شِعريَّةُ الحقيقةِ في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني

م. د. مهند حمد شبيب الفهداوي
جامعة الأنبار / كلية التربية للعلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية
dr.mohannadshabeeb@gmail.com

المستخلص

يقدم البحث رؤيةً وقراءةً جديدتين في موقف الجرجاني من الحقيقة مقابل المجاز، فقد قرّر الجرجاني بادئ ذي بدء أن المجاز أبداً أبلغُ من الحقيقة، من هنا كان منطلقُ البحث ليجد تفسيراً ملائماً ومبرراً لقوله هذا، وما يترتب عن هذا الحكم البلاغي الخطير، لما له علاقةٌ وطيدة ببلاغة القرآن ذلك النص الذي يحمل بين دفتيه شتى أنواع الكلام من الحقيقة والمجاز، فإن كان الحكمُ على ما يرى الجرجاني فإن ذلك يعني أن النص القرآني يفضُلُ بعضُه بعضاً، وهذا أمرٌ خطير، لكن ما تبيّن أنّ الجرجاني كان قد أثبت أن لا أفضلية لمجازٍ على حقيقةٍ من طبيعة جنس الكلام ولكن الأفضلية تنبع من النظم الذي يمثّل جوهر الفكر البلاغي الجرجاني. ولقد تناول البحثُ في طيّاته معنى الأبلغيةِ عند الجرجاني لنكتشف أن الأبلغيةَ تعني فيما تعنيه الإبلاغُ والإيصال والإفهام، أي أن المجاز حينما فَضُلَ الحقيقةَ قد تفوّق عليها ليس من وجهةٍ بلاغيةٍ بل إبلاغية في قدرته على إيصال المعنى بطريقٍ أجمل. لكن الأفضليةَ والبلاغة لا تنبع من كون المجاز مجازاً بل من كونه نُظِمَ على قوانين النظم، أي من جهة الإثبات (الطريقة) كما يسميها الجرجاني لا من جهة المثبت، أي ليس من جهة كونه مجازاً، وكذا الحال بالنسبة للحقيقة، التي يمكن أن تتفوق على المجاز إذا ما روعي فيها النظم. إن الشعرية التي يبحث فيها هذا البحث لا تقابل مصطلح الشعرية الحديث الذي يعني علم الشعر، وإنما تعني التفوق والجمال والاختلاف الذي يحدث في النص ليجعله مختلفاً وبليغاً. لذلك نجد أن الجرجاني يعبر دائماً عن هذه المعاني بمصطلحاتٍ ترادف وتشير إلى هذه المعاني، ومن تلك المصطلحات: الإيناس، الرَّوْح، الرَّواق، البهجة، الخفّة والحُسْن وغيرها كثيرٌ حفلت به كتبُ الجرجاني، فتلمُّسُ مصطلح الشعرية عند الجرجاني لا يأتي من مكانٍ واحدٍ أو مصطلح واحد بل من مصطلحاتٍ عدة، الشعريةُ عند الجرجاني منظومة من المصطلحات والمفاهيم يدخلُ النظمُ مؤسساً لها ولما يحويه من مفاهيمَ يمكنُ أن توصلَ إليها.

الكلمات المفتاحية: الشعرية. النظم. الحقيقة. الشكل والمحتوى. العلة البلاغية.

The poetic Reality In the book " Dalaail AL- eejaz" by Abd al-Qaher al-jurjany

Asist prof. dr. Mohannad Hamad shabeeb
Anbar univrsity - College of Education for Humanities- dept: Arabic language
Email: dr.mohannadshabeeb@gmail.com

Abstract

The research presents a new vision and reading in Jurjani's position of truth versus metaphor. Al-Jurjani decided first of all that the metaphor was never informed of the truth. Hence, it was the starting point of the research to find an appropriate and justified explanation for his saying this and the consequences of this serious rhetorical ruling, In the eloquence of the Qur'aan, the text that holds between its various kinds of words of truth and metaphor, if the judgment on what is seen by the jurjani means that the Qur'anic text prefers one another, and this is dangerous, but what proved that Al-Jurjani had proved that there is no preference for a metaphor for reality Of the nature of the gener of speech, but the preference stems Of the systems that represent the essence of the rhetorical logic of the Jurjany, there is no truth and no existence of something eloquent outside the systems that gives the legitimacy of the individual words to be regular words and the dependents and from which to gain credit and determine the maximum text.

المقدمة

في مفهوم الشعرية:

يعد الناقد جان كوهين مؤسساً لعلم الشعرية التي تدخل ضمن الشعرية البنيوية، وهي بنيوية تبحث عن شكلٍ للأشكال، وكذلك ضمن الشعرية العملية في مقابل الشعرية الفلسفية.[1] والشعرية بحسب كوهين (علمٌ موضوعُه الشعر)[2]. وقد اختلف مفهوم الشعر وتطور بين عصري الكلاسيكية والرومانسية، فقد عنى في العصر الكلاسيكي جنساً بعينه وهو القصيدة التي تتميز بنظمٍ وشكلٍ معينين، أما في العصر الرومانسي فقد أخذت هذه الكلمة معنىً أوسع لتعني الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن النص، ليدخل الحديث عن العاطفة والانفعال الشعري ضمن مصطلح الشعر[3]. ولما كانت الشعرية تتأسس وتقوم على قانون لغوي فقد اهتم كوهين بتقسيم اللغة إلى لغتين: اللغة الطبيعية / لغة النثر، ولغة الفن / لغة الشعر، فهدف الشعرية كما يرى: (هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيفُ نصٍ في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سماتٌ حاضرةٌ في كل ما صُنِّف ضمن الشعر وغائبة في كل ما صُنِّف ضمن النثر..... إنّ ذلك هو السؤال الذي يجب أن تجيب عليه كل شعريةٍ تسعى لأن تكون علمية)[4]. والمقصود بالعلمية هنا حسب كوهين هو الاهتمام الذي يجعل التحليل يستند إلى رصد الوقائع. من هذا المعتقد اللغوي انطلق كوهين ليجعل من الشعرية علماً قائماً بذاته حالُه حال اللسانيات التي صارت علماً (يوم تبنّت، مع سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، فالشعرية محايثة للشعر... وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامةً موضوعاً لها بل تقتصر على شكلٍ من أشكالها الخاصة، والشاعر... خالقُ كلماتٍ... ترجعُ عبقريتُه كلُّها إلى الإبداع اللغوي)[5]. هذا الاهتمام باللغة والتركيز عليها جعل من الشعرية واقعةً أسلوبيةً تنطلق من حالة الشذوذ التي تميِّز لغة الشاعر عن غيره (وهذا الشذوذ هو الذي يُكسبُها أسلوباً، فالشعرية هي علمُ الأسلوب الشعري)[6]. إن تركيز كوهين على الشعر كجنسٍ أدبي ليثيرُ تساؤلاً: هل أن اللغة الشعرية خاصةٌ بالشعر أي بالشكل الشعري أم أن الشعرية يمكن أن تأتي في أشكالٍ أخرى غير شكل الشعر إذا ما توافرت فيها الصور البلاغية التي هي (ليست مجردَ زخرفٍ زائدٍ، بل إنها لَتُكوِّنُ جوهرَ الفن الشعري نفسه، فهي التي تفك إسارَ الحمولة الشعرية التي يُخفيها العالم)[7]. من هنا يُجيب كوهين على هذا التساؤل (إن الشعر لن يُسلمَ قياده إذا ما اعتُبِرَ مجردَ شكلٍ من أشكال اللغة وطريقةً من طرق الكلام.... فالشعر ليس علماً بل هو فن)[8]. فاللغة الشعرية ليست حكراً على شكل بل هي توجد حيث يوجد الفن، وحيث تُخترقُ قوانين اللغة المعيارية عن طريق الانزياح الذي هو (استراتيجيةٌ تتخذها اللغة الشعرية لتعيدَ بها إلى اللغة إيجابيتها المطلقة)[9]. فالانزياح

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية، كوهين، مقدمة المترجَمِينْ 5.
(2) بنية اللغة الشعرية، كوهين، 10.
(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية، كوهين، 10.
(4) بنية اللغة الشعرية، كوهين، 14.
(5) بنية اللغة الشعرية، كوهين، 40.
(6) بنية اللغة الشعرية، كوهين، 15.
(7) بنية اللغة الشعرية، كوهين، 46.
(8) بنية اللغة الشعرية، كوهين، 46.
(9) نظرية الانزياح عند كوهين، التجديتي، 60.

يخرق (قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان لهذا الانزياح ليكون شعرياً لو أنه وقف عند هذا الحد، وأنّه لا يُعَدُّ شعرياً إلا لأنه يعود في لحظةٍ ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامَه ووظيفته التواصلية)[1]. فالشعر يتحقق بعد تحطم اللغة وإعادة بَنْيَنَتِها في مرحلةٍ تالية، حيث يتم تحطيمُ البنية (تحقق الانزياح) في حين تتحقق إعادة البناء (نفي الانزياح) على مستوى الوظيفة، ويتضامّ عَرْضُ الانزياح ونفيُه ليشكلا شعرية النص[2]. وقد تناولت نظرية الأدب التي تتضمن دراسة أجناس الأدب ومزاياه النوعية وقضاياه أو ما يعبر عنه بالأدبية أو الشعرية[3]. تناولت تعريف الأدب بأنه (كتابةٌ ذات طابع خيالي بمفهوم الحكاية، الكتابة التي لا تمثل الحقيقة حرفياً)[4]. فلا وجود للحقيقة التاريخية، بل ما يمثل الأدب هو الحقيقة الفنية التي تفرض عليه استعمال اللغة بأساليب غير اعتيادية، فالأدب حسب جاكوبسون (نوعٌ من الكتابة التي تمثِّلُ عنفاً منظَّماً يُرتَكَبُ بحق الكلام الاعتيادي)[5]. مما يؤدي إلى إخلال التوازن بين الدالات والمدلولات.

يُعد جاكوبسون أحد أقطاب نظرية الأدب التي صاغها الشكلانيون الروس والتي كانت (تبجّل الفن للفن وتمشي على خطى الجماليات الكانطية)[6]. استمر هؤلاء الشكلانيون بالاعتقاد بأن (التغريب «جعل الشيء غريباً» هو جوهر الأدب)[7]. يميز جاكوبسون بين مغايرة غائية اللغة اليومية التي ترتضي بعلاقات التقارب بين الدال والمدلول، وبين ذاتية غائية اللغة الشعرية التي ستكون ميسَّرةً بفضل علاقات التشابه (حافز العلامة)، يقول جاكوبسون - بحسب ما ينقله تودوروف – : (إن التمثيلات الكلامية (الصواتية كما الدلالية) في اللغتين الانفعالية والشعرية تركز انتباهاً أكبر على ذاتها، وتصبح الصلة بين الجانب الصوتي والدلالة أكثر قرباً، أكثر حميميةً، وبالتالي تصبح اللغةُ أكثرَ ثوريةً، لأن تداعيات التقارب المعتادة تتراجع إلى موقعٍ خلفي)[8]. ومن هنا تحقق اللغة الشعرية وظيفتَها الذاتية الغائية (أي غياب أي وظيفة خارجية) بكونها لغة ثورية (إن العمل الشعري هو خطابٌ زائد الإنبناء، حيث يستقيم كل شيءٍ فيه: بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجالٍ آخر)[9]. وكما ذهب الشكليون إلى أن اللغة الشعرية هي مجموعةٌ من الانحرافات عن اللغة العملية والتواصلية أي: نوعٌ من التجاوز اللغوي، فالأدب بنظرهم نوعٌ خاصٌ من اللغة، كذلك ذهب شكلوفسكي الذي أعطى اللغة الشعرية بعداً جمالياً يختص بطبيعة الإدراك الشعري مما يمكن تسميتها بشعرية التلقي فـ (بدل وصف العمل الفني نفسه، أو اللغة الشعرية، فإن شكلوفسكي يهتم دائماً بسيرورة إدراكه، فليست اللغة هي التي تعتبر ذاتية الغائية، بل تلقي القارئ أو المستمع لها هو الذي يعتبر كذلك)[10]. لقد كان الشكليون أكثر انفتاحاً

(1) بنية اللغة الشعرية، كوهين، مقدمة المترجِمِيْن 6.
(2) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، الدرة، 16.
(3) ينظر تحليل النص الشعري الحديث في النقد العربي المعاصر، الصكر، 18.
(4) مقدمة في النظرية الأدبية، إيغلتن، 7.
(5) نظرية الأدب، إيغلتن، 11.
(6) نقد النقد، تودوروف، 30.
(7) مقدمة في النظرية الأدبية، إيغلتن، 11.
(8) نقد النقد، تودوروف، 28. وينظر قضايا الشعرية، جاكوبسون، 55.
(9) نقد النقد، تودوروف، 26.
(10) نقد النقد، تودوروف، 30.

