

كلمة شكر

أتوجّه بالشكر الوافر لمن كانت لي نعم السند وخير المعين، أستاذتي المشرفة "آمنة بلعلی" على صبرها وحرصها أثناء متابعة مراحل البحث، وتصويب مساره حتى استوى على سوقه.

كما أقدم شكري الجزيل لكلّ من ساندني توجيها ونصحا وإرشادا ودعما، في مسيرة تحضيرى لهذا العمل وأخصّ بالذکر زوجي وصديقي الذي دعمني بكلّ عطاء.

إهداء

إلى كلّ من استطاع أن يرسم طريقا إلى الفؤاد...

كل باسمه ومكانته...

مقدّمة

دعت العلوم العرفانية المعاصرة إلى توجيه الاهتمام نحو الكيفية التي يتم بها استقبال المعرفة ومعالجتها وإعادة إنتاجها، وأضفت على الدراسات الأدبية صبغة التّضايّف والتّعاير، التي أضحت سمة المعرفة المعاصرة، إذ لم يعد بالإمكان التّعامل مع الخطابات ضمن وجهة معرفيّة واحدة، تُعنف اللّغة وتفرض قسريّة عليها، وبخاصّة مع الخطابات الإبداعية ذات اللّغة العليا التي تبتعد عن السّطحيّة وتنزع نحو التّعدّد والتّكثيف.

فرض هذا التّحوّل في نموذج المعرفة، تغييرا في المقولات والمفاهيم التي تستند إليها الدّراسات الأدبيّة، وبخاصّة في مجال تحليل الخطاب، إذ أدّى هذا البراديغم الجديد إلى نقل الاهتمام من البنى النّصيّة إلى البنى الدّهنيّة، وأصبح الحديث عن دور المرجعيّة الدّهنيّة في عمليّة إنتاج الأقوال وتفسيرها أمرا ضروريا لا يكتمل فعل القراءة بدونه.

وقد عمدنا في هذا البحث إلى الوقوف عند تمثّلات الممارسة العرفانية في الفكر النّقديّ والبلاغيّ العربيّ القديم، سعيا منّا إلى الكشف عن النّمودج العرفانيّ الذي يوطّر اشتغال المعرفة التّراثيّة حول قضايا الإبداع، فاتّخذت دراستنا منحى تأصيليّا يرمي إلى تأسيس نظرة تحديّثيّة للتّراث العربيّ، تعتمد على مساءلة منجزات القدامى والحفر في المفاهيم التّراثيّة لاستخراج ما حضر فيها من طروحات عرفانية، كشف عنها الدرس العرفانيّ في ثوبه المعاصر. ونحن لا نسعى إلى الوقوف عند هذه الطّروحات لنقدّمها للقارئ كمفاهيم جاهزة تعتمد على العرض والوصف؛ بل نريد من خلال هذا التّأصيل الإحاطة بالنّمادج المعرفيّة التي حدّت بالظّاهرة الأدبيّة عندهم، ونعيد النّظر إليها وفق الثّقافة المعاصرة، لا لكي نُسقط عليها المفاهيم العرفانية وندّعي وجودها في تراثنا ذلك أنّ فكرة الإسقاط ليست فكرة إنتاجيّة بقدر ما تعتمد على التّلقّي السّلبّي مع إعادة العرض الوصفي للظّاهرة. فما نرومه هو ضبط الجهاز المفاهيميّ الذي اشتغل عليه الطّرح العرفانيّ التّراثيّ، وإيجاد الخيط النّاطم الذي يجمع القضايا المتعلّقة به. وكذا توجيه الجهود نحو تأصيل الفكر العرفانيّ العربيّ المعاصر، حتّى لا تلتصق به فكرة التّبعيّة والاستهلاك والتّقليد، وينتقل إلى فكر إحيائيّ ينطلق من تراثه القديم ليُحيي مفاهيمه ويعيد صياغتها وفق مستجدّات الثّقافة المعاصرة.

لا ينتظر القارئ أن يعثر على الفكر العرفاني عند القدامى بشكل مباشر، ابتداءً بجهازه المصطلحي وصولاً إلى نماذجه المعرفية الناضجة _ كما تقدّمه العلوم العرفانية اليوم _ فنحن ندرك أنه لا توجد نظرية عرفانية جاهزة ومحدّدة المعالم والآليات في التراث العربي، لذلك سعت دراستنا إلى إيجاد الإطار الذي يحدّد مجال اشتغال المفاهيم العرفانية، ويوحّدها ضمن نسق مشترك، تتجلى فيه المفاهيم النظرية والمقولات الإجرائية التي سبق إلى وضعها القدامى دون فصل منهجي أو وعي تصنيفي لها، ويرتبط هذا بالخاصية الموسوعية التي تميّزت بها مؤلفاتهم، إذ نجدها تنهل من أخلاط معرفية مختلفة، يتم الاستناد إليها في تفسير الظاهرة الأدبية، وإرجاعها إلى العوالم العرفانية المسؤولة عن إنتاجها.

ركّزت دراستنا على ما قدّمه النقاد والبلاغيون العرب من طروحات عرفانية تتعلّق بالخطاب الشعري، في مراحل تشكّله وبنائه واستقباله، ويرجع هذا للمكانة التي حظي بها الشعر في التراث العربي من حيث العناية والاهتمام، إذ تحفل الإنجازات التراثية بالدراسات الوافية والمتعمّقة حول الشعر، تعريفاً وتاريخاً وتطبيقاً وتنظيراً. وقد اقتصر مجال دراستنا على القضايا التي رأيناها وثيقة الصلة بالاشتغال العرفاني، كما أننا لم نفصل في عرض هذه القضايا بين النقد والبلاغة نظراً للنشأة المشتركة بينهما، إضافة إلى تداخل القضايا فيهما وامتزاجها في آراء القدامى.

وقد اقتضى منا رصد تمثّلات الممارسة العرفانية في التراث النقدي والبلاغي الوقوف عند مراحل تشكّله، بحيث عمدنا إلى استقراء جهود القدامى بدءاً من القرن الثالث الهجري وصولاً إلى القرن السابع، مقتصرين في ذلك على أهم النقاد والبلاغيين الذين رأينا أنّ إسهاماتهم شكّلت سبقاً معرفياً، ومثّلت إضافة نوعية في المجال العرفاني، دون التركيز على ما اقتصر على الجمع والعرض والتكرار والشرح والتلخيص؛ لأنّ حاجة التأسيس دفعتنا إلى استنباط المفاهيم من مصادرها الأصلية، للوقوف عند ملابساتها وإحداثيات تشكّله عند أصحابها. وقد راعينا في ذلك التغيّرات التي شهدتها البراديجم المعرفي الذي وجّه البحث في النقد والبلاغة، ووقفنا عند مراحل تشكّله التي اعتمدت على استراتيجيات التعديل والاستثمار والتجاوز في وضع المفاهيم ومراجعتها وبناء القضايا وتأسيس النماذج المعرفية في دراسة العملية الإبداعية.

ولقد استوقفتنا مجموعة من الأسئلة التي نراها تثير إشكالات حول الموضوع، بغرض التعرف على تمثيلات الفكر العرفاني عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى، نصوغها كالآتي:

➤ كيف عالج المنظور العرفاني العربي قضايا الإبداع؟ وما المفاهيم التي يقترحها في التنظير للصناعة الشعرية؟

➤ ما القضايا العرفانية التي يركز عليها إنتاج الخطاب الشعري عند النقاد والبلاغيين؟

➤ ما الميكانيزمات العرفانية التي يعتمد عليها تشكيل الخطاب الشعري؟

➤ ما النماذج العرفانية التي تتحكم في معالجة الخطاب الشعري وفهمه؟

➤ هل يمكن الخروج بتوصيف لنظرية عرفانية خاصة بالخطاب الشعري في التراث النقدي والبلاغي العربي؟

اقتضت الإشكالية المذكورة استبعاد فكرة المنهج الواحد في التحليل؛ فهي تجعل الدراسة تتفتح على خاصية التماثل المعرفي، وعلى ما تقدمه الدراسات العرفانية المعاصرة من آليات إجرائية ترتبط بإنتاج الأقوال ومعالجتها، وكان أكثر تركيزنا على ما قدمته اللسانيات العرفانية والتداولية العرفانية، والبلاغة العرفانية، وعلم النفس العرفاني؛ كونها ركزت على دراسة الاشتغال الذهني للغة ووقفت عند دور المكون العرفاني في إنتاج الأقوال ومعالجتها. ويرتبط هذا الانفتاح بخصوصية المدونة التراثية التي تأبى الانغلاق على مجال معرفي واحد، وتنتزع نحو الموسوعية التي تميز بها النقاد والبلاغيون القدامى في كتاباتهم. وهذا ما يجعل قراءتنا قراءة توليفية مفتوحة تعتمد الحفر والمساءلة، والتحليل والاستدلال والتأويل في استنطاق البنيات العرفانية الكبرى المتحكمة في صياغة قضايا النظرية الشعرية العربية القديمة.

استدعى الموضوع تقسيم البحث إلى مقدمة وثلاثة فصول، تحوي مجموعة من المباحث وخاتمة أوردنا فيها مجمل النتائج التي توصلنا إليها.

خصّصنا الفصل الأول الموسوم: "النسق الذهني المؤد للخطاب الإبداعي" للبحث عن طبيعة النسق الذي يتم فيه إنتاج المعرفة الشعرية عند القدامى، فتعرضنا في المبحث الأول إلى دور براديغم الصناعة العقلية في توجيه الخطاب، وقد تمظهر من خلال نزوع الدارسين إلى ربط قول الشعر بالمجال الذهني والإدراكي. أما المبحث الثاني فتناولنا فيه عناصر تحريك الإبداع

الشعري، والتي تمثلت في الدوافع المسؤولة عن توجيه الصناعة الشعرية، وارتبطت بالحالات التي تكون عليها النفس أثناء الإبداع، وكذا بالانفعالات التي نتجت عنها الأغراض الشعرية. وأما المبحث الثالث فتطرقتنا فيه إلى الحديث عن المؤشرات التي تفعل الكفاءة الإبداعية عند الشاعر من خلال التعرض إلى دور العمليات العقلية الكبرى كالإدراك والذكاء والذاكرة في توجيه نسق الإنتاج وتفعيل نماذجه الإدراكية.

أما الفصل الثاني الموسوم: "ميكانيزمات التشكيل الخطابي"، فقد خصصناه للبحث في الآليات العرفانية التي تسهم في تشكيل الخطاب الشعري، تعرضنا في المبحث الأول إلى خطاطات النموذج الشعري القديم، وهي تتعلق بالفضاءات الذهنية التي تُهيكل عناصره، وتمثل المداخل العرفانية التي يعتمد عليها نظامه. وانتقلنا في المبحث الثاني إلى عرض التجليات التي تتمظهر فيها ملامح الصياغة العرفانية، فتتبعنا الحركية المميزة للدلالة أثناء الصياغة، ودور المكون العقلي في عملية النظم والبناء. ثم توسعنا في المبحث الثالث في عرض المساحات الخطابية التي يرتسم عليها المجال الإدراكي في هندسة القصيدة، إذ نتبعنا مراحل بناء القصيدة بدءًا بالافتتاح ثم التخلّص ثم الاختتام، مسترشدين بالتأطير الذهني الذي تقدّمه المجالات التصورية في تشكيل مسارات القول الشعري.

وأما الفصل الثالث ف جاء موسوماً: "فضاءات التلقي التفاعلي"، تطرقتنا فيه إلى مظهرات الفكر العرفاني من خلال البعد التفاعلي الذي ينشئه المتلقي مع الخطاب الشعري، تضمن المبحث الأول الحديث عن النسق الذهني الذي يتم فيه استقبال الخطاب، رصدنا فيه أهم الملامح التي تجسد علاقة الخطاب بمتلقيه، من حيث شروط نجاحه واستراتيجيات تفعيله. وتعرضنا في المبحث الثاني إلى منوال الاستدلال باعتباره آلية عرفانية في معالجة الخطاب، يعتمد على المتلقي في مساءلة الدلالة والوصول إلى البنية العميقة المتحكممة في إنتاج الخطاب وتفعيل ميكانيزماته الإبداعية. أما المبحث الثالث فقد خصصناه للحديث عن عملية الفهم وإعادة بناء المعنى، بحيث نظرنا إلى الفهم كمرحلة أخيرة يتحقق من خلالها التفاعل المنتج مع البنى النصية والبنى المرجعية في معالجة الخطاب الشعري.

وأنهينا البحث بخاتمة، أوردنا فيها النتائج التي توصلنا إليها حول تجليات الممارسة العرفانية عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى.

اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المراجع الأساس التي شكّلت عمدة دراستنا، نذكر منها: "البيان والتبيين" للجاحظ، و"الشعر والشعراء" و"عيون الأخبار" لابن قتيبة، و"البدیع" لابن المعتز، و"عيار الشعر" لابن طباطبا، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، و"الصناعتين" للعسكري و"العمدة" لابن رشيق، و"أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، و"مفتاح العلوم" للسكاكي، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني. كما اعتمدنا على مجموعة من المراجع الحديثة المتعلقة بالدراسات العرفانية المعاصرة مثل: "المقاربات العرفانية وتحديث الفكر البلاغي" لوسيمة نجاح مصمودي، و"الشعرية العرفانية" لتوفيق قريرة، و"دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني" و"السيمائيات العرفانية" لمحمد الصالح البوعمراني، و"النقد المعرفي في الدرس البلاغي" لأزاد حسان شيخو. إضافة إلى المراجع الأجنبية مثل: "نظرية الصلة أو المناسبة في التواصل والإدراك" لسبربر وولسون، و"علم الدلالة والعرفانية" لراي جاكندوف، و"الاستعارات التي نحيا بها" لجورج لاكوف ومارك جونسون، و"تداولية الخطاب من تأويل الملفوظ إلى تأويل الخطاب" لأن روبول وجاك موشر.

ما يُظهر صعوبة البحث هو تداخل الجانب الكمي للمادة المدروسة مع العامل الزمني الذي يتوزع عليه مجال البحث، وبخاصة مع امتزاج مجال ميدان النقد بالبلاغة، وكثرة المدونات التراثية وتناثر المعلومات في ثنايا أبوابها دون ضبط موضوعي دقيق أو فصل منهجي بينها، وهو ما جعل عملية البحث تتشعب وتتطلب مشقة مُضنية؛ من أجل جمع المفاهيم العرفانية وإعادة ترتيبها وتوزيعها وفق المداخل التي تناسب الغرض من البحث، إضافة إلى غياب المراجع التي تعرّضت إلى تجليات العرفانية في التراث النقدي والبلاغي بقضاياها ومراحلها المختلفة. وبالرغم من هذا فإننا وجدنا متعة كبيرة أثناء تتبّعنا مسارات البحث في الكتب التراثية وتعاملنا مع لغة القدامى، وكم كنا نستشعر ثقل المسؤولية أمام المادة العلمية التي نتعامل معها أثناء تفحصنا المدونات، والمقارنة بينها وتتبع حيثياتها، لنتمكّن من تدليل ما اعترضنا من صعوبة، ونجمع التعب بالمتعة ونشوة استجلاء ما خفي بين دقات تراثنا العربي.

ويقتضي منا واجب الشكر إرجاع الحق لأصله، وذكر العرفان لأهله، فلا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل شكرنا لكل من كانت له يد في مساعدتنا أثناء إنجاز مراحل هذا البحث، كما نتقدم بالشكر إلى الأستاذة المشرفة: آمنة بلعلى على جهودها المضيئة معنا، وكذا إلى أعضاء لجنة المناقشة على تجشّمهم عناء قراءة هذا البحث، وعلى الملاحظات التي سيقدمونها حوله.

تيزي وزو في: 2019/01/01.

الفصل الأوّل

النسق الذهنيّ المولّد للخطاب الإبداعيّ

المبحث الأوّل: الإبداع باعتباره صناعة عقلية

المبحث الثاني: محرّكات الصّناعة الشعريّة

المبحث الثالث: مؤشّرات تفعيل الكفاءة الإبداعية

تقديم:

يكتسب الخطاب الشعري مركزيته في الدراسات الأدبية القديمة والحديثة من خصوصية النسق المسؤول عن إنتاجه، ومن طبيعة العلاقة التي تجمعها بالعوالم الذهنية والسياقية والخطابية التي أفرزها حضوره المهيمن على النظرية الشعرية العربية القديمة؛ إذ حظي بمكانة مهمة جعلته يتبوأ صدارة البحث والدراسة ضمن المنظومة المعرفية التراثية، فكان مدار اهتمام الباحثين، وعمل على تشكيل الخطابات النقدية والبلاغية التي استقت روائز بحثها من حركيته. ونظراً لطبيعة الخصوصية التي يتميز بها؛ فإن الجهود التي عاينته توزعت على مختلف المحددات التي تشمل كياناته الإدراكية، فلم يتوقف القدامى عند تحديد مفهوم الخطاب الشعري، أو التنظير للظاهرة الشعرية وفق مبدأ اللغة والتركيب والتصوير فقط، بل تعددت المداخل التي تم الاعتماد عليها فانفتح المجال على البعد الذهني المسؤول عن إنتاج الدلالة في الخطاب، وعمد الدارسون إلى استقصاء كل ما يخدم البنية الذهنية المولدة لهذا الخطاب؛ من أجل الإحاطة بما يكتنفه من تكثيف ما يزال يثير جدالات عديدة في الفعل النقدي المعاصر.

ولعل أول مدخل يواجهنا في الحديث عن النسق الذهني المولد للخطاب الشعري، هو التعرض إلى طبيعة هذا الخطاب والتساؤل عن خصوصيته؛ فالمتتبع لمحاولات التحديد التي قدمها الفكر التراثي، يلاحظ أن معالجته تمت باعتباره معرفة عقلية تتضافر في إنتاجها مجموعة من القدرات والآليات الذهنية، التي تعمل على بلورة تلك المعرفة وفق نسق خاص، يسمح بتمرير مقاصد المبدع، والتعبير عن مكنوناته الداخلية، ذلك أن الإبداع لا يمكن حصره في التجربة الشعورية التي يعيشها المبدع، ثم ينسجها في شكل قوالب فنية تثير إعجاب المتلقي؛ بل يحتاج إلى نماذج إدراكية متعددة تسهم في تشكيله، وفق منوال المعرفة الإبداعية التي تحكمها الذائقة الأدبية.

وقد استدعى هذا التحديد التفكير في الفضاء العرفاني الذي عمل على تفعيل نسق الخطاب، وتحيين الميكانيزمات التي يقوم عليها، فتم التطرق إلى البواعث التي تتشكل ضمن هذا النسق، وتعمل على تحريك بنية الخطاب وتوجيه دلالاته، وهي تندرج ضمن الكيانات الذهنية التي تسهم في تحفيز الاشتغال الذهني عند الشاعر، فتجعله يختار المجالات التصويرية التي يتوزع عليها خطابه وفق الغرض الشعري الذي يتماشى مع دوافعه.

كما أنّ اهتمام النقاد والبلاغيين بالمحيط العرفانيّ الذي تتبلور فيه الصناعة الشعريّة جعلهم يهتمّون بالمعطيات التي يحتاجها الشاعر من أجل تحسين صناعته، فقد تنبّهوا إلى أنّ قدرات الشعراء لا تتساوى، مثلما تظهره الموازنات والخلافات الكثيرة التي وصلت إلينا حول تفضيل شاعر على آخر، أو تقديم شاعر على أقرانه، فعملوا على تسييح الصناعة الشعريّة بالمقومات التي تخدم المعايير التقديّة والمحدّات البلاغية التي كان يتم الحكم على ضوئها، وعمدوا إلى طرح كلّ ما يخدم الخطاطات الإبداعية التي يعتمد عليها نسق إنتاج الخطاب الشعريّ، كما سنفصّله فيما يأتي من البحث.

المبحث الأول: الإبداع باعتباره صناعة عقلية

ننطلق في بحثنا من الطرح الذي كان سائداً حول تصوّر مفهوم الإبداع الشعريّ في الفكر القديم، والذي كان يعتمد على مسلّمة أنّ قول الشعر قدرة غير إنسانية تحدثها شياطين الشعر أو الآلهة في أوقات خاصّة لا يكون للشاعر دور فيها، فهو "ضرب من النبوغ أو الإلهام لا يصدر فيه الشعراء عن حكمة، ولكنهم كالكهنة الذين يردّدون كلاماً حسناً لا يفهمون معناه"¹، فكان هذا الطرح شائعاً، وقد أضفى نوعاً من القدسية في النّظر إلى العملية الإبداعية والتّعامل معها من منظور خارجي، يعكس عجز العقل العربيّ القديم عن الإحاطة بعملية الخلق والإبداع؛ إذ كانت غرابة أحوال الشعراء وجهلهم بمصدر شعرهم في العصور الأولى سبباً في نسبة هذا الشعر إلى مصادر خارجيّة مسيطرة، توحى به لمن تختاره، وتؤثر به من تريد وكانت هذه القوّة إلهاً أو شيطاناً في أول الأمر²، ما جعلها ترتبط بالقداسة لتفرض هالة خارجيّة في تفسير الشعر ومعرفة مصدره فتمّ النّظر إليه على أنّه كلام يُقذف بفعل قوى عليا في قلب الفرد، ليقول الشعر.

كما أنّه عدّ صناعة لغويّة تخضع لأعراف الاستعمال اللّغويّ التي دأب عليها العرب قديماً وهو ما أضفى عليه نوعاً آخر من القداسة ارتبط بالمرجعية اللّغويّة عند العربيّ قديماً؛ إذ تمّ النّظر إلى الإبداع باعتباره عملاً لغويّاً صرفاً، يعبر عن براعة اللّغة وجمالها الذي لا ينبغي المساس به أو النّظر إلى الشعر دون الوقوف عنده، فكانت الصّياغة اللّغويّة بهذا هالة أخرى منحت الإبداع بعداً تفسيرياً، يعتمد على أهمّيّتها في البنية الثقافيّة العربيّة، وقد ارتبط هذا بالمنحى اللّغويّ الذي نظر إلى الشعر في حدود إمكاناته اللّغويّة فقط.

وقد عرف هذا الطرح تحوّلًا نتيجة التغيّر الذي طرأ على العقل العربي مع نزول القرآن واختلاط العرب بغيرهم، ودخول الفكر الفلسفي والمنطقيّ إلى البيئّة العربيّة، وازدهار الحضارة

¹ - فضل الله، وظيفة الشعر عند النقاد العرب القدامى، مجلّة القسم العربيّ، ع 18، جامعة بنجاب لاهور، باكستان 2011، ص 153.

² - عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء: دراسة تاريخيّة نقدية مقارنة تستعين بعلم النّفس، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط مصر، د. ت، ص 10.

الإسلامية*؛ إذ حدثت قطيعة ابستمولوجية مع ما كان شائعاً، وبدأ الحديث عن أصل العملية الإبداعية، وتغيّرت النظرة إلى مفهوم الشعر، إذ "ما يكاد ينقضي القرن الثاني الهجري حتى تكون قد دخلت العربية سيول ثقافية وعلمية لا حصر لها، ممّا مكّن العرب أن يتحوّلوا سريعاً إلى أمة علمية تُعنى بكلّ جوانب العلم الذي كان معروفاً عند الأمم القديمة، وخاصة الفرس والهنود والسريان واليونان، وتشارك فيه مشاركة جادة خصبة، وتضيف إليه علوماً جديدة تتصل بالقرآن والشريعة والشعر واللغة والنحو والعروض"¹، ما أدى إلى توسّع ميدان البحث التراثي على دائرة المنظومة المعرفية، التي ضمّت الدراسات اللغوية والقرآنية والنقدية والبلاغية والفلسفية، ما جعل العقل العربيّ يدخل في نمط معرفي جديد يعتمد فيه على مبادئ التفكير العقليّ، ويتبع بعض مبادئ البحث العلميّ، الذي يعتمد على مساءلة الظاهرة وتفسيرها استناداً إلى خلفيات معرفية مؤسّسة.

وقد ظهرت تفسيرات جديدة في ظلّ هذه الحركة العلمية، تبحث في مفهوم الشعر وطبيعة الإبداع، انطلقت من إعادة استقراء الوضع الذي كان عليه الإبداع، وتتبع المجرى الذي سارت فيه العملية الإبداعية. نلمس هذا عند الجاحظ (ت 231 هـ) في "البيان والتبيين" أثناء دفاعه عن البيان العربيّ وردّه على الشعوبيين الذين طعنوا في خطباء العرب وملوكهم، وقد تعرّض للقضية من زاويتين مختلفتين؛ يذهب في الوجهة الأولى إلى أنّ الشعر العربيّ صناعة قوامها أعمال العقل من خلال وقوفه عند ما عُرف في النقد القديم بالحواليات، وتأكيدُه على جودتها وأهميتها في نمذجة الشعر العربيّ القديم، حين يقول: "ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا

* عرفت هذه الفكرة تغيّرات عديدة من حيث الإيمان بها والتخلّي عنها، اختلفت أهميتها باختلاف المراحل التي مرّ بها الفكر العربيّ في تطوره؛ إذ لقيت قبولاً كبيراً في العصر الجاهليّ، بينما عرفت تراجعاً في العصور التي تليه لتحلّ محلّها القوى النفسية والعقلية، فأصبح الإبداع الشعريّ يفسّر في ضوء المؤشرات العرفانية المسؤولة عن إنتاجه. ويقسم الدارسون هذا التغيّر إلى ثلاث مراحل: ترتبط الأولى بالعصر الأسطوريّ الذي يبتدئ مع الفترة الجاهلية وينتهي بظهور الإسلام؛ حيث سيطرت هذه الفكرة على النظرة إلى الأدب. ثمّ مرحلة العصر الدينيّ الذي يمتد من القرن الأول الهجريّ إلى نهاية العصر الأمويّ؛ إذ كان للعصر الدينيّ تأثيره في تعديل هذه الفكرة واستبدالها بالوحي والإلهام. وبعدها تأتي مرحلة العصر العلميّ الذي يبتدئ من بداية العصر العباسيّ إلى القرن الخامس الهجريّ، حيث تأثرت الفكرة بالعلم الذي أتى ببديل لها من خلال البحث في أصل تكون القدرة الشعرية. لمزيد من التفصيل ينظر: عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء، ص 2، 3.

¹ - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربيّ: العصر العباسيّ الثاني، دار المعارف، ط 12، مصر، 2001، ص 115.

كْرِيْتاً وزمناً طويلاً، يردّد فيها نظره، ويُجِيل فيها عقله، ويُقَلِّب فيها رأيه، اتّهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زمناً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفافاً على أدبه، وإحرازاً لما خوّله الله تعالى من نعمته، وكانوا يسمّون تلك القصائد: الحوليات والمقلّادات والمنقّحات والمُحكّمات؛ ليصير قائلها فحلاً خنزيداً وشاعراً مقلّماً¹. فيعطي الجاحظ بهذا الطرح الشّعر تفسيراً مغايراً لما كان شائعاً، يركز فيه على المرجعية العقلية التي يستند إليها شعراء الحوليات في نظم قصائدهم وهو ما ذهب إليه ابن قتيبة (ت 276 هـ) حين أورد أنّ "خير الشعر الحولي المنقح المحكك"². ويحدّد الجاحظ الآليات التي يعتمدها هذا النمط من الإبداع، ليحصرها في ترديد النّظر وإعمال العقل وتقليب الرّأي، وهي عمليات عرفانية كمالها توقّر الكفاءة الإبداعية، التي تجعل الشّاعر يستطيع أن يخضع شعره لمنطقه العقليّ، فيكون العقل رقيباً عرفانياً موجّهاً للعملية الإبداعية، ومسؤولاً عن إخراجها وفق معايير الجودة التي فرضتها الدائقة العربية. يغدو الشّعر بهذا نشاطاً رمزياً، وضرباً من معالجة الدّهن للنشاط اللّغويّ، وتجربة تتفاعل فيها ظرفيات ووقائع نفسية وثقافية، لا لتعكس على سطح اللّغة؛ بل لتبني لنا تجربة إدراكية يخوضها الشّاعر على أكثر من صعيد³، فترديد النّظر وتقليب الرّأي في صناعة الشّعر هو ما يولّد هذه التّجربة الإدراكية.

أمّا الطّرح الثّاني فيذهب فيه إلى أنّ قول الشّعر عند العرب هو "بديهية وارتجال، وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالّة فكر ولا استعانة، وإنّما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع، أو في حرب، فما هو إلّا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا

1 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، مصر، 1998 ج2، ص 9.

2 - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدّينوريّ، عيون الأخبار، تح: يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، ط 1 لبنان، 1986، ج 2، ص 198.

3 - ينظر: توفيق قريرة، الشّعريّة العرفانية: مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعريّة قديمة وحديثة، دار نهى للطباعة، ط 1، تونس، 2015، ص 12.

يقيد على نفسه، ولا يدرسه أحدا من ولده"¹، فيعتبر أنّ الإبداع عند العربي يكون ارتجالاً وطبعاً لا يحتاج إلى المجهود العقليّ أو الحضور الفكريّ، بل يرتبط بتوفر أسباب القول والقصد فيه دون مراجعة أو إعمال للعقل. وقد اختلفت طرائق تعامل الدارسين مع هذا الطرح؛ فذهب بعضهم إلى تخطئته، ورأى أنّ حماسة الجاحظ في الدفاع عن الفن العربيّ أمام الشعوبيين أنسته حقيقة الشعر العربيّ، ومنعته من الإحاطة بطريقة العرب في القول². وأنكر عليه البعض الآخر، ممّن رأوا أنّ الجاحظ بالغ في وصف الموهبة والطبع العربيّ، وأرجعوا الشعر العربيّ كلّ إلى التكلّف مع الاختلاف في درجة الاعتماد عليه بين الشعراء³.

ونحن نتخذ في ذلك وجهة مخالفة، نرى فيها أنّ المقام التداوليّ الذي أحاط بموقفي الجاحظ هو الذي ولد الاختلاف في الطرح*؛ إذ جاء القول الأول في بداية الجزء الثاني من البيان وذكر ميزات العرب في الكتابة والأدب، مع التصريح بمقصديّة الردّ على الشعوبية، دون ذكر ما قالته عن العرب. بينما عرض الثاني في الجزء الثالث بعد إيراد ما قاله الشعوبيون حول الكلام العربيّ فجاء في صلب الردّ على اتّهاماتهم، وعكس مدى اندفاع الجاحظ وراء مقصديّته، وأبرز نوعاً من المبالغة في توصيف حال العربيّ مع البديهة، وتشبيه ما يرد عليه بالإلهام الذي لا يحتاج إلى الجهد والمدارسة، من باب تأكيد قدرة العرب على البيان في مقابل غيرهم، تقريراً للحجة، ورغبة في إفحام الخصم تماشياً مع السياق النصّيّ الذي يحيط بخطابه.

وحين نعيد النّظر في الموقف الثاني للجاحظ، ونقف عند البنية العميقة لخطابه وشبكة الدلالات الموضوعية التي يحملها، بغض النّظر عن المقصديّة الإجمالية التي يعكسها سياق التّخاطب الظاهر، فإنّنا يمكن أن نفهم أبعاد الممارسة الشعريّة، التي نراها تتكامل من خلال

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 3، ص 28.

2 - ينظر: سعد إسماعيل شبلي، الأصول الفنيّة للشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة، ط2، مصر، د. ت، ص 34، 35.

3 - ينظر: شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط 11، مصر، 1987، ص 20، 21.

* لا نعتقد أنّ الجاحظ مع مكانته العلمية في الفكر العربيّ الإسلامي، يمكن أن يتبنّى هذا الطرح دون أن يدرك مدى عموميّته واختلافه مع منطق القول الشعريّ في حدّ ذاته، وبخاصة مع سعة اطلاعه على حضارات ومعارف الأمم المجاورة وثقافاتهما؛ حيث لم يعد بالإمكان تفسير الإبداع الشعريّ بإرجاعه إلى الوحي والإلهام والقدرات الخفيّة التي ترتبط بالتفسيرات الأسطورية؛ لأنّها طروحات رفضها الدّين وتجاوزتها مبادئ التفكير المنطقيّ العلمي في كلّ الحضارات، وعند جميع الشعوب التي تعتمد في بناء معرفتها على نماذج علمية مؤسّسة.

الطرحين ولا تتناقض مثلما يراها البعض؛ إذ إنَّ الطبع والبدية لا يتنافيان مع الصناعة وإعمال العقل، فالقول الشعري الجيد على اختلاف غرضه وصاحبه وبنيته يحتاج إلى استعداد وبدية تكملهما القدرات العقلية للشاعر، إذ لا يمكن أن نعزل الطبع أو الارتجال عن النشاط العقلي المرافق له؛ لأننا نتحدث عن خطاب شعري ينبع من البنية المعرفية (Structure cognition) للأفراد _ بما فيها من معطيات فطرية وأخرى مكتسبة _ حيث تمثل هذه البنية "جهازاً كلياً للتمثيل الذهني للغة"¹ التي تعدّ تمثيلاً للمعرفة الشعرية من جهة، وتجسيدا لحضور المجهود العقلي في صناعة هذه المعرفة من جهة أخرى، وبخاصة أنها تعكس مستويات التمثيل الذهني عند المبدع بما أنه "ليس لها وجود بمعزل عن تمثيلها العقلي"² فهي تستمد وجودها في القول الشعري من مجالها الإدراكي.

إضافة إلى هذا يمكن أن نلاحظ أن الجاحظ قد ربط قول الشعر بداهة بالسباق الذي يستدعيه، وهذا ما يؤكد حضور العقل أثناء القول، إذ يسبق الاشتغال الذهني للغة عملية الإبداع من خلال محوري الاختيار والتركيب _ إن استبعدنا محور الاستبدال على أساس أن القول يكون بداهة _ وهو ما تثبته اللسانيات العرفانية، حين تؤكد أن "الملكية اللغوية مكونين مختلفين في الأقل هما: نظام إدراكي يخزن المعلومات بصورة ما، وأنظمة للأداء تستخدم هذه المعلومات للنطق والإدراك والكلام عن العالم، وصياغة الأسئلة وإطلاق النكات إلخ. وللملكة اللغوية نظام إدراك الدّخل ونظام لإنتاج الخرج... وتتعامل أنظمة الأداء هذه مع رصيد مشترك من المعلومات يربط بعضها ببعض ويزوّدها بتعليمات من نوع معين"³، بحيث تكون هذه المعلومات بما فيها اللغوية بمثابة الأرضية التي يعتمدها محور الاختيار من أجل انقضاء التعابير المناسبة للقول الشعري ويمكن التمثيل لهذا بالسياقات التي وضعها الجاحظ (يوم الخصام، الحداء، المقارعة، الصّراع...)

¹ - مصطفى بوعناني وبنعيسى زغبوش، اللغة والمعرفية: بعض مظاهر التفاعل المعرفي بين اللسانيات وعلم النفس، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2015، ص 9.

² - نعم تشومسكي، العقل واللغة، تر: بيداء علي العلكاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، د. ط، العراق 1996، ص 122.

³ - نعم تشومسكي، آفاق جديدة في دراسة اللغة والذهن، تر: حمزة بن قبلان المزيني، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 مصر، 2005، ص 284.

فهي مواضع تحتاج إلى اختيار ما يخدمها في نصّ القول، فيعمد الشاعر إلى معجمه الذهني ليختار منه ما يناسب التعبير عن حالة الخصام، وكذا انتقاء ما يتوافق مع حالة الشاعر أثناء حذاء البعير، والشّيء نفسه ينطبق مع المقارعة أو الصّراع، ويحتاج العقل أثناء عملية الاختيار إلى المرور بسيرورة عرفانية يبني قلبه التعبيري وفق نتائجها، على اعتبار أنّ "التصوّرات تخزن في الدماغ على شكل تسجيلات خامدة. حينما تخضع لعملية التنشيط فإنّها تظهر على شكل شبكة من العناصر التي تحيط بالمشير. وظهورها هذا لا يتم بالتدرّج إنّما يتمّ في وقت واحد"¹، يحتاج فيه الشاعر إلى الفصل بين كلّ هذه التّدايعات والانتقاء الملائم منها، لينتقل بعدها إلى محور التّركيب والنسج وفق ميكانيزمات عقلية كذلك، تتناسب مع المقام ومعايير الجودة. وكلّ هذه العمليات لا يمكن تصوّر حدوثها بمعزل عن إجاله الفكر، والاستعانة بالكفاءة الذهنية التي تكون المسؤول الأول عن عملية الإبداع في نهاية المطاف.

ويُمكن القول إنّ الجاحظ بهذا الطرح قد فتح المجال أمام الدارسين بعده من أجل تغيير زاوية النظر إلى الإبداع الشعريّ، وإلى الكيفية التي يتم بها تفسير الظاهرة الشعرية، فهو الذي رأى أنّ الشعر "صناعة وضرب من النسج وجنس من التّصوير"²، كما أنّه جعل حكم الفحولة* في البيئة العربية يخضع للكفاءة الذهنية التي توجّه العملية الإبداعية، ليقدم بهذا تفسيراً عرفانياً لمفهوم الشعر العربيّ، ويؤكد مدى تحكّم الآليات العقلية التي تحدّث عنها سالفاً في النسق المسؤول عن توليد الخطاب الشعريّ.

وقد توسّعت جهود البلاغيين القدامى في مجالات القول التي تخدم غرض التّبليغ في مختلف السياقات التي تحيط بإنتاج الخطاب، وكان القصد من ذلك التأسيس للمعايير التي تضبط

¹ - حسان بوكيلي، المعجم الذهني: بحث في آليات النفاذ النفسيّة والمعرفيّة، منشورات الرّمن، وزارة الثقافة، د. ط، المغرب 2015، ص 36.

² - الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، ط2، مصر، 1965، ج3، ص132.
* أورد الجاحظ طبقات الشعراء عند العرب حسب تفاوت جودة شعرهم، كالآتي: الفحل الخنذيذ، ثمّ الشاعر المُفلق، ثمّ الشاعر، ثمّ الشعور. ومنهم الشويرع أيضاً بين الشاعر والشعور. لمزيد من التفصيل ينظر: البيان والتبيين، ج2، ص 9.

بلاغة القول "وفق مبدأ الحاجة والوظيفة"¹، الذي انطلق منه البحث في البيان العربي، وقد تمّ التطرّق في هذا الصدد إلى الأداءات التي ينجزها اللسان العربي وفق الأسس اللسانية العرفانية* التي طرحها الجاحظ حين منح وظيفة اللسان بعدا توصيفياً عرفانياً، تنتظم فيه فضاءاته التداولية "واللسان أداة يظهر بها حسن البيان، وظاهر يُخبر به عن الضمير، وشاهد يُنبئك عن غائب وحاكم يُفصل به الخطاب، وناطق يرد به الجواب، وشافع تُدرّك به الحاجة، وواصف تُعرف به الحقائق، ومُعزّ يُنفى به الحزن، ومؤنس تذهب به الوحشة، وواعظ ينهى عن القبيح، ومُزيّن يدعُو إلى الحسن، وزارع يحزُّث المودة، وحاصد يستأصل الضغينة، ومُلهم يُوفق الأسماع"² يلحق الجاحظ باللسان المحدّات الوظيفية التي تجعله محرّك البلاغة وأداتها الأولى، ويحيل إلى ارتباط أشكال القول بالوضعيات التواصليّة التي ينشئ فيها المتكلم خطابه، وفق الأنساق التّصوريّة المتحكّمة في عملية الإنتاج، لتعكس هذه الوضعيات طبيعة التردّات الذهنيّة التي تلح على اللسان من أجل توطين الشّبكة التّواصليّة بين العالم الدّاخليّ للفرد والمحيط العرفانيّ الذي يعيش فيه، دون وعي تامّ بطبيعة هذا التّداخل بين العالمين، إذ "إنّ نسقنا التّصوري ليس من الأشياء التي نعيها بشكل عادي، إنّنا في جلّ التّفاصيل التي نسلّكها في حياتنا اليومية نفكّر ونتحرّك بطريقة أقلّ أو أكثر آليّة، وذلك تبعاً لمسارات سلوكية ليس من السهل القبض عليها. وتشكّل اللّغة إحدى الطرائق الموصلة إلى اكتشافها، وبما أنّ التّواصل مؤسّس على نفس النسق التّصوريّ الذي نستعمله في تفكيرنا وفي أنشطتنا، فإنّ اللّغة تعدّ مصدراً مهمّاً للبرهنة على الكيفية التي يشغل بها هذا النسق"³، فمن خلال الوظائف السابقة التي ذكرها الجاحظ يمكن الوقوف عند الأنساق الذهنيّة المسؤولة عن تشكيل القول وصناعته، لتحصل وظيفة التّبليغ، ويتمّ التّكامل بين المجال الذهنيّ والمجال القوليّ.

¹ - محمد بازي، البنى الاستعارية نحو بلاغة موسّعة، منشورات الاختلاف - ضفاف، ط1، الجزائر - لبنان، 2016، ص 199.

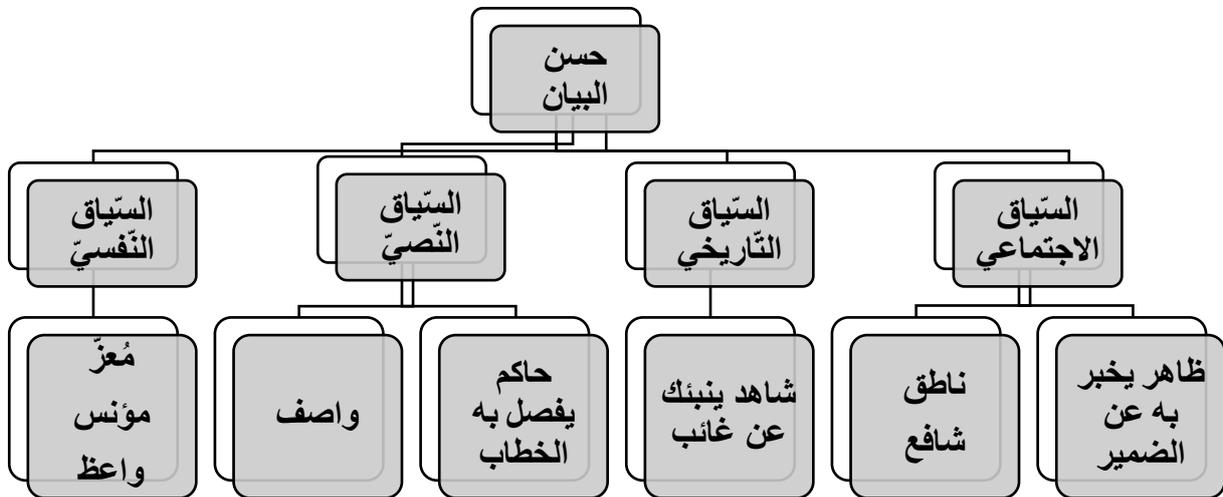
* أخذنا الفكرة من عند عبد الرحمن محمد طعمة في كتابه البناء العصبي للغة: دراسة بيولوجية تطوريّة في إطار اللسانيات العرفانيّة العصبيّة، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن، 2017. وأخضعناها للتّعديل وفق معطياتنا المعرفية.

² - الجاحظ، البيان والتبين، ج2، ص75.

³ - جورج لاكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنّشر، ط2، المغرب 2009، ص 21.

تحدّث الجاحظ إذن عن الأسس العامة التي ترافق استعمال اللسان، وتحيل إلى السياقات المحيطة به، وبالتالي ترتبط بالآليات العرفانية التي تحدّد اشتغاله، وتضبط حركته ونشاطه في علاقته بمنتجه، وهو ما نجد محمد طعمة يعلّق عليه بقوله: "إنّ الجاحظ قد وضع أسساً عرفانية لسانية مهمّة جدّاً في التّصنيف السياقيّ وحسن البيان عموماً، لا سيما أنّ العربية هي قمّة البيان باختيارها لغة للقرآن الكريم"¹؛ إذ سعى الجاحظ إلى بسط الاستراتيجيات التّخاطبية التي تعتمد على عملية التّواصل بين الأفراد، وجعل وظيفة اللغة هي الإبانة، إذ "اعتبرها ضرورة من ضرورات الاجتماع البشري لتبادل المعرفة ونقل الخبرة. وما دام الأمر كذلك فمن حقّ أهل اللغة أن يستخدموها ويتعاملوا بها بالطريقة التي يرونها محقّقة لهذه الوظيفة، ومؤدّية لهذه الغاية"²، وعلى هذا الأساس أقام "البيان والتّبيين" وتعرّض لحالات التّداول البيانيّ التي تخضع لمحدّدات نجاح القول أثناء التّخاطب.

ويورد محمد طعمة مخطّطاً يشرح فيه الأسس العرفانية التي اعتمدها الجاحظ في حديثه عن وظيفة اللّسان حسب تصوّره الخاص كالآتي³:

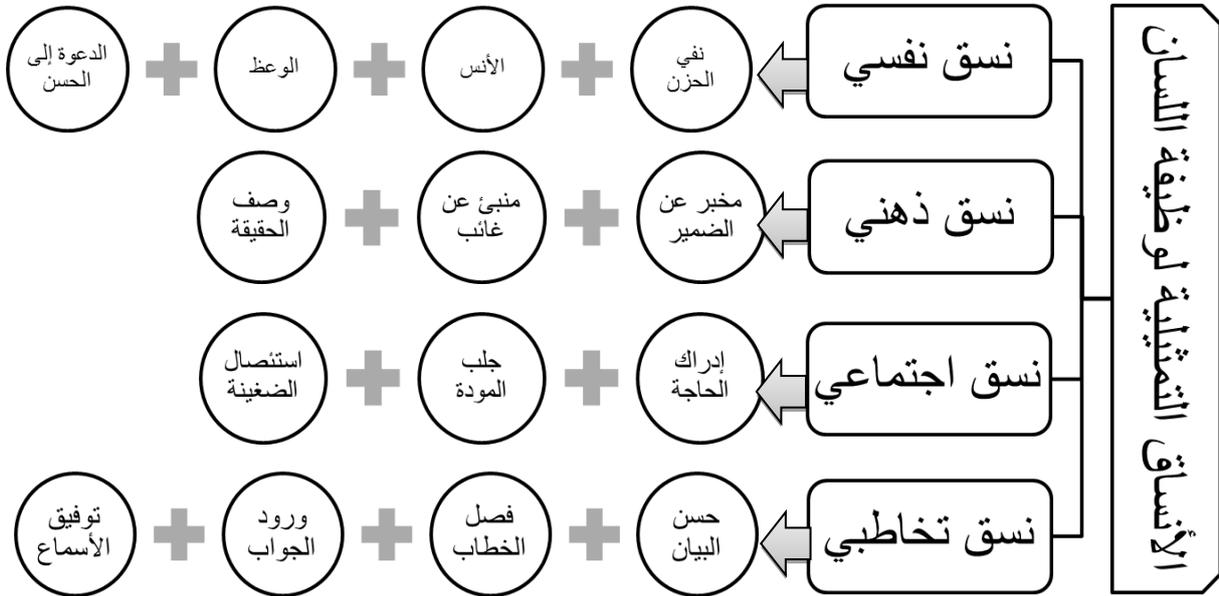


1 - عبد الرحمن محمد طعمة، البناء العصبي للغة، ص 285.

2 - نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير: دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي، ط3، لبنان، 1996، ص 111.

3 - المرجع السابق، ص 285.

ويرى محمد طعمة أنّ الجاحظ في هذه الرؤية التصنيفية لسياقات استخدام اللسان قد "جمع كلّ الإمكانيات التواصلية التي يقوم بها اللسان وظيفياً، والتي ترتبط بشكل ما بنوع من أنواع السياق على اختلاف تصنيفاتها في الدورة العامة، التي تتمركز اللغة وسيطاً ومحوراً بها في حلقة الاتصال الإنسانية"¹. وإن كنا ننتق مع محمد طعمة في إقرار وجود الأسس اللسانية العرفانية التي وضعها الجاحظ، فإننا نرى أنّها تنضام تحت أنساق تصوّرية ترتبط بالبعد الوظيفي للسان، وتتصل بفاعلية السياق في المحيط العرفاني أثناء التداول، وعلاقته بمرجعية التكوين الذهني للقول؛ لأنّه في الدراسات المعاصرة "لم يعد يُتصوّر على أنّه شيء خارجي بل يُتصوّر حقيقة عرفانية"²، ترتبط بأبعاد التّخاطب وإمكانيات اللغة، ذلك أنّ الحديث عن المكوّن العرفاني للسان يتوزّع على مختلف المعطيات التي تحيط به حالة قيامه بوظائفه، فهو لا ينعزل عن حالة مستعمله، ولا يمكن أن ينفصل عن السيوررات الذهنية التي ترتبط بإنتاج الكلام، وكذا المؤثرات الخارجية التي تحيط به والمحدّدات الخطابية التي ينتظم في إطارها، فكلّ هذه العوامل يمكن أن تتدرج ضمن المحدد العرفاني لاستخدام اللسان، وتسهم في صياغة نموذج البينائي. وبناءً على هذا يمكن أن نصوغ ترسيمة أخرى نراها تستجيب للبعد العرفاني الوظيفي للسان وفق النظرة التي عرضناها كالاتي:



1 - عبد الرحمن محمد طعمة، البناء العصبي للغة، ص 285.

2 - باتريك شارودو ودومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، د. ط، تونس، 2008، ص 360.

كما يمكن أن نلاحظ أنّ الممارسة العرفانيّة كانت تلازم الفكر التراثي عند مناقشة قضايا البيان، فارتبطت بتفسير أصل البلاغة الذي لا يكاد يختلف عن تفسير الصناعة الشعريّة، فنجد ابن قتيبة يشير إلى البعد العرفاني في تفسير البلاغة في باب حديثه عن البيان العربيّ، حين عرض ما ذكره أبو الحسن في جواب صُحار العبدي لما سأله معاوية عن البلاغة فقال: "شيء تجيش به صدورنا ثمّ تقدفه على ألسنتنا"¹، فيرجع الأصل في إنشاء البلاغة إلى ما يحدث في صدر الإنسان من نشاط عرفانيّ، يتعلّق بوجود تصوّر حول انتظام الكلام في ذهن الإنسان قبل إخراجها على الشكل البليغ، ما يثبت العلاقة التلازميّة بين الدّهن واللّسان في إحداث الوظيفة التّبليغيّة في مفهومها العام الذي يتوقف على حسن تبليغ المقصد، وإفهام السّامع بمختلف ضروب البيان.

يعكس الطّرح السابق المنحى الذي تتبناه البلاغة المعاصرة في صبغتها العرفانيّة، حين ترى أنّ اللغة "ما هي إلا تجلّ من تجليات أنظمتنا التّصويرية التي تؤسّس ثقافتنا"²، فلا يخرج تفسيرها عن هذا الإطار في بعدها التّداوليّ، وهو ما يؤكّده جاكندوف (Jackendoff) حين يذهب إلى أنّ "المعلومة التي تنقلها اللّغة معنى (أو إفادة) العبارات اللّغويّة، تتمثل في عبارات من البنية التّصويرية"³، فلا يمكن النّظر إلى الخطاب الذي تنجزه اللّغة بمعزل عن النّظام العرفانيّ الذي أنتجه، والذي يكون محلّه الصّدر أو العقل أو الدّهن حسب تعدّد اصطلاحات القدامى. وعلى الرّغم من أنّ الجهاز الاصطلاحيّ العربيّ لم يكن يشغل بهداف الكشف عن ذلك النّظام مثلما تسعى إليه الدّراسات العرفانيّة اليوم، إلاّ أنّه تحدّث عنه وأشار إلى أهمّيته في تكوين الخطاب البليغ تحقيفاً لمطلب البيان، وهو ما يعكس حضور الوعي العلميّ بحديثات التّفسير العرفانيّ لمفهوم البلاغة قديماً.

1 - ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، ص 187.

2 - محمد الصّالح البوعمراني، دراسات نظريّة وتطبيقية في علم الدلالة العرفانيّ، دار نهى، ط1، تونس، 2009، ص 200.

3 - راي جاكندوف، علم الدلالة والعرفانيّة، تر: عبد الرزاق بنور، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، د. ط، تونس 2010، ص 97.

ويستمر التحول في تفسير الإبداع الشعري من المنظور الجديد، ليرتبط بالمكانة التي يحتلها الشعر عند القدماء، إذ اعتبر محور المعرفة التراثية؛ كونه "معدن علم العرب، وسفر حكمتها وديوان أخبارها، ومستودع أيامها، والصور المضروب على مآثرها، والخندق المحجوز على مفاخرها، والشاهد العدل يوم النفار، والحجة القاطعة عند الخصام"¹، وإذا كانت هذه مكانة الشعر بما يتميز به من موسوعية معرفية، وعمق انتمائي في وعي المجتمع العربي، فإن مرجعيته العرفانية تلح لنتبوا صدارة التّحديد وأحقية الاستدلال؛ إذ إن المعرفة التي يحملها تحتاج إلى اختيار النسق الذي يناسب عرضها لتتشاكل مع بعضها، وتتسجم وفق الإطار الدلالي العام للخطاب الشعري، كما أنّ عملية اختيارها والتعبير عنها كذلك لا تحصل بالطبع والظفرة فقط، بل تحتاج أيضا إلى نشاط عرفاني قوامه العمليات الذهنية التي تكون بمعية العقل، لتجتمع بهذا أسباب التّحديد العرفاني للشعر، وتسيح العملية الإبداعية بمرجعيتها العقلية في الصناعة والممارسة.

ويتعمق براديجم الصناعة العقلية مع القاضي الجرجاني (ت 392 هـ) في تحديده مفهوم الشعر بدقّة أكثر، ويبين التّكامل الذي لمسناه في طرح الجاحظ سالفاً، حين يؤكّد أنّ الشعر نشاط عرفاني يتوزّع على شقّ استعدادي وآخر ذهني، يحتاج إلى بنية معرفية تتحكّم في تكوينه، ويذهب إلى أنّ "الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطّبع والرّواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادّة له وقوة لكل واحد من أسبابه؛ فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"²، فتّحديد الشعر بصفة العلم يضيف عليه بعض السمات التي تشير إلى متطلّبات العلمية، لعلّ أبرزها الميكانيزمات والقدرات العقلية التي يقوم عليها الجهد العلمي والتي توفّر ما يحتاجه الفرد حين يتعامل مع معطيات علمية من أجل الوصول إلى نتائج موضوعية وصحيحة، وهو ما يمكن أن تعكسه صناعة الشعر؛ فهي علم يتطلّب تفعيل القدرة العرفانية التي تتقاسمها العمليات الذهنية المسؤولة عن تشكيل الخطاب وتوليد الدلالة، وقد اختزلها القاضي الجرجاني في الطّبع والرّواية والذكاء والدربة، لتكون بمثابة مؤشرات على الكفاءة الذهنية

1 - ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، ص 200.

2 - علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي عيسى البابي الحلبي، ط 1، مصر، 1966، ص 15.

التي تساعد الشاعر ليحسن ممارسة الصناعة الشعرية، وبخاصة أنه أثناء ممارستها يحتاج إلى معالجة علمية قوامها العقل تتصف بالفاعلية، وتتضافر فيها "جميع العمليات المعرفية من انتباه وإدراك، وتعريف وفهم وتحليل وتذكر، واتخاذ قرارات واستجابة"¹ يقوم العقل بمزجها وتكييفها وفق ما تحتاجه الصناعة الشعرية في السياق الإبداعي الذي يختاره الشاعر.

وحين يتحدث القاضي الجرجاني عن الطبع في هذه الصناعة، فهو يقصد به "المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصوّر أمثلة الحسن والقبح"²، فحين يكون الطبع بهذا الشكل فإنه لا يتنافى مع مفهوم الصناعة؛ لأنه يجمع بين استعداد الشاعر الداخلي وملكاته التي تنمو بالمدارس والاجتهاد.

إنّ النظر إلى الشعر على أنه علم في المنظور العربي القديم، جعل منه شديد الصلة بالخاصية الذهنية؛ إذ إنّ صناعته تحتاج إلى تكامل القدرات العقلية عند الشاعر مع التجربة الشعرية التي يعيشها، فحين يلتقي المكوّن الذهني بالاستعداد للإبداع يمكن أن ينسجم النسق الذهني الذي يولد الخطاب، وتسهل مداخل الصناعة عند الشاعر وفق متطلبات الجودة "واعلم أنه لا يصلح لك شيء من المنثور والمنظوم إلا أن تجري منه على عرق، وأن تتمسك منه بسبب فأما إن كان غير مناسب لطبيعتك وغير ملائم لقريحتك فلا تُنض مطيبتك في التماسه، ولا تتعب نفسك إلى انبعاثه باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم، فإنّ ذلك غير مثمر لك، ولا مُجد عليك، ما لم تكن الصناعة مُمازجة لذهنك وملتحمة بطبعك"³، ولما كانت هذه الصناعة بحاجة إلى قدر كبير من الجهد الذهني لزم أن يكون لها امتداد في البنية المعرفية للمبدع، بحيث تكون أصولها راسخة في المحيط العرفاني الذي يستقي منه المبدع آليات صناعته، فلا يحيد بطبعه عن المنوال السليم في هذا الباب إلى التكلّف والإكثار من التجوزات التي تتنافى مع صفة العلمية السالفة. وهذا ما جعل الدارسين يذهبون إلى أنّ قول الشعر عند القدامى هو "صناعة معقدة تخضع لقواعد دقيقة

¹ - عدنان يوسف العنوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط3، الأردن 2012، ص 179.

² - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص 25.

³ - أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان 1983، ج 6، ص 240.

صارمة في دقتها؛ بحيث لا ينحرف عنها صنّاع الشعر إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى، ما تزال تنمو مع نمو الشعر وتتطور مع تطوره¹، ومع تغيّر نماذج التفكير التي تحيط بالأنساق الإبداعية. وتتكامل روائز براديجم الصنّاعة العقلية مع الوجهة البلاغية في القرن الرابع، ليتغلغل في عمق الصنّاعة الشعرية، فيصبح نظم الشعر عملية عقلية لا تتم إلا لمن امتلك كفاءة ذهنية تسعفه في قرص الشعر، وهي الوجهة التي يتخذها ابن طباطبا (ت 322 هـ) في تفسير الصنّاعة الشعرية، وينبّه المبدع إلى اجتناب كلّ ما من شأنه أن يشين شعره ويفسده كي يكون "كالسبيكة المفرغة والوثي المئمم والعقد المنظوم والرياض الزاهرة، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاد السمع بمونق لفظه... وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضداد، ولزوم العدل وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها"²، ليجعل العقل أساس الصنّاعة الشعرية، وميزان البلاغة الذي يزيّن الشعر ويمنحه القبول؛ كونه يعدّ المسؤول الأول عن توليد هذه الصنّاعة من خلال توجيه النسق الذهني الذي ينشأ فيه الخطاب، وتفعيل استراتيجيات التّجميع والتّمثّل والتوليد التي يحتاجها المجال الإبداعي لتوليف المعطيات البلاغية التي يبني الخطاب على ضوءها.

ومع تطوّر الفكر التّراثي، ونضج المعرفة النقدية والبلاغية، أخذ الحديث عن الصنّاعة العقلية بعداً محوريّاً في الممارسة العرفانية عند دارسي القرن السابع، وأصبح فعلاً قارّاً في الفكر التّراثي يميّز بالعمق في التّفسير، والشّمولية في عرض المداخل التي تخدم الصنّاعة الإبداعية من منظور عرفاني، وهو ما يتجلّى من خلال نظرية القوى الذهنية التي عرضها حازم القرطاجني (ت 684 هـ) حين أرجع أصول الصنّاعة الشعرية إلى القدرة العرفانية عند الشاعر، من خلال توفّر مجموعة من القوى الذهنية التي تحتاجها البنية المعرفية المسؤولة عن إنتاج الخطاب الإبداعي وهي كالاتي³:

1 - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 14.

2 - أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المنع، دار العلوم للطباعة والنشر، د. ط، المملكة العربية السعودية، 1985، ص 7.

3 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب ط3، تونس، 2008، ص 200، 201.

- القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة؛
- القوة على تصوّر كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها، والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصّل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي، ولبناء فصول القصائد على ما يجب؛
- القوة على تصوّر صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول مع بعض؛
- القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها؛
- القوة على ملاحظة الوجوه التي بها يقع التناسب بين المعاني، وإيقاع تلك النسب بينها؛
- القوة على التهدي إلى العبارات حسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني؛
- القوة على التحيل في تسيير تلك العبارات متزنة، وبناء مبادئها على نهاياتها ونهاياتها على مبادئها؛
- القوة على الالتفات من حيز إلى حيز، والخروج منه إليه والتوصّل به إليه؛
- القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض، وإصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة؛
- القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام، وبالنسبة إلى الموضع الموقّع فيه الكلام.

تعكس هذه القوى المتابعة العقلية للمراحل التي تمرّ بها الصناعة الشعرية، فيختزل القرطاجني المتطلّبات التي يحتاجها بناء القصيدة من الناحية الذهنية في عشر قوى عقلية، تعتمد على سلامة الإدراك وحسن التّصوّر والتّخيل والمحاكاة، والقدرة على الإنشاء والتّصوير وتقريب التّمثّلات، والجمع بين المتفرّقات التي تتزاحم في النظام العرفانيّ عند الشّاعر، وهي قدرات عرفانية ترتبط بالكفاءة الذهنيّة عند الشّاعر، نشقتّ منها نحن اصطلاح الكفاءة الشعريّة في بعدها الارتجاليّ، الذي يعتمد على البداهة والطّبع، وبعدها التّديبيّ الذي يعتمد على المران والمدارسة.

وهكذا يمكن القول إنّ الفكر التّراثيّ كان يحتكم إلى براديجم الصناعة العقلية في تفسير العملية الإبداعية، إذ بالرّغم من سيطرة فكرة الوحي والإلهام على البيئّة العربية حيناً من الزمن، إلّا أنّنا لاحظنا أنّ القدامى قد اعتمدوا في معالجة هذه القضية على المعطيات التي تدعمها التجربة

ويؤكد العلم والتفكير المنطقيّ السليم، من خلال سعيهم نحو تأسيس نظرية أدبية عربية أصيلة بالتعرض لمقتضيات هذه الصناعة؛ بدءاً من تحديد مفهوم الشعر عرفانياً والحديث عن أصله وصولاً إلى وضع شروطه ومراحله والقدرات المساعدة على إنشائه. وبهذا يبدو تكامل النظرة التراثية في تفسير الظاهرة الشعرية قديماً، اعتماداً على توفر الكفاءة الإبداعية في النسق المولد للخطاب.

المبحث الثاني: محرّكات الصّناعة الشعريّة

تخضع العملية الإبداعية لمجموعة الموجّهات النفسية والذهنية والاجتماعية التي تتحكّم في تشكيل نسق التّمثلات لدى الفرد، فتكون هي المسؤولة عن تكوين معارفه، وانتظام دلالتها في بنيته المعرفية، كما تكون هي المحرّك الفعليّ لكلّ النّشاطات الإبداعية التي ينتجها، وبخاصّة ما تعلق منها بنقل التجربة الشعورية على شكل خطاب إبداعيّ شعريّ، يتميّز بالحركية والمراوغة ويقوم على التّمنّع والمخاتلة. فلا ينتج المتكلم خطاباً دون توجيه قبليّ يسهم في بلورة هذا الخطاب وتشكيله، ولا يمكن أن يستقيم دون وجود آليات تدفع تركيبه، وتحرك موضوعه وتدعم نسجه اللّغويّ، ومن هذا المنطلق كثيراً ما أشار الدارسون إلى أهميّة الرّبط بين الخطاب الشعريّ باعتباره لغة إبداعية متعالية، وبين صاحبها باعتباره الذات المنتجة لها، ومن هذا المنطلق يتباين الشعراء وتختلف الخطابات الشعريّة.

إنّ ربط الشعر بالمبدع هو إحالة مباشرة إلى العوالم الذهنية المسؤولة عن تكوينه وخلقه ولعلّ من أبرز هذه العوالم الدّوافع أو البواعث التي تكون مركزية في البنية الذهنية للمبدع، وتعمل على بلورة خطابه وفق نسق وسياق خاصّ به، وقد انتبه الدارسون القدامى إلى هذه العوالم حين تعرّضوا إلى المقتضيات التي تحتاجها الصّناعة الشعريّة قبل عملية الخلق والإنتاج، فتعمّقوا في عرض البواعث التي تسهم في بلورة الخطاب الشعريّ، ضمن التّمثلات الاجتماعية المؤطّرة لنسق الإنتاج في البيئة المعرفية التّراثية.

وقبل أن نتطرّق إلى النّموذج المعرفيّ الذي قدّمه الدرس النّقديّ والبلاغيّ القديم في باب الدّوافع المحفّزة للعملية الإبداعية، لا بدّ أن نقف عند تأطير الجانب المفاهيميّ للدّافع؛ لنتمكّن من دمج مجال الاشتغال التّراثيّ بمسارات الدّلالة المرتبطة بقضية الدّوافع، وهذا من خلال تمظهرها في المعاجم والقواميس وعند علماء النّفس العرفانيّ، لنكتشف أهمّيّتها في تكوين البنية المعرفية عند الفرد، وتوجيهها وتنمية المكتسبات، وكذا الاختلاف الحاصل بين الأفراد بسبب اختلاف دوافعهم لنتمكّن بعدها من مناقشة المقولات العرفانية المرتبطة بها في ضوء الموجّه الدّلاليّ، وعلاقته بما يقدّمه التّراث النّقديّ والبلاغيّ القديم.

وحيث نبحت في الدلالة اللغوية لكلمة دافع، نجدتها تحيل إلى "انتهاء الشيء إلى حالة ما وانتقاله من موضع إلى موضع آخر، وإزالة الشيء من مكان إلى مكان آخر"¹، وورد في مقاييس اللغة أن كلمة دفع تدلّ على "تنحية الشيء". يقال دفعْتُ الشيء أدفعه دفعا"²، فالدلالة اللغوية تحمل معنى الانتقال من وضع إلى آخر، والخروج من حالة إلى غيرها. وفي علم النفس "يطلق لفظ الدوافع على القوى الانفعالية التي تحرك نشاط الإنسان وتوجّهه نحو هدف معين"³، فتجعله يختار وجهة معينة دون أخرى، ويميل نحو فعل أمر ما دون غيره حسب درجة ميله إلى الهدف.

