

النص في التراث النقدي عند العرب: المفهوم... والإبدالات

د. يوسف الإدريسي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب

النص في التراث النقدي عند العرب: المفهوم... والإبدالات

د. يوسف الإدريسي

ملخص البحث

ساد مصطلح النص الأدبي على نحو ملحوظ في النقد الحديث، وأدى ظهور العلوم المهتمة بدراسة الخطاب وتطورها إلى تنوع دلالاته المفهومية وتعددت تأويلاته وتحدياته النظرية، كما مكن الوعي بكيونته وجوهره اللغوي من التساؤل حول: ما الذي يجد ماهيته النصية ومقوماته وعناصره الأدبية؟

وقد ادعى بعض الدارسين المحدثين غياب تصور مفهومي للنص في التراث النقدي عند العرب، وهو ادعاء نتج عن ضعف إلمامهم بالتراث النقدي والبلاغي عند العرب وشدة انبهارهم بالمنجزات النظرية والمنهجية والتطبيقية في مقاربة النص وتحديد ماهيته، مستدلين على ذلك بالدلالة اللغوية العادية والسطحية لكلمة "نص" في المدونات اللغوية، ومعززين رأيهم باقتصار التصور العربي القديم للشعر على مستوى الجملة والبيت الشعري، وعدم تجاوز حديثهم في أحسن الأحوال القطعة الشعرية.

وبغاية بحث ذلك والرد عليه، سيسائل البحث مفهوم النص في المنجز الشعري والنقدي والبلاغي عند العرب قديماً، متابعاً مختلف التحديدات والتصورات التي قاربت النص باعتباره آلية إنتاجية وفعلاً تواصلياً له كينونته الخاصة والفريدة، ومستقصياً مختلف الطبقات الدلالية والتداولية المترسخة في ذاكرة كلمة نص للكشف عن التصورات النظرية والجمالية الراسخة في التنويعات الاصطلاحية وإبدالات المفهومية للنص، والتي من شأنها بيان أن العرب كان لهم تصور مفهومي واضح

ودقيق للنص، وهو تصور انطلق من المفهوم الديني للنص القرآني والمدونة الحديثة، لكنه سرعان ما وسع ذلك المفهوم ليشكل رؤية جديدة تلامس جوانب هيكلية في النص تهتم شكله الخطي وأساسه البنائي، وتحدد أنواعه التعبيرية ومستوياته الأسلوبية والتركيبية.

كما ينشد البحث بيان أن ذلك التصور حكمته في بعض مستوياته و لدى بعض الشعراء والنقاد والفلاسفة العرب خلفية جسدانية، تتجاوز النظر في تقاطعات النص عامة والأدبي خاصة مع الفنون الجميلة البصرية والسمعية كالموسيقى والنحت والرسم... لتشمل الكينونة البشرية في تحقيقها الجسدي...

كلمات مفتاحية: النص، علوم الخطاب، نقد قديم، إبدالات المفهوم، الجسد الشعري.

تقديم

يعد النص عامة، والنص الأدبي خاصة، من أبرز المصطلحات التي سادت على نحو ملحوظ في الخطاب النقدي المعاصر. وقد تطورت دلالاته المفهومية وتعددت تحديدها النظرية في السنوات الأخيرة نتيجة تطور العلوم المهتمة بدراسة الخطاب، ونضج آلياتها التحليلية: كاللسانيات والسيمياثيات والأسلوبية وغيرها؛ إذ وقفت هذه العلوم عند "النص" باعتباره مدونة كلامية، فتساءلت ما الذي يحقق كينونته المادية ويحدد ماهيته اللغوية ومقوماته التعبيرية وخصائصه التواصلية، كما انشغلت بالبحث في طبيعة العناصر التي تحقق شرط الأدبية فيه؟

ولئن كان الخطاب النقدي قد استطاع أن يرسي تصورات مفهومية كبرى تحدد الخصائص الأسلوبية والمحددات اللغوية والشكلية والتعبيرية للنص، فقد ادعى بعض الدارسين المحدثين غياب تصور مفهومي له في التراث النقدي عند العرب، وهو ادعاء نتج عن ضعف إمامهم بالتراث النقدي والبلاغي عند العرب، أو جهلهم به وشدة انبهارهم بالمنجزات النظرية والمنهجية والتطبيقية لدى الغرب، وقد استدلوا على ادعائهم ذلك بالدلالة اللغوية العادية والسطحية لكلمة "نص" في المدونات اللغوية، فأجمعوا على أن تصورات العرب القدامى ظلت محصورة في الجملة والبيت الشعري، بل وفي المقطع الشعري أحياناً، ولم تتجاوزها إلى البنية الكلية للقصيدة والخطبة وغيرهما من أشكال التعبير النصي التي شاعت في الثقافة العربية الإسلامية.

وبغض النظر عن كون هذا الموقف فيه كثير من التجني على حضارة تأسست كينونتها الوجودية وترسخت خصوصيتها الثقافية على ممارسة نصية واعية، واحتلت الكتابة فيها - بوصفها لحظة رقي بالتواصل اللغوي من مستوى التعبير الشفاهي إلى

التعبير الخطي والتواصل الرمزي - حيزا بارزا، يلاحظ أن كل بحث في مفهوم النص في التراث العربي الإسلامي عامة، وفي النقد والبلاغة العربيين القديمين خاصة، يتجاوز الممارسة التعبيرية المدونة عند العرب بمختلف أشكالها وأنواعها، ولا يقف عند بنائها وخصائصها ليسائلها في طرائق انتظامها وتشكلها وانبثاقها سيظل جاهلا بها، ومن ثمة تابعا للآراء والتصورات التي تدعي -عن جهل أو عن موقف مغرض- غياب تصور مفهومي واضح ودقيق للنص عند العرب، كما سيكون عاجزا عن فهم تلك الممارسة في سياقاتها التاريخية والمعرفية، وخلفياتها التواصلية.

فإنعام النظر في النتاج الثقافي العربي القديم يمكن ملاحظة وجود عديد من الأشكال التعبيرية كانت لها محدداتها البنائية وخصائصها الشكلية والأسلوبية المتفق عليها منذ عهود سحيقة في العصر الجاهلي، وهي أشكال سادت عند العرب منذ الجاهلية وتنوعت بين الشعر والرجز والسجع والخطابة... وغيرها من الخطابات، مما يدفع إلى التساؤل: كيف يمكن تفسير شيوع نتاجات نصية متنوعة بمواصفات بنائية محددة ومتطابقة من شعر ورجز وسجع وخطبة ومواثيق وعقود ومعاهدات، وهي "النصوص" التي كانت تنتظم -كل حسب نوعها وشكلها- وفق طريقة متطابقة ومتماثلة، وتسير على منهجية واحدة في الكتابة والبناء والتعبير في شبه الجزيرة العربية المترامية الأطراف، وفي الممالك والإمارات المحيطة بها التي كانت تتكلم باللسان العربي (الغساسنة والمناذرة)؟ وهل وصلت إلى ما وصلت إليه من طرق خاصة في التشكيل الأيقوني للكتابة وبنيات الاستهلال والبسط والانتظام والختم نتيجة مصادفة محضة أم بفعل شيوع وعي ببعض أسس الصياغة النصية ومرتكزاتها، وبناءً على أساس تذوقي - حتى لا نقول نظري ومعرفي- وجه فعل الكتابة ورعاها، خاصة بالنسبة للشعر الذي كان ديوان العرب؟

وبغاية بحث ذلك، ومتابعة الملامح الأولية والعميقة التي قام عليها الوعي النصي عند العرب، سيتابع البحث الراهن مفهوم النص في المنجز الشعري والنقدي والبلاغي، كما سيقف عند مختلف التحديدات والتصورات التي قاربت -بدرجات متفاوتة ومن زوايا مختلفة- النص باعتباره آلية إنتاجية وفعلا تواصليا له كينونته الخاصة والفريدة المميزة له عن غيره من أشكال التعبير الكلامي وغير الكلامي، كما سيرصد التصورات النظرية والجمالية وسيتابع الإبدالات الاصطلاحية التي تتصل بمفهوم النص، والتي من شأنها تأكيد أن العرب كان لهم تصور واضح ودقيق له، وهو تصور تشكلت أنويته الأولى في تعبيراتهم النصية المبكرة، وترسخت مع المفهوم الديني للنص القرآني والمدونة الحديثة، لترتقي بعد ذلك -نتيجة عوامل فكرية وجمالية- إلى رؤية دقيقة وعميقة تلامس جوانب هيكلية في النص تتصل بشكله الخطي وأساسه البنائي، وتحدد أنواعه التعبيرية ومستوياته الأسلوبية والتركيبية.

كما سيرز البحث أن ذلك التصور حكمته في بعض مستوياته ولدى بعض الشعراء والنقاد العرب خلفية جسدانية، تتجاوز النظر في تقاطعات النص عامة والنص الأدبي خاصة مع الفنون الجميلة البصرية والسمعية كالموسيقى والنحت والرسم وغيرها، لتشمل الكينونة البشرية في تحققها الجسدي، وهو ما يتجلى في تشبيههم القصيدة في بنائها النصي وتماسك مكوناتها اللغوية وعناصرها الأسلوبية بقوام الإنسان وأعضائه الجسدية، إلى حد أصبحت فيه عندهم جسدا تخيليا قائم الذات، تحاكي مقاطعه وأجزاؤه ووظائفها أعضاء الجسدية، فأخذوا يتحدثون عن كينونة جسدية للقصيدة متماهية مع الذات الإنسانية... وقبل تناول كل هذا وذاك يجدر الوقوف أولا عند مفهوم النص في الخطاب النقدي المعاصر.

مفهوم النص الأدبي في الخطاب النقدي المعاصر:

الأدب - بالدرجة الأولى - نص تتحقق كينونته بواسطة نظام خاص من العلاقات البنيوية والأنماط اللغوية والأساليب التعبيرية. وإذا كان مصطلح النص يشير «إلى سلسلة مترابطة من مجاميع الجمل والمفوضات التي تشكل وحدة بفعل تماسكها اللساني والدلالي»^(١)، فإنه يمثل «إشكالية معقدة وكبيرة في النقد الحديث، وذلك لأنه لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية المعروفة، بل راح يكتسب دلالات جديدة، ويتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة مثل مصطلحي الخطاب *discourse* والعمل أو الأثر الأدبي *Work*»^(٢).

وقد ظهر الاهتمام بالنص عامة والنص الأدبي خاصة نتيجة الأبحاث الرائدة التي قدمتها اللسانيات المعاصرة بمختلف اتجاهاتها وما أسفرت عنه من تطور للعلوم المهمة بدراسة الخطاب ونضج آلياتها التحليلية كالسيمياثيات والأسلوبية وغيرها؛ إذ وقفت هذه العلوم عند النص الأدبي باعتباره ظاهرة لغوية، فتساءلت: ما الذي يحدد ماهيته النصية؟ وما مقوماته وعناصره الأدبية؟ فأسفرت تساؤلاتها عن بروز اتجاهات ومقاربات متعددة للبنيات اللغوية للنص، ومن ثمة تبلور تحديدات مفهومية مختلفة له حاول كل واحد منها أن يركز على الجوانب والخصائص التي بدت مهمة في تصوره.

وتفيد متابعة تلك المقاربات والاتجاهات أن تقديم جواب جدي على التساؤل المتعلق بالسمات المميزة للنصوص الأدبية مرهون أساسا بالتساؤل عن خصائص النصوص بصفة عامة، وخصائص استعمال اللغة بصفة أعم. وقد لاحظ فان ديك Van Dyck أن هذا الأمر يقتضي عدم الاقتصار على استخراج الخصائص "الداخلية" للنصوص وتحديد مختلف البنيات التي تنطوي عليها، بل يجب البحث

في مميزاتها "الخارجية" أيضا، وذلك عن طريق دراسة الظروف التي تحكمت في ظهورها ضمن سياقات خاصة وإبراز وظائفها وآثارها ضمن هذه السياقات، مع تحديد العلاقات القائمة بين النص (بنية النص) والسياق الذي أنتج فيه^(٣).

