

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



وزارة التعليم العالي

جامعة دمشق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

## الوظيفة الجمالية في الأدب بين

عبد القاهر الجرجاني والشكلانيين الروس

رسالة أعدت لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية

إشراف

إعداد

أ.م.د. حسن إبراهيم الأحمد

لينأكرم خضر

## البراء

صافى الحروف مَحَنَ ذِكْرِ فَضْلِكِما... أُمِّي.. أباي  
صاحبة القلب الطاهر الرقيق الذي سارت معي في درب الماحسين  
خطوة بخطوة... أختي وأنا  
ملاذي وجنتي... عائلتي  
رفيق دربي والروح التي سكنت رُوحِي.. زوجي حمّار  
إليكم... يا مَنْ كُنْتُمْ بَعْدَ اللَّهِ تَعَالَى مَعِينًا عَلَيَّ هَذَا الْعَمَلِ

فهرس المحتويات

المقدمة.....	٥
التمهيد.....	١٢
• مصطلح الأديبة.....	١٨
• مصطلح الوظيفه الجماليه.....	٢٦
الفصل الأول: الوظيفه الجماليه عند عبد القاهر الجرجاني.....	٢٩-٩٦
نبذه عن حياة عبد القاهر الجرجاني.....	٣٠
أولاً: الوظيفه الجماليه قبل عبد القاهر الجرجاني.....	٣٤
ثانياً: تجلي مفهوم الوظيفه الجماليه في نظريه النظم عند عبد القاهر:	
[١]: قدم مفهوم النظم.....	٣٧
[٢]: نظريه النظم عند عبد القاهر الجرجاني.....	٤٠

ثالثاً: الوَظيفَة الجماليَّة للتراكيب:

[١]: الوَظيفَة الجماليَّة للتقديم والتأخير..... ٥٢

[٢]: الوَظيفَة الجماليَّة للتعريف والتكثير..... ٦٠

رابعاً: الوَظيفَة الجماليَّة للصورة الأدبيَّة..... ٦٤

[١]: الوَظيفَة الجماليَّة للمجاز..... ٧٠

[٢]: الوَظيفَة الجماليَّة للاستعارة..... ٧٥

[٣]: الوَظيفَة الجماليَّة للكناية..... ٨٢

خامساً: الوَظيفَة الجماليَّة والتلقِّي..... ٨٨

الفصلُ الثاني: الوَظيفَة الجماليَّة عند الشكلايين الروس..... ٩٧-١٦٢

أولاً: بُدَّةُ تاريخيَّة عن الشكلايين الروس..... ٩٨

[١]: أسبابُ نشأة الشكلايين الروس..... ١٠٠

[٢]: مَوْلِدُ الشكلاية الروسية..... ١٠٢

[٣]: نهاية الشكلايين الروس..... ١٠٤

ثانيًا: مبادئ الشكلايين الروس..... ١٠٧

[١]: الأدبىة..... ١١٢

[٢]: التغريب..... ١٢١

ثالثًا: الوظيفة الجمالية عند الشكلايين الروس:

[١]: مفهوم الوظيفة الجمالية..... ١٢٩

[٢]: الوظيفة الجمالية للصورة الأدبىة..... ١٤٤

[٣]: الوظيفة الجمالية للنثر الأدبى..... ١٤٩

[٤]: الوظيفة الجمالية والتلقى..... ١٥٤

الفصل الثالث: الوظيفة الجمالية في الأدب (دراسة تطبيقية) ١٦٣-١٩٤

أولًا: الوظيفة الجمالية في الشعر

[١]: ابن الرومى..... ١٦٤

[٢]: بدر شاكر السياب..... ١٧٣

ثانياً: الوظيفة الجمالية في النثر:

[١]: أبو حيان التوحيدي..... ١٨٢

[٢]: زكريا تامر..... ١٨٩

نتائج البحث..... ١٩٥

فهرس المصادر والمراجع..... ٢٠٣

## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### المُقدِّمة:

الحمد لله رب العالمين حمداً يُوافي عظيم آلائه، وصلّى الله أطيب صلواته على سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه وسلّم.

يهدفُ البحثُ إلى تتبُّع مفهومِ الوظيفية الجماليّة *Aesthetic Function* في الأدبِ عندَ عبدِ القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، وكيف أضحى هذا المفهومُ مُصطلحاً عندَ الشكلايين الروس *The Russian Formalists* (١٩١٥-١٩٣٠م)، من خلال الموازنة بين رؤيتي الجرجاني والشكلايين الروس لهذا المفهوم، والكشف عن التقنيّات الصّانعة للأدبيّة *Literariness* في نصّ ما، والوظائف التي تؤدّيها لبناتُ النصّ الأدبي، وعلاقتها بالتقنيّات الأخرى في النصّ، وإيضاح أهميّة اتّساقها لتحقيقِ الوظيفية الجماليّة، وإنّ التقنيّات الموجودة في النصّ الأدبيّ قد تُوجد في سواه من نصوصٍ غير أدبيّة، بيد أنّها تكتسبُ وظيفةً مغايرةً في الأدب.



## المُقدِّمة

والأسئلة التي يُعالِجها البحثُ: كيف تتحقّق الوظيفَةُ الجماليَّةُ في الأدب؟ وإلى أيِّ مدى يدخلُ كلُّ كلامٍ مغرَّبٍ في الأدب؟ وكيف لنا أن نميِّزَ التَّغريبَ (في الأدب) الذي قد يوجدُ في سواه من الكلام؟

وبعدُ، فما السَّبيلُ إلى اجترَاحِ تحديدٍ للوظيفةِ الجماليَّةِ؟ ولربَّما الأجدى أن نسألَ:  
هل من سبيلٍ...؟

عرَضت هذه القضيةُ النقديَّةُ للنُّقاد وراحوا يستحثُّون الخطى لاستجلاء حقيقتها، وطبعًا لم يخلُ فعلُهُم من اختلافات. فما السَّببُ الكامنُ وراءَ الاختلافِ في الرُّؤية؟ وهل ما قيِّمٌ سابقًا على أنَّه محقِّقٌ للوظيفةِ الجماليَّةِ عدلٌ عنه حديثًا؟ من أين تستمدُّ الوظيفةُ الجماليَّةُ معاييرَها.. من الأدبِ ذاته أم من قواعدِ يسعى الدَّارسون لسنِّها؟ وهل من الممكنِ قوننةُ الأدب؟ وإلى أيِّ مدى يُعدُّ سعي الشُّكلانيين صالحًا لـ «عقلنة التجربة الشعريَّة»<sup>(١)</sup>؟

ستتمُّ دراسةُ القضايا السابقة، ومعرفةُ كيفيةِ تحقُّقِ الوظيفةِ الجماليَّةِ من خلال المقارنةِ بين رؤية كلِّ من عبد القاهر الجرجاني والشُّكلانيين الروس لمفهوم الوظيفة،

(١) انظر: Russian Formalism, Victor Erlich, P630

## المُقدِّمة

وفيما بعد سيتمُّ تحليلُ نصوصٍ أدبيَّةٍ للكشفِ عن الأثرِ الذي تقومُ به تلك الوظيفة في النصِّ الأدبي.

إنَّ المنهجَ المتَّبَعَ في أيِّ بحثٍ تَفَرُّضُهُ ماهيَّةُ البحثِ، وقد استلزمت طبيعةُ البحثِ اعتمادَ المنهجِ المقارنِ، و «جوهرُ الدِّراسةِ المقارنةِ للأدبِ من وجهةِ نظرِ (أمريكية)، يكمنُ في تقريبنا من فهمِ البنى الداخليَّةِ؛ أي الجماليَّةِ للأعمالِ الأدبيَّةِ، لا في حصرِ ما تنطوي عليه تلك الأعمالِ من مؤثِّراتٍ أجنبيَّةِ، وما مارسته على الأعمالِ الأدبيَّةِ الأجنبيَّةِ من تأثيرٍ»<sup>(١)</sup>؛ إذ يساعد المنهجُ المقارنُ في معرفةِ أوجهِ الشَّبهِ والاختلافِ بينِ رؤيتينِ مختلفتي القومِيَّةِ، وفي زمنينِ مختلفينِ.

وكان السَّبيلُ إلى المقارنةِ هو استقراءُ بعضِ الأفكارِ التي تطرقت إلى مفهومِ الوظيفَةِ الجماليَّةِ عندَ الجُرجاني والشَّكلانيين، وليس الهدفُ عرضُ ما أتى به الجُرجاني كاملاً؛ إذ طبيعةُ البحثِ تقتضي اتِّباعَ الاستقراءِ الموسَّعِ الذي يشملُ معظمَ أجزاءِ المادَّةِ، وينطلقُ الاستقراءُ «من الأجزاءِ، فيتتبعُ الأحداثِ والظواهرَ المشتتةَ محاولاً جمعَ ما تألفَ منها حتَّى ينتهي إلى خصائصٍ مشتركة، فيقرِّرُ حكمًا عامًّا أو قضِيَّةً

(١) الأدب المقارن، عبده عبود، ص ٤٧.

## المُقدِّمة

موحدة»<sup>(١)</sup>، ويقوم الاستقراء على «ملاحظة الباحث للجزئيات أو الفرعيات موضوع الاهتمام وبطريقة تحليلية بهدف اشتقاق بعض القوانين أو الأطر النظرية، وذلك من خلال تعميم النتائج التي تم التوصل إليها بعد اختبار بعض الجزئيات أو الحالات على كافة الأجزاء أو الحالات المكونة لظاهرة معينة لم تتم دراستها من قبل»<sup>(٢)</sup>.

وفيما بعد تم تحليل ما استقرى من أفكار؛ مما أدى إلى استنتاجات شتى، والاستنتاج هو «التأمل في أمورٍ جزئية ثابتة؛ لاستنتاج أحكام منها»<sup>(٣)</sup>، ويعتمد الاستنتاج «القضايا المبسطة ليحدث بينها تسلسلاً منطقياً يُفضي إلى جزم عقلائي»<sup>(٤)</sup>.

والاستقراء والتحليل والاستنتاج والمقارنة ستبُع في الرسالة كلها بُغية الوصول إلى الأسس المعتمدة قديماً وحديثاً في تحديد مفهوم الوظيفة الجمالية، ولمعرفة التغير الطارئ على ماهية هذا المفهوم عبر الزمن؛ مما يساعد في الولوج في طبيعته ومعرفة آلية عمله.

(١) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص ١٨٧.

(٢) منهجية البحث العلمي، محمد عبيدات، محمد أبو نصار وعقلة مبيضين، ص ٤٨.

(٣) البحث العلمي، عبد العزيز بن عبد الرحمن بن علي الربيع، ١/ ١٧٨.

(٤) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص ١٨٧.

وتأتي أهمية البحث من أنه يتناول عالماً جليلاً وهو عبد القاهر الجرجاني الذي طوّر مصطلحاتٍ طرّحت قبله، ووسّع أفقها، وقدم نظرةً ناضجةً لما جاء به العلماء السالفون. كما يتناول البحث أيضاً اتجاهاً نقدياً وهو اتجاهاً الشكلايين الروس، وهو من أوائل الاتجاهات التي درست الأدب من داخله، وهذا الاتجاه لم تحمّد رؤاه مع الزمن؛ إذ بُنيت على أفكاره اتجاهاتٌ أخرى.

أمّا أهم الأسباب الدافعة لهذا البحث فهي أولاً: قلة الدراسات التي تناولت (الوظيفة الجمالية)؛ إذ اكتفت الدراسات السالفة بتبيان المكونات الصانعة لأدبية النصّ والمساهمة في بثّ الأثر الجمالي فيه، دون الإشارة إلى المهمة المستترة وراء تلك المكونات. وثانياً: السعي إلى تخلص المصطلح من التعالقات المرتبطة به؛ ففي القديم لم يستخدم النقاد العرب مصطلح الوظيفة الجمالية، فهم أشاروا إلى دلالة المصطلح دون أن يستخدموه، في حين لاقى المصطلح شيوعاً في النقد الغربي الحديث.

وقد قُسمت الرسالة إلى تمهيدٍ وثلاثة فصول؛ ذُكر في التمهيد تعريفٌ موجزٌ عن مصطلح الأدبية، وتعريف الوظيفة الجمالية في الأدب. وخُصص الفصل الأول لعرض بعض من الوظائف الجمالية للانزياحات اللغوية كما وردت عند الجرجاني، ولم يُقصد من خلال العرض استقصاء مواطن الوظيفة الجمالية في كلّ تفصيل، فالغاية رسم هيكل عام. وتناول الفصل الثاني الوظيفة الجمالية عند الشكلايين الروس، وتمت

## المُقدِّمة

من خلال هذا الفصل العودَةُ إلى التَّشابهاتِ والاختلافاتِ مع عبدِ القاهرِ الجُرْجاني. أمَّا الفصلُ الأخيرُ فاهتمَّ بالجانبِ التَّطبيقيِّ فدرسَ الوظيفَةَ الجماليَّةَ في مرثيةِ لابنِ الرُّوميِّ، وقصيدةِ لبدرِ شاكرِ السَّيَّاب، ونصِّ لأبي حَيَّانِ التَّوحيدي وقصَّةِ لذكريَّا تامر.

وبعد...، فأرجو أن أفتحَ بمحاولتي هذه طُرُقًا أُخرى للغوصِ في التُّراثِ والحداثة، وأن تكونَ هذه المقاربةُ مفيدةً للدَّارسين، وقد تركتُ أسئلةً معلقةً، وثغراتٍ لم تُردم، علَّ اللاحقين يُفيدون ويكملون الطَّريق.

وهذا عملي في حوَلين لا أدَّعي أنِّي أوفيتُ فيه على الغاية، وقد بذلتُ من الجهدِ ما استطعتُ إلى ذلك سبيلًا، بيدَ أنَّ الطَّبِيعَةَ البشريَّةَ تقفُ حائلًا بيني وبين ما أتمنَّى من كمالِ لهذا العملِ.. والسَّالمُ من ذلك كتابُ الله عزَّ وجلَّ الذي ﴿لَا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ﴾<sup>(١)</sup>.

وأمامَ جُلِّ المادَّةِ أُجبرْتُ على تقديمِ الأهمِّ مختصرةً ومتجاوزةً تشعباتٍ شتَّى، وكانت الحواشي خيراً مُعيناً لأبثَّ فيها بعضاً مما خذلني ضيقُ المتن عن استيعابه، فأحلتُ إلى أفكارٍ وشروحٍ كثيرةٍ ضاقَ عنها المتنُ وضاقَتْ عنها القوانينُ المحددةُ لحجمِ رسائلِ الماجستير.

(١) سورة فصلت: (٤٢).

## المُقدِّمة

ولن أدعَ مقامي هذا إلا بعدَ توجيه أخلص الشُّكر لأستاذي الدكتور حَسَن إبراهيم الأحمَد الفاضل المشرف على هذا البحث، الذي شملني بعين إحسانه وأحاطني بكريم نُصحِه ولُطف معاملتِه، ونَبَّهني إلى صوابِ ما أخطأتُ فيه، وقد تحمَّلَ عناءَ قراءةِ البحثِ مرَّاتٍ.. فلهُ الفضلُ في أن يظهرَ البحثُ في صورتهِ النَّهائيَّةِ.. جزاهُ اللهُ كلَّ خيرٍ.

وأتوجَّه بالشُّكر الجزيل إلى السَّادة الأفاضل أعضاء لجنة الحكم؛ لما بذلوه من جهدٍ في قراءة البحث وتقويمه.

والشُّكر موصولٌ إلى كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة وإلى أساتذتي في قسم اللُّغة العربيَّة في جامعة دمشق، وإلى كل من ساندني في هذا العمل.

والحمدُ لله ربِّ العالمين موجبَ الحمدِ بنعمه، وصلِّ اللهُ على سيِّدنا محمَّد وعلى آله وصحبِه وسلِّم.

دمشق ٢٠/٥/٢٠١٥

التمهيد

مُصْطَلِحُ الْأَدْبِيَّةِ

مُصْطَلِحُ الْوِظِيفَةِ الْجَمَالِيَّةِ

## التمهيد:

تتعاظم أهمية القواعد التي تقود إلى نتائج معينة في الأمور العلمية، وتتقلص أهمية هذه الفكرة أو مصداقيتها في دوحه الأدب؛ إذ الذوق الشخصي هنا يكون له أثر في مقارنة النص الأدبي، فليس ثمة قاعدة شاملة في الأدب والفن والحياة عموماً، فهناك دائماً من / ما يخرق القواعد، وهذا الخرق قد يكون ملفتاً لفتاً إيجابياً وقد يكون العكس، ثم إنه من غير الممكن أن نوظّر الأدب أو أن نقيده بمعادلة؛ إذ لا خصائص توضع كوصفة كيميائي لتخرج أدباً. ومن ثم هذا الكلام لا مكان له هنا في العلوم الإنسانية المعولة على الذوق والآراء الشخصية أكثر من تعويلها على العلوم والقواعد، ومهما مأل البحث في الأدب إلى العلمية والتفعيد، يبقى للذوق ما له في الكشف عن الوظيفة الجمالية للتقنيات الأدبية، فالذوق والتحليل والتعليل كلها وسائل تُبتغى في هذه المقاربة التي تسعى « إلى حقيقة تقريبية، وليس إلى حقيقة مطلقة...، إن الشيء المتناقض هو أن عدم الكمال ضمان البقاء! »<sup>(١)</sup>.

(١) من الشكلائية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، تزفيتان تودوروف وجان فيرييه، ص ٧٨.



ما الذي يجعلُ الكلامَ العادي أدبًا؟ ما الفرقُ بينَ الأدبِ وسواه من أنواعِ الخطابات؟ إلى أيِّ مدى يُسهَمُ الخيالُ في جعلِ نصِّ ما أدبًا؟ وهل تنتمي جميعُ الأشعار، والقصص الخياليَّة، .. إلى الأدب؟ ماذا عن التراكيب الأدبيَّة التي تتضمنها الإعلانات أو الخطب الدنيَّة؟ هل وجودُ هذه التراكيب وحده كفيُّلٌ بإطلاقِ سمةِ الأدبيَّة على الإعلانات مثلًا؟

يبتعدُ الأدبُ وينزاحُ عن طريقةِ التعبيرِ الاعتياديَّة، ويحمِّلُ الدَّوالِ مدلولاتٍ كثيرة؛ ممَّا يفتحُ المجالَ أمامَ التَّأويلِ، لكن إلى أيِّ مدى يعدُّ التَّركيبُ المنزاحُ عن اللُّغة الاعتياديَّة تركيبًا أدبيًّا ولو وردَ في نصِّ غير أدبي؟ وهل كلُّ تركيبٍ في العملِ الأدبي يتَّسَمُ بالأدبيَّة ومن ثمَّ يحققُ وظيفةً جماليَّةً؟ وهل ثمةُ تراكيبِ أدبيَّةٍ بمعزلٍ عن النَّصِّ؟

ثُلَّةٌ من الاستفساراتِ راودتِ العقلَ النَّقدي في سعيه لاستكناه الوظيفية الجماليَّة، وقد يُحَارُ المرءُ أمامَ الكمِّ الهائلِ من الآراء المتباينة إلى حدِّ ما\_ وإن كانت كلُّها تتغيَّى تحديدَ الأدب الذي يخضعُ تحديده\_ وإن كان التَّحديد يرتبطُ بمكونات النَّصِّ ذاته\_ إلى أسبابٍ تتعلَّقُ طورًا بأمورٍ فوق نصيَّة؛ إذ إنَّ طبيعةَ الحياة والعصر وما يستتبعُها من طريقة تفكيرٍ تتركُ بصماتها على الفكرِ كلِّه.

ولابدَّ أن يضمَّ النَّصُّ تقنيَّاتٍ حتَّى يكتسب أدبيَّته، إلا أنَّ وجودها في النَّصِّ لا يكفي؛ ذلك أنَّها يجب أن تركَّبَ تركيباً يتناسبُ مع البنية الكلِّية للنَّصِّ، ومع ما يتضمنه من عناصر وتقنيَّات. وقد شغلت هذه الفكرة النُّقاد العرب والغربيين<sup>(١)</sup>، ومع عبد القاهر الجرجاني تتألَّق فكرة خصوصية النَّصِّ الأدبي من خلال نظريَّته الشهيرة (نظريَّة النَّظم).

كما اهتمَّت المناهج النَّقدية المنطلقة من النَّصِّ بوظيفة مكونات النَّصِّ الأدبي؛ سعياً منها لاستكشاف أدبيَّة الأدب؛ فقد درست كلُّ من الشُّكلانيَّة والبنويَّة والأسلوبية ووظيفة الانحرافات اللُّغوية بوصفها مميزاً للغة الأدبيَّة. وفي هذا يتضح أنَّ المناهج النَّقدية تتنازل، «ويصحَّ الحديث منها اتجاه حركة القديم، دون أن يوقفها أو يردِّدها على أعقابها. فالجديد فيها ينقُد القديم ولا ينتقضه؛ لأنَّه دخل في صميم تجربته وكيونته»<sup>(٢)</sup>. إذن الرُّؤى النَّقدية مبنيٌّ بعضها على بعض، والتَّقارب جليٌّ بين أغلبها، وهنا بالطبع أقصد المناهج المعوِّلة على لغة النَّصِّ.

(١) تفصيل ذلك في الصِّفحات القادمة.

(٢) علم الأسلوب والنَّظرية البنائية، صلاح فضل، ١ / ٩٥.

إلى أي مدى ترتبط الوظيفة بالمجتمع؟ إنَّ الاختلافَ في النَّظرة إلى الأدب يؤدي إلى الاختلاف في تحديد وظيفته السَّائدة التي تتغيَّر بتغيُّر الرُّؤى، ثمَّ إنَّ النَّظرة إلى الأدب تنوَّعت عبر الزَّمن، وتغيَّر مفهوم الشُّعر وتغيَّرت ماهيته عبر العصور؛ ممَّا أثر في الوظيفية الجماليَّة.

وقد عرض الفلاسفة اليونانيون قديماً وظيفة الشُّعر، وجعلوا منه ميِّدًا للحثِّ على الأخلاق ونشر الفضيلة، واهتموا بوظيفته اهتمامًا بيِّنًا متغافلين عن طبيعته التي بدأ الحديث عنها أوضح فيما تلا من عصور، وكان تركيزهم على وظيفة الأدب ينبئُ باتجاههم الأخلاقي في فهمه<sup>(١)</sup>.

فعند أرسطو Aristotle (ت ٣٢٢ ق.م) كان التَّطهير هو وظيفة الأدب، وفي عصر صدر الإسلام ارتبطت وظيفة الأدب بالدين والأخلاق؛ إذ أضحى الأدب وسيلةً للدِّفاع عن الدِّين؛ فغدا الشُّعرُ أقلَّ قيمةً فنيًّا قياسًا إلى الشُّعر الجاهلي؛ وذلك لأنَّ له غرضًا معيَّنًا ألا وهو الدَّعوة إلى الدِّين، وهذا من جانب المسلمين، في حين أنَّ الطَّرَف الآخر وظَّف الشُّعر لمعاداة الإسلام..، إذن غيَّرت طبيعة الأحداث التي جرت في المجتمع من وظيفة الأدب.

(١) انظر: نظريَّة الأدب والمتغيِّرات، جودت إبراهيم، ص ٦٣.

وقد اتَّخَذَ الشُّعْرَ فِيهَا بَعْدَ مَنْحَى جَدِيدًا؛ فَصَارَتْ الصِّيَاغَةُ وَالْجُودَةُ فِي السَّبْكِ  
أَيَّةً عَلَى جُودَةِ الشُّعْرِ؛ «فَإِنَّمَا الشُّعْرُ صِنَاعَةٌ وَضَرْبٌ مِنَ النَّسْجِ وَجِنْسٌ مِنَ التَّصْوِيرِ»<sup>(١)</sup>.  
وَبِالنَّظَرِ إِلَى الْغَرْبِ شَرَعَتِ النَّظَرَةُ إِلَى النَّصِّ الْأَدْبِيِّ تَخْتَلِفُ مَعَ ظُهُورِ  
الْأَتْمَاجَاتِ اللَّسَانِيَّةِ فِي مَطْلَعِ الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ، وَأَصْبَحَ مَا يَحِيطُ بِالنَّصِّ لَيْسَ ذَا بَالٍ،  
وَيَبْدُو التَّغْيِيرُ فِي هَذِهِ النَّظَرَةِ جَلِيًّا مَعَ فَيْكَتُورِ شَكْلُوفْسْكِي Victor  
Shkvskloy<sup>(٢)</sup> (١٨٩٣ - ١٩٨٤) عِنْدَمَا نَشَرَ مَقَالَتَهُ الْمَهْمَةَ Art As  
Technique (الْفَنُّ بِوَصْفِهِ تَقْنِيَّةً) عَامَ ١٩١٧؛ إِذْ تَوَجَّهَتْ الْجُهُودُ لِاسْتِكْشَافِ  
الْأَدْبِيَّةِ فِي النُّصُوصِ...، وَإِنَّ الْأَدْبِيَّةَ هِيَ النَّظَرِيَّةُ الدَّاخِلِيَّةُ لِلْأَدَبِ، وَبِمَا أَنَّ آدَابَ  
الْأُمَّمِ مَتَغَايِرَةٌ، كَانَ التَّبَايُنُ فِي النَّظَرِيَّةِ طَبِيعِيًّا، وَهَذَا يُفْضِي إِلَى اخْتِلَافِ الْوِظِيفَةِ  
الْجَمَالِيَّةِ بِاخْتِلَافِ الْأَزْمَانِ وَالْأَقْوَامِ.

(١) الْحَيَوَانُ، الْجَاحِظُ، ٣/ ١٣١ و١٣٢.

(٢) فَيْكَتُورِ شَكْلُوفْسْكِي: أَدِيبٌ رُوسِيٌّ، مِنْ أَهَمِّ الْمُؤَثِّرِينَ فِي حَلْقَةِ سَانَ بَتْرُوسَبُورْغِ الَّتِي ظَهَرَتْ  
بَيْنَ عَامِي (١٩١٦-١٩١٧)، وَيُعَدُّ بَحْثَهُ (الْفَنُّ بِوَصْفِهِ تَقْنِيَّةً) بَيَانًا لِهَذِهِ الْحَلْقَةِ، وَقَدْ  
شَكَّلَ مَعَ يَاقَسُونِ حَلْقَةَ بَرَاغِ. انْظُرْ: النَّقْدُ الْأَدْبِيُّ فِي الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ، جَانِ إِيْفِ تَادِييِهِ،  
ص ٢٢.

وفي رحلة البحث هذه السَّاعِيَة إلى رصد الرُّؤْيَة القَدِيْمَة والحَدِيثَة لمفهوم الوَظِيْفَة الجَمَالِيَّة للتَقْنِيَّات المكوِّنة للنَّصِّ الأدْبِي...، يَسْتَدْعِي الحَدِيثُ الوَقُوفَ أوَّلًا على مَفْهُومِي الأَدْبِيَّةِ والوَظِيْفَة الجَمَالِيَّةِ، وفيما بَعْدُ يَحِطُّ بِنا الرَّحْلُ عِنْد الوَظَائِفِ الجَمَالِيَّةِ للتَقْنِيَّاتِ الأَدْبِيَّةِ.

## ❖ مُصْطَلِحُ الأَدْبِيَّةِ Literariness:

الأَدْبِيَّةُ مُصْطَلِحٌ نَقْدِيٌّ حَدِيثٌ «يُطْلَقُ على وَجْهِ من المَعْرِفَةِ الإنْسَانِيَّةِ قَدْ تَبَلُّورَ يَوْمًا وَيَكُونُ مَوْضوعُهَا (عِلْمُ الأَدْبِ)، وَمَدَارُ هَذَا العِلْمِ الافتِراضِي تحْدِيدُ هَوِيَّةِ الخِطَابِ الأَدْبِيِّ فِي بِنِيْتِهِ وَوِظِيْفَتِهِ؛ مِمَّا يَبْرُزُ النُّوَامِيْسُ المَجْرَدَةُ الَّتِي تَشْتَرِكُ فِيهَا كُلُّ الأَثَارِ الأَدْبِيَّةِ»<sup>(١)</sup>، فَهُوَ مُصْطَلِحٌ يَهْدَفُ إلى اسْتِكْشَافِ الآلِيَّةِ والوَظَائِفِ الَّتِي تَسَهِّمُ فِي خَلْقِ الأَعْمَالِ الأَدْبِيَّةِ؛ بِغِيَّةِ تَحْلِيلِهَا.

(١) الأَسْلُوبِيَّةُ والأَسْلُوبُ، عِبْدُ السَّلَامِ المُسَدِّي، ص ١٣٢.

وثمة تقارب بين مصطلح الأدبية ومصطلح آخر هو الشعرية التي تبحث «عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع»<sup>(١)</sup>، وتهدف الشعرية إلى «وضع نظرية عامة ومجردة ومحيدة للأدب بوصفه فناً لفظياً؛ إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية»<sup>(٢)</sup>، وهي تُعنى بـ «الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية»<sup>(٣)</sup>؛ إذ تبحث الشعرية في بنية العمل الأدبي؛ لكي تفسر وظيفته الأدبية في ضوء بنية أكبر وأشمل هي بنية (الأدبي) التي تشكل البنية الأساسية للأعمال الأدبية<sup>(٤)</sup>.

ويشترك مصطلحا الأدبية والشعرية في هدف واحد؛ إذ إن «الأدبية مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه - وإلى حد ما في طرائقه...، غير أن مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويثبت، فسرعان ما شاعت الشعرية وطمغت عليه»<sup>(٥)</sup>.

(١) مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص ١١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩. وانظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ص ١٢٧.

(٣) الشعرية، تزيطان طودوروف، ص ٢٣. وانظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص ١٤.

(٤) انظر: موسوعة النظريات الأدبية الحديثة، نبيل راغب، ص ٣٨٠.

(٥) مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص ٣٦. وانظر أيضاً: ص ١٣ و ١٤.

إذن ليست الشعريَّة وحدها «صاحبة الحق في التَّعامل مع شبكة العلاقات الداخليَّة للنَّص الأدبيِّ، بل إنَّها تتبادلُ هذه المهمَّة مع الأدبيَّة أحياناً، ومع الإنشائيَّة أحياناً أخرى، وهذان المُصطلحان الأخيران يحققان قدرًا من التَّوافق بين الرَّمز اللُّغوي ومدلوله الواقعي، غير أنَّ انتشار مصطلح الشعريَّة حديثًا جعله أقرب إلى اللِّسان في النَّطق وإلى العقل في التَّفكير، مع ملاحظة جانب له أهميَّته وهو انحراف المُصطلح عن مفهومه الشَّمولي إلى منطقة محددة هي منطقة الشُّعر باعتبارها أكثر المناطق صلاحية لأداء مهمته وأقربها إلى طبيعته وكأَنَّها بذلك قد رَدَّت المُصطلح إلى أصله الاشتقاقي مرَّةً أخرى»<sup>(١)</sup>.

يتضح من خلال ما طُرِح من تعريف الشعريَّة والأدبيَّة تواشج معنى هذين المُصطلحين؛ إذ يشيران إلى الآليَّات الفنيَّة التي تهبُّ النَّصَّ الأدبيَّ خصوصيته، لكن يُلمَحُ عموميَّة مصطلح الأدبيَّة المشتق من الأدب بما يتضمَّنه من شعر ونثر، وأمَّا مصطلحُ الشعريَّة فعلى الرَّغم من أنَّه يحملُ دلالة مصطلح الأدبيَّة عينه إلا أنَّ اشتقاقه من الشُّعر جعله أقرب إلى الشُّعر؛ لذا شاع أنَّ مصطلح الأدبيَّة مصطلحٌ يشملُ الشُّعر والنثر، في حين تقتصر الشعريَّة على الشُّعر. والواقع أنَّ الأدب عمومًا هو اختلاف

(١) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمَّد عبد المطلب، ص ٩٠.

عن الكلام العادي، سواء أكان شعراً أم نثراً، وبما أن تعريف الأديبة هو ذاته تعريف الشعريّة، فلا مشاحة من استخدام هذين المصطلحين للدلالة ذاتها.

وإنّ البحث عمّا يجعل الكلام أدباً قديماً قدم الأدب، وقد استعمل مصطلح الشعريّة أوّل مرّة على يد أرسطو في كتابه (فن الشعر)، وقد كانت الشعريّة عنده تهتمّ بجوهر الشعر وما فيه من المحاكاة<sup>(١)</sup>، فالمصطلح قديم، بيد أنّه ذاع صيته وأولى الاهتمام الفائق في النقد الحديث؛ فعناية الألسنيّة والشكلانيّة الروسيّة والسيميائيّة والبنويّة بالنص واللغة وجماليّات التلقّي أسهمت في نُضج المصطلح وانتشاره<sup>(٢)</sup>.

وقد استُخدم مفهوم الشعريّة بمصطلحاتٍ شتى؛ (الأديبة، الإنشائيّة، الشعريّة، الشاعريّة، النظم، علم الأدب، نظريّة الشعر، بويطيقيا، الشعريّات، نظريّة الأدب، نظريّة الأدب الداخليّة)، ويعود الاختلاف باسم المصطلح إلى الترجمة<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر: فنُّ الشعر، أرسطو، ص ٥٥ وما بعدها.

(٢) انظر: مقدّمة للنقد الأدبي، ريتشارد داتون، ص ١٦٢ وما بعدها.

(٣) انظر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربيّة، محمّد الناصر العجيمي، ص ٢٢٩. والمصطلح الأدبي في الثقافة العربيّة الحديثة، عبد النبي اصطيف، ص ١١٩. ومفاهيم الشعريّة، حسن ناظم، ص ١٤ وما بعدها. ومعجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، سعيد علّوش، ص ٣٢.



وقد تنوّعت مفهومات الشُّعريّة أيضًا تبعًا للعصر والدُّوق السائد والاتِّجاهات النّقديّة، ومن التّنوع الذي أصاب مفهوما نجد بعضهم يرى أنّها «عمودُ الشُّعر...»، ومن قائل: إنّها الوحدات النّازمة لعناصر التّشكيل: وحدة الموضوع أو وحدة الشُّعور أو وحدة الأثر/ الانطباع أو الوحدة العضويّة، ومن قائل: إنّها الرّوابط الفكرية أو المعنويّة أو الماديّة التي تلمُّها أو تشدّها عقدةً واحدةً...، [و] نرى أن نخطو خطوات نحو الأمام لنقترح مفهومًا آخر للعلاقات يقوم على مبدأ الوظيفيّة؛ فالعنصر أو المكوّن الشُّعري يرتبطُ بسواه ارتباط وظيفية يؤدّيها في بنية النّص لها دورها ولها أهمّيّتها، ويخفق كلاهما - الدّور والمهمّة إذا أخفق المكوّن في تحقيق وظيفته الأدائيّة<sup>(١)</sup>.

وقد شُغِلَ النّقاد العرب قديمًا بالشُّعر وبخصائصه المميّزة له، ملامسين في عملهم آنئذٍ مصطلح (الأدبيّة) الغربي، ومعوّلين على أهميّة الصّياعة الفنيّة وترفّعها عن المعنى في الحكم على أدبيّة نصّ ما. وتعدُّ نظريّة النّظم الجرجانية من أهم ما طُرِح قديمًا، وقد عبّر الجرجاني عن مفهوم الشُّعريّة بمصطلح النّظم<sup>(٢)</sup>؛ إذ عرض

(١) أطيف الوجه الواحد، نعيم اليافي، ص ٣٢٦. وانظر أيضًا: ص ٣٥٠.

(٢) انظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمّد عبد المطلب، ص ٨٨. ومفاهيم

الشُّعريّة، حسن ناظم، ص ١١. والخروج من التّيه، عبد العزيز حمّودة، ص ٢١.

مستويات الكلام وحاول أن يحدّد ما يميّز الكلام الأدبي ويفسّر الأدبيّة في النّصوص، ولكن لم يكن المُصطلح (الأدبيّة) مستخدماً عنده بل المفهوم.

هذا يعني أنّ الزّمان والمكان يتحكّمان بمفهوم الأدبيّة؛ ذلك أنّه مفهومٌ يتأثّر بالزّمن، فما كان يُرى أنّه أدبيٌّ في عصر من العصور قد لا يكون كذلك في عصر آخر؛ فقد اهتمّ قديماً بالوزن وعُدّ أساس الشّعْر<sup>(١)</sup>، وفيما بعد تغيّرت الرّؤية؛ فما الوزن إلا عنصرٌ خارجيٌّ لا يُرتبهُ الأدبُ بوجوده. وقد حاول النّقاد القدماء من خلال طرحهم لـ (عمود الشّعْر) أن يحدّدوا الأسس التي تكوّن الأدبيّة، فمع المرزوقي - مثلاً - تتحدّد الشّعريّة بموافقة عمود الشّعْر الذي يقيد هدف الشّعْر بتوضيح الفكرة وتداني أطراف التّشبيه والابتعاد عن التّغريب<sup>(٢)</sup>، في حين ساد مفهوم التّغريب مع ظهور الشّكلانيين الرّوس بوصفه أساس الأدبيّة؛ إذ أضحي الاختلاف والانزياح في كلّ ما يخصّ بنى النّص على المستويات جمعاء (التركيبة والتّصويريّة والإيقاعيّة

(١) انظر: نقد الشّعْر، قدامة بن جعفر، ص ٦٤.

(٢) انظر: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، أبو علي المرزوقي، ١ / ١٠. وانظر: معجم مصطلحات

النّقْد العربي القديم، أحمد مطلوب، ص ٢٩٧.

والدَّلالية) عن النَّمُودَج السَّائِد هو مَكْمَن الأَدبِيَّة<sup>(١)</sup> التي تجلَّت بوضوح عندهم واستخدمها رومان ياكبسون<sup>(٢)</sup> Roman Jakobson (١٨٩٦ - ١٩٨٢) بمعنى علم الأَدب<sup>(٣)</sup>، وأُضحت متعلِّقة بالوَظيفة الجَماليَّة إلى حدِّ كبير؛ إذ توجد الأَدبِيَّة حيثما استطاعت مكوِّناتها أن تؤدِّي وظيفتها الجَماليَّة التي ارتبطت عند ياكبسون في الخطاب اللُّغوي عموماً والشُّعري خصوصاً<sup>(٤)</sup>.

وإذن تختلف مكونات الأَدبِيَّة ووظائف هذه المكونات في النَّص. فما السبب الكامن وراء الاختلاف؟ وإلى أي مدى يُسهم المتلقِّي والمجتمع في استنباط رؤى أخرى في الأَدبِيَّة؟

- (١) انظر: نظريَّة الأَدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ٢٢. والنظريَّة الأَدبِيَّة المعاصرة، رومان سلدن، ص ٣٠. ومفاهيم في بنية النَّص، مجموعة مؤلِّفين، ص ٣٧.
- (٢) رومان ياكبسون: وُلِدَ بموسكو، واهتمَّ منذ سنَّه الأولى باللُّغة واللَّهجات والفولكلور، واطَّلَعَ على أعمال سوسير، وفي سنة ١٩١٥ أسس مع ستَّة طلاب (النَّادي اللُّساني بموسكو) وعنه تولَّدت مدرسة الشُّكلانيين الرُّوس، وفي سنة ١٩٢٠ انتقل ياكبسون إلى تشيكوسلوفاكيا وأعدَّ الدكتوراه ١٩٣٠، ثم انتقل إلى جامعة هارفرد Harvard، وهناك ترسَّخت قدمه في التَّنظير اللُّساني حتَّى غدت أعماله معيَّناً لكلِّ التِّيَّارات اللُّسانية، من أبرز مصنِّفاتِه: دراسات في اللُّسانيات العامَّة. انظر: الأسلوبِيَّة والأسلوب، عبد السَّلام المسدِّي، ص ٢٤٥ و٢٤٦.
- (٣) انظر: الشُّعريَّة، تزيطان طودوروف، ص ٢٤.
- (٤) انظر: قضايا الشُّعريَّة، رومان ياكبسون، ص ٧٨.

صحيحٌ أنّ الأدبيّة تكمنُ في النصّ، بيد أنّها تستمدُّ قيمتها وحيويتها من المتلقّي والمجتمع...، ويدلُّنا على ذلك تباين الرُّوى في الأدبيّة، والواقع يشي أنّ هذا التباين خاضع لطبيعة الحياة والعصر والتغيّرات في التفكير والتغيّرات في بنية المجتمع وفي نواحي الحياة جمعاء، فالأدبيّة ذاتها تتصلُّ بأمر غير أدبيّة تتحكّم بديمومة بعض تقنيّاتها، فالتقنيّات المسهّمة في أدبيّة نصّ ما تتعلّق بأمر فوق نصيّة، وإنّ وظيفة هذه التقنيّات تتغير مع الزّمن مما يجعل الأدب متجدداً ومغرباً..

ووجهات النّظر في الأدبيّة متعددة وستبقى؛ ذلك أنّها ترتبطُ بالزّمن والفكر والدّوق السائد في مجتمع ما، وعلى الرّغم من اختلاف مكوّنات الأدبيّة باختلاف الأزمان تبقى هذه الاختلافات تمتحُ وتصبُّ في نهر واحد؛ ذلك أنّها تكسو النصّ بحلّلٍ تُخرجه عن الكلام العادي.

## ❖ مُصْطَلِحُ الوَظِيفَةِ الجَمَالِيَّةِ Function Aesthetic :

العمل الأدبي «إبداع ذو وظيفة جمالية»<sup>(١)</sup>، والوظيفة الجمالية هي: «الوظيفة اللغوية التي تجعل الرسالة أثرًا أدبيًا»<sup>(٢)</sup>، وهي الوظيفة الوحيدة التي تسود النص الأدبي، وتعني سيادتها في نص ما أنه ذو طبيعة أدبية؛ فهي «المحددة لهوية الأدب أو سرُّ أدبية الأدب»<sup>(٣)</sup>.

وإنَّ كلَّ حدثٍ لغويٍّ يتضمَّنُ ستَّةَ عناصرٍ؛ السِّياقَ والمتكلمَ والرَّسالةَ والسَّامعَ وقناةَ الاتِّصالِ والشُّفرةَ، ثمَّ إنَّ لكلِّ عنصرٍ من هذه العناصرِ وظيفةً معيَّنةً؛ الوظيفة الدَّلاليَّةُ والعاطفيَّةُ والطلَّبيَّةُ والتَّأكيديَّةُ والميتالغويَّةُ والجماليَّةُ/الشُّعريَّةُ، فللُّغة في الأدب وظائفٌ عدَّةٌ، وهي مترابطة على نحو ما؛ إذ من الممكن أن تغطِّي وظيفة عنصر ما على نصٍّ معيَّنٍ وتستبدُّ به وتحرمُ وظائفٍ أخرى من مشاركتها في النصِّ، لكنَّ ثَمَّةَ وظيفة هي المهيمنة في الأدب عليها جميعًا ألا وهي الوظيفةُ الجماليَّةُ.

(١) من البنيويَّة إلى الشُّعريَّة، رولان بارت وجيرار جينيت، ص ٧٧.

(٢) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص ١١٥.

(٣) نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبد النبي اصطيف، ص ٧٩.

وللُّغة في الأدب خصوصيةٌ معينة تجعلها مختلفة عن اللُّغة في مجالات أُخرى. فكيف تتأتَّى الخصوصية للُّغة في الأدب؟ هذا السُّؤال يتساوَق مع نظرية الأدب ومع البحث عن السَّمات التي تُصيِّر الكلام العادي أدبًا.

وقد عرضَ الجرجاني مفهومَ الوظيفَةِ الجماليَّة - وليس للمصطلح؛ إذ لم يكن هذا المصطلح قد وُجِدَ بعد - من خلال ما تقومُ عليه نظرية النِّظم من حسنِ ارتباطِ الكلام وتآلفِهِ، ومن خلالِ (معنى المعنى) وهو «أن تعقلَ من اللَّفظ معنى ثم يُفْضِي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»<sup>(١)</sup>، وقد درسَ خصوصيةَ النَّصِّ الأدبيِّ وطريقةَ تركيبِهِ وتوصُّلِ إلى أنَّ المزيَّة في الكلام ترجعُ إلى النِّظم؛ فلا أشياء محددة؛ كعلوم البيان والبديع والمعاني يَحْتَمُّ وجودُها نصًّا أدبيًّا؛ ذلك أنَّ اتِّساقَ عناصرِ هذه العلوم مع السِّياقِ الواردةِ فيه يُوَثِّرُ في إضفاءِ الخصوصية للكلام، وبالتالي في وظيفتها الجماليَّة، فالوظيفةُ متغيرةٌ تبعًا للسِّياق، والمزيَّة في الكلام ترجعُ إلى التَّأليفِ والتركيبِ<sup>(٢)</sup>.

وتتبدَّى الوظيفَةُ الجماليَّة عند الشَّكلانيين الرُّوس بمفهومِ الأدبيَّة الذي يقوم عندهم على تغريبِ العلاقاتِ بينَ الكلماتِ وتوليدِ إسناداتٍ جديدةٍ تُدهشُ القارئَ،

(١) دلائل الإعجاز، ص ٢٦٣.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٧٢. وأسرار البلاغة، ص ٤.

مُركِّزين على أثرِ التَّقْنِيَّةِ في تركيب النَّصِّ وعلاقتها مع مكوّنات النَّصِّ الأخرى، وأثرها في المتلقّي؛ إذ إنَّ النظرَ إلى هذه التَّقْنِيَّاتِ خارج النَّصِّ لا يُجدي نفعًا، ويرى الشَّكْلانيون الرُّوس أنَّ «قيمة ووظيفة الوسيلة الأدبيَّة **Literary device** تعتمد في الأساس على علاقاتها مع الوسائل الأدبيَّة الأخرى في داخل النِّظام الأدبي الذي يُمثِّله النَّصُّ بصورة عامَّة»<sup>(١)</sup>، فتتجلى وظيفة عناصر النَّصِّ الأدبي في كينونتها النَّصِّيَّة وفي علاقتها وارتباطها بغيرها من التَّقْنِيَّاتِ، ولكلِّ عنصر شعري في كلِّ سياق وظيفة معينة، وهكذا تتبدَّل الوظيفة بتبدُّل السِّياق حتَّى تصل إلى ما يناقضها في سياق آخر<sup>(٢)</sup>؛ فإذا انتزعنا صورة -مثلاً- من سياقها النَّصي فستختلف وظيفتها حتَّى؛ ذلك أنَّ وجودها النَّصي هو ما يحدِّد وظيفتها وأهميتها، وهذا ما أكَّده الجرجاني والشَّكْلانيون الرُّوس.

(١) نظريَّة النَّقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، ص ١٦.

(٢) انظر: أطيف الوجه الواحد، نعيم اليافي، ص ٣٢٧.

الفصل الأول:

الوظيفة الجمالية عند عبد القاهر الجرجاني

نُبذة عن حياة عبد القاهر الجرجاني .

أولاً: الوظيفة الجمالية قبل عبد القاهر الجرجاني .

ثانياً: تجلي مفهوم الوظيفة الجمالية في نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني:

[١]: قدم مفهوم النظم .

[٢]: نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني .

ثالثاً: الوظيفة الجمالية للتركيب:

[١]: الوظيفة الجمالية للتقديم والتأخير .

[٢]: الوظيفة الجمالية للتعريف والتكثير .

رابعاً: الوظيفة الجمالية للصورة الأدبية:

[١]: الوظيفة الجمالية للمجاز .

[٢]: الوظيفة الجمالية للاستعارة .

[٣]: الوظيفة الجمالية للكناية .

خامساً: الوظيفة الجمالية والتلقي .