وحيث نعود إلى علم النفس العرفاني نلاحظ الاهتمام الكبير بقضية الدوافع، إذ رافقت معظم الدراسات المتعلقة بالبحث عن تفسير الحالة النفسية والذهنية للفرد، على اعتبار أن مهمة علم النفس العرفاني تتمثل في "السعي لتحقيق فهم طرائق التعامل مع المعرفة من لحظة حدوث المثير حتى لحظة الاستجابة"⁴، وبالتالي مرافقة المراحل التي يقوم فيها العقل بتكوين المعرفة، بدءاً باكتساب المعلومات وإدراكها وصولاً إلى تشفيرها وتخزينها، ثم التعامل معها وفق علاقة توافقية تجمع الذهن بالمحيط الخارجي، ليندرج الدافع بهذا ضمن المحددات التي توجه العقل البشري لاختيار معلومة ما دون أخرى، والتركيز عليها وتسخير الآليات والعمليات العقلية؛ لفهمها واكتسابها والتعبير عنها، وهذا لأنّ "ما يكون لدينا من المعلومات في لحظة زمنية معينة إنّما تختاره لنا دوافعنا واتجاهاتنا الشخصية بدرجة كبيرة من الدقة"⁵، فلا يمكن أن يركّز العقل على معلومة معينة دون أن يكون هناك دافع _ مهما كان نوعه _ يوجّه نحوها، وعليه يمكن القول إنّ الدافع يعدّ مرحلة مهمة تهيء لاشتغال العقل، وتوجّه عملياته العرفانية ضمن النسق الذهني المولد للإبداع.

1 - محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، د. ت، المجلد 2 مادة: (دفع)، ص 1393.

2 - أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، د. ط، لبنان، 1972، مج 2، كتاب: (الحاء) ص 288.

3 - سميح عاطف الزين، علم النفس معرفة النفس الإنسانية في الكتاب والسنة مجمع البيان الحديث، دار الكتاب اللبناني - دار الكتاب المصري، ط 1، لبنان - مصر، 1991، ج 2، ص 119.

4 - عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 23.

5 - إدوارد ج. موراي، الدافعية والانفعال، تر: أحمد عبد العزيز سلامة، دار الشروق، ط 1، مصر، 1988، ص 43.

وبما أنّ علم النفس العرفاني يركّز على ميكانيزمات تشكيل المعرفة في الذهن؛ فإنّ الدافع يكون من بين المواضيع المهمة التي تمّ توجيه الاهتمام إليها، وغالباً ما نجد الدراسات التي عُنيّت به مرتبطة بالتحليل الإكلينيكي للمرضى لمعرفة الدوافع التي تقع خلف تصرفاتهم، وكذا في الدراسات المخبرية التي تعمل على تحليل العلاقة بين الدافع (المثير/ المحفّز الداخلي) والأفعال أو السلوكات التي ينجزها الفرد، ويرجع هذا لكون الدافع "حالة جسمية أو نفسية تثير السلوك في ظروف معيّنة، وتواصله حتّى ينتهي إلى غاية معينة"¹، وحين نسقط هذا على ما سبق ذكره نستنتج أنّ الدوافع ترافق عملية تكوين المعرفة، وهي تجمع بين المظهر النفسي والمظهر المتجسّد للفرد ولا يمكنها أن تنعزل عن الاشتغال الذهني للعقل، بل هي وثيقة الصّلة بالعمليات العرفانية التي يقوم بها الفرد في تفاعله مع المدركات، وتلقّيه المعرفة عموماً في شتى أشكالها. وهكذا يساعد الوقوف عند الدوافع في التعرف على الطّريقة التي تتكوّن بها مكتسبات الفرد من خلال القدرة على فهم طبيعة العمليات العقلية وتفسيرها، والتعرف على نمط الدوافع المتحكّمة في سيرورتها² وبالتالي الإحاطة بالنظام المسؤول عن توجيه الإبداع، وتحفيز قدرات ونشاط الفرد الإبداعي.

ويترسّخ عندنا القول إنّ الدافع يرافق عمليات اكتساب المعرفة، حين نعلم أنّه "مركب من ثلاثة عناصر: من مثير ينشّطه، وسلوك يصدر عنه، وهدف يرمي إليه"³، وهذه العناصر تختزل مراحل تفاعل الذهن مع المعلومات التي يستقبلها من الخارج، وتوطّر آليات الاشتغال الذهني التي يقوم بها العقل في مختلف عملياته العرفانية، وبخاصّة في بداية تلقّي المعلومة؛ إذ تشير الدراسات النفسيّة إلى أنّه "كلّما زادت دافعية الأفراد لنوع معيّن من المثيرات، كلما سهلت عملية الانتباه لهذه المثيرات، وكلما أصبح هذا الانتباه أقرب للانتباه التلقائي"⁴؛ حيث تتغلغل دافعية الفرد لتقوم بتوجيه سلوكاته من خلال تحفيز عملية الانتباه، وتركيز نشاط العقل على المعلومات التي يريدّها، حتى

¹ - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط1، لبنان، 1993، ص 138

² - ينظر: كرستين تمبل، المخ البشري مدخل إلى دراسة السيكلوجيا والسلوك، تر: عاطف أحمد، عالم المعرفة، د. ط الكويت، 2002، ص 209.

³ - المرجع السابق، ص 138.

⁴ - عدنان يوسف العنوم، علم النفس المعرفي النظري والتطبيقي، ص 83.

يصبح هذا النشاط ضمن الآليات العرفانية التي تحدث تلقائياً دون أن يراقبها الفرد أو يوجهها، نظراً لقوة الدافع الأول المفعّل لأسبابها.

تحيل المراحل السابقة إلى السيورة التي يتوزع عليها البناء الشعري، إذ يحتاج الشاعر إلى المثير الذي يجعله يفكر في نقل تجربته الشعورية على شكل خطاب إبداعي، قوامه القدرات العقلية التي تسعفه في تشكيل نسق تعبيرى منسجم الصور والدلالات، متساق التراكيب والإحالات تجتمع فيه المدارك التي تختزلها بنيته المعرفية، والعوامل التي تحيل إلى فضاءاته الذهنية المسؤولة عن هذا التشكيل، ومن ثم يكون الخطاب الشعري خطاباً كثيفاً يحتاج إلى التأويل والمساءلة بغرض الكشف عن البنية العميقة المتحكمة في نظامه، وهو ما يجعل الدوافع تتدرج ضمن هذه البنية وتلتحم بها.

وقد أحاط الدرس النقدي والبلاغي القديم بهذه السيورة؛ إذ "استرعى انتباه الناس من قديم أن هذا الأدب ميسور لبعض الناس دون بعض، وفي أوقات دون أخرى، وأنه يتدقق أحياناً وينضب معينه أحياناً، وأن بعض الناس يجيد منه ما لا يجيده آخرون"¹، وعمد الدارسون إلى عرض وتحليل الأبعاد المسهمة في تشكيل الخطاب الشعري، حين تطرقوا إلى الشروط والمؤهلات الواجب توفرها عند الشاعر حين ينظم قصيده، ويندرج حديثهم عن بواعث الإنتاج ضمن المرحلة الأولية التي تسبق الإبداع وتؤسس له، وقد آثرنا أن نعبر عنها بـ "مرحلة ما قبل الإبداع".

وتبرز الدوافع باعتبارها عاملاً محورياً في هذه المرحلة، ومرجعاً مهماً يستند إليه محلّ الخطاب من أجل تتبع الخيط الناظم لأبعاد التشكل الخطابي ومسارات التكوثر الدلالي. وقد ارتبط الاهتمام بقضية الدوافع عند القدامى بمفهوم الشعر والبحث عن الأسباب الباعثة على قوله، فقد وردت آراء كثيرة حول المحفزات التي تدفع الذات الشاعرة لقرض الشعر وتساعد على الإبداع ليكون تأسيس النموذج العرفاني للنظرية الشعرية العربية القديمة، معتمداً في جانب كبير منه على القضايا المرتبطة بما تختزله البنية الذهنية للشاعر.

يتطرق ابن قتيبة في مواضع عديدة من "الشعر والشعراء" إلى العوامل التي تسهم في نجاح العملية الإبداعية في جانبها المتعلق بالمستوى العرفاني، ويهتم بالبواعث التي ترتبط بالحالات

¹ - عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء، ص 9.

النفسية والذهنية التي يكون عليها الشاعر قبل الإبداع، فيرى أنّ "الشعر دواعي تحت البطيء وتبعث المتكلف؛ منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب"¹، فيجعل ابن قتيبة (الطمع والشوق والشراب والطرب والغضب) مرجعيات تجلب متطلبات الإبداع الشعري وتساعد على استحضار المعطيات التي تخدم التجربة الإبداعية. ونجده في موضع آخر يؤكدها ويربطها بما تواتر عن علاقة شعراء العرب المشهورين بالدوافع التي تحثهم على الصناعة، فيجمع بين الشاعر وما يحفزه، ما يعكس مدى تغلغل قضية الدوافع في النظرة العربية للشعر "قيل لبعضهم: من أشعر الناس؟ فقال: امرؤ القيس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب والأعشى إذا طرب"²، فيضيف دافعية الرهبة والرغبة وركوب الخيل، وهي ترتبط بما اشتهر عن الحال التي يكون عليها العربي قبل نظم الشعر، ما يؤثر على نظامه العرفاني ولغته؛ فتكون له "طريقته الخاصة في تحسس العالم والتعبير عنه بما يوافق ذلك، فتخرج اللغة عن مجال الأشياء والكلمات، وتصبح أداة تخدم الانفعالات النفسية وحالات الشاعر ورغباته الدفينة"³، وهو ما يعكس مدى أهمية هذه البواعث في الثقافة الشعرية العربية، ومدى تجذرها في صميم اهتمامات الدارسين القدامى.

ويؤصل ابن قتيبة لمباحث مهمة في التراث العربي، تجمع بين الدراسات النقدية وعلم النفس العرفاني؛ إذ يجعل الأصول أو الدوافع التي تحث على القول الشعري، موزعة على مداخل الشعر العربي القديم، وهي رؤية تتم عن وعيه بخبايا النفس الإنسانية والحالات التي تكون عليها، وتعكس فكراً موسوعياً يفتح _ في حديثه عن الإبداع _ على مناويل عرفانية مختلفة تساعد في فهم ما يقال بالنسبة إلى المتلقي البسيط، ومعالجة وتحليل ما يقال بالنسبة للأدباء والنقاد المتخصصين في الحكم على الظاهرة الإبداعية. واهتمام ابن قتيبة بالشعر العربي جعله يصوغ قاعدة متينة فتحت باب النظرة العرفانية في معالجة قضايا الإبداع من منظور تأطير الخطاب

1 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط1، مصر، 1982، ج 1، ص 78.

2 - ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، ص 200.

3 - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، د. ط تونس، 1981، ص 324.

الشعري، وفق ما اتفقت عليه الذائقة العربية، ليخرج بوضع مجموعة من الأصول العرفانية التي يقوم عليها الإبداع الشعري من ناحية دوافعه، نفصلها كما يأتي:

- **دافعية الطمع:** تتفق التمثلات الاجتماعية للبيئة العربية على أن الطمع يدفع الشاعر إلى مدح من يرجو إحسانه، وهذا تصدقه الممارسات التي دأب عليها الشعراء القدامى في مدح الملوك والأمراء والوزراء، طمعاً في العطايا والهبات التي يقدمونها لمن يذكر شمائلهم ويمدح خصالهم ويرفع مكانتهم، فكان الكسب في ذلك الوقت باعثاً على قول الشعر وتخيّر غرض المدح، بذكر كل المواصفات التي من شأنها أن تنال رضى الممدوح، فيجزل العطاء ويغدق الهبات. إضافة إلى الطمع في المكانة والمنزلة القريبة من الحكم؛ لأنّ العطاء كان يشمل المال ورفع المنزلة أيضاً فحين يُعجب الملك بشعر أحدهم يرفعه إليه، ويقربه منه وينزله مكاناً في مجلسه، وهذا ما ساعد على انتشار الفئة التي عرفت بشعراء البلاط، كما اشتهر عن المتنبي الذي كان مقرباً من سيف الدولة وشاعره الخاص.

ويتحدّث ابن قتيبة عن الحطيئة حين سئل عن أيّ الناس أشعر، "فأخرج لساناً دقيقاً كأنه لسان حيّة، فقال: هذا إذا طمع"¹، ليثبت دور الطمع في تحفيز القول الشعري، وبخاصة أنّ الطمع حالة نفسية ترافق صاحبها حين يرغب في الحصول على شيء ما، "فاذا طمعت في الشيء فكأنك حدّثت نفسك به من غير أن يكون هناك سبب يدعو إليه"²؛ لأنّه يرتبط بالرغبات الدفينة التي يفكر فيها الفرد، ويريد تحصيلها دون أن يعده أحد بتنفيذها، وكأنّه سعي داخلي وصفقة يعقدها الفرد مع نفسه في تحصيل ما يطمع فيه. وتعمل هذه الحالة بمثابة المحفز الذي يستثير في الدماغ العوامل المساعدة على قول الشعر أثناء تمثّل الذهن نتيجة هذا القول، وبالتالي ينشط الدماغ ويتحفّز الذهن فيستحضر كلّ ما يخدم الغرض الشعري الذي يريد أن ينظم فيه الشاعر قصيدته (المدح)، فيستعين بالمُدخّلات التي تسعفه في ذكر الصفات الجيدة للممدوح، وفي المقابل تعمل الذاكرة على استبعاد كلّ الصفات السيئة التي لا تتماشى مع دافع الشاعر، على اعتبار أنّ صناعة النصّ الشعري

1 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 79.

2 - أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والنّقافة للنشر والتوزيع، د. ط، مصر، د. ت، مج 1، ص 245.

تعتمد على "آلتي الإثبات والمسح أو الاحتفاظ والترك؛ أي الاحتفاظ بما يتلاءم مع نوايا المتكلم ومقاصده، وتجاوز وترك الخطاطات المعنوية التي لا تتوافق مع مقصديته"¹، أو التي تخالف الدوافع التي حرّكت عمله الإبداعي.

ويورد ابن قتيبة قصة الكميت في مدح بني أمية، على الرغم من أنه كان شاعراً شيعياً عُرف بانتمائه إلى آل أبي طالب؛ حيث يقول إنه "كان يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى، وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبين، ولا أرى علة ذلك إلا قوة أسباب الطمع وإيثار النفس لعاجل الدنيا على أجل الآخرة"²، فيتعامل ابن قتيبة بحسّه النقديّ العرفانيّ مع شعر الكميت، ليرجع علة جودة شعره في مدح بني أمية إلى قوة الدافع الذي حثّه على مدحهم، وهو طمعه في عفوهم وعطائهم؛ ما جعله يحسن شعره، ويجيده على خلاف ما كان يفعله مع الطالبين وبخاصة أن بني أمية كانوا أصحاب السلطة، ويهتمون بالشعراء ويجزلون لهم العطاء، في الوقت الذي ابتعد فيه الطالبيون عن هذا وقلّ اهتمامهم بالشعراء*. ويمكن القول في هذا الصدد إن ابن قتيبة حين جمع الطمع بالمدح أشار إلى التكامل بين ما يحصل في الذهن من نشاط عرفانيّ (تداعيات الطمع) عند المبدع وبين التجربة الواقعية التي دفعته إلى الإبداع، ويمكن تلخيص موقفه بمنوال الاستدلال الآتي:

- مقدمة 1: بنو أمية يهتمون بالشعراء ويجزلون لهم العطايا والهبات.
- مقدمة 2: الطالبيون لم يكن لهم اهتمام بالشعر ولا يكافئون شعراءهم.
- مقدمة 3: دافع الكميت من قول الشعر الطمع في الحصول على الأعطيات.

¹ - محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي: مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، دار الأمان - منشورات الاختلاف - منشورات ضفاف، ط1، المغرب - الجزائر - لبنان، 2013، ص 250.

² - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 79.

* يكتفى الكميت بشاعر آل البيت وكان علوي الهوى وله أشعار سميت بالهاشميات يمدح فيها آل البيت ويهجو بني أمية وعملت الأحداث السياسية التي عاشها على جعله طرفاً في خصم الصراع الذي كان بين العلويين والأمويين، فقد استخدم كوقود شعري أيام الفتنة والصراع الذي كان بين الطوائف الإسلامية حول السلطة وتمت الوشاية به إلى الأمويين فسجن ليهرب بعدها ويرجع إلى الأمويين يمدحهم ويعتذر إليهم فقوي شعره فيهم بسبب دافعية طمعه في عفوهم وعطائهم كما يرى ابن قتيبة. ينظر في هذا: داود سلوم، شعر الكميت بن زيد الأسدي، مكتبة الأندلس، د. ط، العراق، 1969، ج 1، ص 36_14.

- نتيجة: إجادة الشعر في مدح بني أمية يرضي الطمع بتحصيل الأعطيات. وهكذا يظهر تأثير دافع الطمع على طبيعة الإبداع الشعري، وقدرته في تحفيز إمكانات المبدع، وتسخير ملكاته التخيلية والتصورية والتعبيرية لخدمة الغرض الذي يرومه، وإجادة ما يتوسل به حصول المراد؛ لكون "الفكر البشري التخيلي أو المجازي الأكثر اتساعاً يستمدّ تشكّله من خلال معالجة المجالات التي تبنيها التجربة، والإبداع البشري الخلاق فيما يخص اللغة وغيرها من السلوكيات العرفانية يكمن _ في أكثر من طور من أطواره _ في هذا المزيج داخل كون الدماغ الفسيح الممتلئ بالتصورات والمفاهيم والأخيلة"¹، فكلّ معالجة عرفانية في الإبداع ترتبط بالمجال التصوري الذي فرضته تجربة المبدع، سواء ما كان منها في المستوى النفسي الداخلي أو المستوى الخارجي، فتكون دافعية الطمع بهذا سبيلاً نحو تنشيط القدرات الإبداعية التي يزخر بها الدماغ وتوسيع مجالاته التصورية وفضاءاته الذهنية، القادرة على الخلق والإبداع الشعري.

- دافعية الشوق: يدلّ الشوق على "تعلق الشيء بالشيء... وهو نزاع النفس إلى الشيء. ويقال شاقني يشوقني، وذلك لا يكون إلا عن علق حُب"²، فأصله شعور يلتصق بما ترغب فيه النفس من وصل الحبيب والتقرب منه، وهو ما دفع الشعراء منذ القدم إلى نظم القصائد الطوال في التغزل بالحبيبة، وتذكر أيامها والتعرض إلى جسدها ومفاتها، فيكون الشاعر أسير هواه إذ لا يستطيع مخالفتها ولا نسيانها، ما يجعله دائم الشوق لقربها، وهو ما يحركه إلى التنفيس عن هذا الشوق بالإبداع، على اعتبار أنه كان ولا يزال ملاذ النفس البشرية للتعبير عما يعتلج بداخلها من مشاعر وخطرات تحركها، وتثير فيها رغبة الخلق وتجلب إليها أسباب الإبداع.

يعمل الشوق حسب طرح ابن قتيبة على تحريك الإبداع، وتفعيل الخطاطات التصورية التي يحتاج إليها الذهن من أجل تشكيل الصور، ووضع النماذج التعبيرية التي تجسد مقدار الشوق كونه يخلق حالة من التعلق الشديد بالشيء المطلوب، ما يحفز النشاط العصبي في الدماغ ويجعله يقيم نموذجاً تمثلياً له في ذهن المبدع _ تؤطره دافعية الشوق _ ينطلق فيه من المجال التصوري الذي أنتجته حالة الشوق لينسج الصور والتراكيب اللغوية، التي تعكس رغبته في الاتصال بالشيء،

1 - عبد الرحمن محمد طعمة، البناء العصبي للغة، ص 417.

2 - ابن فارس، مقاييس اللغة، مج 3، كتاب: (الشين)، ص 229.

وتعبّر عن الحركة الداخلية التي يعيشها المبدع، والاستقرار العاطفي الذي يسعى إلى تجاوزه، وقد ترافق هذه الحالة حاجة جسدية في وصل الحبيب كذلك. وحين تجتمع كل هذه المجالات التصورية التي خلقها النموذج المؤتمل (نزوع النفس نحو المرغوب*) لحالة الشوق فإن الإبداع يكون قد استكمل لوازمه التحفيزية، ما يبعث على إظهارها في شكل خطاب شعري يُبين عن حالة الشوق ويعكس نوازع النفس إلى المحبوب.

- **دافعية الشراب:** يعدّ الشراب في الثقافة العربية قديماً ملاذ الفرد حين يبتغي الابتعاد عن الواقع، والتّصل من الحالة النفسية التي يعيشها، وقد احتقت به العرب منذ الجاهلية؛ فكانت تعقد الجلسات بين الندماء لشرب الخمر، ومدارسة الأخبار وقول الشعر وسماعه، ووصل الأمر إلى استبدال النظام الذي قامت عليه القصيدة الجاهلية، فتمّ تجاوز المقدّمة الطللية والبدء بذكر الخمر والحديث عنها، كما اشتهر بعض الشعراء ممّن لازموا الخمر بكفاءتهم العالية في قول الشعر أثناء الشرب، مثل أبي نواس وأبي العتاهية في مرحلة مجونه.

وقد شكّلت الخمر مواضيع للشعر العربي؛ فعمد الشعراء إلى التغزّل بها والتفنّن في وصفها وذكر أنواعها، لتظهر أحياناً بصفة المرأة الحبيبة التي يرغب الشاعر في وصلها، ويذكر تأثيرها عليه، وذهابها بلبّه وعقله حين تمارس غوايتها عليه، وهي الحالة التي يصل إليها بعد الإكثار من الشرب، فيلج عالماً مغايراً لما يكون عليه وهو واعٍ، وهو العالم الذي يغيب فيه العقل باعتباره "منظومة ديناميكية يمكن أن يتعامل مع المعلومات المتعلقة بالحقائق، ويمكن أن يغرق في الأوهام"¹، وباعتباره كذلك النظام الفكري الذي يكون رقيقاً على محمولات الفرد والأطر الحاوية لأفكاره (فلسفياً، ونفسياً وفيزيائياً ودينياً ومنطقياً ولسانياً...) وهي الوظيفة التي يضطلع بها في علاقته بالدماغ والمخ والذهن، ليكون متحكماً في نشاط هذه الأدوات ومشرفاً عليها²، وهو ما يفسّر قابلية البوح التي ترافق الأفراد في حالة سكرهم وذهاب عقلهم؛ إذ بغياب الرقابة العقلية على النشاط الذهني يستطيع الفرد التحدّث في أيّ موضوع دون رقيب يردعه، وتكون لديه رغبة كبيرة تدفعه

* النزوع هو مصدر القوة الدافعة إلى الأفعال. عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء، ص 13.

1 - هاني عبد الرحمن مكرم، التّصور العقلي، مكتبة وهبة، ط 1، مصر، 1999، ص 8.

2 - ينظر: عبد الرحمن محمد طعمة، البناء العصبي للغة، ص 34_36.

لإخراج ما يجول بخاطره؛ فتنساب ملكته اللغوية لتقول ما يعجز عن قوله بالحضور التقني للمنظومات الدينية أو الاجتماعية، التي تحدّ من حرية الأفراد في التعبير عما يجول بداخلهم من نوازع ورغبات ترفضها أخلة الجماعات الإنسانية.

ولعلّ التطرّق إلى البنية الذهنية في حالة السكر وغياب العقل يعدّ أمراً إشكالياً، يطرح البعد الغامض في تصوّر العمليات الذهنية بغياب العقل الذي يؤطّرها، فكيف يمكن تحديد الآليات التي يشتغل وفقها الذهن بغياب العقل؟ وما هي خصوصية هذا الاشتغال؟ وكيف يمكن تفسير علاقته بالإبداع الشعريّ في ظلّ حضور الدافعية له حسب رؤية ابن قتيبة؟

إنّ التسليم بوظيفة العقل السابقة يجعل الإبداع خاضعاً لتميط الثقافة أو التمثّلات الاجتماعية بتعبير أدقّ، إذ تسمه بميسمها وتحيطه بقوانين الكتابة التي لا يستحبّ الخروج عنها يرجع هذا إلى كون العقل "في المقام الأول كسبيّ، كنتاج للبيئات الثقافية التي نشأ فيها وعاشها العقل ولذلك فأثر البيئة الثقافية على العقل يتفوق كثيراً على أثر البنية الطبيعية (الفيزيائية)؛ فالبنية الطبيعية تؤثر أساساً في الجسد بما فيه المخ، لكن البنية الثقافية تؤثر في العقل"¹، فلا يتمكّن المبدع من قول ما يريد دائماً، ذلك أننا "نعلم جيّداً أن ليس لنا الحق في قول كلّ شيء، ولا الحديث عن أيّ شيء في أية مناسبة، وأنّ أيّ شخص لا يستطيع أن يتحدّث كيفما اتفق، في نهاية المطاف ثمة قدسية الموضوع، وطقوس المقام، وحقّ الأفضلية أو حقّ التفرد، الذي يتمتع به الشخص المتحدّث، نحن هنا بإزاء ثلاثة أنماط من الحظر، تتعاقب وتتأزّر ويعدّل بعضها بعضاً تشكّل جميعاً مصفاة تخضع لتحوير مستمر"²، ما يضع المبدع ضمن بوتقة التّحديد الذي لا يتماشى مع رغبة الإبداع والتعبير عن التجارب التي يعيشها، وتتزاحم في بنيته المعرفية ملحةً على الخروج والانعتاق من القيود التي تحجزها.

وفي ظلّ تعدّد أشكال الحظر والرقابة، يدخل الشاعر في علاقة تطويعية مع اللغة، يحاول من خلالها أن يتحكّم في أشكال توظيفها وفق تلك القيود، من أجل أن تسعفه في التعبير عن

1 - هاني عبد الرحمن مكروم، التصور العقلي، ص 6.

2 - ميشيل فوكو، جنولوجيا المعرفة، تر: أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب

2008، ص 7.

التيمات التي يريدها، وتتماشى مع المرجعيات التي تحكم النسق الإبداعي كذلك، وهو ما يصعب تحقيقه مع مختلف النزعات التي تلح على الشاعر؛ كون اللغة ليست مجرد استعمال لعبي لأشكال خطية، وليست لغة إلا بمعناها؛ أي بإحالتها على موضوعات معينة... لا تتأتى ببساطة لنتضاف إلى الأشياء دون أن تتفاعل بالتأثير فيها، فالطريقة التي بها نتكلم على الأشياء تسهم في تشكيلها¹. ويحصل القلق الإبداعي حين يصعب التوفيق بين رغبات الشاعر وتقنيات الحظر المفروضة في مستوى الموضوعات التي يحيل إليها الاستعمال اللغوي، فلا يستطيع الشاعر توظيف العناصر التي تسعفه في نقل ما يرغب فيه بدقة في بعض الحالات، كما أنه يحجز عن التصريح ببعض الأمور التي تعد من المسكوت عنه، الذي لا ينبغي التطرق إليه في ظل الرقيب العقلي والاجتماعي والديني، ويبقى المجال مفتوحاً أمام الشعراء ليوظفوا قدراتهم الإبداعية فيما لا يخالف هذه الرقابة؛ ويتقنوا في التعبير عما هو مسموح، ويخوضوا في أفانين القول التي تترجم بعض ما يمكنهم البوح به، أو ما تمت أخلقته اجتماعياً وعرفياً، ومن هذا المنطلق يكون حضور العقل في هذه الحالة تقنياً ومقيداً للإبداع.

وحين تغيب الرقابة العقلية التي تصاحب حالة شرب الخمر وذهاب العقل،* تجد تلك الممنوعات والرغبات المكبوتة طريقها إلى الظهور والانكشاف، لتتفجر الطاقة التعبيرية عند المبدع ويتحجز الفرد في ظل الحرية المطلقة التي يجدها، والزاحة النفسية التي يشعر بها _ سواء بينه وبين نفسه، أو مع من حوله، أو اتجاه واقعه _ جراء تحرر نشاطه الذهني من القيود الخارجية التي تحيط بمدركاته، لتتفتح العملية الإبداعية على نشاط ذهني واسع، يعتمد على مدخلات متعددة ومختلفة وغير محددة، فيتوسع المجال التصوري للمبدع، وينتقل نظامه التصوري إلى مواطن

1 - روبر بلانشاي، الابستمولوجيا، تع: محمود بن جماعة، دار محمد علي للنشر، ط 1، تونس، 2004، ص 118.
* تعرّض العرب لعلاقة الخمر بالعقل في بيان سبب تسميتها بذلك فقالوا فيها ثلاثة أقوال؛ الأول: أن تكون سميت خمرًا لأنها تخامر العقل أي تخالطه. والثاني: أن تكون سميت خمرًا لأنها تخمر العقل أي تستره، من قولهم: قد خمرت المرأة رأسها بالخمر إذا غطته. والثالث: أن تكون سميت خمرًا لأنها تُخمر أي تُغطى لئلا يقع فيها شيء. ينظر: أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، الزاهر في معاني كلمات الناس، تع: حاتم صالح الضامن، دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، العراق، 1987، ج 1، ص 542، 543.

عميقة في النفس البشريّة* ومرجعيات دفيئة لم يسبق له الاعتماد عليها مباشرة في كلامه. فتتوسّع عملياته التخيلية اعتماداً على طرائق التحليل والتّركيب والجمع والتّفريق التي تعمل على ابتكار صور جديدة ومختلفة عمّا ألف التعبير عنه، تستوحي منها القدرة التخيلية ما تركز عليه في عملية البناء، اعتماداً على ما أدركته سابقاً من الحس الظاهر أو الباطن¹. كما تتوسّع الخطاطات الذهنية التي تساعده في تحديد خيارات التّركيب والبناء، وهو ما يؤدي إلى تنوع المقولات التي يشكّل منها الذّهن معانيه، ما ينتج عنه انفتاح الحقل الدلاليّ الذي يشتغل به في بناء شبكاته التّصويرية وبالتالي ثراء المحيط العرفانيّ الذي يؤطر عملياته الإبداعية. وبتوافر هذه المعطيات جميعاً تستطيع الآليات الذهنية التي اعتمدها المبدع في حالة شربه أن تتجاوز النموذج السائد في الإبداع وتغوص في عمق التجربة الإنسانية، فتعكس قدرة إبداعية عالية في البوح والتّعبير.

وهكذا يكون ابن قتيبة قد ولج باباً دقيقاً يرتبط بالحالة الذهنية المتغيرة التي يكون عليها الفرد في حالة تعطلّ العقل عن القيام بوظيفته، من خلال ربط دافعية الإبداع بالشّراب في التّراث العربيّ القديم، وهي قضية أصيلة في البيئة العربية، يثبتها الانتشار الكبير لأشعار الخمر، وكذا التّداول الكبير لها بين الدّارسين القدامى والمعاصرين. ويمكن أن نلخص هذا الطّرح في المخطّط الآتي:



* يلتقي هذا مع مقترح فرويد حول العقل الباطن أو اللاشعور الذي يخزن مكبوتات الأفراد وتجاربهم الماضية التي حرّموا من قولها، أو لم يتمكنوا من مشاركتها مع الغير بسبب الحظر الذي تمارسه الطّابوهات على حرية الفرد التعبيرية، وحين يغيب العقل تجد هذه المكبوتات طريقها للظهور والانفلات من الرقابة؛ فتتجلى في شكل قدرات إبداعية غير واعية تحفّز القول الشعريّ، وتدفعه نحو تحقيق تلك الرغبات وتحصيل لذّة إخراجها بعدما ترسبت لزمن طويل في العقل الباطني.

¹ - ينظر: عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، ط4، سوريا 1993، ص 130.

- دافعية الطرب: يرتبط الطرب بالحالة النفسية التي يكون عليها الفرد، ويذهب الناس إلى أنه في الفرح دون الجزع، وليس كذلك، إنما الطرب خفة تصيب الرجل لشدة السرور أو لشدة الجزع¹ فهو يتوزع على جانبين نقيضين، يحيطان بالمشاعر التي تسيطر على النفس الإنسانية فيكون الأول نتيجة حالة الفرح الشديد، ويكون الثاني على نقيضه في حالة الحزن الشديد، فيقال "طرب الرجل، معناه: قد خف لشدة فرح لحقه أو حزن"². ومن هنا تتأتى وظيفة الدافعية التي ربطها به ابن قتيبة، إذ يخلق الفرح والحزن حالة شعورية تؤثر على النشاط الذهني للفرد، وتعمل على خلق مسار عرفاني خاص تشتغل عليه الأفكار والدلالات، وهذا لأن الأوامر التي تنتقل من العقل إلى الدماغ تكون تحت تأثير المشاعر والانفعالات المتحكمة في حالة من الحالتين السابقتين، وبالتالي تخضع تصرفات الفرد وأقواله إلى طبيعة هذا التأطير، ويكون العقل هو الموجّه لأفعال الفرد ف "عن طريقه تتولد الانفعالات وتنشأ الأفعال وردود الأفعال، والعقل يفهمه وتصوّراته للأمور هو الذي يشكّل الحالة المعنوية للنفس البشريّة، فيشجّع سائر الأعضاء أو يخذلها في مواجهة التحديات³، ولعلّ ما يفسّر هذا في الواقع، أننا نرى الأشخاص في حالة فرحهم الكبير أو حزنهم الشديد يقبلون على فعل أشياء غير اعتيادية، نستغرب منها أو نستبعد صدورها عن مثلهم وربما هم أنفسهم يتعجبون منها حين يعودون إلى حالتهم الطبيعية.

ترافق الفرح الشديد حالة من الارتياح النفسي والإقبال على الدنيا والاستمتاع بما فيها، وفي هذا الصدد يرى الدارسون أنه "من بين التعبيرات البيولوجية عند الشعور بالسعادة زيادة نشاط أحد مراكز المخ التي تكفّ المشاعر السلبية، وتعمل على زيادة الطاقة المتاحة، وتهدئ المراكز التي تولّد الأفكار المزعجة، وهذا الإعداد يمنح الجسم استرخاءً عامًّا، واستعداداً وحماساً للتعامل مع المهام القائمة، والسعي نحو تحقيق أهداف متنوّعة"⁴، فالإنسان حين يطرب من الفرح يشعر بالسعادة وينسى همومه، ما يجعل العقل يجلب الأفكار الإيجابية التي تتلاءم مع حالته النفسية فتتوسّع قدراته الإبداعية، ما يجعله مستعدًّا للقيام بمختلف الأعمال التي لا يمكنه إنجازها في حالة

1 - ابن قتيبة، أدب الكاتب، تح: محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، د. ط، لبنان، د. ت، ص 22، 23.

2 - ابن الأنباري، الزاهر في معاني كلمات الناس، ج 1، ص 264.

3 - هاني عبد الرحمن مكروم، التّصور العقلي، ص 15.

4 - دانيال جولمان، ذكاء المشاعر، تر: هشام الحناوي، هلا للنشر والتوزيع، ط 2، مصر، 2012، ص 26.

نفسية عادية، وهذا يخلق الاستعداد النفسي والذهني عند الشاعر ويساعده على الإبداع ويحفز مجالاته التخيلية وطاقاته التعبيرية، فيحثه على قول الشعر والإجادة في صنعه. ويعمل شقّ الدماغ الأيمن في هذه الحالة على توسيع مجال خيال الشاعر، ورفع درجة قابليته للابتكار والإبداع، بالخروج عن المألوف وتجاوز السائد¹، وبالتالي ينسج أحسن التخيلات والتشبيهات التي تسعفه في غرضه وتنقل حالة طربه.

وفي المقابل ترافق الحزن الشديد حالة من الخفة تجعل الفرد يشعر بأقصى درجات الحزن فينتقل إلى مرحلة انفعالية، يتحرر فيها من القيود التي تضبط توازنه النفسي، فيقترب من الشعور بالعدمية إن صحّ التعبير، يتنصل فيها نسبياً من سلطان الواقع؛ لأنّ مجاله التصوري في تلك الحالة يغيب فيه ما يجب حمايته أو الحفاظ عليه، فحالة الحزن الشديد تنبع من فقدان ما يعزّ على النفس فراقه، ما يجعلها تشعر أنّها فقدت لذة الحياة، وبالتالي تلج عالماً تستطيع التعبير فيه عمّا تريد دون خوف؛ لأنّها لا تملك ما تخشى ضياعه، فتكون البنية المعرفية مسؤولة عن استحضر وتأليف كل ما يناسب هذه الحالة؛ لأنّ "كلّ واقعة نفسية فهي تأليف، وكل واقعة نفسية فهي صورة ولها بنية"² تجتمع فيها المعطيات التي تشكلها، وتتسم بالحركية والنشاط الفاعل الذي يحفز دافع المبدع في هذه الحال، وهو ما يعمل على تحرير الفضاءات الذهنية التي يشغل عليها الإبداع فتجد قدرات الشاعر طريقها لتوظيف أشكال تعبيرية جديدة، وتجسيد الحالة الشعورية المتأزّمة التي وصلت إليها النفس جرّاء الفقد، فيتحفّز الإبداع وترقى درجته.

يساعد الطرب الشاعر على البروز في الغرض الذي يختاره ليناسب حالته، سواء كان مدحاً أو غزلاً أو رثاءً، ونستحضر هنا قصة كثير عزة حين سئل عن الذي بقي من شعره فكان جوابه: "ماتت عزة فما أطرب، وذهب الشباب فما أعجب، ومات ابن ليلي فما أرغب - يعني عبد العزيز بن مروان - وإنما الشعر بهذه الخلال"³، فنلاحظ أنّ عزة في هذا السياق مثّلت مصدراً لطرب الشاعر، يبعث فيه مشاعر الفرح والرّاحة النفسية، ما يخلق الاستعداد الذهني الذي يحرك فيه قول

¹ - ينظر: عبد الرحمن محمد طعمة، البناء العصبي للغة، ص 39.

² - جون بول سارتر، التخيل، تر: لطفي خير الله، ص 326. موقع مكتبة نور، بتاريخ: 2018/08/26، في 16:30.

<https://www.noor-book.com>

³ - ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، ص 200.

الشعر، ويدفعه نحو إجادته وتحسين صناعته إن سعد بوصلها، وقد تكون سبباً في شدة حزنه وألمه فيعبر عن معاناة فراقها إن هي نأت عنه. يؤكد هذا الدور المحوري الذي يقوم به دافع الطرب في حث الشاعر على نقل تجربته الشعورية وإجادة قصيده؛ فتستجيب له القوافي وتنسرح الكلمات ويسهل عليه قرض الشعر في السياق الذي يناسب حالته.

- **دافعية الغضب:** يعدّ الغضب حالة انفعالية تستدعي المشاعر السلبية، المتعلقة بالتمثّل الذي أنتجه الذهن حول موضوع الغضب، والذي يصدر غالباً عن شخص ما ينجز فعلاً تأثيرياً يتنافى مع معتقدات الفرد يجعله ينفعل ويغضب، ما ينجز عنه "إرادة الضرر للمغضوب عليه، وهو معنى يقتضي العقاب من طريق جنسه من غير توطين النفس عليه"¹، فيكون شعور الغضب متعدّياً إلى مفعول يصبّ عليه الفرد جامّ غضبه على سبيل العقاب الذي ينفس به عن انفعاله. وحين نربطها بالصناعة الشعرية فإننا نستحضر غرض الهجاء، الذي يمثّل وسيلة يعبر بها الشعراء عن غضبهم ويلحقون بها عقابهم على من يغضبهم، بذكر معائبهم والتعرض لهم.

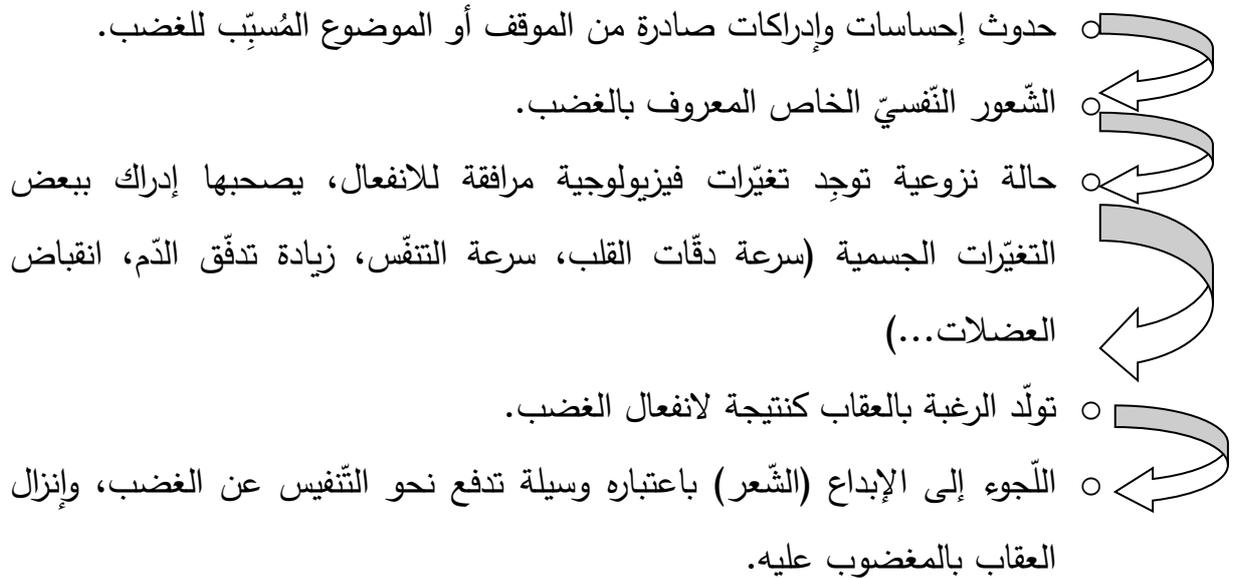
وتؤكد الأخبار التي وردتنا عن الحياة الجاهلية أو بعدها أنّ العرب كانوا يخشون الهجاء ويتقون غضب الشعراء، وبخاصة الهجائين منهم، وكانوا يحرصون على عدم التعرّض لهم في الهجاء، وبخاصة زعماء القبائل وأشرافها، إذ ينقل لنا النموذج التمثليّ عن العربيّ القديم أنّ وقع الكلمة له تأثير كبير عليه، فقد كان الهجاء يحطّ من قدر الأفراد والقبائل، وبخاصة أنّ الشعر حينها كان ينتشر كثيراً بين الناس، ويشيع ذكره فيشيع معه ذمّ الأشخاص وهجاؤهم، ليكون هذا العقاب الذي يرتضيه الشعراء المبدعون لخصومهم، فكان "وقع الهجاء في نفس الخصم شديداً ووخزه له أليماً، فإذا ما وقعت الواقعة، ولحقت بالشاعر إساءة شديدة من امرئ ما، فإنّه يتميّز غيظاً ويفور حنقاً، ويصرخ في نفسه الغضب، فإذا هو قد أخذ للأمر عدّته، وتهياً للتعبير عمّا يجيش في داخله بألفاظ وتعابير لا تقلّ شأنًا عن اللعنات التي تحيق بالمرء، فتصيبه بضروب من الأذى والشّور"²، فكان تأثير الهجاء على الرّجل أشدّ ما يلاقيه، ولهذا كان الرّسول صلّى الله عليه وسلّم

1 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 130_132.

2 - عبد الغني أحمد زيتوني، الإنسان في الشعر الجاهلي، مركز زايد للتراث والتاريخ، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2001، ص 111.

يحث حسان بن ثابت على هجاء كفار قريش، ويقول له: "اهجم وروح القدس معك، واستعن بأبي بكر فإنه علامة قريش بأنساب العرب"¹؛ أي يعلمك الأنساب والأخبار كي يكون الشعر أكثر تأثيراً عليهم، وكان يؤكد عليه أن تأثير شعره عليهم أشد من وقع السيوف على رؤوسهم. وهذا لأن البيئة العربية قد أدركت أن غضب الشاعر يعمل على إخراج كل المداخل الموسوعية التي تساعده في تخير الألفاظ الموجهة، والصور المفحمة، والمعاني المُقرعة، التي تحط من قيمة المغضوب عليه وتنزل ذكره بين الناس.

ويعمل انفعال الغضب على توجيه النشاط الذهني عكس المسار الذي يشتغل عليه مع الطمع والمدح، فيستدعي كل المعطيات المعرفية المتعلقة بموضوع الغضب بغرض الهجاء فالشاعر الجاهلي "إذا أبغض غلت مراجله بالثورة والغضب"² واستحضر نظامه العرفاني كل السياقات التي تخدم هذا الغرض؛ لينتقي منها ما يسعفه في نقل المشاعر والحالات الذهنية التي يعيشها عن طريق اللغة الإبداعية، ويمكن أن نرسم هذا المسار العرفاني كالاتي*:



1 - أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد الجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، مصر، 1981، ص 35.

2 - عبد الغني أحمد زيتوني، الإنسان في الشعر الجاهلي، ص 114.

* استندنا في صياغة هذه السيرة إلى ما طرحه عبد العزيز القوسي في حديثه عن الحالات الانفعالية التي تمر بها النفس الإنسانية، كالخوف والغضب والتقرُّز، وقد ركّز في حديثه على شرح حالة الخوف وفق مجموعة من المراحل انطلقنا منها وكيفناها حسب انفعال الغضب الذي نتحدث عنه. لمزيد من التفصيل ينظر: عبد العزيز القوسي، أسس الصحة النفسية مكتبة النهضة المصرية، ط 4، مصر، 1952، ص 31.

نستنتج أنّ الغضب يشكّل دافعا يعمل على توجيه الشاعر نحو المعطيات التي تناسب طبيعة العقاب الذي يريد إلحاقه بالمغضوب عليه، فهو يوجّه الذهن إلى استحضار المُدخلات التي تتدرج ضمن تصوّراته حول طبيعة العقاب، ليقوم بتمثيل الموضوعات التي تخدم مقصده وتصبح نماذج إبداعية محرّكة له، فيكون نشاطه العرفانيّ تابعاً لانفعاله النفسيّ، وعلى قدر الغضب تكون الإصابة في الغرض، وهي الفكرة التي اعتمد عليها حازم القرطاجني في القرن السابع ليصوغ نظريته حول أصل الأغراض الشعريّة، كما سنفصّله في مواضع لاحقة من البحث.

- **دافعية الرّكوب:** ربط ابن قتيبة دافعية الرّكوب بامرئ القيس، وهو يتّفق مع الدارسين حين جعلوه على رأس الشعراء، كما أنّ ما ورد عن كثرة ركوبه الخيل _ أو البعير _ وبخاصّة في رحلاته الكثيرة فترة طلبه الثأر من بني أسد وتقلّه بين القبائل جلباً لنصرتها¹، يجعل هذا الرّبط أمراً مقبولاً، إذ خلق سياقاً خاصاً يتوافق مع إصراره على الانتقام لموت أبيه، فكانت حاله هذه دافعاً لإقباله على قول الشعر، سواء في قصائد مدحه أو هجائه، أو تحسّره على الواقع الذي آل إليه بعد الملك والعزّ.

إنّ دافعية الرّكوب في البيئة العربية لا تقتصر على امرئ القيس فقط، بل يمكن القول إنّ ابن قتيبة قد عدّه نموذجاً بشرياً يُؤمّل العلاقة التي تجمع العربي بخيله، وهي علاقة أصيلة في التّراث العربيّ والإسلاميّ سواء بالنسبة للبدويّ أو الحضريّ، ذلك أنّ البيئة العربية عرفت بتفضيلها الخيل على كافة الدواب، وربّما فضّل الخيل على البشر (العبيد) في مواضع عديدة، وكانت جودة الخيل وأصالتها موطن فخر عند العربيّ، وكانوا يتخيرون الأجود منها لأسياد القبائل، ويتنافسون في امتلاك أحسنها. كما تغنّى الشعراء الأوائل كثيرا برواحلهم ووصفوها، وجعل هذا الوصف جزءاً مهماً من هندسة القصيدة العربية بعد الوقوف على الطلّ والتغزّل بالحبّية. وقد يكون الحكم الذي

¹ - ينظر: عبد الله بن محمد بن حامد السقاف، تاريخ الشعراء الحضرميين، مطبعة حجازي، د. ط، مصر، 1934، ج 1 ص 11_13.

أصدرته أم جندب على شعر امرئ القيس وعلقمة بن عبدة الفحل حول تعاملهما مع الفرس* دليلاً على مكانة المركوب في الثقافة العربية عامّة.

وينبغي أن نشير إلى أن الدارسين الذين أصلوا للبدايات الأولى لنشأة العروض وتساءلوا عن موسيقى الشعر الجاهلي، ربطوها بخصوصية الحياة التي كان يعيشها العربي؛ إذ كان دائم الترحال على راحلته، وعزوا الأوزان الشعرية إلى حركة الرّاحلة وهي تسير، حين كان الشاعر يحدها وينشد في مسيره، فكانت تلك الحال _ مع طول مرافقتها _ باعثاً يساعد الشاعر على قول الشعر وتسليته في سفره، وهذا يتوافق مع ما ذكره الجاحظ في مواطن سابقة حول توفر القدرة على الإبداع أثناء الحداء¹. وما يعضد هذا أن الشعر قديماً كان "زاد كل راكب يقطع البيد من منزل إلى منزل، يتناشدونه تحت رهبة الليل المتماذي على أيمانهم وعن شمائلهم، ينقلونه معهم من منهل إلى منهل، أو يردّون به على كل حيّ جلال. كان الشعر يومئذ سمر السامرين واللاهين تحت أشلاء الليل، يتمثلونه في أندية مع الفراغ المتطاوّل في أيامهم ولياليهم، يتأمله المقيم والساري، ويستعيده ويكرّره"²، وهو ما يعكس العلاقة الوطيدة التي جمعت بين قول الشعر والركوب في البيئة العربية.

إنّ من يقف عند النماذج الأولى للشعر العربي يلاحظ مدى تجذّر العلاقة بين الشاعر وفرسه، هذه العلاقة التي ارتبطت في الغالب بغاية الانعتاق، كأنّ الفرس أو الناقة شكلاً رمزاً للشاعر العربي يستطيع من خلال ركوبه أن يتخلّص من مواجهه، ويسير به إلى حيث يجد راحته

* تروي كتب التراث أنّ البدايات الأولى للنقد العربي القديم كانت مع القصة التي حصلت بين امرئ القيس وعلقمة بن عبدة الفحل حين حكّم زوجته أم جندب بينهما، فقالت لهما: "قولاً شعراً على رويّ وقافية واحدة صفا فيه الخيل. وأنشدها فغلبت علقمة، فقال لها زوجها: بأيّ شيء غلبته؟ قالت: لأنك قلت:

فلسوط أهوبٌ وللساق درّةٌ وللزجر منه وقع أهوج مُنعبٌ

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك وزجرك، وأتعبته بجهدك. وقال علقمة:

قولى على أثارهنّ بحاصب وغببة شؤبوب من الشدّ ملهبٌ

فأدركهنّ ثانياً من عنانه يمرّ كمرّ الرّاح المتخلّب

فلم يضرب بسوط، ولم يمره بساق، ولم يتعبه بزجر. ينظر: أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، الأغاني، دار إحياء

التراث العربي، ط1، لبنان، 1994، ج 8، ص 358، 359

¹ - ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج 3، ص 28.

² - محمود محمد شاكر، قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني - دار المدني بجدة، ط1، مصر -

المملكة العربية السعودية، 1997، ص 102.

ويقضي حوائجه، وهي الحالة نفسها التي ارتبطت بنمط العيش الذي كان عليه امرؤ القيس في سعيه نحو الثأر لمقتل أبيه. وتثبت المواضيع التي توزعت على المعلقات العشر _ باعتبارها النماذج الشعرية الراقية التي اتفقت حولها الروايات _ أن موضوع الركوب كان حاضراً بشكل ملفت في مستوى القصيدة العربية، ويتوزع في المعلقات كالاتي¹:

1. امرؤ القيس: الأطلال _ المرأة _ الليل _ الفرس _ البرق والسحاب.
2. طرفة بن العبد: الأطلال _ المرأة _ الناقة _ مفاخره وفلسفته في الحياة.
3. الحارث بن حلزة: رحيل أسماء _ نار هند _ الناقة _ الحوادث والمفاخر.
4. عمرو بن كلثوم: الخمر _ الظعن _ المرأة _ عمرو بن هند والفخر عليه.
5. عبيد بن الأبرص: الأطلال _ حكمة الفراق _ الناقة _ الفرس.
6. عنتر بن شداد: الطلل _ عبلة _ الناقة _ عبلة _ المفاخر.
7. النابغة الذبياني: الأطلال _ الناقة _ المدح والاعتذار.
8. زهير بن أبي سلمى: الأطلال _ الطعائن _ الإصلاح _ الحكمة.
9. الأعشى: وداع هريرة _ وصفها _ المطر _ الناقة والقوة _ تهديد.
10. لبيد بن ربيعة: الأطلال _ نوار _ الناقة _ نوار.

وتؤكد الدراسات المعاصرة علاقة امرؤ القيس بفرسه حين تقف عند المعادلات الرمزية التي تحيل إليه، من خلال إلحاق الصفات الأسطورية به (الانطلاق، القوة، الخلاص، السرعة، الصيد الطيران، الحركة، الحياة...) ليكون رمزاً يتحرر به الشاعر من مواجهه، ويدفعه نحو الشعور باللذة التي يلاقيها حال ركوبه، فهي قناع رمزي يعكس بطولة الشاعر وكفاحه في مواجهة ظروفه الاجتماعية²، وهو ما يفتح أمام خياله مغاليق الإبداع.

¹ - ينظر: عبد الله بن أحمد الفيقي، مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا، النادي الأدبي الثقافي، ط 1، المملكة العربية السعودية، 2001، ص 32.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 170_198.

- دافعية الرّهبة: تحصل حين يخاف الإنسان وقوع شيء سلبيّ يضرّه، وهي تحيل إلى "طول الخوف واستمراره... خوف يقع على شريطة لا مخافة، والشاهد أنّ نقيضها الرّغبة"¹، وهي تجعل الفرد يحاول الابتعاد عن الشيء الذي يخاف ضرره باستمرار، فتكون حالته النّفسيّة في ذلك الوقت غير مستقرّة؛ لأنّه يحصر حركة ذهنه باتجاه ما يخشاه، فتتجمّع مخاوفه، ويجلب العقل الأفكار والدلالات المتعلّقة بذلك الخوف، ما يهيئ له أسباب الخوض في المدح لدفع الضرر أو الهجاء والذم لإخافة العدو، أو الاستلطاف والاعتذار لنيل رضا الملك، أو غيرها من الحالات التي ينصرف فيها العقل إلى تحصين النّفس بإدامة التّفكير في مخرج ممّا يتوقّع قبل وقوعه، فتتداعى المعطيات المتعلّقة بالمجال التّصوريّ للخوف، ويتوسّع الخيال في اختراع نماذج له على أشكال مختلفة، وهو ما يعمل على تحريك نشاط الذاكرة اتجاه هذا الموضوع، وبالتالي يسهل على الشّاعر قول الشّعر في الغرض الذي يريد، فتكون رهبته دافعاً نحو إبداعه.

وقد ارتبطت الرّهبة في التّمثلات العربية القديمة بالنّابغة الذّبياني، وهو يشترك مع امرئ القيس في انتمائه إلى الشّعراء المجيدين الذين جعلتهم العرب على رأس طبقات الشّعراء، والنّابغة كما عرف عنه كانت توضع له قبة في سوق عكاظ يحكم فيها بين الشّعراء؛ إذ كانت له اليد الطولى في قول الشّعر، وحين نتتبع الأخبار الواردة عن حياته نجد سبب ارتباط الرّهبة به؛ إذ عاش في ظل الحروب الكثيرة التي كانت في بيئته، وبخاصّة حرب داحس والغبراء وصراعات عشائر ذبيان كذلك، وهو ما جعل نفسه في تربيص دائم وعدم استقرار، ومن يطّلع على أشعاره وبخاصّة معلقته يدرك هذه السّمة في شخصيته، فهي تحفل بمعاني المدح والاستعطاف والاعتذار، وإظهار الاستكانة أمام النّعمان بن المنذر، من أجل كسب رضاه ودفع ضرره بعد لحاقه بخصومه (الغساسنة) ومدحهم بغرض العفو عن قومه، فتعكس أبيات المعلقة خوفه الكبير والمستمر ممّا سيحل عليه وعلى قبيلته من الضرر، جرّاء غضب النّعمان بن المنذر عليه²، فمن يقف عند المعلقة يدرك المجال التّصوريّ الذي تتوزّع عليه دلالات القصيدة، ويقف عند ملامح رهبته الجلية

1 - أبو هلال العسكري، الفروق اللّغويّة، ص 241، 242.

2 - ينظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، دار المعارف، ط 22، مصر، 2000، ص

من العقاب، "فإذا ذنبه يكبر في نفسه، وإذا هو يحسّ كأنه أتى جريمة لا تغتفر، فما ينيّ يقدم للنعمان المعاذير متخذاً إليه كلّ ما يستطيع من البراهين ومن سبل التلطّف والملاينة"¹، التي نتجت عن رهبته منه، وهكذا جمعت معلقته بين المدح والثناء والاستعطاف والاعتذار، فظهرت قدرته على "الابتكار ومفاجأة السامع بالأخيلة التي تخب لبّه، وخاصّة حين يتنصّل للنعمان بن المنذر من ذنبه، وحين يصوّر بطشه بمن يغضب عليهم مستعظفاً مسترحماً"² وهنا تتجلّى مدى الرّهبة المتحكّمة في نظم شعره، وارتباطها به كمحفّز ذهنيّ يعمل على توليد الدلالات التي تخدم حالته النفسيّة، وتستجيب لمخاوفه المستمرة.

- دافعية الرّغبة: الرّغبة حالة ترتبط بنزوع النّفس نحو تحصيل شيء تطلبه، ترافقها "السّلامة من المخاوف مع حصول فائدة"³ تسعى إليها، وتلتقي مع الطّمع في كونها تحرك النّفس نحو غايتها، وتزيد عليه في كون النّفس معها تكون آمنة من حصول ما تكره، ومتعلّقة بما ترغب وقد ارتبطت الرّهبة بزهير؛ كون أشعاره في عمومها تعكس تلك الحالة الهادئة في دلالاته التي تعبّر عن نفس مطمئنة، تشعر بالسلامة من كل خطر يهدّدها، وقد اشتهر عن زهير أنّه كان شاعراً أكثر من الحكمة ووضع الكلام في مواضعه، حتّى قال فيه عمر بن الخطّاب "فذاك شاعر الشعراء...؛ لأنّه كان لا يعاقل في الكلام، وكان يتجنّب وحشيّ الشعر ولم يمدح أحداً إلاّ بما فيه"⁴، ولعلّ هذا ما جعله معروفاً بشاعر الحكمة بين الدّارسين.

وقد أسهم الوضع المستقرّ الذي كان يعيشه زهير في تشكيل قدرته الفريدة على صقل الشعر وإجادته، وتحسين مداخله، ويرى الدّارسون أنّ "صياغة زهير تستوفي حظواً بديعة من صفاء التعبير ونقائه وخلوصه من الأدران التي قد تؤذيه... وما ذلك إلاّ من دقّة التعبير وصقله إلى أبعد غاية وصل إليها شاعر جاهليّ، والذي لا ريب فيه أنّه كان يستولي على لغته ويسيطر عليها ويجمع منها خير ما فيها من ألفاظ وكلمات، وما زال ينسّقها حتى تتراءى كأنّها عنقود من

1 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، ص 286.

2 - المرجع نفسه، ص 298.

3 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغويّة، ص 242.

4 - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 10، ص 444.

الجواهر"¹، فيظهر تأثير نمط حياته على مقدرته الشعرية، وتتجلى رغبته في تشكيل مسار قصائده إذ كانت متزنة تعبر عن حالة ذهنية مستقرة، فشعره "أجود ما يكون إذا مدح عن رغبة لا عن رهبة"²؛ إذ لم يكن ينجح إلى المدح المبالغ فيه أو الاستلطاف المفرط فيه الذي يتأتى من الرهبة وإنما كان يمدح ويتعزّل ويهجو باعتدال، ويصف بدقة وعمق دون تعقيد.

وقد تنبّه الدارسون إلى البعد العرفاني الذي لحق بشعر زهير، حين أكدوا على أنه "كان شاعراً مصوراً، فالتصوير أساس فنّه، وكأنّما تحوّل عقله إلى آلة لاقطة، وهي ليست آلة فوتوغرافية، بل هي آلة خالقة، آلة تفكر في الأشياء من خلال أشياء أخرى، فتعدّ ما لا يحصى من مشابهاً ومشاكلات، وما تلبث أن تتمثّل فيما يقع تحت حسّها أشباحاً وأطياناً تتراءى لها واضحة تمام الوضوح"³، وهذا يلتقي مع تقرير القدماء بأنّ الشعر صناعة عقلية تعكسها الحوليات والقصائد المحكّكة لزهير ومن سار على شاكلته.

لم يستند ابن قتيبة في التّأصيل لقضية الدّوافع الباعثة على قول الشعر إلى وجهات نظر ذاتية، تعتمد على ملاحظات شخصية عامّة بعيدة عن الواقع؛ بل استند إلى أصل معرفي يرتبط بطبيعة التجربة الشعورية لدى الشعراء الذين نقلوا خلاصة تجاربهم، وعبروا عن الحالات النفسية والانفعالية التي تساعدهم في قول الشعر، وهو ما يعكسه تصريح كثير عزة سالفاً. كما اعتمد على حقيقة معرفية حول تأثير الكلمة والهجاء الشّديد على البيئة العربية، وهذا وارد في متواتر الأخبار دون خلاف، إضافة إلى ما ورد من توجيه الرسول صلّى الله عليه وسلم لحسان في هذا الجانب. وكذا اتّفاق الدّارسين حول جعل امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى في الطبقة الأولى للشعراء⁴ ما يجعلهم المرجع الذي يُعتمد عليه في تأصيل قوانين الشعر العربي. لتشكل هذه المعطيات الخلفية المعرفية التي أطرت حديث ابن قتيبة عن الدّافعية في الإبداع، وهي خلفية رأينا أنّها تتميز

1 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، ص 328.

2 - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، ط1، مصر، 2002 ص77.

3 - المرجع السابق، ص 331.

4 - ينظر: محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، د. ط، المملكة العربية السعودية، د. ت، ج 1، ص 51.

بالأصالة والرّصانة العلميّة ذات المنحى العرفانيّ في الاستدلال، أثناء عرض البواعث التي أسهمت في تشكيل نسق الشعر العربيّ القديم، وهي تلتقي بشكل كبير مع الاجتهادات الحثيثة التي يبذلها العرفانيّون اليوم؛ لإثبات علاقة هذه الانفعالات بسيرورة اشتغال الذهن البشريّ، وكذا دورها في توجيه تصرّفات الفرد وأقواله اليوميّة والإبداعية.

إنّ من يتأمّل بنية الشعر العربيّ القديم يلاحظ أنّه يقوم في أغلبه على دافعية: الطمع والشوق والشراب والطرب والغضب، التي تأصل الحديث عنها مع ابن قتيبة في القرن الثالث، ثمّ بنى عليها من جاء بعده وعدّلوها، وأضافوا إليها وتوسّعوا في علاقتها بالإبداع الشعريّ، ليكون ابن قتيبة قد فتح باب التأسيس لنموذج معرفيّ ينطلق من الدافعية للحديث عن الإبداع، وهو النموذج الذي ستتجلّى ملامحه وأساساته في القرن الرابع والخامس، ليستمرّ نضجه تماماً في القرن السابع مع النقاد والبلاغيين.

وحين نقف عند ابن عبد ربه (ت 285 هـ) في القرن الرابع، نلاحظ أنّه عمد إلى اختزال الدوافع التي طرحها ابن قتيبة في عاملين فقط؛ حين يقول: "وأقوى ما يكون الشعر عندي على قدر قوّة أسباب الرّغبة والرّهبة"¹، فيعدّل المرجعيات الدافعية التي ظهرت في القرن الثالث، ويغيّر من طريقة التعامل معها، لتتجلّى عنده بمثابة مؤطرّ عام للمعايير النقديّة الواجب الوقوف عندها في الحكم على جودة الخطاب الشعريّ، فيجعل قوّة الشعر التي تنضوي تحتها جماليته وفرادته وقيمه الإبداعية في علاقة تلازمية مع قوّة الدافع الذي يوزعه على ركني الرّغبة والرّهبة، اللذين يتحكّمان في توجيه الخطاب الإبداعي نحو الجمالية التي عبّر عنها ابن عبد ربه بالقوّة، وهي تختزل الحكم النقديّ الذي أصبح يعتمد على معطيات تعليلية في الفترة التي عاش فيها، لتنبؤاً قضية الدوافع مكانة مهمّة في الفعل النقديّ التراثي، وهي الإضافة التي قدّمها ليتطوّر النموذج الذي عرضه ابن قتيبة قبله في متطلّبات الصنّاعة الشعريّة، ويرتبط بعمق الممارسة العرفانية التي تجمع بين ما هو باعث ذهنيّ عرفانيّ وبين ما هو تركيب خطابيّ إبداعيّ.

¹ - ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج 6، ص 175.

ويقدم أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) تعديلاً آخر في نموذج الدوافع، منطلقاً مما عرضه ابن قتيبة أيضاً، فيعمد إلى تفصيل علاقة النفس الشاعرة بالإبداع، ويشير إلى الحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر أثناء نقل تجربته الشعورية، ويخالف ابن عبد ربّه في درجة تأثير دافعي الرغبة والرّهبة على جودة الشعر، وعلاقة ذلك بالقدرة الإبداعية التي يمتلكها الشاعر، مؤكداً أنّ "النفوس لا تجود بمكنونها ولا تسمح بمخزونها مع الرّهبة كما تجود مع الرغبة والمحبة"¹؛ فيفصل بين الحالة النفسية التي تصاحب الرغبة والمحبة، والحالة النفسية التي تصاحب الرّهبة والخوف ويقصر القوة الإبداعية على دافع الرغبة، التي تمنح النفس القدرة على الإبداع والقول، ونقل التجارب والتعبير عن المقاصد، فيقضي بالمقابل دافع الرّهبة على اعتبار أنّ النفس تعزف في هذه الحال عن الخوض في الحديث والتعبير عن الرغبات والمكنونات، وبخاصة حين يتعلّق الأمر بالإبداع الذي يحتاج إلى تهيئة طاقات وقدرات عالية خلّاقة عند الفرد.

وقد استند أبو هلال العسكري في طرحه إلى ما ورد في وصية بشر بن المعتمر حين يعرض لأهمية المشاكلة في قول الشعر، "فالمنزلة الثالثة أن تتحوّل من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفّها عليك، فإنك لم تشتهه ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب، والشيء لا يحنّ إلا إلى ما يشاكله، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات؛ لأنّ النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة، ولا تُسمح بمخزونها مع الرّهبة، كما تجود به مع الشهوة والمحبة"²، فيجعل المشاكلة شرطاً لنجاح العملية الإبداعية والجودة في قول الشعر، والمقصود بالمشاكلة هو الموافقة³، وهي تحيل في هذا السياق إلى العلاقة الترابطية التي تجمع الذات بما تصنعه، والتي ينبغي أن تكون مبنية على التشابه والتشاكل، فتكون هناك صلات تجمع بين ميولات الشاعر ورغباته، بما توفّره له الصناعة الشعرية، فيجد فيها ذاته ويتلاحم معها، لتعكس تجربته الشعورية نمطا من التمازج بين العالم الداخلي للشاعر والعالم الذي تفرضه القصيدة، فيصبح جزءاً منها متماهاً فيها، تتماشى مع

1 - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، مصر، 1952، ص 135.

