الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العـــــالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر
- باتنة-

كلية الآداب واللغـــات
قسم اللغة العـــربية

نظرية الإبداع في الدراسات الإعجازية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي

إعداد الطالب: عبد القادر الشاوي

إشراف الأستاذ الدكتور: عبد القادر دامخي

لجنـــــة المناقشة:

محمد الأخضر زبايدية	أستاذ التعليم العالي	جـــامعة باتنة	رئيســـــــا
عبد القـــادر دامـــخي	أستاذ التعليم العالي	جـــامعة باتنة	مشرفا ومقررا
محمد زرمـــــــــان	أستاذ التعليم العالي	جـــامعة باتنة	عضوا منـاقشا
رحيمة شيتـــــــــر	أستاذ محـــاضر (أ)	جـامعة بسكرة	عضوا منـــاقشا

السنة الجامعية 2013/2012

مقـــــــدمة:

لقد خص الله سبحانه وتعالى العربَ بالقرآن الكريم ـ النص الخالد المعجز ـ الذي لم تنقض عجائبه ولن تنقضيَ حتى يرث الله الأرض ومن عليها، وذلك بعد أن خص لغتهم بخصائص جعلتها أهلا لاستيعاب هذا الكلام العظيم دون سائر اللغات، ووهبهم عقولا يدركون بها أن هذا الكلام ليس كلام بشر ولا يمكن إلا أن يكون من لدن حكيم عليم.

فأدرك الأولون الذين نزل القرآن بلغتهم إعجازه الذي هو دليل على صدق نبوة محمد عليه الصلاة والسلام، فآمن به من شرح الله صدره للإسلام، وكفر به من جعل الله صدره ضيقا حَرَجا كأنما يصّعّد في السماء.

فكان القرآن خطابا غير العالم كله وهو ثابت لم يتحول، يدل بما حواه من أسرار وجمال على عظمة الله تعالى.

وقد بذل العلماء قصارى جهدهم في بيان إعجازه وكشف أسراره، والرد على الطاعنين فيه ودحر حججهم الواهية، خاصة بعد أن بدأت العجمة تغزو ألسنة العرب، فكانت الدراسات الإعجازية بمختلف انتماءاتها الفكرية والعقدية، بداية لتحول جديد في تاريخ الإبداع الفكري والنقدي لدى العرب، حيث جاءت غنية في مادتها جريئة فيما تطرحه، ما جعلها تشكل مادة بحثية تغري الباحث وتوفر له ما يسد حاجته العلمية ويُشبع فضوله.

وقد كان أعلام الدراسات الإعجازية روادا في الفكر البلاغي والنقدي العربي بلا منازع، على غرار: الجاحظ، وابن قتيبة، والباقلاني، والرماني، والخطابي، والجرجاني، وغيرهم..

وهذا الثراء والتنوع في الخلفيات الفكرية والمعتقدات هو ما دفع بي للخوض في هذا الموضوع **نظرية الإبداع في الدراسات الإعجازية** حيث يطرح العنوان مجموعة من الإشكالات، من بينها: كيف كان تصور هؤلاء الدارسين للإبداع؟ وهل كان اتفاقهم حول القرآن الذي يمثل قمة الإبداع؛ اتفاقا مطلقا؟ أم أن ذلك الاتفاق كان في الحكم العام دون المعايير الخاصة التي غالبا ما كان يشكلها التيار الفكري الخاص بكل واحد منهم؟ ثم ما هو مدى إسهام الدرس الإعجازي في إثراء الساحة النقدية والبلاغية؟ وما هي أهم القضايا التي طرحها الفكر الإعجازي؟

إضافة إلى إشكالات أخرى تضمنها البحث.

وللإجابة على هذه التساؤلات وغيرها اتبعت المنهج الوصفي التحليلي، الذي رأيت أنه يخدم أغراض الموضوع، وأهدافه. فجاء البحث في: أربعة فصول، كالآتي:

الفصل الأول: الإعجاز القرآني تاريخه ونشأته وتطوره: وضم العناصر التالية: نشأة الإعجاز وتطوره، وأهم وجوهه ونظرياته، ثم بيان منهج دارسي الإعجاز ونقده، وكذلك أثر القرآن الكريم في النشاط العلمي والثقافي.

الفصل الثاني: البلاغة العربية والإبداع، واهتم بـ: اللغة العربية والإبداع، التأسيس للإبداع من خلال البلاغة العربية، القيم الجمالية في الظواهر البلاغية، جدلية اللفظ والمعنى، بلاغة المجاز، بلاغة التشبيه..

الفصل الثالث: مقومات الشعرية العربية من خلال الدراسات الإعجازية، واهتم بالعناصر التالية: الشعرية المفهوم والمصطلح، أساليب الكلام عند العرب، مفهوم الشعر لدى أصحاب الإعجاز، النظم لدى الجرجاني كإطار عام للشعرية وكل إبداع لغوي، مفهوم الصورة ومكوناتها لدى دارسي الإعجاز.

أما **الفصل الأخير:** النص في علاقته بمبدعه ومتلقيه، فكان اهتمامه بـ: مفهوم المبدع، الطبع والصنعة، المبدع ومبدأ التفاوت، المفاضلة بين الشعراء، المتلقي في

الدراسات الإعجازية، العناية بمنظور التلقي لدى دارسي الإعجاز، التلقي والنص القرآني، الرهان مع المتلقي، معايير التذوق الجمالي لدى القراء، المتلقي والأثر النفسي.

وقد اعتمدت في ذلك على أهم كتب الدراسات الإعجازية، مثل:

-تأويل مشكل القرآن و الشعر والشعراء لابن قتيبة

-البيان والتبيين والحيوان للجاحظ

-بيان إعجاز القرآن للخطابي

-النكت في إعجاز القرآن للرماني

-إعجاز القرآن للباقلاني

-أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني.

-إضافة إلى بعض المراجع المختلفة.

وقد اعترضت سبيل هذا البحث عدة صعوبات، لعل أهمها هو اتساع المدونة، فالبحث في جميع كتب الإعجاز القرآني ضرب من المستحيل مع مدة البحث المخصصة، وهذا ما دفع بي إلى القراءة السريعة المُسابقة للزمن، والتي من أثرها السيّء المرور على كثير من الأفكار الجيدة مرور الكرام وعدم إعطاء الموضوع حقه من البحث والتنقيب.

لذلك لولا رعاية الله عز وجل وعونه لي، ثم أن سخر لي أستاذي المشرف: أ.د عبد القادر دامخي، ما كان هذا البحث لينجز، فلله الحمد أولا وجزى الله عني أستاذي خير الجزاء، حيث كان لي نعم السند طيلة هذا البحث، بنصائحه وتوجيهاته القيمة، وكذلك دفعه المعنوي وصبره الطويل علي.

كما أشكر كل من مد لي يد العون لإتمام هذا البحث.

والله المستعان.

الفصل الأول:

الإعجاز القرآني تاريخه ونشأته وتطوره

تمهيد:

لقد كان العرب في الجاهلية أهل سنان وبيان، برعوا في هذين الأمرين وكانوا يتفاخرون بهما ويتبارون فيهما.

وكانوا يعتزون بماضيهم ويحرصون على التأريخ لنضالهم، فكانت كل قبيلة تمجد شعراءها وتفخر بخطبائها لأنهم لسانها الناطق الذي ينشر مفاخرها ويتغنى بأمجادها. فإذا بالشعراء ينالون المكانة العالية والقدر الرّفيع، وازدهرت جراء ذلك سوق الأدب وبرع العرب في فنون الكلام وطرق البلاغة والبيان...حتى أصبحوا كما وصفهم محمد بن جرير الطبري بأنهم«...رؤساء صناعة الخطب والبلاغة، وقيل الشعر والفصاحة والسجع والكهانة، كل خطيب منهم بليغ وكل شاعر منهم فصيح»(1).

فكان كلامهم –لِما اجتمع لهم من الصفاء والنقاء والبداهة– «أرق من الهواء، وأعذب من الماء، مرق من أفواههم مروق السهام من قسيها بكلمات مؤلفات، إن فسرت بغيرها عطلت وإن بدلت بسواها من الكلام استصعبت، فسهولة ألفاظهم توهمك أنها ممكنة إذا سمعت، وصعوبتها تعلمك أنها مفقودة إذا طلبت»(2)

وليس ينكر أحد أنّ ذلك العصر هو العصر الذهبي للعربية وآدابها إذ كان ذلك تمهيدا لمعجزة الله الخالدة.

وشكّل القرآن الكريم أثناء نزوله صدمة كبرى لدى متلقيه الأوائل، فكان له الأثر العجيب، وانقسم الناس بين مُصدق له ومؤمن به، وبين جاحد له كافر به..

لكن ما كان مشتركا بين هذا وذاك هو يقينهم أن هذا ليس بكلام البشر، رغم ما أطلقوا عليه من صفات قصد الانتقاص من شأنه والحط من قدره، وهم يعلمون براءته منها جملة وتفصيلا.

---

1) – محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، أبو جعفر الطبري،جامع البيان في تأويل القرآن، تح: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط1، 2000. ص 10.

2) – أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني،زهر الأداب وثمر الألباب، تح: يوسف على طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان – 1417 هـ – 1997م ، ط1، ج2، ص45.

فهذا الوليد بن المغيرة حين طلب منه نفر من قريش قبيل موسم الحج أن يقيم لهم رأيا يقولون به قصد الاجتماع على كلمة واحدة على كلمة واحدة في محمد صلى الله عليه وسلم بعد أن ذاع خبره، فقال لهم: بل أنتم فقولوا أسمع، قالوا: نقول كاهن؛ قال لا والله ما هو بكاهن؛ لقد رأينا الكهان فما هو بزمزمة الكاهن ولا سجعه، قالوا: فنقول مجنون؛ قال: ما هو بمجنون، لقد رأينا الجنون وعرفناه، فما هو بخنقه ولا تخالجه، ولا وسوسته قالوا: فنقول شاعر، قال ما هو بشاعر. لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه،فما هو بالشعر. قالوا: فنقول ساحر، قال: ما هو بساحر: لقد رأينا السُّحار وسحرهم فما هو بنفثهم ولا عقدهم؛ قالوا: فما نقول يا أبا عبد شمس؟

قال: والله إن لقوله لحلاوة وإن أصله لعذق وإن فرعه لجناة، وما أنتم بقائلين من هذا شيئا إلا عرف أنه باطل، وإن أقرب القول فيه لأن تقولوا ساحر، جاء بقول هو سحر يفرق به بين المرء وأبيه، وبين المرء وأخيه وبين المرء وزوجه، وبين المرء وعشيرته.[1]. ولعل هذا الرأي الذي خلص إليه الوليد، قصد به شيئين متضادين، أولهما أراد أن يرضي به الرأي العام الذي يعتقد فيه المثل الأعلى وهو طبعا لا يريد أن يفقد مكانته في مجتمعه، وثانيهما أنه تعبير لم يقصد به جعل القرآن سحرا، لكنه في أثره يشبه السحر، ويمكن أن نقارن بين هذا وبين معجزة نبي الله موسى، فقد وصفوه بأنه ساحر، وهم يعلمون أنه ليس كذلك لأسباب لا نريد عرضها هنا، لكنهم وصفوه بذلك بالمقارنة مع أثر السحر وأثر ما جاء به موسى من تغيير في شكل العصى، وهو ما لا يمكن أن يعبر عنه أي شخص عقله محدود وعجز عن إيجاد تفسير لتلك الظاهرة، إلا بقوله :"إن هذا إلا سحر مبين"، وكذلك فعل الوليد، فهو لم يجد أقرب من وصف الساحر، لأثر السحر الذي وجده في هذا الكلام الذي في نظره

1) – أبو عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري المعافري، السيرة النبوية، تح: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001، ص105-106.

فرّق بين الأُسرِ وفرّقَ المجتمع القرشي، فآمن به بعضهم وكذب به البعض، فلم يجد الذين كذبوا به ما يصفوه به إلا السحر الذي أثره ما رأينا، رغم علمهم أنه ليس بسحر. وكذلك لو تتبعنا سائر الأوصاف التي وُصف بها القرآن، فهم يعتقدون أن القرآن نابع عنها (الجنون، الشعر...) حين يرون أثر القرآن، لكن علمهم (بالشعر والجنون والسحر والكهانة...) يجعلهم في حيرة من أمرهم، فيصفونه تارة سحرا وتارة شعرا وتارة جنونا وتارة كهانة..

ولما كان للقرآن الكريم ذلك التأثير الكبير في النفوس- كما حدث في قصة إسلام عمر بن الخطاب وهو من أشد الناس شكيمة وأصعبهم مراسا، لكنه لم يلبث إلاّ أن سلم زمامه لهذا الكلام العجيب.

والقصص في ذلك كثيرة تفوق الحصر- قلنا لذلك أصبح المشركون يتجنبون سماعه، كما جاء في القرآن مخبرا عنهم: ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَا تَسْمَعُوا لِهَذَا الْقُرْآنِ وَالْغَوْا فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَغْلِبُونَ﴾[فصلت : 26] ، بل ومما يستدل به على قوة تأثيره كون الله تعالى جعل مجرد سماعه حجة على صاحبه، قال تعالى: ﴿ وَإِنْ أَحَدٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ فَأَجِرْهُ حَتَّى يَسْمَعَ كَلاَمَ اللّهِ ثُمَّ أَبْلِغْهُ مَأْمَنَهُ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لاَّ يَعْلَمُونَ﴾[التوبة : 6]، وكذلك قوله تعالى: ﴿ أَوَلَمْ يَكْفِهِمْ أَنَّا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ يُتْلَى عَلَيْهِمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَرَحْمَةً وَذِكْرَى لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ [العنكبوت : 51] وكذلك وجود عدة قصص ثابتة عن رجال لم يزد الرسول صلى الله عليه وسلم عن قراءة القرآن على مسامعهم ثم تركهم لضمائرهم وهو الذي شهد الله له بأنه قد بلّغ رسالة ربه، وقد كان المشركون يستعذبون السماع إليه ويتشوفون إليه، وينقل ابن الأثير في البداية عن البيهقي ما نصه: «أن أبا جهل وأبا سفيان والأخنس بن شريق خرجوا ليلة ليسمعوا من رسول الله (ص) وهو يصلي بالليل في بيته فأخذ كل رجل منهم محلسا يستمع منه، وكلٌّ لا يعلم بمكان صاحبه، فباتوا يستمعون له حتى أصبحوا وطلع الفجر تفرقوا فجمعهم الطريق فتلاوموا، وقالوا لبعضهم لا تعودوا فلو رآكم بعض سفهائكم

لأوقعتم في نفسه شيئا ثم انصرفوا حتى كانت الليلة الثانية عاد كل رجل منهم إلى مجلسه فباتوا يستمعون له حتى إذا طلع الفجر تفرقوا، فجمعهم الطريق فقال بعضهم لبعض مثل ما قالوا أول مرة ثم انصرفوا حتى إذا كانت الليلة الثالثة أخذ كل منهم مجلسه فباتوا يستمعون له، حتى إذا طلع الفجر تفرقوا فجمعهم الطريق، فقالوا لا نبرح حتى نتعاهد ألا نعود فتعاهدوا على ذلك...»[1].

إذاً نزل القرآن على قوم هم أفصح العرب وأبلغهم، وفي حقبة من الزمان وصلت البلاغة والبيان أعلى منازلها..فكانت الصدمة التي لحقت بهؤلاء كبيرة لعجزهم عن معرفة سر ذلك الكلام الذي ليس هناك أبلغ مما وصفه به أعداؤه. ومما زاد هؤلاء انبهارا كون القرآن نزل بلغة العرب وحروفهم وكلماتهم التي كانوا يؤلّفون منها كلامهم.

1 - تعريف القرآن الكريم:

هذه الكلمة "قرآن" لغة على وزن فُعلان: لفظ مشتق من القرء، بمعنى الجمع، يقال: قرأ الشيء قرءا وقرآنا: جمعه وضم بعضه على بعض، ومنه قرأتُ الماء في الحوض: جمعته. قالوا: وسمي القرآن الكريم قرآنا لأنه جمع القصص والأمر والنهي، والوعد والوعيد، أو لأنه جمع الآيات والسور.

وقيل: إن هذا اللفظ –قرآن– مشتق من القرائن التي يصدق بعضها بعضا، أو يشابه بعضها بعضا، وقالوا: وكذلك حال الآيات والسور في القرآن الكريم.

وقال اللحياني وجماعة من اهل اللغة: قرآن مصدر كغفران، سمي به "المقروء" أي المتلو؛ تسمية للمفعول بالمصدر ومنه قوله تعالى ﴿إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ(17) فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ﴾ [القيامة : 17-18] أي قراءته، والمراد جبريل عليه السلام.

ومنه كذلك قول حسان بن ثابت يرثي عثمان بن عفان –رضي الله عنهما–:

---

1) – أبو الفداء اسماعيل بن عمرو بن كثير، البداية والنهاية، تح: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1998، ج1، ص 64.

ضَحَّوْا بِأَشْمَطَ عُنْوَانُ السُّجُودِ بِهِ يُقَطِّعُ اللَّيْلَ تَسْبِيحًــا وَقُــرْآنا

لكن بالرغم من رجحان أصل التسمية بالعودة إلى أصل الاشتقاق، إلا أن هناك بعض العلماء، منهم الإمام الشافعي، عد هذا اللفظ اسم علم غير مشتق، خاص بكلام الله تعالى المنزل على محمد صلى الله عليه وسلم.

وقد أراد العلماء تمييز القرآن عما سواه من الوحي: كالأحاديث القدسية مثلا، فقالوا في تعريفه: «هو الكلام المعجز، المنزل على النبي صلى الله عليه وسلم، المكتوب في المصاحف المنقول عنه بالتواتر، والمتعبد بتلاوته»[1]

2- نشأة الإعجاز وتطوره:

إن الحديث عن تاريخ الإعجاز أمر لا يحتاج إلى بيان؛ فمنذ البدايات الأولى لنزول القرآن ظهر الانبهار والدهشة على العرب ووقفوا مذهولين، فكان إعجازه يستولي على أحاسيسهم ومشاعرهم.

فكان كل من يسمعه يصاب بالدهشة ويقف مشلول الجوارح لا يكاد يرتد إليه طرف ولا يكاد ينطق إلا بما يعبر به عن ذلك الانبهار. لكن الذي نبحث عنه هنا هو متى أصبح الإعجاز مطلبا للعلماء ودراسته هدفا لهم، فالسّنوات الأولى من عمر الإسلام كان الإعجاز يدرك بالسليقة والبداهة، وفي القصص التي وردت آنفا ما يدل على رجحان ذلك، لكن بعد أن دخلت العجمة إلى العرب واستولت على ألسنتهم كان الحديث عن هذا الموضوع والبحث فيه واجبا.

2-1- تعريف الإعجاز القرآني:

إعجاز القرآن مركب إضافي، معناه بحسب أصل اللغة: إثبات القرآن عجزَ الخلق عن الإتيان بما تحداهم به، فهو من إضافة المصدر لفاعله والمفعول وما تعلق

1) - عدنان محمد زرزور، علوم القرآن وإعجازه –وتاريخ توثيقه- ، دار الأعلام، عمان الأردن، ط1، 2005، ص 51-52-53.

بالفعل محذوف للعلم به، والتقدير إعجاز القرآن خلق الله عن الإتيان بما تحداهم.(1) فهذا التعريف عام للإعجاز القرآني لا يتعلق بإثبات وجه من وجوه الإعجاز ولا نفيه.

ومصطلح "الإعجاز" لم يرد في عصر النبوة كما نطلقها اليوم، ولا جاء به القرآن بهذا المفهوم، ولم يرد –كمصطلح– إلاَّ في القرن الثالث الهجري(2) لكن هذه الكلمة وردت بمعناها المعجمي في مواضع عديدة وبتصريفات مختلفة، كقوله تعالى: ﴿ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ﴾[المائدة: 31] وقوله: ﴿ وَاعْلَمُواْ أَنَّكُمْ غَيْرُ مُعْجِزِي اللّهِ وَأَنَّ اللّهَ مُخْزِي الْكَافِرِينَ﴾ [التوبة : 2] وقوله: ﴿ وَمَا أَنتُم بِمُعْجِزِينَ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاء وَمَا لَكُم مِّن دُونِ اللَّهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا نَصِيرٍ﴾ [العنكبوت : 22]،

وقد جاء في لسان العرب(3)، في الجذر عجز: العجز نقيض الحزم، عَجَزَ عن الأمر يعجِز وعَجِزَ عَجْزا فيهما، ورجل عَجِزٌ وعَجُزٌ: عاجز.

ويقال: أعْجَزْتُ فلانا إذا ألفيته عاجزا.

والمَعْجِزَةُ والمَعْجَزَة: العجز، والعجز الضعف.

ويقال: عَجَزَ يعجز عن الأمر إذا قصر عنه.

والمُعجِزة: واحدة معجزات الأنبياء عليهم السلام.

وقد ورد في القرآن الكريم ما هو بمعنى المعجزة الاصطلاحي حيث جاءت لفظة "**آية**" تعبر عن هذا المعنى، يقول تعالى: ﴿فِي تِسْعِ آيَاتٍ إِلَى فِرْعَوْنَ وَقَوْمِهِ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْماً فَاسِقِينَ﴾ [النمل : 12] أي أنها الدليل والبرهان على صدقه، ولا يمكن لبشر أن يصنع صنيعه، وكذلك القرآن معجزة النبي العظمى، وقد سمّى المولى عباراته بالآية لأن كلا منها حجة ﴿ألر تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ﴾ [يوسف : 1] ،

1)– محمد حسين بن عقيل موسى، إعجاز القرآن بين الإمام السيوطي والعلماء، دراسة نقدية ومقارنة، دار الأندلس الخضراء، للنشر والتوزيع،جدة، ط1، 1418هـ –1997م، ص 53.

2)– نفسه، ص 63.

3)– جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفرقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، دط، دت، ج5، ص 319،320.

والمعجزة «في لسان الشرع أمر خارق للعادة مقرون بالتحدي، سالم عن المعارضة»(1).

والمعجزة قد تكون حسية وقد تكون عقلية، وأغلب المعجزات التي سبقت النبي صلى الله عليه وسلم كانت حسية تدرك بالحواس وتتحداها، لكن معجزة نبينا عقلية محضة، وتأتي المعجزة متوافقة مع جنس الأمر الذي نبغ فيه قوم ذلك النبي وبرز في عصره وفاقوا فيه سواهم من الأمم، كما حدث مع سحرة فرعون، وما كان من شأن عيسى عليه السلام وتطور الطب في زمانه، وقد شهد العصر الذي سبق بعثة النبي صلى الله عليه وسلم تطورا كبيرا في علوم البيان واللسان.

لكن التحدي والدعوة إلى المعارضة وردت في آيات عديدة كقوله تعالى: ﴿ قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن يَأْتُواْ بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً﴾ [الإسراء: 88] بل وقد تحدى المولى المشركين إلى أقل سورة من سوره، فقال تعالى: ﴿وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُواْ شُهَدَاءكُم مِّن دُونِ اللّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾ [البقرة : 23]

وهي الآيات التي تدل على إعجاز القرآن صراحة، فقد رفع الله التحدي أمام الإنس والجن، والتحدي قائم إلى يوم الدين، وهذا في حد ذاته معجز، فالأنبياء كلهم جاءوا بمعجزات ارتبط وجودها بحياتهم، وبعد مماتهم لم يبق إلا ذكرها وخبرها، أمّا القرآن فمعجزة خالدة باقية بقاء الثقلين.

2-2- التأليف في الإعجاز:

«لقد مضى عصر النبوة وعصر الخلفاء الراشدين ودولة بني أمية وشطر كبير من دولة العباسيين دون أن يحاول أحد التعرض لقضية الإعجاز ودلائله، ولم يكن ذلك عن تقصير في حق القرآن إنما كان إعظاما لأمره وتهيبا لمقامه، وصونا

1)-جلال الدين السيوطي، الاتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة ناشرون، د.ط، د.ت ج2، ص 116.

لذاته أن يكون غرضا للآراء والأهواء ومجالا للجدل والخلاف»[1]. حتى أصبح هذا الأمر ضروريا في نظر بعض العلماء بعد أن بدأت الفتوحات الإسلامية تتسع وأخذت الثقافات الأخرى تغزو العرب فبدؤوا يتأثرون بها فكريا واجتماعيا. وكذلك تعرض الإسلام في هذه المرحلة لحركات طعن وتشكيك من أصحاب الديانات القديمة التي وجّهوا فيها همهم إلى كتاب المسلمين المقدس.

فانبرى لهذه المهمة –مهمة بيان أوجه الإعجاز في القرآن– مجموعة من العلماء فكان إعجاز القرآن مسألة من تلك المسائل التي ثار حولها النقاش والجدل.

وقد ذكر ابن قتيبة في كتابه تأويل مشكل القرآن سبب تأليفه لكتابه هذا فقال:«...فقد اعترض بالطعن ملحدون، ولغوا فيه وهجروا واتبعوا ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله بأفهام كليلة، وأبصار عليلة، ونظر مدخول فحرفوا الكلم عن مواضعه، وعدلوه عن سبله، ثم قضوا عليه بالتناقض والاستحالة واللحن وفساد النظم والاختلاف، وأدلوا في ذلك بعلل ربما أمالت الضعيف الغمر والحدث الغر وعرضت بالشبه في القلوب وقدحت بالشكوك في الصدور»[2] فالفِرَقُ التي ظهرت في القرن الثالث الهجري جعلت أمثال ابن قتيبة يشعرون بالمسؤولية تجاه هذا الموضوع، ومثله فعل الباقلاني الذي ورد في كتابه: «...وقد كان يجوز أن يقع ممن عمل الكتب النافعة في معاني القرآن وتكلم في فؤاده من أهل صنعة العربية وغيرهم من أهل صناعة الكلام، أن يبسطوا القول في الإبانة عن وجه معجزته والدلالة على مكانته، فهو أحق بكثير مما صنفوا فيه من القول في الخبر، ودقيق الكلام في الأعراض، وكثير من بديع الإعراب وغامض النحو، فالحاجة إلى هذا أمس والاشتغال به أوجب»[3]

1) – محمد بن حسين ين عقيل موسى،المرجع السابق، ص58.

2) – عبد الله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، 1973، ص 22.

3) – أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني ، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص 6.

كما يبين بعد ذلك خطر الإعراض والتقصير في هذا الباب والانصراف عنه وأنه قد يفتح الباب أمام المذاهب الباطلة المتصدية للقرآن فيقول«وقد قصّر بعضهم في هذه المسألة، حتى أدى ذلك إلى تحول قوم منهم إلى مذاهب البراهمة فيها»(1)

2-3- أهم المؤلفات التي عنيت بالإعجاز:

لقد كان كتاب أبي عبيدة عمرو بن المثنى **مجاز القرآن** أول دراسة قرآنية تناولت الكتاب الكريم بلاغيا يعرض لطرق التعبير القرآني ليعرضها على ما للعرب من فنون في التعبير، فيجد لها مثيلا فيه، ليدل بذلك على عربية القرآن وفصاحته، وأنه لم يأت بغريب في التعبير لم تألفه العرب. لكن من الواجب القول أنه ليس كتابا مختصا في إعجاز القرآن.

لكن إجماع العلماء على أن الجاحظ ت(255هـ) هو أول من تعرض لمسألة الإعجاز بتفصيل كبير لم يسبق إليه، وهو وإن ضاعت معظم كتبه إلا أن أفكاره حفظت من بعده ونقلها عنه الكثيرون.

وهو في رسالته "حجج النبوة" يفصل في هذه المسألة ويجعل الإعجاز موضوعا لبحثه ودراسته، وتناقل العلماء آراءه بعده.

ومن أهم المؤلفات التي عنيت بالإعجاز القرآني نجد(2):

- تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة ت(276هـ)
- إعجاز القرآن في نظمه وتأليفه لمحمد بن زيد الواسطي ت (306هـ) وهو كتاب مفقود
- "نظم القرآن" لأبي بكر السجستاني ت(316هـ) وهو متاب مفقود أيضا
- نظم القِرآن لأبي زيد البلخي ت(330هـ) وهو مفقود
- نظم القرآن لابن إخشيد ت(368هـ) وهو مقفود

1)- الباقلاني، المصدر السابق، ص 6.

2)- ينظر: محمد بن جسين عقيل موسى، المرجع السابق، ص 79-91.

- إعجاز القرآن للباهلي (لم يذكر تاريخ وفاته)
- نظم القرآن لأبي علي الحسن بن علي نصر(لم يذكر تاريخ وفاته)
- النكت في إعجاز القرآن لأبي الحسن علي بن عيسى الرماني ت(384هـ)
- بيان إعجاز القرآن للخطابي أبي سليمان حَمْدُ بن محمد بن إبراهيم البستي ت(388هـ)
- إعجاز القرآن للباقلاني ت(403هـ)
- إعجاز القرآن للقاضي عبد الجبار ت(415هـ).
- الموضح عن جهة إعجاز القرآن (الصرفة) للشريف المرتضى، علي بن الحسين الموسوي ت(436هـ)
- دلائل الإعجاز والرسالة الشافية في الإعجاز للجرجاني ت(471هـ)
- نهاية الإيجاز في دراسة الإعجاز لفخر الدين الرازي ت (606هـ)
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز للإمام يحيى بن حمزة العلوي ت(745هـ)
- معترك الأقران في إعجاز القرآن للإمام السيوطي ت(911هـ)

3- أهم وجوه الإعجاز:

لقد شكل النص القرآني كما قلنا سالفا محور اهتمام العقول والقلوب، ولم يكن أمره يعني طائفة دون أخرى، ولا مدعاةَ للريب في ذلك فهو رسالة سماوية موجهة للبشرية جمعاء ولم تختص بها الأمة العربية وحدها.

ولما كان هذا الدين عالميا ﴿وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا كَافَّةً لِّلنَّاسِ﴾ [سبأ : 28] وكان القرآن هو الشريعة والمنهاج المبين والموَضِّح لتعاليم هذا الدين، وكان يمثل الحجة الباقية، كان لزاما على جميع المنتسبين لهذا الدين أن يلتفوا حول هذا الكتاب ويقرؤوه ويتدبروه بأمر من الله سبحانه وتعالى، وبطبيعة الحال كان أثره في المتلقين ووقعه من الأفهام يختلف من فرد إلى آخر حسب متغيرات عديدة لعل أهمها العقائد التي

ظهرت جرّاء تمازج الأمة العربية بالأمم الأخرى التي كانت لها عقائد سابقة وديانات كان التجرد منها كلية أمرا صعبا على الكثير من الذين تنازعتهم الأهواء ومالت بهم عند مناقشتهم لمسائل متعددة في الدين، ونتيجة لذلك فقد ظهرت عدة آراء وأقوال في هذا الكتاب المقدس.

وقضية الإعجاز هي مما لا يختلف فيه اثنان، لكن مواطن الإعجاز هي التي كانت محل جدل بين المشتغلين على هذا الكتاب.

لذلك فقد ظهرت عدة تصورات للإعجاز تكاد تتسع دائرتها بالقدر الذي لا يمكن حصره، فهناك الإعجاز البلاغي والإعجاز البياني والإعجاز اللغوي، والإعجاز التشريعي والإعجاز العلمي، والإعجاز الكوني، والإعجاز القصصي والإعجاز الحواري والإعجاز العددي، والإعجاز التربوي، والنفسي، والطبي، وهناك من قال بالصرفة..

وغير ذلك من وجوه الإعجاز التي إن دلت إنما تدل على عظم هذا الكتاب واحتوائه جميع علوم البشر وعقولهم وعدم احتوائهم له ولعلومه.

3-1- الإعجاز بالصرفة:

أول من جاء بهذا الرأي إبراهيم النظام المعتزلي ت(200هـ) الذي ينكر كون نظم القرآن وحسن تأليفه معجزة للنبي ودلالة على صدقه، يقول النظام:«إن نظم القرآن وحسن تأليف كلماته ليس بمعجزة للنبي –عليه السلام– ولا دلالة على صدقه في دعواه النبوة، وإنما وجه الدلالة منه على صدقه ما فيه من الإخبار عن الغيوب، فأما نظم القرآن وحسن تأليف آياته فإن العباد قادرون على مثله وعلى ما هو أحسن منه في النظم والتأليف»[1]، ويقول في موضع آخر ما يطابق الكلام السابق«..الآية

1) – علي بن إسماعيل الأشعري أبو الحسن،مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق هلموت ريتر، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، ص225.

والأعجوبة في القرآن ما فيه من الإخبار بالغيوب، فأما التأليف والنظم فقد كان يجوز أن يقدر عليه العباد لولا أن الله منعهم بمنع وعجز أحدثهما فيهم»[1].

فوجه الإعجاز لدى النَّظّام ليس بلاغة القرآن ولا عجيب تأليفه بل فيما احتواه من علوم غيبية لا سبيل للبشر في الوصول إليها، وكذلك يظهر الإعجاز في صرف العباد عن معارضته. فعجز البشر عن المعارضة ليس نابعا من عدم مقدرتهم على الوصول إلى مرتبة بلاغة القرآن بل عجزهم ناتج عن صرف الله تعالى لهم وأنه سلبهم العلوم التي لابد منها للإتيان بما يُشاكل القرآن ويقاربه.

وليس النظام وحده من يقول بهذا الرأي، فهذا الجاحظ يربكنا بمقولة له تتوافق مع فكرة الصرفة وتتعارض مع عديد أقواله التي ترى بأن إعجاز القرآن في بلاغته ونظمه، يقول الجاحظ –وليس بنفس صراحة أستاذه وجرأته– :«...ومثل ذلك ما رفع من أوهام العرب وصرف نفوسهم عن المعارضة للقرآن بعد أن تحداهم الرسول – صلى الله عليه وسلم– بنظمه، ولذلك لم نجد أحدا طمع فيه، ولو طمع فيه لتكلفه، ولو تكلف بعضهم ذلك فجاء بأمر فيه أدنى شبهة لعظمت القضية على الأعراب وأشباه الأعراب، والنساء وأشباه النساء، ولألقى ذلك للمسلمين عملا ولطلبوا المحاكمة والتراضي ببعض العرب ولكثر القيل والقال»[2].

وفي تحليلنا لقول الجاحظ يمكن أن نقول: إنه إذا كان يُرجع سبب عدم الطمع فيه **(ولذلك لم نجد أحدا طمع فيه)** إلى الصّرف الذي ذكره في بداية الفقرة، فإنه لا محالة يرى الصرفة وجها من وجوه الإعجاز إلى جانب قوله بالإعجاز في النظم – وهذا الرأي فيه من التناقض ما فيه–

1)– عبد القاهر بن طاهر بن محمد البغدادي أبو منصور، الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط2، 1977، ص128.

2) – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،الحيوان ، تح: عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1416هـ –1996م، ج4، ص 89.

وإذا كان يقصد بالطمع هنا ما يقصده الباقلاني في قوله: «...وهو أن أهل الصنعة في هذا الشأن إذا سمعوا كلاما مُطْمِعًا، لم يَخْفَ عليهم ولم يشتبه لديهم، ومن كان متناهيا في فصاحته لم يَجُز أن يطمع في مثل هذا القرآن بحال..»(1)

والجاحظ لو لم يكن لديه سوى هذه المقولة لوجب علينا أن نفهم منها أنه يقول برأي شيخه وأستاذه، لكن في مجموع كلامه ما يدل على رأيه الذي يخالف هذا. لكن القول الأرجح في ذلك أنه ربما يرى الوجهين معا، فنظم القرآن عنده تدخلت فيه قدرة الله تعالى، فرفع مستواه عن المستوى الذي يعلم سبحانه وتعالى أن البشر لا يقدرون عليه، ولذلك يمكن أن تكون الصرفة في نظر الجاحظ، وجها من وجوه الإعجاز.

ومن الذين قالوا بالصرفة كذلك- وإن لم تشكل رأيا وحيدا مستقلا- نجد أبا الحسن الرماني في كتابه **النكت في إعجاز القرآن** الذي ذكر فيه سبعة أوجه للإعجاز منها الصرفة(2).

وقد ألف الشريف المرتضى كتابه "**الموضح عن جهة إعجاز القرآن**" المعروف **بالصرفة**، ويوضح رأيه فيه بالأدلة والحجج التي يراها، فينفي أن القرآن معجز بنظمه، فيقول :«والدليل على أن نظم القرآن ليس بمعجز بنفسه، أنا نعلم أن كل قادر على الكلام العربي، ومتمكن من تقديم بعضه على بعض وتأخير بعضه عن بعض، لا يعجز أن يحتذي نظم سور القرآن بكلام لا فصاحة له، بل لا فائدة فيه ولا معنى تحته، فإن ذلك لا يضرُّ ولا يخلُّ بالمساواة في طريقة النظم»(3)

ثم يعقد بعد ذلك فصلا يحتج فيه لفكرة الصرفة التي يراها سر الإعجاز القرآني وأصله فيقول - بعد حديث طويل- «...وفي إطباق الكل على الإمساك عن

---

1)- الباقلاني، المرجع السابق، ص42.

2)- محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ط3، دار المعارف، مصر، ص 75.

3)- الشريف المرتضى، علي بن الحسين الموسوي، الموضح عن جهة إعجاز القرآن –الصرفة- ، تح: محمد رضا الأنصاري القمي، مؤسسة الطبع والنشر التابعة للأستانة الرضوية المقدسة، ط1، 1424هـ، ص 46.

المعارضة أكبر دليل على أنهم عنها مصروفون، وعن تعاطيها منقطعون»[1]، وإذا تساءلنا عن هذا الصرف، هل هو مطلق أم مقيد، هل كل الناس مصروفون عن المعارضة أم بعضهم؟ وما قوله فيمن عارض القرآن، لماذا لم يصرف عن ذلك؟ يجيب الشريف المرتضى جوابا ليس مقنعا تماما، فيقول:«..وإنما صُرف عندنا عن المعارضة من يحصل بمعارضته بعض الشبهة، ولهذا لم يمَكِّن أحدا من الفصحاء من معارضته، مما له مع طريقته في النظم أدنى فصاحة، من حيث جاز أن يقع عند ذلك الشبهة لمن لا قوة له في العلم بالفصاحة، فأما من لا شبهة على أحد بمعارضته ولا شك لعاقل في أمره فليس في صرفه فائدة، بل تمكينه من فعله برهان على أن غيره مصروف عن المعارضة، إذ لو كانت حاله في التخلية كحاله لساواه في الاتيان بالمعارضة»[2]، لكن عند مناقشتنا لهذا الكلام نجد أن مسيلمة الكذاب وهو من أفصح العرب، عارض القرآن ولم يصرف عنه، وهو بالرغم من أنه جاء بكلام سخيف لأنه فضح نفسه بمحاولة تقليد أسلوب القرآن في النظم، والاقتباس منه، وتكرار ما جاء فيه بصيغة سخيفة ما جعل كلامه يبدو على النحو الذي علمناه من السذاجة والسخف، لكن لو تكلم مسيلمة على سجيته، لجاء بكلام فصيح كعادة العرب في زمانه، وهو سيد في قومه، وليس للسيد إلا أن يكون مقدما.

❖ في الرد على القائلين بالصرفة:

يمكن تلخيص ردود القائلين بمنع الصرفة بمعناها الذي قال به الشريف المرتضى وابن سنان الخفاجي والنظام كما نسب إليه في النقاط التاليه:

أولا: القول بالصرفة يسلب القرآن مزية الفصاحة والإعجاز الذاتي بالنظم البديع، والبلاغة العالية، وهذا مخالف لإجماع الأمة قبل ظهور الخلاف أن القرآن معجز بنظمه وفصاحته، قال القرطبي:«..إجماع الأمة قبل حدوث المخالف أن القرآن هو

1) - الشريف المرتضى، المصدر السابق، ص 97.
2) – نفسه، ص 105.

المعجز، فلو قلنا إن المنع والصرفة هو المعجز لخرج القرآن عن أن يكون معجزا، وذلك خلاف الإجماع، وإذا كان كذلك علم أن نفس القرآن هو المعجز؛ لأن فصاحته وبلاغته أمر خارق للعادة؛ إذ لم يوجد كلام قط على هذا الوجه، فلما لم يكن ذلك مالوفا معتادا منهم دل على أن المنع والصرفة لم يكن معجزا» وبذلك يصبح قولنا إعجاز القرآن تعبيرا موهما، حيث أن الإعجاز بهذا المعنى يصبح صفة لله الذي صرف العرب عن المعارضة وليس صفة متعلقة بالقرآن.

ثانيا: لو كانت المعارضة ممكنة لم يكن الكلام معجزا، وإنما يكون المنع هو المعجز، فلا يتضمن الكلام فضيلة على غيره.

ثالثا: يلزم القول بالصرفة أن يكون «العرب قد تراجعت حالها في البلاغة والبيان، وفي جودة النظم وشرف اللفظ، وأن يكونوا قد نقصوا في قرائحهم وأذهانهم، وعدموا الكثير مما كانوا يستطيعون..»(1)، وهذا كله لم يحدث، ولو سلمنا أنه حدث وعرف العرب أنهم سُلبوا علوما وقدرة كانت حاصلة لها قبل نزول القرآن، لقالوا للنبي: إنا منا نستطيع قبل هذا الذي جئتنا به، ولكنك قد سحرتنا واحتلت في شيء بيننا وبينه فدل على فساد القول بالصرفة.(2)

رابعا: أن القول بالصرفة على رأي النظام، ورأي الشريف المرتضى يتعارض مع قوله تعالى: ﴿قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن يَأْتُواْ بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً﴾ [الإسراء : 88] حيث أشار في ذلك إلى أمر طريقته التكلف والاجتهاد، وسبيله التأهب والاحتشاد، والمعنى في الصرفة لا يلائم هذه الصفة.(3)

خامسا: تناقض قول المعتزلة بالصرفة مع أصل **العدل** عندهم.

---

1) - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص 611.
2) - نفسه، ص 612.
3) - أبو سليمان حمد بن محمد بن ابراهيم الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، ص 23.

حيث إن أصل العدل عند المعتزلة لمن تامله يرد قولهم بالصرفة من أساسه، حيث إن تحدي الله للعرب أن يأتوا بمثل القرآن مع سلبهم القدرة أو الداعي لذلك يتنافى مع العدل الذي يراه المعتزلة أصلا من أصولهم، كما أن المعتزلة ترى أن الرب لا تتعلق مشيئته بأفعال العباد أصلا، فالعبد هو الذي يخلق فعله، وهذا من أعجب ما وقع فيه النظام وأتباعه ممن قالوا بالصرفة؛ لأن الصرفة فيها أن الله تعالى تعلقت مشيئته بالعباد هنا حيث صرفهم.[1]

3-2- الإعجاز البلاغي (البياني): ونقصد بالإعجاز البياني أو البلاغي ما جعل بلاغة القرآن وبيانه وجها من وجوه الإعجاز بل أهم الوجوه وأعظمها حجة.