و حين متابعة تعريفات النص يلاحظ أنها ذهبت مذاهب شتى في تعيين خصائصه النصية ومكوناته التعبيرية وأساسه التواصلية، وأن كل تعريف منها يعبر عن وجهة نظر خاصة وتصور مغاير. وقد تتبع محمد مفتاح مختلف تلك التعريفات والتصورات، فاستخلص منها ستة عناصر تحدد مجتمعة ماهية النص، هي أنه: مدونة كلامية، وحدث، وتواصلية، وتفاعلية، ومغلق، وتوالدي^(٤). ففي تصوره أن الأساس الكلامي للنص يجعله مختلفا عن غيره من أشكال التعبير الأخرى غير الكلامية: من صورة فوتوغرافية، أو رسم أو عمارة أو لباس وامتازا عنها، لأن الكاتب - وبالرغم من أنه يستعين أحيانا برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل - إلا أن تلك الأشكال تظل داخل النص مجرد وسائط ووسائل تخدم النص - باعتباره مدونة كلامية - وتساعد في تحقيق بعض غاياته التواصلية، كما أن تحققه يقع في زمان ومكان معينين، مما يجعله حدثا، وهو مثل الحدث التاريخي لا يعيد نفسه إعادة مطلقة، ومجدوثة وطريقة تشكله يصبح تواصليا، فيقوم بإبلاغ معلومات ومعارف، وينقل تجارب معينة إلى المتلقي، الأمر الذي تنتج عنه قيمته ووظيفته التفاعلية، إذ الوظيفة التواصلية للغة ليست هي كل شيء، فثمة وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات تفاعلية اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها، كما أن النص يظل مغلقا من خلال سمته الأيقونية التي يحددها شكل الكتابة، ويجعل لكل نص بداية ونهاية، وهو بالإضافة إلى هذا وذاك لا ينبثق من عدم، بل يتولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له^(٥).

وبالرغم من المحاولة الهامة التي جمع من خلالها محمد مفتاح شتات مختلف التحديدات والتصورات، فقد ظل مفهوم النص عصيا على الضبط والتحديد، بالنظر إلى جملة خصائصه ومميزاته، وهو ما يمكن ملامسته بالوقوف عند إسهامات الشعريات الحديثة. وتعتبر تصورات رومان ياكبسن Roman Jakobson من أبرز الإسهامات التي أغنت بها اللسانيات الحديثة المقاربة النظرية للنص عامة، والنص الأدبي. ويندرج مفهومه للنص ضمن دراسته الوظيفية للغة خلال مرحلة موسكو وفي بداية مرحلة براغ. وقد شكل التمييز خلال المرحلتين معا بين الوظائف التواصلية للغة اليومية ولغة الشعر بداية الفصل «بين الوظيفة التواصلية للغات العلمية والانفعالية التي تتميز بتوجهها نحو المدلول، وبين الوظيفة الشعرية التي يُعبر عنها بالتوجه نحو الدليل بوصفه دليلا»^(٦).

وإذا كان ذلك يعني أن اهتمامه بتحديد ماهية النص الأدبي يندرج ضمن انشغال عام يعنى بالنظر في الجانب التواصلية لمختلف مستويات الخطاب اللغوي، فإن تحديده للنص الأدبي تم في ضوء إبراز مجمل الصفات التي تشترك فيها جميع الأعمال الأدبية وتميزها عن سواها، وذلك عبر تحديد عنصر الأدبية فيها. ذلك أن موضوع علم الأدب حسب قولته الشهيرة «ليس هو الأدب، وإنما الأدبية»^(٧)، والمقصود بالأدبية هنا مختلف المقومات والعناصر التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، وتتمثل أساسا في الخصائص البنيوية والوظائف الشعرية التي تميز مكوناته الصوتية والتركيبية والإيقاعية.

من ثمة، يتحدد مفهوم ياكبسن للنص الأدبي باعتباره رسالة ذات غاية تواصلية انطلاقا من الوظائف الست التي وضعها للتواصل اللغوي، وهي: الوظيفة الانفعالية وتتعلق بالمرسل، والوظيفة الإفهامية وتتصل بالمرسل إليه، والوظيفة

الاتصالية وترتبط بالقناة التي تتم عبرها الرسالة والوظيفة المرجعية وتهتم السياق أو المرجع، والوظيفة اللسانية الواصفة وتتعلق بسنن التخاطب، والوظيفة الشعرية وتركز على الرسالة بصفتها رسالة وعلى وسيلتها اللغوية في جميع مظاهرها ووجوهها^(٨).

فحسب ياكبسن يبيث المرسل رسالة إلى متلقي، وتتطلب الرسالة، حتى تحقق مهمتها، سياقاً تحيل إليه وشفرة واتصالاً، وانطلاقاً من تحليله لهذه الوظائف يشير إلى أن النص الأدبي خطاب مغاير للخطابات اللغوية الأخرى بالنظر إلى وظيفته الشعرية، لأنه لا يستهدف غاية تواصلية تروم الإخبار، وإنما هو "صياغة مقصودة لذاتها"، ذلك «أن الوظيفة الشعرية تقوم على لفت الانتباه إلى الرسالة بصفتها رسالة، والأخيرة تكرر بانتظام وحدات متعادلة. ففي الشعر، مثلاً، تتحول المقاطع أو النبرات إلى وحدات وزنية، ومن ثم، لم يعد الأمر يرتبط بنظم دلائل وحسب، وإنما بإبراز توازنات أو تعادلات في التسلسل المنطقي نفسه»^(٩).

وإذا كان مفهوم ياكبسن للنص الأدبي يركز أساساً على تحديد مقوماته الأدبية، فإن الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا Julia Kristeva لا تقف بالنص عند حدود انغلاقه اللغوي، واكتفائه بذاته البنيوية، بل تدرجه ضمن مشروعها السيميائي العام، وتنظر إليه في إطار علاقته بالإنسان والمجتمع والتاريخ بوصفها نصوصاً مرجعية لا يمكن للعمل الأدبي إلا أن يدخل معها في علاقة حوار أو تناص Intertextualité.

وفي رأيها يتحدد مفهوم النص باعتباره جهازاً يخرق اللغة، فيعيد توزيع نظامها عن طريق الربط بين كلام إبلاغي يروم الإعلام المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه^(١٠)، الأمر الذي يعني أن النص -وكل نص ما- ينتص أجزاء من نصوص أخرى سابقة أو معاصرة ويستثمرها لحسابه، لتشتغل

ضمن أفقه الأدبي الخاص. فالنص عادة لا يتشكل من عدم، ولا يظهر من فراغ، وإنما ينجلي «في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه، وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجتته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله - قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها. وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر. وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص (...))»^(١١).

يعد مفهوم التناص عنصرا مهما في تحديد ماهية النص الأدبي عند كريستيفا؛ إذ إن كينونة كل نص عامة، ونص أدبي خاصة تتحدد في صورتها من خلال تناصه أو تعالقه مع ملفوظات سابقة؛ والتناص عندها: «ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»^(١٢)، مما يبيح القول إنه قانون جوهري في عملية البناء النصي، لأن كل النصوص «تم صناعتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه، عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا»^(١٣). ومن شأن هذا القول أن يضعنا أمام اتساع مجال الحقل التناصي، وذلك عبر الاهتمام بالنصوص المودعة في رحم نص مركزي ما، باعتبارها متضمنة لخطابات اجتماعية مختلفة ألوانها، مما يجعل التناص ليس مجرد وجود نص لاحق في علاقة مع نص سابق أو متزامن أعاد كتابته، بل يصبح علاقة بين كل ما يتشكل كنص وما هو خارج عنه، ومن هذا المنطلق يكتسب مفهوم النص مشروعية اتساع مجاله، ليشمل كل نتاجات الإنسان بصفتها دليلا إيديولوجيا، يمكن تحليل ميكانيزماته بمفهوم التناص^(١٤).

وبناء على ذلك، يتضح أن منتج النص لا يكتب تلقائياً من ذاته واعتماداً على فردانيته وطاقاته الإبداعية، ولكنه يستلهم -بوعي أو بدون وعي- وسائل أسلافه، محولاً الواقع من واقعته ليعكسه على مستوى النص انعكاساً تغدو مرآته مكسورة، وهو في ذلك يوظف خريطة موروثه الثقافي والاجتماعي لأنه: «لافكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته»^(١٥).

ويقوم النص الأدبي في تصور كريستيفا على أساس ثنائية النص الظاهر/النص التوليد: فالنص الظاهر لفظي يتمظهر من خلال المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية؛ أما النص التوليد فيتم تكوينه من خلال عمليات الهدم والبناء والتحويل التي تلحق البنيات العميقة للملفوظات، بشكل يبرز إنتاجية الأثر وقابليته للقراءات المتعددة، مادام النص ملكاً للجميع، وليس في مقدور أي كان ادعاء امتلاك حق تحديد معناه الأحادي الدقيق، وهو الأمر الذي نبه عليه رولان بارط Roland Barthes.

ذلك أن مفهومه لمصطلح النص الأدبي يندرج في سياق رده على الاتجاه الكلاسي في النقد وتجاوز تصوره التقليدي للعمل الأدبي، كما أنه يقوم على المقارنة بينه وبين مفهوم "العمل الأدبي"، وإبراز مزاياه وخصائصه في علاقته بالأخير. وفي هذا السياق لاحظ صبري حافظ أن مفهوم النص عنده تمخض عن إعادة نظره في العلاقات القائمة بين العمل الأدبي من جهة، والكاتب والقارئ والمؤلف من جهة أخرى، وقد أدى به ذلك إلى استنتاج أن الفرق بين مفهومي العمل والنص الأدبيين يعود إلى «أبعادهما المنهجية والشكلية والإشارية وعلاقتهما بمسألة الأصل والتعددية والمتعة والقراءة»^(١٦).

فخلافاً للعمل الأدبي، لا يعد النص شيئاً ملموساً ومحدداً، فهو يحتاج باستمرار إلى البرهنة عليه وتبينه باستمرار، لكونه «يلور نفسه وفقاً لمجموعة معينة من القواعد،

إنه لا يوجد إلا في اللغة. فهو كتابة، نشاط، إنتاج، وهذا يعني أن النص يمكن أن يتجاوز العمل، أن يمتد عبر عدة أجزاء، وأن يتشكل في مراحل وصور وأشكال مختلفة^(١٧). كما أن النص الأدبي لا ينحصر ضمن التقسيمات المعروفة للأجناس الأدبية ولا يتقيد بالحدود القائمة بينها، لأن ما يمكنه من الاستمرارية «قدرته على الإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها» (...) فالنص هو الذي يخترع الحدود، وهو الذي يجترحها ويعصف بها. إنه يؤسس نفسه فيما وراء الحدود المفروضة، ويعيد دائما تحديد ذاته من خلال هذا التجاوز المستمر، ومن خلال طاقته الفذة على الاستبعاد^(١٨).

وعلى المستوى الدلالي يعد النص الأدبي إشارة مفتوحة على عدد غير متناه من المشيرات والمضامين، في حين «أن العمل الأدبي إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لعدد من التفسيرات المحدودة التي تتسم بالثبات كل مرة؛ بالانغلاق. إنها اللانهاية في مقابل المحدودية»^(١٩). وبذلك، يكتسب النص الأدبي قيمته وخصوصيته من تنوع معانيه وانفتاحه على عدد غير متناه من القراءات والتأويلات، يقول بهذا الصدد: «(...) إن تعريف الأثر الأدبي ذاته يتغير: فهو لم يعد واقعة تاريخية وإنما أصبح واقعة أنثروبولوجية نظرا لأن أي تاريخ لا يستنفذه، كما أن تنوع المعاني لا يترتب عن نظرة نسبية إلى العادات الإنسانية، ولا يدل على ميل المجتمع إلى الخطأ، وإنما يدل على استعداد الأثر الأدبي للانفتاح. وكون الأثر يمتلك في وقت واحد معاني متعددة، فذلك ناتج عن بنيته، وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه»^(٢٠).

فخلافًا لتصورات النقد الكلاسيكي الذي توهم أن كل عمل أدبي ينطوي على معنى ثابت ومحدد، وأن مهمة الناقد تنحصر في اكتشافه وإبرازه وتفسيره، وعلى نهج الشكلايين الفرنسيين، اعتبر رولان بارط أن النص الأدبي معطى غير مغلق

أو مكتمل المعنى، وإنما هو نظام من العلامات والرموز الإيحائية المفتحة والمتجددة التي توحى بمعاني مختلفة للإنسان الواحد، ذلك أن لكل نص عددا وافرا من المعاني، وأن معانيه وتأويلاته تتعدد حسب تعدد قرائه واختلاف شروط قراءته وسياقاتها التاريخية والمعرفية؛ إذ إن النص في تصويره ليس موضوعا، ولكنه عمل واستخدام، وهو ليس مجموعة من الإشارات المغلقة المحملة بمعنى يجب العثور عليه، ولكنه حجم من الآثار التي لا تكف عن الانتقال.

وانطلاقا من ذلك، أكد أن من شروط تعدد معاني النص الأدبي وتنوع تأويلاته التخلص من سلطة المؤلف ووضع حد لتدخله في توجيه عملية قراءة النص وتحديد قصده، فالعلاقة -أي علاقة الأبوة- بين النص وصاحبه تنتهي بمجرد إخراجه إلى الناس وتقديمه للقراءة، إذ يوكل بعد ذلك أمر تحديد معناه إلى القراء، ويصبح من حقهم وحدهم تأويله وتفسيره، إلا أن ذلك لا يعني أن المؤلف يفقد حق العودة إلى النص والتعليق عليه بعد كتابته، بل الأمر يظل مكفولا له، ولكن باعتباره مجرد ضيف على النص مثله في ذلك مثل بقية القراء الآخرين، لأن «الأنا التي كتبت النص ليست أنا حقيقية، وإنما أنا ورقية»^(٢١).