2 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج3، ص 138.

3 - ابن منظور، لسان العرب، مادة: (شكل) ص 2310.

دوافعه وتعكس نوازهه وتخبر عن حاله، ففي هذه الحالة يسهل عليه تسخير قدراته الإبداعية في عملية التشكيل والبناء.

وإذا كان إسهام أبو هلال العسكري قد ارتكز على جزئية واحدة من الأصول التي عرضت في القرن الثالث، لتتخصص معالجته للنموذج الدافعي على عاملي الرغبة والرغبة فقط في القرن الرابع الهجري. فإن هذه النظرة تغيرت في القرن الخامس مع بن رشيق (ت 463 هـ) الذي يعيد توسيع مجالات الدافعية في الشعر العربي، ولا يكتفي بنقل ما وصله من سابقه، بل نجده يتخذ مساراً يراجع فيه ما أورده سابقوه حول النموذج الدافعي، ويزيد عليه شرحاً وتفصيلاً وتفرعاً، ليكون له السبق في إجمال القواعد التي يقوم عليها الشعر العربي في علاقتها بأغراضه، كما يتجلى في قوله: "قواعد الشعر أربع: الرغبة والرغبة والطرب والغضب: فمع الرغبة يكون المدح والشكر ومع الرغبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعّد والعتاب الموجع"¹، فابن رشيق ينظر إلى الشعر على أنه معرفة ذهنية تعتمد على أربعة مداخل، تتفرع عنها الأغراض الشعرية وتكون تبعاً لها، فينظم الشعراء قصائدهم وفق هذه القواعد، لتكون الدوافع الموجّه الرئيس لنمط القصيدة التي يقولها الشاعر، فهو حين يرغب يختار كلماته وأوصافه ضمن سياق المديح والشكر، وفي المقابل حين يغضب يكون ضمن سياق الهجاء والعتاب، وحين يطرب تهفو نفسه لرقّة التغزل بالحبیب، أمّا حين يخاف فإنه يميل إلى الاستعطاف والاعتذار.

بناءً على هذه التصنيفات الخاضعة لأنواع الدوافع تم تقسيم الشعر العربي، وأصبحت "الأغراض الشعرية العربية القديمة أربعة: رغبة ورهبة وطرب وغضب، وعنها تفرعت الأغراض التي يبنى عليها جنس القصيد"²، وصار الشعراء المحدثون يسيرون وفق هذا المنوال، ليكون القالب الرئيس الذي يحوي مضامين الشعر العربي، ويعكس طبيعة الدوافع الإنسانية المتكّمة في التجربة الإبداعية عند الذات المتكلمة (الشاعرة). ونجد ابن رشيق يؤكد في موضع آخر أن "من

¹ - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، ط 5، سوريا، 1981، ج 1، ص 120.

² - صالح بن الهادي رمضان، النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي الاستعارة أنموذجاً، أعمال ندوة الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 2011، ص 861.

أراد أن يقول الشعر فليعشق فإنه يرق، وليرو فإنه يدل، وليطمع فإنه يصنع¹، ليضيف دافع العشق والرّواية والطمع، فيقرّ أنّ آلة الشعر هي هذه الأصول التي تقع خلف نظمه وتوجّه غرضه وتجعل الشّاعر يفضّل الخوض في نمط دون آخر، بل ويكون ضليعا متمكّنا في غرض دون غيره. ويرتبط هذا باختلاف القدرات الإبداعية عند الفرد أيضا؛ إذ قد تكون لديه مهارة عالية في قدرة من القدرات، بينما تكون منخفضة في قدرة أخرى، ويرجع هذا لأسباب عديدة منها الميل والاهتمام والثقة بالنفس، وكذا الاتّزان الانفعالي وغيرها² من الشّروط التي تلتقي مع تداعيات حصول الدافع وقوّته عند الشّاعر.

ويعدّ ابن رشيق الطّروحات التي كانت في القرن الثالث والرّابع حول تقسيم الدّوافع، في محاولة منه لتطوير النّموذج العرفانيّ القديم، معتمداً على وضع قواعد عامّة لبناء المفاهيم التي يقوم عليها الشعر العربيّ، جاعلاً منها أصولاً توطّر العملية الإبداعية، وفق دائرة مشتركة ترتبط بالباعث النّفسيّ الذي يولّدها. إذ يستبعد دافع الشّراب والرّكوب من طرح ابن قتيبة، ويحافظ على الطّرب والغضب مع الرّغبة والرّهبة والطمع معدّلاً نظريته إلى الشّوق ليستعويض عنه بالعشق مضيفاً الرّواية، ويتوسّع في الحديث عن هذه الأصول مع ذكر تفرّعاتها (المدح والشكر/ الاعتذار والاستعطاف/ الشّوق ورقة النسيب/ الهجاء والتوعد والعتاب).

ويفضّل ابن رشيق في الحالات التي تتجم عن هذه البواعث، مشيراً إلى تأثير بعدها الذهنيّ على مسار تشكّل الدّلالة، وتمفصل البنيات الخطابية العميقة المتوارية خلف اختيار الشّاعر لغرض معيّن، فهو يرى أنّ هذه الحالات تأتي تباعاً للأغراض، وتكون ملازمة للدّوافع ونتاجة عنها بالضرورة؛ ذلك أنّ "أول ما يحتاج إليه الشّاعر حسن التأتّي والسياسة وعلم مقاصد القول؛ فإنّ نسب ذلّ وخضع، وإن مدح أطرى وأسمع، وإن هجا أخلّ وأوجع، وإن فخر خبّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع، وإن استعطف حنّ ورجع، ولكن غايته معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان ليدخل عليه من بابه ويدخله في ثيابه، فذلك هو سرّ صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت

1 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج 1، ص 212.

2 - ينظر: عبد الفتاح محمد دويدار، علم النفس التجريبي المعملّي: أطره النظرية وتجاريه المعملية في الذكاء والقدرات العقلية، المكتب العلميّ للكمبيوتر والنشر والتّوزيع، د. ط، مصر، 1997، ص 29.

الناس وبه تفاضلوا"¹؛ إذ لا يكفي أن يضلح الشاعر في طرائق قول الشعر فقط؛ بل ينبغي أن يرافق ذلك الحضور القوي للدافعية التي تساعده على تحيين معانيه وأفكاره، لتكون مناسبة للغرض الذي يخوض فيه، وحتى يستقيم له حسن التأتي الذي ينتج عن مدى استعداد الشاعر للخوض في غرض معين، يستحضر معه كل ما يخدم مقاصده الموضوعية والإجمالية، لتتجلى الحالات التي تنجم عن طبيعة الدافعية في ارتباطها بالنزعات والانفعالات التي تمرّ بها النفس الإنسانية، وتكون سلوكياتها نتيجة لتلك النزعات ولصيقة بها، وبخاصة حين يتعلّق الأمر بالمجال الشعري الذي يعدّ نموذجاً تجسدياً لتلك الرغبات.

وهكذا تتجلى استراتيجية المراجعة التي اعتمدها ابن رشيق في إكمال بناء نموذج الدوافع في الصناعة الشعرية العربية؛ إذ تعكس إضافته نضج الممارسة العرفانية عند القدامى في مراحل تطوّر الفكر النقديّ والبلاغيّ، وتحيل إلى المسلمة التي انطلقنا منها في بناء هيكل دراستنا حول أنّ المعرفة التراثية العربية كانت معرفة تراكمية تعتمد على البناء والتعديل والمراجعة.

تتوزّع هذه الدوافع على الحالة الداخلية للأفراد، وهي ترتبط بالنظام العرفانيّ الذي يحتوي على الحالات الذهنية والعواطف والانفعالات التي يمرّ بها الفرد في حياته، فتكون بمثابة المعين الذي يرجع إليه في تشكيل تجاربه اللاحقة. وثبتت الدراسات المعاصرة أنّ هذه الدوافع تعدّ مرجعيات إنسانية عامة يشترك فيها البشر؛ إذ يذهب بول إيكمان (Paul Ekman) إلى حصر الانفعالات البشرية في أربع حالات عامة هي: الخوف والسعادة والغضب والحزن، تتجم عنها تعبيرات أساس للوجه يمكن أن يتعرف عليها الناس من مختلف الثقافات والانتماءات، وحتى الأشخاص الذين لا يعرفون الكتابة أو الذين لم يتأثروا بالسينما، وهو ما يؤكّد مدى شموليتها². ووفق ما عرضناه سالفاً يلتقي الخوف بالرهبة، والسعادة بالرغبة، والحزن بالطرب، ويبقى الغضب عنصراً ثابتاً. يؤكّد هذا الطرح مدى تجرّد البعد العرفانيّ في الفكر التراثي، ومدى تغلغله في الحديث عن البنية الذهنية المسؤولة عن إنتاج الخطاب الشعريّ.

¹ - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج 1، ص 199.

² - ينظر: دانيال جولمان، نكاه المشاعر، ص 470.

وإذا كانت هذه الدوافع هي التي تساعد الشاعر في قرص الشعر، فإننا نجد القدامى قد تقطّنا إلى أن عملها قد يتعطل أحيانا، ويفسر ابن قتيبة ذلك بكون القدرات الإبداعية لا تحضر عند الشاعر في كل حال، فـ "للشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويُسْتَصْعَبُ فيها رِيضُهُ. وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات؛ فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب ولا يُعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم"¹، فهو هنا يتحدث عن العوامل التي تعيق النشاط الذهني للفرد ويعبر عنها بالعوارض، ويعزو إليها في هذا السياق مهمة التشويش على نشاط الذهن أثناء عملياته الإبداعية سواء في الشعر، أو الرسائل، أو المقامات، أو الجوابات أو غيرها. ويجعل هذه العوارض تقع على الغريزة باعتبار أنها "اندفاع داخلي قاسر متوجه نحو هدف نوعي مشخص"² دون أن يستخدم مصطلح الذهن؛ لأنه يتحدث عن الشاعر المبدع الذي يمتلك كل الدوافع التي تحته على الإبداع، فهو يمتلك غريزة قول الشعر وإنما حصرت عنه هذه العوارض، ويؤكد طرح ابن قتيبة شمولية الممارسة العرفانية التراثية في تفسير جوانب العملية الإبداعية؛ إذ لم يكتف الفكر العربي بالتطرق إلى بواعث الشعر فقط؛ بل توسع ليشمل كل ما يتعلق بالنسق الذهني المولد للخطاب بما في ذلك هذه العوارض.

يجعل ابن قتيبة سوء الغذاء أول عارض يشنت عمل الغريزة ويحجزها عن الإبداع، وهي إشارة مبكرة أيضا توصل العلماء إلى كشف حقيقتها في عصورنا المتأخرة اعتماداً على تجارب كثيرة حول علاقة عمل المخ بالغذاء، وتأثير هذا على النشاط الذهني بصفة عامة. إذ يؤكدون على أن الخلايا العصبية تحتاج إلى الغذاء كغيرها من الخلايا الأخرى الموجودة في جسم الإنسان وأن تركيب المخ يتأثر بما يأكله الإنسان، بالرغم من أن المواد الغذائية بعد هضمها وامتصاصها لا تدخل خلايا المخ مباشرة بالطريقة نفسها التي تدخل بها إلى خلايا أنسجة الجسم الأخرى، ذلك أن المخ يتميز بخاصية الاختيارية، فيختار نوعية المواد التي تدخل إليه من تيار الدم³، فيقتصر على

1 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 80، 81.

2 - نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النفس، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2001، ج 4 ص 1916.

3 - ينظر: مسعد شتيوى، المخ والذاكرة وسائل طبيعية وغذائية لتحسين عمل الذاكرة ووقاية المخ من أمراض الشيخوخة، مجلة أسيوط للدراسات البيئية، ع 25، مصر، جوان 2003، ص 142.

ما يحتاجه في نشاطه من أغذية مفيدة تزيد من فاعلية القدرات العقلية لدى الأفراد، وترفع نسبة ذكائهم وتجعلهم يشعرون بالارتياح النفسي والفكري، وتقلل نسبة إصابتهم بالعديد من الأمراض التي يسببها الغذاء.

بناءً على ما سبق، يحدث التلازم بين نوع الغذاء وعمل المخ، الذي يحتاج بصفة مستمرة إلى الطاقة لأجل بناء الخلايا العصبية وتنشيطها، اعتماداً على الأغذية الجيدة التي يتناولها الفرد وهي الفكرة نفسها التي أشار إليها ابن قتيبة بصيغتها التقريرية وربطها بالإبداع، لتثبت الدراسات الحديثة أنه بالرغم "من أن المخ يشكّل حوالي 2_2.5% من وزن الجسم، إلا أنه نشط جداً من الناحية التمثيلية؛ حيث يستهلك وحده حوالي 30% من السعرات الحرارية التي يتناولها الفرد يومياً (يستهلك 90 كيلوكالوري/ ساعة في حالة العمل الفكري) ولا يكفي المخ بذلك من الكربوهيدرات عالية الجودة سهلة الاحتراق مثل الجلوكوز، ولا يتوقف مخك عن استعمال هذا الوقود السريع حتى وأنت نائم، لذلك فإنه يحتاج إلى حوالي 120-150 جم جلوكوز يومياً، ولأن المخ يحتوي على قليل من الجليكوجين فإنه يعتمد على الجلوكوز الواصل إليه عن طريق الدم، وعندما تنخفض نسبة جلوكوز الدم مثلاً إلى نصف المعدل الطبيعي وهو 80 ملجم/100مل، ولو لفترة قصيرة تظهر على الإنسان أعراض اختلال المخ...¹، فتأكد فرضية أنه كلما كان الغذاء متوازناً ومناسباً لما يحتاجه المخ (الفرد) لصنع طاقته تحفز عمل الخلايا وزاد نشاطها، واستطاع الفرد أن ينشئ سيرورات عرفانية جيدة في عملياته العقلية التي يقوم بها، وبالتالي تتوفر له أسباب الإبداع. وفي المقابل حين يكون الغذاء سيئاً فإن المخ لا يجد فيه ما يحتاجه لصنع الطاقة، فيضعف عمله ويقل نشاطه، وهذا ما يؤثر على مساره العرفاني، وتنقص قابلية الفرد للإبداع، فيبعُد عنه الشعور حسب تعبير ابن قتيبة وتتغلق عليه أبوابه ومدخله.

أما السبب الثاني الذي يرى ابن قتيبة أنه يمنع الإبداع فهو الغم الذي يلحق الخاطر، جزاء التجارب التي يعيشها الفرد في حياته اليومية، فقد يواجه ضغوطات كثيرة في مواقف مختلفة ويتوجس من مخاوف عديدة في مستقبله، ينجم عنها شعور بالغم الذي "ينقبض القلب معه، ويكون

¹ - مسعد شتيوي، المخ والذاكرة وسائل طبيعية وغذائية لتحسين عمل الذاكرة ووقاية المخ من أمراض الشيخوخة، ص

لوقوع ضرر قد كان، أو توقع ضرر يكون¹، فنوازع النفس الإنسانية في حركة دائمة وتغير مستمر من حال إلى آخر، ومن غم وهم إلى غبطة وسرور أو غيرها، فيختلف حالها في هذه الأوضاع جميعاً، وتتغير قابليتها للإبداع حسب هذه الحالات؛ وتشير الدراسات الحديثة إلى أنّ مركز قيادة الإجهاد (الخوف، القلق، التوتر، الضغوط النفسية) يقع في منطقة صغيرة من المخ قرب مركز الدماغ تسمى Amygdala (اللوزة)... وترتبط هذه اللوزة بالمناطق الأخرى في المخ، وبخاصة الهيبوثلامس (تحت المهاد) عن طريق الألياف العصبية المنتشرة هناك. والهرمونات التي تفرز أثناء الإجهاد لا تقتصر على الكورتيزول أو ال Glucocorticoids فقط، وإنما هناك هرمونات أخرى كثيرة تفرز أثناء هذه المواقف العصبية مثل الابنيفرين (الأدرينالين) والنورابنيفرين من الأعصاب السمبثاوية ومن نخاع غدة الأدرينال (جارالكلوية). وأمّا عن الثمن الذي يفرضه علينا هذا الإجهاد فهو فادح ورهيب... فهو أولاً يستنزف موارد كانت مخصصة أصلاً لعملية البناء واستعمالات مهمة أخرى وقت السلم، ولكن تم استعمالها لأغراض الدفاع والحرب²، فعوض أن تنتهي النفس للإبداع تفقد قدراتها في البحث عن حلول وإجراءات تواجه بها الغم الذي يحاصرها.

وعليه فإنّ ما تستطيع النفس إتقانه وهي مرتاحة ومنبسطة لا تتمكّن منه وهي مغمومة ومنقبضة، وهو حالها مع الإبداع حسب نظرة ابن قتيبة، فيحجز انقباض النفس قدرات الشاعر عن التحرّر، وتضييق معه مجالاته التصوريّة فتتحصّر خيالاته، وتضعف الخطاطات التي يلجأ إليها في التصوير والخلق، يتبعها عجز الذاكرة عن فرز المعلومات وبالتالي صعوبة اختيار المقولات المناسبة والألفاظ التي تتلاءم مع خصوصية الخطاب الشعريّ. وفكرة الانقباض هذه هي التي تؤسّس لنظرية القرطاجنيّ في الدوافع لاحقاً، فينطلق منها ويؤسّس عليها نظريته العميقة في أصول الشعر العربيّ التي ربطها بدوافعه، ليكون لابن قتيبة فضل السبق والإشارة إلى هذه القضية العرفانيّة ذات الأهمية البالغة في الوجوه التي تكون عليها الدوافع مفعلة للإبداع، وكذا الوجوه التي تمتنع معها القدرة الإبداعية لدى الشاعر.

1 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 267.

2 - مسعد شتيوي، المخ والذاكرة وسائل طبيعية وغذائية لتحسين عمل الذاكرة ووقاية المخ من أمراض الشيخوخة، ص

ينطلق حديث القرطاجني عن نموذج الدوافع من الانفعالات التي ترافق حصولها عند الذات الشاعرة، ويجعل معرفة طبيعة هذه الانفعالات ومدى تأثيرها على القول الشعري من أبرز الشروط التي ينبغي أن يدركها الشاعر، ويستوعب الكيفية التي تناسبه في توظيفها، وفق الوتيرة التي دأب عليها الشعراء منذ القديم، ولهذا نجده يتحدث عن هذه البواعث في علاقتها بأحوال النفس الإنسانية حين يقول: "يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني، وحسن المذهب في اجتلابها والحدق بتأليف بعضها إلى بعض، أن يعرف أنّ للشعراء أغراضاً أول، هي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفس، لكون تلك الأمور ممّا يناسبها ويبسطها، أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين. فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف. وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع. وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار"¹، فيختزل القرطاجني نظرة القدماء إلى الدوافع الشعرية ويمنحها تفسيراً عرفانياً تتكامل فيه امتدادات الدوافع وعلاقتها بانفعالات النفس، والصيرورة التي تتخذها حركة القول الشعري، فنجده يقيم وظيفتها على عاملي المناسبة والمنافرة اللذين يرتبطان بحالة الانبساط وإقبال النفس وفي المقابل حالة الانقباض وإحجام النفس.

وبما أنّ هذين العاملين يرتبطان بمدى حضور القدرة الإبداعية عند الشاعر في حالة من الحالات التي يكون عليها، فإنّه يمكن القول إنّهما يشكّلان الحلقة الذهنية التي تجمع بين الذات الشاعرة والغرض الذي تنظم قصيدها فيه؛ ذلك أنّها في حالة المناسبة تتوجّه نحو الأغراض الشعرية التي تخدم انبساطها فتفخر وتمدح وتتغزل، أمّا في حالة المنافرة فتتوجّه نحو العتاب والوعيد والهجاء، لتكون انفعالاتها وفق هذين العاملين المتحكّم الأول في توجيه القول الشعري وتكون الدوافع وفق هذا الطرح "مصحوبة بحالة وجدانية انفعالية... والانفعالات تقوم بتوجيه السلوك مثل الدوافع، فانفعال الخوف يدفع إلى الهرب وانفعال الغضب يدفع إلى العدوان وانفعال الحب يدفع إلى لقاء الحبيب"²، وهكذا كلّما كان الانفعال قوياً عمل على توجيه الشاعر نحو

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 11.

² - سميح عاطف الزين، علم النفس معرفة النفس الإنسانية في الكتاب والسنة، مج 2، ص 141، 142.

الغرض الذي يناسبه، وهو ما يدفعه إلى زيادة طاقته الإبداعية فيسهل عليه التعبير عن المعاني وتسلس له الألفاظ، وتتأتى له المقاصد فيحسن كلامه ويتيسر نظمه، وتبرز قصيدته في الغرض الذي أراده.

وهكذا يربط القرطاجني الدوافع بالحالة التي تكون عليها النفس عند إقبالها على الإبداع ويجعلها سبباً مهماً في إجادة الشعر وإتقانه، وهو يضيف للدرس النقدي القديم مصطلحاً أساساً يعكس وظيفة الدافع أو الباعث كما يسميه، وهو "التحريك" إذ يرى أنّ "الارتياح للأمر السار إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أرضى فحرّك إلى المدح، والارتماض للأمر الضار إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أغضب فحرّك إلى الذم. وتحرك الأمور غير المقصودة أيضاً من جهة ما تناسب النفس وتسرها، ومن جهة ما تنافرها وتضرّها إلى نزاع إليها أو نزوع عنها وحمد ودم أيضاً. وإذا كان الارتياح لسار مستقبل فهو رجاء. وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء كان يؤمل فإن نُحي به منحي التصبّر والتجمل سمي تأسياً أو تسلّياً، وإن نحي به منحي الجزع والاكتراث سمي تأسفاً أو تندماً. ويسمى استدفاع المخوف المستقبل استلطافاً. وإذا استدفع المتكلم ذلك فأسعف به وضمن وصف الحال في ذلك كلاماً سمي إعتاباً. والتعزيز على الأمر المرتض منه والمامة فيه تسمى معاتبة. فإن كان الارتياح لأمر شأنه أن ييسر محضره إلا أن يكون بعداً من المتكلم من جهة زمان ماضٍ أو مستقبل أو مكان أو إمكان، حرّك ذلك إلى الاستراحة لذكره والتشوق إليه، فتكون الأقوال في الأشياء التي علقها بأغراض النفوس على هذا النحو متنوعة إلى فنون كثيرة نحو التشويقيات والإخوانيات وما جرى مجرى ذلك"¹. يجعل القرطاجني الدافع والغرض متلازمين تلازم العامل ووظيفته، لينجلى الدافع من خلال الوظيفة التي يؤديها حين يعمل على تحريك مقاصد الشاعر، ويهيئ له النسق الذي ينسج قصيده على منواله، وهو النسق العام الذي تشترك حوله الذائقة العربية في تناولها الشعر منذ الجاهلية؛ فيحدّد القرطاجني _ وفق هذا الطرح _ العلاقة بين الدافع والغرض (الهدف) الذي يرومه المبدع فيجعلها ذات بعد عرفاني تكاملي، على اعتبار أنّ "الأهداف أو الحاجات التي نسعى لتحقيقها أو تلبيتها هي التي تكمن وراء الدوافع فعندما يحدّد الإنسان هدفاً معيّناً فإنّ هذا الهدف بذاته هو الذي يثير فيه الدافع لتحقيقه وعندما

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 11، 12.

يحقّقه فذلك يعني إشباعاً للدافع، وغالبا ما يترافق هذا الإشباع مع مشاعر الرضا والسرور واللذة¹ جزء تحقيق ذلك الهدف، فيكون مدار الخطاب عليه، ويحصل فيه التكامل بين الشكل القضوي والمحتوى القضوي للخطاب.

ويقوم عنصر التحريك عند القرطاجني على ثنائية (الارتياح والارتماض) التي تأتي من عاملي المناسبة والمنافرة، ليؤكد بهذا الدور الذهني الذي تقوم به دافعية الشاعر في تحريك دينامية الإبداع عنده، وبخاصة ما تعلق منها بتصوير المعاني وتمير المقاصد والدلالات التأثيرية، ليجعل بذلك الدوافع ضمن الميكانيزمات العرفانية التي تسبق العملية الإبداعية وتسهم في تشكيل الخطاب الشعري وفق النسق الذهني المسؤول عنه، فتتكامل عنده النظرة إلى النموذج الدافعي الذي بدأ بالإشارة إلى أركان القول الشعري في بساطتها لتكتمل علاقتها ببناء الخطاب وتشكيله، مع تفسير مرجعيته وأسبابها في علاقتها بالذات الشاعرة والغرض الشعري.

يعدّ الحديث عن قوة الدافع مرجعاً أصيلاً ضمن المعايير النقدية التي وضعها القدامى بدءاً من القرن الثالث، وهو ما يؤكّد نزوعهم نحو الخوض في القضايا العرفانية التي ترتبط بالمجال الذهني المسؤول عن توليد الدلالة، ومنه يمكن القول إنّ النموذج الدافعي عند القدامى يعكس الامتداد الموسوعي للفكر التراثي على كل ما يخدم العملية الإبداعية، ويسهم في تشكيل النسق المولد للخطاب الشعري.

إضافة إلى هذا نجد القدامى قد تفتّنوا إلى أهمية المكان في تغيير الحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر وتوجيه دوافعه، وتبيين أثره على الجانب الذهني المسؤول عن تشكيل المعرفة الشعرية والتعبير عنها، ذلك أنّ مدركات الفرد تتغير بتغير السياق المكاني الذي يكون فيه، وطريقة تعامله مع المعطيات التي يستقيها من المحيط العرفاني تتغير بحسب استعداداته والظروف التي يعيشها، فيلعب المكان دوراً مهماً في توليد نسق ذهني خاص يشغل وفقه العقل البشري، ولا يمكن أن يتجنّب الفرد التأثيرات التي يحدثها المكان على بنيته المعرفية، ذلك أنّه يمثل أحد أهم المداخل التي تعتمد عليها التمثلات الذهنية في بناء نماذجها التمثيلية حول الموضوعات التي تعالجها، وهو

¹ - سميح عاطف الزين، علم النفس معرفة النفس الإنسانية في الكتاب والسنة، مج 2، ص 125.

يشير حسب آن ريبول (Anne Reboul) وجاك موشر (Jacque Moeschler) إلى عنصرين¹:

1. التوجّهات الجوهرية للموضوع المطابق إن وجدت.

2. العلاقات المكانية المحتملة التي يقيمها الموضوع المطابق بمواضيع أخرى في فضاء معيّن وتاريخيّة هذا الفضاء المحتمل.

يرجع هذا لكون معارفنا تعتمد في جانب كبير منها على المدخل المكانيّ الذي يؤطّر اشتغال التمثّلات الذهنيّة لدى الأفراد، وقد أورد ابن قتيبة حديث كُثير حين يذكر دور المكان في اجتلاب الشعر "قيل لكثير: ما تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف بالرباع المخلية والرياض المعشبة فيسهل عليّ أرضه ويسرع إليّ أحسنه، ويقال: إنّه لم يُستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري والشرف العالي والمكان الخضر الخالي"². فيكون المكان دافعاً تأثيرياً يساعد على قول الشعر ويجلب بواعثه، ذلك أنّ "الشاعر توحى له بعض المشاهد انفعالات مؤثرة، فيبحث عن الألفاظ التي تصوّر تلك المشاهد، وتهيج النفس بما توحى به من المعاني"³، وهو ما يجعل المكان يندرج ضمن المعطيات التي يتكوّن منها المحيط العرفانيّ الذي يستند إليه الذهن في تشكيل معارفه، ما يساعده على الانتقاء المناسب للمعلومات التي يحتاجها في الإبداع الشعريّ، ويعمل _ إن كان مناسباً لحالة الشاعر _ على تشكيل نسق ماديّ محدّد للخيارات التي يتم البناء عليها، وهو ما يسهم في توضيح مجال الرؤيا الإبداعية، وتسخير العناصر التي تخدم هذا المجال وفق دوافع الشاعر ومقاصده.

يرتبط المكان الذي يجلب شارد الشعر في البيئة العربية بمعطيات عرفانية بالدرجة الأولى تساعد النفس على استجماع قدراتها، وتهيئ الأسباب لقول الشعر، فتخيّر الرباع الخالية لا ينطلق من فكرة أنّ المكان الخالي هو مكان محبّب لدى الشاعر العربي، بل يرتبط بما يمارسه هذا المكان من تأثيرات على نفسيته؛ كون المكان الخالي يحمل مداخل معجمية متعدّدة تلتقي في دلالات

¹ - voir : Anne Reboul, Jacque Moeschler, Pragmatique du discours, de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours, Armand colin, Paris, 1998, p 135.

² - ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، ص 199.

³ - سميح عاطف الزين، علم النفس معرفة النفس الإنسانية في الكتاب والسنة، مج 2، ص 166.

مشتركة، فنجده يحيل مثلاً إلى (الوحدة/ الهدوء/ السكينة/ الراحة/ صفاء الذهن/ البعد عن مصادر التشويش...) تساعد مجتمعة على دخول المبدع في حالة نفسية خاصة ترتبط بسلطة المكان الذي يشغله، ويمكن أن تشير الرباع الخالية إلى المكان غير المحدد أو المُعَلَّم جغرافياً؛ لأنها غالباً ما تكون حيزاً متناهيًا في الكبر، لا تُرى حدوده، ولا تُلمح فيه مظاهر الحياة اليومية للبشر. وقد ارتبطت دلالات كثيرة بمثل هذه الأماكن؛ فهي تمثل المغامرة والحريّة والانطلاق والاكتشاف والإفلات من سطوة السلطة، وابتكار القيم الجديدة، وامتحان قدرات الذات، ولهذا لحقت بها صفة اللاتناهي¹، هذا ما يمنح الشاعر حرّية أكبر تجعله يستفرد بنفسه فيناجياها ويقترّب من دواخلها ويستشعر قوّته ضمن هذا الفضاء الفسيح الذي تتحرّر فيه قدراته الإبداعية، وتتطلق ملكاته التعبيرية بغياب الرقابة الاجتماعية، ما يولّد عنده قابلية كبيرة للإبداع ويجلب إليه دقائق المعاني.

إنّ ارتباط الشاعر العربي بالمكان له أبعاد دلالية عميقة، تضرب بجذورها في نزوعه نحو الفضاءات المكانية التي نشأ فيها، والتي تجمعها بها تجارب نفسية أو بيولوجية تؤثر في عواطفه وحاجاته المعرفية، ومن ثمّ ارتبط الإبداع الشعريّ في التراث بالبعد المكاني، ليكون بمثابة مصدر يغذي منابت العملية الإبداعية عند الشعراء، فكانوا _ حسب ما ذهب إليه ابن قتيبة _ يتخيرون ما يناسب استعداد قرائحهم لخوض التجربة الإبداعية، ولهذا ارتبطوا بما تقدّمه لهم مداخل الأمكنة فاستطاعوا أن يؤمّنوا نماذجهم الذهنية وفق ما يمنحه الحيز المكاني من تداعيات خطابية.

وإذا كان الدّراسون يتفقون على أنّ المكان يشير إلى "الإحداثية التي تدرك من خلال الحواس وعلى رأسها البصر"²، فإنّه يتوزّع على دلالات حسية تؤطر وجوده وتحدّد علاقة الفرد به وهو ما يجعل من الرياض المُعشبة مكاناً يختزل إحدائيات عديدة تعتمد _ بالدرجة الأولى _ على حاسة البصر في نقل المعرفة التي تقدّمها الرياض إلى الذهن من أجل نمذجتها، وبما أنّ أغلب الدّراسات تشير إلى أنّ "غالبية المعلومات التي تصل الدّماغ من العالم الخارجي مصدرها البصر، وأنّ الإدراك البصري يشكّل الجزء الأكبر من المعلومات في عمليات الإدراك التي يمارسها الفرد

1 - ينظر: أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، عيون المقالات، ط 2، المغرب، 1988، ص 62.

2 - المرجع نفسه، ص 65.

يومياً¹، فإنّ الشاعر في هذا المكان يعتمد على مدخلاته البصرية بشكل كبير، وهي في هذه الحالة ترتبط في جزء كبير منها بالاضضرار، وما يبعثه في النفس من دلالات تأثيرية تحيل إلى (الهدوء/ الرّاحة/ السّكينة...) إضافة إلى أنّ الأماكن المخضرة كانت قليلة في البيئة العربية؛ لأنّها كانت بيئة صحراوية في أغلبها، يبحث فيها العربي عن مواطن الكأ والاضضرار التي شكّلت مطلباً عنده، وهو ما يجعل الشّاعر يُقبل عليها ويلجأ إليها حين يعسر عليه قول الشّعر، لتمنحه توجّهات وفضاءات بصرية مختلفة عمّا تقدّمه له الصّحراء بصفرتها الدائمة، وهذا يساعده على تنوع المجالات التّصويرية التي يجدها في الاضضرار دون الصّحراء.

وهكذا كان الشّعراء يميلون إلى الأماكن التي تتجلّى فيها ملامح الطّبيعة العذراء البعيدة عن طغيان الحضور البشريّ، ف"إنسان الطّبيعة لديه فرصة كبيرة للتّمتع بالسماء المرصّعة بالنّجوم والحقول الخضراء، والزّهور والأنهار والحيوانات، يعيش متّصلاً بالطّبيعة وبعناصرها المتنوّعة إلى درجة التّقديس"²، يستلهم منها دلالاته وصوّره، ويعمل على تجديد الموضوعات التي تتبني منها تمثّلاته الذهنية، ما يفتح أمامه طرائق إبداعية جديدة لم تمنحها له أماكن أخرى، وهو ما جعل الخطابات الشّعريّة التّراثية تلتصق بنمط الحياة التي كان يعيشها العربيّ، وتستمد طاقاتها التّصويرية ممّا عايشه الشّاعر في مختلف الأماكن التي تحفّز تجاربه الشّعورية.

ويعدّ الماء الجاري من الحاجات التي دأب العرب على طلبها أيضاً، وتعقبها في ظل قساوة الحياة الصحراوية وقلة الماء فيها، حيث شكّلت الأماكن التي بها الماء عندهم مقصداً يشدّون إليه الرّحال، ومكاناً مطلوباً يجلب النّاس والدّواب، فكان "الماء والمرعى أهمّ أسباب العيش في البادية"³. وإذا سلّمنا بفكرة الترابط الوثيق بين الأماكن التي يشغلها المبدع والأنظمة المُنمّجة التي يشكّل منها إبداعه⁴؛ فإنّ هذا ينطبق على المكان المحدّد بجريان الماء، إذ ينقل فيه الدّهن من المثال المحسوس (جريان الماء) في بعده المكانيّ إلى المنوال الذي يبني عليه قصيدته (انتظام الأفكار)

1 - عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 108.

2 - مونس بخضرة، تاريخ الوعي: مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع، الدار العربية للعلوم ناشرون - منشورات الاختلاف، ط 1، لبنان - الجزائر، 2009، ص 39.

3 - عبد الغني أحمد زيتوني، الإنسان في الشّعر الجاهلي، ص 25.

4 - ينظر: أحمد طاهر حسنين وآخرون، جماليات المكان، ص 84.

في الذهن، وانسيابها منه فيما يشبه حركة الماء في جريانه وتدفعه، ليصبح ما يحدث في الذهن من عمليات عقلية موازيا لما تنتجه العلاقات المكانية، وهو ما يساعد الشاعر على جلب المعاني واختيار الألفاظ وتركيب النماذج الذهنية الراقية.

وبهذا يشكّل المدخل المكاني الأرضية التي يعتمد عليها عقل المبدع لينظّم معلوماته ويسترجع من الذاكرة ما يتوافق مع مقصده، ويعالجها على ضوء المواضيع التي يريدتها فيستقيم الإبداع. وهكذا يؤسس القدامى لعلاقة المكان بالعملية الإبداعية، ويربطونه بالدافعية التي تساعد في تحفيز القدرات الإبداعية عند الشاعر، بعد إثبات أنّ النفس الإنسانية لا يمكنها أن تبذل في كل الأحوال التي تكون عليها، وإنّما تحتاج لبعض الدوافع التي تعمل على جلب شارد الشعر وتوفّر المداخل التي تتطلبها الصناعة، ويلتقي هذا مع مسلمة أنّ الشعر في التراث العربي عملية عقلية تحتاج إلى نشاط ذهني خاص في ظروف سياقية مناسبة.

ويرى شوقي ضيف أنّ ابن قتيبة تأثر بآراء الجاحظ، "استعار قبساً من فكرته عن المطابقة بين الكلام وأحوال النفس، استضاء به في بيان الدوافع النفسية التي تبعث على قول الشعر كالطمع والغضب والشوق والطرب، كما استعار قبساً من فكرة بشر بن المعتمر عن الأديب ألا يقبل على عمله إلا إذا كان مستعداً له استعداداً كاملاً، فتحدّث عن العلاقة بين الشاعر والأوقات التي يستحب فيها نظم الشعر"¹، وهي الأوقات التي تجود فيها النفس بطاقتها الإبداعية كما يقرّ بشر بن المعتمر في صحيفته "خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإنّ قليل تلك الساعة أكرم جوهرًا، وأشرف حسبا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عين وعرّة من لفظ شريف ومعنى بديع، واعلم أنّ ذلك أجدى عليك ممّا يعطيك يومك الأطول بالكّد والمطاوله والمجاهدة وبالتكفّ والمعاودة"²، فيؤكد على الاتصال الوثيق بين الوقت الذي يتخيّر الشاعر والمقدرة النفسية على الخلق والإبداع.

تحدد وصية بشر بن المعتمر المجال الزمني الذي يشغله حيّز الإبداع، فتنبجس فيه مكانم الإبداع، وتجتمع إمكانات النفس في خرق المألوف والدخول في تجربة الخلق، ويؤطره باستخدام

¹ - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني، ص 155، 156.

² - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 135، 136.

دال (الساعة) التي يجعلها السياق التخاطبي مطلقاً الدلالة بمعناها الإحالي، الذي يفتح على مجالات تأويلية واسعة ترتبط بقدرة المخاطب على استحضارها، فهو لم يحدّد الساعة بمرجعها الزمني المنقّق عليه لغوياً وبيولوجياً، وإنما جعلها ترتبط بحضور القدرة على الإبداع، فهي تستغرق كل الأوقات التي يتهيأ للنفس فيها حبل الإبداع؛ لأنّ "معظم الخبرات المهمّة عند الإنسان تتحقق في تلك اللحظات الآنية (immediate) التي يحدث فيها خرق للتواتر المعتاد الرتيب للزمن، مثل تلك اللحظات التي تستنير فيها بصيرة الإنسان، أو تستقبل حواسه مدركات جميلة ورائعة وأخاذة. هذه البصيرة المتقدّدة وهذا الإدراك المتمكّن يخبّرهما الشخص في لحظة، ولكنّه يمكن ألا ينسأهما طوال حياته؛ لأنّهما يشكّلان معا خبرة بزوغية (Emergentive experience)¹، وهي اللّحظة التي دعا بشر بن المعتمر الشعراء إلى اغتنامها، جاعلاً منها بؤرة توليدية تعمل على توجيه القدرات الذهنية نحو القول الشعريّ بحضور الطّبع الذي يقودها.

يقيم ابن قتيبة نظرتّه إلى علاقة الزمن بقول الشعر اعتماداً على لحظة البزوغ التي تحدّث عنها بشر بن المعتمر؛ فيحصر المجالات التي يمتدّ عليها مدلول (الساعة) ويتوسّع في تفصيل الأوقات التي يراها مناسبة لقول الشعر، "وللشعر أوقات يسرع فيها أتية، ويسمح فيها أبيه، منها أوّل الليل قبل تغشي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخوة في الحبس والمسير، ولهذه العلة تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب"²، فيجعلها مرتبطة بالأوقات التي تعارفت عليها البيئة العربية، مركزاً على أوّل الليل وصدر النهار لارتباطهما المباشر بحضور القوى الإبداعية عند الشاعر، ليكون لهذا التّحديد الزمنيّ بعده التأثيري على الرغبة في الإبداع كشكل من أشكال التحرّر من قيود المحيط الخارجي، الذي يفرض على الذات معطيات مادية، تتجزأ حسب سيرورة الزمن المتحكم في نمط توزّع هذه الماديات، فهو الذي يمنحها شرعية الوجود، ويمنح الشاعر فرصة الممارسة والفعل في حدود ما تشرعنه له، فلا يجد الشاعر بدءاً من التّماشي معه وتتبع الفترات التي يقدّمها له _ أوّل الليل وصدر النهار حسب ابن قتيبة _ لأنّه يطبع الذات بخصوصيته، فهو "العَدَاد الذي يسجل سرعة تيار الشعور، والطاقة التي

1 - ماجد موريس إبراهيم، سيكولوجيا القهر والإبداع، دار الفارابي، ط 1، لبنان، 1999، ص 82.

2 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 81.

تقرّر مدى اندفاعه، معها ينشط، يعنف، يثور، ومعها يهدأ، يهدم، يموت، إنّه نسيج حياتنا الداخليّة¹، ومنه تغتنم النفس حالة الإقبال التي يمنحها لها في الأوقات التي حدّدها ابن قتيبة لتتسرح معها قدرات الشاعر وتفتح أمامه أبواب القول الشعريّ.

كما يتحدّث ابن عبد ربه عن الأوقات التي تقوى فيها دافعية المبدع لقول الشعر، فيجعلها خاضعة لتأثير الحالة النفسية والذهنية المرافقة لوقت الصياغة، ويقول أنّ "أسلس ما يكون الشعر في أول الليل قبل الكرى، وأول النهار قبل الغذاء، وعند مناجاة النفس واجتماع الفكر"²، فهو يجعل سلاسة الشعر متوقّفة على اختيار أول الليل وأول النهار _ منتبعا في هذا ما طرحه ابن قتيبة _ حيث تكون النفس قادرة على العطاء، ويكون الفكر صافياً من التشتت الذي تجلبه مخالطة الناس وقضاء الحاجات وقت النهار، وما يثير الانتباه عند ابن عبد ربه ربطه بين هذه الأوقات واجتماع الفكر الذي يتأثر بمختلف المعطيات الخارجية المحيطة به؛ إذ تكون الحالات التي يجتمع فيها حالات خاصّة وذاتية يتداعى فيها خيط الإبداع وتنشط فيها القدرات الفرديّة، على اعتبار أنّ "الإحساس بذاتية الزمان خاصّة عند الأدباء والفنانين لم يكن ليتبدد أبداً، ذلك أنّ الإبداع يحكمه زمن ذاتي لا ينصاع بالضرورة لقهر الزمن الخارجي الذي تفرضه السيورة الطبيعية"³، إذ يمكن أن يتحرّك النشاط الإبداعي للفرد في الوقت الذي تختاره نفسه؛ فيتحرّر من قيود التابع المقتن الذي يحكم آلية الزمن ضمن وتيرة موحّدة ترتبط بمحدّدات ينتظم فيها.

ويتوسّع الحديث عن الأوقات المناسبة لقول الشعر في القرن الخامس مع ابن رشيق، الذي يعمل على تعديل نظرة سابقه إلى علاقة الوقت بالإبداع مستبدلاً (أول الليل وصدر النهار) بوقت السحر "ليس يفتح مُقفل بحار الخواطر مثل مباحرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم؛ لكون النفس مجتمعة لم يتفرّق حسّها في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعيبها، وإذ هي مستريحة جديدة كأنما أنشئت نشأة أخرى؛ ولأنّ السحر أطف هواءً وأرقّ نسيماً وأعدل ميزاناً بين الليل والنهار، وإنّما لم يكن العشيّ كالسحر _ وهو عديله في التوسط بين طرفي الليل

¹ - سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية: دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 1980، ص 15.

² - ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج 6، ص 175.

³ - ينظر: ماجد موريس إبراهيم، سيكولوجيا القهر والإبداع، ص 76.

والنهار _ لدخول الظلمة فيه على الضياء بحد دخول الضياء في السحر على الظلمة، ولأنّ النفس فيه كآلة من تعب النهار وتصرفها فيه، ومحتاجة على قوتها من النوم متشوّقة نحوه فالسحر أحسن لمن أراد أن يصنع...¹. فيذكر الأسباب التي جعلته يختار وقت السحر على غيره، ويتعرّض إلى الحالة التي تكون عليها النفس فيه وفق سياق عرفاني محض يرتبط بالأوضاع التي تحضر فيها الكفاءة الذهنية بمفهومها النسبي عند الأفراد*، وفي هذا إشارة مباشرة إلى أهمية المعالجة العرفانية المنتظمة عند المتكلم الذي لا يمكن أن يكون نشاطه العرفاني في جميع حالاته النفسية متساوياً، ذلك أنّ النفس لا تستقر على حال واحدة، والذهن يتأثر بمختلف السياقات التي يكون فيها الفرد، فما تجود به النفس في وقت راحتها يختلف عمّا تعطيه وهي متعبة، وما ينتج عنها في وقت من الأوقات كوقت السحر مثلاً _ حسب ابن رشيق _ لا يتساوى مع ما ينتج عنها في وقت غيره.

ويمكن القول إنّ تركيز ابن رشيق على وقت السحر ينبع من أهميته في الثقافة العربية كونه ارتبط بالبعد الديني الذي يعكس أهميته في الإسلام، باعتباره وقت الصلاة المفضلة ومناجاة الخالق من جهة، وكذا بالبعد الاجتماعي الذي تؤيده التّمثلات الاجتماعية من جهة أخرى، إذ يتكرّر كثيراً حضور وقت السحر في المنظومة التراثية العربية، سواء في أوقات السفر التي كان يداوم عليها العرب حين يتخيرونها لانطلاق الرّواحل، أو وقت الخروج للصّيد وجلب الرزق. وقد ربطه ابن رشيق كذلك بجانب الرّاحة التي تُحصّلها النفس فيه؛ كونها قد استيقظت من النوم بعدما ارتاحت من كل الشّواغل والأتعاب في يومها، وقد أثبتت الدّراسات المعاصرة أنّ "إفراز (الستيرويدات) (Steroids) يزيد بعد منتصف اللّيل لكي تهيئ الإنسان لما ينتظره من نشاط وضغوط. ويزيد إفراز هرمونات النمو (Growth hormon) في ساعات النوم العميق لكي تبني الخلايا، وتعوّض الطّاقة المفقودة والمبذولة"²، فالإنسان حين يستيقظ وقت السحر يكون تامّ النشاط

1 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعْر وآدابه ونقده، ج 1، ص 208.

* نقصد بالمفهوم النسبي أنّ كل فرد له حالات يكون فيها مجتمع الفكر بحيث يكون ذهنه قادراً على القيام بعملياته العرفانية، فهناك من يحصل له هذا في حالة السعادة وهناك من يتخير حالات الشرب، وهناك من يفضّل حالة الفوز أو الظفر بشيء وغيرها، لتعدو الكفاءة الذهنية هنا لصيغة الحالة الخاصة بكل فرد.

2 - ماجد موريس إبراهيم، سيكولوجيا القهر والإبداع، ص 75.

مستريح الجسم بعدما قامت وظائفه الحيوية باستعادة النشاط الذي يحتاجه، وبناء الطاقة التي تؤهله لاستقبال ما ينتظره، وهو ما يساعده على استحضار ملكاته الصناعية وقدراته الإبداعية لقول الشعير .

وقد يكون اختيار ابن رشيق وقت السحر متأثراً بما ورد في وصية أبي تمام للبحثري التي أوردها كالاتي: "كنت في حدائتي أروم الشعير وكنت أرجع إلى طبع، ولم أكن أقف على تسهيل مأخذه... حتى قصدت أبا تمام، فانقطعت فيه إليه، واتكلت في تعريفه عليه، فكان أول ما قال لي: يا أبا عبادة تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، واعلم أنّ العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أنّ النفس قد أخذت حظها من الراحة، وقسطها من النوم"¹. وبما أنّ نشاط النفس يبدأ مع مرحلة الانتباه _ التي تعدّ المدخل الرئيس لكلّ عملية ذهنية يقوم بها العقل _ فإنّها تتأثر بهذا الوقت كذلك؛ لأنّ الفرد يكون قد أفرغ الشّحنات السلبية التي تعيق نشاط نظامه العرفاني، ما يعمل على تنشيط القدرات العقلية وتفعيل الآليات الذهنية التي تكون مستعدة لبدأ نشاط إنتاجي جديد، وهذا يسهم في جلب انتباه أكبر للخواطر التي ترد على الذهن في ذلك الوقت، وهو ما يساعد الشاعر على "أن ينتقي المثيرات التي يريدّها ويعزل المثيرات الأخرى، وكأنّها غير موجودة، وبذلك فإنّ تحديد عدد المثيرات التي يسمح لها بدخول نظام المعالجة لديه تجعل من عملية الإدراك ممكنة وفعّالة، وتوفر الطّاقة والجهد الجسديّ والعقليّ؛ لأنّ الانتباه يكلف الكثير من الجهد والطّاقة العقلية والجسدية"²، وفي وقت السحر يكون العقل مهياً للقيام بأيّ نشاط ذهنيّ، وتكون أنظمة الدّماغ مستعدّة لتلقّي المعلومات ومعالجتها، ما يسهّل على الشاعر اختيار ما يحتاجه في قصيدته، فيسهل عليه نظمها دون كدّ أو تكلف.

¹ - أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ط4، لبنان، د.ت، ج1، ص 152.

² - عدنان يوسف العنوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 73.

ونقف في القرن السابع عند تعديل آخر في علاقة الوقت بالقول الشعري، حيث يتحدث ابن أبي الإصبع المصري (ت 654 هـ) عن أهمية الوقت في تنقيح الشعر وتهذيبه، ويذكر قول أبي تمام:

خُذْهَا ابْنَةُ الْفِكْرِ الْمُهَذَّبِ فِي الدُّجَى وَاللَّيْلُ أَسْوَدُ رُقْعَةِ الْجَلْبَابِ

ويشرح هذا البيت مشيراً إلى خصائص وقت الدجى وعلاقته بالحالة الذهنية التي يكون عليها الشاعر في ذلك الوقت؛ "لكون الليل تهدأ فيه الأصوات وتسكن الحركات، فيكون الفكر فيه مجتمعاً، وال خاطر خالياً، ولا سيما في وسط الليل عندما تأخذ النفس حظها من الراحة، وتنال قسطها من النوم، ويخف عليها ثقل الغذاء، فحينئذ يكون الذهن صحيحاً، والصدر منشراحاً والقلب منبسطاً..."¹، فابن أبي الإصبع يتفق مع ابن قتيبة وابن عبد ربه وابن رشيق في التأكيد على اختيار الوقت الذي يساعد على دفع عملية الإبداع، وتحفيزها وتوفير المتطلبات التي تحتاجها الصياغة الشعرية من أجل الإجابة، لكنه يختلف معهم في تحديد هذا الوقت، حين يفضل وسط الليل ويورد ما فيه من ميزات تساعد على الإبداع وتدفع النفس نحوه. ومن هنا يظهر مدى اهتمام ابن أبي الإصبع بتأثير العوامل الخارجية على إدراك الذهن للمعطيات التي يجلبها له الزمن، الذي ينظم فيه قوله ومدى تأثيره على طبيعة تفاعله معها، على اعتبار أن الزمن حسب هذا الطرح ليس حركة آلية تقيسها عقارب الساعة؛ بل تيار حيّ تعيره دورة الفلك والتحويلات المناخية، لا يسير على وتيرة واحدة؛ بل تدور عجلته وفقاً لإيقاع حياتنا الداخلية، فيتباطأ في فترات الضجر والانتظار ويتسارع في حالات الفرح والأحداث غير المنتظرة، يجمد في أوقات الفراغ، ويركض في اللحظات المليئة إنّه تآرجح دائم بين قطبي الوجود والعدم²، ولهذا على الشاعر أن يختار الوقت المناسب الذي تجتمع فيه قدراته الإبداعية ليوجد لتمثلاته فضاءها المعرفي الملائم.

يركز ابن أبي الإصبع على ضرورة اختيار الوقت، ومراعاة الحالة التي تكون عليها النفس قبل الإبداع؛ لأنها ستحدّد طبيعة القصيدة فيما بعد، وحسن اختيارها هو الذي سيؤثر على جودة

1 - ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د. ط، مصر، 1963، ج 3، ص 402.

2 - سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص 5.

القصيدة كذلك، "وقد يتحيل الشاعر حيناً ويستعصي عليه الشعر زماناً، كما روي عن الفرزدق أنه قال: (لقد يمرّ عليّ الزمن وإنّ قلع ضرّس من أضرّاسي لأهون عليّ من أن أقول بيتاً واحداً) فإذا كان كذلك فاتركه حتى يجيئك عفواً، وينقاد إليك طوعاً، وإيّاك وتعقيد المعاني وتعقير الألفاظ واعمل في أحب الأغراض إليك، وفيما وافق طبعك، فالنفوس تعطي على الرغبة ما لا تعطي على الرهبة"¹، فهو يؤكّد أنّ صناعة الشعر تتطلّب اختيار الوقت المناسب لممارستها حين يكون الذهن مستعدّاً للقيام بمختلف النشاطات العرفانيّة التي يحتاجها الشعر كصناعة وفن لا يتساوى فيه جميع الشعراء. وهنا تظهر العلاقة بين الدافع والوقت لكون هذا الأخير يسهم في تهيئ السّياق المناسب للتعبير عن الحالات التي تخلقها الدوافع عند المبدع.

نلاحظ أنّ الدارسين القدامى قد انطلقوا من محورية الزمن في الحديث عن متطلبات الإبداع الشعريّ، ليؤكدوا الدور الذي تلعبه الأوقات المخصصة التي اختاروها في صقل التجربة الشعورية عند الشاعر، فقد تفتّنوا في وقت مبكّر إلى أنّ الزمن "يشكّل في داخلنا طاقة فاعلة"² تزيد من إنتاجية الذات، وتوفّر لها إمكانات البزوغ حين تكون مناسبة لحالة الشاعر، فتستجيب لمقاصده، وتعمل على تشكيل نسق ذهنيّ خاصّ بالتجربة الإبداعية، تتوفّر فيه كلّ المعطيات التي يحتاجها الشاعر من أجل الدخول في عالم الإبداع والخلق. وقد اعتمد الحديث عن عامل الزمن على استراتيجية التعديل والمراجعة كذلك، إذ تمّت الإحاطة بمختلف الأوقات التي تسهّل عملية القول الشعريّ، لتتوزّع على أربع فترات مهمّة: أوّل الليل ووسطه، ووقت السّحر، وصدر النهار على اعتبار أنّها تختزل الأوقات المناسبة للنفس الإنسانية، لتخرج طاقاتها التعبيريّة والتّصويريّة وتنقل الرّخم الحسيّ والمعنويّ الذي تعيشه بداخلها.

ويفصّل ابن أبي الإصبع في عرض الحالة التي تكون عليها النفس أثناء القول الشعريّ وما ينتج عنها من تفاوت في حضور القدرة على الإبداع، "واعلم أنّ من النّاس من شعره في البديهة أبداع منه في الرويّة، ومن هو مجيد في رويّته وليست له بديهة وقلمًا يتساويان، ومنهم من إذا خاطب أبداع، وإذا كاتب قصر، ومنهم من بضدّ ذلك... وقد يبرز الشاعر في معنى من

1 - ابن أبي الإصبع المصريّ، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ج 3، ص 413.

2 - ماجد موريس إبراهيم، سيكولوجيا القهر والإبداع، ص 74.

معاني مقاصد الشعر دون غيره من المقاصد، ولهذا قيل: أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب وزهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، وعنترة إذا كلب، والأعشى إذا طرب¹، فيرجع تفاوت الشعراء في النظم والكتابة إلى اختلاف دوافعهم، وعلى أساس هذا الطرح يحصل التمايز في سمات قصائدهم، ليتجلى التفاضل بينهم في المراتب وفق المعايير النقدية والمقاييس البلاغية التي اتفق عليها القدماء. وهو يثبت بهذا التلازم بين الرغبة في الإبداع وتوفر أسبابه، وبين تهيء الوقت والدافع له؛ لأن ميولات الذات ودوافعها تعدّ من أهم العوامل الداخلية التي تساعد على جذب الانتباه، بالإضافة إلى التهيؤ الذهني ومستوى الاستثارة والميول والاهتمامات²، وغيرها من الآثار التفاعلية التي تحدثها الدوافع على الخطاب الشعري، وهي ترتبط كذلك بالأحوال التي تكون عليها الذات المبدعة، والهيئات والمقتضيات التي تساعد على الإبداع، فلا تتبسط النفس في كلّ أحوالها؛ بل تتحين اللحظة المناسبة التي تحضر فيها الدافعية.

وقد اتفق القرطاجني (ت 684 هـ) مع سابقه على أنّ حكم التفاضل بين الشعراء يكون خاضعاً لمجموعة من المعايير التي يصح في ضوءها الجمع بين شاعرين والمفاضلة بينهما؛ وجعل قوة الدافع ومناسبة الوقت على رأسها كالاتي³:

- إذا عرف أنّ كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت؛
- إذا كانا قد سلكا مسلكاً واحداً، وذهبا من المقاصد مذهباً مفرداً، أو كان مذهب أحدهما مقارباً لمذهب الآخر ومناسباً له؛
- إذا كان شعرهما في عروض واحد أو عروضين، غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر.

واعتماداً على هذه المعايير يتم القياس بين الشعراء في الجودة، فإن اجتمعت هذه الشروط أمكن الحكم بالتفاضل أو التساوي في المرتبة، وتجمع هذه المعايير ما تحدّث عنه الدارسون سالفاً فهي تحيل إلى أهميّة الدوافع في القول الشعري، وعلاقتها بالوقت والنشاط الذهني الذي يكون عليه

1 - ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ج 3، ص 418، 419.

2 - ينظر: السيد علي سيد أحمد وفائقة محمد بدر، اضطراب الانتباه لدى الأطفال: أسبابه وتشخيصه وعلاجه، مكتبة النهضة المصرية، ط1، مصر، 1999، ص 24-28.

3 - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 270.

الشاعر؛ إذ إنّ الشعراء "يتفاوتون في مواقف الإثارة ويتفاوتون في التجارب مع ما تبعته من أحاسيس نفسية مختلفة؛ كأحاسيس الغضب والحزن والفرح والبهجة والرغبة والكرهية"¹، فكلّ شاعر يتعامل معها حسب قدراته الإبداعية.

وينبغي أن نشير إلى أنّ قضية المفاضلة بين الشعراء، انتشرت عند العرب منذ المرحلة الشفوية، حين كان يتم الحكم بين الشعراء على أساس الذوق والتأثر، ثمّ امتدّت إلى البدايات الأولى للتأليف في طبقات الشعراء وترتيبهم حسب معايير تختلف من ناقد إلى آخر، لتتوسّع في القرن الزّابع حين ظهر الصّراع حول الشعر القديم والمحدث فتّم الاعتماد على معايير مختلفة من عمود الشعر؛ كمراعاة طريقة العرب في الكتابة والقرب أو البعد في التشبيه وغيرها، وهو ما نلمسه في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للأمدي والوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني. أمّا في القرن السابع فقد جعلت المرجعية العرفانية أساساً مهماً في المفاضلة بين الشعراء من خلال التّركيز على نشاط الشاعر ودوافعه ومناسبة الوقت للرغبة في الإبداع. ويحصل بهذا الانتقال من البحث في الخطاب واللّغة إلى النّشاط الذهنيّ المسؤول عن توليدهما.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ الإبداع الشعريّ في نظر القدامى هو بناء عرفانيّ تنتجه دافعية الشاعر، وتختار له ما يلائم ميوله ونوازعه التي يدّعمها المحيط العرفانيّ الذي يتشكّل فيه الخطاب، فالقول الشعريّ "سلوك عقليّ لا يستغني عن أعمال جسميّة لازمة له كالإحساس والنطق به وتدوينه، وأكثره عمليات شعورية تتمّ في يقظة وانتباه، إذ يوجد الباعث على هذا الإنتاج الأدبيّ فيدركه الأديب ويتأثر به سروراً أو ألماً. ثمّ يندفع إلى القول المناسب للموضوع على صورة فنيّة أدبية، يختار لها من فنون الأدب ما يراه أوفق لها، ويستدعي من المعاني ما يناسبها ومن الصّور ما يوضّحها، ومن الأخيلة ما يجملها، وينفي ما ليس في حاجة إليه على نحو ما تقضي به الأصول الفنيّة للأدب، وقد يعود إلى ذلك كلّه قبل أن يذيع في النّاس فينقّحه ويهدّبه ثمّ يسمح له أن يشيع ويعرف"²، ليكتمل هيكل الخطاب بتضافر العناصر التي تخدم الصّناعة الشعريّة ضمن النّسق الذهنيّ المسؤول عن تشكيلها.

1 - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص 52.

2 - عبد الرزاق حميدة، شياطين الشعراء، ص 22.

المبحث الثالث: مؤشرات تفعيل الكفاءة الإبداعية

يقودنا التسليم بأن صناعة الشعر عملية عقلية إلى البحث في الآليات التي تحتاجها هذه الصناعة من أجل ضمان الإنتاجية والفاعلية، وهو ما يجعلنا نتساءل عن المؤشرات العرفانية التي تسبق عملية الإنتاج، والإطار العرفاني العام الذي يجمع الخطاب كبنية إبداعية مترامية الدلالات بالبنية الذهنية المسؤولة عن توليد تلك الدلالات، وبلورتها وفق النسق الذي تندرج فيه العملية الإبداعية. ولا يمكن الإحاطة بهذا النسق وفهم طبيعته تأثيره على الإبداع إلا من خلال الوقوف عند المؤشرات التي يحتاج الذهن استحضارها وتفعيلها، من أجل توفير الفضاء الإبداعي الملائم للتعبير عن المشاعر والأفكار، ونقل الرؤى والمقاصد التي تحرك الذات المبدعة.

إن اهتمام النقاد والبلاغيين بمتطلبات الإبداع الشعري، جعلهم يتعرضون إلى كل ما يخدم العملية الإبداعية، فتحدثوا عن المقومات التي من شأنها أن تسهم في تجويد الخطاب، وتحسين دلالاته حسبما يتوافق مع طريقة العرب في قول الشعر، وتوزع حديثهم عن الشروط الضرورية التي تسبق القول؛ فتعرضوا إلى أهمية الذاكرة الإبداعية والإدراك والذكاء في الصناعة الشعرية، وأشاروا إلى أن بناء الشعر لا يكتمل إلا بتوفر الشروط التي تعكس كفاءة الشاعر المعرفية، ما يؤهله لأن يكون في مرتبة المجيدين، وبالتالي تندرج قصائده ضمن الإنتاج الذي تحتفي به معايير الجودة.

وقبل الخوض في تفصيل هذه المقومات ينبغي أن نشير إلى أن القدماء قد احتفوا بالطبع في الصناعة الشعرية، وأدرجوه في صميم القدرات العرفانية التي ينبغي أن يمتلكها الشاعر كي يوفق في الصناعة. ولما كان الطبع أصل الإبداع ومصدره الأول؛ فإنه عدّ "عقل الغريزة"¹ الذي يدلّ على كفاءة المبدع ويعكس أصالة القدرة الإبداعية عنده؛ بحيث يكون له دور كبير في توجيه الشاعر نحو المشارب الأصلية لبناء خطابه، دون أن تحوجه كفاءته الإبداعية إلى الميل نحو التكلف والتوعر، فيكون الطبع السليم بمثابة المنوال العرفاني الذي يُؤمّلُ للشاعر طرائق التعبير ويسهّل عليه مسالك المعاني دون تعقيد، وهذا يتماشى مع شروط البيان والتبليغ التي جمعتها العرب في عمود الشعر.

¹ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 14.

ويؤكد استقراء آراء القدامى حول أهمية الطبع في الصناعة الشعرية، أنه يعدّ المصدر الأول للمعرفة الشعرية، والقدرة الفطرية التي لا يشتغل النظام العرفاني للفرد بدونها، فحين نتتبع حضورها في الفكر التراثي نجد أنها كانت لصيقة بالتمثلات الاجتماعية حول العملية الإبداعية، إذ يجعلها بشر بن المعتمر أصل الصناعة الشعرية في صحيفته. ويشير الجاحظ إلى أهميتها في توليد المعاني واختراعها. ويربطها ابن قتيبة بالذكاء وحسن البناء. ويجعلها ابن طباطبا وسيلة الحفظ ومادته الأولى. ويجمع ابن عبد ربه بينها وبين الذكاء والانتباه والحفظ. كما يجعلها القاضي الجرجاني (ت 392 هـ) دليلاً على الفطنة والذكاء وحسن التأني والقدرة على الاستدلال. ويجمع عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) الطبع بالإدراك. ويجعله القرطاجني آلة النظم ومادته الأولى¹. وهكذا يمكن القول إنّ بسط الحديث في المقومات التي يحتاجها النسق الذهني المولد للإبداع لا يمكن أن يحصل دون استحضار الطبع والانطلاق منه، فهو الذي يسمح بالحديث عن اشتغال باقي المقومات في عملية الإبداع، إذ يرافق كلّ هذه المقومات، ويرتبط معها في تشكيل الخطاب الإبداعي الشعري في المنظومة المعرفية التراثية.

1- الإدراك وسيطاً للمعرفة الشعرية:

يعدّ الإدراك أبرز العمليات العقلية التي تسهم في تشكيل المعرفة في الذهن، وهو يمثل مرحلة مهمة تمرّ بها كلّ المعلومات التي يستقبلها الفرد؛ إذ يعكس "القدرة على فهم وتحليل المعلومات التي تنتقلها الحواس إلى العقل الإنساني (الدماغ)"²، كونه مرتبطاً أول الأمر بالحواس التي تتلقّى المعرفة، وتنتبه لها وتنقلها إلى الدماغ، ليتّم التعرف عليها ومعالجتها بواسطة أنظمة المعالجة العرفانية.

ويتفق الدارسون على أنّ الإدراك يعتبر مدخلاً مهماً في باب الحديث عن الاشتغال العرفاني للعقل البشري، إذ لا يمكن التطرق إلى علاقة الإنسان بالمعرفة التي يتلقّاها، دون المرور

¹ - ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 138، ج 3، ص 67. / ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، ص 88/ ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 14 / ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج 6، ص 240. / عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 23، 342، 343. / عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 92. / حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 199.

² - عدنان يوسف العنوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 34.

بدور الإدراك في التعامل مع هذه المعرفة، ونقلها وإعادة إنتاجها وفق طرائق الاشتغال الذهني، كما لا يمكن تجاوز الدور الذي يقوم به في تجميع المدخلات، وتكييف الفضاءات الذهنية التي تحوي النماذج التمثيلية لمعرفة الفرد، فيكون بهذا الوسيط الذي يمكن التعامل من خلاله مع الذات والمجتمع وكل الموجودات بصفة عامة، فهو يخلق لدينا وجهات النظر ويشكل بنيتنا المعرفية ضمن الفضاء التواصلّي الذي يمكن أن نتبادل فيه الخبرات ضمن الحس المشترك.