من غيرهم في مفهوم الأدب والأدبية، فالتفكير بالأدب كما يفكر به الشكليون هو في الحقيقة أن نعتبر كل الأدب شعراً[1]. مما حدا بتودوروف إلى أن يفكر بما أسماه أنساقاً ألسنيةً أخرى (تتراجع فيها الغاية العملية إلى موقعٍ خلفي وتحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلةٍ، إن الشعر تحديداً هو مَثَلٌ عن هذه «الأنساق الألسنية الأخرى» بل أكثر من ذلك، إنه نموذجها المفضَّلُ، بصورةٍ يمكنُ معها إقامةُ نوعٍ من التعادل بين الشعرية والقيمة المستقلة)[2]. أمّا في المدرسة النقدية الفرنسية فيطالعنا الناقد جيرار جينيت الذي كان ينظر إلى الشعرية (بوصفها تحليلاً للسمات الدائمة للفعل الأدبي)[3]. وهذا التعريف يضفي على الشعرية صفةً إجرائيةً أكثر من كونها بنيوية. ولم يكن جينيت أقل انفتاحاً أو تسامحاً من المدرسة الشكلية، فقد قال عن «نظرية الأشكال الأدبية» (مرادف هذا العنوان عندي هو الشعرية)[4]. ولا يخفى ما في هذا القول من اتّساعٍ لمعنى الشعرية عنده ليشمل كل أجناس الأدب شرط توافر ما يجعل من لغتها تنماز عن لغة التواصل وتتسم بالاختلاف. إن المفهوم الإجرائي الذي أثبته جينيت للشعرية جعله يميز بين نظامين من الأدبية (يتعلق النظام الأول الذي أسميه النظام التأسيسي بالنصوص المكتوبة أو الشفوية والتي تسمى مبدئياً نصوصاً أدبيةً، بسبب انتمائها الجنسي «النوعي» أو الشكلي، مثل النصوص التخييلية «الروايات أو القصص» أو الشعر.....)[5].

(1) ينظر: نظرية الأدب، تأليف عدد من الباحثين السوفيت، 19.
(2) نقد النقد، تودوروف، 24، وينظر: الشعرية، تودوروف، 69.
(3) من البنيوية إلى الشعرية، بارت وجينيت، 14.
(4) من البنيوية إلى الشعرية، بارت وجينيت، 78.
(5) من البنيوية إلى الشعرية ، بارت وجينيت،- 78 79.

يتعلق النظام الأول بالنصوص الأدبية من جهة إنتاجها، وهناك نصوص أدبية أخرى يختلف معيار الأدبية والشعرية لها من قارئٍ لآخر ويعتمد معيارُ الأدبية فيها على اهتمامٍ جمالي (يتعلق النظام الثاني بالنصوص التي يعتمدُ معيارُها الأدبي بصورة كبيرة على اهتمامٍ جمالي، لا يُستقبَلُ عملٌ تاريخي أو فلسفي بوصفه عملاً أدبياً إلا عندما يعطيه قارئه اهتماماً جمالياً أسلوبياً.... من هنا فإن المعيار الأدبي لمثل هذه الأعمال يمكن أن يتغير بحسب ظروف التلقي الفردية أو الجماعية)[6]. من هنا فمعيار الشعرية عند جينيت يعتمد على التلقي مما يجعله مشابهاً لشعرية التلقي عند الشكلاني شكلوفسكي. إن ما تم ذكرُه آنفاً ليعطي التصور عن الشعرية الغربية التي تأسست في مفهومها الأول على مفهوم وشكل الشعر لتنطلق بعد ذلك لدراسة كل الأشكال الأدبية بوصفها شكلاً واستعمالاً خاصاً ومتميزاً للغة (فالشعرية، أو النظرية الأدبية، دراسة للبنى المتحكمة في الخطاب الأدبي، وهي لا تتحدد بنوعٍ أدبي معين بل يكون مدارُ اشتغالها مجملَ الأدب بوصفه إبداعاً)[7]، هذا التركيز على دراسة الجانب اللغوي للنصوص جعل البعض يتهمها بحسب جيرار جينيت (بتجفيف الدراسات الأدبية، أي بجعلها لا روحانية)[8]، لكن جينيت يرفض مثل هذا الاتهام مفضلاً التحليل البنيوي على دراسة النصوص في ضوء المناهج المضللة كعلم النفس أو علم الاجتماع (وأظنّ أن هذه الملاحظة لا أساسَ لها، ولكن إجمالاً، إذا كان يجب الاختيار، فإنني أفضل اليوم مثل البارحة، الجفافَ على الغموض أو على الخداع)[9]

(6) من البنيوية إلى الشعرية، بارت وجينيت، 79.
(7) اتجاهات الشعرية الحديثة، اسكندر، 9.
(8) من البنيوية إلى الشعرية، بارت وجينيت، 97.
(9) من البنيوية إلى الشعرية، بارت وجينيت، 97.

لم تكن الثقافة العربية أقل اهتماماً بالنصوص الأدبية، لكنها أنتجت شعريةً مختلفةً تحيد أحياناً عن التسمية بالشعرية لأسبابٍ دينية كونها تتعامل مع نصوصٍ دينيةٍ جعلت ارتكازَها البلاغي يقوم على نفي صفة الشعر عنها، ولذا فإننا حين نستعمل مصطلح الشعرية العربية نستعمله بالصفة النقدية / المنهجية، لا بوصفه علماً مختصاً بدراسة الشعر، وإنما علمٌ يقوم أساساً على دراسة النصوص بوصفها تشكيلاتٍ لغويةً تقوم على الاستعمال المغاير والمختلف لفنون اللغة. وقد أشار أدونيس إلى وجود نصوصٍ عربيةٍ نثريةٍ تمثّلت الشعرية، فقد رأى أن قصيدة النثر التي تقوم على تفجير دلالة الكلمات للتعويض عن الموسيقى المفقودة من بنيتها لإحداث نوعٍ من الموازنة الشعرية في هذه القصيدة، رأى أن هذه القصيدة اليوم عربيةٌ، بكامل الدلالة، بنيةً وطريقةً مع أنها في الأساس مفهومٌ غربيّ، ولم تأخذ بُعدَها العربي إلا (بعد تَعَرُّف كُتّابِها على الكتابات الصوفية العربية، فقد اكتشفوا في هذه الكتابات، وبشكلٍ خاصّ كتابات النفّري (المواقف والخطابات) وأبي حيان التوحيدي (الإشارات الإلهية) والبسطامي (الشطحات)، وكثيرٌ من كتابات محيي الدين بن عربي والسهروردي، أنّ الشعر لا ينحصر في الوزن، وأنّ طرق التعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللغة، هي جوهرياً، شعريةً وإن كانت غير موزونة)[1]. إن ما ندعوا إليه في هذا البحث هو دراسة جانبٍ أصيلٍ من جوانب الشعرية العربية التي يمكن القول أنها مرّت بمرحلتين: الأولى: مرحلة الشعرية العمودية التي كانت تحتكم إلى سلطة العمود ومتأثرةً بالسلطة الماضوية[2] بأوجهها الفنية والأيديولوجية، فكانت تفرض سلطتها على الكتابة وتوجّه كذلك القراءة التي لا يمكن أن تكون إلا قراءةً سلبيةً لا تعنى إلا بالكشف عمّا يسمى بـ «المضمون»، قراءةٌ ترى أن اللغة أداةُ تمثيلٍ ونقل، لا أداةُ تساؤلٍ وتغيير[3]. وقد مثّل هذا الاتجاه في الشعرية العربية البيانيون الذين التزموا بمبادئ عمود الشعر التي تقوم على ضبط وتقنين عمليتي الإنتاج والتلقي في النصوص الشعرية. أما الاتجاه الآخر فقد مثّله الجرجاني خيرَ تمثيلٍ فجاء اتجاهُه متجسداً بمبدأ البعدية[4] التي تقوم على قراءة النص بشكل ما – بعدي، بعيداً عن شروطٍ قبلية تدخل في إنتاجه أو تلقيه، إذ اكتسب منهج الجرجاني (صفة القراءة التالية للكتابة)[5]. من هذا المنطلق سندرس شعرية الحقيقة عند الجرجاني، بوصف منهجه المنهج الذي أعطى التحليل الأدبي صفة التحليل البنيوي الذي يقوم على تفعيل دور البنى اللسانية في النص بعيداً عن المؤثرات النفسية أو المجتمعية التي خيّمت على تحليل النص الأدبي قروناً طويلة.

المبحث الأول
شعرية النظم

يمثل النظم جوهر الفكر البلاغي الجرجاني والقطب الذي عليه المدار، فالفكر الجرجاني يؤمن بأن لا حقيقة ولا وجود خارج النظم الذي يعطي الشرعية للألفاظ المفردة بأن تكون كلاماً منتظماً وعليه المُعوَّلُ ومنه يُكتسب الفضل. إن القناعة التي أفصح عنها الجرجاني بعد ردحٍ من الزمن بأفضلية النظم وتعظيم شأنه عملٌ على ترسيخها وكان

(1) سياسة الشعر، أدونيس، 76.
(2) سياسة الشعر، أدونيس، 52.
(3) ينظر: سياسة الشعر، أدونيس، 52.
(4) ينظر: القصد في الخطاب النقدي والبلاغي العربي القديم، شبيب، 196.
(5) منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية، الصكر، 115.

دافعاً للوصول إليها النص القرآني بعد أن عجزت التفسيرات والقراءات الخارجية أن تصل إلى درجة القناعة بأفكارها، من هنا انطلق التفكير لإيجاد طريقٍ آخر يحاول أن يصل إلى حقيقة ما يقف وراء هذا النص فكان النظم معتمداً على تفعيل وتقصي والانطلاق من البنية الداخلية للنص ألا وهي اللغة، وما اكتشفه الجرجاني من حقائق وأسرار تقف وراء التركيب اللغوي جعله يؤمن بقوة وقدرة اللغة على خلق عوالم لا وجود لها قبل انتظامها بشكل معين مما حدى به أن يؤمن بعلو شأن النظم ((وقد علمت إطباق العلماء على تعظيم شأن النظم وتفخيم قدره، والتنويه بذكره، وإجماعهم أن لا فضل مع عدمه، ولا قدر لكلام إذا هو لم يستقم له، ولو بلغ في غرابة معناه ما بلغ، وبتَّهمُ الحكمَ بأنه الذي لا تمام دونه، ولا قوام إلا به، وأنه القطبُ الذي عليه المدارُ، والعمود الذي به الاستقلال))[1]. فالعبرة في النظم وكل ما دونه لا قيمة له إن لم يأت على منواله وإن بلغ ما بلغ من الغرابة. ولعلّ مصطلح الغرابة من المصطلحات الرائجة والمتكررة في تحليل الجرجاني الذي لا يختلف كثيراً عن الاختلاف أو الانزياح في التركيب اللغوي والذي ينتج عنه تغيرٌ في المعنى، لكن تلك الغرابة في المعنى إن لم تكن مستندةً إلى أصول النظم فليست بشيء من الغرابة العجيبة التي يعمل النظم على خلقها على منوال معين.