وقد تعدد القائلون بهذا الوجه، قديما وحديثا، واختلفت آراؤهم حتى تباينت وتشابهت حتى تطابقت، ولم ينكره إلا من قال بالصرفة لأنهم يرون أن البشر قادرين على مثل القرآن أو أحسن منه، لكن الله صرفهم عنه فكان –حسب رأيهم– بيان القرآن وبلاغته لا يمثلان وجها إعجازيا كما رأينا سابقا. لكنهم مع ذلك لا ينكرون أن القرآن في أعلى رتب البلاغة والبيان.

ما عدا ذلك فإن كل من يسمع القرآن – منذ حين نزوله– يدرك أن إعجازه في بيانه، ولو قمنا باستقراء جميع ردود أفعال الفصحاء والبلغاء الأوائل من مشركي قريش لوجدنا أن الأمر الذي صدمهم في القرآن وبَهَرَهُم هو لغتُه وفصاحتها وعباراته وبلاغتها، وطرق صياغة المعنى باعتماد الإيجاز وغير ذلك مما تعلق بأبواب البلاغة..

ومن أئمة هذا الاتجاه نذكر ابن قتيبة في كتابه "**تأويل مشكل القرآن**" الذي ألف كتابه ردا على الطاعنين في بلاغة القرآن ومعانيه من المعتزلة كما يظهر ذلك في مقدمة الكتاب[2]، فدرس الصّور البيانية في القرآن الكريم، وقال بالتفاوت بين

1) - عبد الرحمن بن معاضة الشهري، القول بالصرفة في إعجاز القرآن –عرض ونقد-، دار ابن الجوزي، ط1، 1436هـ، ص 93-94.

2) – ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 09.

قصائد الشاعر الواحد وبالتفاوت بين الشعراء غير أن القرآن غير متفاوت في بلاغته رغم تنوع خطابه من تشريعي إلى قصصي إلى غير ذلك...وجاء بعده أبو الحسن الرماني الذي قسم البلاغة إلى ثلاث طبقات «..منها ما هو في أعلى رتبة ومنها ما هو في أدنى رتبة ومنها ما هو في الوسط بين الرتبتين.»[1] فما كان في أعلى رتبة من رتب البلاغة كان معجزا وهو ما لم يبلغه غير القرآن الكريم وترك للبشر الرتبتين الأخيرتين. كما «نفى أن تكون البلاغة إفهام المعنى لأنه يُفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عي، كما رفض أن تكون بتحقيق اللفظ على المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو غث مستكره ونافر»[2] لكن البلاغة كما يراها الرماني هي«إيصال المعنى للقلب في أحسن صورة من اللفظ»[3].

ومن القائلين بهذا الاتجاه أبو سليما حمد بن إبراهيم الخطابي الذي يرى أن الإعجاز يكمن فيما يحتويه من« بلاغة لا تعدلها بلاغة ومن فصاحة تتقاصر الهمم دونها وتنقطع حيالها الأرواح»[4] وهو يقسم الكلام إلى ثلاثة طبقات فمنه « البليغ الرصين الجزل، ومن الفصيح القريب السهل، ومنه الجائر المطلق المرسل»[5] ويرى أن القرآن أخذ من كل قسم من هذه الأقسام، لذلك فهو يرى بالتفاوت في القرآن الكريم.. وهو لا يعني بالتفاوت هنا أن القرآن يتضمن بلاغة رديئة وبلاغة في الوسط وأخرى راقية.

ويمكن أن نذكر في هذا المجال عالما آخر آمن أن إعجاز القرآن في بلاغته وإن كان لم يؤلف كتابا خاصا بالإعجاز القرآني ألا وهو أبو هلال العسكري صاحب كتاب الصناعتين الذي يتفق مع فكرة ابن فتيبة في أنه لا يعرف فضل القرآن إلا من

1)– أبو الحسن علي بن عيسى الرماني،النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، ص 75.
2) –نفسه، ص 75.
3) – نفسه، ص 75.
4) – الخطابي، المرجع السابق، ص54
5) – نفسه، ص 54.

«كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب»[1] فغرض أبو هلال من تأليف كتابه هو تمكين الناس من معرفة البلاغة العربية وجعل ذلك سببا في إدراك الإعجاز القرآني والوصول إلى خصائصه ومميزاته.

ومن هؤلاء كذلك الإمام الباقلاني في كتابه "إعجاز القرآن" الذي جمع فيه أغلب ما وصل إليه في الإعجاز وتناوله بالدرس والاستقراء والنقد، فنسب إلى إعجاز القرآن كل ما له علاقة بالفصاحة والبلاغة وحسن التأليف، كما قال بعدم التفاوت في الخطاب القرآني في مقابل التفاوت الذي يتميز به كلام البلغاء والشعراء على اختلاف رتبهم.

وكذلك من القائلين بهذا الاتجاه الإمام فخر الدين الرازي (543هـ- 606هـ) الذي نفى أن تكون الصرفة وجها من وجوه الإعجاز، ثم نفى كذلك أن يكون الابتداء بالأسلوب معجزا لأنه لو كان كذلك لكان الابتداء بالشعر معجزا، وكان كل من ابتدع فنا من فنون الأدب معجزا، ثم أثبت أن الفصاحة هي سر الإعجاز، ويجعلها جامعة لكل من «حقيقة المجاز والحقيقة والاستعارة والتشبيه والتمثيل وحقيقة النظم والتقديم والتأخير والإيجاز والحذف والفصل والوصل وسائر وجوه المحاسن المعتبرة في النظم والنثر»[2]

ونختم الحديث عن أصحاب هذا الاتجاه بصاحب كتاب **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز** يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، الذي يبدو من خلال عنوان كتابه أنه يرى البلاغة وسيلة لمعرفة سر الإعجاز وإدراكه، يقول بعد أن مدح العلوم الأدبية مقلدًا علم البيانِ التاجَ دونَها «...خلا أن علم البيان هو أمير جنودها وواسطة عقودها... ولولاه لم تر لسانا

1) – ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 12.

2) – فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: نصر الله حاجي، دار صادر بيروت، ط1، 1224هـ-2004م.،ص 29.

يحوك الوشي من خلل الكلام..إلى أن يقول: وكيف لا وهو المطلع على أسرار الإعجاز، والمستولي على حقائق المجاز»[1]

3-3- الإعجاز بالنظم: لقد رأينا أن نضم أصحاب هذا الاتجاه تحت هذا الاسم مع أنهم لا يبتعدون في الرأي مع الذين جعلوا البلاغة أصل وجوه الإعجاز، ذلك أن مفهوم النظم عند هؤلاء – إذا استثنينا الجرجاني عبد القاهر– يعني عندهم التأليف، وذلك ضمن البلاغة، لكن ما دفعنا إلى ذلك هو اشتهار من جعلناهم ضمن هذا الاتجاه بكتب موسومة بالنظم.

ومن هؤلاء بداية الجاحظ الذي يعتبر أول من قال بأن النظم أساس الإعجاز، وله كتاب من كتبه الضائعة بعنوان **نظم القرآن**، وخلاصة رأي الجاحظ أن إعجاز القرآن متعلق بالقدر الكافي الذي يجعل القرآن معجزا، فليس في الكلمات ذاتها أو في الحروف أو الجمل العادية التي يتخاطب بها البشر فيما بينهم أيّ إعجاز لكن الإعجاز يكمن في نظم القرآن كلا متكاملا، يقول الجاحظ:« ..ولأن رجلا من العرب لو قرأ على رجل من خطبائهم وبلغائهم سورة واحدة طويلة أو قصيرة لتبين له في نظامها ومخرجها، وفي لفظها وطبعها أنه عاجز عن مثلها، ولو تحدى بها أبلغ العرب لظهر عجزه عنها» ثم يقول:«..وليس ذلك –أي العجز، والإعجاز– في الحرف والحرفين، والكلمة والكلمتين، ألا ترى أن الناس يتهيّأ في طباعهم، ويجري على ألسنتهم أن يقول رجل منهم:"الحمد لله" و"على الله توكلنا" و "ربنا الله" و"حسبنا الله ونعم الوكيل" وهذا كله في القرآن ولكنه مفترق غير مجتمع» وهذا كلام يستند فيه إلى منطق سليم لكنه يعقب عليه بعد ذلك بقوله:« ولو أراد أنطق الناس أن يؤلف

1) – يحيى بن علي بن إبراهيم العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، 1333هـ، ص02.

من هذا الضرب سورة واحدة طويلة أو قصيرة على نظم القرآن وطبعه، وتأليفه ومخرجه –لما قدر عليه– ولو استعان بجميع قحطان ومعد بن عدنان»[1]

فيصبح بذلك : النظم على صورة مخصوصة وفي امتداد رحب هو المعرض الذي تتجلى فيه روعة القرآن وتتخايل ملامح إعجازه[2].

ومن أصحاب هذا الاتجاه كذلك القاضي عبد الجبار (ت415هـ) صاحب كتاب المغني في أبواب التوحيد والعدل، الذي اعتنى بالنظم عناية كبيرة ورأى أنه المعول عليه في إقامة ميزان الكلام، وربط هذا المفهوم باللفظ والمعنى وذهب إلى أن اللفظة تخضع إلى ثلاث حالات:

1- مفهومها في ذاتها

2- مفهومها حين تتداول عليها حركات الإعراب.

3- مفهومها حين تأخذ مكانا خاصا في الكلام، فتتقدم أو تتأخر.

وزعيم هذا الاتجاه والذي تنسب إليه نظرية النظم عبد القاهر الجرجاني الذي استفاد مما وصل إليه سابقوه، لكنه أضاف الكثير من الجديد في هذا الباب– وذلك ما سنفصل فيه لاحقا– فهو يرى أنه لا مزية للمفردات في حد ذاتها، لأن الناس تواضعت عليها هكذا لمن المزية حين تضم إلى أخواتها على وجه مخصوص، فالمفردة تكون حسنة في موضع وتقبح في موضع آخر.

ورأى أن من الكلام ما كان جماله في صياغته دون أن يكون لمعناه فضلا يذكر، وهناك ما اعتمد على ترتيب المعاني وتآخي الأفكار دون أن يسانده التأنق في اللفظ، وكلام جمع الحسنيين من جمال الصياغة وتساوق المعاني وتلاحم الفكرة. وهذا الأخير هو الذي يكون من جهته الإعجاز.

1) – عبد الكريم الخطيب ، الإعجاز في دراسات السابقين–دراسة كاشفة لخصائص البلاغة العربية ومعاييرها، دار الفكر العربي، ط1، 1974، ص 173.

2)– نفسه، ص 173.

وما ينبغي أن نشير إليه هنا هو أن الرجلين الأولين (الجاحظ والقاضي عبد الجبار) وهما معتزليان يختلفان فكرا وعقيدة عن الجرجاني الأشعري الفقيه الشافعي، ويظهر ذلك الاختلاف في دفاع الجاحظ عن الألفاظ وإهماله لقضية المعنى في حين أولى الجرجاني عناية كبيرة بكليهما، ولذلك علاقة وطيدة بمسألة خلق القرآن التي يقول بها المعتزلة والتي حاربها أهل السنة. لذلك فإن مفهوم النظم عند كل واحد من هؤلاء يختلف في مضمونه عن الآخر، وإن بدا هناك تشابه بينهما.

3-4- الإعجاز السردي (القصصي): لقد كان لموضوع القصة في القرآن أهمية كبرى، بدأت بمدح الله عز وجل في كتابه للقصص الواردة في القرآن وإشادته بها، ومن ذلك قوله ﴿**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ**﴾ **[يوسف : 3]**.

لكن القدماء الذين اهتموا بالإعجاز لم يتناولوا الإعجاز القصصي أو السردي في بحث مستقل ولا اعتبروه وجها مستقلا من وجوه الإعجاز، بل تناولوا بعض جزئياته تحت باب البلاغة والنظم دائما، فالباقلاني مثلا أشار إلى أن "إعادة ذكر القصة الواحدة بألفاظ مختلفة تؤدي معنى واحدا، من الأمر الصعب الذي تظهر به الفصاحة وتتبين به البلاغة، وأُعيد كثير من القصص في مواضع كثيرة مختلفة على ترتيبات متفاوتة، ونُبِّهوا بذلك على عجزهم عن الإتيان بمثله مبتدأً به ومكرورا"[1].

لكن الإمام ابن تيمية ينفي وجود التكرار في القصص القرآني، فقال بعد ذكره لقصة موسى عليه السلام" وقد ذكر الله هذه القصة في عدة مواضع من القرآن يبين في كل موضع منها من الاعتبار والاستدلال نوعا غير النوع الآخر كما يسمي الله رسوله

1)- الباقلاني،المصدر السابق، ص 93-94.

وكتابه أسماء متعددة، كل اسم يدل على معنى لم يدل عليه الاسم الآخر، وليس في هذا تكرار، بل فيه تنويع الآيات..."[1].

وقد تنوع اهتمام المعاصرين بالقصة القرآنية، وتناولها من عدة جوانب، وأغلب هذه الجوانب متعلقة بـ:

النسق القرآني في القصية، الخروج، لغة القصة والإعجاز القرآني، الهدف البياني من ذكر الكلمة الأجنبية في القصة القرآنية، التصوير في القصة القرآنية، رسم الشخصيات، أغراض القصة القرآنية، الحذف وصوره في قصص القرآن...[2]

2-5- وجوه إعجازية أخرى: كان هناك العديد من الوجوه التي ذكرها العلماء والمشتغلين على النص القرآني، وقد ذُكرت هذه الوجوه مجملة دون الاعتماد على واحد منها لدى من ذكرها كما رأينا مع الوجوه السابقة، ومن هذه الوجوه نذكر:

- ✓ الإعجاز في ترك المعارضة مع توفر الدواعي وشدة الحاجة والتحدي للكافة.
- ✓ الإعجاز في توفره على الأخبار الصادقة عن الأمور الغيبية الماضية والمستقبلية.
- ✓ الإعجاز العلمي والكوني
- ✓ الإعجاز العددي
- ✓ الإعجاز التشريعي
- ✓ الإعجاز التربوي

وغير ذلك كثير من وجوه الإعجاز التي عُرفت قديما وحديثا، وليس المجال متسعا لإثباتها أو نقضها، لكن ذكرناها التزاما بما جاء في عنوان هذا المبحث.

---

1)- محمد بن عبد العزيز العواجي، إعجاز القرآن الكريم عند شيخ الإسلام ابن تيمية مع المقارنة بكتاب إعجاز القرآن للباقلاني، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1427هـ، ص232.

2)- محمود السيد محمد مصطفى،الإعجاز اللغوي في القصة القرآنية، الناشر: مؤسسة شباب الجامعة، ط1، 1981، ص 84-106.

4- بيان منهج دارسي الإعجاز ونقده:

لقد حاول دارسوا الإعجاز بيان ما في القرآن من وجوه إعجازية، وانطلق كل واحد من هؤلاء من شعور كبير بمسؤولية عظمى تجاه هذا الكتاب، وقد تأثر هؤلاء الدارسون قديما وحديثا بالتوجهات العقدية والمذاهب الفكرية لكل واحد منهم، فجاءت أفكارهم مستوحاة من الفكر العام للمنهج الذي ينتسبون إليه، ولعل أهم المذاهب التي شكلت الزحمة الفكرية في العصور المتقدمة هي: المذهب الاعتزالي، والمذهب السني والأشعري، وليس المجال هنا واسعا للتفصيل في هذه المذاهب، لأن ذلك خارج عن بحثنا وغايته، لكننا نود الإشارة فقط إلى أهم القضايا التي نوقشت في هذه المذاهب وكان لها أثر على دراسات القرآن الكريم، ولعل أهم هذه القضايا هي قضية خلق القرآن، وكلام الله عز وجل، المجاز،..

وهي قضايا مرتبطة ببعضها البعض:

4-1- حقيقة القرآن:

اختلفت المعتزلة في كلام الله سبحانه هل هو جسم أم ليس بجسم وفى خلقه على ستة أقاويل: (1)

1 - الفرقة الأولى منهم يزعمون أن كلام الله جسم وأنه مخلوق وأنه لا شيء إلا جسم.

2 - الفرقة الثانية منهم يزعمون أن كلام الخلق عرض وهو حركة لأنه لا عرض عندهم إلا الحركة وأن كلام الخالق جسم وأن ذلك الجسم صوت مقطع مؤلف مسموع وهو فعل الله وخلقه وإنما يفعل الإنسان القراءة والقراءة الحركة وهى غير القرآن وهذا قول النظام وأصحابه وأحال النظام أن يكون كلام الله في أماكن كثيرة أو في مكانين في وقت واحد أو وزعم أنه في المكان الذي خلقه الله فيه.

---

1)- أبو الحسن الأشعري، مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، ص 191-192.

3 يزعمون أن القرآن مخلوق لله وهو عرض وأبوا أن يكون جسما وزعموا أنه يوجد في أماكن كثيرة في وقت واحد إذا تلاه تال فهو يوجد مع تلاوته وكذلك إذا كتبه كاتب وجد مع كتابته وكذلك إذا حفظه حافظ وجد مع حفظه فهو يوجد في الأماكن بالتلاوة والحفظ والكتابة ولا يجوز عليه الانتقال والزوال.

4 -والفرقة الرابعة منهم يزعمون أن كلام الله عرض وأنه مخلوق وأحالوا أن يوجد في مكانين في وقت واحد وزعموا أن المكان الذي خلقه الله فيه محال انتقاله وزواله منه ووجوده في غيره

5 والفرقة الخامسة منهم أصحاب معمر يزعمون أن القرآن عرض والأعراض عندهم قسمان قسم منها يفعله الأحياء وقسم منها يفعله الأموات محال أن يكون ما يفعله الأموات فعلا للأحياء والقرآن مفعول وهو عرض ومحال أن يكون الله فعله في الحقيقة لأنهم يحيلون أن تكون الأعراض فعلا لله وزعموا أن القرآن فعل للمكان الذي يسمع منه أن سمع من شجرة فهو فعل لها وحيثما سمع فهو فعل للمحل الذي حل فيه.

6 –والفرقة السادسة يزعمون أن كلام الله عرض مخلوق وأنه يوجد في أماكن كثيرة في وقت واحد.

أما أهل السنة والجماعة فيقولون إن القرآن كلام الله غير مخلوق ، وأنه كيفما يُصرف بقراءة القارئ له بلفظه ، ومحفوظا في الصدور ، متلوًّا بالألسن ، مكتوبا في المصاحف ، غير مخلوق ، ومن قال بخلق اللفظ بالقرآن يريد به القرآن فهو قد قال بخلق القرآن»[1]

وأما الأشعرية والماتريدية فقالوا : كلام الله كلام نفسي بدون حرف ولا صوت ولا يتجزأ ولا يتبعَّض، وليس فيه أمر ولا نهي ، ولا خبر ولا استخبار ، أما التوراة

1)– محمد بن عبد الرحمن الخميس، اعتقاد أهل السنة شرح أصحاب الحديث، وزارة الشئون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد – المملكة العربية السعودية، ط1، 1419هـ، ص 65.

والإنجيل والقرآن فليس كلام الله على الحقيقة بل هو مخلوق وهو كلام الله مجازا لأنه دال على كلام الله النفسي .

واختلف الماتريدية عن الأشعرية بأن قالوا : كلام الله النفسي لا يسمع ، فموسى وغيره من الأنبياء لم يسمعوا كلام الله وإنما سمعوا صوتا مخلوقا في الشجرة ، أما الأشعرية فقد قالوا : كلام الله النفسي يسمع فكلامهم هذا أبعد عن النقل والعقل لذلك قال كثير من الأشعرية إن معنى سمع كلام الله أي فهم كلام الله لعلمهم أن القول بسماع الكلام النفسي سفه وتغفيل .

فالحاصل أن الجهمية الأولى والكلابية والماتريدية والأشعرية كلهم متفقون ومجمعون على أن هذا القرآن العربي مخلوق وليس كلام الله على الحقيقة.[1]

4-2- المجاز: وقد صدر عن المعتزلة هذا المصطلح الذي يفسر به المعتزلة العديد من آيات الصفات، ولهذا المصطلح ارتباط بالإشكال التالي: هل اللغة اصطلاحية أم توقيفية، " فذهب قوم إلى أنها اصطلاحية، وقال غيرهم هي توقيفية، ثم خاض الناس بعد ذلك، فقال آخرون بعضها توقيفي وبعضها اصطلاحي، وقال فريق رابع بالوقف"[2].

وانقسم الناس في المجاز إلى فرق، فمهنم من ينكر وجود المجاز بالإصطلاح الذي نعرفه وهو قسيم الحقيقة، سواء في اللغة أو في القرآن، ومنهم من ينكر وجوده في القرآن، ويرى وجوده في اللغة، ومنهم من يقول بوجوده في اللغة والقرآن على السواء. ومن المجيزين للمجاز مغالون فيه يؤوّلون كل شيء عن طريقه، ومنهم غير ذلك كعبد القاهر الجرجاني.

---

(1)–محمد بن عبد الرحمن الخميس، الكرجع السابق، ص 67.

(2)– ينظر: تقي الدين أحمد بن عبد الحليم بن تيمية الحراني ، أبو العباس، مجموع الفتاوى، تحقيق : أنور الباز عامر الجزار، الناشر: دار الوفاء، ط3، 1426 هـ / 2005 م، ج7، ص87.

❖ **ملاحظات حول آراء دارسي الإعجاز:** بعد تأملنا لما جاء به دارسوا الإعجاز، وجدنا أن نشير إلى النقاط التالية:

1 - لم يستطع الدارسون أن يتفقوا على وجه واحد من وجوه الإعجاز، بل هناك من يرى العديد من الوجوه، ويُغَلِّبُ وجها منها على البقية. حتى إن بعضهم أنهى وجوه إعجاز القرآن إلى ثمانين وجها.

2 - أن أكثر الدارسين القدماء يرون أن الإعجاز لا يدركه إلا المُتَضَلِّع المتَمَكِّن من اللغة العربية والمـُطَّلع على أساليب العرب، أما غير المتمكن من اللغة العربية وأساليبها سواء من أهلها أو من العجم الذين لا يعرفونها، فهؤلاء يدركون الإعجاز (بالتّعدية) أي لمعرفتهم بأن أهل العربية قد عجزوا عن ذلك. وهذا الطرح يقودنا إلى عدة تساؤلات: أهمها: كيف نُسَلِّم بذلك ونحن نعلم أن التحدي قائم إلى يوم القيامة؟ ونحن ما دلّنا على القول بالإعجاز إلا التحدي الذي جاء في القرآن.

3 - يقول أغلب الدارسون بعدم التفاوت في القرآن الكريم ماعدا الخطابي الذي يرى بالتفاوت في أساليب القرآن، وأنه قد اشتمل على أصناف الكلام الثلاثة التي حددها، ليكون ذلك حجة على المعاندين.

4 - هناك من رأى أن أسلوب القرآن يختلف عن أساليب العرب، وجاء بأسلوب جديد، ومن هؤلاء الباقلاني، لكن ألا يقودنا ذلك إلى التساؤل التالي: إذا كان الابتداء بالأسلوب معجزا، فهل نعد كل مبتدع أسلوبا جديدا معجزا؟ كما فعل أول من كتب الشعر والقصة والمقامة والرواية؟

5 - أغلب النظريات التي حاولت تفسير سر الإعجاز كانت قاصرة عن ذلك، وكانت تفتقر للتطبيق، وكان أصحابها يعتمدون على انتقاء آيات تكاد تكون نفسها لدى كل واحد منهم، من ذلك قوله تعالى ﴿**وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَاْ أُولِيْ الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ**﴾ [البقرة : 179] وقوله تعالى ﴿**وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ**

شَيْباً وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيّاً﴾ [مريم : 4] وكذلك قوله عز وجل ﴿ **وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءكِ وَيَا سَمَاء أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاء وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ**﴾ [هود: 44]، ولم نجد دراسة شاملة تبين الإعجاز القرآني في الكتاب الكريم كاملا، ونخن نعلم أن التحدي قائم بما مقداره آية، وهناك آيات قصار جدا، حتى إن هناك كلمة تمثل آية، كقوله في سورة الرحمن ﴿مُدْهَامَّتَانِ﴾ [الرحمن : 64]فكيف نطبق مثلا نظرية النظم في مثل هذه الآية؟؟

6 - العديد من الدراسات التطبيقية كانت مجرد نفي لوجود الاضطراب والتناقض في كلام الله عز وجل، وعدّ ذلك معجزا، ومقارنته بكلام البشر، ليثبتوا في الأخير أنه تفوق عليهم من ناحية شمولية معانيه وصحتها، لكن إذا سلّمنا بهذا الاعتبار سيكون الثابت الصحيح من كلام النبي الكريم معجزا! وهذا ما لم يقل به أحد منهم. لذلك فأغلب دراساتهم التطبيقية كانت في بيان جماليات النص القرآني وليست في بيان الإعجاز القرآني..

7 - والسؤال الذي ينبغي طرحه هنا: هل يمكن أن يكون للقرآن وجه إعجازي واحد؟أم وجوه عدة؟، وهل علينا أن نبحث عن وجوه إعجازية جديدة؟ أم نكتفي بما رآه هؤلاء لأننا فقدنا ملكة اللغة العربية، فنحن والعجم في نظرهم سواء؟ وهل يمكن أن نرى أن سر الإعجاز سيظل سرا إلى يوم القيام لأن ذلك الوجه لو توصل إليه أحد، فمعناه أنه قد يمكنه الإتيان بالإعجاز؟

5- أثر القرآن الكريم في النشاط العلمي والثقافي:

لقد كان للقرآن الكريم أثر كبير على جميع مناحي الحياة (الاجتماعية، الاقتصادية والفكرية...) كيف لا وهو تنزيل رب العالمين قال فيه الإمام علي كرم الله وجهه "فيه نبأ ما قبلكم وحكم ما بينكم وخبر ما بعدكم"

فقد كان القرآن الكريم سببا في تحريك عجلة العلم على وجه الخصوص؛ ذلك أن أول آية نزلت على رسولنا الكريم كانت تأمر سيدَ البشريةِ والبشريةَ بالقراءة.

فكان هذا أول أثر للقرآن في الجانب العلمي، ومعروف أن العرب وإن كان فيهم من يحسن القراءة والكتابة إلا أنهم لم يكونوا أهل علم وفكر كغيرهم من الأمم، عدا ما عرفوا به من أدب كان يمثل خلاصة لتجاربهم وتاريخا لنضالهم وأيامهم وديوانا لأنسابهم.. لكنهم بعد ظهور الإسلام أصبحوا أمة لها مكانتها العلمية؛ بل وكان للعرب المسلمين السبق في عدة علوم عرفتها البشرية.

وما يهمنا هنا ليس مكانة المسلمين العلمية بل هو أثر هذا الكتاب العظيم في هذا المبلغ من العلم.

لقد ظل المسلمون مدة حياة النبي صلى الله عليه وسلم لا يكتبون من العلوم غير القرآن حتى أحاديث النبي ظلت إلى زمن متأخر متناقلة شفاها لا تُدَوَّنُ، لأنّ الرسول صلى الله عليه وسلم كان يحذر الصحابة من تدوين حديثه كي لا يظنه الجاهلون من القرآن.

وبعد وفاة النبي عليه السلام وذهاب عصر الخلفاء الراشدين، وبدأت الأجناس تفد أفواجا على بلاد المسلمين، ما أدى إلى ظهور العجمة وذهاب الفصاحة والسليقة.

فكان لزاما على حماة هذه الأمة وبرعاية ربانية أن يسعوا جاهدين لتحصين هذا الإرث كلٌّ في مجاله، فنشطت حركة تدوين الحديث بدايةً، وجمع اللغة العربية وإنشاء المعاجم، وظهر علم النحو وبدأ تدوين الشعر وجمعه وغير ذلك من

النشاطات العلمية الأخرى.. كل ذلك كان نتيجة حرص العلماء على الحفاظ وتحصين ما ورثوه بتوجيه سماوي وحكمة ربانية" **إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون**" الحجر الآية.

ولعل المؤلفات التي كان القرآن الكريم دافعا أساسيا في تأليفها تفوق الحصر، حتى إننا لا نجانب الصواب إن قلنا أن جميع علوم العربية –خاصة القديمة– كان القرآن بصفة خاصة والدين بصفة عامة سببا مباشرا أو غير مباشر في تأليفها، فكل هذه العلوم وكل هذه المؤلفات "نشأت في أحضان القرآن خدمة له وتقربا لفهمه وصونا للسانه واكتنافا لأسراره"[1]. والقرآن الكريم هو النص المحوري للحضارة الإسلامية كما يقول حامد أبو زيد «... فالحضارة العربية أنبتت أسسها وقامت علومها وثقافتها على أساس لا يمكن تجاهل مركز النص فيه»[2].

1) – عمار ساسي، الإعجاز البياني في القرآن الكريم–دراسة نظرية للإعجاز البياني في الآيات المحكمات–، ج1، دار المعارف، بوفاريك، البليدة، ط1، 2003، ص10.

2)– نصر حامد أبو زيد،مفهوم النص–دراسة في علوم القرآن–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005،ص9.

الفصل الثاني :

البلاغة العربية والإبداع

تمهيد:

لقد شكل النص القرآني محور اهتمام الناس منذ نزوله، وكان له بالغ الأثر على جميع مناحي الحياة، واستقر في ذهن أول مُتلق له- النبي صلى الله عليه وسلم- أن ما سمعه من جبريل ليس كلام بشر ولم يداخله الشك في ذلك أبدا، ولسنا هنا في محاولة لإثبات أن القرآن من عند الله تعالى، لكننا نشير إلى خطورة هذا النص وأهميته والظروف التي نزل فيها وسبب اختيار الله تعالى له كآية دالة على صدق نبوة محمد عليه السلام دون سائر الآيات والمعجزات وإن كان قد أُيّد بمعجزات أخرى إلا أن القرآن الكريم هو المعجزة الخالدة وليس هناك من معجزة لنبي فيمن سبق دامت بعد صاحبها إلا معجزة نبينا وسائر معجزات الأنبياء كانت آيات لمن شهدها ووصلت إلينا عن طريق السمع والإخبار لا عن طريق المعاينة والمشاهدة فأثرها في النفوس أقل وقعا من هذا النص الخالد الذي ما بليت آياته وما درست على طول الدرس والتلاوة بل آياته متجددات في كل زمان ومكان.

وقد عُرف العرب قديما بحب البيان والشعر والخطب وكل ما يتعلق بالإبداع اللغوي، ولم يبرعوا في شيء كبراعتهم فيها بالتوازي مع فنون الفروسية والقتال.

وإيمانا منا بما لمفهوم هذا المنتج الإبداعي -المتمثل في النص على اختلاف أشكاله وألوانه- من أهمية جعلته شغلا شاغلا لعلمائنا القدماء على اختلاف توجهاتهم وتخصصاتهم، فأفنوا أعمارهم في سبيل التوصل إلى فهم كنهه وسبر أغواره فتكلفوا لذلك أصعب المراكب وأيسرها، وواصل بعدهم خلفٌ استفادوا مما وصل إليه الأسلاف مسيرة لم تنته بعد بهم.

سنحاول في هذا الفصل تسليط الضوء عن علاقة الإبداع باللغة والبلاغة، وكيف مثلت البلاغة إلى فترة ليست بالبعيد، الإطار العام لهذا الإبداع، وارتباط هذا المفهوم بالإعجاز القرآني الذي يمثل قمة الإبداع وبالتالي، قمة البلاغة التي لا يطلب مثلها ولا يُتَوصّل إليه أبدا -كما يرى أصحاب الإعجاز-.

1-اللغة العربية والإبداع:

لقد نزل القرآن الكريم بلغة العرب وجاء على أساليبهم، ولم يختلف في ذلك اثنان- عدا اختلافهم في وجود ألفاظ غير عربية في القرآن- لكن ما سوى ذلك فالإجماع على أن القرآن عربي نزل بلسان عربي مبين وذلك ما يؤكد عليه المولى عز وجل في العديد من آيات الذكر الحكيم، كما في قوله﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآناً عَرَبِيّاً لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ [يوسف: 2] وقوله كذلك ﴿وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ إِنَّمَا يُعَلِّمُهُ بَشَرٌ لِّسَانُ الَّذِي يُلْحِدُونَ إِلَيْهِ أَعْجَمِيٌّ وَهَذَا لِسَانٌ عَرَبِيٌّ مُّبِينٌ﴾ [النحل : 103]

وقوله كذلك﴿إِنَّا جَعَلْنَاهُ قُرْآناً عَرَبِيّاً لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ [الزخرف: 3]

والآيات في ذلك كثيرة، لكن ما يهمنا هنا وما له علاقة بموضوعنا هو ما سبب اختيار اللغة العربية لهذا الكتاب العظيم؟ أو بصيغة أخرى: ما هي الميزات التي أهلت هذه اللغة لتحمل هذا العبء العظيم دون سائر اللغات؟

لقد اهتم ابن قتيبة بهذا الموضوع في كتابه تأويل مشكل القرآن، وأشار إلى بعض هذه الميزات، التي يَعُدُّ أولَها عددَ حروفها الثمانية والعشرين التي هي أقصى طوق اللسان البشري ولا يوجد في اللغات الأخرى ما عدد حروفها مثل ذلك، وهذه الحروف تحتوي جميع الحروف الموجودة في اللغات الأخرى إلا أن بعضها معدول عن مخرجه شيئا[1]، وابن قتيبة ذكر ثمانية وعشرين حرفا، وذكر الباقلاني تسعا وعشرين حرفا، عدد مخارجها وصفاتها اللازمة لها، مُشيرا إلى أن الألف قد تلغى وقد تقع الهمزة وهي موقعا واحدا[2]، لكن مهما يكن الأمر، فإن هذا العدد من الحروف الذي يتجاوز عدد حروف اللغات الأخرى هو ما يجعل اللغة العربية ذات رصيد معجمي يؤهلها لاستيعاب أكبر قدر من المعاني. وقد أشار العقاد إلى أن اللغة العربية لا تفوق في عدد حروفها اللغات الأخرى، إلا أنها تفوقها في استغلال

1) – ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 14.

2)– الباقلاني، المصدر السابق، ص 66.

مخارج الحروف دون تكرار، يقول:«..إن حروف الهجاء أو الأبجدية العربية ليست أوفر عددا من الأبجديات في هذه اللغات جميعها...فإن اللغة الروسية مثلا تبلغ عدة حروفها خمسة وثلاثين حرفا، وقد تزيد ببعض الحروف المستعارة من الاعلام الأجنبية عنها، ولكنها على هذه الزيادة في حروفها لا تبلغ مبلغ اللغة العربية في الوفاء بالمخارج الصوتية على تقسيماتها الموسيقية، لأن كثيرا من هذه الحروف الزائدة إنما هو حركات مختلفة لحرف واحد، أو هو حروف من مخرج صوتي واحد، تتغير قوة الضغط عليه...وتظل اللغة العربية بعد ذلك أوفر عددا في أصوات المخارج التي لا تلتبس ولا تتكرر بمجرد الضغط عليها، فليس هناك مخرج صوتي واحد ناقص في الحروف العربية، وإنما تعتمد هذه اللغة على تقسيم الحروف على حسب موقعها من أجهزة النطق، ولا تحتاج إلى تقسيمها باختلاف الضغط على المخرج الواحد»[1]

ومن خصائصها **الإعراب** الذي «جعله الله وشيا لكلامها وحلية لنظامها وفارقا في بعض الأحوال بين الكلامين المتكافئين والمعنيين المختلفين، كالفاعل المفعول لا يفرق بينهما إذا تساوت حالاهما في إمكان الفعل أن يكون لكل واحد منهما، إلا بالإعراب»[2] وتظهر أهمية الإعراب في اختلاف المعاني والرسم واحد بسبب اختلاف الحركات الإعرابية، كقول القائل: « **هذا قاتلٌ أخي**» بالتنوين، وقوله:« **هذا قاتلُ أخي**» بالضم دون التنوين، والفرق بين المعنيين شاسع فالأول تدل على عدم وقوع القتل والثانية تدل على وقوعه[3] ، وتظهر كذلك في الحرية في التقديم والتأخير، واتساع المجال أمام الشعراء لتنوع القوافي.. وغير ذلك من الفوائد غير المتاحة في اللغات الأخرى. والتي لا سبيل لذكرها هنا، ومن خصائصها **الاشتقاق**

1) – عدنان محمد زرزور،المرجع السابق، ص 14-15.

2)– ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 15.

3)– نفسه، ص 15.

الذي به تتوالد اللغة وتتكاثر ويجعل أهلها في فسحة منها كلما احتاجوا إلى معان جديدة في الإنشاء، وكذلك يساعد الاشتقاق على فهم معاني الألفاظ لوجود علاقة كبيرة بين المشتقات من أصل واحد.. [1]، وذهب كثير من المفسرين إلى قراءة الحروف المقطعة التي جاءت في أوائل الكثير من سور القرآن مثل (ألم، ألمر، حم، ص، ق....) بأنها إشارة من المولى عز وجل إلى أن «...هذا الكلام منتظم من الحروف التي ينظمون بها كلامهم»[2].

ويركز الخطابي في رسالته على الطاقات الكامنة في اللغة العربية، وشدد على الحذر في استعمالها لأن اللغة عنده دقيقة وأي اختيار غير صائب قد يؤدي إلى "تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"[3]، واهتم بنفي الترادف الذي يتوهمه البعض لجهلهم باللغة، ويؤكد قوله الذي يهدف من ورائه إلى إثبات الدقة في اللغة العربية، عن طريق التضاد، فقولنا مثلا الحمد يتوهم أنه مرادف للشكر، والمفردتين وإن اشتركتا في بعض المعاني إلا أن هناك فرقا بينهما وهو الأمر الذي نستدل عليه بالرجوع إلى ضدي كل منهما، فالحمد ضدّ الذم، والشكر ضد الكفر، وبالتالي فإن الكلمتين غير مترادفتين ويجب الحذر كيلا نضع إحداهما مكان الأخرى، ويورد في هذا الشأن أمثلة كثيرة لا يكفي المجال لذكرها.[4]

إذا فاللغة هي المادة الأولية للإبداع،أو بصيغة أخرى أدق اللغة الوسيلة الأساسية للإبداع، باعتباره استعمالا خاصا للغة، ونعترف –لا من باب الذاتية والتعنت– أن اللغة العربية ذات مؤهلات كبيرة تؤهلها لأن تكون حاملة لأي إبداع ولا

1)– ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، بتصرف ص 17.

2) – البلاقلني، المصدر السابق، ص 66.

3)– الخطابي،المصدر السابق، ص29.

4)– نفسه، ص 29،30..

تقف عتبة في طريقه، ولعل الدليل على ذلك هو اختيار المولى عز وجل لها لتكون لغة كتابه الخالد الموجه للبشرية جمعاء دون تمييز.

2- التأسيس للإبداع من خلال البلاغة العربية:

لقد حاول دارسوا الإعجاز جاهدين بيان ما في النص القرآني من وجوه جمالية أثبتت له التفوق والتعالي عن بقية النصوص التي أشبهته في أساليبها وفنونها، لكنها لا تدانيه مستوى، وقادهم ذلك المسعى إلى اعتبار البلاغة هي المقياس الذي يستند إليه في ذلك، وقد سعى علم البلاغة العربية في مراحله الأولى إلى احتواء جماليات النصوص باختلاف ألوانها، انطلاقا من مسلمة أن القرآن الكريم في أعلى طبقة من طبقات البلاغة، وليس يشاركه في طبقته الأولى أي كلام.

فما هي القيم الجمالية التي يمكن أن نبحث عنها في البلاغة العربية؟ وهل كانت البلاغة مجرد واصفة للنص القرآني وغيره من النصوص التي وجدت معه، وحددت الأطر والقوالب التي ينبغي أن يكون عليها الإبداع الأدبي ويجب أن لا يخرج عنها؟ أم أنها فتحت المجال واسعا أمام المبدعين بتقديم إجراءات قرائية فعالة ووسائل وطرق إبداعية جديدة...؟

2-1-تعريف البلاغة:

جاء في لسان العرب في مادة بلغ:

بَلغَ الشيءُ يَبْلُغُ بُلُوغاً وبَلاغاً وصَلَ وانْتَهَى وأَبْلَغَه هو إبْلاغاً وبَلَّغَه تَبْلِيغاً وتَبَلَّغَ بالشيء وصَلَ إلى مُرادِه وبَلَغَ مَبْلَغَ فلان ومَبْلَغَتَه البَلاغُ ما يُتَبَلَّغُ به ويُتَوَصَّلُ إلى الشيء المطلوب والبَلاغُ ما بَلَغَكَ والبَلاغُ الكِفايةُ وتقول له في هذا بَلاغٌ وبُلْغةٌ وتَبَلُّغٌ أَي كِفايةٌ وبَلَّغْتُ الرِّسالةَ والبَلاغُ الإبْلاغُ، والإبلاغُ الإيصالُ وكذلك التبْلِيغُ والاسم منه البَلاغُ...

والبَلاغةُ الفَصاحةُ والبَلْغُ والبِلْغُ البَلِيغُ من الرجال ورجل بَلِيغٌ وبِلْغٌ حسَنُ الكلام فَصِيحُه يبلغ بعبارة لسانه كُنْهَ ما في قلبه والجمعُ بُلَغاءُ وقد بَلُغَ بالضم بَلاغةً أَي صار بَلِيغاً وقولٌ بَلِيغٌ بالِغٌ وقد بَلُغَ والبَلاغاتْ كالوِشاياتِ. [1]

ومعاني هذا الأصل اللغوي كلها لا تخرج عن معنى:الانتهاء والتوصيل والإبلاغ والكفاية، والبلاغة الفصاحة، كما يرى ابن منظور لأن المعنى اللغوي للفصاحة كما جاء في اللسان: الفَصاحةُ البَيان فَصُحَ الرجلُ فَصاحة فهو فَصِيح من قوم فُصَحاء وفِصاحٍ وفُصُحٍ... وامرأَة فَصِيحةٌ من نِسوة فِصاحٍ وفَصائحَ تقول رجل فَصِيح وكلام فَصِيح أَي بَلِيغ ولسانه فَصِيح أَي طَلْقٌ وأَفْصَحَ الرجلُ القولَ أبانه[2]. وإلى هذا يذهب عبد القاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري وجمع من المتقدمين، حيث ذهبوا إلى أن الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة ألفاظ مترادفة[3]، وحينما نقرأ قوله تعالى﴿وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَاناً﴾[القصص : 34] وكذلك حديث النبي الكريم صلى الله عليه وسلم «أنا أفصح العرب بيد أني من قريش» ، يتضح لنا أن الفصاحة والبلاغة شيء واحد حينما يتعلقان بالتراكيب.