ولا يمكن الحديث عن مقومات النسق الذهني المسؤول عن إنتاج الخطاب في المنظومة التراثية، دون التطرق إلى القدرة الإدراكية والوقوف عند تجلياتها في الممارسة النقدية والبلاغية وبخاصة حين نجد أنّ الإدراك قد حظي باهتمام كبير من قبل النقاد والبلاغيين؛ إذ تعرّضوا إلى علاقته بالعقل، وتحدّثوا عن أنواعه وصلته بالموجودات؛ فكان حاضراً في تقسيماتهم لضروب البيان من تمثيل واستعارة وتشبيه وكناية كما سنعرف في مواضع لاحقة من البحث.

ربط القدامى الصناعة الشعرية بالإدراك فكان مصدرها الأول، وقسموا مداخلها وفق نتائجها فذهبوا إلى أنّ "الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تتقفه العين، ومنها ما تتقفه الأذن، ومنها ما تتقفه اليد، ومنها ما يتقفه اللسان. من ذلك اللؤلؤ والياقوت لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممّن يبصره"¹؛ فتكون الصناعة الشعرية بهذا مخصّصة لمن امتلك أسبابها المعرفية المتوزّعة على المداخل التي يستقبل بها الشاعر المثيرات الخارجية لتشكيل خبراته، ذلك أنّ الشعر ليس وليد لحظة زمنية منفصلة عن خبرات النفس وبنيتها المعرفية؛ بل هو نشاط عرفانيّ يحتاج فيه الشاعر إلى "أن يراقب طويلاً، ويتأمّل ويفكر ويتذوق ويشاهد، ويدخل العالم في قلبه، لكي يلهه ثانية في قصيدة تنبت منه كالزجاج البلوري الشفاف"² فعليه أن يشغل كلّ المدارك التي تصله عن طريق الحواس على اختلافها (البصر، السمع، الذوق الشم، اللمس) من أجل تحفيز المعلومات القبلية، وتنشيط المناويل العرفانية التي تخدم قوة الشاعر الإبداعية، ف"المعلومات اللّمسية أو الشّمية تتطلب أن تتكامل مع معارف عن العالم، حتى يتمّ

1 - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 5.

2 - هنري بولاد، الإنسان وسر الزمن، تر: لويس نصري وسامي حلاق اليسوعي، دار المشرق، ط4، لبنان، 2007، ص

التعرّف عليها"¹، وبعدها تخضع لعملية المزج والجمع، من أجل تجسيد المعرفة الشعريّة في شكلها اللغويّ الذي يستجيب لمتطلبات النموذج الشعريّ السائد.

يتوسّع قدامة (ت 337 هـ) بن جعفر في الحديث عن الإدراك من منطلق تصنيفيّ فيقسّمه وفق ثنائية (الحس/العقل) أو كما يصطلح عليه حالياً: الإدراك الحسي/ الإدراك المجرد وهو تقسيم تقرّد بالسّبق إليه من حيث التحديد الاصطلاحيّ وتمييز الفروق بين الحدّين*، ويمكن القول إنّ قدامة قد انطلق من تأكيد حضور الجانب غير المحسوس وحاجته إلى توسيع المعرفة الشعريّة، فالأشياء التي ندركها بالحس ترتبط بما نخبره عن طريق الحواس فقط، لكنّ ما يقابلها ممّا كان مغيباً يحتاج إلى حضور النشّاط العقليّ، ما يجعله لصيقاً بالعرفان، فيقول: "واعلم أنّ كل مطلوب فإمّا أن يكون موجوداً أو غير موجود، وأنّ الموجود إمّا أن يكون موجوداً بالحس كالمشمومات والمذوقات والأجسام والأشكال وما أشبه ذلك، وإمّا أن يكون موجوداً بالعقل كوجود ما غاب عنّا، وكوجود الجوهر والبارئ عزّ وجل، وإنّ ما وجد بالعدل والعقل من الأشياء الغائبة التي لا تحسّ في نواتها، فإنّها تُتلفّظ مبادئ المعرفة بها من الحس، فيعرف الجوهر بالأعراض المحمولة فيه كما يعرف ذو اللون باللون"²، وعليه تكون الحواس هي المداخل الأساس للإدراك في الفكر القديم وبوساطتها يتم تلقّي المعرفة في مختلف تجلياتها، وبالتالي يمكن أن ننظر إليها باعتبارها "منافذ يطلّ منها الفكر على العالم، فيدرك منه بشكل مباشر ما تستطيع هذه الحواس أن تحسّ به وتنقله من صفات الأشياء إلى منطقة الإدراك الفكريّ، ثمّ تسجّل الذاكرة لديها ما تؤكدّه الحواس بتكرار التجربة، وبعد ذلك يبدأ الفكر عمله فيما سجلته الذاكرة من صور وردت إليها عن طريق الحواس الظاهرة"³ لتأتي فيما بعد مرحلة المعالجة.

1 - كرسّتين تمبل، المخ البشري: مدخل إلى دراسة السيكولوجيا والسلوك، ص 138.

* يبدو قدامة في هذا الطرح متأثراً بالمرجعية الفلسفية اليونانية التي تعتمد الحدود والتفريع وتقوم على التصنيف والتقسيم مضمياً على قضية الإدراك بعدها التصنيفي الذي تمّ تغييره في القرن الثالث، إذ خالف النموذج المعرفي الأول الذي كان يركّز على الاهتمام بالإدراك الحسيّ الغالب على بنية الخطاب الشعريّ القديم، واقترح تعديلاً له يعتمد على الانتقال إلى الإدراك العقليّ المسؤول عن توليد العوالم الخطابية.

2 - قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص 26.

3 - عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، ص 127، 128.

ومن هنا تظهر صفة الوجود التي أسقطها القدامى على المدركات بالحس، فهي من الأمور الظاهرة التي نستطيع أن ندركها من جهة الشكل أو اللون أو الحجم أو الذوق أو العقل دون أن نحتاج في ذلك إلى الاستعانة بطرائق استدلالية للكشف عنها، فهي تظهر في شتى تجلياتها تبعاً لنوع الحاسة التي استقبلتها؛ كون "الحواس تضعنا على اتصال مباشر مع الأشياء الموجودة في الخارج"¹ فتكون واضحة دون أن نحتاج إلى إظهارها. ليؤكد قدامة أن أصل معالجة المعطيات التي ترد إلى الذهن يبدأ مع مدركات الحس، ثم يضاف إليها الإدراك الذي نحصله دون استعمال الحواس، ليجعله من مستلزمات العقل التي نسلم بوجودها دون أن يكون لها شكل أو حجم نعرفها به. ومن هنا يكون الإدراك وسيلة مهمة في تكوين العوالم الخطابية؛ لأنه يعيد إنتاج المدخلات الخارجية ضمن نسق خطابي خاص.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض الدارسين لم يؤكدوا الارتباط المطلق والدائم بين الإحساس وعمليات الإدراك، إذ بالرغم من ارتباط الإدراك بالإحساس في الكثير من الحالات، إلا أنه في حالات أخرى لا يرتبط إدراكنا الأشياء بعملية الإحساس بها، فعلى سبيل المثال الطاقة المنبعثة من بعض الأشياء كالأشعة فوق البنفسجية أو تحت الحمراء والأمواج الكهرومغناطيسية، وأصوات الأسماك وبعض الحشرات والطيور، لا يمكن لحواسنا التأثر بها أو استقبالها، ولكن يمكن إدراكها وتشكيل صور ذهنية لها، كما يمكن للجهاز العصبي إدراك العديد من المنبهات، رغم عدم وجودها أو الإحساس بها². وتختلف وجهات النظر حول هذه الفكرة لتلقت في أسبقية الإدراك الحسي من جهة وقربه إلى الواقع من جهة ثانية، ذلك أن "الأشياء التي يسهل تصوورها يسهل التعامل معها أو تصديق خبر وجودها، ويقال للخلاف حولها، أما ما يتعذر تصووره فيمكن بالعقل الاستدلال عليه بما يشبهه أو بآثاره، أما ما لا نعرف له شبيهاً ولا صورة ولا مفردات فيستحيل تصووره بشكل صحيح أو شبه صحيح، واستحالة التصور لا تبرر الإنكار، ما دامت البراهين العقلية تدلّ على وجود حقيقة

¹ - جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، د. ط، تونس، 2004، ص 150.

² - رافع النصير الزغول وعماد عبد الرحيم الزغول، علم النفس المعرفي، الشروق للنشر والتوزيع، د. ط، الأردن، د. ت ص 112.

ما خافية¹، وهو ما ينبهنا إلى السبب الذي جعل القدامى يميلون إلى تفضيل مدركات الحس في الشعر العربي القديم.

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني أهمية الإدراك الحسي في الفكر التراثي العربي دون أن يقف عند تصنيف الموجودات حسب نمط إدراكها، ويتوسع في الحديث عن علاقة الإدراك الحسي بالذات والواقع، حين يذهب إلى أن "العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع ثم من جهة النظر والروية، فهو إذن أمسّ بها رحماً، وأقوى لديها زمماً، وأقدم لها صحبة، وأكد عندها حرمة..."²، ليؤكد أن ما تتلقاه النفس عن طريق الحواس هو الأصل في الإدراك، على اعتبار أن الحس هو "البنية الأساسية التي يقوم على قاعدتها صرح التصورات البشرية"³ عامة ثم يليه ما يأتي من جهة النظر أو العقل في المرتبة الثانية، فأى معرفة تتلقاها الحواس تكون معرفة ثابتة وواضحة _ حسب مفهوم القدامى _ تُقبل عليها النفس وترتاح لها وتأنس بها، ما يرشحها لأن تكون محلّ الاعتماد الأول في الإنتاج الشعري، وفي المقابل فأى معرفة تكون عن طريق النظر تحتاج إلى براهين عقلية أو أدلة ظاهرة تصدّقها الحواس لتزيل عنها الغموض والإبهام.

بناء على ما سبق يمكن القول إن القدامى قد تنبّهوا إلى مرجعية الإدراك الذي تحصّله الذات المبدعة في تشكيل الصناعة الشعرية، ودرجة التفاوت بين نوعيه في تمرير دلالة الخطاب، دون أن تكون لهم وسائل علمية أو طرائق يختبرون بها هذه المعطيات، وإنّما خبرتهم الواسعة وتبحّروهم في شتى أصناف المعرفة هو الذي جعلهم يصلون إلى تقرير هذا النوع من السبق المعرفي، الذي استطاعت تأكيده العلوم العرفانية المعاصرة في وقتنا الحالي، اعتماداً على جهود حثيثة واختبارات إكلينيكية عديدة حول الكيفية التي يشغل بها الذهن البشري، والطرائق التي يستقبل بها المعرفة فظهرت تفسيرات متعددة حول مفهوم الإدراك وأنواعه وعلاقتها بالعقل وغيرها، لتقرّ أنّه "مجموع العمليات المقامة من طرف الدماغ حول الإشارات الآتية من المحيط، والتي تمّ

1 - هاني عبد الرحمن مكرم، التصور العقلي، ص 49.

2 - أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، د. ط، لبنان، 2009، ص 93.

3 - حسن محمد مكي العاملي، نظرية المعرفة، الدار الإسلامية، ط1، لبنان، 1990، ص 140.

النقاطها من طرف مستقبلتنا الحسية"¹، ولتثبت أنّ "الانطباعات والمثيرات التي تأتي إلينا من العالم الخارجي تنتقل عبر الأعضاء الحسية إلى المخ، وهناك يحتفظ المخ ببعض الآثار منها، هذه الآثار هي التي تشكّل الأساس لعالم الخيال والأساس لعالم الذاكرة"²، وهي التي يبني عليها المخ معرفته الأولى وغيرها من الطّروحات العرفانية التي سبق إليها الفكر العربي القديم، دون أن تتحدّد معالمها في شكل نظريات مستقلة، وإنّما كانت مندمجة في ثنايا الدّراسات النقدية والبلاغية القديمة، تخدم النموذج المعرفي القديم من خلال إعطاء تفسيرات تناسب عملية الإبداع الشعري، وتكشف عن سيرورتها في بيئة اعتبر الشعر فيها ديوان الأمة وعلمها الذي يحفظ لها البقاء.

يتجلى ممّا سبق الاهتمام الكبير الذي أولاه القدامى لقضية الإدراك في الدّراسات التراثية؛ إذ جعلوه البوابة التي يلج من خلالها الفرد إلى عالم المعرفة الشعرية، وصاغوا على منواله أنواع الموجودات في المحيط العرفاني للشاعر، فاعتبروا أنّ الطريقة التي يدرك بها الشاعر الموجودات هي التي تنعكس على نمط إبداعه، وهي التي تهیئ له النسق الذي ينتج خطابه الإبداعي في ظلّه.

2- الذكاء وتوجيه الصّناعة:

يعدّ الذكاء من القدرات العقلية التي يحتاج إليها المتكلم في تفاعلاته كلّها، وفي مختلف العلاقات التي يقيمها مع بيئته الاجتماعية، وبخاصّة ما تعلق منها بالجانب الإبداعي عنده، إذ لا يمكن أن يبدع الفرد ويحذق في صناعة الشعر دون أن تكون له قدرة ذكائية كافية، تسعفه في شحذ ملكته الإبداعية، وتنمية طاقته على الخلق والنسج والتصوير. كما لا يمكن أن نتحدّث عن النسق المولّد للخطابات الإبداعية بمعزل عن القدرة الذكائية التي تعكس قدرات الشاعر ومكانة قصائده.

وقد تنبّه النقاد والبلاغيون العرب إلى أنّ الصّناعة الشعرية لا تتوقف على امتلاك الشاعر كمّاً هائلاً من المعلومات، أو اضطلاع بكفاءة لغوية عالية، أو قدرة كبيرة على التخيل والتصوير فقط، بل يحتاج مع كلّ هذا إلى قدرة ذكائية تجعله يقدّم اختيارات واستجابات مناسبة في تفاعله مع المعطيات التي تواجهه في ظل تجربته الإبداعية؛ إذ يعطي الذكاء الفرد "القدرة على إدراك

¹ - J. Dortier, Le cerveau et la pensée, Science Humaine, France, 1999, p. 175

² - ألفريد أدلر، الطبيعة البشرية، تر: عادل نجيب بشري، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، مصر، 2005، ص 58.

المطلوب، ثم إعطاء الاستجابة المناسبة بخصوصه في أقصر وقت ممكن¹، وهو ما يساعد على تفعيل عملية الإبداع، وتعديل الانفعالات التي ترافق الذات أثناء التعبير عن التجربة الشعورية فتكون مضبوطة وخاضعة لمعايير تتوافق مع التمثلات الاجتماعية.

تحدث الدارسون القدامى عن أهمية الذكاء في صناعة الشعر بطريقة ضمنية أحياناً وبطريقة صريحة أحياناً أخرى، وهو ما تحيل إليه المصطلحات المتعددة التي استعملوها للدلالة على الذكاء أو بعض مقتضياته، فنجد ابن قتيبة يشترط على المبدع أن يُعمل فكره كي يستطيع أن يقيم صلب خطابه على المنوال السليم، الذي يتوافق مع متطلبات القول الشعري الجيد، ومن هذا ما أورده في كتاب "العلم والبيان" عن حديث عبد الله بن الحسن وهو يقول لابنه "استعن على الكلام بطول الفكر في المواطن التي تدعوك فيها نفسك إلى القول، فإن للقول ساعات يُضّر فيها الخطأ ولا ينفع الصواب"²، وفي هذا إشارة إلى دور الذكاء (إعمال الفكر) في تحديد طبيعة التفاعلات التي يقوم بها العقل حين يعالج قولاً ما، ذلك أن العمليات العرفانية التي ينجزها تستند إلى آليات ذهنية ترتبط بالذكاء، تساعد الشاعر على اختيار الكلام المناسب للسياق الذي ينظم فيه، وهو ما ينعكس إيجاباً على بنيته المعرفية، ومدى قدرتها على تحقيق استجابات مناسبة تعبر عن طبع سليم، ينجم عن ذكاء بشري موجه للعملية الإبداعية.

يحيل الذكاء إلى القدرة العقلية التي يعتمدها الفرد في الاستجابات التي يقوم بها، وهي التي تسعفه في تنظيم تفاعل الأنشطة العقلية المتداخلة ضمن مجال اشتغاله، ليكون بهذا من أهم العناصر المكونة للبنية الذهنية للفرد، ومن أبرز العوامل المؤثرة في نشاطه العرفاني³، وهذا ما يسوغ ارتباط جودة الشعر بالقدرة الذكائية التي يتمتع بها الشاعر؛ فتعزى قدرته على الخلق الشعري إلى الحضور القوي لكفاءة الذكاء في بنيته الذهنية، وهو ما جعل النقاد القدامى يتنبهون إلى أهمية إعمال الفكر أثناء قول الشعر _ وبخاصة أنهم جعلوا صناعته عملية عقلية _ تجنباً للخطأ ودرءاً

1 - محمد زياد حمدان، الدماغ والإدراك والذكاء والتعلم: دراسة فيسيولوجية لماهياتها ووظائفها وعلاقتها، سلسلة المكتبة التربوية السريعة، الرسالة 49، دار التربية الحديثة، د. ط، الأردن، 1986، ص 30، 31.

2 - ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، ص 194.

3 - ينظر: عبد الفتاح محمد دويدار، علم النفس التجريبي المعلمي، ص 69.

للقبح، الذي قد يطال الشعر جرّاء عدم استخدام القدرة العقلية العامّة للشاعر في تجويده وتحسينه من أيّ شائبة قد تخالطه.

كما يؤثّر نقص الذكاء على الشّاعر؛ فيجعله محتاجاً إلى عناء التفكير وكّد التكلّف من أجل حصر المثيرات، التي ينبغي أن ينتبه لها جهازه العرفاني ويدركها، ذلك أنّ "المتكلّف من الشعر وإن كان جيّداً محكماً فليس به خفاء على ذوي العلم، تبيّنهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه وزيادة ما بالمعاني غنى عنه"¹، فحين يغيب الذكاء أو ينقص أو يتشتت يقع صاحبه في التكلّف المذموم، ويبتعد عن الطبع المحمود، بسبب ضعف قدرته على الانتباه، أو عدم قدرته على اختيار المنبّهات المناسبة لدوافعه من جهة، ولأعراف الشعريّة التي اتفقت عليها العرب من جهة أخرى ذلك أنّ "الفرد لا يستطيع أن ينتبه لجميع المنبّهات المتباينة دفعة واحدة، ولكنّه ينتقي ويختار منها ما يناسب حاجاته وحالته النفسيّة؛ أي أنّ الانتباه هو اختيار لأحد أو لبعض المنبّهات الحسيّة من بين المنبّهات الأخرى، سواء كانت في البيئّة الخارجيّة أو الداخليّة²، وأيّ خلل في الاختيار يرجع إلى ضعف في مستوى الذكاء عند الفرد، ما يؤثّر على المادّة الشعريّة سلباً، فيكثر التكلّف ويظهر في بنية الخطاب الشعريّ العناء الذهنيّ، الذي كابده المبدع أثناء الصّناعة.

وبهذا يجتمع الطّبع مع الذّكاء ويكون علامة عليه، فالمطبوع لا يحتاج إلى طول الفكر، بل تطاوعه الأفكار واللّغة والصّور، فينسج وفق طبعه ويختار ما يناسب غرضه ومقصده، ويحسن تركيب أبياته دون عناء؛ لأنّ الذّكاء فطرة فيه وعنصر حاضر مع طبعه، بخلاف الشّاعر الذي يتكلّف ويصعب عليه إتقان الصّناعة؛ لأنّه يفنّد إلى شرط الذّكاء، وهكذا يكون الذّكاء عنصراً ملازماً للصّناعة الشعريّة وسبيلاً إلى إتقانها، وهو ما يمكن أن نلمسه عند القاضي الجرجاني في حديثه عن قضية التّفاضل بين القدماء والمحدثين في قوله: "ولست أفضل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخزرم، والأعرابي والمولّد؛ إلا أنّني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر؛ فإذا استكشفت هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها

1 - ابن قتيبة، الشعر والشّعراء، ج 1، ص 88.

2 - السيد علي سيد أحمد وفانقة محمد بدر، اضطراب الانتباه لدى الأطفال، ص 22.

أنّ المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ ويعرف بعضها برواية شعر بعض... غير أنّها كانت بالطبع أشدّ ثقة وإليه أكثر استئناسا، وأنت تعلم أنّ العرب مشتركة في اللّغة واللّسان وأنّها سواء في المنطق والعبارة، وإنّما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة ثمّ تجد الرجل منها شاعرا مفلقا، وابن عمّه وجار جنابه ولصق ظنّه بكيئا مفعما، وتجد فيها الشّاعر أشعر من الشّاعر، والخطيب أبلغ من الخطيب؛ فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدّة القريحة والفتنة¹. فالقاضي الجرجاني يجعل للجودة شروطا عرفانية يكون الذكاء فيصلا فيها، حين يتدرّج في عرض المقومات التي يحتاجها الشّاعر المحدث كي تحسن صناعته، فينطلق من الربط الذي أقامه ابن قتيبة بين الطبع والذكاء، ليكون موقفه وثيق الصلة بالثّوابت الأصيلة في الفكر العربي القديم. كما أنّه يجمع الذكاء بالرواية والحفظ على اعتبار أنّ الشّاعر المحدث يحتاج إلى تنشيط قدراته الذهنية لكي يكون مجيدا، وتفعيل عناصر ذاكرته الإبداعية التي يحوطها بالرواية انطلاقاً من السّماع والحفظ، ليتماشى هذا مع نظريته إلى الشّعور بأنّه علم من العلوم التي عرفتّها العرب منذ الجاهلية، وهو ما يسوّغ فكرة اعتماده على مناويل عرفانية ونماذج متّصلة في عمق الممارسة الشعريّة عند المبدعين.

وهكذا يكون الذكاء عند القاضي الجرجاني عنصراً أساساً لا تستقيم الصنّاعة الشعريّة بدونه، ومؤشراً مهماً على القدرة العرفانية التي ينبغي أن يتمييز بها الشّاعر المحدث، ذلك أنّ الذهن البشري يتفاعل في الأوقات كلّها مع ما لا يحصى من المعلومات التي ترد عليه من المحيط العرفاني، وهو في هذا يبدي دائما استجاباته حول هذه المعطيات، ويكون نشاطه معتدلاً ومتوازناً مع النتائج التي يتوصّل إليها، وبالتالي تكون هذه العمليات التفاعلية محكومة بالقدرة الذكائية عنده إذ لا يعقل أن تتمّ المعالجة الذهنية للمعلومات دون أن تتوفر قدرة ذهنية تؤطرّ هذه التفاعلات وتحصر على خلق عنصر الملاءمة بينها، والوصول إلى التّائج المطلوبة، وهو ما ينطبق على الشّاعر المبدع الذي يقوم بدمج النّماذج الشعريّة السابقة مع المعطيات التي تحضره أثناء العملية الإبداعية، واختيار العناصر المناسبة منها من أجل صياغة نموذج الشعري الخاص.

¹ - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص 23.

يلتقي هذا الطرح العرفانيّ الذي عرضه القاضي الجرجاني مع ما قدّمه اتّجاه معالجة المعلومات الذي يندرج ضمن البحوث المهمّة في علم النفس العرفانيّ؛ كونه يهتمّ "بدراسة الخطوات والمراحل التي تتمّ من خلالها معالجة المعلومات، وفق نظام معالجة يتّسم بالتسلسل والتنظيم ويحاكي نظم معالجة المعلومات في الحاسوب"¹؛ حيث تخضع المعلومات التي يتلقاها الذهن إلى نظام معالجة متكامل، يكون الذكاء أحد أهمّ العناصر التي توطّر اشتغاله وتعمل على إنجاز عملياته.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الحديث عن الذكاء الإنسانيّ لا يكون وفق مفهوم واحد متفق عليه* بل تذهب الدّراسات المعاصرة في مجال علم النفس العرفانيّ إلى أنّه يختلف من فرد لآخر، كما أنّ درجته متفاوتة ويتأثر بمجموعة من العوامل، كالآتي²:

- عدد الخلايا العصبية المتوفرة لدى الفرد: إذا كان دماغ الإنسان يحوي من 10 إلى 12 بليون خلية؛ فإنّ وجود 12 بليون خلية هو أكثر فعالية في القيام بالوظائف الإدراكية المطلوبة من 10 بلايين، وبالتالي فإنّ السلوك يكون أكثر استجابة وعتاءً، أي أكثر ذكاءً.
- كثرة الشعيرات الهيولية المستقبلية للخلايا: ما ينتج عنه تنوع وتعدّد السيالات العصبية الواردة إليها، وبالتالي تعدّد وتنوع مواد الإدراك والذكاء والتعلّم بالمعالجة بوساطتها.
- امتداد وتشعب اتّصال الإكسونات الخلية: يشير هذا إلى إمكانية ضخ الرّسالات العصبية لعدد أكبر وأبعد من الخلايا الدماغية عند الحاجة إليها، كما أنّ تنوع الاتّصال فيما بينها يؤدي إلى تنوع وارتفاع الذكاء الإنسانيّ، نتيجة تعدّد البدائل السلوكية/ الإدراكية المتوفرة له.

¹ - عدنان يوسف العنوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 37.

* اختلف الباحثون حول وضع تعريف شامل للذكاء، ويبدو أنّه لا يوجد إجماع كلي حول مفهومه كوننا نتعرف عليه بآثاره ونتائج، فهو مفهوم نسبي يرتبط بالمكون الذاتي والاجتماعي والسلوكي ولا يقتصر على مظهر واحد يتجلى من خلاله، كما لا يمكن الحكم على الفرد بالذكاء في كل المجالات والمواقف الحياتية فقد يكون ذكياً في موقف وقد تعوزه هذه القدرة في موقف آخر، ويرجع هذا لاتساع النشاط العقلي الذي تمثله قدرة الذكاء وتنوعه وتداخل مكوناته وكذا بسبب ارتباطه بنشاط الجهاز العصبي وعمل المخ بصفة خاصة. لمزيد من التفصيل ينظر: إبراهيم وجيه محمود، القدرات العقلية خصائصها وقياسها دار المعارف، د. ط، مصر، 1985، ص 103-111.

² - ينظر: محمد زياد حمدان، الدماغ والإدراك الإنسانيّ نحو نظرية فيسيونفسية حديثة للذكاء والتعلم، سلسلة المكتبة التربوية السريعة، الرسالة 51، د. ط، دار التربية الحديثة، عمان، الأردن، 1986، ص 35-38.

- سعة الإكسونات الخلوية التي تضخ الرسائل الكيموكهربية للخلايا الأخرى: فكلما كانت واسعة أمكن عبور الرسائل العصبية للخلايا المعنية بشكل أسهل وأسرع.
- صلاحية الحواس وفعاليتها في استقبال المنبهات الخارجية للمواضيع المعنية بالذكاء: إن قوة وغنى السيالات الحسية ينتج سيالات عصبية قوية وغنية، ذات قدرة عالية على الدفع الكيموكهربى بين الخلايا المعنية، ما يؤدي إلى قدرات إدراكية وذكائية عالية ومناسبة.
- غنى البيئة الاجتماعية: تسهم البيئة الغنية في توفير الفرص البناءة لتطوير قدرات الأبناء الذكائية المتنوعة.

يؤدي اختلاف هذه العوامل إلى تباين حضور القدرة الذكائية عند الأفراد في كل الأوقات إذ تنشط هذه القدرة بتوفر العوامل سالفة الذكر، وتضعف أو تختفي بغياب أحد عناصرها أو غيابها مجتمعة عند بعض الأفراد، وهو ما يجعل الحديث عن الفروقات الفردية أمرا واردا، ويجعله متحكما في القدرات الإبداعية المرتفعة عند البعض أو المنخفضة عند غيرهم، وهو ما أشار إليه القاضي الجرجاني في أصل التفاوت بين شاعر وآخر، و"الرأي السائد بين علماء النفس أن الذكاء قدرة كامنة تتحدد أصلا نتيجة التكوين الوراثي الأصلي للفرد، وأن للظروف البيئية أثرها على الذكاء وعلى نموه، فهي التي تتيح لهذه القدرة الكامنة فرصة النمو والعمل"¹، وبالتالي تظهر مكانة التكوين الدماغي للفرد في الذكاء، وعلاقته بالمؤثرات التي يتلقاها من محيطه العرفاني.

لا يكتفي القاضي الجرجاني بالحديث عن شرط الذكاء عند الشاعر نظريا فقط، بل نجده يقر هذا عند تعامله مع قصائد المتنبي، فهو يذهب إلى تفضيل شعر المتنبي، ويقر أن قصائده لا يمكن أن تخلو من أبيات مختارة لا يلحقها عيب من عيوب الشعر، سواء من ناحية المعاني التي تستفاد منها، أو الألفاظ العذبة التي تروق للمتلقي وتعجبه، وأرجع ذلك إلى كون المتنبي يتصف بالفطنة والذكاء وحسن التصرف، والقدرة على الإبداع في مختلف الفنون²، وهو ما نلاحظه يتواتر في الوساطة التي أقامها بين المتنبي وخصومه، حين يرفض أن يعتبر المتنبي من الشعراء غير

¹ - إبراهيم وجيه محمود، القدرات العقلية خصائصها وقياسها، ص 173.

² - ينظر: عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 55.

المجيدين _ كما يرى خصومه _ ويجعله يتمتع بكل المقومات التي تؤهله لأن يكون من الشعراء المقتدرين في فنّهم، ويجعل الذكاء من أهم هذه المقومات.

ويعدّ الطرح الذي ذهب إليه القاضي الجرجاني حول عنصر الذكاء إضافة مهمة تؤكد طبيعة التحليل العرفاني، الذي كان يعتمده القدامى في مناقشة القضايا التي تخدم العملية الإبداعية وبخاصة أنّه جعل الذكاء رقيباً على الاشتغال الإبداعي عند الشاعر، فهو المسؤول الأول عن اختيار عناصر الصناعة الشعرية، وتوجيه معطياتها والمزج والتأليف بينها على المستوى الذهني لتأتي فيما بعد مرحلة النسج والصيغة.

ويقدّم ابن أبي الإصبع (ت 654 هـ) في مرحلة لاحقة، إضافة فاعلة في معرض حديثه عن أهمية القدرة الذكائية في البنية المولدة للإبداع، ويرى أنّ من علامات الذكاء قدرة الشاعر على تحسين كلامه وتجويد معانيه، فيجعل البلاغة خاضعة لاكتمال العمليات العرفانية على اعتبار أنّ "من رزق من أرباب البلاغة وأصحاب الفصاحة جودة ذهن، وغوص فكر وكمال عقل، واعتدال مزاج وحسن اختيار، ووقف على أقوال النقاد في حقيقة البلاغة وكنه الفصاحة، وما عدّ من محاسن الكلام وعيوبه، ووقى شخّ نفسه بحيث يسمح بطرح ما لا يقدر على تغييره من كلامه كان كلامه موصوفاً بالمهذب منوعاً بالمنقح وإن قلّ ابتكاره للمعاني"¹، فوقف عند مقتضيات التي يحتاجها الكلام البليغ من خلال إسنادها إلى صاحبه، فهي شروط تتعلق بالمعايير التي يرقى بها المبدع إلى مصاف المجيدين من خلال تحصيل آليات البلاغة، وقد جعل في مقدّمها ثلاثة مقومات تحيل إلى الكفاءة الذهنية للمبدع: جودة الذهن وغوص الفكر وكمال العقل، وهي ترتبط بالبعد الاستعماليّ للقدرة الذهنية قبل إنشاء الخطاب، وبالتالي ترتبط مجتمعة بمدى ذكاء المبدع وقدرته على تنظيم التفاعلات التي يقوم بها الذهن والفكر والعقل في النظام العرفانيّ المسؤول عن الصناعة الشعرية.

يمكن أن نقف عند هذه العمليات لنكشف عن تمظهر القدرة الذكائية في نشاطها، ونتعرّف على طبيعة علاقتها بالنشاط الذهني الذي تحتاجه الصناعة الشعرية، ونربط بين البعد الذهني والفكريّ والعقليّ الذي يتوزع عليه النظام العرفانيّ عند الأفراد، كالاتي:

¹ - ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ج 3، ص 401.

○ **جودة الذهن:** تحيل إلى ارتباط الصناعة الشعرية بالآليات الذهنية، التي تمرر المعرفة وتعالجها ضمن نسق مشترك، يكون فيه الذكاء موجهاً لها ومسؤولاً عن نجاحها من خلال استحضر كل ما يخدم عناصرها ويدفع آلياتها، وبما أنّ الذهن حسب اللغويين العرب "هو نقيض سوء الفهم، وهو عبارة عن وجود الحفظ لما يتعلّمه الإنسان"¹، فإنه ينبغي أن يكون جيّداً حسب تعبير ابن أبي الإصبع، بمعنى أن يكون محاطاً بالقدرة العقلية والذكائية التي تجعل آلياته ذات فعالية في استحضر المعطيات التي تحتاجها الصناعة الشعرية.

○ **غوص الفكر:** يعتبر الذكاء جزءاً مهماً من المجال الذي يتوزع عليه الفكر، ويعمل على تحفيزه وتوسيع ميادين نشاطه، على اعتبار أنّ الفكر هو "ذلك الوعاء الذي يحوي التّصوّر والتخيّل والذاكرة والذكاء، ومحرك الفكر هو الذكاء، والذكاء عند الإنسان لا يبلغ درجة الكمال إلا عندما يصبح عقلاً ونشاطاً تجردياً يستعمل المفاهيم والتّصورات بواسطة اللغة"²، ولهذا عدّ الذكاء من العمليات الأساس للعقل، التي ترتبط بكلّ الأبعاد المشكّلة للمنظومة الفكرية، التي يتحرّك في دائرتها العقل البشريّ، فهي التي تؤطره، وتعمل على بلورة النماذج الذهنية التي يشكّلها حول الواقع لتستحيل معارف قارة في النظام العرفانيّ للفرد، يتمّ تسخيرها فيما بعد لتشكيل الخطاب الشعريّ وفق المرتكزات السابقة.

○ **كمال العقل:** يشير إلى قدرة الشّاعر على الإحاطة بمختلف المعارف والتّجارب التي يمتلكها في مراحل حياته؛ لكون "المعرفة هي أساس البحث في العقل"³، وهي المولد الأوّل لكل نشاطاته وليس المقصود بالإحاطة هنا التخزين؛ لأنّه من عمل الذاكرة، وإنّما يعني امتلاك الشّاعر المرجعية المعرفية التي "تتعاون فيها وسائل الحسّ الظّاهرة والباطنة، والآلات والأدوات التي تستخدمها الحواس، وموازين العقل الفطرية والمكتسبة، ومعارفه السابقة التي اكتسبها بنفسه، والتي تلقّاها من غيره ممّا اكتسبه الآخرون من معارف"⁴ تمكّنه من التحكّم في كلّ النّشاطات التي يقوم بها، وردود الفعل التي ينجزها في تفاعله مع متطلّبات الصناعة الشعرية من جهة، والنّوازع الدّاخلية التي

1 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 85.

2 - أحمد عبد الرحمن حماد، العلاقة بين اللغة والفكر، دار المعرفة الجامعية، د. ط، مصر، 1985، ص 17، 18.

3 - نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير: دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، ص 47.

4 - عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، ص 126، 127.

تحركه من جهة أخرى، وهذا كلّه يندرج ضمن النسق العام المسؤول عن تجربة الإبداع، ويعكس وظيفية العقل ومدى قدرته على توجيه العمل الذهني، الذي يوظّف كلّ ما يخدم نشاطه في اكتساب أساسيات الصناعة الشعريّة، باعتبارها معرفة تتأثّر بتفاعل آليات الانتباه والتركيز والإدراك والمعالجة والاستدلال والفهم، لتحصل بعدها عملية إعادة إنتاج هذه المعرفة وتوظيفها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ حديث ابن أبي الإصبع عن كمال العقل في الصناعة الشعريّة يطرح قضية ارتباط اكتمال العقل بمقدار الذكاء الذي يتمتع به الفرد؛ إذ "تتدرّج العقول إلى أعلى مروراً بدرجات الذكاء، وحضور البديهة وقوة الذاكرة، ونشاط الذهن وسعة الأفق وحسن التصور"¹، وهذا يحيل في الوقت نفسه إلى أنّ العقل قد لا يكون كاملاً دائماً عند الأشخاص، فقد تكون صفة النقص أو العدم ملازمة له مثل حالات الحمق والغفلة والجنون، حيث يغيب أو "يتردّى من حيث مستويات الإدراك والأداء، وذلك لأكثر من سبب يتعلّق بالجانب المادي والمعنوي، نذكر منها²:

- اختلال الأداء الإنزيمي للجسم.
- اضطرابات في النظام العصبي.
- نقص شديد في المعلومات الجوهرية اللازمة لحسن تصوّر الوجود.

يرتبط السبب الثالث بجوهر المقومات التي تحتاجها المعرفة الشعريّة؛ إذ يؤدّي افتقار العقل إلى ما يحتاجه في الصناعة إلى الفشل في بناء النموذج الشعري؛ لأنّ الذهن في هذه الحالة يكون عاجزاً عن القيام ببناء تمثّلات ترتبط بمجال التّصورات، التي تخدم الخطاب وفق المتطلّبات التي عرضها ابن أبي الإصبع سابقاً، بحيث تتوقف عملية الاختيار بغياب المعرفة الكاملة، ويصعب توظيف البنّيات العميقة المحرّكة للعملية الإبداعية، وبالتالي يصل العقل إلى مرحلة عجز الأداء أي العجز عن بناء وتشكيل النموذج الشعريّ الذي يتماشى مع متطلّبات الإبداع.

تجتمع هذه المعطيات إذن في بوتقة واحدة؛ لتشير إلى أهمّية القدرة الذكائية في تأطير التّفاعل العرفانيّ الملائم مع كافة الظروف والتّدايعات المصاحبة للعملية الإبداعية، ويمكن أن نلاحظ أنّ ابن أبي الإصبع قد أشار إلى العمليات العرفانيّة التي يحتاج الذهن للقيام بها قبل

1 - هاني عبد الرحمن مكرم، التصور العقلي، ص 19.

2 - المرجع نفسه، ص 20.

الخوض في قول الشعر: (حسن الاختيار/ الوقوف عند أقوال النقاد/ اتقاء شخّ النفس) معتمداً في ذلك على الجهاز المفاهيمي الذي أنتجته البلاغة العربية منذ القرون الأولى، ما يعكس أصالة الممارسة التراثية في هذا المجال.

وتحتاج هذه العمليات إلى قدرة عقلية عامّة يستطيع المتكلم بوساطتها أن يميز الجيد من الرديء من الألفاظ والمعاني، ويختار المناسب منها، ويقف عند أقوال النقاد والمتخصّصين في فنون البلاغة، ويحسن التعامل معها وفق المعايير التي وضعوها لها، من أجل تفعيل قدراته الإبداعية من خلال اتباع طريقة البحث والتّقيب والتّحليل؛ لمعرفة البنيات العميقة المتحكّمة في المعايير التي توجّه العملية الإبداعية، والسير وفق منوال القدماء في نمط الكتابة الجيدة، التي تتمّ عن تمتّع الشاعر بقدرة ذكائية عالية تعكس نمط اشتغاله الشعريّ.

يتوسّع ابن أبي الإصبع في عرض طروحاته حول الآليات والشروط العرفانية التي تقوم عليها الصناعة الشعريّة، فيما يرتبط منها بقدرات العقل، ومدى توافر الكفاءة الذهنية في مظهرها الذكائي عند الشاعر، فيقول: "يجب على من كان له ميل إلى عمل الشعر وإنشاء النثر أن يعتبر أولاً نفسه، ويمتحنها بالنظر في المعاني، وتدقيق الفكر في استنباط المخترعات؛ فإذا وجد لها فطرة سليمة، وجبلة موزونة، وذكاء وقّادا، وخاطرا سمحا، وفكرا ثاقبا، وفهما سريعا، وبصيرة مبصرة، وألمعية مهذّبة، وقوة حافظّة، وقدرة حاكية، وهمّة عالية، ولهجة فصيحة، وفطنة صحيحة. وإن كانت بعض هذه الأوصاف غير لازمة لربّ الإنشاء، ويضطرّ إليها أكثر الشعراء. لكنّها إذا كملت في الشاعر والكاتب كان موصوفاً في هذه الصناعة بكمال الأوصاف النفسية التي إذا أضيفت إليها الصفات الدرسية تكمل وتجمّل"¹. وهو يصطّح عليها بالصفات النفسية لارتباطها بالمجال النفسيّ والعقليّ الذي يجعل الشاعر في مصاف المجيدين، ويمكن أن نموضع هذه الشروط على مجموعة من المداخل حسب جهة لزوم كلّ منها للشاعر، فمنها ما يرتبط بجانب الطّبع والمكتسبات القبلية، ومنها ما يرتبط بجانب القدرات العقلية، ومنها ما يكتسب بالممارسة والتعلّم.

¹ - ابن أبي الإصبع المصريّ، تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ج 3، ص 406، 407.

يمكن القول إن الشاعر يحتاج إلى استحضار كلّ الإمكانيات التي تخدمه أثناء الصناعة الشعرية، وتترتب هذه الإمكانيات حسب علاقتها بالشاعر وبالخطاب في حدّ ذاته؛ إذ يحتاج إلى شروط تتعلّق بالطّبع والاستعداد وتندرج ضمنها الفطرة التي تجعل الشاعر يدرك الأمور وفق منطقتها السليم، والجملة التي تجعله يحسن الموازنة بين المعطيات التي ترد عليه، وكذا الألفية التي ينبغي أن تكون بعيدة عن الانحرافات التي تصيب الفكر فتعيد به عن المسار السليم لمعالجة المعرفة، إضافة إلى الهمة التي اشترط ابن أبي الإصبع أن تكون عالية، وهي ترتبط بالدوافع التي تعمل على تحريك الشاعر نحو الصناعة وفق المسار الذي يريد الخوض فيه.

كما يحتاج إلى الشروط التي تحدّد مسار الاشتغال الذهني، فيكون الذكاء في مقدّماتها كونه الموجّه الأساس للنشاط العقليّ الذي تنتظم فيه، ثم يأتي الخاطر الذي يهيئ سبل اكتساب المعرفة الملائمة لغرض الصياغة، ثم يحضر الفكر الثاقب الذي يجمع أشتات المعاني والمعلومات في بوتقة مقصدية الشاعر، يليها الفهم السريع الذي يختزل مسافة الإبداع ويسهّل طريقة التعامل مع آلياته؛ لأنّه يزيل الغموض عن المعطيات، كما يحتاج إلى الفطنة التي تساعد في "التنبّه على المعنى"¹، والتعرّف على مظهراته الذهنية، ويتماشى هذا مع حضور البصيرة التي تجعل الشاعر واعياً بكلّ التفاعلات والتأثيرات التي تواجهه أثناء عملية الخلق والإبداع.

إضافة إلى ما سبق يحتاج الشاعر إلى بعض الشروط الكسبية التي صاغها الدارسون سابقاً، تتعلّق بأهمية الحفظ في صقل القدرة الإبداعية لدى الشاعر، وقد استخدم مصطلح القوة للدلالة على مرجعها الذهنيّ والعقليّ، كما نجد شرط حضور القدرة الحاكية التي ترتبط بقدرة الشاعر على صياغة النماذج الذهنية لما يتلقاه من المحيط الخارجي من خلال تشغيل الآليات التي تعتمد عليها التمثّلات الذهنية عند الإنسان، ولا يكون هذا بغرض إعادتها كما هي وإنما بغرض النّسج على منوالها والاختراع في وجوهها المختلفة، والتصرّف في مظهراتها التي تعكس اللمسة الخاصّة بالمبدع، وتحتاج كلّ هذه الشروط إلى توفّر الفصاحة في لغة الشاعر؛ لأنّها تندرج في صميم المقتضيات البلاغية والمعايير النقدية التي يتم الحكم من خلالها على جمالية الخطاب الشعريّ وجودته.

¹ - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 85.

وهكذا يتجلى الدور الفاعلي الذي يقوم به الذكاء في تهيئة النسق الذهني الذي يحتضن العملية الإبداعية، ما يثبت تغلغه في صميم البنى المسؤولة عن توجيه سيرورة الإبداع بما أنه يدل على "تمام الفطنة"¹، ويعكس مستوى القدرة التي يمكن أن تصل إليها الذات الشاعرة، إن أخذت بمعايير الصناعة الشعرية، واستطاعت أن توظف قدراتها الإبداعية في الخطاب الذي تنتجه.

يمكن القول إن الحديث عن مقومات الصناعة الشعرية في المنظور النقدي والبلاغي قد اتخذت صبغة النضج والوضوح النسبي في القرن السابع مع طروحات ابن أبي الإصبع المصري إذ لم يقدم إشارات بسيطة لمفاهيم تتعلق بالعقل والذهن وبعض إجراءاته، بل عمد إلى إحاطة الصناعة الشعرية بمختلف الميكانيزمات التي يحتاجها المبدع قبل الخوض في عملية النسيج وتوزع حديثه على الآليات المتكّمة في بلورة الخطاب وتوليده وفق نسق ذهني وعرفاني محض كما أنه عمد إلى استخدام جهاز مفاهيمي أصيل المرجعية عرفاني الدلالة.

3- الذّكرة الإبداعية والذخيرة المعرفية:

أسفر العلم الحديث عن طروحات معرفية متعدّدة، تظهر في كلّ مرحلة منها مدى إمكانات الذّهن البشريّ في التّعامل مع الموجودات والمثيرات، ومدى قدرته على تفعيل طاقاته لمعالجة المعرفة التي يتلقاها من الخارج، فالتنظيم الداخليّ الذي يتمّع به يعكس مدى الانسجام الحاصل في العمليات العقلية التي يقوم بها في كلّ وقت. ويعدّ نظام الذّكرة من أبرز هذه العمليات كونه يحتوي مراحل تلقي المعلومة والاحتفاظ بها وإعادة إنتاجها؛ وبعبارة أدقّ يمثل هذا النظام "الدراسة العلمية لعمليات استقبال المعلومات، وترميزها و تخزينها واستعادتها وقت الحاجة"²، وبالتالي توطّر هذه الدراسة عمليات المعالجة التي تحصل في الدّماغ البشريّ في كل حين دون أن ينتبه لها الفرد، وهي تختزل النسق الذي يشغل عليه الذّهن البشريّ من لحظة استقبال المعلومة إلى استخراجها.

1 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 85.

2 - عدنان يوسف العنوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 129.

ويتفق الدارسون المعاصرون على أنّ النظام العرفاني للإنسان مزود بثلاثة أنماط من الذاكرة؛ الحسية، القصيرة والطويلة، كالاتي¹:

1. **الذاكرة الحسية:** هي المسجل الحسي؛ حيث تستقبل الحواس المثيرات الخارجية (صوتية بصرية، لمسية، شمّية، ذوقية) وتقوم بدورها الآلي في نقل هذه المعلومات إلى المرحلة القادمة من التخزين وهي الذاكرة القصيرة. وظيفتها تمرير المعلومات بين الحواس والذاكرة القصيرة، بحيث تنقل (4_5) وحدات معرفية (كلمة، حرف، جملة، صورة) في وقت واحد. وهي تخزن المعلومات لمدة قصيرة لا تتجاوز الثانية بعد زوال المثير الحسي. كما أنّها تنقل صوراً حقيقية عن العالم الخارجي بدرجة من الدقة عن طريق الحواس الخمس، وهي لا تقوم بأية معالجات معرفية للمعلومات بل تترك ذلك للذاكرة القصيرة.

2. **الذاكرة قصيرة المدى (الفاعلة/العالمية):** تحتلّ مكانة متوسطة بين الذاكرة الحسية والطويلة وهي تستقبل معلوماتها من جانب الذاكرة الحسية عبر الانتباه، ومن الذاكرة الطويلة حين تحتاج إلى معلومات إضافية وخبرات سابقة، لممارسة عملية الترميز والتحليل للمعلومات الجديدة. وظيفتها الاحتفاظ بالمعلومات لفترة قصيرة (18-15 ثا) قبل استبدالها بمعلومات أخرى، أو بعد انقطاع المعالجة. وهي الوحيدة التي تقوم بمعالجة معرفية بصورة مستمرة من ترميز وتحليل وتفسير، حتى تصبح المعلومات بقالب يسمح بتخزينها في الذاكرة الطويلة، أو الاستجابة الفورية. كما أنّ طاقتها التخزينية محدودة ما بين (9-5) وحدات معرفية؛ ذلك أنّ سرعة توالي دخول معلومات جديدة إلى الذاكرة القصيرة يجبر المعلومات القديمة على الخروج (مفهوم الاستبدال) ما يعني أنّها فقدت أو تمت معالجتها بسرعة عالية، اعتماداً على القدرات الفردية للمعالج قبل انتقالها إلى الذاكرة الطويلة. كما أنّ حدوث أيّ مشتتات للانتباه خلال معالجة المعلومات فيها، يؤدي إلى إضعاف احتمالية معالجة المعلومات وتخزينها في الذاكرة الطويلة، وبالتالي تضعف احتمالية تذكرها لاحقاً. وهي قادرة على زيادة سعتها ومدة معالجتها للمعلومات من خلال التدريب والتسميع والترميز؛ أي تكرار المثيرات لفترات زمنية غير محددة.

¹ - ينظر: عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 133-147.

3. **الذاكرة طويلة المدى:** هي خزان يضمّ كمّاً هائلاً من المعلومات والخبرات التي اكتسبها الفرد عبر مراحل حياته (معارف، حقائق، مشاعر، صور، أصوات، اتّجاهات، قصص، أحداث تواريخ، أسماء..) فهي ذات سعة غير محدّدة بكمّ معيّن من المعلومات، وغير محدّدة بزمن معيّن في التخزين؛ حيث تبقى المعلومات مخزّنة فيها ما دام الإنسان على قيد الحياة. وهي تستمد معلوماتها من الذاكرة القصيرة، وتقوم بتزويدها بالمعلومات عند الحاجة لإتمام عملية الترميز في التّعامل مع المثيرات الحسيّة الجديدة. وتلعب دوراً في تمثيل المعلومات وفق نظام يسمح باستدعاء المعلومات المتراكمة بصورة أكثر وضوحاً وتنظيماً، مقارنة بما كانت عليه عند دخولها قبل التخزين طويل الأمد. كما أنّ استرجاع المعلومات منها يتأثر بفعالية الترميز في الذاكرة القصيرة، والحالة المزاجية للشخص عند الترميز أو الاسترجاع، ودرجة أهميّة المعلومات للشخص، والسّياق الذي تم فيه الترميز أو الاسترجاع. والترميز الجيد للمعلومات في الذاكرة القصيرة يوفّر تلميحات ودلالات تساعد على تذكرها لاحقاً من الذاكرة الطويلة، كما أنّها تقوم بتخزين جميع المعلومات التي تصل إليها حتى لو فشلنا في استدعائها لاحقاً.

وبناء على وظيفة الذاكرة يتم اختصار السيرورة التي تنتظم بها المعرفة في العقل البشري وفق ثلاث عمليات أساس، ترتبط بمراحل تخزين المعلومة وحفظها في الذاكرة، كالآتي¹:

➤ **عملية التّحويل الشفري:** عملية بواسطتها يتمّ تكوين آثار الذاكرة التي تعمل على بقاء المعلومات في الذاكرة، وتعتبر أولى العمليات التي يمارسها الفرد بعد عملية إدراك عناصر المعلومات التي تعرض عليه أو يتعرّض لها في المواقف المختلفة؛ حيث يتمّ في هذه المرحلة تحوّل وتغيّر شكل المعلومات من حالتها الطّبيعية التي تكون عليها حينما تعرض على الفرد إلى مجموعة صور أو رموز؛ أي تتحوّل إلى شفرة لها مدلول خاصّ يتّصل بهذه المعلومات.

➤ **عملية التخزين:** تشير إلى احتفاظ الذاكرة بالمعلومات التي تحوّل إليها من المرحلة السّابقة، وتبقى هذه المعلومات بالذاكرة لحين حاجة الفرد إليها.

¹ - أنور محمد الشرقاوي، علم النفس المعرفي المعاصر، مكتبة الأنجلومصرية، ط2، مصر، 2003، ص 191، 192.

➤ **عملية الاسترجاع:** تشير إلى إمكانية استعادة الفرد للمعلومات التي سبق أن اختزنت في الذاكرة، ويتوقف استرجاع المعلومات على مدى قوة آثار الذاكرة الموجودة في الذاكرة، وفي مستوى علاقة هذه الآثار بدلالات الاسترجاع.

وقد نال موضوع الذاكرة حظّه من العناية والاهتمام في التراث النقديّ والبلاغيّ؛ حيث تعرّض الدارسون إلى الحديث عن نشاط الذاكرة الإنسانية من خلال التّطرق إلى الحفظ والتّخزين والاسترجاع كآليات عرفانية ينجزها الذّهن البشريّ، وتؤثّر في تعامله مع كل المعطيات التي يعيشها، ويندرج حديث القدامى عن هذه الآليات ضمن المعطيات الأساس التي تحدّثوا عنها في تأسيسهم النظريّة الشعريّة العربية القديمة، وبخاصّة ما تعلقّ منها بالشّروط والمقوّمات التي ترتبط بالنسق الموّلد للخطاب الشعريّ، ولهذا السّبب ارتأينا أن نصلح عليها بالذاكرة الإبداعية.

يعدّ الجاحظ أوّل من تعرّض إلى البدايات الأولى للحديث عن متعلّقات الذاكرة في التراث العربيّ، ليسنّ لمن جاء بعده أن يلج هذا الموضوع تفصيلاً وشرحاً وتفسيراً، فيقول: "ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا أنق، ولا ألدّ في الأسماع، ولا أشدّ اتّصلاً بالعقول السليمة، ولا أفتقّ للسان، ولا أجودّ تقويماً للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء والعلماء البلغاء"¹؛ فنلمس في كلامه إشارة مبكّرة لأهميّة الإكثار من طول الاستماع إلى كلام العرب الأوائل، وتبيين دوره في شحذ قريحة الشّاعر، وإمداده بما يحتاجه من استراتيجيات تعينه في صياغة خطابه الشعريّ وفق المداخل التي اتفق عليها العرب في قول الشّعر منذ الجاهلية، إذ يعكس حديثه مدى توسّع الفكر التراثيّ في معالجة قضايا الصّناعة الشعريّة، عن طريق التّطرق إلى ما يخدم كفاءة الذات الشّاعرة، فالتّأصيل لهذه القضايا حسب ما نراه عند الجاحظ قد انطلق من القاعدة الأساس التي تعمل على تطوير الملكات الإبداعية، وتحفيز النّشاط الذهنيّ للشّعراء.

وحين نقرأ هذه الإشارة وفق ما وصلت إليه البحوث المعاصرة في مجال الذاكرة نجد أنّ هذا الطرح قد شكّل سبفا معرفياً في الإحالة إلى دور الاستماع _ الذي يؤدي إلى الحفظ والتّخزين _ في تحفيز النّسق الإبداعيّ، فتكون كثرة الاستماع وترديد الأقوال على الذّهن سببا في تحصيل ما من شأنه أن يساعد لسان الشّاعر على اختيار أحسن الكلام وأجود البيان؛ ذلك أنّه "بواسطة الجهد

¹ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 145.

الذي يبذله الفرد في شكل تكرار أو تسميع العناصر أو المثيرات التي تعرض عليه عدّة مرات يمكن بعد ذلك تذكر هذه المعلومات التي احتفظ بها في الذاكرة، كما يمكن بواسطة عملية التكرار أو التسميع الاحتفاظ بالمعلومات في الذاكرة قصيرة الأمد في حالة نشطة، ممّا يجعل هذه العملية من الخصائص الأساسية لنظام الذاكرة بوجه عام¹. وهذا يساعد الشاعر على توظيف تلك المعلومات المخزّنة في ذاكرته أثناء عملياته الإبداعية التي ينجزها.

وهكذا يكون الاستماع حسب الجاحظ عملية عقلية تؤدي إلى تحسين الكفاءة الإبداعية عند الفرد، وتمنحه الأرضية الخصبة التي يمتح منها مواد إبداعه، فذاكرته تحتفظ نتيجة إيمان الاستماع بخبرات متعدّدة ومختلفة تثري بنيته المعرفية؛ وذلك لأنّ "معلوماتنا تكون أوضح نسبياً بخصوص الأشياء التي نصنعها بأيدينا أو تلك التي نكثر من التعامل معها أو فيها، ومن هنا تتكوّن الخبرة وهي أشدّ تأثيراً في العقل من العلم النظريّ أو الخواطر الطيّارة"²؛ نظراً لدورها الكبير في تعميق التجربة الإبداعية، وتوسيع خيارات الشاعر بما يخدم الغرض الذي يريد أن ينظم فيه. ويحدّد الجاحظ لتحصيل الخبرة معينا يرتبط بالبيان العربيّ الأصيل، إذ لا يستغرق الاستماع أيّ مصدر من مصادر البيان؛ بل ينبغي أن يقتصر على أرباب البلاغة في البيئة العربية، من أجل أن يكون القول الشعريّ موافقاً لما دأب عليه العرب في نماذجهم الشعريّة.

ويذهب ابن طباطبا إلى أنّ الشاعر يحتاج إلى الإكثار من حفظ أشعار سابقه وقرائها ويشير في معرض دفاعه عن المولّدين في قضية السرقات الشعريّة إلى أهمية الحفظ في إنكاء القدرات الإبداعية لدى الشاعر، ويرى أنّ الشعراء المُحدّثين سُبِقوا إلى المعاني الجيدة، وبالتالي هم بحاجة إلى الاطلاع على أشعار السابقين وخطبهم ثم البناء عليها، فيجعل من الحفظ آلية عرفانية مهمّة تسبق عملية الإبداع ولا سبيل للشاعر إليه بدونها؛ إذ عليه أن "... يديم النّظر في الأشعار التي اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إليه نتائج ما استفاده ممّا نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرّغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد

1 - أنور محمد الشرقاوي، علم النفس المعرفي المعاصر، ص 172.

2 - هاني عبد الرحمن مكرم، التصور العقلي، ص 40.

اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة... ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري فإنه قال: حَفَظَنِي أَبِي أَلْفَ خُطْبَةٍ ثُمَّ قَالَ لِي: تَنَاسَهَا فَتَنَاسَيْتَهَا، فلم أَرِدْ بَعْدَ شَيْئًا مِنَ الْكَلَامِ إِلَّا سَهَلَ عَلَيَّ. فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبا لطبعه، وتلقيما لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولَسَنِهِ وَخُطَابَتِهِ"¹. يوضح ابن طباطبا الميكانيزمات التي تشغل عليها الذاكرة الإبداعية، ويجعل الحفظ هو المدخل الذي يستعين به النظام العرفاني عند الشاعر قبل أن ينتقل إلى مرحلة الإبداع، ليكون آلية تخدم الإبداع وتهيء استحضار مراحل الأخرى، وقد عبّر عنه بلفظ الالتصاق والرّسوخ دلالة على الحالة التي تقول إليها المعلومة حين يتلقاها الشاعر، فهي ترتبط مباشرة بذاكرته من خلال الالتصاق الذي "يدل على ملازمة الشيء للشيء"²، وفيه إشارة إلى شدة اقتراب معاني تلك الأشعار من فهم الشاعر الذي يديم الاستماع إليها ويحفظها. وكذا الرّسوخ الذي يحيل إلى ثبات الشيء واستقراره في القلب³، ليسهل استرجاعه فيما بعد لكون "الوظيفة الرئيسية للذاكرة هي استرجاع الأحداث والمواقف التي سبق أن مرّت بخبرة الفرد"⁴، وتكون الأشعار التي رسخت في نظامه الذهني أحد هذه المكونات.

يتجلى البعد العرفاني الذي ذهب إليه ابن طباطبا في كونه جعل عملية التخزين (إدامة النظر في أشعار السابقين) هي السبب الأول الذي يمنح الفرد القدرة على الإبداع، والتمكّن من قول الشعر، مروراً بالاسترجاع الذي يحتاج إلى "التحقق من كم هائل من المعلومات، والتأكد من وجود المعلومات أولاً، ثم فحص المعلومات المتوقّرة من أجل إعادة تفسيرها والتحقّق من خصائصها من حيث المحتوى والزّمان والمكان والحجم"⁵، وهو ما يجعل الشاعر يحسن الملاءمة بين ما يمتلكه من معلومات مخزّنة في ذاكرته، وبين ما يستدعيه السياق القولي الذي هو فيه.

1 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 14، 15.

2 - ابن فارس، مقاييس اللغة، مج 5، كتاب: (القاف)، ص 249.

3 - ينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد السلام محمد هارون، وزارة الإرشاد والأبناء في الكويت، ط2، الكويت، 1994، ج 7، باب: (الخاء) ص 275.

4 - أنور محمد الشراوي، علم النفس المعرفي المعاصر، ص 161.

5 - عدنان يوسف العنوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 131.

وهذا يجعلنا نقول إنّ العملية الإبداعية حسب ابن طباطبا هي نشاط عرفاني يخضع لآليات ذهنية تتوزع على عمليتي الحفظ (التّخزين) والاسترجاع (الاستدعاء) فبينما يعكس التخزين "قدرة العقل على إدخال المعلومات وتخزينها"¹ يشير الاستدعاء إلى قدرة العقل على "اختيار ما نحن بحاجة إليه في لحظة معينة من الكم الهائل من المعلومات المخزنة"²، فتساعد هذه العمليات في إنكفاء قدرات الشاعر وتعميق بنيته التّصوريّة، وتحفيز آلياته الاسترجاعية، فيظهر الفرق بين الشاعر الذي أكثر من حفظ أشعار سابقه، فأجاد وأبدع باختراع صور وممارسات خطابية جديدة وبين الشاعر الذي اكتفى بطبعه وقدرته الإبداعية فكان شعره تكراراً لما جاء به السّابقون.

إنّ ربط الإبداع بعملية الحفظ بما تحويه من تخزين المعلومات، وشحذ البنية المعرفية عند الفرد _ وفق مفهوم ابن طباطبا _ لا يعني أنّ الشاعر يقتصر على الاحتفاظ السلبي بالمعلومات التي يتلقاها في ذهنه، وحين يريد نظم الشّعر يرجع إليها ويعيد صياغتها كما هي وحسب؛ بل إنّ ما يقصده ابن طباطبا هو الإشارة إلى الخاصية الموسوعية التي يمتلكها الشاعر الذي يكثر من الحفظ دون غيره من الشّعراء الذين يعتمدون على قدراتهم الإبداعية فقط، ذلك أنّ عملية الاسترجاع التي تحدّث عنها ابن طباطبا ترتبط بنشاط العقل أثناء حضور رغبة الكتابة، فيقوم باستحضار المعطيات التي يحتاجها بتضافر "عمليات معرفيّة وخصائص شخصية، وعوامل تتعلق بالمشيرات نفسها تؤثر على المخرجات عند استرجاعها، ما يجعلها مختلفة نسبياً من حيث الشكل والمضمون عن المدخلات"³، فما تخزّنه الذاكرة على شكل معلومات يحتفظ بها العقل لا يعاد إخراجها كما هي بالضبط؛ بل تخضع لتعديلات عديدة وتحولات تتأثر بطبيعة المشيرات، وخصوصية الحالة التي يكون عليها المبدع، والمعطيات السياقية التي تحيط بالعملية الإبداعية؛ إذ تشير الدّراسات حول الذاكرة إلى أنّ "الأفراد عندما يسترجعون الكلمات أو الصور التي سبق تعلّمها فإنهم لا يسترجعون ما تمّ سماعه أو رؤيته حرفياً، وإنّما يتذكّرون معاني الكلمات والصور مهملين بذلك الكثير من

1 - توني بوزان، العقل واستخدام طاقته القصوى، تر: إلهام الخوري، دار الحصاد، ط1، سوريا، 1996، ص 43.

2 - المرجع نفسه، ص 44.

3 - عدنان يوسف العنوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 129.

التفاصيل المسموعة أو المرئية"¹، وينطبق هذا على كل المعلومات التي تخزن في الذاكرة؛ لأنها تصبح فيما بعد بمثابة المادة التي يرجع إليها الفرد حين يتفاعل مع المحيط الخارجي، وهو ما أسماه ابن طباطبا (نتائج الاستفادة من الحفظ) فقول الشعر يتسع ليضمن مجالات تصوّرية عديدة ومستويات لغوية متباينة، وخلفيات معرفية مختلفة تجعل الشاعر يحتاج إلى رصيد معرفي معتبر ومركّب كي يجيد في شعره، ولا يكون كلامه مجرد تكرار لما قاله سابقوه.

وعليه فإنّ عدم الاعتماد على آلية الحفظ يجعل الشاعر يفتقد النتائج التي عرضها ابن طباطبا سابقا، وهو ما يجعله يخوض فيما سبقه إليه القدامى، ويقع في السرقة والسطو على أبيات غيره ومعانيهم دون أن يدرك ذلك؛ "لأنّ الشاعر قد يجهد الفكر ويكدّ الذهن ويعمل خاطره، فيأتي بالمعنى المبتدع المخترع ولا يعرف أنّه قد سبق إليه أو إلى ما يشبهه"²، بسبب غياب تلك المعاني عن ذهنه، ونقص رصيده من كلام سابقيه؛ إذ تكون ذاكرته خالية من تلك النماذج التي بناها فيعتقد أنّه مخترعها، في حين تكون لغيره، وهذا ما يمكن أن نسميه بضعف أو فقر الذاكرة الإبداعية لدى الشاعر؛ بسبب عدم الرجوع إلى نماذج السابقين وإدامة النظر فيها.

يعمد ابن طباطبا إلى بناء نموذج موسّع في الحفظ، لا يقتصر فيه على ما يملكه الشاعر من مؤهلات إبداعية وراثية ترتبط بالطبع والقدرة على التعبير ونقل التجارب الشعورية فقط، بل يتوسّع على مختلف النتائج التي تنعكس على الصناعة الشعرية بالاعتماد على الحفظ، ليكون عملية عقلية تجميعية تسهم في توليد عمليات عقلية أخرى، بوساطة مجموعة من الآليات العرفانية التي عرضها ابن طباطبا، كالآتي:

• آلية ترويض الفهم: يعدّ الحفظ من العمليات العقلية التي تعكس السيرورة الدائمة للاشتغال الذهني وفق نظام المدخلات والمخرجات، وما يحصل بينهما من عمليات عرفانية تسهم في ترسيخ المعرفة، وإعادة صياغتها حسب المنوال الذي يطلبه المبدع وفق نظام المعالجة الذي تمر به المعلومات في الذهن؛ ذلك أنّ "المستوى الذي تعالج به المعلومات ذو تأثير دال على

1 - عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 195.