لقد عمل الجرجاني جاهداً على جعل النظم المركز الذي تدور في أفلاكه هوامش اللغة من الألفاظ لتصبح متوناً فاعلةً ذات سلطة، ولتخرج من غياهب العدم إلى حقيقة الوجود. وقد أسلم الجرجاني النظم سلطةً مطلقةً جعل حسن المزية بيده ولا شيء تراه يروقك ويعجبك إلا وقد كان بسبب النظم. فالجرجاني يجعل مزية الكلام أو فساده راجعة إلى النظم وليس شيئاً غيره، وقد تنبّه الجرجاني باكراً إلى أهمية ودور النحو وما تفرزه رتبه المختلفة من معانٍ نحوية يقوم هذا الاختلاف في الرتبة والتشكيل والإسناد النحوي والاستعاري على إعطاء النص صفة الديمومة من خلال العدول عن المألوف والانزياح عن السنن المعروف لتكون النتيجة جملاً شعريةً تتأسس على أصول النظم ((فلست بواجدٍ شيئاً يرجع صوابُه إن كان صواباً، وخطؤه إن كان خطأً، إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعُه، ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة، فأزيل عن موضعه، واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاماً قد وُصِف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجدُ مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصلٍ من أصوله، ويتصل ببابٍ من أبوابه))[2].

لقد حاول الجرجاني أن يفك النحو من أسر سيطرة المدرسة الشكلية عليه، فلم يكن يهمه من النحو القواعد التي تضمن السلامة من الخطأ، لكن وجّهه وجهةً جديدةً في إطار البلاغة التي اعتمدته أساساً لبيان مأتى الجودة في الكلام وسبب تفاوته في الحسن.[3]. ((فاعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصاً، دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر، من معنىً لطيفٍ أو حكمةٍ أو أدبٍ أو استعارةٍ أو تجنيسٍ أو غير ذلك ممّا لا يدخل في النظم، وتأمّلْه، فإذا رأيتك قد ارتحت

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 80.

(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 82 – 83.

(3) ينظر: التفكير البلاغي عند العرب، صمود، 512.

واهتزت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحيّة مَمَّ كانت؟ وعند ماذا ظهرت؟ فإنك ترى عياناً أن الذي قلتُ لك كما قلت)).[1].

لا شكَّ أن الأريحيّة والاهتزاز والاستحسان من أشكال الشعرية في النص الذي يعمل على تركها في المتلقي وليس ذلك إلا بسبب النظم.

وقد جعل الجرجاني النظم الذي منه تأتي المزيّةُ على أنواع ((واعلم أنّ من الكلام ما أنت ترى المزيَّةَ في نظمه والحسن، كالأجزاء من الصِّبغ تتلاحق وينضمُّ بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تُكبِرُ شأن صاحبِه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وَسَعَة الذّرع وشدة المُنَّة، حتى تستوفيَ القطعة وتأتيَ على عدة أبيات.... ومنه ما أنت تر الحسنَ يَهجُمُ عليك دَفْعَةً، ويأتيك منه ما يملأ العينَ ضربةً، حتى تعرف من البيت الواحد مكانَ الرجل من الفضل وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المُنّة وطول الباع.... وذلك ما إذا أنشدْتَهُ وضعت فيه اليد على شيء فقلت: هذا، هذا! وما كان كذلك فهو الشعر الشاعر، والكلام الفاخر والنمط العالي الشريف، والذي لا تجده إلا في شعر الفحول البُزَّل، ثم المطبوعين الذين يُلهمون القولَ إلهاما))[2].

ففي النص أعلاه يحدد الجرجاني نوعين من النظم:

الأول: لا تُكبِرُ شأنَ صاحبه حتى تستوفيَ القطعة وتأتي على عدة أبيات.

الثاني: ما ترى فيه الحُسْنَ يهجُمُ عليك منه دَفعَةً... حتى تعرفَ من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل.

فالنوع الأول من النصوص هو النص المتسلسِل أو المتدرج أو المتصاعد الذي لا تكتمل فيه صورة الحُسْن إلا بعد أن يكتمل. والشعرية فيه تأتي بعد اكتمالِه، وهو الذي تكون فيه مواضع الحسن والجمال موزَّعةً ومتباعدةً فلا يعطيك نفسَه إلا بعد لملمة أطرافه .

أما **النوع الثاني** من النصوص فهو النص الممتلئ أو المكتنز الذي يفجأك بجمالِه وحُسْنِه وشعريّتِه، وهذا النوع من النصوص هو ما يسميه الجرجاني ((الشِّعرُ الشّاعر)).

والجرجاني يضع النوعين في خانة الإبداع، لكنّه يفضّل النوع الثاني لأن الجمال عنده والحُسْنَ مراتبُ، فما كان من النوع الثاني فهو أعلا طبقات الحسن والشعرية.

لكن يمكن النظر إلى الموضوع من جهة مغايرة للنوعين من النصوص، فالنوع الأول من النصوص لا يُعطي نفسَه دفعةً واحدةً بل يعمل على استمالة وسحب القارئ شيئاً فشيئاً إلى ساحته، حتى إذا ما وصل القارئ إلى ما يعتقد أنه جذوة النص فاجأه بشيءٍ آخر، وهذا ما يعمل على شحن علاقة التواصل والتوادد بين القارئ والنص والاستمرارية والابتعاد عن الملل والسأم الذي سرعان ما يصيب القارئ بعد اكتشافه شفرة النص ومَكمَنَ عُجْبِه، وهذا شكلٌ من أشكال الشعرية بأن تكون العلاقة بين القارئ والنص مبنيةً على التوتر. أما النوع الثاني من النص ما يكشف نفسه أمام القارئ. فوجهة النظر مختلفة بين جهة الاستقبال التي تبحث عن الشغف والاكتشاف وبين جهة الإرسال التي تطمح إلى الاكتمال.

وترتبط بالنظم مصطلحاتٌ أخرى عملت على مستويين الأول: إكمالها لمشروع النظم، والثاني: مرادفتها لمصطلح الشعرية العربية، ومن تلك

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 84-85.
(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 88.

المصطلحات مصطلح الفصاحة الذي سار به الجرجاني في طريق مغايرٍ لمن سبقه وأضفى عليه مفهومه للنظم، فأصبح مصطلح الفصاحة يقابل ويرادف مصطلح الشعرية كما في قوله ((إن شككتَ، فتأمّل، هل ترى لفظةً منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت، لأدّت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية؟[1] قل: ((ٱبْلَعِي)) واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وما بعدها، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها.))[2].

فالشعرية في نظر الجرجاني تأتي من كل ما يجعل النص يعج بالمزيّة الظاهرة، أي ما يجعل له تفرداً عن غيره من النصوص، وفي الآية الكريمة قد جاء هذا التفرد من علاقة هذا الفعل بغيره من الكلمات، أي من خلال وضعه في سياق نظمي معين أكسبه سمة الفصاحة.

ويسترسل الجرجاني في تحليله للآيات القرآنية ليبيّن لنا أن التميُّز والتفرد للنصوص يأتي من خلال النظم والعلاقات التركيبية، يقول: ((وكيف بالشك في ذلك، ومعلوم أن مبدأ العظمة في أن نوديت الأرضُ، ثم أُمرت، ثم في أن كان النداءُ (بيا) دون (أيّ) نحو ((يا أيتها الأرض)) ثم إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال: (ابلعي الماء) ثم أن أُتبع نداء الأرض وأمرُها بما هو من شأنها.... أفترى لشيءٍ من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعةً وتحضرك عن تصورها هيبةً تحيط بالنفس من أقطارها، تعلقاً باللفظ من حيث هو صوتٌ مسموعٌ...؟ أم أن كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتّساق العجيب؟))[3].

في النص أعلاه تقابلنا مصطلحاتٌ مثل (العظمة) و (الهيبة) و (الإعجاز) وهي من المصطلحات التي تبعث في النفس الأريحية والتي تجعل النص متفرداً، وهي مرادفة ومؤشرات على الشعرية في النص. ويتضح من النص السابق منهج الجرجاني في أن الشعرية تتأتى من طبيعة العلاقات بين أجزاء الجملة الواحدة من جهة ومن طبيعة العلاقات بين أجزاء النص (الجمل مع بعضها) من جهةٍ أخرى.

الشعرية الجرجانية ليست شعرية جزئية وإنما يبحث الجرجاني عن شعرية متكاملة، هو لا يبحث عن لذّةٍ وسط ركامٍ هائلٍ من الألم، لا يبحث عن جمالٍ وسط زحامٍ من القبح، بل مشروعه جمالي متكامل يبحث عن صورة شعرية ولوحةٍ متضامّةٍ ونصٍ متكاملٍ تدخل الأجزاء المتضامّة فيما بينها في إعطائه صورةَ الوحدة الكلية والبنية المتلازمة كما نراه هنا يحلل قوله تعالى (﴿وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ﴾ .....) كيف لاقى الأول (قيل) بالآخِر (قيل) وكيف أفرز المتشابهات وما يشاكلها لتنتج العظمة التي تعلوها الهيبة.

إن هذا النص وطريقة تحليل الجرجاني للآيات الكريمات ليكسر شوكة اتهام البلاغة العربية بأنها بلاغة لم تستطع أن تتعدّى حدود الجملة الواحدة ولم تتجاوزها إلى النص، لأن البلاغة العربية قد وضعت أُسسَها على أركان النص القرآني الذي يختلف عن غيره من النصوص بسعته وتنوعه وصعوبة الإحاطة بعوالمه، فهو ليس كغيره من النصوص مما انعكس تحليلُه على تحليل النص الشعري.

وما يبعث على العجب أن الجرجاني لا يقف عند تحليله لنص ما ويغادره بل يعود ليستمر في عملية الحفر في النص لاستخراج دلالاته المختبئة وعناصر جماله التي يلح بأفضلية النظم فيها ((وهل تشكّ

(1) سورة هود الآية 44.
(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 45.
(3) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 45.

إذا فكرت في قوله تعالى (﴿وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ﴾....) فتجلّى لك منها الإعجازُ، وبَهَرَكَ الذي ترى وتسمع، أنك لم تجد ما وجدت من المزيّة الظاهرة، والفضيلة القاهرة، إلا لأمرٍ يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يعرض لها الحسنُ والشّرفُ، إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا، إلى أن تستقريَها إلى آخرِها، وأنَّ الفضلَ تناتَجَ ما بينها وحصل من مجموعها؟)) [1].

في النص أعلاه يمكن ملاحظة ما يأتي:

1. ورود أكثر من مصطلح يمكن عدُّها من مرادفات الشعرية العربية.
2. إلحاح الجرجاني وإصرارُه على تقديم تحليلٍ متكاملٍ من خلال استنتاجه أن هذا الفضلَ لم يأت إلاّ بعد ((أن تستقريَها إلى آخرها، وأن الفضل تناتج ما بينها من مجموعها)).

