد في استخدام هذه الأساليب وغيرها، كما أننا لا نستطيع أن ندعي أن أركان المنهج اللغوي الذي دعى إليه قد هوت بحجة عدم اهتمامه كثيرًا بالجانب الصوتي في اللغة وبيان العلاقة الإيحائية بين أصوات اللغة ومعانيها وبينها وبين العاطفة والانفعال ؛ لأن في تأكيده على دور الائتلاف في نظرية النظم تأكيدًا على الجانب الايحائي للتراكيب ولأن العلاقة الصوتية تابعة للعلاقة بين الألفاظ، كما أننا لا نستطيع أن نستغل الإمكانات الصوتية في التركيب دون الوقوف على ترابط الألفاظ وائتلافها. وعليه فموسيقى التركيب نابعة من الانسجام الحاصل بين الألفاظ.

كما أن عبدالقاهر كان له الفضل - من خلال مفهومه الواسع للمعنى - في إزالة اللبس الحاصل في قضية اللفظ والمعنى، فقد أخذ النقاد في ذلك العصر يضعون المعايير التي يحكمون بها على اللفظ والمعنى ويرجعون الفضل لكل واحد منهما على حدة، كما أن في تأكيده على المعنى النابع من التركيب تحولاً جديدًا لتوجه النقد الذي كان منصبًّا في عصره على الشكل الخارجي للألفاظ فقط دون الاهتمام بالجانب الايحائي لها، وبناءً على هذا فإن الحديث عن سياق التركيب هنا سيكون مرتكزًا - في معظمه - على منهج الجرجاني من خلال نظرية النظم.

السياق والتلاؤم :

إن الملاءمة الناتجة عن الائتلاف وحسن الاختيار تجعل الوصول إلى المعنى أمرًا ميسورًا، ويكون ذلك أدعى إلى قبول النفس وتأثرها بهذا المعنى، فإذا جئنا إلى قول المتنبي بمدح سيف الدولة :

يهز الجيش حولك جانبيه كما نفضت جناحيها العقاب(1)

وتأملنا الشطر الأول منه فإننا نلمس التلاؤم بين الألفاظ جميعها، فبهذا التلاؤم وفق الشاعر في رسم صورة لممدوحه ترد علينا قبل أن يرد التشبيه في الشطر الثاني، فهذا التناغم بين (يهز - الجيش - جانبيه) يجعلنا نحس بحركة هذا الجيش الضخم الذي يقوده سيف الدولة، ولعل هذا النوع من التلاؤم هو الذي قيل فيه : يسابق لفظه معناه ومعناه لفظه، وهذا التلاؤم والتناغم نجده أيضًا في بيت امرئ القيس وهو قوله في حصانه :

مِكر مِفر مُقبل مُدبر معًا كجلمود صخر حطه السيل من عل(2)

حيث نجد أن الكلمات القصيرة في الشطر الأول وكذلك المقاطع وحركة الراء المشددة كل هذه أحدثت إيقاعًا خاصًا يجعلنا نحس بحركة هذا الحصان من خلال الصورة التي ارتسمت في أذهاننا لهذا الحصان.

ففي مثل هذه الصورة تستغل الأصوات للإيحاء بالمعنى أو تجسيمه أو تقريبه إلى الذهن، وهذه الصورة لا تعتمد على الكلمات المفردة وإنما تعتمد على التراكيب، حيث يعمد المبدع إلى إيراد جملة أو عبارة مؤلفة من كلمات ذات صفات صوتية معينة ومرتبة ترتيبًا موسيقيًا خاصًا بحيث تنقل السامع إلى الصورة المراد التعبيرعنها وتجعله يعيش فيها أو تنقل إليه هذه الصورة وتجعلها بين يديه قريبة منه ولا يشترط في الكلمات هنا أن تكون محاكية أو مقلدة لأصوات المدلول أو الأحداث الجارية في تلك الصورة، وإنما يشترط في الجملة كلها أن

---

(1) ديوان المتنبي - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - لبنان - 1986 ف - ص (44).

(2) ديوان امرئ القيس - ط دار الجيل - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - 1989 ف - ص (45)

تصاغ صياغة لفظية وموسيقية تناسب المعنى قوة وضعفًا وتواثم الأحداث الجارية في الموقف بأجمعه، فوظيفة التراكيب في هذه الحالة إنما هي الإيماء إلى المعنى أو الإيحاء به، وليست وظيفتها التقليد الصوتي أو المحاكاة الصوتية المباشرة [1].

وعكس هذا الأمر نجده في بيت المتنبي - أيضًا - يمدح سيف الدولة :

وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه [2]

فهذا البيت يختلف اختلافًا واضحًا عن البيتين السابقين، ومرد ذلك إلى أننا لا نجد هنا التناسق الذي وجدناه فيهما بين نسق الألفاظ وبين الصورة الناجمة عن هذا النسق، بل على العكس من ذلك فقد أدت موسيقى البيت القلقة إلى أحداث النفور والتوتر عند قراءته، كما أن المتأمل في هذا البيت يحتاج إلى كد الذهن حتى يحصل على المعنى المراد، وإعمال الفكر في فهم المعنى يقلل - بلا شك - من قيمة البيت الفنية.

وكذلك نجد الأمر نفسه في بيت حسان بن ثابت وهو قوله :

ولو أن مجدًا أخلد الدهر واحدًا من الناس أبقى مجده الدهر مطعمًا [3]

فعود الضمير على متأخر لفظًا ورتبة نتج عنه تعقيد في المعنى إضافة إلى الثقل الناتج عن تكرار بعض الكلمات بطريقة أسهمت في عدم حصول التناغم والتواؤم بينها.

وهذا ما تحدث عنه ابن الأثير وأطلق عليه اسم المعاظلة اللفظية ومثل له بعدة أمثلة منها قول بعضهم :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبرحرب قبر

---

(1) انظر - دور الكلمة في اللغة - ص (89).

(2) ديوان المتنبي - ص (254) - والطاسم : الدارس. والساجم : الساكب - يقول لصاحبيه وفاؤكما كهذا الربع الذي كلما تقادم عهده ودرس كان أدعى للشجى والحزن وكذلك كلما قل بكاؤكما اشتد حزني أكثر.

(3) شرح ديوان حسان بن ثابت - ضبط وتصحيح عبدالرحمن البرقوقي - ط دار الفكر العربي - بيروت - الطبعة الثالثة - 1974 ف - ص (353، 354).

وكذا قول الحريري في مقاماته :

وأزور من كان له زائراً وعاف عافى العرف عرفانه[1]

الخروج عن النسق :

إن التعبير الفني يكتسب قيمته وخصوصيته من خلال طريقة الصياغة التى تختلف عن التعبير العادي، فالشاعر مثلاً ((يستعمل الألفاظ ذاتها التي يستعملها الناس في حديثهم العادي أو يستعملها الكتاب في نثرهم للتعبير عن فكرة، ولكن الشاعر حين يستخدمها فإنه ينفي عنها قيمتها العادية المعهودة ويكسبها قيمًا جديدة وهو يحاول بشتى الوسائل أن يبعد بها عن ميدان النثر وعن قيمتها فيه فينظمها بطريقة خاصة تختلف عن الاستعمال العادي لها ويوسع أو يضيق من مدلولاتها... وليست القوافي والتقديم والتأخير والاستعارات والتشبيهات والصور - ليست - إلا وسائل في يده لمعارضة الاتجاه النثري))[2].

إن الشاعر أو المبدع على وجه العموم عندما يقوم بمهمته التي تتمثل في إكساب النص الأدبي هويته، وإضفاء صفة الفنية عليه لا يكتفي - في الكثير من الأحيان - بما يحصل بين وحدات التركيب من تلاؤم وانسجام بفضل الاختيار الواعي للبدائل، بل إنه يلجأ إلى نوع من التوسع في استخدام الألفاظ وهو ما يعبر عنه بالتجوز في التعبير ويمكن أن نطلق عليه في إطار هذه الفقرة : الخروج عن النسق أو الانحراف عن النمط الأصلي للمواضعة، فقد عُد التجوز أو الخروج سمة أسلوبية تكسب التعبير جمالاً وإيحاءً، وبهذا صار المجاز أبلغ من الحقيقة لما في التعبير المجازي من تلوين للأفكار وتوليد للصور وبعث للإيحاء بما يتلائم والمعنى عن طريق العدول عن الإطار أو النمط المألوف. يقول الدكتور صلاح فضل في كتابه

---

(1) المثل السائر - جـ(1) - ص (309).

(2) الأسس الجمالية في النقد الأدبي - د.عزالدين اسماعيل - ط دار الفكر العربي - بيروت - لبنان - الطبعة الثالثة - 1974 ف - ص (353، 354).

نظرية البنائية : ((إن الناس الذين يعيشون على السواحل سرعان ما يتعودون هدير الأمواج حتى إنهم لايحسون بها ولا يسمعونها عادة، ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها وبذلك يضعف إحساسنا بالعالم، ومهمة الفنان هي محاولة كسر هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف، وهو يعمد إلى كسر القوالب اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التسوية الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تتلمها العادة وتكشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يغرقه الروتين)) (1).

ولهذا فإن الترتيب المعتاد للبنية اللغوية التي تتشكل منها أجزاء القول لا تقيم أسلوبًا بالمعنى الأدبي، وإنما المخالفة في الترتيب هي التي تخرج بهذا الأسلوب عن الابتذال إلى الجدة كما أنها هي التي تدلنا على الغرض العام وفي نفس الوقت تعطي الدلالة المقصودة.

والكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة، فالمتكلم في الحديث الشفوي يستطيع أن يلجأ إلى وسائل كثيرة مصاحبة للكلام كي ينبه سامعه إلى فحوى كلامه مثل استخدام النبر أو التعبير بحركات الوجه أو الإشارة باليدين مثلاً. أما الكتابة الفنية فتقوم بجذب الانتباه بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج عن سياق الكلام العادي (2).

إن فاعلية التشكيل اللغوي داخل السياق تتوقف على مدى قدرة هذا التشكيل على إثارة انتباه المتلقي لكي يقوم بإيجاد العلاقات المتداخلة بين الوحدات اللغوية. ومن هنا كان المجاز، وكافة أساليبه أكثر تعبيرية وفنية لأنها تمثل منهجًا عدوليًا ؛ فالعدول عن النسق والخروج عن المألوف عندما يؤدي إلى شد انتباه المتلقي وإثارة مخيلته يكون أبلغ من التعبير الحقيقي أو المألوف في إثبات المعنى وتأكيده.

---

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي - د.صلاح فضل -ط مكتبة الأنجلو المصرية -د.ت -ص (83).

(2) انظر اللغة والإبداع - ص (81).

الاستعارة والسياق :

ولعل أهم الأساليب البيانية التى تؤدى هذا الدور واضحًا والتى تضفى نوعًا من الخصوصية والجدة على التعبير هى الاستعارة، فالنسيج اللغوى عن طريق الاستعارة يولد طاقات جديدة فى اللغة عن طريق إحداث علاقات جديدة بين الألفاظ، لم تكن معروفة أو مألوفة من قبل.

وتتفاوت قيمة الاستعارة بحسب قدرة المبدع الفنية فى إيجاد هذه العلاقات التى يصور من خلالها تجاربه وموافقة.

والاستعارة بوصفها تركيبًا للصورة من خلال البناء اللغوى، فإنه لايمكن إدراك جماليتها بمعزل عن جماليات الصياغة والتشكيل، فالنشاط الاستعارى يرتبط ويشترك مع طريقة الصياغة والتشكيل ارتباطًا وثيقًا، ولهذا فإن السياق يكشف عن فاعلية الاستعارة ويبين قيمتها الخفية ويعطى لبعض الإمكانيات الكامنة فيها فرصة الوضوح والنمو، ومعنى الفاعلية لايدرك إلاّ إذا أدخلت الاستعارة فى مساقها او بنتها الطبيعية[1]، فقول الشاعر :

وسالت بأعناق المطى الأباطح[2]

نجد أنه اكتسب قيمته الفنية من خلال التعبير عن حركة أعناق المطى بالسيلان وإسناد السيلان إلى الأباطح مما ترتب عليه هذه الحركة المتموجة.

إن الفرق كبير بين قولنا : سالت المياه وقولنا : سالت الأباطح، فلفظة (المياه) هى المتوقعة فى السياق، ولكن عندما ترد مكانها كلمة أخرى يسند إليها السيلان ؛ فإن الذهن عندئذ سيدخل فى عملية الربط بين طرفى الإسناد فيخرج بمعنى يختلف عن المعنى فيما لو قولنا : تحركت الإبل فى الأباطح مثلا. فالدقة فى التعبير فى البيت السابق لم تأت من المعنى نفسه، بل جاءت من كفية إثبات هذا المعنى ؛ لأن المعنى هو أن الإبل سارت سيرًا حثيثًا فى

---

(1) انظر نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى - ص (318).

(2) سبق ذكره - فى ص (58).

غاية السرعة وكانت سرعة فى لين وسلاسة حتى كأنها كانت سيولاً جرت فى تلك الأباطح، إلاّ أن الغرابة - كما يقول الجرجانى : كانت بأن جعل سال فعلاً للأباطح ثم عدّاه بالباء بأن أدخل الأعناق فى البين فقال : بأعناق المطى ولم يقل بالمطى[1].

وكذا قول الآخر :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فالمعنى الذى يشير إليه البيت هو أنه مطاع فى الحى وأنهم يسرعون إلى نصرته، وأنه لايدعوهم إلى نازل خطب إلا أتوه وكثروا عليه وازدحموا حوليه حتى تجدهم كالسيول تجئ من ههنا وههنا وتنصب من هذا المسيل وذلك، إلا أنّ الغرابة ليست فى مطلق معنى سال ولكن فى تعديته بعلى وبأن جعله فعلاً لقوله : (شعاب الحى)[2].

ومن هذا يمكننا أن نقول : إن الجمال فى هذا البيت كان لسببين أولهما : حسن الترتيب الناجم عن التقديم والتأخير، ويتبين ذلك عندما نزيل الجارّين والظرف عن أماكنها التى وضعت فيها فنقول : (سالت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره) مما يؤدى إلى ذهاب الحسن والحلاوة والنشوة التى نجدها[3].

والسبب الثانى هو الخروج عن المتوقع والمألوف عن طريق الإسناد، فالفظة المنتظمة فى السياق إذا كانت غير متوقعة فإنها ستكون مثيرة للانتباه أكثر من الكلمة المتوقعة، وهذا مايسميه مهندسو الإعلام بـ (درجة التوقع) أو (نسبة التوقع) فهم يحسبون هذه الدرجة بطريقة رياضية على أساس إذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة هى الواحد الصحيح، فإن قيمتها الإعلامية تكون صفرًا وترتفع قيمة هذه الوحدة كلما قلت نسبة التوقع[4].

---

(1) انظر دلائل الإعجاز - ص (75، 76).

(2) نفسه - ص (74، 76)

(3) انظر دلائل الإعجاز - ص (99)

(4) انظر اللغة والإبداع - ص (79).

ويشير عبدالقاهر الجرجانى إلى ظاهرة الإسناد ودورها فى إحداث الإثارة عند كلامه على قوله تعالى : { **واشتعل الرأس شيبًا** }[1] فهو يبين أن المزية ليست فى مطلق الاستعارة كما يُزعم ولكن ((لأن سُلك بالكلام طريق مايسند الفعل فيه إلى الشئ وهو لما هو من سببه، فيرفع به مايسند إليه ويؤتى بالذى الفعل له فى المعنى منصوبًا بعده مبينًا أن ذلك الإسناد وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنـــما كانا من أجل هذا الثانى ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة))[2] فتغيير المسار فى إسناد الفعل (اشتعل) إلى الرأس كان له مزيد فائدة، وهو أن الشيب قد عمم جميع الرأس. كما أنه إذا قلنا : فى لفـظ (اشتعل) إنه فى أعلى المراتب من الفصاحة، فإن تلك الفصاحة لم توجد له وحده ولكن موصولا به لفظ (الرأس) معرفًا بالألف واللام ومقرونًا إليهما الشيب منكرًا منصوبًا، فالفصاحة ناجمة عن طريقة التركيب.

إن السامع عندما يسمع كلمة (يد) فإنه سيتبادر إلى ذهنه صورة هذه الجارحة عند الإنسان، وعندما يقال له : (يد الطائر) فسيبدو الأمر غريبًا نوعًا ما ولكنه سيحاول حمل هذه اليد على عضو يتناسب مع اليد لدى الطائر، ولكن عندما يقال له : (يد الريح) فإن الأمر سيزداد تعقيدًا وينفتح بسبب ذلك باب المخيلة على مصراعيه من أجل محاولة إيجاد العلاقة بين الريح واليد كما فى قول لبيد[3]:

وغداة ريح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

وبناءً على ماسبق يصح لنا أن نقول فى إطار الحديث عن سياق التركيب : إن الاستعارة تعتمد اعتمادًا قويًا على السياق والكلمات أو المواقف التى تدخل فى بناء الاستعارة تأخذ فى ضوء فاعلية الخلق اللغوى معنى جديدًا ليس هو بالضبط معناها اللغوى أو المعجمى وسياق الاستعارة أو الانطباعات والارتباطات القائمة حولها يوسع مدلول الكلمات الأصلى ويحدث

---

(1) مريم - ي 4

(2) دلائل الإعجاز - ص (100)

(3) انظر أسرار البلاغة - ص (43).

تغييرًا جوهريًا فيه، فلايمكن على هذا الاعتبار بحث جماليات الاستعارة بمعزل عن الصياغة والتشكيل. يقول المتنبى :

إن فى الموج للغريق لعذرًا واضحًا أن يفوته تعداده (1)

الشاعر هنا يستعير الموج لكرم الممدوح، أو أن الشاعر جعل كرم الممدوح كالموج، فالشاعر كان يرى فى الكرم صورة الموج المتراكم والكرم فى هذا السياق أخذ معنى جديدًا عن طريق التفاعل الذى وسع معنى الكرم الأصلى وكذلك فكرة الموج دخلها تعديل فلم يعد هذا الموج المتلاطم، بل أخذ معنى جديدًا فى ظل السياق، فإدراكنا للصورة الاستعارية يبين لنا مدى التفاعل الحاصل بين الموج والكرم حيث تداخلت دلالات كل منهما فى الآخر، فالكرم هنا أخذ دلالات الموج بوصفه رمزًا للغنى والغرق، وهذا يدلنا على أن التصوير الاستعارى يتعدى مفهوم المبالغة فى إضفاء صفة الكرم على الممدوح إلى معانٍ أخر نتجت من تفاعل الدلالات داخل السياق. فالموج هنا رمز يستجيب للبحث عن ازدواج العناصر المتناقضة ويمنح المتنبى القدرة على أن يعطى الشئ ونقيضه ؛ يعطى أحلام الغنى ويعطى الإحساس بالغرق أو التمزق والضياع (2).

الالتفات والسياق :

ومن مظاهر العدول عن النسق ماعرف عند البلاغيين بأسلوب الالتفات بوصفه يشكل تجاوزًا للرتابة وكسرًا لنمطية التركيب.

ولابن الأثير دراسة وافية فى هذا الموضوع ويذكر أنه يسمى (شجاعة العربية) ؛ لأن الشجاعة هى الأقدام وذلك أن الرجل الشجاع يركب مالايستطيعه غيره، وكذلك الالتفات فى الكلام فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات (3).

---

(1) هذا البيت من قصيدة للمتنبى يمدح فيها ابن العميد - ومعنى هذا البيت إذا فات الغريق ان يعد الموج لكثرته فله فى ذلك عذر واضح. شبه نفسه بالغريق وصفات الممدوح بالموج. انظر ديوان المتنبى - ص (115).

(2) انظر . نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى - ص (314، 315).

(3) انظر . المثل السائر - جـ (2) - ص (135).

وحقيقة الالتفات مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهه تارة كذا، وتارة كذا، وكذلك يكون هذا الكلام خاصة لأنه ينتقل فيه من صيغة إلى صيغة[1].

وقسّم ابن الأثير الالتفات ثلاثة أقسام :

القسم الأول في الرجوع من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة، وفي هذا القسم يرد قول الزمخشري الذي يرى أن الرجوع من الغيبة إلى الخطاب إنما يستعمل للتفنن في الكلام والانتقال من أسلوب إلى أسلوب تطرية لنشاط السامع وإيقاظًا للإصغاء إليه بأن ذلك يدل على أن السامع يمل من أسلوب واحد فينتقل إلى غيره ليجد نشاطًا للإستماع، وهذا قدح في الكلام لا وصف له ؛ لأنه لو كان حسنًا لما مل وبأنه ورد في القرآن الكريم الانتقال من الغيبة إلى الخطاب والعكس مع أن مجموع الجانبين قد لايتجاوز عشرة ألفاظ، وهو يرى أن الانتقال من أسلوب إلى أسلوب وفق مفهوم قول الزمخشري إنما يستعمل قصدًا للمخالفة بين المنتقل عنه والمنتقل إليه لا قصدًا لاستعمال الأحسن[2].