وهناك كذلك مصطلح البديع الذي يعده الأقدمون «هو البلاغة في أسمى درجاتها، فالأسلوب المتميز المبتدع هو الذي يؤدي إلى البلاغة، وهو الذي يعطيها البديع وبالتالي، تكون الفنون البلاغية كلها فنونا لتحقيق درجة الإبداع، فالتشبيه والمجاز والكناية والطباق والفصل والوصل والقصر وغيرها من فنون، إنما هي أوعية يحاول الفنان أن يصب فيها ابتكاره وإبداعه ونبوغه، وقد ينجح أو لا»[4]، وقد نشأ هذا المصطلح وتداوله القدماء على هذا الأساس، ودليلنا على ذلك هو تقسيمهم لأبوابه

1) – ابن منظور، ج8، ص 419.

2) – نفسه، ج2، ص543.

3) – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ص17.

4)– منير سلطان، البديع: تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1976، ص 20.

وفق تقسيمهم لأبواب البلاغة المعروفة، فنجد البديع لدى ابن المعتز خمسة أبواب: الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد الأعجاز على ما تقدمها والمذهب الكلامي[1].

لكن في كتب البلاغة الحديثة يميز الدارسون بين البلاغة المتعلقة بالمعاني والفصاحة المتعلقة بالألفاظ والتراكيب، فلا يوصف المعنى بأنه فصيح ولا يوصف اللفظ أنه بليغ، ويقال كلام فصيح وكلمة فصيحة، والفصاحة في المفرد هي خلوصه من تنافر الحروف والغرابة ومخالفة القياس اللغوي... والفصاحة في الكلام خلوصه من ضعف التأليف بحيث لا يثقل على السمع ويخلو من التعقيد[2].. فما تمجه الأسماع من قول الشاعر:

وَقَبْــرُ حَـرْبٍ بمكانٍ قَفْـرٍ وليس قُرْبَ قَبْـرِ حَرْبٍ قَبْـرُ

هو التنافر الحاصل بين تأليف الكلمات فيما بينها لقرب مخارج حروفها، وليس مرده إلى المعنى الذي يذهب إله الشاعر، وكذلك لو أخذنا كل لفظة على حده، لما وجدنا تلك الكراهة في السمع، لكن هذا الثقل يُخرج الكلام من الدائرتين – الفصاحة والبلاغة– لأن «..الفصاحة تمامُ آلةِ البيانِ..»[3] فكل كلام بليغ فصيح وليس كل كلامٍ فصيحٍ بليغا...

1)– عبد الله ابن المعتز،كتاب البديع، تح: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982، ص 3، 25، 53،47،36.

2)–محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1998، ص 139.

3)– السيد أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص 16.

2-2-القيم الجمالية في الظواهر البلاغية:

بالرغم من أننا لا نجد لدى دارسي الإعجاز تعريفا خاصا للإبداع إلا أنهم جعلوا من البلاغة إطارا عاما له واستنبطوا من النص المعجز الذي يُعد في أعلى درجات الإبداع مقومات هذا المفهوم.

يرى الرماني أن البلاغة وجه من وجوه الإعجاز السبعة التي يقرها، ثم يجعلها في ثلاث طبقات: «منها ما هو في أعلى طبقة، ومنها ما هو في أدنى طبقة، ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة، فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز وهو بلاغة القرآن وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس»[1]، ونحن إذا سلمنا أن بلاغة القرآن في أعلى الطبقات، فما هو الحد الفاصل الذي يفصل بين المستويات الثلاث؟ وهذا ما لا يجيبنا عنه الرّماني في فصول رسالته.

ويرفض الرماني أن تكون البلاغة إيصال المعنى فحسب بل هي«إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[2] ، فاشترط في البلاغة إيصال المعنى إلى القلب كغاية أساسية للكلام البليغ، وأن يكون هذا الإيصال باختيار الصورة الأحسن، في إشارة منه إلى مبدأ الاختيار الذي يتفاوت فيه المتكلمون، ثم إن إيصال المعنى وحده لا يكفي بل يشترط فيه الأداء الأحسن من بين الأداءات الممكنة، فالمعنى يمكن أن يقدم في عدة صور لكن هذه الصور تتفاوت فيما بينها في الجمال، والقرآن الكريم في أعلى طبقات البلاغة التي يقسمها الرُّماني إلى عشرة أقسام تتوافق وتنسجم مع المحورين الأساسيين للبلاغة عنده: المعنى وحسن الصورة اللفظية، أما الخَطابي فيرى أن القرآن قد صار معجزا؛ «لأنه جاء بأصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمنا أصحَّ المعاني»[3]، فالمزية موزعة على ثلاثة أشياء

1)- الرماني، المصدر السابق، ص 75.

2) - نفسه. ص76،75.

3)-الخطابي، المصدر السابق، ص 27.

هي: اللفظ الحامل، والمعنى الذي يقوم عليه النص، والرباط الذي يؤلف بينهما، في إشارة إلى أن « النص الإبداعي هو استغلال لإمكانات اللغة»[1]، كما أن عمود البلاغة عند الخطابي «هو وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذي إذا أُبدل مكانه غيره جاء منه: إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإمّا ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة»[2]، كما يشير في موضع آخر إلى عجز الإنسان عن الإحاطة بجميع أسماء اللغة العربية وبألفاظها التي هي ظروف المعاني والحوامل لها[3]، فجاءت آراؤه الإعجازية متعلقة بمدى الاستفادة من الطاقة الدلالية التي تزخر بها اللغة، حتى عدَّ الإعجاز شكلا من أشكال التفوق في حسن الاستفادة منها، وتختلف عنده أجناس الكلام وتتباين، فمنه «البليغ الرصين الجزل، والفصيح القريب السهل، والجائز الطلق الرسل»[4]، فجعل أقسام الكلام الفاضل ثلاثة أقسام وكل قسم وصفه بثلاث صفات، والقرآن الكريم جاء مشتملا على هذه الطبقات الثلاثة في نظر الخطابي[5]، لأنه يرى أن الجمع بين هذه الصفات المختلفة للكلام أمر لا يمكن أن يتصرف فيه البشر دون ظهور الضعف.

وكان تركيزه شديدا من خلال الأمثلة التي أوردها على بيان دقة القرآن في اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني المقصودة، وكذلك أخذ جانبا من أحاديث النبي عليه السلام. كما يعتبر الاستعارة أبلغ من إيراد اللفظ الحقيقي.. فكانت البلاغة عنده تعني الدقة في الاختيار، لكنه ومن خلال رسالته بدا وكأنه يدافع عن القرآن وينفي الخطأ وليس مبينا لوجوه الإعجاز بدقة.

1)- علي مهدي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي، دار المشرق، بيروت- لبنان، ط2، 2009، ص 85.
2)- الخطابي، المصدر السابق، ص29.
3)-نفسه، ص 27
4)- نفسه، 26.
5)- نفسه، ص 26.

أما الباقلاني صاحب إعجاز القرآن، فقد جاء مفهومه للبلاغة غامضا غير محدد، فالقرآن عنده« بديع النظم، عجيب التأليف، متناه في البلاغة إلى الحد الذي يُعلم عجز الخلق عنه»[1]، لكنه لم يفسر لنا هذا التناهي، كما نجده في موضع آخر يحدد وظيفة الكلام بأنه «موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس»[2] لذلك «وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، ومستنكر المورد على النفس، حتى يتأبى بغرابته في اللفظ عن الإفهام، أو يمتنع بتعويض معناه عن الإبانة..»[3] فكان تركيزه على القيمة التعبيرية للكلام، "المسألة الأساسية في البلاغة العربية"[4] لذلك فهو يعتمد على الأغراض القائمة في النفوس«فما كان أقرب في تصويرها وأظهر في كشفها للفهم الغائب عنها، وكان مع ذلك أحكم في الإبانة عن المراد، وأشد تحقيقا في الإيضاح عن الطلب، وأعجب في وضعه، وأرشق في تصرفه، وأبرع في نظمه، كان أولى وأحق بأن يكون شريفا»[5]، فإذا قارنا بين هذا الكلام وكلام الرماني قبله نجده يشبه تعريفه للبلاغة بأنها «إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة» فقد جعل الباقلاني الكلام **الشريف** –وغالب الظن أنه يعني البليغ– ما اتصف معناه بالوضوح والقوة على كشف المكنون في النفوس، إضافة إلى الدقة، ثم يميل إلى الشكل (الصورة) فيشترط أن يكون رشيق التصرف بارع النظم..لكن الباقلاني ليس دقيقا في اختيار المصطلحات فهو لا يوضح لنا ما يعنيه بعجيب الوضع ورشيق التصرف. وهذا كثير في كتابه.

1)– الباقلاني، المصدر السابق، ص51.

2)–نفسه، ص178.

3)– نفسه، ص 178.

4)–علي مهدي زيتون،المرجع السابق، ص 86.

5)–الباقلاني، المصدر السابق، ص 180.

ونجد كذلك لدى الباقلاني تعريفات أخرى للبلاغة يقرها على اختلاف زاوية النظر لدى كل واحد من أصحابها، فهي كما جاء في البيان والتبيين عند الفارسي الذي سئل ما البلاغة؟ فقال:«معرفة الفصل من الوصل»[1] وقد ذكر ذلك الجرجاني وأقرّه، محتجا بـ:«غموضه ودقة مسلكه، وأنه لا يكمل لإحراز الفضيلة فيه لأحد إلا كمال لسائر معاني البلاغة»[2] فكان إتقان الصعب الدقيق الغامض دليلا على سهولة ما دون ذلك والقدرة عليه دون تكلف، وجعلها اليوناني: «تصحيح الأقسام واختيار الكلام»[3]، بينما جعلها الرومي:«حسن الاقتضاب عند البداهة والغزارة يوم الإطالة»[4]، أما الهندي فتتمثل عنده في: «وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة.. و التماس حسن الموقع والمعرفة بساحات القول، وقلة الخرق بما التبس من المعاني، أو غمض وشرد من اللفظ وتعذر، وزينته أن تكون الشمائل موزونة، والألفاظ معدلة، واللهجة نقية، وأن لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة، ولا يدقق الألفاظ كل التدقيق، ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح، ويصفيها كل التصفية، ويهذبها بغاية التهذيب»[5]، وهذه الآراء نقلها الباقلاني عن الجاحظ الذي نقلها بدوره عن بعض الأمم، لكن الجاحظ في حد ذاته يفضل تعريفا آخر للبلاغة، وهو تعريف منقول لا ينسبه لأحد معين، جاء في البيان والتبيين: « قال بعضهم: وهو أحسن ما اجتبيناه ودوّناه: لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»[6].

---

1)-الباقلاني، المصدر السابق، ص 193.
2)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 222.
3)-الباقلاني، المصدر السابق، ص 95.
4)- نفسه، ص95.
5)- نفسه، ص95.
6)- الجاحظ، البيان والتبيين، ص152.

أما عبد القاهر الجرجاني فيعتبر **:الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة**" مسميات لشيء واحد، لأنها جميعا وما شاكلها «مما يعبر به عن فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا أو تكلموا وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد، وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم، ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم»[(1)] ويؤكد الجرجاني ذلك حين يقول«أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها مما يفرد فيه اللفظ بالنعت والصفة فينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتمامها فيما له كانت دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس وتنال الحظ الأوفر من ميل القلوب»[(2)]، ثم يوضح بعد ذلك كيف يتوصل إلى هذه الرتبة في الكلام، وهو «أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته وتختار له اللفظ الذي هو أخص به وأكشف عنه وأتم له وأحرى بأن يكسبه نبلا ويظهر فيه مزية»[(3)].

وخلاصة القول فيما سبق أن البلاغة لدى أصحاب الإعجاز تتجلى في عنصرين رئيسين، اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون بصورة أشمل،لتحقيق الغاية المسطرة التي هي "**الإيصال**"، فعماد الأمر في البلاغة هو تناسب هذين العنصرين في الشرف والجمال ليتشكل الإبداع، وينتج الجمال الذي تسعى إليه النفوس والعقول، والأمر قائم عندهم على أساس الاختيار الأمثل لما يتناسب مع المقاصد من جهة والمقامات من جهة أخرى، فتبنوا مقولة «لكل مقام مقال» وتبنوا مقولة«البلاغة أن توجز من غير إخلال وتطيل من غير إسفاف»لكن هذه الأوصاف المائعة للبلاغة والتي يمثل القرآن الكريم قمة ما تسمو إليه، لا تحدد لنا على أي أساس يقوم هذا الاختيار، ذلك أن البلاغة قامت على أساس وصفي من دراسة النماذج الأدبية الراقية

1)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 46.
2)– نفسه، ص43.
3)– نفسه، ص 43.

من شعر ونثر، وقبل ذلك على دراسة النموذج القرآني باعتباره المثل الأعلى في الأداء الفني الذي يبلغ مرتبة الإعجاز، «وتتمثل منهجية البلاغة في دراستها للتركيب اللغوي من حيث أدائه للمعنى من ناحية، ومن حيث تنوع هذا الأداء من ناحية ثانية، ثم من حيث مطابقته لحالة المخاطبين من ناحية ثالثة، ثم ينضاف إلى ذلك أمور تحسينية لا تتصل بالإفادة الأصلية وقد تصور البلاغيون أنهم بهذا المنهج قد استوعبوا مجال القول وفنونه»(1) ونوعية هذه الدراسة الوصفية التي تتوقف عند حدود التعبير ووضع مسمياته وتصنيفاته، وكذلك اختيار النماذج التي تخدم الأغراض المنشودة، وسمت البلاغة بسمة المعيارية الخالصة، حيث اعتبر البلاغيون أنفسهم أوصياء على الإبداع الأدبي من خلال توصيات قننوها وجعلوها سيفا مسلطا على رقاب الأدباء، فالانطلاق من كون القرآن معجزا (في قمة الإبداع) وتصنيفه في الطبقة الأولى من البلاغة التي لا يمكن للبشر مداناتها، ثم الطبقة الثانية التي تتمثل في كلام البلغاء من الناس الذين يوافق كلامهم كلام المتقدمين، شكل محنة(2) أمام المبدعين وجعل المجال ضيقا أمام فرص التجديد...

3- جدلية اللفظ والمعنى لدى دارسي الإعجاز:

كما رأينا سلفا أن مدار الأمر في البلاغة هو اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون، وقد اهتم الدارسون قديما وحديثا بقضية **اللفظ والمعنى** كما لم يهتموا بأي قضية أخرى.

ولقد تبلور الفصل بين الألفاظ والمعاني أزل ما تبلور في بيئة المعتزلة، الذين ألحوا على تجريد المعنى القرآني، والابتعاد به عن أشكاله الظاهرية ومالها من دلالات مادية محسوسة تتنافى مه الأصل العام للتوحيد، وانقسم النص القرآني نتيجة لذلك

1)- محمد عبد المطلب،البلاغة والأسلوبية، دار طوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص 258، 259.

2)-ينظر: محمد بن أحمد ابن طباطبا،عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ت، ص 46-47.

قسمة واضحة، فأصبح هناك معنى مجرد قائم بذاته، وصورة مجازية هي بمثابة أوجه للدلالة على ذلك المعنى. قد يكون لهذه الصورة أثرها في إقناع المتلقي أو استمالته، ولكن المعنى القرآني قائم بذاته، مستقل عنها وله هيكله الذهني المجرد...ولا تخفى صلة ذلك كله بمفهوم الوحي واختلافهم حول كيفيته وهل كان باللفظ أم بالمعنى»[1]، ثم إنه قد زاد من حدة هذا الفصل« ما انتهى إليه الأشاعرة في مشكلة خلق القرآن، وما ذهبوا إليه من التفرقة بين الدال والدلالة في النص القرآني، فالمدلول –وهو المعنى القائم بالنفس من الكلام– قديم وسابق في وجوده، أما الدلالة –وهي العبارات أو الألفاظ التي يعبر بها المتكلم– فهي محدثة وعارضة»[2]. وفي الأخير «انتقل هذا التصور الثنائي للعلاقة بين المعاني والألفاظ من دائرة المشاكل العقائدية الخاصة بعلم الكلام، إلى مباحث الأدب بوجه عام، والشعر بوجه خاص، فأنتج فيها ثنائية حادة تفصل بين اللفظ والمعنى كل الفصل»[3]

وقد تناول **الجاحظ** هذه القضية في مواضع عديدة من دراساته،وهو يرى أن «حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية ممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة»[4]، فلا محدودية المعاني في مقابل محدودية الألفاظ تجعلنا في موقف الجاحظ أمام أمرين غير قابلين للمقارنة أو التناول كَنِدَّينِ يمكن المفاضلة بينهما، وعدم التكافؤ لا يمنع من تحقيق إمكان التعبير عن أي معنى يخطر بالبال بلفظ ملائم، ما دامت عملية التعبير نفسها تقوم على ضم الألفاظ في تركيب متضمن لمعنى، وتتكامل الوجوه المتعددة التي تتحقق بها الأشكال المختلفة للتراكيب مع قابلية الذهن لتفتيق شتى المعاني، لكن

1)–جابر عصفور، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص 313–314.

2)– نفسه، ص 314.

3)– نفسه، ص 315.

4)–الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص76.

المقابلة لدى الجاحظ إذ تظل في حدود الدال والمدلول المفردين تقرر أنه "لا يكون اللفظ اسماً إلا وهو مضمن بمعنى، وقد يكون المعنى ولا اسم له" والمعاني «القائمة في صدور الناس، المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم مستورة خفية.. وموجودة في معنى معدومة»(1) ذلك أن الوجود الحق للمعنى لا يتحقق إلا في الحين الذي يتزيّن فيه بلبوس اللفظ، «..فالمعنى الذي لا تعبر عنه اللغة ليس معنى على الإطلاق ولا وجود له أصلا لأننا لا نفكر– على الأقل في فنون الأدب– إلا باللغة ومن خلالها، فليست كلماتنا إلا المعاني ذاتها»(2). ولعلَّ أشهر ما قاله الجاحظ في هذا الباب قوله:« المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي، والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك»(3)، فهو هنا يرجع المزية للصياغة اللفظية والتي يعتبر اختيار الألفاظ المناسبة أحد أدواتها وليست كل شيء، وذلك بالتفاعل مع الأدوات الأخرى، التي تشكل في مجموعها عنصرا جماليا متحدا وتبرز المعنى المراد بأحسن هيئة، ذلك أن «الغاية التي يجري إليها القائل والسامع هي الفهم والإفهام»(4)، وهذا لا يتم إلا بذلك الإخراج (التحقيق) الذي يسميه الجاحظ "**البيان**"، «فالبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى..كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل»(5) والجاحظ يوسع من دائرة أدوات البيان التي تُعَدُّ الألفاظ مادته لدى الشعراء فلا تدخل الأدوات الأخرى من إشارة وعقد وخط، ذلك أن الشعر لدى الجاحظ ،صناعة وضرب

1)–الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص75.

2)– جابر عصفور،الصورة الفنية، ص 321.

3)– أبو عثمان، الجاحظ،كتاب الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج3، ص131.

4)– الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص76.

5)– نفسه، ج1، ص80.

من التصوير، «فإذا كانت مادة الفنان الرسام هي الألوان، ومادة الموسيقي هي النغمات، وأن كليهما يتصرف فيها كيف شاء حسب القواعد المقررة الخاصة بمعيارية فنه، فإن مادة المتكلم أو الفنان الشاعر هي الألفاظ والكلمات التي يعبر بها عما بداخله» [1]، فكل من الوزن والقافية والعناصر الجمالية متعلقة باللفظ، فليس الوزن إلا ترتيب الكلمات وفق ترتيب معين يشكل تناغما يروق الأسماع، ولا يكفي إقامة الوزن وحده عند الجاحظ، فهناك بعض الأشعار الموزونة لكنها تفتقد الماء والرونق والبهاء، فلا بد من موسيقى أخرى متعلقة باللفظ تساند موسيقى الوزن، لتعطي الجمال المنشود لدى الحاجظ.

وما يجب الإشارة إليه هنا هو أن الجاحظ لم يكن يهمل المعنى كما قد يفهم البعض، حينما أعطى للصياغة اللفظية تلك الأهمية الكبرى، "لأن المعنى قد يكون واحدا ولكنه في صور مختلفة"[2]، والمعنى المطروح في الطريق حسب العبارة المشهورة، لكن أي طريق ترى يقصده الجاحظ، أطريقَ الفكر والعقل، وهل نفس المعاني التي تدور بذهن العربي نفسها لدى العجمي ونفسها لدى القروي والبدوي؟ هذا ما لم تذكره عبارة الجاحظ، لكن ما يمكن الاطمئنان إليه هو أن الجاحظ يرفض أن المعنى المجرد حتى ولو كان شريفا، ذلك أنه "ليس المعول في الشعر على نظم الحكم والأفكار المجردة بل المعول فيه على القدرة على صياغة هذه الأفكار صياغة جديدة مؤثرة تعتمد على التصوير"[3].

كما يمكن أن يكون الحاجظ منطلقا من خلفية فكرية مردُّها انتماؤه العرقي، فدفاعه عن العرب وانتصاره لهم، جعله يرى أن المزية للفظ **(الصياغة)** على المعنى لأن المعنى مطروح في الطريق يعرفه العجمي والعربي، لكن الجاحظ لا يرى للغات

---

1)- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع و التوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999، ص36.

2)- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ص 49.

3)- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 256.

الأخرى القدرة على إخراج المعنى مهما كان جميلا كقدرة إخراج العربية له لما تميزت به من خصائص في ذاتها لا توجد في أي لغة من اللغات، ولعل ذلك يتجلى أكثر ما يتجلى في القرآن الكريم والأدب الراقي الذي كان أقل درجة من القرآن لكنه كان على درجة رفيعة من الجودة.

أما **الرماني** فقد جرى على الفهم المعتزلي في فهم الكلام، فرأى أن المزية لا تكمن في المعنى ولكن في صورة اللفظ، فالبلاغة بالنسبة إليه ليست:«إفهام المعنى، لأنه قد يُفهِم المعنى متكلمان: أحدهما بليغٌ والآخر عيّ، ولا البلاغة أيضا بتحقيق اللفظ على المعنى...إنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[1]، وأول ما يلفت الانتباه في هذا الكلام هو الاستقلال التام لكل من اللفظ والمعنى، لأن المعنى الواحد حسب رأي الرماني يمكن أن يقدم في عدة صور لفظية، والمعنى المراد لا يتعدل مع انتقاله من صورة إلى أخرى، إنما اللفظ وحده هو الذي يتعدل، واللفظ متفاوت في الجمال والقبح، وهو يتحدث عن المعنى الموجود في ذهن المتكلم، لأنه لا توجد للمعنى الواحد أكثر من صورة في عرف اللغة، لأن «المعاني مبسوطة إلى غير غاية... وأسماء المعاني مقصورة معدودة»[2]، فالمعنى الذي يفهم من عبارتين صادرتين عن متكلمين أحدهما بليغ والآخر عي كما جاء في تعبير الرماني، يختلف حسب الصورة اللفظية المختارة، حتى وإن كان المعنى المقصود **(الخام)** واحدا. ذلك أن "كل زيادة في المبنى زيادة في المعنى". ويضرب مثالا على أهمية الصورة اللفظية في أداء المعنى، -الذي لا يتعدل مع تعدل الصور- بالخط الحسن في الكتاب،يقول:«والفائدة في التلاؤم حسن الكلام في السمع وسهولته في اللفظ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة ومثل ذلك مثل قراءة الكتاب في أحسن ما يكون من الخط والحروف، وقراءته في

1)- الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ص 75-76.

2)- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص76.

أقبح ما يكون من الحروف والخط، فذلك متفاوت في الصورة وإن كانت المعاني واحدة»[1]. ويبدو في هذا المثال الذي اختاره بعض الاضطراب، لأنه يجعل الخط هنا في مقابلة الألفاظ، وهذا ليس صحيحا، فكأنه يقول أن بإمكاننا أن نعبر عن المعنى إما خطا أولفظا، والحقيقة أن الخط يقابل النطق لا الصورة اللفظية التي يُؤدّى بها المعنى، فحين يتشكل المعنى في ذهن المتكلم وتبقى مرحلة إخراجه، فهو يختار نقله للسامع إذا كان قريبا عن طريق النطق، وإذا كان بعيدا مثلا عن طريق رسالة، والمعنى في كلتا الحالتين نفسه، وسبب رفض هذا المثال هو أنه إذا كان الخط غير مقروء أو فيه حروف مطموسة فإن مضمون الكتاب أو الرسالة لن يصل إلى القارئ، فكانت الظروف التي منعته من ذلك خارجة عن صاحب الكتاب نفسه، وهذا نقابله بمتكلمين عبر الهاتف وكانت الشبكة مضطربة فحالت بين التواصل السليم فالعلة ليست في صورة المعنى لكن العلة في شبكة الاتصال. وكذلك الخط والكتاب وسيلة لنقل النص كما هو بألفاظه لا وسيلة نقل المعنى. لذلك فالصورة التي يحتويها الكتاب ويتكلم عنها الرماني هي صورة للنص كما هو وليست صورة للمعنى كما يعتقد الرماني.

ولعل المتأمل لما جاء في رسالة الرماني حول محاسن الكلام، يلاحظ أن كلها ترجع إلى اللفظ، فهو مثلا حينما يتحدث عن الإيجاز يقول:«الإيجاز تهذيب الكلام بما يحسن به البيان، والإيجاز تصفية الألفاظ من الكدر وتخليصها من الدرن، والإيجاز البيان عن المعنى بأقل ما يمكن من الألفاظ، والإيجاز إظهار المعنى الكثير باللفظ اليسير»[2]، والاعتناء بالصورة اللفظية يقتضي كذلك مراعاة الخصائص الصوتية للحروف واستثمارها استثمارا جماليا، فعند مناقشة الرماني بلاغة الإيجاز الموجود في قوله تعالى﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ﴾ [البقرة 179] في مقابل

---

1)- الرماني، المصدر السابق، ص 96.

2)- نفسه، ص 80.

المثل القائل«القتل أنفى للقتل» يرى أن الحسن يظهر في أربعة وجوه: «...أكثر في الفائدة وأوجز في العبارة، وأبعد من الكلفة بتكرير الجملة، وأحسن تأليفا بالحروف المتلائمة»[1]، فيشير بذلك إلى ضرورة استثمار الخصائص الصوتية كما رأينا، ويوضح ذلك بقوله«..أما الحسن بتأليف الحروف المتلائمة هو مدرك بالحس وموجود في اللفظ، فإن الخروج من الفاء إلى اللام أعدل من الخروج من اللام إلى الهمزة لبعد الهمزة من اللام»[2].

لكن هذا الاهتمام بالصياغة اللفظية في جميع مستوياتها لا يعني أن الرّماني لا يرى للمعاني قيمة، بل هو يعطيها الأولوية القصوى لأنها هي المقصودة من والكلام، لأن«الغرض الذي هو حكمة، إنما هو الإبانة عن المعاني التي الحاجة إليها ماسة»، ويظهر ذلك الاهتمام عند حديثه عن الفواصل القرآنية التي قال عنها: إنها«حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعنى»[3]، وهو يعدها من البلاغة بينما يعد السجع عيبا، ذلك أن «الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها»[4].

فمن خلال ذلك يمكن القول أن الرماني كان يفصل فصلا واضحا بين هذه الثنائية والعلاقة بينهما علاقة **تبعية** ليست علاقة **اتحاد**، فإما أن تكون المعاني تابعة للألفاظ –وذلك عيب جلي– أو تكون الألفاظ تابعة للمعاني، وذلك الحسن بعينه، وعلى العموم فنظرة الرماني المركزة على الانتصار للنص القرآني، وروعته، إضافة إلى مذهبه الاعتزالي جعلا منه يولي الأهمية القصوى للصورة اللفظية بجميع مستوياتها انطلاقا من الخصائص الصوتية للألفاظ نهاية إلى مستواها التركيبي

1)– الرماني، المصدر السابق، ص 77.
2)– نفسه، ص 78.
3)– نفسه، ص 97.
4)– نفسه، ص97.

وتشكيلها للنص الإبداعي.

أما الخطابي، فلا يرى المزية في اللفظ وحده ولا في المعنى، ولكنها تنتظم من الاثنين معا بالإضافة إلى التركيب، فالكلام يقوم على ثلاثة أشياء: «لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم»[1]، فالمعنى عنده محكوم باللفظ لأنه محمول به ولا يمكنه أن يكون فوق ما يسعه، وهو مقيد، من جهة أخرى، بما يفرضه الرباط من علاقة بينه وبين اللفظ، فمزية اللفظ تتجلى في أمرين اثنين: من جهة الهيئة الصوتية، حيث يصفها بالفصاحة والجزالة والعذوبة، وكونها حاملة للمعاني من جهة أخرى.

ثم يشترط الدقة في استخدام الألفاظ حسب ما يقتضيه الكلام، لأن عمود البلاغة عنده «هو وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذي إذا أبدل مكانه غيره جاء منه: إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة»[2]، فلكل لفظ موضعه الأنسب، والإحاطة بدلالات الألفاظ تمنعنا من الاختيار الخاطئ الذي ينتج عنه: إما فساد المعنى أو ذهاب الرونق، لذلك نبه الخطابي إلى بنية اللغة القائمة على التضاد حين يقول«وحقيقة البيان في هذا أن العلم ضده الجهل، والمعرفة ضدها النكرة والحمد والشكر قد يشتركان أيضا، ...وإذا أردت أن تتبين حقيقة الفرق بينهما، اعتبرت كل واحد منهما بضده، وذلك أن ضد الحمد الذم، وضد الشكر الكفران»[3].

أما المعاني«..التي تحملها الألفاظ فالأمر في معاناتها أشد، لأنها نتاج العقول وولائد الإفهام وبنات الأفكار»[4]، وقد بلغت معاني القرآن درجة الإعجاز لأن

1)- الخطابي، بيان إعجاز القرآن، 27.

2) – نفسه، ص 29.

3) – نفسه، ص 30.

4) – نفسه، ص 36.

العقول تشهد لها «بالتقدم في أبوابها، والترقي إلى أعلى درجات الفضل من نعوتها وصفاتها» وذلك لصحتها وعلوها لأنها صادرة عن العليم عز وجل.ومقياس هذه الصحة هو مقياس عقلي لأن كلام الله جاء«واضعا كل شيء منها موضعه الذي لا يُرى شيء أولى منه ولا يُرى في صورة العقل أمر أليق منه...جامعا في ذلك بين الحجة والمحتج له والدليل والمدلول عليه»(1).

ويبقى أن الخطابي رأى اللفظ والمعنى متداخلين في عملية احتضان يصعب فرزها، وقد« ..استطاع أن ينظر إلى اللغة نظرة علمية موضوعية تنم عن فهم جديد لعلاقة النتاج الأدبي باللغة»(2)،

يناقش **الباقلاني** قضية اللفظ والمعنى في كثير من المواضع، وإن كان لم يخصص لها فصلا أو بابا ولم تأت أفكاره مرتبة على الوجه الذي يساعدنا على فهم نظرته لهذا الموضوع.

ومن الواضح اهتمامه الكبير بهذين العنصرين وعدم المفاضلة بينهما، حيث نجده يقول«...ثم إذا وجدت الألفاظ وفق المعنى، والمعاني وفقها، لا يفضل أحدهما على الآخر، فالبراعة أظهر، والفصاحة أتم»(3).

كما يركز على الجانب الصوتي في اللغة، ويرى أن أغلب -إن لم نقل كل- ألفاظ العربية فصيحة سائغة الاستعمال، ذلك أن أهل العربية وضعوا« أصلها على أكثرها بالحروف المعتدلة، فقد أهملوا الألفاظ المستكرهة في نظمها، وأسقطوها من كلامهم، فجرى لسانهم على الأعدل»(4)، وهذا الاعتدال مرَدُّه إلى بينية الألفاظ العربية المعتمدة في أكثرها على الثلاثي، لأن ذلك أنفى للتكرار وكثرة الكلمات، يقول الباقلاني في هذا الشأن«..ولذلك صار أكثر كلامهم من الثلاثي... والثنائي أقل،

1)- الخطابي، المصدر السابق، ص 28.
2)- علي مهدي زيتون،المرجع السابق، ص 66.
3)- الباقلاني، المصدر السابق، ص 63.
4)- نفسه، ص 178-179.

وكذلك الرباعي والخماسي أقل، ولو كان كله ثنائيا لتكررت الحروف، ولو كان كله رباعيا أو خماسيا لكثرت الكلمات»[1]، لكنه يتراجع بعد ذلك عن هذا الكلام حين يتحدث عن ضرورة تجنب الألفاظ الثقيلة المستكرهة...فكيف تكون ألفاظ العربية فصيحة بطبيعة اللغة العربية، ثم تكون هناك ألفاظ ينبغي تجنبها!!

كما حدد كغيره من الدارسين الوظيفة الأساسية للكلام التي هي الإبانة عن الأغراض التي في النفوس[2]، لذلك وحب على المتكلم أن«يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة عن المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، ومستنكر المورد على النفس، حتى يتأبى بغرابته في اللفظ عن الإفهام، أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة، ويجب أن يتنكب ما كان عليه اللفظ، مبتذل العبارة، ركيك المعنى، سفسافيَّ الوضع، متجنب التأسيس على غير أصل ممهد، ولا طريق موطد»[3]، لأن النفس تنشغل عن المعنى المراد إذا كان اللفظ غريبا مستكرها.

كما نجده في موضع آخر يمنح الألفاظ المفردة قيما جمالية، عكس ما يراه الدارسون سواء من كان قبله أو بعده، وذلك حين يشير إلى أن«الكلمة في القرآن يتمثل بها في تضاعيف كلام كثير، وهي غرة جميعه وواسطة عقده»[4] فأي فضل للكلمة إذا لم تكن في تركيب معين؟ إلا إذا كان يقصد بكلامه تضمين الآية أو الآيتين، أو الجملة والجملتين من القرآن في الكلام، فإن ذلك يكسب الكلام نوعا من الجمال وتعزيز الحجة، والقيمة الجمالية للآية من القرآن هي نفسها سواء ذُكرت في تضاعيف الكلام أو ذكرت وحدها، فالقرآن كله معجز والتحدي قائم فيه كله وفي الآية والسورة...

1)–الباقلاني، المصدر السابق، ص 179.
2)– نفسه، ص 88.
3)– نفسه، ص88.
4)– نفسه، ص 38.

كما أشار إلى ظهور البراعة في اختيار الألفاظ للمعاني الجديدة المستحدثة، وذلك كائن في القرآن لأن«...تخير الألفاظ للمعاني المتداولة المألوفة، والأسباب الدائرة بين الناس، أسهل وأقرب من تخير الألفاظ لمعان مبتكرة وأسباب مؤسسة مستحدثة، فإذا برع اللفظ في المعنى البارع، كان ألطف وأعجب من أن يوجد اللفظ البارع في المعنى المتداول المتكرر»(1).

وإذا كان الباقلاني يرى أن الوظيفة الأساسية للكلام هي الإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وصار المطلوب أن ينقل المعنى واضحا للمتلقي، فإنه بهذا لا يهتم بالناحية الجمالية في هذا النقل.

أما الجرجاني فقد كان أكثر الدارسين جرأة واستقلالا في الرأي، معتمدا على عقل جبار مكنه من التفوق على من سبقه، بل نجده يرد الكثير من الآراء التي سبقته بالحجج والبراهين.

وقد ناقش مسألة اللفظ والمعنى وانفرد فيها بآراء خاصة، حيث انطلق في تحديد المزية التي يقوم عليها الإعجاز من اعتبار الكلام معنى قائما في النفس، فيرفض أن تكون المزية في اللفظ، بل هي«من حيز المعاني دون الألفاظ، وأنها ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك، وتعمل رؤيتك وتراجع عقلك وتستنجد في الجملة فهمك»(2)، فالمعاني قائمة في النفوس وهي أسبق من الألفاظ التي هي« خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها»(3)، فكيف تكون المزية في اللفظ الذي هو عبارة عن «صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق»(4)، والجرجاني منطلق من القناعة «بسبق الوعي بصورة المدلول الذهنية المنعكسة عن مرجع لتنتهي العلاقة إلى دال يأتلف مع الصورة وما دامت وظيفة اللفظ تختزل في الإشارة

---

1)- الباقلاني، المصدر السابق، ص 63.
2)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 64.
3)- نفسه، ص54.
4)- نفسه، ص 46.

إلى المعلوم، فلن يكون له في هذا المنظور أكثر من وظيفة السمة الملحقة بالمعنى»[1]

فالمقياس الأول في اختيار اللفظة المفردة هو دلالتها (معناها) لا توالي حروفها، فلو «...فرضنا أن تنخلع من هذه الألفاظ، التي هي لغات، دلالاتها، لما كان منها شيء أحق بالتقديم من شيء..»[2]، فدلالة اللفظ هي الفيصل وليس اختيار المتكلم للألفاظ إلا على أساس الدلالة التي تستدعي اللفظ إلى موقع معين من الكلام وتأباه في موضع آخر، باعتبار تلاؤمها مع دلالة جارتها وتلاقي معانيهما على الوجه الذي يقتضيه العقل.

«فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلف بها الحال ولكانت إما أن تحسن أبدا، أو لا تحسن أبدا»[3]، ودليله على ذلك أن الكلمات حين تصلح في كلام ما، فالعلة في ذلك ليس شكلها ولا صفتها، لكن العلة كما يراها الجرجاني هي دلالة اللفظ ومعناه[4]، وكذلك«..لا يتصور أن تعرف للفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ،

1)- الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 189.

2)-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 50.

3)- نفسه، ص48.

4)- نفسه، ص 52.

بل تجدها ترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بموقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[1].

فالجرجاني هنا يناقش هذه القضية في علاقتها بنشأة الإبداع، حيث أن المتكلم يُعمل فكره في استدعاء المعنى، أو بعبارة أخرى أن هاجس المبدع هو المعنى فإذا حضر المعنى واستوى في فكره حضر معه اللفظ ضرورةً، لأنه «إذا أردت أن تستوفي أقسام المحاسن فأرسل المعاني على سجينها ودعها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها»[2]، هذا من جهة ومن جهة أخرى، أن ترتيب الألفاظ الذي ينتج عنه في الأخير صورة أو نسج إبداعي لا يخضع للألفاظ في ذاتها بل إلى تلاؤم المعاني مع بعضها، وهو ما يفسر كون اللفظة تكون حسنة في موضع وقبيحة في موضع آخر، فالحسن أو القبح ليسا صفة لازمة للفظة في ذاتها وإنما هو ناتج عن عدم تلاؤمها مع جاراتها.

لكن الأمر يختلف إذا تعلق الأمر بالتلقي فاللفظ هو الذي يستدعي المعنى إلى ذهن المتلقي، وكل تقديم أو تأخير أو تعريف أو تنكير، وكل تحريك للفظ يقتضي تغييرا في المعنى.

كما نجد الجرجاني يهتم بفكرة **المعنى الكلي** الذي لا يتجزأ وهو ينشأ من تجاور عدة معان جزئية، حيث أن المعاني الجزئية يعبر عنها بالألفاظ المفردة، أما **المعنى الواحد (الكلي)** فينشأ عن ذلك التجاور الخاضع لسلطة النظم.

فبيت بشار بن برد:

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا   وَأَسْيَافُنَا لَيْـلٌ تَهَاوَى كَـوَاكِبُه

1)-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 53-54.

2)- محمد عبد المطلب مصطفى، اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، ص 97.

«..إذا تأمَّلْتَه وجدْتَه كالحلقَةِ المفُرغة التي لا تقبل التقسيم...فهو لم يرد أن يشبه "النقع" بالليل على حدة، والأسياف بالكواكب على حدة، ولكنه أراد أن يشبه النقعَ والأسيافُ تجولُ فيه بالليلِ في جالَ ما تتكدرُ الكواكبُ تتهاوى فيه، فالمفهومُ من الجميعِ مفهومٌ واحدٌ والبيتُ من أوّله إلى آخره كلامٌ واحد»(1).

وهذا المعنى الواحد ينشأ من العلاقات القائمة بين الألفاظ وليس ينشأ عن الألفاظ في حد ذاتها، وذلك ما يراه **كمال أبو ديب** حين يناقش نظرية النظم في قوله أن« ..الدلالة أو المعنى لا تنتج من الكلمات أو المورفيمات ولكن من العلاقات القائمة بين الكلمات و المورفيمات»(2)، وهذا الناتج هو الذي اهتم به الجرجاني وجعله غاية جهده، فليس اهتمامه بالمعنى كما رأينا سابقا إقصاءٌ لما سواه، بل نجده يعتبر من الغلط والخطأ الجلي تقديم الشعر لأجل معناه دون لفظه، يقول« واعلم أن الداء الدّوي والذي كان أعيا أمره في هذا الباب، غلط من قدم الشعر بمعناه أقل الاحتفال باللفظ وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فَضُل عن المعنى: يقول ما اللفظ لولا المعنى وهو الكلام بمعناه: فأنت تراه لا يقدم شعرا حتى يكون قد أودع حكمة أو أدبا»(3)، وإن كانت هذه المقولة من الجرجاني تربكنا قليلا في بادئ الأمر لما نعلم من دفاعه عن المعنى، إلا أنه سرعان ما يزيل عنا ذلك الارتباك حين نعلم أنه يقصد بالمعنى هنا **المعنى الغفل الساذج** كما يسميه في دلائله، فلا يكفي النظر في مجرد المعنى إذا أردت تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، بل يجب النظر إلى الصورة التي تحدث في المعنى «ومشكلة دعاة اللفظ ودعاة المعنى معا، في رأي الجرجاني أنهم جهلوا شأن الصورة فتصوروا أن ليس هناك إلا المعنى واللفظ ولا ثالث لهما، فكان أن توهموا أن الفضيلة في الكلام عندما تكون في أحدهما لا

1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 414.

2)- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية–الحضور والغياب- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 189.

3)-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص252،251.

تكون في الآخر...وهم يتحدثون عن اللفظ ويريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصة التي حدثت به، بينما الصورة هي نتاج تفاعل اللفظ والمعنى»(1)، واعتمادا على هذا المفهوم يذهب الجرجاني إلى تقسيم الشعر الذي قاله شاعران في معنى واحد إلى ثلاثة أقسام(2):

1. قسم أتى فيه الشاعر بالمعنى غفلا ساذجا
2. قسم أخرجه الشاعر الآخر في صورة تروق وتعجب
3. قسم ثالث، ترى فيه أن كلا الشاعرين قد صنع في المعنى وصور.

وهذا يعني – في رأي الجرجاني– أنه لا توجد صورة واحدة لنفس المعنى، فإذا تناول الشاعران أو المتكلمان معنى واحدا (وهذا المعنى يسميه بالغفل الساذج) فإن صورة المعنيين تختلف لدى كل منهما، ويضرب لذلك عدة أمثلة، يبين الفرق بين الكلامين، ومن ذلك قول أبي تمام:

يَشْتَــــاقُهُ مِنْ كَمَــــالِهِ غَدُهُ   وَيُكْثِرُ الوَجْدَ نَــــحْوَهُ الأَمْسُ

وقول ابن الرومي:

إِمَامٌ يَظَلُّ الأَمْسُ يُعْمِلُ نَحْوَهُ   تَلَفُّتَ مَلْهُوفٍ، وَيَشْتَاقُهُ الغَدُ

فللشاعرين أستاذية في المعنى، كما يرى الجرجاني ولكن «للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»(3).