فأمّا المصطلحاتُ فقد كانت متعلقةً بأطراف وأركان من الشعرية تؤلف بمجموعها صورةً متكاملةً عن تكامل النص وأثره في متلقيه.

فمصطلح الشعرية يقوم على ركنين، الأول: شكلي يهتم بطريقة التشكل والبناء.

والثاني: ما يتركه في النفس من آثارٍ جمالية وأريحيّةٍ يبعثها في النفس. وهنا نجد أن مصطلح الإعجاز يختص بالركن الأول من الشعرية وهو طريقة التشكل والبناء المنجَز، أما الإبهار فهو الدهشة التي تصيب المتلقي من النص بعد الفراغ من إنجازه.

والإبهار - بحسب الجرجاني - يتأتّى من شيئين، **الأول**: صوتي ناجمٌ عن تناغم بين أصوات كلمات الآية القرآنية الكريمة - كما في تحليل الجرجاني للآية- كيف ينتقل بين كلمة وأخرى، وكيف أن كلمةً استوجبت كلمةً أخرى دون غيرِها صوتياً.

أما **الثاني**: فهو الصورة (المعنى) المتشكلة من هذا التشكيل الصوتي، فهنا يتعانق الصوت مع الدلالة لينتج شعرية النص التي تبعث على الأريحيّة.

وكذلك مصطلحاتٌ من مثل: المزيّة الظاهرة والفضيلة القاهرة والحسن والشرف، وهي من مراتب الشعرية التي تنتج من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة.

ولكن الجرجاني يريد أن يجعل نظريته شموليةً لا تُخرجُ نصاً من النصوص سيّما النصوص القرآنية، وهو قد أسّس نظريّتَه على هذا النص، لذا هو لم يشترط التلاؤم الصوتي بين الألفاظ وإنما أحياناً يُكتفى بالتلاؤم والاتفاق المعنوي، ليكون النص في أعلى طبقات البلاغة، وفي كل مكانٍ يجترح لنا الجرجاني مصطلحاً جديداً من مصطلحات النظم التي تأتي مرادفةً لشعرية النصوص أو ما تخلفه الشعرية من أثر في النفوس. ((وهل قالوا: (لفظةٌ متمكنةٌ، ومقبولةٌ) وفي خلافه: (قلقةٌ، ونابيةٌ، ومستكرهة) إلا وغرضُهم أن يعبِّروا بالتمكّن عن حسن الاتّفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنّبوِّ عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تَلِقْ بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلُح أن تكون لِفْقاً للتالية في مؤدّاها؟)) [2].

فيشير الجرجاني إلى أن النظم ليس صوتياً فحسب، فليس شرطاً أن تحدُثَ ملاءمةٌ بين الجرس الصوتي للمفردات المجتمعة في جملةٍ واحدة، بل النظم في المعاني، وهنا نجد أن الجرجاني يُطِلُّ علينا بمصطلح جديد يُنتجُ شعريةً في النص وهو مصطلح (التّمكُّن) الذي يأتي نتيجة الوفاق المعنوي بين مفردات الجملة الواحدة، فالتمكُّن هو

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 45.

(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 45.

حسنُ الاتفاق بين مفردةٍ وأخرى من جهة المعنى. فالتمكُّن يُنتج الشعرية بينما القلق يُذهبُ بها.

وكتاب الدلائل حافلٌ بمصطلحاتٍ استعملها الجرجاني لجودة النظم والتي تُنتج الشعرية كما في قوله ((ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقُك وتؤنسُكَ في موضع، ثم تراها بعينها تثقُل عليك وتوحشُك في موضعٍ آخر، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

تلفتُّ نحو الحيِّ حتى وجدتُني

وَجِعتُ من الإصغاء ليتاً وأخدعا

..... فإنّ لها... ما لا يخفى من الحُسن، ثمّ إنّك تتأمّلُها في بيت أبي تمام:

يا دهرُ قوِّم من أخدعيك، فقد

أضججت هذا الأنامَ من خُرُقِكْ

فتجد لها من الثِّقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير، أضعافَ ما وجدت هناك من الرَّوح والخفّة، ومن الإيناس والبهجة)).[1].

ففي النص السابق نوعان من المصطلحات:

الأولى: مصطلحات الشعرية: 1 – الرَّواق، 2 – الإيناس، 3 – الرَّوْح، 4 – الخفّة، 5 – البهجة، 6 – الحُسْن.

الثانية: مصطلحاتٌ ضد الشعرية: 1 – الثِّقل، 2 – الإيحاش، 3 – التنغيص، 4 – التكدير.

نستنتج مما سبق أن تلمُّسَ مصطلح الشعرية عند الجرجاني لا يأتي من مكان واحدٍ بل من مصطلحاتٍ عدة، الشعرية عند الجرجاني منظومة من المصطلحات والمفاهيم يدخل النظم مؤسساً لها ولما يحويه من مفاهيم يمكن أن توصل إليها.

لقد كان معيار التفاضل بين الكلمتين المفردتين هو مكانُهما من النظم والتأليف، يقول: ((وهل يقع في وهمٍ وإن جهد، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن يُنظر إلى مكانٍ تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفةً مستعملةً وتلك غريبةً وحشية... وهل تجد أحداً يقول: ((هذه اللفظة فصيحةٌ)) إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسنَ ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟)) [2].

ومعنى التفاضل عند الجرجاني سُمُوُّ المفردة وكمالُها وجمالُها، ولم يعتنِ الجرجاني بكمال اللفظة المفردة بذاتها بل بجماليتها داخل سياقٍ أو نص. ومن هنا يمكن القول أن الجرجاني ينظر إلى التفاضل في النص من خلال علاقات داخلية بين المفردات على أنه كمالٌ نصي الذي يُعدُّ شكلاً من أشكال الشعرية.

لقد أسس الجرجاني من خلال مشروعه (النظم) من حيث لا يشعر لمشروع الشعرية العربية التي تنتج بطبيعتها نسقاً من الجمل ذات الشكل المتكامل المفعم بالجمال والكمال النصيين.

إذن نستطيع القول: أن النظم هو منتج للشعرية، وليست البلاغة إلا نتاجاً لطريقة تشكيل الكلمات، فهل تختلف الشعرية عن البلاغة حسب مفهوم الجرجاني؟

لو تأملنا تعريفات البلاغة المختلفة:

البلاغة: معرفة الفصل من الوصل

------- **بناء إنتاج إنجاز طريقة**

البلاغة: الإيجاز

------- **بناء إنتاج إنجاز طريقة**

البلاغة: الإطناب

------- **بناء إنتاج إنجاز طريقة**

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 46 – 47.

(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 44.

البلاغة: النظم

------- **بناء إنتاج إنجاز طريقة**

البلاغة: الفصاحة

------- **بناء إنتاج إنجاز طريقة**

النظم – حسب الجرجاني – الأريحية – الجمال – الاختلاف – التفرد – التعانق – التداخل.

النظم – حسب الجرجاني – حسن الملاءمة – التجاور – لفظة متمكنة – مقبولة – حسن التلاؤم.

إن كل ما ورد أعلاه بخصوص البلاغة والنظم يمكن درجُهُ في طرفين الإنتاج والتلقي، وهو ما تقوم به البلاغة والنظم على حدٍ سواء، وبالتالي تصبح الشعرية انعكاساً لصورة البلاغة في شقيها، أي أن البلاغة يمكن أن تخلق شعريةً في النص من خلال ما تسخره من إمكانات وطاقاتٍ لغوية كامنة في اللغة يتم استنفارُها واستدعاؤها في النظم.

المبحث الثاني

شعرية الشكل والمحتوى

ثنائية الشكل والمحتوى في الفكر النقدي المعاصر

يعد الشكلانيون الروس أوَّلَ من حوَّلَ الانتباه إلى الحقيقة المادية للنص الأدبي نفسه، فلم يكن الأدبُ بالنسبة إليهم علمَ اجتماعٍ أو علمَ نفسٍ، بل كان نظاماً لغوياً وحقيقةً ماديةً يمكنُ تحليلُ وظيفتِها، فانصبّ اهتمامُهم على دراسة الشكل بوصفه منتَجاً من منتجات الواقع (إن مختلف جوانب الواقع نفسِه تطلبت قيامَ الأنواع الأدبية)[1]، يرى الشكلانيون أن الشكلَ يأتي منسجماً مع المضمون الذي يعمل على إنتاج شكلٍ خاصٍ به اعتماداً على طبيعة الظروف المجتمعية والحياتية (إن المضمون الخاص لكل نوعٍ من هذه الأنواع الأدبية، الذي أوجد لنفسه شكلاً خاصّاً به، وشقَّ لنفسِه مجرىً خاصّاً به، هذا المضمون جاء منسجماً مع متطلبات الواقع)[2]، وفي دراستهم لفهم سيرورة الأشكال الفنية يرى الشكلانيون أنّ ذلك لا يتحقق إلا بعد التعرّف على طبيعة الصراع الفكري الذي أُنتج الشكلُ فيه بناءًا على رؤيتِهم في أن الشكلَ هو انعكاسٌ للمضمون أو هو الصورة المادية للمضمون (ومن وجهة نظرِنا فإن أيَّ شكلٍ فني ليس أكثرَ من مضمونٍ فني جرى تشييئُه وتحويلُه إلى مادةٍ ملموسة)[3]، ويلتقي الناقد جورج لوكاتش مع رؤية الشكلانيين الروس في أنّ الشكلَ هو انعكاسٌ للوضع الاجتماعي للمجتمع في الأدب، وركّز على العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون، فالمضمون يحدد الشكل، والشكل مرتبطٌ بالمضمون، فهو يَعتَبِرُ (أنّ الشكلَ هو العنصر الاجتماعي في الأدب، بمعنى أن الشكلَ هنا صورةٌ من صور المضمون الاجتماعي للمجتمع)[4]. فالعلاقة بين الشكل والمضمون جدلية قائمة على التصور الشكلي للمضمون بأنّه باعثٌ للشكل وفرصةٌ أو مناسبة لنوعٍ خاصٍّ من التمرين الشكلي[5]، والشكل يُعَدُّ التعبيرَ الخاصَّ عن مضمونٍ محدد[6]، بمعنى أن الشكل يُعبرِّ بالضرورة عن المضمون المحدد، والمضمون يُنتِج الشكل على طريقته بناءًا على معطياتٍ فكرية واجتماعية تحدد الشكل الخاصَّ به، ومن هنا فـ (ليس هناك «شكلٌ» في المجرد، وليس هناك أيضاً

(1) نظرية الأدب، تأليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي 10.

(2) نظرية الأدب، السوفيت 10.

(3) نظرية الأدب، السوفيت 38.

(4) علم الجمال عند لوكاتش، بسطاويسي، 120.

(5) يُنظر: مقدمة في النظرية الأدبية، إيغلتن، 9.

(6) يُنظر: علم الجمال عند لوكاتش، بسطاويسي، 120.

«مضمـونٌ» خـارج بنيـة التعبـير)[1] . مـن هنـا أردنـا تلمُّـسَ تلـك العلاقـة الجدليـة في تراثِنـا العـربي مـن خـلال دلائـل الإعجـاز للإمـام عبـد القاهـر الجرجـاني الـذي يُعَـدُّ أبـرزَ مَـن سَـلَّط الضـوءَ عـلى الجانـب المـادي للنـص بوصفـه انعكاسـاً لحركـة المعنـى ومـا تفرضُـه المعـاني المُرتَّبـة في النفـس مـن تشـكيلٍ معـين يُعـبِّرُ بالـضرورة عـن تلـك المعـاني.