إلا أن ابن أبي الحديد يرد على ابن الأثير هذا الاعتراض بأن الملل من الكلام غير قادح في حسنه، بل على العكس من ذلك فالملل لا يكون إلا من الملذ، وشاهد ذلك قولهم : مل فلان التنزه في البستان، وقد مللت من أكل الحلواء، والأشياء الكريهة المملولة لايقال لها : مللتها، فلا يقال مثلاً : مل المحبوس من الحبس أو المضروب من الضرب، وأما وجود الالتفات في الآيات القليلة فمرده عنده فرط العناية بالإفهام حيث وقع في قصير الكلام حسب وقوعه في طويله، كذلك فإن الزمخشري لم يجعل حسن الكلام مقصورًا على الالتفات وحده، ولكنه قال : إن الالتفات مما تستعمله العرب، ووجه استعمالها له أن يحصل منه نوع تنبيه للسامع وتجديد لنشاطه إلى سماع الخطاب ؛ لأنه لما كان مراد الواضع الإفهام للسامع

---

(1) انظر . مجلة العلوم الانسانية - العدد الثاني - 1991 ف - ص (10) - بحث للدكتور محمد مصطفى صوفية بعنوان دراسة لسورة الإسراء.

(2) انظر . المثل السائر - جـ(2) - ص (135، 136).

وكان الإفهام لا يحصل إلا بالإصغاء احتال الواضع لتحصيل الإصغاء بكل طريق فكان من تلك الطرق نقل الخطاب من الحضور الى الغيبة[1].

ولما كان الأمر كذلك حسب رأي الزمخشري فإنه لا أقل من أن تكون تطرية نشاط السامع غرضًا من أغراض الالتفات، فالزمخشري لم يقصر الالتفات على ما رآه ابن الأثير، ولعل قوله : قد تختص مواقعه بلطائف يؤيد ذلك[2].

ويورد ابن الأثير العديد من الأمثلة في هذا القسم منها قوله تعالى في بداية سورة الإسراء : { **سبحن الذي أسرى بعده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير** } فالانتقال في هذه الاية كان من ضمير الخطاب الى الغيبة، فقال أولاً { **سبحن الذى أسرى** } بلفظ الواحد ثم قال : { **الذى باركنا حوله** } بلفظ الجمع ثم قال { **إنه هو السميع البصير** } وهو خطاب غائب ولو جاء الكلام على مساق الأول لكان : سبحن الذى أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذى بارك حوله ليريه من آياته إنه هو السميع البصير، وهذا جميعه يكون معطوفا على (أسرى)، فلما خولف بين المعطوف والمعطوف عليه في الانتقال من صيغة إلى صيغة كان ذلك اتساعًا وتفننًا في أساليب الكلام ولمقصد آخر معنوى هو أعلى وأبلغ[3].

ويرجع ابن الأثير قيمة الالتفات في هذه الآية إلى أنه لما بدأ الكلام بسبحان رَدَفه بقوله { **الذي أسرى** } إذ لا يجوز أن يقال : الذي أسرينا، فلما جاء بلفظ الواحد والله تعالى أعظم العظماء وهو أولى بخطاب العظيم في نفسه الذي هو بلفظ الجمع استدرك الأول بالثاني فقال { **باركنا** } ثم قال : { **إنه هو** } عطفًا على (أسرى) وذلك موضع متوسط الصفة لأن

---

(1) انظر . الفلك الدائر على المثل السائر – لابن أبي الحديد – مطبوع مع المثل السائر – جـ (4) – ص (225 وما بعدها).

(2) انظر . مجلة العلوم الإنسانية – ص (11).

(3) انظر . المثل السائر – جـ (2) – ص (139).

السمع والبصر صفات يشاركه فيها غيره وتلك حال متوسطة فخرج بها عن خطاب العظيم في نفسه إلى خطاب غائب[1].

ولعل سر الالتفات في هذه الآية يكمن أيضًا في أن قوله { **الذي أسرى بعبده** } يدل على سيره من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، فالتعبير بالغيبة أنسب والتعبير في (باركنا) بضمير العظمة ليفيد تعظيم البركة ولأنه من عالم الشهادة والحضور، وهذه نكتة تنسحب على قوله { **لنريه** } و { آياتنا } ثم رجع إلى الغيبة في قوله { **إنه هو السميع البصير** } ليطابق قوله { **بعبده** }[2].

والقسم الثاني من أقسام الالتفات في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر ومنه قوله تعالى { **ياهود ما جئتنا ببينة وما نحن بتاركي آلهتنا عن قولك وما نحن لك بمؤمنين إن نقول إلا اعتراك بعض آلهتنا بسوء قال إنى أشهد الله واشهدوا أننى برئ مما تشركـــون** }[3] فإنه قال : { أشهد الله واشهدوا } ولم يقل: وأشهدكم ليكون موازنًا له وبمعناه ؛ لأن إشهاده الله على البراءة من الشرك صحيح ثابت وأما إشهادهم فما هو إلاّ تهاون بهم ودلالة على قلة المبالاة بأمرهم ولذلك عدل به عن لفظ الأول لإختلاف مابينهما وجئ به على لفظ الأمر كما يقول الرجل لمن يبس الترى بينه وبينه : (اشهد على أنى أحبك) تهكما به واستهانة بحاله[4].

والقسم الثالث : فى الأخبار عن الفعل الماضى بالمستقبل وعن المستقبل بالماضى وقسمه إلى ضربين : ضرب بلاغى وآخر غير بلاغى، فالأول هو المقصود من الدراسة والآخر غير مقصود وهو ليس إخبارًا بمستقبل عن ماضٍ وإنما هو مستقبل دل على معنى مستقبل غير ماضٍ ويراد به أن ذلك الفعل مستمر الوجود لم يمض ويمثل للضرب الأول بالعديد من الأمثلة منها قوله تعالى : { **والله الذى أرسل الرياح فتثير سحابًا فسقناه إلى بلد**

---

(1) نفســـه - ص (139).

(2) انظر . مجلة العلوم الانسانية - ص (10).

(3) هود - ي (53، 54).

(4) انظر المثل السائر - جـ 2 - ص (144، 145).

ميت فأحيينا به الأرض بعد موتها كذلك النشور }[1]، فإنه إنما قال (فتثير) مستقبلا وماقبله ومابعده ماضٍ لسر بلاغيّ وهو أن الفعل المستقبل يوضح الحال التيّ يقع فيها ويستحضر تلك الصورة حتيّ كأن السامع يشاهدها، وليس كذلك الفعل الماضي ففيّ الفعل (تثير) في هذه الآية حكاية للحال التيّ يقع فيها إثارة الريح للسحاب واستحضار تلك الصورة البديعة الدالة علىٰ القدرة الباهرة[2].

ومما ورد من ذلك فيّ الشعر قول تأبط شرًّا :

بأني قد لقيت الغـول تهوى　　بسهب كالصحيفة صحصحان

فاضربها بلا دهش فخرت　　صريعًا لليديـــن وللجـــران

فالشاعر قصد أن يصور لقومه الحال التيّ تشجع فيها علىٰ ضرب الغول كأنه يبصرهم إياها مشاهدة للتعجب من جراءته علىٰ ذلك الهـــول ولو قال : فضربتها عطفًا علىٰ الأول لزالت هذه الفائدة المذكورة[3].

ومثل ابن الأثير للضرب الثانيّ بعدة أمثلة منها قوله تعالىٰ : { **ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة إن الله لطيف خبير** }[4]. ففيّ هذه الآية عدل عن لفظ الماضي إلىٰ المستقبل فقال :(فتصبح الأرض مخضرة) ولم يقل: فاصبحت عطفا علىٰ (أنزل) وذلك لإفادة بقاء أثر المطر زمانًا بعد زمان فإنزال الماء مضيّ وجوده وأخضرار الأرض باقٍ لم يمضيّ [5] إلا أن فيّ جعله هذا الضرب من الالتفات غير بلاغيّ فيه نظر لأن الدلالة علىٰ استمرار وجود الفعل وعدم انقطاعه مما تقتضيه ظروف النفس البشرية التيّ تحب ألا تنقطع رغباتها وفيّ هذا سر بلاغيّ لايمكن إغفاله.

---

(1) فاطر - ي (9).

(2) انظر المثل السائر. جـ(2) - ص (144، 145، 146).

(3) نفسه - ص (147).

(4) الحج - ي (61).

(5) نفسه - ص (148).

توكيد المدح بما يشبه الذم :

ويتمثل الخروج عن النسق، الذى يكسب المعنى طرافة وروعة كذلك فى أسلوب سمى عند علماء البيان توكيد المدح بما يشبه الذم، فهذا الأسلوب يعتمد فى تأثيره على المباغتة التى تترك أثرها الوجدانى على المتلقى من ذلك مثلاً قول النابغة الذبيانى :

ولاعيب فيهم غير أن سيوفهم بهن فلول من قراع الكتائب[1]

فالشاعر هنا أورد علينا صفة وهى خلوهم من العيوب ثم يستوقفنا بأداة الاستثناء (غير) فيوقع فى نفوسنا مايجعلنا نتبه إلى ماسيأتى بعدها من استثناء لصفة أو صفات أخرى تضاد الصفة الأولى المذكورة ولكنه يعدل عن ذلك ويفاجئنا بصفة مدح أخرى تقلب توقعاتنا.

التقديم والتأخير :

ومن مضاهر الخروج عن النسق - لأغراض فنية - التقديم والتأخير حيث يخرج فيه الكلام عن نمطه التركيبى الأصلى، وذلك بأن تتبادل عناصره المواقع فيما بينها فيتقدم ما حقه التأخير ويتأخر ماحقه التقديم، وهذا الأسلوب يكتسب قيمته الفنية بحسب توضيف المبدع له داخل السياق، وهو باب كما يقول عبدالقاهر ((كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف بعيد الغاية لايزال

يفترلك عن بديعة ويفضى بك إلى لطيفة، ولاتزال ترى شعرًا يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شئ وحول اللفظ عن مكان إلى مكان))[2].

---

(1) ديوان النابغة الذبيانى - ت - محمد أبوالفضل ابراهيم - ط. دار المعارف بمصر - القاهرة 1977 ف - ص (13). وهذا البيت استشهد به كثير من البلاغيين فى هذا الموضوع. انظر معاهد التنصيص - جـ 3 - ص (108).

(2) دلائل الإعجاز - ص (106).

وعبدالقاهر بحث هذا الموضوع في إطار معاني النحو التي بني عليها نظريته فقد بحث مثلا الفروق بين تقديم الخبر وتقديم المبتدأ، والفرق بين دخول همزة الاستفهام على الفعل أو دخولها على الفاعل كما في قوله تعالى حكاية عن نمرود : { **أأنت فعلت هذا بآلهتنا ياإبراهيم** }(1). فالمراد من الاستفهام هنا ليس إقرار ابراهيم عليه السلام لهم بوقوع الكسر للأصنام، ولكن المراد هو أن يقر بأنه منه كان. وكيف ؟ وقد أشاروا له إلى الفعل بقولهم:{**أأنت فعلت هذا** } ؟ وقال هو عليه السلام في الجواب : { **بل فعله كبيرهم هذا** }(2) ولوكان التقرير بالفعل لكان الجواب فعلت أو لم أفعل(3).

ومن الجدير بالذكر أيضا أن عبدالقاهر في دراسته لهذا الموضوع لم يقف عند معيار الصحة النحوية للتركيب، بل تجاوزه إلى الحديث عن النواحي الفنية من ذلك حديثه عن التهيئة والتقديم لذكر المحدث عنه وكون ذلك آكد في الإثبات من المفاجأة بالمحدث عنه، ولذلك نجده يقول : ((وجملة الأمر أنه ليس إعلامك الشيء بغتة غفلاً مثل إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمه له ؛ لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحكام ومن هنا قالوا : إن الشيء إذا أضمر ثم فسر كان ذلك أفخم له من أن يذكر من غير تقدمه إضمار))(4) ومن أمثلة ذلك ضمير القصة والشأن وغيرهما من الإشارة إلى شيء ثم ذكره ومن التقديم الذي ينطوي على أسرار بلاغية قوله تعالى :{ **والذين هم بربهم لايشركون** }(5). فهذا يفيد من التأكيد في نفي الإشراك عنهم ما لو قيل :(والذين لايشركون بربهم)، أو(بربهم لايشركون) لم يفيد ذلك. وكذا قوله تعالى : { **لقد حق القول على أكثرهم فهم لايؤمنون** }(6).

---

(1) الأنبياء - ي (62).

(2) الأنبياء - ي (63).

(3) دلائل الإعجاز - ص (113).

(4) نفسه - ص (132).

(5) المؤمنون - ي (59)

(6) يس - ي (7). وانظر دلائل الإعجاز - ص (138).

إن الدور الذى يقوم به التقديم والتأخير فى التركيب يتمثل فى خصوصيات ودقائق قد تكون فى متناول القارئ وقد تدق وتغمض فلايمكن إدراكها أو تحديدها بحد ؛ لأن للتقديم والتأخير ألوانًا كثيرة ولكل لون قيمته الخاصة التى تستشف منه فى ضوء السياق، فمثلا تقديم المفعول فى قوله تعالى : { **ثم الجحيم صلوه** }[1]. قد يكون من الحيف قصره على الفضيلة السجعية كما يقول ابن الأثير[2]؛ لأن التقديم هنا قد يكون الغرض منه الإختصاص إلى جانب مراعاة السجع[3] أو لغرض آخر أيضًا وهو التأثير على النفس فى سرعة بيان المصير السئ الذى يتربص بهذا الذى أُخذ فغُل[4].

ومن الصور الرائعة للتقديم قوله تعالى: { **وجعلوا لله شركاء الجن**}[5]. ففى تقديم لفظة الشركاء معانى زائدة على المعنى الأصلى، وهذه المعانى التى أكسبت التعبير جمالاً وإيحاءً خاصًا لانجدها مع التأخير فالمعنى الأصلى الذى تدل عليه الآية هو اتخاذ الجن شركاء من دون الله وهذا المعنى أفاده تقديم لفظة الشركاء إضافة إلى معانٍ أخر منها : أنه ما كان ينبغى أن يكون لله شريك لامن الجن ولامن غيره، وهذا مالايفهم لوأُخر هذا اللفظ فقيل: جعلوا الجن شركاء لله ؛ لأنه في حالة تقديم (شركاء) وقع الإنكارعلى كون شركاء لله على الإطلاق فـ (شركاء) مفعول أول لجعل و (لله) في موضع المفعول الثاني وكلمة (الجن) كلام مستأنف على تقدير سؤال أي فمن جعلوا شركاء لله تعالى ؟ فقيل : الجن.

وهذا التقديم فيه إيجاز فلو كان الكلام على التأخير لاحتاج إلى استئناف كلام آخر كأن يقال : وجعلوا الجن شركاء لله وما ينبغي أن يكون لله شريك لا من الجن ولا من غيرهم، ومع ذلك يبقى التعبير بالتقديم أفخم وأحسن موقعًا في النفس[6].

---

(1) الحاقة - ي (31).

(2) انظر المثل السائر - جـ 2 - ص (174).

(3) انظر الفلك الدائر - ص (298).

(4) انظر - فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور - د. رجاء عيد. نشر دار المعارف - الاسكندرية - الطبعة الثانية - د. ت ص (78).

(5) الأنعام - ي 160.

(6) انظر دلائل الإعجاز - ص (287، 288).

وخلاصة القول هنا أن بلاغة التقديم والتأخير مرتبطة بأثرها الفني على المعنى. بمعنى أن هذا الأسلوب لا تكون له قيمته الفنية إلا إذا وظّفهُ المبدع في تجسيد أغراض فنية خاصة لا تكون بغير ذلك الأسلوب.

الحذف والسياق :

ومن المباحث التي حضيت بجانب كبير من الاهتمام من قبل البلاغيين هو مبحث الحذف الذي يشكل أيضًا عدولاً عن نمطية التركيب، كما أن الحذف يترتب عنه وجازة العبارة ويجنبها التمدد الثقيل، وهذا الأمر يشكل أساسًا من أساسات البلاغة التي عرفت عند بعض البلاغيين بأنها الإيجاز مع عدم الإخلال بالمعنى.

إلا أن هذه المزايا تعد محاور أساسية وعامة في هذا المبحث ؛ فأسلوب الحذف ينطوي - في الغالب - على خصوصيات يكون مبناها على إثارة الحس والشعور ويعول فيها على الذوق وسعة أفق الخيال، وهذه الخصوصيات تختلف بحسب السياق الوارد فيه الكلام.

ويقول عبدالقاهر عن الحذف ((هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمَ ما تكون بيانًا إذا لم تبن))[1]، وعلى سبيل المثال نذكر بعض الأمثلة التي ينطوي الحذف فيها على أسرار بلاغية من ذلك قوله تعالى : { **فإذا لقيتم الذين كفروا فضرب الرقاب** }[2] ففي هذه الآية حذف المفعول والفاعل وأقيم المصدر مقامهما، وتقدير الكلام (فارضبوا الرقاب ضربًا)، وهذا الحذف ينطوي - إلى جانب الإيجاز في العبارة - على قيمة فنية تلائم طبيعة الموقف الذي سيق فيه الكلام، فقد أفاد الحديث قوة ونفاذًا لأن دخول الفاء على المصدر مباشرة يوحي بالسرعة والضرب المأمور به هو الضرب السريع الخاطف فور اللقاء[3].

---

(1) دلائل الإعجاز - ص (146).

(2) محمد - ي 4.

(3) انظر دلالات التراكيب - د. محمد أبوموسى - منشورات جامعة قاريونس - الطبعة الأولى - 1979 ف - ص (254).

وتحدث ابن الأثير بإسهاب عن الحذف وقسمه إلى حذف الجمل وحذف المفردات وهو في سوقه للشواهد والأمثلة لهذين القسمين والأنواع المندرجة تحتهما نجده في أغلب الأحيان يحذو حذو النحاة في تقدير المحذوف إلا أنه في بعض المواطن يقف عند النواحي الفنية والأسرار البلاغية فيها.

فمن ذلك انتباهه إلى حذف مفعول المشيئة في قوله تعالى : { **ولو شاء الله لجمعهم على الهدى** }[1] فهو يقارن بينه وبين ذكر المفعول في قول الخريمي :

ولو شئت أن أبكى دمًا لبكيته

عليه ولكن ساحة الصبر أوسع

يقول: فلو كان على حد قوله تعالى: { **ولو شاء الله لجمعهم على الهدى** } لوجب أن يقول: ولو شئت لبكيت دمًا، ولكنه ترك تلك الطريقة وعدل إلى هذه لأنه أليق في هذا الموضع، وسبب ذلك أنه كان بدعًا عجيبًا أن يشاء الإنسان أن يبكى دمًا فلما كان مفعول المشيئة مما يستعظم ويستغرب كان الأحسن أن يذكر ولايضمر[2].

ومن أمثلة الحذف لأسباب بلاغية أيضًا قوله تعالى { **أفمن يتقى بوجهه سوء العذاب يوم القيامة** }[3] فهذه الآية فيها حذف أى كمن ينعم في الجنة، إلا أنه حذفت هذه الجملةوحذفها لم يكن لأجل الإيجاز فقط، بل لذلك دلالة أخرى؛ فالحذف هنا مشعر بعظم المحذوف وأنه أكرم على الله من أن يذكره في مقابلة هذا الشقي، وفيه أيضًا القصد إلى أن يتجه الهم كله إلى المذكور الذي يتقي بوجهه سوء العذاب ليمتلئ القلب بصورته وهو في النار فزع طائش لا يدري كيف يدرأ العذاب عن نفسه فهو يتقي بوجهه والوجه تسومه النار كما أن في ذكر الوجه إشعارًا بالإهانة لهؤلاء، فالمقام مقام تخويف وترهيب، وهذه الصورة من أبلغ ما يؤثر في النفس[4].

---

(1) الأنعام - ي 75.

(2) انظر المثل السائر - جـ(2)، ص (241).

(3) الزمر - ي 24.

(4) انظر - دلالات التراكيب - ص (245).