ولا يفوتنا أن نشير إلى قضية مهمة لدى الجرجاني اهتم الجرجاني بها كثيرا وقد شكلت في عصرنا اهتماما للنقاد الغربيين على اختلاف توجهاتهم واهتمامهاتهم، لكن كان للجرجاني فيها قدم السبق(4)، وذلك في اهتمامه **بالمعنى ومعنى المعنى،**

---

1)– طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، قراة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 62.

2)–عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 489.

3)– نفسه، ص 508.

4)– ينظر: حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية–الحضور والغياب– ، ص 191.

ويربط بينها وبين التزايد في المعاني، فالمعنى يعني عنده«المفهوم الظاهر من اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة» أما معنى المعنى فهو« أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»(1)، ويربط بذلك مسألة تزايد المعاني، حيث أن المعاني الظاهرة هي الجسور التي تعبر بنا نحو المعاني الأخرى التي يكتنز بها النص، ليس ذلك فحسب بل «..إن نظرية معنى المعنى بالإضافة إلى كونها قانونا كليا يفسر دلالة المجاز تساعد على فهم جانب من المقاييس وتخريجها على وجه صحيح معقول، ففي ضوء هذا القانون نفهم الإيجاز والإيحاء، فقولهم في البلاغة أنها كثرة المعنى مع قلة اللفظ لا معنى له إن لم نُقِرَّ بتوليد المعنى عن المعنى، لأنه لا سبيل أن ندخل تغييرا في المواضعة بتكثير معنى اللفظ أو تقليله، غير أنه يتوصل بدلالة المعنى على المعاني إلى فوائد لو أنه أراد الدلالة عليها باللفظ لاحتاج إلى لفظ كبير»(2).

وفي سياق آخر يطرح الجرجاني فكرة أخرى متعلقة بالمعاني، حيث يقسمها إلى معاني عقلية ومعاني تخييلية، و

خلاصة القول في اللفظ والمعنى:

لقد أخذت هذه القضية من جهد العلماء القدماء واهتمامهم ما يجعلنا نصنفها في المرتبة الأولى من القضايا المهمة، التي طُرِقَتْ قديما وحديثا، ذلك أن هذين العنصرين بمفهومهما العام هما عماد كل إبداع لغوي مهما كان جنسه ونوعه ومصدره، "فالأدب ينحل في النهاية إلى شيء مادي محسوس هو قالبه وشكله، وإلى شيء معنوي خفي هو مضمونه ومحتواه"(3) فلا يمكن إذن أن تدرس أي قضية بمعزل عن هذين العنصرية الجوهريين.

---

1)–عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص263.

2)– حمادي الصمود،التفكير البلاغي عندالعرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، ص 414-415.

3)– عبد العزيز قلقيلة،النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1988، ج1، ص367.

لذلك فالبداية كانت عقدية، كما رأينا سابقا، ثم دخلت القضية غمار النقد والأدب، وقد انقسم النقاد القدماء فيها بين مؤيد للفظ داع له، ومناد لرفعة المعنى ومرافعا عنه، وطرف ثالث رأى الفضيلة في الاثنين معا، فجعل "اللفظ جسم روحه المعنى"[(1)]، وقد ناقش القدماء هذين العنصرين في مختلف مستوياتهما، بداية من المستوى الصوتي للفظة المفردة، في تلاؤم حروفها، وانتهاء بتركيبها ونظمها في جمل ونصوص إبداعية مختلفة ، فوصفوا الألفاظ بعدة صفات كالعذوبة والرقة والجزالة... وكذلك المعاني.. كما اختلفت وجهات النظر لاختلاف زوايا الملاحظة والمعاينة، فالمعنى لدى المبدع هو المنطلق والغاية، أما اللفظ فهو اللاحق والوسيلة، أما بالنسبة للقارئ فالأمر مختلف، فاللفظ هو الدال وهو الأسبق والمعنى هو اللاحق، فلا يعقل أن يكون هناك لفظ لدى المبدع دون معنى أو فكرة، ولا يمكن أن يصل إلى القارئ معنى المبدع وفكرته دون أن تكون هناك جملة أو تركيب –وهذا من البديهي–،فبالنسبة للقارئ"..المعنى خَاضِعٌ وَمُوَجَّهٌ بِوَاسِطَةِ اللَّفْظِ، وَلَيْسَ لِلْمَعْنَى مِنْ وُجُودٍ أَوْ قِيمَةٍ إِلَّا تَحْتَ مِظَلَّةِ اللّفْظِ.."[(2)].

وقد استمر اهتمام النّقاد في مختلف العصور بهذه القضية، التي تتعدد فيها زوايا المشاهدة، لكننا في النقد الحديث يمكن أن نقول أنه تم "..القضاء على تلك الثنائية بين اللفظ والمعنى، فهما متآزران متداخلان يؤديان للشاعر خلقا فنيا في تجربة فنية جمالية، وفي الوقت نفسه فإن الفكرة هي معنى اللفظ واللفظ هو المعبر عن الفكرة، وأن القيمة الفنية للفظ أو الألفاظ في كونها تؤدي في تركيبها إلى تصور ذهني له دلالته وقيمته الشعورية"[(3)]، وكثيرة هي الآراء التي توحد بين اللفظ والمعنى

---

1)– أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981، ج1، ص180.

2)– عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، 2006، ص07.

3)– رجاء عيد، التراث النقدي، نصوص ودراسة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1983، ص52.

ولا تفصل بينهما في العملية الإبداعية، فلا يمكن أن يُتَصَوَّر أدب جميل بمعناه فقط، أو بألفاظه فقط.

4- جماليات النصوص من منظور البلاغة:

لقد حاولت البلاغة كما رأينا سابقا أن تقدم المجال العام للإبداع عن طريق قوانين تمت صياغتها واستنباطها من الكلام الإلهي (القرآن) وكلام النبي عليه الصلاة والسلام، ثم في المرتبة الثالثة كلام الفصحاء من العرب المشهود لهم به ضمن القبائل المحددة والتي لم يكن لها اتصال بالأعاجم، ورغم انفتاح البلاغة عكس النحو على بعض الظواهر الجديدة الوافدة إلا أنها تبقى تدور في النصوص العربية الأصيلة ولا تأخذ من النصوص المولدة إلا ما يخدم توجهات أصحابها.

ولعل البحث عن جماليات النصوص من منظور بلاغي هو محاولة لتطبيق الجانب النظري للبلاغة، والذي لم يُقَصّر دارسوا الإعجاز في بيانه، بل إنهم اشتغلوا عليه أكثر مما اشتغلوا على الجانب التنظيري.

4-1- بلاغة المجاز:

لقد نال موضوع المجاز اهتمام العلماء قديما وحديثا، لما له من خطورة في اللغة عموما سواء اللغة المعيارية أو اللغة الفنية الإبداعية، وقد جاء درسه في الفكر اليوناني سابقا على درسه العربي، حين تكلم عنه أرسطو تحت عنوان"**الابتكار في الأسلوب**" إذ كان يرى أن الكاتب أو الشاعر إنما يلجأ كلّ منها إلى المجاز ليدل على أفكار جديدة، وعند أرسطو نجد أن المجاز يُكسب الكلام وضوحا وسُمُوّا وجاذبية لا يُكسِبه إياها شيء آخر.[1]

ويبدو أن استعمال المجاز قسيما للحقيقة لم يكن معروفا معرفة علمية دقيقة في القرون الثلاثة الأولى من الهجرة، فابن تيمية يذكر أن الحقيقة والمجاز من

1)-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969، ص 236.

عوارض الألفاظ، وهذا التقسيم هو اصطلاح حادث بعد انقضاء القرون الثلاثة الأولى لم يتكلم فيه أحد من الصحابة ولا التابعين لهم بإحسان ولا أحد من الأئمة المشهورين في العلم كمالك الثوري والأوزاعي وأبي حنيفة والشافعي بل ولا تكلم به أئمة اللغة والنحو كالخليل وسيبويه وأبي عمرو بن العلاء ونحوهم، وأول من عرف أنه تكلم بلفظ المجاز أبو عبيدة عمرو بن المثنى في كتابه ولكن لم يَعن ما هو قسيم الحقيقة وإنما عُني بمجاز الآية ما يعبر به عن الآية.[1]

وعلى نهج أبي عبيدة سار أيضا ابن قتيبة في كتابه، تأويل مشكل القرآن، حين يقول: وللعرب المجازات في الكلام، ومعناها طرق القول ومآخذه، ففيها الاستعارة والتمثيل والقلب والتقديم والتأخير، والحذف، والتكرار والإخفاء والإظهار، والتعريض والإفصاح، والكناية والإيضاح ومخاطبة الواحد مخاطبة الجميع، والجميع خطاب الواحد، والواحد والجميع خطاب الاثنين، والقصد بلفظ الخصوص لمعنى العموم، وبلفظ العموم لمعنى الخصوص..."[2].

ولا بد هنا من إشارة خفيفة إلى أن المجاز بأنواعه المختلفة، كان محل جدل ونقاش بين الفرق الإسلامية المختلفة، وتكاد الدراسات المعاصرة تتفق على نحو أو آخر على أن لعلم الكلام ومن ثمّ للمتكلمين المسلمين الأثر الأساسي في نشوء مبحث المجاز لا سيما المعتزلة الذين تعلقوا بعملية التأويل لآيات القرآن الكريم تعلقا ملحوظا.

فقد كان هناك المثبتون للمجاز جملة وهناك المنكرون له جملة وتفصيلا، وكان هناك المثبتون له في اللغة وينكرون وروده في القرآن الكريم، فكان من المثبتين له المفرطون المغالون فيه وهؤلاء أغلبهم من المعتزلة، والمنكرين قطعا، كانوا من أهل السنة، وبينهم جاء الأشاعرة، وقد أثرت عقيدة كل فرقة من هؤلاء على تصورهم

1)- ابن تيمية أحمد بن عبد الحليم، كتاب الإيمان، المكتبة القيمة، القاهرة، ص 80.

2)- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص21.

لمفهوم المجاز وحقيقته، وهذا الخلاف كان يستدعي بالضرورة حضور الخلاف المعرفي تجاه أصل اللغة ومن ثمّ تجاه أصل المعرفة أهي نقلية أم عقلية؟ لقد ذهب بعضهم إلى أن اللغة توقيفية في حين ذهب المعتزلة إلى القول بالتواضع، الأمر الذي يقود بالضرورة إلى أن تكون أصل المعرفة عند أهل الظاهر إنما هو النقل في حين أحال المعتزلة أصل المعرفة إلى العقل.(1)

وما يمكن أن نخلص إليه من نقاش الآراء المختلفة في المجاز هي أن المعتزلة أثبتوا وجود المجاز في اللغة والقرآن الكريم على نحو خاص لهدف عقيدي خالص الغرض منه عدم حمل الآيات المتشابهات في القرآن على ظاهر معناها المؤدي إلى التشبيه والتجسيم في نظرهم طبعا.

وقد تطور مصطلح المجاز بعد ذلك لدى المبرد، الذي زاد على نظرة أبي عبيدة وابن قتيبة بفكرة الاتساع في التعبير أو التعبير بخلاف الأصل، فيقول:"والكلام يكون له أصل ثم يتسع فيما شاكل أصله، فمن ذلك قولهم زيد على الجبل، وتقول: عليه دين، فإنما أراد أن الدين قد ركبه وقهره" فالاستعلاء الحسي هو الأصل وقد يُتّسعُ فيه إلى الاستعلاء المعنوي"(2)، وفي القرن الرابع جاء ابن جني الذي رأى أن"أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة"(3)، والمجاز عنده هو استعمال اللفظ في غير أصل وضعه في اللغة،، وإنما يقع المجاز ويُعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة وهي: الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عُدمت هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة.(4)

هذا باختصار عن تطور مصطلح المجاز الذي ظهر فقط بعد نهاية القرن الثالث بمفهومه الذي هو عليه الآن، والذي هو قسيم الحقيقة، لكن إشارة ابن جني إلى أن

---

1)- ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4،1996، ص 68.
2)- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، القاهرة، 1994،ج
3)- أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، دط، دت، ج2، ص447.
4)- نفسه، ص 442.

المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة[1]، تخلصنا نوعا ما من الجدل الذي قام حول هذا المصطلح، الجدال الذي كان عقيديا في أصله، والذي ليس المجال للتفصيل فيه.

وإذا انتقلنا إلى الجرجاني الذي فصل في المجاز تفصيلا لم يسبق إليه، وأحدث فيه ما يعرف بالمجاز العقلي، والجرجاني قد بنى فلسفته في المجاز مستندا إلى منطق (الإثبات والنفي) فكل كلام إنما هو مُثبت ومثبت له والإثبات هو إثبات شيء لشيء أي مُثبت لمثبت له، وكذلك النفي يقتضي منفيا ومنفيا عنه، ثم بعد ذلك حاجة كل من الإثبات والنفي إلى تقييدين، فقولنا مثلا: ضرب زيد، فقد أثبتنا الضرب لزيد وإثبات الضرب دون سواه من الأفعال تقييد أول، وإثبات الضرب لزيد لا غيره من الناس تقييد ثان.[2] وانطلاقا من هذه الأعراف اللغوية ينطلق الجرجاني في حديثه عن المجاز، ليدل بذلك على أن المجاز ليس تصرفا في (الإثبات والنفي) ولا في القيود، لكنه تصرف في الأحكام ونسبتها.

فيكون المجاز عنده تبعا لذلك نوعان مجاز من طريق اللغة ومجاز من طريق المعنى والمعقول، أما المجاز من طريق اللغة فهو وصفنا للكلمة المفردة بالمجاز كقولنا الأسد للرجل، لكن إذا وصفنا بالمجاز الجملة كان مجازا من طريق المعنى والمعقول، وهذا ناتج عن إسناد فعل إلى اسم أو اسم إلى اسم.[3]، ويحاول الجرجاني أن يعلل سبب هذا التقسيم، ويرد على من يعتقد أن المجاز الذي هو من طريق المعنى نفسه الذي هو من طريق اللغة، والمسألة عنده كالتالي:

كلمة أسد: في وضع اللغة اسم للحيوان المفترس بالصورة المعروفة، فإذا قلت رأيت أسدا، وتريد رجلا، فقد نقلت الكلمة ذاتها من وضعها الطبيعي في اللغة إلى معنى آخر جديد.

1)–ابن جني، الخصائص، ص 447.

2)–ينظر: الإمام عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص316،317.

3)– نفسه، ص335.

بينما "ضحك" بإسناد هذا الفعل إلى الربيع مثلا، تكون قد نقلته بنفس وضعه الطبيعي في اللغة، لكنك أثبته لغير مستحقه ولما هو ليس بفاعل له على الحقيقة، فليس يخرج فعل "ضحك" إلى ضرب أو بخل أو غير ذلك...

وقد ذهب الجرجاني أبعد من ذلك حيث يرى أنه قد يقع المجاز في الكلام من الجهتين أي من جهة اللغة ومن جهة العقل، كقول الرجل لصاحبه: أحيتني رؤيتك، يريد آنستني وشرفتني ونحوه، فقد جعل الأنس والمسرة الحاصلة بالرؤية حياةً أولا ثم جعل الرؤية فاعلة لتلك الحياة[1].

وقد دافع الجرجاني عن المجاز العقلي أو الحكمي إيمانا منه بجدته (المصطلح) ودافع عنه كي لا يخلط بينه وبين المجاز الآخر، ويقول منوها بجماليته"وهذا المجاز على حِدَتِهِ كنز من كنوز البلاغة ومادة الشاعر المفلق والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان والاتساع في طرق البيان وأن يجيء بالكلام مطبوعا مصنوعا وأن يضعه بعيد المرام قريبا من الأفهام"[2]، فالمجاز من هذا المنظور سمة إبداعية مميزة تتاح للشاعر، وتفتح أمامه أبواب التميز والتفرد.

وجمالية المجاز تظهر بقوة إذا سمى المجاز عن العامية والابتذالية، فقولنا رأيت أسدا، ورأيت قمرا..وسار بي الحنين إليك، وقادني إليك الشوق، كلها تعابير مجازية لكنها مبتذلة لشهرتها اختلطت في باب الحقيقة، ولا جمالية فيها تُذكر ويشاد بها. فهذا "مما تجده لسعته وشهرته يجري مجرى الحقيقة التي لا يشكل أمرها، فليس هو كذلك، بل يَدِقُّ ويلطف حتى يمتنع مثله إلا على الشاعر المفلق، والكاتب البليغ وحتى يأتيك بالبدعة لم تعرفها والنادرة تأنق لها"[3] فكأن الجرجاني هنا يشترط الغرابة وعنصر المفاجأة في جمالية المجاز.

1)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص321.

2)- عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز، ص295.

3)-نفسه، ص 295.

وقد أخرنا نقاش المجاز لدى أصحاب الإعجاز قبل الجرجاني لأن هؤلاء يجعلونه في باب الاستعارة، يقول الرماني في تعريف الاستعارة:"هي تعليق العبارة على غير ما وُضعت له في أصل اللغة على جهة النقل والإبانة"[1] وهذا هو تعريف المجاز بعد ذلك لى الجرجاني، ثم إنه في الأمثلة التي يوردها نجده يورد أحيانا أمثلة على المجاز اللغوي وأخرى على المجاز العقلي، وكلها عنده في باب الاستعارة، لكن الاستعارة بعد نضوج مصطلح المجاز تعد بابا من أبوابه وهو أعم منها، كما يقول الجرجاني "..والصحيح من القضية أن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة"[2].

وقد جرى الرماني في ذلك مجرى من سبقوه حيث لم يأخذ من جماليات المجاز والاستعارة إلى فكرة التوسع في المعنى والزيادة فيه، ولم يصدر مفهومه للاستعارة وتذوقه لها عن فلسفة شبيهة بالتي عند عبد القاهر، حيث يرى الرماني أنه لابد لكل استعارة من حقيقة، ثم يُعقب بقول والاستعارة أبلغ، ويورد أمثلة كثيرة يتبعها بهذه اللازمة، فمن أمثلته للاستعارة، قوله تعالى﴿ فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ﴾[الحجر : 94] يقول الرماني معقبا، فحقيقته فبلغ ما تؤمر به، والاستعارة أبلغ من الحقيقة. ومثال آخر في قوله تعالى﴿وَإِنَّهُ فِي أُمِّ الْكِتَابِ لَدَيْنَا لَعَلِيٌّ حَكِيمٌ ﴾[الزخرف : 4] يعقب عليه بنفس التعقيب،[3]فهذا منهج الرماني في تذوق الاستعارة والمجاز، وعلى نهجه كذلك سار البلاقلاني الذي يرى أن الاستعارة من البديع، ويورد أمثلة كثيرة من القرآن والشعر دون أن يشير إلى موطن الجمال في معظمها، بل يكتفي في الغالب بقوله "ومن بديع الاستعارة"[4] أو ما شاكل ذلك، كما يكتفي أحيانا بشرح الاستعارة دون بيان الجمال فيها، إلا أنه يعد ذلك من محاسن الكلام، وميزة

---

1)- الرماني، المصدر السابق، ص 85.

2)- عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، ص346.

3)- الرماني، المصدر السابق، ص 87.

4)- الباقلاني، المصدر السابق، ص116.

يتفاوت فيها الشعراء والبلغاء، وهذا النوع من البديع عنده وإن كان موجوا في القرآن إلا أنه ليس مما يعرف به وجه الإعجاز كما يرى الباقلاني.[1].

إذا لقد كان الباقلاني والرّماني لا يتذوقان الاستعارة أو المجاز كما هو عن الجرجاني، الذي له منهجه الخاص في التذوق الجمالي للاستعارة التي هي عنده«أمدُّ ميدانا وأشدّ افتتانا...وأعجب حسنا، وأبعد غورا،..وأذهب نجدا في الصناعة وغورا..وأسحر سحرا، وأملأ بكل ما يملأ صدرا، ويمتع عقلا ويؤنس نفسا ويوفر أنسا»[2] فهي عنده موجهة إلى العقل والنفس، فتذوقها يكون عقليا وعاطفيا، لما لها من أثر على كليهما. ويذكر الجرجاني غير بعيد سر الفضيلة فيها، فهي تكمن في[3]:

1- أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة، فهي فسحة للمبدعين أن يخترعوا معاني جديدة يختص بها كل واحد منهم، لارتباطها بالخيال الخاص، فلولاها ولو كان الكلام يجب أن يخضع للحقيقة لكان الكلام متشابها، ومكرورا، ولما ابتدعت المعاني الجديدة ولَماَ تطور الإبداع.
2- تعطيك من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة درر.
3- وتريك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسّمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون.

لذلك يعد المجاز بأنواعه نبض الإبداع، الذي يمنحه الحيوية والإثارة، وهو من أبرز المثيرات الأسلوبية التي تنبه القارئ على المستوى الفني للخطاب الأدبي. لأنه

1)- ينظر: الباقلاني، المصدر السابق، ص162.
2)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص32.
3)- نفسه، ص33.

يوقظ ذهنه ومشاعره بتوفير علائق جديدة بين الألفاظ، لم تكن متاحة في اللغة المعيارية.

4-2- بلاغة التشبيه: يعد التشبيه من أهم الأنواع البلاغية لدى دارسي الأدب والبلاغة، لما له من دور في تقريب الصور الحسية والمعنوية إلى الأذهان، وهو يدخل في كلام البلغاء كما يدخل في كلام العامة، فالناس مولعون في حياتهم العادية البسيطة بالمقارنات، والمقارنة تشبيه، ومولعون بوصف المرئيات والمعنويات، والوصف يحتاج التشبيه، أليست الأمّ تحب مقارنة أحد أبنائها بوالدهم، وتبحث له عن الصفة الجميلة فيه لتجعلها مقياسا ومرجعا لتلك المقارنة، فتقول يشبه أباه في كذا وكذا، وكذلك يفعل المرء حين يزور مكانا لم يزره من قبل، فإنه إذا أراد أن يصفه لأصدقائه فإنه يعقد مقارنة بينه وبين مكان يشترك معه في عدة معالم وصفات، فالتشبيه من هذا المنطلق مقارنة والمقارنة تشبيه، وقد نعتقد أننا حين نشبه شيئين ببعضهما البعض فنحن نذكر أوجه الشبه فقط، لكن الحقيقة أن ذكرنا لأوجه الشبه يشغلنا للحظات قصيرة فقط ثم يقودنا ذلك إلى الاهتمام كذلك بوجه الاختلاف، ولعل البحث عن الاختلافات هي ما يقودنا إلى تذوق الجمال في التشبيه.

فإذا كانت حاجة اللغة العادية إلى التشبيه تبلغ هذا الحد، فما بالك باللغة الفنية، التي يعد الفنان فيها والمبدع باحثا عن إلغاء الحدود بين الأشياء.

وقد اهتم دارسوا الإعجاز بهذا المجال اهتماما يتناسب مع حاجات بحث كل واحد منهم واتجاهاته، فالرماني تكلم عن التشبيه وفصل فيه تفصيلا أكثر مما جاء عنده في الاستعارة عكس ابن قتيبة الذي لم يتحدث في كتابه عن التشبيه، بينما عقد فصلا طويلا يتحدث فيه عن الاستعارة، والسبب هو أن ابن قتيبة كان يناقش في كتابه الغريب والاستعارة عنده تدخل في باب الغريب المشكل، بينما التشبيه لا يدخل في هذا الباب لأنه تشبيه، ولا يمكن أن يطعن فيه إلا إذا غابت العلاقة بين طرفي التشبيه، لكن على العموم لا يمكن أن يقال في التشبيه هذا كذب وزور كما يمكن أن

يقال في الاستعارة، أما الرماني فغرضه تعداد وجوه البلاغة التي هي بدورها وجه من وجوه الإعجاز السبعة عن، والتشبيه أحد وجوه البلاغة التي ليس لها عنه غنى، يقول الرماني:«التشبيه هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس»[1]، والتشبيه عند الرماني يكون حسيا أو نفسيا، ويقصد بذلك تشبيه شيء مادي بآخر مادي أيضا، أما النفسي فتشبيه شيء معنوي بآخر معنوي، لكن يمكن أن نضيف إلى هذه الثنائية تشبيه حسي بمعنوي ومعنوي بحسي، كما يرى الرماني أن التشبيه الأفضل "إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف"[2] وتظهر بلاغة التشبيه لديه في" الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بيانا فيهما، والأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه له إلى ما جرت به عادة، ومنها إخراج ما لا يُعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة، ومنها إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة"[3]، أما الجرجاني، فالتشبيه عنده على ضربين، تمثيل وتشبيه، والتمثيل أخص من التشبيه، والفرق بينهما أن التمثيل يحتاج إلى تأويل لإدراكه وبيانه، أما التشبيه فلا يحتاج إلى تأويل.

فالتشبيه لدى الجرجاني يعنى"بتشبيه المبصرات بعضها ببعض، وكل ما لا يوجد التشبيه فيه من طريق التأول"[4] كقول ابن المعتز:

كَأَنَّ عيُونَ النَّرجسِ الغضّ حوله   مَدَاهِنُ دُرٍّ حَشوُهُنَّ عقيقُ

أما التشبيهات التي يحتاج فيها إلى تأويل، قوله:

اِصبر على مضض الحسو   د فـإن صبرك قـاتله
فالنَّارُ تأكلُ بعضَهـــــا   إن لم تجد ما تـــاكله

1)- الرماني، المصدر السابق، ، ص 80،81.
2)- نفسه، ص 81.
3)- نفسه، ص 81.
4)- عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، ص 87،88.

ولما كان التشبيه قائما على إيجاد صلة ما بين شيئين حسيين أو مُتَخَيّلين، على نحو يقود المتلقي إلى تمثل الشيء المشبه وكأنه حقا ماثل أمامه، وبالتالي يتمثل الإحساس الذي وقع لدى صاحب التشبيه، فقد أجمع النقاد القدماء تبعا لذلك على تفضيل التشبيه الذي تكون فيه الصفات المشتركة كثيرة. وقد جاء لدى المرزوقي أن المقاربة في التشبيه هي أحد مقومات عمود الشعر العربي، "وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أُوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه الشبه بلا كلفة"[1].

لذلك نجدهم يستحسنون تشبيها امرئ القيس، منها قوله:

كأنّ قلوبَ الطيرِ رُطبًـا ويابسا لدى وكرِها العُنّابُ والحشَفُ البالي

لأنه شبه شيئين بشيئين، وقد سبق الشعراء إلى ذلك، ومما يستسحنونه له:

له أيطلا ظبي وساقـا نعـامة وإرخـاء سرحـان وتقريب تتفل

وذلك في تشبيه أربع أشياء بأربعة أشياء.[2]. ويبدو أن الرماني والباقلاني وقبلهما ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء قد سارا على نهج المرزوقي أو نهج عمود الشعر العربي، أما الجرجاني فقد تميز عن هؤلاء، وكان مجددا ولم يكن مقلدا، وكانت آراؤه تصدر عن فلسفة خاصة وتأمل دائم، بينما آراء هؤلاء كان يميزها الاتباع والتسليم لآراء السابقين، فكثيرا ما نجد لدى ابن قتيبة والباقلاني قولهما: وقد استحسنوا.. وقد استجادوا قول الشاعر كذا... عكس الجرجاني الذي نجده ينظر ويؤسس، ويجهر بمخالفته للسابقين فيما يعتقد أنه لا يوافق طبعه وميوله، وذلك في كثير من المواضع. كما نجده يحاول أن يبحث في أسراره عن أسرار ولطائف ويفسر ما لم يحاول سابقوه أن يفسروه، فهو لا جمال التشبيه في الجمع بين المتشاكلين، بل بعد

---

1)- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي،شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ج1.ص 11.

2)- ينظر: الباقلاني، المصدر السابق، ص 110.

استقرائه للتشبيهات وجد أن"..التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب.."(1)، لأن عنصر الغرابة من شأنه أن يزرع الدهشة ثم الإعجاب، فنظرنا إلى الأشياء المألوفة يفقدها قيمتها الجميلة، وعن ذلك يعبر أحد الغربيين بقوله"فجأة مثل وميض البرق نرى الكلب أو العربة أو المنزل للمرة الأولى، ثم لا تلبث العادة أن تمحو هذه الصورة الأولى، فنداعب الكلب أو نستقل العربة أو نسكن المنزل لكن بعد أن أصبحنا لا نراها"(2)، فعنصر الغرابة كلما كان حاضرا في الإبداع كلما كان أثره على النفس أكبر، ويعلل الجرجاني لذلك بقوله:«إن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موقع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر وكان الشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء في مكان ليس من أمكنته ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته»(3).

كما يظل التشبيه باعتباره حاجة لغوية،نبضا نحيا به وتحيا به اللغة، فلولا التشبيه لَعَجَزَ البشر عن التعبير عن كثير من أغراضهم النفسية والمعيشية، فالمريض يشبه ألمه للطبيب بألم يكون مشهورا معروفا، فيقول في ألم بطنه"أحس كأن سكينا تمزق أحشائي"، ويقول في وصف ألم رأسه"كأن صخرة سقطت على رأسي"، ويقول في حمى أصابته"كأن حسمي جمرة مستعرة"، ويقول الرجل لزوجته في قهوة كثيرة السكر"هي كالعسل"، ويصف الطفل الصغير لوالده رجلا غريبا زاره، ونصف رجلا ماكرا بقولنا "هو كالثعلب"... وغير ذلك من التشبيهات التي لو حاول كل واحد منا أن يتكلم مستغنيا عنها لما وجد لذلك سبيلا. فالتشبيه إذن ليس فقط وسيلة فنية بل هو وسيلة للتواصل وحاجة حياتية لا يمكن الاستغناء عنها.

1)- عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، ص 109.

2)- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 122.

3)- عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، ص 110.

ويبقى أن نشير إلى أن "التشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد، وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة التي تتعدى على جوانب الواقع وتلغي الحدود العملية بين الأشياء."[1].

ويبقى أن شير كذلك إلى نقطتين أساسيتين في التشبيه، هما:

1 - أن التشبيه يعتمد على الخيال فقط لجلب الأشياء ذات العلاقات المتشابهة، هذا بالنسبة للتشبيهات البديعة الجديدة، أما التشبيهات التقليدية فلا تحتاج لذلك، لأنها تقليد فقط وهي صورة موجودة لا تحتاج إعمال الخيال، كتشبيه المرأة بالشمس مثلا. ثم إن هذا الخيال الذي نستعمله لا نصنع به خيالا لأننا نبقى في إطار الحقيقة والمعقول ولا نخرج منها، إلا إذا تعلق الأمر بالتشبيه البليغ (محمد أسد) فقد يتراءى أننا نجعل من محمد أسدا، وليس الأمر كذلك، لأننا فقط نشبهه بشجاعة الأسد. فالصورة الخيالية لا تنشأ من التشبيه كما تنشأ عن الاستعارة، لذلك فالتشبيه لا يدخل في باب المجاز، لكن الذي أردنا أن نشير إليه هو أنه برغم أن التشبيه ليس من المجاز وليس من الخيال إلا أنه من صنع الخيال ووحيه.

2 - والنقطة الثانية هي متعلقة بأصل التشبيه وفلسفته، الذي يبنى على قاعدة أن وجه الشبه يكون صفة بارزة في المشبه به أكثر من المشبه، لكن هذه الفلسفة أو النظرة قابلة للنقد والرد، فتشبيه الرجل بالأسد والشجاعة وهو المثال الأشهر لدى الأدباء والنقاد في هذا الباب، إلا أنه لو أعدنا النظر فيه، ورأينا شجاعة الأسد وشجاعة الإنسان لوجدنا فرقا شاسعا، فالأسد لو رأيناه في معركة يندفع وبدت الشجاعة من ذلك الاندفاع دون خوف من الموت، ذلك أنه أصلا لا يعقل معنى الموت حقيقة، واندفاعه ذلك ناتج عن غياب العقل، عكس شجاعة الإنسان التي

1)- جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 185،186.

هي شجاعة متعقلنة، مصدرها العقل لا الغريزة، فالإنسان يندفع نحو الموت وهو يعرف الموت ولكنه لا يبالي به، عكس الأسد الذي لا يعرف إلى أين يتجه ولا يعرف مصيره من ذلك الاندفاع. ومثال آخر حين نشبه عين المرأة بالغزال أو نشبهها بالقمر، الله تعالى خلق الإنسان "على صورته" وكرم الإنسان فهو أفضل المخلوقات، فكيف نشبه ما هو علوي بما هو دوني، وهذا كسر للقاعدة الأساسية في التشبيه، وهذا نجده في القرآن حين شبه الله نوره بالمشكاة﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ ..﴾ [النور : 35]، (فضرب الأقل لنوره مثلا)، وهذا عكس القاعدة، فما هو المخرج من هذا كله، قد يكون المخرج أن نقترح مبدأ جديدا في تذوق التشبيه، أو هو مبدأ قديم لكنه لم يُصغ من قبل، ألا وهو مبدأ التسليم والمغاضاة. فنحن لا نتذوق هذه التشبيهات عقليا، ونتذوقها بصورة قد تكون أحيانا خاضعة للذوق العام بعيدا عن العقل والمنطق. خاصة في التشبيهات المتعلقة بالإنسان.

4-3- البلاغة في مخالفة ظاهر اللفظ معناه:

تعرض البلاغيون القدماء لهذه الظاهرة، واهتموا بها كثيرا، لتكرر ورودها في القرآن وكلام العرب قديما، وهي من بين الظواهر البلاغية التي يعتمد عليها الخطاب البليغ، وقد استقصى ابن قتيبة[1] هذه الظاهرة وصنفها حسب طبيعة كل مثال أورده، وأدخل تحتها عدة تعابير مختلفة، فمن ذلك:

1 -الدعاء على جهة الذم لا يراد به الوقوع: كقوله عز وجل ﴿قُتِلَ الْخَرَّاصُونَ﴾ [الذاريات : 10]، وكقوله تعالى ﴿قُتِلَ الْإِنسَانُ مَا أَكْفَرَهُ﴾ [عبس : 17].

1) -ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 285-298.

2 -الجزاء عن الفعل بمثل لفظه والمعنيان مختلفان: كقوله تعالى﴿فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُواْ عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُمْ وَاتَّقُواْ اللّهَ وَاعْلَمُواْ أَنَّ اللّهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ﴾ [البقرة : 194]

3 -أن يأتي الكلام على مذهب الاستفهام وهو تقرير: ﴿قُلْ مَن يَكْلَؤُكُم بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ مِنَ الرَّحْمَنِ بَلْ هُمْ عَن ذِكْرِ رَبِّهِم مُّعْرِضُونَ﴾ [الأنبياء : 42] أو أن يأتي على مذهب الاستفهام وهو تعجب، كقوله تعالى ﴿عَمَّ يَتَسَاءلُونَ﴾ [النبأ : 1]

4 -ومنه عام يراد به خاص: كقوله تعالى حكاية عن الرسول الكريم﴿وَبِذَلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ﴾ [الأنعام : 163]، وكقوله حكاية عن موسى عليه السلام ﴿وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾ [الأعراف : 143]. ولم يرد كل المسلمين والمؤمنين، لأن الأنبياء قبلهما كانوا مسلمين مؤمنين، وإنما أرد مسلمي ومؤمني زمانهما.

5 -ومنه جمع يراد به واحد واصنان ومنه واحد يراد به جميع.

6 -ومنه أن تخاطب الشاهد بشيء ثم تجعل الخطاب له على لفظ الغائب: كقوله عز وجل ﴿حَتَّى إِذَا كُنتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُواْ بِهَا﴾[يونس : 22] وكقول الشاعر:

يَا دَارَ مَيَّةَ بِالْعَلْيَاءِ فَالسَّنَدِ   أَقْوَتْ وَطَالَ عَلَيْهَا سَالِفُ الأَمَدِ

وقد أورد ابن قتيبة العديد من العبارات التي جعلها تحت هذا الباب" مخالفة ظاهر اللفظ معناه" وهذا ما يدخل تحت باب الانحراف أو الإنزياح لدى النقاد المعاصرين، وهو ما يشكل محورا أساسيا لدى القدماء كما رأينا، فقد أسس النقاد لهذه الفرضية انطلاقا من نظرتهم إلى اللغة في مستويين: عادي وإبداعي «فالمستوى العادي هو الذي يعتمد على النحو التقعيدي في تشكيل عناصره، كما يعتمد اللغة في تنسيق هذه

العناصر، وثمرة الترابط بين ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهور مثالية اللغة في استخدامها المألوف، وهي مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية»[1].

لكن البلاغة العربية اهتمت بقضية تجاوز هذا الأصل؛ فإذا "كان النحاة قد أقاموا مباحثهم على الأداء المثالي، فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية، والعدول عنها في الأداء الفني"[2] ومن هذا المنطلق دارت مباحث المعاني في كثير من جوانبها حول العدول عن النمط المألوف على حسب مفهوم أصحاب اللغة وتقاليدهم في صناعة الكلام، وهذا العدول يمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب[3]، ولهذا كان البلاغي حريصا على أن يقدم الأساس والأصل في فن من فنون البلاغة العربية يقف عندها ثم يشير إلى الخروج والعدول إلى أغراض بلاغية تفهم من سياق الكلام.

1) –محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 268.

2) – نفسه، ص 269.

3) – نفسه، ص 270.

الفصل الثالث:

مقوّمات الشّعرية من خلال الدّراسات الإعجازية

1 -الشعرية المفهوم والمصطلح:

لقد كانت الشعرية العربية حاضرة كمفهوم وتصور لدى نقادنا القدماء، لكنها لم تظهر بهذا المصطلح خلال عصورها الأولى،"فالشعرية العربية مصطلح قديم جديد في الوقت نفسه"(1) حيث تبارى هؤلاء النقاد حول استنباط القوانين والمقاييس التي تتحكم في الإبداع، وكلٌّ أدلى بدلوه حسب ما يمليه عليه ذوقه وخلفيته الفكرية –دون أن ننكر الذوق العام الذي كان متأثرا إلى حد كبير بالقرآن الكريم–

ويظهر ذلك جليا في الصراعات التي كانت قائمة بين هؤلاء وهؤلاء في قضايا عديدة لعل أبرزها، قضية الجدل بين القدماء والمحدثين، أو الطبع والصنعة...

فإذا كان بإمكاننا التعبير عن الشعرية بقولنا أنها"قوانين الخطاب الأدبي"(2)، فإنه يمكن القول بأن جميع جهود القدماء النقدية كانت بالدرجة الأولى متعلقة بهذا المفهوم، فهل ما يبحثه ابن سلام في **الطبقات**، وأبو هلال العسكري في **الصناعتين**، وابن قتيبة في **الشعر والشعراء** والجاحظ في **البيان والتبيين** وقدامة في **نقد الشعر**، والجرجاني في **أسراره ودلائله**، وهل مصطلح الفحولة، وعمود الشعر ونظرية النظم للجرجاني... إلاَّ تقصٍّ للشعرية بمفهومها العام؟

ومن خلال الكتب المشار إليها سابق وغيرها مما لم نشر إليه يتضح لنا أن الشعرية العربية ليست شعرية واحدة، بل هي شعريات عديدة، أو شعرية تتزيّا وتتلون حسب أذواق النقاد ومرجعياتهم الفكرية.

★البداية من أين؟:

كما هو معروف أن من العادة في الأشياء أن تسبق المسميات أسماءها، ولا يعني غياب الاسم عن الشيء غيابه في ذاته، وكذلك الأمر بالنسبة لهذا المصطلح **(الشعرية)**، فالشعرية كمفهوم كانت موجودة مع بدايات وجود الشعر، لكن ظهور

---

(1)–سعد بوفلاقة، الشعرية بين التراث والمعاصرة، ص1.

(2)–حسن ناظم، مفاهيم الشعرية:دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص6.

المصطلح مرتبط ارتباطا لا غبار عليه بالفيلسوف اليوناني **أرسطو**، حين كتب كتابه «**فن الشعرية**» أو «**في الشعرية**»، ولسنا هنا بصدد تتبع هذا المصطلح لدى الغرب، لكننا نكتفي بالإشارة إلى أن هذا المصطلح وإن ورد في تراثنا العربي (النقدي والفلسفي) إلا أنه لم يكن يعني ما يعنيه اليوم.

وما يجب الإشارة إليه هو أننا نواجه مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، حين يتعلق الأمر بالشعرية في معناها العام، الذي يشير إلى القوانين التي تتحكم في الأعمال الأدبية الإبداعية، لكن هذا يتم كما رأينا سابقا وفق تصورات مختلفة لدى كل واحد من المشتغلين في حقل الأدب والنقد.لكن هذه المفاهيم العديدة «تتلخص في البحث عن قواعد الشعر العربي وقوانينه التي تتحكم في الإبداع الشعري»(1).

أما المصطلح، فنجده ورد أكثر ما ورد لدى الفلاسفة العرب على غرار، الفارابي الذي يرى أن«التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم **الشعرية** قليلا قليلا»(2). فالمصطلح موجود هنا لكنه يعني السمات التي تظهر في النص بفعل ترتيب وتحسين مُعَيَّنين ينتج عنه في الأخير أسلوب شعري يُخْرِجُ النَّص من خُطَبِيَّته.

أما ابن سينا فيقول عند حديثه عن الشعر: «إن السبب المولِّد للشّعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلّتين تولدت **الشعرية** وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت **الشعرية** منهم بحسب غريزة كل

---

1)- سعد بوفلاقة،المرجع السابق، ص 1.

2)- أبو نصر محمد الفارابي،كتاب الحرف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1969، ص

واحد منهم وقريحته»[1]، فابن سينا هنا يعني بالشعرية علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى. فالشعرية عنده مفهوم نفسي متعلق بالمبدع الذي يؤلف الشعر، وهو مرتبط بالغريزة والعادة، لذلك فحسب هذا الرأي فالشعرية تختلف من شخص إلى آخر.

وحين نذهب إلى الفيلسوف الناقد، **حازم القرطاجني**، نجد لهذا المصطلح وجودا يقترب من المفهوم العام، يقول القرطاجني في معرض مناقشته:«وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية»[2]، فهو يرفض هنا أن تقوم الشعرية أو يعتمد الشعر على نظم الألفاظ والأغراض بصورة اعتباطية، ولا على عنصر الإيقاع أو الموسيقى بمطاردة الوزن والقافية.بل يبحث عن "**رسم موضوع**".

ويجعل القرطاجنِّي الشِّعرية مرادفة لصناعة الشعر، وهي في مقابل **الخطابة**، والفرق بين الصِّناعتين هو اعتماد«الصِّناعة الشعرية على **تخييل** الأشياء التي يُعَبَّرُ عنها بالأقاويل وبإقامة صُوَرِهَا في الذِّهْنِ بِحَسَبِ **المُحاكاة**»[3] أما الصِّناعة الخطابية فتعتمد لديه على **الإقناع**، «وتقوية الظنّ لا على إيقاع اليقين»[4].