## نبذة عن حياة عبد القاهر الجرجاني:

هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي العلامة، وُلِدَ في مدينة جرجان، له شعرٌ رقيقٌ، كان من كبار أئمة العربية واللغة والبيان، وضع أصول البلاغة، وكان شافعياً أشعرياً، ورعاً قانعاً، تُوفي سنة إحدى وسبعين وأربعمئة وهذا المشهور، وقيل: سنة أربع وسبعين وأربعمئة من الهجرة<sup>(١)</sup>.

مؤلفاته:

☆ في النحو:

المُغني في شرح الإيضاح<sup>(٢)</sup>.

(١) انظر: العبر في خبر مَنْ غبر، الحافظ الذهبي، ٢/ ٣٣٠. وطبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، ٥/ ١٤٩. وبغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين السيوطي، ٢/ ١٠٦. وفوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي، ٢/ ٣٦٩ و ٣٧٠. والأعلام، خير الدين الزركلي، ٤/ ٤٨ و ٤٩. والموسوعة الميسرة في تراجم أئمة التفسير والإقراء والنحو واللغة، مجموعة مؤلفين، ٢/ ١٢٨٤ و ١٢٨٥.

(٢) العبر في خبر مَنْ غبر، الحافظ الذهبي، ٢/ ٣٣٠. وبغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين السيوطي، ٢/ ١٠٦. وطبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، ٥/ ١٥٠. وفوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي، ٢/ ٣٧٠.

المُقتصد في شرح الإيضاح<sup>(١)</sup>.

العوامل المئة<sup>(٢)</sup>.

الجملة<sup>(٣)</sup>.

التلخيص<sup>(٤)</sup>.

العمدة في التصريف<sup>(٥)</sup>.

(١) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين السيوطي، ١٠٦/٢. وطبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، ١٥٠/٥. وفوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي، ٣٧٠/٢.

(٢) طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، ١٥٠/٥. وفوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي، ٣٧٠/٢.

(٣) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين السيوطي، ١٠٦/٢. وطبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، ١٥٠/٥. وفوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي، ٣٧٠/٢.

(٤) طبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، ١٥٠/٥. وفوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي، ٣٧٠/٢.

(٥) بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، جلال الدين السيوطي، ١٠٦/٢. وطبقات الشافعية الكبرى، تاج الدين السبكي، ١٥٠/٥. وفوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي، ٣٧٠/٢.

★ في العروض:

كتاب في العروض<sup>(١)</sup>.

★ في الدراسات القرآنية:

شرح الفاتحة<sup>(٢)</sup>.

إعجاز القرآن الكبير<sup>(٣)</sup>.

إعجاز القرآن الصغير<sup>(٤)</sup>.

★ في الأدب:

المفتاح<sup>(٥)</sup>.

---

(١) فوات الوفيات والذيل عليها، محمّد بن شاكر الكتبي، ٢ / ٣٧٠.

(٢) المصدر نفسه، ٢ / ٣٧٠.

(٣) بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة، جلال الدّين السيوطي، ٢ / ١٠٦. وطبقات الشّافعية الكبرى، تاج الدّين السّبكي، ٥ / ١٥٠.

(٤) بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة، جلال الدّين السيوطي، ٢ / ١٠٦. وطبقات الشّافعية الكبرى، تاج الدّين السّبكي، ٥ / ١٥٠.

(٥) طبقات الشّافعية الكبرى، تاج الدّين السّبكي، ٥ / ١٥٠. وفوات الوفيات والذيل عليها، محمّد بن شاكر الكتبي، ٢ / ٣٧٠.

وقد قامت حول عبد القاهر الجرجاني دراسات كُثُر قديماً وحديثاً<sup>(١)</sup>.

(١) انظر على سبيل المثال: في الميزان الجديد، محمّد مندور. المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة. الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشرحيّة، عبد الله الغدّامي. الثنائيات المتغيرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، دلخوش جار الله حسين دزه بي. عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، أحمد بدوي. نظريّة النظم وقيمتها العلميّة في الدّراسات اللّغويّة عند عبد القاهر الجرجاني، وليد مراد. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمّد عبد المطلب. الصّورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، أحمد علي دهمان. التّراكيب النّحويّة من الواجهة البلاغية عند عبد القاهر، عبد الفتاح لاشين. الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني، محمّد عبّاس. في الشّعريّة العربيّة، طراد الكبيسي. شعريّة الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش.

## أولاً: الوظيفة الجمالية قبل عبد القاهر الجرجاني:

عندما يُعرَضُ للفكر قبل عبد القاهر، فالغرض من ذلك هو إدراك التطور والنضج الذي حلَّ بالنقد معه، فجذور أفكاره طُرِحَتْ سابقاً، وما يميزه ممّن سبقه من علماء أنه أوضح منهجاً وأنضج فكراً.

مال النقد في بدايته إلى عقد الموازنات بين القصائد، وفيما بعد حاول النقاد تقديم تعليقاتٍ لأحكامهم على الشعر، وقد تقدّم البحث النقديّ ليستكشف أسرار الشعر، فقد ألح ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) على أنّ للشعر «صناعةً وثقافةً يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات»<sup>(١)</sup>، واضعاً مقارنة للشعر تستند إلى فكرة الطبقات، وجوهر هذه المقاربة هو معرفة مميزات الأعمال الأدبية؛ إذ إنّ شعريّة الشعراء تتأتّى من خلال القدرة على الابتكار والتجديد في التعبير.

وقد عرَضَ الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) لأهميّة الصياغة الفنيّة في العمل الأدبي على حساب الدلالة والمعنى؛ إذ إنّ «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسخ وجنسٌ من التصوير»<sup>(٢)</sup>، والصياغة أساس العمل الأدبي؛ إذ تشكّل الفيصل في الشعر،

(١) طبقات فحول الشعراء، ١/ ٥.

(٢) الحيوان، ٣/ ١٣١ و١٣٢.

وبها يتحقق التفاضل بين أديب وآخر؛ لأنّ الشعر طريقةٌ مخصوصةٌ في القول تغايرُ الكلامَ العادي، أمّا المعاني فقد يتشارك فيها الناسُ جلّهم على اختلافِ بيئاتهم.

ومع ابن المعتزّ (ت ٢٩٦هـ) يتوجّه الاهتمامُ أكثر إلى الوسائل التي تحوّل الكلامَ العادي أدباً؛ إذ يتحدّث عن الوسائل البديعيةَ \_ ما سمّي بالانزياح عند الشكلايين \_ وتشمل علومَ البلاغةِ وفروعها الثلاثة (علم البيان وعلم المعاني وعلم البديع)، ويعنى ابنُ المعتز الإسرافَ في استخدامها، فهي وإن كان لها أثرٌ جليلٌ في النّص الأدبيّ أو في (أدبيّة الكلام) إلا أنّ البذخَ في بثّها في النّص قد يؤدّي إلى وأده، و«حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُعبَ<sup>(١)</sup> به [البديع] حتّى غلبَ عليه، وتفرّغ فيه، وأكثر منه فأحسنَ في بعض ذلك وأساءَ في بعض، وتلك عُقبي الإفراط وثمرَةُ الإسراف»<sup>(٢)</sup>.

ووضع قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) حدّاً للشعر؛ إذ قال: «الشعر قولٌ موزونٌ مقفَى يدلُّ على معنى»<sup>(٣)</sup>، بيد أنّ المنظومات التّعليميّة؛ كمنظومة ابن مالك وسواها..

(١) الشّعْفُ: وهو إحراقُ الحبِّ القلبَ مع لذّةٍ يجدها، وهو مرتبة من مراتب الحب. انظر: فقه اللغة وأسرار العريّة، أبو منصور الثعالبي، ص ٢١١.

(٢) البديع، ص ١.

(٣) نقد الشعر، ص ٦٤. وقد كان رأي قدامة قصوراً عن طبيعة الشعر؛ إذ لم يتضمن تعريفه «أهم مقومات هذا الفنّ التّعبيري كالعاطفة والخيال، [كما] أنّه يسوي بين الشعر والعلم الذي يعدّ التّفْيِضَ الحقيقي لهذا الفنّ الأدبي». انظر: في نظريّة الأدب، عثمان موافي، ١١/٢.

كشفت لخاطر النُّقاد كلامًا آخر. واستمرَّ قولُ قدامة زمنًا بوصفه معيارًا ينطلقُ منه النُّقاد في حكمهم على الأعمال الأدبيَّة. فقدامة سعى سعيًا حثيثًا لتبيانِ الكيفيَّة التي تُشكِّل (الأدبيَّة)، بيد أنَّ أفكاره لم تلقَ التَّرحيبَ الكبير؛ بسبب تأثره بالفلسفة والمنطق اليونانيِّ.

وعليه يتبيَّن أنَّ القدماء تحدَّثوا عن أهميَّة الصِّياغة الفنيَّة في الأدب؛ إذ الصِّياغة وما تتضمنه من ضروب الصَّنعة والصُّور لها ما لها في تكوين (الأدبيَّة). وقد دعم عبد القاهر ما سبقه من رؤى ترحَّب بالصِّياغة، فهو العَلَم المبرِّز الذي وطد أركان علم البيان، وأظهر فوائده<sup>(١)</sup>، ومن الممكن القول: إنَّ أفكاره تدنو من مفهوم (الأدبيَّة) الغربي الذي يبحث فيه بعمق من خلال نظريَّة النِّظم التي ستكون المحطَّة القادمة...

(١) انظر: الطُّراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي،

ثانياً: تجلّي مفهوم الوظيفة الجماليّة في نظريّة النّظم عند عبد القاهر:

[١]: قِدمُ مفهومِ النّظم:

إنّ القرآنَ الكريمَ مُعجَزٌ بنظمه وبما اشتملَ عليه من بلاغةٍ وفصاحةٍ، وقد أَلَفَ الجُرجاني كتابه (دلائل الإعجاز)؛ ليردّ على مذهب أصحابِ الصّرفة<sup>(١)</sup>، وليؤسس نظريّة النّظم، مبيّناً أنّ الألفاظَ والتراكيبَ في القرآن الكريم تتألّفُ تآلفاً يصعبُ معه حذفُ أيّ منها، فالانساق والتّرتيبُ في الألفاظ والمعاني فضلاً عن الصّور والسّياق العام.. يُنبئُ بكلامٍ مُعجَزٍ.

وقد نشأت نظريّة النّظم وترعرعت ضمنَ الدّراسات المهتمّة بإعجاز القرآن، السّاحر بيانه ودقّة نظمه، وتالت الدّراسات التي تبحثُ في سرِّ إعجازه وذلك مع الازدهار المتحقّق على الصّعيد السّياسيّ والاجتماعيّ إبّان انتشار الإسلام والفتوحات التي قام بها المسلمون وما استتبعه من تلاقح العلوم بين الحضارات المختلفة نتيجة دخول بعض الأعاجم في الإسلام وانتشار الإسلام في المناطق المفتوحة، وما رافقه من انبهارٍ بالقرآن الكريم، فالعناية الكُبرى التي أوليت للقرآن الكريم، ولدت النّضج لهذه النّظريّة التي تُشكّل «صورة النّظم التي يرمى فيها الإعجاز القرآني مع حقيقة العلاقة الرّابطة بين اللفظ والمعنى واللّغة والفكر، بأنّها علاقة عضويّة قائمة، يُمكن إدراكها

(١) انظر: دلائل الإعجاز، ص ٣٩٠ و٣٩١.



بالفكر والدُّوق. ربطَ عبدُ القاهر بذلك بين نظريته في النِّظْم وبين الإعجازِ واللَّفْظِ والمعنى والتَّصوير؛ ليخدمَ القرآنَ ويُبرزَ الإعجازَ فيه<sup>(١)</sup>.

ووصلتْ نظريَّةُ النِّظْمِ مع الجُرجاني إلى مرحلةٍ من النُّضجِ لم تستوِ لسواه، بيدَ أنَّه ليس أولٌ من تحدَّثَ عنها؛ فهي حصيلةُ رؤى فكريةٍ متواصلةٍ للعلماء منذ عصرِ الجاحظِ أو قبل ذلك بكثير<sup>(٢)</sup>، وحظيت هذه الفكرة باهتمام اللُّغويين والنَّحويين والنُّقاد<sup>(٣)</sup>؛ إذ تعاوَرَ على فكرةِ النِّظْمِ علماءُ كثيرٌ إلَّا أنَّ أحدًا لم يكن يحظى بها قدَّمه الجُرجاني من فُهمٍ وتأسيسٍ لها.

وللقاضي عبد الجبار (ت ٤١٥ هـ) أثرٌ فيما توصَّلَ إليه عبد القاهر الجُرجاني؛ ذلك أنَّ ما قدَّمه القاضي عبد الجبار من فكرٍ أسهم في نضجِ النَّظَرِيَّةِ؛ إذ يؤكِّد أنَّ كلَّ كلمةٍ في الجملة لها وظيفةٌ مغايرةٌ لوظيفتها وقيمتها فيما إذا تقدَّمت أو تأخَّرت، ولربَّما تقدَّمتها أفادَ المعنى أو أفسده، و«اعلم أنَّ الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنَّما تظهر في الكلام بالضمِّ على طريقةٍ مخصوصة، ولا بدَّ مع الضمِّ أن يكون لكل كلمة صفة،

(١) نظريَّةُ النِّظْمِ وقيمتها العلميَّة في الدِّراسات اللُّغويَّة عند عبد القاهر الجُرجاني، وليد مراد، ص ٦.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٥. والصُّورة والبناء الشعري، محمَّد حسن عبد الله، ص ١٤٦.

(٣) انظر: الكتاب، سيبويه، ١/ ٢٥ و ٢٦. والعُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي، ١/ ٢٥٧. وكتاب الصُّناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، ص ١٦١ وما بعدها. وإعجاز القرآن، أبو بكر بن الطَّيِّب الباقلائي، ص ٥١ و ٥٢.

وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم. وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع<sup>(١)</sup>.

يبين عبد الجبار هاهنا مفهوم النظم؛ إذ هو ضمُّ الكلمات على نسقٍ معيّن، تتوافق على دلالتِهِ الجماعة اللغويّة، وهو ضمُّ يُراعي أبواب النحو المختلفة؛ وبهذا يُوَدِّي وظيفته الدلاليّة. كما يحدد عبد الجبار مقاييس للفظ والمعنى، ليحققا للنظم حُسناً، فلكلّ مفردةٍ موقعٌ إعرابيٌّ محدّدٌ داخل الجملة يوضّح الدلالة المرادة، وتكتسب المفردات دلالة حينما تنتظم في الجملة موافقةً لأبواب النحو، وتحقق الفصاحة بضمّ الكلام بعضه إلى بعض، فالمعولُّ عليه هو مواضع الكلمات ويتحدّد تبعاً لها حُسناً النظم، وهذا ما توسّع فيه عبد القاهر الذي أفاد من أفكار عبد الجبار، وذلك في كتابه (دلائل الإعجاز) الذي يعدُّ تفسيراً مفصّلاً لما أجمله عبد الجبار؛ إذ وضّح فيه تفاضل الكلام في مواقعه وطريقة عرضه والعلاقات النحويّة الرابطة بين أجزائه<sup>(٢)</sup>.

(١) المغني في أبواب التوحيد والعدل، القاضي أبو الحسن عبد الجبار الأسد آبادي،

١٩٩/١٦.

(٢) انظر: البلاغة تطوّر وتاريخ، شوقي ضيف، ص ١١٩ و ١٢٠.

## [٢]: نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني:

قامت نظرية النظم عند عبد القاهر على النحو الذي رأى فيه أساس الصياغة الأدبية وجوهرها، وقد بين أثر النحو في البنى النصية؛ فالإمكانات والطاقات النحوية تُثري الدلالة والصياغة في آن، و«ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك، فلا تُخل بشيء منها»<sup>(١)</sup>، وإن مراعاة الأصول النحوية واللغوية المتواضع عليها أمرٌ لازبٌ يقتضي ارتباط كلمات الجملة؛ ذلك أن «ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسببٍ من بعض»<sup>(٢)</sup>، فطريقة سبك الألفاظ وتعانقها تنتج النظم.

والارتباط بين ألفاظ الجملة ليس اعتبارياً أو مجرد ضم كلامٍ كيفما اتفق؛ إنه من المحتّم أن يكون ارتباطاً يقتضيه النحو ومعانيه، وعلى الناظم أن يتوخى معاني النحو، وأن يراعي النظم في أبواب البلاغة التي يضمّنها كلامه، فالمعاني تتسلسل في أثناء الجملة متخيرة من التشكيلات النحوية الأنسب لسياق الكلام، و«سبيل هذه المعاني [النحوية] سبيل الأصباغ التي تُعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى - في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفُس الأصباغ وفي مواقعها، ومقاديرها وكيفية مزجها

(١) دلائل الإعجاز، ص ٨١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤. وانظر أيضاً: ص ٥٥.

وترتيبه إيّاه، إلى ما لم يتهدّد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخّيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنّها محصول النظم<sup>(١)</sup>.

عندما يبغى الشاعر تقديم فكرة فإنه يسعى إلى الانتقاء من الخيارات النحويّة واللغويّة الممكنة، ويحرص على تزجيتها إلى حيث الأفضل، وهذا يقترب من الأسلوبية التي تُعوّل على الاختيار بوصفه المحطّة الأولى التي تواجه الشاعر في أثناء إبداعه الشعر، وبناءً عليها تتحدّد الوظيفة الجماليّة لتراكيبه.

ثم إنّ الألفاظ تُرتّب في الجملة تبعاً لترتيب المعاني في النفس، و«الألفاظ حدم المعاني»<sup>(٢)</sup>، والقول بغير ذلك يعني خلطاً بيناً؛ ذلك أنّ الألفاظ «لو خلت من معانيها حتى تتجرّد أصواتاً وأصداء حروف، لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر، أن يجب فيها ترتيب ونظم، وأن يُجعل لها أمكنة ومنازل، وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك»<sup>(٣)</sup>. والتفاضل بين كلام وآخر مرده إلى التّأليف بين الكلام وإلى ترتيبها تبعاً

(١) دلائل الإعجاز، ص ٨٧ و ٨٨.

(٢) أسرار البلاغة، ص ٨.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٥٦. وانظر: باب اللفظ والنظم، ص ٢٤٩ وما بعدها و ص ٣٥٩ وما بعدها.

لترتيب المعاني في النَّفس، والحُسْنُ والسَّلَامَةُ في أي كلام يرجعان إلى ترتيب الكلم على طريقة معلومة «وحرصها على صورة من التَّأليف مخصوصة»<sup>(١)</sup>.

وانطلق الجرجاني في إثبات إعجاز القرآن من مزية نظمه، فمستوى الكلام في القرآن الكريم مغايرٌ لأيِّ كلامٍ آخر، ولإثبات فكرته ولإبانه أن الإعجاز في القرآن كامنٌ في نظمه أخذ يعرض لنماذجٍ شعريَّةٍ ويدلُّ من خلالها على مغايرتها للكلام العاديِّ بما احتوته من إمكانيَّاتٍ وطاقاتٍ تعبيرية... الأمر الذي دفع الجرجاني لاستكشاف المميزات التي تميِّز النَّصَّ الأدبيَّ من الكلام العاديِّ، وهو لكي يُثبت خصوصية الكلام القرآني، يتعرَّض لمستويات الكلام؛ الكلام العادي والكلام الأدبي والكلام المعجز، ويقف مطوِّلاً عند الكلام الأدبيِّ ليستنتج مميَّزاته.

وتوصَّل إلى أن المزية في الكلام ترجع إلى النَّظم الذي لا ينحدُّ أو يُقيَّد باستعارة أو تشبيه أو كناية، وإنَّما المزية فيه للتَّأليف والتَّركيب، ف «الألفاظ لا تُفيد حتى تُؤلَّفَ ضرباً خاصاً من التَّأليف، ويُعمدُّ بها إلى وجهٍ دون وجهٍ من التَّركيب والترتيب»<sup>(٢)</sup>، وليس وجودُ الألوانِ البيانيَّةِ أو البديعيَّةِ في نصٍّ ما كفيلاً بعلوِّ منزلته الفنيَّةِ، كما أنَّ سلامة اللُّغة وموافقة النَّحو، والسير وراء البحورِ العروضية، ومراعاة القافية، وحشد المحسنات اللَّفظية والمعنوية، وإثقال النَّصِّ بالصُّور البيانيَّة العصيَّة على الفهم مع إغفال النَّظم يسبيء إلى النَّصِّ ولا يضمنُ له (الأدبية)؛ ذلك أنَّ اتِّساق هذه الألوان مع

(١) دلائل الإعجاز، ص ٥.

(٢) أسرار البلاغة، ص ٤.

السِّيَاقِ الْوَارِدَةِ فِيهِ وَتَنَاغُمِهَا مَعَ بَعْضِهَا فَضْلاً عَنِ وظيفتها في هذا النَّصِّ، ذلك كُلُّهُ يُوَثِّرُ فِي إِضْفَاءِ الْخُصُوصِيَّةِ لِلْكَلامِ، فيكتسبُ التَّرْكِيبُ أَدْبِيَّتَهُ مِنْ خِلالِ النِّظْمِ. وَلَمْ يَخْصُصِ الْجُرْجَانِيُّ طَبِيعَةَ ذَلِكَ التَّرْكِيبِ شِعْرِيًّا كَمَا أَمَّ نَشْرِيًّا، فَالْمَهْمُ هُوَ قَدْرَةُ ذَلِكَ التَّرْكِيبِ عَلَى تَوْلِيدِ الْانزِيَّاحَاتِ وَتَأْثِيرِهَا فِي الْمُتَلَقِّي<sup>(١)</sup>.

وَلَا تَقُومُ الْوَضِيفَةُ الْجَمَالِيَّةُ فِي الْأَدَبِ عَلَى مَكُونَاتٍ مَفْرَدَةٍ يَحْتَمُّ وَجُودُهَا بَيَّانًا آخِذاً وَسِحْرًا يَصْعَبُ الْفِكَاكَ مِنْهُ؛ إِذِ إِنَّ «الْأَلْفَاظَ الْمَفْرَدَةَ... لَمْ تُوضَعْ لُتَعْرَفَ مَعَانِيهَا فِي أَنْفُسِهَا، وَلَكِنْ لِأَنَّ يُضَمَّ بَعْضُهَا إِلَى بَعْضٍ، فَيُعْرَفُ فِيهَا بَيْنَهُمَا فَوَائِدُ»<sup>(٢)</sup>، كَمَا أَنَّهَا «لَا تَتَفَاوَضُ مِنْ حَيْثُ هِيَ أَلْفَاظٌ مَجْرَدَةٌ، وَلَا مِنْ حَيْثُ هِيَ كَلِمٌ مَفْرَدَةٌ، وَأَنَّ الْفَضِيلَةَ وَخِلَافَهَا فِي مِلْائِمَةِ مَعْنَى اللَّفْظَةِ لِمَعْنَى الَّتِي تَلِيهَا، وَمَا أَشْبَهَ ذَلِكَ، مِمَّا لَا تَعْلُقُ لَهُ بِصَرِيحِ اللَّفْظِ»<sup>(٣)</sup>.

وَبِذَلِكَ أَلَحَّ الْجُرْجَانِيُّ عَلَى أَنَّ سِرَّ إِعْجَازِ الْقُرْآنِ الْكَرِيمِ إِنَّمَا يَعُودُ إِلَى النِّظْمِ، وَلَيْسَ إِلَى اللَّفْظِ الْمَفْرَدِ، وَتَتَجَلَّى الْوَضِيفَةُ الْجَمَالِيَّةُ فِي طَرِيقَةِ تَرْتِيبِ الْكَلِمَاتِ وَارْتِبَاطِهَا وَاتِّسَاقِهَا مَعَ مَا قَبْلَهَا وَمَا بَعْدَهَا، وَ«لَوْ كَانَتِ الْكَلِمَةُ إِذَا حَسُنَتْ حَسُنَتْ مِنْ حَيْثُ هِيَ لَفْظًا، وَإِذَا اسْتَحَقَّتِ الْمَزِيَّةَ وَالشَّرْفَ اسْتَحَقَّتْ ذَلِكَ فِي ذَاتِهَا وَعَلَى انْفِرَادِهَا، دُونَ أَنْ يَكُونَ السَّبَبُ فِي ذَلِكَ حَالُهَا مَعَ أَخَوَاتِهَا الْمَجَاوِرَةِ لَهَا فِي النِّظْمِ، لَمَا اخْتَلَفَ بِهَا الْحَالُ وَلَكَانَتْ

(١) انظر: الشُّعْرِيَّةُ فِي خُطْبِ الْعَصْرِ الْأُمَوِيِّ، بَدْرَانَ عَبْدَ الْحَسَنِ مُحَمَّدَ الْبَيْهَاتِي، ص ٩٩.

(٢) دَلَائِلُ الْإِعْجَازِ، ص ٥٣٩. وانظر: ص ٤٣ وما بعدها.

(٣) الْمَصْدَرُ نَفْسَهُ، ص ٤٦.

إمّا أن تحسّن أبدأ أو لا تحسّن أبدأ»<sup>(١)</sup>، وإنّ الكلمة المفردة لا معنى لها بمعزل عن السياق الموجودة فيه، فهي «موروث رشيقي الحركة من نص إلى آخر، لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث إنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق»<sup>(٢)</sup>.

وقد ابتعد عبد القاهر عن التفضيل الذي شغل الفكر النقدي قبله، و«ال نظرة إلى اللفظ والمعنى قد اختلفت في القرن الخامس الهجري، فليس لدينا نقاد يفضلون اللفظ ويهملون المعنى، أو يقدمون المعنى على اللفظ. وإنّا نجد رؤى نقدية تعطي اللفظ حقه والمعنى حقه في آن»<sup>(٣)</sup>؛ إذ اللفظ والمعنى عند عبد القاهر سواء في الأدب من حيث الأهمية. وقد بدأ الصراع على قضية اللفظ والمعنى منذ شيوع صحيفة بشر بن المعتمر (ت ٢١٠هـ)، وانقسم النقاد بين مؤيد للفظ وآخر مؤيد للمعنى، وقد قاوم الجرجاني «تيار اللفظية أشد مقاومة»<sup>(٤)</sup> مقدّمًا رؤى مغايرة، نائياً بنفسه عن التفضيل بين اللفظ والمعنى؛ إذ إن اللفظ والمعنى مترابطان، ومزيتهما تتوقف على حسن النظم والعلاقات بين الألفاظ التي تتبع المعاني، وكل تغيير في ترتيب هذه الألفاظ قد يتبعه تغيير في المعنى؛ إذ تترتب الألفاظ «مع الأفكار في الذهن والنطق معاً، ومن ثم فإن اللفظ والمعنى يولدان في اللحظة نفسها»<sup>(٥)</sup>، ولا أفضلية لأحدهما على الآخر، والألفاظ هي الشكل الذي

(١) دلائل الإعجاز، ص ٤٨.

(٢) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحيّة، عبد الله الغدّامي، ص ٣٢٨.

(٣) النّقد في رسائل النّقد الشعري حتّى نهاية القرن الخامس الهجري، حسين الزعبي، ص ٣٢.

(٤) النّقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، ص ٣٣٣.

(٥) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً، أحمد علي دهمان، ص ١٢٣.

يحتوي المضمون، وهذه النظرة تختلف عن نظرة الشكلايين الراضين لثنائية الشكل والمضمون<sup>(١)</sup>.

وقد أولى عبد القاهر الصياغة عنايةً عظيمةً، والصياغة هي «الجسم الذي يعبر عن كل ما تجسد فيه من روح ومعانٍ وأفكارٍ»<sup>(٢)</sup>، وتأبى الصياغة عند عبد القاهر أن تكون فناً بلاغياً؛ إذ أرجع الصياغة إلى النظم، مُقدماً بذلك رؤية جديدة، والمهم هو أن تأتلف ألفاظ الجملة وترتبط فيما بينها، و«يدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباطُ ثانٍ منها بأول، وأن يُحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم، وفي حال ما يُبصر مكاناً ثالثاً ورابعاً يضعها بعد الأولين. وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدٌ يحصره وقانونٌ يحيطُ به، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة»<sup>(٣)</sup>، وبذلك تبدى الوظيفة الجمالية عنده في خصوصية الألفاظ التي تمنح المعنى عمقاً وبلاغة، فلم يفضل المعنى على الصياغة، ولم يهمل المعنى على حساب الصياغة.

وللسِّيَاق في التَّأليف مكانة أثيرة؛ فسياقُ الكلام ومعناه يؤثّران في النظم الذي يتجلّى حينما تتعانق الألفاظ منسجمةً مع السِّيَاق الذي يُعطي المزية لمواقع الألفاظ، فليس للفظه صفة ثابتة بوصفها لفظة مفردة؛ ذلك أنه قد يتغيّر حسن

(١) سيتقدم تفصيل ذلك.

(٢) في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص ١١٠.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٩٣.



الألفاظ بتغاير موقعها من السياق، ويكتسب اللفظ وظيفته الجمالية مؤقتاً خلال مكوثه في الجملة، لكنه في جملة أخرى قد يكتسب صفةً مغايرةً، وهذا الطرح يقرب مفهوم الوظيفة الجمالية عند الجرجاني من المفهوم الذي جاء به الشكلايون الروس الذين عزوا الوظيفة الجمالية إلى التقنية في نص معين، لا إلى التقنية بالطلق.

ومن الشواهد على أن الوظيفة الجمالية للكلمة تتأتى تبعاً لموقعها في السياق ما ذكره الجرجاني في لفظة (الأخدع): وأنت «ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر؛ كلفظ (الأخدع) في بيت الحماسة: [الطويل]

تَلَفَّتْ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتُنِي      وَجِعْتُ مِنَ الْإِضْغَاءِ لَيْتًا وَأَخْدَعَا<sup>(١)</sup>

وبيت البحري: [الطويل]

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَغْتَنِي شَرَفَ الْغِنَى      وَأَعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ الْمَطَامِعِ أَخْدَعِي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

[المُنسرح]

(١) الليت: صفحة العنق. الأخدع: عرق في العنق. والبيت للصمة القشيري.

يَا دَهْرُ قَوْمٍ مِنْ أَخْدَعَيْكَ، فَقَدْ أَضَجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ<sup>(١)</sup>

فتجد لها من الثُّقَلِ على النَّفْسِ، ومن التَّنْغِيصِ والتَّكْدِيرِ، أضعافَ ما وجدت هناك من الرُّوحِ والحِفَّةِ، ومن الإيناسِ والبهجة<sup>(٢)</sup>، فلا تتحصل الوظيفية الجمالية بالكلمة المفردة، وإنما في موقعها من السِّيَاقِ الذي توجد فيه، ومن ضمها إلى غيرها، فقد يحسن اللفظ في موضع وقد لا يحسن في موضع آخر، والسِّيَاقُ هو الحكم، و«قيمة العناصر ليست في جوهرها أو وجودها المجرد، ولكنها بوظيفتها الجمالية والدلالية»<sup>(٣)</sup>، ويتطلب ذلك من القارئ القدرة على ملح الفروق في الصياغة، والاستجابة لإيحاءات اللفظة، فالذوق هو الحكم في البلاغة؛ الذوق المقترن بالمعرفة المعلل لأحكامه<sup>(٤)</sup>.

وقد ميَّز الجرجاني بين مستويات الكلام؛ سعيًا منه لإثبات إعجاز القرآن الكريم، وشغْل هذا التَّمييزُ الشَّكلانيين الرُّوس الذين حاولوا أن يضعوا محدداتٍ

(١) الخُرْقُ (بضم الخاء والراء): الجهل والحمق والعنف، وتقويم الأخدعين يكون بترك العنف.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٤٦ و٤٧.

(٣) المشاكلة والاختلاف، عبد الله الغدامي، ص ٨٤.

(٤) انظر: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجًا وتطبيقًا، أحمد علي دهمان، ص ٣٨ و٧١. وعبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، أحمد بدوي، ص ٣٩٥.

للأدب<sup>(١)</sup>، وقد حمل مفهوم الأديبة نفسه مهمة الكشف عما يُميّز الكلام الأدبي من سواه.

ويقسّم الجرجاني الكلام إلى ضريين؛ مفرّقاً بين نوعين من المعاني:

المعنى المرجعي: وقد سمّاه عبد القاهر: (المعنى)، وهو المفهوم من ظاهر اللفظ؛ إذ تصلُّ منه إلى الغرض بدلالة لفظه وحده، ويخلو من الانزياح.

والمعنى الثانوي: وهو ما سمّاه عبد القاهر (معنى المعنى)، وهو «أن تعقل من اللفظ معنى ثم يُفْضَى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»<sup>(٢)</sup>، وينشأ من كلام مغرّب عن الكلام العادي بما يجويه من ضروب علوم البلاغة، ولا تصلُّ منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده بل بمعنى آخر مستتر، يتحصّل عن طريق المعنى الظاهر، ومدارُ هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتّمثيل<sup>(٣)</sup>.

ويقترّب مصطلح معنى المعنى من مصطلح الأديبة، فكلاهما يميزان الأدب؛ إذ يتأسّس النصّ الأدبيُّ على قاعدة الاختلاف عن المؤلف<sup>(٤)</sup>، وبذا يكون النصّ الأدبي

(١) انظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ص ٢٦. ونظرية الأدب في القرن العشرين،

ك.م. نيوتن، ص ١٩. وموسوعة النظريات الأدبية الحديثة، نبيل راغب، ص ٣٩١. ومعجم

السيميائيات، فيصل الأحمر، ص ٢٩٠.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٢٦٣.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٦٢ و٢٦٣.

(٤) انظر: المشاكلة والاختلاف، عبد الله الغدامي، ص ٦.

مختلفاً ومغرباً عما هو سائد في الكلام العادي. ويبدو الفرق في أنَّ معنى المعنى يجعل من طريقة بناء الكلام المختلفة وسيلةً إلى معنى أبلغ، أمّا مصطلح الأدبيّة عند الشكلايين الروس فلا يهتم بالمعنى، وإنما بآلية بناء المعنى وبطريقة بناء النص الأدبي التي عدوها من أسباب الأدبيّة.

والوظيفة الجماليّة في الأدب عند عبد القاهر تتبدّى عبر معنى المعنى، هذا المصطلح الثري بالأبعاد الدلاليّة والذي يفضي إلى دفع القارئ إلى التأويل والتفكير، فقد تخفي الصور؛ كالمجاز والاستعارة وراء الدلالة الظاهرة للفظ دلالة أخرى هي المقصودة؛ إذ «يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللّغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»<sup>(١)</sup>، وما المعنى الظاهر سوى جسرٍ إلى المعنى المراد؛ ففي قولهم: (بلغني أنك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى)، و(طويل النجاد) و(نؤوم الضحى) وكذا (رأيت أسداً) تريد به رجلاً شجاعاً، في ذلك كلّ أنت لا تبغي المعنى الظاهر للفظ، وإنما معنى آخر متحصّل عن المعنى الظاهر، والمعنى المقصود من التعبيرات السابّقة، هو على الترتيب: معنى التردد بين أمرين، وطويل القامة، والمرأة المترفة، وتشبيه الشجاع بالأسد على سبيل المبالغة في عدم التمييز بينهما<sup>(٢)</sup>.

وقد ولج عبد القاهر من خلال حديثه عن نوعي المعاني في عمق الفكرة التي أجهدها نفسه بتبيانها، ألا وهي مستويات الكلام؛ إذ طريقته بناء الفكرة عنده هي الرّائز

(١) دلائل الإعجاز، ص ٢٦٢، وانظر: الشواهد في ص ٢٦٢ و٣٦٣.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٨ وما بعدها.

الذي يفرق بين الكلام الأدبي وغيره<sup>(١)</sup>، «ومثلما تهتمُّ نظريّة اللُّغة الشُّعريّة المعاصرة، بوجوه الاختلاف بين اللُّغة المعياريّة واللُّغة الشُّعريّة، اهتمَّ الجُرجاني متقصياً وجوه الاختلاف بينهما من جهة، ودرجة التّفاضل في اللُّغة الشُّعريّة نفسها من جهة ثانية، فهو يرى أولاً، أنّ اللُّغة المعياريّة هي ما يمنحُ (المعنى) بينما اللُّغة الشُّعريّة هي ما تنتجُ (معنى المعنى)، وهو يرى ثانياً أنّ اللُّغة المعياريّة تشكّل خليقة اللُّغة الشُّعريّة، حيث ينبغي في اللُّغة الشُّعريّة، ملاحظة الأصل؛ إذ بدون ذلك كيف لنا أن ندرك الانحراف في الاستعمال الخاص للُّغة! وعلى هذا يرى ثالثاً، أنّ الكلام ... لا بدّ أن (يُعلّق) بعضه ببعض...، [و] يؤكّد الجُرجاني على (البنية) أو (النسق) أو (النظام)؛ حيث أنّ أيّ تغيير في (النسق) أو اختلافه يؤدّي إلى تغيير في المعنى أو بعثرته<sup>(٢)</sup>.

وبذا يجلي عبد القاهر قضيّة النّظم، مؤكّداً أهميّة اتّساق اللفظ والمعنى ومشيراً إلى غنى وسائل التّعبير، ممّا يغني المعنى؛ إذ التّعير في التّعبير عن المعنى الواحد يؤدّي حتماً إلى تغيير في المعنى<sup>(٣)</sup>، ومن الممكن التّعبير عن المعنى الواحد بأساليب شتى، وتكمن المزيّة في هذه النّقطة باختلاف المعنى أو اختلاف تأثيره في النّفس مع كلّ وسيلة، وبذلك يكون التّرابط بين الألفاظ والمعاني قوياً.

(١) انظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، ص ٨٩.

(٢) في الشُّعريّة العربيّة: قراءة جديدة في نظريّة قديمة، طراد الكبيسي، ص ٧٠ و٧١.

(٣) للجرجاني كلامٌ كثيرٌ عن هذه الفكرة، وأكّد فكرته بشواهد عدة؛ انظر على سبيل المثال:

دلائل الإعجاز، ص ٤٢٢ و٤٢٣.

وعليه حاول عبد القاهر شرح تميّز الخطاب الأدبي، وتبيين ما الذي يجعل كلاماً أفضل من آخر، ونظماً يعلو على نظم.. ، وهو يتحدث عن النظم الجيد الذي تمثله بعض الشواهد الشعرية؛ إذ تعلق الوظيفة الجمالية لما احتوته من تركيبات مغرّبة وفريدة متّسقة فيما بينها ومتّسقة مع السياق العام. وبذلك من الممكن التأكيد على وجود مفهوم الوظيفة الجمالية في ذهن الجرجاني ونضجه وإن لم يعرض لمصطلح الوظيفة.

## ثالثاً: الوظيفة الجمالية للتراكيب:

### [١]: الوظيفة الجمالية للتقديم والتأخير:

يُميّز التقديم والتأخير اللغة العربية عن بعض اللغات التي تفتقد هذه الظاهرة اللغوية التي يعبر من خلالها الأديب عن فكرة ما، تفاجئ نفسية القارئ بأسلوبها الذي يختلف عما اعتاده من أساليب تقليدية<sup>(١)</sup>. والأصل في الجملة العربية أن يتقدم المبتدأ ويتأخر الخبر، وأن يتقدم الفعل ويتأخر المفعول، إلا أنه قد يتقدم ما حقه التأخير ويتأخر ما حقه التقديم لوظائف جمالية. وليس الخروج عن الأصل في ترتيب الجملة قدحاً في النصوص؛ ذلك أنه وراء هذا الخرق للترتيب المعروف وظيفة جمالية.

وقد انطلق الحديث عن التقديم والتأخير من النحو<sup>(٢)</sup>، وتتولد الوظيفة الجمالية للتراكيب الأدبية بما تحمله من ضروب الاختلاف عن القواعد المعروفة في تأليف الجملة، وهو اختلاف يأبى أن يحطم الصحة المطلوبة في بناء الجمل؛ إذ يكسر النظام المعتاد دون أن يمسه قواعد الجملة العربية، ثم إن تجاهل التركيب للنحو

(١) انظر: جماليات التقديم والتأخير في روميّات أبي فراس الحمداني، محمد صالح شريف عسكري وعلي أسودي، ص ٥٦.

(٢) انظر: المقتضب، المبرد، ص ١٢٧ و١٥٦ وما بعدها. والخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، ٢ / ٣٨٢ و٣٨٤.

يخرجه مما تحدّث عنه الجرجاني في نظريّة النّظم التي تقوم على النّحو أساسًا. وقد حظي التّقديم والتّأخير باهتمام عبد القاهر، وعرض له بتفصيل مؤكّداً وظيفته الجماليّة في النّصوص الأدبيّة.

ويبتدئ الجرجاني كلامه عن هذه الظّاهرة اللّغويّة بقوله: «هو بابٌ كثيرٌ الفوائد، جَمُّ المحاسن، واسعُ التصرّف، بعيدُ الغاية، لا يزالُ يفتَرُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة، ولا تزالُ ترى شعراً يروِّقُ مسمعه، ويلطّفُ لديك موقعه، ثم تنظرُ فتجدُ سببَ أن راقك ولطّفُ عندك أن قُدّم فيه شيءٌ وحوّل اللّفظ عن مكانٍ إلى مكانٍ»<sup>(١)</sup>، حمل قول الجرجاني السّابق مفهوم الوظيفية الجماليّة للتقديم والتأخير؛ فقد تعدد الوظائف الجمالية لهذه الظّاهرة تبعاً للسياق الواردة فيه؛ مما يجذب المتلقّي ويشير إعجابه، ويضفي اختلافًا على تركيب الكلام.

وتتجلّى الأدبيّة ومن ثم الوظيفية الجماليّة في الأدب في الخصوصيّة التي يتمتع بها التّركيب اللّغوي؛ ذلك أن خلق إسناداتٍ جديدةٍ في الجملة وتركيبات غير مألوفة يسهم في إبداع نصوص تنتمي إلى الأدب، وقد «تمثّل الحركة الأفقية للصياغة محورًا من محاور الخلق اللّغوي يعمل بشكل أساسي على تحطيم الإطار الثّابت للأسلوب ولقوانين اللّغة وقواعد الكلام...، وكثيرًا ما يكون المعنى محكومًا بالصلة بين

(١) دلائل الإعجاز، ص ١٠٦. عقد الجرجاني فصلًا في كتابه دلائل الإعجاز عن التّقديم والتّأخير وأثره في المعنى، كما عرض شواهد كثيرة تؤكّد فكرته، انظر على سبيل المثال: ص ١٠٦، وما بعدها.



الكلمات، وأهميّة المعنى تأتي من أهميّة موقع الكلمة وتحريك الكلمة أفقيّاً إلى الأمام وإلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللُّغة من طابعها النَّفعي إلى طابعها الإبداعي<sup>(١)</sup>.

وقد عاب الجرجاني على السّالفين الذين قيّدوا وظيفة التّقديم والتّأخير بالعناية والاهتمام؛ «اعلم أنّا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئاً يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام»<sup>(٢)</sup>؛ إذ يعلّل سبب كل تقديم في حديثه عن الفاعل والمفعول: «كأنهم يقدّمون الذي بيانه أهم لهم وهم بيانه أعنى وإن كانا جميعاً يهتمّانهم ويعنيانهم»<sup>(٣)</sup>.

وإنّ قصر وظيفة التقديم والتأخير على فكرة الأهمية يقلل من شأن هذه الظاهرة في الكلام ويمحو الوظيفة الجماليّة المترتبة عليها. ويرفض الجرجاني قصر هذه الظاهرة وحصر وظيفتها بالعناية، من غير تعليل سبب تلك العناية. وقد قادت هذه النظرة القاصرة برأيه إلى التقليل من شأن التقديم والتأخير، حتى أضحى أكثرهم يرى تتبّعه ضرباً من التكلّف<sup>(٤)</sup>.

(١) جدليّة الأفراد والتّركيب في النّقد العربي القديم، محمّد عبد المطلب، ص ١٦١ و١٦٢.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ١٠٧.

(٣) الكتاب، ١ / ٣٤.

(٤) انظر: دلائل الإعجاز، ص ١٠٨.

والواقع إن تتبع مواطن التقديم والتأخير ينبئ بأنهما «لا يأتيان للاهتمام أو العناية وإنما يأتيان لتحرير المعاني وضبطها»<sup>(١)</sup>، فتقديم الفعل له وظيفة مختلفة عن تقديم الاسم، والمعنى المراد هو الذي يتحكم في التقديم والتأخير. ويلجَّ الجرجاني على أنَّ المعاني في الكلام هي التي تقتضي التقديم والتأخير، وليس وجودهما اعتبارياً، وإنما لعل لغوية استلزمته المعاني، وكلَّ صورة للتقديم وللتأخير تدلُّ على معنى معيَّن، وتفيد صورة ذهنية لا تتعداها إلى غيرها؛ ذلك لأنَّ البغية لا تقف عند الاهتمام والعناية<sup>(٢)</sup>.

فالتقديم والتأخير ظاهرة لغوية تخلق وظيفة جمالية وتسهم في جذب المتلقي، وهي تتبع للمعنى؛ إذ إنَّ تقديم ما حقه التأخير قد يؤثر في المعنى ويزيده عمقاً، والأساس في نظم الجمل هو أن «تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس. فهو إذن نظم يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض»<sup>(٣)</sup>، ولا سبيل إلى حسن النظم إلا بارتباط الألفاظ وترتيبها في الجملة ترتيباً يتوافق مع ترتيب المعاني التي تتعاقب مع بعضها؛ فترتيب ألفاظ الكلام يعود إلى المعنى.

(١) البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، ص ١٧٣.

(٢) انظر: نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، وليد مراد، ص ٦٦ و٦٧.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٤٩. وانظر أيضاً: ص ٥٢ و٥٣.

وقد تبرز الوظيفية الجمالية للتقديم والتأخير في الطريقة المخصوصة في نسج الكلمات؛ مما يكسبها الحسن والمزية؛ يقول الشاعر: [البسيط]

سَأَلَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الْحَيِّ حِينَ دَعَا أَنْصَارَهُ، بُوْجُوهٍ كَالدَّنَانِيرِ

«فإنك ترى هذه الاستعارة، على لطفها وغرابتها، إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها. وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف، فأزل كلاً منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقل: (سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره)، ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة؟ وكيف تُعدم أريجيتك التي كانت؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها»<sup>(١)</sup>؛ مراد الشاعر هاهنا أن للممدوح مكانة في قومه، فإذا دعاهم لبوا النداء جميعاً، وكأثم السيول التي تنسال من أماكن عدة وتتجمع في الوادي. وتكمن الوظيفة الجمالية في تقديم حرف الجر (على) على الفاعل (شعاب) وتقديم الظرف (حين) على ما عدّي إليه الفعل (سال) وهو حرف الجر (الباء)، ولو أعدنا ترتيب الكلمات متجاوزين التقديم والتأخير لصار المعنى بارداً غثاً، ولتلاشت الوظيفة الجمالية للتركيب في صيغته العادية.

(١) دلائل الإعجاز، ص ٩٩.

وللتقديم والتأخير مواضع عدّة منها؛ تقديم الفعل المضارع<sup>(١)</sup> وتقديم المفعول به<sup>(٢)</sup>، وتقديم المفعول به وتأخيره في النّفي<sup>(٣)</sup> وتقديم الفعل أو الفاعل في النّفي<sup>(٤)</sup>. ويشرع الجرجاني في الكشف عن الدقائق والخفايا التي تكمن وراء كل استخدام... وإنَّ عبد القاهر في عرضه هذه القضايا ينطلق من السّياق وأثره في هذه الظاهرة فقد يحسن التّقديم في موضع وقد لا يحسن في موضع آخر.