ومن أمثلة ذلك في الشعر قول ضابئ بن الحارث البرجمي :

فمن يك أمســـى بالمديـــنة رحـــله

فإني وقيّـــار بـــها لغريـــب

وما عاجلات الطـــير تدنى من الفتى

نجاحًا ولا عن ريثهن يخيب

نجد أن هذا الشاعر قال : (فإني وقيّار بها لغريب) : والأصل في الكلام فإني لغريب بها وقيّار غريب. فحذف المسند لأن هناك قرينة تدل عليه في العبارة، وتكمن القيمة الفنية لهذا الحذف في أنه قدم (قيّار) على خبر إن قصد التسوية بينهما في التحسر على الاغتراب كأنه أثر في غير ذوي العقول أيضًا إذ لو أخر لجاز أن يتوهم مزيته عليه في التأثر بالغربة ؛ لأن ثبوت الحكم أولاً أقوى[1].

إن مهمة الحذف الفنية تكمن في فتح المجال أمام المتلقي لاستحضار معان غائبة تنتج في فضاء العبارة ؛ ولهذا فإنه لا يمكننا الجزم بتقدير معنى واحد في الصياغة الفنية ؛ فقد تكون هناك أغراض أعمق وأدق من التي ندركها لأول وهلة. فمثلاً في قول الشاعر :

قال لي كيف أنت ؟ قلت عليل سهر دائم وحزن طويل[2]

لا يمكننا حمل حذف المسند إليه على علة واحدة وهي الاحتراز من العبث مع ضيق المقام ؛ لأنه قد يتسع الحذف هنا لأسرار فنية ومعانٍ إيحائية فقد يكون إحساس الشاعر مثلاً بالعلة قد تضخم حتى شمل مساحة عريضة من ذاته، فأصبح ذكر ذاته لا قيمة له لأنها منسحقة تحت لفظ (عليل)، أو كأن قول مخاطبه له : كيف أنت ؟ تفجير لألمه الذي يتكتمه وسرعان ما وجد متنفسًا في بيان علته التي أمحت أمامه ذاته[3].

---

(1) انظر معاهد التنصيص - جـ(1)، ص (187).

(2) هذا البيت من الأبيات التي لم يعرف قائلها - انظر - معاهد التنصيص - جـ(1) - ص (100)

(3) انظر فلسفة البلاغة - ص (81).

وخلاصة القول. إن الحذف يعد وسيلة من الوسائل الفنية في التعبير الأدبي التي يلجأ إليها الأديب بوحي من ذوقه الرهيف وحسه اللغوي للإيحاء بما لديه من معانٍ وأغراض لاتتحقق إلا بهذا الأسلوب، كما أن في الحذف تنشيطًا لخيال المتلقي ودعوىٰ غير مباشرة للحدس بهذا المحذوف واكتشاف ماوراء حذفه من أسرار وتلك إحدىٰ غايات الفن، فالأدب الجيد ليس بثا مباشرًا أو إفضاء صريحًا بالمعنىٰ الكامن فيه، ولكنه لون من التضليل والغموض الشفيف الذي يثير ذهن المتلقي ويحرك خياله[1].

وانطلاقًا من مفهوم الحذف وبلاغته والسياقات التي يرد فيها تناول البلاغيون سياقات الذكر باعتباره الأصل في التركيب أو هو الغالب ما دامت لم توجد نكته ترجح الحذف ولا شك في أن سياقات الذكر تعتمد علىٰ اتساع دائرة العبارة بكل جزئياتها الدلالية التي تقدم كثيرًا من المعاني التي تتصل باحتياجات الناس في التواصل بينهم، وطبيعة الذكر تمثل جانبًا موضوعيًا في الصياغة باعتبارها قائمة علىٰ الوضع اللغوىٰ في الأصل، ومع ذلك فقد قام البلاغيون بتحريك هذا السياق من وضعيته إلىٰ إكسابه لونًا من الذاتية تربطه باعتبارات في الأداء مستقلة إلىٰ حد ما عن أصل الوضع، فالمتكلم عندما يقوم بعملية اختيار المادة اللغوية المتاحة فإنه بلا شك يقع تحت تأثير النظام الخاص للغة وهو نظام يعتبر الذكر أصل الأداء ولكن المتكلم يمتلك نية جمالية تجعل لهذا الذكر هدفًا بلاغيًا[2].

ويؤكد عبدالقاهر علىٰ أهمية الذكر من خلال حديثه عن ذكر مفعول المشيئة في بيت الخريمي السابق، ويذكر بعض الأمثلة الأخرىٰ مثل قوله تعالىٰ : { **وبالحق أنزلناه وبالحق نزل**}[3] وقوله تعالىٰ : { **قل هو الله أحد الله الصمد** }[4] فللذكر هنا ما لا يخفىٰ من الحسن

---

(1) انظر . دراسات في المعاني والبديع - د. حسن طبل - ط مكتبة الزهراء - القاهرة - د.ت - ص (28).

(2) انظر البلاغة الأسلوبية - ص (326).

(3) الاسراء - ي 105.

(4) الإخلاص - ي 1، 2

والبهجة ومن الفخامة والنبل ما لايخفى موضعه على بصير ولو ترك فيه الإضهار إلى الإضمار فقيل: وبالحق أنزلناه وبه نزل وقل هو الله أحد هو الصمد لعدمت الفائدة الموجودة فيها[1].

العطف والسياق

ولعل من أهم الموضوعات التي تفتح لنا مجالا واسعًا لدراسة أثر السياق هو موضوع العطف سواءً في ذلك عطف المفردات أو عطف الجمل.

والغاية من دراسة العطف تتجاوز مسألة التشريك في الحكم الإعرابي إلى التعرف على الظلال الناجمة عن العلاقة بين المتعاطفات وما يترتب عليها من إيحاءات تضفي قيمة جماليات على الأسلوب.

كما أن البحث في موضوع العطف هنا يتجاوز مسألة البحث عن الجامع بين المتعاطفات ؛ فتحقق إدراك جمالية بنية العطف داخل السياق لا يتم إلا في ضوء إدراك التواشج الحاصل بين المتعاطفات الذي ينتج علاقة جديدة من التضايف بسبب التجاور بين الكلمات والجمل في بنية العطف بغض النظر عن الجهة الجامعة المتقررة سلفًا ؛ إذ إن العطف ينشيء علاقة جديدة بين جزئيات التركيب تدرك في ضوء السياق الكلي لطبيعة العطف.

وعن طريق النظر في هذه العلاقات الجديدة يمكننا إدراك الجانب الإبداعي للنصوص الأدبية ؛ لأن الأديب عندما يجمع بين هذه المتعاطفات في سياق خاص فهو إنما يكشف عن علاقة جديدة تجمع بين المتعاطفات، وهذا التعاطف من شأنه أن يعبر عن إحساسه وفكرته ؛ لأنه بهذا العطف يعيد ترتيب أجزائه وفق علاقة نابعة من تجربته وتصوره وموقفه من الحياة، وهذه العلاقة الجديدة هي ماعبر عنه أحد الباحثين بـ((تراسل ماهيات المعاني))[2].

---

(1) انظر دلائل الإعجاز - ص (170).

(2) بلاغة العطف - ص (137) ومابعدها

إن اكتناه المعانى الجمالية فى بنية العطف يجعلنا نُلقى جانبًا فكرة العلاقة المسبقة أو المعنى الجامع ؛ لأننا بصدد تحليل لعلاقة جديدة داخل بنية العطف، فالألفاظ التى توجد فى هذا السياق قد تكون متعارضة مع بعضها ولاعلاقة مسبقة بينها سواء فى ذهن المخاطب أو فى المخزون التراثى والموضوعى العام، إلا أن البناء الجديد والمخترع من قبل الأديب ينشئ علاقة تناغم وتواشج بينها تضفى عليها رونقًا وجمالاً، ولذلك فإننا نجد امرأ القيس قد عبر من خلال سياق خاص من المتعاطفات عن إحساسه وشعوره إزاء محبوبته إذ يقول :

كأن المدام وصوب الغمام

وريح الخزَامى ونشر القطر

يعــل بــه بــرد أنيابها

إذا غــرد الطائــر المستحــر[1]

فجمال المعنى لم يحصل بسبب المبالغة في التشبيه التي تجعل مهمة الإيضاح قريبة تفسد طبائع الصور إفسادًا شديدًا، إنما عنى امرؤ القيس أن توضع رائحة الفم في سياق وانتزاع هذه الرائحة من هذا السياق الماثل لن يعود علينا إلا بالتيسير المصطنع الذى دأنبا عليه قرونًا[2].

لقد جعل امرؤ القيس رائحة الفم جزءًا من نفس الصبح وموسيقاه وبهجة الشعور بالحياة[3] وهذا الشعور لايمكن إدراكه عند الشاعر إلا باجتماع هذه الأجزاء فى إطار هذا السياق الذى شكل بنية جديدة جعلتنا نتعمق إحساس الشاعر بالوجود من حوله.

وهكذا فى كل سياق يتحقق فيه التناعم بين أجزائه فيحدث هذا التناعم إيحاءً جديدًا من خلال مراعاة المعانى بين المتعاطفات. ومن ذلك أيضًا هذا البيت الذى وقف عنده الكثيرون وهو قول محمد بن وهيب يمدح المعتصم :

---

(1) ديوان امرئ القيس - ص (233).

(2) انظر الصورة الأدبية - د. مصطفى ناصف - ط دار الأندلس - بيروت - الطبعة الثانية - 1981 ف - ص (63).

(3) نفسه.

ثلاثة تشرف الدنيا ببهجتها

شمس الضحى وأبو إسحاق والقمر[1]

فالشاعر في هذا البيت وضع هذه المتعاطفات في سياق خاص جمع فيه بين ثلاثة أشياء(شمس الضحى-أبو إسحاق-القمر) وهو في هذا الجمع جعل لاسم الممدوح إيحاءً خاصًا متجددا بتجدد شعورالناس ببهجة الشمس وعلو القمر[2].

وعلى هذا الأساس يمكننا تذوق أساليب العطف في القرآن الكريم فعندما نجد الجمع في القرآن بين لفظين أو جملتين في نسق خاص فإن هذا النسق يولد إيحاءً جديدًا يضفي ظلالاً من المعاني تسهم في تأكيد المعنى الأصلي كما في قوله تعالى **{ وقضى ربك ألا تعبدوا إلاّ إياه وبالوالدين إحسانًا }**[3]. فقد جمع الله سبحانه وتعالى في هذه الآية بين توحيده والحث على البر بالوالدين حيث أضفى هذا الجمع معان إيحائية جديدة نابعة من الجمع المطرد بين الاعتراف بحقيقة التوحيد وممارسة تكريم الوالدين، ولذا فإنه من المقرر أنه من تمرن روحيًا على شكر نعمة والديه منذ الصغر يكون أقدر على شكر المنعم الأكبر وقت التكليف والعكس صحيح أيضًا فالضلال مرتبط بالخروج عن البر بهما.

إن الجمع في هذه الآية لم يكن نابعًا من فكرة الترتيب بين درجات العبادة، بل إن هذا الجمع يكشف عن علاقة وجودية خاصة في النفس الإنسانية بين الإقرار بحقيقة التوحيد وفضيلة البر بالوالدين عن طريق إنشاء سياق من التعاطف المعبر عن نظرة كلية للوجود ؛ إذ لايكون هذا الكون بغير فضل المنعم كما لايكون الإنسان بغير والديه[4].

---

(1) معاهد التنصيص - جـ 1 - ص (210)

(2) انظر بلاغة العطف - ص (172).

(3) الإسراء - ي 23.

(4) وهذا بإستثناء ماكان في حق آدم وعيسى عليهما السلام. انظر بلاغة العطف - ص (205، 206، 207).

فالمعانى الإيحائية التى اكتسبها قوله تعالى : { وبالوالدين إحسانا } ناجمة عن دخوله فى بنية كلية متلاحمة الأجزاء بحيث لايمكننا الحصول على هذه المعانى إذا أخذ هذا الجزء بمعزل عن البنية التى انتظم فيها.

السياق والترابط

ولئن كان ما سلف حديثًا عن العطف فإن الشئ نفسه ينسحب على كل عبارة أو جملة تشكل أجزاؤها بنية كلية يضفى فيها السياق ظلالاً من المعانى الإيحائية النابعة من التناغم الحاصل بين الأجزاء بحيث لايمكننا تمثل المعنى الذى صيغت لأجله هذه الأجزاء إذا ما أخذنا كل جزء من هذه الأجزاء على حدة ؛ لأن المعانى الإيحائية الناجمة عن هذه البنية ليست معان تراكمية ناتجة عن الامتداد الأفقى لهذه الأجزاء، بل هى معان متمخضة عن مشاركة كل جزء من أجزاء البنية بما يختزنه من إمكانات مكنته من إنشاء علاقات جوار جديدة.

إننا لو قلنا مثلاً - (السيل حرب للمكان العالى) فى خطاب عادى قاصدين بذلك أن السيل لايحتبس فى المرتفعات فإن قولنا هذا يكون قولاً عاديًا لايقيم فى النفس أثرًا فنيًا، ولكننا إذا قرأنا هذه الجملة فى بيت أبى تمام وهو قوله :

لاتنكرى عطل الكريم من الغنى

فالسيل حرب للمكان العالى

فإن هذه الجملة يتغير معناها من حيث إحداث الأثر وتحريك المخيلة ؛ وذلك لأن دخولها فى هذا السياق الجديد جلب لها طاقة مختلفة[1] فهذا السياق أنتج لنا صورة خيلت إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفًا بالعلو والرفعة فى قدره، وكان الغنى كالغيث فى حاجة الناس إليه وعظم نفعه وجب بالقياس أن يزل عن الكريم زليل السيل عن الطود العظيم[2].

---

(1) انظر الخطيئة والتكفير - ص (206).

(2) انظر أسرار البلاغة - ص (245).

ولو جئنا أيضًا إلى قول المتنبى يمدح سيف الدولة :

فإن تفق الأنام وأنت منهم

فإن المسك بعض دم الغزال[1]

وقرأنا الشطر الثانى من البيت بمعزل عن الشطر الأول لوجدنا أنه يقرر حقيقة مسلمًا بها وهى أن المسك ناتج عن دم الغزال، إلاّ أن المتنبى إذ يذكر لنا هذه المسلمة فهو إنما يعيدها فى سياق تركيب البيت الذى شكل لنا بنية واحدة لاتتجزأ، وهذه البنية تحمل فى معانها تشبيهًا لسيف الدولة فهو فى تفرده وتميزه عن غيره بالصفات الحسنة يشبه المسك فى تميزه عن دم الغزال.

وقد أدرك عبدالقاهر الجرجانى هذه الخصوصية التى يتميز بها النص الأدبى التى تتمثل فى ترابطه وتماسك أجزائه فقد شبه واضع الكلام بمن يأخذ قطعًا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها فى بعض حتى تصير قطعة واحدة وهو يعلق على بيت بشار بن برد الذى يقول فيه :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا

وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

((إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التى لاتقبل التقسيم ورأيته قد صنع فى الكلم التى فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسرًا من الذهب فيذيبها ثم يضعها فى قالب ويخرجها لك سوارًا أو خلخالاً وإن أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار ؛ وذلك أنه لم يرد أن يشبه النقع بالليل على حدة، والأسياف بالكواكب على حدة، ولكنه أراد أن يشبه النقع والأسياف تجول فيه بالليل فى حال ما تنكدر الكواكب وتتهاوى فيه.

فالمفهوم من الجميع مفهوم واحد، والبيت من أوله إلى آخره كلام واحد)) [2]

---

(1) ديوان المتنبى - ص (206).

(2) دلائل الإعجاز - ص (414).

السياق الخارجي

إن تفهم أبعاد العمل الأدبي وتعمق دلالاته لا يتهان بالوقوف عند جماليات الألفاظ وتراكيبها فقط، بل لابد من الاهتمام بالجوانب الأخرىٰ الخارجة عن نطاق اللغة التي تساعد علىٰ تفهم العمل وتعمق دلالته وتوسع من نطاق تأمّلنا لهذا العمل.

فكما أن للمعنىٰ في العمل الأدبي علاقته القوية بالبناء اللغوي للعبارة فكذلك له علاقته بالقرائن الخارجية التي تعد بمثابة التربة التي استنبت فيها.

ولذا فإنه لا يمكننا إغفال دور هذه القرائن في تحديد المعنىٰ وتوجيهه، ودورها في تحديد قيمة الظواهر التعبيرية في الأسلوب الفنىٰ، لأن في تجاوز المفهوم الحرفي للمعنىٰ فتح آفاق جديدة وواسعة، ومجالات مهمة ذات أثر فاعل في العمل الأدبي.

فلا يسع أي دارس للأدب أن يغفل علىٰ الإطلاق الظروف الخارجية للعمل الأدبي لأن العناصر اللغوية ليست وحدها المعول عليها في التواصل بل هناك عناصر أخرىٰ غير لغوية تساعد علىٰ أداء هذه الوظيفة أي أن التوصيل يحتاج إلىٰ أمور أخرىٰ غير الأصوات والكلمات وهذه الأمور متضمنة في ثنايا التعبير. فالكلمات ليست أصواتًا تلفظ أو خطوطا ترسم وإنما الكلمة رمز وتجسيد ودلالة علىٰ موضوع يتعداها[1].

وتكمن أهمية الاطلاع علىٰ السياق الخارجي في معرفة قيمة العبارات ومدىٰ إسهامها في فتح المجال لمعرفة أسرار النفس والمجتمع وبهذا يكتسب النص - إلىٰ جانب جمال النسق - قيمته الفنية.

ومعرفة السياق الخارجي - فوق ذلك كله - تساعدنا في دراسة الأعمال الأدبية المتكاملة، وتبين لنا دور هذه الأعمال في الكشف عن شخصية صاحبها والتجارب التي عاشها كما تعين علىٰ الفهم الكلي للنصوص، فدراسة القطع والأجزاء المبتورة لا تحقق التذوق

---

(1) انظر - دراسة الأدب العربي - د. مصطفىٰ ناصف - ط دار الأندلس - الطبعة الثالثة - 1983ف - ص (130).

الكامل للنص لأن هذه القطع والأجزاء لابد وأن تدرس وتفهم في إطار سياقها العام وبمعونة الظروف الخارجية المحيطة بها.

ومما يجدر ذكره هنا أن معرفة السياق الخارجي للنص لا يقصد من ورائها التعمق في معرفة شخصية صاحبه وميوله وتطلعاته أو التعرف المعمق على ظروف المجتمع وتاريخه بقدر ما يقصد بها النظر إلى النص وتقويمه في حدود أنه خبرة الأديب انعكست على النص الأدبي وأنه قيمة جمالية قوامها اللغة.

ويقودنا الحديث عن السياق الخارجي إلى تبنى ما يعرف بتعدد الدلالات والمستويات للنص الأدبي، فالنص الأدبي ليست له دلالة أحادية مسبقة، وهو متعدد الجوانب التي يمكن أن يطالها التحليل، وذلك بحسب الرؤية التي ينظر منها إليه كالجانب النفسي أو الاجتماعي، ولعل هذا يجعلنا في موقف مضاد لموقف بعض النقاد كالشكليين، والبنيويين الذين يقولون بانغلاق النص وبعدم وجود تغير يقع خارج علاقاته ونطاقه الداخلي.

فعدم الاهتمام بالسياق الخارجي وعزل النص عن هذا السياق كان من المآخذ التي أخذت على البنيويين، لأن هذا الأمر قاد إلى عدم الفهم الواقعي للنصوص.

إن في التعرف على السياق الخارجي تبيينًا لمدى انفتاح النص على البيئة المحيطة به وفيه أيضًا تحرير للنص من بنيته المغلقة انطلاقًا من أن شعرية التعبير أو جماليته غير نابعة من داخله فقط بل تنبع أيضًا من تجسدات هذا التعبير في وعي قارئه المتسلسل إلى وعي مبدعه أيضًا.

وخلاصة ما يمكن قوله هو أن دراسة النتاج الأدبي وتذوقه لا يمكن تحققهما التحقق الكامل إلا بربط هذا النتاج بمبدعه ومتلقيه والظروف الاجتماعية المنغمس فيها لأنه بدون هذا الربط لا تتكون لدينا إلا صورة جزئية لا تتوافق وطبيعة الأدب.

ولعله من الجدير بالذكر في هذا الصدد أن إلحاح البلاغيين على فكرة المقام، واتخاذهم من مراعاتها محورًا يدور حوله البحث البلاغي لديهم إنما يعد وعيًا بفكرة صائبة

أكدت عليها كثير من الدراسات الحديثة، ففكرة المقام هي أساس ما يسمى علم الدلالة الوصفي في ميدان الدراسات اللغوية المعاصرة وهي كذلك المحور الجوهري لما يسمى نظرية الاتصال في ميدان الدراسات الإعلامية[1]. والمقام بهذا المعنى يعد شاملاً لجانب المتكلم أو السياق النفسي ومقتضى الحال الموضوعي أو المقام الآني وهو ما أطلقت عليه سياق المقام أو الموقف ويشمل أيضًا السياق الاجتماعي.