فقوام الشعرية لدى القرطاجني هو **التَّخييل** المعتمد على إقامة الصور في الذِّهن، وليس الاعتماد في رأيه على الموسيقى أو الأوزان الشعرية، فَوِفْقَ هذا المنظور

1)– ابن سينا،فن الشعر، من كتاب الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي، بيروت، لبنان، ص 23.

2)– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح:محمد الجبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ص 28.

3)– نفسه، ص 62.

4)– نفسه، ص 62.

قد يكون الكلام، وإن كان خاليا من الوزن والقافية، شعرا إذا اعتمد عنصر **التخييل**، بينما يكون ضمن صناعة الخطابة إذا اعتمد عنصر الإقناع دون تخييل.

ولعل اعتماد القرطاجني على هذا المصطلح بهذا المستوى من النضوج، هو اعتماده على المصادر الفلسفية القديمة، فهو قد قرأ كتاب أرسطو واستفاد من ذلك التراث الفلسفي، حيث نجده يعتمد على تقسيم الأقاويل إلى خطابية وشعرية، وكذلك اعتماده المصطلحات الأرسطية من قبيل التخييل والمحاكاة. وفي الحقيقة أن مفهوم الشعر لدى القرطاجني مفهوم متشعب ويحتاج دراسة عميقة مستفيضة، لكننا فقط أردنا الإشارة إلى وجود هذا المصطلح في التراث العربي، ولا ندعي هنا أصالة المفهوم لأنه كما رأينا هناك تأثير واضح للفلسفة اليونانية، والقرطاجني ذاته يؤكد ذلك، لكنه يرى أن القوانين الشعرية التي استنبطها أرسطو كانت متعلقة بشعر اليونانيين الذي ليس فيه ما في شعر العرب وكلامهم من تصرف في فنون القول وحكم وأمثال وتشبيهات...[1]

لكن هذا لا يعني أن هذا المفهوم لم يكن لدى غيره من النقاد الذين سبقوه، فقد كان لكلٍّ تصَوُّره وفهْمُه للظاهرة الشِّعرية وإن اختلفت المفاهيم والمصطلحات.

ولسنا هنا بصدد اتهام التُّراث العربي القديم بالقُصور أو التّخلف الفكري، لأن ذلك اتهام لنا نحن. ففكرنا هو الذي قَصُرَ عن إدراك كل الحقائق واستنباط خبايا التراث واستكشاف كنوزه. لكن يجب أن نشير إلى ثلاث توضيحات متعلقة بالشعرية العربية قديما وحديثا.

- أولها أن القرطاجني استعمل هذا المصطلح ومفهومه لديه يقترب كثيرا من مفهومه العام لدى الغرب.

1)-حازم القرطاجني،المرجع السابق، ص 69.

- ثانيا: وُجد هذا المفهوم لدى كل النقاد القدماء والبلاغيين، لكن وجدت له مصطلحات عديدة، ولم يكن له تصور مُوحَّد يُجمِعُ عليه هؤلاء.
- أما في عصرنا الحديث فالأمر مختلف جدا، فقد انطلق النقاد من المفاهيم الغربية وحاولوا إسقاطها على المفاهيم العربية، واستعمل المصطلح كترجمة (poétique).

وفيما يلي سنذكر **الفوضى المصطلحية** لهذا المفهوم، فقد ترجم هذا المصطلح إلى ترجمات عديدة حسب رأي كل واحد من هؤلاء النقاد كما يلي(1):

1 **الشاعرية:** لدى د.سعيد علوش، ود. محمد عبد الله الغذامي

2 **الإنشائية:** د.توفيق حسين بكار في مقدمته لكتاب حسين الواد"**البنية القصصة في رسالة الغفران**"، وكذلك د.عبد السلام المسدي في كتابه "**الأسلوب والأسلوبية**" مع الإشارة أنه يستعمل كذلك مصطلح **الشعرية**. ود. فهد عكام في ترجمة كتاب جان لوي كابانس"**النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**" ود. الطيب البكوش في ترجمته لكتاب جورج مونان "**مفاتيح الألسنية**" ، وحمادي صمود في كتابه "**التفكير البلاغي عند العرب- أسسه وتطوره إلى القرن السادس**"

3 **نظرية الشعر:** لدى د.يوئيل يوسف عزيز في ترجمنه لدراسة إدوارد ستاكيفينج"**فن الشعر البنيوي وعلم اللغة- في اتجاهات النقد الحديث**"، وكذلك علية عزت عياد في "**معجم المصطلحات اللغوية والأدبية**"

4 **فن النظم:** لدى فالح صدام الإمارة والدكتور عبد الجبار محمد علي في ترجمة كتاب رومان ياكوبسون "**أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب**".

---

1)-حسن ناظم،المرجع السابق، ص 14، 15، 16.

5 **الفن الإبداعي أو الإبداع:** وتبنى هذه الترجمة د.جميل نصيف في ترجمته لكتاب ميخائيل باختين "**شعرية ديستويفسكي**" حيث طبع تحت عنوان"قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي" وكذلك محمد خير البقاعي في ترجمته لمقال رولان بارت "**نظرية النص**"

6 **علم الأدب:** يتبنى هذه الترجمة جابر عصفور في ترجمته لكتاب"**عصر البنيوية**" لاديث كيرزويل، ومجيد الماشطة في ترجمته لكتاب ترنس هوكز "**البنيوية وعلم الإشارة**".

7 **الشعرية:** وقد تبنى هذه الترجمة كثير من المهتمين بقضاياها وتعد أشهر الترجمات.

فالشعرية لدى المحدثين –بغض النظر عن اختلاف الترجمات– هي «مصدر صناعي ينحصر معناه في اتجاهين يمثل الأول فن الشعر وأصوله التي تتيع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور،

ويمثل الثاني: الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة من التوتر»[1]

وهي«محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب أدبي»[2]

لكن أليست كلمة "قوانين" مرتبطة دائما بالمعيارية التي ينفر منها الإبداع؟ وهل البحث عن هذه القوانين في العمل الإبداعي بحث مشروع؟ أليس لكل خطاب أدبي خصائصه ومميزاته التي تميزه ولا نقول تحكمه؟

1)- أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج3، المجلد 40، 1989، ص45،46.

2)-حسن ناظم، المرجع السابق، ص 09.

وفيما يخص السؤال الأخير نجد الإجابة عنه لدى الدكتور جابر عصفور حين يعتبر أن الشعرية أصبحت «العلم الكلي للبنية العامة(الأدبية) التي ليست حاصل جمع الظواهر التجريبية للأعمال الأدبية، وإنما النسق الكلي الذي يتجاوز هذه الأعمال ويحتويها، وليس معنى ذلك أن الشعرية لا تهتم بالأعمال الأدبية المفردة أو تسقطها من الاعتبار، إنها لا تهتم بها في ذاتها من حيث هي مَجْلى لِحُدوسٍ فريدة غير قابلة للتكرار، ولكنها تهتم بها من حيث هي مجال للنسق الكلي، أو مظاهر للقوانين المحايثة التي ينطوي عليها كل عمل أدبي، وذلك في صلته **النوعية** بغيره من الأعمال التي تتولد مثله عن القانون الكلي أو نسق البنية(الأدبية) الشاملة»[1]،

فلماذا نبحث عن "الشعرية" ونحن نعلم أن الدرس الإعجازي كان ينطلق من فهم النص القرآني، وليس البحث في الإبداع البشري (الشعر والنثر) إلا وسيلة لتحقيق الأغراض المنشودة والأهداف المسطرة؟ والجواب هو: أن البحث عن الشعرية باعتبارها القوانين التي حكم الخطاب الأدبي، تحدد لنا مجال التطبيق ومعالم البحث، فمصطلح الشعرية يُخرج القرآنَ من بحثنا لسببين اثنين أولهما: أن القرآنَ ليس خطابا أدبيا، والثاني أنه لا يحقُّ لنا أن نضع له قوانينَ تحكمه لأنه كلام إلهي ولا يجوز أن نُخضِعَه لما يَخْضَعُ له الخطابُ البشريّ.

وسبب آخر هو تنزيه القرآن الكريم عن كلمة الشعرية التي تتصل بالشعر الذي نزه الله كتابه الكريم من أن يوصف بها.

لذلك فالشعريات التي أنتجها التراث العربي لا يمكنها أن تُخضِع القرآن الكريم إلى قوانينِها وتُلزِمَه بها، لسببٍ بسيطٍ هو أنّ القرآن يفوقُ القدراتِ البشريةَ ولا يمكن لشخص ما أو نظرية ما ادعاء القول أنه استطاع الإحاطة بكافة جوانب الإبداع فيه، لكن هذه الشعريات المختلفة كانت وجهات نظر حاولت أن تحدد الإطار العام للإبداع

1)- جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 220.

بعد أن جعلت أعلى مستوياته متمثلا في الإعجاز مُمَثّلا في القرآن الكريم، وتنسحب هذه النظريات لتشمل الخطابات الأدبية البشرية بمختلف أنواعها، والتي يأخذ الشعرُ منها نصيب الأسد في الاهتمام.

2 - أساليب الكلام عند العرب:

تمثل عبارة قدامة بن جعفر المشهورة في حد الشعر بأنه:«قول موزون مقفى يدل على معنى» بدايات التأسيس لمفهوم الشعرية، فهي تحدد أركان الشعر الأربعة (اللفظ، المعنى، الوزن والقافية)، فهذا التصور –الذي رماه البعض بالقصور- هو تصورٌ لمفهوم الشعر باعتبار ما هو متحقق من النصوص[1]، لأن القدماء والمحدثين يتفقون على أن أركان الشعر لا تخرج في مجملها عن هذه العناصر، فكل عنصر يمكن أن يتحدث عنه فهو ينتمي إلى أحد هذه الأربعة، فهي التي تجعل من **القول** شعرا، «فكلمة قول: بمنزلة الجنس، وموزون فصل له عما ليس بموزون، ومقفى فصل عما هو موزون ولا قوافي له، ودال على معنى فصل له عما يكون موزوناً مقفى ولا يدل على معنى. غير أن وضعه " المقفى" صفة فاصلة للشعر تدل على أنه يؤثر أن يستقل بحديثه عن الشعر العربي»[2]. وقد انطلق قدامة من هذا التعريف نحو هدفه المسطر، الذي كان "**وضْعُ عِلْمٍ يُمَيِّزُ بِهِ النَّاسُ جَيِّدَ الشِّعْرِ مِنْ رَدِيئِه**"، فالشعر يقوم على أربعة أركان، ولكنها لا تملك في ذاتها خاصية الجودة أو الرداءة، بل تتحقق جودتها أو رداءتها من خلال علاقات مع بعضها البعض، فاللفظ يأتلف مع المعنى، مثلما يأتلف مع الوزن، والمعنى يأتلف مع الوزن، مثلما يأتلف مع القافية، وتصبح عناصر الشعر البسيطة والمركبة ثمانية، وهذه العناصر، بسيطة، كانت، أو مركبة، قد تكون جيدة، أو رديئة، ولهذا كانت هذه الوحدات في حالتي الإيجاب والسلب ست عشرة.

---

1)- طراد الكبيسي، المرجع السابق، ص 11.

2)- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان ط4، 1983، ص 191.

لذلك فالشعرية في نظره تتفاوت باعتبار العلاقات القائمة بين هذه العناصر الأساسية. وانطلاقا من حد الشعر لدى قدامة كان عمود الشعر[1] مُمَثِّلا للأُسسِ الشعرية العربية وهي: «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصفن والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»[2].

لقد كانت قضية عمود الشعر إرهاصا متقدما بوضع أسس علمية تفسر الإبداع الشعري، مستفيدة من المراحل السابقة فهي تعد جامعة وشارحة لكل المقاييس النقدية السابقة لها، لكنها كانت تهدف إلى إخضاع اللاحق للسابق، وإقصاء كل إبداع لا يلتزم بهذا الدستور. كما يجب الإشارة إلى أن عنايتها كانت خاصة بالشعر دون النثر، وهذا ما يمنعنا من اعتمادها شعرية عامة لكنها تمثل –إلى ذلك الحين– قوانين الخطاب الشعري المسَلَّم بها.

3 – مفهوم الشعر لدى دارسي الإعجاز:

3 – 1 **ابن قتيبة:** ينطلق ابن قتيبة في حديثه عن الشعر من وظيفته ومكانته لدى العرب، ثم يتحدث عن عناصره المكونة له من باب التسليم بها، وأنها معلومة –حسب اعتقاده لدى العام والخاص– يقول ابن قتيبة«..وللعرب الشعر الذي أقامه الله تعالى لها مقام الكتاب لغيرها، وجعله لعلومها مستودعا، ولآدابها حافظا ولأنسابها مقيدا ولأخبارها ديوانا لا يرِثُّ على الدهر ولا يبيد على مرِّ الزمان، وحَرَسَهُ بالوزنِ والقوافي، وَحُسْنِ النَّظْمِ، وَجَوْدَة التَّحْبيرِ –من التَّدليس والتَّغيير، فمن أراد أن يُحْدِثَ فيه شيئا عَسُرَ ذلك عليه ولم يَخْفَ له كما يخفى

1)–المرزوقي،شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، ص 10.

2)– نفسه، ص 10.

في الكلام المنثور»[1]، فالشعر أولا عنده كلام، وهذا الكلام يختلف عن المنثور لما يتميز به من احتوائه على "الوزن والقوافي وحسن النظم وجودة التحبير"، والمعاني التي يتضمنها عديدة ومتنوعة تتصل في مجموعها بحياة الفرد (الشاعر) والمجتمع (القبيلة)، ففيه "علوم العرب، وآدابها، وأنسابها، وأخبارها"، فمن علومها الحديث عن بيئاتها وحيواناتها وميزات هذين العنصرين في علاقاتهما مع العربي، فلو استقرأنا أوصاف العرب للإبل مثلا لحصلنا على علم كثير لا نجده إلا لدى هؤلاء الأقوام الذين كانوا في اتصال دائم ومباشر مع هذا الحيوان، وغير ذلك كثير كي يُتَّخذ مثالا، على غرار وصف الخيل أو وصف المطر...ثم الآداب التي كان الشعر العربي يمجدها ويدعو إليها كالكرم والشجاعة والإيثار والحِلم والوساطة الحسنة..وغير ذلك من الآداب السامية والفضائل التي طالما تغنى بها الشعر العربي على مرّ العصور، وكذلك أنساب العرب، وأخبارها وأيامها وحروبها وكل ما يتعلق بالتاريخ سواء التاريخ الفردي أو التاريخ القَبَلِي...فهذه الأغراض أو المواضيع (المعاني) التي يبنى عليها الشعر كما يرى ابن قتيبة..

ففي هذا الكلام الموجز نجد أهم العناصر المكونة للشعر في نظر ابن قتيبة التي تتمثل في عنصري الشكل والمضمون، كما نجده في كتابه "**الشعر والشعراء**" يحدد أصناف الشعر (الجودة والرداءة) بناء على العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى، فالشعر عنده أربعة أصناف[2]:

1) شعر حسن لفظه وجاد معناه.
2) شعر حسن لفظه وحلا، وإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى.
3) ضرب جاد معناه وقصُرَت ألفاظه عنه.

---

1)- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 18.

2)-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966،ج1، ص 111.

4) وضرب تأخر معناه وتأخر لفظه.

فجودة المعنى عنده مرتبطة بالصدق الفني، وأن يكون حاملا لحكمة أو قيمة إنسانية، أو معنى جديدا غريبا انفرد به الشاعر وسبق به غيره، ومن شروط المعنى الجيد كذلك أن يكون شريفا يُعَبَّرُ به عن الغرض المراد أسمى تعبير، وتتلخص هذه الخصائص المميزة للمعنى الجيد فيما يسميه **بالفائدة**.

لذلك نجده يستجيدُ بين أبي ذؤيب الهذلي:

والنَّفْسُ راغبــةٌ إذا رغَّبْتَهَـــا وإذا تُـــرَدُّ إلى قليــلٍ تقنــــعُ

وذلك لما فيه من حكمة، تمس خبايا النفس الإنسانية، هذا النوع من المعاني هو الذي يمكن أن يساهم في إثراء الرصيد المعرفي عند من يقرأ مثل هذا الشعر. على عكس بيتي كُثَيِّر:

ولَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَـــاجةٍ ومَسَّحَ بِالأَرْكانِ مَنْ هُوَ مَـــاسِحُ

وشُدَّتْ على حُدْبِ المَهَارِى رِحَالُنَا ولا يَنْظُرُ الغَادِي الذي هُوَ رَائِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرافِ الأَحَــــادِيثِ بَيْنَنَا وسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَـــاطِحُ

فخلاصة هذه الأبيات في نظر ابن قتيبة لا فائدة منها، وليست تقدم شيئا للتجربة الإنسانية، فهو لا يبحث عن التصوير الفني كما يفعل عبد القاهر الجرجاني والذي جاء بعده واعتبر هذه الأبيات في قمة الجمال خصوصا في الشطر الأخير "وسالت بأعناق المطيِّ الأباطحُ"(1) لكن يبدو أن مثل هذه الصور لا تستهوي ابن قتيبة الذي يجد في قول النابغة من الجدة والغرابة ما يروقه ويعجبه:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَـا أُمَيْمَةَ نَـــــاصِبِ ... ولَيْلٍ أُقَـاسِيهِ بَطِــيءِ الكَـوَاكِبِ

1)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار االبلاغة، ص 16،15.

ومن المعاني التي يستجيدها كذلك لاحتوائه على الحكمة، قول لبيد بن ربيعة:

مــا عَـــاتَبَ المَرْءَ الْكَرِيمَ كَنَفْسِهِ ... والمَــرْءُ يُصْلِحُهُ الجَلِـيسُ الصَّــالِحُ

فللشعر وظيفة إنسانية ووظيفة علمية (معرفية) لذلك كان النظر إلى المعاني في نظر ابن قتيبة من جهة الفائدة فكلما كان الشعر يعبِّر عن معنى إنسانيٍّ عامٍّ أخلاقي، أو حكمة تخدم المجتمع كان في نظره جيدا. وذلك نظرة ابن قتيبة الفقيه" وهي بدورها نظرة ضيقة، إذ من الواضح أن مادة الشعر ليست المعاني الأخلاقية، كما أنها ليست الأفكار، وأن من أجوده (الشعر) ما يمكن أن يكون مجرد تصويرٍ فني، كما أن منه ما لا يعدو مجرد الرمز لحالة نفسية رمزا بالغ الأثر قوي الإيحاء، لأنه عميق الصدق على سذاجته"[1].

أما الألفاظ فهو يطلب فيها ما يطلبه الجاحظ، من حسن المطالع والمخارج والمقاطع، وكثرة الماء، وهو يعني بذلك اللفظ المفرد والمركب، فهو يهتم بالصياغة اللفظية بقدر ما يفي بالغرض العام، فالصياغة الجيدة تزيد المعنى رونقا وبهاء، فبيت لبيد بن ربيعة السابق هو في نظره،" جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق"[2]. وبما أنه يدعو إلى الاعتناء بالمعاني، فقيمة اللفظ تبدو كذلك في الإبانة عن المعنى،

فهو يرى مثلا قصور الألفاظ على تأدية المعنى في قول النابغة للنعمان:

خَطَاطِيفُ حُجْنٌ في حِبَالٍ مَتِينَةٍ ... تَمُـــدُّ بِهَـــا أَيْدٍ إِلَيْكَ نَـــوَازِعُ

ويعقب بقوله: "رأيت علماءنا يستجدون معناه، ولست أرى ألفاظه جياداً ولا **مبينةً لمعناه،** لأنه أراد: أنت في قدرتك عليَّ كخطاطيف عُقفٍ يُمَدُّ بها، وأنا كدلوٍ تمد بتلك الخطاطيف، وعلى أني أيضاً لست أرى المعنى جيداً"[3].

1)- محمد مندور،النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996، ص 35.

2)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص

3)- نفسه، ص

إضافة إلى هذين العنصرين، اللفظ والمعنى يظهر اهتمام ابن قتيبة بالعناصر الأخرى التي يُبنى عليها الشعر،(الوزن والقافية) لكن له وجهة نظر مختلفة، فهو إذا صح القول "**براغماتي التفكير**" يعالج الأشياء والمفاهيم من جهة الوظيفة التي تقوم بها، فوظيفة هذين العنصرين (الوزن والقافية) في الأساس تتعلق بحفظ الشعر من التغيير والتدليس، لكننا لا نستفيد ذلك فقط من مقولته، بل نستفيد أيضا أن لعنصر الموسيقى دور الفصل بين فني الشعر والنثر، وكذلك له دور جمالي، نستشفه من خلال حديثه عن عيوب الشعر[1]، فالعيب منقصة للجمال، لكن ابن قتيبة يكتفي بذكر هذه العيوب وكأنه يتساهل معها نسبيا، لأنها تقع في شعر الشعراء الكبار المشهود لهم بالتقدم، كما حدث مع بيت النابغة المشهور.

لكن ماذا عن الصورة في الشعر؟ هل لها دور أساسي لدى ابن قتيبة؟

يبدو من خلال كتابي "الشعر والشعراء" و"تأويل مشكل القرآن" أن الصورة لا تشكل عنصرا خاصا في بناء الشعر، ذلك أن ابن قتيبة حين يتحدث عن الصور يتحدث عنها في الشعر والنثر والقرآن، فليست عنده متعلقة بالشعر كما هي عند الجاحظ والجرجاني وأغلب النقاد. وهذا ليس غريبا لدى هذا الناقد إذا أخذنا بعين الاعتبار أنه لا يهتم كثيرا بفنية الأدب أو الشعر، بل الشعر في نظره وسيلة للمعرفة كما رأينا سابقا، لحفظ الأنساب والآداب والأيام والأخبار، وهو "وسيلة في غاية الأهمية للمهتم باللغة من جانبها المعجمي والنحوي، وكذلك بالنسبة للاحتجاج للقرآن"[2].

---

1)- ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 18.

2)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص

3 2 مفهوم الشعر عند الباقلاني:

كما هو شأن أصحاب الدراسات الإعجازية، كان الباقلاني يسعى لإثبات أن القرآن ليس كلاما بشريا، رغم أن لغته وأساليبه من لغة العرب، فهو يختلف عن كل أجناس الكلام البشري، والتي يقسمها إلى خمسة أقسام[1]:

1 – الشعر على اختلاف أنواعِه.

2 – الكلام الموزون غير المقفَّى.

3 – الكلام المعدل المُسَجَّع غير الموزون.

4 – الكلام المعدل الموزون غير المسَجَّع

5 – والكلام المرسل.

فالعرب الذين نزل فيهم القرآن كانوا يعرفون هذه الأنواع من الكلام، وكان الشعر يختل المكانة الكبيرة والشاعر له المكان المرموق، لذلك لمـَّا جاء القرآن حاولوا تصنيفه في إحدى هذه الخانات، فما وجدوا إلا خانة الشعر، لكن هذا التصنيف أو الاتهام لم يكن مبنيا في نظر الباقلاني على التطابق بين النصوص الشعرية المعروفة لديهم وهذا النص الجديد الذي أبهرهم وحيّرهم، لكن ذلك«..لابد أن يكون محمولا على أنهم نسبوه إلى أنه يُشعر بما لا يشعر به غيره من الصنعة اللطيفة في نظم الكلام، لا أنهم نسبوه في القرآن إلى أن الذين أتاهم به من هو من قبيل الشعر الذي يتعارفونه على الأعاريض المحصورة المألوفة، أو يكون محمولا على ما كان يُطلق الفلاسفة على حكمائهم وأهل الفطنة منهم في وصفهم إياهم بالشعر..»[2]، فالشعر من خلال هذه المقولة "**صنعة**" تميّزه عن غيره من الكلام، والشعر "**فطنة**" والشاعر يفطن لما لا يفطن له غيره، وفي القرآن الكريم ما لا يفطن له غيره.

---

1)– الباقلاني، المصدر السابق، ص 52.

2)– نفسه، 76.

ويشترط الباقلاني في الكلام لكي يكون شعرا، عدة شروط غرضه منها كذلك نفي وجود الشعر في القرآن، فهو يشترط:

1) **القصدية:** فلا يكون الشعر إلا متى قصد إليه القاصد على الطريق الذي يُتَعَمَّد ويُسلك.

2) **الكمية:** فأقل الشعر بيتين فصاعدا، وقد قيل "إن أقلَّ ما يكون منه شعرا أربعة أبيات، بعد أن تتفق قوافيها، ومتى اختلف الروي خرج عن أن يكون شعرا"[1]

3) **التعادل والتساوي في الأجزاء:** وهذا الشرط بناه على شكل القصيدة القديمة المطابقة لقواعد العروض، فأبيات القصيدة الواحدة يشترط أن يكون فيها صدر كل بيت مساويا لعجزه مساويا لأجزاء الأبيات الأخرى. لأن "من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر والسواكن والحركات"[2]

فالشعر عند الباقلاني صنعة كلامية، تتميز بالوزن والقافية، وتساوي الأجزاء، ويضيف إلى ذلك التحديد الكمي، فأقله بيتين أو أربعة.

وهذه الشروط وضعها الباقلاني قصد نفي الشعر عن القرآن، ويتضح من خلال ذلك أن الباقلاني لم يكن له تصور عميق لمفهوم الشعر، حيث نجده يكتفي بالمفهوم الذي يستنبط من شكل القصيدة المعروفة. ويظهر اضطراب المفهوم لدى الباقلاني في قوله

لكن هل يفهم من ذلك أن مفهوم الشعر بهذه السذاجة (وزن وقافية وكمية وتناسب المقاطع..) وهل كانت هذه الشروط توضع لو لم ينزل القرآن على العرب؟ وهل اختلاف القرآن عن الشعر فقط في الشكل؟ وهل الشكل في القصيدة العربية ميزة ثابتة؟ ألم يتغير الشكل وأصبح لا يشترط تساوي الأجزاء وسقط كذلك مقياس الكمية،

---

1)- الباقلاني، المصدر السابق، ص 80، 83،84.

2)- نفسه، ص 84.

فيمكن أن تتشكل قصيدة من شطر أو شطرين، وهو أقل من المقدار الذي حدده الباقلاني.

والشعر في نظر الباقلاني كما هو الحال في نظر ابن قتيبة، لا يتميز عن النثر إلى بما يحتويه من وزن وقافية. أما البديع فلا يشكل نقطة فارقة بين الجنسين لأنه يوجد في كل أصناف الكلام. حتى إنه لما جعل كلام العرب خمسة أقسام كان التقسيم على أساس هذين العنصرين، بالإضافة إلى السجع..

كما تجدر الإشارة إلى أن الباقلاني يربط جودة الشعر بالقيم الأخلاقية، ويظهر ذلك جليا في نقده لمعلقة امرئ القيس.

3 3 تقصي مفهوم الشعر عند الجرجاني:

في مستهل كتاب دلائل الإعجاز يدافع الجرجاني عن الشعر دفاعا لم يدّخر فيه جهدا، ذكر من خلاله كل ما في الشعر من عناصر طعن فيها من قبل الذين ذمُّوه وزهدوا فيه، "فالشِّعْرُ دِيوَانُ العَرَبِ، وَعُنْوَانُ الْأَدَبِ"[1]، فسبل الزاهدين فيه: "إما لما فيه من هزل وسخف وهجاء وسب وكذب وباطل على الجملة، أو لأنه موزون مقفى..أو لأمر يتعلق بأحوال الشعراء وأنها غير جميلة في الأكثر"[2].

لكن هذا الأمر يراه الجرجاني تحاملا على الشعر، وليس فيه من الصواب ما يدافع عن أصحابه أبدا.. فالشعر ميدان لكل التوجهات، وهو كلام كغيره من الكلام من ناحية المعاني، فيه الحق والباطل، والجد والهزل، فمن كره شيئا طلب ما يروقه ويعجبه فإنه لا محالة واجده.

1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 08.

2)- نفسه، ص 11.

ولأن الجرجاني يقدّر كل ما من شأنه تقديم العقل وتقديسه كانت عنايته بالشعر الذي هو "مجنى ثمر العقول والألباب، ومجتمع الآداب، والذي قيّد الناس على المعاني الشريفة وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسّل بين الماضي والغابر.."[1].

وفي نفس السياق نجد نصا مُهِمًّا يرُدّ فيه عن المتحاملين عن الشعر، يُلَخِّص مفهومَ الشِّعرِ لدى الجرجاني ويذكر العناصر الأساسية لديه:«..فإن زعم أنه إنما كره الوزن لأنه سبب، لأن يتغنى في الشعر ويُتَلَهّى به، فإنا إذا كنا لم ندعه إلى الشعر من أجل ذلك، وإنما دعوناه إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن والكلام البيِّن، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تَعْمِدُ إلى المعنى الخسيسِ فترفعه وإلى الخامل فتنوّه به وإلى العاطل فتُحَلِّيه، فَلْيَقُل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مُرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه..»[2]

فالشعر صنعة،كلامية، وهي نتاج العقل والتفكير، ليس الوزن فيه غاية، ولا يشكل في نظر الجرجاني أهمية كبرى، لأن مفهوم الشعر عنده أكبر من السَّكنات والحركاتِ الَّتي تُشَكِّل الإيقاع، وعلى ذلك يَدُلُّ قوله"فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا..." ويقول في موضع آخر من كتابه "أسرار البلاغة" أن الوزن «ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له مدخل فيهما لكان يجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة، فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما، ولا به كان كلام خير من كلام»[3] فالوزن الذي هو من شروط الشعر عند أغلب النقاد العرب، إذ يشكل هو والقافية «شَرْطَانِ لازمَانِ في تَعْرِيفِ الشِّعْرِ، لأَنَّهُمَا مِن تَمَامِ المُوسِيقَى الَّتِي هِيَ مِنْ أَهَمّ عَنَاصِرِ الإِيحاءِ

1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 15.

2)- نفسه ، ص 24.

3)- عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص

والإلهام..»[1]، بل ويعده بعضهم شرطا أساسيا في الشعر، كما هو الحال مع ابن رشيق الذي يرى أنَ : "...الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها بها خصوصية"[2] لا يعتبره الجرجاني كذلك.

وفي العبارة السابقة كذلك يشير الجرجاني إلى"اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيِّن" وهذه العناصر وإن كانت موجودة حقًّا في الشِّعر إلا أن الجرجاني إنما أوردها لإغراء الزاهدين في الشعر، كما فعل بالتخلي عن الوزن واعتباره عنصرا ثانويا، لأن مدار الأمر عنده في الشعر هو **التصوير**. وهذا ما يتفق فيه مع الجاحظ الذي يرى أن "الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[3]، والجرجاني كذلك يشبه الشعر بمختلف الصناعات، ويَعتبر المعاني هي الجوهر، والصياغة هي التشكيل الجمالي. وسنتناول ذلك عند الحديث عن الصورة.

وكذلك التلويح والإشارة إلى المعنى من عناصر الشعر الجمالية كما يقول البحتري:

والشِّعرُ لَمْحٌ تكفي إشارته   وليسَ بالهذر طُوِّلت خُطَبُه

وهذه الصنعة الكلامية تتميز عن غيرها بقدرتها على تحويل المعنى الخسيس إلى معنى شريف، وتعم إلى المعنى الخامل فتنوِّه به وإلى المشكل فتُجَلِّيه، لأن من شأن الشعر «أن يُحَبِّبَ إلى النَّفْسِ ما قُصِد تَحبيبه إليها، ويُكَرِّه إليها ما قُصِدَ تكريهه إليها، لتُحمَلَ على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة..»[4]، وهنا يتفق الجرجاني كذلك مع القرطاجني، فالشعر عنده كذلك "يكفي فيه التخييل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه"[5]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجرجاني هو أوّل

1)- بشير خلدون،الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي، ص 134.
2)- ابن رشيق القيرواني، المرجع السابق، ص 134.
3)- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص 132.
4)- حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص 71.
5)- عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، ص 235.

ناقد أدبي في التراث العربي الإسلامي يستعمل هذا المصطلح وفصَّل فيه، بل إنه جعله أساس العملية الشعرية.

إذن فالعناصر الأساسية في الشعر لدى الجرجاني هي التصوير والتَّخيِيل، وكل ذلك لا يخرج من إطار نظرية النظم التي تعتبر السِّمط الجامع للآلئ الفكر الجرجاني، وسنحاول التعرض لهذه المفاهيم بشيء من التفصيل:

1 –**التخييل**: يَعْتَبرُ الجرجاني التخييل فرعا من فروع المعاني، التي تنقسم في نظره إلى قسمين:

1-1- عقلية، وهي التي وافقت العقل الصحيح وجرت "مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء والفوائد التي تثيرها الحكماء"[1]، وهذا الجنس يجري عادة على لسان النبي وصحابته الكرام، الذي شأنهم شأن الصدق، أو ترى له أصلا في أقوال الحكماء المأثورة، ومن ذلك قول المتنبي:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى   حتى يُــراق على جـوانبه الــدَّمُ

فهذا المعنى صريح "معقول لم يزل العقلاء يقضون بصحته"[2]، ومكانه من العقل ما ظهر واستبان، فما كان هذا دأبه من المعاني «فليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، وإنما له ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه، والكشف أو ضدِّه»[3]. أي أن الشعر لا يكون شعرا بالحكم التي يحتويها، ولو كانت الحكم تكَوِّن شعرا لكان القرآن كله شعرا..

إن المعاني العقلية عند الجرجاني هي معان تتقبلها عقول كل البشر مهما اختلف الزمان والمكان..ثم إن الهدف من هذه المعاني العقلية هو غالبا هو نفعي تعليمي، يكون الغرض (القصد) محددا لا يُشكل على الفهم ولا تلتبس به الظنون،

1)- عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة، ص 228.
2)- نفسه، ص 230.
3)- نفسه، ص 230.

غير قابل للتأويل أو تعدد القراءات، ولعل هذا هو السرّ الذي جعل الجرجاني يرى أن هذا النوع من المعاني لا يكوِّن الشعر ولا يدخل فيه إلا بما أُلبسَ من اللفظ والصورة التي أُخرج فيها.

ويظهر كذلك من خلال الشواهد التي أوردها في هذا الباب أنها معاني تشترك فيها العقول وقد يوجد المعنى العقلي الواحد في العديد من الأقوال، ذلك أن المعاني الصادرة عن الأخلاق العامة والأعراف السائدة مُشتركة، وهي في المقابل غير صادرة عن الخيال الذي يشكل عالما خاصا لكل شخص، أما المساحة التي يسبح فيها العقل فإنها مشتركة بين جميع العقول، وليست حكرا على أحد..أما الخيال فملكية خاصة..وهذه المعاني غير صادرة عنه(الخيال) وهذا ما يفسّر ورودها لدى الكثير من أهل الحكمة.

ويضرب الجرجاني لذلك عدة أمثلة، مثل قول المتنبي:

وكلُّ امْرِئٍ يُولي الجَمِيلَ مُحَبَّبُ

يقول الجرجاني: أصله قول النبي صلى الله عليه وسلّم:«جُبِلَت القلوب على حُب من أحْسَنَ إِلَيْها»، بل قول الله تعالى:﴿ وَلَا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ [فصلت : 34]﴾

وترتبط المعاني العقلية لدى الجرجاني بجُمود الدلالة وأحادية القراءة، فالشاعر فيه "..كَالمقْصُورِ المـُدَانى قيدُه والَّذي لا تتَّسعُ كيفَ شاءَ يَدُهُ وَأَيْدُه (قوَّته) ثمّ هو في الأكثرِ يُورِدُ على السّامعِينَ معانٍ مَعْروفَةً وصُوَرا مَشْهُورَةً، وَيَتَصَرَّفُ في أصولٍ هيَ وَإِنْ كَانَتْ شَرِيفَةً فَإِنَّهَا كَالجَوَاهِرِ تُحْفَظُ أعْدَادُهَا، وَلَا يُرْجَى ازْدِيَادُهَا، وكَالْأَعيَانِ الَّتِي لا تُنْمَى وَلَا تَزِيدُ، وَلَا تُربِحُ وَلَا تُفِيدُ، وكَالحَسْنَاءِ العَقِيمِ والشَّجَرَةِ الرَّائِعَةِ لا تُمَتِّعُ بِجَنيٍ كَرِيم"[1]، فالأصول التي يتصرَّف فيها الشاعر هنا (أو المبدع) ثابتة الدَّلالة، وشرف

1)– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 237.

الجوهر يهبها جمالاً محدودا فلا يستفاد منها ولا تخضع لمبدأ الغرابة الذي يبهر السامع، كالحسناء العقيم التي يتمتع الناظر بجمالها الظاهر ويكون تمتع الناس بمنظرها سواء، لكنها لا تلد مُتعاً أخرى ولا تهب لبعلها الزينة الثانية (المال والبنون زينة الحياة الدنيا)، فكأن الجرجاني هنا يدعو إلى مبدأ "الفن للفن"، ويدعو للمتعة الأدبية التي تتولد عن تعدد القراءات، وكثرة التأويلات والتخريجات...

1-2- **المعاني التخييلية**، وهي التي عليها يقوم الشعر، والتَّخْييل هو "ما يُثْبِتُ فيه الشّاعِرُ أمرًا هو غيرُ ثابتٍ أصلا، ويدّعي دعوى لا طريقَ إلى تحصيلها، ويقولُ قولاً يخدعُ فيه نفسَه ويُريها ما لا ترى"[(1)]. فالمعنى التّخييلي هو كلّ رأي يقوله الشاعر غير مستندٍ فيه إلى غير نفسِهِ، فَلَيس له عليه دليل في الطبيعة وفي العقل والعرف والأخلاق إنه ما يسعفه به خياله وما تحدثه به نفسه، ورغم غياب الحجة الدالة على صحة قول الشاعر فإنه يقوله معتقدا فيه أو متظاهرا بالاعتقاد مُغالطا فيه نفسه فيكون خادعا لنفسه منخدعا لنفسه ليخدع بعد ذلك سامعه. وفي المقابل لا يمكن لأحد أن يعترض عليه جملة لما فيه من الحيلة والمراوغة في الدفاع عن القضية التي يدافع عنها، وهو غالبا ما يحاول أن يتناول جزئية من جزئيات شيء عام ليدافع عنها أو يحتج لها.

إذن فالمعنى التخييلي«مقول شعري خارج عن نظام الطبيعة ومنطق العقل وأعراف المجتمع ومألوف الشعر، فهو الغريب الطريف، غير المألوف، المفاجئ، فكأنه ضرب من الجنون يصيب الشاعر فيصيب به شعره، وفي أقوال الجرجاني تكثر العبارات الدالة على معنى الغرابة الملتصق بالتخييل»[(2)]، وفي مقابل المعاني العقلية غير القابلة للجدل والرد، لموافقتها العقل والطبيعة، فالمعنى التّخييلي قابل للجدل والمعارضة لأنه من صنع الوهم ويستند على الوهم، والشاعر منطلق فيه من ذاته

---

1)-نفسه، ص239.

2)-عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة، جامعة صفاقس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1998، ص133.

يخدعها أوّلا ليخدع بعد ذلك سامعه، هذا من جهة ومن جهة أخرى فالشاعر في المعنى التّخييلي ينطلق من غير المألوف الذي لا تتناقله الطباع ولا تتفق فيه، ليقنع به أو يوهم الإقناع، ولو لم يكن الأمر كذلك- أي لو لم يكن يرمي إلى شيء غريب- فلم يكن بحاجة إلى محاولة الإقناع المزيف، لأنه يمتلك الحجة العقلية التي لا مراء فيها ولا جدال.

وبالتالي فلا يمكن أن يقال عن المعنى التّخييلي أنه"صِدْقٌ، وإن ما أثبتَه ثابتٌ وما نفاه منفيّ"[1].

والمعاني التخييلية تفتح أمام الشاعر فرص الإبداع ولا تجعلها محصورة في زمان أو في أمة دون أخرى، ذلك أن «..الصّنعة إنما يمدّ باعها وينشر شعاعها، ويتسع ميدانها وتتفرع أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتّخييل، ويدّعى الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، ويذهب بالقول في مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذمّ، والوصف والبث، والفخر والمباهاة، وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد، ويبدئ في اختيار الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ومدادا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي»[2] فالحركية المستمرة في المعنى التّخْيِيلي تَهبُ للشعر إمكانية التجديد، وفرص الارتقاء، وتهب للشاعر إمكانات لا حصر لها لتوليد المعاني...وإذا كانت المعاني العقلية موجَّهةً إلى العقل وهو الذي يشهد على صحتها، فإن المعنى التخييلي كذلك يعتمد على العقل للربط بين أجزائه وعناصره المكونة له..لأنه في الغالب يعتمد على إيراد صور جديدة أو صور قديمة في منظومة تآلفية غريبة، لكنها لا تعدم العلاقة الرابطة بين الأجزاء، وهنا يتدخل العقل، لكن التَّقبل هنا لا يقوم على صدق القضية مُجملا أو نفيه مجملا، لكن

1)-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 23.

2)- نفسه، ص237.

يقوم على تقبُّلِ الجزئية التي هي أصل التأليف والغرض منه، بالاعتماد على مبدأ التسليم، والانفعال النفسي الذي يولّده التخييل ليمتزج بالعقلية، أحيانا فيصبح كأنه الحق واليقين.

"ولب التخييل عند الجرجاني أنه ابتداع للمعاني في الشعر فالتخييل هو القول الشعري غير المستند إلى العقل والصدق والعُرف والطبيعة وسنن الشعر، والتّخييل عند الجرجاني ليس الشعر مطلقا وإنما القول الشعري المبتكر، ومن ذلك يتضح أن فهمه الخاص للتّخييل هداه في وقت مبكر إلى كشف مقومات تجديد الشعر، ومحرك التخييل هو وجدان الشاعر ونوع تفاعله مع الأشياء، وكلما أوغل الشعر في التخييل أحدث اللذة ونال الرضى"(1)

ثم إن هذا القسم التخييلي لا يأتي على صورة واحدة، بل هو«..مُفْتَنٌّ المذاهب، كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا، ثم إنه يجيء طبقات ويأتي على درجات..»(2)، وقد أقرّ الجرجاني بصعوبة حصر أقسام التخييل وتبويبها لكثرتها وتنوعها، لذلك فإنه حاول من خلال تتبع وجوه التخييل في الشواهد التي أوردها، واستنتج مجموعة من الأنواع التخييلية وهذه الأنواع ليست هي كلّ شيء، فمن بين هذه الأنواع:

1) نوع أُحْكِمَتْ صنعتُه بالحِذق حتى أُعطيَ شبها من الحق وغشي رونقا من الصدق، باحتجاج يخيّل، وقياس يصنع فيه ويُعمل(3)، ومن ذلك قول أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى   فالسَّيْلُ حربٌ للمكــان العالي

فالتخييل هنا يعتمد على مقارنة لا أساس لها في الأصل، وطرف المقارنة الثاني عبارة عن جملة صحيحة، فالسيل لا يستقرّ في المكان العالي، لكن ما هي العلاقة بين هذه

1)– عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة، ص148.

2) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 232.

3)– نفسه، ص 232.

القضية وقضية الشاعر" عطل الكريم من الغنى"؟ والجواب: لا توجد علاقة عقلية، لكن هذا النوع من التخييل فيه إيهام للقارئ والسيطرة على حواسّه بطريقة فنية عجيبة، معتمدا على القياس المخادع بين قضيتين إحداهما صحيحة وثابتة والأخرى غير ثابتة.

ومنها كذلك، قول البحتري:

وبياض البازيّ أصدق حسنا   إن تأمّلتَه من سواد الغراب

فليس إذا كان البياض في البازي آنق في العين، وأخلق بالحسن من السواد في الغراب، وجب لذلك كله أن لا يُذَم الشيب ولا تنفر منه طباع ذوي الألباب.(1)

2)نوع يشترك مع الأول إلا أنه لا يقدم حجاجا وقياسا لكنه تعبير عن حالة شعورية خاصة تلتبس باليقينية لما، ومن ذلك قول بشار بن برد:

الشَّيْبُ كُـرْهٌ وكُرهٌ أنْ يُفَـارِقَنِي   أعْجِبْ بِشَيْءٍ عَلَى البَغْضَاءِ مَوْدُودِ

فهذا تخييل يوهم أن الشاعر يحب الشيب، لكنه لا يريد حب الشيب على الحقيقة، لكنه تعبير عن كره الموت باعتبار الشيب دال على فترة ما قبل الموت فإذا فارق الشاعر هذه الفترة ليس له إلا التوجه إلى الفترة التي تليها إذ لا يمكنه الرجوع إلى الفترة السابقة لها، وبالتالي فقد أصبح يحب هذه المرحلة، التي يمثّل الشيب علامة دالة عليها.

فالحقيقة أن الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب، فأما كونه مرادا ومودودا فمُتَخَيّل فيه وليس بالحق والصدق بل المودود الحياة والبقاء.

3) تخييل شبيه بالحقيقة لاعتدال أمره وإن ما تعلق به من العلة موجود على ظاهر ما ادعى الشاعر قوله. ومن ذلك قول الشاعر:

لَيْسَ الحِجَابُ بِمُقْصٍ عَنْكَ لي أَمَلًا   إنَّ السَّمَـاءَ تُرَجّى حِينَ تُحْتَجَبُ

---

1)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 233.

فاستتار السماء بالغيم هو سبب رجاء الغيث الذي يعد في مجرى العادة جودا منها ونعمة صادرة عنها.

4) ونوع آخر:[1] وهو دعواهم في الوصف هو خلقة في الشيء وطبيعة أو واجب على الجملة من حيث هو أن ذلك الوصف حصل له من جهة الممدوح ومنه استفاده، وأصل هذا التشبيه ثم يتزايد فيبلغ هذا الحد، ومن ذلك قول الشاعر:

أَلا يا رِيَاضَ الحَزْنِ مِنْ أَبْرَقِ الحِمَى   نَسِيمُكِ مَسْرُوقٌ وَوَصْفُكِ مُنْتَحَلْ
حَكَيْتِ أبَـا سَعْـدٍ فَنَشْـرُكِ نَشْـــــرُهُ   ولَكِنْ لَهُ صِدْقُ الهَوَى وَلَكِ الملَـلْ

5) ونوع آخر هو "أن يدعي في الصفة الثابتة للشيء أنه إنما كان لعلة يضعها الشاعر ويخلقها إما لأمر يرجع إلى تعظيم الممدوح أو تعظيم أمر من الأمور"[2]، وأمثلة هذا النوع كثيرة، ومن ألطفها قول أبي العباس الضبي:

لَا تَرْكُنَنَّ إلى الفـــــــــرا   قِ وإن سَكَنْتَ إلى العناقْ
فالشَّمْسُ عنـــدَ غُرُوبِهـا   تَصْفَرُّ من فَــرَقِ الفــراق

6) ونوع آخر، اكتفى فيه الجرجاني بذكر شواهده، ولم يحدد مفهومه[3]، لكن من خلال الشواهد الواردة يبدو فيه تشخيص لبعض ظواهر الطبيعة حيث تشكل لدى الشاعر شخوصا، إمَّا تُشابِهُ الشاعرَ في الحالة العاطفية أو تشكل خصوما له، وذلك يظهر من خلال **أفعال** ثابتة ظاهرة، ومن أمثلة هذا النوع قول الشاعر:

الرِّيحُ تَحْسدُني عَلَيْـــــــــــــكِ ولَمْ أَخَلْهَا في العِدَا
لمـّـا هَمَمْتُ بِقُبْـلَةٍ   رَدَّتْ عَلَى الْوَجْهِ الرِّدَا

ومنها قول المتنبي:

وَحَـارَبَنِي فِيهِ رَيْبُ الزّمَـانِ   كَـأَنَّ الزَّمَـانَ لَـــهُ عَاشِقُ

---

1)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 241.

2)- نفسه، ص 241.

3)- نفسه، ص242.

فالفعل في المثال الأول هو "ردّ الثوب"، والفعل في المثال الثاني هو "محاربة الزمان".

7) ونوع آخر ينطبق عليه ما ينطبق على السابق، لكن الاختلاف في أن العلة لا تستنبط من فعل بل من **صفة**[1] ومن ذلك قول الشاعر:

قَالُــوا اشْتَكَتْ عَيْنُه فَقلتُ لهم ... من كثرة القتل نـــالها الوصبُ

حُمْرتُهـــــا من مــاء مَنْ قتَلَتْ ... والدّم في النّصلِ شاهدٌ عجبُ

8) نوع آخر "يخدع الشاعر فيه نفسه عن التشبيه ويغالطها ويوهم أن الذي جرى العرف بأن يؤخذ منه الشبه قد حضر وحصل بحضرته على الحقيقة، ولم يقتصر على دعوى حصوله حتى يصيب له علّةً ويقيم عليه شاهدا"[2]، وأمثلة ذلك كثيرة، منها قول ابن الرومي:

خجلت خدود الورد من تفضيله ... خجلا توَرُّدهـــــا عليه شاهد

لم يخجل الورد المـــــورد لونه ... إلا ونـــــاحله الفضيلة عاند

وقد أورد الجرجاني مقطوعة من إحدى عشر بيت، والشاهد أن ابن الرومي شبه حمرة الورد بحمرة الخجل، ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه وحملها على أن تعتقد أنه خجل على الحقيقة، ثم لما اطمأن ذلك في قلبه واستحكمت صورته، طلب ذلك الخجل علة فجعل علته أن فُضِّل على النرجس ووُضِع منزلةً ليس يرى نفسه أهلا لها.[3]

9) ونوع آخر: وهو أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة من طرق العادات والطباع ثم يجيء الشاعر فيمنع أن يكون لتلك العلة المعروفة ويضع له علة أخرى"[4] ومنه قول المتنبي:

مَا بِه قَتْلُ أَعَـــــادِيه وَلَـكِنْ ... يَتَّقِي إِخْلافَ مَا تَرْجو الذِّئابُ

---

1)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 245.

2)- نفسه ، ص 253.

3)- نفسه، ص 248.

4)- نفسه، ص257.

والحقيقة أن محاولة حصر أنواع التخييل محاولة فاشلة، إذ لا سبيل لاستقراء كل الشعر، ثم إن محاولة الجرجاني عُنيت بالشعر العربي، لكنه لم يتطرق إلى أنواع التخييل لدى الأمم الأخرى. وإلى هذا المعنى ذهب ابن سينا في قوله:«..التصديقات المظنونة محصورة متناهية، يمكن أن توضع أنواعا ومواضع، وأما التخييلات والمحاكيات فا تُحصر ولا تحَدّ»[1]. وهذا ما يجعل العملية الشعرية في حركية مستمرّة، وينقض مقولة"ما ترك السابق للاحق شيئا".

ويبدو أن الجرجاني قد اطلع على بعض آراء أرسطو في الشعر عن طريق مترجميه العرب وآثر مخالفته لدواع تتعلق برؤية البيان العربي الإسلامي..ففي حين يرى أرسطو أن الشعر كله كلام مخيل سواء أكان صادقا أم كاذبا يذهب الجرجاني إلى أن التخييل ضرب من الشعر تكون معانيه مبتدعة، والاستعارة ركن من أركان التخييل عند أرسطو وليست هي من التخييل في نظر الجرجاني"[2].

وتجدر الإشارة إلى أن الجرجاني يضطرب في نفي الاستعارة من باب التخييل، وذلك لربطه التخييل بالخداع والإيهام المنافي للصدق، لذلك كانت محاولته نفي الاستعارة من باب التخييل لورودها بقوة في القرآن الكريم، وحاول أن يعلل لذلك بقوله:"واعلم أن الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لأن المستعير لا يقصد في إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمد إلى إثبات شبه هناك فلا يكون مخبره مخبر خلاف خبره"[3]

إلا أنه سرعان ما يتناسى هذا الفارق، ليدخل الاستعارة والتشبيه ضمن التخييل ويعالجها، في ضوء فكرته عن الادعاء والمبالغة على أنهما معان وصور تخييلية.

---

1)–ابن سينا، فن الشعر، ضمن كتاب"فن الشعر" لأرسطو طاليس، ص 163.

2)– عبد القاهر الجرجاني،أعمال ندوة، ص 149.

3)– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 238.

3-3-2- النظم لدى عبد القاهر الجرجاني كإطار عام للشعرية وكل إبداع لغوي:

لا يكاد اسم عبد القاهر الجرجاني ينطق لدى دارسي الأدب والمهتمين به إلا ويتبادر إلى الذهن مصطلح النظم، ولعل هذا المصطلح الذي أخذ عند البعض اسم النظرية التي تنسب إلى هذا الرجل، إلا أنه لدى البعض إرهاصات نظرية لما تكتمل بعد.

لقد ظهرت هذه النظرية في سياق مشهور يمكن أن نقول أنها تولدت عنه أغلب قضايا النقد والبلاغة، كما رأينا سابقا، وهذا السياق هو الإعجاز القرآني، الذي ولّد بدوره قضية فرعية هي قضية اللفظ والمعنى التي أنتجت بدورها ما نحن بصدد الحديث عنه هنا.

ولم يكن ميلاد هذا المصطلح جديدا وبدعة من عبد القاهر، فقد سبقه السابقون في إيراده، بل واعتبروه كما اعتبره الجرجاني سرّ الإعجاز في القرآن، ومن هؤلاء الجاحظ، وابن قتيبة، والمبرد، والرماني، والخطابي، والباقلاني..وغيرهم. لكن مفهوم هؤلاء للنظم كان يختلف اختلافا كبيرا عما جاء به الجرجاني، رغم أن هنا من يعتبر أن الجرجاني استمد الخطوط العريضة لنظريته من الجاحظ(1)، لكن رغم ما بين الفكرتين عندهما من تشابه إلا أن المنطلق والمعتقد لدى كل منهما يختلف، فالجاحظ ينصر اللفظ ويعطيه المزية القصوى، والجرجاني لا يرى ما يراه من هذه الميزة.

لقد كان الحديث في الفترة التي سبقت الجرجاني عن عنصر اللفظ والمعنى بفصلهما عن بعضهما واعتبار المزية في أحدهما دون الآخر، فأصبح هناك أنصار للفظ وأنصار للمعنى، ثم جاءت طائفة حاولت التوفيق فاعتبرت أن هذين العنصرين لا يتفاضل أخدهما عن الآخر، لكن هذا دائما في إطار الفصل بينهما واعتبارهما شيئين منفصلين، فجاء الجرجاني بعد ذلك برأي آخر لا يوافق آراء من سبقوه في هذه

1)- تاريخ النقد الأدبي عند العرب،ص428.

القضية، فلا مزية عنده للفظ المفرد وحده ولا المعنى المفرد وحده بل المزية عند في النظم، "والنظم وضع الكلمات في السياق الملائم لها، فالفصاحة والبلاغة لا تعنيان سوى قدرة الألفاظ على الدلالة من خلال علاقات تكوّن نصا"[1].

يعرف الجرجاني النظم على أنه: «..ليس إلا توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم»[2] وإذا كان نظم الحروف لا مقتضى له، وكان لنظم الكلم مقتضى، فما هو بالتحديد هذا المقتضى؟ يقول الجرجاني: إنه ليس سوى أن"تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس" ويكرر الجرجاني هذه المقولة الأساسَ كلما جاءت مناسبتها على اعتبار أنها حركة باطنية تتجلى في حركة ظاهرية وعلى اعتبار أنها الأساس النظري لنظريته في النظم.[3]

والنظم بمفهومه العالم الذي أسسه الجرجاني هو الخيط الجامع لا للألفاظ فقط، ولا للتراكيب فقط، بل هو **خيط جامع لعلم النحو والبلاغة معا**، وهي نظرة جديدة اختصَّ بها الجُرجاني دون سواه.

ففي نظرية النظم يعتبر الجرجاني "التركيب النحوي نظاما فنيا متكاملا، والنحو بإمكاناته الواسعة هو الذي يقدّم للمبدع احتمالات الأوضاع الكلامية، التي ترتبط بعضها ببعض في وحدة من المعاني والأفكار"[4]. وقد لخص عبد القاهر علاقات الكلم الجارية على قانون علم النحو، التي يكون بها النظم فقال«الكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف وللتعلق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام، تعلق اسم

1)– علاء الدين رمضان، روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، مجلة ثقافات، العدد 10، ص74.

2) – دلائل الإعجاز، ص 525.

3)– مختار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، العدد 4، خريف 2002، مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، البحرين، ص43.

4)–محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 52.

باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما»[1] والإمكانات النحوية التي تأتي من خلال هذه الأقسام لا حصر لها مما يقدم للمبدع زادا لا ينضب في خلق تراكيبه وابتكارها.

والجرجاني حين أدخل النحو واعتمد عليه في العملية الإبداعية "لا يقف به (النحو) عند الحكم في الصحة والخطأ، بل يعدوه إلى تعليل الجودة وعدمها، حتى ليدخل في ذلك أشياء استقر فيما بعد أن يجعلوها من المعاني كمسألة التقديم والتأخير"[2].

لكن ما المقصود بمعاني النحو التي يشدد الجرجاني على توخيها؟ هل يقصد الإعراب ومعرفة مواضع الرفع والنصب والجرّ؟ أم يقصد شيئا آخر أدق من ذلك؟

ينفي عبد القاهر مبدئياً أن يكون القصد من معاني النحو الإعراب، ذلك أنه "لم يجز إذا عد الوجوه التي تظهر بها المزية أن يعد فيها الإعراب وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالرؤية (كذا)، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع والمفعول النصب والمضاف إليه الجر بأعلم من غيره، ولا ذاك المفعول به مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر. إنما الذي تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم بما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى [فما ربحت تجارتهم]، وكقول الفرزدق "سقتها خروق في المسامع"، وأشباه ذلك مما يجعل الشيء فيه فاعلاً على تأويل يدق، ومن طريق تلطف، وليس يكون هذا علماً بالإعراب ولكن بالوصف الموجب للإعراب"[3]، فإذا كانت المزية منتفاة من الأشكال الظاهرية للإعراب وأن معاني النحو ليست هي هذه الأشكال، فإن العلم بالوصف الموجب للإعراب كالفاعلية مثلاً من صميم معاني

1)-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص04,

2)- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 337.

3)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص463.

النحو، وهي من حقول فعل العقل حيث بواسطتها يتم إلحام معاني الكلم بمزجها في مفهوم واحد وفق التلاحم الذي تحدثه معاني النحو، باعتباره المفتاح الذي يتم به بناء علم الدلالة المحدثة بينها، ذلك أنه: "قد علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه".[1]

وانطلاقا من المفاهيم التي أسسها الجرجاني في نظرية النظم يمكن تفسير جميع الظواهر البلاغية الموجودة، ويمكن –حسب رأيه كذلك– تفسير الإعجاز القرآني. بل يفسر من خلالها كل ما يتعلق بالإبداع، فنجده مثلا يناقش قضية نسبة الشعر للشاعر، ويتساءل ما الذي يجعلنا ننسب قصيدة ما إلى شاعر ما، ونقول أنها له؟ ما لذي يملكه الشاعر من القصيدة وما الذي لا يملكه؟

فالمبدع في نظر الجرجاني ليس له الألفاظ ولا معاني الألفاظ، لكننا ننسب إليه النص من حيث أنه هو الذي توخى فيه معاني النحو الذي هو النظم ابتداءً، فلو كان له منها الألفاظ ودلالتها لكان راوي الشعر شاعرا وننسب له القصيدة التي يرويها، لكن الراوي لم يصنع في معانيها ما صنع وتوخى فيها ما توخى من تلقاء نفسه بل نطق بألفاظ الشعر على الهيئة والصورة التي نطق بها الشاعر، فهو الذي ابتدأ فيها النسق والترتيب.[2]

وفسر كذلك نشأة الصورة الأدبية، حيث يقول«وجملة الأمر: ألا يكون هناك إبداع في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة، وإن لم يقدم ما قُدِّم ولم يؤخر ما أخر، وبدئ بالذي ثني به أو ثنّي بالذي ثُلِّث به، لم تحصل الصورة الأدبية»[3]

---

1)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 28.

2)– نفسه، ص363.

3)– نفسه، ص 364.

فشأن الصّور شأن الألفاظ تحتاج إلى نظم وترتيب لتحصل في الأخير الصورة الأدبية الرائقة.

لكن أليس شأن كل متكلم (مستعمل اللغة) يتوخى في كلامه معاني النحو (على الأقل الحد الممكن)، فكيف يكون النظم الذي هو توخي معاني النحو سبيلا لإبداع شعري أو غيره؟ كما رأينا أن توخي معاني النحو لا يقف عند حدود الصحة والخطأ، لكن يتعداه إلى أبعد من ذلك حيث تدخل معاني النحو في تركيب الصور الاستعارية والتّعابير المجازية، أليس المجاز الانتقال باللفظ من وضعه الطبيعي العرفي إلى وضع جديد، والمجاز لدى الجرجاني على ضربين(1): مجاز من طريق اللغة ومجاز من طريق المعنى والمعقول، أما المجاز من طريق اللغة فمتعلق بالكلمة المفردة كقولنا "أسد" للرّجل، أما إذا وصفنا الجملة بالمجاز كان ذلك من طريق المعنى والمعقول، وهذا ينتج عن إسناد فعل لاسم أو اسم إلى اسم، وذلك داخل في باب بالنظم.

لذلك أصبح التفاضل بين شعر وشعر لا لمجرد البُرء من اللحن والسلامة في تركيب الألفاظ وفق قوانين النحو، بل هو في الاستعمال الخاص لهذه القوانين، فكأن لكل مبدع نحوه الخاص، أو بعبارة أخرى يصبح هناك نحو اللغة (المعيارية) ونحو الإبداع.

لكن السؤال الذي يُطرح بإلحاح هنا، والذي يتبادر إلى الذهن كلما سمعنا مفهوم النظم من صاحبه حين يقول«ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو»(2) والسؤال هو: هل نستنتج من هذا الكلام أن النظم تابع للنحو أو مطابق له، كما يعتقد نصر حامد أبو زيد، الذي يقول: ويبدو ...أن "علم النحو" يتطابق مع النظم، ويبدو هذا التطابق واضحا من أسلوب القصر الذي يستخدمه عبد القاهر في قوله: "ليس النظم إلا..." ولكن علينا أن نكون على بصيرة بتفرقة عبد القاهر الضمنية

---

1)-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 320-324.

2)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 81.

بين "أصول النحو" وهي قوانين التركيب وعلم النحو..وهو الذي يحصر الخصائص الفنية أو الأدبية في الكلام شعرا كان أو نثرا..[1].

إذا كان هذا الكلام صحيحا فإن الجرجاني سيصبح في نظر العقلاء صاحب أسخف عقل وأتفه رأي، فكأن نظريته تقول: إقرأ كتاب سيبويه ثم اذهب وانظم الشعر، لأنك تعرف كيف تركب جملة صحيحة لأنك فهمت قواعد النحو..وهذا يجعلنا نتساءل لماذا ليس كل من يعرف النحو شاعر من جهة، ومن جهة أخرى: هل كل الشعراء يتقنون النحو وعلومه؟

والمصيبة الكبرى إذا سلّمنا بهذا الرأي (تطابق النحو مع النظم) هي أن المعجزة الإلهية الخالدة الكبرى، ليست إلا كتاباً يتميز بالسلامة النحوية، لأن الإعجاز عند الجرجاني في النظم! ! ! ويصبح نتيجة لذلك كلام النبي صلى الله عليه وسلم وكلام فصحاء العرب الذين اشتهروا بالفصاحة والذين "لم يلحنوا في جد ولا هزل" معجزا! !

ويصبح كذلك كلام كل فصيح في لغته ولو لم يكن عربيا، معجزا إذا أتقن النحو وتحدث به سالما من الأخطاء.

وسيصبح الجرجاني بذلك كما قلنا صاحب أسفه عقل وأتفه رأي.

فهل يصح منا هذا الاعتقاد؟ وما هي السُّبل لبراءته من هذه التهمة، أو على الأقل خروجه منها بأقلّ الأضرار؟ ونحن هنا لا ندعي أننا نملك الحجة على براءته، لكننا سنحاول أن نصوغ مفهوم النظم كما أراده الجرجاني حقيقة.

من البديهي أنه يجب على المتكلم بأيّ لغة كان أن يلتزم بنظام اللغة التي يستعملها، وهذا النظام متمثل في النحو، لكن هل هناك صورة واحدة للنحو ، أو بعبارة أخرى: هل كل صورة نحوية صحيحة تعتبر نظما صحيحا؟ الجواب لا قطعا، فما الفرق بين قولنا: "الدين النصيحة". وقولنا: "العفاف الطاولة"، فالجملة الأولى تتكون

---

1)- نصر حامد أبوزيد،مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ،ص 15.

من اسمين أحدهما مذكر والثاني مؤنث. وكذلك الجملة الثانية من نفس العناصر. وكما نعلم أن تعلق الكلم ببعضه على ثلاثة وجوه أحدها تعلق اسم باسم. فهل ستمنعنا قوانين النحو من التلفظ بنظائر المثال الثاني؟ كلا فالذي يمنعنا من ذلك هو النظم الذي هو نظم معاني الكلمات وفق نظام نحوي سليم.

فنحن إذا أمام ثلاث مستويات من الكلام وفق نظرية النظم:

1-كلام صحيح نحويا لكنه يشبه الهذيان، كنحو قولنا: العفاف الطاولة، والجمال الكرسي. ويمكن أن نعد ضمن هذا المستوى الكلام المبعثر نحويا ودلاليا. ومن هذا النوع الأمثلة التي أوردها عن سوء النظم الناتج عن التقديم والتأخير الغامض.

"وما مثله في الناس إلا مملك   أبـو أمّــه حيٌّ أبوه يقاربه"

2-كلام صحيح نحويا صحيح دلاليا.

3-كلام صحيح نحويا يشبه الهذيان أو الجنون لكنه خلق لغوي متميز، فإذا كان بين العبقرية والجنون خيط رفيع، فإنه بين الكلام الإبداعي والهذيان خيط رفيع كذلك، ومن هذا الكلام قولنا: ضحك الربيع، استسلم الصبر...

ويمكننا صياغة العلاقة بين النحو والنظم التي كان الجرجاني يؤكد عليها بقولنا أن النظم ليس الالتزام بقواعد النحو بل باستغلال القواعد النحوية استغلالا فنيا، يخرج عن إطار المستويين الأول والثاني، وهذا الاستغلال هو الذي يتفاوت فيه الشعراء ويتفاضلون.

فالرّسم بالكلمات لإنتاج صورة إبداعية وإن كان يخضع للنحو المعياري كخطوة أولى فهو يخضع لمعاني النحو، التي هي توسع في مفهوم النحو، وبالتالي تكون نظرية النظم (التي تحتاج تفصيلا كبيرا أكثر من هذا) تعتبر محاولة لصهر البلاغة والنحو في بوتقة واحدة حتى تتشكل لنا في الأخير صورة فنية جمالية.

وفي الأخير يمكن القول أن اعتبار الجرجاني عملية الإبداع ثمرة من ثمار النحو وتوخي معانيه صادر عن "فهم للنحو عميق وهو أنه إذا كانت إمكانات النحو من

الكثرة والتنوع بحيث لا تدخل تحت الحصر، فإن النظم –مهما تعددت أشكاله وأساليبه وصياغته– لا يمكن للنحو أن يضيمه وأن يكبح منه جماح الخلق والإبداع، إذ لا داعي يدعو إلى ذلك طالما أن هذا النظم إن هو إلا تحقيق لإمكانات النحو ووجوهه وفروقه التي من شأنها أن تكون فيه وبالتالي فإن النظم لا يمكن أن يكون عدولا عن النحو لأنه كيف تصرفت به الحال لا يعدو أن يكون معنى من معاني النحو قد خرجت من حيّز الإمكان إلى حيّز التحقيق، فإنه أينما يولّ فثم وجه الإمكانات النحوية، فالنظم إذن صياغة لا تخرج عن حدود هذه الإمكانات.(1)

4 – مفهوم الصورة ومكوناتها لدى دارسي الإعجاز:

كغيره من المصطلحات الأدبية والنقدية، يعد مصطلح (الصورة) من المصطلحات الحديثة التي ظهرت في الساحة النقدية الغربية، واستخدم "كقوة غامضة" ثم كان انتقاله إلى الثقافة النقدية العربية عبر حركة الترجمة الناتجة عن التأثر الحاصل في مختلف المجالات، "إلا أن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي، ذلك أن" الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر".(2)

ولقد عالج نقدنا القديم قضية الصورة الفنية معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، وقد قدم عبر قرونه المتعددة مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصوره الخاص لطبيعة الصورة الفنية أهميتها ووظيفتها وأفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشعرية والقرآنية، كما أفاد من التراث اليوناني السابق عليه.

وتعد الصورة من أبرز الأدوات الفنية التي يعتمدها المبدع في صياغة تجربته

1)– عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة، ص 25.

2)– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص7.

الفنية، فبها تتجسد الأحاسيس وتتشخص الخواطر والأفكار، وتتكشف رؤية المبدع الخاصة عن العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه، وهي أيضا وسيلة لمعرفة النفس وأقاليمها الغامضة.

ولعل المصطلح كما يبدو في مفهومه اللغوي الذي يشير كما في لسان العرب: الصورة :الشكل، والجمع صُوَرٌ، وصِوَر، "..وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصَوّر لي، والتصاوير التماثيل"[1]

والصورة في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية هي «خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء ماهيته المجرّدة»[2] أما مفهوم الصورة المجَرّدة في ذات القاموس هي«ما ترسمه لذهن المتلقي كلمات اللغة شعرا أو نثرا، من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس والاخيلة، وتكون إما فكرة نقلية تقريرية ترسم معادلها الحقيقي في أخص خصائصه الواقعية، وإما معادلا فنيا جماليا يوحي بالواقع ويومئ إليه بأشباهه من الرسوم واللوحات عن طريق الحشد الإيقاعي وسائر ضروب الإيماء البلاغي والبديعي والصياغات التشكيلية والتقنيات الأسلوبية واللغوية المختلفة»[3].

ولقد كان ميدان الإعجاز فسيحا لهذه التصورات المتعلقة بمفهوم الصورة، الذي ارتبط ارتباطا قويا في طرحه واختلاف مشاربه بقضية اللفظ والمعنى، أو ما يمكن الاصطلاح عليه بقضية الشكل والمضمون العربية، فكانت مقولة الجاحظ المشهورة: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[4]

1)- ابن منظور،لسان العرب، ج4، ص373.

2)- إيميل، بسام حركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية: عربي/ إنجليزي/ فرنسي، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص247.

3)- نفسه، ص 247.

4)- الجاحظ، البيان والتبيين ج3، ص131، 132.

بداية للحديث عن نوضع المزية والتفاضل بين ما هو كلام عادي وما هو شعري، ولقد حاول بعض الدارسين المعاصرين أن يوضح القصد من هذه العبارة التي تومئ في ظاهرها وتشي بأن صاحبها لا يقيم للمعنى أيّة قيمة، ومن هؤلاء إحسان عباس الذي يقول: «فمصطلح " معنى " كما استعمله الجاحظ ذو دلالة دقيقة، وهو في رأي الجرجاني إنما يتحدث به عن " الأدوات الأولية " ، وتفسيراً لذلك يقارن الجاحظ بين الكلام ومادة الصائغ»(1). فطريقة الإخراج بناء على ما تقدم هي الفيصل بين قدرات الشعراء، فالمواد لدى هؤلاء واحدة وإنما التنافس يكون بين هؤلاء في طريقة صياغة كل واحد منهم. والجاحظ بناء على هذا الفهم يرى أن الشاعر المتفوق هو الذي يقدم لك أي معنى شاء بأعجب صورة، ودعامة هذا الرأي أنه إذا كان الصائغ البارع يقدم لك صورا جميلة، فإذا جئته بحديدة أو فضة أو ذهب فإنه يمكن أن يبدع من كلّ مادة من هذه المواد صورة عجيبة، لما له من قدرة على التشكيل والتصوير، فلا تعوقه المواد الأولية التي اعتمد عليها. لكن هذه المقولة لا تكلمنا عن الشعر الجيد بقدر ما تكلمنا عن الشاعر الجيد، فهي تكلمنا بالقياس مع الصناعات التي أوردها الجاحظ، النسج والصياغة والتصوير، عن الحائك والصائغ وصانع التماثيل البارعين، لا عن الثوب والخاتم والصورة(التمثال).

والجاحظ بفكرته هذه يخلق لنا إشكالا كبيرا، هو: هل الإبداع المتفوق متعلق بمبدعه أم متعلق بإنتاجه وما يبدعه؟

وقد جرت العادة لدى نقادنا القدماء ومن بينهم دارسي الإعجاز، أن يقارنوا بين الإبداع اللغوي وسائر الصناعات الأخرى، في آراء تكاد تكون متطابقة ولا تخرج عما ذهب إليه الجاحظ.

وقد ترددت عبارات النقاد هنا وهناك، تجسد تشبيه الشعر بسائر الفنون

1)- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 423.

والصناعات الأخرى "كالبناء والخزف والنسيج، والوشي، والموسيقى..." لكن يبقى تصور هؤلاء لمفهوم الصورة لا يخرج عن «..اعتبارها أنواعا بلاغية هي بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة المشابهة –كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعها– أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان كما يحدث في الكناية أو ضرب المجاز»[1].

فالتشبيه والاستعارة لديهم هما عماد الصورة الفنية قرآنية كانت أم شعرية. ولذلك علاقة كبيرة كما رأينا سابقا بقضية الشكل والمضمون، فمن شأن الشاعر أن يخرج ما في نفسه من معاني بطريقة تخرج كلامه من حدود اللغة المعيارية إلى حدود اللغة الفنية، والتي يتفاوت فيها المبدعون كلٌّ حسب ما أسعفه طبعه وأملاه عليه خياله، فالشاعر يلجأ إلى الخيال والتخيُّل لعجزه عن فهم حقائق الأشياء ولعجز اللغة عن التعبير عن مكنوناته النفسية التي يعيشها في عالمه الداخلي، والصورة هي أداة الخيال ووسيلته، التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه. وإذا كان هناك الصورة الشعرية والصورة القرآنية، فعلينا أن نعرف وجه الفرق بين الصورتين، فالصورة الشعرية مصدرها الخيال الذي هو صورة من صور العجز المركب من عجز عن إدراك حقائق الأشياء كما هي، فنحن في الغالب نحس بأثر الحقائق ولا نعرفها، كالألم مثلا والسعادة نحن نعرف أثر الألم لكننا لا نصل إلى حقيقته، وكذلك السعاة، والعجز الثاني هو العجز اللغوي الذي يتداخل مع العجز عن الإدراك، وبذلك تكون الصورة الشعرية أو البشرية عموما محاولة للإدراك ونقل الإدراك أو بصيغة أخرى محاولة لصياغة ما استطاع الشاعر أن يصل إليه من حقيقة الشيء بعدما وصل إلى تصور ما له، أما الصورة القرآنية فالأمر مختلف فالله عزّ وجل يحيط بعلمه بالأشياء المحسوسة وغير المحسوسة بالنسبة لنا،ويحيط علما بمدركات اللغة وإمكاناتها، لكن الصورة في القرآن تأتي دائما عبر اللغة التي نبقى عاجزين عن إدراكها كما يدركها

1)– جابر عصفورالصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص10.

المولى، وكذلك وقعها يكون متلائما مع إدراكنا الحسي والعقلي للأشياء، فالإنسان لا يستطيع مثلا أن يتخيل شيئا لم يشاهده من قبل، والمشاهدة قد تكون عينية أو مبنية على العرف، ومن ذلك القصة المشهورة لأبي عبيدة في تفسيره لقوله تعالى "طلعها كأنه رؤوس شياطين" ونحن لم نشاهد الشياطين لكننا نتخيل بشاعتها وسوء منظرها، فينتقل إلينا الإحساس ذاته من المشاهدتين، وكذلك الحال مع قول امرئ القيس"كأنياب أغوال" فصورة الغول كونها لدينا التصور الجمعي بصورة البشاعة.

فعلى هذا الأساس كان اعتماد الشاعر على الخيال، واعتماده وسيلة للخلق والابتكار، لأن «خيال الشاعر هو الذي يمكنه من خلق قصائد، ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات ويعيد تشكيلها، سعيا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة»(1).

ونعود بالحديث عن الصورة لدى دارسي الإعجاز الذين وقفوا على اعتبارها أنواعا بلاغية، كما هو الشأن لدى الرماني الذي يرى أن البلاغة "إيصال المعنى إلى القلب بأحسن صورة"(2)، فالبلاغة هي نقل المعنى مُصوّرا، بأحسن هيئة، وهذا يعتمد على الأدوات البلاغية العديدة، والتي يعد التشبيه والاستعارة أجلّ أعمدتها، فدور التشبيه عند الرماني هو "..إخراج الأغمض إلى الأظهر"، "وإخراج ما لم تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة" و"إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به عادة" و"إخراج ما لا يُعلم بالبديهة إلى ما يُعلم بالبديهة"(3) والتشبيه بهذا المفهوم يعتمد على الخيال في إيجاد أوجه الشبه والعلاقات بين الأشياء خاصة المعنوية أو ما سماه الرماني "بالمعاني النفسية" كالقوة مثلا، لكن الاعتماد على الخيال لا يدخل التشبيه في باب المجاز، لأنه لا يفهم من التشبيه المطابقة المطلقة بين الشيئين. بل يراد أن هناك

---

1)– جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 14.

2)– الرماني، المصدر السابق، ص 76.

3)– نفسه، ص81،80..

صفات مشتركة بين الطرفين نكون في المشبه به أظهر من المشبه عادة، أما المجاز فإنه يخرج عن الحقيقة. والقصد من هذا الكلام أن الخيال أشمل من المجاز.

وإذا ذهبنا إلى الباقلاني نجد مقارنته للشعر بالصناعات الأخرى، يقول "وهذا كما يميز أهل كل صناعة صنعتهم، فيعرف الصيرفي من النقد ما يخفى على غيره، ويعرف البزاز من قيمة الثوب وجودته ورداءته ما يخفى على غيره، وإن كان يبقى مع معرفة هذا الشأن أمر آخر، وربما اختلفوا فيه.."[1]فالصناعة اللفظية كغيرها من الصناعات، لكن يظهر من خلال المقولة السابقة أن الباقلاني يعتبر مقياس الجودة في كل الصناعات مقياس المادة الأولية التي هي المعاني، فالرجل ناقد أخلاقي مرتبط بوظيفته الفقهية، يقضي بها في حياته المهنية ويقضي بها في الحياة النقدية الأدبية، كما فعل مع قصيدة امرئ القيس، أما الصياغة، فلا تأخذ عنده بعدا إجماعيا، ويظهر ذلك في قوله" وإن كان يبقى مع معرفة هذا الشأن أمر آخر، وربما اختلفوا فيه" وهذا الأمر متعلق بالذوق والميول فمن أهل الصناعة من يختار الكلام المتين والقول المتين، ومنهم من يختار الكلام الذي يروق ماؤه ويسلم وجهه ومنفذه، كما يختار قوم ما يغمض معناه ويغرب لفظه.[2] فالصيرفي يعرف جودة المعدن الذي صنعت منه الدراهم، والبزاز يعرف جودة القماش الذي صنع منه الثوب، ويبقى هناك الأمر الذي يُختلف فيه والذي لا يتعلق بجودة المعدن أو القماش، فالباقلاني هنا يجعل جودة المادة الأولية هي الشرط الأساسي، أما الصياغة الفنية فإنها مسألة ذوق فردي خالص، وبذلك يكون الباقلاني بهذا المفهوم مخالفا للجاحظ الذي يرى أن العبرة في الصياغة، وقول الجاحظ يمكن قبوله كما رأينا إذا كان يتعلق بقدرة الشاعر على ابتكار الصور الجيدة وإخراج أي معنى من المعاني مهما كان وضيعا أو فخما في حلّة رائقة، أما إذا كان يقصد به عين المطابقة بين الناتج الصناعة الشعرية والناتج

---

1)- الباقلاني، المصدر السابق، ص 182.

2)- نفسه، ص 182.

عن سائر الصّناعات، فالمطابقة لا تصح أصلا بهذا الاعتبار، لأن قيمة الخاتم المصنوع من الذهب غير قيمة المصنوع من الحديد وإن كان أعجب، وكذلك قيمة الثوب المصنوع من الحرير غير قيمة الثوب المصنوع من رديء القماش، أما الصناعة اللفظية فالأمر يختلف جذريا، لأنه قد يكون المعنى صحيحا صادقا، فيأتي معنى بسيطا سخيفا لا فائدة منه كمعنى، إلا أن الصياغة الفنية تجعله من أحسن أنواع الشعر، كما هو الشأن مع بيتي كُثَيِّر، "وسالت بأعناق المطي الأباطح" فالقيمة الجمالية في أبياته المشهورة كما حللها عبد القاهر لا تقارن بما في قول المتنبي "وكلّ امرئ يولي الجميل مُحبّبٌ".

وفي سياق آخر يناقش الباقلاني مفهوم (الصورة) ويشبه الكلام (يبدو أنه يقصد الإبداعي) بالخط والتصوير، فأحذق المصورين «من صوَّرَ لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكين والضاحك المستبشر» ثم يضيف بعد ذلك مباشرة«وكما أنه يحتاج إلى لُطف يد في تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير»[1]، وما يُمكن فهمه من هذا الكلام، (باعتبار المطابقة طبعا بين الشعر والتصوير) أن أحذق المتكلمين من صور لك دقائق ما في نفسه من معاني، ويقر الباقلاني هنا مبدأ الاختلاف بين عناصر الصورة، ومبدأ المشاكلة والمطابقة بين الصورة والواقع.

وإذا انصرفنا إلى الجرجاني نجده كذلك يرى العلاقة الكائنة بين الصناعات والشعر، ويجعل المعنى هو المادة الخام بالنسبة للصناعات الأخرى، فيقول أنه:«ومعلومٌ أنَّ سبيلَ الكلامِ سبيلُ التصويرِ والصياغةِ وأنَّ سبيلَ المعنى الذي يعبَّر عنه سبيلُ الشيءِ الذي يقعُ التصويرُ والصَّوْغُ فيه كالفضةِ والذهبِ يصاغُ منهما خاتَمٌ أو سِوارٌ . فكما أنَّ مُحالاً إذا أنتَ أردتَ النظرَ في صَوْغِ الخاتمِ وفي جودةِ العملِ

1)- الباقلاني، المصدر السابق، ص 181.

ورداءتِهِ أن ينظرَ إلى الفضةِ الحاملةِ تلك الصورةِ أو الذهبِ الذي وقعَ فيه العملُ وتلك الصنعةُ – كذلك محالٌ إذا أردتَ أن تعرفَ مكانَ الفضلِ والمزيةِ في الكلامِ أن تَنْظُرَ في مجرَّدِ معناهُ . وكما أنَّا لو فَضَّلْنا خاتماً على خاتَمٍ بأنْ تكونَ فضةُ هذا أجودَ أو فصُّه أنفسَ لم يكنْ ذلك تفضيلاً له من حيثُ هو خاتمٌ . كذلك ينبغي إذا فضَّلنا بيتاً على بيتٍ من أجلِ معناه أن لا يكون ذلك تَفضيلاً له مِنْ حيثُ هو شعرٌ وكلامٌ وهذا قاطعٌ فاعرفْه»[1]. والجرجاني هنا يلتقي مع فكرة الجاحظ، لأنه يعتبر المطابقة بين الصنعتين، لكن الإشكال الذي يعترضنا في هذه النظرة بالنسبة للجرجاني، متعلق بمفهومه للمعنى، فالمعنى لدى الجرجاني ليس معنى واحدا بل هو عدة معاني، فعنده (المعنى، ومعنى المعنى، والمعني العقلي، والمعنى التخييلي..) فأيها يقصد، أم هل يسقط كلامه عليها جميعا؟

فإذا كان يقصد المعنى، الغفل الساذج، أو المعنى العقلي، وهذا ممكن، يكون الكلام منطقيا يتلاءم مع موقفه العام، لكن إذا كان يقصد المعنى التّخييلي، فنعتقد أن ذلك تناقضا، لأن هذا المعنى هو الشعر وهو ابتكار وخلق جديد من خيال الشاعر، وهو الذي يتفاضل فيه الشعراء، كما رأينا في حديثنا عن التخييل لدى الجرجاني.

والذي يجعلنا نطمئن إلى أن الجرجاني يرمي إلى المعنى الساذج، أو يقصد الفكرة المجردة، التي يعبر عنها الشاعر، والتي قد تكون واحدة في الغالب، فالشعراء كلهم عبروا عن أفكار واحدة من قبيل (الشوق، الهجر، الغدر، الحزن، بغض الشيب، الحب...) وكل هذه أفكار مجردة تعتبر لدى الجرجاني أغراضا ومقاصد، لكن صورة كل فكرة من هذه الأفكار تختلف أو يجب أن تختلف من شاعر إلى شاعر، يقول الجرجاني في هذا السياق:«واعلمْ أنَّ قولنا : الصورةُ إنما هو تمثيلٌ وقياس لما نَعْلَمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلمّا رأينا البينونةَ بين آحادِ الأجناسِ تكونُ من جهة

1)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 254.