جمالية الشكل:

ينتظـم الشـكل وفـق آليـات داخليـة حددهـا الجرجـاني بنـاءً عـلى معطيـاتٍ أوجبتهـا مفـرداتُ اللغـة ومـا تحملـه مـن معـانٍ فرضـت شـكلاً داخليـاً ينتظـم مـع شـكلٍ آخـر ليشـكل صـورةً أكـبر لهـذا الشـكل، وقـد حـدد جماليـةَ الشـكل عنـصران في اللغـة همـا الموضـع والمعنـى بحسـب الجرجـاني ((اعلـم أن الفـروق والوجـوه كثـيرةٌ ليـس لهـا غايـةٌ تقـف عندهـا، ونهايـةٌ لا تجـد لهـا ازديـاداً بعدهـا، ثـم اعلـم أن ليسـت المزيَّـةُ بواجبـةٍ لهـا في أنفسـها، ومـن حيـث هـي عـلى الإطلاق، ولكـن تعـرض بسـبب المعـاني والأغـراض التـي يوضـع لهـا الـكلام، ثـم بحسـب موقـع بعضهـا مـن بعـض، واسـتعمال بعضهـا مـع بعـض، تفسـير هـذا: أنـه ليـس إذا راقـك التنكـيرُ.. فإنـه يجـب أن يروقُـكَ أبـداً وفي كل شيء، ولا إذا استحسـنت لفـظَ مـا لم يُسـمَّ فاعلُـه... فإنّـه ينبغـي أن لا تـراه في مـكانٍ إلا أعطيتـه مثـل استحسـانك هـا هنـا، بـل ليـس مـن فضـلٍ ومزيّـةٍ إلا بحسـب الموضـع، وبحسـب المعنـى الـذي تريـد والغـرض الـذي تـؤمّ))[2]. فالمزيّـة والفضـل تتحصـلان مـن شـيئين المعـاني والأغـراض مـن جهـة والموضـع مـن جهـة أخـرى، وقـد أعطـى الجرجـاني أسـبقيةً في نظمـه إلى المعـاني التـي تترتـب في النفـس فتـأتي الألفـاظ تبعـاً لهـا وخدمـاً لهـا ((إن الألفـاظ إذا كانـت أوعيـةً للمعـاني، فإنهـا لا محالـة تتبـع المعـاني في مواقعهـا، فـإذا وجـب لمعنـى أن يكـون أوّلاً في النفـس، وجـب للّفـظ الـدّالِّ عليـه أن يكـون مثلَـه أوّلاً في النطـق، فأمـا أن تتصـوَّرَ في الألفـاظ أن تكـون المقصـودةَ قبـل المعـاني بالنظـم والترتيـب.... فبـاطلٌ مـن الظـنّ))[3]. فالشـكل يأخـذ الشـكل الـذي يسـتوجبه المعنـى لـه، وحـين نقيـس الشـعرية أو جماليـة النظـم نقيـس عـلى الشـكل الـذي التـزم بقواعـد التشـكيل المعنـوي.

فالمحتـوى يـؤدّي إلى الشـكل والشـكل ينتـج الشـعرية. فـلا قيمـة للشـكل اللفظـي إن لم يكـن منظومـاً عـلى وفـق مـا يتطلبـه المعنـى ((لأنـك تقتفـي في نظمهـا آثـار المعـاني، وترتبهـا عـلى حسـب المعـاني المترتبـة في النفـس، فهـو إذن نظـمٌ يُعتـبر فيـه حـالُ المنظـوم بعضـه مـع بعـض.... ولذلـك كان عندهـم نظـيراً للنسـج والتأليـف والصياغـة والبنـاء والـوشْي والتحبـير ومـا أشـبه ذلـك ممـا يوجـب اعتبـار الأجـزاء بعضهـا مـع بعـض، حتـى يكـون لوضـعِ كُلٍّ حيـثُ وُضِـعَ عِلَّـةٌ تقتـضي كونـه هنـاك، وحتـى لَـو وُضِـع في مـكانٍ غـيرِه لم يصلُـح))[4].

فالنظـم يكـون بمقتـضىً عـن معنـىً لأن الناظـمَ فيـه يقتفـي آثـارَ المعـاني ويرتبهـا عـلى حسـب ترتـب المعـاني في النفـس، وقـد ذكـر الجرجـاني لهـذا النظـم أشـكالاً أخـرى مناظـرةً لـه كالنسـج والتأليـف والصياغـة والبنـاء والـوشي والتحبـير. وهـذه المصطلحـات المناظـرة للنظـم تـدور حـول البنـاء والإنجـاز والطريقـة والشـكل التـي تنتـج عنهـا الشـعرية. فللنظـم والشـكل عِلّـةٌ تقتـضي كـون هـذا اللفـظ هنـاك ولـو وُضِـع في مـكانٍ غـيرِه لم يصلُـح، ولا شـكَّ أن العلـةَ هنـا علَّـةٌ معنويـة. لنصـل

(1) سياسة الشعر، أدونيس، 152.
(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 87.
(3) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 52.
(4) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 49.

هنا إلى ثنائية الشكل - المحتوى في فكر الجرجاني، الشكل رهين المحتوى، الشكل يأخذ شكلاً يقتضيه المعنى أو المحتوى أو المضمون. ولذلك يرى الجرجاني أن الشكل لمجرد الشكل لا فائدة منه ((عرفتَ أن ليس الغرضُ بنظم الكلم أن توالت ألفاظُها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل))[1]. فلا قيمة للشكل من حيث هو شكل ولكن من حيث جاء على وفق التناسق الدلالي وتلاقي المعاني.

إن نظرية النظم ترقى إلى مستوى نظرية الشكل وتتفوق عليها أحياناً في أنها تولي المحتوى أهميةً لا تقل عن أهمية الشكل. فهذه الثنائية متقلبة أحياناً تتحول إلى ثنائية المحتوى والشكل، يتقدم المحتوى من حيث الأهمية في التناول والتحليل لينتج الشكلَ الأبلغَ. ((وجملة الأمر أنه ليس إعلامُك الشيءَ بغتةً غُفْلاً، مثْلُ إعلامِكَ له بعد التنبيه عليه والتقدمة له، لأن ذلك يجري مجرى تكرير الإعلام في التأكيد والإحكام. ومن ههنا قالوا: إنَّ الشيءَ إذا أُضمِرَ ثم فُسِّرَ، كان ذلك أفخمَ له من أن يُذكرَ من غير تقدمةِ إضمار، ويدلُّ على صحّة ما قالوه أنّا نعلمُ ضرورةً في قوله تعالى: ﴿فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَٰرُ﴾ فخامةً وشرفاً وروعةً، لا تجد منها شيئاً في قولنا: (فإن الأبصار لا تعمى) وكذلك السبيلُ أبداً في كل كلام كان فيه ضميرُ قصةٍ..... ولم يكن ذلك كذلك إلاّ لأنك تُعْلِمُهُ إيّاه من بعد تقدمةٍ وتنبيهٍ أنت به في حُكم من بدأ وأعادَ ووطَّد، ثم بنى ولوَّحَ ثم صَرَّح، ولا يخفى مكانُ المزيَّةِ، فيما طريقُهُ هذا الطريق)) [2].

فالإضمارُ ثم التفسير شكلٌ من أشكال الفخامة والعلوّ والشعريّة. ومراعاة الشكل اللفظي للمعنى المقصود يعطي النص إمكانية التخلق الشعري، لأن المعنى يوجب شكلاً ويستجلب ألفاظاً بعينها لولاها لَما حصل المقصود. فتشكيل المعنى يوجب شكلاً لفظياً يؤدي إلى خلقٍ شعريّ.

وقد انقسم الشكل في التفكير البلاغي الجرجاني على قسمين:

الأول: شكل جزئي يتعلق بالمعنى الجزئي الذي يستجلب لفظةً بعينها.

الثاني: شكل كلي يتعلق بقضية العلاقة أو التعالق بين الألفاظ لتنتج لنا شكلاً أكبر، هو الذي ركّز عليه الجرجاني، أو هو محور نظريته وتفكيره، الذي حدّد مفهوم الفصاحة من خلال علاقة الكلمة بغيرها من الكلمات وكذلك كثيرٌ من القضايا اللغوية تم إنجازُها من خلال هذا الشكل البنائي الصانع للمعنى. ومما تجدر الإشارةُ إليه أن البنية الصانعة للمعنى عند الجرجاني هي الجملة، ولذلك انصبّ اهتمامُه على هذه الجزئية التي لا ضير أن تكون في علاقةٍ هي الأخرى مع جملةٍ أو جُمَلٍ أخرى بحثاً عن الاكتمال في المعنى، وهنا يصبح وقوفُ البلاغة العربية عند حدود الجُمَل وليس الجملة الواحدة فقط ليس عجزاً في قدرتها على التواصل والمطاولة وإعادة رسم بنية النص من خلال ما تحققه من انسجام للوصول إلى وحدةٍ كلية. فالجرجاني أرسى قواعد التحليل اللغوي القائم على إعطاء اللغة سلطةً مطلقةً بوصفها الشكل المقصود في بيان المعنى، ولكنها طبيعة النصوص العربية، فالبلاغة تأسست قواعدُها وطرائق تحليلها على نصين عربيين هما النص القرآني والنص الشعري، وكلا النصين يعكسان طبيعة تفكير الفرد العربي، وكلاهما قائمٌ على التنوع والاغتناء والاكتفاء، فالنص

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 50.

(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 132-133.

القرآني نص متنوع من حيث الموضوعات والأغراض وتجد كل جملةٍ منه أو آية مكتفيةً ذاتياً، حتى أنك لا تستطيع أن تجزم بأن السورة القرآنية يمكن حصرُها بوحدة موضوع، وكذلك النص الشعري قائمٌ على هذا التفرد والانعزال بين أبياته الشعرية، فكل بيتٍ قائمٌ مستغنٍ عن الآخر وقائمٌ بذاته، بل إن بعض النقاد من كان يفضّل أن يكون البيت وحدةً قائمةً بذاتها.

فكان التفكير البلاغي في التحليل تبعاً لطبيعة التفكير في التأليف، فمن غير الممكن أن نجد طريقةً في التحليل تخالف طبيعة بناء وانسجام النص العربي، ولعلَّ الجرجاني كان واعياً لهذه المسألة، فكانت مُجملُ تصوراته تدور في حدود الجملة الواحدة داخلياً وعلاقتها مع الجمل الأخرى في حدود الاكتفاء المعنوي.

المبحث الثالث

العلة البلاغية وأثرها في شعرية النص

تقوم العلة البلاغية بدور مهم للغاية في تشكيل النص بطريقة معينة، تتحكم العلة بتقديم ما حقُّه التأخير أو ترتيب الألفاظ بطريقة تجعل لها أثراً في النفس، وقد صنّف الجرجاني عدداً كبيراً من العلل البلاغية حاول من خلالها تبرير صورة الشكل الجُمَلي ونظمه بطريقة معينة.

ومن أهم هذه العلل التي أولاها الجرجاني أهميةً بالغةً في التحليل علَّةُ الشك والتردد، والتي غالباً ما ترافق الاستفهام، يقول الجرجاني: ((ومن أبين شيءٍ في ذلك الاستفهام بالهمزة فإن موضع الكلام على أنك إذا قلت: (أفعلتَ ؟) فبدأتَ بالفعل، كان الشك في الفعل نفسه، وكان غرضُكَ من استفهامِك أن تعلم وجوده، وإذا قلت: (أ أنت فعلتَ؟) فبدأتَ بالاسم، كان الشكُّ في الفاعل مَن هو؟ وكان التردُّدُ فيه)) [1].