إنَّ الوظيفية الجماليّة لتقديم الفعل في سياق النّفي تغاير الوظيفية الجماليّة لتقديم الاسم في السّياق ذاته؛ إذ إنّ «تقديم الفعل في النّفي على الفاعل أو المفعول أو الجار والمجرور هو نفي للفعل الواقع في الجملة دون وجوب نفي هذه الأسماء، أمّا تقديم أي من الفاعل أو المفعول أو الجار والمجرور فهو إثبات للفعل ونفي للأسماء بذاتها»<sup>(٥)</sup>.

وقد فصل الجرجاني الحديث عن هذه الظاهرة، وعلى سبيل المثال: يختلف المعنى باختلاف ما يقع بعد همزة الاستفهام فعل أو اسم؟ فإذا بدأت بالفعل، فقلت: أفعلت؟ كان الشك في الفعل نفسه، وكان غرضك من الاستفهام أن تعلم وجوده.

(١) انظر: دلائل الإعجاز، ١١٧ وما بعدها.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٢١.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٢٦ و ١٢٧.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٣٨.

(٥) التّقديم والتأخير بين النّحو والبلاغة، مي اليان الأحمر، ص ٨٠.

فإذا بدأت بالاسم؛ فقلت: أأنت فعلت؟ كان الشك في الفاعل من هو، وكان التردد فيه<sup>(١)</sup>؛ إذ يتقدم الاسم في الاستفهام بالهمزة على الفعل الماضي إذا كان الشك في الفاعل لا الفعل، ويتقدم الفعل الماضي على الاسم إذا كان الشك في الفعل. فالفعل الماضي بعد همزة الاستفهام يجعل الاستفهام يفيد معنى التقرير، والسؤال عن الفعل لتقرير حصوله أو نفيه، وأما السؤال عن الاسم فهو لتقرير كونه فاعلاً أو لا. وقد راعى عبد القاهر المدلول النفسي لهذه الظاهرة الذي يعد سبباً في جعل التقديم والتأخير أكد<sup>(٢)</sup>.

و«لا يجوز أن يكون لنظم الكلام وترتيب أجزائه في الاستفهام معنى لا يكون له ذلك المعنى في الخبر. وذلك أن الاستفهام استخباراً والاستخبار هو طلب من المخاطب أن يُخبرك. فإذا كان كذلك كان محالاً أن يفرق الحال بين تقديم الاسم وتأخيره في الاستفهام فيكون المعنى إذا قلت: (أزيد قام؟) غيره إذا قلت: (أقام زيد؟)، ثم لا يكون هذا الافتراق في الخبر ويكون قولك: (زيد قام) و(قام زيد) سواء؛ ذلك لأنه يؤدي إلى أن تستعمله أمراً لا سبيل فيه إلى جواب وأن تستثبته المعنى على وجه ليس عنده عبارة يثبت لك بها على ذلك الوجه»<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر: دلائل الإعجاز، ص ١١٠ و١١١.

(٢) انظر: البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي، عبد

العاطي علام، ص ١٣٥.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ١٤٠ و١٤١.

وعليه يختلف معنى الجملة الاستفهامية تبعاً لما يليها وكذلك الحال في الجملة الخبرية، وما يلي الاستفهام هو ما يراد الاستفهام عنه، وبذلك تكمن الوظيفة الجمالية للتقديم والتأخير في تقديم معانٍ إضافية «ما يعكس بالضرورة المعنى المراد بحيث لا يعبر عن معنى ما إلا تركيب مخصوص؛ لأنك لو غيرت فيه التقديم والتأخير أو غير ذلك لاختلَّ المعنى المراد وفسدت العلاقة بين طرفي التَّركيب والمعنى»<sup>(١)</sup>.

وبذلك تتجلى الوظيفة الجمالية للتقديم والتأخير في إحداث اختلاف في بنى النص، وهذا الاختلاف يولّد دلالات لم تكن لتوجد لولا ما حلَّ بالتركيب من تقديم وتأخير.

(١) التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة، مي اليان الأحمر، ص ٦٩.

[٢]: الوَظِيفَةُ الْجَمَالِيَّةُ لِلتَّعْرِيفِ وَالتَّنْكِيرِ:

اهتمَّ النَّحَاةُ بِالتَّعْرِيفِ وَالتَّنْكِيرِ، وَجَاءَ عَبْدُ الْقَاهِرِ وَكَشَفَ الْأَسْرَارَ الْبَلَاغِيَّةَ وَالجَمَالِيَّةَ لِهَذِهِ التَّقْنِيَّاتِ، بَانِيًا نَظْرِيَّتَهُ عَلَى النَّحْوِ.

خَصَّصَ الْجُرْجَانِيُّ كَلَامًا غَيْرَ قَلِيلٍ عَنِ التَّعْرِيفِ وَالتَّنْكِيرِ، مِثْرًا الْإِنْتِبَاهَ إِلَى الْوِظِيفَةِ الْجَمَالِيَّةِ لِهَذِهِ الظَّاهِرَةِ، وَمِنَ الْأَبْيَاتِ الَّتِي نَالَتْ الْمَزِيَّةَ لِمَا حَقَّقَتْهُ تَقْنِيَّاتُهَا مِنْ وَظِيفَةٍ جَمَالِيَّةٍ بَعِيدًا عَنِ الْمَعَانِي اللَّطِيفَةِ أَوْ السَّامِيَةِ أَبْيَاتٌ لِلْبَحْتَرِيِّ؛ يَقُولُ عَبْدُ الْقَاهِرِ عَنْهَا: «اعْمُدْ إِلَى مَا تَوَاصَفُوهُ بِالْحُسْنِ وَتَشَاهَدُوا لَهُ بِالْفَضْلِ، ثُمَّ جَعَلُوهُ كَذَلِكَ مِنْ أَجْلِ (النَّظْمِ) خُصُوصًا، دُونَ غَيْرِهِ مِمَّا يُسْتَحْسَنُ لَهُ الشَّعْرُ أَوْ غَيْرُ الشَّعْرِ مِنْ مَعْنَى لَطِيفٍ أَوْ حِكْمَةٍ أَوْ أَدَبٍ أَوْ اسْتِعَارَةٍ أَوْ تَجْنِيسٍ أَوْ غَيْرِ ذَلِكَ مِمَّا لَا يَدْخُلُ فِي النَّظْمِ . وَتَأَمَّلْهُ فَإِذَا رَأَيْتَكَ قَدْ ارْتَحَتَ وَاهْتَزَزْتَ وَاسْتَحْسَنْتَ، فَانظُرْ إِلَى حَرَكَاتِ الْأَرْبَعِيَّةِ مِمَّ كَانَتْ؟ وَعِنْدَمَا ذَا ظَهَرَتْ؟ فَإِنَّكَ تَرَى عِيَانًا أَنَّ الَّذِي قَلْتُ لَكَ كَمَا قَلْتُ. اعْمُدْ إِلَى قَوْلِ الْبَحْتَرِيِّ: [المتقارب]

بَلُونَا ضَرَائِبَ مَنْ قَدْ نَرَى	فَمَا إِنْ رَأَيْنَا لِفَتْحِ ضَرْبِيَا
هُوَ الْمَرْءُ أَبَدَتْ لَهُ الْحَادِثَا	تُ عَزَمًا وَشِيكًا وَرَأْيَا صَلْبِيَا
تَنْقَلُّ فِي خُلُقِي سَوْدِدِ	سَهَا مُرَجِّي وَبَاسًا مَهْبِيَا

فَكَالسَيْفِ إِنْ جِئْتَهُ صَارِحًا      وَكَالْبَحْرِ إِنْ جِئْتَهُ مُسْتَشْبِهًا<sup>(١)</sup>

يعود سبب الحسن في هذه الأبيات إلى الوَظيفَة الجَمَالِيَّة للتقديم والتأخير والتعريف والتنكير والحذف والذكر وسواها من ضروب البيان، وقد توخى البحثري بها أبواب النحو «فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى ما تبيح يوجب الفضيلة. أفلا ترى أن أول شيء يروك منها قوله: (هُوَ الْمُرءُ أَبَدَتْ لَهُ الْحَادِثَاتُ)، ثم قوله: (تَنْقَلُ فِي حُلُقِي سُودِدٍ) بتنكير السؤدد، وإضافة الخلقين إليه، ثم قوله: (فكالسيف)، وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ؛ لأن المعنى: لا محالة فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله: (والبحر)، ثم إنه قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه، ثم إنه أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله: (صارحاً) هناك ومستشبهاً هاهنا»<sup>(٢)</sup>.

لم يتأت الاستحسان في هذه الأبيات مما اشتملت عليه من معانٍ سامية أو من حكمة، وإنما بأثرها في القارئ، وما بثته فيه من أريحية... فقد ترابطت المعاني مع الصياغة ومع السياق؛ مما أكسب هذه الأبيات رونقها الذي تجلى بالوظيفة الجمالية للتقنيات الموجودة في النص.

(١) الضرب: النوع من الشيء. الوشيك: السريع. الصليب: الشديد. دلائل الإعجاز،

ص ٨٤ و٨٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٥ و٨٦.



وإن توخي معاني النحو ووجوهه المختلفة سبب رئيس من أسباب حسن النظم و«الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض.

تفسير هذا: أنه ليس إذا راقك التنكير في (سؤدد) من قوله: (تنقل في خلقي سؤدد)... فإنه يجب أن يروقك أبداً، وفي كل شيء... بل ليس من فضل ومزية، إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤمُّ<sup>(١)</sup>، فقد تختلف الوظيفة الجمالية للتعريف وللتنكير وفقاً لموقعها في الكلام، وهذا يلغي الحكم العام والمطلق في تقييم الوظيفة، فتحقيق التعريف والتنكير وظيفته جمالية مقيد بالسياق.

ومن المهم الإشارة إلى أن الجرجاني تحدّث عن أحوال تصيب التركيب اللغوي فتحقق وظائف جمالية، ومن هذه الأحوال: الحذف والذكر<sup>(٢)</sup>، القصر<sup>(٣)</sup>، الفصل والوصل<sup>(٤)</sup>.

(١) دلائل الإعجاز، ص ٨٧.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٤٦ وما بعدها.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٢٨ وما بعدها.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢٢ وما بعدها.

ويجب التأكيد أنّ الوظائف الجماليّة لكل من هذه الأحوال تتعلق في السّياق الواردة فيه، فلكلّ سياق خصوصيته، ثم إنّ ليست هذه الأحوال مولّدة وظائف جمالية بالمطلق.. وهذه الفكرة مكررة بكثرة عند الجرجاني؛ إذ كان بعد طرحه لفكرة ما يعود ليؤكد أنّ السّياق هو ما يسهم في وجود الوظيفة الجمالية؛ مما يعني ضرورة إدراك أنّ الكلام على الأدب أو التنظير فيه لا يسعى لسنّ حقائق؛ فبين الأدب والقواعد صداقة مزيفة.

## رابعاً: الوظيفية الجمالية للصورة الأدبية:

حظيت الصورة الأدبية بعنايةٍ جدّ كبيرة بين العلماء والدارسين؛ لما لها من أثرٍ جليلٍ في رسم الفكرة والتعبير عن مكونات النفس وتحلية النص، فضلاً عن وظيفتها الجمالية المتمثلة في جذب المتلقّي وفي طريقة اتّساقها مع سواها من التّقنيّات الموجودة في النص؛ مانحةً سمة (الأدبية) لما اكتنفها من كلام، و«الصورة خلاصة تجربةٍ جمالية في نصّ تتفاعلُ بناه لتشكّل النسيج الحي المتنامي وتولّد الدلالات، ولا يمكن إدراك أبعادها إلا في إطار النظام النصّي في صورته الكلية والنماذج والأطر المعرفيّة والخلفيّات والممارسات الماديّة والحياتيّة للمبدع»<sup>(١)</sup>.

وقد اختلفت الرؤى للصورة الأدبية وإنّ الاختلاف يتبع طريقة الإبداع، فقديماً كان الميل إلى التصوير الحسيّ أكبر، أمّا فيما بعد فقد شاعت الصور المجردة/ العقلية التي يصعبُ إدراكها من القراءة الأولى، وخير مثال: أبي تمام في استعاراته الفريدة..

وقد شغّل النقاد والدارسون في الحديث عن أقسام الصور الأدبية، وصنّفت المؤلفات تشرح وتوازن بين أنواعها، وانسالت فيما تلا من عصور؛ مثل (الشعر والشعراء) و(البيان والتبيين) و(البديع) و(عيار الشعر) و(نقد الشعر) و(الموازنة بين أبي تمام والبحتري) و(الوساطة) و(كتاب الصناعتين) و(أسرار البلاغة) و(ودلائل الإعجاز)... إلخ

(١) أدبية النصّ النثري عند التّوحيدي السّردي والإنشائي، حسن إبراهيم الأحمد، ص ٦٣٠.

وبالعودة إلى بدايات الحديث عن الصورة، يُلاحظ أنّ الجاحظ جعل الصورة سِمةً من سمات الكلام ليكون شعراً<sup>(١)</sup>، فطبيعة الشعر تستدعي وجود الصورة. وقد كان لابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) قَصَبَ السَّبْقِ فِي تَنَاوُلِهَا تَنَاوُلًا بَيْنًا؛ إِذْ رَأَى أَنَّ جَوْدَةَ الصُّورَةِ وَحُسْنَهَا مِنْ أَسْبَابِ عُلُوِّ الْقَصِيدَةِ<sup>(٢)</sup>.

ويُطَلِّ القَاضِي عَلِي بن عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٦٦هـ) مشيرًا إلى وظيفة الصورة، وجماليتها المتحققة من جدتها؛ ممَّا يَكْسِبُهَا اللَّطْفَ وَالرَّشَاقَةَ<sup>(٣)</sup>.

ولم يكن قديمًا مصطلح الصورة شائعًا؛ إذ كانوا يعبرون عن المفهوم بما يشتمل عليه علمُ البيان، من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وبذا ارتبطت الصورة بالبلاغة، كما حُصِرَتْ وَظِيفَتْهَا فِي الشَّرْحِ وَالتَّوْضِيحِ، «فهي صورة تزيينية غير عضوية في جسد القصيدة التقليدية يمكن اقتلاعها من سياقها في القصيدة مع احتفاظها بقيمتها التزيينية التي توضح وتدعم الفكرة التقريرية»<sup>(٤)</sup>.

ولم تتجاوز هذه النظرة إلا مع عبد القاهر، وهو العَلَمُ الأبرزُ فِي التَّأْصِيلِ لمفهوم الصورة، فقد أولى هذا المفهوم عنايةً أيَّ عناية! وكان غرضه من كلامه عن الصورة وأنواعها هو «بيانُ أمرِ المعاني كيف تختلفُ وتنفقُ؛ ومن أين تجتمعُ وتنفرقُ»<sup>(٥)</sup>، ناعيًا على

(١) انظر: الحيوان، ٣ / ١٣١ و ١٣٢.

(٢) انظر: الشعر والشعراء، ١ / ٨٤ و ٨٥.

(٣) انظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٣٩ و ٣٤٣.

(٤) الرمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، ص ٦١.

(٥) أسرار البلاغة، ص ٢٦.

مَنْ يَنْسِبُونَ الْحُسْنَ فِي الشُّعْرِ إِلَى مَا يَتَضَمَّنُهُ مِنَ الْحِكْمَةِ وَالْأَخْلَاقِ، وَيَقْلُونَ اهْتِمَامَهُمْ  
بِبَهَاءِ الْأَلْفَاظِ وَالصُّورِ وَأَتْسَاقِهَا<sup>(١)</sup>.

ثُمَّ إِنَّ لِلشُّعْرِ خُصُوصِيَّةً فِي عَرْضِ الْأَفْكَارِ؛ وَ«لَيْسَتْ الْفِكْرَةُ شِعْرًا إِذَا جَاءَتْ  
كَمَا هِيَ فِي الْعِلْمِ وَالْمَعْرِفَةِ، فَهِيَ فِي ذَلِكَ عِلْمٌ وَفَلَسَفَةٌ، وَإِنَّمَا الشُّعْرُ فِي تَصْوِيرِ خُصَائِصِ  
الْجَمَالِ الْكَامِنَةِ فِي هَذِهِ الْفِكْرَةِ عَلَى دَقَّةٍ وَلَطَافَةٍ كَمَا تَتَحَوَّلُ فِي ذَهْنِ الشَّاعِرِ الَّذِي يَلَوِّنُهَا  
بِعَمَلِ نَفْسِهِ وَيَتَنَاوَلُهَا مِنْ نَاحِيَةِ أُسْرَارِهَا»<sup>(٢)</sup>.

وَبِمَا أَنَّ الشُّعْرَ هُوَ طَرِيقَةٌ مَخْصُوصَةٌ فِي الْكَلَامِ، فَإِنَّ هَذِهِ الطَّرِيقَةَ عَلَيْهَا مَدَارُ  
النَّقَاشِ، ذَلِكَ أَنَّ «سَبِيلَ الْكَلَامِ سَبِيلُ التَّصْوِيرِ وَالصِّيَاغَةِ، وَأَنَّ سَبِيلَ الْمَعْنَى الَّذِي يُعْبَرُ  
عَنْهُ سَبِيلُ الشَّيْءِ الَّذِي يَقَعُ التَّصْوِيرُ وَالصَّوْغُ فِيهِ؛ كَالْفِضَّةِ وَالذَّهَبِ يُصَاغُ مِنْهَا خَاتَمٌ أَوْ  
سَوَازٌ. فَكَمَا أَنَّ مُحَالًا إِذَا أَنْتِ أَرَدْتَ النَّظَرَ فِي صَوْغِ الْخَاتَمِ وَفِي جُودَةِ الْعَمَلِ وَرِدَائِهِ، أَنْ  
تَنْظُرَ إِلَى الْفِضَّةِ الْحَامِلَةِ لِتِلْكَ الصُّورَةِ أَوْ الذَّهَبِ الَّذِي وَقَعَ فِيهِ ذَلِكَ الْعَمَلُ وَتِلْكَ  
الصَّنْعَةُ، كَذَلِكَ مُحَالٌ إِذَا أَرَدْتَ أَنْ تَعْرِفَ مَكَانَ الْفَضْلِ وَالْمَزِيَّةِ فِي الْكَلَامِ أَنْ تَنْظُرَ فِي مَجْرَدِ  
مَعْنَاهِ، وَكَمَا أَنَّا لَوْ فَضَّلْنَا خَاتَمًا عَلَى خَاتَمٍ، بِأَنْ تَكُونَ فِضَّةً هَذَا أَجُودَ، أَوْ فَضُّهُ أَنْفُسَ، لَمْ  
يَكُنْ ذَلِكَ تَفْضِيلًا لَهُ مِنْ حَيْثُ هُوَ خَاتَمٌ، كَذَلِكَ يَنْبَغِي إِذَا فَضَّلْنَا بَيْتًا عَلَى بَيْتٍ مِنْ أَجْلِ  
مَعْنَاهِ، أَنْ لَا يَكُونَ تَفْضِيلًا لَهُ مِنْ حَيْثُ هُوَ شِعْرٌ وَكَلَامٌ»<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر: دلائل الإعجاز، ص ٢٥١ و ٢٥٢.

(٢) وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، ص ٢٢٣.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٢٥٤ و ٢٥٥.

إن الكلام السالف لأماره على دقة قائله وحذقه ، الذي يربأ بنفسه عن الولوج في مفاضلة الشكل والمضمون؛ إذ يدرك أهمية كلا الأمرين في صنع النص الأدبي؛ فالوازنة بين الأدب والصناعات الأخرى موازنة مشروعة، ما دام الشعر صناعة، تتحكم بجودتها طريقة الصنع لا المادة المكونة منها، والصياغة هي معيار التفاضل بين الكلام، وليس للمعنى في ذلك نصيب، فكما يتساءل الناقد عن سر أدبية نص ما، وعن سبب جودته، فكذلك الأمر عند الصائغ في معرفة الخاتم وجماليات مكوناته، والضرورة تقتضي في منهجه البحث عن مكونات الشيء وعن كنه نظمه وانتظامه في صورته النهائية التي اكتملت فيها عملية الإخراج، وهذه العملية كلها تسمى في الموروث النقدي والبلاغي بـ (الصياغة)<sup>(١)</sup>.

وبذا لا يولي الجرجاني الصورة أهمية بمفردها، و«لا يسلخ المعنى من البيت الشعري ثم يقارنه بالمعنى في بيت آخر، وإنما ينظر إلى الصورة التي تجمل اللفظ بمعناه»<sup>(٢)</sup>؛ ذلك أن أهميتها ووظيفتها تتحدد وفقاً للسياق الموجودة فيه، فلا بد من الأتحد العضوي بين المعنى والمبنى، كأئتحد الروح والجسد<sup>(٣)</sup>؛ لتحقيق وظيفتها الكامنة بصياغتها وسياقها وفي طريق توكيد المعنى وتقريره<sup>(٤)</sup>، و«الوظيفة في تعالقتها مع أدبية

(١) انظر: الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني، محمد عباس، ص ٤٤ و٤٥.

(٢) العلاقة بين مقولات عبد القاهر النقدي والبلاغي وشعر الطائيين، عالي بن سرحان القرشي، ص ٧٧٧.

(٣) انظر: عمود الشعر العربي، محمد بن مريسي الحارثي، ص ٣٢٧.

(٤) انظر: دلائل الإعجاز، ص ٧١ و٧٢.

الخطاب، يجب أن تحقق تمثيلين هما: البلاغية والإبلاغية؛ إقناع العقل وإمتاع العاطفة على أن تكون الغلبة النهائية للبلاغية بغلافها الإمتاعى»<sup>(١)</sup>، فالأدب تصنعه الصياغة، بيد أن هذه الصياغة لها وظيفة دلالية؛ إذ «لا تكتفي الصورة بالأنواع البلاغية المعروفة...، إنما يجب أن تجسّد التجربة الشعريّة والحياة الشعوريّة في قناع أخاذ له دلالات ما ورائية»<sup>(٢)</sup>. وعليه.. تطوّر الوعي النقدي، وأثمر فكرًا يتجاوز المعايير البلاغية في تحديد الصورة ووظيفتها الجمالية؛ إذ تغيرت النظرة إليها، وتوسّعت دلالتها وأضحى الإغراق في غموضها هو ما يكسبها بريقها وجاذبيتها؛ ذلك أن «الأشياء المشتركة في الجنس، المتفكّقة في النوع، تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها، عن تعمّل وتأمّل في إيجاب ذلك لها وثبته فيها، وإنما الصنعة والحذق، والنظر يُلطف ويدقّ، في أن تُجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتُعدّد بين الأجنيّات معاقد نسب وشبكة، وما شرّفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر نفاذ خاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاوّلهما والطالب لهما من هذا المعنى، ما لا يحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات»<sup>(٣)</sup>، فما يصنع الصورة هو البعد بين طرفيها؛ مما يستلزم التفكير وإرجاع البصر كرتين للولوج في سرّها؛ إذ ليست وظيفة الصورة بيان المعنى وتوضيحه، فهي التي ترسم الفكرة وتصنع الشعر، ثم إنّها «مكون من المكونات

(١) أدبيّة النصّ النثري عند التّوحيدي السّردي والإنشائي، حسن إبراهيم الأحمد، ص ١١٤.

(٢) روميّات أبي فراس الحمداني، فضيلة بن عيسى، ص ١٣٢.

(٣) أسرار البلاغة، ص ١٤٨.

العضوية في القصيدة قد تمنح الخبرة وقد تجعل الشعور أعمق إزاء قضية ما وقد تقوي الإدراك أو تحمل الفكرة ذاتها أو العاطفة ذاتها»<sup>(١)</sup>.

وهكذا أصبح الحديثُ مع الجرجاني يدورُ حول خصائص الصور ووظيفتها الجمالية؛ إذ تجاوزت الصورة التقييم السابق لها الذي أحالها زينة للنص فقط، أو ربطاً وظيفتها بالقدرة على الشرح والتفسير، فللصورة الشعرية أثرٌ في حُسن النظم أو فساده، وفي تمييز الشعر من سواه من القول.

(١) الرّمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، ص ٦٢.



## [ ١ ] : الوَظيفةُ الجماليَّةُ للمَجاز:

تناول العلماء قديماً مفهوم المجاز دون الإشارة إلى المصطلح أحياناً، متحدثين حديثاً خجولاً ينطلق من النحو في الغالب مع إغفال الوظيفة الجماليَّة لهذه التقنيَّة البلاغيَّة، ومكتفين بالإشارة إلى مواضع الصُّورة المجازيَّة وشرحها دون التطرق إلى أثر السِّياق فيها<sup>(١)</sup>. ومع عبد القاهر ينضج هذا المفهوم أكثر؛ فقد شغلَ المَجازُ حيناً مهنماً في كتب البلاغة والنقد، ولكنَّه لم يأخذ صورته العلميَّة الدَّقيقة إلاَّ مع عبد القاهر<sup>(٢)</sup>، الذي أفادَ ممَّن سبقه من العلماء، واستعان بما توصلَ إليه مستودعُ ثمر عقولهم، وسعى إلى تأصيل هذا المفهوم البيانيِّ.

والمجاز عند عبد القاهر هو: «كلُّ كلمةٍ أُريدَ بها غيرُ ما وقعتُ له في وَضعٍ واضعها، لملاحظةٍ بين الثَّاني والأوَّل...، وإن شئتَ قلتَ: كلُّ كلمةٍ جُرَّتَ بها ما وقعتُ له في وَضعٍ الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنفَ فيها وضعاً، لملاحظةٍ بين ما تُجوزُ بها إليه وبين أصلها الذي وُضعتُ له في وَضعٍ واضعها»<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر: الكتاب، سيبويه، ١/ ١٦٠ و ٣٣٦ و ٣٣٧. والعُمدة في محاسن الشُّعر وآدابه ونقده، الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، ١/ ٢٦٥ وما بعدها. والمثلُ السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، ضياء الدِّين بن الأثير، ٢/ ٧١ و ٧٢. وتحرير التَّحبير في صناعة الشُّعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، ص ٤٥٧ وما بعدها.

(٢) انظر: عبد القاهر الجُرْجاني بلاغته ونقده، أحمد مطلوب، ص ١٣٩.

(٣) أسرار البلاغة، ص ٣٥١ و ٣٥٢.

فالمجاز هو كلمة استُعملت استعمالاً غير حقيقي، مع وجود صلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. والملاحظ تأمل الجرجاني العميق لهذا المفهوم البياني؛ التأمل الذي يشي بسعة أفقه ونصاعة فكره، ودقته في استخدام الألفاظ، فكان تعريفه المجاز كما ينبغي أن يكون التعريف جامعاً مانعاً.

وينتقد الجرجاني تعريف من سلفه للحقيقة والمجاز؛ إذ اعتادوا قصر الفرق بينهما بالقول: إنَّ «الحقيقة أن يُقرَّ اللفظ على أصله في اللغة، والمجاز أن يُزال عن موضعه، ويُستعمل في غير ما وُضع له، فيقال: أسدٌ، ويرادُ به: شجاع؛ وبحرٌ، ويراد به: جواد»<sup>(١)</sup>، وقد شاعت هذه الرؤية للمجاز واستقرت في النفوس، بيد أن الصحيح على خلافه؛ «وذاك أننا إذا حققنا لم نجد لفظ (أسد) قد استعمل على القطع والبت في غير ما وُضع له؛ ذلك لأنه لم يُجعل في معنى (شجاع) على الإطلاق، ولكن جعل الرجل بشجاعته أسداً؛ فالتجوز في أن ادّعت للرجل أنه في معنى الأسد، وأنه كأنه هو في قوة قلبه، وشدة بطشه، وفي أن الخوف لا يُحامره والدُّعر لا يعرض له، وهذا إن أنت حصّلت، تجوز منك في معنى اللفظ لا للفظ»<sup>(٢)</sup>.

وفي هذا يتبين أن ليست الوظيفة الجمالية للمجاز نقل معنى لفظ إلى لفظ آخر؛ ذلك أن اللفظ باقٍ على معناه، وإنما التجوز في ادعاء صفة للفظ، فليس المقصود في: (رأيت أسداً) أن لفظ (أسد) استعمل في غير ما وُضع له؛ أي أن الأسد رجل

(١) دلائل الإعجاز، ص ٢٦٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦٧.

بمعنى شجاع، وإنما المقصودُ هو ادّعاءُ أنّ الرَّجَلَ صارَ من جنس الأسد حقيقةً له طبيعته وصفاته، فالتَّجَوُّزُ في معنى اللَّفْظِ لا في اللَّفْظِ نَفْسِهِ، وهذا يؤكد المعنى ويقرره.

إنَّ الوَظيفَةَ الجماليَّةَ للصُّورةِ المجازيَّةِ تتحقَّقُ في تأثيرها في البنية الدلاليَّةِ والتركيبة للنَّصِّ؛ ممَّا يستلزم التفكُّرَ في هذه الصُّورةِ التي تنأى أن تكون وظيفتها مجرد نقلٍ للفظٍ إلى لفظٍ آخر؛ إذ تتجلى وظيفة المجاز بادِّعاءِ صفةٍ شيءٍ لشيءٍ آخر، ومن هنا بات المجاز يتميِّز عن الحقيقة ببلاغته الفائقة، فهو «أبلغ من الحقيقة»<sup>(١)</sup>؛ إذ يضمُّ نظامين دلاليَّين؛ (المعنى) وهو الدلالة المفهومة والمُدركة مباشرةً من ظاهر اللَّفْظِ، ولكنها ليست المقصودة وإنما طريق يقودُ إلى النظام الدلالي الثاني (معنى المعنى) الذي هو الدلالة المُستترة التي يصل إليها الذهن بالتأمُّل والتفكير، وهي المقصودة في الكلام.

إذن يقوم المجاز على ركيزتين؛ «تتصلُّ إحداهما بالصياغة اللَّفْظيَّةِ والأخرى بحركة العقل وقدرته الاستنباطيَّة»<sup>(٢)</sup>، والعلاقة بين النظامين الدلاليين علاقة ترابط؛ إذ الدلالة الظاهريَّة تُفْضي بالتأمُّل إلى الدلالة المُستترة، ف«المعنى الأول لا يناسب السِّياق بل يكسره ويجعله محالاً، أمَّا المعنى الثاني فيردّه إلى حظيرة الإمكان والانسجام...، والمجاز بأنواعه خروج على شفرة اللُّغة ويقع على المستوى الدلالي...»

(١) دلائل الإعجاز، ص ٣٦٧.

(٢) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، محمَّد عبد المطلب، ص ٨١.

[وهو انحرافٌ] يعيد للسياق تماسكه... بل يجعله أقوى وأكثر أداءً لوظائفه الشعريّة<sup>(١)</sup>، والصُّور المجازيّة تعمق المعنى وتضاعف التأثير في القارئ، كما أنها تنتج نصًّا مختلفًا مغايرًا عن المألوف، وبالتأكيد ليست الوظيفة الجماليّة للصور المجازيّة جلّها سواء؛ فهي تتفاوت بأهميتها وعمقها وغناها الدلالي، وذلك يرجع لسياق ورودها، وموقع الصُّورة فيه.

وقد حلل عبد القاهر شواهد كثيرة وقارن بين الفكرة المعبر عنها مجازيًا والفكرة المعبر عنها حقيقةً؛ ليوضح الاختلاف في الوظيفة الدلاليّة والجماليّة بين المجاز والحقيقة، وقد كان التفضيل لصالح التعبير المجازي؛ لما يحمله من وظيفة جماليّة تتمثل في البلاغة والدقة في التعبير، وفيما يكسبه للنص من روعة تخرجه عن رتبة الكلام العادي<sup>(٢)</sup>؛ ففي قول الفرزدق: [الكامل]

يَجْمِي إِذَا اخْتُرَطَ السُّيُوفُ نِسَاءَنَا      ضَرَبْتُ تَطِيرُ لَهُ السَّوَاعِدُ أَرْعُلُ<sup>(٣)</sup>

أسند الشاعر فعل الحماية إلى الضرب خلافاً للحقيقة بأنّ الحماية بالضرب لا يقوم بها سوى الإنسان، ولو أريد التعبير عن المعنى الذي قصده الشاعر تعبيراً على

(١) علم الأسلوب والنظرية البنائيّة، صلاح فضل، ٢/ ٥٨٠.

(٢) يذكر الجرجاني شواهد عدّة بيّن فيها الفرق بين المجاز والحقيقة. انظر: دلائل الإعجاز، ص ٢٩٤ و٢٩٦ و٣٠٠ و٤٢٧ و٤٢٩ و٤٦٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩٥. اخترط السيف: سلّه. أرعل: أي يريد ضرب أهوج لا يُبالي ما أصاب.

وجه الحقيقة لا المجاز، كأن يُقال: «نحْمي إذا اخْتُرَطَ السِّيوفُ نساءً نأ بضربٍ تطير له السَّواعدُ أرعل»<sup>(١)</sup>؛ لتلاشت الطاقة الدلالية والجمالية للنص.

وإذا كان المجاز انحرافاً عن الاستخدام اللغوي المألوف، فما حاجة النص والقارئ إلى هذا الفن البياني؟ ولم كان التعبير المستتر هو الأبلغ؟

إنَّ رصدَ الوظيفية الجمالية للمجاز يكشف عن طاقته الدلالية العالية؛ إذ إنه يُثري الدلالة ويفتح المجال أمام العديد من التأويلات؛ ممَّا يحقُّ للمجاز تلك المزية التي لا توجد في الكلام الحقيقي، و«تعدد الدلالة يؤسس شرعية المجاز من ناحية، ويحدد وظيفته من ناحية ثانية»<sup>(٢)</sup>، وقد يضيف ذلك البعد التأويلي جمالية تمنح الفرصة لتدبر النصوص مرّات عدّة؛ لاستكشاف مغاليتها، فقد يصطاد المجاز المعنى الدقيق المراد، ويحقق اقتصاداً لغوياً في عملية التخاطب والاتصال<sup>(٣)</sup>.

وعليه يتبيّن نضج رؤية الجرجاني وتعمقه بطبيعة المجاز وبوظيفته الجمالية المسهمة في إثراء النص دلاليًا وأخذه إلى دوحة الأدب..

(١) دلائل الإعجاز، ص ٢٩٥.

(٢) المرايا المقعّرة، عبد العزيز حمودة، ص ٣٩٣.

(٣) انظر: الثنائيات المتغايرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، دلخوش جار الله حسين دزه بي، ص ٣٢٤.

## [٢]: الوظيفية الجمالية للاستعارة:

إنَّ البحث في فنِّ الاستعارة قديمٌ قَدِمَ الدِّراسات القرآنيَّة واللُّغوية والأدبيَّة، وقد شاب بعض الخلط مفهومها؛ إذ دُججت مع سواها من الفنون البيانيَّة، وقد حُدِّدت أهميتها بالتقارب بين طرفيها<sup>(١)</sup>. وقد تنبَّه القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني إلى الخاصيَّة المميِّزة للاستعارة والتي تجعلها تختلف عن غيرها من الفنون البيانيَّة، فالاستعارة «ما اكتُفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونُقِلت العبارة فجُعِلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشَّبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللَّفظ بالمعنى؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيَّن في أحدهما إعراضٌ عن الآخر»<sup>(٢)</sup>، وإنَّ جلاء المعنى وتقريبه عند القاضي الجرجاني هو ملاك الاستعارة وأساس وجودها، فإنَّها لتقرب لنا الأشياء وتوضحها وكأننا نرنو إليها عن كُتب أو كأننا نعيشها.

(١) انظر: البديع، عبد الله بن المعتز، ص ٢ وما بعدها. والعُمدة في محاسن الشُّعر وآدابه ونقده، الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، ١/٢٦٨ وما بعدها. وكتاب الصِّناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، ص ٢٦٨ وما بعدها. ونقد النَّثر، قدامة بن جعفر، ص ٧١ و٧٢ و٧٣. وتحرير التَّحبير في صناعة الشُّعر والنَّثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، ٩٧ و٩٨. والموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، ١/٢٦٦. والمثل السائر في أدب الكاتب والشَّاعر، ضياء الدِّين بن الأثير، ٢/٧٤ وما بعدها.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، ص ٤٥.

وقد تناهت نظراتُ العلماء في الاستعارة إلى عبد القاهر الذي لم يقبل أقوال السَّالِفين عنها، بل ناقش آراءهم ووازن بينها مقيماً تصوراً متناسقاً مستنداً إلى أسس وواضحة<sup>(١)</sup>، ويُلمَح في حديثه عنها «النَّظرات العميقة في البحث، والأصالة في الاستقراء»<sup>(٢)</sup>؛ إذ نَصَحَ مفهوم الاستعارة لديه وتحدد تحديداً واضحاً مميّزاً له من غيره من الفنون البيانيَّة، ويعد ما قدَّمه فيها آخر ما أبدعه البلاغيُّون<sup>(٣)</sup>.

والاستعارة مجازٌ لغوي، والمجاز «أعمّ من الاستعارة...» [ف] كلُّ استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة<sup>(٤)</sup>، ويوضِّح الجرجاني مفهوم الاستعارة، وهي: «أنُّ تُريدَ تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تُفصح بالتشبيه وتُظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتُعيره المشبه وتُجريه عليه، تريد أن تقول: (رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواءً)، فتدع ذلك وتقول: (رأيت أسداً). وضرِبَ آخرٌ من الاستعارة وهو ما كان نحو قوله: [الكامل]

إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

هذا الضرب وإن كان الناس يضمُّونه إلى الأول حيث يذكرون الاستعارة، فليسا سواءً؛ وذلك أنك في الأول تجعل الشيء الشيء ليس به، وفي الثاني للشيء الشيء

(١) انظر: الصُّورة الفنيَّة في التُّراث النُّقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص ٢٢٣.

(٢) التُّراكيب النُّحويَّة من الوجهة البلاغيَّة عند عبد القاهر، عبد الفتاح لاشين، ص ٢٠١.

(٣) انظر: عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، أحمد مطلوب، ص ١٤٧.

(٤) أسرار البلاغة، ص ٣٩٨.

ليس له<sup>(١)</sup>، ومن ثم الاستعارة هي أن يُستعملَ لفظٌ اختُصَّ في معنى معيَّن استعمالاً جديداً مختلفاً غير لازمٍ أن يجري مجرى العادة؛ إذ إنه استعمالٌ خاصٌّ على سبيل المجاز. وبذلك تتراءى الدقّة في حدّ الاستعارة التي هي تشبيه حُذِفَ أحد طرفيه، وتبعاً للمحذوف يتعيّن نوع الاستعارة؛ فإن حُذِفَ المشبّه فالاستعارة تصرّحية، أمّا إذا حُذِفَ المشبّه به فالاستعارة مكنية<sup>(٢)</sup>.

ثم إنَّ للاستعارة وظيفةً جماليّةً تتمثّل «بالمبالغة والإغراق في التخيل، فأنت في الاستعارة لا ترى شيئاً يشبه شيئاً آخر في صفة أو أكثر كما هو الحال في التشبيه، وإنما أنت تدعي أنّ المشبّه هو عين المشبّه به، بناءً على تخيل اتحادهما في الحقيقة<sup>(٣)</sup>»، كما تكمن الوظيفة الجماليّة لهذا الفن البياني في حمل المتلقّي على القفز إلى الدلالة الخفيّة ثم التماهي معها، فيشعر بروعة المعنى بها، وبجفافه وغيثائه بسواها، فضلاً عمّا تمنحه من جدّة في بناء النص.. وهذا يختلف عن نظرة الشكلايين للصورة؛ إذ جردوها من وظيفتها الدلاليّة، لصالح غموضها وصعوبة تركيبها، فحصرت وظيفتها بإحداث رجرجة في النصّ وفي نفس متلقيه.

(١) دلائل الإعجاز، ص ٦٧. والبيت للبيد بن ربيعة، وصدرة: وغداة ريحٍ قد كشفتُ وقرّة. القرّة: البرد، والمعنى: كم من غداة تهبّ فيها ريح الشمال الباردة كفتت عاديتهما بنحر الجزور وشرب الخمر واللّهو والطرب. وانظر: أسرار البلاغة، ص ٣٠.

(٢) لم يسمّ عبد القاهر نوعي الاستعارة بهذين الاسمين.

(٣) في النّقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، ص ٧٩.



ومن الأبيات التي أشار إليها الجرجاني بوصفها شاهداً على روعة لفظها  
وسبكها؛ إذ يدل على أن جمال الاستعارة هنا يكمن باللفظ لا بالمعنى؛ قول الشاعر:  
[الطويل]

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ      وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ  
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْحَدِيثِ بَيْنَنَا      وَسَأَلَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ<sup>(١)</sup>

وتتجلى الوظيفة الجمالية في الأبيات السالفة، في قول الشاعر: (وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ)؛ ذلك أنه أوجز وأبان عن المراد؛ إذ عبّر عن قضاء مناسك الحج جميعها تعبيراً مكثفاً، وفيما بعد أشار بقوله: (وَمَسَّحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ) إلى طواف الوداع الذي يُؤدّى في النهاية، ثم قال: (أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا) معبراً عن حالهم في طريق العودة؛ إذ يتكلمون ويتبادلون أطراف الحديث، فلم يقل: (تحدّثنا ومشينا)؛ ممّا أغنى المعنى.. والمطي تسيّر سيراً سريعاً للغاية، أشبه بالسيول التي تجري في الوادي. وتكمن الجدة والدقة واللطف في هذه الاستعارة في خصوصية أفادها؛ إذ جعل (سال) فعلاً للأباطح، ثم عدّاه بالباء (بأعناق المطي) ولو قال: (سألت المطي في الأباطح) لتلاشى ذلك الرّونق<sup>(٢)</sup>، فالشاعر نقل لفظ (سال) إلى دلالة أخرى وآثر الدلالات المستترة. ومزية الكلام هاهنا في ذلك الاستعمال الخاص للغة الذي يعدُّ سبباً للتفاضل بين كلام وآخر، والذي منح الأبيات أدبيتها ومن ثم

(١) أسرار البلاغة، ص ٢١. الأباطح: جمع أبطح، وهو المسيل الواسع فيه دقاق الحصى.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٢ و٢٣. ودلائل الإعجاز، ص ٧٤ و٧٥ و٧٦.

وظيفتها الجمالية التي تكمن في «حسّن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السّمع، واستقرّ في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن»<sup>(١)</sup>، وبذا يتأتّى حسن هذه الأبيات «من خلال الصُّورة الأدبيّة العامّة وما تكتنفه من صفاء المعاني مع الألفاظ ذات الدّلالة الاستعاريّة التي منحت الصُّورة درجة من الحسيّة في التعبير والتّقريب الذهني»<sup>(٢)</sup>.

وتتجلى الوظيفة الجمالية للاستعارة «أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ؛ حتّى تُخرج من الصّدفة الواحدة عدّة من الدرر»<sup>(٣)</sup>، ووظيفة الاستعارة وغيرها من ضروب البيان، وما يكون لها من حسن إنّها يكون بحسن موقعها في النّظم، «ومما أكثر الحُسْن فيه بسبب النّظم، قول المتنبيّ [الطويل]:

وَقَيَّدْتُ نَفْسِي فِي ذَرَاكَ مَحَبَّةً      وَمَنْ وَجَدَ الْإِحْسَانَ قَيِّدًا تَقَيَّدَا

الاستعارة في أصلها مُبتدلةٌ معروفةٌ، فإنّك ترى العامّي يقول للرجل يكثرُ إحسانه إليه وبرّه له حتى يألفه ويختار المقام عنده: (قد قيّدني بكثرة إحسانه إليّ وجميل فعله معي، حتى صارت نفسي لا تطاوعني على الخروج من عنده)، وإنّما كان ما ترى من الحسن بالمسلك الذي سلك في النّظم والتّأليف»<sup>(٤)</sup>، فالوظيفة الجماليّة للاستعارة

(١) أسرار البلاغة، ص ٢٢.

(٢) الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني، محمّد عبّاس، ص ٩٢.

(٣) أسرار البلاغة، ص ٤٣.

(٤) دلائل الإعجاز، ص ١٠٤ و١٠٥.

تبدى من خلال السياق؛ إذ الطريقة المخصوصة في نسج الكلمات تكسبها الحسن والمزية.

و«من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسناً. حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد أُلِّفَ تأليفاً إن أردت أن تُفصِّح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيءٍ تعافه النفس ويلفظه السَّمْعُ. ومثال ذلك قول ابن المعتز: [مجزوء الرمل]

أَثْمَرْتُ أَغْصَانُ رَاحَتِهِ لِحْنَاةِ الْحُسْنِ عُنَابًا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تُظهر التشبيه وتُفصِّح به، احتجت إلى أن تقول: (أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحُسنِ شبيه العُنَابِ من أطرافها المخضوبة). وهذا ما لا تخفى غثائته<sup>(١)</sup>، وهذا الإخفاء والحذف قد يكسب الدوال مدلولات شتى بما يوحيه وبما يستثيره من صور في ذهن القارئ، و«الفارق الذي يتحدث عنه عبد القاهر...، بين الصورة الشعرية ومعناها النثري هو جوهر ما أسماه الحداثيون الغربيون بأدبية الأدب»<sup>(٢)</sup>.

وتتناهى الموازنات المعقودة من قبل الجرجاني إلى القول: إنَّ الوظيفه الجماليَّة للتعبير البياني تتمثل في التعبير الموجز والمكثف، فبواسطته يعبرُ بألفاظ قليلة عن

(١) دلائل الإعجاز، ص ٤٥٠ و٤٥١.

(٢) المرايا المقفّرة، عبد العزيز حمودة، ص ٤٠١.

معانٍ كثيرة؛ ف «الأنماط البيانية عموماً، ومنها الاستعارة تُعين على التّفنّن في صياغة الأساليب، ويُفضي ذلك إلى تكثيف البنى الدلاليّة وتوكيدها وتقويتها»<sup>(١)</sup>؛ ومن ثم الاستعارة «أبلغ من الحقيقة»<sup>(٢)</sup>، وهذا يشي بأنّ الجرجاني «قد جعل مبدأ الطّاقة الإيحائيّة مقياساً أساسياً في تحديد الميزة البيانية والسّمة الدلاليّة للتشكيلات اللّغويّة»<sup>(٣)</sup>.

ومّا تقدم يلحظ أنّ الجرجاني اطّلع على رؤى السابقين، وقدم رؤى مثمرة ساعدت في نضج مفهوم الاستعارة التي تتبدى وظيفتها الجماليّة في موقعها من النّظم، وما بين المعاني من الارتباط، وبقدرتها على موارد المعنى المراد؛ ممّا يدفع القارئ إلى تلمسه..، ويسهم في زيادة فسحة التأمّل التي تعبّر عن صعوبة الخطاب واختلافه عن الكلام العادي؛ ممّا يمنحه سمة (الأديّة).

(١) الثنائيات المتغيرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، دلخوش جار الله حسين دزه بي، ص ٣٣٢.

(٢) دلائل الإعجاز، ص ٤٤٨.

(٣) الثنائيات المتغيرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، دلخوش جار الله حسين دزه بي، ص ٣٣٣.

## [٣]: الوَظيفَةُ الجَماليَّةُ للكنايَةِ:

الكناية فنٌّ من الفنون البيانيَّة القائمة على الإيحاء والتَّأويل، يعبرُ المبدع من خلالها عن فكرته بأسلوب يدعو القارئ إلى السَّعي وراء ظاهر الكلام، وقد تناول القدماء هذا التَّعبير البياني<sup>(١)</sup>، وعرفها الخطيب القزويني بأنَّها «لفظ أُريدَ به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ»<sup>(٢)</sup>. ولا يبيِّن المتكلم عن مقصوده بلفظٍ صريح؛ أي باللفظ الذي وضع له في اللُّغة، وإنَّما يعبرُ بطريقة تُعمَلُ ذهن المتلقِّي، فهو يعبرُ عن مراده بلفظ غير مراد إلا أنه يوحي بالمعنى المراد.