إن فكرة المقام تمثل اليوم مركز الدلالة الوضعية من حيث كانت مبرزة للجانب الاجتماعي الذي تظهر فيه العلاقات والأحداث والظروف المقتضية لإيراد الكلام على صورة مخصوصة[2].

ولذا فإنه يمكن القول بأن فكرة السياق الخارجي لم تغب عن القدماء إلا أنها ظلت عندهم موقوفة على ما أسموه مراعاة القول لمقتضى الحال باعتبارها شرطًا من شروط البلاغة في التعبير، والسياق وفق هذا التصور مبنى على فهم اجتماعي لوظيفة الأدب يؤول إلى افتراض المتلقي وحضوره، وقد عدل به القدماء عن مناسبة القول الشعري للحال التي فيها الشاعر إلى مناسبته للحال التي فيها القول عدولاً محكومًا بطبيعة الشعر وتقسيمه إلى أغراض ومناسبات[3].

ففكرتا الحال والمقام في مفهوم البلاغيين مرتبطتان بالبعد الزماني والمكاني للكلام وذلك أن الأمر الذي يدعو المتكلم إلى تقديم صياغته على وجه معين إما أن يتصل بزمن هذه الصياغة فيسمى الحال، وإما أن يتصل بمحلها فيسمى المقام ؛ لأن كل كلام لابد له من بعد زماني وبعد مكاني يقع فيه. ومن هنا ارتبطت فكرتا الحال والمقام بالمقال واختلاف صورة هذا المقال يعود بالضرورة إلى اختلاف الحال والمقام[4].

---

(1) انظر . دراسات في المعاني والبديع - ص (20، 21).

(2) انظر البلاغة والأسلوبية - ص (308).

(3) انظر النص الشعري ومشكلات التفسير - ص (93).

(4) انظر البلاغة والأسلوبية - ص (306).

المبحث الأول
السياق النفسي

بما أن اللغة هى مادة التعبير عما يجول فى ذهن الفرد من أفكار ومشاعر فقد تختلف من شخص إلى آخر فهى تعد منعكسًا لهذه الأفكار والمشاعر تخضع لها وتتلون بلونها. ولذا فإن الألفاظ فى العبارة أو النص قد تتجاوز معانيها الإشارية المتواضع عليها إلى معان ضمنية يضفيها المبدع عليها وتؤدى هذه المعانى وظيفة تعبيرية خاصة ولهذا تعتبر وظيفة الألفاظ بالنسبة إلى القائل أو المبدع تعبيرية ووظيفتها بالنسبة إلى الأشياء التى تدل عليها رمزية.

كما أنه يمكن القول بأن لأى نص جانبين : جانب موضوعى يشير إلى اللغة وهو القاسم المشترك الذى يجعل عملية الفهم ممكنة وجانب ذاتى يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى فى استخدامه الخاص للغة (1). فالشاعر مثلاً يضمن عباراته دلالات معينة يشعر بها ويحسها، ويعبر عنها تعبيرًا ضمنيًا لأن لكل شخص خبرات معينة أثرت فى حياته بصورة أو بأخرى، وبما أن هذه الخبرات لها تأثيرها المباشر فى الصياغة اللغوية فإنها تشكل سياقًا يستند إليه فى تحديد معنى العبارة وقد يشمل هذا السياق الإرجاعات المعرفية التى تشير إلى ثقافة متسربة من خلال النص.

والغاية من دراسة هذا النوع من السياق - السياق النفسى - تتمثل فى التمييز بين المعنى النفسى والمعنى المنطقى فالمعنى النفسى يختلف باختلاف الأفراد فهو ذاتى بخلاف المعنى المنطقى الذى يتميز بالموضوعية.

ويعد المنهج النفسى أحد المذاهب المعروفة فى مجال الدراسة الأدبية. ومن أهم المبادئ التى يقوم عليها هذا الاتجاه أن التعبير الفنى صياغة لتجربة تحكمها مثيرات وحوافز داخلية وخارجية كما أن هذا التعبير أو العمل لاينفصل عن شخصية مبدعه.

---

(1) انظر الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص - د. نصر حامد أبوزيد - مجلة فصول - العدد الثالث - ابريل 1981 ف - المجلد الأول - الجزء الثانى - ص (145).

ومن الجدير بالذكر أن الأدب وعلم النفس يجمعهما عالم مشترك وهو دراسة الأفكار والعواطف والمشاعر، إلاّ أن دراسة الأدب من هذه الناحية لم تحض باهتمام كبير من قبل الدارسين على الرغم من أن الأدب يعد ميدانًا واسعًا لاستغلال نتائج الدراسات النفسية.

وتفترق الدراسة النفسية للأدب عن علم النفس في أنه لايقصد من وراء هذه الدراسة الكشف عن العقد النفسية لأن مجرد الدلالة على هذه العقد أمر خارج عن نطاق الأدب والذي يهمنا في هذا الجانب بيان قدرة الشاعر على تحويل هذه الصور الذاتية الفردية إلى صور عامة ظاهرة [1].

لقد كشف لنا التحليل النفسي عن جوانب ثرية من المدلول واستطاع أن يوجد روابط بين أفكار تبدو ظاهرة التباعد. ويبدو اتصال الأدب والنقد بعلم النفس أيضًا في أن الأديب في كل مايصدر عنه من نشاط أدبي يستلهم تجاربه العقلية والنفسية ولهذا فالأدب مرآة عقل الأديب ونفسه [2].

إن الكلام قبل أن يخرج إلى مستوى اللسان أو قبل أن يكتب على الورق يكون فكرة متخمرة في ذهن صاحبه وهذا أمر مسَّلم به كما أن هذا الكلام لابد أن يتأثر بذهن صاحبه ونفسيته إلاّ أن مناط الاهتمام هنا يتركز حول الآثار التي يتركها المبدع على كلامه ؛ لأن كل متكلم لايستطيع التخلص من تأثير الخبرات والتجارب الكامنة في نفسه، بل ربما تصبح هذه الخبرات والتجارب هي المسيرة لعملية الإبداع فيتغلب الجانب الذاتي على الجانب الموضوعي.

ولكن المبدع عندما يعبرعن نفسه أو فكره من خلال النص فإنه لايستطيع الخروج عن الإطار اللغوي الذي يشكل وسيطًا بين المبدع والمتلقي فللغة وجودها الموضوعي الذي لايستطيع المبدع بدونه بناء النص الأدبي، إلاّ أنه يقوم بتعديل بعض المعطيات فيه.

---

(1) انظر النقد الأدبي الحديث- د. محمد غنيمي هلال-ط دار الثقافة بيروت -1973ف -ص(427)

(2) انظر في النقد الأدبي - د.عبدالعزيز عتيق -ط دار النهضة العربية -بيروت1972ف -ص(61)

وترمى دراسة هذا النوع من السياق أيضًا إلى التأكيد على المنابع النفسية للنص الأدبى، ودورها فى إضفاء القيمة الجمالية عليه، فالتحليل النفسى للنصوص يتضمن الجانب الانفعالى فهو يقوم على دلالات الألفاظ ومعانيها النفسية عند الأفراد ؛ فاللغة لاتحتكم إلى العقل فقط بل تمتزج أحيانًا بالعاطفة، ولهذا فإن التعبير لايتقيد بالمعانى المعجمية بل يتجاوزها إلى معانٍ ثانوية ومدلولات فنية ؛ فالأديب عندما يستعمل اللغة فإنه يقوم بتوظيفها واستغلال إمكاناتها للتعبير عن أغوار نفسه وهو فى تحقيق هذه الغاية يعمد إلى تسخير ما يستطيع تسخيره من قدرات اللغة وفنونها فهو تارة يستخدم التشبيه أو الاستعارة وتارة يستخدم الرمز والإيحاء وبهذا تكتسب الأساليب قيمتها التعبيرية.

كما أن فهم معانى الأشياء المعبرة عنها يتفاوت بين الناس بحسب استعدادهم وقدراتهم ؛ فصور الأشياء تتلون فى أذهانهم بحسب كيفية إدراكهم لها، ومقدارها، والزاوية التى ينظرون منها إليها، والوجهة التى ينطلقون منها. ويعبر حازم القرطاجنى عن هذه العملية بقوله : ((إن المعانى هى الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة فى الذهن تطابق لما أدرك منه فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر عنه هيئة تلك الصورة فى أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ فإذا أحتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها صارت رسوم الخط تقيم فى الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها فى الأذهان صور المعانى فيكون لها أيضًا وجودٌ من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها))[1].

فالمعانى على هذا ليست محدودة ولاثابتة لأن الصور الحاصلة فى الذهن ليست نقلاً حرفيًا للواقع بل هى خاضعة للذات المدركة ولذا فإن التعبير عن الأشياء يكون تعبيرًا عن هذه الصورة المتكونة عنها وهى تتفاوت تفاوت المدركين لها.

---

(1) منهاج البلغاء -ص (18، 19)

ومن هنا فإنه يمكننا القول بأن المعنى الأدبى ليس معنى موضوعيًا ثابتًا لأنه ليس له وجود موضوعى خارج الذهن فى الحقيقة ومادام هذا المعنى يتكون داخل الذهن من خلال الصور المدركة فإنه لامناص من الرجوع والاستناد إلى الشخص المدرك نفسه عند عملية تفسير النص.

ولهذا يرى بعض الفلاسفة أن الأشياء لاتحمل معنى ولكن المعنى فى عقولنا فالفنان يقصد من عمله الفنى معنى وكل منا يقدر هذا المعنى تقديرًا خاصًا فيحدث لذلك التفاوت(1).

وكما يقول الرمزيون : إنما معرفتنا بالأشياء ((صادرة عن إحساسنا بها بل إنها فينا بل إنها نحن فأنا عندما أنظر إلى الطبيعة أحس بها وبما فيها من أشياء بحسب ما فى نفسى من أسرار وبحسب طعم الحياة فى فمى ووقع قوانين الحياة فى نفسى، فالطبيعة إذاً رمز لوجودي ولحياتى وليست إلا الطريقة التى أعبر بها عن محض ذاتى))(2).

فاللغة عند الرمزيين لاتعدو أن تكون رموزاً تثير الصور الذهنية التى تلقيناها من الخارج. وعلى هذا الأساس لاتصبح اللغة وسيلة لنقل المعانى المحدودة أو الصور المرسومة الأبعاد وإنما تصبح وسيلة إلى الإيحاء(3).

فالشعر بوصفه بناءً لغويًا متميزًا لا يكون انعكاسًا مباشرًا للواقع بل بنية موحدة تقدم رؤية فنية للحياة وتعبيرًا رمزيًا عنها يكشف علاقة الإنسان بمظاهر الوجود الخارجي(4).

---

(1) انظر الأسس الجمالية فى النقد الأدبى - ص (80).

(2) الرمزية فى الأدب العربى - د. درويش الجندى - ط نهضة مصر - القاهرة - د.ت - ص (102، 103)

(3) انظر . محاضرات في الأدب ومذاهبه - د. محمد مندور - نشر معهد الدراسات العربية العالية - د.ت -ص (77).

(4) انظر . بنية القصيدة الجاهلية - د. ريتا عوض - ط دار الآداب - الطبعة الأولى - 1992 ف - ص (175).

إن البحث في الدلالات الرمزية في الأدب يكشف لنا عن جوانب فنية في كثير من نصوصه لأن الرمز في الإبداع الأدبي يعد وسيلة من وسائل التعبير الفني فالرمز فيه يكون لغرض الإيحاء أي للتعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة.

فالبحث عن الدلالات الرمزية في الشعر - مثلا- يزيد من قيمة كثير من نصوصه لأن هذه الدلالات تفتح لنا طريقًا واسعًا لفهم هذه النصوص وتعمقها ولهذا فإننا إذا سلكنا هذه السبيل وتفهمنا طبيعة الرمز عند الشعراء الجاهليين، فسوف يكون فهمنا لشعرهم أفضل وتتكون لدينا صورة أعمق في أنفسنا لهذا الشعر كما أن البحث في هذه الدلالات يجعلنا ندرك حقيقة الوحدة في كثير من القصائد التي قيل عنها إنها تفتقد إلى الوحدة في الموضوع. ومن النماذج التي يمكن اتخاذها ميدانًا لهذه الدراسة معلقة امرئ القيس التي تعد من نفائس الشعر العربي فهذه المعلقة لا تتمثل قيمتها الفنية في قوة عباراتها وجودة سبكها فقط بل تكمن أيضًا في كونها تحمل رموزًا لمكنونات النفس، وأداةً للكشف عن معالم الشخصية وزواياها الدفينة، ولنأخذ من هذه المعلقة المقطع الذي يتحدث فيه عن وصف الفرس يقول [1]:

وقد أغتدى والطير في وكناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل

مِكرٍ مِفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معا ... كجُلمودِ صخر حطه السيل من عل

كميت يزل اللبد عن حال متنه ... كما زلت الصفواء بالمتنزّل

على الذيل جياشٍ كأن اهتزامه ... إذا جاش فيه حميُهُ غَلْيُ مِرجل

مِسَحٌّ إذا ما السابحات على الونى ... أثَرْنَ الغبار بالكديد المركَّلِ

يزلُّ الغُلام الخفَّ عن صهواته ... ويُلوي بأثوابِ العنيفِ المثّقل

ذريرٍ كخذروف الوليد أمرَّه ... تتابع كفّيه بخيط موصّلِ

له أيطلا ظبي وساقا نعامة ... وإرخاء سرحان وتقريبُ تَتْفِلِ

ضليع إذا استدبرته سدّ فرْجَهُ ... بضافٍ فويقَ الأرض ليس بأعزَلِ

---

(1) انظر . ديوان امرئ القيس - ص (45 وما بعدها).

كـأن عـلى المتنين منـه إذا انتـحر ... مـداك عروس أو صـلايَة حـنظل

كـأنّ دِمَـاءَ الهاديـات بنَحْـرِه ... عصـارةُ حِـنَّاءٍ بشـيبٍ مـرجَّل

فعـنّ لنا سِـربٌ كـأنّ نِعَـاجهُ ... عـذارى دُوار في مُـلاء مُذَيَّـل

فأدْبَـرنَ كالجـزع المفصّـل بينه ... بجـيدٍ مُـعَم في العشـيرة مُـخْول

فألحَـقَنا بالهاديـات ودونَـه ... جَواهِـرُهـا في صُـرّة لم تُـذَيَّل

فعَـادَى عِـداءً بيـن ثَـوْر ونعْجةٍ ... دراكًـا ولم يُنضَـح بمـاءٍ فيُغسَل

فضَـلّ طُـهاةُ اللحمِ من بَين مُنضِجٍ ... صـفيفَ شـواءٍ أو قديـرٍ مُعجَّلِ

ورحـنا يكـاد الطرفُ يقصُر دُونه ... مـتى ما تـرَقَّ العـين فيـه تسفَّلِ

فبـات عليـه سـرجه ولجـامه ... وبـات بعـيني قائـماً غير مرسلِ

يأتي ذكر الفرس في معلقة امرئ القيس بعد ذكر الليل وطوله ولعل في هذا ما يدعونا إلى البحث عن العلاقة بين الليل والفرس.

فهذا الفرس قيد للأوابد والوحوش إذا انطلقت الوحوش في الصحراء فإن الفرس يستطيع أن يأخذ بأرجلها ويقيدها فهو شديد الحركة سريع يخيل إليك أنه يكر ويفر في وقت واحد كأنه جلمود صخر يهوى به السيل من ذروة جبل عال ولبده يسقط عنه من شدة حركته وينزلق كما تنزلق الصخرة من منحدر. وهو يصب الجرى صبًا ويسبق كل الخيل لايثير غبارًا قط إنما هو أن يحركه راكبه فإذا به يغلي غليان القدر لاينى ولايفتر وراكبه لايستطيع الثبات عليه وما أشبه في سرعة انطلاقه بلعبة الخذروف الدوارة التى يلعب بها الصبيان إذ يصلونها بخيط ويسرعون في إمرارها وهو فرس ضامر كـأنه ظبيٌ نافر فله خاصرتان نحيلتان بل كأنه نعجة خفيفة لها ساقان ضئيلتان وهو يجرى في الأرض كأنه الذئب الفزع ويقفز كأنه التعلب الخائف.

هذا الفرس ليس فرسًا عاديًا وهو فرس متوتر كأنه مهرب من عدو يلاحقه فهو في كر وفر لايستقر على حال، وهو وحيد في وسط هذا الكون لايطمئن إلى غلام غر ولا إلى مجرب محنك.

ونحن إذا تأملنا هذه الخصائص وربطناها بالحديث عن الليل الطويل فإننا نجد أن هناك نسبًا وعلاقة بين الليل الذى جثم كالبعير وذلك الفرس الذى فر هاربًا ويحاول أن يسبق الوحوش، ومن خلال هذه العلاقة بين مقطع الليل ومقطع الفرس يبدو لنا أن امرأ القيس يتحدث عن نفسه ولكن بطريقة غير مباشرة فهو يترك القول كله فى ظاهر الأمر إلى الفرس الذى تميز بهذه المزايا المفرطة. فهذا الفرس هو الإنسان الذى نحاول استقصاء بعض رموزه من خلال وصف هذا الفرس، وفى المقابل يمثل الليل الطويل المظلم الوجود المحيط بالإنسان(1).

إن صورة الفرس هنا تجعلنا نطلع على القيمة الجمالية لهذه القصيدة من ناحيتين : الأولى هى أن الفرس يشكل رمزًا يفصح عن الملاءمة بين أجزاء القصيدة فإذا ما تم لنا إدراك العلاقة القائمة بين الليل والفرس والتى تدور فى فلك الخوف من الموت ومحاولة الهروب منه والتمـــرد علـى الواقـــع والمجتمع، فسوف نرى أن ذكر الفرس لم يخرج عن إطار القصيدة التى تبدو وفق هذه النظرة وكأنها منتظمة فى سلك نفسى واحد.

إن الانطلاق بالفرس يمثل هروبًا من الليل فهو ينطلق إلى رحلة الصيد ليبتعد عن الآلام التى تحيط به فالشاعر يباكر إلى الصيد قبل نهوض الطير من أعشاشها فيركب فرسه الضامر السريع العدو الذى يكر ويفر كأنه يجمع الحركات المتضادة فى لحظة واحدة لقوته، فهو أيضًا لايخلو من توتر فى حركة شبيهة بذلك التوتر الذى يسيطر على نفس صاحبه(2).

إنه قد يستنكر الناظر فى القصيدة لأول وهلة هذا الانتقال المفاجئ من وصف الليل وهمومه إلى وصف الفرس ولكن الانطلاق بالفرس فى وقت باكر قد يكون سبيل النجاة من تلك الهموم(3).

---

(1) انظر . دراسة الأدب العربى - ص (255) ومابعدها.

(2) انظر . دورس ونصوص فى قضايا الأدب الجاهلى - د. عفت الشرقاوى - ط دار النهضة - بيروت - د. ت - ص (262، 263).

(3) نفسه - ص (264)

إننا إذا حاولنا تلمس معالم الوحدة النفسية المسيطرة على ابيات المعلقة فسنجد أن كل مافيها يؤكد على هذه الوحدة التى نحن بصددها فالوقوف على الطلل الذى قيل فيه : إنه وقف واستوقف وبكى واستبكى. والحديث عن رحيل أهل الديار، والتنقل بين النساء والحديث عن الليل المخيف الطويل ثم الحديث عن الفرس كل ذلك ينبئ عن أن امرأ القيس مشغول بفكرة الموت ؛ فالطلل العافى يدل على أن جزءًا من العمر قد ولى، ولذا فعليه أن يعب من هذه الحياة ما يستطيع قبل أن يحل به الموت ؛ وعليه أن يهرب منه إن استطاع، فامرؤ القيس فى هذه القصيدة مسوق فى إطار هذه العناصر والأجزاء المتغايرة بحقيقة واحدة.

إن الرمز فى هذه المعلقة وفى هذا المقطع على وجه الخصوص يدحض فكرة الأغراض لأن القصيدة يلمها وشاح شعورى موحد على الرغم من تمزق القصيدة فى ظاهر الأمر، فالرمز يحقق وحدة القصيدة تحقيقًا بارعًا ففي ضوئه تتجلى لنا مظاهر الوحدة في هذه القصيدة.

وهذه الوحدة ترمي إلى إحداث لون من التجانس والتوافق بين مظاهر الوجود الخارجي، وهذه المظاهر يجمع بينها شعور نفسي موحد يصبغها بصبغة واحدة فتصبح كأنها أجزاء لكل واحد[1].