ومن الملاحظ في هذا السياق أن التصور المفهومي للنص الأدبي لدى بارط يتقاطع مع شبكة من المفاهيم المركزية في نسقه النظري والمنهجي وينبني عليها كالنقد وعلم الأدب والقراءة، كما يلتقي أيضا مع مفهوم النص الأدبي عند الناقد البلغاري ترفطان تودوروف Tzvetan Todorov.

يعد تودوروف أحد أبرز النقاد الشكلانيين، وقد تميز تحديده لمهية النص الأدبي بالتركيز على نسقه اللغوي الفريد وبنياته الداخلي، ففي رأيه: «إن مفهوم النص لا يتموضع في نفس مستوى الجملة (أو العبارة أو المركب)، وبهذا وجب تمييز

النص عن الفقرة التي هي وحدة مطبعية لمجموعة من الجمل (...) يتحدد النص باستقلاله وانغلاقه (...) وهو يشكل نسقا لا يجب مماثلته مع النسق اللغوي، بل يجب وضعه معه في علاقة تجاور وتشابه معا. «^(٢٢)

معنى ذلك، أن مفهوم النص في تصوره يتحدد انطلاقا من مبدأ انغلاقيته واكتفائه بذاته، إذ إنه: «صياغة تعبيرية مقصودة لذاتها، تتحقق بين مختلف عناصرها، علاقات انسجام وتناغم، تكسبها هوية جديدة، فيصبح النص حينها في مستوى خلق قوانينه الرمزية والإشارية الداخلية، بشكل يدفع إلى الاعتقاد بأنه مستقل تمام الاستقلال عن قوانين اللغة الطبيعية، وعن المتداول من مكوناتها الصوتية والنظمية والدلالية»^(٢٣).

إذا كان هذا التصور يحتم الاستغناء أثناء التحليل عن اعتماد المرجعية الخارجية للنص لكونها ذات طبيعة خارج لغوية، فإنه يلزم إلى المعيار الأساس الذي يميز النصوص الأدبية عن الخطابات العادية، إذ في تصور تودوروف يسمح الخطاب العادي للمتلقي بإدراك معناه بشكل مباشر دون أن يكون هذا الخطاب قادرا على البناء بذاته في استقلال عن أي سند معنوي، في حين يكتفي الخطاب الأدبي بذاته، ويستوقف المتلقي بلغته وطريقة انتظام بنياته الصوتية والتركيبية والأسلوبية، لكونه لا يحيل إلى أي واقع مادي أو معطى خارجي، وإنما يحيل إلى ذاته ونسقه اللغوي وخصائصه التعبيرية، وهو ما يشكل أساسه الأدبي وخصوصيته الجمالية. يتبين مما سبق أن مفهوم النص عرف في الشعرية الحديثة والمعاصرة تحولات هامة قاربت خصائصه التعبيرية، ومقوماته اللغوية وبنياته التركيبية والأسلوبية، وهي تحولات نتجت عن التطورات التي عرفت علوم الخطاب، وما أثمرته من وعي بقيمة النص وخصوصياته المتعددة والمتفاوتة؟ والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هنا: هل كان عند

العرب تصور نظري ومنهجي للنص؟ بل هل كان عندهم وعي بالنص كممارسة
تعبيرية لها مقوماتها المرتبطة بالصياغة والتأليف والكتابة؟ وإذا كان الأمر كذلك فمتى
ظهر ذلك؟ هل ظهر مع بدايات نشأة ثقافتهم أو في لحظة متأخرة حين احتكاكهم
بالأمم والثقافات الأخرى؟

النص في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:

المفهوم وإبدالاته

يجد المتبع لمفهوم "النص" في التراث العربي الإسلامي صعوبة كبيرة في الوقوف عند مصطلح واحد دقيق ومحدد له، وهي صعوبة لا ترجع إلى فقر لغوي أو ضعف نظري وعجز منهجي عند اللغويين والنقاد والبلاغيين العرب، بل تعود إلى ارتباط المصطلح في لحظة ثقافية ومعرفية خاصة بالقرآن الكريم والحديث الشريف، واستمرار العرب في تسمية نتاجاتهم النصية وأشكالهم الخطابية المختلفة بأسماء ومصطلحات مغايرة، فظل تعريف مصطلح نص وتداوله متصلا عندهم بهذين الخطابين المقدسين ومقتصرًا عليهما.

وليس معنى ذلك أن العرب لم يكن لهم قديما تصور للنص، مفهومًا وإنجازًا، فكثيرًا من أفكارهم ومواقفهم الجمالية والنقدية والفلسفية تدل على أنهم كان لهم مفهوم الخاص للنص وتصورهم النظري والمنهجي لأسسه وخصائصه، وهو مفهوم لم يظهر مستقلا بمصطلح خاص به ومحدد لماهيته، بل جاء ضمن شبكة مفهومية غنية ومتراصة، فكان يتم التعبير عنه عبر توظيف العديد من الإبدالات التي تشير إلى معناه دون أن تحده بالمصطلح الدال عليه.

ولئن كان ذلك يتطلب الحذر من كل محاولة للبحث في التراث العربي عن المعادل المفهومي للتصور الحديث للنص في الخطاب النقدي الحديث، فإنه يقتضي أيضا اتباع مسلكين في عملية تتبع مختلف إبدالات مفهوم نص عند العرب: ينشغل أولها برصد التحديدات الاصطلاحية والتصورات النظرية لمصطلح نص عبر بنياته

وخصائصه ووظائفه؛ ويعنى الثاني باستخلاص الأسس والمرتكزات التي يقوم عليها تصورهم له من خلال شبكة المفاهيم التي يرتبط بها، والتي لا تقتصر على النصوص الدينية والأدبية والفكرية موضوع اشتغالهم، بل تنسحب على كل النصوص. وفي أفق الإحاطة بذلك يجدر الوقوف أولاً عند المدونة اللغوية القديمة لبحث معنى "النص" وتبين دلالاته الأولية والمختلفة عند العرب.

في هذا الإطار يلاحظ أن كلمة نص كانت متداولة منذ الجاهلية، وكانت تشير إلى أنماط ومستويات متباينة من القول يتحدد كل منها بالنظر إلى حقله المعرفي وجنسه الخطابى ووظيفته التداولية، وقد اتخذت معاني متعددة ومختلفة، جاء في لسان العرب: «النَّصُّ رَفْعُكَ الشَّيْءِ نَصًّا الْحَدِيثُ يُنْصُهُ نَصًّا رَفَعَهُ (...)» وَوُضِعَ عَلَى الْمَنْصَةِ أَي عَلَى غَايَةِ الْفَضِيحَةِ وَالشَّهْرَةِ وَالظُّهُورِ (...) وَأَصْلُ النَّصِّ أَقْصَى الشَّيْءِ وَغَايَتُهُ ثُمَّ سُمِّيَ بِهِ ضَرْبٌ مِنَ السَّيْرِ سَرِيحٌ (...) ابْنُ الْأَعْرَابِيِّ النَّصُّ الْإِسْنَادُ إِلَى الرَّئِيسِ الْأَكْبَرِ وَالنَّصُّ التَّوْقِيفُ وَالنَّصُّ التَّعْيِينُ عَلَى شَيْءٍ مَا وَنَصُّ الْأَمْرِ شِدَّتُهُ (...) وَنَصُّ الرَّجُلِ نَصًّا إِذَا سَأَلَهُ عَنْ شَيْءٍ حَتَّى يَسْتَقْصِي مَا عِنْدَهُ وَنَصُّ كُلِّ شَيْءٍ مَنْتَهَاهُ قَالَ الْأَزْهَرِيُّ: النَّصُّ أَصْلُهُ مَنْتَهَى الْأَشْيَاءِ وَمُبْلَغُ أَقْصَاهَا وَمَنْ قِيلَ نَصَّصْتُ الرَّجُلَ إِذَا اسْتَقْصَيْتَ مَسْأَلَتَهُ عَنِ الشَّيْءِ حَتَّى تَسْتَخْرِجَ كُلَّ مَا عِنْدَهُ (...) قَوْلُ الْفُقَهَاءِ نَصُّ الْقُرْآنِ وَنَصُّ السُّنَّةِ أَي مَا دَلَّ ظَاهِرُهُ لَفْظُهُمَا عَلَيْهِ مِنَ الْأَحْكَامِ^(٢٤).

تدل كلمة نص هنا - في مستواها اللغوي العام - على معنى الإسناد؛ أي إسناد الحديث ورفعها إلى صاحبه، كما تشير إلى تعيين أمر ما والتنصيب عليه، وكذا التعبير عن موقف كلي وتام من مسألة ما، ويرتبط هذا المعنى بدلالة أخرى لها أهمية كبيرة تتمثل في اكتمال الشيء وبلوغه منتهى الاستواء والاستقامة وإظهاره للناس ووضعها على غاية الفضيحة والشهرة. وبالرغم من أن هذه الدلالة عامة وفضفاضة،

إلا أنها تنطوي على تصور خاص لماهية القول باعتباره تشكلا نصيا. ذلك أننا لو قصرنا تعريف ابن منظور على أنماط القول المختلفة، وخاصة الأدبية، لكان معنى النص الأدبي هو القول الذي يستقصي فيه صاحبه تصوره عن مسألة معينة، فيخرجه إلى الناس ويضعه على "غاية الفضيحة والشهرة والظهور" أو على المنصة، لينظروا فيه ويحكموا عليه ويقوموه. ويبدو أن هذا المعنى كان في حاجة إلى وقت طويل ليبلغ مستوى النضج الاصطلاحي، لأن كلمة "نص" بالمعنى الذي تحيل فيه على نمط خاص من القول كانت وثيقة الارتباط بالنصين المقدسين: القرآن الكريم والحديث الشريف، وكانت تقتصر عليهما، جاء في المعجم الوسيط ضمن المادة نفسها: «(...) النص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهاد مع النص. وعند الأصوليين: النص هو الكتاب والسنة، والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه، يقال نص الحديث: رفعه وأسنده إلى المحدث عنه»^(٢٥).

ومما لاشك فيه أن هذا التحديد للنص يتعد عن التصور المفهومي والمعنى الاصطلاحي في الشعرية الحديثة، لأن كينونته في هذه الأخيرة تقوم على "الاجتهاد" وتبني على التأويل وتعدد القراءات، وهو ما يعني أن النص لا ينحصر في معنى ضيق وفريد، ولا يتخذ دلالة مغلقة ومكتملة، بل إن معانيه تتعدد وتأويلاته تتجدد بتعدد قراءاته وتباينها.

وليس معنى ذلك أن المدونة العربية القديمة تفتقر إلى كلمة تعادل نظريا واصطلاحيا كلمة نص *Texte* الغربية، بل الأمر على العكس من ذلك، فقد ارتبط مفهوم النص عند العرب بشبكة مفهومية غنية ومتعددة، واستعمل النقاد والبلاغيون العرب العديد من الإبدالات للدلالة على معنى كلمة *Texte*. فإذا كانت هذه

الأخيرة تعني النص باعتباره بنية لغوية مركبة من عناصر أسلوبية ضمن نظام خاص من العلاقات البنيوية، فإنها تشير إلى أحد أبرز مشتقاتها ألا وهو textile ومعنى الكلمة في اللغة الفرنسية النسيج، إذ النص بالمعنى السالف هو أساساً عملية نسيج لمكوناته أو تركيب وعقد وتأليف ونظم لها، وهذا ما يتطلب البحث في المعجم عن دلالات هذه الكلمات ووظائفها، لتبين التحديدات المفهومية التي تنطوي عليها، وتحمل دلالات وتصورات جنينية أو مبكرة لمفهوم النص الأدبي في الشعرية العربية القديمة.

فبالنسبة إلى مادة "نسيج" نقرأ في لسان العرب: «النسيج: ضم الشيء إلى الشيء، هذا هو الأصل (...). ونسيج الحائك الثوب ينسجه وينسجه نسجاً، من ذلك لأنه ضم السدى إلى اللحمه، وهو النساج، وحرفته النساجة (...). ونسيج الكذاب الزور لفته. ونسيج الشاعر الشعر: نظمه. والشاعر ينسج الشعر، والكذاب ينسج الزور (...).»^(٢٦).