وتناهى المفهوم إلى غايته مع عبد القاهر، والكناية عنده هي: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللُّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردُّفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»<sup>(٣)</sup>؛ لا يروم المتكلم الدلالة الظَّاهريَّة للفظ؛ إذ يتغيَّى المعنى المختبئ خلف المعنى الظَّاهر، وبذلك يماثل الفن الكنائى الاستعارة والمجاز في حالة الخفاء التي يزجيهما إلى اللفظ موحياً من خلالها بدلالة مستترة

(١) انظر: البديع، عبد الله بن المعتز، ص ٦٤ و٦٥. ونقد الشَّعر، قدامة بن جعفر، ص ١٥٧. وتحرير التَّحبير في صناعة الشَّعر والشَّر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، ص ١٤٣. وكتاب الصَّناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، ص ٣٨٦ وما بعدها.

(٢) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ٢/ ٣٣٠.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٦٦.

هي المرادة، فدلالة اللَّفْظِ الظَّاهِرِ غير مرادة، وهي ما سمّاها الجُرْجَانِي بِـ (المعنى)، وتكمن وظيفتها في هداية القارئ إلى الدِّلالة الخفِيَّة (معنى المعنى) التي تتجلى الوظيفية الجماليَّة من خلالها.

وذلك بَيَّن في قولهم: (بعيدة مهوى القرط) فهنا المراد وصف طول الجيد، لكن لم يُعبَّر تعبيرًا مباشرًا، وإنَّما تعبيرًا كنايةً، ومثله قولهم: (نؤوم الصَّحَى) أي أنَّ المرأة مترفة لديها من يقوم بأموورها وبخدمتها، وكذا قولهم: (طويل النَّجاد) يريدون طويل القامة، فقد أرادوا في هذا كَلْمَةً معنى لم يذكره بلفظه الخاص به، ولكنَّهم توصَّلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أنَّ القامة، إذا طالت: طال النَّجاد؟ وإذا كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها ردف ذلك أن تنام إلى الصَّحَى<sup>(١)</sup>.

ومن الضروري أن ترتبط الدِّلاتان (الظَّاهرة والخفِيَّة) ارتباطًا قويًا، فتشير الدِّلالة الظَّاهرة إلى الدِّلالة الخفِيَّة إشارة بيَّنة لا يعترها الشَّك؛ ليفهم المتلقِّي المراد بيسر<sup>(٢)</sup>، ومع ما تمنحه الكناية من أبعاد دلاليَّة، ومع ضرورة ارتباط تلك الدلالات بالدال الظَّاهر الذي هو جسر للمعنى الخفي، إلا أنَّ ما يدلُّ عليه اللَّفْظِ الظَّاهر ليس بالضرورة أن يوصل القارئ إلى المعنى المقصود؛ فحقيقة الكناية أنَّها إثباتٌ لمعنى، «أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللَّفْظِ. ألا ترى أنَّك لما نظرت إلى

(١) انظر: دلائل الإعجاز، ص ٦٦.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٦٧ و ٢٦٨.

قولهم: (هو كثيرُ رمادِ القدر)، وعرفتَ منه أنهم أرادوا أنه كثيرُ القرى والضّيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفتَه بأن رجعتَ إلى نفسك، فقلت: إنه كلامٌ قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد<sup>(١)</sup>؛ ذلك أن دلالة الكرم لا تُدرك من ظاهر اللفظ؛ فالمعنى الكنائي يلقي بنفسه في ذهن القارئ المتمعّن به، عندما يوجد في السياق الذي يشي به ويدلُّ عليه؛ فإذا فتّشت في المعجم عن معنى (كثير رماد القدر) لعدت خاوي الفكر؛ إذ لا معنى معجمي لهذا التركيب يدلُّ أو يداني معنى الكرم. وحينما تعرف أن المقام مقام مدح، وتُدرك طبيعة العلاقات السياقية فحينئذ تفهم أن المتكلم أراد أن يدلَّ بكثرة الرماد على أن قدورًا كثيرة تُنصب ليُطبخ فيها الأكل للضيوف، وأن كثرة الطبخ في القدور تستدعي إحراق الحطب، فيجتمع رماد كثير تحت القدور... فكثرة رماد القدر دليل على كثرة القرى في العصور السابقة. وليست المزيّة هاهنا «أنه دلَّ على قرى أكثر بل المعنى أنك أثبتت له القرى الكثير من وجه وهو أبلغ. وأوجبته إيجاباً هو أشدّ»<sup>(٢)</sup>.

فالوظيفة الجمالية للكناية<sup>(٣)</sup> تتحصّل في طريق إثبات المعنى وتوكيده، لا في المعنى ذاته؛ إذ «ليست المزيّة التي تُثبتها هذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره، والمبالغة التي تدّعي لها في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم إليها بخبره، ولكنها في طريق إثباته لها

(١) دلائل الإعجاز، ص ٤٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧١. وانظر: ص ٤٤٧ و٤٤٨،

(٣) ذكر الجرجاني شواهد عدة على وظيفة الكناية. انظر على سبيل المثال: المصدر نفسه،

ص ٧٠ و٧١ و٧٢ و٤٤٧ و٤٤٨.

وتقريره إيّاها. تفسيرُ هذا أن ليس المعنى إذا قلنا: (إن الكناية أبلغ من التصريح) أنك لما كُنيتَ عن المعنى زدتَ في ذاته، بل المعنى أنك زدتَ في إثباته فجعلته أبلغَ وأكدَّ وأشدَّ<sup>(١)</sup>.

ومن هنا تكمن الوظيفة الجمالية للكناية بتوكيد المعنى الذي يتفوق على المعنى الظاهر؛ لأنَّ «إثبات الصفة بإثبات دليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، أكدُّ وأبلغُ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً؛ وذلك أنك لا تدعي شاهدَ الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهرٌ معروفٌ، وبحيث لا يُشكَّ فيه، ولا يُظنَّ بالمُخبر التجوُّزُ والغلط<sup>(٢)</sup>»، ففي الكناية تأتي بالدليل على الصفة التي تريد إثباتها؛ ممَّا يقوي المعنى ويزيد في بلاغته.

وليس من لفظِ الشُّعرِ عرفتَ أنَّ ابنَ هرمة أرادَ بقوله: [المنسرح]

لا أُمْتِعُ العُوذَ بالفِصالِ، ولا أبتاعُ إلاَّ قريبةَ الأجلِ<sup>(٣)</sup>

أن يمدح نفسه بأنَّه كريمٌ ومضيافٌ، وإنَّما التَّفكرُ قادمٌ إلى هذا المعنى؛ ذلك أنَّه لا معنى للتمدح بظاهر ما يدلُّ عليه اللفظ من قرب أجلٍ ما يشتره، فهو أرادَ أن يقول: إنَّ ما يشتره من شاةٍ أو بعير، لا يلبثُ أن يذبحه للضيوف؛ لذا عبَّرَ بأنه يشتره ما قد دنا

(١) دلائل الإعجاز، ص ٧١. وانظر: ص ٤٤٧ و ٤٤٨،

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٨٦ و ٤٣١.



أجله؛ لأنه يُدبِح ويُحَرِّع عن قريب<sup>(١)</sup>، وهذا يدلُّ على «أنَّ الذَّهْنَ يَمُرُّ بسلسلَةٍ من العمليَّاتِ العقليَّةِ والنَّفسيَّةِ المتلاحمة ليصل في النِّهاية إلى الغرض الأصلي المرتبط بالعبارة الكنائيَّة الموجهة إليه»<sup>(٢)</sup>.

وأيضًا يقوم الجرجاني بعقد الموازنات بين الأسلوب الكنائي والأسلوب الصَّريح؛ ليكشف عن بلاغة الأسلوب الكنائي وقوته في الدلالة على المراد، فلو استُبدِلَ الأسلوب الصَّريح بأسلوب كنائي لغابت تلك الخصوصيَّة في الكلام ولغاب معها ذلك التَّأثير المتجلِّي في النَّص والقارئ.

وعليه يلحظ أنَّ للوظيفة الجماليَّة للصُّورة عند عبد القاهر أثرًا في حُسْن النَّظْم أو فساده وفي تمييز الشُّعر من سواه من القول، ويتبيَّن من خلال تحليله للصُّور البيانية أنَّه لم ينزع الصُّور من سياقها، فهذه الفنون البيانيَّة هي من مُقتضيات النَّظْم، وعنه تَحَدَّث وبه تكون، و«لا يُتصوَّر أن يدخل شيءٌ منها في الكَلِم وهي أفرادٌ لم يُتَوَخَّ فيما بينها حكمٌ من أحكام النحو»<sup>(٣)</sup>، والقيمة الفنيَّة للصُّورة البيانيَّة تتحدد تبعًا للسياق الذي يحتويها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الانزياحات اللُّغوية، فلا وظيفة جماليَّة للانزياح عمومًا، وإنما في علاقته مع عناصر النَّص الأخرى.

(١) انظر: دلائل الإعجاز، ص ٤٣١ و٤٤١ و٤٤٢.

(٢) الثَّنَائِيَّات المتغيرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، دلخوش جار الله حسين

دزه بي، ص ٣٤٢.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٢٩٣.

ولم يجعل عبد القاهر «الشكل المحض، الشكل الجامد، هو موطن الجمال في العمل الفني، بل هو يضمُّ إلى هذا الشكل الروح، وينفخ فيه من الحياة. فهو إذا أخذ بمبدأ الصنعة في الأدب لا يريد تلك الصنعة الآلية بل يريد الصنعة التي تمتزج بالروح»<sup>(١)</sup>؛ فلم يقف فقط عند الانزياح التركيبي أو التصويري في النص، وإنما ولج في ما يحدثه ذلك الانزياح في المعنى من عمق ومبالغة وبها يحدثه في القارئ من تأمل وتفكير.

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل، ٣٣٨.

## خامساً: الوظيفة الجمالية والتلقي:

يكتسب النص الأدبي مكانته الأثرية من سمو تعبيراته ونفادها إلى القلب، و«الغرض الأول للأدب المبين أن يخلق للنفس دنيا المعاني الملائمة لتلك النزعة الثابتة فيها إلى المجهول وإلى مجاز الحقيقة، وأن يلقي الأسرار في الأمور المكشوفة بما يتخيل فيها، ويردّ القليل من الحياة كثيراً وافياً بما يُضاعفُ من معانيه، ويترك الماضي منها ثابتاً قاراً بما يخلدُ من وصفه، ويجعل المؤلم منها لذيذاً خفيفاً بما يبتُّ فيه من العاطفة، والمملول ممتعاً حُلواً بما يكشفُ فيه من الجمال والحكمة؛ ومدار ذلك كله على إيتاء النفس لذة المجهول التي هي في نفسها لذةً مجهولةً أيضاً»<sup>(١)</sup>.

وإنّ التقنيات الأدبية تحرك ذهن المتلقي، و«التعالق... بين النص الشعري والقارئ أهم الشروط التي ينبغي توافرها في القراءة فحتى يتحقق الاتصال بين النص والقارئ لا بد من أن يكون الأول منها بائناً وموحياً وجاذباً ومغرياً إلى الحد الذي يجرّك فضول القارئ المعاصر ودوافعه وغرائزه إلى القراءة ومتابعتها ويكون ذلك بفعل الإمتاع والتشويق ودغدغة الوجدان وملامسة العقل، فيكون للنص جاذبية»<sup>(٢)</sup>.

وقد يتأمل المتلقي اللفظ الظاهر ليفكّ مغاليقه، فينتقل من الدلالة الظاهرة إلى الدلالة المستترة، وللمتلقي مهمة رئيسة في استنباط الدلالة التي لا يصل إليها إلا

(١) وحي القلم، مصطفى صادق الرافعي، ٢٠٣/٣.

(٢) أدبية النص النثري عند التوحيدي السردى والإنشائي، حسن إبراهيم الأحمد، ص ١٧٦.

بعد تأملٍ وتفكيرٍ، وقد وقرَّ في الذهن أن قيمة الأشياء التي يُحصَلُ عليها بعد طلب أو رغبة أو اشتياق.. تكون أكبر وتولى عناية فائقة، فتأخذ مكانة جلييلة في النفس؛ و«الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعْهَد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدِنٍ له، كانت صِبَابَةُ النفوسِ به أكثر، وكان بالشَّغَفِ منها أجدر، فسواءً في إثارة التعجُّب، وإخراجك إلى روعة المستغربِ، وُجودُك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجودُ شيءٍ لم يُوجَد ولم يُعرَف من أصله في ذاته وصفته»<sup>(١)</sup>؛ «ولذلك ضُرب المثل لكل ما لَطَّفَ موقعه بِبَرْدِ الماءِ على الظَّمِّ؛ كما قال: [البسيط]

وَهُنَّ يَنْبِذْنَ مِنْ قَوْلٍ يُصِيبَنَّ بِهِ      مَوَاقِعَ الْمَاءِ مِنْ ذِي الْغُلَّةِ الصَّادِي

وأشبه ذلك ممَّا يُنال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدّم المطالبة من النفس به»<sup>(٢)</sup>، فيحتاج المتلقِّي لفهم الغموض الفني إلى فضل روية، فيرجع القراءة ويتأمل النص؛ ليرز ما استكنَّ فيه من دلالات.

وفضّل عبد القاهر التّباعد بين طرفي الصُّورة؛ لما يحدثه من وظيفة جمالية تتجلى في الغموض الذي يخرج الكلام عن الرتابة، كما تتجلى في الوقت عينه بما تحدثه من ردة الفعل عند القارئ؛ إذ تلقي في نفسه التعجّب والحيرة، فيتأمل النص ويسعى لملامسة روح المعنى المراد، و«إذا استقرت التشبيهاً وجدت التّباعد بين الشّيئين

(١) أسرار البلاغة، ص ١٣١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٩. والبيت للقطامي.

كلّما كان أشدّ كان إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تُحدث الأريحية أقرب»<sup>(١)</sup>، إلا أنّ هذا التباعد الذي أشار إليه الجرجاني هو تباعدٌ يُخفي وراءه تآلفاً وتدانياً بين الطرفين، وبذلك تؤثر الصورة وتستميل وتمتع من خلال مخاطبتها الجانب الشعوري والخيالي والتركيبي للمتلقّي<sup>(٢)</sup>.

والإشارات التي ذكرها الجرجاني عن الوظيفة الجماليّة للتلقّي غير قليلة، فها هو يبحث في التقديم والتأخير فيقول: «ولا تزال ترى شعراً يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيءٌ وحول اللفظ عن مكانٍ إلى مكان»<sup>(٣)</sup>؛ إذ إن الوظيفة الجماليّة تكمن في ما يبعثه في المتلقّي من مشاعر لطيفة.

وقد ربط الجرجاني «الغرابة برباط يعصمها من التردّي في هوة الغموض»<sup>(٤)</sup> مفرّقاً بين التعقيد الذي سببه «أنّ اللفظ لم يرتّب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض»<sup>(٥)</sup> وبين الغموض الذي يحتاج إلى قدر من التعب وإعمال الفكر

(١) أسرار البلاغة، ص ١٣٠.

(٢) انظر: أدبيّة النصّ الثري عند التّوحيدي السّردّي والإنشائي، حسن إبراهيم الأحمد، ص ٣١٦.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ١٠٦.

(٤) روافد الشعريّة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، علاء الدّين رمضان، ص ٧٧.

(٥) أسرار البلاغة، ص ١٤٢.

للحصول على الدلالة، وينتج هذا الغموض بسبب كثافة الطاقة الشعريّة، على نحو يجعل النصّ الشعري قابلاً لتعدد القراءات قابليةً تبرهن على أدبيّته، نحو قول المتنبي:  
[الوافر]

وما التأنيثُ لِاسْمِ الشَّمْسِ عَيْبٌ      ولا التذكيرُ فَحْرٌ لِلهلالِ  
وقوله أيضاً: [الوافر]

رأيتُكَ في الذين أرى مُلوْكَاً      كأنَّكَ مُسْتَقِيمٌ في مُحالِ  
وقول النابغة: [الوافر]

فإنَّكَ كاللَّيْلِ الَّذِي هو مُدْرِكِي      وإنْ خَلْتُ أَنَّ المُنْتَأَى عنكَ واسِعٌ  
وقوله أيضاً: [الطويل]

فإنَّكَ شَمْسٌ والمَلُوكُ كواكِبٌ      إِذَا طَلَعَتْ لم يَبْدُ مِنْهِنَّ كَوَكِبٌ

«هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصّدْف لا يبرز لك إلا أن تُشَقَّه عنه،  
وكالعزیز المحتجب لا يُرى وجهه حتّى تستأذن عليه، ثمّ ما كلّ فكر يهتدي إلى وجه  
الكشف عمّا اشتمل عليه، ولا كلّ خاطر يؤدّن له في الوصول إليه، فما كلّ أحد يُفلح

في شقِّ الصَّدفة، ويكون ذلك من أهل المعرفة<sup>(١)</sup>، وإنَّ المعاني التي تدرك بعد لأي هي من لطف المعاني، وقد وقف عبد القاهر عند هذه الفكرة مطوّلاً، مخالفاً من سبقوه فيما قالوه من ضرورة تقريب التشبيه، وما إلى هنالك من شروط عمود الشعر التي تفضّل الوضوح في الصُّور الشعريّة، فقد رفض الذين «اتخذوا المقاربة معياراً نقدياً كل علاقة تقوم على الإغراب من غلوٍ أو تضاد، أو مخالفة للمألوف، أو فقدان للتناسب المنطقي بين أطراف الصورة»<sup>(٢)</sup>.

وهذا الاختلاف في بناء الكلام وما يتضمنه من غموض.. يحتاج إلى ذوي العلم ليستخرجوا ما استغلق منه، فباب التلقّي عصيُّ الولوج على من يضمنُ على نفسه بالعلم والمعرفة؛ ذلك أنّه «لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السامع، ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدّثه نفسه بأنّ لما يومئ إليه من الحسن واللطف أصلاً، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحية تارة، ويُعرى منها أخرى، وحتى إذا عجبته عجب، وإذا نبهته لموضوع المزية انتبه»<sup>(٣)</sup>، ويشير عبد القاهر بهذا الكلام إلى نفسية المتلقّي عند تلقيه النصّ، فتفاعل القارئ مع ما يقرأه وإحساسه بما يبثه النصّ من مشاعر وتعبير هو واحد من مظاهر تبدي الوظيفة الجماليّة للتلقّي، و«المتلقّي ليس مجرد قارئ يتلقّى بحيادية

(١) أسرار البلاغة، ص ١٤١.

(٢) النّقد في رسائل النّقد الشعري حتّى نهاية القرن الخامس الهجري، حسين الزعبي، ص ١٩٧.

(٣) دلائل الإعجاز، ص ٢٩١.

انطباعات الشاعر ومشاعره، بل هو مشارك في عملية الخلق<sup>(١)</sup>، وتتأثر الوظيفة الجمالية للتلقي بالجدّة في الصياغة سواء في التراكيب أم في الصُّور؛ ذلك أن حجم ورود انزياح ما ومعرفته من قبل القراء أمر لا يُتغافل عنه؛ فتكرار صور معيّنة - مثلاً - في سياقات معيّنة له ما له في وأد الوظيفة الجمالية لهذه الصُّور؛ إذ تغدو مبتدلة مألوفة.

وقد تابع حازم القرطاجني (ت ٦٣٢هـ) الجرجاني متقدماً في دراسته خطوة جديدة<sup>(٢)</sup>، أخذاً بكثير من المفهومات النقدية نحو النضج - ولا يخفى تأثره بالفكر الفلسفي اليوناني - وقد أكد ضرورة الإغراب في النص، بوصفه وسيلة للاختلاف الذي تتطلبه الأديبة - وفيما سيتقدم من كلام، سيتوضح التقارب مع النقد الغربي الحديث الذي وقف مطوّلاً عند هذا المفهوم مصطلحاً عليه اسم (التغريب) -؛ «أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهياته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته»<sup>(٣)</sup>. ويرى حازم أن أفضل أنواع المحاكاة هي المستغربة؛ لأن لها وقعاً في النفس هو غيره بالنسبة إلى المعتاد المعهود؛ ذلك أن النفوس أنست بالمعتاد، بينما غير المعتاد يفتجؤها بما لم يكن به لها استئناس قط. فتتفعل بالميل إلى الشيء والانتقياد له، أو النفرة عنه<sup>(٤)</sup>، ف «الشعر الحقيقي لا بد أن يقترن بالغرابة والتعجب الذي هو

(١) الرّمز في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، ص ٦٧.

(٢) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١٢ وما بعدها.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧١.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص ٩٦.



حركة للنفس»<sup>(١)</sup>، هذا الإغراب يحرك ذهن المتلقي بما يجيل إليه من احتمالات لأوجه شتى غير الوجه الذي هو عليه ظاهر الحال؛ مما يؤدي إلى تعدد القراءات وتنوعها.

ومما تقدم يتبين أن منهج عبد القاهر منهج لغوي؛ يستند إلى اللغة غاصاً الطرف عن سواها من أسباب لها ارتباط في إنشاء الأدب، وتتأتى قيمة منهجه في أنه «أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب»<sup>(٢)</sup>، كما يتبين الفكر الناصع الذي قدمه الجرجاني في نظرية النظم، فهو وإن لم يكن أول من تطرق لهذه الفكرة إلا أنها قد بلغت من النضج عنده ما لم تبلغه عند غيره؛ إذ وعى فكرة (الأدبية) وأكد تصوراً أساسياً وهو طريقة صياغة المعنى وعرضه، فالمعنى وحده ليس هو بغية الأدب وقبحه ليس بضائر بالأدب، وحسن الصياغة والتصوير يقود إلى حسن الإبانة عن المعنى وجلائه، فضلاً عن حسن العلاقات الداخلية بين الألفاظ في الجملة وتأزرها في خلق الوظيفة الجمالية للتراكيب، وهذه الصياغة لا تشكلها الألفاظ بمفردها، وإنما العلاقات فيما بينها.

(١) في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، طراد الكبيسي، ص ٩٩. وانظر: العلاقة بين مقولات عبد القاهر النقديّة والبلاغية وشعر الطائيين، عالي بن سرحان القرشي، ص ٧٧٨.

(٢) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، ص ٣٧٠.

وقد عني الجرجاني بالوظيفة الجمالية للصورة البيانية التي قد زُجيت في بداية دراستها نقدياً وبلاغياً إلى خانة الزينة والشرح، بيد أنه مع التقدّم زمنياً، تباينت النظرة إليها، وقد أضاء الجرجاني جوانب أخرى في الصورة، منبهاً إلى وظيفتها الجمالية التي تتأتى من اتساقها مع السياق الواردة فيه، وفي نقل التعبير عما عجز عنه الكلام العادي، والوظيفة الجمالية مختلفة من نص لآخر؛ ذلك أنّها تتعلق بالسياق وهذا يصح على كل ما ذكره عبد القاهر من ضروب علم البلاغة.. ومن الممكن التعبير عن فكرة معينة بصور شتى، من تشبيه بأنواعه أو مجاز أو كناية؛ إلا أنّ الأمر ليس اعتباطياً؛ ذلك أنّ السياق وطبيعة الفكرة المطروحة تستلزم نوعاً معيناً من الصور؛ فقد تؤدّي فكرة ما بالاستعارة -مثلاً- ما لا تؤدّيه بأنواع أخرى من الصور، وهذا يؤكد فكرة الاختيار، فمن بين إمكانات اللغة قد يختار المبدع شيئاً دون آخر، وذلك بما يتساق مع السياق، ومما يبرز أهمية الوظيفة الجمالية تبعاً لموقع الصور في الكلام، وإنّ عبد القاهر في كل ما عرضه من قضايا تخصّ نظرية النظم، إنّما ينطلق من السياق وأثره في كلّ من تلك القضايا، وبذلك تتبدّى الوظيفة الجمالية عنده من خلال نظريته في النظم.

وقد كان للجرجاني «فضل لا يدانيه فيه ناقد عربي في توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى، وفي الاعتداد في ذلك بالألفاظ من حيث دلالتها وموقعها؛ مجازية كانت أم حقيقية، وبيان تأثيرها في تأليف الصورة الأدبية»<sup>(١)</sup>، فللصورة أثر لا يُنكر في

(١) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص ٢٨٥.

رسم المعنى وخلق الفكرة، وإجهاض الرتابة عن الأشياء، والكشف عن علاقات جديدة بينها، فتغدو الأشياء المعروفة جديدة؛ مما يحرك الفكر ويثير التأمل، ولعمري هذا ما يبرز وظيفتها الجمالية. وبذا غدا فهمه للصورة الأدبية قريب من فهم النقاد المعاصرين.

ولابد من التنبيه إلى أن وجود مصطلح يضم المفاهيم التي طرحها الجرجاني ضمن هذه المفاهيم الاستمرارية والتطور، فكان مصطلح الوظيفة الجمالية الغربي -الذي سيستأثر بالصفحات القادمة- مصطلحاً شاملاً ومعبراً عن تلك المفاهيم.

## الفصل الثاني:

### الوظيفة الجمالية عند الشكلايين الروس:

أولاً: مُبذة تاريخية عن الشكلايين الروس.

[١]: أسباب نشأة الشكلايين الروس.

[٢]: مولد الشكلاية الروسية.

[٣]: نهاية الشكلايين الروس.

ثانياً: مبادئ الشكلايين الروس:

[١]: الأدبية.

[٢]: التغريب.

ثالثاً: الوظيفة الجمالية عند الشكلايين الروس:

[١]: مفهوم الوظيفة الجمالية.

[٢]: الوظيفة الجمالية للصورة الأدبية.

[٣]: الوظيفة الجمالية للنثر الأدبي.

[٤]: الوظيفة الجمالية والتلقي.

## أَوَّلًا: نُبْذَةٌ تَارِيخِيَّةٌ عَنِ الشَّكْلَانِيَّةِ الرُّوسِ:

انصبَّ الاهتمامُ في مقارنة العمل الأدبي قبيل القرن العشرين على المؤلف، وما يحيطُ بالنص، وشاع في المناهج النقدية مقارنة النص الأدبي بالاستناد إلى دراسة ما حوله، وطفقت تلك المناهج تجوُّلُ هنا وهناك علَّها تستكشفُ رابطاً يصلُ بين النص وما يحيطُ به.. ، ووسط هذا الجو ظهر عالم اللغة الفرنسي فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧ - ١٩١٣) لينهي علاقة النص بمحيطه وليولي الاهتمام للنص ذاته لكون الأدب يتوسَّلُ باللغة فمن باب أولى أن يُقارَبَ وفق طبيعته.. وقد انبثقت -بناءً على ما طرحه دي سوسير- مناهج نقدية معوِّلة على اللغة، وكان أولها: الشَّكْلَانِيَّةُ الرُّوسِيَّةُ.

ومن المعلوم أنَّ المناهجَ النقديةَ انقسمت إلى ثلاثة أقسام في مقاربتها للنص الأدبي؛ قسمٌ اتَّجه إلى ما حوَّلَ النص؛ كالمنهج (التَّارِيخِي والنَّفْسِي والاجتماعي....)، وقسمٌ اتَّجه نحو النص؛ (الشَّكْلَانِيَّةُ الرُّوسِيَّةُ Formalisme Russes والبنويَّة Structuralism والأسلوبيَّة Stylistics....)، وقسمٌ اتَّجه نحو المتلقِّي؛ تمثَّل في نظرية التلقِّي Reception Theory.

وقد تتدانى بعض مقاربات تحليل النصوص الأدبية؛ ذلك أنَّ «النظريات والمدارس الأدبية والنقدية لا تموت تماماً، وإنما تتحوَّل إلى عَصارات تمتصها نظريات

ومذاهب تالية لتحيا بها»<sup>(١)</sup>؛ فثمة تقاطع بين علم الجمال والبلاغة والشكلانية الروسية والبنوية والأسلوبية من حيث التركيز على المادة اللغوية؛ إذ تلتقي الشكلانية مع غيرها من الاتجاهات المنطلقة من النص؛ فالنقد الجديد والبنوية عوَّلا على النص بوصفه مرتكزا رئيسا في التحليل مع تجاهل المعنى، على رأي الشاعر آرشيبالد ماك ليش Leish: «لا يجب على القصيدة أن تدل، بل أن تُوجد»<sup>(٢)</sup>، كما تتقارب الأسلوبية من آراء الشكلانيين، إلا أنها نحت بأفكارهم إلى مدى أوسع، وكذلك الأمر مع النقد الجدد New Critics.

أهم أعلام الشكلانيين الروس:

رومان ياكسون.

فكتور شك洛夫سكي.

بوريس إينخوم Borise Eikhenbaum (١٨٨٦-١٩٥٩)<sup>(٣)</sup>.

(١) موسوعة النظريات الأدبية الحديثة، نبيل راغب، ص ٥٨٧.

(٢) مفهومات في بنية النص، مجموعة مؤلفين، ص ٤٣.

(٣) بوريس إينخوم: من أعضاء حلقة سان بتروسبورغ- (جمعية دراسة اللغة الشعرية-

أوبويان). انظر: النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه، ص ٢٢.

يوري تينيانوف Yuri Tynianov (١٨٩٤-١٩٤٣) <sup>(١)</sup>.

أوسيب بريك Ossip Brik (١٨٨٨-١٩٤٥) <sup>(٢)</sup>.

### [١]: أسبابُ نشأةِ الشَّكلانيِّينِ الرُّوسِ:

تتبعَتِ الدِّرَاسَةُ التَّقْلِيدِيَّةُ لِلأَدبِ عِلَاقَاتِ العَمَلِ الأَدْبِيِّ جَمْعَاءُ؛ فَقد سَيَطَرَتِ النَّظَرِيَّاتُ السِّيَاقِيَّةُ عَلى الوَاقِعِ النَّقْدِي، فَغدا مَوْرُخو الأَدبِ كَالشَّرْطِيِّ الَّذِي يَسْعَى فِي سَبِيلِ الوَصُولِ إِلَى الحَقِيقَةِ إِلَى القَبْضِ عَلى كُلِّ ما يَتَعَلَّقُ بِالأَمْرِ الَّذِي يَحْتَقُّ بِهِ، وَحَتَّى النَّاسُ الَّذِيْنَ يَمْرُونُ بِالشَّارِعِ...!، وَبِذا أَضْحَى الأَهْتِمَامُ بِما لا يَمَسُ جَوْهَرَ العَمَلِ الأَدْبِيِّ مِمَّا لِلنَّاقِدِ عَن جَادَةِ النَّقْدِ الصَّحِيحِ <sup>(٣)</sup>. وَمَعَ ظُهُورِ الشَّكْلَانِيَّةِ الرُّوسِيَّةِ فِي بَدَايَةِ القَرْنِ العَشرِيْنَ أَخَذَتِ هَذِهِ السَّيْطَرَةُ تَتَلَشَّى أَمَامَ سُلْطَةِ النِّصِّ؛ إِذْ بَدَأَ التَّعْوِيلُ عَلى لُغَةِ النِّصِّ وَأَدْبِيَّتِهِ، وَلَمْ يُنْظَرِ إِلَيْهِ عَلى أَنَّهُ رِسالَةٌ هَدَفُها تَوْصِيلُ الأَفْكارِ.

(١) يوري تينيانوف: من المؤسسين الفعليين للمدرسة الشَّكلانيَّةِ الرُّوسِيَّةِ، وَهُوَ مِنْ أَعْضَاءِ

حَلْقَةِ سان بَتروسبُورْغ. انظُر: النَّقْدُ الأَدْبِيُّ فِي القَرْنِ العَشرِيْنَ، جان إيف تادِييه، ص ٢٢.

(٢) أوسيب بريك: من المؤثرين في حلقة سان بَتروسبُورْغ، وَيَعُودُ لَهُ الفَضْلُ فِي اتِّصَالِ هَذِهِ

الحَلْقَةِ بِحَلْقَةِ موسكو اللُّغَوِيَّةِ. انظُر: مِنَ الشَّكْلَانِيَّةِ الرُّوسِيَّةِ إِلَى أَخْلاقِيَّاتِ التَّارِيخِ، تَرْفِيْتان

تودوروف وجان فيرييه، ص ٢١.

(٣) انظُر: مِنَ الشَّكْلَانِيَّةِ إِلَى ما بَعْدَ البِنْيَوِيَّةِ، رامان سِلْدَن، ٣٧ / ٨.

وقد كان توجهه الشكلائية الروسية وفيما بعد الشكلائية الغربية (النقد الجديد)<sup>(١)</sup> هادفاً إلى الحد من الخلط في الدراسة الأدبية، فقد شنوا هجوماً على الطرق التقليدية في دراسة الأدب؛ لأنها تتعد عن جوهر الأدب، كما سعوا إلى تطوير نظرية نقدية بإمكانها فصل الأدب عن علوم التاريخ والاجتماع والفلسفة، والابتعاد عند الحديث عن الأدب عن الخلفيات والفائدة الاجتماعية والمضمون الفكري، والالتفات إلى تحليل البنية اللغوية<sup>(٢)</sup>.

وقد نظر نفرٌ من النقاد إلى الشكلائية على أنها نوعٌ من الثورة على النظريات السياقية، وما رسخته كلٌ من النظريتين السوسولوجية والرمزية في الأدب الروسي؛ إذ الشكل الفني في خدمة الرسالة السياقية، وأكد الشكلايون أن ما هو خارج النص يتحوّل في النص الأدبي إلى مضمون لا يشبه الحياة التي أخذ منها؛ ففي العمل الأدبي تغدو وقائع الحياة لها خصوصية مختلفة عما هي في الواقع<sup>(٣)</sup>.

(١) النقد الجديد يُسمى عند بعضهم الشكلائية الغربية، ويضعه بعضهم الآخر تحت مظلة النقد الشكلائي. انظر: الخروج من التيه، عبد العزيز حمودة، ص ٧٨.

(٢) انظر: النقد الشكلي الروسي، لي. ت. ليمون وماريون ج. ريس، ص ١٥١. والشكلائية الروسية، فكتور إيرليخ، ص ١٤ و١٥. وتحولات النقد، محمد عزام، ص ١٦٤.

(٣) انظر: موسوعة النظريات الأدبية الحديثة، نبيل راغب، ص ٣٩٩. ومن الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، رمان سلدن، ٣٣/٨.



إذن الدافع وراء التَّقدُّ الشَّكلاني هو تحليل النَّصِّ الأدبي استنادًا إلى اللُّغة، وفصله عن بقية العلوم..، فكلُّ علمٍ يستنبطُ أسسه وطريقةَ درسه من طبيعته ذاتها، وكذلك الأدب. وقد تبنت المناهج النَّقدية المعوِّلة على النُّصوص فكرة فساد النَّظرة السِّياقية أو فوق النَّصِّية للأدب، فمن الحريِّ على دارس الأدب أن يكفَّ عن التَّجوال في ساحة النُّصوص متحررًا من القيود؛ فهو أضحى يبارس دور المؤرِّخ أو الفيلسوف أو المصلح الاجتماعي... متجاهلاً أنَّ مادة الأدب هي اللُّغة التي منها نشأ ومنها يكون، ومن ثمَّ عليه أن يبحرَ في دراسة النُّصوص الأدبية انطلاقًا وانتهاءً في اللُّغة.

## [٢]: مَوْلِدُ الشَّكْلَانِيَّةِ الرَّوسِيَّةِ:

ظهرت الشَّكلانية الرَّوسِيَّة في روسيا عندما أعلن شك洛夫سكي أنَّه «سيقف بالمرصاد لقتلة الأدب الرَّوسي الذين استباحوا جماليته من أجل التَّعبير عن قضايا لا تمتُّ إليه بصلة»<sup>(١)</sup>، مهملين اللُّغة وأساليب توظيفها وسياقها وسواها من القضايا التي استند إليها الشَّكلانيون الرَّوس في مقارنة النُّصوص الأدبية ومدى قدرتها على الخلود<sup>(٢)</sup> بعيدًا عن الأمور الخارجية التي قد تؤثر في الأدب، بيد أنَّها من غير الممكن أن تكون أساسًا يُعتمد عليه في تحليله.

(١) موسوعة النَّظريات الأدبية الحديثة، نبيل راغب، ص ٤٠٠.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ٣٩١.

وضمّت الشكلائية مجموعة من النقاد والدارسين من لينينغراد وموسكو، وذلك ما بين (١٩١٥-١٩٣٠)، وعُنيّت بالعلاقات الداخليّة للنص الأدبي، وشرعت تشغل حيزها النقدي في أحضان حلقتي موسكو The Moscow Linguistic Society for The Study وسان بتروسبورغ أو Opoiaz أو بوياز، Circle of Poetic Language.

وقد تأسست حلقة موسكو اللغوية خلال شتاء ١٩١٤-١٩١٥، متخذةً من موسكو مقرّاً لها، وقد ترأّسها رومان ياكسون، واهتمّت بالدراسات اللغوية، وشجّعت دراسة اللسانيات والشعرية<sup>(١)</sup>.

وتطوّرت الشكلائية أكثر في العقد الثاني من القرن العشرين بما يُسمّى حلقة سان بتروسبورغ (جمعية دراسة اللغة الشعرية- أوباز) التي ظهرت بين عامي (١٩١٦-١٩١٧)، عبر نشر مجموعات حول نظرية اللغة الشعرية؛ إذ أولت عنايتها إلى الدراسات الأدبية، وأهم المؤثرين فيها: فكتور شك洛夫سكي، وكان طالباً في سان

(١) انظر: The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, J.A. Cuddon, p327. ومن الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، رومان سلدن، ٣٣/٨. ومن الشكلائية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، تزفيتان تودوروف وجان فيرييه، ص ٢١. ونظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ١٩.

بتروفسبورغ، ويُعدُّ بحثه (الفن بوصفه تقنية) بيانًا للمجموعة، ومن أعضائها أيضًا:  
بوريس إينجنوم ويوري تينيانوف<sup>(١)</sup>.

وقد اتّصلت المجموعة بحلقة موسكو اللُّغويّة بفضل أوسيب بريك وأضحت  
رابطة في تشرين الأوّل عام ١٩١٩. ولكن القمع السّتاليني طالها في نهاية عام ١٩٢٠<sup>(٢)</sup>؛  
مما أدّى إلى انحلالها في الاتحاد السّوفيتي.

### [٣]: نهاية الشّكلانيين الرّوس:

ازدهرت أفكار الشّكلانيين في روسيا خلال السّنوات الأولى من عمر الاتّحاد  
السّوفيتي، بيد أن الوضع السّياسي لم يكن في صالحها؛ إذ «ترافق النّقد العلمي  
للشّكلانيّة مع نقدٍ سياسي»<sup>(٣)</sup>، فقد أثار ستالين في عام ١٩٢٧ الشّكوك حول أهدافها؛  
متمثلةً بميولها الأرستقراطية التي تتنافى مع الواقعيّة الاشتراكيّة التي سخّرت الأدب  
لخدمة أهداف الدّولة السّوفييتيّة من جهة، وبغزوفها عن قضايا الإنسان والمجتمع  
والاهتمام بالشّكل فقط من جهة أخرى. كما أن المسؤولين الرّوس كانوا أمام أعمال

(١) انظر: النّقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تادييه، ص ٢٢.

(٢) انظر: من الشّكلانيّة الرّوسيّة إلى أخلاقيّات التّاريخ، ترفيتان تودوروف وجان فيرييه،  
ص ٢١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٢.

أكثر إلحاحًا من مستقبل الشُّعر؛ مما سهَّل الطَّرِيق أمام الجماعات الأدبيَّة الماركسيَّة المتطرفة لمهاجمة الشُّكلانيين رسمياً وبضراوة، وهذا ما أدَّى إلى اندثار معظم الشُّكلانيين في الأتِّحاد السُّوفييتي، لكن بقي قسمٌ منهم في روسيا وخضعوا للنَّهج الذي يريده السُّوفييت، وقسم آخر هاجر، ومنهم رومان ياكبسون الذي غادر حلقة موسكو اللُّغويَّة ليتابع عمله في براغ عام ١٩٢٠<sup>(١)</sup>.

وبذا هرب معظم الشُّكلانيين من روسيا نتيجة اضطهادهم، لكن لم تنقرض أفكارهم، ولم تفقد بريقها، فقد تابَعوا أعمالهم الفكريَّة، ولم تنهَم ظروفهم الجديدة عنها؛ إذ عبَّرت إلى أوروبا الغربيَّة، متطوِّرة إلى رؤى مرتكزة على مبادئهم الأساسيَّة، وقد أثمرت جهودهم خارج روسيا مؤسَّسة حلقة براغ اللُّغويَّة The Prague Linguistic Circle.

وحلقة براغ اللُّغويَّة: جمعيَّة روسيَّة - تشيكيَّة، أسسها اللُّغوي التشيكي فيليم ماتسيوس Vilem Mathesius عام ١٩٢٦، وهي عبارة عن مجموعة من الشُّكلانيين الذين تركوا البلاد نتيجة علاقتهم السيئة مع النُّظام السِّياسي وسافروا إلى تشيكوسلوفاكيا، وخطوا بأفكار أوبوياز خطوة جديدة، آخذين مسارات مختلفة؛ فقد اهتمُّوا بالعوامل غير الأدبيَّة في التَّحليل النِّقدي، وربطوا الأدب بالمجتمع. وإنَّ لهذه

(١) انظر: النِّقد الشُّكلي الرُّوسي، لي. ت. ليمون وماريون ج. ريس، ص ١٥٧. والنِّقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تادييه، ص ٢٢. وموسوعة النُّظريَّات الأدبيَّة الحديثة، نبيل راغب، ص ٤٠١. والمصطلحات الأدبيَّة الحديثة، محمد عناني، ص ٧٣ و٧٤.

الحلقة الفضل في انتشار أفكار الرُّوس عالمياً، وفي تأسيس اللسانيَّات البنيويَّة، وقد أثر فيها رومان ياكبسون بعد هربه من روسيا. وقد اهتمَّت باللُّغويَّات اهتماماً رئيسياً مع اهتمام ثانوي بالأدب على عكس جماعة موسكو، وتبدو المشابهة واضحة بين مفاهيم حلقتي موسكو وبراغ<sup>(١)</sup>.

وقد تأخر انتشار أفكار الشُّكلانيين الرُّوس في الغرب؛ بسبب تأخر ترجمة أعمالهم إلى الإنكليزيَّة، وبسبب معارضة النظام السِّياسي في روسيا لرؤاهم النِّقدية؛ مما جعل تقبلهم غير يسير في الأوساط النِّقدية. وكان لظهور النِّقد الجديد أو ما عرف بـ الشُّكلانيَّة الغربيَّة أثر في إبعاد النظر أكثر عن الشُّكلانيَّة الرُّوسية؛ وذلك لما اكتسبه النُّقاد الجدد من شعبيَّة وقبول<sup>(٢)</sup>. ويعد رومان ياكبسون من أهم من نظَّر للشُّكلانيَّة الرُّوسية، ومع هجرته من روسيا انتشرت أفكاره ونضجت أكثر مكونة البنيويَّة في مرحلة لاحقة.

(١) انظر: النِّقد الشُّكلي الرُّوسي، لي.ت. ليمون وماريون ج. ريس، ص ١٥٧. ومن الشُّكلانيَّة الرُّوسية إلى أخلاقيَّات التاريخ، تزفيتان تودوروف وجان فيرييه، ص ٢١ و٢٢. ومن الشُّكلانيَّة إلى ما بعد البنيويَّة، امان سلدن، ٨/ ٣٨ و٣٩. ونظريَّة الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ٢٠.

(٢) انظر: الخروج من التَّيه، عبد العزيز حمودة، ص ٧٩ و٨٠.

## ثانياً: مبادئ الشكلايين الروس:

أُطلق مصطلح الشكلائية على الشكلايين من قبل خصومهم<sup>(١)</sup>، والشكلائية: تعني الاهتمام بالشكل؛ أي بالمظاهر التركيبية للعمل الأدبي<sup>(٢)</sup>، وهي من الاتجاهات النقدية المهمة بطريقة القول/ بآليات تشكّل الدلالة لا بالدلالة ذاتها. وقد أشار رومان ياكسون إلى أهمية الطريقة Procède في الأدبية؛ فطريقة تركيب الكلام وصياغته صياغة فنية تتيح إنشاء أعمال أدبية معتمدة المواد اللغوية<sup>(٣)</sup>. وبذلك تبدى خصوصية النص الأدبي بطريقة استخدام الكلمات، وكان البحث في هذه الخصوصية/ الطريقة هو أساس أعمال الشكلايين.

ومن أهم ما عرضته الشكلائية هو الفرق بين اللغة العادية أو العملية واللغة الأدبية<sup>(٤)</sup>، وهنا يجب الانتباه إلى أمرين؛ أولهما: أنه لا يجوز البحث عن الفرق بين هاتين اللغتين في الواقع المعالج من قبل الكاتب، وإنما يتجلى الفرق في طريقة الصياغة

(١) انظر: الشكلائية الروسية، فكتور إيرليخ، ص ٣٢. والنقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تادييه، ص ٢٢.

(٢) انظر: المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، ص ٦٨.

(٣) انظر: مفهومات في بنية النص، مجموعة مؤلفين، ص ٣٦ و٣٧. وأطياف الوجه الواحد، نعيم اليافي، ص ٩٣ و٩٤.

(٤) وتبعها الأسلوبية في التركيز على هذا الفرق. انظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارن ص ٣٥ و٣٦ و٣٧.

والتعبير<sup>(١)</sup>. وأما الأمر الثاني: فهو أنّ اللغتين (العادية والأدبية) تشتركان في العناصر ذاتها، إلا أنّ المبدع في اللغة الأدبية يستخدم هذه العناصر استخدامًا مختلفًا ويوظفها في سياقات وبنيات جديدة.

ولا ينظر الشكلازيون إلى الأدب على أنه مرآة للواقع، بل علم مستقل له خصائصه النابعة من طبيعته شأنه في ذلك شأن العلوم الأخرى، فطريقة بناء النصّ الأدبي والآليات التي تصيّرهُ أدبًا هي المعوّل الرئيس عند الشكلازيين، والعمل الأدبي عندهم «عالم قائم بذاته...»، [و] الفن ينبغي أن يكون مستقلًا مكتفيًا بذاته، إذا أراد أن يكون فنًّا وأن يقوم بوظيفته النابعة من طبيعته<sup>(٢)</sup>، واستندوا في ذلك إلى نظرهم للأدب المنطلقة من «الفن الطليعي في المدرسة المستقبلية Futurisme...» التي أعطت أولوية مطلقة لقصيدة ترفض المعنى فتغدو (دالًّا خالصًا)<sup>(٣)</sup>.

كما رفض الشكلازيون الروس ثنائية الشكل والمضمون التي تبنتها النظرية الكلاسيكية والمدرسة الرمزية؛ فالشكل والمضمون في العمل الأدبي يشكّلان وحدة

(١) انظر: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي، ص ١١٠.

(٢) موسوعة النظريات الأدبية الحديثة، نبيل راغب، ص ٣٩١.

(٣) مفهومات في بنية النصّ، مجموعة مؤلّفين، ص ٥٩. وانظر: الشكلازية الروسية، فكتور إيرليخ، ص ٢٧. ومن الشكلازية إلى ما بعد البنيوية، رمان سلدن، ٣٣/٨. ونقد النقد، ترفيتان تودوروف، ص ٢٨.