والناحية الثانية التي تمثل القيمة الجمالية في هذا الجانب هي أن هذا الرمز يشكل معادلا موضوعيًّا لنفسية امرئ القيس يكشف عن طبيتعها، فالفرس هنا هو صورة أخرى للإنسان الثائر المتمرد وامرؤ القيس ابتكر هذه الصورة لتكون معادلا موضوعيًّا لذاته الثائرة المزدهية وبذا تكون الفرس صور رمزيّة توحي بحالته النفسية ومتلونة بلونها.

فالرمز هنا هو الإيحاء وهو وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس وهو أيضًا صلة بين الذات والأشياء.

---

(1) انظر . الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر - د. عدنان حسين قاسم - ط المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان - الطبعة الأولى - 1981 ف - ص (239).

إن الشاعر في وصفه للفرس يحاول أن يحقق في الخيال مالم يحققه في الواقع فهو يضفي على الفرس صفات أسطورية ليجعل منه رمزًا يجسد ما في أعماقه من رغبات فلقد حقق الفرس في فعل الصيد ما لم يحققه الشاعر في دارة جلجل حين أفلتت منه العذارى، ولذا فهو يجعل من الفرس المثال الأسمى المتحقق في الصورة الفنية والمجسد لنماذج أصلية كامنة في النفس الإنسانية[1]. وبهذا فإنه يمكن القول بأن الصورة الشعرية تعد صياغة لتجربة نفسية يعيشها الشاعر وتكشف عن باطنه الخبيء.

فالحديث عن الفرس ليس مجرد تقرير لمجموعة من الخصائص وليس تأكيدًا لبعض الصفات ولكنه جزء من عاطفة الشاعر وتجربته، ولذا فإن ذكر هذه الخصائص التي يتميز بها هذا الفرس في رحلة الصيد يجعل من الصيد أيضًا رمزًا من رموز اقتناص اللذة، وتتعادل رمزيًا صورة الفرس الصائد سرب بقر الوحش بصورة الرجل الصائد سرب النساء[2].

وقد أكد امرؤ القيس حقيقة اقتران الفرس باللذة في موضع إذ يقول[3]:

كأني لم أركب جـــوادًا للـــذة

ولم أتبطن كاعبًا ذات خلخال

ولم أسبإ الزق الروي ولم أقل

لخيلي كرى كرة بعد إجـــفال

إن امرأ القيس بهذه المبالغات في وصف الفرس التي جعلت منه فرسًا أسطوريًا يجسد الحيوية والتخطي للواقع تعكس لنا حالة الشاعر (ذاته) المتفردة والمتمردة. ورحلة الصيد التي قام بها تعد هنا جزءًا من رحلة تحقيق الذات. ومن الجذير بالذكر أيضًا أن الفرس والصيد يمثلان مرحلة الفتوة والشباب ولعل هذا الأمر هو الذي جعل من الفرس والصيد ميدانًا واسعًا لرسم معالم هذه الشخصية والكشف عن أبعادها.

---

(1) انظر . بنية القصيدة الجاهلية - ص (222، 223).

(2) انظر بنية القصيدة الجاهلية - ص (220).

(3) انظر . الديوان - ص (65).

وخلاصة القول إن الفهم الحسي الخالص لهذا المقطع من المعلقة لا يستقيم لأننا سوف نجد أنفسنا أمام مبالغات كثيرة لا يمكن التسليم بها بل هي قد تثير دهشتنا مما يجعلنا نتهم الشاعر بالكذب والاختلاق إلا أننا إذا استعنا بالسياق النفسي للشاعر، فإن هذا السياق سيساعدنا كثيرًا في تبين مستويات أخرىٰ من الدلالة، كما أن هذه النتائج ترشدنا إلىٰ أن نكون حذرين في استنباط صفة الواقع العربي من الشعر الجاهلي.

وإذا ما طبقنا هذا المبدأ أيضًا علىٰ تجربة قيس بن الملوح علىٰ حسب ما ورد إلينا من شعره فإننا نجد أنه قد حاول الاستعاضة عن حرمانه من ليلىٰ بوصف جمال الطبيعة وبخاصة جمال الظباء. يقول في إحدىٰ قصائده :

إلى الله أن تبقى لحي بشاشة ... فصبرًا على ما شاءه الله لي صبرًا

رأيت غزالاً يرتعي وسط روضة ... فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرًا

فياظبي كن رغدًا هنيئًا ولا تخف ... فإنك لي جار ولا ترهب الدهرا

وعندى لكم حصن حصين وصارم ... حسام إذا أعملته أحسن الهبرا

فما راعني إلا وذئب قد انتحى ... فأعلق في أحشائه الناب والظفرا

ففوقت سهمي في كتوم غمزتها ... فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا

فأذهب غيضي قتلُه وشفى جوىً ... بقلبي أن الحر قد يدرك الوترا

نرىٰ أن قيسًا نقل إلينا في هذا المشهد الصحراوي من شعره صورة نفسية لمأساته هو فليس الغزال هنا سوىٰ ليلىٰ التي كان يحرص كل الحرص علىٰ أن تعيش معه وبجانبه لا ترهب الدهر في كنفه ورعايته يتنعم هو بوصالها - غير المشوب - في عيش رغد هنيىء وتهنأ هي بفورسيته وشجاعته. وليس هذا هو وحش الصحراء بل هو (ورد) غريمه الذىٰ افترس أعز أمانيه وترك في نفسه وترًا لا يشفي، وبهذا يجسد قيسٌ الراحة بقتل الحيوان وبرؤية سهمه يغوص في مهجته وقلبه، ففي النكال به شفاء جوىً حبيس يتجاوز مجرد صيد ذئب في الصحراء، ثم يعود قيس فيؤكد هذا الوتر الذي يقض مضجعه ويمنىٰ نفسه دائمًا بنيله لأنه

حر كريم أصيب بما ينال من حريته وكرامته بفوز غريمه عليه وظفره بمن كرس هو حياته العاطفية من أجلها. ففي هذا النص تتمثل لدينا عواطف قيس الذاتية وهي تصوير إنساني عام لها في الصراع بين حيوان عادٍ مفترس وآخر ضعيف عاجز وهو في موقفه منهما يعبر عما عجز عن تحقيقه في واقع حياته(1).

إن تتبع السياق النفسي للمبدع من خلال عمله يعين على استكناه أفضل لهذا العمل لأن التعامل مع العبارات والنصوص بحسب دلالاتها الظاهرة قد يكون فيه ظلم للأدب.

لقد عاب النقاد على ذي الرمة قوله :

ما بال عينك منها الماء ينسكب

كأنها من كلى مفرية سربُ

وكانت عين عبدالملك تدمع أبدًا وقيل إن عبدالملك حين سمع هذا البيت نهر الشاعر وقال له : ما شأنك وهذا ؟ لأنه ظن أن الشاعر يوجه إليه سؤالاً شخصيًّا ينتظر عنه جوابًا، ولكن ذا الرمة عندما جاء إلى الخليفة واستهل قصيدته بهذه الصورة لم يكن متهكمًا وإنما الغالب أنه جاء وفي نفسه أن الخليفة سيقضي له حاجته وسيغدق عليه من عطاياه.

لقد نفذ ماء حياته في جوف الصحراء وليس إلا أن ينقذه الخليفة، فهذه الصورة تعبر عن شكوى مرة أراد الشاعر التعبير عنها وليست تهجمًا منه على الخليفة أو فسادًا في الذوق(2).

ولعل هذا يجعلنا نعيد النظر في إطلاق الحكم بتقبيح هذه الصورة لخروجها عن الذوق العام وعدم مراعاتها لمقام الخليفة، فهذه الصورة تصور ما يشعر به قاطع الصحراء الذي تعرض للعطش فكانت انسياقًا وراء الشعور الباطن ولم تكن مجرد صورة عقلية أحدثها هذا الشاعر.

---

(1) انظر . النقد الأدبي الحديث - ص (429).

(2) انظر . التفسير النفسي للأدب - د. عزالدين اسماعيل - ط دار العودة - بيروت - الطبعة الرابعة - 1981 ف - ص (93، 94).

لقد رفض القدماء هذا البيت لأنه لم يتوافق وطبيعة المتلقي، وهم بذلك يغفلون أمر المبدع فقد ربط القدماء بين الصياغة والمتلقي فاعتبروا المتلقي العنصر الأساسي في العملية الإبداعية.

ولعل في الشعر الصوفي ما يعيننا على تلمس أثر السياق النفسي على المعنى لأن التجربة الصوفية تجربة ذات طابع نفسي حيوي واللغة الصوفية لغة مرموزة توائم ما تعبر عنه من أحوال نفسية.

والسياق في التعبير الصوفي أكسب الرموز مدلولات أخر تجاوزت حدودها الوضعية. غير أن استخدام هذه الرموز أو توظيفها في التعبير عن التجربة الصوفية لم يأت عفوًا، فاللغة الأولى أو لغة التصريح التي تعتمد على العبارة التقريرية المباشرة لا تفي بمقاصد الصوفي الروحية العميقة الأبعاد، ولذا فإنه لم يكن هناك بد من استخدام الأسلوب الإشاري التلويحي.

ولهذا فإننا نجد شعراء الصوفية يغرقون في استخدام الرموز فيحملون الألفاظ غير معانيها ويعبرون بها عن أشواقهم ومواجدهم، فظاهر شعرهم في بعض الأحيان غزل إنساني ولكن عند الاطلاع على حقيقة التوجه الصوفي تتبدى لنا معانٍ أخر نابعة من هذا التوجه وهي معانٍ لا تمت إلى عالم الظاهر بصلة.

من هؤلاء الشعراء عمر بن الفارض الذي تميز شعره بخصائص أدبية وفنية إلى جانب احتوائه للإيحاء الصوفي فكان بحق خير مثال للأدب الصوفي ومن الأمثلة على ذلك قوله في أبيات يتحدث فيها عن الحب الإلهي :

زدني بفرط الحب فيك تحيرا ... وراحم حشى بلظى هواك تسعرا
وإذا سألتك أن أراك حقيقة ... فاسمح ولا تجعل جوابي لن ترى
يا قلب أنت وعدتني في حبهم ... صبرًا فحاذر أن تضيق وتضجرا
إن الغرام هو الحياة فمت به ... صبًّا فحقك أن تموت فتعذرا

ولقـــد خـــلوت مـــع الحـــبيب وبيننا ســـــر أرق مـــن النســـيم إذا ســـرى
وأبـــاح طـــرفي نظـــرة أملـــتها فغـــدوت معـــروفًا وكـــنت منـــكرًا
فدهـــشت بـــين جـــماله وجـــلاله وغـــدا لســـان الحـال عـنى مخبرا

فظاهر هذه الأبيات تغزُّل بفتاة وحديث عن الوصال ولكن الأمر غير ذلك فالشاعر هنا يعبر عن الحب الإلهي بلغة العواطف الإنسانية الشائعة في الشعر الغرامي كالخلوة مع الحبيب وتبادل الأسرار والنظر إلى محياه والاندهاش بجماله خارجًا بذلك كله إلى التلويح الصوفي(1).

لقد اتخذت لغة الشعر في التجربة الصوفية منهج الرمز الإشاري الذي يعمد إلى اصطناع لغة تكتسب الكلمات فيها دلالة غير الدلالة الوضعية إلا أن هذه الدلالات أصبحت معادلة لفظية يستبدل أحد طرفيها بالآخر عن طريق ما قدمه الصوفيون من شروح وتفسيرات، ولذلك يظل مصطلح الرمز الصوفي دلالة إشارية ندركها بوصفها بديلاً تجمد في مصطلحات فقدت قيمتها الفنية لثباتها الحرفي حتى تكاد تستوي مع الدلالة الحرفية بسبب تجمد الرموز داخل مفهوم محدد لاقتصاره على كونه بديلا لمعنى حرفي ندركه عن طريق كتب اصطلاحات الصوفية، كما أن الدلالة الرامزة في المنهج الصوفي لا تتجاوز كونها رمزًا شخصيًا لا ينقل عالمًا كونيا لأنه لا يرتبط بمشاعر عامة ولا يتمازج بروح مشتركة، بل إنه يأسر صاحبه في الحرفي المحدود، وهو في ذلك لا يتصل بالآخرين وإنما يتصل بذاته ويدور حولها(2).

وإذا ماعرفنا دور المبدع في العملية الإبداعية وأثر السياق النفسي له في تحديد الدلالة، فإنه لايمكننا إغفال ما للقارئ من دور أيضًا في هذه العملية فالابداع لايمكن أن يتحقق بمعزل عن قارئ ما مدرك أو متخيل، وهذا الإدراك يتفاوت من قارئ إلى آخر بحسب الأدوات التي يمتلكها.

---

(1) انظر . شعر عمر بن الفارض - دراسة في فن الشعر الصوفي - د. عاطف جودت نصر - ط دار الأندلس - د.ت - ص (258، 259).

(2) انظر . لغة الشعر - قراءة في الشعر العربي الحديث - د. رجاء عيد - نشر دار المعارف - الإسكندرية - 1985 ف - ص (183).

وقارئ النص الأدبي يصدر في قراءته عن موقف انفعالي بحسب مايسقطه على الألفاظ من معان نفسية وبذلك تضفي قراءته على النص معانٍ ذاتية قد تختلف من قارئ إلى آخر أو من قراءة إلى أخرى ويتمثل المعنى هنا في الاستجابة التي تصدر من الفرد بالنسبة إلى الألفاظ التي ترمز إلى أشياء خارجية حيث يقوم الملتقي بتفسيرداخلي ناتج عن الارتباط بين اللفظ وما يشير إليه في الخارج من جهة وبين مايثيره هذا اللفظ من انفعالات بحسب المواقف والتجارب التي عاشها هذا المتلقي إزاء المشار إليه من جهة أخرى، فإن المعنى في السياق النفسي يتمثل في الارتباط بين الألفاظ وماتشير إليه لا في معاني هذه الألفاظ يقول عبدالقاهر الجرجاني : ((فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرًا أو يستجيد نثرًا ثم يجمل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق وحسن أنيق وعذب سائغ وخَلوب رائع فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهرالوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدحه العقل من زناده))[1].

فعملية التلقي وحصول المعنى الذاتي هنا لاتقوم على فهم النص بما هو نص ولكن بما يحدثه هذا النص من أثر. فالحكم على النص وفقا لهذا ليس حكمًا على الموضوع وإنما هو حكم على الشخص المتلقي ذاته، أو هو حكم على النفس وبهذا يكون الجمال من هذه الناحية ذاتيًا صرفا.

إلاّ أنه مما لاشك فيه أن حالة متلقي العمل الفني النفسية تؤثر في إقباله أو نفوره من هذا العمل. ولهذا فإننا نجد أن هناك فرقًا بين النص وتفسير النص، أو الحكم القيمي عليه، لأن هذا التفسير أو الحكم لاينصبان على النص الذي هو موضوع التفسير أو الحكم بقدر ما يصوران الحالة الخاصة للمتلقي، فالمتلقي عندما يصدر أن عن هذا الأساس فهو في الواقع يبرز موقفه من النص لأنه يدخل على النص بأفكاره السابقة في ذهنه وهو يأخذ منه بحسب مداركه واستعدادته.

---

(1) أسرار البلاغة - ص (4).

فحالة المتلقى عند قراءة النص تجعل قراءته قراءة كيفية بمعنى أن النص لايبوح بكل ما فى باطنه وإنما يكشف عن بعض مكنوناته وفقا لاستعدادت متلقيه، وبهذا نكون إزاء ما يعرف بالنص المفتوح أى أنه ناقص بالكتابة ولايكتمل إنتاجه إلاّ باستهلاكه بواسطة القراءة.

ولعل هذا مايجعلنا نفرق بين المعنى والمغزى أوالقصد فمعنى النص هو المعنى الثابت الذى لايختلف الناس عليه والمغزى قد يختلف بين قارئ وآخر وبين عصر وعصر بل بين القارئ نفسه من مرحلة إلى أخرى وبهذا أيضًا يظهر لدينا الفرق بين تفسير النص ونقد النص، فالتفسير يهدف للوصول إلى المعنى وهو الثابت الذى يمكن الوصول إليه من خلال تحليل النص، أما النقد الأدبى فغايته الكشف عن المغزى المتغير الذى يقوم على أنواع من العلاقة بين النص والقارئ ؛ فالمعنى وفقًا لهذا قائم فى العمل نفسه وحين نزعم أن معنى النص قد تغير بالنسبة لمؤلفه فإننا نقصد المغزى[1].

ومن الجدير بالذكر أن السياق النفسى وتفاوته بين المتلقين يكشف لنا عن سمو القرآن الكريم من الناحية الأدبية، ومن مظاهر هذا السمو اتساعه لأكثر من معنى بحيث يصعب علينا فى كثير من المواضع تخصيص المعنى لوجه دون آخر ولهذا فإن تعدد المفاهيم بحسب قدرة المتلقين وتوجهم أمرًا لابد من التسليم به ففى القرآن ما يرضى أهل العلم والحكماء إلى جانب عامة الناس.

كما أن النص القرآنى يمكن أن يقرأ قراءات متعددة وفى كل قراءة منها نفهم مضمونًا معينًا يختلف عما فهم فى القراءة الأولى وبشكل يوحى فى كل قراءة بأن النص كان مسوقًا من أجله وحده.

وقدرة القارئ على أن يأخذ لنفسه شيئا من القرآن ليست دليلا على أنه يفهمه فهمًا كاملا فهو يفهم منه ما وسعه عقله وإدراكه ويترك لغيره ولمن هم أكثر خبرة وأوسع تجربة وأكثر استعدادًا أن يفهموا منه أشياء أخرى لم يظفر هو بها[2].

---

(1) انظر . الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص - ص (158).

(2) انظر . نظرية المعنى - ص (167، 169).

ولذا فإنه ينبغي أن لانزعم أن النص ملك لعقولنا وأنفسنا لأن عملية التحليل أو الفهم الكامل عملية جماعية لابد أن يشترك فيها كثير من المجتهدين.

وإذا ماطبقنا هذا على التفسير الصوفي للقرآن فإننا نجد أن هؤلاء المفسرين نظروا إلى النص القرآني من زاويتهم الخاصة وجذبوه بعنف وقوة ليكون مسايرًا لمنزعهم الروحي الصرف.

وقد اعترض على استخدام المنهج النفسي في الدراسة الأدبية بعدة اعتراضات منها : أن ما نعرفه عن صاحب النص الذي لم نقابله قليل إلى درجة أن هذه التحليلات لا تعدو أن تكون في أحسن أحوالها مجرد أبنية ذكية لامعة لنفسية متخيلة ابتدعت في معظم الأحوال اعتمادًا على النص المكتوب مما يجعلها تدور في حلقة مفرغة لأن هذا التحليل النفسي ليس إلا استنتاجًا من النص ذاته كما أن التحليلات النفسية للأدب لا تصل إطلاقًا إلى شرح نسبة من العمل الأدبي تتجاوز بعض العناصر الجزئية أو الملامح العامة ولما كان الشرح الذي لا ينجح في تفسير نسبة من العمل تربو على خمسين أو ستين في المائة ليست له قيمة علمية إذ يظل من الممكن تقديم شروح أخرى تفسر جزءًا من النص يصل إلى نفس القدر، فإن الاكتفاء بمثل هذه النتائج يؤدي إلى فوضى لا حد لها إذ يصبح من الممكن تلفيق صور مختلفة لنفس المبدع، وبهذا يصبح معيار الاختلاف بين التأويلات المختلفة متوقفًا على ذكاء هذا الناقد أو ذاك دون أسس علمية ثابتة كما أنه على افتراض أن الدراسات النفسية تتمكن من شرح بعض جوانب العمل الأدبي - وكثيرًا ما تتمكن من ذلك بالفعل - فإن هذه الجوانب أو الخواص ليست لها قيمة أدبية أو جمالية في حد ذاتها لأنها تنصب على شخصية صاحب هذا العمل ذاته[1].

إلا أن هذه الاعتراضات وغيرها لاتقف حائلا دون استخدام هذا المنهج في الدراسة الأدبية. فأما الإعتراض الأول وهو القول بأن ما نعرفه عن نفسية صاحب النص قليل وأن النتائج لا

---

(1) انظر .منهج الواقعية في الإبداع الأدبي - د. صلاح فضل - نشر دار الآفاق الجديدة - بيروت - الطبعة الثالثة - 1986 ف - ص (242، 243).