فالشاعر مثل النساج، لأن عمله الشعري صناعة بالأساس يضم فيها الكلمات والتراكيب بعضها إلى بعض، فينظمها بأسلوب شعري متماسك العناصر والمكونات، وقد كان هذا التصور الذي يعد الشعر صناعة تقوم على النسيج راسخاً عند العرب منذ البدايات الأولى لنشأة الشعرية العربية القديمة، ويبدو بجلاء في وصية أبي تمام للبحثري في قوله: «وَلْتَكُنْ كَأَنَّكَ خِيَّاطٌ يَقَطُّ الثِّيَابَ عَلَى مَقَادِيرِ الْأَجْسَادِ»^(٢٧)، كما يبدو في كثير من المفاهيم المؤكدة قيمة الترابط الأسلوبي والتركيب في النص الشعري، مثل مفهوم "القران"، وهو درجة في المشابهة والموافقة بين عناصر القصيدة وأجزائها تصل بها إلى مستوى بنائي يتحقق فيه انتظام كلماتها وحسن رصف أشطرها وأبياتها إلى الحد الذي يصعب فيه إزالة أي عنصر منها أو تغييره من مكانه، وقد وظفه الشاعر رؤبة بن العجاج (ت ٩٠هـ) في تقويم شعر أحد الشعراء قائلاً: «ليس لشعره

قران»^(٢٨)، كما وسم به عمر بن لجأ (ت نحو ١٥٠هـ) شعره مميزا له عن شعر أحد الشعراء، وذلك في قوله «لبعض الشعراء: أنا أشعر منك قال: وبم ذاك؟ قال: لأنني أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه»^(٢٩)، ومعنى أن يكون «البيت أخوا البيت إذا أشبهه وكان حقه أن يوضع إلى جنبه»^(٣٠).

فهذه النصوص تدل على أن العرب كانوا واعين منذ بواكير تشكل فكرهم النقدي بأهمية ترابط القصيدة وتماسك أبياتها وأشطرها الشعرية، وتفند الكثير من الدعاوى التي زعم أصحابها تفكك القصيدة العربية واختلال بنياتها وأساليبها، بسبب اقتصار عنايتهم على الجزء منها، الذي هو البيت الشعري. ويجد الباحث في التراث العديد من المواقف الواضحة التي تدعمها، لعل أبرزها قول الجاحظ (ت ٢٥٥هـ): «...» إنما الشعر صناعة [وفي رواية أخرى وردت عند عبد القاهر وهي الأدق إنما الشعر صياغة]، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»^(٣١)، وقوله كذلك: «وأجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»^(٣٢).

والناظر في العلاقة بين النسج والسبك والشعر يلاحظ أنها تندرج ضمن تصورهم لحدود النص وطرائق بنائه وشروطها. ولذلك فإن أداة الحصر إنما في قول الجاحظ توظف توظيفا يقارب النص الشعري من زاوية البنيات التركيبية والنظام العلائقي القائمين بين مكوناته اللغوية، وهي مقاربة تتقاطع في بعض جوانبها مع المفهوم الحديث للنص الأدبي الذي ينظر في الخطابات ضمن كليتها اللغوية، وفي علاقاتها الداخلية. وقد كان هذا التصور شرطا من الشروط الأساس لشعرية القصيد، لكونه يحقق التماسك والترابط في بنائها اللغوي ونظامها العروضي والأسلوبي، ونجد تعبيرا آخر عنه بإبدال مغاير لدى المبرد (ت ٢٨٦هـ) الذي يستعمل مصطلح «المشكلة»

النصية للدلالة عليه في قوله: «...» وذلك أن الكلام لم يجر على نظم، ولا وقع إلى جانب الكلمة ما يشاكلها، وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق، وأن يوضع على رسم المشاكلة»^(٣٣).

ففي تصور المبرد أن الشعر ليس مجرد نظم كلام ونسج له كيفما اتفق، بل هو بناء مخصوص يجري على نسق مضبوط ومتماثل في التشكل والصيغة، نسق يحقق التآلف والترابط النصي والجمالي. وسواء بالنسبة للمشاكلة أو النسج أو السبك أو القران ظل العرب قديماً يؤكدون هذا المعنى ويلحون على هذه الغاية. ولذلك ما فتئوا يوظفون هذه الكلمات وغيرها - مما نعتبره إبدالات لمفهوم النص - للدلالة على بنية القصيدة والتنبيه على ما يجب أن تكون عليه من حسن استواء وسلامة بناء وقوة ارتباط. ويكفي تتبع كتب الأدب والنقد لملاحظة مدى شيوعها بين الرعيل الأول من الشعراء والعلماء والنقاد.

وعلاوة على الكلمات السابقة، ربطوها بكلمات وإبدالات أخرى لها المعنى نفسه وتؤدي الوظيفة الإيجائية والتصورية ذاتها بالنسبة لمفهوم البناء النصي، وتدخل في ما أسميناه الشبكة المفهومية للنص، من بينها «الديباج الخسرواني»، وهي عبارة استعملها الأصمعي كناية عن النفاسة والشرف وعلو القيمة الجمالية والتعبيرية للشعر بسبب حسن تأليفه وجودة سبكه وقوة بنائه^(٣٤).

ولم يكن هذا المعنى طارئاً عند العرب، فقد كان قديماً قدم الشعر عندهم، وللتأكد من ذلك تكفي العودة إلى تسميتهم للبيت أولاً، واتفاقهم على تسمية النص الشعري باسم القصيدة، فقد أشاروا أن «البيت من الشعر كالبيت من الأبنية»^(٣٥)، وهي إشارة تفيد أن البناء النصي المتناسك والمتربط يبدأ في تصورهم منذ أول مكون

صغير في العمل الشعري، إلا أنهم أكدوا -بغاية التنبيه على قيمة البناء الكلي للقصيد- أن لا قيمة له في ذاته، وأن النصية لا تتحقق به وحده، ولهذا كانت القصيدة عندهم هي ما تجاوز سبعة أبيات فما فوق، أما ما دون ذلك فمجرد قطعة، لأن بتعدد أبياتها وطولها تتحقق لها صفات النصية المتمثلة في كمال البناء وتامه وسلامته مع طوله، جاء في لسان العرب: «والقصيدُ من الشُّعر: ما تمَّ شطر أبياته، وفي التهذيب: شطر أبيته، سمي بذلك لكمالهِ وصحة وزنه. وقال ابن جني: سمي قصيداً لأنه قُصِدَ واعْتُمِدَ وإن كان ما قُصِرَ منه واضطرب بناؤه نحو الرمل والرجز شعراً مراداً مقصوداً، وذلك أن ما تمَّ من الشُّعر وتوفر أثر عندهم وأشدُّ تقدماً في أنفسهم مما قُصِرَ واختلَّ، فسُمِّوا ما طال ووفَّرَ قصيداً أي مُراداً مقصوداً (...) وقيل: سمي قصيداً لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار؛ وقيل: سمي الشُّعرُ التامُ قصيداً لأن قائله جعله من باله فقَصَدَ له قَصداً ولم يَحْتَسِبْه حَسباً على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل رَوَى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يَتَقَضِبْه اقتضاباً فهو فعيل من القصد وهو الأَمُّ وقَصَدَ الشاعرُ وأَقْصَدَ: أطال وواصل عمل القصائد»^(٣٦).

يلاحظ في التعريف اللغوي، والاصطلاحي لاحقاً، استخدام معجم خاص للحديث عن القصيد، وهو معجم تتكرر فيه كلمات البناء والأبنية والصحة والطول والمواصلة والتي تدل دلالة واضحة على أن أساس التسمية ارتبط بالجانب البنائي في البداية، وتؤكد من ثمة أن نظرة العرب في بواكير فكرهم النقدي والجمالي إلى القصيدة كانت تنصرف إلى بنيتها التركيبية الكلية، وليس إلى عناصرها الجزئية. وإذا كان ذلك يكشف السبب الذي جعل البعض يعد القصيدة ما جاوز سبعة أبيات فأكثر، والبعض الآخر يعد «ما كان على ثلاثة أبيات أو عشرة أو خمسة عشر قطعة،

فأما ما زاد على ذلك فإنما تسميه العرب قصيدة^(٣٧)، فإنه يفسر سبب تقدمتهم لامرئ القيس^(٣٨)، بحيث إنهم أرادوا بهذا التوصيف الاعتراف له بالأسبكية في نقل الشعر القديم في الجاهلية نقلة بنائية جذرية، تمكن بفضلها من وضع قالب شكلي وموضوعي لبناء القصيد، فصار نموذجا جماليا تحتذيه الشعراء وتتبع طريقته.

ولاشك أن انتقال الشعراء في الجاهلية من الأبيات القليلة المعدودة إلى القصيد، والذي مثل لحظة رقي جمالي وإبداعي عندهم، ما كان ليحدث لولا ظهور وعي بالبناء النصي عندهم، وهو وعي تمكنوا بفضلها من كتابة شعر ناضج وكامل منسجم التفاعيل، مؤتلف النغم، كما نقرؤه في المعلقات، وفي شعر عشرات الجاهليين الذين أدركوا الإسلام أو كادوا يدركونه، فجاء بناؤهم الشعري عربيا في أعاريضه ونهجه وأغراضه وروحه بعد أن مر بضروب كثيرة من التهذيب حتى بلغ ذلك الاتقان الذي نجده عليه أواخر العصر الجاهلي « فلم يكن طفرة أن يهتدي العربي لوحدة الروي في القصيدة، ولا لوحدة حركة الروي، ولا للتصريح في أولها، ولا لافتتاحها بالنسيب والوقوف بالأطلال؛ لم يكن طفرة أن يعرف العرب كل تلك الأصول الشعرية في القصيدة، وكل تلك المواضع في ابتداءاته مثلا؛ وإنما عرف ذلك كله بعد تجارب، وبعد إصلاح وتهذيب^(٣٩) ».

وإذا كان هذا الإصلاح والتهذيب قد مس ذوقا جماليا في بقعة جغرافية شاسعة ومترامية الأطراف، وامتد لسنوات عديدة، قاربت القرنين من الزمن^(٤٠)، وشاع بين قبائل مختلفة، فإن الخلاصة الجمالية التي أنتجها تسمح لنا بالقول بوجود وعي بالممارسة النصية عند العرب يحتاج إلى بحث قائم الذات لسير أغواره وكشف أسسه وعناصره. وهي ممارسة أنتجت في النهاية نصا شعريا متكاملا سمي بأسماء أخرى غير النص، نظرا لاعتبارات مذهبية وعقدية جعلت المصطلح مقصورا على القرآن

والحديث كما رأينا في السابق، بعد أن كان يشير إلى ملفوظات وأشكال تعبيرية أخرى ذات أساس خطابي.

وقد أدرك الرعيل الأول من المتأدبين والنقاد بعض عناصر هذا الوعي البنائي المتحكم في تقصيد القصيد، وترتيب عناصرها ومقاطعها، وكان عنصرا متحكما في وعيهم بالبناء النصي، ولعل أبرز ما يؤكد ذلك مارواه الجمحي عن أبي عبيدة أن «داود بن متمام قدم البصرة... فسألناه عن شعر أبيه متمام، وقمنا له بجأته، وكفيناه ضيعته، فلما نفذ شعر أبيه، جعل يزيد في الأشعار، ويضعها لنا، وإذا كلام دون كلام متمام، وإذا هو يحتذي على كلامه، فيذكر المواضع التي ذكرها متمام، والوقائع التي شهدها، فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله»^(٤١).

يدل هذا النص أن الذائقة الجمالية والتصوير البنائي للنص هما ما جعل أبا عبيدة وغيره من العلماء الرواة يدركون اختلال البنية النصية للقصيدة، وخروجها عن الشكل البنائي الذي نظمه صاحبها على أساسه، بحيث كان التفكك والاختلال والتكرار والاجترار والتطويل دون غاية جمالية قرائن دالة على انهيار البنية النصية للنظم الشعري، وخروج القصيدة من مهيج الشعر إلى محض التكلم.

والباحث في بواكير التراث النقدي عند العرب يلاحظ أن الرعيل الأول من العلماء الرواة كانوا واعين بالأساس البنائي والطابع التركيبي للقصيدة، ويتضح ذلك بجلاء في القول الذي رواه ابن قتيبة عن بعضهم: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتداء فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها) (...) ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصباية والشوق، ليميل

نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع (إليه)، (...) فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجليل. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمّة إلى المزيد^(٤٢).

يكتسي هذا النص قيمته وأهميته بالنسبة إلى موضوع بحثنا من كونه يؤكد قولنا السابق إن معنى تقصيد القصيد انطلق من تصور راسخ بالممارسة النصية عند العرب منذ الجاهلية، وهو تصور تبلور على مراحل حددها الجاحظ في حوالي ١٥٠ سنة إلى ٢٠٠ سنة قبل الإسلام^(٤٣)، وترسخ بطريقة لا واعية في خيال الشعراء نتيجة أذواقهم الجمالية وقدراتهم التعبيرية وطاقتهم الإبداعية، فسعى المتأدبون والنقاد إلى كشفه وبيانه، ومن ثمة بيان أن السبب الذي جعل القصيدة العربية تتخذ شكلا بنائيا نهائيا له نسقه التركيبي الخاص، يتجلى في وظيفتها الجمالية ضمن المجال التداولي العربي، وهي وظيفة تروم التأثير في المتلقي، ودفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية تنسجم مع موضوعه الفني ومقتضاه التخيلي.