2 - محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص 218.

عمليتي الحفظ والتذكر¹، كما أنّ "التذكر أمر مركزي للفهم"²، فكّما كانت المعالجة ذات فعالية تمكّن الذّهن من إدراك المعلومات وتخزينها في الذاكرة بالشكل الصحيح، ما يسهّل اشتغال الذّهن ويعمل على ترويض الفهم، من خلال محاولات ترسيخ المعرفة المستفادة من الحفظ. وإذا كان الإدراك هو وسيلة الفرد في التّواصل مع موضوعات وعناصر الخبرة المباشرة، أو هو التّواصل مع الموقف الزّاهن بما فيه من عناصر أو موضوعات، فإنّ التّدكر هو استرجاع لهذه العناصر والموضوعات، وما يرتبط بها من خبرة سابقة. تلك الخبرة التي كانت في وقت سابق خبرة مباشرة في إدراك الفرد³، وبالتالي فإنّ حصول التكامل بين مختلف العمليات العقلية يسهم في تشكيل معرفة سليمة تساعد المبدع على خوض تجربته الإبداعية، وتكوين فهم صحيح حول محيطه العرفاني، وبخاصّة أنّ التّدكر عملية تمكّن الفرد من استرجاع الصور الذهنية البصرية والسمعية أو غيرهما من الصّور الأخرى التي مرّت به في ماضيه إلى حاضره⁴، ما يزيد من قدرة الشّاعر على خوض مجالات تصوّرية عديدة تعمل على بلورة نسق عرفانيّ منسجم في بنية المعرفة يدفعه إلى إنجاز أفعال لغويّة، تتساق مع مقصديته وتعكس فهمه للعالم المحيط به.

ويتأثر رسوخ وفهم المعطيات المعالجة بطبيعة النّشاط الذي تقوم به الذاكرة، والذي تؤثر فيه العديد من العوامل التي ترتبط بالفرد والمادّة ونظام المعالجة، كالاتي⁵:

1. الحالة النفسية للفرد خلال استقبال المثيرات أو استرجاعها؛ إذ إن زيادة التّوتر والقلق تؤدي

إلى الانخفاض في درجة دقة الذاكرة وكمالها.

2. تقييم الفرد لمادّة الذاكرة من حيث أهميتها الشخصية، أو انسجامها مع أفكاره واتّجاهاته

وقيمه؛ فكّما زادت هذه الأهمية وزاد الانسجام سهل على الفرد تذكّر المادّة وزاد كمال الذاكرة ودقتها.

1 - فتحي مصطفى الزيات، علم النفس المعرفي، دار النّشر للجامعات، ط1، مصر، 2001، ج 1، ص 223.

2 - لارزيا بيليخوفا، مقالتان في إدراكيات النصّ الشعريّ، تر: محي الدّين محسب، فصول مجلة النقد الأدبي _ الإدراكيات _ ع 100، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2017، ص 158.

3 - أنور محمد الشراقوي، علم النفس المعرفي المعاصر، ص 161.

4 - يوسف قطامي، نمو الطفل المعرفي واللّغويّ، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2000، ص 148.

5 - عدنان يوسف العنوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 130.

3. درجة الثقة بالمادة المراد استرجاعها؛ إذ إنّه كلما زادت درجة الثقة زادت الدقة والكمال في

التذكر.

4. مدى فعالية آليات واستراتيجيات المعالجة المعرفية أثناء الترميز والتحليل والتفسير؛ حيث

كلما كانت هذه الاستراتيجيات أكثر فعالية زاد كمال الذاكرة ودقتها.

يمكن ملاحظة مدى انسجام العناصر التي تسهم في معالجة المعلومات سواء ما تعلق منها بعملية الحفظ والتخزين أو الاسترجاع والاستدعاء، ليكتمل عمل الذاكرة ويقوم الذهن بمعالجة ذات فعالية تسهم في دفع الشاعر نحو خوض تجربة إبداعية فريدة، تتكامل فيها آلياته الذهنية وعملياته العقلية لتخلق نشاطاً عرفانياً بامتياز، يكون ركنه الرئيس الوصول إلى الفهم الصحيح للمعطيات التي تتم معالجتها، ومن ثمّ تحصيل تجربة ذات مسار ناجح في تفعيل الآليات الذهنية.

• آلية تهذيب الطبع: تحتاج التجربة الإبداعية إلى خلفية معرفية عميقة من أجل توسيع

الخيارات التي يبني عليها الشاعر تجربته، فقول الشعر لا يكون وليد لحظة زمنية معينة منعزلة عن السياقات الذهنية المحيطة بها؛ بل يكون لصيقاً بالبنية المعرفية التي يمثل الطبع أحد مرتكزاتها الأساس، وبالتالي تكون عملية الحفظ ذات أهمية بالغة في تهذيب مكونات هذا الطبع وإثراء مدركات الشاعر وتغذية مداخله المعرفية، وتعميق معارفه التي امتلكها عن طريق الطبع في شتى المجالات، ما يزيد من نسبة الذكاء لديه ويعمل على تنشيط عملياته العقلية، على اعتبار أنّ "الذاكرة الجيدة تعدّ غالباً علامة على ارتفاع مستوى الذكاء"¹، وهو ما يعمل على شحذ الذهن بالمعطيات التي تجعله متدرّجاً في تلقّي المعرفة وتوظيفها ضمن استعمالاته اللاحقة؛ ذلك أنّ "وظيفة الإنسان إذا نظرنا إليه بوصفه جسداً مادياً ووظيفة عملية؛ غايته هي البقاء، والوظيفة الخاصة للدماغ هي تلقّي التجارب والاحتفاظ بها أولاً، ثمّ إطلاق هذه الذكريات نحو التجربة الإدراكية الحاضرة، باعتبار أنّها ستكون مفيدة عندما تمتزج مع المنبّه الحسي المحض الذي نتلقّاه"²، وهكذا تبني المعرفة في الذهن وتضاف إلى الطبع، فتتفتّق مواطن الإبداع لدى الشاعر.

¹ - كرسيتين تمبل، المخ البشري مدخل إلى دراسة السيكولوجيا والسلوك، ص 107.

² - ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2007، ص 48.

يجمع ابن طباطبا الحفظ مع الطبع ويجعله سبباً إلى تحسينه، وهو في هذا يعتمد على ما أورده القدامى حول أهمية الطبع في القول الشعري وعلاقته بمعايير الجودة والحسن؛ لكنه لا يقف عند هذه النظرة البنيوية فقط، بل يوسع أفق اشتغالها على المجال العرفاني حين يلحق به وظيفة تلقيم الذهن، لأنه - كما سبق وأشرنا - يرى أن الحفظ يؤثر في السيورة الذهنية التي يقوم بها عقل المبدع من لحظة تلقينه أشعار سابقيه إلى لحظة الإبداع، فهو يختزل للقارئ كل تلك العمليات في هذا الربط، فيجعل السيورة العرفانية منفتحة الفضاءات، تتطلق من الطبع لتمرر بالحفظ وتصل إلى الذهن، بالرغم من أن عملية الحفظ تحصل في خضم النشاط الذهني كذلك، فهي تتطلق منه لتصل إليه وتعتمد عليه لتحقيق الفرادة الإبداعية.

يمكن أن نلمس النضج والعمق في معالجة ابن طباطبا لنموذج الذاكرة الإبداعية في ظل خصوصية العصر الذي عاشه، إذ لم يكتف بالإشارة إلى أهمية الحفظ والاسترجاع في الإبداع الشعري، بل نجده يطرح نموذج اشتغالهما، ثم يُعمم نظرتيه وظيفياً على الذهن والطبع ليثبت التواضع الحاصل بين العمليات العرفانية المصاحبة للعملية الإبداعية.

• آلية تلقيم الذهن: تتغذى البنية المعرفية للمبدع بما يكتسبه من معارف وخبرات سابقة وتتعلم تجاربه الإبداعية بكثرة مخالطته لتجارب الآخرين، ومعرفته قوانين الإبداع ومعايير الصناعة الشعرية، فحين يعمد الشاعر إلى الإكثار من مدارس أشعار سابقيه وتخزين نماذجها يستطيع أن يكسب ذهنه طاقة إبداعية عالية؛ لأنّ "طول المراس وتمكّن الملكة يجعل ما يصبو إليه الشاعر أقرب منالاً وأسلس قياداً"¹، والمقصود بالملكة قدرة الذهن على الإبداع وامتلاك أسبابه، في حين يعمل المراس وفق نماذج السابقين على تلقيم الذهن بأدوات الإبداع، فتتفتح أمامه مداخل الابتكار والتفرد.

لا يمكن أن يصوغ الشاعر نماذج الإبداعية من العدم، وهو ما تعكسه حال الصناعة الشعرية في البيئة العربية؛ إذ "كان من يريد نظم الشعر وصوغه يلزم شاعراً يروي عنه شعره، ولا يزال يروي له ولغيره حتى ينفق لسانه، ويسيل عليه ينبوع الشعر والفن"²، فتكون تلك الملازمة

1 - سعد إسماعيل شبلي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي، ص 36.

2 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، ص 142.

تلقياً لقدرات الذهن، وتوسيعاً في كفاءة الشاعر الإبداعية، بحيث تصبح هذه الطريقة هي السبيل للبروز في الفن الشعريّ والتمكّن منه، فالشاعر الفحل لا يعيد تكرار ما جاء به سابقه وفق منوال واحد، بل يحاول دائماً أن يخلق لذاته الإبداعية مجالاً خاصاً يسلك فيه سبلاً تخيلية جديدة، بحيث يمزج ذهنه من خلال آليات التحوير والتعديل والتشكيل، فيصوغ النموذج الذي يجمع فيه طرائق الأقدمين وفق نمط ابتكاري خاص، يعبر عن طبيعة معرفته الشعريّة التي قامت وفق مبدأ التلقين والتراكم على اعتبار أنّ المعرفة "هي دائماً ذات طبيعة متّصلة، كلّ مفهوم منها ينبع من آخر يتدناه، ومن هنا لا شيء يأتي للفرد فجأة بالمعنى الحرفي للكلمة، وإنّ الاكتشافات الجديدة التي نخبرها أو نسمع عنها مهما كانت مفاجئة أو حدثت بالصدفة قد تمت للفرد في الواقع نتيجة إدراك واسع سابق مباشر وغير مباشر لاكتشافه الجديد"¹، وهو معنى التلقين الذي تحتاجه الصناعة الشعريّة وفق النموذج الذي يقترحه ابن طباطبا.

• آلية التبيين: يجعل ابن طباطبا الحفظ من الأسباب المعينة على امتلاك أدوات البيان وتحصيل الآثار العرفانية المرتبطة بالمكوّن البلاغيّ الذي يترافق مع تفتيق اللسان، وتقوية البيان من خلال تحصيل مادة الفصاحة وأسباب البلاغة؛ ذلك أنّ الشاعر بعدما يكثر من حفظ أشعار سابقه وخطبه يتوسّع معجمه الذهنيّ عن طريق تخزين كمّ هائل من الألفاظ والتعابير والصّور في الذاكرة بعيدة المدى، وتصنيفها ضمن المقولات التي تنتمي إليها في مجالها تصوّري، وحين يشرع في بناء خطابه الشعريّ فإنّ اللغة والصّور تكون حاضرة في ذهنه، ولا يحتاج إلاّ إلى إثارة مواطن تخزينها من أجل توظيفها، هذا ما يجعل نظم الشعر عنده سهلاً وأفانين القول لديه متنوعة ومختلفة ومبتكرة، تتوزّع على مختلف التجارب والمجالات الحياتية، وهو ما تؤكّده الدّراسات المعاصرة في العلوم العصبية، حين تذهب إلى أنّه "لدى الدّماغ قدرات لا متناهية تشمل جميع المواضيع العلمية والأدبية"²، وما على الشاعر إلاّ أن يحسن استخدامها، ويستغلّ تنوعها وكثرتها لخدمة قصيدته بحيث يتمكن من نسجها اعتماداً على نماذج متعدّدة، فتكون صورته مركّبة؛ لأنّه تجاوز المقدرة الشعريّة العادية عند الشاعر المبتدئ، وانتقل إلى مرحلة أخرى أكثر نضجاً بعد امتلاكه وسائل

¹ - محمد زياد حمدان، الدّماغ والإدراك الإنسانيّ نحو نظرية فيسيونفسية حديثة للذكاء والتعلم، ص 17، 18.

² - توني بوزان، العقل واستخدام طاقته القصوى، ص 149.

تهذيب الطبع واللغة، فابن طباطبا يشير مباشرة إلى المعرفة المركبة التي يعتمد عليها الشاعر الذي يديم الحفظ، حين يجعلها نتيجة لذلك (فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن... وكطيب مركب من أخلاط من الطيب كثيرة، وكمن اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة).

يلاحظ القارئ حين يتعامل مع قول ابن طباطبا أنه يشير إلى المداخل الموسوعية التي تنمي القدرة الإبداعية لدى الشاعر وتكسبه أداة البلاغة، فيكون شعره مزيجاً من كل المعطيات التي تتفاعل معها نسقه التصوري، واستطاع أن يشكّل لها نماذج تمثلية يركّب بها قصيده. يلتقي هذا الطرح مع فكرة المزج التي عرضها مارك تورنر (Mark Turner) في العصر الحالي، وأصبحت نظرية يعتمد عليها في تفسير الطريقة التي يشتغل بها الذهن البشري، والكيفية التي يتعامل بها مع المعطيات التي ترد إليه، وهي ترى أنّ "السمة المميزة للعرفنة البشرية الحديثة تتمثل في القدرة العامة الطيعة على مزج المفاهيم التي تتضارب في أساسها من قبيل أسد، رجل، لحم..."¹، وهذا يحيل إلى قدرة الشاعر على مزج كل الصور والنماذج الشعرية التي تلقاها، والمعارف والتجارب المختلفة والمتناقضة التي عاشها في حياته في نسق لغوي دلالي متكامل ومنسجم، دون أن يدرك آليات هذا المزج وحيثياته في الدماغ.

يوسع ابن طباطبا من مجالات اشتغال الذاكرة الإبداعية، ليجعلها تنتقل من الحضور بالقوة في ذهن الشاعر إلى الحضور بالفعل في نتاجاته الإبداعية؛ إذ لا يكتفي بالإشارة إلى الحديث عن أهمية الحفظ في تكوين كفاءة الشاعر، بل يوسع دائرة اشتغاله على مكونات النظام العرفاني للفرد فينتقل من المستوى الأولي المرتبط بالطبع والاستعداد، ويمرّ على المستوى الثاني المرتبط بالمران والمراجعة، ليصل إلى المستوى الأخير الذي يتعلّق بالاسترجاع واستغلال آليات الذاكرة الإبداعية في عملية النسج والبناء، فيستغرق بهذا المراحل التي تمرّ بها الصناعة الشعرية وفق براديجم الممارسة العرفانية.

¹ - مارك تورنر، مدخل في نظرية المزج، تع: الأزهر الزناد، كلية الآداب والفنون الإنسانية جامعة منوبة، د. ط، تونس

ويعمل القرطاجني على توسيع نموذج الذاكرة الإبداعية، متحدّثا عن الطريقة التي تخزّن بها المعلومات في الذاكرة، حين يتعرّض إلى القوى الذهنية التي يستحضرها النسق المسؤول عن إنتاج الخطاب الشعريّ قائلا: "فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلّها في نصابه. فإذا أراد مثلا أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبطه له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حدّ ما وقعت عليه في الوجود؛ فإذا أجال خاطره في تصوّرها فكأنّه اجتلى حقائقها"¹؛ حيث يشير إلى آليات المعالجة التي تتوزع على ثلاث خاصيات تميّز اشتغال الذاكرة الإبداعية عند الشّاعر (الانتظام/ التصنيف/ الترتيب) وهي مرتبطة بالطريقة التي تحفظ بها المعلومات في الذاكرة طويلة المدى، وهي التي تساعد على نجاح عملية التمثّل فيما بعد أثناء صياغة الخطاب، ذلك أنّ "التّخزين والاسترجاع من الذاكرة طويلة الأمد لا يكون عشوائياً؛ بل يبدو أنّ المعلومات يتمّ تنظيمها في تصنيفات معيّنة تسهل من عملية الاسترجاع، وبدرجة دقّة تصنيف المعلومات التي يتمّ تخزينها تكون دقّة وسهولة استرجاعها"²، فالقوة الحافظة حسب مفهوم القرطاجني هي التي تسهّل عملية الإبداع، وطريقة اشتغالها في الذّهن هي التي تسمح للشاعر بالتعامل الفعّال مع المعرفة المخزّنة فيسهل عليه استرجاعها أثناء الكتابة الشعريّة، لتكون الذاكرة وفق مفهوم القرطاجني ذاكرة إبداعية خلاقة تحفّز الإبداع وتدفع المبدع نحو الخلق الشعريّ.

تقودنا الطريقة التي عرض بها القرطاجني كيفية تواجد المعلومات في الذّهن، والعمليات التي تخضع لها قبل الاستخدام إلى الحديث عن المقولة باعتبارها مقترحا عرفانياً معاصراً فرض نفسه في السّاحة الأدبية، من مبدأ أنّ "كلّ شيء يخضع للمقولة محسوساً أو مجرداً"³، ليستغرق بهذا مختلف الممارسات المرتبطة بالطرائق التي يعالج بها الذّهن المعلومة، ويخزّنها بها ثم يوظفها؛ إذ يوجد تداخل كبير بين عمليات الحفظ والمزج، والتّنظيم والتصنيف، والترتيب والاسترجاع، فهي متداخلة ويخدم بعضها بعضاً، وتكتمل وظيفياً في التعامل مع التّماذج الذهنية

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 38.

2 - أنور محمد الشراوي، علم النفس المعرفي المعاصر، ص 151.

3 - محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص 14.

بنجاح. وبما أننا قد تطرقنا إلى الحفظ والمزج والاسترجاع سابقاً مع الجاحظ وابن طباطبا، فإننا سنركّز على آليات (الانتظام والتصنيف والترتيب) التي تعدّ إضافة مهمة من القرطاجني لنموذج اشتغال الذاكرة الإبداعية.

يعتمد اشتغال نموذج الذاكرة الإبداعية الذي اقترحه القرطاجني على المقولة التي تقوم على مبدأ الجمع بين بنيتين تصوريّتين فأكثر، انطلاقاً من التصنيف والترتيب الذي تخضع له المدخلات التي ترد على الذهن¹، واعتماداً على هذا المبدأ يستطيع ذهن الشاعر أن يركّب مجالات تصوّرية خاصّة بالأشياء التي يريد التعبير عنها، ويقولها ضمن سياق خاص بمقاصده، فالمقولة بهذا المفهوم تتحكّم في التمثلات الذهنية التي ينشئها الفرد، وتعمل على تصنيف كلّ ما يرد عليه من أجل ضمان الاستجابة المناسبة حوله، وبخاصّة حين يتعلّق الأمر بمجال الإبداع الشعريّ، فهي استراتيجية مهمّة في تفعيل الممارسة التخاطبيّة بصفة عامّة، ف"لكي نفهم العالم ونشتغل فيه ونفعل علينا أن نمقول الأشياء التي نصادفها بطريقة تجعلها ذوات معنى لدينا. بعض هذه المقولات تنبثق بشكل مباشر من تجربتنا ومن هيئة أجسادنا، ومن طبيعة تفاعلاتنا مع باقي البشر ومع محيطنا الفيزيائيّ والاجتماعيّ"²، وبعضها الآخر تولّده آليات الاشتغال الذهني من خلال خضوعها لنمط الانتظام والترتيب.

يكتمل نموذج الذاكرة الإبداعية في القرن السابع ليعكس السيرورة التي تمّ بها تمثّل الفكر العرفانيّ عند القدامى، وانتشاره في مختلف الممارسات الأدبية التي ارتبطت بمجال الإبداع، في ظلّ البحث عن معايير الجودة والبيان العربيّ، ويعكس الاهتمام بمجال الذاكرة توسّع الاشتغال العرفانيّ على مستويات العملية الإبداعية، فهي تشمل مراحل المعالجة التي ينجزها الذهن منذ لحظة تلقّيه المعلومة إلى إعادة إنتاجها، مروراً بعمليات التخزين والترتيب والتصنيف والمزج والتركيّب، ليكتمل بهذا تحديد النسق الذهني الذي ينتج الخطاب الشعريّ.

نخلص ممّا سبق إلى أنّ القدامى قد اعتمدوا على الموجّه العرفاني في صياغة القضايا التي يتوزّع عليها نسق إنتاج الخطاب الشعريّ؛ حيث حملت المعطيات التي تحدّثوا عنها الصبغة

¹ - ينظر: راي جاكندوف، علم الدلالة والعرفانية، ص 164.

² - جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص 163.

العرفانية في تأطير مفهوم الشعر، فتجاوزوا النظرة التقليدية التي كانت تقول إنّ الشعر هو نتيجة قوى خارجية تخبر الشاعر بما يقول، ونظروا إليه على أنه صناعة عقلية تحتاج مجهودا ذهنيا يبذله الشاعر حين يباشر فيها. وقد جعلوا هذا المجهود خاضعا لجملة من الدوافع التي تحرك إلى قول الشعر في سياق معين، وتوزعت آراؤهم على جعل كل من: الرغبة والرغبة والطرب والغضب والشرب والزكوب بمثابة المحركات التي تؤثت نسق الإنتاج، فهي المسؤولة عن توليد الأغراض الشعرية في التراث العربي، كما ارتبطت هذه الدوافع بالزمن الذهني الذي يؤثر على النظام العرفاني للشاعر فيدفعه للإبداع، وارتبطت كذلك بالأثر الذي يتركه المكان على الشاعر. وتأكيدا للموجه العرفاني في الصناعة تحدت القدامى عن دور العمليات العقلية في توليد القول وتحسينه وركّزوا على أهمية الإدراك في توسيع المدخلات التي يعتمد عليها الشاعر، وعلى دور الذكاء في اختيار المناسب منها، ودور الذاكرة في حفظ واسترجاع ما يخدم الصناعة، وينمي الكفاءة الإبداعية عند الشاعر.

الفصل الثّاني

ميكانيزمات التّشكيل الخطابيّ

المبحث الأوّل: خطاطات النّمودج الشعريّ

المبحث الثّاني: تجليات الصّيغة العرفانيّة

المبحث الثّالث: هندسة القصيدة

تقديم:

يعتمد بناء الخطاب الأدبي على سيرورة معرفية منتظمة، تجتمع فيها المعطيات التي تخدم العملية الإبداعية، من مرحلة التشكل إلى المراجعة والتنقيح، وبما أن الشعر هو خطاب متعال يميل إلى المراوغة وينأى عن البوح المباشر؛ فإن توجيه الاهتمام إلى الاستراتيجيات التي يُبنى عليها يعدّ أمراً غاية في الأهمية. وحين نتحدث عن طريقة البناء فإننا لا نقصد استحضار المعطيات النحوية والتركيبيّة التي يزخر بها نظام اللغة، لكي نخضع لها بنيات الدلالة ونقدّمها ضمن رصف متجانس وإطار عام يجمعها. إنّ ما نسعى إليه هو مساءلة فعل الإنتاج لمعرفة الميكانيزمات العرفانية التي تضبط نشاطه، ذلك أنّ تغيير الأنظمة العلمية في دراسة النصّ _ بوصفه موضوعاً لفظياً، من التمرّكز اللغويّ مروراً بالتمرّكز النصّيّ إلى التمرّكز المعرفيّ _ جلب إلى الواجهة الرّعم بأنّ تكوين النصّ وكذلك وظيفة العناصر النصّية تنظّمها بعض الآليات الإدراكية¹، وهذا ما يجعلنا نتساءل عن ماهية هذه الآليات في الفكر النقديّ والبلاغيّ؟ وعن النمط الذي تتمظهر به في مراحل بناء القول الشعريّ عند القدامى؟

نتفق مع الدارسين المعاصرين الذين ذهبوا إلى أنّ "أعقد نمط تعبيريّ تواصليّ، تخيليّ وتخيّلي، أبدعه العقل البشريّ هو الشعر، والجدل الثقافيّ حول بنائيه العرفانية يحتاج إلى دراسات مطوّلة"²؛ إذ إنّ مساءلة نسق الخطاب وفق الوجهة العرفانية يفرض الرّبط بين مختلف الدّراسات التي تشترك في صبغتها العرفانية أثناء البحث عن آليات البناء كاللّسانيات، والبلاغة، والنحو والنقد، والشعرية، وعلم الدّلالة، والتداوليّة والسيميائيّة وغيرها، فلا يمكن لمن أراد أن يدرك الكيفيّة التي تجتمع بها أنساق الخطاب وفق هذا المنحى، أن يعزل أيّاً من المجالات السابقة عن موطن البحث، وإن كان حضورها بدرجات متفاوتة، حسب زاوية الاهتمام بالخطاب.

لعلّ أوّل ما يطرح التساؤل في هذا الباب، يرتبط بالمداخل التي يعتمد عليها بناء الخطاب الشعريّ، إذ تمثّل المرجعيّة التي يستقي منها الخطاب إمكانات وجوده ضمن نسق المعرفة الشعريّة

1 - لارزيا بيليخوفا، مقالتان في إدراكيّات النصّ الشعريّ، ص 160.

2 - عبد الرّحمن محمد طعمة، أنثروبولوجيا الثقافة: البنية المعرفية وسياق التّواصل الحضاري، مجلة العاصمة، مج 10 كلية الجامعة، كيرالا_الهند، 2018، ص 205.

وترتبط هذه المداخل بالسّنن الإبداعيّ الذي تعارفت عليه البيئة العربيّة حول نموذج البناء، وبعبارة أخرى يقدّم هذا الباب الخطاطات الذهنيّة التي يعتمد عليها الشاعر أثناء عمليّة التّركيب، بحيث تكون بمثابة أرضية عرفانيّة يستمدّ منها النّموذج الشعريّ عناصر وضعياته الإدراكيّة. كما تحتاج الصّناعة من منظور الفكر التّراثيّ إلى تعيين حالات الإمكان التي ترتسم عليها وحدات الخطاب وهذا ما جعل القدامى يعمدون إلى التّفصيل في الحديث عن القوى الذهنيّة المسؤولة عن تشكيل الخطاب الشعريّ، ويتعرّضون إلى استراتيجيات البناء من خلال نظريّة النّظم بما تحمله من آليات صناعيّة مهمّة، تلتقي مع طروحات النّحو العرفانيّ وعلم الدّلالة العرفانيّ واللّسانيات العرفانيّة وغيرها، إضافة إلى أنّهم ركّزوا على البعد الإجماليّ في النّظر إلى عمليّة الصّياغة، فلم يقصروها على العناصر التّركيبيّة المحضة، ولم يجعلوها رهينة قدرات ذهنيّة مجردة بل جمعوا بين المستويين، وبيّنوا أهميّة تكامل المواد اللّغويّة والحالات الذهنيّة في إنتاج الخطاب ضمن نسق إبداعيّ يميّز بالفرادة.

ولم يكتف القدامى بالحديث عن آليات بناء الخطاب الشعريّ، وإنّما توسّعوا في التّطرق إلى المراحل التي تتمّ وفقها عمليّة الصّناعة، فتعرّضوا إلى استراتيجية الهندسة العرفانيّة، التي تختزل البعد التّنظيميّ الذي تتمظهر عليه القصيدة في شكلها الإجماليّ، ما دفعهم إلى التّفصيل في المناويل العرفانيّة التي توّمت هذا البناء وفق نظرة شموليّة، تستوعب معمار القصيدة العربيّة وتعكس الوعي المعرفيّ بمقولات الفكر العرفانيّ في طروحاتهم.

إنّ توسّع المجالات السّابقة على الفضاءات العرفانيّة التي تخدم التّجربة الإبداعيّة، يجعل من البحث في الأطر التي تنتظم في ظلّها طروحات الفكر التّراثيّ حول تلك الفضاءات أمراً غاية في الأهميّة، إذ ليس من السّهل الإحاطة بكلّ ما قدّمه القدامى في مجال الصّناعة الشعريّة ولكنّ الاعتماد على مبدأ التّعيين والتّدريج والتّكامل في بناء النّمادج المعرفيّة عندهم، جعلنا نركّز على ما رأيناه يخدم نموذج الإبداع، دون الغوص في الجوانب التّاريخيّة أو المعطيات الخارجيّة التي لا تقترب من مجال عمليّة الإبداع إلا لتضيء جوانب خارجة عن بنيتها، وهذا ما جعلنا نقف عند أهمّ المقولات التي رأيناها تخدم سيرورة الصّناعة الشعريّة.

المبحث الأول: خطاطات النموذج الشعري

يعتمد تشكّل المعرفة عند البشر على قدرة البنية المعرفية في تلقّي ما يصلها من العالم الخارجي، والتفاعل معه ثمّ تكييفه على شكل مقولات في الدماغ، إذ "يجمع الإنسان المعلومات ويعالجها ويدمجها بشكل دائم، حيث يقوم كل فرد بتمثيل تجاربه ليبنى عليها خبراته وفق نظام خاص، يعكس كيفية تمثّل الفرد للعالم، ونموذج تفكيره"¹، وبالتالي يتمكّن من تحصيل معارفه في المجالات التي وجّه اهتمامه نحوها.

ونظراً للمكانة التي حظي بها القول الشعري قديماً، فقد اعتبر معرفة مهمّة لا يملكها إلا خاصّة المجتمع، أو من توفّرت فيهم مؤهلات وقدرات لم تتوفر في غيرهم، واعتماداً على هذه المكانة، تفرّغ النقاد والبلاغيون للحديث عن طبيعة هذه المعرفة وشروطها، انطلاقاً من وقوفهم عند أجد ما قيل منها، وبخاصّة أنّ الشعر العربي قد عدّ مصدراً مهمّاً في جمع اللّغة، وتأريخ الحضارة والدفاع عن الانتماء. وبناءً على هذا عمد الدارسون إلى استنباط المدخلات التي تعتمدها صناعة الشعر، سواء ما تعلّق منها بالنموذج القديم في القرون الأولى التي احتفت ببراديغم البيان، أو ما تعلّق بالعصور اللاحقة التي تأثرت بالفلسفة والثّقافات الوافدة وتغيّرات الحضارة، بحيث تغيّر البراديغم الذي وجّه تحديد المداخل التي يعتمد عليها القول الشعري، بتحوّل البيئّة والمعطيات الخارجية التي ينهل منها وجوده.

ويستمدّ الحديث عن مداخل الصّناعة الشعريّة شرعيّته من الارتباط الوثيق بين العمليّة الإبداعية والبنية المعرفية التي توجّهها؛ إذ ليس بالإمكان الحديث عن صناعة الشعر دون النّظر إلى المرجعية التي تعتمد عليها صياغته في بناء نماذجه المرجعية. وقد فرض التّواشج الكبير بين عملية الإبداع وطريقة اشتغال النّظام العرفانيّ، النّسق الذي تتبلور فيه التجربة الشعريّة للمبدع، ما يعمل على توفير الفضاء الارتكازي الذي تتمظهر في ظلّه مدخلات القول الشعريّ، سواء ما تعلّق منها بالمجال التّمثليّ أو الإجرائيّ التّركيبيّ.

¹ - Centre pour la recherche et l'innovation dans l'enseignement, Comprendre le cerveau : naissance d'une science de l'apprentissage, organisation de coopération et de développement économique, France, 2007, P 35.

يمكن النظر إلى مداخل بناء النموذج الشعري في الثقافة العربية التراثية من خلال قدرات الارتسام التي تقع ضمن المحيط العرفاني للشاعر، فيستقي منها ما يحدّد طرائق الصناعة ومعالماها، ليتّضح الإطار العام الذي يشتغل عليه نظامه البنائي، فيما أنّه لا يمكن عزل الإبداع عن القدرات الذهنية للمبدع ونماذجه التصورية، فإنّه لا يمكن الشروع في تشكيل نموذج شعري ما من العدم، ودون الاعتماد على ما تقدّمه تلك القدرات من خطاطات* تحدّد آليات الاشتغال ومؤطّرات تنهل منها تلك الآليات أثناء عملية الصياغة. ويتأكد هذا حين نعلم أنّ الشعر جزء لا يتجزأ من نظام المجتمع والفكر والثقافة، وامتلاك القدرة على الخوض فيه يعني امتلاك المعرفة الشاملة التي تنهل من الجوانب السالفة، وتفتح على مداخل القول الشعري التي اتّفتت عليها التمثّلات الاجتماعية، المحرّكة لنشاط العمليّة الإبداعية وفق البراديجم السائد.

وهكذا تغدو خطاطات الصناعة الشعرية إطاراً مرجعياً، يعتمد عليه ذهن الشاعر في تلقّي كلّ المعطيات التي تخدم إنتاجية المعرفة الشعرية، ويمكن أن نصطح عليها بالذخيرة التوليدية لعالم الصياغة. وهي تسهم في توسيع النماذج الإدراكية وتوفير مساحات الإبداع التي يمكن أن يُبنى عليها فعل الخلق في مرحلة بزوغه، وبالتالي تنشّط النسق العرفاني الذي تشتغل عليه التمثّلات الذهنية، وبخاصّة حين نعلم أنّ "كيانات النموذج الإدراكيّ كيانات ذهنية، وليست أشياء في الواقع، ومن أجل أن يقوم تفكير في الصورة الشعرية وتفسير لها؛ فإنّ ترتيبات موسّعة يجب أن تحدث لرسم القدرات التصورية، وخلفية المعلومات المنظمة بشكل عال، والمعرفة السياقية، واستقراء مخطّطات الصورة، وقدرات الارتسام"¹، وهذه المعطيات هي ما يشكّل مادّة الذخيرة الشعرية.

وقد ترك القدامى إرثاً فكرياً واسعاً في مجال وضع المداخل التي تنطلق منها عمليّة الصياغة، منذ المراحل الأولى التي تشكّل فيها الفكر التراثي، وظهرت بدايات الحديث عن النظرية الأدبية العربية في مجالي النقد والبلاغة، والتّفّ النقّاد حول تقديم النموذج التشكيلي الذي ينبغي أن

* ينظر إلى الخطاطة باعتبارها الشبكة التصورية التي تنظّم نشاطاتنا الإدراكية ومعارفنا، وبالتالي تكون هي النسج العرفاني الذي ترجع إليه مداخل النموذج الشعري العربي في تنظيم وبناء مساراتها، وتشكيل العوالم الذهنية المسؤولة عن ترشيح البراديجمات الموجهة لنمط بناء الشعر. ينظر: محمد الصالح البوعمراني، السيميائية العرفانية: السياقي والثقافي مركز النشر الجامعي د. ط، تونس، 2015، ص 29.

¹ - لارزيا بيليخوفا، مقالتان في إدراكيات النص الشعري، ص 149.

يعتمده الشعراء في بناء قصائدهم، حتى أصبح هذا النموذج بمثابة خطاطات عرفانية تعتمدها معايير الحكم على الخطاب بالجودة أو القبح، باختلاف التطورات التي حصلت في بنية الخطاب الشعري. وقد ارتبطت هذه المداخل بالقضايا التي عالجها القدامى في حديثهم عن خصائص الشعر، والاختلاف حول القدماء والمحدثين، والسرقات الشعرية، كونها كانت لصيقة بكل ما يحيل إلى مميزات النموذج والبراديجم الذي نشأ عليه الشعر بداية.

وبعد معابنتنا لما أورده القدامى حول هذه المداخل وجدنا أنها تتوزع على العناصر المهيمنة في بناء القصيدة، بدءاً بنموذجها المعرفي الأول، وارتأينا أن نجعلها في ثلاث خطاطات رئيسية تنضوي تحتها بعض الفضاءات الثانوية، التي تلتقي معها في الإطار العرفاني العام الذي يجمعها حسب قوانين الصناعة الشعرية.

أولاً: خطاطة الأثر

ترتبط الخطاطة الأولى بالأثر الذي تحدثه التجارب السابقة للشاعر على الخطاب، وتتجلى في الفكر التراثي من خلال مدخل مركبات التجربة الطليّة، الذي كان لصيقاً ببنية القصيدة التقليدية، واعتبر بمثابة الميسم الذي حدّد معالم الخطاب الشعري بداية؛ إذ التّف حوله الشعراء وعمدوا إلى تداوله في قصائدهم حتى عدّ مظهراً قارّاً في طريقة بناء القصيدة، لا يكاد يفارق النموذج الشعري العربي في نسقه الأولي إلا في حالات قليلة*. ويتجلى البعد العرفاني لهذه التجربة من خلال مظهر ملامح الأثر في بنية الخطاب الشعري؛ إذ يحصل الانتقال من مستوى التمثّل الذهني لهذه التجربة إلى مستوى التمثيل الخطابي لها، فيكون الطلّ منوالاً عرفانياً يُنمذج حركة الأثر، ويمنحه دوراً فاعلاً في إثراء القصيدة وتشبيح دلالاتها.

يتجسّد الأثر في التجربة الطليّة من خلال مظاهر العيش التي اشتهر بها الفرد العربي، إذ إنّه كان دائم التنقل والتّرحال، لا يكاد يستقرّ في مكان حتى يغادره، وتغادر معه تجاربه. وقد تأثرت العلاقات الاجتماعية كثيراً بهذا التّرحال، ما جعل الشاعر يعيش قلقاً عاطفياً دائماً، يفارق حبيباً

* نستحضر من هذه الحالات معلقة عمرو بن كلثوم التي بدأ فيها بالحديث عن الخمر وذكر مواصفاتها في الفترة الجاهلية وكذا محاولات أبي نواس في الوجهة نفسها، إضافة إلى الشعراء الذين عمدوا إلى بناء قصائدهم ابتداءً بالغزل والنسيب أو من خاضوا في فن الرّثاء، وغيرهم.

ورفياً في أمكنة عديدة، ويعيش تجربة الفراق تكراراً، فتلازم فراق الأمكنة بفراق الأحباب ونتجت عنهما فضاءات ذهنية* مختلفة نوردها لاحقاً.

وأثناء تتبّعنا لمظهرات هذه الخطاظة في الفكر التراثي، وجدنا أنّ ملامحها تبدأ مع البدايات الأولى في الحديث عن الشعر وأسباب التّفاوت بين الشعراء، فنجد ابن سلام الجمحي (ت 231 هـ) يشير إليها في "طبقات فحول الشعراء" معللاً السّبب الذي جعله يضع امرأ القيس على رأس طبقات الشعراء قائلاً: "ما قال ما لم يقولوا؛ ولكنّه سبق العرب إلى أشياء ابتدّعها واستحسنها العرب، واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والتّبكاء في الدّيار، ورقّة النّسيب"¹. فيحدّد ابن سلام العناصر التي تشكّل الشّبكة التّصوريّة لخطاظة الأثر، معتمداً على ما يحمله الطّل من فضاءات ذهنيّة تعبّر عنه، وهي فضاء استيقاف الصّحب وفضاء التّبكاء في الدّيار، وما ينجرّ عنهما من رقّة في النّسيب، وهو تلازم سياقيّ منسجم، تفرضه الوظيفة التّداوليّة التي يتم تركيب هذه العناصر في ظلّها، وتحديد العلاقات التي تجمع بينها؛ لأنّها تُسهم مجتمعة في إثراء الخطاظة العرفانيّة العامّة للقسيّدة.

يثبت ابن قتيبة رسوخ هذه العناصر في تركيبية خطاظة التّمودج الأولي للقسيّدة، بقول أبي محمد: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أنّ مقصد القصيد إنّما ابتداء فيها بذكر الدّيار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبع، واستوقف الرّفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)... ثمّ وصل ذلك بالنّسيب فشكا شدّة الوجد وألم الفراق، وفرط الصّبابة والشوق، ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)..."²، يتوسّع ابن قتيبة في عرض فضاءات خطاظة الأثر، ويمنحها الدّلالات التي يتوزع عليها حضور التّجربة الطّلّية

* يرى فوكوني أنّ الفضاء الذهنيّ هو "بنية ذهنيّة مجرّدة نسبياً، تحتوي على مجموعة من العناصر التي تربطها علاقات داخلية فيما بينها، وتعتمد في استراتيجيّة بنائها على قرائن نحوية أو تداوليّة" تتفاعل في هذه البنية مخرجات التّجربة الإبداعيّة للشاعر، وهي تنفتح على العوالم الممكنة التي تؤثر في سيرورة الإبداع، بما تحمله من بنيات لسانية وثقافية واجتماعية وفيزيائية، تؤدي إلى تشكيل استراتيجيات التّجربة الطّلّية، وتجعل عناصرها تتفاعل لتُهيكل الفضاء التّداولي للقسيّدة، وتسهم في تركيب الشّبكات التّصوريّة التي يعتمد عليها القول.

Voir: Gilles Fauconnier Espaces mentaux, in: Communication et langages, n°67, 1er trimestre 1986. p. 124

1 - ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 55.

2 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 74، 75.

في الخطاب الشعري من أجل إنجاز وظيفتها التداولية؛ إذ ثمة جهاز قواعد دلالية يغذي القواعد التداولية دون أن يتغذى منها¹، ذلك أن الدلالات التي تصاحب هذه الخطاطة هي التي تسهم في تفعيل ميكانيزمات الصناعة الشعرية، وتوجيه التظاهرات النصية للقصيدة وفق مسارها التداولي وبخاصة ما تعلق منها بالمجالات التي تمثل إحداثيات النموذج الشعري في علاقته بالمداخل الأولية لعملية الإنتاج.

تستند هذه المداخل حسب طرح ابن قتيبة إلى التأسيس الأولي لقول الشعر عند القدامى، وهذه مسألة ورد فيها الكثير من الآراء والأخبار حول أول من قال الشعر، فمنها من يردّه إلى الجن ومنها من يردّه إلى آدم عليه السلام، ومنها من يعزوه إلى امرئ القيس أو المهلهل وغيرهم، ولكن لا يعيننا تتبع تفاصيل هذا التأسيس، بقدر ما تعيننا السيرورة التي تجمع فضاءات هذه الخطاطة ودورها في تشكيل النموذج الشعري وتعيين دلالاته.

أول فضاء يستوقفنا يتعلّق بتمثّل المكان، تتدرج ضمنه ثلاث استراتيجيات تشكّل نموذجة الذهني؛ تتعلّق الأولى بالوقوف عند الآثار، وذكر أسماء الأماكن التي عاش فيها الشاعر تجاربه السابقة، وقد تكتسي الديار مظهر الأنسنة، فيلجأ الشاعر إلى مخاطبتها، والدخول معها في علاقة تواصلية، تقوم فيها الأطلال بدور تأثيري تحفيزي، يبادر الشاعر على إثره إلى نقل ما يجول في خاطره عن علاقته بها وذكرياته فيها؛ إذ "تتلقى الأطلال معاملة خاصة من قبل الشاعر، فمن سكونها وجمودها يتحوّل خطابه إلى مناد لجعلها تنبض بالحياة، يرتقي بجدرانها المهذّمة وسقفها المتهاوي ومياه الأمطار التي رسمت نقوشا على هذه الأرض، إلى كائن يستمع آهات الشاعر الملطّخة بماض فصل مسبقا بزوال الأحبة والأهل، وليعيد للطلل نشاطه الانفعالي وميسمه الإنساني، عمد إلى فكرة نفخ روح علاقات التواصل الشعوري، فلجأ الشاعر إلى بعث صور التآزر بينه وبين الطلل، وكأنّ الهدف من ذلك هو قتل صفة السكون والموت وتلاشي الزمن"²، فيغدو ذكر الديار فضاءً عرفانياً تشتغل فيه العلاقات التداولية التي تربط التمثّلات الذهنية للشاعر _

1 - راي جاكندوف، علم الدلالة والعرفانية، ص 208.

2 - أحمد بن بغداد، أنسنة الطلل في الشعر الجاهلي، مجلة التعلّيمية، ع 11، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2017 ص 2.

تجسدها حالة التذكّر والميل إلى مكان السكن الأول _ بملكاته الإبداعية لتفجير مشاعر الحنين إلى الديار، ما يجعلها في هذا السياق رمزاً للاستقرار الذي ينشده الفرد العربي من خلال إقامة جسر تواصلٍ يجسده الخطاب الشعريّ.

وتتعلق الاستراتيجية الثانية بالتبكاء الذي يصاحب الوقوف في الديار فيكون أثراً له، ذلك أنّ الموقف الانفعاليّ يستدعي حالة التّبكاء التي تعني "كثرة البكاء لأنها من المصادر المبنية للتكثير"¹، فالشاعر لا يقف ليودّع دياره أو يحيي معالمها وآثارها، وإنما يقف ليستذكر ما جمعه بها، إذ يختزل هذا الفعل علاقة المستوى التّمثلي للحاضر المحزّن بالمستوى التّمثلي للماضي السعيد، ما يجعله يبكي فراق حالة السعادة* وبعده عن المكان الذي كان سبباً في تحصيلها. ويرجع تولّد هذا الفعل لاعتماد الشاعر على تشغيل قدرات الإحساس في بعده المجرد أثناء تمثّل التجارب السابقة مع الديار، إذ يقوم هذا النشاط بإحداث مقارنة بين حالة الحزن وحالة السعادة، على اعتبار أنّ ذلك الإحساس يلعب دوراً مهماً في تغذية عمليات الإدراك، التي ينجزها الذهن أثناء الوقوف بالديار (الحزن) مضيفاً إليها المعلومات المستقاة من الخبرات السابقة (السعادة) في البنية المعرفية²، وبناءً على هذه المقارنة يتكوّن إحساس الحزن ليتمّ التعبير عنه بكثرة البكاء.

أما الاستراتيجية الثالثة فتتعلق بالشكوى، وهي ترتبط بالمجال التّمثلي لذكر الديار والبكاء فيها؛ إذ تتمّ عن حالة "التوجّع من الألم ونحوه وما يُشكى منه"³، فالمواجه التي تتثال على الشاعر أثناء ذكر الديار تجعله يريد مشاركتها مع الغير، والتعبير عنها رغبة في التخفيف من حجمها، أو التخلّص من وجعها، ذلك أنّ حجم الشعور بالألم والوجع يتناقض كلما استطاع الإنسان أن يعبر عنه أو يشاركه مع غيره. إضافة إلى أنّ هذه المشاعر لم يعد ينظر إليها باعتبارها أمراً ثانوياً مع الدراسات المعاصرة في بيولوجيا الأعصاب؛ بل أصبح لها دور مركزي في النفس البشرية، جعلها

1 - ابن منظور، لسان العرب، مادة: (بكا) ص 338.

* ترتبط السعادة في هذا الباب بالتجارب التي عاشها الشاعر في دياره الأولى، وهي قد تتجم عن قرب الحبيب أو وصله أو عن صحبة الرفاق والصيد والمنادمة معهم، أو عن تجارب الصغر في الرعي أو تعلم الحرف، أو من ممارسة الفروسية والفوز في الحرب، وغيرها من مظاهر الحياة العربية القديمة، التي تجعل من مغادرة الديار أمراً صعباً يشقّ على النفس لكثرة تعلقها بتجاربيها مع المكان والأشخاص.

2 - ينظر: عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 102.

3 - مجمع اللغة العربية، المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، 1994، مصر، باب: (شكم) ص 349.

ترشد الإنسان في حالة مواجهته للمحن أو للمهام الحياتية التي يمارسها¹. واعتماداً على هذه الوجهة يمكن النظر إلى هذا الألم باعتباره القوة الدينامية التي تحرك الفعل الإبداعي أثناء ذكر الديار، فهو الذي يمدّ فضاء الوقوف بالمناويل العرفانية المؤتملة لحالاته الذهنية ومقاصده ضمن نسق تواصلّي، يسعى فيه إلى إخراج ما يعتور مادته الإبداعية من تراكمات فرضتها حوادث الزمن جرّاء كثرة الترحال وفراق الأحباب.

يحيل الفضاء الثاني إلى المشاركة الوجدانية، التي يربطها القدامى باستيقاف الصّحب وهو يأتي نتيجة مباشرة لفعل الوقوف؛ ذلك أنّ الشاعر عاش تجاربه في الديار برفقة الأهل والزّفاق والأحباب، وكلّ ما جمعه بتلك الديار ذكرياته معهم، وهذا يجعله يستحضرهم في تجربة الوقوف في شكل استراتيجية مباشرة تتضمّن الدعوة إلى المشاركة في فعل التذكّر؛ كاستلزام عن المشاركة في التجارب الأولى، إن كان الصّحب من رفاق الماضي، أو في شكل دعوة إلى المشاركة من أجل تخفيف الحزن والمواساة _ عن تجربة الفراق التي تفرضها طبيعة العيش المشتركة _ إن لم يكونوا على الصّفة السابقة؛ ذلك أنّ "الجماعة لن تتأثر بالشعر إلا إذا كان شيئاً يمَسّ حياتها وليس من الضروري أن يمَسّ الشعر حياة الجماعة، المهم أن يتّصل بحياتها بشكل أو بآخر"² فهذا الاتّصال هو الذي يجسّد أرضية المشاركة في فعل الوقوف.

يتجسّد فعل الوقوف كتجربة جماعية من خلال هذا الفضاء، على اعتبار أنّ "إدراك العالم من خلال الوجدان الفردي في المقدمات الطّلية هو في الحقيقة إدراك ثقافي، لأنّ الرّحلة إلى ديار الحبيب والتّعرف عليها هو محاكاة لرحلة الجماعة، لا لطلب الكلاً وتتبع مساقط المياه كما تذهب إليه الدّراسات التاريخية والشعرية العامّة؛ بل لأنّ التّعرف على آثار القبيلة هو استعادة للذاكرة ولفضاء الذهني، وبناء للمعرفة الجماعية المهّدة بحركة الزمن والنّسيان"³، ومن هنا يأتي الاستيقاف لينبّه هذه الذاكرة ويستدعي معرفتها المشتركة حول تمثيلات هذه التجربة.

1 - ينظر: دانيال جولمان، نكاه الشاعر، ص 22.

2 - جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسات في التّراث النّقدّي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط 5، مصر، 1995، ص 218.

3 - صالح بن الهادي رمضان، التّواصل الأدبي من التّداولية إلى الإدراكية، المركز النّقافي العربي، ط 1، المملكة العربية السعودية، 2015، ص 243.

وهكذا يغدو فعل الاستيقاف فعلاً تأثيرياً ينقل الشاعر من باب التجربة الفردية إلى باب التجربة الجماعية، من خلال المشاركة الوجدانية للمشاعر التي يخلقها فضاء الوقوف؛ إذ "طبيعي أننا لا نستطيع أن نشعر أو أن نعيش خبرة الأحاسيس الفيزيقية التي تؤثر في الآخرين، ولكننا نستطيع أن نبني نماذج ذهنية مؤسّسة على هذه المنبهات، وهكذا نستطيع أن نقاسم خبراتنا في العالم الذهني، لأننا نصنع نماذج ذهنية للعالم الفيزيقي"¹، تكون قريبة من مشاعر الآخرين وترتبط بها، فالشاعر يدرك في هذه التجربة أن الصّحْب يمكنهم تمثّل شعور الحزن الذي يعيشه وما ينتج عنه من ألم مشترك يجمعهم، فما يشاركون به الشاعر هو "الخبرة الذهنية بالألم وليس الجانب الفيزيقي"² منه؛ لأنّ الشاعر يعبر في قصائده عن صلته الخاصة بتلك التجارب، وارتباطه النفسي بها. وهكذا يخرج فعل الوقوف على الطلل _ من خلال مخاطبة الديار _ من الوجود بالقوة على مستوى ذاكرة الشاعر إلى الوجود بالفعل على مستوى الممارسة الجماعية أثناء عملية الوقوف.

عطفاً على ما سبق، تجسّد رقة النسيب الأثر الذي يحدثه فضاء الديار والاستيقاف على طبيعة الشعر؛ إذ تأتي نتيجة للأثر الذهني الذي تتركه تجربة الفراق في ذهن الشاعر، وهي ترتبط بتداعي الحالات الذهنية في الدماغ، هذا التداعي الذي يولّد نشاط الذاكرة أثناء استحضار الحالات السابقة التي تكون مشابهة أو مرتبطة بتجربة الشاعر، إذ يذهب الدارسون إلى أن إدراك الفرد لشعوره في الحالة الراهنة هو جزء من خبرات سابقة تكوّنت لديه في الماضي³، فهو الذي يجعل النشاط الذهني للشاعر يركّز على تجربة الحب التي عاشها في تلك الديار، فوقوفه أمامها يجعل ذهنه يستعيد عناصر تلك التجربة، ما يولّد لديه حالة تفاعلية تتوزّع على ثنائية (الماضي والحاضر) يمثّل الحاضر باستراتيجية ذكر الديار مع الصّحْب، بينما يمثّل الماضي بتلك التداعيات الداخلية التي يستحضرها الذهن أثناء عملية الوقوف، وهذا يساعد في تحفيز ملكة الإبداع في جانب التغزّل بالمرأة، فيكون الخطاب الشعريّ حاملاً لطاقت شعورية هائلة، تزيد من جماليته وقدراته التأثيرية، ذلك أنه إن لم تخرج الكلمات من عمق الروح والكيان لن يكون لها أيّ قيمة أو

¹ - كريس فريث، تكوين العقل: كيف يخلق المخ عالمنا الذهني، تر: شوقي جلال، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، ط1، مصر، 2012، ص 236.

² - المرجع نفسه، ص 236.

³ - أنور محمد الشرقاوي، علم النفس المعرفي المعاصر، ص 165.

مذاق، وفي هذا يكمن الفرق بين حقيقة نتعلمها وحقيقة نعيشها¹، لتعكس طبيعة هذه الحقيقة على إطار النسيب؛ فيصبح أكثر رقة وتمثيلاً لتفاعلات التجربة الشعرية.

وهكذا يعدّ التّغزّل بالنساء من أهم الاستراتيجيات المحرّكة لفضاء الطّل، "ولا تكاد تخلو مقدّمة طليّة في الشعر العربيّ من ذكر المرأة"²، إذ أغرق الشعراء في وصف المرأة والتعبير عن مشاعر الحب والعشق اتّجاهها على تفاوت بينهم. وحين نقف عند امرئ القيس باعتباره نموذجاً بشرياً، يجسّد رقة النسيب عند ابن سلام _ ومن ذهبوا إلى أنه سبق الشعراء إلى هذه الوجهة في النسيب _ نستحضر التجارب الكثيرة التي تداولتها الأخبار عن علاقاته مع النساء، ما ولّد عنده نزوعاً نحو النسيب، فاتخذ فيه وجهة خاصّة جعلته يميل إلى الرقة في الطرح؛ هذه الرقة التي تناسب شغفه بالمرأة ورغبته الدائمة في قربها، وهو ما جعل الدارسين يرجعون إليه السبق في ابتداء هذه الطريفة، فمن يقف عند قصائد امرئ القيس يلمس دور هذه الاستراتيجية في تخصيص خطابه الشعريّ بالفردة؛ ذلك أنّ ما تحمله طريفته في النسيب يعكس وجهي الدلالة من المنظور العرفانيّ كونها تتوزّع على وجهين؛ "الوجه الأوّل هو المضمون الذّهنيّ المتصوّر وهو مشترك بين البشر والوجه الثاني هو قدرة ذاتية خاصّة بكلّ فرد على حدة، وتعبّر عن طريفته في اختيار ما يراه صالحاً للتعبير عن ذلك المضمون الذّهنيّ"³، فتجربة الحبّ تمثّل الوجه الأوّل؛ كونها تصوّراً مشتركاً بين جميع الشعراء، بينما تمثّل الرقة في النسيب الوجه الثاني؛ كونها تعكس قدرته الذاتية في التعبير عن ميله إلى ذكر المرأة والتغزّل بها في أسلوب يميّز بالرقة والجودة.

لم يقف القدامى عند هذه الخطاطات فقط؛ بل تحدّثوا عن علاقتها بما يأتي بعدها من عناصر القصيدة، إذ يتوسّع ابن قتيبة فيما يتبع الاستراتيجيات السابقة لمدخل النموذج الشعريّ حين يرى أنّ الشاعِر: "إذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر، وسرى الليل، وحرّ الهجير، وإنضاء الرّاحلة

1 - هنري بُولاد، الإنسان وسر الزمن، ص 111.

2 - فريد زغلامي، المقدمة الطليّة في ضوء التفسير السوسولوجي للأدب دراسات في الشعر الجاهليّ ليوسف خليف أنموذجاً، مجلة دراسات لسانية، ع 10، جامعة البليدة 2، الجزائر، 2018، ص 249.

3 - منانة حمزة الصّفاقسي، الدلالة العرفانيّة الإدراكيّة وتراجع دور التّركيب/ الإعراب في إنتاج الكلام وتأويله، مجلة اللسانيات العربية، ع 2، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، 2015، ص 97.

والبعير. فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأمل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسمح، وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأً إلى المزيد¹. فإضافة إلى ذكر الديار واستيقاف الصبح ورقة النسيب يعدد ابن قتيبة النماذج الموضوعية التي تعقب الفضاء الأول، وترتبط به كذكر الرحلة التي تعكس الطبيعة التي كانت عليها حياة العربي قديماً، وعدم استقراره على نمط معيشي واحد، وبخاصة مع قساوة الظروف المصاحبة للترحال.

يتوسل الشاعر بعد المراحل السابقة بكل الخطاطات العرفانية التي تخدم الغرض الرئيس في القصيدة؛ ذلك أن "الشعرية العربية تنبني على شعرية الغرض، والغرض هو الذي يمنح القصيد كله اتجاهه الفكري والشعوري، ولا يمكن أن يكون في القصيد أكثر من غرض رئيس وإن تعددت الأغراض في ظاهر النص. والغرض الرئيس هو الذي يمل على الشاعر اختيار معاني الأغراض الأخرى لتجري إلى خدمة ذلك الغرض، ولتسهم في التدرج بالسامع إلى قبول معاني الغرض الرئيس: فاختيار الشاعر معاني النسيب مثلاً ليس اختياراً منغلقاً على الغرض، بل إنه يخضع لحركة المعنى في الأغراض المترتبة"²، وقد جعل ابن قتيبة الغرض الرئيس مرتبطاً بالمدح فالشاعر يستعين بالفضاءات السابقة في تفعيل نسق خطابه، بدءاً بذكر الديار وصولاً إلى إثبات المديح، بحيث يكون النموذج الشعري متورعاً على الاستراتيجيات التفعيلية التي يتحدّد مجاله الإدراكي بها.

كما يطرح ابن قتيبة استراتيجية الاعتدال أثناء توليف الفضاءات الذهنية في الصناعة؛ إذ لا يكفي أن يحيط الشاعر معرفة بها، وإنما ينبغي أن يعمل على إحداث التوازن بين عناصرها فالمركبات الذهنية التي تدرج تحت كل مدخل من الفضاءات السابقة، تتمايز عن مركبات المداخل الأخرى، بحيث تجتمع ضمن بنية القصيدة وفق مبدأ انتظامي يعتمد على الاعتدال والتوازن، أثناء

1 - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 75، 76.

2 - صالح بن الهادي رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، ص 243، 244.

اختيار الشاعر مواد خطابه وجمعها وفق توجيه مقصديته؛ فيحصل البناء بتكامل العناصر وتناسب موضعها ضمن هيكل القصيدة. وحين تتزاحم التمثلات الذهنية لتلك الفضاءات في البنية المعرفية للمبدع؛ فإن الشاعر يعمد إلى الملاءمة ليختار من تمثلاته ما يخدم غرضه ويخلق الانسجام والتوازن بين عناصر بنائه، محققاً استراتيجية الاعتدال.

وهكذا يتجلى كيف جمع ابن قتيبة المداخل التي أطرت بنية القصيدة العربية استناداً إلى المنوال الذي سنّه الشاعر الجاهلي (مقصد القصيد) في صناعة الشعر؛ إذ تتبّع السيرورة التي تعتمدها عملية البناء من مرحلتها الأولى وصولاً إلى استكمال الغرض، وهي كما تبدو من طرحه تتبثق من خصوصية الفضاءات الذهنية التي يعتمد عليها الشعراء أثناء ترسيم معالم خطاباتهم فيبدأ النموذج بالوقوف على الديار باعتبارها تجربة ذاتية، تنطلق من المقصدية الخاصة للشاعر سعياً نحو التغلغل في البنية المعرفية للمتلقّي؛ بغرض التأثير والإقناع وفق المداخل المشتركة التي يتفق عليها نسق الإنتاج ونسق الاستقبال في البيئة العربية. وقد عدت هذه السنن أساليب قارة يتبعها الشعراء وينسجون على منوالها، وأصبح كل خروج عنها وميل عن شاكلتها من العيوب التي تنقص من منزلة الشاعر، ومن قيمة شعره عند النقاد الذين تعصّبوا للقديم خاصة.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أنّ القول بأنّ هذه المداخل قد أصبحت سنناً يتبعه الشعراء في عملية البناء، لا يعني أنّ قول الشعر أصبح اتّباعاً وتقليداً بالمفهوم المطلق، وإنّما يحيل إلى أنّ هذه المداخل _ باعتبارها فضاءات ذهنية _ هي التي تمنح الشاعر الخطاطات العرفانية التي يستقي منها مجالاته التصويرية، فهي مشتركة عند الشعراء من حيث عمومية النسق الاجتماعي الذي يجمعهم، لكنّها تختلف باختلاف البنية المعرفية للشعراء، فكلّ شاعر يتعامل بطريقته التمثيلية الخاصة مع هذه المداخل، وكلّ شاعر يوظفها حسب انتظام نماذجه الإدراكية سواء في تجربته الشعورية الداخلية التي يكون قد عاشها وعاينها، أو في المناويل الأخرى التي يعبر عنها دون أن يعيشها في الواقع. وهنا تحضر الكفاءة الإبداعية لدى الشعراء لتظهر الاختلاف والتمايز الذي يكون بينهم في عملية توظيف تلك المداخل، وتحوير التجارب والتصورات التي تخدم مقصدية الخطاب، ومن هذا المنطلق يمكن أن نفسر اتفاق الدارسين على جعل امرئ القيس في المرتبة الأولى بين الشعراء، وتأكيد سبقه في مداخل الشعر التي تحدّثنا عنها سالفاً.

لم يكتف ابن قتيبة بالإشارة إلى أهميّة هذه المداخل في تشكيل النّموج الشعريّ القديم؛ بل "دعا الشعراء المحدثين إلى أن يحذوا حذو المتقدّمين في سيرهم على نهج القصيدة ونظامها والالتزام بتقاليد الشعر العربيّ، ومحاكاة القصيدة العربيّة"¹، دون أن يصبح هذا الاتّباع مجرد قالب ينسج عليه الشاعر المحدث بغرض التّقليد السلبيّ، أو يخرج عنه لغرض إظهار السّبق في التّجديد على طريقة السّابقين، فنجده يقول: "وليس لمتأخّر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدّمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيّد البنيان؛ لأنّ المتقدّمين وقفوا على المنزل الدّائر والرّسم العافيّ. أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما؛ لأنّ المتقدّمين رحلوا على النّاقة والبعير. أو يردّ على المياه العذاب الجوّاري لأنّ المتقدّمين وردوا على الأواجن الطّوامي. أو يقطع إلى الممدوح منابت النّرجس والآس والورد لأنّ المتقدّمين جروا على قطع منابت الشّيح والحنّوة والعرارة"². ولا يقصد ابن قتيبة في هذا الصّدّد الاختلاف في جودة الشعر بين المتقدم والمحدث من الشعراء؛ بل يشير إلى خصوصية هذه المداخل في تطعيم الصّناعة الشعريّة وفق المنوال الذي سنّه القدامى من أنصار الشعر القديم والمحدث؛ لأنّه لا يستقيم الاحتفاظ به كما هو مع تغيّر سنن الحياة ومعطياتها، إذ لكلّ زمن خصائصه التي تجعل الشعر يتأثّر بها وينقلها ويعبّر عن تفاعله معها، وبالتالي يحتاج الشاعر المحدث إلى القيام ببعض التّعدّلات على هذه المداخل وفق ما يناسب بيئته المعرفيّة.

يعتمد ابن قتيبة في هذا الصّدّد على المدخل المكانيّ للتّمثلات الدّهنيّة، وما يحمله من معطيات ترتبط بطبيعة البيئة العربيّة التي اختلفت بين الشاعر القديم والشاعر المحدث، فنظرته تنطلق من تأثير أبعاد الواقع الذي كان يعيشه العربيّ في حالة البداوة والتّرحال على خطابه الشعريّ، بحيث تأتي القصيدة لتعبّر عن هذا النّمط من الحياة وعلاقة الشاعر به، بينما البيئة الحديثة في شكلها الحضريّ تبتعد عن النمط القديم، وتحرّر من قيود المكان التّقليديّ الذي فرض

¹ - نوال عبد الرزاق سلطان، العلاقة بين البلاغة والتّقدّد حتّى نهاية القرن الرّابع الهجريّ، دار البشائر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، سوريا، 2008، ص 138.

² - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، ص 76، 77.

عليها نمطاً خاصاً في الكتابة، ولعلّ هذا ما يجعل أتباع الطريقة السابقة في الصناعة أمراً غير مناسب إلى حدّ ما، بناءً على مسلمة أنّ نظام الخطاب يتأثر بحالة الشاعر والواقع.

وفي هذا المهاد ظهر الحديث عن قضية القديم والمحدث من الشعراء، وكذا السرقات الشعرية، ما فتح الباب أمام الصراعات الأدبية والنقدية حول تفضيل شاعر على آخر بناءً على موافقته للمداخل التي سنتها العرب _ ضمن مقولة الطلل _ أو مخالفته لها، وقد صارت هذه المداخل استراتيجيات خطابية يتبعها الشعراء وينسجون على منوالها، حتّى عدّ كلّ خروج عنها وميل عن شاكلتها من العيوب التي تنقص من منزلة الشاعر ومن قيمة شعره عند المتلقّين. وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الحكم قد ارتبط بالنموذج الأولي للقصيدة العربية قبل بروز ملامح التغيّر والتّجديد الواسع في بنيتها، ليتمّ الانتقال إلى نموذج امتداديّ يرتكز على الأول من جهة، ويتجاوزها في نسبة الاستجابة للتغيّرات التي لحقت بنمط الحياة الجديدة من جهة أخرى، وبخاصّة ما تعلق منها بقضية التخلّي عن فضاء الطلل واستبداله بفضاءات ذهنيّة أخرى؛ كوصف الخمر أو وصف المعارك مثلاً، أو تحويره تماشياً مع التّمثلات الاجتماعية الجديدة.

ثانياً: خطاطة الصورة

نقف في الخطاطة الثانية عند مدخل الصورة الذي حظي باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين، إذ كثيراً ما ارتبط الحديث عن النموذج الشعريّ القديم بجانبه التّصويري، وبخاصّة أنّ البرادغيم المعرفيّ الذي أطر العملية الإبداعية منذ القرنين الأول والثاني إلى غاية القرن الرابع يشير إلى أنّ الشعر عند القدماء هو جنس من التّصوير، وبالرّغم من الاختلافات الموجودة بين الدارسين في تحديد الشعر، إلا أنّ الإجماع حصل على أنّ خاصيته الأساس تتمثّل في نزوعه نحو اللّغة العليا، فتمّ النّظر إلى القصيدة باعتبارها "الوسط الذي تخضع فيه التّصوّرات اليومية لتحويلات فتصبح صوراً شعريّة"¹، تبتعد عن السّطحيّة والمباشرة، وتنزع نحو الإيحاء والتّكثيف الدلاليّ على اختلاف درجات هذا النزوع والتّكثيف.