إن بنية الاستفهام المصحوبة بعلة الشك قد عملت عملاً بنيوياً في تشكيل الجملة بهذا الترتيب وفقاً لسياقات المعنى الذي تعطيه إياه هذه البنية ووفقاً لما تحركه علة الشك في ذلك التركيب.

إنّ شدة اهتمام الجرجاني وتركيزه على مراعاة الاستعمال المناسب في تقديم الفعل أو الاسم بناءً على علة الشك الحاصل في النفس مؤشرٌ على أهمية مراعاة الفروق في المعاني وما يمكن أن تحدثه في النص في إصابة المعنى على حساب المقتضى.

فاللغة تعمل عملها في خلق أجواءٍ شعريةٍ مغايرة ومناسبة، وعدم مراعاة أسبابها يمكن أن يؤدي إلى فساد النظم ((فهذا من الفرق لا يدفعه دافعٌ، ولا يشكُّ فيه شاكٌّ ولا يخفى فسادُ أحدهما في موضع الآخر))[2]. فالفرق في التعبير حاصل، وتغيير لفظة مكان أخرى أو تقديم غير مدروسٍ يؤدي إلى فساد النظم ومن ثم ضياع المعنى. فمراعاة النظم + ---------- + الشعرية.

وربما ذهب الجرجاني بعيداً في تحليله للعلل وتفسيره لها إلى أن يستنتج من العلة علةً أخرى، كما استنتج من علة الإنكار علة التنبيه لتفسر سبب وعلة الإنكار، تقوم هذه العلة الجديدة على اكتناز الجملة لعدة احتمالات تجعل من الجملة الأصلِ مشحونةً بالتوتر الذي يجعلها مختلفةً، وأعتقد أنَ هذه استراتيجية قرائية يعتمدها الجرجاني دوماً بعد إرسائه قاعدة لغويةً أو بلاغية يبين من خلالها مدى فاعلية هذا الأسلوب البلاغي، ((واعلم أنّا وإن كنّا نفسِّر الاستفهامَ في مثل هذا بالإنكار، فإن الذي هو محض المعنى: أنّه لينتبه السامعُ حتى يرجع إلى نفسه فيخجلَ ويرتدعَ ويعْيَ بالجواب، إمّا

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 111.
(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 112.

لأنّه قد ادّعى القدرةَ على فعلٍ لا يقدر عليه، فإذا ثبت على دعواه قيل له: (فافعل) فيفضحه ذلك، وإمّا لأنّه همَّ بأن يفعل ما لا يُستصْوبُ فعلُهُ، فإذا روجع تنبّه وعرف الخطأ، وإمّا لأنّه جوّزَ وجوّدَ أمراً لا يوجد مثلُه.....)) [1].

إن الجرجاني حينما علّل السبب بالإنكار، لأن المعنى مختلف، فهو ليس إنكاراً مباشراً، وإنما هو تنبيهٌ للسامع والمخاطب كما قال الجرجاني: (فإن الذي هو محضُ المعنى لينتبه السامعُ...) فخرج الإنكارُ إلى التنبيه.

إن الجرجاني يحتاط دوماً ليثبت صدق نظريته على الإثبات والبرهان، ولذلك هو بعد كل تأصيلٍ للملمحٍ بلاغيٍ ما يؤكد هذا ويبرهنه من خلال تحليلٍ قائمٍ على استكناه ما تقوم عليه الجملةُ من معانٍ محتملة. ((وإذ قد عرفت هذا، فمما هو من هذا الضرب قولُه تعالى: ﴿أَفَأَنتَ تُسْمِعُ ٱلصُّمَّ أَوْ تَهْدِى ٱلْعُمْىَ﴾، ليس إسماعُ الصُمِّ مما يدّعيه أحدٌ فيكون ذلك للإنكار، وإنما المعنى فيه التمثيل والتشبيه، وأن يُنَزَّلَ الذي يظُنُّ بهم أنهم يسمعون، أو أنهم يستطيع إسماعَهم، منزلة من يرى أنه يُسمِعُ الصُمَّ ويهدي العُمْيَ، ثم المعنى في تقديم الاسم وأن لم يُقَل: أتسمع الصمَّ؟ هو أن يُقالَ للنبي ﷺ: (أ أنت خصوصاً قد أوتيت أن تُسمعَ الصُمَّ؟) وأن يُجعلَ في ظنِّه أنه يستطيع إسماعَهم، بمثابة من يظُنُّ أنه قد أوتي قدرةً على إسماع الصُمِّ))[2].

ففي قوله تعالى: (أَفَأَنتَ تُسْمِعُ ٱلصُّمَّ) يحتمل الإنكار معنىً له، لكن الجرجاني قد تنبّه إلى الفرق بين الإنكار الذي يقوم على المعنى الواقع/ المتَحَصَّل/ المُنجَز وبين التنبيه الذي يقوم على الظنّ أو المُتَخَيَّل أو المُتَصَوَّر، وهذا التفريق ينطلق من قناعة ورؤية الجرجاني القائمة على الثقة المطلقة بقدرة وإمكانية اللغة في مراعاتها الفروق الدقيقة بين معنىً وآخر وبين استعمالٍ لغويٍ وآخر. وهذا جوهر نظرية النظم التي أراد إثباتَها ومن خلالها إثبات الإعجاز القرآني .

ثم إني أجد أن الجرجاني يذكر التمثيلَ والتشبيهَ في وقتٍ ومكانٍ وسياقٍ ليس فيه تمثيلٌ وتشبيهٌ، ولكن النظمَ هنا قد عمل على خلق بيئةٍ مشابهةٍ للتمثيل والتشبيه، أي أنّ جماليةَ الأسلوب وبلاغتَه أصبحت كأنها تشبيهٌ وإن لم يُصرَّح بالتشبيه والتمثيل. وهنا أعود وأقول أن فكرةَ النظم هي مولِّد الشعرية، هي ما يجعل النصوص بنوعيها المجازية والحقيقية تسمو إلى مصاف النصوص عالية الأدبية.

المبحث الرابع
شعرية المجاز

لعل المجاز يمثل أقوى أشكال الشعرية لما يحمل في بنيته من انزياح من استعمالٍ مغاير وما فيه من توترٍ ينشأ عن إطلاق العلاقة بين الدال والمدلول، لذا وجدنا أن الجرجاني قد احتفى به وأقسامه، كونه يحمل في طياته اختلافين، **الأول**: أنه يستعمل الألفاظ في غير ما وضعت له، **والثاني**: أن فرادة هذا الاستعمال تنبع من جودة النظم. فما زلنا ندور في دائرة يحكمها النظم ويُعلي من قيمة ما ينتظم من كلمات وجُمَل. وقد نقل الجرجاني عمَّن نقل قولاً فيه شيء من العمومية في أفضلية وأبلغية المجاز على الحقيقة، ((وقد أجمع الجميعُ على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقعُ من التصريح، وأن للاستعارة مزيةً وفضلاً، وأن المجازَ أبداً أبلغُ من الحقيقة))[3] . ففي النص تمييزٌ

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 119 – 120.
(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 120 – 121.
(3) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 70.

بين نوعين من الكلام، أولهما: الكلام المبني على الحقيقة، والآخر المجاز. وبينهما مفاضلةٌ من حيث الأبلغية في قوله: (وأن المجازَ أبداً أبلغُ من الحقيقة) يقول الجرجاني: ((فإذا قلتَ: (هو طويلُ النجاد، وهو جمُّ الرماد) كان أبهى لمعناك، وأنبل من أن تدع الكناية وتصرح بالذي تريد... وإذا قلت: (رأيتُ أسداً) كان لكلامك مزيَّةٌ لا تكون إذا قلتَ: رأيتُ رجلاً والأسدُ سواء، هو في معنى الشجاعة وفي قوة القلب وشدة البطش وأشباه ذلك، وإذا قلتَ: بلغني أنك تقدم رِجْلاً وتؤخِّرُ أخرى.. كان أوقعَ من صريحِه....))[1]. ولم يذكر الجرجاني التشبيه مع الأمثلة التي تبين أن المجاز أبلغُ من الحقيقة، فهل يعتقد الجرجاني أن التشبيهَ أقلُّ منزلةً من الاستعارة والكناية والمجاز؟ هل التشبيه يمثِّلُ وجهاً آخر من أوجه الحقيقة لأنه لا يقوم على الادّعاء وشدّة الممازجة والتخييل كما في الاستعارة؟ بل التشبيه يعمد إلى خلق صورتين متقابلتين يفصل بينهما فاصلٌ بين الحقيقة والخيال، فيبقى التشبيه في حدود العقلي الملموس. إلا أن الجرجاني لا يطمئنّ للقول ((أن المجاز أبداً أبلغُ من الحقيقة)) لأن العبرة لديه ليس في المجاز، وإنما في الاستعمال المتميِّز للمجاز وهو ما يقوم به النظمُ، يقول: ((ونقطع على ذلك حتى لا يخالجَنا شكٌّ فيه، فإنّما تسكنُ أنفسُنا تمامَ السكون، إذا عرفنا السببَ في ذلك والعلَّةَ وَلِمَ كان كذلك، وهيأنا له عبارةً تُفْهِمُ عنّا مَنْ نريدُ إفهامَه))[2]. فإن لم تكن العبرةُ في المجاز بل في النظم، فكيف يتم ذلك؟ وما الفرقُ بين المجاز والحقيقة إن كانت دائرة الأبلغية تعود إلى النظم؟ يقول الجرجاني مفسراً ومعللاً: ((اعلم أن سبيلَك أولاً أن تعلمَ أن ليست المزيَّةُ التي تثبتها لهذه الأجناس[3] على الكلام المتروك على ظاهره، والمبالغة التي تدّعي لها في أنفس المعاني التي يقصد المتكلمُ إليها بخبرِه، ولكنها في طريق إثباته لها وتقريرِه إيّاها))[4]. فليست المزية تتأتى من المبالغة والادّعاء أو ترك التصريح بل تأتي من طريق الإثبات، الطريقة التي تُنتج شكلاً متفرداً متميزاً مختلفاً، ((تفسيرُ هذا: أن ليس المعنى إذا قلنا: (إن الكناية أبلغُ من التصريح)، أنك لمّا كنّيتَ عن المعنى زدتَ في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباتِه، فجعلته أبلغَ وآكدَ وأشدَّ))[5]. فالإثبات غير المثبت، لأن المثبت هو المعنى قبل دخوله في النظم، والإثباتُ هو الطريقة التي يتم بها عرضُ هذا المعنى. ((وإذ قد عرفتَ مكانَ هذه المزيَّةِ والمبالغةَ التي لا تزال تسمعُ بها، وأنها في الإثبات دون المثبت، فإنّ لها في كل واحدٍ من هذه الأجناس سبباً وعلّةً))[6].

يبدأ الجرجاني بتوضيح علّة كون هذه الأجناس أبلغُ من ظاهرِها: ((أما الكنايةُ فإن السبب في أن كان للإثبات بها مزيةٌ لا تكون بالتصريح..... أن إثباتَ الصفة بإثبات دليلِها، وإيجابَها بما هو شاهدٌ في وجودِها آكد وأبلغُ في الدّعوى من أن تجيئَ إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غُفْلاً، وذلك أنك لا تدّعي شاهدَ الصفة ودليلَها إلا والأمرُ ظاهرٌ معروف...))[7]. إن ما تم ذكره في النص يستوجب منّا أن نقفَ عند القول الذي يذكره الجرجاني (المجاز أبداً أبلغُ من الحقيقة) وأن نتعرّفَ على معنى «أبلغ» هل هي جمالية أم إفهاميّة؟ إن ما تم توضيحُه من

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 70.
(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 70.
(3) يعني بالأجناس هنا الكناية والاستعارة والمجاز.
(4) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 71.
(5) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 71.
(6) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 72.
(7) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 72.