وحين تأمل البناء الشعري للقصيدة كما تحدث عنه ابن قتيبة يتبين أنه كان يقصد هذا المعنى، بحيث رأى أنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسة: مقدمة طللية وغزلية، ووصف للرحلة والراحلة، ثم الموضوع الأساس والغرض الرئيس. وقد نبه ابن قتيبة -رواية عن الأدباء الذين نقل عنهم قوله- إلى ذلك بطريقة توظيفه لأدوات الحصر

والعطف والشرط في نصه، وهي أدوات استعملت قصدا للدلالة على أن ما قبلها لا يعدو أن يكون وسيلة لتحقيق غاية كبرى وأهم هي التي جاء الفعل الدال على البداية والشروع للتعبير عنها، كما يتبين من الصيغة المختصرة الآتية: «إنما ابتداء... ليجعل... ثم وصل ذلك... ليستدعي... فإذا علم... وإذا علم... بدأ في المديح...»

يتضح من خلال تأمل طريقة انبناء نظام القصيد أن أداة الحصر تفيد أن الشاعر لم يستهل نصه الشعري بمقدمة طلبية إلا ليخترق نفسية السامع ويأسر من خلالها وعيه وفكره، وأنه حين تأكد من تحقق مراده ومسعا، زاد ذات السامع جرعة عاطفية أخرى بأبيات شعرية تضمن له السيطرة الكلية على خياله وعقله وفكره، ليتقل بعد ذلك إلى الغرض الأساس المقصود بقصيدته. وتبرز قيمة هذه العملية واستراتيجيتها من بنيات أسلوبية غير مستهدفة لذاتها، بل موظفة قصد الوصول إلى لحظة شعرية محددة، مرتبطة بالغرض المنشود، الأمر الذي يشي أن الشاعر يتبع في عملية تأليف نصه خطوات دقيقة ومدروسة لكي ينفذ إلى نفسية المتلقي وتسهل عليه السيطرة على فكره وعواطفه، وهو ما يضطره إلى أن يتوسل بأساليب تمهيدية ومسالك أولية، قبل طرق موضوعه الرئيس.

بيد أن أهم ما يتضمنه نص ابن قتيبة تأكيده -في نهايته- أن جمالية القصيد تظل رهينة البراعة في نظم أساليبها، والدقة في التوفيق بين أقسامها بما يحقق التناسب بين مكوناتها كميا وجماليا، فلا يغلب جزء منها أو مكون من مكوناتها بقية الأجزاء والمكونات الأخرى، وتتحقق من ثمة غايتها الجمالية. وهو تأكيد يدعم قولنا السابق إن العرب كان لهم مع مشرق نشاطهم الشعري وفكرهم النقدي تصورهم الخاص للنص بناء ونظما وتركيبا، دون أن يستعملوا مصطلح النص. ولعل ما يجلي هذه الحقيقة أكثر أن المتأدين والشعراء والعلماء العرب وظفوا في بواكير نشأة الشعرية

العربية القديمة عددا من الإبدالات الأخرى التي تدخل ضمن الشبكة المفهومية لمصطلح النص، وكانوا يقصدون بها المعنى ذاته الذي يحيل إليه مصطلح النص، وأراده الجاحظ بكلمة "نسيج" والمبرد بـ"المشاكلة"، ومن ضمن أبرز تلك الإبدالات أيضا "التأليف".

فقد ترددت الكلمة كثيرا، ومنذ القدم عند العرب في معرض حديثهم عن بنية الشعر، وتحديدهم لشرائط تحقق نصيته وجماليته، فرويت عن الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: « إنما الشعر كلام مؤلف فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه »^(٤٤)، كما استعملها ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) للدلالة على مفهوم النصية، وذلك في قوله: « كان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه محمد بن إسحاق بن يسار (...) فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط وأشعار النساء فضلا عن الرجال ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعارا كثيرة وليس بشعر إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف »^(٤٥).

تشير كلمة "مؤلف" هنا إلى طريقة خاصة في البناء النصي قوامها الترابط والتماسك، وبذلك فهي تنصرف للجانب الشكلي دون الجانب الموضوعي، بدليل قول الجمحي في سياق تحديد أسس الشعر: « والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي »^(٤٦)، والفرق بين الكلمتين في النصين أن الحديث النبوي - وإن كان قد نفى عن الشعر المتعارض مع القيم الدينية صفة الجمالية - إلا أنه لم ينف عنه صفة النصية، بل حافظ له عليها، مصنفا إياه ضمن الكلام القبيح الذي لا خير فيه وفائدة منه؛ بينما جاءت الكلمة عند الجمحي في إطار مشروعه النقدي الذي يتوخى التمييز بين الشعر الموضوع والصحيح، وهو مشروع يقوم على تصور خاص يعد أن الشعر ليس مجرد تأليف كلام ونظمه في قالب إيقاعي وبنية عروضية، بل هو أيضا تعبير جمالي يتوسل

بلغة إيجائية وأساليب فنية وتصويرية، الأمر الذي يغيب عن تلك الأشعار المنحولة التي تنسب إلى عاد وثمرود، والتي نقل كثيرا منها أبو زيد القرشي في كتابه جمهرة أشعار العرب^(٤٧).

ولا يعدم الباحث في التراث النقدي عند العرب، ولا سيما في بواكيره، مواقف كثيرة مشابهة لموقف ابن سلام الجمحي، وهي مواقف ميز فيها أصحابها بين الشعر والنظم تمييزا يفيد في إدراك تصورهم لمفهوم النصية، خاصة وأنه لم يكن ينفصل لديهم عن القيم الجمالية والخصائص الفنية للشعر. ومن أبرز تلك المواقف قول علي بن المنجم (ت ٢٧٥هـ): « ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا، الشعر أبعد من ذلك مراما وأعز انتظاما »^(٤٨).

ويانعم النظر في موقف ابن المنجم والجمحي يلاحظ أنهما ينطلقان من تصور واحد لخصوصية الشعري بنيويا وجمالييا، وهو تصور عبثا عنه بالاستهلال بـ"حرف نفي" هو حرف "ليس" الذي جاء ليسحب صفة الشعرية عن أقوال مبنية بناء لغويا وعروضيا عاديا ومألوفًا، ولا تتحقق فيه عناصر الجمالية المتفق عليها في الذوق الفني عند العرب والتي بسببها يقال الشعر، وهي العناصر التي اخترها ابن المنجم في مكوّنين أساسيين: أحدهما إبداعي يتمثل في ابتكار معاني وصور جديدة غير قابلة للإدراك بالحس العادي والإدراك السطحي للعالم والأشياء، وهو ما قصده بقوله أبعد مراما؛ وثانيهما بنيوي يتمثل في قوة تماسك الأسلوب الشعري وترابط المكونات التعبيرية والتركيبية، وهو ما قصده بقوله عزيز الانتظام، باعتبار العزة هنا بمعنى المناعة والدرجة الرفيعة التي يصعب الوصول إليها، والتي تنتج أساسا عن النظم الشعري.

ولئن كان مدار الشعرية على النظم في تصورات النقاد والبلاغيين، فقد خصص عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) المصطلح بعناية بالغة وارتقى به إلى درجة كبيرة من النضج النظري والتأصيل المنهجي والعمق التطبيقي، فقدم تصورات دقيقة حول البناء اللغوي للقصيدة والخصوصية الجمالية لتركيبها وأسلوبها، وميز استنادا إليه بين درجات شعرية تركيب أجزاء القصيدة وتراتبها، فرأى أن أعلاها مقاما وقيمة ما يأتي بناؤه على نسق واحد، يقول في هذا الإطار: «واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك، في توخي المعاني التي عرفت: أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك: نعم، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين. وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجيء على وجوه شتى، وأنحاء مختلفة»^(٤٩)، ويقول كذلك: «...» وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام، وهو ما تتحد أجزاءه حتى يوضع وضعا واحدا، فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه»^(٥٠).

فالنظم عند الجرجاني طريقة مخصوصة في تأليف القول وبنائه ضمن نسق تركيبى مميز يراعي قوانين النحو المعيارى ويوافق أصوله ومبادئه، سواء كان هذا القول شعرا أو نثرا. ويتراوح مفهومه له بين ثلاث دلالات أساس: فهو يدل على عملية إنشاء الخطاب وتوليد الدلالة وتنظيمها؛ ويدل على النحو المحقق لنحوية الخطاب واتساقه؛ كما يدل على عملية تحقيق الأدبية وتناسق الدلالة^(٥١)، مما يعني في الأخير أنه يقوم على منحيين متكاملين ومتفاعلين: أحدهما نحوي؛ والآخر بلاغي^(٥٢).

وفضلا عن مسلكه التنظيري للقضية، سلك الجرجاني مسلكا تطبيقيا أبرز من خلاله كيفية حدوث الترابط النصي والتفاعل بين مكوناته اللغوية وأجزائه التعبيرية،

وذلك من خلال نماذج من القرآن الكريم والشعر القديم، فتناول بالبحث والتشريح - بالنسبة للقرآن الكريم - آيات كثيرة من بينها قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَنَسَمَاءُ أَقْلَعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴾ [هود، ٤٤]، فقال معلقا عليها: « إنك لم تجد ما تجد من المزية الظاهرة، والفضيلة القاهرة، إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقر قربها إلى آخرها، وأن الفضل تنائج ما بينها وحصل من مجموعها»^(٥٣).

فقد تولد "الاتساق العجيب" الذي يسم البنية التركيبية للآية الكريمة من تفاعل العلاقات النحوية والدلالية بين عناصرها اللغوية وتأليفها على وجه مخصوص؛ بحيث كان النداء بيا" وأضيف ضمير المخاطب إلى الماء "ماءك" واتبع نداء الأرض بنداء السماء الذي يخصها ويناسبها، وجاء الفعل في جملة "وغيض الماء بصيغة فعل" للدلالة على أن المطر لم يتوقف، وأن الماء لم ينضب من تلقاء نفسه، بل بأمر أمر وقدره قادر، وأكدت جملة "وقضي الأمر" ذلك وقررت، ودلت جملة "استوت على الجودي" ما يفيد تحقق هذا الأمر. وقد أضم الحق سبحانه ذكر السفينة وقابل لفظي "قيل" في بداية الآية وآخرها على عظم الشأن وجلال الواقعة^(٥٤)، ولو جاءت هذه الآية بصيغة: «وقال أيتها الأرض ابلعي الماء ويا أيتها السماء أقلعي أو توقفي عن الإمطار...» لما كان لهذا الضرب من التأليف أية قيمة جمالية وقوة إيحائية.

ومن الشواهد القرآنية الأخرى التي ساقها الجرجاني لبيان أن جمالية القول تتحدد بمدى مراعاة العلاقات السياقية بين الكلم وطريقة ترتيب عناصر الجملة والتأليف بين دالاتها قوله تعالى: ﴿ وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا ﴾ [مريم، ٤]، ذلك أن جمالية الآية وإعجازها يعود إلى طريقة انتظام كلماتها وتعليق بعضها ببعض؛ بحيث أسند فعل "اشتعل" إلى فاعل معرف بالألف واللام، واقرنا معا بلفظ الشيب الذي جاء

منكرا منصوبا على التمييز^(٥٥)، وأي تغيير في البنية التركيبية لهذه الجملة سيؤثر حتما على قيمتها الفنية وقوتها التمثيلية، ولذلك فلو قلنا مثلا: «الرأس اشتعل شيبا»، أو «الشيب في الرأس اشتعل»، أو «اشتعل الشيب في الرأس» لكننا إزاء جمل صحيحة لغويا، لكنها أقل جمالا وإعجابا من الآية الكريمة.

ولا تنحصر قيمة النظم وأهميته النظرية والإجرائية والتطبيقية على القرآن الكريم، بل تشمل كل أشكال التعبير الجمالي، ولذلك فمثلما طبقه على القرآن الكريم طبقه أيضا على الشعر القديم، مع فارق أساس لا يهم الجانب التطبيقي بقدر ما يهم التصور النظري والمنهجي، وهو تصور يرتبط بطبيعة النظرة المتحكمة في النصين المشتغل عليهما من حيث كون الأول وصل أعلى درجات الإعجاز، بينما الثاني يأتي على درجات متفاوتة ومتباينة في الجمال والترابط والتماسك النصي^(٥٦).