عضويةً لا يمكن فصلها، والكلام يتكوّن من مجموعة عناصر تربطها علاقات معيّنة لا وجود للعنصر خارجها ولا وجود له إلا بها، وهذه العلاقات هي الشكل الذي هو محتوى المضمون<sup>(١)</sup>، فللغة وجودها المستقل، وليست وعاءً لتوصيل المعنى، وبذا دمجوا الشكل والمضمون، بيد أنه ليس دمجاً يصعب معه التّفريق بينهما؛ إذ إنّه إلغاء للمضمون بعد أن تحوّل كلّ شيء إلى شكل، وهذا ما يؤكّده أحد أقطاب الشّكلانية الروسية وهو بوريس أيخنبوم: أخرج الشّكلانيون «أنفسهم من التّقابل التّقليدي للشكل والمضمون ومن مفهوم الشكل باعتباره غطاءً خارجياً أو وعاءً يُصَبُّ فيه سائل المضمون. إنّ الحقائق تؤكّد أنّ خصوصيّة الفن لا تعبر عنها العناصر التي تدخل في صنع العمل، بل الطّريقة الخاصّة التي تستخدم بها [تلك العناصر]»<sup>(٢)</sup>.

وهنا يكمن الاختلاف مع الجرجاني الذي جعل الألفاظ تابعة للمعاني؛ فهي القالب/ الشكل الذي يحتوي المضمون، فليس من المجدي زجّ الألفاظ في الكلام وتوليد تراكيب فريدة مع إغفال مضمون تلك الألفاظ والتّراكيب؛ ذلك أنّ ترتيب الكلام وصياغته يعود إلى المعنى، و«إنّ الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني، فإنّها لا محالة

(١) انظر: نظريّة الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارن، ص ١٩٢ و١٩٣. والأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص ١٧٣. بخلاف النّظريّة الماركسيّة التي قلّصت أهميّة اللغة وقصرتها على أنها وعاء للمضمون المعبر عن الحياة.

(٢) الخروج من التّيه، عبد العزيز حمودة، ص ٨٢. نقلاً عن:

Introduction to the Formal Method, Boris Eichenbaum, p10.



تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق»<sup>(١)</sup>.

واختُبرت طروحات الشكلايين في الدراسات العميقة للأسلوب وبنية السرد، وكان الشعر (الصناعة الشعرية) المجال الأعظم إثارةً والأكثر نتاجاً في جهود الشكلايين، فقد اهتموا به أكثر من النثر؛ لأن الإحاطة به أسهل من الإحاطة بالنثر<sup>(٢)</sup>.

وهكذا تجلّى اهتمام الشكلايين الروس بإنشاء علم الأدب المهتم بدراسة الخصائص التي تجعل الأدب أدباً من خلال اكتشاف المبادئ العامة التي تحكم الاستخدام الأدبي للغة، مُدركين - في الوقت نفسه - استحالة وجود علم للأدب بالمعنى الدقيق؛ لاستحالة وجود كينونة شاملة ونهائية للخاصية الأدبية<sup>(٣)</sup>.

وبذلك لم يتبنوا عقيدة جاهزة ونهائية؛ إذ أكدوا مفهومين، وهما: استقلال العمل الأدبي عن العوامل الخارجية بوصفه مقاربة علمية موضوعها الأدبية؛ أي الخصائص المميزة للعمل الأدبي، والتأكيد على الأجزاء المكونة للأدب<sup>(٤)</sup>. فقد عنيت

(١) دلائل الإعجاز، ص ٥٢ و ٥٣.

(٢) انظر: Russian Formalism, Victor Erlich, P631.

(٣) انظر: مفهومات في بنية النص، مجموعة مؤلفين، ص ٥٧. والمراد المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص ١٦١.

(٤) انظر: Russian Formalism, Victor Erlich, p627. والشكلاية الروسية، فكتور إيرليخ، ص ١٤. ومن الشكلاية إلى ما بعد البنيوية، رمان سلدن، ٤١ / ٨.

الشَّكْلَانِيَّةُ بِنِي اللُّغَةِ وَطَرِيقَةُ تَرْكِيْبِهَا (الشَّكْلُ الأَدْبِي)، وَلَمْ تَوَلِّ اهْتِمَامًا لِلْفِكْرَةِ الَّتِي تَعْرُضُهَا هَذِهِ اللُّغَةُ؛ ذَلِكَ أَنَّ تَحْلِيلَ الْمَضْمُونِ قَدْ يَجِيلُ إِلَى عِلْمِ النَّفْسِ أَوْ عِلْمِ الْاجْتِمَاعِ؛ مِمَّا يُوَدِّي إِلَى الْإِبْتِعَادِ عَنِ طَبِيعَةِ الأَدَبِ.

## [١]: الأدبية Literariness:

إنَّ لرومان ياكسون الفضل في إرساء دعائم الأدبية. وإنَّ موضوع الأدبية/ علم الأدب عند الشكلايين - كما أشار ياكسون - ليس هو الأدب في عمومه، وإنما موضوعه «(الأدبية)؛ أي ما يجعل من عمل عملاً أدبياً. ويضيف إجنباوم: يجب على الناقد الأدبي أن يهتم بتقصي السمات المميزة لمادة الأدبية»<sup>(١)</sup>، وهذا البحث عن خصائص العمل الأدبي يجعل مقارنة النص الأدبي قريبة من طبيعته؛ مما يضعف من الارتباط بين النص ومحيط الكاتب أو نفسيته... وسواها من القضايا الخارجة عن الأدب والتي تساعد بتفسير دوافع الإنتاج لا الإنتاج ذاته، ومما يسمح بتمييز كل نص أدبي عن غيره من النصوص غير الأدبية<sup>(٢)</sup>؛ ذلك أنَّ «طبيعة الأدب تتضح بجلاء عندما ندع جانبه الدلالي»<sup>(٣)</sup>.

والأدبية هي الخصائص التي تميز النص الأدبي من سواه من الكلام، ولها مجموعة من العناصر تتجلى في مفهوم الانزياح، وهنا يُلمح التقارب بين الاتجاهات

(١) Russian Formalism, Victor Erlich, p628. وانظر: الشكلايين الروسية،

فكتور إيرليخ، ص ١٤. ونظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ١٩. والمصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، ص ٦٩.

(٢) انظر: The Oxford Companion to English Literature, Margaret Drabbl, p374.

ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ص ٣٢.

وموسوعة النظريات الأدبية الحديثة، نبيل راغب، ص ٣٨١.

(٣) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارن، ص ٣٨.

التَّقْدِيَّةُ المعوِّلة على اللُّغة؛ فالأسلوبية ترصد الخصائص المميزة للنص الأدبي. ثم إنَّ الانزياح هو أهم ما يميِّز النَّصَّ الأدبي؛ إذ يولِّد الأدبيَّة في النَّصِّ، وقد تُوِّدِي التَّقْنِيَّةُ عينها تأثيرات عدَّة ووظائف متباينة تبعاً للسياق الواردة فيه، والعكس صحيح؛ فالوظيفة الواحدة تُوِّدِي بفعل تقنيَّات عدَّة، وهذا ما أكَّده علم الأسلوب المهتم بـ «الأدوات الأسلوبية وبالآثار الناجمة عنها...» [و] الظواهر الأسلوبية متعددة التأثير دائماً، فالوسيلة الواحدة يمكن أن تُوِّدِي إلى نتائج مختلفة وتأثيرات متباينة، كما أن التأثير الواحد يمكن أن يتم بوسائل متعددة<sup>(١)</sup>.

وقد اكتسب مصطلح الأدبيَّة مع رومان ياكسون مفهوماً مغايراً عما سبقه من مفاهيم طُرِحَتْ لتوضيح معنى هذا المصطلح؛ إذ ارتبط مصطلح الأدبيَّة عنده بالوظيفة الشُّعريَّة في الخطاب اللُّغوي على إطلاقه والشُّعر على وجه الخصوص<sup>(٢)</sup>.

ويتمثَّل موضوع الأدبيَّة عند ياكسون في الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً أدبياً؟ ويجدد هذا الموضوع ما يميز الأدب من سواه من أنواع الخطاب؛ لذا للأدبية مكانة أثرية في الدراسات الأدبيَّة، وهي تعنى بقضايا البنية اللسانية، فهي جزء لا يتجزأ من اللسانيات<sup>(٣)</sup>، وتدرس اللسانيات اللُّغة بحالاتها

(١) علم الأسلوب والنظريَّة البنائية، صلاح فضل، ١/١٧٨.

(٢) انظر: قضايا الشُّعرية، رومان ياكسون، ص ٧٨.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٤.

الأدبية وغير الأدبية؛ إذ تهتم بالقضايا اللغوية عامة، أما الأدبية فتختص بالأدب فقط، معالجةً شكلاً من أشكال اللغة<sup>(١)</sup>.

ومن الممكن حصر ما طرحه الشكلازيون الروس من رؤى نقدية ضمن عنوان الأدبية؛ إذ تتجلى أعمالهم بمحاولة وضع قوانين تصلح للأدبي من الكلام، وما هذا الأخير سوى تعريف الأدبية، ومبدؤهم الأساسي هو ما ذكره ياكبسون «موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبية»<sup>(٢)</sup>؛ أي المميزات التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً، فوجهوا جهودهم إلى مادة الأدب، ألا وهي اللغة، رافضين كل ما يتصل بالنص من أمور فوق نصية قد تدل على النص أو قد تكون سبب وجوده؛ وذلك لأنهم يرون أن الدراسات التي تتناول الأدب من الناحية الاجتماعية أو النفسية دراسات لا تتصل بعلم الأدب، وإنما بعلوم أخرى (علم النفس، وعلم الاجتماع،...).

والأدب ليس هذه العلوم، بل هو لغة مخصوصة التشكيل، مغايرة للكلام العادي، تقوم على قوانين خاصة بها، من حيث الصور والبنية الكلية، وينبغي دراستها في ذاتها، بوصفها المكوّن الأساسي للأدب، والابتعاد عن إحالة مكونات الأدبية إلى أمور فوق نصية، فلا مكان للمضمون الاجتماعي أو السياسي أو النفسي وسواه من المضامين التي عوّلت عليها المناهج النقدية السالفة؛ ذلك أنّ الأدب واقعة مادية،

(١) انظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ٤٠.

(٢) Russian Formalism, Victor Erlich, p628.

خلقتها الكلمات لا الموضوعات أو المشاعر أو المواقف أو رؤى مبدعيه، وهو قابل لتحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلة<sup>(١)</sup>.

هذا يعني أن النص الأدبي مستقل عن العوامل الأخرى التي لها أثر في تكوينه، وبذا عزلوا العنصر الإنساني من عملية الإبداع الأدبي<sup>(٢)</sup>، مهتمين بخلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية<sup>(٣)</sup>. فعلم الأدب مستقل عن غيره من العلوم، ولهذا العلم قوانين خاصة به، قادرة على تفسيره، وهو «يقوم على منهجيته وإجرائيته الخاصة، وهي المنهجية البوطيقية»<sup>(٤)</sup>. وهنا يتبدى التشابه بين الشكلايين والنقاد الجدد في التركيز على فكرة الأدبية؛ إذ العمل الأدبي «كيان قائم بذاته ويجب أن يُنظر إليه بمعزل عن التاريخ والغرض والمؤلف»<sup>(٥)</sup>، وأيضاً يلمح التواشج مع ما نظر إليه عبد القاهر من خصوصية الأدب المغايرة للميادين الأخرى، مركزاً على الصياغة وطريقة بناء الفكرة بعيداً عن المضامين السامية.

(١) انظر: نظرية الأدب، تيري إيغلتن، ص ١٣. وقضايا الشعرية، رومان ياكسون، ص ٧٨ و ٧٩.

(٢) انظر: نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، ص ١١.

(٣) انظر: نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ص ٣٥.

(٤) نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، ص ١٦.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٣.

هل من الضروري أن تتوافر كل عناصر الأدبية لنقول: إنَّ العمل أدبي؟ ما مدى انفتاح مصطلح الأدبية لاستقبال الوافد الجديد من العناصر التي تكسو النَّصَّ بحلل أدبية؟ وما الجدوى من رصد تحولات مفهوم الأدبية، ثم وظيفتها عبر الأزمنة؟

حدد الشكلاونيون الأدبية من خلال الأدب ذاته، ودرسوا النصوص الأدبية لاستكشاف القوانين المسهمة في تشكيل أدبية الأدب؛ وإنَّ الأدبية «ليست صفة ملازمة للنص بأسره، وإنما صفة لبعض المظاهر في النص الأدبي، وهي نتاج لعملية أدبية تُعرف بمفهوم التشويه أو الخروج باللُّغة عن استخدامها العادي إلى استخدامها «الأدبي»<sup>(١)</sup>، هذا التشويه يُعرَّف بالانزياح و «هو تشويش لنظام اللُّغة يبدأ بالفصل بين الدال والمدلول بتثبيت شكل الأوّل وتعويم معنى الثاني، وليست الشعريّة في أحد مفهوماتها بأكثر من ذلك، إنها هي الأخرى بمختلف تقنيّاتها وعناصرها انحراف عن قواعد اللُّغة وترميزاتها وعصيان»<sup>(٢)</sup>.

وإنَّ الاعتقاد «بتفرد بعض الكلمات بخواص شعريّة تمتاز بها عن غيرها... يعد قصورًا شديدًا في إدراك خواص الشُّعر اللُّغوية...، فليست هناك كلمة شعريّة وأخرى غير شعريّة»<sup>(٣)</sup>، فالأدبية/ الشعريّة ليست مجرد مكونات، وأدبية نص ما لا ترجع إلى

(١) نظرية النّقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، ص ١٧.

(٢) أطراف الوجه الواحد، نعيم اليافي، ص ١٠١.

(٣) علم الأسلوب والنظرية البنائية، صلاح فضل، ٥٩٩/٢. وانظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ص ٢٨.

عنصر مفرد بعينه، فلا توجد موضوعات ولا ألفاظ أدبية وغير أدبية، وإنما ترجع إلى العلاقات القائمة بين العناصر، ووظيفة تلك العناصر التي تختلف تبعاً لعوامل نصية وفوق نصية، فالأمر ليس بوجود تقنيات جديدة أو مغايرة لما هو مألوف، بل بالعلاقات بين هذه التقنيات وعلاقة هذه التقنيات مع النص ووظيفتها.

وقد تطرقت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني للفكرة ذاتها؛ فقد رفض الجرجاني أن تحقق الكلمة المفردة مزية أو وظيفة جمالية بمعزل عن علاقاتها مع الكلمات الأخرى ومع السياق العام؛ ذلك أن «الألفاظ المفردة... لم تُوضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يُضمَّ بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينهما فوائد»<sup>(١)</sup>، لكن الجرجاني كان يعول على المعنى - بخلاف الشكلايين - ، والكلمة المفردة عنده لا معنى لها بمعزل عن السياق الموجودة فيه، و«الألفاظ لا تُفيد حتى تُؤلف ضرباً خاصاً من التاليف، ويُعمدُ بها إلى وجهٍ دون وجهٍ من التركيب والترتيب»<sup>(٢)</sup>.

وإنَّ الأدب ما هو عند الشكلايين سوى «مقدرات لغوية متموضعة في بني النص ومستوياته، وهي لا تمثل الواقع، بل تتصرف بعلاقاتها الداخلية، وتؤدي وظيفتها الأدبية، عبر تلك العلاقات»<sup>(٣)</sup>، وقد رأت آن جيفرسون في النقد الشكلائي تطلعات مغايرة تماماً عما ساد طويلاً؛ ففي نظيرهم لفكرة (الأدبية) تغير «الموقف من

(١) دلائل الإعجاز، ص ٥٣٩. وانظر: ص ٤٣ وما بعدها.

(٢) أسرار البلاغة، ص ٤.

(٣) التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم، ص ٢٥.



المؤلف بشكل أساسي، وأخذ النقاد ينظرون إلى اللغة الأدبية من خلال الاستخدام الوظيفي للوسائل الأدبية. وأصبح معروفاً أن اللغة غير الأدبية تركز على الحقيقة المرجعية دون الالتفات إلى الوسائل الأدبية...، وأما في اللغة الأدبية فإن المرجعية أمر غير ذي موضوع...، [وقد] أقام الشكلازيون نوعاً من الانفصال بين الأدب والمؤلف والحقيقة، وأدى ذلك إلى تغيير أساسي في الأعراف التقليدية التي ظلت تنظر إلى الأدب فقط من خلال ثنائيات الشكل والمضمون»<sup>(١)</sup>.

فالأدبية من النشاطات الإنسانية التي تحمل قيمة في ذاتها، ولا تسعى وراء غايات خارجية؛ كالتواصل بين الناس ونقل أفكار معينة؛ فهذا غرض اللغة العملية التي هي وسيلة لا غاية. أما اللغة الأدبية فهي غاية في ذاتها لا وسيلة<sup>(٢)</sup>، وهذا الكلام يحيل الشعر إلى صنعة تخلو من أي معنى، والواقع أن الشكلازيين يروون أن ما يخلق الأدب هو اللغة لا المعنى، ومن ثم لم يجردوا النص من معناه، فهم فقط لم ينظروا إلى المعنى في تحليلهم الأدب، بخلاف الجرجاني المهتم بالمعنى والصياغة في آن، فالصياغة عنده هي طريق للوصول إلى المعنى وصولاً مختلفاً عن المعتاد.

إذن رفض الشكلازيون النظرات السالفة للأدب وعده مرآة للواقع، وركزوا اهتمامهم على الأدبية في النص، وعلى استقلال العمل الأدبي الذي يقوم بالأدبية،

(١) نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، ص ١٨.

(٢) انظر: من الشكلازية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ، تزفيتان تودوروف وجان فيرييه، ص ١٨ و ١٩.

وعليه يجب أن يُحلَّل انطلاقاً من هذه الفكرة، وقد غدت جلَّ عنايتهم «أن يجددوا بروح علمية نماذج تصويرية وفرضيات تفسر الكيفية التي تنتج بها الوسائل الأدبية تأثيرات جمالية (إستطيقية) والكيفية التي يتميز بها الأدبي عن غير الأدبي على الرغم من اتصاله به.....» [و] فهموا الأدب بوصفه استخداماً خاصاً للغة<sup>(١)</sup>.

وقد خصَّ تودوروف الشُّعريَّة بدراسة مستفيضة، وأولاها عناية أيَّ عناية، مجارياً ياكبسون في كثير من رؤاه: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشُّعريَّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذٍ لا يعتبر إلاَّ تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاَّ إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإنَّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبيَّة»<sup>(٢)</sup> التي تبحث في خصوصيات النَّص الموجود فعلاً، وهي في اهتمام مماثل تنظر لما يجب أن يكون عليه النَّص الأدبي؛ أي النَّص الموجود بالقوَّة، طارحةً الخصائص التي تصنع الأعمال الأدبيَّة القائمة والممكنة، وهادفة إلى التَّجديد الذي ينعش النَّص ويجعله ينتسب إلى شجرة الأدب.

(١) النظرية الأدبيَّة المعاصرة، رمان سلدن، ص ٢٦. وانظر: الشُّكلانيَّة الرُّوسية، فكتور

إيرليخ، ص ١٤.

(٢) الشُّعريَّة، ص ٢٣. وانظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، ص ١٤.

وقد بنى جان كوهن مفهوم الشُّعْرِيَّةِ على (الانزياح)، والشُّعْرُ عنده انزياح عن قانون اللُّغَةِ، ويرى أَنَّهُ من العسير أَن تتحقق شعْرِيَّةُ نص ما تبعًا لعناصر مجردة؛ إذ لا بد من النظر إلى موقع تلك العناصر في النَّصِّ والعلاقات القائمة بينها<sup>(١)</sup>.

وهكذا تبغى الأديبُ معرفة خصوصية الخطاب الأدبي، وتقوم على الانزياح؛ فالأدب ولا سيما الشُّعْرُ في استعماله للُّغَةِ يحاول استغلال كل طاقاتها المعجمية والصوتية والتركيبيَّة والدلاليَّة، ومن تواسج هذه العناصر تنبع الوظيفة الجماليَّة، فلا وجود للأديب خارج السِّياق، وما يجعل الكلام أدبًا هو انتظام مكوناته في شبكة من العلاقات، وتمثل الأديب في وظيفة هذه المكونات ضمن النَّصِّ مما يلغي وجود عناصر أدبية بمعزل عن النَّصِّ ومما يعني تبدُّل وظائف التقنيات الأديبِ تبعًا لمواقعها.

(١) انظر: بنية اللُّغَةِ الشُّعْرِيَّةِ، ص ٢٨.

## [٢]: التَّغْرِيبُ <sup>(١)</sup> Estrangement

رَكَزَ النِّقْدُ الأَدْبِي فِي القَرْنِ العَشرِينِ عَلى التَّقْنِيَّاتِ الفَنِّيَّةِ الَّتِي تَسَهِّمُ فِي تَعَدُّدِ المَعْنَى <sup>(٢)</sup>، وَالأَدبُ مَتَعَدِدُ الدَّلَالَةَ، بِمَا يَكْتَنِفُهُ مِنْ أُسَالِيبِ وَتَرَكِيبَاتِ مَصْوَغَةٍ صِيَاغَةً مُخْتَلِفَةً عَنِ الكَلَامِ العَادِي، وَتَتَحَقَّقُ الأَدْبِيَّةُ فِي اللُّغَةِ بِوِاسِطَةِ التَّقْنِيَّاتِ الَّتِي تُشَكِّلُ انزِيَاحًا عَنِ النَّمطِ المَعْتَادِ مِنَ الكَلَامِ، وَتَبَعًا لِطَرِيقَةِ تَرَكِيبِ الكَلَامِ المَغَايِرَةِ عَمَّا هُوَ سَائِدٌ، تَنحَرِفُ اللَّفْظَةُ عَنِ مَدْلُوقِهَا مَكْتَسِبَةً القُدْرَةَ عَلى الإِيحَاءِ بِمَدْلُوقَاتٍ عَدَّةً.

والتَّغْرِيبُ أَوْ الأَلْيَّةُ أَوْ مَفْهُومُ كَسْرِ الأَلْفَةِ هُوَ مَبْدَأُ جَوْهَرِيٌّ فِي العَمَلِ الأَدْبِي عِنْدَ الشِّكْلَانِيَّينِ، وَيَرَى فِكْتُورُ شِكْلُوفْسْكِي أَنَّهُ مِنَ العَسِيرِ «الحِفاظُ عَلى نِضَارَةِ إدْرَاكِنَا لِلْمَوْضُوعَاتِ، فَمَطَالِبُ الوجودِ العَادِي تُحْتَمُّ عَلى الإدْرَاكَاتِ أَنْ تَصْبِحَ آليَّةُ الوَقْعِ ...، وَمَهْمَةٌ الفَنِّ تَحْدِيدًا هِيَ أَنْ يَعيدَ إلَيْنَا الوَعْيَ بِالأَشْيَاءِ الَّتِي أَصْبَحَتْ

(١) تُرْجِمَ مِصْطَلَحُ Estrangement تَرَجِمَاتٍ عَدَّةً؛ مِنْهَا: التَّبَعِيدُ، الأَخْتِلافُ، التَّخَارُجُ، بَيْدَ أَنْ تَرَجِمْتَهُ بِالتَّغْرِيبِ هِيَ مِنْ أَكْثَرِ التَّرَجِمَاتِ شِيعًا فِي الكُتُبِ النِّقْدِيَّةِ. وَيُخْتَلَفُ مَفْهُومُ التَّغْرِيبِ عِنْدَ الشِّكْلَانِيَّينِ الرُّوسِ عَنِ مَفْهُومِ التَّغْرِيبِ عِنْدَ الشَّاعِرِ وَالكَاتِبِ المِسرْحِيِّ الأَلْمَانِيِّ بَرْتُولْدِ بَرِيخْتِ. أَمَّا مَفْهُومُ التَّغْرِيبِ عِنْدَ الشِّكْلَانِيَّينِ فَيَعْنِي كَسْرَ الطَّرِيقَةِ المألُوفَةِ فِي صِيَاغَةِ الكَلَامِ، وَأَمَّا عِنْدَ بَرِيخْتِ فَهُوَ تَقْنِيَّةٌ تُخَصُّ المِسرْحَ، وَتَهْدَفُ إِلَى مَنعِ الجُمهورِ مِنَ التَّمَاهِي مَعَ الشَّخْصِيَّاتِ، وَتَذَكِّرُ أَنْ مَا يَشَاهِدُونَهُ تَمثِيلٌ وَليسَ حَقِيقَةً، فَالمِسرْحُ عِنْدَ بَرِيخْتِ لَيسَ لِلتَّمَاهِي، وَإِنَّمَا لِلرَّتَقَاءِ بِالوَعْيِ.

(٢) انظر: An Introduction to Literature, Criticism and Theory

Andrew Bennett and Nicholas, P203.

موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد<sup>(١)</sup>؛ مما يؤثر في تركيب النَّصِّ، ويكسبه سمة الأدبيَّة، وهذه الخصوصيَّة والمغايرة في التشكيل اللُّغوي تولد الإيحاء الذي يعد ضرورة للأدب؛ فالأدب يوحى بالمعنى ولا يقرره، وذلك على عكس اللُّغة العادية.

وبذلك لم يهتم الشُّكلايون بالموضوعات، وإنما بطريقة عرضها؛ لذا ركزوا على الوسائل التي تنتج أثر التغريب؛ إذ إنَّ «التَّعوُّد يفترس الأعمال والملابس والأثاث والزوج والخوف من الحرب...، ويوجد الفن لعلَّ الإنسان يسترد إحساس الحياة؛ يوجد ليُجعل الإنسان يحس بالأشياء... وتقنيَّة الفن هي جعل الأشياء غريبة، جعل الأشكال صعبة، مضاعفة، صعوبة الإدراك وطوله؛ لأنَّ عمليَّة الإدراك غاية جماليَّة بنفسها وينبغي أن يطال أمدها، الفن سبيل لاختبار (فنيَّة) الشَّيء، أمَّا الشَّيء نفسه فليس بذِي قيمة<sup>(٢)</sup>»، فالاعتقاد يمحو الإحساس بالأشياء جميلة كانت أم قبيحة، وهنا تبدى وظيفة التغريب في الطريقة غير المألوفة لعرض فكرة ما وليس في الإتيان بمعنى أو فكرة جديدة؛ مما يغير من استجابتنا للأشياء؛ ذلك أن غرض الفن يتمثل في جعل المتلقي يحس بالأشياء، لا أن يتعرف إليها.

ويشكل التغريب نواة الإدراك الإستطقي ومنبع القيم الفنيَّة، وهو يعني بالنسبة إلى الشُّكلايين الرُّوس ثلاثة أشياء مختلفة؛ فعلى مستوى تمثيل الواقع يعني

(١) النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ص ٢٩.

(٢) نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ٢٢. وانظر: النظرية الأدبية المعاصرة،

رمان سلدن، ص ٢٩ و ٣٠. ومفهومات في بنية النَّصِّ، مجموعة مؤلفين، ص ٣٧.

الاختلاف عن الواقع، وعلى مستوى اللُّغة يعني البعد عن الاستعمال اللُّغوي الشَّائع، وعلى مستوى الدينامية الأدبية يقتضي هذا المصطلح العام الانحراف عن المعيار الفني السائد أو تغيير هذا المعيار<sup>(١)</sup>.

وإنَّ العمل الأدبي مجموعة من التَّقنيَّات التي تُزيح الاعتياديَّة عنه، والمهم هو الأثر المغرَّب Estranging أو النَّازع للألفة Defamiliarizing، وما يميِّز اللُّغة الأدبية هو « أنها (تشوّه) اللُّغة الاعتيادية بطرائق شتى، فتحت ضغط الصناعات الأدبية، تشدد اللُّغة الاعتيادية، وتكشَّف، وتتلوى، وتتداخل، وتتطاوَل، وتنقلب، وتقف على رأسها، إنَّها لغة (جُعِلت غريبة)»<sup>(٢)</sup>.

ويُكسِبُ التَّغريبُ الأدبَ أدبيَّةً؛ ذلك أنَّ الاستخدام العادي للُّغة يكون هدفه توصيل رسالة ما، في حين أنَّ هذا الخروج عن النمط المألوف في استخدام اللُّغة يوَلِّد الوظيفية الجماليَّة، وهذا لا يلغي الوظيفة الدلاليَّة، والأمر هنا أولويَّات، فغاية الشُّعر جماليَّة قبل أن تكون دلاليَّة، وقد تكون قدرتها على الإبلاغ أكبر من اللُّغة العادية لما تتمتع به لغة الأدب من رصيد دلالي؛ مما يزيد من تأثيرها في القارئ، ويتجلَّى الرِّصيد الدلالي للُّغة الشُّعرية بانضوائها على تقنيات قوامها «خرق العادة اللُّغوية»<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر: الشَّكلانيَّة الروسيَّة، فكتور إيرليخ، ص ١٣٠.

(٢) نظرية الأدب، تيري إيغلتن، ص ١٤.

(٣) المغامرة النقدية، نعيم اليافي، ص ٦٩. وانظر: شعريَّة الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، ص ٢١٩.

وتعج اللُّغة الأديبَّة بالتراكيب الزاخرة بالمعاني المتعددة، فالمعنى متعدد، هكذا هو الأدب، يأبى القول النَّهائي يُعِينُهُ في ذلك تلك التَّقْنِيَّات التي تهبُّه سِمْتُهُ، فلا قول صريحًا واضحًا؛ إذ إنَّ للأدب نصيبًا من الغموض في لغته ذاك الغموض الذي يرقى بالمعنى، و«الإبهام واللبس من أهم خصائص الرِّسائل المركزة في نفسها كذلك؛ وأولها الشُّعر؛ ولهذا فإنَّ اللبس يكمن في جذور الشُّعر»<sup>(١)</sup>.

والأدب يجذب القارئ بما يكتنفه من غموض؛ إذ يستثمر المبدع طاقات اللُّغة، من خلال اللجوء إلى الانحرافات عن المعيار، فالنفس تتوق إلى الجديد، وهذا الانحراف غدا عاملًا مهمًّا في خلق الاختلاف ومن ثم الأديبَّة والوظيفة الجماليَّة في النُّصوص، «فالأدب نوع (خاص) من اللُّغة، بخلاف اللُّغة (الاعتياديَّة) التي نستخدمها على نحو شائع، بيد أنَّ تعيين انحراف ما يقتضي القدرة على تحديد المعيار الذي يحيد عنه...، الفكرة التي مفادها أنَّ ثمة لغة (معياريَّة) وحيدة بمثابة عملة مشتركة يتقاسمها كل أفراد المجتمع بالتساوي، هي أخدوعة وهم، فأية لغة فعليَّة تتألف من مجال معقد جدًّا من الخطابات، تتخالف تبعًا للطبقة والدين والجنس والمنزلة وهلمجرا، ولا يمكن بأية وسيلة أن تكون موحدة على نحو مُحْكَم في جماعة ألسنيَّة متماثلة وحيدة»<sup>(٢)</sup>.

(١) علم الأسلوب والنظرية البنائيَّة، صلاح فضل، ٥٩٤/٢.

(٢) نظريَّة الأدب، تيري إيغلتن، ص ١٦.

وذلك يعود إلى التداول من حيث الكثرة أو القلة، ذلك أنّ كثرة الاستخدام تحيل بعض التعبيرات الأدبية المغربية أصلاً إلى تعابير مبتذلة، فللتداول أثرٌ في التغريب، والأمر في ذلك للزمن أيضاً، فـ «النص الأشدُّ (نثرية) من القرن الخامس عشر قد يبدو (شعرياً) بالنسبة لنا اليوم بسبب من التزامه مهجور الكلام»<sup>(١)</sup>، وهذا يقود إلى القول: ليس كلُّ اختلاف عن اللغة العادية يُدرج ضمن إطار الأدبي، وليس كل ما هو ضمن اللغة العادية يخلو من الانزياح، فالأمر يتعد عن التقييد المطلق ويقرب من النسبية تبعاً لعوامل ومؤثراتٍ فوق نصية (التداول، الزمن) تتحكّم في أدبية / شعرية تركيبٍ ما.

وقد أدرك الشكلاونيون «أنّ المعايير والانحرافات تتبدّل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخر - وأنّ (الشعر) بهذا المعنى يتوقّف على الموقع الزمني الذي تجد نفسك فيه...، [ف] قطعة من اللغة (مغربية) لا يضمن أن تكون كذلك في كلّ زمانٍ ومكان، فهي ليست مغربية إلا قبالة خلفية ألسنية معيارية معينة، وإذا ما تبدّلت هذه الخلفية فإنّ الكتابة تكفُّ عن كونها مُدرّكة بوصفها أدبية»<sup>(٢)</sup>.

هذا يعني أنّ ليس كل انزياح يخلق نصّاً أدبياً؛ إذ كثرة استخدام تركيب أدبي قد يسلبُ منه وظيفته الجمالية المخصوصة في نصٍّ ما، وتداولية اختلافٍ ما تؤدّي إلى جعل المختلف مؤتلفاً، وقد يؤدي «فقدان الأدوات الأدبية لقدرتها على التغريب إلى التمييز

(١) نظرية الأدب، تيري إيغلتن، ص ١٦ و ١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧.



بين (الأداة Device) و (الوظيفة Function)؛ ذلك أنّ المفعول التّغريبي للأداة لا يعتمد على وجودها كأداة، وإنّما على وظيفتها ضمن العمل الذي تظهر فيه، فالأداة الواحدة يمكن أن تستخدم في تأدية مجموعة متنوعة من الوظائف الممكنة مثلما يمكن لأدوات مختلفة أن تشارك في تأدية وظيفة واحدة»<sup>(١)</sup>.

وقد طرحت الشّكلانيّة مفهومًا للأدب بوصفه ضربًا من «النظام العلائقي بعد أن كان نظامًا مطلقًا؛ أي هو نظام يتغيّر بفعل التّاريخ، وهو الذي يُشكّل البعد الدايكروني»<sup>(٢)</sup> للأدب؛ ذلك أنّ الوسائل الأدبيّة لا يمكن أن تظل على حالها في كل العصور؛ إذ يجب أن تتغير من أجل أن يولد الأدب الجديد، وذلك حتى لا يعتاد الناس هذه الوسائل فتفقد وظيفتها الأدبيّة، ولاشكّ أن مثل هذا الرأي يدعو إلى أن يُنظر إلى التّقليد الأدبي لا على أنّه خط متواصل، وإنّما على أنّه خط متقطّع بحيث يؤدّي هذا

(١) النظرية الأدبية الحديثة، آن جفرسون وديفيد روبي، ص ٤٤.

(٢) الدايكرونياك Diachronic؛ هو البعد التّاريخي؛ أي دراسة تطور اللغة و تغير عناصرها عبر

التّاريخ، على عكس السايكرونياك Synchronic؛ البعد الآني الذي يعني دراسة اللغة في زمن

معين. انظر: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، سعيد علّوش، ص ١٦ و ١٧.

التَّقَطُّعُ إِلَى عَمَلِيَّةِ إِصْلَاحٍ وَتَجْدِيدٍ مُسْتَمِرَّةٍ لِلنِّظَامِ الْأَدْبِيِّ<sup>(١)</sup>، فَالْعَوَامِلُ فَوْقَ النَّصِيَّةِ تَوْثُرُ فِي الْوَظِيفَةِ الْجَمَالِيَّةِ.

ويلحظ تقارب مصطلح (معنى المعنى) الذي طرحه الجرجاني ومصطلح (التغريب) عند الشكلايين الروس الذي يقوم على الابتعاد عن النمط المؤلف، إلا أن الجرجاني ركز من خلال حديثه عن (معنى المعنى) على أثر التقنية في صنع الأدب وعلى أثر الدلالة المستترة وكانت هي الأهم عنده؛ إذ تفسح المجال لتأويلات شتى، فترتبط الوظيفة الجمالية مع الوظيفة الدلالية. لكن يبدو الفرق بين الطرفين عندما اهتم الشكلايون بالشكل جاعلين اللغة وسيلة وهدفاً دون الالتفات إلى أثر اللغة الأدبية في المعنى، وعولوا على مفهوم (التغريب) بوصفه تقنية تزيح الاعتيادية عن الكلام، فالهدف من الأدب عندهم هو إحداث أثر وليس تعميق الدلالة، وهم لم يغفلوا الدلالة، لكن يروون أن المعنى لا يسهم في صنع الأدبية، وآية عدم إغفالهم المعنى هو أنهم أكدوا أن التقنية تختلف وظيفتها تبعاً للسياق. وقد كانت نظرة الجرجاني أعمق، فهو وإن اشترك مع الشكلايين في رفضه للمعنى في تقييمه للأدب، إلا أنه لم يرفض المعنى بالمطلق؛ فهو يقصد أن ليس المعنى هو الحامل للأدب، وإنما الصياغة؛ لأنه من الممكن التعبير عن المعنى ذاته تعبيراً مألوفاً وآخر أدبي..، لكن لا أدب دون معنى، فلو كان التركيب واللفظ فقط هما المكونان للأدب

(١) نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، ص ١٧ و ١٨.

لاستحالة الأدب مجرد ألفاظ وأصوات مرتبة كيفما اتفق، وفي الأصل يجب أن يتبع ترتيب الألفاظ المعنى لا أن تصاغ الألفاظ قبل أن يوجد المعنى...

وعليه اهتم الشكلاونيون الروس في البحث عن الخصوصية الأدبية للنصوص، وذلك بتتبع آلية الطرق التي يستخدمها المبدعون في كتاباتهم. ومهما قيل عن وجود علم للشعر ونظريّة للأدب يبقى هذا من قبيل تداول المصطلحات بين الأدب وميادين الحياة الأخرى.

## ثالثاً: الوَظيفَةُ الجَماليَّةُ عِنْدَ الشُّكْلانِيينَ الرُّوسِ:

### [١]: مَفهُومُ الوَظيفَةِ الجَماليَّةِ:

شاب الخلط فكرةً ذُكرت في بعض الكتب النَّقديةً ألا وهي: إنَّ الأدبيَّةَ صفةٌ لتراكيب تشمَل الأدب وغيره؛ بمعنى إنَّ النُّصوصَ غيرَ الأدبيَّةَ قد تشمَل تراكيب أدبيَّة، وهنا قد يعنُّ لذهن القارئ سؤالٌ مشروعٌ؛ لماذا لا يجعل وجود هذه التراكيب في النُّصوص غيرَ الأدبيَّة من هذه النُّصوص أدباً؟

«ماذا لو سمعت أحداً ما على الطاولة المجاورة في حانة، وهو يعلِّق قائلاً (هذه خربشة شنيعة!) فهل هذه لغة (أدبيَّة) أم (غير أدبيَّة)؟ في الواقع إنَّها لغة (أدبيَّة)؛ لأنَّها مستمدَّة من رواية نوت هامسون (الجوع). ولكن كيف لي أن أعرف أنَّها أدبيَّة؟ فهي في النَّهاية لا تُركِّز أي انتباه محدد على ذاتها كأداء لفظي. [لكن] السِّياق يقول لي: إنَّها أدبيَّة، أمَّا اللُّغة ذاتها فلا تملك أيَّة خصائص أو صفاتٍ متأصِّلة يمكن أن تُميِّزها عن أنواعٍ أخرى من الخطاب»<sup>(١)</sup>.

يعرض إيغلتنون في كلامه السَّابق فكرةَ الأدبيَّة من زاوية السِّياق، فهل السِّياق هو الذي يسم التراكيب بالأدبيَّة أو طبيعة التَّركيب بحد ذاته؟ إلى أي مدى يمكن أن يكون للسِّياق أثر في منح التَّركيب أدبيَّة؟ وهل تكتسب الكلمة أدبيَّةها لمجرّد وجودها

(١) نظريَّة الأدب، تيري إيغلتنون، ص ١٨ و ١٩.

في عمل أدبي؟ وهل هناك كلمة أو تركيب أدبي في حد ذاته؟ الزخارف اللفظية في الإعلانات والمواعظ الدينية، هل تجعل تلك المواعظ والإعلانات أدبًا؟

عرّف شكولوفسكي العمل الشعري بأنه «جملة وسائله الفنية **artistic devices**»<sup>(١)</sup>، ويرى ياكبسون أن الأدب نوعٌ من الكتابة التي تمثل «عنفًا منظمًا يُرتكَبُ بحقّ الكلام الاعتيادي»<sup>(٢)</sup>. والأدب إنشاء لغوي *Discourse*، وهو أيضًا إنشاء أدبيّ *Literary*، يتميز من سواه من ضروب الإنشاءات اللغوية الأخرى بتوظيفه اللغة توظيفًا جماليًا، وإن كانت الوظيفة الجمالية ليست الوحيدة في الأدب، بيد أنّها السائدة بين مجموعة الوظائف التي تؤدّيها اللغة في الأدب؛ وبسببها تتجلى الأدبية<sup>(٣)</sup>؛ إذ لا قيمة للتقنيات الأدبية إن لم تحقق الوظيفة الجمالية التي تهتم عند الشكلايين بالدال ذاته، وهذا الاهتمام بالدال يقود إلى استقلال العمل الأدبي<sup>(٤)</sup>.

(١) Russian Formalism, Victor Erlich, p633.

(٢) نظرية الأدب، تيري إيغلتن، ص ١١.

(٣) انظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص ٣١. ونظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ١٢٦. وبين اللغويات والنقد الأدبي: وجوه استلهام، عبد النبي اصطيف،

ص ٦٣. والمصطلح الأدبي في الثقافة العربية الحديثة، عبد النبي اصطيف، ص ١١٣ و١١٤.

(٤) انظر: البنيوية التشكيكية، د.و. فوكيا، ص ١٦١.

والوظيفة مصطلح شائع في النَّقد الحديث يتعلَّق عند الشُّكلانيين «بالأدوات الأدبيَّة ضمن نص معين»<sup>(١)</sup>، وقد اهتمَّ الشُّكلانيون الرُّوس بمفاهيم كالشكل والوظيفة<sup>(٢)</sup>، واهتمَّت نظريَّة ياكبسون اللِّسانيَّة التَّواصلية بعناصر الرِّسالة ووظائفها من أجل تمييز الوظيفة الجماليَّة / الشُّعريَّة من الوظائف الخمس الأخرى للُّغة، فهدف الرِّسالة التي تركِّز على نفسها بغض النظر عن العوامل الخارجة عنها هو ما يميز الوظيفة الشُّعريَّة<sup>(٣)</sup>.

وقد عُني الشُّكلانيون بالطريقة أو التقنية التي تتحقَّق بها الأعمال الأدبيَّة وليس بالمحتوى<sup>(٤)</sup>، ورأوا أنَّ تحقُّق الوظيفة الجماليَّة مرتبطٌ بانغلاق النَّص على نفسه وباهتمامه باليَّة التَّعبير، وذلك بالتوجه نحو السُّؤال (كيف) يقول النَّص لا (ماذا) الذي يهتم

(١) النَّص والأسلوبيَّة بين النظرية والتَّطبيق، عدنان بن ذريل، ص ٣٥.

(٢) انظر: الوظيفة الجماليَّة: المعيار والقيمة بوصفها حقائق اجتماعية، مارك اسونيو، ص ٢٢٤.

(٣) انظر: من الشُّكلانية الرُّوسية إلى أخلاقيات التَّاريخ، تزفيتان تودوروف وجان فيرييه،

ص ٨٥. ومعجم السِّيميائيات، فيصل الأحمر، ص ٢٩٠.

(٤) انظر: The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary

Theory, J.A. Cuddon, p327

الرّسائل غير الأدبيّة<sup>(١)</sup>. وكان هذا التوجه «جوهراً التحوّل الذي جسّدته الشكليّة الروسية منذ منتصف العقد الثاني حتّى نهاية العقد الأوّل تقريباً من القرن العشرين»<sup>(٢)</sup>.

و«الشعر لغة، ولكنها لغة تُحدث تأثيرات لا يُحدثها، بصورة ثابتة، الكلام العادي...، وفي اللّغة العاديّة المُستخدمة للأغراض العلميّة، يكون التّركيز عادة على سياق المؤلّف...، ويكون التّركيز في حالة الفن اللفظي على الرّسالة كغاية في ذاتها وليست مجرد وسيلة، فالتركيز يكون على شكل الرّسالة بوصفه أثراً ثابتاً ولا متغيّراً ومستقلاً أبداً عن الظروف الخارجيّة»<sup>(٣)</sup>، فالأدب مجرد من أي صلة تربطه بالعالم الخارجي، وهو متحرر من الحياة، وممكن الأدبيّة ليس في الأحوال النفسيّة للقارئ أو المؤلّف بل في الأثر الأدبي ذاته<sup>(٤)</sup>، ومعرفة نوع الكلام أدب أم لا؟ يترتب على وظيفته؛ ذلك أن توصيل الأفكار ونقل الوقائع بعيدان عن وظيفة الأدب الجماليّة التي تعطي عرش النّص الأدبي وتشارك مع وظائف اللّغة الأخرى في النّص الذي يرتبط بتحقيق وظيفته الجماليّة بتحقيقه وظيفته إضافيّة أو أكثر<sup>(٥)</sup>.

(١) انظر: نظريّة الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ١٨٦.

(٢) الخروج من التّيه، عبد العزيز حمودة، ص ٢٣ و٢٤.

(٣) نقد استجابة القارئ من الشكلائيّة إلى ما بعد البنيويّة، جين ب. تومبكنز، ص ٧٧.

(٤) انظر: Russian Formalism, Victor Erlich, P628 & 634.

(٥) انظر: التّشكيل اللّغوي في شعر عبد القادر الجزائري، وهب روميّة، ص ١٣.

وفي مسعى ياكبسون لاستكشاف وظائف اللُّغة، وضع أنموذج الاتصال الإعلامي؛ فللُّغة وظائف عدة تتحدد تبعاً لتركيزها على أشياء دون أخرى في عملية التَّواصل اللُّغوي، وتؤثّر اللُّغة وطريقة بنائها في الوظيفة. وتحتاج كل عملية تواصل لغوي إلى ستة عناصر، لا يمكن قيام تواصل بإسقاطِ عنصر منها، وقد وضعها ياكوبسون في النّموذج الآتي: يبعث المرسل رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون ممارسة فعّالة فإنّ هذه الرّسالة تقتضي سياقاً تتصل به وتحيل إليه، كما تقتضي الرّسالة شفرة مشتركة بينه وبين المرسل اشتراكاً كلياً أو جزئياً على الأقل، ثم أخيراً قناة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه، تمكنهم من ممارسة عملية الاتصال والحفاظ عليها:

### السِّياق

المرسل                      الرّسالة                      المرسل إليه

### قناة الاتّصال

### الشفرة

ويوجد لكل عنصر من هذه العناصر وظيفة مختلفة للُّغة<sup>(١)</sup>.

(١) انظر: قضايا الشّعريّة، رومان ياكبسون، ص ٢٧ و٢٨. والنظرية الأدبيّة المعاصرة، رومان سلدن، ص ٢٠. وميخائيل باختين المبدأ الحوارية، تزفيتان تودوروف، ص ١١٠. ونظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ١٢٥ و١٢٦.



وإنَّ الحديث هنا لا يخصُّ الأدب؛ إذ يسري نموذج الاتصال الذي وضعه  
ياكسون على كلِّ واقعة كلامية، وهو في ذلك يمهدُّ للوصول إلى الوظيفة الجمالية.