تعـدو وكونها أبنية ذكية لامعة لنفسية متخيله.. الخ فإن هذه المعلومات القليلة لم تأت من فراغ بل هناك مؤشرات في العمل دلت عليها ويمكن لكل متأمل مدقق التوصل إليها وأما القول بأن الجوانب أو الخواص التي يتوصل إليها التحليل النفسي ليست لها قيمة أدبية أو فنية في حد ذاتها فهو قول لا يمكن التسليم به على إطلاقه فالتحليل النفسي للعبارة أو النص الأدبي لا شك في أنه يفتح لنا آفاقًا أوسع في مجال الدراسة الأدبية لأن الجوانب التي يكشفها التحليل النفسي تبين لنا مدى جدوى هذا المنهج في تذوق الأدب من خلال إسهامه في تلمس الدلالات الكامنة خلف الألفاظ في العبارة داخل النص الأدبي. وأما القول بأن التحليلات النفسية لا تصل إطلاقًا إلى شرح نسبة من العمل الأدبي تتجاوز بعض العناصر الجزئية، فإنه قول يؤكد على أهمية هذا المنهج ؛ لأن التحليل النفسي عندما يصل إلى هذه النتائج الجزئية فإنه يسهم مع غيره من المناهج الأخرى في إضاءة جوانب عديدة من العمل الأدبي كما أنه من الخطأ القول باعتماد هذا المنهج وحده وإهمال المناهج الأخرى.

ومما يجب أن يؤخذ في الاعتبار أن المنهج النفسي أوسع من علم النفس وأن هذا المنهج يظل مساعدًا على توسيع الآفاق في النظر إلى العمل الفني، كما أنه يجب أن لا يتجاوز هذا المنهج حدود الظن والترجيح وأن يتجنب الجزم والقطع.

المبحث الثاني
سياق المقام (الموقف)

تعد فكرة المقام ومقتضى الحال من أهم الجوانب التي دار حولها البحث البلاغي إن لم تكن أهمها على الإطلاق فقد عرفت البلاغة عند بعض البلاغيين بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال[1] ولعل مرد هذا الاهتمام كان نابعًا من أن الكلام أو الحدث الكلامي لا ينفصل عن الموقف والظروف التي وجد فيها ومن هذا المنطلق كان لزامًا على المتكلم أن يراعي هذه الظروف والمواقف، كما أن الإبلاغ والتأثير اللذين تقوم عليهما البلاغة لا يتحققان إلا إذا كان المتلكم مراعيًا لهذه الظروف والمواقف.

وإذا كان لهذه الظروف والمواقف هذا التأثير في النشاط اللغوي فإن تحديد دلالة الكلام وتمثل مزاياه لايتهان إلا بالرجوع إليها ومعرفة طبيعتها وقد جاء في العبارة المشهورة : لكل مقام مقال.

فكما أن لكل مقام مقالاً فكذلك تفسير المعنى يجب أن يكون خاضعًا للمقام الذي سيق الكلام لأجله، ولعل فيما يرويه صاحب الأغاني ما يؤكد ذلك يقول : ((قال أحمد بن جلاد حدثني أبي قال : قلت لبشار إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت قال : وما ذاك ؟ قال : فقلت : بينما تقول شعرًا يثير النقع وتخلع به القلوب مثل قولك :

إذا ما غضبنا غضبة مضرية

هتكنا حجاب الشمس أو تقطر الدما

إذا ما أعرنا سيدًا من قبيلة

ذرى منبر صلى علينا وسلما

---

(1) انظر . شرح التلخيص - لأكمل الدين البابرتي - دراسة وتحقيق د. محمد مصطفى صوفية - ط المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - الطبعة الأولى - 1993 ف - ص (146).

تقول :

رباب ربة البيـــت تصب الخيل بالزيت

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

فقال بشار : لكلٍّ وجه موضع ؛ فالقول الأول جد وهذا قلته في ربابة جاريتي وأنا لاآكل البيض من السوق ورباب لها عشر دجاجات وديك فهي تجمع لي البيض فهذا عـندها مـن قـولي أحـسن من(قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) عندك[1].

والمقصود بالمقام هنا هو حصيلة الظروف الواردة في الوقت الذي تم فيه المقال وما يعتري الموقف من ملابسات لها تأثير في الحدث اللغوي، وبهذا يكون المقام بهذا المفهوم داخلا في المقام بمفهومه العام والذي يشمل أحوال المتكلم والمتلقى والتي سبق الحديث عنها في الفقرة السابقة.

إنه لا يكفى فهم المعنى المعجمى أو النظام النحوي أو الصرفي أو الصوتي للغة إذا كان المقام غير مفهوم، فالمقام يعد بمثابة الضوء الكاشف الذي لابد من استصحابه عند الوقوف على المعنى.

فتعرف مقام العمل الأدبي والوقوف عليه هو خطوة ضرورية ينبغي أن تسبق كل محاولة للوقوف على معناه واستكشاف دلالته الفنية ففي غيبة المقام يستبهم النص ويستغلق معناه وتصبح أي محاولة لتفسيره نوعًا من الحدس في كثير من الأحيان[2].

فحاصل جمع المعنى الوظيفى التحليلى، والمعنى المعجمى الذى للكلمات لايساوى أكثر من معنى المقال أو المعنى اللفظى فى السياق، أو معنى ظاهر النص كما يقول الأصوليون، ولايزال السياق حتى بعد وصول إلى هذا المعنى اللفظى بحاجة إلى معنى المقام الذى يضم القرائن الحالية إلى ما فى السياق من قرائن مقالية وبهذا يتم الوصول إلى المعنى الدلالي[3].

---

(1) انظر . الأغاني - لأبي الفرج الأصفهاني - ط مطبعة عز الدين - بيروت - د.ت - جـ(1) - ص (31).

(2) انظر . دراسات في المعاني والبديع - ص (16، 17).

(3) انظر .اللغة العربية معناه ومبناها - ص (41).

فالمعنى الحرفى غير كافٍ لفهم ماقيل لأنه قاصر عن إبداء الكثير من القرائن الحالية التى تدخل فى تكوين المقام وإن الكثير من نصوص تراثنا العربى قد جاء غامضًا لأن الذين رووا هذه النصوص لم يعنوا بإيراد وصف كافٍ للمقام الذى أحاط بالنص، ولذا فإنه من الواجب عند تحليل هذه النصوص إعادة بناء مقامها على أساس صحيح حتى يتسنى فهمها فهمًا صحيحًا[1] ذلك لأن السياق المقامى للنص هو الذى يوضح لنا ما إذا كانت الكلمة ينبغى أن تؤخذ على أنها تعبير موضوعى صرف أو أنها قصد بها - أساسًا - التعبير عن العواطف والانفعالات، فقد تكتسب الكلمات شحنات جديد متولدة من الانفعال الذى أسهم فى إعطاء الكلمات نغمة عاطفية[2].

وقد كان لكثير من النقاد القدامى اهتمام بهذا الأمر فقد أشاروا إلى تعدد الأساليب والأغراض بحسب طبيعة المقام الذى يرد فيه الخطاب ذلك لأن لكل غرض ما يلائمه من صور ومايليق به من أشكال تعبيرية لاتليق بسواه يقول القاضى الجرجانى ((ولاآمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحدًا ولاأن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى فلايكون غزلك كافتخارك ولا مديحك كوعيدك ولاهجاؤك كاستبطائك ولاهزلك بمنزلة جدك ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته وتوفيه حقه فتلطف إذا تغزلت وتفخم إذا أفتخرت وتتصرف للمديح تصرف مواقعه فإن المدح بالشجاعة والبأس متميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به وطريق لايشاركه الآخر فيه))[3] ويؤكد ابن رشيق القيروانى على اختلاف التعبيرات بإختلاف المقام فيقول ((وشعر الشاعر لنفسه وفى مراده وأمور ذاته من مزح وغزل ومكاتبة ومجون وخميرية وما اشبه ذلك غير شعره فى قصائد الحفل التى تقوم بها السماطين يقبل منه فى ذلك عفو كلامه ومالم يتكلف

---

(1) نفسه - ص (373).

(2) انظر . دور الكلمة فى اللغة - ص (63).

(3) الوساطة بين المتنبى وخصومه للقاضى الجرجانى - ط دار المعارف للطباعة والنشر - سوسة تونس - الطبعة الأولى سنة 1992 ف - ص (35).

له بالاً ولاألقىٰ به ولايقبل منه فىٰ هذه إلا ما مكان محككًا معاودًا فيه النظر جيدًا لاغث فيه ولا ساقط ولاقلق، وشعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب...))[1].

ومن هنا فإنه يمكن القول بأن صورة المقال تختلف بحسب المقام كما أن صورة المقال الواحد أيضًا قد تختلف مدلولاتها بحسب المقـــام فالمعـروف أن (يا) - مثلاً - من حروف النداء وأن كلمة (سلام) أسم من أسماء الله تعالىٰ وهىٰ كذلك ضد الحرب فإذا أخذنا بالمعنىٰ الوظيفىٰ لأداة النداء والمعنىٰ المعجمىٰ لكلمة (سلام) حين نقول : (ياسلام) فإن المعنىٰ الحرفىٰ أو المقالىٰ أو ظاهر النص أننا ننادىٰ الله سبحانه وتعالىٰ لاأكثر ولااقل، ولكن هذه العبارة صالحة لأن تدخل فىٰ مقامات كثيرة، فمن الممكن أن تقال هذه العبارة عند التأثير أو التشكيك وفىٰ مقام السخط وفىٰ مقام الطرب وفىٰ مقام التبويـــخ وفىٰ مقام الأعجاب وغيرها[2]. ولو نظرنا إلىٰ قوله تعالىٰ{ **يسألونك عن الخمر والميسر قل فيهما إثم كبير ومنافع للناس وإثمهما أكبر من نفعهما** }[3].

وأكتفينا بظاهر النص عما يحيط به من ظروف أخرىٰ لكان هذا الفهم فهمًا خاطئًا لرأىٰ الإسلام فىٰ الخمر ولبدأ الأمر فىٰ النهاية وكأن الاسلام لم يحرم الخمر إذ هو يفاضل بين المنافع والإثم فىٰ تناولها وفىٰ اجتنابها، ولكن اللازم للفهم الصحيح لهذا النص القرآنىٰ يخضع للمقام ؛ فالمقام مقام كراهية الإسلام للخمر وعزمه علىٰ صرف العرب عنها بغير طفرة ورغبته فىٰ توقىٰ شحد المقاومة فىٰ نفسوهم وليس المقام مقام موازنة بين الإثم والمنفعة[4].

وهكذا نجد أن المقام فىٰ كثير من الآيات القرآنية هو الذىٰ يحدد المعنىٰ فيها أو يؤدىٰ إلىٰ تمثل أوضح له، وهذا المقام يمكن التعرف عليه من خلال الظروف المحيطة بالآية كأسباب النزول أو الآيات السابقة واللاحقة عليها ففىٰ قوله تعالىٰ فىٰ آخر سورة الأنبياء

---

(1) العمدة فىٰ محاسن الشعر وآدابه ونقده - لابن رشيق القيروانىٰ - ط دار الجيل - بيروت - الطبعة الرابعة - سنة 1992 ف - ص (199).

(2) انظر . اللغة العربية معناه ومبناها - ص (345).

(3) نفسه - ص (349).

(4) الأنبياء - ي (111).

{وربنا الرحمن المستعان على ما تصفون }[1]. نجد أن التركيب فى هذه الآية يأذن بأن يكون (الرحمن) خبرًا عن المبتدأ، ولكن المقام يمنع من ذلك ويبين أن (المستعان) هو الخبر لأن المقام مقام استعانة بالله. ويمكن أن نعرف هذا المقام من خلال ملاحظة الآيات السابقة فقبل هذه الآية قوله تعالى { قل إنما يوحى إلى أنما إلهكم إله واحد فهل أنتم مسلمون فإن تولو فقل آذنتكم على سواء وإن أدرى أقريب أم بعيد ما توعدون }[2]. فالمقام هنا مقام مواجهة بين النبى صلى الله عليه وسلم وبين المشركين وليس المقصود أن يطمعهم فى الرحمة، بل المقصود أن يستعين عليهم بالله.

ولقد كان على بن أبى طالب كرم الله وجهه فاهمًا لحقيقة المقام عندما رد على هتاف الخوارج (لاحكم إلاّ لله) بقوله : (كلمة حق أريد بها باطل) وكان يعنى أن الناس ربما قنعوا بالمعنى الحرفى لهذا الهتاف، أى بمعنى ظاهر النص فصدقوا أن الخوارج أصحاب قضية تستحق أن يدافع الناس عنها وربما غفل الناس عن المقام الحقيقى الذى ينبغى لهذه الجملة أن تفهم فى ضوئه وهو مقام محاولة إلزام الحجة سياسيًا بهتاف دينى فالمقام فى هذا الهتاف من السياسة والمقال من الدين وكان ينبغى للناس أن يفهموا المقال فى ضـــوء المقام[3].

ومثل ذلك ماروى أن النبى صلى الله عليه وسلم عندما قال يوم الأحزاب (لايصلينّ أحد العصر إلاّ فى بنى قريظة) فأدرك بعض الناس العصر فى الطريق فقال بعضهم : لانصلى حتى نأتيها وقال بعضهم : بل نصلى لم يرد من ذلك[4]. فالذين صلوا عندما أدركهم العصر قبل الوصول أقاموا فعلهم على أساس المقام الذى ورد فيه النهى إذ هو مقام حث المسلمين على اقتحام منازل بنى قريظة، وعليه فليس المقصود هو النهى عن الصلاة فى مكان غير بنى قريظة، بل المقصود هو المسارعة إلى هؤلاء ومحاصرتهم.

---

(1) البقرة - ي (219).

(2) الأنبياء - (107، 108).

(3) انظر . اللغة العربية معناه ومبناها - ص (338).

(4) انظر صحيح البخارى - ط دار إحياء التراث العربى - بيروت - د ت - جـ 5 كتاب المغازى - ص (143).

وعندما نأتى إلى قول امرئ القيس[1]:

وتُضحى فُتيتُ المسك فوق فراشها

نؤومُ الضحى لم تنتطق عن تفضل

ونتامله بمعزل عن سياقه المقامى، فإننا لانحصل على غير المعنى الأول أو الظاهر الذى يحمله ولكن الموقف يوجهنا إلى المعنى الكنائى وهو أن هذه المرأة مترفة تجد من يخدمها.

فالتعرف على المقام ينأى بالأسلوب عن التقريرية والتعبير المباشر والمعانى السطحية، فلا تقف مهمة الأديب عند حدود التعامل المباشر مع مدلول الكلمة الوضعى وإنما ينتقى بوعيه الفنى وحاسته اللغوية أكثر الكلمات إيحاءً وإشعاعًا فنيًا، وهو فى ذلك لايكشف عن ذاته دفعة واحدة ولايقدم المعنى عاريًا مكشوفًا وإنما يبوح بمشاعره الذاتية فى لغة فنية مكثفة تعتمد على الإيحاء والتكثيف، ولذا فإن الخبر الذى يظهر من القراءة الأولى ليس هو المقصود، وإنما المقصود هو ما فى داخل الكلمات من شحنات عاطفية وفكرية ؛ وهذه الشحنات يلتقطها القارئ من بين السطور مستعينًا فى ذلك بالحاسة اللغوية وقرائن المقام التى يوحى بها الموقف التعبيرى[2]، وهذا ما بحثه البلاغيون تحت ما يعرف بأغراض الخبر؛ فللخبر غرضان أسياسيان هما فائدة الخبر ولازم الفائدة ؛ فالخبر هو إفادة المخاطب الحكم الذي تضمّنته الجملة أو العبارة ولازم الفائدة هو إفادة المخاطب أن المتكلم عالم بمضمون الخبر إلاّ أن الخبر قد يخرج إلى أغراض أخرى يتم إدراكها عن طريق المقام وهذه الأغراض هى المعانى الفنية للأسلوب الخبرى.

فالخبر الفنى هو الذى يحفل بالدلالات المجازية التى يستشعرها القارئ من بناء النص، وهى كثيرة تمتد بإمتداد المعانى والأغراض الفنية التى يهدف إليها الأديب، فقد يراد بالخبر إظهار الحزب أو التحسر او الاستعطاف أو الترغيب والترهيب وغيرها.

---

(1) الديوان- ص (40).

(2) انظر . دراسات فى علم المعانى والبديع - د.عبدالفتاح عثمان ط دار المعانى مصر -1991ف - ص (64).

فبث لواعج الأسى والحزن مثلاً فى قصائد الرثاء حيث لا يراد بالخبر مضمونة التقريرى، وإنما التعبير عن الحزن والألم الـذى يعتصر قلب الشاعر.

ومن نماذج الرثاء قصيدة ابن الرومى فى رثـاء ولـده الأوسط التى يقـول فيها[1].

طواه الردى عنى فأضحى مزاره	بعيدًا علـى قـرب قريبًا علـى بعد
لقد انجزت فيـه المنـايا وعيـدها	وأخلفت الآمال ما كـان من وعـد
ألـح عليه النـزف حتى أحـاله	إلى صفرة الحادى عن حمرة الورد
وظـل علـى الأيدى تساقط نفسه	ويدوى كما يدوى القضيب من الرند

ومما يؤكد أهمية المقام ودوره فى تفهم المعنى وتذوقه ما يورده البلاغيون من شواهد عند حديثهم عن خروج بعض أساليب الإنشاء عن معانيها الحقيقية إلى معانٍ أخر تفهم من السياق المقامى.

فمن هذه الأمثلة قوله تعالى : { **اعملوا ماشئتم إنه بما تعملون بصير** }[2] فمعنى الأمر هنا التهديد وبالتأمل نجد أن هذا المعنى لايفهم من أسلوب الأمر وحده لأن هذا الأسلوب فى حد ذاته لايفيد سوى المعنى الحرفى غير المراد وهو أن الله يطلب من هؤلاء المخاطبين أن يفعلوا مايشاءون أما معنى التهديد فهو ما يفيده هذا الأسلوب فى ضوء مقامه الخاص وهو مايتجدد عن طريق تأمل السياق القرآنى الذى ورد فيه، فهذا الأسلوب ورد فى سياق الآية التى تصف هؤلاء الذين انطوت نفسوهم على الحقد والضغينة ومقت الإسلام فاندفعوا يحرفون آيات القرآن ويزيفون فى تأويلها بخبث وسوء نية فالآية تقول:{ **أفمن يلقى فى النار خير أمّن يأتى ءامنًا يوم القيامة اعملوا ماشئتم إنه بما تعملون بصير** }. فالآية الكريمة تصف هؤلاء بالضلال والإلحاد فى تأويل آيات الله وهو وصف موحٍ بالعاقبة الوخيمة التى تنتظرهم من الحق سبحانه وتعالى، فإلحادهم ظاهرمكشوف، لأنه فى آيات من لاتخفى عليه خافية. ففى قوله تعالى : { **لايخفون علينا** }.تعنيف لهم وتهديد وتلويح لهم بسوء العاقبة، ثم تأتى المقابلة

---

(1) انظر . دراسات فى علم المعانى والبديع - ص (64).

(2) فصلت - ي (39).

الواردة بإسلوب الاستفهام بين صورتين من صور يوم القيامة : صورة الملحدين فى آيات الله ومايتنظرهم من طرح فى جهنم حيث العذاب الأبدى وسورة المؤمنين بتلك الآيات حيث تتلقاهم الملائكة بالحفاوة وتبشرهم بالأمن والطمأنينة والنعيم، ثم يأتى الأمر فى النهاية {**اعملوا ماشئتم**} متساوقًا مع تلك المعانى المستفادة من السياق فمن البديهى أن رب العزة لايأمر هؤلاء بعمل ما تشاءه نفوسهم لأن نفوسًا انطوت على الشر لاتشاء إلاّ شرًا ولكنه يهددهم بأن لهذه الأعمال السيئة مغبتها(1).

ومما يؤكد هذا الأمر وهو أن المعنى المستفاد من الأمر ليس راجعًا إلى صيغته فى حد ذاتها، بل إلى السياق المقامى الذى ورد فيه أن العبارة السابقة { **اعملوا ماشئتم** } قد وردت نفسها على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم فأفادت معنى آخر لاختلاف المقام المسوقة فيه وذلك حين قال عليه الصلاة والسلام : لعل الله اطلع على أهل بدر فقال: (اعملوا ماشئتم فقد غفرت لكم) فهذه العبارة وردت فى سياق الحديث عن أهل بدر هؤلاء الأبطال الذين حقق الله على أيديهم أول نصر لقوة الإسلام على جحافل الكفر فهى تدل فى هذا السياق على بث الطمأنينة فى نفوس هؤلاء وتبشرهم بالفوز بمغفرة الله ورضوانه(2).

والمعانى المجازية التى تخرج إليها أساليب الإنشاء والتى تفهم من خلال السياق المقامى كثيرة وتتأبى على الحصر سواء فى ذلك الأمر والنهى والاستفهام والتمنى والنداء فمثلاً قد يراد بالاستفهام الأمر كما فى قوله تعالى : { **فهل انتم مسلمون**}(3).أو الاستبطاء كما فى قوله تعالى :{ **متى نصر الله** }(4).