وتبرز قيمة ذلك في كونه يسمح بالنسبة للخطاب الشعري بعقد المقارنة بين نصوصه التعبيرية من أجل بيان سر تفوق بعضها على بعض نتيجة اختيار الشعراء لكلماتهم الشعرية وبنياتهم التركيبية وطرق نظمهم لخطاباتهم وتعليقهم كلماتهم وربطهم لها بعضها ببعض. وقد أوضح الجرجاني ذلك من خلال نماذج شعرية تابع فيها كلمات بعينها في أكثر من قصيدة^(٥٧)، مبرزا أن سلامة البناء الشعري وتماسكه تنتج عن حسن نظم كلماته وأساليبه ودقة وضعها في سياقها النصي الملائم لها، ومؤكدا أن الأساس في الشعر ليس هو طابعه الإيحائي وجوهره التخيلي فحسب، بل أيضا وأساسا نسيجه اللغوي ونسقه التركيبي، ولذلك فكلما أخفق الشاعر في اختيار الكلمة الدقيقة المناسبة لموضوعه الفني، وتعسف في ترتيبها وتعليقها مع غيرها من الكلمات الملائمة لها ضمن النسيج النصي لقصيدته وفقا لمقتضيات معاني النحو وأحكامه إلا وانعكس ذلك على البنية الأسلوبية للشعر وخصيسته الفنية.

معنى ذلك أن الشعر في تصور الجرجاني ليس مجرد رؤى خيالية يشكل بها الشاعر عوالم جمالية بديعة، ولكنه كذلك طريقة مغايرة في الكلام تعلق على الوظيفة التواصلية للغة وتنقل الألفاظ من سياق التعبير عن الأشياء لتعبر عن نفسها وعن المعاني والعوالم التي يعجز الكلام العادي عن قولها، والشاعر البارع هو من يجمع إلى القدرة على اختراع المعاني والحدق في تأليف المشابهات قدرة ماثلة على صياغتها بالأسلوب المناسب لها. ومن ثمة فالتأكيد على "النظم" كقيمة أسلوبية خاصة هو بالأساس تأكيد على الأداة التي تتحقق بها نصية النص، ومن الشواهد التي قدمها عبد القاهر لبيان درجة الترابط وقوة التماسك النصي في الشعر قول البحراني:

بَلُونَا ضَرَائِبَ مَنْ قَدْ نَرَى	فَمَا إِنْ رَأَيْنَا لِفَتْحٍ قَرِيبَا
هُوَ الْمَرْءُ أَبَدَتْ لَهُ الْحَادِثَا	تُ عَزَمًا وَشَيْكًا وَرَأْيَا صَلِيَا
تَنْقَلُ فِي خُلُقِي سُؤْدُودٍ	سَمَاحًا مُرَجِّي وَبَأْسًا مَهْيَا
فَكَالسَيْفِ إِنْ جِئْتَهُ صَارِخَا	وَكَالْبَحْرِ إِنْ جِئْتَهُ مَسْتَشِيَا ^(٥٨)

فجمالية هذه القطعة الشعرية تتحقق بالدرجة الأولى من طريقة تشكلها اللغوي القائم على مراعاة قوانين "علم النحو" ومقتضياته التركيبية، يقول الجرجاني موضحاً ذلك: «إذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدّم وأخّر، وعرف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها "علم النحو"، فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة. أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله: "هو المرء أبدت له الحادثات" ثم قوله: "تنقل في خلقي سؤدد" بتنكير "السؤدد" وإضافة "الخلقين" إليه، ثم قوله: "فكالسيف" وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ، لأن المعنى لا محالة: فهو كالسيف ثم

تكريره "الكاف" في قوله: "وكالبحر" ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطا جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالا على مثال ما أخرجه من الآخر، وذلك قوله: "صرخا هناك" ومستثيا ههنا؟ لا ترى حسنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت، أو ما هو في حكم ما عددت»^(٥٩).

يتبين من هذا القول أن أساليب التقديم والتأخير والتعريف والتنكير والحذف والإضمار ونحو ذلك تمثل أبرز الخصائص الأسلوبية التي تميز البنية اللغوية للنص الشعري. ولئن كان هذا الأخير يشترك بها مع الخطابات اللغوية الأخرى، فإنه يختلف عنها بطريقة تشكيله لها، بحيث لا يوظفها الشاعر لينقل أفكارا معينة ويعبر عن معاني واضحة ومحددة، وإنما ليخلق انسجاما بين عناصر النص وتفاعلا بين أجزائه التركيبية ودلالاته الإيحائية والانفعالية، وليؤثر في المتلقي بالصياغة اللغوية الغريبة والعجيبة للقصيدة. ولذلك فهو يستعملها بالأسلوب الذي يخرق به أشكال التعبير المألوفة والمتداولة، ويرسخ من خلالها الأحكام الجمالية والمعاني الإيحائية في النفس.

وفي رأي الجرجاني تعتبر تلك الأساليب وسائل فنية للتشكيل الجمالي للنص الشعري، ومن ثمة فهي تمثل بالنسبة للشاعر ما تمثله "الأصباغ" بالنسبة للرسام، و"خيوط الإبريسم" بالنسبة لناسج الأثواب المزركشة، يقول في هذا الإطار: «نظم الكلم (...) نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كلّ حيث وضع، علّة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصل»^(٦٠)، ويقول كذلك: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها

الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفاس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهدد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيها معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول التّظم^(٦١).

بهذا المعنى يصبح النص الشعري في طريقة اختيار كلماته وتنظيمها والتأليف بين تراكيبه وتنسيقها كالرسم والنسج والحياكة في اختيارها لعناصرها، فكما أن الرسام ينتقي أصباغا ويفضل ألوانا على أخرى لتصوير عوالمه التخيلية، ويضع كل لون بمكان ما وقدر معين في فضاء اللوحة، وكما أن ناسج الأثواب أو حائك الزرابي ينتقيان أنواعا خاصة من الخيوط ليحيكها بالطريقة التي تعكس أشكالها هندسية متناسقة أو مجسّدة لموجودات مادية، كذلك الشاعر في توخي معاني النحو وتفضيله لكلمات وتراكيب على أخرى، وفي ترتيبها على نحو مخصوص. ولئن كان عبد القاهر الجرجاني يستعيد هنا بغير قليل من التفصيل والشرح التصور السابق للجاحظ، فإنه يغني بذلك رؤيته الجمالية التي طرحها في أسرار البلاغة، وقارن فيها بين الصور الشعرية والرسومات والمنحوتات، إذ بعد أن ركز في كتاب الأسرار على الجانب المادي لمواضيع التصوير الفني المتصل بالمضامين، خص دلائل الإعجاز بدراسة الجانب الشكلي المتعلق بمستويات التعبير وأساليب الصياغة والتركيب، وهما مستويان مترابطان ومتفاعلان، ويؤكد أن مقارنته للنص سواء كان قرآنيا أو شعريا كانت كلية ولم تكن جزئية، وأنها لامست الجانبين الشكلي البنائي والموضوعي التصويري.

ولعل من أبرز ما يؤكد تصوره الكلي للبناء النصي قوله معلقا على قصيدة لأحد الشعراء: «(...) البيت إذا قُطع عن القطعة كان كالكَعاب تُفرد عن الأتراب،

فيظهر فيها ذلُّ الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين، وأملاً بالزين، منها إذا أفردت عن النظائر، وبدت فذة للنظر»^(٦٢). ويمكن أن نؤكد هنا أن هذا التصور كان راسخاً في رؤيته البلاغية، إذ نجد أمثلة كثيرة له في الأسرار والدلائل، ويكفي العودة إلى تحليله لإحدى قصائد ابن الرومي وكشفه لكيفية ترتيب الصنعة الشعرية فيها لتبين ذلك والتأكد منه^(٦٣).

ولا يعدم الباحث في التراث النقدي والبلاغي عند العرب أمثلة كثيرة تبين طبيعة التصور المفهومي للنص عند القدماء القائم على الترابط والتماسك والوحدة البنائية، وهو تصور تبلور كما سبق القول منذ بدايات الشعرية العربية القديمة وتطور حتى شاع في أغلب المقاربات النقدية في مصنفات ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) والعسكري (ت ٣٩٥هـ) وابن رشيق (ت ٤٦٥هـ) وغيرهم.

ويلاحظ الباحث في تلك المقاربات ولدى أولئك البلاغيين أن تصورهم للنص وتحديد عناصره المفهومية ومرتكزاتها النظرية تلبس - لدى الكثير من الشعراء والنقاد والفلاسفة - برؤية جسدانية، تتجاوز النظر في تقاطعات النص عامة والأدبي خاصة مع الفنون الجميلة البصرية والسمعية كالموسيقى والنحت والرسم وغيرها، لتشمل الكينونة البشرية في تحققها الجسدي، وهو ما يتجلى في تشبيههم القصيدة في بنائها النصي وتماسك مكوناتها اللغوية وعناصرها الأسلوبية بقوام الإنسان وأعضائه الجسدية، إلى حد أصبحت فيه عندهم جسداً تخيلياً قائم الذات، تحاكي مقاطعه وأجزاؤه ووظائفهما أعضاءه الجسدية، فأخذوا يتحدثون عن كينونة جسدية للقصيدة متماهية مع الذات الإنسانية...

الجسد الشعري في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:

ظل الجسد حاضرا بمستويات متباينة في تصورات النقاد والبلاغيين ومقارباتهم لجماليات الخطاب الشعري، فكانوا يربطون بطريقة مباشرة أحيانا، وإيحائية أحيانا أخرى، بين الجسد والشعر، مقارنين القصيدة - في بنائها وتماسك مكوناتها الأسلوبية والتركيبية - بقوام الإنسان وأعضائه. وقد بلغ الأمر عندهم حد اعتبارها تخيليا.

ويعد مصطلح الفحولة من أبرز وأقدم المصطلحات الدالة على وجود تصور جسدي للقصيدة عند الرعيل الأول من اللغويين والنقاد العرب، وتدل متابعته على رسوخ مفهوم ذكوري للإبداع الشعري عند النقاد العرب، كما تبين أن الذكورة - بما تنطوي عليه من صفات جسدية - كانت معيارا لقياس درجة الشاعرية. وإذا كان مصطلح الفحولة لم يعرف استمرارا وتطويرا لدى النقاد والبلاغيين، فقد عرف التصور المفهومي للجسد النصي تطورا كبيرا لديهم، خاصة وأن النقد القديم حفل في بدايات تشكله بهذا التصور المؤكد ضرورة التناسب بين مكونات القصيدة وأجزائها، بحيث لا يشينها الاضطراب والاختلال، فكان الرعيل الأول من الشعراء والمتأدبين والنقاد يتصورون القصيدة جسما حيوانيا، وهو ما يتضح من الحكاية التي تروى عن الفرزدق (ت ١١٠هـ) والتي شبه فيها الشعر بجمل بازل تقاسمته الشعراء، ولم تترك للمتأخرين غير فضلاته؛ فقد روي عنه قوله: «إن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فُنحر فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله، والأعشى والنابعة فخذه، وطرفة وليد كركرته. ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناهما بيننا (...))»^(٦٤).

يندرج هذا النص في سياق المراحل الأولى لتبلور الوعي النقدي عند العرب، وهي لحظة اتسمت بالشعور بالحاجة إلى صياغة تصور نظري وجهاز مفهومي لمقاربة

العملية الشعرية، فكان يستعاض فيها -في انتظار تحقق ذلك- بلغة الإبدال وأساليب الإيحاء لوصف الظواهر الجمالية وتسميتها. وتكمن قيمة هذا النص بالنسبة إلى موضوع بحثنا في كونه يكشف أن الرعيل الأول من الشعراء والمتأدبين كانوا يعون دور وحدة البناء الشعري في تحقق عنصر الجمالية في الشعر، وأنهم قد اتخذوا هيئة جسم حيواني لتصويرها وتمثيلها، بحيث اعتبر الفرزدق هنا الشعر كائنًا حيوانيًا له بنية جسدية ضخمة ممتلئة لحما وشحما، فهو جمل تم نحره فتقاسمه الشعراء بينهم، فأخذ الجاهليون والإسلاميون أعظم وأهم ما فيه، ولم يتركوا للمتأخرين إلا فضلاته.

ويلاحظ القارئ لسياقات ورود الحكاية أن العرب كانت تتفق مع الفرزدق على المثال الذي ضربه، إلا أنهم اعترضوا عليه في تصويره الجسم بدون حياة، فرأوا أنه لو ركز في تشبيهه تنوع الشعر وتفاوت مستوياته ودرجاته الفنية بالجمل حيا وليس منحورا لكان بليغا وموفقا^(٦٥).