إعطاء دورٍ للنظم في جعل النصوص مختلفةً يمكننا من القول: بأن الحقيقةَ ليست أقل بلاغةً من المجاز، فالأبلغيةُ هنا تعني آكدُ للمعنى، أي بمعنى أن المجازَ أكثر قدرةً على الإبلاغ من الحقيقة، فالجرجاني لا يعطي المجازَ قيمةً بلاغيةً أعلى من الحقيقة لكونه مجازاً، بل يعطيه أفضليةً وأولويةً من حيث الوظيفة الإبداعية والإفهامية على الحقيقة، وهنا يمكن تأشير قضية مهمة عند الجرجاني وهي أن البلاغةَ بمفهوم الجرجاني بلاغةٌ قرآنية تقوم على تقديم الوظيفة الإفهامية على الوظيفة الجمالية، وقد حاول الجرجاني جاهداً في مصنفاته سحب مفاهيمه البلاغية القرآنية على النص الشعري، أي أنه حاول تغليب وإلباس النص الشعري بلاغةً قرآنية. ولكن حتى لو سلّمنا أن الأبلغية الجرجانية تعني الأكثر قدرةً على الإبلاغ والإفهام ولا يعني بها «البلاغة» فإن هذه الأبلغية الإفهامية لا تأتي إلا من البلاغة (الجمال) لأنه اشترط لهذه الأبلغية الإفهامية أن تتأسّسَ على الجمال البلاغي واستنفار طاقات وقدرات اللغة في التعبير من خلال الطريقة والإثبات الذي هو النظم، فلا يكون إبلاغٌ ولا تكون أبلغيةٌ إلا من خلال النظم، لذلك هو حين تحدث عن سبب وعلة كون الكناية أبلغ من التصريح أرجعَ سبب ذلك إلى ((إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابَها بما هو شاهدٌ في وجودها آكدُ وأبلغُ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غُفلا)) وهنا تتحقق قيمة الكناية من خلال الطريقة التي تُثبتُ بها، أي من خلال النظم، لأن النظم هنا هو سبب الادّعاء المتحَصَّل من الكناية، كما يقول: ((وذلك أنك لا تدّعي شاهدَ الصفة ودليلَها إلا والأمرُ ظاهرٌ معروف)).

أما في الاستعارة فلم يكن الأمرُ مختلفاً عنه في الكناية في وجوب الفضل لها والمزيّة بسبب من النظم، ((وأما الاستعارة فسبب ما ترى لها من المزية والفخامة أنك إذا قلت: «رأيت أسداً» كنت قد تلطفتَ لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة، حتى جعلتَها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول.... وإذا صرّحت بالتشبيه فقلت: «رأيتُ رجلاً كالأسد» كنت قد أثبتَّها إثباتَ الشيء يترجح بين أن يكون وبين أن لا يكون، ولم يكن من حديث الوجوب في شيء))[1].

ففي الاستعارة يجعل الجرجاني سبب الأبلغية هي طريقة القول ففرقٌ بين قولك «رأيتُ أسداً» وبين التشبيه المُصرَّح به في قولك: «رأيتُ رجلاً كالأسد» ، وهنا يترجّح المعنى في التشبيه بين أن يكون أو لا يكون من حيث الوجوب، فيقوم المعنى على الاحتمالية والظنيّة والتفاوت وعدم الثبوت، بينما في الاستعارة يكتسب المعنى صفة القطعية والثبوت، فضلاً عما في بنية وتركيب الاستعارة من اقتصادٍ لغوي يجعل المعنى أكثرَ تكثيفاً واتّساعاً.

أما التمثيل فكان حكمُه حكمَ الاستعارة كما ذهب الجرجاني ((وحكمُ التمثيل حكمُ الاستعارة سواءً، فإنك إذا قلت: «أراكَ تقدم رجلاً وتؤخِّرُ أخرى» .... فأوجبتَ له الصورةَ التي يُقطَعُ معها بالتحيُّر والتردد، كان أبلغَ لا محالة من أن تجرَي على الظاهر، فتقول: قد جعلتَ تتردد في أمرك، فأنت كمن يقول: أخرج ولا أخرجُ، فيقدم رجلاً ويؤخِّرُ أخرى))[2].

إن ما قيل عن الاستعارة يصدُقُ مع التمثيل لأن ترك الإثبات والذهاب إلى التصريح يُفقِدُ الجملةَ شيئاً من مشدوديتها ويصيبها ببعض الترهل الذي تتناقص معه كمية المعنى وأبلغيتُه وتأكيدُه.

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 72 – 73.
(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 73.

أعتقد أن معيار الحقيقة والمجاز عند الجرجاني لا يكون باستعمال الكناية والاستعارة والمجاز والتمثيل فقط، إنما يكون بالاستعمال المتميز للغة، فكون الاستعارة موجودةً في الكلام لا يعني ذلك تحقق المجاز إن لم تراعَ فيها ضوابطُ النظم والطريقة التي تجعل من الكلام بليغاً ومجازاً، ولذلك فإن الجرجاني حين يتحدث عن المجاز البلاغي يتحدث عن الطريقة التي بها أُثبِت، ولذلك يمكن القول أن الحقيقة يمكن أن تكون مجازاً من حيث القيمة البلاغية إذا روعي فيها النظم، فالمهم عند الجرجاني ليس المجازُ بعينه وإنما بلاغة المجاز، فالقصدُ من كلامِه البلاغة والطريقة، وهنا يمكن القول أن كل أساليب البلاغة يمكن أن تتساوى في القيمة الجمالية والإفهامية عند الجرجاني، فيمكن للتقديم والتأخير والحذف والفصل والوصل أن تكون من المجازات لأنها انحرافاتٌ عن اللغة المعيارية. ومن الاستعارات المشهورة في هذا الباب قوله تعالى: ﴿وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا﴾[1] إذ بيّن الجرجاني أثر الإسنادِ في الفعل في جعل الاستعارة تحمل من الروعة والحسن والفخامة ما لا تحملُه لو تغيَّر الإسناد واختلفت الطريقة، فهو ينفي أن يكون الشرفُ للاستعارة ذاتها، إذ لو كان ذلك كذلك، لبقي حالُها من الحسن والروعة وإن اختلفت الطريقة، فتوفر مصطلحات مرادفة للشعرية مثل الفخامة والروعة والحسن والشرف والمزيّة في هذه الاستعارة نابعٌ من الطريقة التي تشكّلت بها الاستعارة وليس شيئاً آخر، ((ومن دقيق ذلك وخفيِّه، أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى: ﴿وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا﴾ لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة، ولم ينسبوا الشرف إلاّ إليها، ولم يروا للمزيّة موجباً سواها.... وليس الأمرُ على ذلك ولا هذا الشرف العظيم ولا هذه المزية الجليلة، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة))[2]. فالجرجاني يجرد الاستعارة من المزية والفضل والروعة، وينفي أن يكون ذلك لمجرد الاستعارة، بل هو الإسناد الفريد الذي أضفى هذه الجمالية والروعة التي تَدخلُ على النفوس لتنتج الدهشة من هذا الإسناد، يقول معلِّلاً: ((ولكن لأن سُلِكَ بالكلام طريق ما يُسندُ الفعلُ فيه إلى الشيء، وهو لما هو من سببه، فيُرْفَعُ به ما يُسْنَدُ إليه، ويؤتى بالذي الفعلُ له في المعنى منصوباً بعده، مبيِّناً أنّ ذلك الإسنادَ وتلك النسبةَ إلى ذلك الأول، إنما كان من أجل هذا الثاني، ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة.... أن تدع هذا الطريق فيه وتأخذ اللفظ فتسنده إلى الشيب صريحاً فتقول: «اشتعل شيب الرأس» أو «الشيبُ في الرأس» ثم تنظر هل تجد ذلك الحسنَ وتلك الفخامة؟ وهل ترى الروعة التي كنت تراها؟))[3].

إن الجرجاني بهذا التحليل يصرّح أن لا قيمة للاستعارة بذاتها، ففي فكِّ الاستعارة وتغيير الإسناد بقيت الاستعارة قائمةً ولكن الذي اختفى منها الحسن والجمال والروعة والفخامة، التي هي ما يجعل النص يصيب متلقيه بالدهشة، فضلاً عن انكماش المعنى عن التعبير عن المعنى الأصلي كما يُصرِّح: ((فإن قلت: فما السببُ في أن كان «اشتعل» إذا استعير للشيب على هذا الوجه كان له الفضل؟ وَلِمَ بان بالمزيَّةِ من الوجه الآخر هذه البينونة؟ فإنّ السببَ أنّه يفيد = مع لمعان السيب في الرأس الذي هو أصل المعنى = الشمول وأنّه قد شاع فيه، وأخذ من نواحيه، وأنه قد استغرقه وعَمَّ جملتَه، حتى لم يبقَ من السواد شيء، أو لم يبقَ منه إلا ما لا يُعتَدَّ به.

(1) سورة مريم آية 4.

(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 100.

(3) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 100.

وهذا ما لا يكون إذا قيل: اشتعل شيبُ الرأسِ.... بل لا يوجبُ اللفظُ حينئذٍ أكثرَ من ظهوره فيه على الجملة))[1].

إن وظيفة النظم في هذا الشكل أغنت النص بمعنى الشمول، الذي لم تستطع الاستعارةُ وحدها أن توفرَه لولا الإسناد الحاصل بين الفعل وبين ما هو ليس له.

إن هذا النوع من الاستعارة يمكن تسميتُه بالاستعارة المتراكبة، بمعنى أن الاستعارة هنا مركبةٌ من أمرين، فحين استعير الفعل اشتعل للشيب عُدِلَ عن ذلك لأن هذا الإسناد لا يُعطي الشمول، أو يمنع من معنى الشمول الذي يراد، لذلك عُدِلَ عن هذا الإسناد إلى إسنادٍ آخر فأُسند الفعلُ إلى ما هو غيرُه في النيّة، فكانت الاستعارة متراكبةً واحدة على الأخرى، وهذا ما جعل النص مكتنزاً بالطاقة التعبيرية التي تبحث عنها النصوص المتفردة.

ويؤشر لنا الجرجاني نوعاً آخر من الاستعارة مكملاً وشبيهاً بالنوع السابق، وهو أن يعمد الشاعر إلى جمع استعاراتٍ مترافدة ترفد إحداها الأخرى، وهذا التعدد يُعطي الشكل الاستعاري صفة الكمال والاكتمال، يقول: ((ومما هو أصلٌ في شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصداً إلى إلحاق الشكل بالشكل، وأن يُتِمَّ المعنى والشَّبَهَ فيما يُريد، مثالُه قولُ امرئ القيس:

فقلت له لمّا تمطى بصلبه

وأردفَ أعجازاً وناء بكلكلِ

لمّا جعل لليل صُلْباً قد تمطى به، ثنّى ذلك فجعل له أعجازاً قد أردفَ بها الصُّلْبَ، وثلّثَ فجعل له كلكلاً قد ناء به، فاستوفى له جملةَ أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظرُ من سواده، إذا نظر قُدّامَه، وإذا نظر إلى خلفِه، وإذا رفع البصرَ ومدَّه في عُرْض الجَوِّ))[2].