ويمكن النّظر إلى الفعل التّصويريّ باعتباره مدخلاً عرفانياً مهمّاً يقدّم مساحات إبداعية واسعة لآليات الاشتغال اللّغويّ ضمن بنية الخطاب، ويهيكل الفضاء الدّهنيّ الذي تعتمد عليه

¹ - لارزيا بيليخوفا، مقالتان في إدراكيات النص الشعريّ، ص 146.

ميكانيزمات الصناعة، كما يحوّر النماذج الإدراكية الممكنة للانتقال من اللغة المباشرة إلى اللغة التصويرية في الخطاب، إذ تعتمد عملية التصوير على كلّ ما يدخل في التجربة الشخصية والجماعية للمبدع، لأنّ هذه التجارب تعطي الخطاب دافعية التأثير بفعل الخرق والتجاوز، وتمنحه معرفة أبعاد الفضاء التركيبي الذي يسمح ببلورة الأنساق التمثيلية في اللغة الإبداعية، فتكون الصورة بهذا مدخلا تأسيريا، يندرج ضمن النسق الداخلي المشكّل للقصيدة؛ بحيث يُنظر إلى نموذجها الإدراكي "كبنية مركبة تحددها كلّ أنواع مخططات الصورة"¹، فتقوم تلك الخططات بتحيين الفضاءات الذهنية التي تشغل ضمنها العملية الإبداعية.

انطلق القدامى في حديثهم عن خطاطة الصورة من تحديد معايير التّمظهر التي ينبغي أن تكون عليها عملية التصوير، وأجملوها في إطار عام يختزل الأبعاد الجمالية التي يتمّ قبول الصورة في ظلّها، فاتّفقوا على معيار الجودة الذي ارتبط غالبا بالتشبيه*؛ ذلك أنّ "الحديث عن التشبيه هو حديث عن البنية الأولى للصورة في الشعر العربي"²، واعتماداً عليه تمّ تحديد المداخل التي قام عليها فعل التصوير في النموذج الشعري القديم. ونظرا لتشعب أقسام التشبيه وتعدّد أشكاله وتسمياته وتصنيفاته في الفكر التراثي، فقد ارتأينا أن نقتصر على ما رأيناه يخدم الإطار الأولي الذي نشأ تناوله فيه ضمن الفعل النقدي والبلاغي من الوجهة العرفانية. ونجمل الجوانب التي تختزل هذا المعيار في ثلاثة مداخل متكاملة؛ يقوم الأول على المقاربة في التشبيه، ويرتبط الثاني بإصابة الحقيقة، أمّا الثالث فيرتكز على الخاصية الحسية، وهي تشكّل سلسلة تكاملية بحيث يؤدي كل مدخل إلى الآخر، ويلتقي معه في الكشف عن ديناميّة الفعل الإبداعي في جانبه التصويري ضمن مراحل القاعدية.

1 - لارزيا بيليخوفا، مقالتان في إدراكيات النص الشعري، ص 149.

* بلغ احتفاء القدامى بالتشبيه إلى درجة أنّه عدّ غرضاً من الأغراض إلى جانب المدح والهجاء والوصف، وظهر ذلك في مؤلفين على الأقل في: قواعد الشعر لثعلب ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، وكان ذلك يرتبط بالوظيفة البنائية المتميزة التي يؤديها التشبيه، والتي جعلته يرقى إلى مستوى يغني فيه عن المحتوى، ويعتبر هو في ذاته محتوى. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، د. ط، المغرب- لبنان، 1999، ص 294.

2 - مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د. ط سوريا، 2013، ص 228.

يبدأ الحديث عن معيار الجودة في التشبيه مع ابن سلام حين عرض لمداخل الصناعة التي سبق إليها امرؤ القيس الشعراء؛ حيث رأى أنّ مرتبته هذه ارتبطت بقدراته الإبداعية في مجال التصوير، إذ سبق غيره إلى تشبيه النساء بالطباء والبيض، وتشبيه الخيل بالعقبان والعصي، فكانت تشبيحاته قريبة في المأخذ تتميز بالجودة والابتكار¹، ويذهب ابن سلام إلى أنّ امرؤ القيس قد سنّ هذه المدخلات التي اعتمدها النموذج الشعري، فأصبحت بمثابة مناويل عرفانية تغذي الفضاء الذهني للصورة الشعرية، فعلى ضوء تلك المداخل يركب الشاعر صورته، كما يستند إليها في صياغة إحدائيات خطابه، حتّى أصبح يُنظر إليها على أنّها من المعاني المشتركة المتداولة بين الشعراء، وعنهما تتفرّع مسارات الاشتغال الخاصة بكل مبدع، فعدت تمثّل المرجعية في تشكيل روائز القصيدة العربية.

وقد تحدّث المبرّد (ت 285 هـ) عن المدخلات التي تضبط اشتغال فضاء التشبيه في الشعر العربي واتفق مع معظم النقاد حول المرجعية التي يتم الاستناد إليها في الحكم على جودة الشعر وفحولة الشاعر، إذ نجده يذهب إلى أنّ أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبّهه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، ونبّه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره، فيجعل الكلام الذي يكون على هذه الشاكلة من أحسن الكلام ومن أوضحه معنى، ويمثّل لذلك بقول قيس بن معاذ:

وأخْرُجُ مِنْ بَيْنِ الْجُلُوسِ لَعَلَّنِي أُحَدِّثُ عَنْكَ النَّفْسَ فِي السَّرِّ خَالِيَا
وَإِنِّي لِأَسْتَفْشِي وَمَا بِي نَعْسَةٌ لَعَلَّ خِيَالًا مِنْكَ يَلْقَى خِيَالِيَا
أَشَوْقًا وَلَمَّا تَمَضَّ لِي غَيْرَ لَيْلَةٍ رَوَيْدَ الْهَوَى حَتَّى يَغِبَّ لِيَالِيَا²

يظهر من خلال الأبيات أنّ المبرّد يقيم معيار الجودة في التشبيه على مدخلي: إصابة الحقيقة والمقاربة؛ فالشاعر عمد إلى التعبير عن شوقه للحبيبة بأقرب الوجوه التي قد يعاينها الحبيب، وانطلق من التجربة الواقعية التي يعيشها الأحباب في حال البعد؛ إذ يسيطر عنصر الشوق على الفؤاد فيجعله لا يستأنس بمن حوله في غياب حبيبه، ويميل إلى العزلة والوحدة التي

1 - ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 55.

2 - ينظر: أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد، الكامل، تح: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط3، لبنان، 1997، ج

1، ص 385.

تدفعه لأن يقيم علاقة تواصلية مع المحبوب تجعله يغلق مجال الطاقة الشعورية على حبيبه ويستبعد المجتمع. ويحصل الأمر نفسه مع آلية الهروب نحو النوم من أجل الدخول في عالم الأحلام التي قد يجد فيها المحب متنفساً يلتقي فيه مع حبيبه. فالشاعر هنا يخلق صورة تكاملية يتجسد فيها فضاء الشوق وما يحمله من معاناة وحرص على اللقاء ولو في مجالات تواصلية خيالية، ويمكن أن نلاحظ أنها صورة تعبر عن حقيقة مشتركة بين المحبين، وهي قربة من واقعهم وترتبط بمجالات التمثل المشتركة حول الشوق والحب بين أفراد المجتمع.

إن الحديث عن مدخل المقاربة وإصابة الحقيقة في عملية التصوير هو وليد البيئة العربية ونمط الحياة التي كان يعيشها الشاعر؛ إذ التزم الشعر العربي القديم بالتعبير عن الأمور المعلومة في تمثيلات المجتمع، وابتعد عن الإغراب والتعقيد الذي من شأنه أن يشوش على فضاء التلقي. وهذا ما يجعل الحقيقة التي تحدث عنها المبرّد ترتبط بالبعد الواقعي المحسوس للتشبيهات التي يأتي بها الشاعر في تركيب صورته الشعرية، لتكون كلمة الحقيقة في هذا السياق متوزعة على ما يمكن إدراكه من جهة الحس والتخييل، ونستطيع معرفته بداية اعتماداً على الإدراك الحسي الذي "يتدخل كثيراً في بناء الصورة الشعرية، فهناك صور شعرية تعتمد على حاسة البصر وأخرى على حاسة السمع، وصور تعتمد على حاستين أو أكثر"¹، بحيث تكون هذه الحواس هي المرجعية الأولى التي يعتمد عليها فعل الإبداع من أجل الانتقال إلى المستوى التجريدي، الذي يختزل أبعاد التجربة الواقعية بمعطيات تخيلية، تجمعهما روابط مشتركة في إطار الخاصية الجمالية للفعل التصويري في الفكر العربي القديم.

وفي السياق نفسه نجد ابن طباطبا يلخص طريقة العرب في نظم أشعارها، والمعارف التي توظفها فيها انطلاقاً من مدخل التشبيهات الحسية، فيقول إن العرب "ضمّنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيائها وحسّها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمّها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفّة في خلقها وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، وفي حال الحياة إلى حال الموت، فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها

¹ - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 139.

التي أردتها، فإذا تأملت أشعارها وفشتت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة تتدرج أنواعها فبعضها أحسن من بعض، وبعضها ألطف من بعض¹. يتعرض ابن طباطبا إلى علاقة الاحتواء التي تتجلى بين الشعر ومظاهر الحياة؛ حيث يمثل الخطاب الشعري نظاماً رمزياً يختزن تجارب الأفراد وخبراتهم، ويعكس الأنساق التصويرية الموجهة لنشاطاتهم الإبداعية، ذلك أن "تصوراتنا تبين ما ندرکه، وتبين الطريقة التي نتعامل بواسطتها مع العالم، كما تبين كيفية ارتباطنا بالناس، وبهذا يلعب نسقنا التصوري دوراً مركزياً في تحديد حقائقنا اليومية"². وانطلاقاً من هذا التحديد يستطيع الشاعر موضعة صورته الشعرية ضمن الفضاء الذهني لمعيار الجودة (القرب من الحقيقة والاعتماد على الحس) فيستلهم منه ما يخدم تشبيهاته، ويعبر عن مقاصده في ضوء العلاقة التكاملية بين ما يتصوره الذهن وما تنقله اللغة الشعرية.

يقوم التشبيه - حسب طرح ابن طباطبا - بوظيفة الجمع بين الخطاب وحالات التعيين التي تربطه بالواقع؛ إذ يحصل الانتقال والتبادل بين عناصر المجالين - مجال الحياة بمركباتها الواقعية ومجال الخطاب بمركباته التصويرية - وفق المدخل الحسي، فالذي عرف عن البيئة التراثية أن "العربي لا يرجع إلى الشاعر ليسأله عن المذاهب الفلسفية ذات الشروح والحواشي وذات العلل والنائج، ولكنّه يرجع إليه ليجد عنده شيئاً أصح وأقرب إلى حسّه وفهمه وعلمه..."³ وهذا يرجع إلى طبيعة النسق التصوري الذي ارتكز عليه الشاعر أثناء بناء التشبيه، من خلال الاقتراب من الفضاءات الواقعية التي يعيش ضمنها، واستلهاهم مركبات مجالاته التصويرية منها لتقوم اللغة الشعرية فيما بعد بتطويعها ضمن الإطار الذي تفرضه عملية الربط بين المجال الحسي والمجال المجرد في تركيب الصورة وفق ميادين الإدراك، وهذا ما يجعل بنية الخطاب الشعري القديم أقرب إلى التمثلات الاجتماعية التي تشترك في معطياتها المجموعة البشرية الواحدة.

اعتبر قيام التشبيه على المدخل الحسي بؤرة لتوليد الدلالة في الشعر العربي القديم؛ إذ كان الشاعر "يقدم المعاني منكشفة كأنها أشياء صلبة محسوسة، فهي حقائق تسرد سرداً وقل ما شابها

1 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 15، 16.

2 - جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص 21.

3 - عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د. ط، مصر، 2011، ص 51.

الخيال، إلا ليزيدها إمعاناً في الوضوح والجلال. وقرأ في أشعاره فستجد معانيه حسية واضحة، لا يقف بينك وبينها أيّ غموض أو أشراك ذهنيّة تضلّ في ممرّاتها وشُعَبها الفكريّة؛ إذ يعرض عليك هذه المعاني دائماً مُجَسِّمة في أشخاص أو في أشياء. وخذ فضائلهم التي طالما أشادوا بها في حماستهم ومرائهم ومدائحهم، فستجدها دائماً تساق في مادة الإنسان الحسية، فهو لا يتحوّل بها إلى معنى ذهنيّ عام يصوّر إحساسه بالبشريّة جميعها في هذه الفضيلة أو تلك¹، ولا ينطلق من مجالات تصوّريّة بعيدة عن الواقع المعيش، أو من الظواهر المجردة التي تميل إلى الغموض والتّعقيد، بل يلامس مدركات الوجود، ويعبّر عن تمثّلاته حول تلك المدركات في شكل صور شعريّة تقوم على المقاربة وتصيب الحقيقة.

بناءً على ما سبق، أصبح هذا المدخل يندرج ضمن القواعد المهمّة، التي تبوّأت صدارة المقاييس البلاغيّة التي اعتمدها النقاد في الحكم على جودة الخطاب الشعريّ في جانبه التّصويريّ إذ أصبحت العرب "تسلم السّبق فيه لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب وبده فأعزّر"²، وتعتمد على كفاءة الشّاعر في تمثّل تلك المداخل؛ إذ "كثيراً ما قيس الشّعر عند القدماء على إمكانات الوجود ومعقولاته، وردّ أو قبل على ذلك الأساس"³. وفي هذا الصّدد يحضر معيار الجودة ليكون "التّشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح، والقبیح خلفه، وكلّ ما تقع عليه الحاسّة أوضح ممّا لا تقع عليه، والشّاهد أوضح من الغائب"⁴. فيظهر استناد الحكم على جودة التّشبيه أو قبحه إلى مدخل الحسّ الذي يلتقي مع الوضوح، ويندرج ضمن إمكانات الوجود، وعلى هذا الأساس يكون التّشبيه واضحاً إذا اعتمد على هذا النوع من المعطيات، بينما يكون غامضاً إذا اعتمد على المعطيات البعيدة التي لا تندرج ضمن الحيز الحسيّ الموجود، وهذا لأنّ "تصوّراتنا للشّيء الحاضر تكون عادة أوثق من تصوّراتنا للشّيء الغائب وأيضاً تصوّراتنا للأشياء الماديّة تكون أيسر من

1 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربيّ: العصر الجاهليّ، ص 220.

2 - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومه، ص 38.

3 - محمد الصّالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفانيّ، ص 186.

4 - أبو بكر محمد بن عبد الملك الشنتريني ابن السّراج، جواهر الأداب وذخائر الشّعراء والكتاب، تح: محمد حسن قزقران منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د. ط، سوريا، 2008، ج 1، ص 395، 396.

تصوّراتنا للأشياء غير المادية¹، وهذا يتماشى مع ما يتفق عليه الدارسون المعاصرون، حين يرون أنّ "أسهل أنواع التشبيه ما كان طرفاه ووجه الشبه فيه من الأمور الحسية التي تدرك بالحواس"² ولا تحتاج إلى معالجة عقلية لفهما.

وهذا ما جعل الزماني يربط البيان في التشبيه بقدرته على الجمع بين المداخل السابقة، فهو يحصل عنده بإظهار أحد طرفي التشبيه استناداً إلى الآخر على وجوه عديدة منها³:

- إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة: مثل تشبيه المعدوم بالموجود؛
- إخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة: مثل تشبيه البعث بعد الموت بالاستيقاظ بعد النوم؛
- إخراج ما لا يُعلم بالبديهة إلى ما يُعلم بالبديهة: مثل تشبيه إعادة الأجساد بإعادة الكتاب؛
- إخراج ما لا قوّة له في الصّفة إلى ما له قوّة في الصّفة: مثل تشبيه ضياء السّراج بضياء النهار.

بناءً على هذا، يمكن القول إنّ دلالة التشبيه تتأرجح بين طرفين متقابلين، يتميز الأول بالتجريد كونه يعتمد على التخيل المفرط، بينما يتميز الثاني بالمقاربة كونه يعتمد على مادّة الحسّ، وتنشأ الصّورة الشعريّة جيّدة من خلال إحداث نوع من التّكامل بين الطرفين، بحيث يحصل تجاوز الغموض الذي يخلقه المجال الأوّل، بالاعتماد على معطيات المجال الثاني الذي يحقّق الوضوح وقرب المأخذ، وكلّما استطاع الشّاعر أن يبتعد بالصّورة عن الإغراق في المجال الأوّل _ أثناء الصّناعة _ استطاع أن يحقّق معيار الجودة، وهذا يسوّغ النّظر إلى الصّورة على أنّها "مركب يختلط فيه معا الدّال والمدلول والحسيّ والدّهنيّ؛ ليكونوا كلّاً لا تنفصم غراه، ويمكننا أن ننتبين أضلاعا وسطوحا وطبقات من المعنى أو أجزاء حسّية الضرب؛ ولكننا حينما نُفرّد جزءاً ما فينبغي أن نستحضر المجموع حتّى نفهمها"⁴، فاهتمام القدامى بالبعد الحسيّ الظاهر في تشكيل الصّورة لا يعني إهمال مكوّناتها الأخرى، وإنّما يحيل إلى حرصهم على نجاح الوظيفة التّصويريّة

1 - هاني عبد الرّحمن مكرم، التّصور العقليّ، ص 54.

2 - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 142.

3 - نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقليّ في التّفسير دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، ص 119.

4 - جان بول سارتر، التّخيل، ص 177.

في الخطاب من خلال تقريب ما هو ذهنيّ إلى الواقع والممكن؛ كي تؤدي العملية الإبداعية وظيفتها الجمالية. وفي هذا الصدد يرى محمد غاليم أنّ القرب من الحقيقة الذي دعا إليه البلاغيون يرتبط بالصحة العقلية والصدق، فلا يرجع الأمر إلى الإغراق والتخييل؛ بل بذكر ما يرفضه العقل¹، فيتّصف القول الشعريّ بالجودة إذا كان صادقاً قريباً من الحقيقة وقبل العقل صحته، ووافق النظام الذي تقوم عليه الصناعة.

تلقتي المداخل السابقة مع فنون القول التي دعا النقاد والشعراء إلى تمثّلها منذ العصر الجاهليّ؛ إذ نجدها تتمّ عن طبيعة البراديجم المعرفيّ الذي يرتبط بالأصول التي قام عليها الشعر العربيّ، وكانت بمثابة الأرضية التي اعتمد عليها الدارسون في تشكيل النموذج المعرفي الذي أصبح يمثّل فيما بعد عمود الشعر _ في جوانبه التصويرية _ ومن هذا المنطلق شكّلت معايير الحكم النقديّ التي قامت على ثنائية (الحسن ≠ القبح أو الجودة ≠ الرداءة) وارتبطت بالذوق الإدراكيّ العام في تمثّلات البيئة الإسلامية عموماً. ويمكن تبسيط دور هذه المداخل في توليد الأحكام النقدية كالاتي:



وتجدر الإشارة إلى أنّ قضية التفاضل بين الشعراء في التراث النقديّ استندت إلى طبيعة القدرة التصويرية التي يتمتع بها الشاعر، وارتبطت في جزء كبير منها بمدى قدرة الشاعر على تمثّل النماذج الإدراكية التي تنطلق من الواقع، وتقترب منه وتعبّر عنه في الآن ذاته، وهو ما فتح المجال في القرن الرابع لظهور المفاضلات والموازنات التي انتشرت بين الشعراء، وكان يُرجع في كثير منها إلى مدخل المقاربة وإصابة الحقيقة والبعد الحسي في التشبيه. وبما أنّ معايير الأحكام النقدية _ التي سنّها النموذج المعرفيّ الذي انطلق من خصوصية الذائقة العربية _ اعتمدت بالدرجة الأولى على المداخل السابقة، فإنّنا لا نجد المبرّد يقدّم شاعراً على آخر إلا في ظلّ الاحتكام إليها؛ كونه يرى أنّ "جودة الشعر هي التي تقضي له بالحسن، سواء كان قائله من

¹ - ينظر: محمد غاليم، التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1987، ص 26.

المتقدمين أو المتأخرين"¹، وهذا ما جعله يخالف نقاد البيئة المحافظة الذين حصروا جودة الشعر في سبق الشاعر وتقدمه زمنياً.

يلتقي هذا مع الموقف الذي تبناه ابن طباطبا من قضية الشعراء القدماء والمحدثين، حين نظر إلى التحوّل الذي طرأ على الشعر العربيّ وفق منظور التراكم المعرفي، الذي أدى إلى تغيير نماذج التفكير في البيئة العربيّة آنذاك، وهو ما لم يدركه أو يتقبله النقاد الذين تعصّبوا للقديم ورفضوا كلّ ملامح التّجديد في الشعر. وقد يكون ابن طباطبا متأثراً في هذا المنحى بابن المعتز (ت 296 هـ) كونه آخر نقاد القرن الثالث ممّن أعلنوا بأرائهم عن تغيير البراديغم المعرفي بالنظر إلى طبيعة الشعر العربيّ في ضوء علاقته بتغيّرات العصر.

إنّ النظرة التّوفيقية التي اتّسمت بها آراء ابن طباطبا جعلته يهتم بالشعر المحدث من جهة ويدعو الشعراء إلى موافقة وتتبع الأساليب التي دأبت عليها العرب في القول الشعريّ _ من جهة أخرى _ بغرض تنمية كفاءتهم الإبداعية، لكون الشعر القديم حسب رأيه نموذجاً أصيلاً تبرز فيه ذخيرة البيئة العربيّة بكلّ ما تحمله من خصائص وإمكانات أدبية راقية، وعليه يدعو الشعراء المحدثين إلى "الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتّصرف في معانيه في كل فن قالته العرب، وسلوك مناهجها وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبادئها وحلاوة مقاطعها وإيفاء كل معنى حظّه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتّى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة..."². فتكون هذه المعطيات هي المواد التي ينبغي أن يعتمد عليها الشاعر المحدث في صناعته فينطلق منها؛ إذ "لا غنى للشاعر عنها ليهتدي بها ويصوغ على منوالها، ويرد ينابيعها فيغرف منها ما يكسب شعره الرّونق والحياة"³؛ كونها تمثّل المرجعيّة الأولى التي انطلق منها نظام الشعر العربيّ، وتجسّد المداخل التي انتظمت عليها ميكانيزمات الصّناعة، فأصبحت بمثابة المعالم التي يهتدي بها المحدث من الشعراء؛ كي يوافق شعره تمثّلات البيئة العربيّة، ويزيد عليها ما يفرضه واقع الجديد ليوافق معيار الجودة.

1 - نوال عبد الرزاق سلطان، العلاقة بين البلاغة والنقد حتّى نهاية القرن الرابع الهجريّ، ص 171.

2 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 7.

3 - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتّى القرن الرابع الهجريّ، ص 53.

وفي هذا السياق نجد ابن السراج (ت 549 هـ) ينتبه إلى التغير الذي لحق بالثقافة العربية وبالبراديعم المعرفي الذي يوطر العملية الإبداعية، ويشير إلى أن المداخل المعرفية التي يعتمد عليها القول الشعري في البيئة العربية تتأثر بالسياقات الخارجية المحيطة بالمبدع، وتخضع لنمط التمثلات الاجتماعية التي توطر منظومة خطابه، وهو ما جعله في حديثه _ عن قضية القديم والمحدث _ يذهب إلى أن الشعراء المحدثين هم أكثر الشعراء اختراعاً، وأوسعهم تصرفاً وابتداعاً من القدامى ويرجع السبب في هذا إلى كثرة المعلومات التي ترد عليهم، لتجدد الحوادث وتغيرها عبر الأزمان وتبدل براديعم الإبداع. يورد في هذا قصة ابن الرومي الذي تعرض للوم، فقيل له: ما لك لا تشبه تشبيهه ابن المعتز وأنت أشعر منه؟ فقال: أنشدني له شيئاً استعجزتني في مثله، فأنشد في صفة الهلال:

فانظر إليه كزورقٍ من فضةٍ قد أثقلته حُمولةٍ من عنبرٍ

قال زدني، فأنشد:

كأن أذريونها والشمس فيه كاليةٍ
مداهن من ذهب فيها بقايا غالية

فصاح: واغوثاه يا الله، ذاك يصف ماعون بيته، وأنا أي شيء أصف؟ ولكن انظر إذا وصفت ما أعرف، أين يقع الناس مني، هل قال أحد أحسن من قولي في قوس الغمام:

وقد نشرت أيدي السحاب مطارفاً على الجو دكناً وهي خضر على الأرض
يطرزها قوس الغمام بأصفر على أحمر في أخضر بين مبيض
كأذيال خود أقبلت في غلائل مصبغة والبعض أقصر من بعض¹

يجعلنا ابن السراج نستحضر الدور الذي يقوم به النموذج المعرفي في تغيير طبيعة المداخل، التي يعتمد عليها تشكيل الخطابات الإبداعية، دون أن يكون هذا التغيير جذرياً أو كلياً ذلك أن حقيقة كون المعرفة البشرية هي معرفة تعتمد البناء والتراكم، تجعل من النماذج المعرفية نماذج تقبل التغيير والتعديل والتطوير، وترفض الإقصاء أو الرفض، وهو ما لحق بالخطاطات الذهنية التي يقوم عليها النموذج الشعري في البيئة العربية؛ إذ إن التغير الذي حصل في طبيعة

¹ - ينظر: ابن السراج، جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب، ج 2، ص 735.

البراديجم الموجّه للفعل النقدي في علاقته بالخطاب الشعريّ المحدث بعد تشبّع الثقافة العربيّة بالفلسفة اليونانية، لم يبعد الخطاب الشعريّ عن الأصول التي انطلق منها الشّاعر القديم كلبية؛ إذ احتفظ بالخاصية الحسية في بناء الصّور والتشبيّهات، كعلامة وثيقة الصّلة بنزعة الانتماء البيئيّ والثّقافيّ الذي تحكّم في نسق الخطاب الشعريّ، على الرّغم من تعاقب الفترات الزّمنية التي توزّع عليها هذا النتاج.

وبالرّغم من الصّراعات التي ظهرت بين أنصار التقليد والتّجديد في الشعريّ العربيّ، إلا أنّ هذه النظرة "استمرّت إلى فترة متأخّرة، حين استكمل الشّعر نضجه وبدأت الصّور تكرّر نفسها، وهو ما دعا الشّعراء إلى البحث عن وسائل شعريّة جديدة عامّة، وتصويريّة خاصّة"¹، فظهرت بعض الملامح التي توضّح أنّ الشّعر أصبح ينهل من النّماذج التّمثلية، التي تميل إلى البعد في التّجريد والإكثار من المعاني العقليّة _ عند الشّعراء المحدثين الذين لم يلتزموا بعمود الشّعر _ التي تحتاج إلى الجهد في المعاينة، وهذا ما نجد عبد القاهر الجرجانيّ يحتفي به وينادي إليه في تأكيده أهميّة المعاني العقليّة في الصّناعة الشعريّة، كما سنعاينه في موضع حديثنا عن دور منوال الاستدلال في إعادة بناء مسارات تأويل الصّورة الشعريّة.

وينبغي القول إنّ اعتماد الشّعر القديم على الخاصية الحسية في بناء الصّورة، يرجع لكون مدركات الحس هي المادة الخام التي يبني عليها الشّاعر تجاربه، وهذه الخاصية لا تعني الانحصار ضمن بوتقة الحواس، والتّزام الحرفيّة والآلية في التّصوير؛ لأنّ هذا يجعل الخطاب الشعريّ مجرّد نسخ لما يرده من الحواس، بحيث يفقد الشّاعر القدرة على التّخييل والابتكار والجمع بين المتباعدات. فالبعد الحسيّ يرتبط بالشّعر من حيث طبيعة مادته، وصلته بالمدركات وبالانفعالات المصاحبة لقول الشعر، وما يجعل العلاقة بين الشّعر والمدركات تنطوي على نوع من التّجريد هو فعل التّخييل الذي يجعل الشّاعر يخلق فضاءات تواصلية معقدة بين مواد الحسّ والواقع، إذ يصبح فضاء القصيدة قادراً على الجمع بين الإحساسات المتباينة في علاقات جديدة

¹ - مراد حسن فطوم، التّلقّي في النقد العربيّ في القرن الرابع الهجريّ، ص 228.

تجعلنا نجفل في حال من التعجب والاستغراب. ومن هنا يمكن ألا تتناقض الحسية مع التجريد، بل تظل الخاصية الحسية للشعر قائمة على ضرب من التجريد يميّزها عن مجرد نسخ المدركات¹. ونخلص إلى القول إنّ نزوع النموذج الشعريّ القديم نحو الصور التي تعتمد على المحسوسات، لا يعني أنّها كانت صوراً تتميز بالواقعية المحضة، والتعبير عن الحقيقة بشكل حرفيٍّ ومطلق، وإنّما هذا يعكس طبيعة الذهن العربيّ في مراحلها الإبداعية الأولى*؛ حيث تأثرت كثيراً بنمط العيش، وأساليب الحياة التي كان يمارسها العربيّ وينتج تجاربه الشعورية في ظلّها إضافة إلى أنّ التصوير الحسيّ كما أشرنا سابقاً لا يتنافى مع الجمالية، ولا يعني الجمود والسطحية، بقدر ما يشير إلى القدرة الكبيرة التي يتمتع بها العربيّ في نقل مظاهر حياته إلى الخطاب الشعريّ التصويريّ، وتحويل تجاربه اليومية إلى مستويات تمثلية عالية الجودة، تميل إلى التّكثيف والتّجريد حتّى وإن صوّرت المحسوس، وتحدث التأثير حتّى وإن كانت جزءاً من الواقع المعيش.

ثالثاً: خطاطة الفضائل النفسية

ترتبط هذه الخطاطة بالبعد الإنسانيّ في الخطاب التراثيّ العربيّ، وهي ترتكز على الفضائل النفسية باعتبارها معياراً تكملياً مهماً في النموذج المعرفيّ الذي تعتمده ميكانيزمات الصناعة الشعرية، وهو يرتبط بما طرحه قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر" حول طبيعة الخطاب الشعريّ العربيّ. ولعلّ أوّل ما يثير الانتباه فيه أنّ قدامة يقيمه على مبدأ تصنيفيٍّ - متأثراً بالثقافة اليونانية - إذ عمد إلى تقسيم أبواب الشعر "على ستة موضوعات هي المديح والهجاء، والنسيب والمرثي والوصف والتشبيه، وحاول بعقله المنطقيّ أن يردّ الشعر إلى بابين أو موضوعين هما المدح والهجاء، فالنسيب مديح وكذلك المرثي، ومضى يعيّن المعاني التي يدور حولها المديح

¹ - ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 256، 257.

* نلخص رأينا حول هذه القضية بالقول إنّ التشبيه الحسيّ يعدّ هو المدخل الأصيل في تكوين الصورة الشعرية في الثقافة العربية، بينما تكون التشبيهات العقلية هي الفرع، لأنّها تنطلق من الحسّ وتعتمد عليه بطريقة أو بأخرى في إكمال ملامح الصورة، وما يؤكّد كلامنا هذا ظهور الاهتمام المتأخّر بالمعاني العقلية، إذ لم يتجلّ كعنصر بلاغيّ بنائيّ إلا نهاية القرن الخامس مع الجرجاني، ليتمّ تعديل براديجم المعرفة البلاغية بإضافة البعد المجرد كمكوّن أساس في بنية الصور الشعرية.

وهي في رأيه الفضائل النفسية¹، وجعلها ترتبط بدواخل الذات الإنسانية، وتتأى عن الاهتمام بجوانبها الخارجية، فلا تكون العبرة في المدح بذكر ما يزيّن الإنسان في شقّه الجسدي، وإنّما العبرة فيما يحسنه من ناحية روحه، والصفات المعنوية التي تسمو بإنسانيته.

يورد قدامة هذه الصفات في قوله: "إنّه لما كانت فضائل النّاس من حيث إنهم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك إنّما هي: العقل والشّجاعة والعدل والعفة؛ كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع خصال مصيبا، والمادح بغيرها مُخطئا"². يحدّد قدامة الفضاء الذهنيّ الذي يشتغل عليه غرض المدح فيقيم القول الشعريّ على حالات التعيين التي تحملها الفضائل النفسية؛ بحيث جعلها الفيصل بالحكم على جودة المدح، ليكون الشاعر الذي يتوسّل بها في المدح مجيدا، بينما من يتوسّل بالفضائل الجسميّة أو الماديّة فإنّه يكون مجانباً للجودة. ويمكن أن نرجع هذا لكون جوهر النّفس يكون دائماً مخالفاً لجوهر الجسم³، فهما مجالان متمايزان من حيث المركّبات والخصائص، كما أنّ الصفات التي تتعلّق بفضائل النّفس تكون محطّ اهتمام من قبل المجتمع، بينما الصفات الجسميّة تكون أكثر عرضة للزوال، ولا يعتدّ بها في الحكم على شخصية الإنسان وتركيبته، فهي "قد تتحقّق في الإنسان، ومع ذلك يظلّ صاحبها بعيداً عن صفة الإنسانية الحقّة؛ أي يظلّ سلوكه مضاداً للفضائل النفسية أو الخلقية؛ أي إنّ الصفات الجسميّة والماديّة للإنسان لا علاقة لها بإنسانيته"⁴.

وبما أنّ قدامة يقيم نظرتّه إلى الشّعْر على أساس هذه الفضائل، فإنّه حين يتعرّض إلى الهجاء، يرى أنّه "ضد المديح فكلماً كثرت أصداد المديح في الشّعْر كان أهجى له، ثمّ تنزل الطبّقات على مقدار قلة الأهاجي فيها وكثرتها"⁵، فتكون عيوب الهجاء في مقابل فضائل المديح من منطلق أنّ غرض المدح والهجاء يرتبطان بالفضائل النفسية من جهة الإثبات أو النّفي، فحين

1 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربيّ: العصر الجاهليّ، ص 195.

2 - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعْر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د. ط، لبنان، د. ت، ص 96.

3 - ينظر: عبد الرّحمن بدوي، دراسات ونصوص في الفلسفة والعلوم عند العرب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1 لبنان، 1981، ص 96.

4 - جابر عصفور، مفهوم الصّورة الشعريّة، ص 115.

5 - المرجع السابق، ص 113.

يحضر الإثبات نكون بإزاء المدح، وحين يحضر النقي نكون بإزاء الهجاء، وعلى هذه الشاكلة يتحدّد الإطار العام الذي ينظر به قدامة إلى أغراض الشعر، فهو نظام يقوم على علاقات التباين التي تحدثها مواصفات الممدوح في الخطاب، اعتماداً على الحقول الدلالية التي تفتح عليها ثنائية الفضائل والرذائل.

يقيم قدامة حديثه عن أهمية الفضائل النفسية في تركيب الخطاب الشعري وفق غرضي المدح والهجاء، على الميكانيزمات التي تعتمدها عملية الصناعة؛ إذ يجعل الفضائل النفسية بمثابة كيانات ذهنية جاهزة تحضر أثناء عملية التركيب، يحصل إدراكها ككليات عرفانية ضمن صفات الأفراد، وفق آلية اشتغال الذهن الذي يقوم "بتمثّل الأشياء في العالم الخارجي، وإعطائها المعاني الخاصة بها"¹؛ إذ يعمد الشاعر إلى نقل تلك الصفات من مستواها التجريدي في الذهن إلى مستواها المتحقّق في القول، لتندرج ضمن الإطار العام لموضوع المدح أو الهجاء بناءً على علاقات التّضاد التي تتحكّم في موضعها أثناء الانتقال من غرض إلى ما يقابله.

يستحضر الشاعر دلالات الفضائل النفسية في المدح (العقل / الشجاعة / العدل / العفة) واعتماداً على علاقات التّضاد تستدعي هذه الصفات ما يقابلها في الهجاء (السفاهة / الجبن / الظلم / الإسراف) أو (العقل ≠ لا عقل / الشجاعة ≠ لا شجاعة / العدل ≠ لا عدل / العفة ≠ لا عفة) وهنا تلعب الكفاءة الإبداعية للشاعر دوراً مهماً في إنجاز عملية الاستدعاء أثناء الصياغة بحيث تحضر مواصفات الإنسان التي أقرتها التمثّلات الاجتماعية في الذهن، مشكّلة مواد للمعاني التي يريد التعبير عنها، فيكون كلامه صدى معدّلاً لتلك الحقائق الواقعية التي تمثّل نظرتة نحو الفضائل النفسية والرذائل²، وتتجلى قدرة الشاعر على الجمع والملاءمة بين تلك المواد من خلال الاستعمال السليم لتلك الصفات في الخطاب.

بناءً على ما سبق، تحضر هذه الفضائل في الخطاب على شكل بناءات ذهنية constructions mentales، يستدعي كلّ عنصر منها ما يخالفه في الغرض المقابل، وهذا ما

¹ - رافع النصير الزغول وعماد عبد الرّحيم الزغول، علم النفس المعرفي، ص 111.

² - ينظر: عبد الرّحمن محمد طعمة، أنثروبولوجيا الثقافة، ص 205.

يجعلنا نعتبرها فضاءات توليدية ترتبط بالبنية المعرفية العميقة، التي تعمل على توليد أنساق الخطاب وفق المسار الذي تحدده تلك الفضائل على مستوى المجالات التصورية للمبدع.

يستند قدامة في الحديث عن هذه الفضائل إلى رأي عمر بن الخطاب في وصف شعر زهير بأنه كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال، من باب الصدق في نسبة الصفات لأهلها من جهة، وإعلاء مكانة الجانب النفسي الإنساني في نقد الشعر من جهة أخرى، ويرى أن زهير بن أبي سلمى جمع هذه الفضائل في قصيدته التي مدح فيها هرم بن سنام حين يقول:

أخي ثقة لا تهلك الخمر ماله ولكنّه قد يهلك المال نائله
تراه إذا ما جئته متهللاً كأنك معطيه الذي أنت سائله
فمن مثل حصن في الحروب ومثله لإنكار ضيمٍ أو لخصمٍ يجادلّه

يحكم قدامة بجودة هذه الأبيات، ويرى أنها من أحسن المديح؛ لأنّ الشاعر وصف ممدوحه بالفضائل النفسية، وهي العفة والعدل في البيت الأول؛ لقلة اهتمامه بالملذات وجوده في الإنفاق والعطاء، ليظهر هذا الجود في البيت الثاني من خلال فرحه بإعطاء السائل ما يريد بكل تهلل وفرح. ثمّ انتقله إلى صفة الشجاعة في الحرب والعقل في الجدل¹، فاكتمال الفضائل النفسية الأربعة في المديح، هو الذي جعل الخطاب الشعريّ لزهير يتسم بالحسن _ في منظور قدامة _ ويُصنّف ضمن المديح الجيدة التي تقترب من ذاتية الفرد، وتتحدّث عن خصائصه الإنسانية التي تجعله أهلاً للمدح.

ويتفق قدامة مع سابقه من النقاد حول مدخل إصابة الحقيقة التي يربطها بالمدح، حين يذهب إلى أنّ المنفعة من اعتماد الفضائل النفسية هي "العلم بأنه إذا كان الواجب أن لا يمدح الرجال إلا بما يكون لهم وفيهم، فكذا يجب أن لا يمدح شيء غيره إلا بما يكون له وفيه، وبما يليق به أو لا ينافره. ومنفعة أخرى ثانية، وهي توكيد ما قلنا في أول كلامنا في المعاني، من أنّ الواجب فيها قصد الغرض المطلوب على حقه، وترك العدول عنه إلى ما لا يشبهه"²، يتجلى من حديث قدامة أنّه لا يجعل عملية توظيف تلك الفضائل مطلقة، وإنما يقيدها بوضع شرط الحقيقة

1 - لمزيد من التفصيل ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 97.

2 - المرجع نفسه، ص 91.

الذي يقصد به تحقق قيمة الصدق في المدح، وهي ترتبط باتجاه مطابقة الفضائل النفسية للواقع إذ يرى أنّ تلك الصفات ينبغي أن تكون حاضرة في الممدوح أو الشيء في الواقع، بحيث ينقل الشاعر تلك الصفات من فضائها الواقعي _ مروراً بفضائها الذهني _ إلى مظهرها اللغوي، دون تحوير تعسفي يجعلها غير مناسبة لما هو عليه الممدوح في الواقع، سواء من باب الكذب أو الغلو وهذا حتى لا يتنافى المدح مع تمثلات البنية المعرفية المنطقية التي تحكمت في عملية الإنتاج ذلك أنّ "الطريقة التي يتمثل بها الفرد المعلومات الخاصة بمهمة ما أو محتوى ما، تعتمد بقدر كبير على البنية المعرفية الخاصة بهذا الفرد، وبقدر ما يكون هناك تماثل بين بنية محتوى المعلومات في المهمة، وتمثيل هذا المحتوى في البنية المعرفية يكون الأداء في المهام"¹، فالشاعر المجيد هو من يجعل تمثلاته حول تلك الصفات مطابقة لما هي عليه في مرجعيتها الواقعية فيكون خطابه وسيطاً تفاعلياً معبراً عن الواقع.

تلقت فكرة المطابقة مع ما تحدّث عنه سيرل في نظرية التناظر، حين ذهب إلى أنّ الصدق "يتوقف على علاقة مع الواقع أي إنّه خاصية علاقوية. صحيح أنّ الصدق خاصية للاعتقادات أو الجمل أو كائنة ما تكون حوامل الصدق، ولكن الاعتقادات لا بد من أن تكون صادقة بمقتضى شيء خارجي ترتبط به بعلاقة ما. ومهمة نظرية الصدق بصفة عامّة هي توضيح هذه العلاقة"²، وهي تجمع حسب طرح قدامة بين التمثيل الذهني الذي يقيمه الشاعر للفضائل النفسية في نظامه العرفاني، وبين تمثّل الممدوح لها في الواقع، من منطلق أنّ "التمثيل الذهني يعدّ نموذجاً مبسطاً للواقع الخارجي"³، وبهذا الشكل يكون الخطاب الشعري واسطة تجسّد لنا المطابقة بين المجالين في تمثّل الفضائل النفسية.

1 - فتحي مصطفى الزيات، علم النفس المعرفي، ج 2، ص 224.

2 - التفسير الذي تقدمه نظرية الصدق لهذه العلاقة هو أنّ الصدق تناظر مع الواقع، فيكون الاعتقاد (أو الجملة) صادقاً إذا كان يناظر واقعة معينة، ويكون كاذباً إذا كان لا يناظر أي واقعة. ينظر: صلاح إسماعيل، نظرية جون سيرل في القصدية: دراسة في فلسفة العقل، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، د. ط الكويت، 2007، ص 39.

3 - La psychologie d'apprentissage : de la perception au raisonnement et à la prise de décision, Perception et interprétation – Mars 2012. <http://www.crame.u-bordeaux2.fr>. 10/09/2016. 22 :30.

كما تبني سبرير وولسون (Dan sperber et Deider Wilson) هذا المبدأ في عملية تقييم الأقوال، بالتركيز على فعل التمثّل واعتبرا أنّ "هدف كل نظام معرفي هو بناء تمثّل للكون. وحتى يصبح هذا التمثّل مفيداً لهذا النظام أو غير ضارّ به على الأقل، فإنّه يتعيّن عليه أن يكون مناسباً للكون الذي يوجد فيه"¹، وذلك بأن ينقل معطيات الواقع بطريقة صحيحة، فلا يكون مخالفاً لما هي عليه حقيقة الشيء. ومن هنا تظهر أهميّة المناسبة في ذكر الفضائل النفسية _ أو ما يقابلها _ وهي ما عبّر عنه قدامة بقوله (ما يليق به ولا ينافره) إذ تنشأ هذه المناسبة من مراعاة المساحة التناظرية بين حالة الممدوح في النقطة (أ: الواقع) وحضور الفضائل النفسية في النقطة (ب: التمثّل) ثمّ نصل إلى تمظهرها في النقطة (ج: الخطاب).

ويمكن أن يظهر الخلل أثناء غياب شرط المطابقة مع الواقع في الفضائل النفسية من خلال إقامة مقارنة بسيطة بين ما ورد في الخطاب الشعريّ من فضائل نفسية في مدح الممدوح بالعقل والشجاعة والعفة والعدل، وبين ما هو عليه في الواقع، فإن كانت مواقف الممدوح تثبت بأنه شخص سفيه لا حكمة له فلا يمكن وصفه بالعقل، أو كان ممّن يُحجم في مواقف الإقدام فهنا لا يمكن أن يتّصف بالشجاعة، أو كان ممّن يظلم ويغتصب حقوق الغير فإنّ هذا يجعله غير مؤهل لأن يمدح بالعدل؛ لأنّ هذه المقارنة تنفي صفة المطابقة بين حالة الممدوح والفضائل النفسية، ومن هنا تظهر أهميّة التمثّل الصحيح للصفات كما هي عليه في الواقع، وتوظيفها بناءً على مسارات البناء التي تقدّمها البنية المعرفيّة المنطقيّة أثناء الصّناعة.

إضافة إلى ذلك يؤدّي شرط المطابقة إلى تحقيق القصد من الخطاب؛ إذ ليس الغرض من الاستناد إلى مدخل الفضائل النفسية في المدح هو تقرير تلك الصفات للممدوح، بغرض إعلاء مكانته دائماً؛ بل غالباً ما ارتبط المدح في البيئة العربيّة بالتكسّب ونيل العديد من المطالب الماديّة كالتقرب من الممدوح، وكسب رضاه، واستخدامه جليساً وشاعراً خاصّاً، وغيرها من المقاصد التي تصاحب غرض المدح، فحين يعمد الشاعر إلى توظيف الفضائل النفسية في المدح فإنّها تؤدّي غرضاً تأثيرياً كبيراً على الممدوح على عكس الفضائل الماديّة أو الشكليّة، نظراً لقيمة تلك الفضائل

¹ - آن روبرول وجاك موشلر، التداوليّة اليوم علم جديد في التّواصل، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة للنشر والطباعة، ط1، لبنان، 2003، ص 91.

في التمثّلات الاجتماعية عند العربيّ قديماً. ولعل هذا ما جعل عبد الملك بن مروان يعتبر على عبيد الله بن قيس الرقيات في مدحه إيّاه، وقال له: إنك قلت في مصعب بن الزبير:

إِنَّمَا مُصْعَبُ شِهَابٌ مِنَ اللَّذِّ هِ تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظُّلْمَاءُ

وقلت في:

يَأْتَلِقُ النَّجُّ فَوْقَ مَفْرَقِهِ على جبين كأنه الذهب¹

إنّ تركيز قدامة على هذه الصفات في المدح اعتماداً على مبادئ المطابقة والمناسبة والقصد، يعدّ إضافة نقدية تلخّص نظرته الخاصّة حول وجوه تصريف القول الشعريّ، فهو لم يقف عند ما جاء به النموذج المعرفيّ الذي تمّت صياغته في القرنين الثاني والثالث، وإنّما اعتمد على استراتيجية التّعديل والتّجاوز في النّظر إلى أبواب الشّعر ومداخله ضمن النموذج الأوّل؛ فبعدما كان غرض المدح قائماً على ذكر ما توافر عليه الممدوح من الصفات الشكليّة أو النفسية أو المادّية، أصبح يعتمد على ذكر الفضائل النفسية التي تستند إلى حقيقة الممدوح وملاءمتها له في الواقع.

ويرجع هذا التّعديل في فكر قدامة لطبيعة المرحلة التي وصل إليها الخطاب الشعريّ العربيّ "من جهة امتزاج الثقافات المتعدّدة في كيانه الشعريّ، فوظّفت الفلسفة والمنطق وعلوم أخرى في النّص الشعريّ، وما على النّقد إلا أن يوازيها ويواكب تطوّرها، وبذلك جاءت محاولة قدامة لتواكب روح العصر"²، وتحدث التّغيير الذي رآه مناسباً لتحديد المداخل المعرفيّة التي ينبغي توجيه الاهتمام نحوها في الصّناعة الشعريّة.

من خلال ما سبق يمكن القول إنّ الحديث عن الخطاطات العرفانيّة للخطاب الشعريّ اتّخذ تمظهرات عديدة في الخطاب النّقديّ والبلاغيّ، تمّ الاعتماد في عرضها على استراتيجيات مختلفة، فتارة نجد الناقد يضع قوانين الكتابة، ويحدّد شروط الصّناعة من مرجعية ذاتية صريحة تعتمد على طبيعة الحكم النّقديّ الذي يطلقه على النماذج الشعريّة التي يتعامل معها، وتارة أخرى

¹ - ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص 184، 185.

² - محمد أحمد شهاب، موقف المستشرقين من علاقة النّقد العربيّ القديم بالتراث اليونانيّ، مجلة جامعة زاخو، ع 2 جامعة سامراء، العراق، 2013، ص 218.

نجده يستند إلى آراء وأفكار سابقه، بذكرهم والإشارة إلى أقوالهم، والزيادة عليها شرحا وتحليلا أو معارضة وتجاوزا. وفي مواضع أخرى نجدهم يعتمدون استراتيجيات تلميحية يُذكر فيها المدخل الشعري بإيعاز إلى مرجعية خارجية غير محدّدة، تظهر من خلال استخدام مؤشّرات نصّية مطلقة كضمائر الغائب والجمع التي تحيل إلى المرجعية الجماعية، والمسلمات المشتركة التي اتفق عليها المجتمع، مثل استخدام صيغ (قالت العرب، سمعت أحدهم، اتفق القوم، بلغنا أنّ، قالت العلماء...) وهي تقنيات خطابية توجّه التّظير المعرفي نحو نموذج التّفكير الذي فرضته الفترة الزّمنية حينها. وهكذا يمكن النّظر إلى المعطيات السّالفة على أنّها خطاطات مرجعية تشكّل الفضاءات الدّهنية التي تمدّ نموذج القصيدة بمناويل البناء، سواء من الناحية التّركيبية الدّاخلية أو من ناحية السّياق التّداولي، الذي يكون مناسباً لما تطلبه مراحل الصّياغة. وهذا ما يجعلها تندرج ضمن المداخل التي توسّع مدركات البنية المعرفية، وتثري نقاط الارتكاز التي تعتمد عليها العملية الإبداعية.

المبحث الثاني: تجليات الصياغة العرفانية

بدأت الآراء الأولى في الاهتمام بعملية الصياغة الإبداعية مع المرحلة الشفوية، حيث كان يتم إصدار الأحكام النقدية على طبيعة الخطابات الشعرية، وتقويمها بالوقوف عند بعض مواطن القصور في تأليف المواد اللغوية، وفق مبدأ المجاورة والمشاكلة والمناسبة _ سواء بين الألفاظ أو بين الألفاظ والمعاني _ اعتماداً على التمثلات الاجتماعية التي كانت تحيط بالعملية الإبداعية وتربطها بالنشاط الذهني الجمعي، الذي يسوغ وجودها ضمن "سيرورات مميزة لهذا النشاط الذهني كما هي قائمة، وكما تجد تعبيرها مجتمعياً وثقافياً"¹. كما ظهر الاهتمام بهذا الجانب عند شعراء الحوليات الذين كانوا يميلون إلى تنقيح أشعارهم ومراجعتها، وتغيير ألفاظها ومراقبة جودتها قبل إخراجها، وهو ما يعكس مدى أهمية عملية البناء في القول الشعري، ومدى حاجة الشاعر إلى الاستعانة بنظامه العرفاني في هذه المرحلة من الإبداع.

وقد حصل التوسع في هذه النظرة مع مرحلة التأليف والنشاط العلمي، وامتزاج الفكر العربي بالفلسفة اليونانية، فظهرت في الساحة النقدية نظريات عديدة اهتمت باللفظ والمعنى، والوضوح والغموض، والسرقات والنظم وغيرها، ما جعل الحركة النقدية والبلاغية تلتف حول طرائق صياغة الخطاب الإبداعي باعتباره صناعة عقلية ونشاطاً يعتمد على المعرفة، فأصبحت الصياغة "هي الحقيقة الذاتية للشعر أو صورته التي تحدد قيمته... إن جودة الشعر لا تتحدد بما يقال بل بالكيفية التي يقال بها"²، ومن هنا تم توجيه الاهتمام نحو ميكانيزمات تشكيله واستجلاء ملامح بنائه، وتتبع حركية تكوين عناصره، فتم النظر إلى الخطاب الشعري باعتباره نسيجاً تسهم في إنجازه مرجعيات وآليات عرفانية متعددة، تبرزها اللغة العليا التي تظهر الخطاب في شكل إبداعي، يتمتع بلامح الجمالية.

وهكذا أدرك العرب منذ القديم أن قول الشعر لا يستقيم دون إعمال العقل وتنشيط الفكر، ما جعلهم يبسطون القول حول مؤشرات الكفاءة الذهنية، التي ينبغي أن يمتلكها المبدع ليكون شاعراً

¹ - عبد الكريم بلحاج، التمثل الاجتماعي سيرورة لإدراك الواقع وبنائه، ندوة تكوّن المعارف، سلسلة ندوات ومناظرات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، ط1، المغرب، 2005، ص 15.

² - جابر عصفور، مفهوم الصورة الشعرية، ص 99، 100.

مجيداً. وقادهم هذا نحو الاهتمام بطرائق الصياغة وآليات التشكيل والتركيب؛ فوقفوا عند مرحلة البناء، وأعطوا صياغة الخطاب الشعري توصيفاً يخضع فيه التكوين إلى النظام العرفاني المؤطر لنشاط الإبداع والخلق. وحفلت المدونات التراثية بالنصوص التوجيهية التي توطر اشتغال العملية الإبداعية، وتحدّد مسارها، من حيث الصياغة والبناء، ويمكن الكشف عن هذا الطرح من خلال الوقوف عند آراء القدامى في مجال صياغة الخطابات البليغة.

وحين نتتبع حديث النقاد والبلاغيين القدامى عن مقتضيات الصياغة، لا يمكن أن نتجاوز ما ذهب إليه الجاحظ لما رأى أنّ "أجود الشعر ما رأته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فيعلم بذلك أنه قد أفرغ إفرافاً واحداً، وسبك سبكا واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"¹ فيظهر من كلامه الوعي المعرفي بقيمة النظر إلى الخطاب كبنية واحدة، ترتبط عناصرها بخيط ناظم يجمع أجزاءها ضمن نسق مشترك، يعكسه التلاحم والتكامل الذي يخبر عن أهمية عنصر الصياغة في البيئة العربية، فالجاحظ أرجع جودة الكلام إلى "ما يقوم بين أجزائه من تلاحم يجعله حلواً ومستساغاً"²، وهو يربطه بألية الإفراف والسبك التي "تكنم في سلاسة السياق اللفظي وخفته على اللسان وعذوبته في السمع"³، فيكون الإفراف وسيطاً تركيبياً يجسد القدرة على تنظيم المواد اللغوية التي تتشكل منها بنية القصيدة، فتتصهر عناصرها ضمن بوتقة واحدة، يصبح معها الخطاب الشعري فضاءً تفاعلياً للتمظهرات الدلالية وفق خاصية الاتساق والانسجام.

ونجد ابن طباطبا يفصل في الآليات التي تحصل بها عملية الصياغة وفق سيرورة عرفانية، متعرضاً إلى العملية الإبداعية من بدايتها إلى غاية نضجها، "ولا نذكر ناقداً تتبّع هذه العملية من نقاد العرب قبل ابن طباطبا"⁴؛ ذلك أنه "وضع كتابه عيار الشعر لاستقصاء مفصليات

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 67.

2 - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 262.

3 - إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان 1996 ص 577.

4 - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص 56.

عملية الإبداع الشعري¹، واقتصر الحديث قبله على اعتماد العقل محددًا أساسًا لصناعة الشعر دون التفصيل في المراحل التي تمرّ بها هذه الصناعة، أو تبين المواطن التي يتجلى فيها العمل العقلي أثناءها. وهو الأمر الذي تنبّه إليه ابن طباطبا، وأفرد له بابًا أسماه (بناء القصيدة) أورد فيه مقتضيات الصياغة وميكانيزمات التشكيل حين قال: "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مَخَصَّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلّق كلّ بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفقّ بينها بأبيات تكون نظامًا لها، وسلكا جامعا لما تشبّت منها. ثمّ يتأمّل ما قد أداه إليه طبعه، ونتجته فكرته؛ فيستقصي انتقاده، ويرمّم ما وهى منه ويبدل بكل لفظه مستكرهه لفظة سهلة نقيّة"². هنا لا يحتاج القارئ إلى فضل تأمّل كي يلاحظ التّأطير العرفانيّ الذي يشمل سيرورة الإبداع في طرح ابن طباطبا، فعملية الصناعة تندرج ضمن مسار تشكيل الخطابات الإبداعية في الذّهن، وتخضع لمنظوميّته، وتسير بالموازاة مع تراتبيته في الاشتغال، ولا تقتصر على البعد التركيبي؛ ذلك أنّه "لم تعد الأبنية التركيبيّة هي المتحكّمة في الإنجاز اللّغويّ، والمعنى لم يعد يستقى من المعنى المعجمي للعبارة ونظام العلاقات الرّابطة بينها وبين غيرها في الأبنية التركيبيّة، وإنّما أوكل أمر كلّ هذا إلى العمليات الدّهنيّة التي يراها العرفانيّون سابقة للأبنية التركيبيّة"³ وخادمة لها، ومن هذا المنطلق يتّضح الإطار الذي جعل ابن طباطبا يرجع الصناعة إلى عمل الفكر في أوّل الأمر.

وقد لخصّ الدارسون المراحل التي تمرّ بها الصناعة الشعرية حسب طرح ابن طباطبا

كالآتي:⁴

1 - علي حسين يوسف، بناء القصيدة العربية بين الاشتراط والنّوصيف، مجلة أهل البيت، ع 19، العراق، 2016، ص 406.

2 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 8.

3 - منانة حمزة الصّفاقسي، الدّلالة العرفانية الإدراكية وتراجع دور التّركيب/ الإعراب في إنتاج الكلام وتأويله، ص 103.

4 - محمد زغول سلام، تاريخ النّقد الأدبي والبلاغة حتّى القرن الرّابع الهجريّ، ص 172.

أولاً: الفكرة؛ وهي تلك المعاني المنثورة في الفكر، التي يدوم فيها أثر انفعال الشاعر بموقف، أو موضوع ما.

ثانياً: التعبير؛ وهو إخراج هذه الفكرة ومعانيها في ثوب من الألفاظ المنظومة أبياتاً، على الوزن المختار دون ترابط أو ترتيب.

ثالثاً: التثقيف؛ ربط الأبيات المتفرقة بعضها ببعض، ومراجعة الألفاظ، وإجراء التعديل الملائم والموافقة بين القوافي والمعاني، حتى يتم للشاعر بناء القصيدة بالصورة التي يريد، والتي توافق المعاني التي انفعَل بها وقامت في ذهنه.

كما يمكن أن نلاحظ أنّ ابن طباطبا قد فصل في عرض الترتيبية التي تحصل وفقها العملية الإبداعية، موزعاً خطاطة الاشتغال على طرفي الإنتاج الذهني للخطاب، بحيث تحضر المرجعية الذهنية من مرحلة الاختيار إلى مرحلة المراجعة، وتتجلى في العمليات التنظيمية التي ينجزها ذهن الشاعر أثناء الصياغة، وفق الخطوات الآتية:

مرحلة الاختيار الذهني

1. تشكّل المعنى الأولي في الذهن.
2. اختيار الألفاظ المناسبة للمعنى.
3. اختيار القافية والوزن الذي يوافقه.

مرحلة المزج والتأليف

1. إعمال الفكر في إثبات الأبيات وتحسين الوزن.
2. تعليق الأبيات الواردة على الذهن.
3. جمع وتنظيم أبيات القصيدة.

مرحلة المراجعة والتنسيق

1. تأمل موضوعة الأبيات.
2. مراجعة التنظيم ونتاج الفكر.
3. التحسين والتقويم.

كما يتضمّن حديث ابن طباطبا إشارة إلى أهميّة المناسبة في بناء القصيدة، وهو ما يلمسه الباحث في "عيار الشعر" حين يقف عند معظم القضايا التي تناولها، إذ يشير إلى ضرورة حصول

المناسبة بين اللفظ والمعنى، وبين اللفظة وأختها المجاورة لها، وبين أجزاء القصيدة الواحدة، وبين القصيدة والقافية¹، وهو ما يعكس التأطير العرفاني لعملية الصياغة؛ إذ تبدأ المراحل الذهنية التي يعتمد عليها الشعراء في بناء الأبيات من استرجاع المعاني المناسبة من الذاكرة طويلة المدى، إلى اعتمادها في عملية أوسع تتمثل في إيجاد العبارات المناسبة لتلك المعاني، بحيث تكون صالحة لبناء الأبيات، وترتبط هذه العمليات بمستويات معالجة الكلام، وهي تبني المنطق الذي يعتمد عليه إنشاء الأبيات ذهنياً²، ويجمع ابن طباطبا هذه العمليات في: تشكيل المعنى في الفكر، واختيار الألفاظ والوزن الملائم له، والتعليق، والتنظيم، والجمع بين الأبيات، على اعتبار أن البيت لا يكتمل تذوق الشاعر له إلا بإدراكه من حيث هو عضو في بناء³. ثم يأتي التنقيح والتحسين كمرحلة أخيرة، يقوم فيها العقل بدور الرقيب التنظيمي لأجزاء الكلام، ليصبح "مرجع الأمر في الوسائل التعبيرية التي يلوذ بها الشاعر هو العقل، الذي تتميز به الأضداد، وتنضبط به خطوات الصنعة ووظائفها، والذي يحدد في النهاية القيمة الجمالية للقصيدة بعد اكتمالها"⁴ في ضوء معايير الجودة.

بناءً على ما سبق، تحيل قضية التكامل في المراحل الذهنية لبناء القصيدة، إلى الوجهة النظامية التي تميزت بها الخطاطات الذهنية المشكّلة لمسار الخطاب ضمن البراديجم المعرفي الذي ساد في القرنين الثالث والرابع، وهو ما يسوّغ النظر إلى عملية الإبداع باعتبارها نتاج نظام ذهني*، تضافرت فيه البنى العرفانية من أجل تشكيل بنى لغوية متكاملة يجسدها نظام القصيدة فهي تخضع لقوانين الصناعة، وتتماشى مع مبدأ التركيب النشط الذي يعكس انسجام الخطاب وتناسب أجزائه.

1 - ينظر: نوال عبد الرزاق سلطان، العلاقة بين البلاغة والتّقد حتّى نهاية القرن الزّابع الهجريّ، ص 272.

2 - ينظر: توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، ص 369.

3 - مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة، دار المعارف، ط4، مصر، د. ت، ص 239.

4 - جابر عصفور، مفهوم الصورة الشعرية، ص 70.

* يرى محمد العمري أنّ الصناعة الشعرية في المنظور التراثي تمر بمرحلتين مترابنتين: مرحلة الهيكل الأولية؛ يتم فيها إخراج الشعر دون تأنق أو إحكام، فيكون غير كامل لانعدام الصقل والتنقيح. أمّا المرحلة الثانية فهي مرحلة الصقل؛ ويتم فيها إحكام الشعر وتجويده وتنقيحه بتخليصه من العيوب التي قد ترد فيه بالمرحلة الأولى. ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 52_54.

لعلّ أبرز الطروحات التّراثية التي أولت أهميّة كبيرة للبنى العرفانيّة في عملية التّأليف، نجد نظرية النّظم التي اجتمع فيها الحديث عن النّظام التّمثيليّ لذهن المبدع ونظامه اللّغويّ، كونها ركّزت على الطريقة التي ينتظم بها الكلام في ذهن المبدع، ثمّ ينساب على تلك الشاكلة المنتظمة في النّفس، فيتشكّل متّسقاً منسجماً تتضام فيه كلّ كلمة مع أختها، لتمنح المتلقّي دلالتها وفق نسق متجانس في صلب القصيدة. ويعدّ عبد القاهر الجرجاني مطوّر نظرية النّظم، باعتباره جمع ما أتى به الدّارسون قبله وصاغه في نظرية متكاملة، تتحدّث عن علاقة النّفس بترتيب الكلام وفق سيرورة عرفانيّة تقوم على نموذج تكامليّ.

وقبل التّطرق إلى مقتضيات النّظم عند عبد القاهر الجرجاني، ينبغي أن نشير إلى أنّ هذه النّظرية لم تكن "وليدة اللّحظة والصدفة، بل كانت نتيجة جهود فكريّة متواصلة، شارك فيها الباحثون في مجال الفكر والمعرفة منذ عصر الجاحظ أو قبل ذلك بكثير"¹، إذ إنّ الحديث عن علاقة اللّغة بما يجري في الدّهن وتأثيره على طريقة نظم الكلام، ليس بالأمر الجديد على النّقافة العربيّة، فقد تحدّث عنه الأدباء والنّحاة والبلاغيون والنّقاد، واختلفت وجهات معالجة طبيعة تلك العلاقة حسب زاوية اهتمام الباحثين وخلفياتهم المعرفيّة. وقد نتج هذا الاهتمام عن الفاعلية التي ينشئها النّظم في بنية الخطابات الإبداعية عموماً (الكتابة/ الشّعر) لنجد إشارات عديدة ماثورة في ثنايا الكتب التّراثية تناولت النّظم قبل عبد القاهر الجرجاني، وتحدّثت عن دوره في الخطاب كالاتي²:

- ابن المقفع (ت 142): هو أقدم من أشار إلى النّظم واعتبر المبدع مثل الصّائغ الذي يحسن نظم كلامه ويناسب بين أنواع الجواهر كي تعجب الناس.
- سيبويه (ت 180): تحدّث عن معنى النّظم وائتلاف الكلام وما يؤدي إلى صحته وحسنه أو فساده وقبحه في باب الاستقامة من الكلام والإحالة، وجعل مدار الكلام على طريقة تأليف العبارة من حسن نظم وتركيب أو قبحهما.

¹ - وليد محمد مراد، نظرية النّظم وقيمتها العلمية في الدّراسات اللّغويّة عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، ط 1 سوريا، 1983، ص 5.

² - ينظر: حاتم صالح الضامن، نظرية النّظم تاريخ وتطور، دار الحرية للطباعة، د. ط، العراق، 1979، ص 5-24.