ولئن كان الفرزدق في العصر الأموي قد وظف جسدا حيوانيا للتعبير عن موقف نقدي منحاز للشعر والشعراء القدامى، فقد تحولت الفكرة مع الشعراء العباسيين، واتخذت مسارا آخر، بحيث صوروا القصيدة في هيئة امرأة، ووظفوا معجما "جنسيا" لوصف خصائصها الجمالية وتحديد شرائطها الإبداعية، مركزين في ذلك على صفاتها النفسية والجسدية، وهي تصورات حفل بها شعر المرحلة، ودارت عليها معاني الشعراء وصورهم، فكانت القصيدة عندهم بمثابة بكر في مقتبل العمر، لا تقبل أن يفض بكارتها إلا للشعراء الفحول^(٦٦). وتطورت الفكرة حتى أصبحت تشبه القصيدة بالجسد، فتم توظيف معجم جسدي لهذه الغاية، وهو ما نلاحظه لدى بعض المتكلمين الذين استثمروا ثنائية الروح والجسد فوظفوها في مناقشتهم لقضية اللفظ والمعنى. يقول العتابي (ت ٢٢٠هـ): «الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح؛ وإنما تراها

بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة وغيرت المعنى؛ كما لو حوّل رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل، لتحولت الخَلْقة، وتغيرت الخَلْية»^(٦٧).

يكتسي هذا النص قيمته وأهميته بالنسبة إلى موضوع بحثنا من كونه أقدم نص في البلاغة العربية يطابق بين القصيدة في تراتب عناصرها وتناسق أجزائها ومكوناتها بالجسد والروح، فيعد القصيدة كائنا روحه الصور الفنية والدلالات التخيلية وجسده الملفوظات والأصوات المعبرة عنها، وهو تصور، سيتردد كثيرا في العديد من كتب البلاغة والنقد، وسيستثمره القدامى في مناقشتهم للبناء النصي للشعر. وقد كان ابن طباطبا من أوائل النقاد الذين وظفوه، بحيث شبه القصيدة في انتظام بنياتها وتظهر أساليبها بالكائن الحي، مستعملا في ذلك كلمات وأوصاف تتصل بالألبسة وتنتمي إلى المعجم الجسدي من قبيل: "اللباس" و"الزي" وغيرهما^(٦٨)، ومؤكدا ما سبق أن أشار إليه العتابي والجاحظ من قبل حول ضرورة مراعاة طريقة تقديم المعاني وصياغتها بالأسلوب الملائم لها. وفي هذا الإطار رأى أن للمعاني ألفاظا «تشاكها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه...»^(٦٩).

وفي تصور ابن طباطبا أن العلاقة بين الشعر والجسد تتجاوز مستوى المظهر المتعلق بالهيئة واللباس، لتلامس أيضا المستوى الباطني المتصل بطبيعة النفس وسمتها، إذ مثلما يختلف الناس في ملاحظهم الشخصية ونبرات صوتهم ومستويات تفكيرهم وذكائهم، تختلف كذلك الأشعار في درجات جماليتها وتنوع مذهبها وغرابة أساليبها وجدة معانيها وتناغم إيقاعاتها وأوزانها العروضية^(٧٠). ولم يقتصر ابن طباطبا

في تصويره عند هذا المستوى من المقارنة، بل تجاوزه إلى ما هو أعمق، بحيث شبه القصيدة في بنائها وتفاعل عناصرها ومكوناتها الصوتية والدلالية بالجسد والروح، يقول في هذا الإطار: «والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه. كما قال بعض الحكماء: للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه»^(٧١)، ويقول أيضا: «(...) وإذ قالت الحكماء: إن للكلام الواحد جسدا وروحا، فجسده النطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرد في بدائعه فيحسه جسما ويحققه روحا، أي يتيقنه لفظا، ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا، بل يسوي أعضائه وزنا، ويعدل أجزائه تأليفا، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا، ويفيده القبول رقة ويحصنه جزالة، ويدينه سلاسة وينأى به إعجازا، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمره لبه وصورة علمه، والحاكم عليه أو له»^(٧٢).

يتبين من خلال هذا النص أن استعارة ثنائية الروح والجسد وتوظيفها في مناقشة قضية البناء والأسلوب الشعريين تندرج ضمن تصور يعنى بالبنييتين الأسلوبية والتركيبية للنص الشعري، ويؤكد أن جمالية القصيدة تنتج عن مدى التناسب بين مكوناتها وأجزائها، وتتولد عن تناغم بنياتها الصوتية ودلالاتها التعبيرية وصورها التخيلية، بحيث لا يشينها أي اضطراب أو تفكك. ولئن كان ابن طباطبا يرى أن القصيدة تفقد قيمتها وقدرتها التأثيرية إذا لم ينتق الشاعر لمعانيه الألفاظ الدقيقة المعبرة عنها، ويصنعهما بأسلوب تتناغم فيه الرؤى الخيالية بالأوزان الموسيقية، فإنه يشدد على ضرورة أن يبلغ التآلف بين مكونات القصيدة أعلى درجات التماسك والتناسق، بحيث تصبح وكأنها كلمة واحدة، يقول موضحا ذلك: «يجب أن تكون القصيدة كلها

ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وحسنا وفصاحة، وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا على ما شرطناه في أول الكتاب، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا، كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم، لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها...»^(٧٣).

تبرز قيمة هذا النص وأهميته في كونه يوضح تصور ابن طباطبا العلوي لطبيعة وحدة البناء الشعري، وهي وحدة فنية بنائية، قد تنظر إلى البيت في استواء بنائه وتكثيف دلالاته وتناغم صورته، لكنها لا تفصله عن الأبيات السابقة أو الموالية له، لأن القصيدة - وفق هذا الرأي - ينبغي أن تنسج وتؤلف وكأنها كلمة واحدة. وبغض النظر عن آراء الدارسين الذين رفضوا الاعتراف بالقيمة النظرية والإجرائية لتصور ابن طباطبا، وظلوا يصمونونه بالتجزئية والتفكك والتشتت، وبأنه بقي بعيدا عن ملامسة فكرة الوحدة العضوية للقصيدة كما طرحها أرسطو، فإن القارئ لكتاب عيار الشعر يلاحظ أن صاحبه لم يقصر آراءه على الأبيات المجزأة، وإنما كان يقصد بكل ذلك البنية الكلية للقصيدة، وإلا كيف يمكن أن يستقيم تصويره القصيدة - في نظم أبياتها وتماسك أجزائها - كالكلمة الواحدة؟! ولعل من أبرز ما يؤكد أنه يستند في نظريته إلى الشعر إلى وحدة بنائه وتماسكه الفني قوله تعليقا على قصيدة للأعشى أورد منها ستة عشر بيتا: «انظر إلى استواء هذا الكلام، وسهولة مخرجه، وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت له من غير حشد مجتلب ولا خلل شائن...»^(٧٤)، وحكمه كذلك على قصيدة أخرى من ستة وسبعين بيتا بأن «التكلف فيها ظاهر بين إلا في ستة أبيات»^(٧٥).

ويلاحظ المتابع لتصورات النقاد والبلاغيين العرب ومصطلحاتهم المتصلة بمفهوم النص في علاقته بالجسد شيوع هذه الفكرة بينهم منذ القرن الخامس للهجرة، ويعد ابن رشيق القيرواني من أبرز من وظفها توظيفا على درجة عالية من الوضوح، وذلك في قوله: «اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان لفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب، قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى، لأننا لا نجد روحا في غير جسم البتة»^(٧٦).

يؤكد هذا النص أن فكرة مطابقة القصيدة بالجسد لم تعد مجرد تمثيل عارض يقدم في سياق تحديد مفهوم النص ومناقشة طبيعته البنائية، بل أصبحت تصورا نظريا وأداة تحليلية لإبراز خصوصية العمل الشعري وطبيعة بنائه. فالشعر كائن جسدي له روح يحيا بها وينمو من خلالها، وكل تفاوت أو اختلاف بينهما ينعكس على بنيته، فيفقد جماليته وكنهه. ومثلما يمكن الحديث عن أرواح فاترة ونفوس مريضة أو أجساد معاقة أو بها تشوهات خلقية، وعن جسد بدون روح، أو روح بدون جسد، كذلك الأمر بالنسبة إلى الشعر، قد تختل العلاقة بين بنياته الصوتية-الإيقاعية ومكوناته الأسلوبية الدلالية، فتكون القصيدة متناغمة الأوزان ساحرة الموسيقى لكنها فارغة

المعاني باردة الدلالات، وبالمقابل قد تنطوي القصيدة على صور بليغة وتخيلات بدیعة، بل ومعاني عقم لم يسبق إليها، لكن تكون مصاغة في وزن عروضي لا يناسبها ويوافق طاقاتها الإيحائية والتعبيرية. ولذلك فإذا لم يتوافق الصوت مع الدلالة، ويتناغم الإيقاع مع التمثيل الفني، لن يحدث التخيل لدى المتلقي، ولن تكون للقصيدة أية قيمة جمالية، بل ستكون كروح عليلة في جسد قوي وسليم، أو كجسد مشلول بروح مرحة وقوية، أو قد تكون كجسد بدون روح، وروح بلا جسد.

على أن الناقد العربي الذي أحاط بمجمل الجوانب النفسية واللغوية والأسلوبية والتركيبية والإيقاعية للنص الشعري، فوقف عند آليات تحقق التلاحم والتناغم بينها بالصورة التي تغدو فيها القصيدة ككائن جسدي حسن الشرائط جميل القوام والأطراف حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، ولئن وصفنا إسهامه بالتفوق، فليس لأنه كان أكثرهم بياناً للعلاقة المتماثلة بين الجسد والشعر وتأكيداً عليها فحسب، بل وكذلك لأنه وظفها ضمن مقارنته النقدية المتكاملة للنص الشعري، فأنتج بذلك تصوراً عبر به عن عمق إدراكه لوحدة القصيدة وقوة إلحاحه عليها وتشبيهه لمكوناتها وبنائها بالجسد، وهو تصور تآدى إليه من دقة فهمه للفكرة اليونانية في هذا الإطار، وحسن إفادته من التصورات النقدية العربية السابقة عليه التي كانت تشبه تماسك القصيدة وترابط أجزائها بالجسد الإنساني.

ولعل مما يبرز قيمة تصوره وأهميته قوله: «إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها من النفوس من حيث تختار مواد اللفظ وتنتقى أفضلها وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصى بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج إليها حتى تكون حسنة إعراب الجملة والتفاصيل عن جملة المعنى وتفصيله، يكون التخيل كما قدمت، يجب فيه تخيل أجزاء الشيء عند تخيله حتى تتشكل جملة بتشكيل

أجزاء، فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حد ما هي عليه خارج الذهن، أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى التكميل»^(٧٧).

لا يكتسي هذا النص قيمته وأهميته بالنسبة إلى موضوع بحثنا من كون صاحبه يؤكد فيه أن جمالية القول الشعري تتأتى من قدرته على صياغة عوالم فنية بديعة تحرك الخيالات وتؤثر في النفوس، وأنها تنتج عن خصائص أسلوبية ومميزات تركيبية في البناء الشعري من قبيل حسن اختيار الألفاظ وانتقاء التراكيب وجودة البناء وتناغم الأجزاء واتحادهما، بل إن أهميته وقيمته النظرية والمنهجية والتطبيقية تتأتى من ربطه البناء الشعري بتصور أفلاطون لتصوير صورة الإنسان، فقد اقتبس مباشرة بعده نصا له يقول فيه: «وقد قال أفلاطون في كتاب السياسة له: «إنا لا نلوم مصورا إن صور صورة إنسان فجعل جميع أعضائه على غاية الحسن، فنقول له إنه ليس يمكن أن يكون إنسان على هذه الصورة، وذلك أن المثل ينبغي أن يكون كاملا. وأما سائر الأشياء التي هو لها مثال فحسنها بقدر مشاركتها لذلك المثل»^(٧٨).

وحين متابعة تصورات حازم القرطاجني للبناء الشعري ننتهي إلى أنها كانت دقيقة وعميقة، وتنطلق من مفهوم خاص للنص عامة والنص الأدبي خاصة، وهو مفهوم يقوم على مراعاة علاقات التناسب بين مكونات القصيدة وأجزائها، وينظر إليها باعتبارها عملا تصويريا، فيقارن طريقة انتظام بنياتها وعناصرها بالجسد، سواء كان هذا الجسد حيوانيا أم بشريا، بل وحتى جسدا تخيليا لدمية أو صورة شخص في المرأة أو الماء^(٧٩). فالشعر - باعتباره خطابا جماليا يستهدف إثارة التخيلات في النفس - يقتضي اختيار بنياته الأسلوبية والتركيبية الملائمة لموضوعه الفني وترتيبها والتأليف بينها بأسلوب متناسب يتكامل فيه الشكل البنائي مع المحتوى التصويري.

وحيث نعلم النظر في منهاج حازم القرطاجني ننتهي إلى أنه مقارنته للبنية اللغوية للقصيدة لم تنفصل عن النظر إليها باعتبارها جسدا إبداعيا، ولئن كان قد أكد ضرورة العناية بكل أجزائها ومكوناتها، فقد ظل يوظف جملة من الدوال المستمدة من معجم جسداني، وهي دوال تبرز أن أحكامه النقدية وجهتها رؤية الجسدانية عميقة وثابتة، وذلك من قبيل "رأس الفصل" و"رأس الكلام" و"رؤوس الفصول ووجوهها"^(٨٠)، بل إننا نراه يشبه أجزاء من القصيدة ببعض الأعضاء الجسدية للإنسان أو الحيوان، وهو ما يتضح من قوله: «وتحسين الاستهلاجات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها»^(٨١).