وتبعًا لما تقدّم: إنَّ كلَّ حدثٍ لغويٍّ يتضمَّنُ ستّةَ عناصرٍ؛ السِّياقَ والمتكلمَ  
والرسالةَ والسّامعَ وقناةَ الاتّصالِ والشُّفرةَ، ولكلِّ عنصرٍ من هذه العناصرِ وظيفةٌ  
معينةٌ؛ الوظيفة الدلالية والعاطفية والطّليّة والتأكديّة والميتالغويّة والجماليّة/الشّعريّة،  
وتتحدد هوية الرّسالة وفقًا للوظيفة الغالبة فيها؛ ففي المنظومات التعليمية تعلو  
الوظيفة الدلاليّة على الوظيفة الجماليّة ما يخرج هذه المنظومات من الأدب الذي تهيمن  
فيه الوظيفة الجماليّة على الوظائف الأخرى.

ويرى ياكسون أنّ الوظيفة الدلاليّة للغة في الشّعْر تنخفض إلى الحد الأدنى<sup>(١)</sup>؛  
إذ تهيمن الوظيفة الجماليّة على الشّعْر؛ فهي «الوظيفة المهيمنة على سائر الوظائف  
الأخرى والمتحكّمة بها، والناظمة لها في هرميّة تتسّم... الذروة فيها دون كبير منازعة  
من نظيراتها الوظائف الأخرى التي تقنع بسفوح الهرم أو حتى عباته»<sup>(٢)</sup>.

ولا تُوجد رسالة لفظيّة ذات وظيفة واحدة للغة، فالوظائف موجودة في كلِّ  
رسالة لكن في ترتيب هرمي مختلف للوظائف، وتتحدد البنية اللفظيّة للرسالة تبعًا  
للوظيفة السائدة فيها. وتختلف وظيفة اللغة باختلاف المجال الموجودة فيه؛ ففي

(١) انظر: Russian Formalism, Victor Erlich, p631

(٢) نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبد الله الغدّامي وعبد النبي اصطيف، ص ٧٩. وانظر: ص ٧٧ و٧٨

المجالات العلميّة من الواجب أن تكون اللُّغة واضحة بعيدة عن التّعقيد والغموض، ولا يمنع هذا من أن تحقق وظيفة جماليّة، لكن الوظيفة السّائدة تكون في مثل هذا الخطاب هي الدلاليّة. وليس ثمة اختلاف في طبيعة اللُّغة المستعملة في الأدب أو في المجالات العلميّة أو في الحياة العادية؛ ذلك أنّ الاختلاف يكمن في وظيفة اللُّغة في كل منها.

وقد ركز ياكسون على دور الوظائف الأخرى في النّص الأدبي فلا يمكن أن تقتصر دراسة الأدب على الوظيفة الجماليّة فقط؛ إذ تشاركها وظائف أخرى وبدور ليس بالقليل؛ فمقاصد العمل الشعري قد تكون وثيقة الصّلة بالفلسفة، وفن التعليم الاجتماعي وغيرهما. وأيضاً لا تقتصر الوظيفة الجماليّة على الشعر؛ فالمقالات الصحفية، والإعلانات، والرّسالة العلميّة، قد تحقق جميعها وظيفة جماليّة، وقد تستخدم كلمات بذاتها، ومن أجل ذاتها، وليس بوصفها مجرد وسيلة إشاريّة<sup>(١)</sup>.

إذن وجودها ليس معياراً أو حكماً على أنّ الرّسالة أدب؛ وهي «لا تقتصر على الشّعربل هناك فارق في الرّتبة فحسب، فهي هنا منظّمة لما عداها وليست تابعة لغيرها. وعندما نتصوّر لغة الشّعربل أنّها لغة تقوم فيها الوظيفة الشعريّة بالدور الرّئيسي الغلاب فإنّ هذا يساعدنا على فهم لغة النثر اليوميّة التي تخضع الوظائف فيها لمراتب أخرى، دون أن تغيب عنها تماماً بالضرورة هذه الوظيفة الشعريّة الجمالية، بل تظل تقوم

(١) انظر: السّائد، رومان ياكسون، ص ٦٢. ونظريّة الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن،

فيها بدور ثانوي قابل للتحليل»<sup>(١)</sup>، لكن الحُكْم هو الهيمنة/ السائد The Dominant؛ والسائد مفهوم يعني: «المكوّن المتفوّق أو مجموعة المكوّنات التي تضمن وحدة العمل الأدبي، وإمكانية استقباله؛ أي حقيقة الاعتراف به كظاهرة أدبيّة...، إنّ الخصيصة السائدة للأدب هي الصّفة المميّزة له ولب أدبيّته...، وعندما تسود الوظيفة الجماليّة فإنّ النتيجة هي عمل فني»<sup>(٢)</sup>.

واستطاع ياكسون من خلال حديثه عن وظائف اللّغة «أن يرسّي أسس النّقد الجمالي الحديث وأن يكشف عن ثانوية القيم النّفسيّة الاجتماعيّة فيه إذا لم تشكّل رصيّدًا يساعد على فهم البنية الشّكليّة اللّغوية للأعمال الأدبيّة»<sup>(٣)</sup>.

### وظائف اللّغة كما حددها ياكسون:

١. الوظيفة المرجعيّة Referential / الدّلاليّة / الإشاريّة / المعرفيّة: تهيمن هذه الوظيفة عندما يكون التّركيز على السّياق الذي ترد الرّسالة فيه<sup>(٤)</sup>.

٢. الوظيفة الانفعاليّة Emotive / العاطفيّة / التّعبيريّة: تركز على المرسل / المتكلّم، وتميل إلى التّعبير المباشر عن موقفه مما يقول، وهذا ما يجعلها تصطبغ

(١) علم الأسلوب والنّظرية البنائيّة، صلاح فضل، ٢/ ٥٨٨.

(٢) الوظيفة الجماليّة: المعيار والقيمة بوصفها حقائق اجتماعيّة، مارك اسونيو، ص ٢٢٥.

(٣) علم الأسلوب والنّظرية البنائيّة، صلاح فضل، ٢/ ٥٤٣.

(٤) انظر: قضايا الشّعريّة، رومان ياكسون، ص ٢٨.

بلون من الانفعال العاطفي سواء كان صدقاً أم مفتعلاً ؛ مثل: استخدام ألفاظ التّعجب<sup>(١)</sup>.

٣. الوظيفة الطَّلبيَّة Conative / التَّأثيريَّة / الإِفهاميَّة: تركّز على السَّامع / المرسل إليه؛ إذ يُستخدَم هاهنا النِّداء والأمر وما سواهما<sup>(٢)</sup>.

٤. الوظيفة التَّخاطبيَّة Phatique / التَّأكديَّة / الانتباهيَّة: تتغيى هذه الوظيفة إقامة التَّواصل أو مدّه أو قطعه؛ للبرهنة على أنّ قناة الاتّصال تقوم بعملها، مثل: (اسمع) أو (هل تسمعني) و (انتبه) وما إلى ذلك، وهذه هي الوظيفة التي تُعطي تركيزاً وألويّة لقناة الاتّصال<sup>(٣)</sup>.

٥. الوظيفة الميتالغويَّة Metalinguistique: تركّز على الشّفرة، وتهتم بأن يكون المتكلّم والسَّامع مستخدمين الشّفرة ذاتها؛ مما يجعل المتكلّم يركّز على الشّفرة والسَّامع يسأل عنها، كأن يقول السَّامع: (إنني لا أفهمك، ماذا الذي تريد قوله؟) أو يقول المتكلّم: (أريد أن أقول.. أو أقصد أو أعني..)<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر: قضايا الشّعريّة، رومان ياكسون، ص ٢٨.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٣١.

٦. الوظيفة الجمالية/ الشعريّة: وهي التي يعرفها ياكسون بأنها: «الوظيفة اللغويّة التي تجعل الرّسالة أثرًا أدبيًا»<sup>(١)</sup>، وذلك حين تركّز الرّسالة على نفسها<sup>(٢)</sup>. ومن غير الممكن قصر الوظيفة الجمالية على الشّعْر؛ ذلك أنها ليست الوظيفة الوحيدة التي تؤدّيها اللّغة في الأدب؛ لكنّها هي الوظيفة المهيمنة في النّص الأدبي على سواها من الوظائف، أما في الأنشطة اللّغويّة الأخرى فلا تأخذ الوظيفيّة الجماليّة أثرًا فاعلاً بل ثانويًا<sup>(٣)</sup>.

وفي الأدب لا يهتم الدّال بتوصيل مدلول ولا يسعى القارئ إلى تلمّس معنى ما أو استنباط معلومة، وإنّما يكون الاهتمام بالدّال نفسه بوصفه عنصرًا رئيسًا وفاعلاً في تحويل النّص العادي إلى أدب؛ إذ تجذب الوظيفيّة الجماليّة الانتباه والاهتمام نحو الدال ذاته بعيدًا عن الوظائف الأخرى<sup>(٤)</sup>، وهي الخاصيّة اللّغويّة الملازمة للأدب

(١) معجم مصطلحات نقد الرّواية، لطيف زيتوني، ص ١١٥.

(٢) انظر: قضايا الشعريّة، رومان ياكسون، ص ٣١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٨ و٣١.

(٤) انظر: الوظيفة الجماليّة: المعيار والقيمة بوصفها حقائق اجتماعيّة، مارك اسونيو، ص ٢٢٥.

وتتمثّل عن «طريق العلاقة الخاصّة القائمة بين العمليتين اللتين ينهضُ على أساسهما أي بناء لغوي، ألا وهما الاختيار **Selection** والتّركيب **Combinaison**»<sup>(١)</sup>.

وتتمُّ عمليّة الاختيار على أساس من التماثل والمشابهة والترادف والمغايرة والطباق، بينما تقوم عمليّة التّأليف وتكوين الحدث على المجاورة. ومن هنا فإنّ الوظيفة الجماليّة تعرض مبدأ التّعادل/ التماثل في محور الاختيار على محور التّأليف والتّركيب<sup>(٢)</sup>؛ أي هي إسقاط محور الاختيار الاستبدالي الذي يعتمد على التّشابه والترادف على محور التّركيب السّياقي المعتمد على التجاور المكاني؛ إذ يتحكّم مبدأ التّعادل «في الانتقاء، [و] يتحكّم بالتالي في محور التّركيب، ويمنحه تلك التعددية في المعنى والدّلالة التي يتسم بها النّص حين تسود الوظيفة الشّعريّة فيه»<sup>(٣)</sup>.

ومن بين الإمكانيات المتاحة ومن بين المترادفات نختار مفردات معيّنة لنضمّها في جملة ترتكز إلى قواعد اللّغة، ويرجع الاختيار إلى السّياق؛ ذلك أنّ من بين مجموعة الخيارات الممكنة يوجد عنصر هو الأقدر على ملاءمة موقف معيّن، فلكل عنصر

(١) انظر: مفهومات في بنية النّص، مجموعة مؤلفين، ص ٤٦ و٤٧.

(٢) انظر: قضايا الشّعريّة، رومان ياكسون، ص ٣٣. ونقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى ما

بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ص ٧٧ و٧٨. والأسلوبية، بيير جيرو، ص ١١٨ و١١٩. وبلاغة

الخطاب وعلم النّص، صلاح فضل، ص ٥٢.

(٣) موسوعة النّظريّات الأدبيّة الحديثة، نبيل راغب، ص ٣٧٩.

إمكانية وفعالية معيّنة في أداء المراد. أمّا التّأليف بين الألفاظ المختارة، فله أثر مهم في الجملة وعنه يتحصّل الاختلاف في الصّياغة عن طريق التّقديم والتّأخير والإسنادات المختلفة<sup>(١)</sup>. ومن الممكن القول: «إنّ علم المعاني يعمل على المستوى الأفقي للتعبير اللّغوي، ويتوافق مع علم النّحو؛ بينما يعمل علما البيان والبديع على المستوى الرأسي، وهما اللذان يحققان الأسلوب ويلونان الخطاب بسماته الخاصّة»<sup>(٢)</sup>.

ويرى ياكوبسون أنّه من غير الصواب ربط الوظيفية الجماليّة بالنّظم؛ فالمنظومات التي تعدد أيام الشّهور أو قواعد النّحو أو متون العلوم الأخرى لا تداني الشّعور الحقيقي، وعلى الرّغم مما تؤدّيه من وظيفة، إلا أنّ الوظيفية الجماليّة هاهنا تتقلص لصالح الغرض الرئيس الذي تتطلّع إليه تلك المنظومات<sup>(٣)</sup>. فالوظيفة الأدبيّة / الجماليّة ليست مقصورة على الأدب، بيد أنها تسود في الأدب مقابل ثانويتها في نصوص من نوع آخر. وتختلف الوظيفة الجمالية في ما بين النّصوص الأدبيّة؛ شعراً ونثراً، فما بالك بين نصوص غير أدبيّة!

والوظيفة الجماليّة تتحقق عبر تقنيّات الأدبيّة، تلك التقنيّات التي تزحزحُ الاعتيادية عن الكلام العادي لتصيرها أدباً، ولكن ليس وجود تلك التقنيّات كفيلاً بخلق الأدب؛ فالقضيّة ليست  $1+1=2$ ؛ ذلك أنّه لا بُدّ من تناغم تلك التقنيّات في

(١) انظر: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، ص ١٢٣.

(٢) نظرية النّقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، ص ١٤٢.

(٣) انظر: علم الأسلوب والنظرية البنائيّة، صلاح فضل، ١/ ١٥٠.

نسقٍ معيّنٍ وتعانقها لتيسير أداء مهمّتها الأداء المُبدع للأدب، ولا بدّ أن ترتبط فيما بينها بشبكة من العلاقات؛ علاقات تتواشج وتتلاحم من خلال وجودها ضمن نسق يسهم في اتساقها لتؤدّي الوظيفة المبرزة لقيمتها وأثرها في النصّ، وبذلك يكون للأدبيّة «ثلاث خصائص.. أوّلاها: الخاصّة النّسقيّة وأخراها: الخاصّة العلائقيّة وثالثتها: الخاصّة الوظيفيّة»<sup>(١)</sup>. والأمر في دراسة الوظيفيّة الجماليّة للتقنيات الأدبيّة يتجاوز تحديد التقنية وشرحها؛ ذلك أنه يسعى لدراسة أثر التقنية في تركيب النصّ وعلاقتها بغيرها من مكونات النصّ، وأثرها في المتلقّي.

أما عن كينيّة التمييز بين الأدب وسواه من نصوص غير أدبيّة.. فقد عرفت أن الأدب يتوسّل باللّغة فهي مادته، بيد أنه يستعملها بشكل مغاير لاستخداماتها العاديّة، فاللّغة هي أساس الأدب، وهي ما تكسبه صفته (الأدبيّة)؛ ومن المؤكّد أن الدارسين لا يُلحّون ولا يتغيّون المتعة والجمال هدفاً محضاً من قراءة الأدب، إلا أن تلك المتعة هي الرّائز وهي السبيل الأولى من قراءة الأدب، وهي ما تُكسي النصّ بحلّة الأدبيّة.

ويلحظ التشابه في مفهوم الوظيفيّة الجماليّة عند الجرجاني والشكلانيين في تركيزهما على الآلية المختلفة في بناء الكلام وعلى علاقة مكونات النصّ مع بعضها لتحقيق الوظيفيّة الجماليّة، فاللّغة عند عبد القاهر ليست ألفاظاً بل علاقات<sup>(٢)</sup>، وللسياق في التّأليف مكانة أثيرة؛ فسياق الكلام يؤثّر في الوظيفيّة الجماليّة لمكونات النصّ التي

(١) أطراف الوجه الواحد، نعيم اليافي، ص ٣٤٣.

(٢) انظر: في الميزان الجديد، محمد مندور، ص ٢٠١ وما بعدها.



تكتسبُ هذه الوظيفة عند تموضعها في الجملة، لكنَّها في جملة أخرى قد لا تحظى بتلك الوظيفة.

وقد انصب اهتمام الشُّكلانيين على الوظيفة الجَمَلِيَّة لِلُّغَة؛ لذا اهتموا بالشكل، لكن هذا لا يعني أن غاية الأدب عندهم الشكل فقط، فالمعنى ليس مهملاً عندهم، وما يميِّز الأدب ليس غياب المعنى (المدلول)، وإنَّها تعددية المعاني (المدلولات)<sup>(١)</sup>. وفي نظرهم المدلول مهم لكن ليس هو ما يصنع الأدب، فلا أثر للمعنى في أدبية النَّص، وإنَّما التقنية هي التي تتحقق بها الأدبيَّة، وبذلك لم يكن هدف الأدب عندهم المتعة أو توصيل رسالة ما، بل تقديم رؤية جديدة للأشياء.

وإنَّ ما يميِّز اللُّغَة في الأدب أنَّها هدف في ذاتها، وليست وسيلة إلى هدف؛ فاللُّغَة في المجالات الأخرى؛ كالتواصل اليومي.. تسعى إلى تحقيق غرضٍ ما؛ توصيل معلومة، إقناعنا بفكر ما؛ إذ تكون الوظيفة الدلاليَّة لِلُّغَة في أعلى درجاتها على حساب تهميش الوظيفة الجَمَلِيَّة.. أما في الأدب فالتركيز يكون على اللُّغَة التي تمتع المتلقِّي بروعة تركيبها وتعبيراتها التي تثير المشاعر وتأسرها بسحرها وتعدد دلالتها؛ مما يخلق بناءً مغايراً يكسر النمط السائد في الكلام، فهي لغة أدبيَّة مشحونة بأقصى طاقات التعبير.

ما يعني أنَّه من العسير تقرير وجود وظيفة واحدة من وظائف اللُّغَة في نص أدبي؛ إذ تحضر وظائف اللُّغَة بتفاوت؛ فقد تسود وظيفة ما في نص ما دون أخرى، وهنا

(١) انظر: Russian Formalism, Victor Erlich, P630&631

تتحدد طبيعة النصوص تبعاً للوظيفة السائدة، ومن الممكن أن تُوجد كل من هذه الوظائف في أي رسالة لغوية، بيد أن هيمنة إحداها تتعلق بطبيعة هذه الرسالة، هذا يعني أن وجود الوظيفة الجمالية في رسالة ليس دليلاً على أن هذه الرسالة أدب؛ إذ إنه من الممكن جداً أن تُوجد هذه الوظيفة في رسائل لغوية غير أدبية، ولكن هيمنة الوظيفة الجمالية على سواها من الوظائف التي يؤديها النص اللغوي هي ما تقرر بأن النص ينتمي إلى الأدب.

## [٢]: الوظيفية الجمالية للصورة الأدبية:

اهتمَّ الشكلايون الروس بمفهوم الصورة الأدبية؛ لما لها من وظيفة في منح النص الأدبي سمته المميزة (الأدبية)، فهي تثير خيال المتلقي، وتفتح ذهنه أمام تأويلات عدة، وذلك بما تحمله من خفاءٍ يحيل إلى تعدد التأويلات. وأضحت الصورة عند الشكلايين هي المكون الذي يقوم الشعر به، وهي من أهم تقنيات التغريب المحققة للأدبية في النص بما تحمله من محاولة اجتلاب علاقات غير متدانية واستخدام إسنادات غريبة عن المعتاد، فهي ليست وشياً أو زينة، بل هي جوهر الشعر، ويرى فكتور شكولوفسكي أن الصور الشعرية هي أداة «لإيجاد أقوى انطباع ممكن...، وما الصورة المجازية الشعرية سوى صور لحيل اللغة الشعرية»<sup>(١)</sup>، فالصور الشعرية تصنعها تلك الإسنادات المغربة التي تسهم في المبالغة في التأثير.

متى تخلق الصورة أدباً؟ إن الصورة تُستخدم في لغة الحياة العادية وليست حكراً على الأدب، وتصبح مميزاً للأدب عندما تستطيع أن تحدث رجرجةً في بني النص وفي نفسية المتلقي؛ أي عندما تحدث تأثيراً تأبى أن تحدثه عادةً. ولا تتعلق الأدبية في الصورة بحد ذاتها، وإنما في تركيبها ووظيفتها في النص، فليس كل كلام ينطوي على الصورة أدباً، فقد يحتوي الكلام صوراً، لكن لا يكون أدباً.

(١) نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ٢١.

والعبرة ليست بوجود الصور، بل بالطريقة والكيفية التي تُستخدم بها الصور؛ فإذا كان الهدف من الاستعارة في النثر الفني هو توضيح الفكرة وتقريبها إلى أذهان القراء، فإن الأمر بالشعر مختلف؛ إذ يستخدمها الشعراء لإحداث الأثر الجمالي. وللصورة في الأدب وظيفة جمالية؛ فهي تعرب المعنى وتكسر ألفة ما هو معتاد وتدفع القارئ إلى تأمله، وتحول ما هو معهود إلى شيء غريب، وذلك بتقديمه في ضوء جديد وبحشره في سياق غير متوقع فتجعله يبدو غريباً أو غير مألوف<sup>(١)</sup>.

ركز الشكلاونيون على التقنية؛ إذ تناولوا «الأدب على أنه استخدام خاص للغة يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية وتشويهها، فاللغة العملية تُستخدم استخداماً يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أي وظيفة عملية وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب»<sup>(٢)</sup>، والصورة الأدبية توحى بالمعنى، ويمثل الإيحاء سمة مهمة للغة الأدب البعيدة عن التقرير والمباشرة في طرح المعاني، وهذا الإيحاء يفتح المجال أمام التأويل وتعدد الدلالة؛ مما يستدعي من القارئ أن يستنفر طاقاته التخيلية ليتفاعل مع هذا الكم الواسع من الدلالات التي تشكلها تلك العلاقات الجديدة بين الألفاظ،

(١) انظر: Russian Formalism, Victor Erlich, P629. والمصطلحات الأدبية

الحديثة، محمد عناني، ص ٧٠.

(٢) النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ٢٨.

و«قوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجردة ولا في المبالغة في وصفها»<sup>(١)</sup>.

والغموض في الصورة هو سر جماليتها المتأني من دفع القارئ إلى قراءتها غير ما مرة وتأملها ليفك غموضها، وهنا تكمن وظيفة الصورة عند الشكلايين، فليس المهم المضمون وإنما روح المضمون وما يوحي به، و«إطالة صعوبة الإدراك الحسي والزمن الذي يستغرقه؛ إذ إن عملية الإدراك الحسي غاية جمالية في حد ذاتها ومن ثم يجب إطالتها»<sup>(٢)</sup>؛ فالعناية مركزة على آلية الدلالة لا ماهيتها، وبالمقارنة مع عبد القاهر يلحظ اشتراكه مع الشكلايين بالتركيز على التقنية الفنية، بيد أن الشكلايين توقفوا عند هذه النقطة في حين اتخذها عبد القاهر لبيني عليها فكرة أخرى وهي (معنى المعنى)؛ إذ الطريقة أو التقنية مهمة لإيصال المعنى وتأكيد ورسوخه عند القارئ.

ويرى بوريس أيجنوم أن الغموض في الصورة والذي يؤدي إلى استغراق زمن في إدراكها هو آلية من آليات كسر الألفة، والفن «طريقة لكسر الآلية في الإدراك الحسي، والهدف من الصورة ليس هو تسهيل وجود المعنى أمام إدراكنا، بل خلق إدراك حسي خاص بالشيء، خلق (مشاهدة) الشيء وليس مجرد معرفته. من هنا تجيء العلاقة

(١) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص ٢٧٦.

(٢) النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ص ٣٠.

بين الصُّورة وعملية (جعل الشيء غريباً)»<sup>(١)</sup>؛ وبذلك تكون وظيفة الصُّورة ليست إدراك المعنى وتوضيحه، وإنما خلق إدراك مميز للنص، إنها تخلق رؤية للشيء بدلاً من أن تكون أداة معرفته، فلا بد للصُّورة من أن تكون جديدة لتحديث هذه التأثيرات التي قد تتآكل مع التكرار والألفة؛ ذلك أن «الإدراك عندما يغدو عادياً يصير عملية آلية»<sup>(٢)</sup>.

وقد تجاوزت الصُّورة وظيفتها القديمة المتمثلة في تقريب المتباعدات وتوضيح الأشياء وحمل المعنى.. وسوى ذلك من الوظائف المعولة على محتوى الصُّورة أو نفعيتها غاضةً البصر عن جماليتها وتركيبها، فتتجلى مع الشكلايين وظيفة الصُّورة في تقديمها المختلف؛ مما يعطيها وظيفتها الفاعلة في النص الأدبي، وهنا يلحظ النظرة الشكلائية للصُّورة، ولا ريب أن نظرة الجرجاني كانت أعمق، فهو لم يغفل أهمية الجدة في الصُّورة وأيضاً لم يغفل المضمون الذي تجاوزه الشكلايون كثيراً، فكانت وظيفة الصُّورة عنده تتبدى في الجدة في التعبير والبعد عن الابتدال للوصول خلف التركيب الظاهر إلى دلالات تغني النص وتنزع عنه الاعتيادية.

وتحتوي عملية الشعر «على شقين: أحدهما انحرافٌ وهدمٌ للأنماط التعبيرية العادية، والآخر إعادة بنائها وتصحيحها؛ ولكي يقوم الشعر بوظيفته من الضروري أن يفقد معناه في اللحظة نفسها التي يعثر فيها عليه من جديد في وعي القارئ وضميره.

(١) الخروج من التيه، عبد العزيز حمودة، ص ٨٤ نقلاً عن: Introduction to the Formal

Method, Boris Eichenbaum, p11.

(٢) نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ٢١.

هذه الحركة المتذبذبة التي تتأرجح بين فقدان المعنى المؤلف وتركيب المعنى الجديد ... تمثل المحور الأساسي للصورة الشعرية الحديثة، وتمثل بالتالي شعرية الشعر وخصيئته المميزة...، وسنرى دائما أننا لا نلتقي بنفس المعنى الذي تركناه من خلفنا؛ فخلال الذبذبة يتغير المعنى في خواصه الحميمة ويتغير كذلك الشكل<sup>(١)</sup>؛ فيفضي تغير وسيلة التعبير إلى تغير في المعنى، وهذا ما طرحه الجرجاني؛ فالألفاظ تتبع المعاني، وكل تغير في ترتيب هذه الألفاظ قد يتبعه تغير في المعنى.

إذن لا يكفي وجود صورة للقول إن: هذا شعر؛ ذلك أنه لا بد من ترابط الصور مع بعضها وأساقها مع السياق؛ الأمر الذي يحقق وظيفتها الجمالية التي تتمثل في التغريب في بنية النص وفي تلقيه.

(١) علم الأسلوب والنظرية البنائية، صلاح فضل، ٥٨٦/٢.

### [٣]: الوَظيفَةُ الجَماليَّةُ للنَّثر الأَدبي:

النَّثر الأَدبي هو: «سرد كتابي يعتمدُ تقنيات وتقاليد شاعرية»<sup>(١)</sup>، إنَّ التَّقنيات التي توجد في الشَّعر قد توجد في النَّثر أيضًا؛ ذلك أنَّ الأَدبيَّة لا تقتصر على الشَّعر فقط؛ إذ توجد في الأجناس الأَدبيَّة جميعها؛ كالخطابة والرِّواية والقصة...، وبذلك يغدو من العسير أن نضع الشَّعر في مقابل النَّثر؛ ذلك لأنَّهما يتشابكان ويتداخلان مع بعضهما<sup>(٢)</sup>، وقد «ظهر كثير من النَّظريَّات التي هدفت إلى تفسير نشأة اللُّغة وطبيعتها التي تتبدل مع تبدل الموضوع الذي تعالجه؛ فتختلف هذه الطبيعة في موضوع العلم عنها في موضوع الأدب، وفي الأدب تختلف من الشَّعر إلى القصة أو المسرحية، وفي الشَّعر ذاته تختلف بين الشَّعر الكلاسيكي والشَّعر الحديث...»<sup>(٣)</sup>.

ثم إنَّ التقنيات الأَدبيَّة قد توجد ذاتها في كلا الجنسين، وعندما تحتفي هذه التقنيات يصبح النَّص نصًّا تقريريًّا، وهذا ما يزيح سمة الأَدبيَّة عنه. وما ذُكر من تغريب واختلاف في الكلام في الصَّفحات السَّالفة قد يُصيب النَّثر الأَدبي، بيد أنَّ

(١) معجم المصطلحات الأَدبيَّة المعاصرة، سعيد علّوش، ص ٢٠٩.

(٢) انظر: مقدِّمة لدراسة الصورة الفنِّية، نعيم اليافي، ص ١١.

(٣) الرَّمز في الشَّعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، ص ٦٩.



الوَظِيفَةُ الْجَمَالِيَّةُ تَخْتَلِفُ فِي النَّثْرِ عَنْهَا فِي الشُّعْرِ؛ إِذْ تَتَعَلَقُ الْوَظِيفَةُ فِي النَّثْرِ فِي الْمَعْنَى بِشَكْلِ رَئِيسِي؛ فـ « النَّثْرُ يَحْتَفِلُ بِجَوْهَرِ الْمَحْتَوَى، [و] الشُّعْرُ يَحْتَفِلُ بِشَكْلِ الْمَعْنَى»<sup>(١)</sup>.

ذَلِكَ أَنَّ الدِّوَالَ فِي النَّثْرِ تَحْمَلُ طَاقَةَ دَلَالِيَّةٍ أَكْبَرَ مِمَّا هِيَ عَلَيْهِ فِي الشُّعْرِ، وَ«تَدَاعِيَاتِ الْوُضُوحِ وَالْغَمُوضِ حَصَرَتْ وَظِيفَةَ النَّثْرِ بِالنَّفْعِيَّةِ وَالتَّوَصِيلِيَّةِ وَوَظِيفَةَ الشُّعْرِ بِالْإِمْتَاعِ الْحَادِثِ بِفِعْلِ لَذَّةِ كَشْفِ الْغَمُوضِ وَالْمَفَاجَأَةِ فِي تَحْصِيلِهِ»<sup>(٢)</sup>، وَهَذَا يَكْمُنُ الْإِخْتِلَافُ بَيْنَ هَذَيْنِ الْجَنْسَيْنِ، فَتَتَلَقَى الْكَلِمَةُ فِي الشُّعْرِ بِذَاتِهَا، وَمَنْ أَجَلَ ذَاتِهَا وَليْسَتْ بِوَصْفِهَا مَدْلُولًا لِأَمْرٍ مَا أَوْ تَعْبِيرًا عَنِ مَشَاعِرٍ مَعْيِنَةٍ، وَعَلَى هَذَا تَتَرَاوَجُ الْوَظِيفَةُ الدَّلَالِيَّةُ فِي لُغَةِ الشُّعْرِ عِنْدَ الشُّكْلَانِيَّيْنَ وَتَكْتَسِبُ الْأَبْنِيَّةَ اللَّغَوِيَّةَ قِيَمَةً مُسْتَقْلَةً<sup>(٣)</sup>.

وَقَدْ أَكَّدَ الشُّكْلَانِيُّونَ وَجُودَ الصُّورَةِ الْأَدْبِيَّةِ فِي الشُّعْرِ وَالنَّثْرِ<sup>(٤)</sup>، بِيَدِ أَنَّ الْوَظِيفَةَ الْجَمَالِيَّةَ لِلصُّورَةِ مُخْتَلِفَةٌ بَيْنَ الْجَنْسَيْنِ؛ مِمَّا يَعْنِي إِخْتِلَافَ الْوَظِيفَةِ الْجَمَالِيَّةِ لِلتَّقْنِيَّةِ ذَاتِهَا بِإِخْتِلَافِ الْجَنْسِ الْأَدْبِيِّ<sup>(٥)</sup>، لَكِنْ لَيْسَ بِالْمَطْلُوقِ فَمِنْ الْمُمْكِنِ أَنْ يَتَشَارَكَ الشُّعْرُ وَالنَّثْرُ فِي

(١) التَّشْكِيلُ اللَّغَوِيُّ فِي شُعْرِ عَبْدِ الْقَادِرِ الْجَزَائِيِّ، وَهَبُ رُومِيَّةً، ص ١٥.

(٢) الْأَدَبُ وَالْأَدْبِيَّةُ، حَسَنُ إِبْرَاهِيمَ الْأَحْمَدِ، ص ١٠٦. وَانظُرْ: أَصُولُ النِّقْدِ الْأَدْبِيِّ، أَحْمَدُ الشَّايِبِ، ص ٣٠٤.

(٣) انظُرْ: قَضَايَا الشُّعْرِيَّةِ، رُومَانُ يَاقُوبُوسُون، ص ١٩. وَنَظَرِيَّةُ الْبِنَائِيَّةِ فِي النِّقْدِ الْأَدْبِيِّ، صِلَاحُ فَضْلٍ، ص ٥٤. وَتَحْلِيلُ الْخُطَابِ الْأَدْبِيِّ عَلَى ضَوْءِ الْمَنَهِجِ النَّقْدِيَّةِ الْحَدَاثِيَّةِ، مُحَمَّدُ عَزَام، ص ٤٣.

(٤) انظُرْ: الشُّكْلَانِيَّةُ الرَّوْسِيَّةُ، فِكْتُورُ إِيْرَلِيخ، ص ١٧.

(٥) انظُرْ: نَظَرِيَّةُ الْأَدَبِ، رَيْنِيَّةُ وَيْلِيكُ وَأُوسْتِنُ وَاْرِن، ص ٣٥.

الوظائف الجمالية، ف «وظيفة الاستعارة في الإثارة والإيجاء يمكن أن تكتنف الشعر كما تكتنف النثر»<sup>(١)</sup>.

ولا يختص النثر بدلالات محددة، فالمعنى نفسه في الشعر والنثر لكن طريقة التعبير مختلفة، والتشابه جلي بين الشعر والنثر من حيث استخدامهما المادة ذاتها (اللغة)، ويكمن الاختلاف في الاستعمال المتميز لعناصر النص الأدبي وطريقة بناء النص، وإن تلمس الفارق في طبيعة الشعر والنثر يقود إلى معرفة تحقق الوظيفة الجمالية في كل منهما.

إن اللغة في الشعر تقوم على الإيقاع، ويتميز الشعر «في طبيعة البناء التخيلي من ناحية، وفي طبيعة البناء الإيقاعي الذي يرتبط بالانتظام المتميز لكلماته من ناحية أخرى؛ أي أن الشعر وإن اشترك مع باقي أنواع الفن في الخصائص التخيلية العامة، يتميز عنها بخصائص ذاتية مرتبطة بطبيعة أدواته من حيث كيفية تشكيلها وتأثيرها»<sup>(٢)</sup>.

أما في النثر فالمهم عند الشكلانيين طريقة سرد الأفكار وتسلسلها؛ أي التقنية لا المعنى؛ إذ أكدت نظرية النثر عند شكولوفسكي أولوية التنظيم على الموضوع، وأولوية الأعراف السردية على الحياة<sup>(٣)</sup>، من خلال الاهتمام بـ «الطرائق التي يتم بها

(١) نص الثعالبي بين الإبداع والنقد، حسن إبراهيم الأحمد، ص ١٤٣.

(٢) مفهوم الشعر، جابر عصفور، ص ١٩٠.

(٣) انظر: Russian Formalism, Victor Erlich, P632.

تغريب الأحداث المألوفة بواسطة الإبطاء والإطالة والقطع؛ ذلك لأنَّ هذه التقنية في إرجاء الأحداث أو تطويلها تدفعنا إلى أن نوليها انتباهنا»<sup>(١)</sup>.

وإنَّ بنية الشُّعر عند جاكسون هي بنية التوازي، والتوازي: تماثل يُكسبُ الأبيات المترابطة اتساقًا واضحًا وتنوعًا كبيرًا في الآن نفسه. والتوازي موجود في النَّثر أيضًا، لكن ثمة اختلاف<sup>(٢)</sup>؛ فيتحقق التَّوازي في الشُّعر من خلال الوزن الذي يقتضي «من عناصر الدلالة النحويَّة والمعجميَّة توزيعًا متوازنًا. ويحظى الصوت هنا حتمًا بالأسبقيَّة على الدلالة. وعلى العكس من ذلك، نجد في النَّثر أن الوحدات الدلاليَّة ذات الطَّاقة المختلفة هي التي تنظَّم بالأساس البنيات المتوازنة. وفي هذه الحالة يؤثر توازي الوحدات المترابطة على أساس المشابهة أو التباين أو المجاورة بشكل فعال في بناء الحكمة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه وعلى انسياب التيمات السردية»<sup>(٣)</sup>.

وصفوة القول: يكون التركيز في النَّثر على آلية بناء الفكرة، بيد أنه ثمة هدف أول وهو توصيل فكرة معينة بشكل أدبي، فتعلو الوظيفة الدلاليَّة دون أن تلغي سيادة الوظيفة الجماليَّة التي لا تتراجع فاعليتها إزاء المهمة الجليلة للدوال في توصيل الفكرة..

(١) النَّظريَّة الأدبيَّة المعاصرة، رامان سلدن، ص ٣٠.

(٢) انظر: في الشُّعريَّة العربيَّة: نحو وعيٍ مفهوميٍّ جديدٍ عَوْدٌ إلى الجذور الأقدم، طراد الكبسي،

ص ٤٤ و٤٥.

(٣) قضايا الشعريَّة، رومان ياكسون، ص ١٠٨.

وتجدر الإشارة إلى أنه ليس من السهولة طرح سمات تصلح للأنواع التي تنضوي تحت النثر من خطابة ومقامة وقصة ورواية..؛ ذلك أن لكل من هذه الفنون سمات في بنيتها وطبيعة لغتها، فقد تفيض القصة القصيرة بالتكثيف المعتمد على الإيجاز في الكلام، وقد يأخذ الإيجاز صوراً شتى تسهم في تقريب هذا الفن من الشعر في حين تقلص تقنية التكثيف في الرواية مثلاً.

## [ ٤ ] : الوَظِيفَةُ الجَمَالِيَّةُ وَالتَّلَقِّيُّ :

إنَّ المبدعين يسعون إلى بثِّ أثرٍ ما في القارئ من خلال إبداعاتهم الأدبيَّة، وتتحقق الوظيفة الجمالية للتلقي في تذوق القارئ وتفاعله مع النَّص<sup>(١)</sup>. وقد اختلفت النظرة إلى أهمية القارئ باختلاف الاتجاهات النَّقدية في مطلع القرن العشرين إلى أن بلغ الدرس النَّقدي أوجه في هذا الموضوع على يد علمين من أعلام مدرسة كونستانس الألمانية، وهما هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss وفولفغانغ إيزر Wolfgang Iser.

ويرى إيزر أنَّ عماد عملية قراءة النَّص الأدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، وعليه يجب أن تهتم دراسة النُّصوص الأدبية بمكونات تلك النُّصوص، وبالأفعال المرتبطة بالتجاوب معها<sup>(٢)</sup>، فالنَّص الأدبي له قطبان؛ القطب الفني Artistic والقطب الجمالي Esthetic؛ أمَّا القطب الفني فيعني المكونات الفنيَّة للنَّص، وأمَّا القطب الجمالي فهو تلقي القارئ وتأثره في النَّص. وفي الواقع إنَّ

(١) انظر: المرآة والخارطة، مجموعة مؤلفين، ص ١٦. و الخطيئة والتكفير من البنيويَّة إلى التَّشريحية،

عبد الله الغدَّامي، ص ٢٨٨.

(٢) انظر: فعل القراءة، فولفغانغ إيزر، ص ١٢.

العمل الأدبي لا يتطابق مع النص تماماً أو مع تلقيه. إنما يشغل منزلة وسطاً بين القطبين، والالتقاء بين النص والقارئ هو الذي يحقق للعمل وجوده<sup>(١)</sup>.

والحديث عن التلقي عند الشكلايين حديثٌ خجول، فلم يطرحوا ذلك الطرح الناضج، وإنما تظهر دراساتهم جانباً ضئيلاً عن أهمية القارئ في مقاربة النصوص. ومع ذلك لا يمكن إنكار أثرهم في نظرية التلقي، وذلك من خلال تأكيدهم «الخاصية الجمالية للأدب، وضرورة إيجاد تفسير أدبي قائم على تحليل النص من داخله بهدف تذوقه»<sup>(٢)</sup>.

وللقارئ أثر جليل في تلقي النصوص والتفاعل معها وإعادة خلقها، فهو من «يمظهر الوظيفة [الجمالية] ويمنحها شرعية التحقق»<sup>(٣)</sup>، ويبدو ذلك جلياً في قول شك洛夫سكي: «للتعرف على الطابع الشعري لعمل ما لا بد من العودة إلى الجمهور؛ لأن العمل يكون بالنسبة لمؤلفه نثراً، بينما يعتبره القارئ شعراً والعكس بالعكس»<sup>(٤)</sup>.

(١) انظر: نقد استجابة القارئ من الشكلايين إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ص ١١٣.

وانظر: فعل القراءة، فولفغانغ إيزر، ص ١٢.

(٢) التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم، ص ٢٤.

(٣) الأدب والأدبية، حسن إبراهيم الأحمد، ص ١٠٧.

(٤) النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه، ص ٣٣.

ويتمحور دور المتلقي عند الشكلايين من خلال منعكسات مفهوم (التغريب)؛ ذلك أن «تقنية الفن هي جعل الأشياء غريبة، جعل الأشكال صعبة، مضاعفة، صعوبة الإدراك وطوله؛ لأنّ عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها وينبغي أن يُطال أمدها»<sup>(١)</sup>، والتغريب في بناء الكلام يغري القارئ في مواصلة القراءة وتكرارها علّه يفك شفرات عصت عن الحل في قراءته الأولى، وعلّه يستكشف ذلك البناء المبني على قواعد يعرفها وألفاظ يألفها، إلا أنه لا يزال ينعم النظر فيه لغرابته وإسناداته المغايرة للمعتاد. وقد عدّ نقل الشيء إلى دائرة جديدة للإدراك غاية رئيسية للشعر وعلّة وجوده؛ إذ يزيح الإدراك الاعتيادي عبر انتزاع الموضوع من سياقه المعتاد، وعبر وضع أشياء متباعدة في موضع المجاورة؛ مما يقضي على الاستجابات المألوفة<sup>(٢)</sup>.

وبما أن نظرة الشكلايين إلى الأدب تستند أساساً إلى اختلافه عن غيره من الكلام، هذه النظرة تؤثر في رؤيتهم في دور القارئ في العملية الأدبية، فالقارئ بداية يتنبه إلى ما يختلف فيه الأدب عن سواه، فإذا هو تلقى يعول على الأدوات المختلفة في بناء النص، والتغريب في بناء الكلام يقود إلى التغريب بالتلقي؛ بمعنى إن استجابة المتلقي للكلام العادي تختلف عن استجابته للكلام الأدبي، ويختلف إدراك الأدب عن أيّ إدراك آخر، إلا أن هذا الإدراك يغدو عادياً مع تكرار استعمال التقنيات الأدبية؛ إذ

(١) نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ٢٢. وانظر: النظرية الأدبية المعاصرة،

رامان سلدن، ص ٣٠. ومفاهيم في بنية النص، مجموعة مؤلفين، ص ٣٧.

(٢) انظر: الشكلاية الروسية، فكتور إيرليخ، ص ١٩ و ٢٠.

«الإدراك عندما يغدو عاديًا يصير عمليةً آليّة»<sup>(١)</sup>. والغموض وإكساب الألفاظ دلالات جديدة يثيران القارئ ويدفعانه إلى التفكير بالنّص إلا أنّ شيوع التراكيب المغربة يؤدي إلى وأد بريقها، و«تصبح مبتذلة لدرجة أن يصبح القراء الجدد ذوي مناعة ضدها ويطلبون شيئًا مختلفًا، شيئًا من المفترض أن يكون مضافًا لما سبق»<sup>(٢)</sup>.

وللتأمل الذي يستلزمه التّغريب أثرٌ في إطالة مدة الإدراك الحسي عند القارئ، في حين أنّ التّقنيّات المعتادة لا تحدث أثرًا فنيًا لا في النّص ولا في القارئ، والبغية عند الشكلايين أن تُطال عملية الإدراك الحسية فإطالتها تعدّ مميّزًا للأدب، وغرابة النّص تدعو إلى إطالة مدة إدراكه لاستكشاف أسراره وهنا يتبدى الأدب: «العمل يبدع فنيًا على نحو يعاق فيه إدراكه، ويحدث أقوى تأثير ممكن من خلال بطء الإدراك»<sup>(٣)</sup>، ومفهوم الإدراك عندهم هو ذاته ما عبر عنه الجرجاني بـ التّأمّل والتفكير، فقد ربط الجرجاني والشكلايين الوظيفة الجماليّة للتلقّي بتأمل القارئ فيما يقرأه وإدامة نظره فيه، بيد أن الجرجاني كان يهدف من هذا التّأمّل إلى أن يصل القارئ إلى المعنى. في حين أن الشكلايين حصروا الوظيفة في مجرد التّأمّل وإدامة النظر وما يسبقها من دهشة.

(١) نظريّة الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ٢١.

(٢) نظريّة الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارن، ص ٣٦٩.

(٣) نظريّة الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ص ٢٣.



إنَّ الشُّكْلَانِيَّيْنَ يَعُولُونَ عَلَى الْاِخْتِلَافِ فِي تَرْكِيْبِ الْكَلَامِ لِإِثَارَةِ الْمُتَلَقِّيِّ، وَإِطَالَةِ فِتْرَةِ تَأْمَلِهِ لِلنَّصِّ، وَ«إِنَّ التَّرْكِيزَ عَلَى إِدْرَاكِ الْأَدْبِيَّةِ فِي النَّصِّ أَدَى بِالشُّكْلِيَّيْنَ إِلَى مَلَامَسَةِ الطَّابِعِ الْجَمَالِيِّ فِيهِ وَرَسَخِ مَفْهُومِ الشُّكْلِ بِحَيْثُ يَنْدَرِجُ فِي آيَاتِ الْاِسْتِقْبَالِ الْجَمَالِيِّ لِلْعَمَلِ»<sup>(١)</sup>، وَهَنَا يَقْتَرِبُ الشُّكْلَانِيَّوْنَ مِنَ الْفِكْرِ النَّاضِجِ الَّذِي قَدَّمَهُ يَاوَسُ الَّذِي رَبطَ أَدْبِيَّةَ النُّصُوصِ بِالانْزِيَاكِ الشُّعْرِيِّ؛ «فَمَا يَجْعَلُ مِنَ الْعَمَلِ الْأَدْبِيِّ عَمَلًا فَنِيًّا هُوَ اِخْتِلَافُهُ النَّوْعِي (انْزِيَاكُهُ الشُّعْرِيِّ) وَلَيْسَ اِرْتِبَاظُهُ الْوِظِيْفِيِّ بِ(السَّلْسَلَةِ غَيْرِ الْأَدْبِيَّةِ)، وَمِنْ هَذَا التَّمْيِيزِ بَيْنَ اللُّغَةِ الشُّعْرِيَّةِ وَاللُّغَةِ الْعَمَلِيَّةِ، انْبَثَقَ مَفْهُومُ (الإِدْرَاكِ الْفَنِيِّ) الَّذِي قَطَعَ كُلَّ حِسَابِ الصَّلَةِ بَيْنَ الْأَدَبِ وَمَمَارَسَةِ الْحَيَاةِ»<sup>(٢)</sup> فَيُحَقِّقُ مَفْهُومَ الإِدْرَاكِ الْوِظِيْفَةِ الْجَمَالِيَّةِ لِلتَّلَقِّيِّ ..

وَبِذَلِكَ يَلْحِظُ اعْتِمَادَ الشُّعْرِ عَلَى الْإِيْجَاءِ بِالْأَحَاسِيْسِ وَالْمَشَاعِرِ وَالْأَفْكَارِ، دُونَ تَصْرِيْحٍ أَوْ تَحْدِيدٍ؛ مِمَّا يَحْرُضُ الْمُتَلَقِّيَّ وَيُدْفَعُهُ لِتَأْمَلِ النُّصُوصِ. وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَهْمِيَّةِ الْقَارِئِ وَأَهْمِيَّةِ الْوِظِيْفَةِ الْجَمَالِيَّةِ لِلتَّلَقِّيِّ، إِلَّا أَنَّ هَذَا الْمَفْهُومَ غُيِّبَ عِنْدَ الشُّكْلَانِيَّيْنَ؛ وَكَانَ كَلَامُهُمْ فِي التَّلَقِّيِّ لَا يَتَجَاوِزُ فِكْرَةَ إِطَالَةِ فِتْرَةِ الإِدْرَاكِ الْحَسِيِّ عِنْدَ الْقَارِئِ.