- بشر بن المعتمر (ت210): تحدّث في صحيفته عن النّظم حين أشار إلى ضرورة مراعاة مواقع اللفظة مع مثيلاتها في الكلام.
- العتابي (ت220): رأى أنّ الألفاظ للمعاني بمثابة الأجساد للأرواح، إذ ينبغي أن توضع في موضعها وإلا تغيّر المعنى وساء النّظم.
- الجاحظ (ت255): اعتبر أنّ السّبك وحسن الإفراغ وتلاحم أجزاء الكلام من المقومات التي لا ينتظم الكلام بدونها.
- ابن قتيبة (ت276): اهتم بالعلاقات النّحويّة بين ألفاظ العبارة، وكانت فكرة النّظم عنده بلاغيّة.
- إبراهيم بن المدبر (ت279): أشار إلى ضرورة تعليق الكلام بعضه ببعض حتّى يستقيم نظمه.
- المبرد (ت286): جعل البلاغة في حسن نظم الكلام.
- أبو بكر الصّولي (ت335): جعل القدرة على النّظم من أهمّ عناصر الصّناعة والإبداع.
- أبو سعيد السّيرافي (ت358): جعل النّظم في توخي معاني النّحو وحسن ترتيب الكلام.
- علي بن عيسى الرّماني (ت386): جعل النّظم أعلى مراتب حسن البيان في الكلام حتّى يحسن عند سامعه.
- الخطابي (ت388): رأى أنّ النّظم يحتاج إلى ثقافة ومهارة لتتنظم أجزاء الكلام وتلتئم مع بعضها.
- أبو هلال العسكري (ت395): أشار إلى أهميّة وضع الألفاظ في مواضعها لتعبّر عن المعنى المقصود بشكل مناسب.
- القاضي عبد الجبار (ت415): رأى أنّ النّظم يظهر من خلال ضمّ الكلم بعضه إلى بعض. يبدو من خلال ما سبق أنّ الإشارات التي تعرّضت إلى النّظم، تمحورت في أغلبها حول نتائج القدرات الدّهنيّة التي تجعل المتكلم ينتقي الكلام المستقيم البين، الذي تتوفّر فيه شروط البلاغة، فيحرص على اختيار الألفاظ التي تحقّق شرط التّناسب مع غيرها في التّركيب، بما أنّه "لا يمكن للّفظة الواحدة أن تكون صفة من الحسن والرّشاقة والفصاحة وهي منفردة، بل حسنها كامن

داخل نظم متكامل معبر عن معان وإيحاءات، وجدت بوجود الكل من معنى ولفظ وليس بوجود الجزء"¹، حيث تجعل هذه الخاصية الكلام منتظم الأجزاء متماسك العناصر، يحمل المعنى ويُخبر عن القصد في حسن إفهام، وهذا ما تحدّثت عنه الطّروحات السابقة حين ركّزت على نتيجة النّظم ما جعلها تفتقر إلى الحديث عن طبيعة القدرات الدّهنيّة التي تُهيكل نشاطه، وتفعّل آليات اشتغاله لتشكيل نسق الخطاب.

وهذا ما جعل الدّارسين يرون أنّ الحديث عن النّظم قد نضج مع عبد القاهر الجرجاني نهاية القرن الخامس الهجريّ، وبخاصّة في كتابه "دلائل الإعجاز" حيث تجلّت ملامح نظرية النّظم بوضوح، لتختزل "الصّراع الذي نشأ في البيئة الأدبيّة والنّقديّة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى"² بدءًا من القرن الثالث وصولاً إلى القرن الرّابع والخامس.

يقيم عبد القاهر الجرجاني نموذج الصّياعة في نظرية النّظم وفق سيرورة عرفانيّة، تختزل آليات البناء اعتماداً على القدرات الدّهنيّة التي تثبت دور العقل في عملية التّركيب، فهي تنطلق من تحيين القدرة العقليّة لميكانيزمات الصّناعة الشعريّة، بحيث تكون العملية الإبداعيّة في تجاذب مستمر بين "معطيات وجوانب عدّة، فالألفاظ مثلاً تتشكّل وفق اختيار المبدع ورغبته في استخدامها للتّعبير عن المكنون الدّهنيّ، ولهذا فهي في حالة نمو وتبادل مع الدّلالة، ولذلك يتجاوز الجرجاني حدود اللفظة الواحدة إلى المستوى التّركيبي؛ لأنّه لا يرى في اللفظة أيّ مستوى جماليّ من دون الدّخول في النّظم ودائرته، فاللفظة لا تحقق مداها الجماليّ إلّا من خلال التّركيب"³ الذي يحتاج إلى امتلاك قواعده الإبداعيّة.

يؤكد عبد القاهر الجرجاني وجهته الخاصّة في تحديد قوانين الصّياعة والنّظم بقوله: "هذا النّظم الذي يتواصفه البلاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله، صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محال. وإذا كانت ممّا يستعان عليها بالفكرة ويستخرج بالرؤية فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس؟ أ بالمعاني أم بالألفاظ؟ فأيّ شيء وجدته الذي تلبس به فكرك من بين المعاني والألفاظ

¹ - وليد محمد مراد، نظرية النّظم وقيمتها العلمية في الدّراسات اللّغويّة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 128.

² - فوزي السيد عبد ربه، المقاييس البلاغيّة عند الجاحظ في البيان والتّبيين، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، مصر 2005، ص 190.

³ - محمد سالم سعد الله، مدخل إلى نظرية النّقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب، ط 1، الأردن، 2013، ص 318.

فهو الذي تحدث فيه صنعتك وتقع فيه صياغتك ونظمك وتصويرك. فمحال أن تتفكر في شيء وأنت لا تصنع فيه شيئاً وإنما تصنع في غيره¹، فالجرجاني يرى أن عملية الصياغة لا تتم إلا بتحفيز النشاط العرفاني وتشغيل النماذج الذهنية للإبداع، ما يجعلنا نقول إن الصياغة عنده هي مجهود عقلي يتخذ مساراً عرفانياً تقوده القدرات الذهنية للمبدع، وتشكله المواد الإبداعية التي تخدم القصد بما في ذلك المعاني والألفاظ وقوانين الصياغة. ولهذا أشارت الدراسات المعاصرة إلى أن الجرجاني قدّم "كشوفات جمالية مهمة في إطار إبداع النص _ الشعري خاصة _ إذ تحول اهتمام الإبداع عنده إلى البنية الداخلية، بما فيها من طاقات وإمكانات نقلتها _ بالنحو _ من النظرية إلى الشعرية، فليس من خصوصيته الشعرية التصعد من العلاقات الداخلية إلى إطارات أخرى كالغزل والمديح والفخر، إنما هو التحرك داخل خطوط الصياغة"²، فهي التي تكشف نسق إنتاج الإبداع.

تبدأ السيرورة العرفانية للصياغة وفق نظرية النظم مع آلية تشغيل الفكر، وهي تحمل المظاهر التي يتجلى فيها اشتغال النظام الذهني أثناء التركيب، إذ نلمس المظهر الأول مع حديث الجرجاني عن المعاني النفسية في علاقتها بالألفاظ، فيذهب الجرجاني إلى أن النظم يرتبط بتألف المعاني في الذهن وانسجام الألفاظ معها، لكنّه لا يساوي بينهما بل يجعل المعاني سابقة للألفاظ لأنّ محلّها النفس، وهي موجّهة لها بالضرورة؛ ذلك "أنك ترتب المعاني أولاً في نفسك، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك"³. تظهر استراتيجية تلبيس الفكر بالمعاني من خلال ترتيب المعاني في الذهن وفق نشاط تنظيمي يقوم فيه العقل بدور أساس من خلال خلق الانسجام بينها ثم إخضاع الألفاظ لذلك الترتيب في بنية الخطاب، ويقع هذا التأصيل خلف الفهم الذي نحصله من الصور الماثلة أمامنا؛ لأنه يكون بمثابة تجسيد لمثلها في النظام العرفاني للفرد، بما يحمله من مميزات التكامل والانسجام والمرونة والتدرج، التي تنعكس على طريقة استخدام النظام اللغوي.

ومن هذا المنطلق يتضح المظهر العرفاني الذي ألقاه الجرجاني بالبلاغة حين جعل القدرة الإنتاجية للمتكلم ترتبط بالقدرة التنظيمية لنسقه العرفاني، فانفتحت عملية الإنتاج على ما يختزله

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، د. ط، مكتبة الخانجي، مصر، 1992، ص 51.

2 - محمد سالم سعد الله، مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر، ص 321، 322.

3 - المرجع السابق، ص 454.

المجال الذهني من مرجعيات تساعد على توليد المعاني وترتيبها لتخدم غرض القول، وهكذا أصبح ينظر إلى البلاغة باعتبارها "ممارسة تضم بداخلها علاقات اجتماعية عرفية ونفسية"¹، يحفزها تشغيل الفكر في عملية الصياغة، لتتمظهر ملامحها في الخطابات الإبداعية.

يحضر الترتيب في استراتيجية تلبس الفكر بالمعاني كخاصية طرازية تفرض هيمنتها على عملية الصياغة، فلا تتم بشكل عشوائي، وإنما تخضع لقوانين النظم في بعدها الترتيبي، ما يجعل الترتيب عنصراً محرّكاً لآليات الصياغة العرفانية _ يشكّل المظهر الثاني لها _ حسب النموذج الذي قدّمه الجرجاني، سواء في بعده النفسي (الذهن) أو في بعده النصي (الخطاب) وفي هذا الصدد نجده يقول: "... وهذا الحكم - أعني الاختصاص في الترتيب - يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل. ولا يتصور في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير وتخصّص في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل المركبة وأقسام الكلام المدونة"². يمكن أن نلاحظ أنّ الجرجاني يرجع خاصية الترتيب إلى قضية العقل* _ على حدّ تعبيره _ وهذا يؤكّد أنّ هناك مجالاً ذهنياً خاصاً يشكّل "تمثيلات لصورة الصياغات، أو التعبيرات المحكمة للغة داخلية هي لغة الفكر"³، ما يحيل إلى وجود منطوق خاص يفكر به الإنسان، يجعله "يضع الشيء مع شكله"⁴، ويصنّف الأشياء مع مثيلاتها وفق مبادئ التفكير العقلي. ويتحكّم هذا المنطق في خاصية الترتيب التي تكون في المستوى التعبيري، فلا يمكن أن تخرج عناصره اللغوية عن النسق الذي تحدده رؤية العقل، وعلى هذا الأساس يكتسي

1 - آمنة بلعلی، سيمياء الأنساق: تشكيلات المعنى في الخطابات التراثية، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2015 ص 170، 171.

2 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار الباطنة، ص 9.

* العقل عند الجرجاني هو العقل النحوي من جهة، والعقل التواصلية إن صحّ التعبير، بمعنى أنّه الأداة التي تيسر القبض على المعنى الإجمالي للكلام المراد إبلاغه، والتي تحقّق الغرض من ضمّ الألفاظ بعضها إلى بعض، وهو التواصل بمختلف أشكاله واتجاهاته. ينظر: وسيمة نجاح مصمودي، المقاربات العرفانية وتحديث الفكر البلاغي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2017، ص 194.

3 - صابر الحباشة، اللغة والمعرفة رؤية جديدة، صفحات للدراسات والنشر، ط1، سوريا، 2008، ص 10.

4 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 149.

الخطاب الشعريّ جماليته، ف"يصبح أحسن الشعر هو الذي توضع فيه كلّ كلمة موضعها الذي يقتضيه العقل"¹ حسب المعايير التي اقترحها الجرجاني في تأطير الصياغة بآليات النظم. إنّ المتأمل في "أسرار البلاغة" يجد أنّ الكتاب حفلٌ بالحديث عن مقتضيات النظم في مختلف أبوابه، وقد تطرّق الجرجاني إلى الأثر الذي يخلفه غياب الترتيب على صياغة القول الشعريّ، من خلال التمثيل ببيت الفرزدق حين يقول:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا مُمَلَّكَ
أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهُ

يرى الجرجاني أنّ هذا البيت يفتقر إلى آلية الترتيب، ويرجع ذلك لكون الفرزدق "لم يرتّب الألفاظ في الذكر على موجب ترتيب المعاني في الفكر، فكّد وكدر، ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا بأن يقمّم ويؤخّر، ثمّ أسرف في إبطال النّظام وإبعاد المرام، وصار كمن رمى بأجزاء تتألّف منها صورة، ولكن بعد أن يُرَاجع فيها باب من الهندسة لفرط ما عادي بين أشكالها، وشدة ما خالف بين أوضاعها"². فحين يعيب على الفرزدق خلل النّظام ويحكم على بيته بالزّداءة، فإنّه يحتكم إلى معيار الترتيب _ في مظهره الذّهنيّ واللّغويّ _ الذي يؤدّي إغفاله إلى خلل في الصياغة والتركيب، فلا يظهر المعنى ولا تحسن صورة تركيبه في الخطاب، ذلك أنّه "لا يمكن الفصل بين المتصوّر الذّهنيّ المجردّ وصوره المتحقّقة، فالمجردّ هو المكوّن التوليدي للمنجز، واللّغة مجال تتفاعل فيه الأبنية المجرّدة والأبنية المنجزة بمختلف أشكال تحقّقها في العالم الخارجيّ"³، فالخلل الذي نلمسه عند الفرزدق هو انعكاس لغياب الترتيب العقليّ للأبنية المجرّدة عنده.

يحدث الشّيء نفسه مع أيّ خطاب أو بيت من الشّعْر نتعامل معه وفق خاصية الترتيب ولنأخذ مثلاً قول المتنبيّ (أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي) وننظر إليه بعيداً عن التّركيب (نظر أنا أدبي الأعمى إلى الذي) فنلاحظ أنّ الكلام لا يحقّق المعنى المنتظر من تركيبه، وحتّى إن لجأ المتلقّي إلى الاستدلال والتأويل فلن يتمكّن من القبض على دلالة البيت وفق هذا التّركيب، نظراً لغياب الترتيب على الوجه المخصوص الذي يقتضيه المعنى الذّهنيّ. يندرج هذا ضمن ما طرحه

1 - جابر عصفور، مفهوم الصّورة الشعريّة، ص 70.

2 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 20، 21.

3 - منانة حمزة الصّفاقسي، الدّالة العرفانيّة الإدراكيّة وتراجع دور التّركيب/ الإعراب في إنتاج الكلام وتأويله، ص 94.

سيبويه في باب "الاستقامة من الكلام والإحالة"، حين ربط تركيب الكلام بالإفادة في قسم المستقيم القبيح، وهو "أن تضع اللفظ في غير موضعه"¹. ومن هنا تظهر أهمية تركيب الكلام وفق خاصية النظم، واعتماد معاني النحو من أجل تحقيق الوظيفة التبليغية.

وتخضع آلية الترتيب في النظم إلى القصد الذي يحرك المعاني ويوجه ترتيبها، "وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصيغة إن لم يقدم فيه ما قدم، ولم يؤخر ما أجز، وبديء بالذي ثني به، أو ثني بالذي ثلث به، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة"² ويقتصر حصول هذا القصد على جهة المعاني؛ لأنها البؤرة الدلالية التي تولد الاستراتيجيات والآليات الإجرائية التي يعتمدها النظم أثناء الصياغة، وبخاصة حين نعلم أن الكلام عند الجرجاني عُمده "القصد والإفادة"³، فالعبرة في ترتيب المعاني هي أن توافق القصد الذي وضعت لأجله، إذ يكون هو القوة المحركة التي تجعلها تخضع لنسق ترتيبي يخدمه، ويكون حاملاً لفائدة تداولية تتطلبها استقامة الكلام حتى يعدّ كلاماً مفيداً.

يتجلى المظهر الثالث لآلية تشغيل الفكر عند الجرجاني في توحي معاني النحو أثناء الصياغة؛ وهو يخدم الترتيب كونه يعدّ مدخلا مهما يعتمد عليه نظم الخطاب، وتآلف عناصره، إذ يقول: "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تريغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها"⁴، فحين يحرص المبدع على مراعاة معاني النحو في تشكيل نماذج ذهنية لخطابه، فإنه يوطن الموضع السليم لمعانيه (ترتيب المعاني حسب مقتضيات النحو) في مظهرها المجرد، ذلك أن "معاني النحو هي التي يتعلق بها الفكر، وهي تمثل العلاقات بين معاني الكلم في النفس، وإليها يستند ترتيب هذه المعاني في النفس"⁵، فهي تمثل المنظومة القاعدية المتكّمة في

1 - أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط 3، مصر 1988، ج1، ص 26.

2 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 364.

3 - محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 319.

4 - المرجع السابق، ص 81.

5 - درويش الجندي، نظرية عبد القاهر في النظم، مكتبة نهضة مصر، د. ط، مصر، 1960، ص 53.

توزيع المعاني التي يريدها المتكلم. وهي لا تقف عند الوجه المباشر لاستخدام أصول وقواعد الكلام بغية تجنب الخطأ*، وإنما تتجاوزها إلى التأطير الذهني الذي يجعل من تلك الأصول وسيلة لتشكيل الكيانات الدلالية المنتظمة في الذهن.

وهكذا يوضع الجرجاني معاني النحو ضمن البنية العقلية العميقة المتحكمة في عملية الصياغة، ويعزو إليها المرجعيات التي تُشرعن طرائق الاستعمال (القوانين، الأصول، المناهج الرسوم) في المنظومة اللغوية العربية، وهي الوجهة التي لم يخرج عنها العرفانيون حين نظروا إلى النحو باعتباره "قائمة منظمة من الوحدات اللغوية الاصطلاحية التي وقع التواضع عليها، والتي تمثل المعرفة الحاصلة لدى متكلم ما عن اصطلاح لغوي قائم متفق عليه. ويكون البناء النحوي تبعاً لذلك نظماً وضماً لأبنية رمزية، ضمناً يحدد الطريقة التي يقع حسبها إدماج عبارتين مكونتين أو أكثر لتكوين وحدة مركبة أكبر"¹. وتندرج هذه البنية العميقة ضمن الغاية التي تسعى إليها اللسانيات العرفانية، حين تتناول اللغة باعتبارها منظومات (صوتية، صرفية، إعرابية، دلالية معجمية، تداولية...) ينبغي دراستها جميعاً في تفاعلها وتكاملها واشتغالها معاً، ببيان انبثاقها من الأرضية العرفانية العامة وتفاعلها معها². حيث ترتبط المعرفة عند المتكلم بقدرته على الإحاطة بمعاني النحو وتتبع علاقاته أثناء النظم؛ إذ بها تكتسي عناصر التركيب رمزيتها التي تجعلها تتموقع ضمن النسق الذي تناسب فيه معاني النفس وتستجيب للقصد.

تصبح معاني النحو بهذا المفهوم بمثابة الخيط الناظم لمسار توليد الدلالة في الفكر؛ كونها تسمح بإنتاج العلاقات الترابطية بين عناصر البنية المعرفية، لتتبلور منها قوانين الصياغة وبخاصة أنّ النحو يعدّ الرأز الأساس في توليد حالات التوازن والانسجام بين عناصر الخطاب ليكون من المهم "توجيه الاهتمام نحو البناء الديناميكي للمعنى، بالوقوف عند الفضاءات التي

* يحيل هذا الكلام إلى المفهوم الإجرائي للنحو، وما يتصل به من حرص المتكلم على تحزي الصواب في استعمال اللغة للتعبير عن المعاني الذهنية التي تسير جنباً إلى جنب مع الكفاءة اللغوية عند الإنسان. ينظر في هذا: عبد الكريم محمد المدرس، رسائل العرفان في الصرف والنحو والوضع والبيان، الدار العربية للطباعة، ط 1، العراق، 1978، ص 113.

¹ - عبد الجبار بن غربية، مدخل إلى النحو العرفاني، مسكيلياني للنشر والتوزيع، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة ط1، تونس، 2010، ص 44.

² - ينظر: الأزهر الزناد، نظريات لسانية عرفانية، دار العربية للعلوم ناشرون - دار محمد علي للنشر، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان - تونس - الجزائر، 2010، ص 33.

تُهيكل بنيته المرجعية، كون عملية البناء تركز على المجالات العرفانية المشكّلة لها، وهي التي تتمكّن من تحديد الروابط بين عناصرها، والخصائص التي تجمعها¹، فيكون للإطار النحوي بهذا دور مهمّ في ترابط المعاني النفسية مع بعض، وتشكيلها في نسق منسجم. وعليه لا يمكن أن ننظر إلى المعنى إلاّ بالتركيز على الوحدات الصّغرى مجتمعة وفق شكلها النحوي²، وهو ما يبرز من خلال التّرابط المنطقي للعلاقات التي يقيّمها الذّهن البشريّ بين المعلومات التي يعتمدها كمدخل في تنظيمه المعاني النفسيّة كمرحلة أولى، ولالألفاظ أثناء الصّياغة والتّركيب كمرحلة ثانية.

وهكذا، يتجلّى تكامل مظاهر آلية تشغيل الفكر في نظرية النّظم عند الجرجاني في ارتباط التّرتيب بمعاني النّحو؛ إذ تختزل العلاقة التّكاملية بينهما أبعاد البناء والتّركيب، لتكون في مستوى من التّجريد يجعلها تمثّل قوانين الصّياغة، حسب حالات الإمكان التي تقدّمها اللّغة، "فإذا لم تكن الألفاظ إلاّ رموزاً لمعانيها، وإذا كان الفكر لا يتعلّق بمعاني الكلمات في أنفسها، وإنّما يتعلّق بمعاني النّحو التي تتمثّل فيها العلاقات بين معاني الكلمات، وإذا كانت الألفاظ إنّما تترتّب في النّطق على حسب ترتيب معانيها في النفس التّرتيب الخاضع لهذه العلاقات، إذا كان الأمر كذلك فلا عبرة إذن بالألفاظ من حيث هي ألفاظ منطوقة؛ بل من حيث الاقتفاء بها آثار المعاني وترتيبها في النفس"³. وبما أنّ مراعاة معاني النّحو في الصّياغة تتطلّب حضور الكفاءة الذّهنيّة التي تستطيع معالجة العوالم التّصوّرية، لتفرز منها ما يحتاجه المقام التّواصلّي للقول، فإنّ هذا يقود إلى التّساؤل عن طبيعة تلك العلاقات والعمليات التي تتحكّم في هذا الإجراء.

يظهر ممّا سبق أنّ التّرتيب عند الجرجاني منطوق قائم على علاقات ترابطيّة وعمليات عقليّة تنتجها البنية المعرفيّة للمتكلم. تركز العلاقات على المجال الإدراكيّ الذي ينظّم به الذّهن المعاني المراد التّعبير عنها، بحيث "يطلب بعضها بعضاً بغاية التّكامل؛ فالمعنى يكمل غيره توسيعاً أو تفرّيعاً أو تأكيداً أو تقسيماً أو تفسيراً أو غير ذلك من العلاقات الحادثة بين المعاني في ذهن منشئها، سواء كان هذا التّطالب بين المعاني الأوّل؛ أي بين معنى أساس قابل للتّفريع، أو

¹ - Gilles Col. Correspondance et mixage d'espaces mentaux dans la construction dynamique du sens. Mémoires de la Société de Linguistique de Paris, Klincksieck, 2010, p 70.

² - Vyvyan Evans, How words mean – Lexical Concepts, Cognitive Models, and Meaning Construction, Oxford university press, p 6.

³ - درويش الجندي، نظرية عبد القاهر في النّظم، ص 80.

بين معان ثوان وهي المفرّعة للأول، أو بين معنى أول وثان انطلاقاً من علاقات معيّنة مثل التّخالف أو التّضاد أو التّوافق أو الإسناد¹. وتقوم هذه العلاقات في الغالب على ثنائية (التّوافق والتّقابل) التي تستلهم وجودها من نظام المقولات في الذاكرة، ويتمّ تحديدها بحسب الطّرح الموضوعي انطلاقاً من نظرية المجموعة (set theory) إنّها تخصّص بواسطة مجموعة من الخصائص الملازمة للكيانات التي تدخل في المقولة، فكلّ شيء في الكون هو إما داخل المقولة أو خارجها، والأشياء الموجودة داخل المقولة هي تلك الأشياء التي تملك كلّ الخصائص الملازمة الضروريّة، وكلّ شيء يعجز عن امتلاك خاصيّة ملازمة أو خاصيتين يسقط خارج المقولة²، فكلّ نموذج ذهنيّ يستدعي مثيله الذي يتوافق معه ضمن إطار معرفيّ موحد، وكلّ ما كان مخالفاً للخصائص الضرورية خرج إلى مقولة مخالفة تقابلها بشكل أو بآخر.

وهكذا تنتظم تلك النماذج في البنية التّصورية وفق علاقات متعدّدة توطّرها ثنائية التّوافق والتّقابل، اعتماداً على آلية البناء المعرفي³. ويمكن النّظر إليها باعتبارها البنية التّحتية لعملية التّرتيب، فيتم إسقاط تفاعلات النماذج الذهنيّة في هذه الثنائية على النماذج التّركيبية في عملية الصياغة.

كما تعتمد العمليات العقلية على المنطق ذاته؛ إذ تقوم على ثنائية (الإثبات والنفي) التي توطّرت اشتغال النّشاط العقليّ أثناء عمليّة النّظم*، وهذا ما يجعل الخطاب الشعريّ عبارة عن "حلّ

1 - محمد بازي، نظرية التّأويل التّقابلي، ص 177.

2 - جورج لايفوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 132.

3 - ينظر: عبد الباسط لكراري، دينامية الخيال: مفاهيم وآليات الاشتغال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، المغرب 2004، ص 220.

* يذهب الجرجاني إلى أنّ معاني الكلام لا يمكن تصوّرها إلا فيما بين شيئين؛ يجسدهما أصل الخبر الذي تحمله تلك المعاني، كونه ينقسم إلى إثبات ونفي، ويخضع للقصد الذي يكون وراء استخدامهما، إذ لا يمكن أن يحصل إثبات معنى ما أو نفيه دون وجود قصد يحرك لذلك. وتقتضي كل من عمليتي الإثبات والنفي وجود: المثبت/ النافي (المتكلم) والمثبت/ المنفي (المعنى) والمثبت له/ المنفي له (المتلقّي) ولا يمكن أن نتصور حصولهما دون وجود هذه الأركان، لأنّ هذا لا يصحّ عقلاً. وتتحقّق عملية الإثبات والنفي من خلال الحكم على حقيقة معنى الخبر، فإن كان الحكم بوجود المعنى من الشّيء أو فيه سمّي ذلك (إثباتاً) وإذا كان الحكم بعدم المعنى وانتقائه عن الشّيء سمّي (نفيًا). ينظر في هذا: عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، من ص 526_533.

لغويّ لمعركة بين قوّات متعارضة، ويكون أكثر شعريّة كلّما كانت المقابلات قويّة¹، فلا يخفى التّلازم الحاصل بين العمليات التّصوريّة - بما في ذلك القصد - ومجالها التّعبيريّ المتحقق في تجسيد المعاني النّفسيّة، إذ نجد توازياً منطقيّاً بين عملية تمثّل الشّيء وعملية التّعبير عنه بمعويّة مبادئ التّفكير المنطقيّ، فحين يكون الدّهن بإزاء معنى من المعاني التي يريد إثباتها فإنّ فائدة الكلام لن تكون إلّا تجسيدا لهذا الإثبات القصدّي، ولا يمكن أن يستدعي الدّهن معنى آخر لا يتوافق مع محتوى هذا الإثبات في الوقت ذاته؛ لأنّ هذا يخالف منطق الفكر، ويؤدّي إلى حصول التّناقض الذي يدخل الكلام في صنف المستحيل ضمن المنطق النّحويّ العربيّ.

ويحصل الشّيء نفسه مع النّفي، إذ يتّحد المجال الدّلاليّ لهذه العملية لينتج مساحة خطابيّة، تقوم على خاصيّة التّلازم بين المعنى الذي يفكّر فيه المتكلّم والنّظام الذي يعبر عن حقيقته، إذ تستدعي عمليّة النّفي ما يخدم التّجربة الدّهنيّة له والقصد الذي ينجم عنه، ذلك أنّ "الطّريقة التي نستثمرها في التّركيب بين معطيات التّجربة هي التي نوجد لها نظيراً على مستوى بناء مقولات اللّغة والتّواصل... لذا تصبح عمليّة التّركيب خيطاً ناظماً ينتقل عن طريق القصد والاستعمال من الإدراك الحسيّ إلى التّركيب اللّغويّ"²، ومن هنا يتسنى نفي المعاني التي لا تنسجم مع التّجربة أو التي لا تتوافق مع القصد، لتكون خارج مجال العمليّات التّنظيميّة التي يقوم بها الدّهن أثناء تشكيل الخطاب.

ترتبط هذه العمليّات بمركزيّة المعنى النّفسي أثناء التّركيب، فإذا كانت العلاقات النّحويّة هي التي تحدّد أواصر التّرابط بين عناصر الخطاب وفق توزّع الدّلالة، فإنّ هذه العمليّات هي التي تحقّق الانسجام على مستوى تلك العلاقات ضمن دائرة التّرتيب الدّهنيّ، ويرتبط الانسجام في هذا الموضع بتكامل عناصر الدّلالة في الخطاب حتّى يتّضح القصد وتحصل الفائدة من الخطاب، إذ لا مزيّة في النّظم عند الجرجاني دون تكامل هذين المجالين بحيث تهبّي البنية التّصوريّة الفضاء الدّلالي الذي تتحقّق فيه العلاقات المنطقيّة والنّحويّة التي يستقيم بها المعنى.

¹ - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة للنشر والتّوزيع، د. ط، المغرب، 1989 ص 86.

² - عز العرب لحكيم بناني، الظاهرية وفلسفة اللّغة، أفريقيا الشرق، د. ط، المغرب، 2003، ص 90.

ننتقل إلى الحديث عن الآلية الثانية التي يقوم عليها النظم عند الجرجاني، وهي ما عبر عنه بالرؤية في موضع سابق، وقد لمسناها من خلال إحالته نشاط النظم إلى قضية العقل في كل مرة؛ فأحكام صنعة الكلام عنده تتوقف على ما يُحصّله العقل بالفكرة ويستخرجه بالرؤية، إذ ليس الغرض بنظم الكلم أن توالى ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، وكيف يُتصوّر أن يُقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتحرير والتفويف والنقش وكلّ ما يقصد به التصوير¹؛ يفصل الجرجاني في تركيب النظم استناداً إلى القدرات الذهنية، إضافة إلى اعتباره نشاطاً عرفانياً خلاقاً، يحتاج إلى تشغيل آلية الرؤية، باعتبارها تشير إلى "طول التفكير في الشيء وهو خلاف البديهية... والرؤية إشباع الرأى والاستقصاء في تأمله"² فلا يُدرك النظم برصف الألفاظ مع مثيلاتها وحسب، إنّما هو صياغة تحتاج إلى فضل تأمل واستقصاء، شأنها شأن العمليات العقلية الأخرى في المجال الإبداعي كالتحرير والتفويف والنقش. ويتأتى هذا من درجة حساسية عملية التركيب في الخطاب الشعري؛ كونه يقوم على طريقة خاصة في تأليف الكلمات وربطها وتنظيمها، وأيّ تغيير في هذا النظام يؤدي إلى تغيير في المعنى³، ما يتطلب إعمال الفكر بشكل دائم أثناء عملية الصياغة والبناء، والتروي في مراجعة طريقة انتظام عناصر الخطاب وفق انتظام دلالتها.

وبما أنّ النظم في القول الشعري يخضع لآليات الصناعة السالفة، فإنّه لا يمكن النظر إليه باعتباره نتاج جمع المواد اللغوية وترتيبها وفق معانيها النفسية وحسب، وإنّما ينبغي أن نستحضر الدور الذي يقوم به الذهن في اختيار ما يلائم القصد ويحمل الغرض، ممّا يكون سبيله المعاينة العقلية التي تحتاجها عملية البناء، فالبعد العرفاني يظهر في المستوى الوظيفي للتركيب، لأنّه الذي يجعل الذهن الطرف المراقب الأساس لاستقامة الكلام أو عدم استقامته، أو لحسن تمامه أو

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 50، 49.

2 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 75.

3 - ينظر: مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، لبنان، د. ت

لنقصانه¹. فالجرجاني يربط النظم بالغرض ويجعل الروية علامة عليه، ويرى أنه "يكنم في ترتيب الألفاظ حسب ترتيب المعاني في النفس مع التأليف بينها في صورة مزدهرة للأديب، يبتكرها ويقصد إليها"²، إذ يحيل الابتكار إلى الجهد الذهني الذي يرافق الروية أثناء إنشاء الصور وتأليف الخطاب وفق آليات النظم.

يثبت هذا الطرح أن الجرجاني يرفض إقامة النظم على الألفاظ وحدها _ بالرغم من أهميتها في التركيب _ ويعتمد على البنية العميقة المنظمة للمعاني، هذه "البنية التي تسمح بالتعبير عن صيغة وجود الدلالة، تجد تطبيقها باعتبارها نموذجاً تأسيسياً للمضامين المركزة في مجالات متنوعة"³، وبالتالي تكون هي البنية المعرفية العميقة المنتجة للدلالة، والموجهة لإحداثيات الصياغة الشعرية اعتماداً على تشغيل الفكر والروية، وهذا ما تذهب إليه الدراسات المعاصرة التي ترى أن "الأبنية العميقة هي التي تنتج كافة الأبنية السطحية التي ينتظم بها القصيد في مختلف أغراضه ومعانيه"⁴، فيكون عملها قاعدياً تأسيسياً لبنيات الخطاب الشعري.

بناءً على هذا يؤكد الجرجاني أن "الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها وما أشبه ذلك مما لا يتعلق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتونسك في موضع ثم تراها تنقل عليك وتوحشك في موضع آخر، كلفظ الأخذع في بيت الحماسة:

تَلَقْتُ نَحْوَ الْحَيِّ حَتَّى وَجَدْتُنِي وَجَعْتُ مِنَ الْإِصْغَاءِ لَيْتاً وَأَخْدَعَا

وبيت البحتري:

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَّغْتَنِي شَرَفَ الْغِنَى وَأَعْتَقْتُ مِنْ رِقِّ الْمَطَامِعِ أَخْدَعِي

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

¹ - توفيق قريرة، العرفاني في الاصطلاح النحوي العربي، كليات الآداب والفنون والإنسانيات، ط 1، تونس، 2007، ص 167، 168.

² - وليد محمد مراد، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، ص 137، 138.

³ - الجيرداس جوليان غريماس، في المعنى دراسات سيميائية، تع: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد للطباعة، د. ط سوريا 2000، ص 46.

⁴ - صالح بن الهادي رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، ص 243.

يا دهرُ قَوْمٍ مِنْ أَدْعَايِكَ فَقَدْ أَضَجَجْتَ هَذَا الْأَنَامَ مِنْ خُرْقِكَ

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التتغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ومن الإيناس والبهجة¹، لأنّ اللفظة لا تحسن في علاقتها بمثيلاتها إلا إذا أبانت معهن عن معنى متكامل، وترتيب متجانس يعكسه المناسبة.

والمقصود هنا أنّ عملية الصياغة لا تكتسي صفة النظم حتّى تكون الألفاظ خادمة للمعاني، وملائمة لها في تركيبها وانسجامها، ومن هنا تظهر أهميّة الاختيار في عملية النظم، إذ لا يمكن أن ينتظم التركيب دون مراعاة مكان كلّ لفظ في علاقته بغيره، ومدى قوّته التعبيرية عن المعنى في الموضع الذي يكون فيه. وفي هذا الصدد يؤكّد ابن الأثير (ت 637 هـ) أنّه يمكن إيجاد "لفظتين تدلّان على معنى واحد وكلاهما حسن في الاستعمال، وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلا أنّه لا يحسن استعمال هذه في كل موضع تستعمل فيه هذه، بل يُفرّق بينهما في مواضع السّبك، وهذا لا يدركه إلا من دقّ فهمه وجلّ نظره"²، واعتمد على الرّويّة في اتّباع استراتيجيات البنية المعرفيّة الموجّهة لعملية الصياغة. يتفق هذا مع معيار المشاكلة في البلاغة العربيّة، الذي يعتمد على مبدأ أنّه "لا يمكن للّفظة الواحدة أن تكون صفة من الحسن والرّشاقة والفصاحة وهي منفردة، بل حسنها كامن داخل نظم متكامل معبّر عن معان وإيحاءات، وجدت بوجود الكلّ من معنى ولفظ وليس بوجود الجزء"³.

تشرف الآليات التي طرحها عبد القاهر الجرجاني على عملية الصياغة، بحيث تقوم الآليات الذهنيّة بالجمع بين تمثيلات الدّهن للأشياء، والألفاظ التي تعبّر عن معانيها، وهو ما يؤكّد على "وجود علاقة وثيقة بين النّشاط اللّغوي والنّشاط الدّهني للإنسان، فالألفاظ ليست إلا رموزا تُعبّر عن المعاني الكامنة في النّفس"⁴، ووفق منظور الجرجاني لا يمكن أن ننظر إلى المجال التركيبيّ للخطاب بمعزل عن المجال التّمثليّ له، وعليه "فإنّ استعمال اللّغة عند عبد القاهر

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 47.

2 - ضياء الدّين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، د. ط، مصر، د. ت، ج 1، ص 164.

3 - وليد محمد مراد، نظرية النّظم وقيمتها العلمية في الدّراسات اللّغويّة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 128.

4 - محمد كاظم عباس، جدلية اللّغة والفكر، مجلة كليّة الآداب، ع97، جامعة بغداد، العراق، 2011، ص 158.

الجرجاني يخضع لإجراءات لا تتصل بالبيئة ولا بالموهبة، وإنما تتصل بالوعي بطائفة من الإجراءات الذهنية التي تعين المرء على حسن استعمال اللغة¹ في التعبير عن الدلالة، هذا الحسن الذي يتجسد من خلال استغلال القدرات العقلية في عملية الإبداع، اعتماداً على أدوات بلاغية تُحكّم مبادئ الصناعة والنظم.

ولا نبالغ إن قلنا إن هذا الطرح في الجمع بين نشاط اللغة ونشاط الذهن، هو سبق معرفي تؤكد الدراسات المعاصرة في وقتنا، إذ نجد النحو العرفاني يدافع "عن ضرورة الجمع بين التركيب والدلالة، وعدم الفصل بينهما في الدراسات اللغوية، في عصر اعتبر فيه أغلب اللغويين والإعلاميين أن التركيب مستوى شكلاي مستقل، يمكن دراسته على حدة دون الاشتغال بالمعنى"² وهو الجوهر الذي يؤسس لقضية النظم عند الجرجاني.

وبعد حديث الجرجاني عن آليات النظم في إنتاج المعنى حسب المسار السابق، ينتقل إلى دور النظم في تحسين الخطاب عند المتلقين، ويرى أن حصوله يعدّ سبباً في وصول المعنى وتحقيق وظيفة البيان، فكلماً "كان النظم سوياً والتأليف مستقيماً كان وصول المعنى إلى قلبك تلو وصول اللفظ إلى سمعك، وإذا كان على خلاف ما ينبغي وصل اللفظ إلى السمع وبقيت في المعنى تطلبه وتتعب فيه، وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعقيد الذي قالوا إنه يستهلك المعنى"³، فالنظم إذن من الوسائل المهمة التي تساعد على إيصال المعنى وتعمل على توضيحه وتقريبه إلى الذهن، إذ تتضافر آليات التركيب لتخدم الوظيفة الجمالية في الخطاب، فـ"لم يكن تركيز الجرجاني على عملية الإبداع ونوعية اختيار المفردات إلا لمنح اللغة الإبداعية بعداً شعرياً يتمثل ذلك البعد في السياق الذي توضع فيه المفردات، ويحكم ذلك السياق العقل والمنطق اللذان يتمتع بهما المبدع، ليحقق من ثم عنصر المفاجأة والابتكار الدلالي، والخروج عن المألوف

1 - تمام حسان، مقالات في اللغة والأدب، عالم الكتب، ط 1، مصر، 2006، ج 2، ص 211.

2 - عبد الجبار بن غريبة، مدخل إلى النحو العرفاني، ص 29.

3 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 271.

المتداول"¹، وفي حالة ما إذا جانب المبدع قوانين النظم في كلامه حصل الخلل في عملية الصياغة، وعجزت اللغة عن نقل المعنى على الوجه الذي تقتضيه قواعد التخاطب والتواصل.

تتجلى أهمية النظم في التأثير حين يتجلى الخطاب في نسق متجانس، يُظهر أنه رُتّب وفق مقاصد المتكلم، وخضع لنسق متكامل تركيبياً يتم عن جمالية وفرادة تميّز عمل المبدع، ذلك أنه "لولا التناسق والإبداع في الرّصف لما كان هناك جمال للمبنى، ولولا حسن الصنعة والابتكار في المعاني لما كان هناك حسن نظم، فالإعجاب للمشهد الكلّي قادم من مقوماته المُتممة لبعضها بعضاً، ذلك هو حال النظم في شكله ومضمونه"²، وهو ما تضطلع به القدرة الذهنيّة أثناء رصف الكلام ونظمه، وما تلحّ عليه الدراسات العرفانيّة المعاصرة حين تذهب إلى أنّ استعمال اللغة يرتبط "بمجالها التمثيليّ عند الفرد، ليكون إنتاج الأقوال تابعا للمعرفة اللغويّة عنده"³، بحيث تمثل هذه المعرفة أرضية الاشتغال الأولى للكفاءة الإنتاجية؛ لأنّ الكفاءة "اللغويّة والملكة الذهنيّة تسيران جنبا إلى جنب"⁴. فعملية البناء والتنظيم في اللغة حسب العرفانيين ما هي إلا "تطبيق لقدرات وعمليات ذهنيّة أعمّ يستعملها الإنسان في مختلف الأنشطة التي يقوم بها، وما اللغة إلا نشاط من تلك الأنشطة"⁵، التي تسهم في نقل المعاني الإبداعية، والتعبير عن المقاصد التواصلية بغرض تفعيل نسقي الإنتاج والتفاعل.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ الجرجاني قد اعتمد على آليتي تشغيل الفكر والرؤية لإقامة النظم وفق سيرورة إنتاجية، تعتمد على استراتيجيات عرفانيّة تتضمّن: تلبيس المعاني بالفكر والترتيب، وتوخي معاني النحو والاتساق والملاءمة، وهي تمثل كليات منتظمة تجعل من الصياغة عملية ديناميكية تتوزع على مستويين متكاملين تراتبياً:

1 - محمد سالم سعد الله، مدخل إلى النّقد المعرفيّ المعاصر، ص 320.

2 - وليد محمد مراد، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغويّة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 128.

3 - Hugh Clapin, Phillip Staines, Peter Slezak, Representation in mind: new approaches MENTAL REPRESENTATION, Perspectives on Cognitive Science, Elsevier, 2004, p 13.

4 - الرّواوي بغورة، الفلسفة واللغة: نقد المنعطف اللغويّ في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة، ط 1، لبنان، 2005، ص 220.

5 - عبد الجبار بن غربية، مدخل إلى النحو العرفانيّ، ص 37.

➤ **المستوى الذهني المجرد:** يختزل اشتغال الدلالة في إطارها العرفاني، حيث تجتمع المقولات والفضاءات الذهنية التي ينتظم فيها المعنى وفق قانون الترتيب العقلي، وتكون القدرة الذهنية رقيباً معرفياً على تشكيل التمثلات التي تجسد قصد المتكلم، ويحصل الاعتماد على البعد التجريدي لمفاهيم الأشياء الخارجية، بحيث يقوم الذهن بمحورتها ودمجها مع المداخل المعرفية التي تلج إلى حقوله الإدراكية، وتخدم المجال الواسع للصورة التمثلية التي يريد التعبير عنها في سياق مقولي وتداولي يتميز بالملاءمة.

➤ **المستوى اللفظي المنجز:** يعكس هذا المستوى طبيعة الانتظام في المستوى السابق؛ لأنه يمثل تحقق انتظام المعاني في البنية المعرفية للمتكلم، وتشتد في اللفظ المناسبة والاتساق، حيث تتسجم العناصر اللغوية مع بعضها، مشكّلة نسيجاً إبداعياً يعكس فريدة الخطاب بمزية النظم. وهذا يشير إلى مفهوم الدلالة في الفكر العرفاني المعاصر، باعتبارها "تتكون من مضمون ذهني تصويري، ومن طريقة خاصة يختارها المتكلم ويعتمدها في تنظيم ذلك المضمون وتمثيله؛ أي إن معنى العبارة يشمل في الآن ذاته كل المعارف والمعلومات التي يستدعيها مضمونها، وكذلك الصياغة الخاصة التي يفرضها المتكلم على ذلك المضمون. وهنا يتجلى البعد المهم الذي تكتسبه عملية الصياغة والتنظيم، والذي يتمثل في القدرات التي بجوزة الإنسان، والتي يمكنه بفضلها إبراز جانب واحد من جوانب القاعدة الدلالية أو وجه واحد يمثل قيمة العبارة ومعناها"¹. ومن هنا يمكن أن تكتمل الصورة المجردة في الشكل التركيبي الذي يعبر عنها، دون أن يعرقل مسار استقبالها خلل في نموذجها التكويني المتحقق.

وهكذا استطاع الجرجاني أن يجعل من النظم قضية مركزية في إنتاج الأقوال وتحليلها، فهو يؤصل له باعتباره مدخلاً مهماً في الفكر البلاغي العربي، يجمع ميكانيزمات الصناعة الشعرية ويصهر ما هو ذهني وتركيبية وتداولي في بوتقة مشتركة، تربط بين آليات التفكير والبناء والتأثير حسب الخصائص الآتية²:

1 - عبد الجبار بن غريبة، مدخل إلى النحو العرفاني، ص 42.

2 - عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير: مقارنة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، أفريقيا الشرق، ط2 المغرب، 2012، ص 73.

أ. الاتساق التركيبي: هو الإحكام الداخلي للغة عن طريق قواعد النحو التي تقوم بإيضاح الفروق بين معاني الكلم.

ب. التناسق الدلالي: المتمثل في صلابة المعنى الكلي، انطلاقاً من معاني الكلمات المتجاوزة معجمياً (منتمية إلى نفس الحقل الدلالي).

ت. التلاؤم التداولي: بأن يقتضيها موجب ومقتضى؛ أي إنَّ المقننات المقامية تكون حاضرة في النظم، حيث تلعب دور الملاءمة بين السياق الداخلي اللغوي والمقام الخارجي.

ث. الأثر الحجاجي: يقوم النظم بتحريك انفعال المخاطب أو استمالاته أو الدفع به نحو قبول فكرة معينة (الإقناع).

يمكن أن نستنتج من خلال ما سبق أنّ جهود الجرجاني اتخذت مساراً خصباً في مجال الصياغة العرفانية، فقد اعتمدت طروحاته على استراتيجيات معرفية مختلفة كالمراجعة والاستثمار والتعديل والتجاوز، فهو لم يقف عند ما عرضه سابقوه، ولم يكتف بإعادته على الشاكلة نفسها وإنما قام بمراجعة طروحاتهم واستثمارها لخدمة آليات التشكيل والبناء، متخذاً من التعديل آلية أخرى لتبيين وجهته الخاصة في هذا الجانب، لينتقل بعدها إلى التجاوز من خلال التركيز على دور القدرات الذهنية في توجيه عملية الصياغة بما يمتلكه النظم من آليات عرفانية، تختزل سيرورة إنتاج الخطاب وفق منحى إبداعي يعتمد على إحكام الصنعة لتحقيق معيار الجودة وتبليغ القصد والتأثير.

وعلى الرغم من أنّ الدارسين يذهبون إلى أنّ الحديث عن النظم قد اكتمل مع عبد القاهر الجرجاني نهاية القرن الخامس، إلا أنّ الحديث عن ميكانيزمات الصناعة الإبداعية في كليتها لم تتوقف عنده، سواء فيما يتعلق بالنظم أو بمقتضيات مكمّلة له؛ إذ أسهم من جاء بعده في تثبيت نموذج الصياغة العرفانية، والتأكيد على أهميّة النظام العرفاني في تحفيز عملية الإبداع والخلق. وعليه ينبغي أن ننظر إلى الفكر البلاغي العربي القديم في سيرورته وتطوره، خاصة وأنّ ما نعتبره قمة تطوّر الفكر القديم يبدأ مع عبد القاهر الجرجاني، ويتواصل إلى شراح التلخيص¹. كما أنّ المتأمل في المراحل التي مرّ بها الفكر البلاغي يدرك أنّ نماذجه المعرفية قد اعتمدت على

¹ - وسيمة نجاح مسمودي، المقاربات العرفانية وتحديث الفكر البلاغي، ص 250.

خاصية التراكم والتكامل في بناء قضايا الظاهرة الأدبية في بعدها العرفاني الذي يشكّل مدار حديثنا، وهو ما جعلنا لا نكتفي بالوقوف عند ما قدّمه الجرجاني في نظرية النّظم.

يلخص ابن السراج النموذج الذي طرحه عبد القاهر الجرجاني في اعتماد الصياغة على النّظم، ويجعل مراحلها متكاملة في إطار تراتبي يتماشى مع الطريقة التي يشتغل بها الذّهن البشري، انطلاقاً من دور البنية المعرفية في الإبداع حسب المنظور البلاغي، فيقول: "أصل البلاغة هو تركيب المعاني القائمة في النّفس، فإذا كملت تركيباً ونظاماً صارت في النّفس كلاماً فإذا احتيج إلى التّعبير والدّلالة على ما في الضمير، ركّبت عليها ألفاظ منظومة نظم العقود وألبست منها حلاً مرموقة رقم البرود، فانتقلت بها من الجنان إلى اللسان، فحصل الإفهام عند استماع الكلام"¹. يمكن أن نلاحظ أنّ ابن السراج يعزو الأصول البلاغية في عملية الصياغة إلى المرجعية العرفانية كذلك، إذ يُرجع أصل تشكيل الخطاب الإبداعي إلى قدرة النّفس على تمثّل الدّلالة والتّعبير عنها، وبخاصّة أنّ نشاط النّفس وإقبالها على الإبداع يرتبط بالدوافع التي تحركها نحو الإنتاج، إذ تمنح المعنى مؤشّرات الوجود فتكوّن الدّلالة العرفانية، مُشكّلة فضاءً إبداعياً خصباً تتثال معه التّمظهرات اللّغوية وفق محدّدات المقام التّواصلية الذي تنتج فيه.

تتوسّع نظرة ابن السراج إلى ميكانيزمات الصياغة على مركّبات العملية الإبداعية وتستغرق مراحل الإنتاج انطلاقاً من بدايات تشكيل المعنى إلى نهايات تشكيل الفهم كالاتي:

- تركيب وتنظيم المعاني في النّفس، حتّى تصير كلاماً نفسياً داخلياً له دلالة؛
- توفّر الدّافع إلى القول والتّعبير عن هذه المعاني الدّاخلية؛
- تنسيق الألفاظ مع بعضها حتّى تشكّل تركيباً مستقيماً الدّلالة؛
- الاعتماد على التّصوير والخيال لتحقيق البعد الجمالي للخطاب؛
- إخراج المعاني النّفسية وفق النّسق التّركيبي الذي يستجيب لقوانين البلاغة؛
- تحقيق الوظيفة الإفهامية للمتلقّي، وتحصيل غرض العملية الإبداعية.

على الرّغم من أنّ ما طرحه ابن السراج يظهر في شكل امتداد لما عرضه عبد القاهر الجرجاني قبله، إلا أنّه يمكن أن نلاحظ النّظرة الموسوعية التي تميّز بها تتبّعه مراحل الإنتاج، إذ

¹ - ابن السراج، جواهر الآداب وذخائر الشعراء والكتاب، ج 1، ص 299.

وقف عند مختلف الاحتمالات التي يمكن أن تفتح عليها عملية الصياغة، ولم يقتصر على دور الكليات الذهنية في بلورة نظام الخطاب. تعكس نظرة ابن السراج الطبيعة الديناميكية لطرائق الصياغة في الفكر البلاغي العربي، فهي تجمع بين ما هو نفسي وقصدي ولفظي ودلالي، باعتماد إجرائي تقيمه الكفاءة الإبداعية ضمن نسق تركيبية يراعي معايير الصناعة، ويحمل قيمة جمالية تحقق الوظيفة الإفهامية في البيان العربي.

ويستمر الحديث عن نموذج النظم في الصياغة مع القرطاجني الذي منحه بعدا عرفانيا يخضعه لنظرية القوى الذهنية، التي أقام عليها إسهامه في التقييد لعملية إنتاج الخطاب الشعري واعتبر النظم "صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن يُنحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا، وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه، وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء"¹. يقيم القرطاجني عملية الصياغة على القدرة العقلية للمبدع، والتي يعبر عنها بقوى الفكر والخاطر ولعل المقصود بها في هذا السياق يلتقي مع آلية تشغيل الفكر التي تحدثت الجرجاني عن دورها في إحكام الصياغة وحسن الترتيب، وهي تعدّ قاعدة بنائية مهمة في فكر القرطاجني، إذ تنسب إلى القوى الذهنية التي جعلها مسؤولة عن عملية الإبداع كما عرفنا في الفصل السابق (الخلق التصور التخيل، التناسب، التحيل، التمييز، الالتفات)، يجعلها هذا ترتبط بالعمليات العقلية الكبرى من إدراك وذكاء وانتباه وتدكر، بحيث تمتزج بالتمثلات الذهنية التي يشكّلها المبدع عن الموجودات وتسهم في تحقيق إنجازيتها الإبداعية تفعيلاً وتوجيهاً، كما يمكن النظر إليها باعتبارها جزءاً أساساً من البنية المعرفية المسؤولة عن عملية الصياغة عند من سبق القرطاجني.

تعمل قوى الفكر والخاطر على توفير السياق الإنتاجي الملائم للطبع، الذي يرتبط بقدرة النفس على فهم قوانين الكلام دون حاجة إلى التدريب أو التكالّف، ويشير إلى "متعلقات بواطن الإنسان وأسرار تركيبه"²، إذ يعدّ في هذا السياق القوة الأولى التي تمنح المبدع الآليات الإجرائية

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 177.

² - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 221.

التي يستند إليها المجال العرفاني أثناء عملية الصياغة، سواء ما تعلق منها باللفظ أو تمظهرات المعنى، أو فضاءات التركيب والتصوير، وغيرها من المرجعيات الداخلية ذات المنحى الفطري لدى الإنسان. أو ما تعلق منها بالمداخل الأساس التي يعتمد عليها قول الشعر، وفق طرائق العرب ومناويل الصناعة التي تعتمد على الدربة والمران والممارسة.

وتمثل النتائج العرفانية التي يقدمها الطبع _ من توفير شروط النظم وتقديم مداخله الأساس _ الخلفية المعرفية التي تحيط بعملية الصياغة، وتمدها بآليات البناء. كما تحين قوى الفكر والخطر القدرات الذهنية لعملية الصياغة؛ كونها تفعل الكفاءة الإبداعية للشاعر، ما يساعده على معرفة الغاية من النظم، والوقوف عند أغراضه، وحسن التصرف في آلياته من خلال إحداث التكامل بين العمليات العقلية الكبرى التي تحتاجها الصناعة الشعرية.

نخلص إلى القول بأن النظرة الشمولية التي تميز بها الفكر النقدي والبلاغي في تحديده الخطوات المنهجية التي يتخذها مسار إنتاج الخطاب الشعري، تتجلى من خلال التأكيد على أهمية البنية المعرفية في تحريك الآليات العرفانية المسؤولة عن عملية الصياغة، بما في ذلك ميكانيزمات النظم، واستراتيجيات البناء، ومبادئ الاتساق والانسجام والمناسبة. وهذا ما يجعلنا نقول إنّ القدامى كانوا يؤسسون لفكر إجرائي يعتمد على مخرجات القدرات الذهنية المسؤولة عن توجيه النشاط الإنساني، أثناء سعيهم لتأطير كل ما يتعلق بالظاهرة الإبداعية، وبخاصة الشعرية منها، دون أن يعني هذا أنّ همهم كان منصباً حول تتبع العمليات الذهنية التي تلازم عملية الصياغة.

المبحث الثالث: الهندسة العرفانية للقصيدة

إنّ النّظر إلى الصّناعة الشعريّة على أنّها معرفة عند القدّامى، جعلهم يتخيّرون لها الآليات التي تناسب إنتاجها، وتخدم طرائق التّعامل معها، وجعلوا تمثّل الشّاعر هذه الآليات سبيلا إلى الحكم على إنتاجه بالجودة، ومن ثمّ تحقيق الفرادة التي تجعل من بعض القصائد تكتب بماء الذهب وتعلّق على أستار الكعبة، ومن بعضها الآخر ذائع الصّيت متّسع الاستشهاد والتّداول بين القبائل، حتّى وصلنا منه هذا التّراث الذي لا نزال نندارسه إلى اليوم، ونقف فيه عند أقفال كثيرة يفتحها الحفر في طبيعة البراديجمات التي وجّهت نسق إنتاج نماذجه الرّاقية.

وقد تتبّع الفكر التّراثي المراحل التي يمرّ بها بناء القصيدة العربيّة، وفق براديجم الصّناعة العقليّة، ولم يعتمد تتبّع طرائق البناء على مبدأ الاتّباع المطلق الذي تمّ توارثه بين الشّعراء منذ الجاهليّة، ذلك أنّ "الشّاعر الجاهليّ لم يكن خاضعا في ترتيب وحدات القصيد لعبودية تقليد ما"¹ بل كان يتبع في ذلك نظام الفكر الإبداعيّ؛ الذي يقوم على التّدرجيّة والمنظومية التي عرضها فودور من جهة، ويعتمد على التّوزيع النّظاميّ للدّلالة من جهة أخرى. وهذا ما يؤكّد قيام الشّعر العربيّ على منطق التّراتب العقليّ، الذي يعتمد على توزيع مقاطع القصيدة على مقتضيات العقل ما يجعل الانتقال بينها يكون انتقالا عرفانياً واعياً تحكّمه آليات الصّيغة اللّغويّة وميكانيزمات البناء والتّركيب.

وقد ارتأينا أن ندرج هذه العملية ضمن محور عام، يحيل إلى استراتيجية الهندسة العرفانية الذي يدلّ على الإطار الكلّي الذي تنتظم صناعة الشّعر فيه، وهي تحيل إلى المفاصل الكبرى التي تحكم تموضع الخطاب الشعريّ، وتدرّج معانيه في القصيدة الواحدة، بحيث يمكن اعتبارها عملية عقليّة تخضع لآليات ذهنية تتحكّم في سيرورتها، وترتبط بانتظام المعاني في الدّهن ومناسبتها لغرض القصيدة، ثمّ انسجام أجزائها وفق النّسق الخطابي الذي ينتج عنها.

تمّ النّظر إلى القصيدة باعتبارها "عملا بنائيا، فهي تبدأ بفكرة ذهنية بسيطة، لتنتهي بجسد كتابيّ متحقّق وجودياً، والقصيدة بشكلها المتحقّق تخضع لتوصيفات ترسم ملامحها مثلما تخضع

¹ - سليم العمري، بنية القصيدة الجاهليّة من النماذج التفسيرية السائدة إلى النّموذج العرفانيّ، مجلة فصول، ع 100 الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2017، ص 429.

لاشترطات تكفل نجاحها"¹، وبناءً على هذا شكّل الحديث عن الهندسة العرفانية للقصيدة العربية في الفكر التراثي نموذجاً معرفياً خاصاً يرتبط بالميكانيزمات التي يقوم عليها توزع الدلالة في الخطاب الشعري، وتؤسس لهذا النموذج ثلاث مراحل أساس تستغرق نظام تشكّل القصيدة، ترتبط المرحلة الأولى بما عرف بالابتداء أو الافتتاح، والثانية بالتخلص أو الخروج، أما الثالثة فتحيل إلى الاختتام أو نهاية القصيدة، ويكون للكفاءة الإبداعية دور مهم في عملية الانتقال بين تلك المراحل بناءً على إحداث علاقات تكاملية بين الأبعاد الدلالية التي يتوزع عليها نسق الخطاب.

بدأ الحديث عن هذا النموذج منذ القرن الثالث الهجري، فقد أشار علماء البلاغة إلى أنّ الشاعر أو الناثر يجدر به أن يتأنق في ثلاثة مواضع في كلامه، حتّى يكون أعذب لفظاً وأحسن سبكا وأصحّ معنى؛ وهي: الابتداء، والتخلص، والانتهاء²، وقد اعتبر هذا النموذج بداية من أشكال البديع، وهو ما يتجلى من خلال الطرح التحديثي الذي عرضه ابن المعتز حول الظواهر البلاغية إذ كان له "فضل واضح في ترسيخ النظرة السليمة إلى البلاغة، تلك التي تنظر إلى العناصر البلاغية على أنّها مقاييس صالحة للنقد الأدبي، فلقد رأيناه في بديعه يتخذ من العناصر البلاغية مقاييس يقيس بها الأسلوب الأدبي. إنّه أول من ألّف في البديع بمفهومه الجديد وبذلك يدخله عنصراً أساساً من عناصر نقد الأسلوب الأدبي. لقد كان القدماء _ وهم لا يدرون ما البديع _ ينفقون على أساس من اللّغة والنحو والمعنى... أما ابن المعتز فقد أرسى للنقد جانبا آخر، يقوم على تمييز الأسلوب الأدبي بما فيه من فنون البديع"³، وهذا ما جعل نظريته مغايرة لمن جاء قبله.

وبهذا يكون ابن المعتز قد أرسى للنقد العربي دعائم جديدة لم يبتنّب إليها سابقوه، وصاغها وفق تبويب منهجي يدلّ على وعيه النقدي بمكونات الخطاب الشعري، فهو لم يكن "راوية للشعر وحسب، بل كان شاعراً ذوّاقاً، ناقداً بطبعه ودقّة حسّه وفطنته، فيصدر أحكامه على ما يرويه من قصائد ومقطّعات، ولا يكيل إعجابه ولا استهجانته في عبارات تدل على انفعال حقيقيّ بجمال الشعر

1 - علي حسين يوسف، بناء القصيدة العربية بين الاشتراط والتوصيف، ص 408.

2 - إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص 17.

3 - مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، ط 1، سوريا، د. ت، ص 73.

أو قبحة"¹، بل يقيّمها على ما يقتضيه نظم الشعر من فنون البلاغة وألوان البديع التي لا يستقيم جنسه إلا بحضورها، ليجعل حسن الابتداء وحسن التخلّص من أهم هذه الألوان، وهو ما يسوّغ النّظر إليها باعتبارها استراتيجيات خطابية، تحسّن الشعر وتساعد في إنجاز غايته التّأثيرية وفق نظام هندسيّ يراعي مقتضيات الصّناعة.

حين نقف عند ما طرحه ابن المعتز في باب الهندسة* نجد أنّه جعل حسن الابتداء من أهم المحاسن التي يقوم عليها نظام الشعر العربيّ، فحديثه عنه يظهر من خلال تصنيفه ضمن عناصر البديع التي تحسّن بنية الخطاب، كما جعله يندرج ضمن المقاييس البلاغية التي تجعل الخطاب الشعريّ يتميّز بالجودة. ومن هذا المنطلق عمد إلى معالجة العديد من ابتداءات الشعراء متعرّضاً إلى تأثير حسنها على جودة القصيدة، نذكر منها قول النابغة:

كَلَيْنِي لِهَمِّ يَا أَمِيمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلِ أَقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ

وقول أبي تمام:

أَجَلُ أَيُّهَا الرَّبْعُ الَّذِي خَفَّ أَهْلُهُ نَقْدٌ أَدْرَكَتْ فِيكَ النَّوَى مَا تُحَاوِلُهُ

وقوله أيضاً:

يَا بُغْدَا غَايَةَ دَمْعِ الْعَيْنِ إِذْ بَعْدُوا هِيَ الصَّبَابَةُ طُولُ الدَّهْرِ وَالْكَمْدُ²

ومن المنظور ذاته تطرّق ابن المعتز إلى حسن التخلّص أو الخروج _ كما يسمّيه _ وجعله من أبرز سمات الشعر الجيّد، ورأى أنّ الشّاعر المجيد هو من يحسن اختيار الكيفية التي ينتقل بها بين عناصر قصيدته ومقاطعها ببراعة، تجعل المتلقّي متشوّقاً لمواصلة الاستماع أو القراءة. ويورد في هذا أبياتا لبشار بن برد:

خَلِيلِي مِنْ جَرَمِ أَعِينَا أَخَاكُمَا عَلَى دَهْرِهِ إِنَّ الْكَرِيمَ مُعِينُ

¹ - محمد زغلول سلام، تاريخ النّقد الأدبي والبلاغة حتّى القرن الزّابع الهجريّ، ص 157.

* نشير إلى أنّنا وجدنا أنّ أبا العباس ثعلب قد سبق ابن المعتز في الحديث عن الهندسة، لكنّه تحدّث عن الافتتاح فقط وذلك في معرض حديثه عن مواصفات الأبيات الجيّدة. لذا بدأنا بآبِن المعتز واعتمدنا على ما قدّمه في هذا الباب، كونه تحدّث عن الهندسة كنوع من البديع، الذي يدخل ضمن آليات صناعة الخطاب الشعريّ، وكذا كميّار أساس في الحكم على جودة القصيدة.

² - أبو العباس عبد الله بن المعتز، البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسّسة الكتب النّقافية، ط1، لبنان، 2012، ص 104

وَلَا تَبْخَلَا بُخْلَ ابْنِ قَرَعَةَ إِنَّهُ
مَخَافَةٌ أَنْ يُرْجَى نَدَاهُ حَزِينٌ
إِذَا جِئْتُهُ فِي الْحَقِّ أُغْلِقَ بَابَهُ
فَلَمْ تُلْفِهِ إِلَّا وَأَنْتَ كَمِينٌ¹

وهكذا يكون ابن المعتز قد سبق في الإشارة إلى هذا الباب العرفاني في بناء الخطاب الشعري عند العرب، وإن لم يكن قد رافقه بتفصيل الآليات المسؤولة عن هذه الهندسة وتحليلها، إلا أنه تحدّث عنه بشكل إجمالي _ وهي عادة الدارسين العرب القدامى _ يحيل إلى المظهر الذهني للخطاب الشعري القديم، بما هو "معرفة بشرية تعالج ذهنياً، وتحيل إلى نظام إدراكي يتجاوز المضامين إلى تنظيم المعلومات المعالجة ذهنياً"²، بحيث يعكس هذا التنظيم الهندسة التي تقوم عليها بنيته.