الصورةِ فكان بيْنُ إنسانٍ مِنْ إنسان وفرس من فرس بخصوصيةٍ تكونُ في صورةِ هذا لا تكونُ في صورةِ ذاك وكذلك كان الأمرُ في المصنوعاتِ فكانَ تَبَيُّنُ خاتِمِ من خاتِمٍ وسِوارٍ من سِوارٍ بذلك . ثم وَجَدْنا بينَ المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونةً في عقولنا وفرقاً عبَّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قُلنا : " للمعنى في هذا صورةٌ غيرُ صورته في ذلك ". وليس العبارةُ عن ذلك بالصورةِ شيئاً نحن ابتدأناه فينكِرُه منكِرٌ بل هو مستَعْملٌ مشهورٌ في كلام العلماء . ويكفيك قولُ الجاحظِ : " وإنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من التصوير "». فالمفاضلة بين الشيئين لا تصلح في المتباينات، فلا يمكن أن نفاضل بين صورة الإنسان وصورة الفرس، ولا في المفاضلة في كون هذا إنسان وهذا إنسان، بل في صورة الإنسان والإنسان، وصورة الفرس مع صورة الفرس.

وفي الأخير يمكن القول أن مفهوم الصورة لدى نقادنا القدماء وفيهم دارسو الإعجاز، ظل متناسبا في طرحه مع ظروفه التاريخية والحضارية، محكوما بالحسية والتطلع نحو مطابقة الواقع. وكذلك ظل الحديث عن الصورة الجزئية في البيت والبيتين، لا عن الصورة الناتجة عن قصيدة كاملة، التي هي عمل فني"يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصور بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها"[1].

1)- عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني، الديوان في النقد والأدب، مكتبة السعادة، القاهرة، ج2، ط1، 1921، ص47.

الفصل الرابع:

النص في علاقته بمبدعه ومتلقيه

تمهيد:

إن الحديث عن علاقة النص بمبدعه ومتلقيه يستدعي الانطلاق من مصدر النص اللغوي، حيث كان مقوله لغوية أُسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري كما يشخصها رومان ياكوبسون في نظرية الاتصال وعناصرها الستة التي تغطي كافة وظائف اللغة، بما فيها الوظيفة الأدبية.(1)

وهذه العناصر تتموضع كالتالي:(2)

سياق

رسالة

مرسل ــــــــــــــــــــــــــــــــــــ مرسل إليه

وسيلة

شفرة

وكل قول إنما يدور في هذه المدارات الستة مهما كان نوع ذلك القول، فإذا كانت الوظيفة الأساسية للغة هي التواصل، إذ هي في الأصل "أصواتٌ يعبِّرُ بها كلُّ قوم عن أغراضهم"(3)، وهذه الأغراض تتنوع وتتعدد إلى ما لا نهاية، وليس التّعبير الأدبي إلا تعبير عن أغراض معينة تخص المبدع، لكنها تستدعي استعمالا خاصا لهذه اللغة، تختلف عن استخدام المتكلم العادي لها. لذلك فإنه مهما حصل يبقى داخل هذا الإطار التواصلي.

---

(1)– ينظر عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص10.

(2)– نفسه، ص 11.

(3)– ابن جني، الخصائص، مرجع سابق، ج1، ص33.

وقد اهتم القدماء بالعلاقات القائمة بين عناصر العملية التواصلية، وطالما ربطوا الإبداع بالتواصل، فلو عدنا مثلا إلى تعريفات البلاغة المتعددة، نجدها تشترك في معنى عام رغم اختلاف بعض التفاصيل، ألا وهو تبليغ المعنى للسامع.

وعلى هذا الأساس كانت محاولات الدّارسين القدماء لإيجاد علاقات تربط عناصر العملية الإبداعية ببعضها،

ويمكن القول دون تردد، أن أي مفهوم أدبي أو نقدي، وكل حكم على نص ما، خاضع وناتج عن العلاقات القائمة هذه العناصر.

I. مفهوم المبدع:

المـُبدع في اللغة، مِن بَدَعَ الشيءَ يَبْدَعُه بَدعا وابتدعه: أنشأه وبدأه، والبديع: المـُحدَثُ العجيب، والبديع: المبدع، وأبدع الشاعر جاء بالبديع، ورجل بِدْعٌ وامرأة بِدْعَةٌ إذا كان غاية في كلّ شيء [1].

من خلال التعريف اللغوي يتضح أن الإبداع مصطلح عام لكل شيء جديد، ونطلقه تجاوزا على الإنسان، لأن البديع من أسماء الله عز وجل، ولعل صفة الإبداع من بين الصفات الكثيرة التي وهبها الله عز وجل للبشر خصيصا. باعتبارهم خلفاء الله في أرضه.

ونشير هنا إلى أن إطلاق مصطلح المبدع عن الشاعر لم يكن متداولا بين الدارسين القدماء، ومصطلح البديع كان مرتبطا بالبلاغة العربية وتصنيفاتها كما أقرها ابن المعتز في كتابه.

وقد تكلم القدماء كثيرا عن الشاعر والخطيب، والبليغ، وكل هؤلاء مبدعون احترفوا الإبداع، ولعل الكتب النقدية الأولى لدى العرب كانت تربط الأعمال الإبداعية بمبدعيها، فكان اهتمام النقد القديم بِسِيَر الشُّعَرَاء وشَخْصِيّاتهم أمرا ضروريا لكل مشتغل على الأدب والنقد، فكثيرا ما كانت تدلنا عناوين المؤلفات على هذا الذي نذهب إليه، فكتاب طبقات الشعراء لابن سلام، مثلا والشعر والشعراء لابن قتيبة، وجمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، توحي لنا بعجز الناقد عن فهم الظاهرة الأدبية دون الرجوع لمنتجها وباعثها، أو بعبارة أخرى تصور الناقد قصور فهم الظاهرة الأدبية دون الرجوع لصاحبها.

وإن كان اهتمام القدماء بالمـُبدع كان متمثّلا في اهتمامهم بالشاعر وتركيزهم عليه، وأصل تسمية الشاعر بهذا الاسم، قديم، ويطلق الجذر اللغوي: شعر على

1)- ابن منظور، ج8، ص 6،7.

العلم، والمعرفة، جاء في لسان العرب: شَعَرَ به وشَعُرَ يشعر شعرا... عَلِم، ويقال ليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت. والشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم. وسُمّي شاعرا لفطنته.(1)

و طالما نظر القدماء للشعراء على أنهم بشر غير عاديين لهم اتصالات بعالم الغيب، وربطوا الإبداع بالجن والجنون، وجعلوا لكل شاعر شيطانا يلهمه الشعر، وقد ساد هذا الاعتقاد طويلا حتى بعد الإسلام، وهذه النظرة الناتجة عن عجزهم لفهم الإبداع قريبة جدا من نظرية الإلهام لدى اليونانيين القدماء أيضا، إذ الشاعر في نظرهم ليس سوى وسيلة لنقل الشعر إلى المتلقي، وهو أداة الآلهة وربات الشعر لنقل ما تريد إلى البشر. ولا تقتصر هذه النظرة على القدماء فحسب بل نجدها حاضرة بقوة في دراسات المعاصرين، سواء الفلاسفة أو نقاد الأدب الغربيين والعرب.

كما أن الشعر يعد مظهرا من مظاهر العبقرية، لذلك لا يحمل هذه الرسالة إلا أفراد قلائل، كما تنبه الأصمعي لذلك من قبل"فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب"(2)، فالشاعر يمتاز عن الناس بالحس المرهف المشبوب بالعاطفة كما أنه "يشعر بما لا يشعر به غيره"، ومعنى ذلك أن المبدع شخص يفكر من خلال اللغة، ويؤلف بين معاني الكلمات بطريقة خاصة وينسقها في نمط فريد من الأوزان والقوافي، مغتمدا على رؤية خاصة، وليس هذا كل شيء في القصيدة" فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة ما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الالفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر" فلا يمكن أن يسمى شاعرا، فالشاعر إنسان يتميز بالحساسية

---

1)- ابن منظور ،ج4، ص 409،410.

المفرطة نحو الأشياء، وبالتالي فإن لديه استعدادا للإبداع بحيث يبتكر أنماطا جديدة من تلك اللغة العادية.

وقد جاء في حديث الباقلاني حول نفي الشعر من القرآن أن المشركين لما وصفوا النبي بكونه شاعرا، والله تعالى نفى عنه ذلك في عديد من الآيات، والمشركون في نظره يعلمون أن القرآن ليس شعرا، ولكنهم وجدوا في صفات النبي وصفات الشعراء كما يعلمونها صفات مشتركة، وهذا الاشتراك ليس مطلقا، لأن أخلاق النبي عليه السلام كانت أكمل من أخلاق الشعراء والشرفاء بشهادة الأعداء قبل الأصدقاء، لكن وجه الشبه الذي يعتقد الباقلاني أن المشركين يرونه هو في مفهومهم للشعر أو لشخصية الشاعر الذي " يشعر بما لا يشعر به غيره"[(1)]، كما أن الفلاسفة يطلقون" على حكمائهم وأهل الفطنة منهم صفة شاعر، لدقة نظرهم في وجوه الكلام وطرق لهم في المنطق.[(2)]، فالشاعر عالم لأن الشعر علم، والشاعر فطن لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره، كما يضيف الباقلاني صفة أخرى للشاعر، بدونها لا يُسمى شاعرا، وهي صفة الوعي والقصدية، لأن :الشعر يطلق متى قصد القاصد إليه، على الطريق الذي يتعمد ويسلك، ولا يصح أن يتفق مثله إلاّ من الشعراء"[(3)] ويقول في موضع آخر"وإنما يُعد شعرا ما إذا قصده صاحبه: تأتى له ولم يمتنع عليه"[(4)]، فالشاعر ينظّم الشعر متى أراد، ويسلك سبيلا معلومة لأجل ذلك، وباستطاعته أن ينظم من الشعر القدر الذي يدخله في دائرة الشعر، وليس شاعرا كل من يعترض كلامه بعض الوزن.

غير هذه المحاولة لا نجد لدى دارسي الإعجاز محاولات أخرى للإحاطة بحقيقة المبدع، وتفسير شخصيته ووجه الاختلاف بينه وبين المتكلم العادي، لكن

1)- الباقلاني، المصدر سابق، ص 76.
2)- ينظر: نفسه ص 76.
3)- نفسه ، ص81.
4)- نفسه ، ص 82.

كان اهتمامهم كبير بقضايا أخرى تتعلق بالمبدع، كالطبع والصنعة، القدماء والمحدثين الموازنة بين الشعراء، السمات المميزة لكل شاعر (الأسلوب) وغير ذلك من القضايا المتصلة بالمبدع.

1 -**الطبع والصنعة:** كثيرا ما يتردد هذان المصطلحان بهذه الصيغة (معطوفين) في النقد العربي القديم عموما، وقد كان اهتمامهم بهذه القضية كاهتمامهم بالقضايا الكبرى الأخرى مثل قضية اللفظ والمعنى، والموازنة بين الشعراء...

ومن بين الذين اهتموا بمسألة الطبع لدى الشعراء ابن قتيبة قي كتابه الشعر والشعراء، الذي يرى أن الشعر الأصيل ينتج عن الطبع، لكن هذا لا يكفي وحده ليُعدّ الشاعر شاعرا، والطبع عنده متفاوت الدرجات فهناك من له حظ وافر من الطبع وهناك من هو دون منه في الحظ، يقول ابن قتيبة في سياق الحديث عن الشعراء الذين تجنب ذكرهم، من غير المشهورين والذين ليسوا من أصحاب النوادر ولا الأبيات الغريبة، بحجة أنه لو "قصدنا لذكر أمثال هؤلاء في الشعر لذكرنا أكثر الناس لأنه قل أحد به أدنى مُسكة من أدب وأدنى حظ من طبع إلا وقد قال شعرا"[(1)] وهذا الكلام يدل على أنه يوجد الكثير من الناس الذين تصدر عنهم أبيات من الشعر نابعة من الطبع، لحاجة ما أو في مواقف معينة معدودة، لكن رغم أن ابن قتيبة يُقر لهم بوجود الطبع إلا أنه لم يعدّهم من الشعراء الذين ألف كتابه حولهم. ويجب أن نشير إلى أن الطبع لدى أمثال هؤلاء يختلف عن الطبع لدى الشعراء المحترفين إن صح القول، ذلك أن هؤلاء يمتلكون ما يسمى بالحس الشعري، لكن هذا وحده لا يصنع شاعرا، بل يجب عليه أن يمتلك الاستعداد الفطري، والممارسة المستمرة، ولولا ذلك لكان كل صاحب حس شاعرا.

فالطبع إذا هو "سمات مميزة للكائن، وتتدرج في اللفظة المعاني الآتية:

1)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص7.

أ -الخصائص التي تحدد أنواع النماذج البشرية

ب -طريقة التصرف والإحساس الخاصة بفرد أو بجماعة

ت -الملامح الخلقية المركوزة في جبلة الشخص، في مقابل ما يكتسبه بتأثير المجتمع

ث - الشخصية الخلقية في مقابل الذكاء

ج -ما يكون في الأثر الفني هوية قوية دامغة"[1]

وهذه الموقف من الطّبع يركز على السمة الفطرية لا المكتسبة فيه مما يكون هوية الشخص أو الأثر الفني.

ثم يعود ابن قتيبة ليناقش قضية الطبع في سياق آخر، فالشاعر المطبوع عنده "من سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر البيت عجزه وفي فاتحته قافيته وتبيّنْت على شعره رونق الطبع، ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتذجّر"[2] وهذه قضية مهمة في الفصل بين الشاعر المطبوع وغير المطبوع، وذلك لسهولة ورود الشعر عليه كلما طلبه، ولمقدرته الشعرية وموهبته ينهال عليه الشعر انهيالا، وتأتي قصيدته كأنها قطعة واحدة متكاملة الأجزاء والأطراف يدل بعضها على بعض، ثم إن المطبوع من الشعراء يتميز بقوة البداهة، حيث يمكنه قول الشعر كلما دعت إلى ذلك ضرورة، بل ويأتي شعره دون روية وتفكير طويل عجيبا لطيفا، كأن صاحبه أطال فيه النظر، وهذه النقطة في الطبع المتمثلة في تَأَتِّي الشِّعر وعدم تمنُّعِهِ على الشّاعر المطبوع، أشار إليها الباقلاني في حديثه عن الشاعر حين يقول:"وإنما يُعدّ شِعرًا ما إذا قصده صاحبه: تأتى له ولم يمتنع عليه"[3]، كما يرى الجرجاني أن الطبع هو الفيصل في العملية الإبداعية وهو الأصل، وهو الذي يصنع

1) – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1970، ص 163.

2)– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 24.

3)– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 82.

الفرق بين المبدعين، والجرجاني وإن كان يؤجل الحكم على العمل حتى يستوفي القطعة ويأتي على عدة أبيات، إلا أن من الشعر ما فيه من الحسن ما "يهجم عليك منه دفعة، ويأتيك ما يملأ العين منه ضربةً، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المُنّة وطول الباع، وحتى تعلم، إن لم تعلم القائل أنه من قيلِ شاعر فحل، ....والذي لا تجده إلا في شعر الفحول البُزَّل، ثم المطبوعين الذين يُلهمون القول إلهاما"[1] فالإلهام يمنح مشروعية للطّبع، ويجعله سرّاً خفيّاً، لا يدرك بالجهد والعقل. ولكن عبد القاهر يقرّ في الآن نفسه بخبرة الشّاعر في الاعتلاء بشعره والإجادة فيه. والتجربة، هي إحدى تجليات الصّنعة، الأساسية، مضافة إلى الطّبع سنداً له، حتّى لا ينكمش على ذاته. أمّا الإلهام، فإنّه فيض إلهي يقع علمه في نفس الإنسان وقلبه.

وإذا عدنا إلى رأي الجاحظ الذي يختلف عن هذا الطرح، نجده يرجع الإبداع الفني عند العرب إلى أنه وحي وإلهام ويتضح هذا من خلال إعجابه ببعض ما يرد على الشاعر في لحظات الإبداع يرد من منابع يجهلها الشاعر نفسه ويكون وروده فجائيا، وهذا ما يعبر عنه بالإلهام، قال:"كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكرة، ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام إلى رجز يوم الخصام أو حين يمتح على رأس بئر أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع، أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، أو إلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا وتنثال عليه الألفاظ انثيالا"[2] فالجاحظ هنا يربط الشعر عند العرب بالارتجالية مطلقا، فليس للعقل عنده دور في إنشاء الشعر، على خلاف الجرجاني الذي يقر بتدخل التجربة في صقل الموهبة وتمكين الطبع من نظم الدرر، ولعل

1) – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 88-89.

2)– الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، ص68.

الفرق بين نظرتي الجاحظ والجرجاني تكمن في كون الجرجاني يتحدث عن الإبداع الراقي المتميز، بينما الجاحظ يتكلم عن الإبداع عموما دون تخصيص.

أما مصطلح الصنعة، والصناعة فهو في لسان العرب يشير إلى كل شيء يمارسه الإنسان حتى يمهر فيه ويحذق، ويصبح حرفة له، فالصناعة مرتبطة بالحذق والمهارة، في حين أن التصنع يعني تكلف الشيء وإظهار ما ليس فيه.[1]

وكثيرا ما جعل القدماء الشعر صناعة، وشبهوه بسائر الصناعات الأخرى كالصياغة والحياكة وغيرها، على غرار رأي الجاحظ المشهور، « فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2] لما يحتاجه الشاعر من تمرس ودراسة مثل الذي يحتاجه أصحاب هذه الصناعات، وهذا الرأي للجاحظ الذي يوافقه عليه الكثير من القدماء، يرفضه بعض المحدثين ولا يرونه صائبا، يقول محمد الههياوي: «وفي رأي الناس من قديم أن الشعر الأصيل صناعة مكسوبة، فإذا كان رأيٌ ألصق بالباطل من لصوق الباطل بنفسه فهو هذا الرأي القديم المردود، فالصناعة على اختلاف شكولها حالة منعزلة عن فطرة صاحبها، وهي شيء يهون بالتدريب ويتيسر بالتعليم، ويدين بالطاعة والخضوع لكل مجتهد مثابر...أما الشعر فما كان قط هذه الحالة ولن يكون منها في شيء وذلك لأنه قائم بالفطرة»[3]، لكن هل يقصد الجاحظ بقوله هذا جعل الشعر صناعة أي أنه قابل للتعلم إذا أراد أي شخص ذلك، أم أنه يقصد أنه بعد الموهبة (وجود الطبع) يصبح كالصناعة في احتياجه لتعلم الآليات والأسرار الخاصة بكل صناعة، ذلك أن الشعر وسائر الفنون لابد فيها من الموهبة كشرط أول، لكن الموهبة وحدها لا تكفي لتصنع شاعرا، فلا بد من الدربة والمران، ورواية

1)- ينظر: ابن منظور، م 8، 208-212.

2)- الجاحظ، الحيوان ، ج3، ص131 ،132.

3)- محمد الههياوي، الطبع والصنعة في الشعر، مكتبة النهضة المصرية، 1357هـ، ص 13.

الشعر، وهكذا تصير الصنعة صنو الإبتكار والابداع، وهي تشمل الدربة والتمرس في الفن، ولا تتنافي مع الطبع مطلقا، فهي مكملة له.

وبما أن الشاعر ينشد الحد الأقصى من الإجادة والاتقان في عمله، فإن مراجعة الشاعر لأعماله ومعاودته النظر فيها وتفقده لها لا يعد عيبا، بل نجد أن كبار الشاعراء في التراث العربي يعمدون إلى ذلك، وقد تتبع الجاحظ في البيان والتبيين هذا فحكى عن زهير بن أبي سلمى أنه كان «يسمي كبار قصائده الحوليات،...وعن الحطيئة أنه يقول: خير الشعر الحولي المنقح، وأورد قصة لعقبة بن رؤبة أباه شعرا وقال له: كيف تراه؟ قال يا بني إن أباك ليعرض له مثل هذا يمينا وشمالا فما يلتفت إليه...»(1)، لذلك فإنه من الخطأ الاعتقاد أن الإبداع الشعري عملية إرادية تماما تواتي الشاعر ساعة يشاء، وان القصيدة تولد تامة كاملة ناضجة.

أما التصنع والتكلف وهو التدخل المفرط في العمل والذي يتجلى في العناء المبذول في العمل الأدبي، وهو نقيض الطبع وعلى خلافه، والذي يعاب عليه الشاعر، مثل الذي اشتهر به أبو تمام، ومنه ما جاء لدى الباقلاني:«...ولما قد أولع به من الصنعة ربما غُطّي على بصره حتى يبدع في القبيح، وهو يريد أن يبدع في الحسن، كقوله في قصيدة له أولها:

سرت تستجير الدمع خوف نوى غد ... وغـــدا قتـــادا عندها كلُّ مرقد

فقال فيها:

لعمري لقـــد حُرّرت يـــوم لقيته ... لـــو أنّ القضاء وحده لم يبرد

وكقوله:

لو لم تُدارِك مُسِنَّ المَجْدِ مُذْ زمنٍ ... بالجود والبأس كان المجد قد خَرِفَا

1)- ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ص 204،208.

فهذا من الاستعارات القبيحة، والبديع المقيت»[1]، فمقياس التكلف لدى الباقلاني هنا هو خروج أبي تمام عن عمود الشعر، الذي يرفض الاستعارات البعيدة المغرقة، حيث جعل المجد يسن ويخرف... ونوع آخر من التكلف، عابه الجرجاني على أبي تمام، يقول«...وذلك كما تجده لأبي تمام إذا أسلم نفسه للتكلف، ويرى أنه إن مر على اسم موضع يحتاج إلى ذكره، أو يتصل بقصة يذكرها في شعره، من دون أن يشتق منه تجنيسا، أو يعمل فيه بديعا، فقد باء بإثم، وأخل بفرض حُتّم..من نحو قوله:

قَرَّتْ بِقِرَّانَ عَيْنُ الدِّينِ واشْتَتَرَتْ بالأَشْتَرَيْنِ عيون الشّرْك فاصطلما»[2]

وبذلك يكون التكلف والتصنع، سمة معيبة للشاعر والشعر، لكن ما يجب الإشارة إليه هنا هو أن صفة التصنع ليست لازمة للشعراء في كل الأحوال، فأبو تمام الذي اشتهر بالتصنع والتكلف ليست هذه صفة فيه على الإطلاق، فهو شاعر مطبوع، لكنه عمد في كثير من الأحيان إلى مخالفة عمود الشعر، فأصبح في نظر القدماء من المتكلفين، وجعلوها صفة لازمة له، وربما يجب أن تناقش قضية الطبع والصنعة على مستويي التقليد والتجديد، فأبو تمام فاتح باب التجديد على مصراعيه، لا يمكن أن ننفي عنه الشاعرية –خاصة في عصرنا هذا– لكنه بالمعايير القديمة (عمود الشعر) لا يصل إلى مستوى شاعرية البحتري وذو الرمة وجرير وغيرهما من الشعراء المطبوعين.

فكأن صفة الطبع ارتبطت لدى كثير من النقاد القدماء بالحفاظ على عمود الشعر، بينما ارتبطت صفة التكلف بالخروج عليها.

1)– الباقلاني، المصدر السابق،ص 164.

2)– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 11.

ثم إن هذه القضية –قضية الطبع والصنعة– تعد القضية الأم التي يمكن أن نناقش تحتها عدة قضايا أخرى كالذوق، ثقافة المبدع وأدواته، المفاضلة بين الشعراء وغيرها من القضايا التي ترتبط ارتباطا وثيقا بها.

II. المبدع ومبدأ التفاوت:

ما نقصده بهذا المبدأ هو تفاوت المستوى الفني لدى الشاعر الواحد، وربما كان هذا التفاوت في العمل الواحد كالقصيدة الواحدة مثلا أو يظهر في عدة أعمال مختلفة، وقد اختلف دارسو الإعجاز في التعرض لهذه الظاهرة، فنجد ابن قتيبة في تأويل مشكل القرآن، يعدها ميزة من مميزات الخطاب البشري،لا يقوم إلا بها، فالمبدع «... لا يأتي بالكلام كله، مهذبا كل التهذيب، ومصفى كل التصفية، بل تجده يمزج ويشوب، ليدل بالناقص على الوافر، وبالغث على السمين، ولو جعله كله نجرا* واحدا، لبخسه بهاءه، وسلبه ماءه، ومثل ذللك الشهاب من القبس تبرزه للشعاع، والكوكبان يقترنان، فينقص النوران، والسخاب ينظم بالياقوت والمرجان والعقيق والعقيان، ولا يجعل كله جنسا واحدا من الرفيع الثمين، ولا النفيس المصون»[1]، وهو هنا يؤكد على ضرورة التنويع الأسلوبي الذي يقتضيه المقام، ويتحكم فيه السياق، والذي يظهر من هذا الكلام أن ابن قتيبة يرى الرتابة مُفسدة للأدب، فلا ينبغي للمبدع أن يعتمد أسلوبا واحدا كالاختصار أو الإطالة، أو التكرار، أو الغموض، أو الوضوح، بل عليه أن ينوع في اختيار كل أسلوب بما يخدم غرضه ومراده، وبما يتوافق مع احوال السامعين، وقد جعل ابن قتيبة لهذا التفاوت قيمة جمالية حيث جعله وسيلة لبيان قدرة المبدع على التنويع، والتمكن من الجنس الإبداعي الذي يشتغل عليه، يقول ابن قتيبة في الشعر والشعراء:«..فالشاعر المُجيد من سلك هذه

*– النجر: اللون

1)– ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 13.

الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر..»[1].

وقد تنبه ابن قتيبة إلى أثر الحالات النفسية والأوقات التي ينتج فيها الإبداع على تفاوت واختلاف «أشعار الشاعر ورسائل الكتاب»[2].

وفي المقابل، فالشاعر قد يجيد في غرض ولا يجيد في غيره، زمرد ذلك إلى الطبع، يقول ابن قتيبة«والشعراء أيضا في الطبع مختلفون: منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسرله المراثي ويتعذر عليه الغزل.»[3]. وقد ذهب إلى هذا الرأي كذلك الخطابي، فقد ورده عنده في سياق الحديث عن الموازنة بين الشعراء أنه يمكن «أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته، فيكون أحدهما أبلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في نعت من هو بإزائه، وذلك مثل أن يتأمل شعر أبي دؤاد الإيادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر، وشعر الشماخ في وصف الحُمُر، وشعر ذي الرمة في صفة الأطلال والدمن، ونعوت البراري والقفار»[4]، ولا يدل أنه جاد في شيء من هذا أنه يجود في غيره، كما قال ابن قتيبة«وليس كلُّ بان بضربٍ بانٍ بغيره»[5]، لكن مبدأ التفاوت عند الخطابي يأخذ بعدا آخر، يعد فيه صاحب رأي متفرد، فقد استقل بموقفه الخاص إزاء التفاوت، هذا الموقف الذي جعله مبدأ لفهم حقيقة الإعجاز، فهو حين قسم البلاغة إلى ثلاث طبقات، رأى أن بلاغات القرآن حازت«من كل قسم من هذه الأقسام حصة، وأخذت من كل نوع من الأنواع شعبة، فانتظم لها بامتزاج هذه الأوصاف نمط من الكلام يجمع صفتي الفخامة والعذوبة نتاج السهولة، والجزالة والمتانة في الكلام تعالجان نوعا من الوعورة، فكان اجتماع

1)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 76.

2)- نفسه، ص 82.

3)- نفسه، ص 94.

4)-الخطابي، المصدر السابق، ص65.

5)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص95.

الأمرين في نظمه مع نبو كل واحد منهما على الآخر فضيلة خُص بها القرآن.»[1]، وبذلك يكون الخطابي أول من قال بالتفاوت في القرآن الكريم، الذي لا يحتوي في نظره على النوع الهجين المذموم طبعا.

لكن الباقلاني الذي له موقف مخالف لموقف الخطابي جعل من فكرة التفاوت مبدأ بنى عليه أغلب فصول كتابه، فهو يرى أن التفاوت سمة في الكلام البشري، وأن عدم التفاوت في نظم القرآن الكريم هو علة إعجازه، يقول الباقلاني:«إن عجيب نظمه وبديع تأليفة لا يتفاوت ولا يتباين على ما يتصرف إليه من الوجوه التي يتصرف فيها من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج وحكم وأحكام...ونجد في كلام البليغ الكامل والشاعر المفلق والخطيب المصقع يختلف على حسب هذه الأمور: فمنهم من يجود في المدح دون الهجو، ومنهم من يبرز في الهجو دون المدح، ومنهم من يسبق في التقريض دون التأبين، ومتى تأملت شعر الشاعر البليغ رأيت التفاوت في شعره على حسب الاحوال التي يتصرف فيها، فيأتي بالغاية والبراعة في معنى، فإذا جاء إلى غيره قصر عنه.»[2]، ويعزز الباقلاني موقفه هذا بالآية الكريمة ﴿وَلَوْ كَانَ مِنْ عِندِ غَيْرِ اللّهِ لَوَجَدُواْ فِيهِ اخْتِلاَفاً كَثِيراً﴾ [النساء : 82]

كما يرى الباقلاني أن هذا التفاوت هو الذي يبرز القيم الجمالية في العمل الأدبي، فإن المبدع «لو كان كل شعره نادرا، ومثلا سائرا، ومعنى بديعا، ولفظا رشيقا، وكل كلامه مملوءا من رونقه ومائه، ومُحلّى ببهجته وحسن روائه، ولم يقع فيه المتوسط بين الكلامين، والمترجج بين الطرفين، ولا البارد المستثقل، والغث المستنكر-:لم يبن الإعجاز في الكلام، ولم يظهر التفاوت العجيب بين النظام والنظام»[3] وهذا الذي ذهب إليه ابن قتيبة من قبل حين مثل العمل الإبداعي بالسّخاب ينظم بالياقوت

1)- الخطابي، المصدر السابق، ص 26.

2)- الباقلاني، المصدر السابق، ص 54-55.

3)- نفسه، ص 169.

والمرجان والعقيق والعقيان، ولا يجعله كله جنسا واحدا من الرفيع الثمين، ولا النفيس المصون[1]، وفي سياق دفاع الباقلاني عن مبدأ التفاوت يقوم بتحليل قصيدة امرئ القيس، ليخلص في الأخير إلى«أن هذه القصيدة قد ترددت بين أبيات سوقية مبتذلة وأبيات متوسطة وأبيات ضعيفة مرذولة وابيات وحشية غامضة مستكرهة وأبيات معدودة بديعة...ولا سواء كلام ينحت من الصخر تارة ويذوب تارة ويتلون تلون الحرباء ويختلف اختلاف الأهواء ويكثر في تصرفه اضطرابه وتتقاذف به أسبابه، وبين قول يجري في سبكه على نظام وفي رصفه على منهاج، وفي وضعه على حد، وفي صفائه على باب، وفي بهجته ورونقه على طريق»[2]

III. المفاضلة بين الشعراء: من القضايا التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمبدع، والتي لا يمكن أن تخلو منها كتب النقد عبر الأزمان، قضية المفاضلة بين المبدعين، ولا يحتاج بيان هذا إلى دليل، ذلك أن كل مبدع في الأصل يسعى لأن يكون الأفضل، وعمله هو الأسمى والأجود والأكثر قبولا وتقبلا لدى مختلف القراء، وفي المقابل نجد القرّاء بمختلف مستوياتهم يميلون إلى المفاضلة بين ما يقرؤون، وبالتالي المفاضلة من أبدعوا ما يقرؤون. فالمفاضلة إذا فطرة فطر الناس عليها، وقد ظهرت هذه الفطرة واضحة جلية حين ظهر الشعر، وتبارى في قرضه الشعراء. وليست المفاضلة (الموازنة) إلا ضربًا من ضروب النقد، يتميز بها الرديء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة من الضعف في أساليب البيان؛ فهي تتطلب قوة في الأدب، وبصرًا بمناحي العرب في التعبير، ومن هنا كان القدماء يتحاكمون إلى النابغة تحت قبته الحمراء، في سوق عكاظ، إذ كان في نظرهم أقدر الشعراء على وزن الكلام.

1)– ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 13.

2)– الباقلاني، المصدر السابق، ص 277،273.

وقد حفل النقد القديم، ومنه أصحاب الإعجاز، بهذه القضية، كيف لا وكل همهم هو إثبات التفوق للنص القرآني وإثبات عجز كل المبدعين أمام البديع عز وجل. لذلك يمكن أن نقول أن كل أعمالهم وجهودهم الإعجازية في صميم المفاضلة بين المبدعين؛ وضبط معايير المفاضلة، لأن المفاضلة حكم وكل حكم يحتاج إلى معايير يستند إليها.

وقد رفض الجرجاني التسليم لشاعر ما بالسبق، ورفض الركون إلى أن الناس قد اجتمعوا على ذلك، يقول عن قوم يرون أنه «قد جرت العادة بأن يبقى في الزمان من يفوت أهله حتى يُسلّموا له، وحتى لا يطمع أحد في مداناته، وحتى ليقع الإجماع منهم أنه الفرد الذي لا يُنازع، ثم يذكرون امرئ القيس والشعراء الذين قدّموا على من كان معهم في أعصارهم، وربما ذكروا الجاحظ وكلّ مذكور بأنه كان أفضل من كان في عصره، ولهم في هذا الباب خبط وتخليط لا إلى غاية»[1].

فليس هناك اتفقاق في القديم على أي الشعراء أشعر ويعطي الجرجاني دليله على ذلك بإيراد عدة قصص من التراث، يتساءل فيها الناس قديما عن أي الشعراء أشعر؟ لكن الإجابات لا تتفق على واحد بعينه. يقول الجرجاني«ثم وجدنا الاخبار تدل على خلاف لم يزل بين الناس فيه(امرؤ القيس) وفي غيره، أيٌّ أشعر؟ وعلى أيٍّ لم يستقرّ الأمر في تقديمه قرارا يرفع الشك»[2]. وبعد أن يورد الجرجاني قصة لأبي جعفر المنصور في نفس السياق يقول:«هذا، وفي حاجة أن يسأل إلى أن يسأل عن أي الشعراء أشعر وقد مضى الدهر بعد الدهر، دليل على أن لم يكن الذي يجري من تفضيله (امرئ القيس) قولا مجتمعا عليه»[3] ومن أدلة الجرجاني كذلك على أنه لم يتفق الناس قديما على تقديم امرئ القيس أو سواه، وإنما هي أذواق وأهواء، فإذا

1)–عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 590.

2)– نفسه، ص 592.

3)– نفسه، ص 594.

ادّعى المتأخرون هذا فقد «ورّطوا أنفسهم في أعظم ما يكون من الجهالة، من حيث أنه يُفضي بهم إلى أن يدّعوا على من كان في زمان النبي ثلى الله عليه وسلم من الشعراء والبلغاء قاطبة الجهل بمقادير البلاغة، والنقصان في علمها، ولأنفسهم الزيادة عليهم»[1].

فالأحكام المطلقة التي وردت في التراث القديم، كانت وليدة اللحظة والتأثر اللحظي لكنها ليست مقياسا ثابتا، وهذا ما نجده لدى ابن قتيبة في الشعر والشعراء، فقد: أنشد مروان بن أبي حفصة لزهير فقال: زهير أشعر الناس، ثم أُنشد للأعشى فقال: (بل) هذا أشعر الناس، ثم أنشد لامرئ القيس فكأنما سمع به غناء على شراب، فقال: امرؤ القيس والله أشعر الناس[2]

فالشعراء مختلفون في الطباع، والقراء كذلك، ولكل شاعر مذهبه، وطريقته، ولكل قارئ ما يستهويه أو يتعصب له، لكن دارسي الإعجاز وعلى رأسهم ابن قتيبة، والجرجاني يرفضون المقاييس الذاتية في الحكم على الشعراء، وحاولوا وضع معايير موضوعية متصلة بالنصوص الإبداعية، لا دخل فيها لذات الناقد، فهاهو ابن قتيبة يبين كريقته في الاختيار التي تجنب فيها الذاتية والتقليد فيقول:«..ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له، سبيل من قلّد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاًّ حظه، ووفرت عليه حقه»[3]، ويرفض الخطابي كذلك المفاضلة بين الشعراء إلا إذا توفرت شروط المعارضة، فمن شروطها عنده ان ينشئ من عارض صاحبه "كلاما جديدا ويحدث

1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 597.
2)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 82.
3)- نفسه، ص 64.

له معنى بديعا، فيجاريه في لفظه ويباريه في معناه ليوازن بين الكلامين فيحكم بالفلج لمن أبر منهما على صاحبه"[1]

وليس أفضل من تأسيس لشروط المعارضة مثل ما ورد عن علي ابن أبي طالب في دلائل الإعجاز، حيث قال للقوم الذين اختصموا في أي الشعراء أشعر:«...كل شعرائكم محسن، ولو جمعهم زمان واحد وغاية ومذهب واحد في القول، لعلمنا أيهم أسبق إلى ذلك، وكلهم أصاب الذي أراد وأحسن فيه»[2]، وقد حاولنا استنتاج أهم المعايير المعتمدة لدى أصحاب الدراسات الإعجازية:

فالجرجاني وضع ثلاث معايير ليحكم للشاعر بالسبق، وهي:[3]

- معنى غريب يسبق إليه الشاعر فيستخرجه.
- استعارة بديعة يفطن لها.
- طريقة في النظم يخترعها.

والمعول عليه لدى الجرجاني هو النظم.

ومن المعايير كذلك: قدرة الشاعر على التصرف في أبواب القول، والتنويع في الأغراض، ونجد لدى الباقلاني معيارا آخر، وهو المعيار الأخلاقي الذي اعتمده في تحليله لقصيدة امرئ القيس.

أمّا ابن قتيبة، فيرى أنه لا يقدم أحدا إلا أن يرى الجيد في شعره أكثر من الجيد في شعر غيره.[4]

---

1)- الخطابي، المصدر السابق، ص 58.

2)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 593.

3)- نفسه، ص 627-628.

4)- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 82.

IV. المتلقي في الدراسات الإعجازية:

المتلقي هو ثالث أركان العملية الإبداعية، ولولاه لما كان هناك إبداع أصلا، فالمتلقي الأول يولد مع ميلاد النص، باعتبار المبدع هو المتلقي الأول لإبداعه.

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن "النص لا وجود له إلا بوجود القراءة"[1] فالتحقق الفعلي أو الوجود الحقيقي للنص هو بعد القراءة.

وتظهر قيمة المتلقي في كونه هو الذي يمنح الاستمرارية للأعمال الإبداعية، فالمبدع ينتج إبداعه ويرمي به إلى المتلقي الذي يتصرف فيه كيف يشاء، بل إن المبدع في ذاته حين يعود لإنتاجه الإبداعي لا يعود إليه إلا متلقيا وقارئا لا أكثر.

وبذلك يمكن القول أن«العملية الإبداعية –وإن تحقق وجودها من خلال مبدعها– فإن فاعليتها لا تتم إلا بوجود المتلقي، بحيث يمكن اعتباره شريكا حقيقيا في عملية إعادة الخلق الإبداعي»[2].

فكل قارئ للنص أو سامع له، متلق سواء كان من عامة الناس أم ناقدا ذا خبرة ودربة، لأن للمتلقي – وإن كان قليل الحظ من النقد– حظا من الفهم، وقدرا من التذوق، وموقفا مما يقرأ أو يسمع، وحسبه فهما وتذوقا أنه يختار وبتلقى ما يقع على مسمعه بالقبول أو بالرفض.

ولقدِ اهتمَّت الدراسات النقدية العربية القديمة بظاهرة التلقي التي اقترنت أول ما اقترنت بمقولة" :مطابقة الكلام لمقتضى الحال"، أو "لكل مقام مقال"، التي كانت معيارًا من معايير الجودة الشعرية، وقد انبثقت أحكامٌ نقدية كثيرة من هذه المقولة.

---

1)– فيرناند هالين، فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص 75.

2)– محمد عبد المطلب، مرجع سابق، ص 255.

1- العناية بمنظور المتلقي لدى دارسي الإعجاز:

1-1 - الجاحظ: يقول الجاحظ: "مدار الأمر على البيان والتبَيُّن، وعلى الإفهام والتفهُّم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشدَّ استبانة كان أحمد، والمُفهم لك والمُتفهِّم عنك شريكان في الفضل"[1]، وينقل عن الإمام إبراهيم بن محمد قوله" :يكفي من حظ البلاغة أنْ لا يُؤتى السامعُ من سوء إفهَامِ الناطق، ولا يُؤتى الناطق من سوء فهْم السامع"، ثم يعلق على قوله" :أمَّا أنا فأستحسن هذا القول جدًّا".[2]

فالجاحظ يضع التبَيُّن قرين البيان، والتفهُّم قرين الإفهام، والمتلقي المُحسِن للتذوُّق شريك للمتكلم المُحسِن البيان... وما دامت هناك شركة بين المُفهِم والمتفهم، فإنَّ كل دراسة جادة ويقظة لكلِّ قصيدة أو أي عمل أدبي قديمًا أو محدثًا هي جزء من هذا العمل ومن تَمامه، ولو استطعنا أن نَجمع كلَّ شروح القصيدة، وما كُتِب عنها ووضعناها معها في سِفر واحد، لكان ذلك تحقيقًا لمراد الجاحظ ومن حق الشركة، ويدُلُّك قول الجاحظ بما فيه – من حرص على وجوب الربط بين إنشاء الأدب وتلقيه، ومن ضرورة تحقُّق الفهم والإفهام – على أنه سمَّى كتابه" البيان والتبيين"، وكأنَّه يرى أن قيمة البيان أنْ يسكن في قلب متلقٍّ مهيًّأٍ له.

وهذه النظرة من الجاحظ تدل على وعي كبير وإدراك تام لظاهرة التلقي.

1-2 - ابن قتيبة: وكذلك اهتم ابن قتيبة بالمتلقي وجعله مدارا لاهتمامه واهتمام المبدع، فالشاعر المجيد في نظره من يراعي في إبداعه أحوال المتلقين،"فلم يُطل فيُملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[3] كما نجده فسر بناء القصيدة العربية القديمة، من ذكر للأطلال والبكاء عليها، ورحيل الأحبة... وغير ذلك من

1)– الجاحظ، البيان والتبيين، ، ص 11.

2) – نفسه، ص 87.

3)– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 76.

المراحل التي تبنى عليها القصيدة، فسر ذلك النمط من البناء تفسيرا له علاقة بالمتلقي الذي هو داخل في نية المبدع.

ويدور اهتمام ابن قتيبة بالمتلقي في دائرة البلاغة العربية، ونظرة المقامات والأحوال، حيث يشير إلى أن المبدع"تكون عنايته بالكلام على حسب الحال، وقد الحفل، وكثرة الحشد، وجلالة المقام"[1]. وبالتالي فهو يدخل تحت نظرية البيان الجاحظية المبنية على مبدأ الإفهام والتفهم.