(١) التَّلَقِّيُّ فِي النَّقْدِ الْعَرَبِيِّ فِي الْقَرْنِ الرَّابِعِ الْمَهْجَرِيِّ، مَرَادُ حَسَنِ فِطُومٍ، ص ٢٦.

(٢) جَمَالِيَّةُ التَّلَقِّيِّ مِنْ أَجْلِ تَأْوِيلِ جَدِيدِ النَّصِّ الْأَدْبِيِّ، هَانَسُ رُوْبِيْرْتِ يَاوَسٍ، ص ٣٦.

ومما تقدم يلحظ اعتناء الشكلائية الروسية وتعويلها في التحليل والنقد على لغة النص، فللوصول إلى تصوّر أفضل للأدب يجب النظر إليه نظرة مستقلة عن الميادين الأخرى، وبذا رسمت لنفسها خطى جديدة آخذة من النص أساساً تعتمد عليه، فلم تعد سيرة حياة المبدع ولا مجتمعه ولا تركيبته النفسية ولا الأيدلوجية ولا الفكرية مهمة؛ ذلك أنّ النص هو المعوّل عليه في التحليل. وعليه استند الشكلاونيون إلى لغة الأدب في وضع علم للأدب، معتمدين على تحليل النصوص بغية الكشف عن خصائصها، وقد أبعدها ما يمت للأدب من أمور فوق نصية، ذلك أنّ هذه الأمور لا تصلح أساساً يعتمد عليه لاستكشاف الأدبية، وهم لم يرفضوا محتوى النص، لكنهم آمنوا أنّ ما يصنع النص الأدبي هو اللغة ووظيفة التقنيات في النص.

وقد أكدّ الشكلاونيون الروس ضرورة التجديد في طرق بناء النص الأدبي وكسر المألوف، سعياً لتشكيل أدبية الأدب، ولكي تتحقق الأدبية لا بد من وجود التغريب، وقد أشير في الصفحات السابقة إلى خصوصية هذا الحكم واختلافه عما ساد قديماً من حبّ للقريب الداني، ومن كرهه للصعب الغريب..

وقد سعى الشكلاونيون للكشف عن الأدبية في النصوص، ووجدوا أنّ اختلاف الأدب عما سواه من أنواع الخطاب يكمن في مخالفة المألوف (التغريب)، وهذا ما يمنح الأدب أدبيته، وإذا كانت الأدبية هي ما يجعل الكلام أدباً وهي

المميزات التي تخالف الاعتيادي من الكلام، وإذا كان التغريب هو مخالفة المؤلف، فهذا يعني أن ثمة تواشجاً بين الأدبية والتغريب.

وتتبدى خصوصية الشعر بما يحمله من تقنيات لا تستخدم في الكلام العادي، وقد تحقق تقنياته وظائف جمالية؛ مما يمنح النص صفة الأدبية، والأدبية ليست مجموعة تقنيات بل هي وظيفة التقنيات؛ فوظيفة التقنيات هي ما يجعل النص أدباً لا التقنيات ذاتها؛ ذلك أن هذه التقنيات ليست حكرًا على الأدب، إلا أن وظيفتها تختلف في الأدب عما غيره من أنواع القول؛ ففي الخطابات غير الأدبية تسود الوظيفة الدلالية وتراجع الوظيفة الجمالية.

والأدب وظيفته الأساسية توصيل فكرة بأسلوب جمالي؛ أي غايته جمالية توصيلية، فالوظيفة الجمالية يجب أن تكون سائدة وليست السمة الوحيدة للنص، وعلى الرغم من سيادتها، لكنها ليست الرئيسية؛ ذلك أن اللغة في الأدب وظائف شتى، وعندما تسود هذه الوظيفة الجمالية في نص ما، تتحتم أدبيته، فهي سر الأدبية، وسيادتها لا تعني أنها هدف محض؛ فالتعويل عليها يجرد العمل الفني من أي وظيفة أخرى.. ولو كانت التقنية هي السبيل الوحيد للأدب لغدا الأدب متكلفاً خلواً من الروح.

وتأتي أهمية اللغة في النص أنها تكشف عن طبيعته (أهو أدبي أم لا)؛ إذ إن وجود الدلالة في النص الأدبي وطغيانها ووضوحها على حساب الأمور الفنية يقلل من أدبية هذا النص، ولربما قد يخرج نقدياً من إطار الأدب، وفي الوقت ذاته ليست

الأمر الفنيّ / التّقنيّة هي الحامل والضامن للأدب؛ فتشرب النصّ الأدبي بالرؤية الإنسانية يسهم في خلوده وقابليته للدراسة والتحليل مع الزمن، وهذا ما غفل عنه الشكلايون.

ويجدر الانتباه إلى أنه ليس من الصواب في أثناء مقارنة عملٍ أدبي أن يُعمد إلى تجزيته وتركه فيما بعد كما يترك الطبيب الجراح الذي قصّ بمبضعه بطن مريضه وخرج من غرفة العمليات دون أن يضمّد الجراح، فالناقد الذي يقوم بتحليل النصّ الأدبي لا بد أن يعود إلى تركيب ما حلله وجمع ما فككه لتتجلى الصورة الكاملة لما يقاربه، ثمّ إنّ النظر إلى أجزاء العمل مفردة يختلف عن النظر إليها ضمن عمل ينظمها، فوجود المكونات في نصّ ما يتحكم فيها السياق الموجودة ضمنه، ولو وضعت أحدها في سياق آخر لاختلفت وظيفتها حتّى؛ إذ إنّ وظيفة عنصر ما تتعلق بالسياق الموجود فيه وبالعلاقة هذا العنصر مع غيره من العناصر، فالوظيفة الجماليّة لتقنيّة ما تختلف باختلاف السياق الذي توجد فيه هذه التقنيّة.

وإن ما سبق من حديث عن اختلاف وعنف بحق الكلام العادي، لا يعني الخروج عن قواعد اللّغة، فالمبدع يراعي قواعد اللّغة، لكن يستخدم اللّغة استخدامًا خاصًا يسمح بإعطاء دلالات عدة للدوال، وقد ذكر الجرجاني في أثناء حديثه عن المعنى ومعنى المعنى وعن نظريّة النّظم ضرورة موافقة أبواب النّحو، فالأدب يستلزم أن ينشأ تبعًا لقواعد اللّغة المنظوم بها، لكن يخرج عن رتبة الكلام العادي، دون أن يغرق في الغموض والتكلف وإلا أصبح ممجوجًا مستكرهًا.

وبعد هذا العرض لرؤى الشكلايين الروس يُخَلَّص إلى أن منهجهم النقدي وإلحاحهم على علمية الأدب، أمر يخرج عن طبيعة الأدب التي سعوا لها أصلاً.. فهم عولوا على اللغة والانزياح والوسائل والتقنيات الفنية وفاتهم ضرورة أن يسكن النص روحاً وعاطفة.

## الفصل الثالث:

### الوظيفة الجمالية في الأدب (دراسة تطبيقية)

#### أولاً: الوظيفة الجمالية في الشعر:

[١]: ابن الرومي .

[٢]: بدر شاكر السياب .

#### ثانياً: الوظيفة الجمالية في النثر:

[١]: أبو حيان التوحيدي .

[٢]: زكريا تامر .

## أولاً: الوظيفة الجمالية في الشعر :

[١]: ابن الرومي<sup>(١)</sup>

قال ابن الرومي يرثي محمد بن عبد الله بن طاهر: [البسيط]

إِنَّ الْمَنِيَّةَ لَا تُبْقِي عَلَى أَحَدٍ      وَلَا تَهَابُ أَخَا عِزٍّ وَلَا حَشِيدٍ  
 هَذَا الْأَمِيرُ أَتَتْهُ وَهُوَ فِي كَنْفٍ      كَاللَّيْلِ مِنْ عُدَدٍ مَا شَتَّتَ أَوْ عَدَدِ  
 مِنْ كُلِّ مُسْتَعْدِبٍ لِلْمَوْتِ دَيْدَنُهُ      بَزُّ الْكِمَاةِ وَلُبْسُ الْبَيْضِ وَالزَّرْدِ<sup>(٢)</sup>  
 مُعْتَادَةٌ قَنَصَ الْأَبْطَالَ شِكَّتَهُ      يَرَى الطَّرَادَ غَدَاةَ الرَّوْعِ كَالطَّرْدِ<sup>(٣)</sup>

(١) ابن الرومي «٢٢١-٢٨٣هـ»: وهو علي بن العباس بن جريح أو جورجيس، أبو الحسن،

شاعر كبير من طبقة بشار والمتنبي، اعتمد في شعره على الثقافة الحديثة ولاسيما المنطق، رومي

الأصل، وُلد ونشأ ببغداد، ومات فيها مسموماً. انظر: الأعلام، خير الدين الزركلي،

٢٩٨/٤.

(٢) الكمأة: جمع كمي، وهو الفارس الشجاع. البيض: السيوف. الزرد: عدّة الحرب.

(٣) الشكّة: النوع من شك السلاح. الطرد: مزاولة الصيد.

كَأَنَّهُ اللَّيْثُ لَا تَنْحِي عَزِيمَتَهُ  
 وَلَمْ تَزَلْ طَوْعَ كَفِّهِ يُصَرِّفُهَا  
 حَتَّى أَتَاهُ رَسُولُ الْمَوْتِ يُؤْذِنُهُ  
 اللَّهُ مِنْ هَالِكٍ وَاقٍ الْجَمَامُ بِهِ  
 كَمِ مُقَلَّةٍ بَعْدَهُ عَبْرَى مُؤَرَّقَةٍ  
 جَادَتْ عَلَيْهِ فَأَعْنَتْ أَنْ يُقَالَ لَهَا:  
 إِنَّ لَا يَكُنْ ظَفُرُ الْهَيْجَا مَنِيَّتَهُ  
 أَمَا تَرَى الْغَرَسَ لَا تَذْوِي كَرَائِمُهُ  
 لِمَيْتَةِ السَّيْفِ قَوْمٌ يَشْرَفُونَ بِهَا  
 عَزُّ الْحَيَاةِ وَعَزُّ الْمَوْتِ مَا اجْتَمَعَا  
 مَوْتُ السَّلَامَةِ لِلْإِنْسَانِ نَعْلَمُهُ  
 لَمْ يُعْمَلِ السَّيْفَ ظُلْمًا فِي ضَرَائِبِهِ  
 لَا تَبْعَدَنَّ أَبَا الْعَبَّاسِ مِنْ مَلِكٍ  
 غَادَرَتْ حَوْضَ الْمَنَايَا إِذْ شَرِبَتْ بِهِ  
 وَإِنْ فَضْلَةَ كَأْسٍ أَنْتَ مُفْضِلُهَا  
 مَا مَتَّ بَلْ مَاتَ أَهْلُ الْأَرْضِ كُلُّهُمْ  
 إِلَّا عَزِيمَتُهُ أَوْ جُرْعَةُ النَّقْدِ  
 بَيْنَ الْأَنَامِ وَلَا تَعْصِيهِ فِي أَحَدٍ  
 أَنَّ الْبَقَاءَ لَوْجَهُ الْوَاحِدِ الصَّمَدِ  
 أُخْرَى الْحَيَاةِ وَأُخْرَى الْمَجْدِ فِي أَمَدٍ  
 كَأَنَّمَا كُحِلَتْ سَمًّا عَلَى رَمِدٍ  
 يَا عَيْنُ جُودِي بَدَمِعٍ مِنْكَ مُطْرِدٍ  
 فَأَكْرَمُ النَّبْتِ يَذْوِي غَيْرَ مُحْتَصِدٍ<sup>(١)</sup>  
 إِلَّا عَلَى سُوقِهَا فِي سَائِرِ الْأَبِيدِ  
 لَيْسُوا مِنَ الْمَجْدِ فِي غَايَاتِهِ الْبَعْدِ  
 أَسْنَى وَأَبْنَى لِبَيْتِ الْعِرْزِ ذِي الْعُمْدِ  
 وَإِنَّمَا الْقِتْلَةُ الشَّنْعَاءُ لِلْأَسَدِ  
 فَلَمْ يَسْلُطْ عَلَيْهِ سَيْفُ ذِي قَوْدٍ  
 وَإِنْ نَأَيْتَ، وَإِنْ أَصْبَحْتَ فِي الْبَعْدِ  
 عَذَبَ الْمَذَاقِ كَذُوبِ الشَّهْدِ بِالْبَرْدِ  
 لَذَاتُ بَرْدٍ عَلَى الْأَحْشَاءِ وَالْكَبِدِ  
 إِذْ بَنَتْ مِنْهُمْ وَكُنْتَ الرُّوحَ فِي الْجَسَدِ

(١) يذوي: يجف ويبيس.



فأنت أولى وإن أصبحت في جدث  
 كم من مصائب كان الدهر أخلقها  
 من بين باكٍ له عينٌ تساعده  
 فعبرةٌ في حُدورٍ لا رُقوءَ لها  
 سوّيت في الحزن بين العالمين كما  
 بثت شجوكَ فيهم إذ فقدت كما  
 عدلاً حياة وموت منك لو وُزنا  
 قد كنت أنسيتهم أن يذكروا حزنًا  
 نكأت منهم كلومًا كان يكلمها  
 عجبٌ للأرضٍ لم ترجف جوانبها  
 عجبٌ للشمس لم تُكسف لمهلكه  
 هلاًّ وفَتْ كوفاءِ البدرِ فادّرعَتْ  
 لا ظلمَ لو شاهدت من حالٍ مضرعه

بأن تُعزّي بأهلِ الوعثِ والجددِ  
 أضحى بك الناسُ في أثوابها الجددِ<sup>(١)</sup>  
 وبين آخرَ مطويٍّ على كمدِ  
 وزفرةً تملأ الأحشاء في صعدي<sup>(٢)</sup>  
 سوّيت بينهم في العيشة الرغدِ  
 بثت رفدك فيهم غيرَ مُفتقدِ  
 هذا بذاك لم ينقص ولم يزدِ  
 فاليوم ينسون ذكرَ الصبرِ والجدِ  
 ريبُ الزمانِ فتأسوها بخيرِ يدِ<sup>(٣)</sup>  
 وللجبالِ الرواسي كيف لم تمدِ  
 وهو الضياء الذي لولاه لم تقدِ  
 ثوبَ الكُسوف فلم تُشرق على بلدِ  
 ما شاهدَ البدرُ لم تشرق ولم تكدي<sup>(٤)</sup>

\*\*\*\*\*

(١) أخلقها: أفاها.

(٢) حُدور: سيلان دمع العين.

(٣) كلوم: جمع كَلَم وهو الجرح.

(٤) ديوان ابن الرومي، ١/ ٤٠٥ و ٤٠٦.

تصدّر البيت الأوّل من المرثية بكلمة (المنيّة) تصدّراً يشي بعظم ما حلّ، ويستأنّز الموت بكلّ معنى وبكلّ تعبير في القصيدة، ويطلّ الشاعر في مطلع الأبيات شارعاً نقمته على الموت الذي يصدّ الأرواح دون جدوى من المقاومة ودون اهتمام لمكانة تلك الأرواح، فالموت يسري على جميع البشر غير آبه بمكانة الإنسان أو قوّته أو سلطته، وكأنّ الموت إنسان لا يخاف ذوي السّلطة:

إِنَّ الْمَنِيَّةَ لَا تُبْقِي عَلَى أَحَدٍ      وَلَا تَهَابُ أَخَا عِزٍّ وَلَا حَشْدٍ  
(إِنَّ الْمَنِيَّةَ لَا تُبْقِي عَلَى أَحَدٍ): بنى الشاعر فكرته على الصّورة الاستعارية حاذفاً المشبّه به (الإنسان) ومصرّحاً بلفظ المشبّه (المنيّة)؛ مما يبرز سلطة الموت أمام سلطة الإنسان؛ إذ لا نظر لقوّة الإنسان أمامه.

(ولا تهابُ أخا عزٍّ ولا حشدٍ): إنّ إسنادَ صفة (عدم الهيبة) إلى الموت إسنادٌ مجازيٌّ، فالدلالة الظاهرة تُفضي إلى دلالة مستترة تعمق المعنى؛ إذ صبّ الشاعر في (الموت) أحاسيس ومشاعر فجعله (لا يخشى)، مشيراً بذلك إلى قوة الموت أمام الإنسان وسلطته، فالموت أمرٌ حتميٌّ. وقد أوحى هذه الصّورة المجازية بأبعاد فوق نصية آخذة خيال القارئ إلى حقيقة مسلّم بها، وتكمن الوظيفة الجمالية حينما صبّ الشاعر الإنسانية (عدم الخوف) على ما هو غير إنساني (الموت). كما تكمن المفارقة باجتماع (الموت) و(عدم الخشية)، فالواقع يشي بارتباط (الموت) و(الخشية) لا كما ذكر

الشاعر.. وهنا تبرز تلك الدلالة المسلّم بها (حتمية الموت) التي عمّقت أكثر بفعل هذا الإسناد المجازي.

هذا الأميرُ أتته وهو في كنفٍ كالليل من عُدٍ ما شئت أو عَدِدِ  
 حمل تشبيهه حراس المرثي بالليل وظائف عدّة، فلربما في سياق آخر كان لليل  
 إيجاءات مغايرة لما هي عليه هنا، لكن السّياق العام قرّب دلالات ونحى أخرى... فقد  
 تجاوزت المنية الحواجز والحدود مخترقة ما أحاط بالمرثي من هالة تحمل القوة، تلك الهالة  
 كالليل بما قد تدلّ عليه كلمة (ليل) من ظلام وخوف وقوّة؛ فالليل يُبسّط على المكان  
 بكامله..

مُعْتَادَةٌ قَنَصَ الأبطالِ شِكَّتُهُ يرى الطّرادَ غداةَ الرّوعِ كالطّردِ

تتجلى الوظيفة الجمالية للتقديم والتأخير في خصوصية أفادها في بنية النص وفي  
 إثراء المعنى، فقدم الشاعر الخبر (معتادة) على المبتدأ (شكته)، فخرج عن طريقة الكلام  
 المعتادة.. ولو لم يعتمد المبدع إلى هذه الظاهرة لغدا المعنى بارداً غثاً.

(يرى الطّرادَ غداةَ الرّوعِ كالطّردِ): تثير الوظيفة الجمالية للصورة هاهنا دلالات  
 مفادها؛ تمتع المرثي بقوّة كبيرة؛ فقتال الأبطال أمرٌ يسيرٌ عليه؛ إذ يقتلهم ويصطادهم في  
 ساحة المعارك كما لو أنه يمارس الصّيد.

كَأَنَّه اللَّيْثُ لَا تَنْثِي عَزِيمَتَهُ      إِلَّا عَزِيمَتُهُ أَوْ جُرْعَةُ النَّقْدِ  
وَلَمْ تَزَلْ طَوْعَ كَفِّهِ يُصَرِّفُهَا      بَيْنَ الْأَنَامِ وَلَا تَعْصِيهِ فِي أَحَدٍ  
حَتَّى أَتَاهُ رَسُولُ الْمَوْتِ يُؤَدِّنُهُ      أَنَّ الْبَقَاءَ لَوَجْهِ الْوَاحِدِ الصَّمَدِ

طُوِّعَتِ الصُّورُ فِي هَذَا النَّصِّ خَادِمَةً الْمَعْنَى الَّذِي عَبَّرَ ابْنُ الرَّومِيِّ عَنْهُ مَتَوَسَّلًا  
تَقْنِيَّاتٍ شَتَّى، فَالمرثي كالليل في القوة، وها هو يكرر فكرة القوة مرات.. ويعود أيضًا  
ليكرر حتمية الموت فالبقاء للواحد الصمد. إنَّ التَّكْرَارَ يوضِّحُ اللوْعَةَ الْمُسْتَقْرَةَ فِي ذَهْنِ  
الشَّاعِرِ. وَيُشْهَدُ لَابْنِ الرَّومِيِّ بِأَنَّهُ ظَاهِرَةٌ مُمْتِزَةٌ فِي مَجْرَى الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ؛ إِذْ يَتَمَيَّزُ شِعْرُهُ  
بِبَعْضِ الْغَرَابَةِ الَّتِي تَتَأْتِي مِنْ طَرِيقِ حَبِّهِ التَّفْصِيلِ وَإِلْحَاحِهِ عَلَى الْمَعْنَى الْوَاحِدِ اسْتِقْصَاءً  
وَاسْتِعْبَابًا حَتَّى يَلْمَ بِصَغَائِرِهِ وَكِبَائِرِهِ<sup>(١)</sup>، كَمَا يَفْعَلُ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ؛ إِذْ يَلْجَأُ إِلَى التَّقْنِيَّاتِ  
الْأَدْبِيَّةِ الَّتِي يوظفها توظيفًا جَيِّدًا بَحِيثٌ تُوَدِّي وَظِيفَتِهَا الْجَمَالِيَّةُ الْمُمْتَلِئَةُ فِي اخْتِلَافِ  
النَّصِّ عَنِ الْكَلَامِ الْعَادِيِّ؛ مِمَّا يَجْعَلُ الْقَارِئَ يَطِيلُ الْوَقُوفَ أَمَامَ النَّصِّ.

كَمَ مُقْلَةٍ بَعْدَهُ عَبْرِي مُورَقَةٍ      كَأَنَّهَا كُحِلَّتْ سَمًّا عَلَى رَمْدٍ  
جَادَتْ عَلَيْهِ فَأَغْنَتْ أَنْ يُقَالَ لَهَا:      يَا عَيْنُ جُودِي بَدَمْعٍ مِنْكَ مُطَّرِدٍ  
اتَّسَمَتِ الْوَضِيفَةُ الْجَمَالِيَّةُ لِلصُّورَةِ التَّشْبِيهِيَّةِ (كَمَ مُقْلَةٍ.. كَأَنَّهَا كُحِلَّتْ سَمًّا عَلَى  
رَمْدٍ) فِي الْبَيْتِ السَّالِفِ بِاتِّسَاقِهَا مَعَ السِّيَاقِ الْعَامِّ لِلْقَصِيدَةِ الَّذِي يَمُوجُ بِالْحُزْنِ وَالْبُكَاءِ

(١) انظر: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهيتي، ص ٥١٧.

وبالتضاد بين أثر الكحل الحقيقي والمجازي. وهنا استُخدم الكحل استخدامًا جديدًا؛ ما يدفع المتلقي إلى إعادة القراءة وتأمل البيت. والمعروف عادةً أنَّ الكحل مادة مفيدة توضع على العين فتزيد من جمالها، بيد أنَّ الكحل في هذا البيت مختلف عن الكحل الذي يوضع للزينة، وهو أيضًا لا يعطي ذلك المنظر الجمالي للعين، فعلى العكس تمامًا أحال العينين انتفاخًا وسوادًا، فبعد وفاة المرثي صارت الدموع ملازمة للعيون فغدت منتفخة، أمَّا السَّهر والأرق فقد أثر في لون الجلد الذي حول العينين، وقد شبه الشاعر حال العينين وهي منتفخة من كثرة البكاء ولون ما حولها يميل إلى السَّواد من شدَّة الأرق الذي أصابها إثر رحيل المرثي... شبه حال العين وكأنها قد كُحلت، لكن ليس بالكحل المعروف للزينة، بل بما أصابها من حزن غير هيئتها.

إنَّ لا يكن ظُفْرُ الهَيْجَا مَنِيَّتُهُ      فَأَكْرَمُ النَّبْتِ يَذْوِي غير مُحْتَصِدِ  
أما ترى الغَرْسَ لا تَذْوِي      إلا على سُوقِهَا في سائر الأبدِ

عماد البيت تقديم صورة من يعطي أفضل ما عنده دون الالتفات إلى ما بعد هذا العطاء، فأحسن النَّبْتِ هو الذي يجفُّ على سوقه دون أن يؤكل. وأدَّت الصُّورة التَّمثيلية في البيت السالف وظيفة جمالية تتضح من خلال علاقتها مع ما سبق من كلام، وتشبي الصورة بإصرار المرثي وتحديه في ساحة المعارك، فهو لا يتراجع ولا يستسلم، ولم تكن بغية هذا المرثي البطل أن ينتصر في معاركه فيكفيه أنَّه يناضل ويقاوم بغض النَّظر عن النتائج، فجهد المرثي الكبير على أرض المعركة يغني عن التَّيجة.

لم يُعْمَلِ السَّيْفَ ظُلْمًا فِي ضَرَائِبِهِ      فلم يسلطُ عليه سيفُ ذي قوَدِ  
نسب (عدم الظلم) إلى السيف، وهو في ذلك يضيف صفات إنسانية على  
الأشياء، ليخرج بتعبيراته عن النمط المألوف وليحقق الاختلاف لنصّه. وتتالى  
الآيات التي تفصح عن مكانة المرثي بين الناس:

ما مَتَّ بِل مَاتِ أَهْلُ الْأَرْضِ كُلُّهُمْ      إذِ بِنْتَ مِنْهُمْ وَكُنْتَ الرُّوحَ فِي الجَسَدِ  
عندما مات المرثي مات الناس جميعاً، يقود هذا التركيب إلى التفكير والتأمل  
بما قام عليه من مخالفة للمألوف من التعبيرات، ويأتي التأمل سبيلاً لتحقيق الوظيفة  
الجمالية للتلقي؛ إذ يعيد القارئ القراءة للولوج في المعنى المراد.

عَجِبْتُ لِلشَّمْسِ لَمْ تُكْسَفْ لِمَهْلِكِهِ      وهو الضياء الذي لولاه لم تَقْدِ  
هَلَاءً وَفَتْ كَوْفَاءَ البدرِ فَادَّرَعَتْ      ثوبَ الكُصُوفِ فلم تُشْرِقْ على بَلَدِ  
لا ظُلْمَ لَوْ شَاهَدَتْ مِنْ حَالِ      ما شاهدَ البدرُ لم تشرق ولم تَكْدِ  
طغت الأنسة على ما سلف من آيات، فالشاعر ما انفك يعزو صفات إنسانية  
للأشياء؛ فقد أسند للشمس والبدر صفة الوفاء، وأسند الفعل (شاهد) إلى (البدر)، ما  
جعل النص ينتمي إلى الأدب.

إذن تنوعت الآليات والوسائل الفنية التي استعملها ابن الرومي في قصيدته،  
وقد ارتبطت الوظيفة الجمالية لهذه الآليات بطبيعة النص الرثائي والسياق العام، وأهمها

الصورة الفنية التي هي تعبيرٌ فنيٌّ لغويٌّ عمّا يعتلجُ الإنسان من مشاعرٍ إزاء موضوع ما، تجذب المتلقي إلى النص وتجعله يخلق في عوالم الخيال، وقد عرّف عن ابن الرومي اعتماده على الصورة الفنية؛ «إذ كانت لديه قدرة غريبة على ملاحظة دقائق الأشياء وتصويرها تصويراً بارعاً»<sup>(١)</sup>.

ثم إنَّ الصُّور والتراكيب عمّقت المعنى.. النَّظرة التي أيدها عبد القاهر وأنكرها الشُّكلانيون، كما أدت وظيفة جماليّة منحت النصّ السالف أدبيته؛ إذ ترتبط ألفاظ النصّ الأدبي (المنية، عبري، سيف..) وتتناغم مع السِّياق العام للنص؛ مما يجعله يتسم بحسن النظم ويكسبه المزية التي تصيِّره أدباً. وأسهمت الوظيفة الجماليّة التي خُلقت بفعل تناغم التراكيب؛ مثل (ولللجبال الرّواسي كيف لم تمّد، مَوْتُ السَّلامَةِ للإنسان نَعْلَمُهُ) وتآلفها بالإيحاء بدلالات شتى، مكوّنة نصّاً أدبياً تعلو فيه سمة الأدبيّة بما قدمه من اختلاف عن التّعابير العادية، فالمعنى المعبر عنه معنى مطروق لا جديد فيه، لكن طريقة التّعبير المختلفة عن المألوف كانت هي المميّزة للنص.

(١) الفن ومذاهبه في الشُّعر العربي، شوقي ضيف، ص ٢٠٨.

[٢]: بدر شاكر السياب<sup>(١)</sup>

قصيدة (لأني غريب)

لأني غريب

لأنَّ العراق الحبيب

بعيدٌ، وأني هنا في اشتياق

إليه، إليها أنادي: عراق

فيرجع لي من ندائي نَحيب

تفجّر عنه الصّدى

أحسُّ بأنّي عبّرتُ المدى

إلى عالمٍ من ردى لا يُجيب

(١) بدر شاكر السياب: أديب عراقي، مولده في قرية (جيكور) من لواء البصرة، نشر مجموعات

من نظمه؛ منها: (أزهار ذابلة)، و(أساطير)، و(أنشودة المطر). توفي بالكويت ١٩٦٤.



ندائي؛

وإمّا هزّزتُ الغُصون

فما يتساقطُ غيرُ الرّدى

حجارٌ

حجارٌ وما من ثمار

وَحَتَّى العُيون

حِجارٌ وَحَتَّى الهِواء الرّطيب

حِجارٌ يندّيه بعضُ الدم

حِجارٌ ندائي وصخرٌ فمي

وَرَجلاي رِيحُ تَجوِبُ القِفار<sup>(١)</sup>

\*\*\*\*\*

(١) ديوان بدر شاكر السَّياب، ص ١٩٥ و١٩٦.

في هذا السعي لمقاربة هذه القصيدة أول ما يلفت النظر هو الافتتاحية «أو الفاتحة النصية أو الاستهلال أو المطلع» التي تنبثق خطورتها من كونها إحدى مراكز النص الاستراتيجية الحاسمة<sup>(١)</sup>. ويبدأ بدر شاكر السياب قصيدته بتعليل (لأني غريب)، وعندما ندلف إلى النص تتضح دلالة العنوان؛ إذ يعلل الشاعر سبب ما سيبيته من هواجس تأبى أن ترحل عنه، وكيف ترحل؟! وهو في كل لحظة يتعاضم شعوره بالاغتراب؛ إذ يعيش بعيداً عن موطنه (العراق)؛ فيشعر بالبؤس والحزن بكل ما حوله، وتبدو مظاهر الحياة في غربته كثيبة حزينة؛ فقد تركته الراحة النفسية منذ أن ترك موطنه، وما انفكت مشاعر الاغتراب القاسية تعتريه.

بداية القصيدة (لأني غريب) هذا التعليل الذي يأتي عادةً بعد السبب..، بيد أن الشاعر آثر البدء به مخالفاً المعتاد في تركيب الكلام، هذه المخالفة ولدت الدهشة منذ البداية، ومنحت النص خصوصية أسهمت في خلق وظيفة جمالية تتضح حينما يُنظر إلى النص برمته، فقد كانت بداية متساوقة مع ما يكتنف النص من تراكيب وصور ومعانٍ.

وقام النص على مجموعة من التقنيات التي اتسقت مع بعضها مانحة الأديبة لهذا النص؛ ف (العراق الحبيب بعيد)، العراق بعيد والواقع أن الشاعر هو البعيد، نسب

(١) انظر: سيمياء العنوان، خالد حسين، ص ٣٦٥.

الشاعر صفة البعد إلى بلده ليدل على قسريّة غربته.. إنّ العراق باقٍ في مكانه، والإنسان هو من يبتعد أو يقترب منه، لكن صعوبة الوصول إلى العراق جعلته بنظر الشاعر بعيداً. ويهب الشاعر (العراق) صفات إنسانية ويجعله يُنادى: (إليه، إليها أنادي: عراق) على سبيل الاستعارة، فأضحى العراق كالإنسان (يُنادى) بما تحمله هذه الكلمة من مشاعر وعواطف. وترجع الوظيفة الجمالية لهذه الصورة في مقدرتها على جعل القارئ يرى الأشياء في ضوء جديد<sup>(١)</sup>، فلم تأتِ الصُّورة لتوضيح الفكرة أو توكيدها؛ ذلك أنّها أبدعت الفكرة وخلقتها. وقد تقدم الجار والمجرور على الفعل (أنادي)؛ ما أفاد معنى يشي بحاجة الشاعر إلى (إليه وإليها)، وهذا يعيدنا إلى العنوان (لأني غريب)، فشعور الغربة جعله بأمس الحاجة للآخر، فكان تقديم الجار والمجرور متساوياً مع السياق العام.

(أنادي: عراق) لتكثير كلمة العراق أثر في خصوصية الكلام، فالعراق البعيد الغارق بالدمار والدم أضحى غريباً عن العراق الذي عاش فيه الشاعر، وأسهم التنكير في إضافة دلالة أخرى لا تبين في القراءة الأولى ولا في عزل هذه الكلمة عن النص.

(١) انظر: الصُّورة الفنيّة في التُّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، ص ٣٠٨.

وهيهات أن يلبي النداء: (فيرجع لي من ندائي نحيب): نادى عراق، لكن جواب النداء كان (نحيب)، قدم الشاعر الدلالة المرادة في سياق جديد نائياً بنفسه عن الدلالات المباشرة، فليس من مجيب سوع البكاء والدموع الغزيرة على لوعة الفراق وعلى ما استحالت إليه العراق.

(تفجر عنه الصدى): حملت كلمة (الصدى) دلالات تشي بالبعد والخواء، وكان البكاء قوياً فيعكسه الصدى الناتج عن بعد المسافة. (إلى عالم من ردى لا يُجيب).. هل يوجد عالم من ردى؟ إن حشر الألفاظ في سياق غير متوقع يغرب الكلام، ويدفع بألفته بعيداً.

(فما يتساقط غير الردى): كيف يسقط الردى؟ ومن أين يسقط؟ إن تكرار كلمة (الردى)، وإسناده إلى الفعل (يتساقط) منح هذا السطر الشعري وظيفة جمالية تبتد في خصوصية للنص صيرته مختلفاً عن السائد من الكلام، والصورة هنا تُوحى ولا تُقرر المعنى، فقد أوغل الشاعر في التعبير عن معنى الموت الذي سيطر على بلده التي تفتقر مشاعر الإنسانية نتيجة القتل والحرب، فنجدته يتلمس أساليب وصور تؤكد فكرته. وقد حل الدمار والهلاك بهذا البلد فكيف يرد النداء؟؟ ولا أمل فالموت حط رحله في البلاد... الموت الذي أصاب كل مظاهر الحياة:

حجّارٌ

حجّارٌ وما من ثمار

وَحَتَّى العُيون

حِجَارٌ وَحَتَّى الهِواء الرّطيب

حِجَارٌ يَنْدِيهِ بعضُ الدّم

حِجَارٌ ندائي وصخرٌ فَمي

وَرِجلاي رِيحٌ تَجُوبُ القِفار

جمع المبدع (الثمار والعيون والهواء والنداء) في سياق جديد يتناسب مع السياق العام للنص وما يوحيه من قساوة نتيجة الغربة، وكرر كلمة (حجار)؛ فمشاعر الاغتراب قاسية كقسوة الحجار، وها هي مظاهر الحياة كلها كالحجارة، أسقط الشاعر مشاعره على الحياة من حوله، فالحزن الذي أصابه انعكس على مظاهر الحياة جمعاء، والشاعر كئيب تتراحم أشواقه إلى موطنه. وقد كان لهذه الصُّور وظيفة جمالية أسهمت في الإيغال في المعنى الذي ولد بوجودها. إن مطلع القصيدة والتكرار أثر في طبيعة النص وفي متلقيه، فها هو النص يختلف عن المؤلف من الكلام وها هي استجابة

القارئ مختلفة أيضاً؛ إذ يعود ويقراً ويظيل الوقوف والتأمل ليستكشف طبيعة بنى النص.

وقد جاءت كلمة (حجار) نكرة في كل مرة ذُكرت فيها؛ فأفادت العموم وأوحت بأبعاد دلالية اقتضاها السياق العام للنص، ومع البعد الذي توحى به كلمة (حجار) بما تحمله من قسوة، فقد كان لهذه الكلمة بعد آخر يتجلى بالدمار الذي لم تسلم منه منطقة في العراق حتى أصبح كل شيء حجارة؛ مما دفع الشاعر إلى الرحيل. وقد عبّر المبدع بأسلوب مختلف عن المعتاد، فلم يقل: إنه اضطر إلى السفر والابتعاد عن موطنه بل عبر بأسلوب شائق مثير للانتباه ومؤثر في بنية النص الكلية؛ مما جعل التراكيب في النص تحقق وظيفة جمالية.

(حجارٌ ندائي وصخرٌ فمي) هذه الإسنادات الجديدة بما تحتويه من تقديم وتأخير وانزياح عن المألوف، بثت الدهشة في نفس القارئ الذي يحاول أن يجمع الرابط بين هذه الكلمات، ويسعفه المطلع (لأنني غريب).

### وَرَجَلَايَ رِيحٌ تَجُوبُ الْقِفَارَ

(وَرَجَلَايَ رِيحٌ) فهما دائماً التنقل كالريح؛ وهذا التغريب في التشبيه ولد صورة جديدة قامت على المباعضة بين طرفي التشبيه وعلى الغرابة والدهشة، وتكمن

وظيفة الصورة «في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، إنَّها لا تشغل الانتباه بذاتها، إلا أنَّها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه»<sup>(١)</sup>.

ولا يريد الشاعر أن يرحل؛ إذ إنَّ قلبه وعقله يريدان العراق لكن لا سبيل إلى البقاء، وقد وجد المكان الذي رحل إليه (قفار) فهو قد لا يكون خالياً من الناس على وجه الحقيقة، وتقود هذه الكلمة إلى دلالات يوحي بها السياق، فلا مكان يضاهي بلده؛ لذا لن يجد الراحة والسعادة بعيداً عنه.

أوحى الشاعر بالمعنى معوّلاً على الاستعارة والتشبيه والتعريف والتنكير وسواها من تقنيات توحى بأبعاد فوق نصية، معتمداً التكتيف، وعبرت هذه الصور عما لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه. وإنَّ محاولة تحليل الصورة والانزياحات تهدف إلى لفت الانتباه إلى الجديد الذي أضافته، وهذا الجديد يتمثل في آلية تركيب الكلام وفي تقديم المعنى تقديمًا جديدًا، وفي الحدائث الشعريّة أضحى الانزياح الدلالي أمرًا واسع الانتشار؛ إذ طغى الانزياح على الشعر الحديث.. مقارنة مع الشعر العربي القديم الذي

(١) نظريّة اللغة والجمال في النّقد العربي، تامر سلوم، ص ٣٢٧ و٣٢٨.

كان فيه الانزياح محكومًا بالإفهام أولاً بينما في الحداثة الشعريّة الانزياح محكوم بالإيجاء<sup>(١)</sup>.

وتتجلّى الأدبيّة في قصيدة (لأنّي غريب) في خصوصيّة تركيب النّص، وفي وجود تقنيّات منظّمة في نسق معيّن تجمعها صلات تتعاقب لتيسّر لتلك التقنيّات أداء وظيفتها. وتتعاظم أهمية الوظيفة للتراكيب والصُّور في النّص بما تكتنفه من إيجاء للمعنى، وقد استخدم الشاعر الألفاظ استخدامًا جديدًا ووضعها في سياقات جديدة، فقد حشر العديد من الألفاظ ووضعها في سياق غير متوقع. ويُعين تعدد القراءات على إدراك أسرار هذه الإسنادات الجديدة التي لم تكن عبثًا ولم تقف وظيفتها على إثارة الدهشة فحسب، وصحيح أن الوظيفة الجمالية هي المهيمنة هاهنا بيد أنها لا تلغي الوظيفة الدلاليّة؛ إذ أسهمت التقنيّات الأدبية في هذا النص في تعميق المعنى.

(١) انظر: المدخل إلى التجربة الشعريّة، سعد الدّين كليب، ص ٢٠٥.



## ثانياً: الوظيفة الجمالية في النثر:

[١]: أبو حيان التوحيدي<sup>(١)</sup>

«اللهم قُدْنَا بعزيمة الراجعين إلى بابك، وبيّض وجوهنا عند مناجاتك، واغمرنا بموادّ مواهبك ومَنحك، وآوِنَا إلى كَنَفِ أَمْنِكَ بالأمن منك، وأمطر علينا سحائب جُودك وعَطْفِكَ، وَوَفَّقْنَا لأقصد السَّبِيلِ إِلَيْكَ، وَخَفَّفْ عَلَيْنَا فِي كُلِّ الْأُمُورِ التَّوَكَّلَ عَلَيْكَ، وَسَهِّلْ عَلَيْنَا طِرَابَ مَا أَعَدَدْتَهُ لِأَوْلِيائِكَ لَدَيْكَ، وَاسْلُبْنَا مِنَّا، وَشَرِّدْنَا عَنَّا، وَخُذْ لَنَا، وَبَقِّنَا عَلَيْنَا. وَلَا تَوَالِنَا بِالنَّعْمِ اسْتِدْرَاجًا، وَلَا تَمَهَّلْنَا بِالتَّطَاوُلِ احْتِجَاجًا. وَلَا تَوَاخِذْنَا بِيَأْتَا<sup>(٢)</sup>، وَارْحَمْنَا إِذَا صِرْنَا عِظَامًا وَرُفَاتًا، وَجُدْ عَلَيْنَا بِكَرَمِكَ إِذَا صَدَرَ النَّاسُ أَشْتَاتًا إِلَيْكَ،

(١) أبو حيان التوحيدي: علي بن محمد بن العباس، شيرازي الأصل، كان متفناً في جميع العلوم

من النحو واللغة والشعر والأدب والفقه والكلام على رأي المعتزلة، وكان جاحظياً يسلك في

تصانيفه مسلكه، وهو شيخ في الصوفية وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، ومحقق الكلام وإمام

البلغاء. انظر: معجم الأدباء، ياقوت الحموي الرومي، ص ١٩٢٣ و١٩٢٤.

(٢) بيأتا: ليلاً. يقصد على غرة.

وَكَلَّنَا كُنَّا وَعَلَيْكَ طَرَحْنَا كُنَّا، يَا مَنْ هُوَ أَرْحَمُ بِنَا مِنَّا، وَأَنْظَرَ<sup>(١)</sup> لَنَا مِنْ أَنْفُسِنَا، وَأَلْطَفَ بِنَا مِنْ آبَائِنَا وَأُمَّهَاتِنَا. ائْمَحْ عَنَا صِفَاتِنَا بِاسْتِيلَاتِكَ، تَمَّ خَلَّنَا عَلَيْكَ فَيْكَ بَوْلَاتِكَ.

يا هذا! اسمع لغة أخرى على وجه التّعويض، مترجمة ببيان منسوب إلى التلخيص، وتصرّف فيها بين مُبْهَمٍ يَحَارُ لُبُّكَ مِنْهُ حَتَّى تَبْقَى مَدْهُوشًا، وَبَيْنَ وَاضِحٍ يُعْزُ نَفْسَكَ حَتَّى تَرْقَى مَنُوعُوشًا.

يا هذا! إذا ذكرته فاذكره واجدًا به. إذا وجدته<sup>(٢)</sup> فجد ذكرًا له. على أنّ الذكْرَ وجدًّا أيضًا. ولكن من ناحية العبادة. والوجد ذكر أيضًا، ولكن من ناحية الاستفادة. والوجد مُسْتَعْرِقٌ لِلصِّفَاتِ كُلِّهَا بِالْمَحْوِ، وَالذِّكْرُ مُسْتَفْرَشٌ<sup>(٣)</sup> لِلسَّمَاتِ كُلِّهَا بِالزَّهْوِ. فَإِذَا اصْطَرَعَ الذِّكْرُ وَالوَجْدُ كَانَتِ الْغَلْبَةُ لِلوَجْدِ؛ لِأَنَّ الذَّاكِرَ قَدْ يَذْكَرُ وَهُوَ غَيْرُ وَاجِدٍ وَالوَاجِدُ لَا يَجِدُ إِلَّا وَهُوَ ذَاكِرٌ. عَلَى أَنَّ هَذَا الذِّكْرَ لَيْسَ مِنْ مِرَاسِمِ اللِّسَانِ، وَلَا مِنْ مِرَاسِمِ الْفِكْرِ، وَلَكِنَّهُ أَوَّلُ مِنَ الْمَذْكُورِ، وَثَانٍ مِنَ الذَّاكِرِ. فَأَمَّا الْوَجْدُ فَيَرْتَفِعُ عَنْ تَجْدِيدِهِ

(١) نَظَرَهُ وَانْتَظَرَهُ وَتَنْظَرَهُ: تَأَنَّى عَلَيْهِ.

(٢) مِنَ الْوَجْدِ، فِعْلُهُ: وَجَدَ، يَجِدُ.

(٣) أَيِ يَسْتَعْرِضُهَا وَيَبْسِطُهَا.

بنظم لفظ، وترتيب حرف؛ لأنّه صوت من حضرة الحقّ بغشيان<sup>(١)</sup> روحاني، ومباشرة ربّانيّة، وإذا وافى توفّي<sup>(٢)</sup> ليستوفى، وإذا استوفى فقد علا على المراد وأوفى<sup>(٣)</sup>.

يا هذا وما وصفي لك الذكر بغرائب، والوجد بغوالبه، وما يدور عليها بحوالبه وجوادبه<sup>(٤)</sup>، وأنت إلى أن تذوق حلاوة ركوعك وسجودك بصدق النيّة وطهارة الطويّة أحوج، وبها عاد عليك من ذلك أهبى وأبهج! ولكن ما أصنع! لعلّ وصفي استراق لي، واعتياق منّي على ما هو أخصّ بي وأجدى عليّ. وإذا كان تدبيري إلى غيري، فسيّتي وحسّتي تشتركان في الحدوث، وتعتزيان إلى المشيئة، وإن كانتا تفرقان في الاسم، وتباينان بالنّعت. فيا عجباً من فكّ هو أسر، ومن أسر هو فكّ، ومن تخلية هي حصر، ومن حصر هو تخلية! فإنّ نبست بكاف أو ميم، أو بحاء أو بجيم، فدم<sup>(٥)</sup> فوك بك فُضّ،

(١) أي: وارد؛ من: غشي الأمر: باشره.

(٢) أوفى فلاناً حقّه: أعطاه وافيّاً؛ ووافاه واستوفاه، وتوفّاه: أي أعطاه وافيّاً.

(٣) أوفى: زاد وأشرف.

(٤) الحالب: ما يُدّر ويعطى، والجادب: الماحل.

(٥) فدم فاه وعليه بالفِدام وفدم: وضعه عليه. والفِدام (ككتاب وسحاب وشداد) شيء تشدّه

العجم والمجوس على أفواهما عند السّقي.

وردم كَفَّك بل رَضَّ<sup>(١)</sup>. فلا جَرَمَ لا إشارة ولا عبارة، إلا على وجه الاستعارة والإعارة؛ والله المستعان!<sup>(٢)</sup>.

\*\*\*\*\*

يسود الطابع الديني على نص التوحيدي؛ إذ يقوم على الدعاء والتوسل للإله، ويبدأ النص بندااء (اللهم) ومن ثم يتتالى الدعاء والترجي بعدة أساليب، فما وظيفة ذلك في النص؟

يلتمس التوحيدي بدعائه تقنيات شتى، وتلك التقنيات تتسق فيما بينها خالقة نصاً يموج بالأدبية: (اللَّهُمَّ قُدْنَا بعزيمة الراجعين إلى بابك)، فلم تستخدم (بابك على الحقيقة) وإنما تحيل إلى دلالة أخرى يقتضيها السياق، وهي ما سماه الجرجاني بـ: (معنى المعنى).