والواقع أن القرطاجني استطاع أن يصوغ تصورا دقيقا وعميقا لطريقة بناء القصيدة وترتيب فصولها، تجاوز من خلاله تحليلات كثير من النقاد السابقين، وارتقى لنظرة للقصيدة إلى مستوى كلي، معتبرا إياها جسدا تخيليا، ومؤكدا الترابط العضوي الوثيق بين فصولها وأبياتها من جهة، وأغراضها ومعانيها من جهة ثانية. ولئن كان ذلك قد اتضح في ما سبق، فإنه يتأكد من قوله: «فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض، وأن يحتال في ما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما، فلا يحتل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام؛ فإن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومنتقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملائم بين طرفيهما وجدت الأنفس في طباعها نفورا من ذلك

ونبت عنه (...). وكذلك النفوس والأسماع إذا قرعها المديح بعد النسيب دفعة من غير توطئة لذلك، فإنها تستعصيه ولا تستسهله، وتجذب نبوة ما في انتقالها إليه من غير احتيال وتلطف في ما يجمع بين حاشيتي الكلام ويصل بين طرفيه الوصل الذي يوجد للكلام به استواء والتئام^(٨٢).

ومما لاشك فيه أن نظرة حازم القرطاجني للعلاقة بين الشعر والجسد، ومقاربتة المفهومية للنص كانت دقيقة وعميقة، ومتكاملة، فعلاوة على أنه تناول كل العناصر الشعرية والمكونات النصية التي تحقق لقصيدة نصيتها، استعاد الشبكة المفهومية للنص فوظف كل المصطلحات والإبدالات المرتبطة بها توظيفاً يبرز قيمة النص ومحدداته اللغوية والأسلوبية والجمالية، وهو ما جعل إسهامه يتميز عن كل المساهمات السابقة.

خاتمة

اتضح من خلال متابعة مفهوم النص في التراث النقدي والبلاغي عند العرب أنه يقوم على جملة خصائص ومحددات أبرزها ارتباطه بشبكة مفهومية غنية ومتعددة تمثلها العديد من الكلمات والمصطلحات التي اعتبرناها إبدالات للمفهوم، والتي تشير -بالرغم من تعددها وتشابكها- إلى جملة خصائصه اللغوية ومميزاته الأسلوبية وعناصره التركيبية التي يستحيل تحقق صفته النصية في غيابها.

ولعل أهم خاصية ميزت التصور المفهومي للنص عند العرب وعيهم منذ بواكير تشكل فكرهم النقدي بأهمية ترابط القصيدة وتماسك أبياتها وأشطرها الشعرية، وهو وعي لم نلمسه من خلال مصطلحات النسج والسبك والقران والديجاج والمشاكلة فحسب، بل وقفنا عنده عبر متابعة تصورهم لمفهوم القصيدة وشروط بنائها ومراحل تطورها مما دل دلالة قاطعة على رسوخ الوعي النصي لديهم منذ لحظات متقدمة في الجاهلية.

على أن أبرز تصور طبع مفهومهم للنص الشعري تشبيههم له بالجسد، بحيث اعتبروا القصيدة جسدا تخيليا يواصل الجسد الإنساني، ولم يكن هذا التشبيه محكوما برؤية تخيلية ذات غاية إمتاعية، ولكنه كان موجها بتصور جمالي ورؤية نقدية للنص الشعري، من حيث هو نص محكوم بنسق بنائي خاص وغاية فنية متميزة.

وانطلاقا من كل ما سبق يمكن القول إن مفهوم النص في التراث النقدي عند العرب كان يتحدد بشكله البنائي، وخصوصيته اللغوية، ومميزاته الأسلوبية، وعناصره التركيبية، ووظائفه الجمالية، وقد حرص النقاد والبلاغيون العرب على التنبيه على هذه العناصر وتأكيداتها بمستويات وصيغ تحولت بتحول خطابهم ونضجه.

الهوامش والتعليقات:

- (١) فضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث (المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤)، ص٧١.
- (٢) نفسه.
- (٣) إلهود إيش وآخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين (ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت، ط١، ١٩٩٦)، ص٤٥.
- (٤) أنظر د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناس (المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٥) ص١١٩-١٢٠.
- (٥) نفسه، ص١١٩-١٢٠.
- (٦) إلمار هولنشتاين: رومان ياكسن أو البنيوية الظاهرية (ترجمة عبد الجليل الأزدي، تانسيفت، المغرب، ط١، ١٩٩٩)، ص١١٩.
- (7) R. Jakobson: Huit question de poétique) éd: seuil, col: points, 1977, p16 .
- (٨) أنظر جان لوي كابانس: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية (ترجمة: عبد الجليل الأزدي، منشورات الملتقى، مراكش، ط١، ٢٠٠٢)، ص١١٠.
- (٩) نفسه، ص١١٣.
- (١٠) أحمد الطريسي أعراب: الشعرية بين المشابهة والرمزية دراسة في مستويات الخطاب الشعري (شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط١، ١٩٩١)، ص٦٠.
- (١١) صبري حافظ: التناس وإشارية العمل الأدبي (عميون المقالات، الدار البيضاء، عدد٢، سنة١٩٨٦)، ص٨١.
- (١٢) جوليا كريستيفا: علم النص (ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١)، ص٢١.

- (١٣) نفسه، ص ٧٩.
- (١٤) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة (ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١)، ص١٩٨٦.
- (١٥) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٣.
- (١٦) صبري حافظ: التناص وإشارية العمل الأدبي، ص ٨٣.
- (١٧) نفسه.
- (١٨) نفسه.
- (١٩) نفسه.
- (٢٠) رولان بارط: النقد والحقيقة (ترجمة: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، الشركة المغربية للنشر المتحدين، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥)، ص ٥٤.
- (٢١) صبري حافظ: التناص وإشارية العمل الأدبي، ص ٨٥.
- (22) Todorov et Ducrot: Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage) éds, du Seuil, Paris, 1979(p375 .
- نقلا عن محمد محمود: تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء (منشورات ديداكتيكا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٣)، ص ٣٠.
- (٢٣) محمد محمود: تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، ص ٣١.
- (٢٤) ابن منظور: لسان العرب، مادة (نصص).
- (٢٥) مرتضى الزبيدي: المعجم الوسيط، مادة (نصص).
- (٢٦) ابن منظور: لسان العرب، مادة (نسج).
- (٢٧) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء (تحقيق: الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، ١٩٨٦)، ص ٢٠٣.

- (٢٨) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين (تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤)، ٢٠٥/١.
- (٢٩) نفسه، ٢٠٦/١.
- (٣٠) نفسه، ٢٢٨/١.
- (٣١) الجاحظ: الحيوان (تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩)، ٣/٣١٣.
- (٣٢) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، ١/٦٧.
- (٣٣) أبو عبد الله محمد المرزباني: الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر (تحقيق: علي محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، د.ت)، ص ٢٥٢.
- (٣٤) أنظر أبو القاسم بن بشر الأملدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحراني (تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٧٣)، ١/٢٤.
- (٣٥) ابن رشيقي القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢)، ١/١٢١.
- (٣٦) أبين منظور: لسان العرب، مادة (قصد).
- (٣٧) نفسه.
- (٣٨) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء (تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت)، ١/٥٥.
- (٣٩) طه إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري (المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، السعودية، ط ١، ٢٠٠٤)، ص ٢٤-٢٥.
- (٤٠) الجاحظ: الحيوان، ١/٥٩.
- (٤١) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ١/٤٧-٤٨.

- (٤٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء (تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة)، ١/ ٧٥-٧٦.
- (٤٣) الجاحظ: الحيوان، ١/ ٥٩.
- (٤٤) ابن رشيقي القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١/ ٣١-٣٢.
- (٤٥) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ١/ ٧-٨.
- (٤٦) نفسه، ١/ ٥٦.
- (٤٧) أنظر أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب (تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.).
- (٤٨) المرزباني: الموشح، ص ٤٤٢.
- (٤٩) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٩)، ص ٩٣.
- (٥٠) نفسه، ص ٩٥.
- (٥١) طارق النعمان: اللفظ والمعنى بين الإيديولوجية والتأسيس المعرفي للعلم (سينا للنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤)، ص ٢٦٢-٢٦٣.
- (٥٢) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي (دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط ١، ١٩٨٣)، ص ١٢٦.
- (٥٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٤٥.
- (٥٤) نفسه، ص ٤٥-٤٦.
- (٥٥) نفسه، ص ٣٩٣.
- (٥٦) نفسه، ص ٣٥.
- (٥٧) نفسه، ص ٤٧.
- (٥٨) نفسه، ص ٨٥.

- (٥٩) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٨٥-٨٦.
- (٦٠) نفسه، ص ٤٩.
- (٦١) نفسه، ص ٨٧-٨٨.
- (٦٢) نفسه، ص ٢٠٦.
- (٦٣) نفسه، ص ٢٨٥.
- (٦٤) أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص ٦٣.
- (٦٥) نفسه، ص ٦٧.
- (٦٦) أنظر الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام (تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٣)، ١/٤١٢-٤١٣. ابن الرومي: الديوان (تحقيق: د. حسين نصار، ط ٣، مكتبة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٣)، ٢/٥٣١.
- (٦٧) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر (تحقيق وضبط: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨١)، ص ١٦١.
- (٦٨) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر (تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠)، ص ١٨.
- (٦٩) نفسه، ص ٢١-٢٢.
- (٧٠) نفسه، ص ٢١.
- (٧١) نفسه، ص ٢٥.
- (٧٢) نفسه، ص ١٤٣.
- (٧٣) نفسه، ص ١٤٨.
- (٧٤) نفسه، ص ٦٠.
- (٧٥) نفسه، ص ٨٨.

- (٧٦) ابن رشيق: العمدة، ١/١٢٤.
- (٧٧) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ١١٩.
- (٧٨) نفسه.
- (٧٩) نفسه، ص ١٢٦-١٢٧.
- (٨٠) نفسه، ص ٢٨٩، ٢٩١، ٢٩٨، ٣١٠.
- (٨١) نفسه، ص ٣٠٩.
- (٨٢) نفسه، ص ٣١٨-٣١٩.

ثبت المصادر والمراجع

- الأمدي، أبو القاسم بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٧٣.
- إبراهيم، طه أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، السعودية، ط ١، ٢٠٠٤.
- أعراب، أحمد الطريسي: الشعرية بين المشابهة والرمزية دراسة في مستويات الخطاب الشعري، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط ١، ١٩٩١.
- إيش، إرود وآخرون: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، ط ١، ١٩٩٦.
- باختين، ميخائيل: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٦.
- بارط، رولان: النقد والحقيقة، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، الشركة المغربية للنشرون المتحدون، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥.
- التبريزي، الخطيب: شرح ديوان أبي تمام، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٣.
- ثامر، فضل: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٩٤.
- الجاحظ، أبو عثمان: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٤، د. ت.
- الجاحظ، أبو عثمان: الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٦٩.

- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٩.
- الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د. ت.
- حافظ، صبري: التناسخ وإشارية العمل الأدبي، عيون المقالات، الدار البيضاء، عدد ٢، س ١٩٨٦.
- ابن الرومي، علي بن العباس: الديوان، تحقيق: د. حسين نصار، مكتبة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط ٣، ٢٠٠٣.
- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق وضبط: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨١.
- العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠.
- ابن قتيبة، محمد: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
- القرشي، أبو زيد: جمهرة أشعار العرب، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د. ت.
- القرطاجي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط ٣، ١٩٨٦.
- القيرواني، ابن رشيقي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢.
- كابانيس، جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: عبد الجليل الأزدي، منشورات الملتقى، مراكش، ط ١، ٢٠٠٢.

- كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩١.
- محمود، محمد: تدريس الأدب استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٣.
- مفتاح، د. محمد: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ١، ١٩٨٥.
- المرزباني، أبو عبد الله محمد: الموشح مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق: علي محمد علي البجاوي، دار الفكر العربي، د. ت.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب المحيط، دار الجليل، بيروت، ١٩٨٨.
- النعمان، طارق: اللفظ والمعنى بين الإيديولوجية والتأسيس المعرفي للعلم، سينا للنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤.
- هولشتاين، إلمار: رومان ياكبسن أو البنيوية الظاهرية، ترجمة: عبد الجليل الأزدي، تانسيفت، مراكش، المغرب، ط ١، ١٩٩٩.
- R. Jakobson: Huit question de poétique, éd: seuil, col: points, 1977.