هنا أصلٌ جديدٌ في شرف الاستعارة حسب الجرجاني، وشرف الاستعارة معناه أن تستوفيَ الاستعارةُ قمَّةَ الشرف وأن تصلَ إلى أعلى رتبة في البلاغة حين تستكمل أركان الصورة بتعدد الاستعارات التي يكمل بعضُها بعضاً قصداً إلى أن يتحقق المبتغى من الاستعارة، فحين جمع امرؤ القيس هذه الاستعارات الثلاث أعطى الليلَ صورةَ الإنسانِ كاملةً من الصلب والردف والكلكل، وهنا تتجلى قيمة الاستعارة البلاغية من حيث قدرتها على إتمام المعنى واستيفاء جملة أركان المعنى المُعَبَّرِ عنه.

ويُطلُّ علينا الإسنادُ مرةً أخرى في نظم الاستعارة جاعلاً إيّاها تتميز بالغرابة بحسب تعبير الجرجاني في الأبيات المشهورة:

ولما قضينا من منى كل حاجةٍ

ومسّح بالأركان من هو ماسحُ

وشُدّت على حُدْبِ المهارى رحالُنا

ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطيِّ الأباطحُ

وقول الشاعر:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا

أنصارَه بوجوهٍ كالدنانيرِ

يقول: ((وليست الغرابةُ في قوله: «وسالت بأعناق المطي الأباطحُ» على هذه الجملة... ولكنّ الدقة واللطفَ في خصوصيةٍ أفادها، بأن جعل «سالَ» فعلاً للأباطح، ثُمَّ عَدَّاهُ بالباء، بأن أدخلَ الأعناقَ في البَيْن، فقال: «بأعناق المطي» ولم يقل: «بالمطيّ» ، ولو قال: «سالت المطيُّ في الأباطح» لم يكن شيئاً. وكذلك الغرابةُ في البيت الآخر، ليس

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 101.

(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 79.

في مطلق معنى سال ولكن في تعديته بعلى والباء، وبأن جعله فعلاً لقوله: «شعاب الحي» ولولا هذه الأمور كلها لم يكن هذا الحُسْنُ وهذا الموضع يدق الكلامُ فيه))[1].

وقد وردت هذه الأبيات في عدد من كتب النقد التي لا تقف منها موقف الجرجاني، إلا أنها لم تتعمق ولم تتحسس مواطن الشعرية فيه لأن قراءاتهم اتسمت بالفوقية التي تبحث عن المعنى الظاهر والمنسجم مع اللفظ دون تعمقن فابن قتيبة رأى فيها مثالاً (لضربٍ من الشعر حَسُن لفظُه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدةً في المعنى)[2] ويذكرها قدامة بن جعفر مثالاً للأشعار المتضمنة نعوت اللفظ (وإن خلت من سائر نعوت الشعر)[3] أما الباقلاني فيصفها بأنها (من الشعر الحسن الذي يلو لفظُه، وتقل فوائدُه)[4]، فالنقاد الثلاثة مجمعون على جمال ألفاظ الأبيات رغم خلوِّها من المعنى والفائدة، لكن الجرجاني بقراءته التحليلية (الفاحصة)[5] أحاط باستحسان القدامى للألفاظ وعلّل ذلك بطريق تحليل الاستعارات ودلالات الألفاظ وما توحيه وتومئ إليه والتدرج في تصوير الأبيات لمناسك الحج والخروج من فروضها بتمسيح الأركان دلالة على طواف الوداع و (دليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر)[6]. إن مصطلح «الغرابة» مهم في التعبير البلاغي وله دلالاتٌ عديدة منها الشعرية والجمال والتفرد والتميز، وهذا المصطلح يرادف مصطلحاتٍ كثيرةً عند الجرجاني يستعملها للتعبير عن إعجابه بالاستعمال المغاير والدقيق واللطيف للغة، والغرابة هنا ناجمة – حسب وصف الجرجاني – عن الاستعمال الدقيق والوصف واللطف في خصوصية استعمال الفعل «سال» بأن جعله فعلاً لأعناق المطيِّ وأن عداه بالباء وجعل الفعلَ فعلاً للأعناق وليس للمطي، وكذلك البيت الآخر، ولولا هذا الاستعمال لما كان للحسن مكان وللجمال ظهور.

أصبح واضحاً أن القيمة الشعرية والبلاغية للاستعارة والمجاز عموماً تأتي من الطريقة والشكل والنظم والإسناد الذي تكون عليه هذه المباحث، لكن إن كان ذلك كذلك فهذا يحيلنا إلى تساؤل: أليست الحقيقةُ هي التي تصنع المجاز؟ فالمجاز أصله الحقيقة، فكيف يمكن للمجاز أن يكون أبلغ من الحقيقة؟ فإن كانت القضية قضية نظم فالحقيقةُ أيضاً تتجلى فيها روعة النظم وحلاوتُه، فمدارُ الأمرِ في البلاغة على ما يتحقق في هذه النصوص من المبالغة والحسن والغرابة، وأن تكون مبنيةً على الاحتمالية والخداع والمراوغة، فهل يمكن للبلاغة أن تكون خداعاً؟

إن أردنا أن نجيب عن هذا التساؤل، فعلينا أن نوضح الغاية الرئيسة أو الوظيفة الرئيسة للبلاغة، فهل كانت وظيفة البلاغة إبلاغيةً بحتة، أم جماليةً بحتة؟ أم أنها جمعت بين الوظيفتين؟

إن معنى الخداع هنا هو خداعٌ فني/ جمالي، أي هو خداعٌ مبنيٌ على الإيهام والتوهُّم، فاللغة بطبيعتها خادعة، أي أن لها القدرة على أن تريك شيئاً وتضمر عنك أشياءً، وهذا يكون بحسب طريقة التشكيل والبناء لمفرداتها.

إن الراسخ في ذهنية العقل العربي البلاغية أن البلاغة يتنازعها نصان: النص الشعري (السابق في الوجود) والأصل في ترسيخ مفاهيم وقواعد البلاغة،

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، 74.
(2) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، 1/ 12.
(3) نقد الشعر، قدامة، 77.
(4) إعجاز القرآن، الباقلاني، 221.
(5) اللغة بين البلاغة والأسلوبية، ناصف، 230.
(6) أسرار البلاغة، الجرجاني، 22.

والنص القرآني (المحاكي والمتفوق على النص الأصل)، وكلاهما تمثَّلَ مفاهيمَ وقواعدَ البلاغة خير تمثيل، لكن الفارق بينهما أن النص الشعري يتلاعب ويوظّف الفنون الجمالية بطرقٍ مختلفة ويحاول استنفار طاقات اللغة الجمالية ليصل إلى الإمتاع والجمال، ثم تأتي وظيفة الإفهام تاليةً.

أما النص القرآني فكان يوظّف البلاغة لغاية الإفهام دون هدر الجانب الجمالي للنص والأسلوب، مع ذلك جاء متفوقاً على النص الشعري.

أن يتفوق النص القرآني على النص الشعري في وظيفة وغاية الإفهام، فهذا أمرٌ طبيعيٌّ لأن القرآن الكريم جعل الإفهامَ غايته الأولى والأساس، والنص الشعري جعل الإفهامَ نتيجةً تاليةً عن غاية الفن. ولكن أن يتفوق النص القرآني على النص الشعري في وظيفة الجمال والإمتاع فهذا أمرٌ يثير العجب، لأن النص الشعري سخّرَ كل إمكاناته ليجعل الإمتاعَ غايتَه الأولى، في حين كان الإمتاع في النص القرآني تالياً، وهذا من عجيب القرآن الكريم.

النتائج

يمكن القول أن البحث توصّل إلى نتائج كثيرة سنعمد إلى إيجاز بعضها:

1 – إن معنى الأبلغية لم يقتصر على المفهوم الجمالي أي البلاغي، بل كان يعني إلى جانب ذلك معنى الإبلاغ والقدرة على الإيصال.

2 – لم تكن الحقيقةُ أقلَّ بلاغةً أو شعريةً من المجاز، لأنّ مدارَ الأمرِ يقوم على النظم وما تفعلُه العلاقاتُ التركيبية بين الجمل من خلق أجواءٍ مشحونةٍ بالشعرية تعمل على جعل النصوص مختلفة.

3 – لم يقتصر تحليل البلاغة العربية على الجملة لعجزٍ فيها، ولكن طبيعة النص الذي تأسست عليه كان يتطلب ذلك، سواءً كان نصاً قرآنياً أو شعرياً.

4 – البلاغة عند الجرجاني بلاغةٌ قرآنيةٌ، تأسست على النص القرآني وصيغت عليه، وتقوم على تقديم الوظيفة الإفهامية على الوظيفة الجمالية.

5 – حاول الجرجاني في مؤلفاته جاهداً سحبَ مفاهيم البلاغة القرآنية على النص الشعري، أي أنه حاول تغليبَ وإلباس النص الشعري بلاغةً قرآنية.

6 – استعمل الجرجاني ألفاظاً ومصطلحاتٍ شتى تُعبِّر وتشير وترادف مصطلح الشعرية الحديث، ومن هذه المصطلحات: الإيناس، الرَّوْح، الرَّواق، البهجة، الخفّة والحُسْن، وغيرُها كثير.

7 – الشعرية العربية كانت شعريتين، الأولى: ترى أن تفوق النص يكمن في بيانه ووضوح مقصدِ صاحبِه، وهي شعرية البيانيين، في حين ترى الثانية، وهي شعرية الجرجاني: أنّ جمالَ النص وتفوقَه يكمن في طريقة تركيبه، وأن سرَّ ديمومتِه هو الاختلاف.

8 – الشعرية الجرجانية ليست شعريةً جزئيةً، وإنّما يبحث الجرجاني عن شعرية متكاملة، مشروعُه جماليٌّ متكاملٌ يبحث عن صورة شعرية ونصٍّ متكاملٍ تشترك الأجزاءُ المتضّامةُ فيما بينها في إعطائه صورة الوحدة الكلية والبنية المتلازمة.

9 – إن نظرية النظم ترقى إلى مستوى نظرية الشكل وتتفوق عليها أحياناً في أنها تولي المحتوى أهميةً لا تقل عن أهمية الشكل، فهذه الثنائية متقلبة أحياناً تتحول إلى ثنائية المحتوى والشكل، يتقدم المحتوى من حيث الأهمية في التناول والتحليل لينتج الشكل الأبلغ.

المصادر

- القرآن الكريم
- اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، يوسف اسكندر، دار الشؤون الثقافية، سلسلة رسائل جامعية، ط1، بغداد، 2004.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني ت 474هـ، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع، ط1، 1991.
- إعجاز القرآن، أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، ط3، القاهرة1986.
- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الدرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2009.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986.
- تحليل النص الشعري الحديث في النقد العربي المعاصر، حاتم محمد الصكر، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1995.
- التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية، مجلد عدد 21، 1981.
- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ت 474 هـ، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ودار المدني بجدة، ط3، القاهرة، 1992.
- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار الآداب، ط1، بيروت، 1985.
- الشعر والشعراء، ابن قتيبة ت 276 هـ، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1985.
- الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.
- علم الجمال عند لوكاتش، د. رمضان بسطاويسي محمد غانم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.
- القصد في الخطاب النقدي والبلاغي العربي القديم، مهند حمد شبيب، أطروحة دكتوراه، جامعة الأنبار، كلية التربية للعلوم الإنسانية، 2004.
- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- اللغة بين البلاغة والأسلوبية، د. مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1989.
- مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتن، ترجمة ابراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت وجيرار جينيت، ترجمة غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2001.
- منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية، حاتم الصكر، المورد، ع 2، 1990.
- نظرية الأدب، تيري إيغلتن، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، 1995.
- نظرية الأدب، تأليف عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1980.
- نظرية الانزياح عند جان كوهين، نزار التجديتي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع 1، 1978.
- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د. ط. ت.
- نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة د. سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.