(بيّض وجوهنا عند مناجاتك) ليس المعنى الظاهر هو المراد في هذا التراكيب، وإنما معنى المعنى؛ تلك الدلالة المستترة؛ إذ يصليّ التوحيدي ليعيننا الله على حسن الأفعال؛ لندعو الله وكلنا يقين بأنه راضٍ عنا، فلا نستحي من قبح سرائرنا وعلانيتنا،

(١) الرَضُّ: الدَّقُّ والجَرَشُ. وردم الثُّلْمَةُ: سدّها كلها. وتردّم ثوبه: رقعته.

(٢) الإشارات الإلهية، أبو حيان التّوحيدي، ص ٢١٦ و ٢١٧ و ٢١٨.

وقد كنى بقوله: (بيّض وجوهنا) عن حسن الأفعال والعبادة التي تجعل الإنسان مقبلاً بين يدي الله دون أن يتتابه شعور الذنب نتيجة تقصيره، قد كان لهذه الكناية وظيفة جمالية تجلت في تعميق المعنى المراد وتوكيده، موحية بمعانٍ كثيرة.

«اغمرنا بموادّ مواهبك ومِنحك، وآونا إلى كَنَفِ أَمْنِكَ بالأمن منك وأمطر علينا سحائب جُودك وعَطْفِكَ» تتسم الصور بالتكثيف، فقد أدى المجاز هاهنا وظيفة جمالية تمثلت في الاختزال والحذف؛ مما يضيفي عليه طاقة تعبيرية، والصورة مكون رئيس ولبنة أساسية من لبنات النصّ تأبى أن تكون وظيفتها الزينة فقط. وبنى فكرته على الاستعارة التي كلما كانت العلاقة بعيدة بين طرفيها ازدادت أدبيتها على أن لا تبلغ حد الإبهام.

«وأنت إلى أن تذوق حلاوة ركوعك وسجودك بصدق النيّة وطهارة الطّوية أحوجُ» أثارت إضافة (الدوق) و(الحلاوة) إلى الركوع والسجود الأريحية ودعت إلى التأمل والتفكير نتيجة اختلاف هذا التركيب وخروجه عن المعنى الحقيقي للدوق، فالدوق يرتبط باللسان، وهاهنا متعلق بالحنان..؛ شبه الركوع بطعام يذاق، على سبيل الاستعارة، هذه الحلاوة متحصلة من فيض عطاء الله الذي يمن به على من توّسل إليه بالدعاء. وتظهر أهمية الصورة في أن اللفظ الظاهر لم يفيض إلى اللفظ المستتر إفضاءً مباشراً، فقد فتح المجال لكشف نقاط الالتقاء بين كلا المعنيين، و«الكلمات والمواقف

التي تدخل في بناء الاستعارة تأخذ في ضوء فاعلية الخلق اللغوي -معنى جديدًا ليس هو- بالضبط -معناها اللغوي أو المعجمي- [كما] أن سياق الاستعارة أو الانطباعات والارتباطات القائمة حولها، يوسّع مدلول الكلمات الأصلي ويحدث تغييرًا جوهريًا فيه<sup>(١)</sup>.

بما أن النص يقوم على الدعاء، فقد غلبت أفعال الأمر التي خرجت عن معنى الأمر الحقيقي إلى أغراض أخرى تناسب المقام؛ إذ تشي بخصوصية العلاقة بين الرب والعبد، وتعكس الحاجة الكبيرة لعون الله وعطاياه. وقد ألح التوحيدي على نيل رضا الرحمن بتراكيب شتى، فوظف صيغة الأمر للتعبير عن حاجته الكبيرة لله تعالى مثل: «وَقَفُّنَا لِأَقْصَدِ السَّبِيلِ إِلَيْكَ، وَخَفَّفْ عَلَيْنَا فِي كُلِّ الْأُمُورِ التَّوَكَّلْ عَلَيْكَ، وَسَهِّلْ عَلَيْنَا طِلَابَ مَا أَعَدَدْتَهُ لِأَوْلِيَائِكَ لَدَيْكَ،... اِرْحَمْنَا إِذَا صَرْنَا عِظَامًا وَرُفَاتًا، وَجُدْ عَلَيْنَا بِكَرَمِكَ إِذَا صَدَرَ النَّاسُ أَشْتَاتًا إِلَيْكَ»، وقد خرج الأمر إلى معنى الدعاء. وإن غلبة فعل الأمر على هذا النص تناسب طبيعة النص (الدعاء) من ناحية وتعكس رغبة ملححة عند التوحيدي في التقرب إلى الله تعالى وكسب رضاه.

(١) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، ص ٣٢٢.

ويتتالي النهي، وصيغته (لا) و(الفعل المضارع)؛ مثل: (لا توألنا بالنعم استدراجًا، ولا تمهلنا بالتطاول احتجاجًا، ولا تؤاخذنا بيئاتًا) وخرج النهي إلى الدعاء، وإن هذه الأساليب الإنشائية تبعث الحيوية والحركة في النص. أيضًا يلحظ النداء الذي يشعر بقرب مكانة المنادى معنويًا، فالمنادى بعيد مكانًا لكنه قريب قلبًا.

إن الوظيفة الجمالية للصور والتراكيب التي اشتمل عليه النص منحته الأدبية، وقد أدت هذه التقنيات أيضًا وظيفة دلالية جعلت المعنى أعمق وأكد، ففي النثر تعلو الوظيفة الدلالية؛ ذلك أن الدلالة مهمة في هذا الجنس الأدبي.

[٢]: زكريا تامر<sup>(١)</sup>

قصة (قبر خاو)

«كان الجنرال رجلاً ذا رئين ومعدة وأمعاء غليظة وأمعاء دقيقة وكبد وشرابين ملاءى بالدم الأحمر، ولا يختلف عن غيره من الرجال إلا بكونه جنرالاً في جيش محارب في بلاد ليست بلاده. وكان الجنرال كثير الضجر من مهنته الخالية من الإثارة، ويحلم بأن يعمل يوماً في مزرعة لتربية البقر والغنم أو في مستشفى للمعوقين والمسنين. وكان الجنرال صارماً كثير الاكتئاب، لا يبتهج إلا حين يتخيل عصفوراً صغيراً يحاول الطيران ويخفق، ولا يبتهج إلا حين يتخيل جنوده المطيعين لأوامره يحتلون القرى والمدن متنافسين على هدمها وقتل سكانها، ولا يبتهج إلا حين يتخيل أنه يزود جنوده بأسلحة قادرة على إبادة

(١) زكرياً تامر: أديب سوري وصحفي وكاتب قصص قصيرة، وُلد بدمشق عام ١٩٣١، كتب

القصة القصيرة والخاطرة الهجائية الساخرة، والقصة الموجهة إلى الأطفال، تُرجمت كتبه

القصصية إلى الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية والبلغارية والروسية والألمانية. من أهم

أعماله الأدبية: (صهيل الجواد الأبيض)، و(الرعد)، و(الحرائق)، و(النمور في اليوم العاشر).



مئات الألوف في ثوان، فلا يحاولون استخدامها حتى لا يجرموا قتل أعدائهم ببطء وتشف.

وابتهج في أحد الأيام ابتهاجاً مختلفاً حين تنبه إلى أن شعراً جديداً أسود بدأ ينبت في رأسه ويحل محل الشعر القليل الأشيب، وتباهى به دليلاً على الرجولة وعودة الشباب. وتزايد نمو شعر جسمه مغطياً الجلد بطبقة كثيفة خشنة، وتبدل شكل وجهه تدريجياً. وحاول في إحدى الليالي أن يستسلم للنوم، فأخفق، وأحس بقوة غامضة تجتاح كل جسده، فقفز من سريره، وتمطى أمام المرأة وهو ينظر إليها ملياً، فرأى أنه قد صار ضبعاً ذا مهابة مغطى بشعر كثيف، واستحالت أظفار يديه إلى مخالب وأسنانه وأضراسه إلى أنياب. فاستمتع بتبدله، ودهمه جوع لا يقاوم، فانقض على عنق زوجته التي كانت نائمة، وقتلها قبل أن تصحو، ولكنه لم يستسغ لحمها المترهل القاسي، فتركها مشمئزاً، ووثب على ابنها الرضيع المتسم إبان نومه، وأعجب بلحمه الطازج الغض.

وكان أحد حراس الجنرال واقفاً خارج غرفة النوم مشدود القامة وإصبعه على زناد بندقيته تاهباً لأي حدث طارئ، فبوغت بضبع يخرج من الغرفة ملطخاً بالدماء، فبادر إلى إطلاق النار عليه، وأرداه قتيلاً، فتراكض بقية الحراس مضطربين متصايحين،

وعثروا على بقايا الزوجة وابنها، ولم يعثروا على الجنرال، فساد اعتقاد بأن الضبع أكله  
بأكمله، ولم يترك منه ما يحتاج إلى قبر<sup>(١)</sup>.

\*\*\*\*\*

يعرض النص السابق قصة جنرال ظالم لقي حتفه على يد جنوده الذين طالما  
دربهم على القتال والعنف، وقد بدأ القاص بوصف الأعضاء الداخلية للجنرال «كان  
الجنرال رجلاً ذا رئتين ومعدة وأمعاء غليظة وأمعاء دقيقة وكبد وشرابين ملأى بالدم  
الأحمر»، ما يشعر -بداية- بعبثية الوصف؛ فهذه الأعضاء لا تختلف عند كل البشر، وما  
يميز هذا الجنرال من سواه من الرجال مهنته فقط؛ إذ يعمل جنرالاً في جيش محارب.

تتابعت فيما بعد الصفات النفسية للجنرال فهو «لا يبتهج إلا حين يتخيل  
عصفوراً صغيراً يحاول الطيران ويخفق، ولا يبتهج إلا حين يتخيل جنوده المطيعين  
لأوامره يحتلون القرى والمدن متنافسين على هدمها وقتل سكانها، ولا يبتهج إلا حين  
يتخيل أنه يزود جنوده بأسلحة قادرة على إبادة مئات الألوف في ثوان، فلا يحاولون  
استخدامها حتى لا يجرموا قتل أعدائهم ببطء وتشفي»، إن تكرار أسلوب القصر «لا

(١) الحصرم، زكريا تامر، ص ١٧٣ و١٧٤.

يبتهج إلا حين» يدل على قسوة هذا الجنرال، فهو مخلوق كالإنسان، لكن يفقد معاني الإنسانية، فحب القتل قارٌّ في قلبه.

وما نحى حالة الكآبة عنه هو ظهور شعر أسود في رأسه ففرح به؛ إذ رأى فيه دليلاً على عودة الشباب. إنَّ هذه التفاصيل تدفع القارئ ليوصل القراءة، فتكمن الجدة في أفكار هذا النص، وفي التشويق الذي يبعثه في القارئ. وقد «تزايد نمو شعر جسمه مغطياً الجلد بطبقة كثيفة خشنة، وتبدل شكل وجهه تدريجياً. فرأى أنه قد صار ضبعاً»، لم يكن التغير الذي حل بهذا الجنرال مدعاة للحزن أو الضجر، فقد «استمتع بتبدله، ودهمه جوع لا يقاوم، فانقض على عنق زوجته التي كانت نائمة،... ووثب على ابنها الرضيع...، وأعجب بلحمه الطازج الغض».

خلال قراءة القصة تجذبنا الأفكار التي تُعرض بأسلوب جديد، يقوم على الإيحاء والتخييل، وتترى الأحداث العجيبة لتنتهي القصة بمقتل الجنرال على يد جنوده، هذا الجنرال الذي كان يستمتع بقتل الأبرياء، قد حُرِمَ من أبسط حقوق الميت وهي الدفن؛ إذ «ساد اعتقاد بأنَّ الضبع أكله بأكمله، ولم يترك منه ما يحتاج إلى قبر»، ويردنا السطر الأخير من القصة إلى عنوانها (قبر خاو).

وتقوم القصة على جانبين جانب إبلاغي/ دلالي، وجانب فني، وكلا الجانبين مهمان، وغرض المبدع هو توصيل فكرة لكن بتقنيات فنية؛ إذ تسهم هذه التقنيات في

تكثيف الدلالة وتعميقها وفي جذب القارئ. وقد ميز الشكلاونيون بين فحوى القصة (الفكرة المراد توصيلها) وطريقة بناء القصة<sup>(١)</sup> التي تستخدم تقنيات «(معوقة) أو (مؤخرة) لكي تُبقي انتباهنا مشدودًا إليها»<sup>(٢)</sup>.

وقد بُني النص بأسلوب فني جعل هذا النص ينتسب إلى الأدب، والهدف في النصوص الثرية الأدبية هو توصيل فكرة بغلاف جمالي، فيسعى المبدع إلى التعبير بأسلوب غير عادي، لكن لا يقترب من الغموض كثيرًا...، «وكما يتجنب الكاتب تقرير صفات شخصياته يجب أن يتجنب كذلك تقرير المعنى، فالمعنى في القصة يجب أن ينمو من بدايتها حتى يبلغ قمته في نهايتها ولا يمكن أن يفهم إلا من مجموع القصة، فإذا احتوى جزء منها على المعنى دون الأجزاء الأخرى فإن ذلك معناه أن القصة لا تصور حدثًا متكاملًا له وحدة»<sup>(٣)</sup>.

(١) انظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارن، ص ٣٠٠ و٣٠١.

(٢) نظرية الأدب، تيري إيغلتن، ص ١٥.

(٣) القصة تطورا وتمردًا، يوسف الشاروني، ص ٤٣.

وقد تمركزت قصة (قبر خاو) على شخصية محورية (الضابط) وشخصيات ثانوية (الزوجة وابنه الرضيع والحراس)، وقد ابتعد المبدع عن الطرح المباشر لفكرته، فهو أراد أن يوصل فكرة معينة لكن بأسلوب فني، معتمداً التكتيف والإيجاز؛ إذ لا يوصل إلى المعنى المراد إلا بعد إنعام النظر في الدوال وصولاً إلى المدلولات المستترة، وبعد قراءة النص برمته؛ إذ الارتباط قوي بين الأفكار... يتوضح في النهاية كيف كان جزء هذا الضابط من جنس عمله، وقد وظف زكريا تامر فكرة الجزء من جنس العمل في سياق جديد ووضح كيف لقي الجنرال مصرعه دون أن يكرم في دفنه، فهو يستحق لمظالمه الكثيرة.

وهكذا نجد أن الوظيفة الجمالية تجلت من خلال تقنيات عدة أسهمت في تشويق القارئ وجذبه ودفعه إلى مواصلة القراءة، والعلاقة بين مكونات النص ضرورية فقد تسهم في خلق وظائف جديدة. وتعلو الوظيفة الدلالية في هذا النص، وهذا لا يلغي الوظيفة الجمالية التي لولا هيمنتها لما انتسب هذا النص إلى الأدب.

إن الأدب -ومهما كان المسعى للتنظير له- يبقى من العلوم الإنسانية التي تآبى التععيد؛ لذا أي تعامل مع الأدب من الأفضل أن يُدرج ضمن إطار المقاربة، فلكل نص أدبي خصوصيته؛ فالنسبية في الأحكام هي الأساس فيما توصل ويتوصل إليه من تنظير للأدب.

نتائجُ البحث

- ١
- ٢ تبيّن من خلال الدّراسة وجود تشابهاتٍ نقدية بين الجرجاني والشكلايين
- ٣ الروس، وهي تشابهاتٌ لا تعود إلى التّأثر والتّأثير وإطلاق الغرب على فكر العرب؛ إذ
- ٤ إنّ سبب التّشابه بين الطّرفين يرجع إلى طبيعة المادة المدروسة (الأدب) وخصوصية
- ٥ النّص الأدبي؛ ذلك أنّ الأدب عموماً يتميّز بطريقة تركيبه المختلفة، فطبيعة الموضوع
- ٦ المعالج استلزمت طرح أفكارٍ ومعالجتها على نحو مشابه، بغض النظر عن المجتمعات
- ٧ والزّمان؛ لذا كان الاختلاف في طريقة بناء الكلام الأدبي هو مدار التّنظير والبحث
- ٨ عند كلا الطّرفين.
- ٩ وقد انتهى البحث إلى التّائج الآتية:
- ١٠ • التّشابه بين الرّؤيتين الجرجانية والشكلاية في أمورٍ كثيرةٍ والاختلاف في
- ١١ بعض الأمور، ويعود هذا الاختلاف والافتراق إلى اختلاف العصور واختلاف
- ١٢ النّقد الذي سبق وجودهما؛ فالجرجاني شهد الخلاف المستعر في زمنه بين اللفظ
- ١٣ والمعنى، وميل النّقاد إلى تفضيل أحدهما على الآخر، فجاء ليُلغي هذا التّفصيل.
- ١٤ كما أنّه كان في عصر شاعت فيه الدّراسات القرآنية، فدرس خصوصية الكلام
- ١٥ الأدبي؛ لبيّن سحر القرآن الكريم.

- ١ ثم إن انتشار أفكار عالم اللُّغة الفرنسي دي سوسير الذي عوّل على اللُّغة، فضلاً
- ٢ عن النظرة العامّة إلى النظريّات السّياقية التي لم تعد صالحة لدراسة النُّصوص
- ٣ الأدبيّة، ذلك كلّ أسهم في نشوء الفكر الشّكلاني. وقد استند الشّكلانيون إلى النّص
- ٤ والدراسات اللّسانيّة رافضين النظرة السّياقية السّائدة في التّعامل مع النُّصوص؛ فقد
- ٥ ابتعدت المناهج السّابقة للشّكلانيين عن الوظيفة الجماليّة للعمل الأدبي، واتّجهت إلى
- ٦ ما هو خارج النّص، من هنا عُني الشّكلانيون بالأدب بوصفه لغةً تعبّر عن ذاتها،
- ٧ مهتمين بفكرة الأدبيّة وبوظائف التّقنيّات التي تحقّقها.
- ٨ • إنّ النّظر إلى خارج النّص في أثناء تحليله والتّعويل على نفسية المبدع ومجتمعه
- ٩ وثقافته، جعل النظرة إلى طبيعة النّص الأدبي الذي يقوم باللُّغة غائمة، واللغة هي
- ١٠ المكوّن الرّئيس للنّص الأدبي، ولدراسته يجب أن نعوّل عليها وعلى وظيفتها
- ١١ الجمالية.
- ١٢ ويلحظ اهتمام الجرجاني والشّكلانيين باللُّغة، وانطلاقهم منها في التّنظير
- ١٣ والتّحليل، وتبين أهميّة التّعويل على اللُّغة في التّحليل واستحالة أن يصنع المعنى
- ١٤ الأدب، فما يصنع الأدب الوظيفة الجمالية للتقنيات الموجودة في النّص، بيد أن
- ١٥ نظرة الجرجاني أعمق، فقد ولج في داخل النّص ووعى أن قيمة التقنيات
- ١٦ الأدبية ترتبط بمقدرتها على تقديم المعنى تقديمًا جديدًا، رابطًا في بحثه في

- ١ الوظيفية الجمالية بين اللفظ والمعنى، بخلاف الشكلايين الذين وقفوا على عتبات
- ٢ النصوص جاعلين اللغة وسيلةً وهدفًا.
- ٣ • ثمة تعالق في الفكر بين الجرجاني والشكلايين في مصطلحي (معنى المعنى)
- ٤ و (الأدبية)؛ إذ يوضح الجرجاني في نظرية النظم (الطرق المخصوصة) للكلام
- ٥ التي تجعله مميزًا من سواه. وإن كان هدف الجرجاني هو الكشف عن إعجاز
- ٦ القرآن الكريم، إلا أنه اتخذ من الشعر تكأة ليصل منها إلى الإعجاز من خلال
- ٧ تبيان فكرة أن الكلام مستويات، وهو يبحث في طريقة تركيب النص الأدبي،
- ٨ ويدل على ما توصل إليه من خلال الموازنات التي عقدها بين كلام بياني وكلام
- ٩ عادي، ليقول: إن الشعر يعبر بطريقة مكثفة وبتقنيات مختلفة تؤدي وظيفة جمالية
- ١٠ تكمن في طريقة بناء التقنية من ناحية وباتساقها مع النص كله من ناحية أخرى
- ١١ وأيضًا بما أضافته إلى المعنى من مبالغة وتأثير وبهاء، ويوضح عبد القاهر من خلال
- ١٢ مقارنته بين التعابير الشعرية وسواها أهمية تلك التقنيات وأثرها في المعنى؛ مما
- ١٣ يعني عدم تنحيته للمعنى في أثناء دراسته، فلو استخدمت هذه التقنيات ذاتها في
- ١٤ كلام عادي لما أدت وظيفة جمالية ولما كان لها أثر في المتلقي، فلم تكن القضية عند
- ١٥ الجرجاني فقط في تغريب الكلام/ أسلوب مغرب عن الأساليب العادية،



- ١ فللمعنى أهمية في هذا التغريب أو الاختلاف؛ أي هو اختلاف شكلي يعطي
- ٢ خصوصية للنص، وهو أيضًا اختلاف في عرض المعنى وتأثيره في القارئ..
- ٣ أما الشكلايون الروس فقد استخدموا مصطلح الأدبيّة التي تحاول
- ٤ الكشف عن الاستعمال الخاص للغة الذي يهبها أدبيّتها، ويجعلها تغاير اللغة
- ٥ العادية، ورأوا أن المكونات الصانعة للأدبية تقوم بوظيفتها الجمالية التي تتحقق
- ٦ باتّساق هذه المكونات مع بعضها ومع النصّ عمومًا. ويرى الشكلايون أن
- ٧ العمل الأدبي هو مجموعة من التّقنيّات التي تُزيح الاعتياديّة عنه، والمهم هو الأثر
- ٨ المغرّب أو النَّازع للألفة، وما يصنع الأدب هو طريقة بناء النص؛ إذ هدفوا إلى
- ٩ معرفة خصوصيّة الخطاب الأدبي ملحين على أهمية الوظيفّة الجماليّة في منح النصّ
- ١٠ أدبيته.
- ١١ • ولم يعطِ عبد القاهر المعنى في الشّعْر كبير عناية، فليس الشّعْر ميدانًا للبحث
- ١٢ على الأخلاق أو نقل الواقع أو نشر حكمة، وما سوى ذلك...، وإنّما الحُسن في
- ١٣ تركيبه الفريد، ونظمه الرفيع وبما يشتمل عليه من الصُّور الأدبيّة التي تمنحُه ذلك
- ١٤ السحر. وهنا يلحظ هذا التواشج مع الشكلايين الذين عزلوا العوامل فوق
- ١٥ النّصيّة في تنظيرهم النّقدي وفي تحليلهم النُّصوص الأدبيّة، لكن تجدر الإشارة إلى
- ١٦ أن الجُرجاني جعل ذلك النّظم الفريد والخصوصية التي يتضمنها الكلام الأدبي

- ١ وسيلة/ شكلاً يحتوي المعنى ويعبر عنه، ويزيد من عمقه، وليس الجرجاني من
- ٢ أنصار الشكل أو المضمون، فلا نص دون لفظ أو معنى، فكلاهما ضروريان
- ٣ لتكوين النص الأدبي، وبذلك كان عنده الشكل كالجسر الذي يجب أن يكون
- ٤ محكم البناء للوصول إلى المعنى الذي هو الهدف من حسن النظم، فلم يفضل
- ٥ الجرجاني الشكل على المضمون؛ ذلك أنه جعل تغريب الشكل طريقاً لمضمون
- ٦ مغرّب (أي دلالات متعددة).
- ٧ أما الشكلايون فقد ركزوا على طريقة تركيب الشكل وركزوا على التغريب
- ٨ فقط، ورأوا أن التغريب في بناء الكلام يصنع الأدب، وهم في الواقع لم يجدوا
- ٩ النص من المعنى، ففي أعمالهم النقدية لم يلتفتوا إلى المعنى؛ لأن لا علاقة له في
- ١٠ نظرهم بصنع الأدب، ومع اشتراكهم مع الجرجاني في هذه الفكرة الأخيرة، إلا
- ١١ أن الجرجاني وضح أهمية المعنى؛ فالاختلاف في التركيب يقود إلى الاختلاف في
- ١٢ درجة تأثير المعنى.
- ١٣ • لا تتحدد الأدبية في تقنيات معينة، بل بالعلاقات بين تلك التقنيات
- ١٤ وبوظيفتها وبطريقة تشابكها وتركيبها. وقد ذهب الجرجاني والشكلايون إلى أن
- ١٥ ما يصنع الأدبية هو الوظيفة الجمالية للانزياح؛ ذلك أنه ليس كل انزياح أدبياً؛

- ١ فليست الصورة هي ما يحقق الأدبية وإنما وظيفة الصورة في النص؛ فالانزياح يصنع
- ٢ الأدب عندما يقوم بوظيفة جمالية تتحقق بالتساق عناصر النص.
- ٣ كما لا يمكن القول: إنه يوجد كلمة تتسم بـ (الأدبية) أينما وردت، فقد تتعلق
- ٤ (الأدبية) بكلمة لكن في سياق معين؛ أي في علاقتها بالكلمات الأخرى؛ إذ لا تعويل
- ٥ على اللفظ المفرد، ولا تفاضل بين الألفاظ من حيث هي ألفاظ مفردة، وإنما من
- ٦ خلال وجودها في سياق، فقد توجد كلمة بعينها في سياقين متغايرين، وفي كل سياق
- ٧ لها وظيفة مختلفة.
- ٨ • شغلت الصورة الشعرية اهتمام النقاد؛ لما تسبغه على النص من حسن ورونق
- ٩ ولقدرتها على إثبات الفكرة، فضلاً عن أثرها في جذب القارئ، وقد حصرت
- ١٠ الرؤى القديمة أهمية الصورة ووظيفتها بالتوضيح والتقريب والزينة؛ مما أدى إلى
- ١١ إغفال الوظيفة الجمالية للصورة. ويبدو التشابه بين الجرجاني والشكلانيين
- ١٢ الروس واضحاً في التركيز على الوظيفة الجمالية للصور البيانية أكثر من تركيزهم
- ١٣ على تحديدها وشرحها؛ وذلك من خلال إبراز أثر هذه الصور في أدبية النص.
- ١٤ • أما في الوظيفة الجمالية والتلقي، فكان السؤال كيف أثرت الوظيفة في المتلقي
- ١٥ جمالياً؟ للقارئ مهمة جلية في الوظيفة الجمالية للعمل الأدبي من خلال مقدرة

- ١ العمل على التأثير فيه. وقد بيّن الجرجاني والشكلاونيون أثر الصور الأدبية
- ٢ والتراكيب الأدبية في أدبية النص وفي إثارة المتلقي نتيجة خصوصيتها، فالشعر
- ٣ يحتوي على شيء غريب عن المعتاد يقود إلى مشاعر مختلفة في النفس ويقود إلى
- ٤ إطالة الإدراك الحسي.
- ٥ • يعتمد النثر الأدبي تقنيات شعريّة، فالتقنيات التي توجد في الشعر قد توجد
- ٦ في النثر أيضًا، لكن بشكل أقل وبوظيفة مختلفة؛ فمع سيادة الوظيفة الجمالية في
- ٧ النثر إلا أن للوظيفة الدلالية أثرًا كبيرًا؛ ذلك أن الدوال في النثر تحمل طاقة
- ٨ دلالية أكبر مما هي عليه في الشعر، وهنا يكمن الاختلاف بين هذين الجنسين،
- ٩ فيكون التركيز في النثر على آلية بناء الفكرة وتوصيلها أيضًا.
- ١٠ • تتمثل الوظيفة الجمالية في علاقة الاختلاف الموجود في نص ما مع سواه من
- ١١ الاختلافات التي لها أثر في أدبية الأدب، ويتجلى هذا الاختلاف في آلية تأليف
- ١٢ للكلام مخالفة للمعتاد وغير مخالفة لأصول النحو أو لقواعده. فلا يمنح
- ١٣ التغير الموجود في نص ما الأدبية لهذا النص؛ إذ الفیصل هو الوظيفة الجمالية
- ١٤ التي تتحقق من خلال علاقة الاختلافات الموجودة في نص ما فيما بينها بشكل
- ١٥ يسهم في منح خصوصية لهذا النص تتجلى في (الأدبية)، فلا يصنع النص الأدبي
- ١٦ قواعد ولا تقنيات وإنما وظائف التقنيات المكونة للنص.

- ١ وبذا ينأى الأدب عن أن يكون مجرد مكونات، فالأمر هنا لا يشبه
- ٢ المعادلات، ومهما نُظِرَ ونُقِبَ عن قواعد لقوننة الأدب، ستبقى نتيجة هذا الجهد
- ٣ سرا براقاً لا يلبث أن يستبين وهمه، وتبقى التعاريف الماثوثة للأدب تعاريف عامّة
- ٤ بعيدة عن الدقة أو العلمية، وهذا ليس تقليلاً من جهد الباحثين، وإنما تأكيد على أن
- ٥ مجال البحث في الأدب مجال رؤيوي مغايرٌ للعلمية والإحصائية في الأحكام، فالأمر
- ٦ إذن يرتبط بطبيعة مادة البحث (الأدب).

### وختام القول:

- ٨ إنّ الوظيفة الجمالية القضية نقدية غيّبت في أثناء الدراسات السالفة، ولم تحظ
- ٩ بدراسة مستقلة، ولربما تكمن فضيلة هذا البحث في تسليطه الضوء على مفهوم يحد
- ١٠ أدبية الأدب متجاوزاً قصرها على عناصر معينة، بل وظائف هذه العناصر في النص،
- ١١ ولهذا المفهوم إشارات بيّنة وتفصيلات في التقدين العربي والغربي.

## المصادر والمراجع

### الكتب العربية

١. الأبعاد الإبداعية في منهج عبد القاهر الجرجاني، محمد عباس، دار الفكر المعاصر، دمشق، بيروت، ١٩٩٩.
٢. ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، شرحه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢.
٣. الأدب المقارن، عبده عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.
٤. الأدب والأدبية، حسن إبراهيم الأحمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٥.
٥. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، (د.ط.)، (د.ت.).
٦. الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط.)، ١٩٩٢.
٧. الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، (د.ت.).
٨. الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤.

٩. الإشارات الإلهية، أبو حيان التّوحيدي، تحقيق وتقديم: عبد الرّحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٨١.
١٠. أصول النّقد الأدبي، أحمد الشّايب، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٣.
١١. أطراف الوجه الواحد، نعيم اليافي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، ١٩٩٧.
١٢. إعجاز القرآن، أبو بكر محمّد بن الطيّب الباقلاني، تحقيق: السيّد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، (د.ت).
١٣. الأعلام، خير الدّين الزّركلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٥، (د.ط)، ٢٠٠٢.
١٤. الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، دار الكتب العلميّة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
١٥. البحث العلمي، عبد العزيز بن عبد الرّحمن بن علي الرّبيّعة، (يُطلّب من المؤلّف) الرّياض، ط٢، ٢٠٠٠.
١٦. البديع، عبد الله بن المعتز، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.
١٧. بغية الوعاة في طبقات اللّغويين والنّحاة، جلال الدّين السيوطي، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط٢، ١٩٧٩.
١٨. بلاغة الخطاب وعلم النّص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، ١٩٩٢.

١٩. البلاغة العربية بين الناقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي، عبد العاطي علام، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٢٠. البلاغة تطوّر وتاريخ، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، (د.ت).
٢١. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.
٢٢. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهيتي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٠.
٢٣. تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تقديم وتحقيق: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية لجنة إحياء التراث، ١٩٦٣.
٢٤. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
٢٥. التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، عبد الفتاح لاشين، دار المريخ، الرياض، (د.ت).
٢٦. التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٣.
٢٧. الثنائيات المتغيرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني: دراسة دلالية، دلخوش جار الله حسين دزه يبي، دار دجلة، الأردن، ط١، ٢٠٠٨.



٢٨. جدليّة الأفراد والتّركيب في النّقد العربي القديم، محمّد عبد المطّلب، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر - لونغمان، القاهرة، ط ١، ١٩٩٥.
٢٩. جمالية التّلقّي من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٤.
٣٠. الحصرم، زكريا تامر، رياض الرّيس للكتب والنّشر، ط ١، ٢٠٠٠.
٣١. الحيوان، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السّلام هارون، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط ٢، ١٩٦٥.
٣٢. الخروج من التّيّه، عبد العزيز حمّودة، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٣.
٣٣. الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمّد علي النّجار، المكتبة العلميّة، ط ٢، (د.ت).
٣٤. الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى الشّريحيّة، عبد الله الغدّامي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط ٤، ١٩٩٨.
٣٥. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨.
٣٦. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ٢٠٠٤.
٣٧. ديوان بدر شاكر السّيّاب، دار العودة، بيروت، (د.ط)، ١٩٧١.
٣٨. الرّمز في الشّعْر الفلسطيني الحديث والمعاصر، غسان غنيم، دار العائدي، دمشق، ط ١، ٢٠٠١.

٣٩. شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، أبو علي المرزوقي، علّق عليه وكتب حواشيه: غريد الشيخ، وضع فهارسه العامّة: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠٣.
٤٠. الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، (د.ت).
٤١. الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠.
٤٢. الشكلائية الروسية، فكتور إيرليخ، ترجمة: الولي محمّد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
٤٣. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجًا وتطبيقًا، أحمد علي دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط٢، ٢٠٠٠.
٤٤. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.
٤٥. الصورة والبناء الشعري، محمّد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
٤٦. طبقات الشافعية الكبرى لتاج الدين السبكي، تحقيق: محمود الطناحي وعبد الفتاح الحلو، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
٤٧. طبقات فحول الشعراء، محمّد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه: محمود شاكر، دار المدني، جدّة، (د.ط)، (د.ت).

٤٨. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، دار الكتب الخديوية، مصر، ١٩١٤.
٤٩. عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٧٣.
٥٠. عبد القاهر الجرجاني وجهوده في البلاغة العربية، أحمد بدوي، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
٥١. العبر في خبر من عبر، الحافظ الذهبي، تحقيق: أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
٥٢. علم الأسلوب والنظرية البنائية، صلاح فضل، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.
٥٣. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، حققه وفصله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ط٥، ١٩٨١.
٥٤. عمود الشعر العربي، محمد بن مريسي الحارثي، دار الحارثي للطباعة والنشر، الطائف، ط١، ١٩٩٦.
٥٥. فعل القراءة، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، (د.ط)، (د.ت).
٥٦. فقه اللغة وأسرار العربية، أبو منصور الثعالبي، ضبطه وعلّق حواشيه وقدم له ووضع فهرسه: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.

٥٧. فنُّ الشُّعر، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت).
٥٨. الفنُّ ومذاهبه في الشُّعر المعاصر، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط ١١، (د.ت).
٥٩. فوات الوفيات والذَّيل عليها، محمَّد بن شاكر الكتبي، تحقيق: إحسان عبَّاس، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
٦٠. في الشُّعريَّة العربيَّة: قراءة جديدة في نظريَّة قديمة، طراد الكبيسي، اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٤.
٦١. في الشُّعريَّة العربيَّة: نحو وعي مفهوميٍّ جديد عَوْدٌ إلى الجذور الأقدم، طراد الكبيسي، أزمنة للنشر والتَّوزيع، عمان، ط ١، ١٩٩٨.
٦٢. في الميزان الجديد، محمَّد مندور، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط ١، ١٩٨٨.
٦٣. في النِّقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط ٥، (د.ت).
٦٤. في النِّقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربيَّة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢.
٦٥. في نظريَّة الأدب، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعيَّة، الإسكندريَّة، ط ٢، ٢٠٠٠.
٦٦. القصَّة تطوُّراً وتمرُّداً، يوسف الشَّاروني، مركز الحضارة العربيَّة، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠١.
٦٧. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجُرجاني، محمَّد عبد المطلب، الشركة المصريَّة العالميَّة - لونجمان، القاهرة، ط ١، ١٩٩٥.

٦٨. قضايا الشعرية، رومان ياكسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.
٦٩. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، ١٩٨٤.
٧٠. كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢.
٧١. الكتاب، سيبويه، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨.
٧٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢، (د.ت).
٧٣. المدخل إلى التجربة الجمالية، سعد الدين كليب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، ٢٠١١.
٧٤. المرأة والخارطة، مجموعة مؤلفين، ترجمة: سهيل نجم، دار نينوى، دمشق، ط١، ٢٠٠١.
٧٥. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٣٢، ١٩٩٨.
٧٦. المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٧٢، ٢٠٠١.

٧٧. المشاكلة والاختلاف، عبد الله الغدّامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.
٧٨. المصطلحات الأدبيّة الحديثة، محمّد عناني، الشركة المصريّة العالميّة - لونغمان، القاهرة، ط٣، ٢٠٠٣.
٧٩. معجم الأدباء، ياقوت الحموي الرّومي، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٨٠. معجم السّيميائيّات، فيصل الأحمر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٠.
٨١. معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، سعيد علّوش، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، سوشبريس، الدّار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.
٨٢. معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.
٨٣. معجم مصطلحات نقد الرّواية، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنّشر، لبنان، ط١، ٢٠٠٢.
٨٤. معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
٨٥. المغامرة النّقدية، نعيم اليافي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، ١٩٩٢.

٨٦. المٌغني في أبواب التّوحيد والعدل، القاضي أبو الحسن عبد الجبّار الأسد آبادي، تحقيق: إبراهيم مدكور وطه حسين، دار إحياء التّراث العربي، مصر، ط ١، ١٣٨٠هـ.
٨٧. مفاهيم الشّعريّة، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط ١، ١٩٩٤.
٨٨. مفهوم الشّعْر، جابر عصفور، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط ٥، ١٩٩٥.
٨٩. مفهومات في بنية النّص (اللّسانيّة/ الشّعريّة/ الأسلوبية/ التّناسية)، مجموعة مؤلّفين، ترجمة: وائل بركات، معد للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط ١، ١٩٩٦.
٩٠. المقتضب، أبو العبّاس المبرّد، تحقيق: محمّد عبد الخالق عضيّة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلاميّة، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٤.
٩١. مقدّمة لدراسة الصّورة الفنيّة، نعيم اليافي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، ١٩٨٢.
٩٢. مقدّمة للنّقد الأدبي، ريتشارد داتون، ترجمة: دعد طويل فنّاتي، منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ٢٠١١.
٩٣. من البنيويّة إلى الشّعريّة، رولان بارت وجيرار جينيت، ترجمة: غسان السيّد، دار نينوى، دمشق، ط ١، ٢٠٠١.
٩٤. من الشّكلانيّة الرّوسية إلى أخلاقيّات التّاريخ، تزفيتان تودوروف وجان فيرييه، ترجمة: غسان السيّد، الجمعيّة التّعاونيّة للطباعة، (د.ط)، ٢٠٠٢.

٩٥. من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، رمان سلدن، مجموعة من المترجمين، مراجعة وإشراف: ماري تيريز عبد المسيح، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.
٩٦. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦.
٩٧. منهجية البحث العلمي، محمد عبيدات ومحمد أبو نصار وعقلة مبيضين، دار وائل للنشر، عمان، ط٢، ١٩٩٩.
٩٨. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٩٤.
٩٩. الموسوعة الميسرة في تراجم أئمة التفسير والإقراء والنحو واللغة، مجموعة مؤلفين، مجلة الحكمة، بريطانيا، ط١، ٢٠٠٣.
١٠٠. موسوعة النظريات الأدبية الحديثة، نبيل راغب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.
١٠١. ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦.
١٠٢. النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ٢٠٠٠.
١٠٣. نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ترجمة: عيسى علي العاكوب، دار روتارينت، مصر، ط١، ١٩٩٦.



١٠٤. نظرية الأدب والمتغيرات، جودت إبراهيم، تنوير للتنفيذ والطباعة، سوريا، ط١، ١٩٩٦.
١٠٥. نظرية الأدب، تيري إيغلتن، ترجمة: نائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، ١٩٩٥.
١٠٦. نظرية الأدب، رينيه ويليك و أوستن وارن، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢.
١٠٧. النظرية الأدبية الحديثة، آن جفرسون وديفيد روبي، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٢.
١٠٨. النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٨.
١٠٩. نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.
١١٠. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، تامر سلوم، دار الحوار، سورية، ط١، ١٩٨٣.
١١١. نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، وليد مراد، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٣.
١١٢. نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، دار الأمين، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

١١٣. نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٩.
١١٤. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.
١١٥. النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ١٩٩٣.
١١٦. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
١١٧. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، محمد الناصر العجيمي، كلية الآداب، سوسة، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط ١، ١٩٩٨.
١١٨. النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٦.
١١٩. نقد النثر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: طه حسين بك وعبد الحميد العبادي، المطبعة الأميرية ببولاق، القاهرة، (د.ط)، ١٩٤١.
١٢٠. نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: ليليان سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط ١، ١٩٨٦.
١٢١. نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبد الله الغدّامي وعبد النبي اصطيف، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط ١، ٢٠٠٤.

١٢٢. النّقد في رسائل النّقد الشّعري حتّى نهاية القرن الخامس الهجري، حسين الزّعبي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق، ط١، ٢٠٠١.
١٢٣. وحي القلم، مصطفى صادق الرّافعي، راجعه واعتنى به: درويش الجويدي، المكتبة العصريّة، بيروت، (د.ط)، ٢٠٠٢.
١٢٤. الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاوي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط١، ٢٠٠٦.

## المقالات

١. البنيويّة التشيكيّة، د.و. فوكيما، ترجمة: عبد النّبي اصطيف، مجلة الآداب الأجنبيّة، اتّحاد الكتّاب العرب، العدد ١٠١-١٠٢، السّنة ٢٥، دمشق، ٢٠٠٠.
٢. بين اللّغويّات والنّقد الأدبي: وجوه استلهام، عبد النّبي اصطيف، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، العدد ٦١، السّنة ١١، بيروت، ١٩٩٠.
٣. تحوُّلات النّقد، محمّد عزام، مجلة المعرفة، وزارة الثّقافة، العدد ٥٠٩، السّنة ٤٤، دمشق، ٢٠٠٦.
٤. التّشكيل اللّغوي في شعر عبد القادر الجزائري، وهب روميّة، مجلة التّراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، العدد ١٠١، دمشق، ٢٠٠٦.

٥. جماليّات التّقديم والتّأخير في روميّات أبي فراس الحمداني، محمّد صالح شريف عسكري وعلي أسودي، مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها، العدد ١٤، السّنة ٨، طهران، ١٤٣٣هـ.
٦. روافد الشّعريّة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، علاء الدّين رمضان، مجلّة ثقافات، صادرة عن كليّة الآداب في جامعة البحرين، العدد ١٠، ٢٠٠٤.
٧. السّائد، رومان ياكبسون، ترجمة: عبد النّبي اصطيف، مجلّة الآداب الأجنبيّة، المُحدّث الكتاب العرب، العدد ٩٤، دمشق، ١٩٩٨.
٨. سيمياء العنوان: القوّة والدّلالة «النّمور في اليوم العاشر لذكريّا تامر نموذجًا»، خالد حسين، مجلّة جامعة دمشق، العدد ٣ و٤، المجلد ٢١، دمشق، ٢٠٠٥.
٩. الشّعريّة في خطب العصر الأموي، بدران عبد الحسين محمود البيّاتي، مجلّة جامعة كركوك، العدد ٢، المجلد ٤، السّنة ٤، ٢٠٠٩.
١٠. العلاقة بين مقولات عبد القاهر النّقديّة والبلاغيّة وشعر الطّائيين، عالي بن سرحان القرشي، مجلّة جامعة أم القرى، العدد ٢٩، المملكة العربيّة السّعوديّة، ١٤٢٥هـ.
١١. المصطلح الأدبي في الثّقافة العربيّة الحديثة، عبد النّبي اصطيف، مجلّة مجمع اللّغة العربيّة، المجلد ٧٥، الجزء الأول، دمشق، ٢٠٠٠.

١٢. النّقد الشّكلي الرّوسّي، لي.ت ليمون وماريون ج. ريس، ترجمة: عبد النّبي اصطيف، مجلّة المعرفة، وزارة الثّقافة، العدد ٢٠٩، السّنة ١٨، دمشق، ١٩٧٩.
١٣. الوظيفة الجماليّة: المعيار والقيمة بوصفها حقائق اجتماعيّة، مارك اسونيو، ترجمة: عبد النّبي اصطيف، مجلّة المعرفة، وزارة الثّقافة، العدد ٢٣٠، السّنة ٢٠، دمشق، ١٩٨١.

### الرّسائل الجامعيّة

١. أدبيّة النّص النّثري عند التّوحيدي السّردي والإنشائي، حسن إبراهيم الأحمد، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة دمشق، ٢٠٠٣.
٢. التّقديم والتّأخير بين النّحو والبلاغة، مي اليان الأحمر، رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الآداب، كليّة الآداب والعلوم، الجامعة الأمريكيّة، بيروت، ٢٠٠١.
٣. روميّات أبي فراس الحمداني، فضيلة بن عيسى، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ٢٠٠٤.
٤. شعريّة الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، سعاد بولحواش، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ٢٠١٢.
٥. نص الثّعالي بين الإبداع والنّقد، حسن إبراهيم الأحمد، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة دمشق، ١٩٩٨.

الكتب الأجنبية

1. An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Andrew Bennett and Nicholas, Longman, London, Third Edition, 2004.
2. The Oxford Companion to English Literature, Margaret Drabbl ,Oxford University, New York, Sixth Edition, 2000.
3. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory ,J.A. Cuddon, Penguin Books, London, 1999.
- 4 .Russian Formalism, Victor Erlich, The Johns Hopkins, 2005.

تم بعونه تعالى

## Abstract

---

---

Ministry of Higher Education  
Damascus University  
Faculty of Arts and Humanities  
Department of Arabic Language



# Aesthetic Function in Literature between Abd al kaher Jorjani and Russian Formalists

Message prepared for a master's degree in Arabic Language

**Supervised by:**

Dr.Hasan Ibrahim Alahmad

**Achieved by:**

Lina Akram Kheder

2015-2014

## **Abstract**

Language is different from the language in the literature in the fields of another, which is conservatively term (Literariness), which refers to the technical mechanisms by which the text becomes different from other speech.

If all linguistic event includes six elements; the context and the speaker and the message and the listener and the channel of communication and code, and each of these elements and specific function; Referential and emotional and order and confirmatory and Emotive, Conative , Phatique, Metalinguistique and Poetic / Aesthetic Function , which is interconnected somehow; there function is dominant in the literature on all of them, namely, aesthetic functionality that Formalists Russians (1930-1915) known to as: linguistic functionality that makes the message literary impact.



And reflected the aesthetic function when Abd al Kaher Jorjani (471) through what underlying systems of good speech link and corrupted theory, and through (the meaning of meaning); distinguishing between speech levels: normal speech, speech literary, speech miraculous, in an effort to prove the miracles of the Qur'an. Literary text privacy and method of composition has been studied and found that the advantage to speak due to the systems; there is no specific things; requires their presence a literary text; the harmony of this science elements with context contained therein affects give privacy to speak, and thus the function aesthetic , office is used variable depending on the context, and the advantage to speak due to the authoring and installation.

Aesthetic Function when the Russians Formalists literary concept, through the estrangement of relations between the words and the generation of new backups amaze the reader, focusing on the impact of technology

## **Abstract**

---

---

in the synthesis of the text and its relationship with other components of the text, and its impact on the recipient. The consideration to these technologies outside the text does not work; Their function is reflected in the text disruption in their relationship and its relation to other technologies, and this was confirmed by Jorjani also.