أو التشويق كما فى قوله تعالى :{ **هل أدلكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم** }(5)، وقد أفاضت كتب البلاغة فى الحديث عن هذه المعانى.

---

(1) انظر . دراسات فى المعانى والبديع - ص (18).
(2) نفسه - ص (18، 19).
(3) الأنبياء - ي (107).
(4) البقرة - ي (212).
(5) الصف - ي (10).

المبحث الثالث
السياق الاجتماعي

من المعلوم أن اللغة ظاهرة اجتماعية، وأن النشاط اللغوى يتوازى دائمًا مع النشاط الاجتماعى. فالمجتمع وألوان النشاط فيه تترك كثيرًا من الانطباعات التى يمكن تمثلها فى النشاط الفنى كذلك، كما أنه من المسلم به أن اللغة نشاط اجتماعى لأنها مرتبطة أشد الارتباط بالمجتمع الذى يستعملها، ولذا فإن المجتمع يشكل إطارًا للغة بحيث تنطبع بطابعه ويتوقف فهمها على الإحاطة بظروفة، وهذا الإطار هو مايعرف بالسياق الاجتماعى وهو يشمل كل مكونات المجتمع من عادات وتقاليد وثقافات.. الخ. وبتعبير آخر هو شامل للعلاقة القائمة بين الأفراد والاعتقادات المشتركة والأفكار والأعراف الشائعة بينهم كما أن إطار الثقافة الاجتماعية لكل أمة يفرض نوعًا من العلاقات ما لايفهمه تمامًا إلاّ الناشئون فى المجتمع ذاته. وبما أن المبدع على صلة دائمة بمجتمعه يقدم إليه كل ما يتساوق مع حاجته فإن التذوق الأمثل لما ينشئه هذا المبدع من نصوص لايتم إلاّ بمراعاة أوضاع المجتمع التى تلقى أثرها على أعماله كما أنه بات من المسلم به فى علم اللغة أن مدلول اللفظ فى لغة ما يتطور بتطور الظروف الاجتماعية المحيطة بهذا المدلول، كما يؤثر التطور الثقافى والحضارى فى أمة ما تأثيرًا بالغًا فى مدلولات الألفاظ فيتجه بها وجهة معينة قد تبتعد قليلاً أو كثيرًا عن أوضاعها الأولى تبعًا لمدى درجة التطور الثقافى هذه[1].

فكل كلمة تكتسب دلالتها وإيحائها من التجارب والأحداث الاجتماعية التى تمر بها وعلى قدر ما تمر به من هذه التجارب والأحداث تكتسب ظلالها الدلالية وتترامى حدودها وتتضح صورتها فى الأذهان.

---

(1) انظر . علم النفس اللغوي - د. نوال عطية - ط المطبعة الأكاديمية - الطبعة الثالثة - 1995 ف - ص (49)

في أمـر : (لله دره) وإن أهـمل الشيء وتركه وشأنه : (ألقى حبله على غاربه) وإن اعتزلوا أمرًا : (لا ناقة لي فيها ولا جمل) وكذلك قالوا : وطئه بمنسمه وضرسه بأنيابه وأناخ عليه بكلكله وأخذ بزمامه وتسنم الأمر.. وغير ذلك[1]. ولذا يقول الشاطبي في الموافقات: ((لابد في فهم الشريعة من اتباع معهود الأميين وهم العرب الذين نزل القرآن بلسانهم فإن كان للعرب في لسانهم عرف مستمر فلا يصح العدول عنه في فهم الشريعة وإن لم يكن ثم عرف فلا يصح أن يجري في فهمها على ما لا تعرفه وهذا جار في المعاني والألفاظ والأساليب))[2].

ومن الممكن أن نبني على ذلك حكمًا وهو أن قيمة العبارة الفنية محكومة بالبيئة والمجتمع، فقد يكون الحكم القيمي في كثير من الأحوال خاضعًا لذوق المجتمع وفي هذا الصدد يقول ابن رشيق : ((فقد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد فيحسن في وقت ما لايحسن في آخر ويستحسن عند أهل بلد ما لايستحسن عند أهل غيره ونجد الشعراء الحذاق يقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند أهله بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال وجودة الصنعة وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيرًا في غيره))[3].

ولهذا فإنه لا يمكن قبول المعنى أو فهمه دون الإحاطة بسياقه الاجتماعي الذي ولد فيه يقول ابن طباطبا العلوي : ((فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بالقبول أو حكاية تستغربها، فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها وعلمت أنهم ادق طبعًا من أن يلفظوا بكلام لامعنى تحته، وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها تفهم في حالات يصفونها في أشعارهم فلايمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم.. فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقف ما تسمعه من ذلك عند فهمك[4].

---

(1) انظر . تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج - د. ماهر حسن فهمي - ط مؤسسة الرسالة - الطبعة الأولى - 1981 ف - ص (15، 16).

(2) الموافقات - جـ (2) - ص (53).

(3) العمدة - جـ (1) - ص (93).

(4) عيار الشعر لابن طباطبا العلوي -ت.د محمد زغلول سلام- نشر منشأة المعارف الاسكندرية - د.ت ص (49).

فمعرفة الواقع الاجتماعي ضرورية للفهم الصحيح للنصوص الأدبية ولهذا السبب نلحظ نفور كثيرمن الناس من الشعر الجاهلي ونراهم رموه بالتعقيد والغموض. فلو قرأنا قول لبيد بن ربيعة :

بلينا كما تبلى النحوم الطوالع

وتبقى الديار بعدنا والمصانع

وعزلناه عن سياقه لكنا فسرنا كلمة (المصانع) على أنها المؤسسات الصناعية ولكن السياق الاجتماعي - إلى جانب سياق البيت اللغوي - يدل على أنها المنازل وهو ما كانت الكلمة تدل عليه في عصر لبيد[1].

من كل ما سبق يمكننا القول : إنه مهما كان الأدب وجدانيا أو شخصيًا فإنه لاينحصر في ذات صاحبه ويبقى هناك بمعزل عن كل التيارات الفكرية والاجتماعية التي تنشأ في بيئته وتمس حياته، فالأدب لوحة حساسة ترتسم عليها المؤثرات التي تحيط به[2] وعليه فلابد من الربط بين العمل الفني وظروف الحياة القائمة وبناءً على هذا الربط تتحدد القيمة.

ولهذا نجد أن كثيرًا من التعبيرات المجازية والصور الكنائية لايمكن تذوق جمالها وتفهم مغزاها إلاّ بمعرفة مايشيع من عادات وتقاليد في البئية التي قيلت فيها والعصر الذي ارتبط بها.

وشاهد ذلك أن الكنايات المرتبطة بعرفها الخاص لا تعرف دلالتها إلاّ في نطاق بيئتها أو في دائرة عصرها، فما كان يشيع من عادات وتقاليد في البيئة العربية القديمة فهو مرتبط بتلك البيئة وبعصرها.

ومن ثم لاتفهم كنايات العرب القدماء إلى إلاّ في ضوء معرفتنا لعاداتهم وتقاليدهم وظروف حياتهم. ولهذا فهي لاتصلح لعصرنا الحاضر وقد نجد أحيانًا صعوبة في فهمها وتعجبًا منها من ذلك قول الوليد بن عقبة :

---

(1) انظر الخطيئة والتفكير - ص (28).

(2) انظر الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث. أنيس المقدسي -ط دار العلم للملايين - الطبعة الثالثة 1983 ف - ص (11).

ومابك فى من عيب فإنى

جبان الكلب مهزول الفصيل [1]

ففى البيت كنايتان عن الكرم وهما (جبان الكلب) و(مهزول الفصيل) وهما كنايتان ارتبطت بعادات العرب وبيئتهم حيث يدل جبن الكلب على معاودة زجر صاحبه له كلما هم بالنباح على ضيف قادم ومن ثم تعود الصمت لكثرة تردد الضيوف كما تدل الكناية الثانية (مهزول الفصيل) على الكرم أيضًا لأن صاحبه يحرمه من لبن أمه ويقدمه للضيوف أو يحرمه من أمه تمامًا بذبحها وتقديم لحمها لهؤلاء الضيوف.

والملاحظ أن هاتين الكنايتين وأمثالهما مما ورد فى شعر القدماء لا تفهم ولا يتم تذوقها إلاّ فى ضوء المعرفة بعادات العرب وتقاليدها ولهذا فقدت هذه الكنايات دلالاتها وإيحاءاتها فى العصر الحاضر لاختلاف البيئة واختلاف العصر. ومن ذلك أيضًا قول طرفة ابن العبد :

ولست بحلال التلاع مخافة ولكن متى يسترفد القوم أرفد

فالشاعر هنا ينفى عن نفسه نزول التلاع والأماكن المنخفضة وهذا كناية عن الكرم وهى كناية ارتبطت بما تعارف عليه العرب فى جاهليتهم من أن البخلاء هم الذين ينزلون الأماكن المنخفضة خوفًا من أن يرى الغرباء نارهم فيفدوا عليهم [2].

وهذا المعنى نفسه نجده فى قول ابن هرمة :

يكاد إذا ما أبصر الضيف مقبلاً يكلمه من حبه وهو أعجم

ففرحة الكلب بالضيف جعلها الشاعر معنى أساسيًا فى هذا البيت وهو معنى ارتبط بالبيئة الصحروايةَ [3].

---

(1) البيت فى دلائل الإعجاز - ص (307).

(2) انظر - أضواء على الفكر البلاغى. البيان - د. محمد الحفناوى - نشر مكتبة الزهراء - 1988ف - ص (189، 190).

(3) نفسه - ص (193).

وهكذا الشأن في التشبيهات التي نجدها في أشعار القدماء فقد كانت نابعة من بيئتهم ولم تخرج عن إطارها، فالعرب كما يقول ابن طباطبا : أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرت به تجارتها وهم أهل وبر صحونهم البوادي وسقو فهم السماء فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها ولهذا تضمنت أشعارها من التشبيهات ما ادركه من ذلك عيانها وحسها[1] فشبهوا الشجاع بالأسد والجواد بالبحر والحليم بالجبل.. الخ. مما جعل لهذه الأشياء مدلولات عرفية متعلقة بها.

فالشاعر لايشبه امراة بالغزال مثلاً لوجود شبه حقيقي أو متوهم بينهما بل لأن أعرافًا مترسخة في ثقافته تقوده إلى هذا التشبيه وهذه الأعراف تحولت إلى تقاليد شعرية يسير وفقها الشاعر[2].

وإذا عدنا إلى قول امرئ القيس في الفرس[3]:

مكـــر مفـــر مقبل مدبـــر معا

كجلمود صخر حطه السيل من عل

كميت يزل اللبد عـــن آل مثنـــه

كما زلت الصـــفواء بالمتنـــــزل

فإننا نجد أن فكرة السيل ألحت على الشاعر في تشبيه الفرس به ؛ ذلك أن السيل مرتبط بالبادية أشد الارتباط ؛ ففكرة السيل القوي الذي لايمكن صده ارتبطت هنا بفكرة هذا الفرس السريع.

وإذا كانت البيئة الاجتماعية والثقافية لها دور هام في ترسيخ القيم والأفكار العامة لدى الأفراد فإن لها نفس الدور في اختيار طرائق التعبير والتفكير الخاصة بكل فرد حسب

---

(1) انظر . عيار الشعر - ص (98).

(2) انظر بنية القصيدة الجاهلية - ص (119).

(3) انظر . الديوان - ص (45، 46)

طبيعة تكوينه الثقافي ولهذا فإن الإبداع الأدبي يخضع لهذه الحقيقة ؛ إذ أن تفاوت طرائق التعبير وتباين افق الخيال بين المبدعين مرجعه إلى التجارب الشخصية المكتسبة من البيئة حيث تنعكس هذه التجارب وماتحمله من خبرات خاصة على العمل الأدبي.

وللتدليل على ذلك نذّكرُ ما يرويه ابن رشيق القيرواني في كتاب العمدة حيث يذكر أنه لام ابن الرومي لائم فقال : له لم لا تشبيه ابن المعتز - وأنت أشعر منه - في مثل قوله :

كأن آذريونها والشمس فيه بادية

مداهن من ذهب فيها بقايا غالية

فصاح ابن الرومي : واغوثاه، بالله لايكلف الله نفسًا إلاّ وسعها ذلك إنما يصف ماعون بيته، لأنه ابن الخلفاء، وأنا أي شئ أصف، ولكن انظر إذا وصفت ما أعرف أين يقع الناس كلهم مني، هل قال أحد قط أملح من قولي في قوس الغمام [1]:

وقد نشرت أيدى السحاب مطارقًا

على الأرض دكنًا، وهى خضر على الأرض

يطـــرزها قـــوس الغمام بأصـــفر

على أحمر فى أخضر وسط مبيّض

كـــأذيال خـــوذ أقبلت فـــى غلائل

مصبغة والبعض أقصر من بعض

إن طبيعة البيئة الاجتماعية وما تفرضه من قيم وأذواق على الأفراد أمر يمكن إدراكه من خلال كثير من الشعر العربي القديم، فعندما نتوقف عند قول امرئ القيس أيضًا (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)، فإنّنا لانستطيع أن نفسره إلاّ في ضوء الحياة البدوية. لماذا خاطب بفعل الأمر المثنى ولماذا ذكر المنزل [2] وعندما نقرأ قول عنترة : (يادار عبلة بالجواء

---

(1) انظر - العمدة - جـ2 - ص (237).

(2) انظر - تطور الشعر العربي بمنطقة الخليج - ص (125).

تكلمئ)، نجد أن تشخيص الدار والوقوف عندها له دلالة بيئية وذلك لارتباط حياة البدو بالرحلة وراء الكلأ ولذلك يخلفون وراءهم الأطلال وهذه الأطلال تذكرهم بماض من الزمن انتهئ أو بجزء من العمر اغتاله الزمن[1].

ولذلك نرئ ابن قتيبة يعلل الوقوف علئ الأطلال تعليلاً بيئيًا حيث يقـول : ((وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكئ وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها ؛ إذ كان نازلة العمد فئ الحلول والظعن علئ خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلئ ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم ماسقط الغيث حيث كان)) [2]. ولهذا يرئ بعض النقاد المعاصرين أن الوقوف علئ الأطلال ليس ضربًا من الشعور الفردئ الذئ يعول فئ شرحه علئ بعض الظروف الخاصة، وإنما نحن بإزاء ضرب من الطقوس أو الشعائر التئ يؤديها المجتمع وتصدر عن العقل جماعئ لاعن عقل فردئ أو حالة ذاتية، وينبع فن الأطلال كغيره من فنون الشعر العربئ فئ العصر الجاهلئ من التزام جماعئ يأتئ من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا[3].

ولذا نجد أن هذه الظاهرة كانت مطردة لدئ أغلب الشعراء الجاهليين وليس أدل علئ ذلك من شعر المعلقات التئ افتتح بعضها بمقدمات طللية.

يقول امرئ القيس[4] :

قفا نبك من ذكـرى حبيب ومـنزل ... بسقط اللـوى بين الدخول فحومل

فتوضـح فالمقراة لم يعف رسـمها ... لما نسجـتها من جنوب وشـمأل

تـرى بعض الآرام فى عرصـاتها ... وقيـعانها كـأنه حـب فلـفل

---

(1) نفسه - ص (126).

(2) شعر الشعراء - جـ1 - ص (20)

(3) انظر النص الشعرئ - ومشكلات التفسير - ص (122).

(4) الديوان - ص (25) وما بعدها.

كـأنى غـــداة البـــين يـــوم تحملوا لدى سمرات الحى ناقـف حنـظل

وقوفًا بها صـحبى عـلىّ مطـــيهم يقـــولون لاتهـلك أسـى وتجـمل

ويقول طرفة بن العبد [1]:

لخـــولة أطـــلال ببرقـــة تهمد تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

وقوفًا بها صحبى علىّ مطـــيهم يقـــولون لاتهـلك أســى وتجـلد

ويقول زهير بن ابى سلمى [2]:

أمن أم أوفى دمـــنة لم تكـــلم بحومـــــانة الدراج فالمـــتثلم

ديار لها بالرقمتين كأنـــــــها مراجع وشم فى نواشر معصم

ويقول لبيد بن ربيعة [3]:

عفـــت الديـــار محـــلها فمقامها بمـــنى تأبـــد غـــولها فرجـــامها

فمدافع الريـــان عـــرى رسمـها خلقًا كما ضمن الوحى سلامـــها

دمنٌ تجـــــزم بعـد عهد أنسيها حجـــج خـــلون حـلالها وحرامها

ويقول النابغة الذبياني [4]:

يا دار ميـــة بالعلـــياء فالســـــند أقوت وطال عليها سالف الأمـــد

وقفـــت فيـــها أصـــيلانا أسائلها عيت جوابا وما بالربع من أحـد

وينبغي أن نأخذ في الاعتبار عند تفسير هذه الظاهرة قوة التقاليد الأدبية وليس أدل على تحكمها ونفوذها من استمرار افتتاحيات الأطلال مدة طويلة من تاريخ الشعر العربي. ولايكاد القارئ يجد نفسه أمام أطلال يحمل كل منها طابعه الفردي المميز مما يمكن أن نرد معه الأطلال على كثرتها إلى طلل واحد كبير، وأن نرد بالمثل وقفات الشعراء القدماء إلى وقفة

---

(1) المعلقات العشر - ط دار الإيمان بيروت - الطبعة الثالثة - 1988 ف - ص (32).

(2) المعلقات العشر - ص (52).

(3) نفسه - ص (70).

(4) نفسه - ص (148).

واحدة، والظاهرة على هذا النحو تحتاج إلى تفسير ؛ إذ ما معنى هذا التماثل القوي بين الشعراء؟ وأين موقعه من بداهة الفروق الفردية في التجارب وفي ضروب القصد ؟ وهل يجد القارئ نفسه بإزاء نوع من توارد الخواطر وتناظر الأفكار وتشابه المعاني ؟ إن المعاني لا توجد وجودًا حقيقيًّا بمعزل عن التجارب، ولا مبرر لأن ترفض بعض التفسيرات ربط المقدمات الطللية بتجربة الفقد وأن تنبذ في تفسيرها أن تكون ضربًا من الإنشاد الجماعي النائح والغناء القبلي المبتهل والرثاء الموسمي الذي يرتبط بمطالع الأنواء ودورة الفصول والهجرات التي تبحث عن مواطن الخصوبة[1].

إن الظروف الاجتماعية المحيطة بالنص الأدبي أمر لايمكن تجاهله لأن الأدب بطبيعته لايمكن أن يكون بمعزل عن الحياة الاجتماعية وماينشأ فيها من تيارات فكرية فهُوَ يمثل لوحة ترتسم عليها هذه المؤثرات، وقد يصبح فهم معنى بعض النصوص الأدبية بمنأى عن ظروفها الاجتماعية نوعًا من العبث لأن هذه النصوص تعبر في بعض الأحيان عما كان سائدًا من أعراف وتقاليد داخل المجتمع، وشاهد ذلك مايذكره ابن طباطبا العلوي من أمثلة لسنن العرب المستعملة بينها التي لاتفهم معانيها إلاّ سماعًا فمن هذه التقاليد أن العرب كانت تمسك عن بكاء قتلاها حتى تطلب بثأرها فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها فمن ذلك قول الربيع بن زياد العبسي :

من كان مسرورًا بمقتل مالك	فليأت نَسوتنا بوجه نهار
يجـد النساء حواسرًا يندبنه	يلطمن أوجههن بالأسحار
قد كـن يكنن الوجـوه تسترًا	فالآن حين برزن للنظـار

يقول من كان مسرورًا بمقتل مالك فليستدل ببكاء نسائنا ونذبهن إياه على أنا قد اخذنا بثأرنا وقتلنا قاتله[2].

---

(1) انظر النص الشعري ومشكلات التفسير - ص (75).

(2) انظر عيار الشعر - ص (73).

ولكن هذا المعنى لايمكن التوصل إليه من معنى الأبيات دون الوقوف على هذه العادة الجاهلية إذ لامعنى لبكاء النساء ولطمهن وجوههن بوجه النهار إلاّ النياحة على مالك التى لاتدل إلاّ على حصول الفاجعة ولكن هذا لايقصده الشاعر وإنما يقصد ما وراء هذا البكاء أو ما يرمز إليه هذا البكاء من أخذ بالثأر لهذا القتيل وهو يوحى بهذه العادة الجاهيلة فى خفاء ومن عادات العرب أيضًا أنهم كانوا يوقدون نارًا خلف المسافر الذي لايحبون رجوعه كقول الشاعر :

وذمة أقوام حملت ولم نكن

لنوقد نارًا إثرهم للتندم

وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر من الشرب ويقولون إن الجن تركب الثيران فتصد البقر عن الشراب قال نهشل بن حرّى :

أتُتْرك عامر وبنو عدى

وتغْرمُ دارم وهم براءُ

كذاك الثور يضرب بالهراوى

إذا ما عافت البقر الظِّماءَ (1)

***

(1) انظر عيار الشعر - ص (75).