كما لا يخفى أن تركيز ابن قتيبة كان منصبا على المبدع أكثر من تركيزه على المتلقي، بل حتى أكثر من تركيزه على الشعر كما رأى ذلك إحسان عباس في تاريخ النقد الأدبي عند العرب[2]، ومن خلال ذلك يمكن القول أن نظرة ابن قتيبة للأعمال الإبداعية «تدور في فلك المؤلفين فهم الذين يرسمون لأعمالهم غاياتها وهم الذين يوجدون لها وسائلها، أما الجمهور فإنه محط نية، وغاية مقصد، يحيا على سبيل التقدير في وجدان الكاتب فحسب»[3].

1 3 - الباقلاني: لم يكن كتاب إعجاز القرآني للباقلاني بعيدا عن العناية بالتلقي والمتلقي، شأنه شأن غيره من دارسي الإعجاز، فقد كان المتلقي حاضرا دائما في سياق الإفهام والتفهم الذي أشار إليه الجاحظ من قبل، والذي أسس للبلاغة العربية.

فالكلام لدى الباقلاني «موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس»[4] وبالتالي يكون المبدع خاضعا للسامع، فيما ينقله إليه، لذلك «وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن

1) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 13.

2)- إحسان عباس، المرجع السابق، ص 101.

3) حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، سلسلة إجراءات، ط1، 1985، ص 68.

4)- الباقلاني، المصدر السابق، ص88.

مستكره المطلع على الأذن، ومستنكر المورد على النفس، حتى يتأبى بغرابته في اللفظ عن الإفهام، أو يمتنع بتعويض معناه عن الإبانة..»[1]

فالمتلقي يرفض ما لا يفهمه ولا يتفاعل معه في نظر الباقلاني، ويرفض كذلك ما ليس فيه عذوبة ورقة على مسمعه.

ويكون بذلك الباقلاني يسير في تقاليد التلقي القديم الذي يكون فيه المبدع هو صاحب السلطة الأولى، بينما تعود المتلقي أن يكون سلبيا فيما يتلقاه، فلا يرتقي إلى مستوى المبدع بل يطلب إليه أن ينزل إليه.

ويتصل بهذا السياق موقف لأبي تمام تناقلته كتب التراث، وذلك لمَّا سأله أبو سعيد وأبو العميثل مُسْتنكِرَيْن" :لِمَ لا تقول ما يفهم؟"!، فرد أبو تمام عليهما مبكتًا، وعَكَس السؤال، فقال" :ولِمَ لا تفهمان ما يقال؟[2]."!

هذا الحوار الأخير يجسد تقاليدَ التلقي القديمة وجمالياته التي تتوقع نصًّا سهل الفهم، قريب المأخذ والاستيعاب، دون كبير تأمُّل أو تفكير.

1 4 - عبد القاهر الجرجاني:

لقد أولى الجرجاني ظاهرة التلقي عناية كبيرة في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، فهو يوجه المتلقي للنص توجيها علميا، ويرشده كيف يتلقاه، فيقول« اعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصًا دون غيره مما يستحسن له الشِّعر أو غير الشعر من معنى لطيف أو حكمة، أو أدب أو استعارة أو تَجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم وتأمله، فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مِمَّ كانت؟ وعند مَنْ ظهرت؟ فإنَّك ترى عيانًا أن الذي قلت له كما قلت»[3] فالجرجاني هنا

(1)– الباقلاني،المصدر السابق،ص 88.

3)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص84-85.

يحاور المتلقي ويتوقع ردود فعله، كما أنه يطالبه بدقة التأمل والقراءة الواعية، كل ذلك من أجل الكشف عن مواطن الجمال، التي يكتنزها النص فالنص لا يبوح بمكنوناته الجمالية للقارئ من الوهلة الأولى، لكن ينبغي على القارئ أن يبذل مجهودا كبيرا لاكتشاف مضمرات النصوص ومكنوناتها.

وبالتالي فإن الجرجاني نحا بالبلاغة العربية منحى جديدا، بعيدا عن نظرية الإفهام والتفهم التي تبناها الكثير من النقاد قبله، كالجاحظ وابن قتيبة والباقلاني والرماني وغيرهم. فهو يمدح الغرابة والغموض في العديد من المواضع، من كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، فهو حين يتكلم عن الضرب الثالث من الاستعارة الذي يجعله الصميم الخالص منها، فهو يشيد بها لأنها ليست في متناول أي قارئ عادي، حيث «لا يبصرها إلا ذوو الاذهان الصافية، والعقول النافذة، والطباع السليمة، والنفوس المستعدة لأن تعي الحكمة، وتعرف فصل الخطاب»[1].

وكذلك فأفضل التشبيهات في نظره «ما تقوى فيه الحاجة إلى التأوُّل حتى لا يُعرف المقصود من التشبيه فيه ببديهة السماع» [2].

ويتضح من خلال ما سبق أن الجرجاني يولي عملية التلقي عناية بالغة، وهو يرفض التلقي البديهي، أو بالأحرى يرفض النص الذي يعتمد في تلقيه على البديهة، بل يجعل من عملية التلقي ممارسة عقلية وفنية، يبذل فيها القارئ جهدا لا يقل عن الجهد الذي يبذله المبدع في إنتاج نصه، وإذا اعتمدنا هذه الفكرة كمبدأ لدى الجرجاني، يمكن أن نقول أنه إذا كان ليس في وسع جميع الناس أن يكونوا مبدعين (شعراء وناثرين)، فكذلك ليس في وسع كل الناس أن يكونوا قرّاء صالحين.

وما يدلنا على النزعة العقلية لدي الجرجاني في التلقي تلك الأمثلة الشعرية لأبي تمام والمتنبي وهما المعروفان بتضمين شعرهما من المعاني الخفية ما أخرجها في نظر

1)-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 50.

2)- نفسه، ص 74.

الكثيرين من دائرة عمود الشعر العربي، بل إخراجهما من دائرة الشعر أصلا، وإدخالهما في دائرة الفلسفة والحكمة.

ومن خلال ما سبق يظهر اهتمام دارسي الإعجاز في مؤلفاتهم بعملية التلقي، اهتماما، يتناسب مع التصورات الفكرية السائدة، والذي يميز "مفهوم التلقي أو جمالياته في تراثنا النقدي عنه في حركات النقد الأجنبي أنه لم يرتبط لدى رُوّاده بنزعات فلسفية عامة على نحو ما كان معروفا في فلسفة النقد اليوناني مثلا"(1).

وما ينبعي الإشارة إليه هو أن الجرجاني وإن كان امتدادا و"تطورا لحركة الفكر العربي في النقد بشكل عام، فهو يمثل في تاريخ هذه الحركة طفرة هائلة فيما يتعلق بجماليات التلقي"(2).

2- التلقي والنص القرآني عند أصحاب الدراسات الإعجازية:

إن أي نص لغوي ينطلق من منتجه متجها نحو مستقبله بحمولة فكرية ولغوية، قد تكون أكبر من حمولة المتلقي أو أقل منها، ووجود النص وتحققه لا يتم إلا بعد بلوغه متلقيه الذي أنشئ لأجله.

لكن نمط تلقي البشر على اختلاف مستوياتهم وطبقاتهم للنص القرآني يختلف جذريا عن نمط تلقيهم لأي نص بشري، فإذا اتفقنا على أن" النصوص الأدبية ليست من انتاج الأديب والشاعر فقط، بل هي من إنتاج المتلقي"[3] واتفقنا كذلك على أن الأديب أو الشاعر يعول على القارئ الذي يتسلم زمام السلطة التوجيهية والتأويلية للمعنى ويصبح صاحب النص الفعلي بعد أن يفقدها منتجه الأول.. فهذا الكلام لا يمكن أن نسلم به حين يتعلق الأمر بالنص القرآني وذلك راجع إلى عدة أسباب نذكر منها:

1)- محمد عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية والحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996، ص 77.

2)- نفسه، ص 77.

3 . محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ط1، 1999، بيروت، ص 14.

1. أنه لا يمكن لبشر مهما أوتي من الفصاحة والبلاغة احتواء كامل الحمولة المعرفية واللغوية في النص القرآني . وذلك سر الإعجاز الذي نعتبره أسمى درجات الإبداع وهو ليس متاحا للبشر. بينما الأمر المتاح لهم هو إدراك كون كلام الله معجزا لأن الله عز وجل هو الوحيد الذي يدرك ذلك السر ويحتويه بعلمه.
2. لا يمكن أن ندعي أن القارئ للنص القرآني يساهم في إنتاج المعنى بل كل مساعي البشر هي تحصيل ما أمكنهم من المعرفة ومحاولة اكتشاف بعض المعاني التي أودعها الله عز وجل فيه، لأنه كما قلنا سلفا هو الوحيد الذي يدرك ما فيه من معاني وأسرار، هذا من جهة ومن جهة أخرى لا يمكن أن ندعي أن شاعرا ما أو أديبا ما يدرك كل ما في شعره أو أدبه من لطائف وأسرار، فالنص القرآني"يخضع كل شيء له ولا يخضع هو لأي شيء آخر"(1)

وخلاصة القول أن الله عز وجل يدرك تمام الإدراك ما في القرآن من لطائف المعاني ودقائق الأسرار وهو في المقابل يدرك مستوى الإدراك لدى عباده ويعلم علم اليقين آفاق مداركهم ومبلغ علمهم منه، فالتلقي هنا يبنى على أساس المعرفة المسبقة بأن القارئ لا يضيف شيئا للنص القرآني باعتبار تلك القراءات المحتملة أو الممكنة لهذا النص كلها محتواة في علم الله عز وجل، لذلك فالقراءة لا تشكل إضافة على عكس الإضافة التي تضيفها القراءة للنصوص البشرية من شعر ونثر وغيرها لأن المعاني التي يقِرّها القراء في نص أو آخر ليست بالضرورة موجودة في نية أو مقصدية الكاتب الأصلي للنص، ويمكن كذلك أن يكون القارئ أوسع ثقافة أو أبعد إدراكا من الكاتب وهذا ما يهبه سلطة توجيهية للمعنى وهو ما يشكل الإضافة الفنية في النص الإبداعي.

---

1)– مصطفى ناصف، بين بلاغتين، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا القديم، م1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1990، ص397.

والباقلاني يقِرُّ بتفاوت النَّاس في إدراك الإعجاز الذي هو أسمى درجات الإبداع، ويجعل الناس طبقتان حسب الحصيلة المعرفية واللغوية:

1. شخص بصيرته أقوى ومعرفته أبلغ، فهذا إلى إدراك إعجازه أسبق.
2. المتوسط من أهل اللسان، وهو أقل درجة من العالي في هذه الصنعة ويجعله في مصاف الأعجمي، فإدراكه للإعجاز يكون بالتعدية.(1)

فالباقلاني يشترط في المتلقي للنص القرآني أن يكون ذا ثقافة واطلاع واسعين، وأن لا يتخصص في باب واحد من تصاريف الكلام لأن ذلك يحجب عنه ما في القرآن من إعجاز، يقول الباقلاني:"... وكذلك لا يعرف المتناهي في معرفة الشعر وحده، أو الغاية في معرفة الخطب أو الرسائل وحدهما، من غور هذا الشأن ما يعرفه من استكمل معرفة جميع تصاريف الخطاب ووجوه الكلام وطرق البراعة، فلا تكون الحجة قائمة على المختص ببعض هذه العلوم بانفرادها دون تحققه لعجز البارع في هذه العلوم كلها عنه.

فأما من كان متناهيا في معرفة وجوه الخطاب وطرق البلاغة والفنون التي يمكن فيها إظهار الفصاحة، فهو متى سمع القرآن عرف إعجازه"(2) ، وهذا نفسه ما دعا إليه ابن قتيبة من قبل حين قال: «وإنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات»(3).

إذاً فثقافة المتلقي هي ما يعوَّل عليه في إدراك إعجاز القرآن، حيث أن الجاهل أو المتوسط في اللغة لا يمكن أن يدرك الإعجاز القرآني من تلقاء نفسه دون وسيط،

1)- الباقلاني، المصدر السابق، ص 35.
2)- نفسه، ص 36.
3) - ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ص 12.

فنحن لا ندعي أننا نفهم القرآن ونشعر بعظمته كما كان يفهمه الأوائل ويستشعرون عظمته بسبب اتصالهم الوثيق باللغة ومعرفتهم الواسعة بعوالمها وضروبها وفنونها.

3- النص والرهان مع المتلقي(آليات تحفيز المتلقي ودفعه نحو النص):

رغم أن ظهور النظريات التي ترفع شعار القارئ، كان جديدا إلا أن ما يدعون إليه لم يكن غائبا عن القدماء، سواء في الفكر العربي أو الغربي، فالمتلقي كان حاضرا دائما في ذهن المبدع، وحاضر بقوة في النصوص (سواء النقدية أو الابداعية) ،ذلك أن النص موجه إليه وهو صاحبه في الأخير. ويبقى أن "النص نداء، وإن القراءة تلبية النداء"[(1)]، فالنص ينادي المتلقي بلغات عديدة، يستفزه ويستثيره، ويعده ويُمنّيه، وربما يتحداه، ليحاول القارئ بعد ذلك خلق التواصل الذي هو الأساس في العمليات التخاطبية كما رأينا سابقا، بين أطراف هذه العملية. لذلك فإن "وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ وعملية ملء هذه الفجوات أثناء عملية القراءة هي التي تبرز وتوجد الاتصال، إذ أن الفجوات وضرورة ملئها تعمل كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري"[(2)]

وقد تنبه أصحاب الدراسات الإعجازية إلى عدة ظواهر في النصوص من شأنها أن تدفع القارئ نحو المشاركة في لعبة النص، ومن بين هذه الظواهر: الإيجاز، والحذف والاختصار، الكناية والتعريض، ومخالفة ظاهر اللفظ معناه... وظاهرة الغموض التي حفل بها الجرجاني كثيرا. وغير ذلك من الظواهر التي اهتموا بها أيما اهتمام، واعتبروها من جماليات الكلام، لما لها من أثر في المتلقي.

---

1) حسين الواد، المرجع السابق، ص42.

2) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 195.

3 ـ1 الإيجاز:

لقد جعل الرماني الإيجاز قسما من أقسام البلاغة، وابتدأ به في تصنيفه لأقسام البلاغة العشرة التي أقرها، والإيجاز في تعريفه البسيط لدى الرماني هو «تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى»، وينقسم الإيجاز إلى حذف وقصر: فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام، والقصر بينة الكلام على تقليل اللفظ، وتكثير المعنى من غير حذف، والإيجاز بالقصر أغمض من الحذف وإن كان الحذف غامضا[1]. وبما أن الإيجاز مظهر من مظاهر البلاغة، التي تسعى في نظر الرماني إلى إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة، فهو يربط جمالية الإيجاز بالفائدة المرجوة من الكلام، فكل إيجاز لا يوصل المعنى مرفوض ومذموم أما "..إذا ظهرت الفائدة بما يستحسن فهو إيجاز(مقبول) لخفته على النفس"[2]، فقد فرق بذلك بين الإيجاز والتقصير، عن بلوغ المراد.

وقد جاء الخطابي بعده ولم يزد على ما قاله الرماني تقريبا، فرأى أن الإيجاز في موضعه، وحذف ما يستغنى عنه من الكلام نوع من أنواع البلاغة."

ثم يعلل ذلك بربطه بالمتلقي الذي تكون له الفرصة في ملأ تلك الفراغات والبياضات الموجودة في النص، لأنه ليس غرض النص سجن المتلقي بل تحريره، يقول الخطابي معللا جمالية الإيجاز: «...لأن النفس تذهب في الحذف كل مذهب، ولو ذكر الجواب لكان مقصورا على الوجه الذي تناوله الذكر....ويضرب أمثلة على ذلك، فحذف الجواب كقوله: لو رأيت عليا بين الصفين! وكذلك قوله تعالى: ﴿سِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَراً حَتَّى إِذَا جَاؤُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا﴾الزمر 73.

---

1)- ينظر: الرماني، المصدر السابق،ص 76،77.

2)- نفسه، ص 80.

والمعنى كأنه قيل:لما دخلوها حصلوا على النعيم المقيم الذي لا انقطاع له ولا تكدير فيه.[1]

أما الجرجاني فيدفع القارئ نحو تذوق الحذف، الذي يجده شبيها بالسحر في أثره. ويبين له آليات ذلك، فيقول بعد إيراده عدة شواهد شعرية جاء فيها حذف:«..فتأمل الآن هذه الأبيات كلها، واستقرها واحدا واحدا، وانظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثم فَلَيْتَ النفس عما تجد، وألطفت النظر فيما تحس به، ثم تكلفت أن ترُدّ ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت»[2]، وما نلحظه هنا هو انتباه الجرجاني إلى المتعة التي يجدها القارئ حين يجد نفسه بلغ مراد الشاعر، فكأن القارئ هنا يكشب ثقته بنفسه وتتوطد العلاقة بينه وبين النص أو المبدع الذي أحسن الظن به ووثق بقدرته واعتمد عليه في ملء تلك الفراغات، والمساهمة في بناء هذه النص.

3 2 الكناية: يرى الجرجاني أن الكلام على ضربين «ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده،... وضرب أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده»[3]،

«..ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم: هو كثير رماد القدر، وعرفت منهم أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلن إنه كلام قد جاء عنهم في المدح ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فبها للقرى والضيافة، وذلك أنه إذا كثر الطبخ في القدور وكثر إحراق الحطب تحتها وإذا كثر

1)- الخطابي،المصدر السابق، ص 52.
2)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 151.
3)- نفسه، ص 262.

إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة وهكذا السبيل في كل كناية»[1]، فتكون الكناية صورة من صور الدفع للقارئ الذي لا يُعطى المعنى جاهزا بل يعتمد على نفسه من أجل بلوغه، وذلك بتأويل الكلام وحمله على الوجه الذي يرمي إليه.

ومتلقي هذا الأسلوب (الكنائي) يقوم بعملية استدلالية شاقة جدا، ففي المثال السابق (كثير الرماد) يبحث عن العلاقة بين هذه العبارة بسياق الكلام، فالرماد الكثير نتيجة للنار الكثيرة والنار الكثيرة لأجل طبخ طعام كثير وطبخ الطعام الكثير لا يكون إلا لأجل ناس كثر، ومن يطعم ناسا كثر إلا الكريم، فهذه العملية التراجعية التي يعتمد فيهاعلى الاستدلال المنطقي تتم في الذهن بصورة سريعة، لكن هذه العملية الشاقة لا تتكرر في الكناية الواحدة عند القارئ الواحد، بل تحدث مرة واحدة في كل كناية جديدة، فهذه الكناية لشهرتها، أصبحت واضحة ولا تحتاج كل هذه الاستنتاجات.

3 3 **الغموض:** لعل هذه القضية لم تعط حقها من قبل النقاء العرب قديما، بل بالعكس، كان حديثهم عنها دائما في سياق الحديث عن العيوب والطعن في الشاعر الذي يغرب ويعقد شعره، ذلك أن التلقي القديم كان يتوقع البساطة والوضوح، وسرعة إيصال المعنى إلى السامع دون أن يناله في ذلك جهد ولا نصب، حتى جعل الأصمعي أحسن الشعر "الذي يسابق لفظه معناه"[(2)]، ولعل أدل قصة على ذلك القصة الشهيرة بين أبي تمام وسائليه الذين أنكرا عليه معاني شعره فقالا له "لم لا تقول ما لا يفهم؟"، فأجابهما بسخرية ووعي كبير: "ولِمَ لا تفهمان ما يُقال؟" فتظهر هذه القصة مدى سذاجة تفكير المتلقي الذي يريد كل شيء جاهزا يصل إلى حد عنده دون أن يبذل فيه أي جهد، حتى أنه إذا لم يفهم شيئا سارع إلى تخطيء الشاعر، ورميه بالنقص، والإنكار عليه دون أن يكلف نفسه مشقة محاولة فهم ما

---

1)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 262.

2)–أبو عمر أحمد بن محمد ابن عبد ربه،العقد الفريد، تح: أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1965، ج5، ص325.

يرمي إليه الشاعر، وفي المقابل نلاحظ وعي أبي تمام بماهية الشعر، الذي لا ينبغي أن يكون في متناول الجميع، لأن الكلام الذي يصل إلى أسراره كل من هب ودب، يمكن أن يقوله كل من هب ودب، وأبو تمام شاعر كغيره من الشعراء يسعى للتميز والتفرد، ويريد أن يعلو على قرّائه.

ومثله المتنبي، الذي أسر لابن جني سرا عظيما كعظمة المتنبي، حين قال له: «أتظن أن عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه؟ ليس الأمر كذلك، لو كان لهم لكفاهم منه البيت، قلت: فلمن هي؟ قال: هي لك ولأشباهك»(1)، ولذلك كان المتنبي وأبو تمام مثار جدل ومحط ناقش لمعانيهما المكنونة في الصدف، التي لا يتاح لأي قارئ بسيط أن يصل إليها، فالغموض بهذه الصورة شكل – ردحا من الزمن– صورة من صور العيوب في الشعر ومسوغا من مسوغات الطعن فيه.

لكن الغموض في حقيقته نوع من أنواع التحدي والحفز للقارئ، ففبه يجد القُراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع ومهارة"(2)

ومن هذا المنطلق كان احتفاله بالغموض في الشعر، واعتبره ميزة من المميزات التي يجب أن يتميز بها الشعر، ففي سياق حديثه عن التمثيل يقول:«..أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه اظهر، واحتجابه أشد»(3)، والمعنى الجيد "كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، والعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستاذن عليه"(4)، "فالغموض

1)– أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب، معجز أحمد، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، 1986، ج1، ص 56.

2)– محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص 40.

3)– عبد القاهرالجرجاني، أسرار البلاغة، ص 118.

4)– نفسه، ص 119.

يصبح أشد تحريضا لخيال المتلقي ذلك أن النص أولا وأخير مجال لعمل الخيال الخلاق عند منتجه ومتلقيه"[1]

لكن الجرجاني لا يفضل كل انواع التعقيد والغموض، بل يضع لذلك أسسا وحدودا لا ينبغي أن يتجاوزها، فعنصر المفاجأة الذي يميز كل كلام غامض، يجب أن يكون من ورائه طائل، ولديه طريق خفي لكن يمكن أن يُدرَك بعد الطلب وطول التفكير.

ومن التعقيدات التي لا يرضى بها الجرجاني قول الشاعر:

وكذا اسم أغطية العيون جفونها   من أنها عمل السيوف عوامل

يعقب على هذا بقوله:«وإنما ذُمّ هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكَدّك بسوء الدلالة ووأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملس، حتى إذا رمت إخراجه منك عسر عليك، وإذا خرج خرج مشوه الصورة ناقص الحسن»[2]. ويرجع اهتمام الجرجاني بالغموض إلى كون الجرجاني عقليا خالصا، يحبذ كل ما من شأنه إعمال العقل والفكر، والغموض بهذا التصور الذي عناه عبد القاهر الجرجاني "هو الغموض الناتج عن كثافة الطاقة الشعرية، على نحو يجعل النص الشعري قابلا لتعدد القراءات قابلية تبرهن على أدبيته وتكشف عن خصوصيته كعنصر بناء"[3]

لكن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن الجرجاني لا يرى أن يكون الغموض مطلقا في الشعر، لكنه باب من أبواب الإبداع الذي يعمد إليه المبدع من حين إلى آخر، حسب الغرض والسياق، وإلا أصبح الشعر ألغازا وتعذر التواصل مع النص مطلقا، وكذلك لا ينبغي في نظره أن يُعَقّد الشاعرُ معناه، حتى إذا أعملت فكرك واجتهدت في الكشف عن أسراره لم تجد فيه ما يحتاج لكل ذلك الجهد، ولهذه الخيبة التي

1)- راتب الحلاق، النص والممانعة–مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000،

2)- الجرجاني أسرار البلاغة، ص 120.

3)- محمد الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، ط1، 1998، ص 191.

يعيشها القارئ أثر كبير على الثقة في المبدع، الذي يصبح في نظر القارئ سفيها يخبط خبط عشواء وكأن شعره صادر عن مخبول أو مجنون.

4 - معايير التذوق الجمالي لدى القراء:

وقد تنبه علماء الإعجاز إلى اختلاف معايير التذوق الجمالي لدى القراء باختلاف المرجعيات الفكرية لديهم، ومن بين هذه المعايير:

-معيار الجزالة والرصانة

-السلاسة والوضوح (البعد عن الغموض)

-الغرابة والغموض

-المعايير الأخلاقية (الصدق تعظيم شعائر الله...)

-الغلو في قول الشعر والإفراط في هذ المتوسط بين المذهبين في الغلو والاقتصاد والمتانة والسلاسة

-الوقع الموسيقي..

وفي هذا الفلك يسبح الشعر "ومن تعدى هذا كان سالكا مسلكا عاميا، ولم يروه شاعرا ولا مصيبا"[(1)]

5 - المتلقي والأثر النفسي:

من بين القضايا التي ترددت في الدراسات الإعجازية قضية الأثر النفسي للنص، سواء النص القرآني أو النص الأدبي، وقد عدها بعضهم سرا من أسرار الإعجاز القرآني، وهو سر ذهب عنه الناس كما يرى الخطابي "..فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس، فإنك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه، تستبشر به النفوس وتنشرح له

1)- الباقلاني، المصدر السابق،ص 174.

الصدور.."[1]، كما اهتم الجرجاني بأثر العبارة الشعرية في النفس المتلقية، فالثوب الذي يخرج فيه المعنى موشحا بإيقاع موسيقي جذاب، يسحر النفس ويسيطر عليها، ويبعث فيها النشوة، ويضرب لذلك عدة أمثلة يأتي فيها بالمعنى غفلا ساذجا، ثم يورده في عبارة شعرية[2]، كأن تقول: فلان يكد نفسه في قراءة الكتب ولا يفهم منها شيئا، وتسكت، وبين أن تتلو الآية وتنشد قول الشاعر:

زوامل للأشعار لا علم عندهم　　　بجيِّدها إلا كعلـــم الأبـــاعر

لعمرك ما يدري البعير إذا غدا　　　بأوساقه أو راح ما في الغرائر

والفصل بين أن تقول" أرى قوما لهم بهاء منظر، وليس هناك مخبر، بل في الأخلاق دقة، وفي الكرم ضعف وقلة، وتقطع الكلام، وبين أن تتبعه نحو قول الحكيم: أما البيت فحسن وأما الساكن فرديء، وقول ابن لنكك:

في شجر السَّرْوِ منهم مَثَلٌ　　　لـــــه رُوَاءٌ ومــــا لـــه ثَمَرُ

وقول ابن الرومي:

فغدا كالخِـــلاف يورِقُ للعيـــــــــن ويأبي الإثمـــار كل الإبـــاء

وقول الآخر:

فإنْ طُرَّةٌ راقتك فـانظر فربما　　　أمـــرَّ مَذَاق العود والعود أخضرُ

وهذه الأمثلة السابقة وردت في سياق حديثه عن التمثيل، الذي يشكل في نظره قوة إبداعية تسيطر على حواس المتلقي كأنها السحر، وهذا التأثير الذي يأخذ الوظيفة الإقناعية، يأتي مصحوبا في تصور الجرجاني بالوظيفة الإمتاعية، وهي وظائف

1)- الخطابي، المصدر السابق، ص 70.

2)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 99.

متداخلة مع بعضها البعض، كما أشار إلى ذلك ابن قتيبة من قبل عند تقديم قراءته لبناء القصيدة العربية القديمة، فالشاعر يبدأ بذكر المنازل والديار وفراق الأحبة ؛ حتى إذا تأكد من أنه لفت الانتباه وجلب إليه الأسماع، دخل في صلب الموضوع، وهذا تفسير نفسي، تظهر فيه مراعاة الشاعر حالة المتلقي قصد تقييده وتوثيقه قصد ضمان وصول رسالته. وهذا الكلام يذكرنا بتعريف حازم القرطاجني للشعر الذي من خصائصه أنه كلام من شأنه «أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه إليها لتحمل على طلبه أو الهروب منه...»(1)

1) – حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص 71.

خـــــاتمة

خاتمة:

وفي ختام هذا البحث كانت أهم النتائج المتوصل إليها، كالتالي:

-تميزت اللغة العربية بعدة خصائص أَهَّلتها لتكون اللغة الحاملة لهذا النص العظيم، وهي على كل إبداع سواه أقدر.

-النص القرآني رغم ما فيه من تقاطعات مع النصوص الابداعية البشرية –من ناحية اللغة والصور وطرق التعبير– إلا أنه قد فاق تلك النصوص جميعا بعدما ظن أهلها أنها مثَّلت القمة في الفصاحة والبيان ودون جدوى حاولوا فهم سرّ هذا الكلام العجيب.

-لقد شكل النص القرآني ولا يزال نصا محوريا في تاريخ الثقافة العربية، لذلك يمكن أن نصف الحضارة العربية بأنها حضارة "النص" ؛ بمعنى أنها أنبتت أسسها وقامت علومها على أساسٍ لا يمكن تجاهل مركز "النص" فيه.

-أصبح الاهتمام بالإعجاز القرآني في القرن الثالث ضرورة حتمية، بعد التغيرات التي حدثت في الأمة الإسلامية؛ خاصة بعد ضعف اللسان العربي بسبب اتساع رقعة الإسلام ودخول الأجناس المختلفة تحت مظلته، فلم يعد للقرآن الكريم نفس الوقع كما كان في عهده الأول حين كانت اللغة العربية في أزهى عصورها.

-التيارات الفكرية التي ظهرت في العصور الأولى للإسلام، كان لها الأثر الكبير في إثراء الساحة الفكرية والنقدية والبلاغية، حيث حاولت كل طائفة أن تفهم هذا النص بما يتفق مع المعتقدات الخاصة بها، فقدمت عدة إجراءات لقرائته، وكونت لنفسها منظومة مصطلحية تميزها عن بقية الطوائف.

-أثار البحث الإعجازي عدة قضايا؛ أصبحت فيما بعد قضايا جوهرية في النقد والبلاغة، كقضية اللفظ والمعنى وقضية المجاز، ومستويات البلاغة...

-من بين أهم النظريات الإعجازية، نجد:

- ✓ نظرية الصرفة: وهي التي أثارت جدلا كبيرا، لما جاء بها النظام المعتزلي، حيث يرى أن بلاغة القرآن ممكنة، لكن الله صرف الناس عنها، لكن هذا الرأي رغم انتشاره لدى بعض المعتزلة، كالشريف الرضي، والرماني، إلا أنه لم يستطع أن يثبت لنفسه ما يدعيه، فتوالت الردود حتى من المعتزلة أنفسهم.
- ✓ الإعجاز البلاغي: وهو الذي يرى أن إعجاز القرآن كامن في بلاغته التي لا تدانيها بلاغة، وهذا الرأي هو الأكثر اتساعا.
- ✓ الإعجاز بالنظم: وهو الرأي الذي تفرد به الجرجاني عبد القاهر، حتى وإن وجدنا هذا المصطلح عند غيره، كالجاحظ والباقلاني، إلا أنه لا يعني لديهما مثل ما يعنيه لدى الجرجاني.
- ✓ إضافة إلى وجوه إعجازية أخرى تعددت وتنوعت، حتى أصبحت كل ميزة وكل أسلوب وكل موضوع احتواه القرآن، يمثل نظرية إعجازية، فظهر الإعجاز القصصي، والإعجاز اللغوي، والإعجاز العلمي، والإعجاز التربوي،...
- ✓ رغم ذلك لا يمكن القول أن هذه النظريات قد تمكنت من الوصول إلى سر الإعجاز القرآني، الذي أعتقد أنه سيبقى سرا أبديا.

-تعد نظرية النظم التي جاء بها الجرجاني، أهم نقاط التطور التي وصل إليها الدرس الإعجازي، وهي نظرية حاول صاحبها عن طريقها تفسير الإبداع عموما.

-أما الدراسات الأخرى، ورغم ثراء مادتها العلمية، إلا أنها دراسات بلاغية اهتمت بالجانب البلاغي، لذلك يمكن القول أن مفهوم الإبداع من خلال هذه الدراسات، كان يتجلى في المفاهيم البلاغية، التي شكلت الإطار العام له.

-ويبقى مفهوم الإبداع أكبر من البلاغة، وأكبر من التصورات اللغوية التي لم تتناول إلا جانبا بسيطا منه.

قـائمة المصادر والمراجع:

I. القرآن الكريم:

II.المصادر:

1)– أبو بكر محمد بن الطيب، الباقلاني إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

2)أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز.

3)جلال الدين السيوطي،الاتقان في علوم القرآن، تح: شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة ناشرون، د.ط، د.ت.

4)أبو سليمان حمد بن محمد بن ابراهيم الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز.

5)عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمد رشيد رضا،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

6)– –عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004 .

7)أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان ، تح: عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1416هـ –1996م.

8)– علي بن الحسين الموسوي،الشريف المرتضى، الموضح عن جهة إعجاز القرآن – الصرفة– ، تح: محمد رضا الأنصاري القمي، مؤسسة الطبع والنشر التابعة للأستانة الرضوية المقدسة، ط1، 1424هـ .

9)– ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، تح: السيد أحمد صقر، 1973.

10) – ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم بن قتيبة،الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966.

11) – يحيى بن علي بن إبراهيم العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف، مصر، 1333هـ.

III. المراجع:

IV. المعاجم:

12) إيميل، بسام حركة، مي شيخاني،قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية: عربي/ إنجليزي/ فرنسي، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

13) – جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفرقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، دط، دت

14) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان ط 4 ،1983.

15) – أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الأداب وثمر الألباب، تح: يوسف على طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان – 1417 هـ – 1997م ، ط1.

16) ابن سينا، فن الشعر، من كتاب الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تح: عبد الرحمن بدوي، بيروت، لبنان.

17) ابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم، كتاب الإيمان، المكتبة القيمة، القاهرة، ص 80.

18) بشير خلدون، الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي.

19) ابن تيمية، أحمد بن عبد الحليم، مجموع الفتاوى، تحقيق : أنور الباز عامر الجزار، الناشر: دار الوفاء، ط3، 1426 هـ / 2005 م

20) جابر عصفور، الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.

21) جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

22) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1970،

23) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح:محمد الجبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.

24) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية:دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1،1994.

25) حسين الواد،قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سلسلة إجراءات، سراس للنشر، تونس، ط1، 1985.

26) حمادي الصمود، التفكير البلاغي عندالعرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية.

27) رجاء عيد، التراث النقدي، نصوص ودراسة، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1983.

28) سعد بوفلاقة.الشعرية بين التراث والمعاصرة،

29) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية صيدا، بيروت.

30) أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، المقتضب، تح: محمد عبد الخالق عظيمة، القاهرة، 1994.

31) عباس محمود العقاد، عبد القادر المازني، الديوان في النقد والأدب، مكتبة السعادة، القاهرة، ج2، ط1، 1921.

32) عبد الرحمن بن معاضة الشهري، القول بالصرفة في إعجاز القرآن –عرض ونقد– ، دار ابن الجوزي، ط1، 1436هـ.

33) عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت.د.ط، د.ت.

34) عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1988.

35) عبد القاهر بن طاهر بن محمد البغدادي أبو منصور،الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية، دار الآفاق الجديدة – بيروت، ط2، 1977.

36) عبد الكريم الخطيب، الإعجاز في دراسات السابقين–دراسة كاشفة لخصائص البلاغة العربية ومعاييرها، دار الفكر العربي، ط1، 1974.

37) عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، تح: إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.

38) عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط3، 2006.

39) عبد الله محمد الغذامي،الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

40) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع و التوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، ط1، 1999.

41) عدنان محمد زرزور، علوم القرآن وإعجازه –وتاريخ توثيقه– ، دار الأعلام، عمان الأردن، ط1، 2005 .

42) –أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب، معجز أحمد، تحقيق: عبد المجيد دياب، دار المعارف، 1986.

43) علي بن إسماعيل الأشعري أبو الحسن،مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق هلموت ريتر، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3.

44) علي مهدي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي، دار المشرق، بيروت– لبنان، ط2، 2009

45) عمار ساسي، الإعجاز البياني في القرآن الكريم–دراسة نظرية للإعجاز البياني في الآيات المحكمات–، دار المعارف، بوفاريك، البليدة، ط1، 2003.

46) – أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، دط، دت.

47) أبو الفداء اسماعيل بن عمرو بن كثير، البداية والنهاية، تح: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، ط1، 1998.

48) أبو القاسم الحسن بن بشير الآمدي،الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1992.

49) ابن هشام الحميري المعافري،أبو عبد الملك ، السيرة النبوية، تح: مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2001 .

50) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.

51) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981.

52) أبو نصر محمد الفارابي، كتاب الحرف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1969

53) فخر الدين محمد بن عمر بن الحسين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: نصر الله حاجي، دار صادر بيروت، ط1، 1224هـ–2004م

54) فيرناند هالين، فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان،بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

55) محمد الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للكتاب، ط1، 1998.

56) محمد بن أحمد ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ت.

57) محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، جامع البيان في تأويل القرآن، أبو جعفر الطبري، تح: أحمد محمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط1، 2000.

58) محمد بن عبد الرحمن الخميس، اعتقاد أهل السنة شرح أصحاب الحديث، وزارة الشئون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد – المملكة العربية السعودية، ط 1، 1419هـ.

59) محمد بن عبد العزيز العواجي، إعجاز القرآن الكريم عند شيخ الإسلام ابن تيمية مع المقارنة بكتاب إعجاز القرآن للباقلاني، مكتبة دار المنهاج للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1427هـ.

60) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

61) محمد حسين بن عقيل موسى،إعجاز القرآن بين الإمام السيوطي والعلماء، دراسة نقدية ومقارنة، دار الأندلس الخضراء، للنشر والتوزيع،جدة، ط 1، 1418هـ – 1997م.

62) محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ط3، دار المعارف، مصر.

63) محمد عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية والحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996.

64) محمد عبد المطلب مصطفى.اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين،

65) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار طوبار للطباعة، القاهرة، ط 1، 1994.

66) محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 1998.

67) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969.

68) محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، بيروت، ط1، 1999.

69) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة،دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1996.

70) محمود السيد محمد مصطفى، الإعجاز اللغوي في القصة القرآنية، الناشر: مؤسسة شباب الجامعة، ط1، 1981.

71) مصطفى ناصف، بين بلاغتين، ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا القديم، م 1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1990.

72) منير سلطان، البديع: تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1976

73) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي،

74) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1996،4.

75) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص–دراسة في علوم القرآن–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005.

V. المجلات والدوريات:

76) – أحمد مطلوب، الشعرية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج 3، المجلد 40، 1989.

77) – الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العربمنشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

78) – حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية–الحضور والغياب– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

79) – راتب الحلاق، النص والممانعة–مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000

80) – طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

81) – علاء الدين رمضان،روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، مجلة ثقافات، العدد 10. مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، البحرين.

82) – مختار حبار، المرجعية الكلامية لنظرية النظم عند الجرجاني، مجلة ثقافات، العدد 4، خريف 2002، مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، البحرين.

83) –عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة، جامعة صفاقس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1998.

الفهـــــــــــــــــــــــرس

الموضوع الصفحة

كلمة شكر
مقدمة..... أ-ج

الفصل الأول: الإعجاز القرآني تاريخه ونشأته وتطوره

تمهيد:..... 10
1 -تعريف القرآن الكريم..... 13
2 -نشأة الإعجاز وتطوره..... 14
2-1- تعريف الإعجاز القرآني..... 14
2-2- التأليف في الإعجاز..... 16
2-3- أهم المؤلفات التي عنيت بالإعجاز..... 18
3 -أهم وجوه الإعجاز..... 19
3-1- الإعجاز بالصرفة..... 20
في الرد على القائلين بالصرفة..... 23
3-2- الإعجاز البلاغي..... 25
3-3- الإعجاز بالنظم..... 29
3-4- الإعجاز السردي (القصصي) 30
3-5- وجوه إعجازية أخرى..... 31
4 -بيان منهج دارسي الإعجاز ونقده..... 32
4-1- حقيقة القرآن..... 32
4-2-المجاز..... 34
ملاحظات حول آراء دارسي الإعجاز..... 35
5 -أثر القرآن الكريم في النشاط العلمي والثقافي..... 37

الفصل الثاني: اللغة العربية والإبداع

تمهيد: 40
1 -اللغة العربية والإبداع..... 41
2 -التأسيس للإبداع من خلال البلاغة العربية..... 44
2-1- تعريف البلاغة..... 44
2-2- القيم الجمالية في الظواهر البلاغية..... 47
3 -جدلية اللفظ والمعنى لدى دارسي الإعجاز: 52
- الجاحظ..... 53
- الرماني..... 56
- الخطابي..... 59
- الباقلاني..... 60

- الجرجاني..... 62
خلاصة القول في اللفظ والمعنى..... 67
4 -جماليات النصوص من منظور البلاغة..... 69
4-1- بلاغة المجاز..... 69
4-2- بلاغة التشبيه..... 76
4-3- البلاغة في مخالفة ظاهر اللفظ معناه..... 81

الفصل الثالث: مقومات الشعرية العربية من خلال الدراسات الإعجازية

1 -الشعرية:المفهوم والمصطلح..... 85
البداية من أين؟..... 85
ترجمات مصطلح poétique..... 89
2 -أساليب الكلام عند العرب..... 92
3 -مفهوم الشعر لدى دارسي الإعجاز..... 93
3-1- ابن قتيبة..... 93
3-2- الباقلاني..... 98
- شروط الشعر لدى الباقلاني: - القصدية..... 99
الكمية..... 99
التعادل والتساوي في الأجزاء..... 99
3-3- تقصي مفهوم الشعرية عند الجرجاني..... 100
3-3-1- أهم عناصر الشعرية لدى الجرجاني: التخييل:..... 103
- المعاني العقلية..... 103
- المعاني التخييلية..... 105
3-3-2- النظم لدى الجرجاني كإطار عام للشعرية..... 112
4 -مفهوم الصورة ومكوناتها لدى دارسي الإعجاز..... 119

الفصل الرابع: النص في علاقته بمبدعه ومتلقيه

تمهيد: 129
I. مفهوم المبدع..... 131
1 -الطبع والصنعة..... 134
2 -المبدع ومبدأ التفاوت..... 140
3 -المفاضلة بين الشعراء..... 143
II. المتلقي في الدراسات الإعجازية..... 147
1 -العناية بمنظور التلقي لدى دارسي الإعجاز..... 148
1-1 - الجاحظ..... 148
1-2 ابن قتيبة..... 148
1-2 - الباقلاني..... 149

3 1 - عبد القاهر الجرجاني..... 150
2 - التلقي والنص القرآني..... 158
3 - النص والرهان مع المتلقي..... 155
3 1 - الإيجاز..... 156
3 2 - الكناية..... 157
3 3 - الغموض..... 158
4 - معايير التذوق الجمالي لدى القراء..... 161
5 - المتلقي والأثر النفسي..... 161
الخـــــــاتمة 165
قائمة المصادر والمراجع..... 167