خاتـــــمة

مما سبق يتبين لنا أن قيرنة السياق تمتد على مساحة واسعة من الركائز تبدأ باللغة من حيث مبانيها وعلاقاتها النحوية وتشتمل هذه القريبة على العناصر غير اللغوية مثل ظروف المتكلم والمخاطب، وعلى المقام والقرينة الاجتماعية من تقاليد وعادات مما يجعل قرينة السياق كبرى القرائن ؛ فالمقال والمقام هما بمثابة قطبين يكتنفان المعنى بحيث لايتضح ولا يتذوق إلا في ضوء الاستئناس بقرائنهما.

والسياق اللغوي والخارجي يكمل أحدهما الآخر، فلا يمكن الاستغناء عن أحدهما في فهم معنى النص، فالنص ليس نسيجًا لغويًا يحمل خصائص جمالية فقط، بل إن اللغة ممتزجة بفكر صاحبها لا تنفك عنه كما إن النص ليس مرآة عاكسة لشخصية ماثلة وظروفها الخارجية فقط فهذه الظروف لا تؤلف بدقة معنى النص.

ومما يمكن استخلاصه أن الذوق الأدبي أو التلقى يسير في خطين متوازيين يمثل الخط الأول الذات والثاني الموضوع فهذه الثنائية تحكم العمل الأدبي في إنشائه وقراءته. وبناءً على ذلك فإنه لا يمكننا قصر الذوق الأدبى على جانب واحد من هذين الجانبين، فنحن بإزاء نوعين من الذوق : الذوق بمعناه العام وهو الذى يختلف بين الناس، والذوق بمعناه الخاص وهو الذى ينصب على العمل الفنى فى موضوعه ويكاد يظفر باتفاق بين الجميع وحين يصدر شخصان حكمين مختلفين على عمل فنى هذا يرضى عنه وذلك ينكره فإن ذلك لايدل على تعارض ؛ إذ قد يكون حكم أحدهما عليه بناءً على الذوق بمعناه العام الذى يحدث فيه التفاوت بين الناس ويكون حكم الثانى بناءً على الذوق بمعناه الخاص الذى هو موضوعىٌّ لأنه يأخذ بالقواعد العامة للفن، فالحكم الأول شخصى ونسبى لأنه لايتأثر بما حوله من آراء وأفكار وتقاليد سائدة فى المجتمع والحكم الثانى موضوعىٌّ لأنه ينصب على صفة خاصة فى الشئ.

ولكن يتحقق الفهم الأدبي لأي نص إبداعي فإنه ينبغي استغلال اللغة في فتح آفاق من التلقي الجمالي والرؤية الفنية للنص أمام القارئ دون أن نلزمه بتفسير معين ؛ لأن الفن في حقيقة الأمر لايفسر هذا التفسير الحتمي الجامد وإنما يكون التفسير تابعًا للإيحاء وما يفضي به النص من إمكانات تتجدد معانيها وتتعدد بتعدد القارئين، إذ لابد من التعاطف الشخصي والاستغراق شبه الصوفي مع النص من أجل إدراك أفضل لآفاقه وليس معنى ذلك أن المهم في هذه التجربة الجمالية التي يمارسها قارئ النصوص هو الذات لا الموضوع وإلا صار التأمل وحده هو الموضوع الرئيسي في التجربة الجمالية، ومع ذلك فإن الكشف عن أسرار المعاني الجمالية في النص الأدبي العالي لاتعرف نهاية وخير دليل على ذلك الشعر الجاهلي الذي لايزال موضوعًا حيًّا يحمل من الإيحاءات الفنية للقارئين ما لا سبيل إلى حصره في تأويل واحد، ولابد في جميع الأحوال من إطلاق الحرية لكل قارئ ليمارس تجربته الذاتية والجمالية في قراءة النصوص.

كما أن شيئًا من التوازن بين الذات والموضوع والتنبه إلى الأسرار الجمالية الدفينة مع استشعار شيء من التعاطف الوجداني بين النص والمفسر الأدبي قد يقدم لنا تحليلاً ذا قيمة كبيرة.

ومن الجدير بالملاحظة هنا أن الفهم الأدبي للنصوص الإبداعية يجب ألا يقتصر على الجانب الإبلاغي لها، بل لابد من ملاحظة أثر الشخصية على النص ومدى انطباع كلمات اللغة بذاتية المبدع وكيف استطاع توظيف اللغة للتعبير عما يجول بخاطره.

إن العمل الأدبي يمكن أن يدرس في ضوء العوامل الرئيسية المحددة للإبداع الأدبي وهو مايسمى بالمنهج الخارجي كما يمكن أن يدرس في ضوء التحليل الجمالي أو المنهج الداخلي كما أنه يمكن أن نرى في العمل الأدبي إشعاعات في كل اتجاه ولايمكننا إغفال أي منها ؛ فلهذا يجب أن نظر إلى العمل الأدبي بوصفه صادرًا من إنسان وبوصفه موجهًا إلى إنسان وبوصفه مقولاً عن طريق أداة هي اللغة، ولكل جانب من هذه الجوانب الثلاثة أثره في

التحليل ولانستطيع - بحال - أن ندرس النص الأدبى معزولاً عن ظروف المجتمع وعن حياة صاحبه وعن حقيقة تكوينه النفسى كما لايمكننا عزل بنية العمل اللغوية عن هذه الظروف والحقائق.

ولعل هذه الجوانب المختلفة من السياق تلح علينا فى أن نكون أكثر بصرًا بشئون المعنى وطرقه وكيفية الكشف عنه ؛ فتفسيرات النص تتعدد وتختلف من قارئ إلى آخر ومن جيل إلى جيل بحسب الزاوية التى ينظر منها إلى النص وبحسب المطلب المقصود منه.

ومما يجب أخذه فى الاعتبار أنه لاينبغى أن نحكم على نص ما بأنه مخالف للذوق أو نشنع على صاحبه دون النظر إلى طبيعة السياق الوارد فيه هذا النص.

كما أنه يجب عند دراسة العمل الأدبى التركيز على مبدأ تفاعل الدلالات داخل النص أو العبارة، فالإيحاء الناتج من العبارة نابع من تداخل وتلاقى الكلمات بظلالها وإمكاناتها الإيحائية المختلفة فينتج عن ذلك ظلال من المعانى لم تكن لتحصل إذا ما أخذت هذه الكلمات وأفردت عن سياقها اعتمادًا على معانيها المعجمية.

فالمعنى الفنى أو الشعرى لايمكن إستيفاؤه من المعاجم، بل إن المعاجم فى الحقيقة لاتعدو كونها تعرفنا بالألفاظ لا بالأفكار.

والكلمة لايمكن أن تعتبر نقطة البدء، بل السياق هو نقطة البدء ؛ إذ لايوجد كيان للتعبير إلا من خلاله وحينئذ من الواجب رصد السياق ثم البحث عن الألفاظ وعلاقاتها فيه ثانيًا.

وإذا كان السياق هو الذى يعطى المدلولات ويحددها فإنه من جانب آخر يعطى الشكل التركيبى للعبارة بحيث يكون هناك تفاعل أكيد بينهما، وكلما أتيح لنا رصد السياقات التى تحيط بعملية الإبداع استطعنا تفهم الكثير من العلاقات التركيبية بين أجزاء الكلام.

المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم.

2- الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث - أنيس المقدسي - ط. دار العلم للملايين. الطبعة الثالثة - 1983 ف.

3- أسرار البلاغة - لعبد القاهر الجرجاني - تحقيق هـ - ريتر - ط. دار المسيرة - بيروت - الطبعة الثالثة - 1983 ف.

4- الأسس الجمالية في النقد الأدبي - د. عزالدين اسماعيل - ط. دار الفكر العربي - بيروت - الطبعة الثالثة - 1974 ف.

5- الأسلوب والاسلوبية. كرهام هاف - ترجمة كاظم سعد الدين - ط. دار آفاق عربية - بغداد - 1985 ف.

6- الاسلوبية. بييروجرو- ترجمة منذر عياشي - ط. مركز الإنماء الحضاري - الطبعة الثالثة - 1994 ف.

7- الاسلوبية والبيان العربي - د.محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون - ط. الدار المصرية اللبنانية القاهرة - الطبعة الأولى - 1992 ف.

8- الأشباه والنظائر في القرآن الكريم - لمقاتل بن سليمان البلخي - دراسة وتحقيق. عبدالله شحاتة - ط. الهيئة المصرية للكتاب- الطبعة الثالثة - 1994ف.

9- الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر في مصر - د عدنان حسين قاسم - ط.المنشأة الشعبية للنشر التوزيع والاعلان- الطبعة الأولى 1981 ف.

10- أضواء على الفكر البلاغي. البيان - د. محمد الحفناوي - نشر مكتبة الزهراء - 1988 ف.

11- الأغاني - لأبي الفرج الأصفهاني - ط مطبعة عزالدين - بيروت-د.ت

12- الأمالي - لليزيدي - تحقيق عبدالله الحضرمي - ط حيدر أباد الدكن - 1369 هـ.

13- الأمثال العربية ومصادرها في التراث - محمد أبوصوفة - ط مكتبة الأقصى - عمان - الأردن - الطبعة الأولى - 1982 ف.
14- البحث الأسلوبي. معاصرة وتراث - د. رجاء عيد - ط منشأة المعارف - الاسكندرية - 1993 ف.
15- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح - لعبد المتعال الصعيدي - ط مكتبة الآداب - القاهرة - 1997 ف.
16- بلاغة الخطاب وعلم النص - د. صلاح فضل - ط المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب - الكويت - 1992 ف.
17- البلاغة العربية في ثوبها الجديد - د. بكري شيخ أمين - ط دار العلم للملايين - الطبعة الرابعة - 1995 ف.
18- بلاغة العطف في القرآن الكريم - د. عفت الشرقاوي - دار النهضة العربية - بيروت - 1981 ف.
19- البلاغة والأسلوبية - د. محمد عبدالمطلب - مكتبة لبنان - الطبعة الأولى - 1994 ف.
20- بنية القصيدة الجاهلية - د. ريتا عوض - ط دار الآداب - الطبعة الأولى - 1992 ف.
21- البيان في روائع القرآن - د. تمام حسان - ط عالم الكتب - القاهرة - الطبعة الأولى - 1993 ف.
22- تاج العروس - للزبيدي - ط دار صادر - بيروت - لبنان - 1966ف
23- تطور الشعر العربي بمنطقة الخليج - د. ماهر حسن فهمي - ط مؤسسة الرسالة - الطبعة الأولى - 1981 ف.
24- التعريفات - للشريف الجرجاني - تحقيق د. عبدالرحمن عميرة - ط عالم الكتب - بيروت - الطبعة الأولى - 1987 ف.

25- التفسير الكبير - للفخر الرازي - ط المطبعة البهية المصرية - الطبعة الأولى - 1938 ف.

26- التفسير النفسي للأدب - د. عزالدين اسماعيل - ط دار العودة - بيروت - الطبعة الرابعة - 1981 ف.

27- الحيوان - لأبي عثمان الجاحظ - تحقيق عبدالرحمن هارون - ط مطبعة عيسى البابي الحلبي وأولاده - د.ت.

28- الخصائص - لابن جنى - ط دار إحياء الكتب المصرية - د.ت.

29- الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية - د. عالله محمد الغدامي - ط النادى الأدبي الثقافي - السعودية - الطبعة الأولى - 1985 ف.

30- دراسة الأدب العربي - د. مصطفى ناصف - ط دار الأندلس - الطبعة الثالثة - 1983 ف.

31- دراسات في علم المعاني والبديع - د. عبدالفتاح عثمان - ط دار الهاني - مصر - 1991 ف.

32- دراسات في المعاني والبديع - د. حسن طبل - ط مكتبة الزهراء - القاهرة - د.ت.

33- دراسات نقدية - د. عدنان حسين قاسم - ط المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان - د.ت.

34- دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي - د. عفت الشرقاوي - ط دار النهضة - بيروت - د.ت.

35- دلائل الإعجاز - لعبدالقاهر الجرجاني - تحقيق محمود محمد شاكر - ط مكتبة المدني - الطبعة الثالثة - 1992 ف.

36- دلالة الألفاظ - د. ابراهيم أنيس - ط دار الأنجلو المصرية - الطبعة الرابعة - 1988 ف.

37- دلالات التراكيب - د. محمد أبوموسى - منشورات جامعة قاريونس - الطبعة الأولى - 1979 ف.
38- دور الكلمة في اللغة - استيفن أولمان - ترجمة د. كمال بشر - ط مكتبة الشباب - القاهرة - 1988 ف.
39- ديوان امرئ القيس - تحقيق حنا الفاخوري - ط دار الجيل - بيروت - الطبعة الأولى - 1989 ف.
40- ديوان حسان بن ثابت - ضبط وتصحيح عبدالرحمن البرقوقي - ط دار الفكر العربي - بيروت - الطبعة الثالثة - 1974 ف.
41- ديوان الحطيئة - شرح د. يوسف عبيد - ط دار الجيل - بيروت - الطبعة الأولى - 1992 ف.
42- ديوان المتنبى - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - 1986 ف.
43- ديوان النابغة الذبياني - تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم - ط دار المعارف بمصر - القاهرة - 1977 ف.
44- الرمزية في الأدب العربي - د. درويش الجندي - ط دار نهضة مصر - القاهرة - د.ت.
45- شرح ابن عقيل على ألفية بن مالك - ت محمد محى الدين عبدالحميد - ط عالم الكتب - بيروت -د.ت.
46- شرح التلخيص - لأكمل الدين البابرتى - دراسة وتحقيق د. محمد مصطفى صوفية - ط المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - الطبعة الأولى - 1993 ف.
47- شعر عمر بن الفارض. دراسة في فن الشعر الصوفي - د. عاطف جودة نصر - ط دار الأندلس - د.ت.
48- الشعر والشعراء - لابن قتيبة - ط الدار العربية للكتاب - الطبعة الثالثة - 1983 ف.
49- صحيح البخاري - ط دار إحياء التراث العربي - بيروت - د.ت.

50- الصورة الأدبية - د. مصطفى ناصف - ط دار الأندلس - الطبعة الثالثة - 1983 ف.
51- علم الدلالة - د. أحمد مختار عمر - ط عالم الكتب - القاهرة - الطبعة الأولى - 1993 ف.
52- علم الدلالة العربي - د. فايز الداية - ط دار الفكر - دمشق - الطبعة الأولى - 1985 ف.
53- علم النفس اللغوي - د. نوال عطية - ط المطبعة الأكاديمية - الطبعة الثالثة - 1995 ف.
54- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - لابن رشيق القيرواني - ط دار الجيل - بيروت - الطبعة الرابعة - 1992 ف.
55- عيار الشعر - لابن طباطبا العلوي- تحقيق د. محمد زغلول سلام - نشر منشأة المعارف - الاسكندرية - د. ت.
56- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور - د. رجاء عيد - نشر دار المعارف - الاسكندرية - الطبعة الثالثة - د. ت.
57- الفلك الدائر على المثل السائر - لابن أبي الحديد - مطبوع مع المثل السائر - تحقيق د. أحمد الحوفي و د. بدوى طبانة - ط نهضة مصر - د. ت.
58- في النقد الأدبي - د. عبدالعزيز عتيق - دار النهضة العربية - بيروت - 1972 ف.
59- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - د. محمد زكي العشماوي - ط. دار الشروق - لبنان - الطبعة الأولى - 1994 ف.
60- لسان العرب - لابن منظور - دار صادر - بيروت - الطبعة الأولى - 1990 ف.
61- لغة الشعر. قراءة في الشعر العربي الحديث - د. رجاء عيد - نشر دار المعارف - الاسكندرية - 1985 ف.

62- اللغة العربية معناها ومبناها - د. تمام حسان - ط دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب - د. ت.
63- اللغة والإبداع - د. شكري عياد - الطبعة الأولى - 1988 ف.
64- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - لابن الأثير - تحقيق د. أحمد الحوفي و د. بدوى طبانة - ط نهضة مصر - د. ت.
65- المجاز وأثره في الدرس اللغوي - د. محمد بدوى عبدالجليل - ط دار النهضة العربية - بيروت - 1986 ف.
66- محاضرات في الأدب ومذاهبه - د. محمد مندور - نشر معهد الدراسات العربية العالية - د. ت.
67- المدخل اللغوي في نقد الشعر. قراءة بنيوية - د. مصطفى السعدني - ط منشأة المعارف - الاسكندرية - د. ت.
68- المطول على التلخيص - لسعدالدين التفتازاني مع حاشية السيد الشريف الجرجاني - ط مطبعة أحمد كامل سلطان - 1330 هـ.
69- معاني الحروف - لأبي الحسن على بن عيسى الرمانى - تحقيق عبدالفتاح شلبي - ط دار نهضة مصر - القاهرة - د. ت.
70- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص - للعباسي - تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد - ط عالم الكتب - بيروت - 1947 ف.
71- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب - مجدى وهبه وكامل المهندس - ط مكتبة لبنان - الطبعة الثانية - 1984 ف.
72- المعلقات العشر - ط دار الإيمان - بيروت - الطبعة الثالثة - 1988ف.
73- من أسرار التعبير في القرآن. صفاء الكلمة - د. عبدالفتاح لاشين - ط دار المريخ - الرياض - 1983 ف.

74- مناهل العرفان في علوم القرآن - للشيخ محمد عبدالعظيم الزرقاني - ط مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه - د. ت.

75- منهاج البلغاء وسراج الأدباء - لحازم القرطاجنى - تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - ط دار الغرب الاسلامي - بيروت - الطبعة الثانية - 1986 ف.

76- منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث - د. على زوين - ط دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - الطبعة الأولى - 1986 ف.

77- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي - د. صلاح فضل - نشر دار آفاق عربية - بيروت - الطبعة الثانية - 1986 ف.

78- الموافقات في أصول الأحكام - ط دار إحياء الكتب العربية - د. ت.

79- النص الأدبي تحليله وبناؤه - د. إبراهيم خليل - ط دار الكرمل - عمان - الأردن - الطبعة الأولى - 1995 ف.

80- النص الشعري ومشكلات التفسير - د. عاطف جودة نصر - ط الشركة العالمية للنشر لونجمان - الطبعة الأولى - 1996 ف.

81- نظرية البنائية في النقد الأدبي - د. صلاح فضل - ط مكتبة الأنجلو المصرية - د. ت.

82- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي - د. تامر سلوم - ط دار الحوار - اللاذقية - سوريا - الطبعة الأولى - 1983 ف.

83- نظرية المعنى في النقد الأدبي - د. مصطفى ناصف - ط دار الأندلس - د.ت.

84- النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال - ط دار الثقافة - بيروت - 1973 ف.

85- الوساطة بين المتنبى وخصومه - للقاضي على بن عبدالعزيز الجرجاني - ط دار المعارف - سوسة - تونس - الطبعة الأولى - 1992 ف.

86- وصف اللغة العربية دلاليا - محمد محمد يونس على - منشورات جامعة الفاتح - 1993 ف.

الدوريـــــــــــات :

87- مجلة العلوم الانسانية - العدد الثاني - 1991 ف - دراسة لسورة الإسراء - بحث للدكتور محمد مصطفى صوفية.

88- مجلة فصول - العدد الثالث - أبريل 1981 ف - المجلد الأول - الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص - د. نصر حامد أبوزيد.

طباعة وتنفيذ:

الدار الدولية للاستثمارات الثقافية
International House for Cultural Investments

122 عثمان بن عفان - الكلية الحربية - مصر الجديدة - القاهرة - مصر
بريد إلكتروني: ihci@link.net الموقع الإلكتروني: www.ihciegypt.com
تليفون/ 26391113 - 26391112 (00202) فاكس/ 26372122 (00202)

..السياق وأثره في المع
GN:33331
ع س.808.04

Sequence
and it's Effect on Meaning

هذا الكتاب:

يتناول موضوع السياق ومدى تأثيره فى المعنى بطريقة مبسطة تساعد القارئ على معرفة الطريقة التى يستطيع بها توظيف المعانى واستخدامها فى التعبير. كما يتيح لنا معرفة المعانى التى تحيط بعملية الإبداع،وفهم الكثير من العلاقات التركيبية بين أجزاء الكلام.