وبما أنّ صناعة القصيدة ترتبط بالأساس العرفاني الذي يوجّه مسارها الدلالي ضمن النسق التركيبي الذي تنتظم فيه، فإنّ الحديث عن هندستها وفق هذا المنظور، يطرح التساؤل عن الآليات المسؤولة عن اشتغال أجزائها ضمن هذا النسق؟ وعن الشروط التي وضعها القدامى لمراحل البناء: الابتداء والتخلّص والختام؟ وكذا عن أهميتها في توجيه الحكم النقدي على الخطاب الشعري من جهة وعلى مقدرة الشاعر من جهة أخرى؟

يكتمل نموذج الهندسة العرفانية بعد القرن الثالث مع القاضي الجرجاني، الذي يتحدّث عن بنية القصيدة العربية، منتبهاً ما طرحه ابن المعتز في التأسيس للبناء الشمولي الذي يستغرق مراحل التشكيل الشعري كاملة، لتكون نظريته أكثر تفصيلاً وعمقاً حين يذهب إلى أنّ "الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلّص وبعدها الخاتمة؛ فإنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم على الإصغاء، ولم تكن الأوائل تخصّها بفضل مراعاة؛ وقد احتذى البحثري على مثالهم إلا في الاستهلال، فإنّه عني به فاتّفت له فيه محاسن، فأما أبو تمام والمنتبي فقد ذهبا في التخلّص كل مذهب واهتما به كل اهتمام، واتفق للمنتبي فيه خاصّة ما بلغ المراد وأحسن وزاد"³. فنلاحظ أنّ الجرجاني يوسّع نموذج الهندسة الذي طرحه ابن المعتز

1 - عبد الله بن المعتز، البديع، ص 76.

2 - توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، ص 422.

3 - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المنتبي وخصومه، ص 48.

بإضافة مرحلة مهمّة ترتبط بخاتمة القصيدة، لما لها من أهميّة في تحقيق الغاية التأثيرية التي يرمي إليها الخطاب الإبداعي، مؤكّداً على أهميّة المراحل الثلاث مجتمعة في تحسين القصيدة وجلب اهتمام المستمعين والتأثير فيهم.

ويحيل القاضي الجرجاني إلى الدور الذي يقوم به الشاعر في تشكيل هندسة القصيدة مرتكزا على أهميّة توفّر الكفاءة الذهنيّة في العمليّة الإبداعية، فهو يشترط على الشاعر أن يكون حاذقاً؛ لكي يتمكن من جمع مقاطع خطابه ضمن نسق موحد، بحيث تكون الحذاقة آليّة ذهنيّة تعكس "المهارة في كلّ عمل... فهو حاذق ماهر"¹، فحين يحذق الشّخص بشيء فإنّه ينجزه بكلّ مهارة دون أن يشوبه أيّ خطأ أو خلل، وهذا من تمام الكمال في الأعمال التي يكون العقل مشرفاً عليها، وبخاصّة أنّنا أمام صناعة تعتمد على تشغيل الآليات الذهنيّة التي من شأنها أن تحسّن عملية الصياغة. وقد جعل القاضي الجرجاني الحذاقة هي الآلية المسؤولة عن هندسة القصيدة كونها تعمل على مستوى إبداعي رفيع، يرتبط بالمهارة التي تتمّ عن توفّر الشاعر على قدرات إبداعية عالية، ومن هنا كانت لصيقة بعملية الاجتهاد؛ لأنّ المهارة تحتاج إلى بذل المجهود الذهني لتحقيق هندسة متوازنة على مستوى الخطاب الشعريّ، فبتوفّرها تتوسّع فضاءات الاشتغال في النظام العرفانيّ للشاعر، وتتحرّر من الرّتابة والتقليد السلبيّ الذي يتنافى مع التميّز والفرادة.

ويمكن أن نلمس إشارة مهمّة عند القاضي الجرجاني تتعلّق بدور آليّة الحذاقة في إبراز الفروقات الفرديّة بين الشعراء، من حيث التّفاوت والبروز في مرحلة دون غيرها، فكل شاعر يميّز بقدرة خاصّة على تحسين أحد عناصر الهندسة دون غيرها، ويرجع هذا لعامل الاجتهاد الذي قد يرتبط أحيانا بمرحلة دون غيرها _ لعارض ألمّ به أو لغرض يريد التّركيز عليه، أو لموضع يريد تنبيه المتلقّي إليه _ فيبذل الشاعر قصارى جهده ليكون ابتداءه جيّداً مثل البحتري، أو يكون مجيداً في تخلصه مثل أبي تمام والمتنبي*. يجتمع الاجتهاد مع الحذاقة في علاقة طردية بحيث يزيد

1 - ابن منظور، لسان العرب، مادة: (حذق) ص 811.

* نلاحظ أنّ عبد العزيز الجرجاني قد اتّبع ابن المعتز في النّظر إلى نموذج الهندسة باعتباره معياراً نقدياً يتم الحكم في ظلّه على جودة القصيدة أو رداءتها، وهذا ما لمسناه عند وقوفنا على مؤلف "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، إذ كان ينتصر لشعر المتنبي على من رفضوه، ويعتمد في الكثير من المواطن على قضيّة الهندسة، وتحسين مقاطع القصيدة سواء في الابتداء أو التّخلص أو الاختتام.

الاجتهاد كلما زاد الشاعر في حذاقته؛ لأنّ الشخص الماهر يسعى دائماً إلى تحسين ما يفعله دون أن يدخّر جهداً في ذلك، كما قد يحصل العكس فتزداد الحذاقة بزيادة اجتهاد الشاعر، وبما أنّ الاجتهاد يرتبط بالنشاط العقليّ فإنّ هذا يزيد من حاجة الهندسة إلى تكامل عناصر الكفاءة الإبداعية عند الشاعر.

وهكذا يمكن القول إنّ تركيز القدامى على النظام الذي تقوم عليه القصيدة العربية جعلهم يولون لكلّ مرحلة من مراحل بنائها أهميّة كبيرة، ولم يقفوا عند تحديد طبيعة التّفصل الذي ينظمها وحسب؛ بل تعرّضوا إلى الضوابط التي تحكمه من أجل ضمان إيصال الدلالة والتعبير عن التّصورات الذهنيّة التي تقع خلف إنتاجها، وهذا ما سنقف عنده مع تتبّع آرائهم حول كل مرحلة.

➤ الابتداء:

تقوم استراتيجية الهندسة على توزّع عناصر القصيدة بشكل ينمّ عن التّلاؤم الحاصل في بنيتها، وهي تعتمد على توسيع المستوى التّمثلي للخطاب على مراحل الصياغة مجتمعة، إذ يحضر شرط الإحكام منذ بداية القول، على اعتبار أنّ بداية القصيدة هي أوّل مرحلة إنتاجية في الخطاب الشعريّ، وهي العامل المحدّد لخصوصيّة القصيدة، والنّاطق الأوّل عن حال صاحبها والمضمون الذي يحرك عناصرها، ف"إذا كان وجه الإنسان دالاً عليه فكذلك مطلع القصيدة"¹، يدلّ عليها، ويخبر عن طبيعة النّسق الذي ينظم عليه بناؤها.

وقد عمد القدامى إلى الحديث عن أهميّة هذه المرحلة، ورأوا أنّ حسن الافتتاح يعكس قدرة الشاعر على إجادة خطابه، ومدى تضلّعه في مجال القول الشعريّ، ومدى قدرته على إحكام بنائه وبهذا تكون الأبيات الغرّ عند أبي العباس ثعلب (ت 291 هـ) هي "ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه، وكان لو طرح آخره لأغنى أوله بوضوح دلالاته. وإنّما ألفنا هذه الأبيات مُصليّة وجعلناها بالسّوابق لاحقة لملاءمتها إيّاها وممازجتها لها في اتفاق أوائلها وإن افترق أواخرها لأنّ سبيل المتكلم الإفهام وبغية المُكلم الاستفهام، فأخفّ الكلام على النّاطق مؤنة أسهله على

¹ - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 23.

السّامع محمّلاً، ما فهم عن ابتدائه مُراد قائله، وأبان قليله ووضّح دليله¹، فيؤكّد بهذا أهميّة الابتداء في نظام القصيدة، ويجعل بداية القصيدة هي المرحلة الأساس في قول الشّعر؛ فالشّاعر المجيد من يحسن استهلال قصائده؛ بحيث يتمكّن المستمع من تشكيل التّصورات الذّهنيّة التي تتناسب المعنى وتلائم القصد.

يعتمد أبو العباس ثعلب في حديثه عن الهندسة على استراتيجية إظهار المعنى في المستوى الهيكلّي للقصيدة، فيجعل مرحلة الابتداء البؤرة الأساس التي تختزن الدّلالة؛ لأنّ مكانتها الموضوعيّة تجعلها الواجهة المعنوية الأولى للإخبار عن موضوع القصيدة، إذ يعمد الشّاعر إلى اختيار البيت الذي يحين الدّلالة، ويكشف عن المعنى من ابتداء الخطاب، في شكل بلاغيّ يقوم على "إرادة المتكلم إيصال معنى من المعاني أو فكرة من الأفكار إلى الشخص المقصود بالكلام حسب كميّات معيّنة تتحدّد بنوع العلاقة القائمة بين الدّال ومدلوله"²، وتعبّر هذه الكميّات عن الطريقة التي يتوزّع بها المعنى في الخطاب، ليعكسه النّسق التركيبيّ الذي يمثّله.

وبما أنّ هذه المرحلة ينبغي أن تعبّر عن المقصدية التّواصلية للقصيدة، وجب أن يحرص الشّاعر على تنشيط مداركه أثناء الشّروع في بناء ابتداءاته، ما يستدعي توسيع النّشاط العرفانيّ الذي يقوم به الدّماغ على مختلف النّماذج الذّهنيّة التي تخدم مقولات المعنى، من أجل تشكيل الخيارات التي يعتمد عليها الدّهن في بناء النّماذج التّعبيرية الخاصّة بالمرحلة، فيكون هذا النّشاط المحرّك الأوّل للصّناعة الشعريّة وفق نموذج الهندسة، والباعث على فرز مداخلها واختيار المناويل التي تعتمد عليها، وهذا يتماشى مع النّمط التّكامليّ الذي يشغل به الدّماغ، إذ تذهب الدّراسات في مجال علم الأعصاب إلى أنّ "عمل الدّماغ فيما يخصّ أيّ سلوك هو عمل قائم على التّوزيع المعلوماتي في المخ، بما يشبه عمل مجموعة من جوقة موسيقية كبيرة تقوم بالعزف بأسلوب دقيق لإخراج سيمفونية ما؛ فكلّ منطقة من مناطق المخ تسهم بشكل ما في عمليات إنتاج أيّ سلوك

1 - أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب، قواعد الشّعر، تح: رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجي، ط2، مصر، 1995، ص 72.

2 - حمادي صمود، التّفكير البلاغي عند العرب، ص 271.

بشري، واللغة سلوك لغوي على قمة التناغم القائم في الدماغ¹، بحيث تتكامل الآليات الذهنية في اختيار الدوال وتنظيمها ضمن علاقاتها التركيبية والنحوية والدلالية من أجل الخروج بصياغة مناسبة للمعنى الذي تقوم عليه القصيدة في أول تمظهر هندسي لها.

وحين ننظر من زاوية أخرى لما طرحه أبو العباس ثعلب في هذه الاستراتيجية، نجد أن قدرة القصيدة على إظهار المعنى في تمامه من مرحلة تشكلها الأولى، يعكس القوى الذهنية التي تحرك فعل الإنتاج، فعملية بناء المعنى هي عملية ذهنية قبل أن تكون عملية لغوية، والمعنى كما يراه جاكندوف في علم الدلالة العرفاني (Sémantique cognitive) هو "بنية ذهنية في الدماغ أي إنه تمثيل ذهني يشفر المعلومة المدخلة"²، وبقدر وضوح واكتمال هذا المعنى في تمظهره العرفاني يتضح حضوره في فضاء الخطاب، وتكون الدوال في مرحلة الابتداء آلة تجسد اكتماله.

إضافة إلى هذا، يربط أبو العباس ثعلب تحسين الابتداء بوظيفة الإفهام، حين يشير إلى النتيجة التي تنجم عن جودة الابتداء، وما يترتب عنه من إيضاح الدلالة وتبيين القصد، لتكون الوظيفة الإفهامية هي أول ما ينبغي التركيز عليه أثناء عملية البناء، في أول عتبة تُمفصل هيكل القصيدة ذلك أن تحسين وجوه المعنى من بداية الكلام يساعد المتلقي على ملء البنيات الفارغة التي قد تحدثها كثافة الخطاب الشعري، فتكون البنى النصية* حاملة لهيئات المعنى، بحيث تجيب المتلقي عن إمكانات الانفتاح التي قد تشوش عليه. وهذا ما يجعلنا نتفق مع محمد بازي حين يؤكد أن المعنى "يتحقق في الخطاب بالفعل"³، ويثبت أبو العباس ثعلب هذا الفعل من خلال التركيز على غاية الإفهام منذ مرحلة الابتداء.

كما يقوم الفعل النقدي عند أبي العباس ثعلب على ما تقدمه القصيدة من أطر إبداعية تجعلها تحقق حكم الجودة، وبما أن الخطاب الشعري في الفكر التراثي عدّ خطاباً راقياً وفريداً

1 - عبد الرحمن محمد طعمة، البناء العصبي للغة، ص 130.

2 - راي جاكندوف، علم الدلالة والعرفانية، ص 15.

* المقصود بالبنى النصية مجموع التراكيب والبنيات التي يتألف منها النص، وتتشكل من مكونات لغوية، وتراكيب نحوية اقتضاها نظم الكلام وفق مقاصد معينة، وتراكيب بلاغية تم اختيارها على أنها الأبلغ في إيصال المعنى. ينظر: محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، ص 177.

3 - المرجع نفسه، ص 105.

مقارنة بأنواع الخطابات الأخرى، فإنّ الالتفات إلى أهميّة تحسين بداياته اعتبر أمراً مهماً عند أبي العباس ثعلب وغيره من النقاد، وهذا ما جعلهم يتتبعون عمل الشعراء من بداية القصيدة، ويعالجون مواضع الحسن والقبح انطلاقاً من هذه الأهميّة. وقد جسّد أبو العباس ثعلب هذا في "قواعد الشعر" حين عالج هذه المسألة، إذ نجده يستدلّ على جودة الابتداء الذي يكتمل فيه المعنى، بذكر بيت الخنساء في رثاء أخيها صخر حين تقول:

وإنّ صخرًا لتأتّم الهداة به كأنه علمٌ في رأسه نار¹

يجعل أبو العباس ثعلب هذا البيت من الابتداءات الجيدة التي تعتمد على استراتيجية إظهار المعنى وتضطلع بوظيفة الإفهام؛ إذ يرى أنّ الخنساء استطاعت أن تُجمل موضوع القصيدة وتكشف معانيها وتخبر عن غرضها منذ البداية، دون أن تجعل المستمع يقع في حيرة التلقّي بالتساؤل عن القصد والبحث عن الدلالات فيما يأتي من القصيدة.

يتفق ابن طباطبا مع أبي العباس ثعلب في الحديث عن أهميّة إظهار المعنى في الابتداء إذ يمضي في تدعيم منوال نموذج الهندسة العرفانية، مشيراً إلى ضرورة تركيز الشاعر على ما يبتدئ به قصيدته؛ فيعمد إلى تحسينه وإجادة مداخله من باب الإجمال المحمود والافتتاح المطلوب، فيرى أنّ "من أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدّها استفزازاً لمن يستمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أيّ معنى يُساق القول فيه، قبل استتمامه وقبل توسّط العبارة عنه"²، فيكون حسن الافتتاح عنده مزيّة مطلوبة في الشعر؛ بغرض الإبانة عن طبقات المعنى منذ بداية الكلام، وقبل الخوض في تفاصيله مع الأجزاء الموالية للمطلع، وقد جعل الابتداء الذي يكون على هذه الشاكلة استراتيجية خطابية تعمل على استفزاز العمليات الذهنيّة _ على حدّ تعبير ابن طباطبا _ عند السامع من أجل تكوين التّصورات التي تخدم مجال الخطاب، وتساعد في بناء المعنى، من خلال التّعاون بين آليات الابتداء (إظهار المعنى والإفهام) في الخطاب والمعطيات السياقية التي تصاحب عمليّة الإنتاج، ذلك أنّ "قاعدة المعنى هي مجموعة الأبنية والمجالات العرفانيّة التي تخصّصه. أما الجانب الذي يقع إبرازه فهو بنية صغيرة من أبنية تلك

¹ - ينظر: أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، ص 72.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 24.

القاعدة أو الخلفية، تحيل عليها العبارة وتشير إليها¹، ومن هنا تظهر أهمية تكييف بدايات الخطاب مع ما يناسب المعنى ويسهل فهمه، وهذا ما يوسع من نقاط الالتقاء بين ما يقوله الخطاب وما يدركه المتلقي من بداية القول، وعليه يظهر الاستفزاز في هذا السياق كاستراتيجية تحفيزية تُعنى بتنشيط المدخلات التي يستدعيها سياق إنتاج المعنى وسياق إعادة بنائه.

وفي هذا الصدد يرى ابن طباطبا أنّ النابغة يحسن في ابتداءاته، ويجعلها تستقرّ السامع

لمعرفة معنى القصيدة قبل استتمامها، كما في قوله:

إِذَا مَا غَرَّوْا فِي الْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ

فقدّم في هذا البيت معنى ما يحلق الطير من أجله، ثمّ أوضحه بقوله:

يُصَاحِبُهُمْ حَتَّى يُغْرَنَ مَغَارَهُمْ مِنْ الضَّارِيَاتِ بِالذَّمَاءِ الدَّوَارِبِ
تَرَاهُنَّ خَلْفَ الْقَوْمِ زُورًا كَأَنَّهَا جُلُوسُ الشُّيُوخِ فِي مَسُوكِ الْأَرَابِ
جَوَانِحَ قَدْ أَيَقَنَنَّ أَنْ قَبِيلَهُ إِذَا مَا التَّقَى الْجَمْعَانَ أَوَّلُ غَالِبِ
لَهُنَّ عَلَيْهِمْ عَادَةٌ قَدْ عَرَفْنَاهَا إِذَا عَرَّضُوا الْخَطِيَّ فَوْقَ الْكَوَائِبِ²

وهكذا يولي ابن طباطبا مرحلة الابتداء أهمية بالغة؛ كونها تأخذ بزمام الخطاب نحو المسارات التداولية التي تتناسب عملية الخلق الشعري من جهة، وتفعل عملية التلقي من جهة أخرى، فهي تعدّ بهذا الطرح النواة الأولى التي تشكّل عالم القصيدة، وتبلور النسق الذي تتوزّع عليه معانيها، إذ تكون بمثابة الأرضية التوليدية التي تعتمد عليها عملية التشكيل والبناء، من أجل خلق الاستمرارية التي تحفّز توالد الأبيات وتتسق الدلالة، وتعمل على توجيه عملية الخلق نحو المجال الإبداعي الذي يتفق مع معيار الجودة.

ويدعم العسكريّ بناء نموذج هندسة القصيدة بالتركيز على هذه المرحلة، فينظر إلى الابتداء باعتباره الفاتحة التي يستفتح بها الشاعر كلامه، والبداية التي يروم المتلقي الاستمتاع بحسنها، وبالتالي تحتاج إلى فضل عناية وبالغ اهتمام كي تحدث الأثر المطلوب "والابتداء أول ما يقع في السمع من الكلام... وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً ومليحاً رشيقياً كان داعية إلى

1 - عبد الجبار بن غريبة، مدخل إلى النحو العرفاني، ص 47.

2 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 44.

الاستماع لما يجيء بعده من الكلام"¹. فعلى غرار ابن طباطبا الذي اكتفى بالإشارة إلى دور الابتداء الجيد في تحفيز التلقي، نجد ملامح تلك العلاقة تتحدّد مع العسكري، فهو يجعل الابتداء بمثابة حلقة الوصل التي تجمع منتج الخطاب بمتلقيه، من خلال البنى التصورية التي تشترك فيها مدخلات البنية المعرفية لهما؛ حيث يثير خطاب الابتداء بني علائقية بين الطرفين؛ كونه يمثل الباب الذي يلج من خلاله المتلقي إلى عالم القصيدة، وهو يمثل أيضا وسيلة استدرجية؛ ذلك أن "عادة الشعراء أن يستدرجوا متلقيهم، فإذا حصلوا منه على قدر من الانتباه والاهتمام أدخلوه في غرض القصيدة الحقيقي"². وهو ما جعل العسكري يشير إلى أهميته في تحفيز الفضاء الذهني الذي ينشط فيه التفاعل المعرفي للمتلقي مع بنية الخطاب؛ ذلك أن "عالم النص يتجاوب مع تشكيل المخططات التي يبادر إليها القارئ في أثناء التشغيل الذهني للنص، وتعمل المعطيات اللغوية كبواعث لاختيار المخططات الضرورية"³، فإن أثارت المعطيات اللغوية للابتداء انتباه المتلقي واستطاع أن يقيم مجالا تواصليا معها، تفاعل مع ما يأتي بعدها من مقاطع القصيدة، وإن لم تثر انتباهه لم يتفاعل مع ما يليها. وهكذا تمثل مقدمة القصيدة "فصلا أوليا تبنى عليه باقي المقاطع الشعرية في وحدة نفسية متكاملة"⁴ تعكس تكامل بنائها وانسجام عناصرها.

يتجلى هذا الانسجام حسب العسكري من خلال امتلاك الابتداء مؤشرات الحسن والملاحة والرشاقة، وهي تندرج ضمن المفهوم الإطار لجودة الصياغة والتركيب في الفكر العربي القديم* فعلى اعتبار أن الابتداء أول ما يصل من الكلام، يمكن النظر إليه على أنه يمثل علامة سيميائية

1 - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص 435-437.

2 - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن، 1999، ص 203.

3 - لارزيا بيليخوفا، مقالتان في إدراكيات النص الشعري، ص 158.

4 - عمر رمضان، قراءة في بنية القصيدة الجاهلية اللغة والإيقاع، معلقة امرئ القيس أنموذجا، مجلة (Sarkiyat Mecmuas) ع 25، جامعة إسطنبول، تركيا، 2014، ص 180.

* يتشكل الإطار التصوري للجودة في هذا السياق من مجموعة مستويات تنظيمية، مثل: كيف يكون الابتداء تأثيريا؟ وماذا يفعل الشاعر لتحسين ابتدائه؟ وكيف تكون اللغة الشعرية في الابتداء؟ وما هي مقومات الابتداء الجيد عند القدامى؟ وما هي منزلة الابتداء ضمن الهندسة الكلية للقصيدة؟ اعتمدنا في صياغة هذا المفهوم على ما قدمه محمد الصالح البوعمراني في كتابه: السيميائية العرفانية الاستعارية والثقافية، ص 53.

تحمل إشارات خطابية تعكس حسنه أو قبحه، وبالتالي يكون المدخل الخطابي الأول الذي تواجه به البنى النصية المحيط العرفاني الذي تقال فيه.

ويستمر تأكيد القدامى أهمية الابتداء في القرن الخامس مع ابن رشيق، الذي خصص بابا في الجزء الأول من العمدة أسماه (المبدأ والخروج والنهاية) تحدّث فيه عن هندسة القصيدة العربية وكان أكثر تركيزه على حسن الافتتاح والاختتام، باعتبارهما استراتيجيتان تؤثران بدرجة كبيرة على مسار الخطاب، إذ يذهب إلى أنّ مقدّمة الكلام تعدّ من أهم المراحل التي ينبغي الانتباه إليها والعمل على تحسينها، واختيار الألفاظ المناسبة لها، وتخيّر المعاني الرقيقة التي تكون فيها من أجل ضمان إحكام بنية الخطاب، ذلك أنّ "الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أول وهلة"¹. ينطلق ابن رشيق من التصريح المباشر بمعيار الجودة في الابتداء، فهو يدعو الشعراء إلى الالتزام بتجويد مطالع قصائدهم، ويجعلها وسيطا تنبهيًا للمادة الإبداعية؛ كونها تعكس الدفقة الشعورية التي يواجه بها عالم القصيدة العوالم الخارجية على اختلافها وتعدّد عناصرها وعلاقاتها. يتجلى هذا في كونها (أول ما يقع على السمع) أي إنّها أول ما تتمّ معالجته من القصيدة، بحيث تعتمد معالجتها بدرجة كبيرة على القدرة التي يظهرها الذهن في الانتباه للمثيرات التي يتلقاها؛ حيث "يبدأ دور الانتباه عند وصول المثيرات إلى الدماغ، ليقرّر الفرد المثيرات التي يهتم بها والتي لا يهتم ولا يتعامل معها"² وبما أنّ الابتداء هو أول موضع من القصيدة وأول ما يخرج منها، فإنّ التركيز سيكون منصبًا عليه، وبالفقر الذي يحمله من المحاسن ينشط فعل الانتباه وتحصل الاستجابة، كما قد يحصل العكس في حالة ما إذا كان الابتداء قبيحا فلا يهتم به نظام المعالجة؛ لأنّ "ما لا يلفت انتباهنا أو ينبهنا إليه منبه لا يدخل حساباتنا ولا في تصوراتنا، وقد يكون مهمًا أو بالغ الأهمية والخطورة ونحن لا ندري"³. ومن هنا تظهر أهمية تجويد الابتداء عند ابن رشيق.

1 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج 1، ص 218.

2 - عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 74.

3 - هاني عبد الرحمن مكروم، التصور العقلي، ص 51.

كما يستخدم ابن رشيّق أيقونة المفتاح للدلالة على مكانة الابتداء في هندسة القصيدة وللإشارة إلى الإحكام الذي ينبغي أن يميّز به نظامها في مرحلته الأولى؛ فيكون الابتداء مفتاحاً لهذا الانتظام، تفتح بوساطته أقفال المعاني وتتوارد من خلاله إلى الذهن، فجودة الابتداء هي التي تخاتل البنية العميقة لتظهر على سطح الخطاب، وتكشف دلالاتها المتوارية خلف أعطاف النظم والتركيّب.

ويتوسّع ابن رشيّق في حديثه عن أهميّة الابتداء، مشيراً إلى طريقة العرب في بداية قصائدها، فالذي يتأمل في بنية القصيدة العربيّة القديمة يلاحظ أنّ للشّعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطّباع من حبّ الغزل، والميل إلى اللّهو والنّساء، وإنّ ذلك استدراج إلى ما بعده¹. يتعرّض ابن رشيّق للابتداء الذي يرتبط بالغزل من خلال تركيزه على ما خبرته البيئة العربيّة من أثر النسيب في تحسين القول الشعريّ، ذلك أنّه من المواضيع المشتركة بين أفراد المجتمع؛ لأنّ الحب تجربة كونية لا يمكن أن تتفصل عن البشر في مختلف مراحل حياتهم، وما لجوء الشّاعر إلى الغزل والنسيب إلا طريقة لنقل تجربته _ وتجربة جمهوره _ مع الحبّ والتعبير عن مشاعر الحب والشوق، أو الرّغبة في الوصل أو ذكر مواصفات الحبيبة أو الشكوى من ألم البعد والفراق. ومن هنا تظهر أهميّة الابتداء بالنسيب في تحسين القصيدة عند جمهور المتلقّين؛ لأنّ الشّاعر بهذا يجعل المحبّ يعيد عيش تجربته في ثنايا خطابه، ما يجعله يُقبل على القول، ويستمتع بما يرد فيه من حديث عن فضاء الحب والمشاعر. ذلك أنّ ولوج هذا الفضاء يؤدّي إلى تنبيه الجهاز العصبيّ الباراسمبثاوي المرتبط باستجابة الاسترخاء، ومجموعة من الاستجابات الجسديّة الشّاملة التي تولّد حالة عامّة من الهدوء والرّضا²، وهذا ما عبّر عنه ابن رشيّق بـ (عطف القلوب واستدعاء القبول).

وقد سار الشّعراء على هذه الشّاكلة في تخيير مطالع الأبيات والحرص على تحسينها، كي تكون هندسة القصيدة متماسكة الإحكام، معبرة عن أغراضهم، مرتبطة بتجاربهم وتجارب المتلقّين

1 - ابن رشيّق، العمدة في محاسن الشّعر وأدابه ونقده، ج 1، ص 225.

2 - ينظر: دانيال جولمان، نكاه المشاعر، ص 26.

وكان ينظر إلى الابتداء على أنه "طراز دلالي يبني خطاطة المعنى في الغرض كله"¹، فكانت المطالع متناسبة مع الموضوع الذي تقوم عليه القصيدة، وخادمة له؛ ذلك أن المطالع في الفكر التراثي ليس خروجاً ولا بعداً عن موضوع القصيدة؛ بل وليس مجرد تقليد التزمه الشعراء القدماء وإنما هو منهج فني يتيح للشاعر أن يبرز لنا من خلاله خواطره ومشاعره نحو موضوع القصيدة وكأن الشاعر بهذا يحتفظ لنفسه بالحق في أن يبدي رأيه أو مشاعره الحقيقية نحو موضوع القصيدة، ولا يرضى بأن يكون محض أداة إذا دعتة المناسبة أو الظروف إلى ذلك²، فالشاعر يربط ابتداءه بالغرض من جهة وبالمقصدية من جهة أخرى، فهو في خطابه الشعري "يعيد إنتاج الواقع إنتاجاً جديداً بعدما يمزجه بمشاعره وانفعالاته"³، ما يؤثر على النسق التكويني الذي تتمظهر فيه بنية الخطاب، ويجعلها تتعالق مع المقولات الذهنية التي تفرعت عنها البنى النصية المشكّلة لمراحلها، وهذا يتماشى مع براديجم الصناعة العقلية، لأنه يعكس الترابط الذي يقيمه الذهن بين الغرض الشعري وهندسة الخطاب والقصد، ليختزل المطالع هذا التواشج، ويكون وسيطاً استراتيجياً في الصياغة، يعكس مدى الانسجام الذي يميّز مراحل العملية الإبداعية حسب المنظور التراثي.

ويستمر الاهتمام بالابتداء مع القرطاجني الذي يفصل في الآليات التي اعتمدها الشعراء الأوائل في بناء مطالع قصائدهم، ويرى أنهم "... كثيراً ما يستعملون فيها النداء والمخاطبة والاستفهام، ويذهبون بها مذاهب من تعجيب أو تهويل أو تقرير أو تشكيك أو غير ذلك"⁴ من الأحوال التي تكون فيها مطالع الأبيات سببا في إقبال المتلقي على سماع القصيدة إلى آخرها فبما أنها أول ما يقع على السمع؛ فإنها تحتاج إلى تخصيص في آليات التشكيل والصياغة، إذ ينبغي أن تكون مختلفة عن غيرها من المقاطع، وذلك بتوظيف الصيغ والأساليب التي تخدم دورها كصيغة النداء، التي تقوم بوظيفة تنبيهية تستثير آليات التلقي، وبخاصة حين نربطها

1 - صالح بن الهادي رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، ص 245.

2 - عبد الحليم حفنى، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، مصر، 1987، ص 6.

3 - أحمد بن جار الله الزهراني وآخرون، صناعة التّكبير اللّغويّ، التّكوين للدراسات والأبحاث، ط1، المملكة العربية السعودية، 2014، ص 62.

4 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 275.

بالمظهر الشفوي للخطاب الشعري القديم، حيث يحضر النداء بصفة لافتة في مقدمات القصائد ليؤكد رغبة الشاعر في إقامة نوع من التواصل والتّحاور مع العالم المحيط به، فهو "يجسد إحساساً عميقاً يتولّد من خلال النبوة التي يحدثها أسلوب النداء في سياق النص الشعري"¹، إذ يعمل هذا الأسلوب على توجيه محور الاهتمام إلى المخاطب _ على اختلاف ماهيته _ وهذا ما يشرعن العلاقة التي تقيمها النماذج الذهنية للمبدع مع النماذج الذهنية للمتلقّي، من خلال مطلع القصيدة باعتبارها جسراً توصلياً في هذا السياق.

إضافة إلى النداء، يشير القرطاجني إلى أهميّة توظيف صيغ الاستفهام في المطلع باعتباره إنجازاً لغوياً يؤدي إلى إحداث نتائج تأثيريّة للقول، فهو يجعل "السامع يحاول توفير بعض المحتويات لسدّ ثغرة في بعض البنى الخبرية"²، وذلك من خلال واسم القوة الإنجازية الذي يحمل معاني التنبيه أو إثارة الإعجاب أو التخويف أو التشكيك أو التقرير، ما يشير إلى طريقة اشتغال المحتوى القضوي في الخطاب الشعري على اختلاف مراحلها، وبخاصة حين يتعلّق الأمر بأول مرحلة في القصيدة، بحيث يعمل المحتوى القضوي على توجيه آليات البناء نحو العناصر التي تخدم هندسة القصيدة في بدايتها، فيقوم الذّهن بترشيح صيغ المخاطبة الملائمة مثل النداء والاستفهام بغية تحقيق مطلب الجودة.

وهكذا يربط القرطاجني الأساليب التي يستعملها الشعراء في الافتتاح بالقصد الذي يتحكّم في بناء القصيدة منذ مطلعها، فيكون التّركيب بهذا بنية سطحية تعكس البنية التّصوريّة للتّمثّلات الذهنيّة المتحكّمة في عملية التّشكيل؛ ذلك أنّ "حاجة الفرد ومقصده من التّعبير، وما يعرفه من خبرات وتجارب وعلاقته بالمتلقّي... كلّ ذلك يتحكّم فيما يختاره من أبنية لغويّة تركيبية، والمتلقّي محتاج إلى كلّ ذلك ليعيد تشكيل المشاهد. بهذا التّصور يصبح التّركيب عند العرفانيّين أحد الأدوات الخادمة للدّلالة، والممكنة من إظهار ما يميّز مشهداً عن مشهد غيره من المعاني التي

¹ - موسى رابعة، تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتّوزيع، ط 1، الأردن 2011، ص 11.

² - صابر الحباشة، لسانيات الخطاب: الأسلوبية والتلفظ والتداولية، دار الحوار للنشر والتّوزيع، ط 1، سورية، 2010، ص 101.

تُبرز أو تُخفي¹، فما تقوله اللّغة في بنية الخطاب يندرج ضمن الفضاء العام الذي تشكّله البنية المعرفيّة للفرد، فنكون قدراته الإبداعية في الجانب التركيبي خاضعة لعمليات الدّفع والإنتاج، التي توجّهها التجربة الشعوريّة لحظة شروعه في افتتاح قصيدته. ومن هنا تتزاحم العبارات والتراكيب في بداية الإنتاج، ليأتي دور المبدع ويختار منها ما يلائم مطلعها، ويتماشى مع تصوّراته ومقاصده وغرضه الشعريّ.

يمضي القرطاجني في توسيع نموذج الهندسة العرفانية من خلال التوسّع في عرض المواصفات التي تكون عليها مطالع الأبيات، فيشترط على الشّاعر أن يجعلها "جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة تامة... متناسبة النّسج، حسنة الالتفاتات لطيفة التدرّج"² كي تؤدي التأثير المطلوب ويحصل من ورائها المراد والمرغوب، فيما أنّها أوّل ما يُصنع من القصيدة، وجب توجيه الاهتمام نحو مستوى ألفاظها بتحسينها، وإبانة معانيها والكشف عن دلالتها، دون الوقوع في الإسراف المشين، والإكثار الذي يؤدي إلى الانصراف عن الاستماع من بداية القصيدة، وهذا ما يجعل منها الموضع الذي ينبغي أن تجتمع فيه مواطن الحسن والجودة، إذ لا يمكن أن يستقيم بناء القصيدة كاملة دون أن تكون بدايتها جيّدة النّظم وحسنة التّأليف والتّركيب، وهو ما يستدعي جهداً عرفانياً خاصاً يلازم هذه المرحلة من الصّناعة، تنتظم فيه خطاطات الفضاءات الذهنيّة التي يعتمد عليها الشّاعر في تشكيل نسق خطابه، وتجتّمع ضمن وحدات تركيبية دينامية تختزل المرجعيات المعرفيّة التي تدخل في صلب بنائه، من أجل توليد الإطار اللّغويّ الملائم لبنية الابتداء؛ ذلك أنّ "الأنظمة الخطاطية لا تتنّظ عالمنا الفيزيائيّ وأفكارنا وتصوراتنا وحسب، بل تتنّظ أيضاً بنى اللّغة معجماً ونحواً وخطاباً"³، فهي تتغلغل ضمن مستويات التكوّن الخطابيّ، وتعمل على توجيه البنية السّطحية نحو استحضار النّماذج التعبيريّة التي تخدم معايير الجمالية والجودة في سياقها المقاليّ والمقاميّ.

1 - منانة حمزة الصّفاقسي، الدّلالة العرفانية الإدراكية وتراجع دور التّركيب/ الإعراب في إنتاج الكلام وتأويله، ص 105.

2 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 275.

3 - محمد الصّالح البوعمراني، السّيميائية العرفانية، ص 327.

لم يكتف النقاد بذكر ما يحتاجه ابتداء القصيدة كي يستقيم بناؤها وحسب، بل تميّزت نظرتهم بالعمق المعرفي، إذ عمدوا في المقابل إلى التفصيل في الأمور التي يجب على الشاعر أن يتجنّبها في شعره عامّة، وفي مطالع أبياته خاصّة حين ذهبوا إلى أنّه "ينبغي على الشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يُتطير به، أو يُستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتت الألاف، ونعي الشباب، وذمّ الزمان، لا سيما في القصائد التي تُضمّن المدائح أو التّهاني، ويستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة، فإنّ الكلام إذا كان مؤسساً على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أنّ الشاعر إنّما يخاطب نفسه دون الممدوح، فيتجنّب مثل قول الأعشى:

مَا بُكَاءَ الْكَبِيرِ بِالْأَطْلَالِ وَسُؤَالِي، وَهَلْ تَرُدُّ سُؤَالِي
دِمْنَةٌ قَفْرَةٌ تَعَاوَرَهَا الصَّيْدُ فُ بَرِيحَيْنِ مِنْ صَبَا وَسَمَالٍ¹

تعتمد فكرة التّحرّز التي دعا إليها النقاد على ما قد يلزم مطلع القصيدة من انفلات مقاميّ، تغيب فيه خاصية الانسجام بين مكونات المطع وغرض القصيدة، بحيث يقوم هذا التّحرّز على عاملي التّطير والجفاء اللذين ينجمان عن الانفلات في حالة ارتباطهما بالمدح، وما يتّصل بهما من استعمالات سياقية ترتبط بالمجال التّصوريّ للتشائم والتّطير ككثرة البكاء والحديث عن المواجه والأحزان، والحسرة على فوات الشباب، وكذا الاعتراض على حوادث الزمان وذمّه، وغيرها من البنى التّصوريّة، التي تؤدّي عكس النتائج التي يحدثها ابتداء الحديث عن الحب والوصل والغزل؛ لأنّها تندرج ضمن فضاء الحزن الذي يؤدّي "إلى نقص في الطّاقة والحماس اتّجاه معظم أنشطة الحياة، خاصّة تلك التي تتّصف بالبهجة والتنوّع"² فهي من العناصر التي لا تخدم حسن الابتداء، وتبتعد عن معايير الجمالية التي نادى بها الفكر النّقدي في تأسيسه قوانين القول الشعريّ. إضافة إلى هذا، يرتبط فعل التّحرّز في الفكر التّراثيّ بكل ما يمكن أن يُشيين بداية القصيدة، لذلك وجب على الشاعر أن يمتلك كفاءة ذهنية عالية، تمكّنه من احتراف قوانين

1 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 204.

2 - دانيال جولمان، ذكاء المشاعر، ص 27.

الصناعة الشعرية "حتى لا يستفتح بلفظ مُحتمل"¹، ذلك أن انفتاح ألفاظ الابتداء على احتمالات دلالية متعددة يُضعف من فعالية الدماغ في ترجمتها ومعالجتها، فلا تتكيف مع البنية المعرفية للمتلقّي، ما يجعلها نافرة من السياق، وغير منسجمة مع عناصر التأليف، كون الدماغ يرسل إشارات سلبية تعكس عدم قدرته على معالجتها، وتحديد دلالاتها ضمن المقولات التي يخترنها النظام الترميزي الذي "يجمع بين عدد من الرموز ودلالاتها"²، ما يؤدي إلى حصول التثؤثر في عملية الاستقبال؛ لأن النظام العرفاني في هذه الحالة لا يستطيع تصنيف مثل هذه المعلومة _ غير ممكنة التحديد _ وبالتالي لا تحفظ في الذاكرة ولا يتم ترميزها أو تخزينها، ما يقود إلى حدوث خلل في إيصال المقصدية على مستوى مقدمة القصيدة، وهو ما يبعث على الانزعاج وعدم الاهتمام بما سيقال بعدها.

كما يمكن أن نشير في هذا السياق إلى أن النقاد قد اقترحوا مبدأ المناسبة، لتجنب التثؤثر والتفوق من مطلع القصيدة، من خلال توجيه الشاعر إلى الحرص على مناسبة ما يرد في ابتدائه للغرض الذي تقوم عليه قصيدته؛ بحيث يستدعي الرثاء البكاء والنعي والتحسر، بينما يتناسب الاستبشار وذكر الاجتماع واللقاء مع المدح، وهذا ما يحدث الملاءمة بين افتتاح القصيدة وما يأتي بعدها، فتكون الآثار المترتبة عن هذا الجمع ملائمة للمقام التداولي كذلك، وتخدم المقصدية، دون الحاجة إلى بذل جهد عرفاني كبير أثناء اختيار عناصر ابتداء القصيدة في الغرض المطلوب، أو أثناء معالجة تلك العناصر. وبناءً على هذا يمكن القول إن هندسة القصيدة في مرحلة الابتداء تركز على محور الاختيار الملائم الذي تنسجم فيه المعطيات الخطابية مع الكيانات الذهنية لتكون القصيدة ذات منحنى تفاعلي تأثري.

وهكذا يمكن القول إن اهتمام القدامى بمطالع الأبيات نتج عن أهميتها في إظهار براعة الشاعر وجودة القصيدة، وكذا عن كونها تعدّ المرجع الأول الذي يستثير الفضاءات التي تتوزع عليها القصيدة، فالشاعر حين يحسن ابتداءاته فإنه يضع أرضية القراءة الأولى أمام المتلقّي، ويفتح أمامه باب الولوج إلى عالم الدلالة العامة التي يتمحور حولها نظام الخطاب كلية. وكلما كان هذا

¹ - أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1982، ص 183.

² - Comprendre le cerveau : naissance d'une science de l'apprentissage, p 32.

المدخل (الابتداء) حاملا لمجالات تصوّرية واسعة استطاع أن يخلق عنصر الإثارة، الذي يجعل القارئ يقبل على الاستماع والتواصل الذهني مع القصيدة ومنتجها. وعليه تكون "كلّ الصفات التي يتطلّبها القدماء في المطلع، والتي ينصحون الشعراء بتحقيقها إنّما تهدف إلى غاية واحدة، هي الاتجاه إلى نفسية المخاطب ومحاولة التأثير فيها"¹ وجلب اهتمامها، وفي هذا تأكيد على أهميّة نموذج هندسة القصيدة باعتباره يعتمد على إعمال العقل في الصياغة الشعرية من خلال اختيار كل ما يخدم بداية القصيدة وتجنّب ما يشينها، مراعاة للبراديعم المعرفي الذي يؤطّر بناء الخطاب الشعريّ في الفكر التراثي العربيّ.

➤ التّخلص:

يعدّ التّخلص عملية تركيبية مهمّة في الهندسة العرفانية لبناء القصيدة، وهو مرحلة تالية للابتداء يأتي بعده ويكون مرتبطاً بموضوعه؛ إذ يمكن القول إنّ لا يمكن بناء الخطاب الشعريّ دون إقامة مقاطعه على تمفصلات دلالية تتحكّم في سيرورة النسق العام الذي تشغل عليه لغته الإبداعية، فصياغة الخطاب الشعريّ تخضع للتدرّج في التعبير عن المعاني، والانتقال بين أشطار الدلالة، ومنه لا يمكن النّظر إلى القصيدة في الفكر التراثيّ إلّا باعتبارها نظاماً متلاحماً، يعكس مدى تكامل الأنساق الذهنية المسؤولة عن تشكيله، وانتظام أبياته في شكل كليّ، يُدبّج بمطالع حسنة، ويعتمد على تخلصات حسنة كذلك.

وقد نظر القدامى إلى التّخلص باعتباره استراتيجية انتقالية تستقيم عليها هندسة القصيدة ودعوا الشعراء إلى اتّباع بلاغة الكتاب في إنشاء الرّسائل، مثلما ذهب إليه ابن طباطبا حين رأى أنّ "الشّعر فصولا كفصول الرّسائل، فيحتاج الشّاعر إلى أن يصل كلامه _ على تصرّفه في فنونه _ وصلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشّكوى بألطف تخلص، وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عمّا قبله، بل يكون متّصلا به وممتزجا معه"² فيسنّ للشّعراء الطّريقة التي ينبغي الانتقال بها بين المعاني في مقاطع القصيدة الواحدة، من خلال امتلاك الشّاعر القدرة على تصوّر المعاني، وتنظيم المعرفة الشعرية في الذّهن بمستوياتها الحسي

¹ - عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، ص 52.

² - ابن طباطبا، عيار الشّعر، ص 9.

والمجرد بما يخدم عملية الصياغة، إذ يتمكّن الشاعر بكفاءته العرفانية أن يمزج بين الأخلاط التصويرية التي تستحضرها ذائقته الإبداعية؛ ذلك أنّ المكوّن الدلالي للخطاب الشعري لا يبنى فقط من تفاعل مختلف الأبنية اللغوية فيما بينها؛ بل أيضا من معطيات قد تستمدّ من خارج اللغة، أي من مجالات العرفان الإنساني المختلفة¹، وهذا ما يجعل الصناعة الشعرية رهينة المحيط العرفاني الذي تُنجز فيه الأقوال، وبقدر قوة القدرات الإبداعية عند الشاعر يتمكّن من تلطيف تخلصه بين المعاني، فتكون متصلة الأجزاء متكاملة الدلالة، يقود بعضها إلى بعض دون فصل مخلّ بالهندسة العامة التي تتوزع عليها بنية الخطاب.

وبما أنّ هذه العملية تحتاج إلى مرافقة ذهنية كي يستقيم الانتقال من موضع إلى آخر وفق قوانين الصياغة، فإنّه يمكن النظر إليها باعتبارها المرجعية الأولية التي تقيم عضد البناء، وتجمع أشات المعاني، وتجعلها متساوقة يخدم بعضها بعضا، وينبئ كل شطر منها عن الآخر في شكل هندسي، ينظّمه لطف التخلّص وتوطّره ملكة الإبداع.

واعتماداً على خاصية اللطف في التخلّص نجد ابن طباطبا* يتطرّق إلى المواصفات التي ينبغي أن يسير عليها تأليف الخطاب الشعري في هذه الاستراتيجية؛ أي أثناء انتقال الشاعر بين المعاني، وخروجه من غرض إلى آخر، فيقول: "ويكون خروج الشاعر من كلّ معنى يضيفه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً...، حتّى تخرج القصيدة كأنّها مفرّغة إفراغا، كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم، لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كلّ كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها، مفنقراً إليها"². يحضر الإفراغ في مرحلة التخلّص باعتباره آلية ذهنية تجتمع ضمنها الخصائص التي تولّدها

¹ - منانة حمزة الصفاقسي، الدلالة العرفانية الإدراكية وتراجع دور التركيب/ الإعراب في إنتاج الكلام وتأويله، ص 96.
* تجدر الإشارة إلى أنّ ابن طباطبا قد مال نحو إسناد حسن التخلّص إلى الشعراء المحدثين، وذهب في ذلك إلى أنّهم أبلغ في هذا المسلك من الأوائل، لأنهم قد أبدعوا في هذا الباب، وخرجوا عن النظام الواحد الذي كانت تقوم عليه القصيدة الجاهلية، وعمدوا إلى التلطّف في الخروج من معنى إلى آخر، والذي يتتبع ما أورده في باب "التخلّص وطرقه عند القدماء والمحدثين" يدرك هذا من خلال الأمثلة التي ساقها ليمثّل للأبيات التي تتوفر فيها معايير الجودة اعتماداً على كفاءة الشاعر في التخلّص وحسن الخروج ولطافة الانتقال بين المعاني لمزيد من التفصيل ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 184_199.

² - المرجع نفسه، ص 213.

استراتيجيات الخطاب في عملية الخلق الشعري؛ فهو الذي يحقق الانسجام بين المعاني، والاتساق بين المباني، ويحدد موضع العلامات اللغوية في الخطاب، ويكسبه مرونة تبعده عن التكلف والغلو، ما يجعله يقوم على هندسة متكاملة من ناحية البنى النصية والبنى الدلالية، وهذا ما يضيف عليه صفة الحسن التي يتطلبها معيار الجودة في المنظور النقدي التراثي. بناءً عليه يصبح الإفراغ مُحدداً جديداً لعملية البناء، يطرحه تشكيل الخطاب للدلالة على الوجهة العرفانية في صياغة معطيات العملية الإبداعية وفق مسارها الهندسي، وهو يحيل في هذا الصدد إلى "القدرة التي تثوي خلف الإنجاز وتتيحه وتحكمه"¹، كونه يسمح بالانتقال من العوالم الذهنية المسؤولة عن الإبداع إلى العوالم الصناعية التي تتجلى في ضوئها معالم الخطاب، وهو ما يختصر طريقة بناء النموذج الشعري وفق تقنية التلّص.

تنوّع تقنية التلّص حسب طرح ابن طباطبا على مختلف المستويات الخطابية، فهي لا تتعلّق بالألفاظ أو بالمعاني، كما لا ترتبط بشكل القصيدة أو بمضمونها، وإنما تجمع كلّ هذه المعطيات وتجعل منها مقولات إجرائية تحرك سيرورة الانتقال بين أجزاء الخطاب، وتزيد من ديناميكية البناء، وقد أقامها ابن طباطبا تحت قانون الجودة في الصناعة، لنتمكّن من النظر إليها على أنّها ميكانيزمات بنائية تعمل على تكثيف التجربة الإبداعية ضمن مرحلة التلّص وفق العناصر الآتية:

- **عدم التناقض بين المعاني؛** وينجم عن بناء المعنى وفق سيرورة منتظمة، لها بداية تنطلق منها، ونهاية تصل إليها، دون خلل في مسار الانتقال من نقطة البداية إلى نقطة النهاية؛
- **غياب الوهي في المباني؛** ويحصل بتتبع قوانين الصياغة؛ من نظم وترتيب ونحو واتساق وتأليف، فتجتمع عناصر التركيب في نسق يتميز بالملاءمة والإحكام؛
- **عدم التكلّف في النّسج؛** ويتأتّى من الملكات الصناعية التي يقودها الذوق السليم والطبع وتفعّلها الفريحة والحذاقة في تركيب أجزاء القول؛

¹ - أحمد المتوكل، الوظيفية وهندسة الأبناء، مجلة أنساق، ع 1، كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر، قطر، 2017، ص 191.

- الاقتضاء؛ الذي يجعل القول متجانسا في التركيب، يقتضي كل عنصر ما بعده، ولا تكتمل الدلالة إلا باكتمال العناصر التي يقتضيها نسق الدلالة؛
- التعليق؛ الذي يجعل الكلمات مشدود بعضها إلى بعض، بحيث تأتي كل مفردة لتكتمل ما قبلها، وتلتحم بها ضمن مجال لغويّ موحد.

يمكن أن نلاحظ أنّ وقوف ابن طباطبا عند آليات تشكيل القصيدة العربية وفق النموذج السالف، اعتمد في كليته على معطيات بنائية عرفانية؛ يمكن أن تحقّقها الكفاءة الذهنية والمعرفية عند المبدع، وهو ما لا يتوقّر عند جميع الشعراء بطريقة متساوية؛ لأنّه يخضع للكيفية التي يمثّل بها الذهن المعلومات ومن ثمّ يعيد صياغتها وفق منوال جديد، يُضَمُّهُ ما يعكس فريدة خلقه وتمييزه الإبداعي، لترتبط هذه الصياغة بطرائق التعبير وكيفية الإفراغ والبناء، ومساحات التوسّع والتدرّج والانتقال بين العناصر المشكّلة للخطاب الشعريّ في صورته النهائية.

يتوسّع الحديث عن التخلّص في القرن السابع الهجريّ مع ابن الأثير، الذي يعتبره من التقنيات المحسّنة لأسلوب المبدع، والمساعدة على تشكيل النسق الهندسيّ للقصيدة، ويضع له تعريفا جامعا يستثمر فيه ما طرحه السابقون ويتجاوزه توسيعا وتفصيلا وإضافة، مؤكّدا على ملمحه الذهنيّ من حيث القدرة العرفانية التي توجّه مساره، وتعمل على تحسينه وفق متطلبات قوانين الصناعة، يقول: "التخلّص هو أن يأخذ مؤلّف الكلام في معنى من المعاني، فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره، وجعل الأوّل سببا إليه، فيكون بعضه آخذا برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه ويستأنف كلاما آخر؛ بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إ فراغا، وذلك ممّا يدل على حذق الشاعر، وقوة تصرفه من أجل أنّ نطاق الكلام يضيق عليه، ويكون مُتّبعا للوزن والقافية فلا تواتيه الألفاظ على حسب إرادته. وأمّا الناثر فإنّه مطلق العنان يمضي حيث شاء فلذلك يشق التخلّص على الشاعر أكثر ما يشق على الناثر"¹، يظهر من كلام ابن الأثير أنّ التخلّص يحتاج إلى ميكانيزمات بنائية تعتمد على نظام المقولة، الذي تُخزّن به المعلومات في الدماغ، إذ ينتقل المبدع بين المقولات المتعدّدة في ذاكرته ليختار منها العناصر المناسبة للموضوع الذي يتحدّث عنه، فتكون اللّغة بمثابة الوسيلة التي تنتظم فيها تلك المقولات للتعبير عن المعنى ضمن نسق

¹ - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، ص 121.

القصيدة، وهذا لأنّ "الأبنية التركيبية مرتبطة بقدرة المتكلم على اختيار شكل عبارتي يضمن تحقّق المضامين الدلالية المقصودة، لذلك تبدو الدلالة العرفانية (الإدراكية) قدرة ذهنية أو عمليات تصوّرية ذهنية كامنة في الأذهان تتحقّق في الأنظمة اللغوية. ولكن المتكلم في ضبط معالمها ليس بالضرورة لغويًا فحسب، وإنما هو مزيج من المعارف الإنسانية التي يستقي منها المتكلم المعنى الدلالي لعبارة ما"¹، فطريقة الانتقال التي تحدّث عنها ابن الأثير هي التي تفرض هذا النمط من التفاعل بين النسق الذهني _ بما يحمله من مرجعيات وتداخلات _ والنسق التكويني الذي يمارس فيه المبدع حرية الدمج والمزج بين أقسام الدلالة _ التي ينتقل فيها بين المعاني التي يريدها _ وفق نسق منسجم، يتميز بالتكامل والتدرّج.

تحتاج استراتيجية التخلّص حسب عرض ابن الأثير إلى مقدرة عقلية فائقة يسمّيها قوة التصرف التي يختص بها الشاعر دون غيره، إذ يمكن القول إنّها القدرة العرفانية التي تحرك عملية التخلّص، وتعمل على تفعيل ميكانيزمات الصناعة الشعرية، وتنشيط آليات التمثلات الذهنية كالاتخلاق والتجميع* من أجل معرفة العناصر المناسبة التي توافق مطع القصيدة من جهة وكذا معرفة طرائق الصياغة التي يحسن الانتقال بها، والتخلّص من موضع إلى غيره من جهة أخرى، فيساعد الاتخلاق على انتقاء العناصر التي تكون أقرب إلى المجال الذهني الذي تشتغل فيه عملية الصياغة والتركيب. أمّا التجميع فيساعد على دمج العناصر المختلفة التي تتضوي تحت المجال التصوري لموضوع الصياغة.

¹ - منانة حمزة الصفاقسي، الدلالة العرفانية الإدراكية وتراجع دور التركيب/ الإعراب في إنتاج الكلام وتأويله، ص 98 * يعدّ التجميع والاتخلاق من أهم الآليات العرفانية التي يشتغل عليها الذهن البشري، من خلال تحيين نشاط التمثيل الذهني، فهي تمثل عمليات عقلية توطر تفاعل النظام العرفاني مع المعلومات التي تقدمها له مداخل المعرفة، وتساعد في تبين الطريقة التي تتم بها معالجة هذه المعلومات، وتنسيقها وتنظيمها في الدماغ، وكذا توظيفها وإعادة استخراجها، وهذا ما يحصل في شكل تكاملي، لا يمكن أن ندرك سيرورته وحيثيات اشتغاله إلا من خلال الآثار التي نلمسها منه. اعتمدنا في صياغة هذين المفهومين على ما أورده أن روبول وجاك موشر في كتابهما "تداولية الخطاب" حول آليات عمل التمثلات الذهنية، والطرائق التي يشكّل بها الذهن معلوماته.

Voir: Anne Reboul, Jacque Moeschler, Pragmatique du discours, p139, 140.

وبناء على هذا تكون قوّة التصرف عند الشاعر هي المسؤولة عن توجيه آلياته الذهنية نحو استخدام كلّ ما يفعل عملية التخلّص، ويعمل على تحسين الخروج من معنى إلى آخر، لأنها التي توطر اشتغال الذهن أثناء عملية الصياغة، وبالتالي تمنحه القدرة على خلق النموذج الهندسي الذي يناسب الذوق العربي في بناء القصيدة.

وبما أنّ ابن الأثير جعل قوة التصرف هي القدرة العرفانية التي تتحكّم في إنجاح عملية التّخلص، فإنّه يمكن أن نلاحظ أنّها ترتبط بالمسار الذي يخلقه التّخلص في تشكيل الخطاب الشعريّ، وهو يتوزّع على الميكانيزمات الآتية:

- يحصل التّخلص بالانتقال من المعنى رقم (1) إلى المعنى رقم (2) في القصيدة الواحدة؛
- المعنى الأول يكون سبباً في الخروج إلى المعنى الثاني؛
- وجوب حصول التّرابط بين المعنى الأول والمعنى الثاني؛
- الحفاظ على الوزن والقافية في القصيدة الواحدة؛
- تميّز الخطاب في بعده الكليّ بالاتساق والانسجام الذي ينتج عن آلية الإفراغ.

إنّ التركيز على هذه العناصر يتطلّب حصول التّكامل بين شكل القصيدة ومضمونها، سواء من الناحية الجمالية الفنيّة أو من ناحية التّركيب والنّظم، كما أنّه يحيل إلى أنّ عمليّة التّخلص عند القدامى تستغرق أركان الشّعريّ من لفظ ومعنى، ووزن وقافية، ونظم ومناسبة، وهذا ما يجعل التّخلص عند ابن الأثير تقنيّة بلاغيّة تفعل عملية الصّناعة العرفانيّة، وتعمل على تشكيل صوغ شعريّ منسجم العناصر ومتكامل الدلالة. وفي هذا الصّد يورد ابن الأثير أبيات المتنبيّ في التّمثيل على حسن التّخلص عند الشعراء من قصيدته في مدح سيف الدولة (عواذل ذات الخال فيّ حواسد):

وأوردُ نَفسي والمُهتدُ في يدي	مَواردٍ لا يُصدِرُنْ مَنْ لا يُجَالدُ
ولَكن إذا لم يَحْمِلِ القلبُ كَفَّهُ	عَلَى حَالَةٍ لَمْ يَحْمِلِ الكَفَّ سَاعِدُ
خَليلي لا أرى غيرَ شاعِرٍ	فَلِمَ مِنْهُمُ الدَّعوى وَمِنِّي القَصائدُ
فَلَا تَعَجَبَا إِنَّ السَّيُوفَ كَثيرةٌ ¹	وَلَكِنَّ سَيْفَ الدَّولةِ اليومَ واحدُ ¹

يمكن أن نلاحظ كيف انتقل المتنبي بين المعاني في ثنايا أبياته، وكيف خرج من مدحه لذاته بالقوة والصّبر والتّحمّل والبروز في الشّعريّ، إلى مدح سيف الدولة بطريقة أحسن فيها الانتقال بين المعنيين وجعل المعنى الأول (مدح الذات) سبباً لإيراد المعنى الثاني (مدح سيف الدولة) في تتابع وانسجام دلالي يجمع العناصر السابقة، كالآتي:

¹ - ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، ص 124.

معنى رقم 01

مجال تصويري 1: الصبر والتحمل

وأوردُ نفسي والمُهَنْدُ في يدي
مؤارِدَ لا يصدُرُنْ مَنْ لا يُجانِدُ
ولكن إذا لم يَحْمِلِ القلبُ كَفً
على حَالَةٍ لم يَحْمِلِ الكَفَّ سَاعِدُ



معنى رقم 02

مجال تصويري 2: البروز في الشعر

خَلِيَلِي لا أرى غيرَ شاعِرٍ
فلِمَ مِنْهُمُ الدَعْوَى ومِنِّي القَصَائِدُ

تخلص إلى:

مجال تصويري 3: مدح سيف الدولة

معنى رقم 03

فَلَا تَعَجَّبَا إِنَّ السُّيُوفَ كَثِيرَةٌ
وَلَكِنَّ سَيْفَ الدَّوْلَةِ اليَوْمَ وَاحِدٌ

وتحضر المناسبة في التّخلص عند القرطاجني الذي يعتبرها من أهم الشّروط التي تُحسّن عملية الانتقال بين المعاني والأغراض، "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، حتّى يلتقي طرفا المدح والتّسبب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التّفاءً مُحكما، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التّباین في أجزاء النّظام"¹. إذ يحتاج الخروج بين أشكال الدّلالة إلى حصول المناسبة بين أجزائها، بحيث يخدم الغرض الأوّل الغرض الثاني ويتساق المعنى الأوّل مع الذي يليه، وفق تنظيم عقليّ منطقيّ يقتضي من المتكلم جمع عناصر الخطاب على شاكلة واحدة، يكون فيها القصد النّوّة الأساس التي توجّه التدرّج في الانتقال بين المعاني، ما يسهّل عمليّة تتبّعها ومعرفة الهيئات التي يتمظهر فيها القصد، ذلك أنّ "النفس ترتاح في الانتقال من مقصد إلى مقصد، وتملّ من الكلام في أمر واحد"² ويحصل هذا من خلال تولّد المعاني، وتكامل التراكيب ضمن نسق موحد يجمعها يلتقي كل عنصر فيه مع غيره، ليدخل معه في علاقة تكاملية؛ تستدعي فيها كلّ لفظة مثيلتها، فتلتحم أطراف الكلام أثناء حصول التّخلص وتتلاءم هندسة القصيدة وفق نظام الصّناعة العقليّة.

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 287، 288.

2 - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 22.

ويلتقي هذا مع الحديث عن قوّة التّصرف التي تعكس طبيعة الجهد العرفانيّ المرافق لعملية الانتقال بين المعاني؛ إذ تحيل قوة التّصرف وفق مبدأ المناسبة "إلى ما يبذله الشّاعر من جهد فني وتقنية عالية يتطلبهما واجب سدّ الثّغرات بين المعاني، ولحْم أجزاء العمل الفنيّ في التّخلّص"¹ لتجتمع بهذا قدرات الشّاعر على الخلق والإبداع والنّسج، وتعكس أهميّة المؤطر الذهنيّ في توجيه عملية البناء والتركيّب أثناء تقنيّة التّخلّص.

عطفاً على ما سبق، يحضر التّخلّص في الفكر التّراثيّ باعتباره تقنية بلاغية تنظّم الخطاب، وتجمع عناصره لتنظّم الدّلالة وفق مسار توليديّ منسجم، يحيل إلى العمليات الذهنيّة التي توطّر اشتغاله في بنية القصيدة، ويعكس تضافر الآليات العرفانيّة المسؤولة عن إنجاحه كالإفراغ وقوة التّصرّف، والاتّساق والانسجام والمناسبة، وهذا حسب معيار الجودة بغية تحقيق الجمالية التي سعت إلى تحصيلها البلاغة العربيّة القديمة من صياغة مقاييس الصّناعة الإبداعية.

➤ الاختتام:

مثملاً ما اهتم القدامى بالابتداء والتّخلّص جعلوا الاختتام أيضاً من أهم الآليات التي يقوم عليها بناء الشّعر العربيّ، فلا يمكن النّظر إلى القصيدة بالتركيز على مطلعها فقط أو على مواطن الخروج وحسب؛ بل ينبغي الالتفات أيضاً إلى الطّريقة التي تنتهي بها القصيدة، والمعاني التي يختتم بها الشّاعر خطابه، وهذا ما يؤكّد النّظرة التّكاملية التي اتّسم بها الفكر التّراثيّ في التّنظير للعملية الإبداعية، فهي تأخذ ملامح النّسق الكلّي الذي يجمع في بوتقته النماذج الذهنيّة والعوالم الخطابية المسهمة في تشكيل البناء الكلّي للإبداع بما هو مزيج من الأخلاط السّالفة.

وبما أنّ المطلع عدّ الباب الذي نلج من خلاله إلى عالم القصيدة، والتّخلّص عدّ عصبها الذي تستقيم به أركانها، فإنّ الاختتام عدّ عند ابن رشيق القاعدة التي تعتمد عليها عملية الصّياغة ذلك أنّ "خاتمة الكلام أبقى في السّمع وألصق بالنّفس لقرب العهد بها؛ فإنّ حسنت حسن وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم"²، يجعل ابن رشيق

¹ - بوعلام بوعامر، شعريّة المطلع في القصيدة العباسية، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر 2012_2013، ص 54.

² - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 217.

للاختتام دوراً مهماً في الحكم على القصيدة بالجودة أو القبح؛ إذ رأى أنّ جودة القصيدة تتوقف على جودته، وقبحها يتوقف على قبحه، ومنه وجب "الاعتناء به كما اعتنى بالمطلع؛ لأنه خاتمة الكلام"¹، كما أنّ تحسينه يكون سبباً في ترك الانطباع الجيد عند المتلقي حول القصيدة بأكملها وبخاصة أنه آخر شيء يبقى في الأسماع منها، وهذا ما يجعل خاتمة القصيدة ذات صلة وثيقة بالسياق التفاعلي الذي يرد فيه الخطاب.

ومن أجل إنجاز الوظيفة التفاعلية التي أسندها ابن رشيق لمرحلة الاختتام، فإننا نجده يضع الشروط التي ينبغي أن يكون عليها، فيرى أنّ "سبيله أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له، وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه"²، فأحكام مطلع القصيدة يتطلب إحكام آخرها، والعناية بأوائلها تقتضي الاهتمام بأواخرها. وهذا ما يدفعنا إلى القول بأنّ تشكيل الخطاب الشعري يخضع لقوانين الاختتام، على اعتبار أنه المرحلة التي ينتهي عندها الكلام، وتكتمل فيها المعاني، ويتضح معها القصد، فلا يستقيم أيّ قول يرد بعدها، لتكون هي الموضع الذي تتوقف عنده عملية الصياغة، وتكتمل معه ميكانيزمات البناء. عمل ابن رشيق على تأطير مرحلة الختام بأسس الجمالية، التي تجعلها تستجيب لدوافع الإنتاج وميكانيزمات الصناعة وآفاق التلقي، فتكون بمثابة القفل الذي يختم على فضاء الخطاب ويصنع عليه صفة التّكامل والانسجام، من خلال تحقيق وظيفة "الاكتفاء والإقناع والرّضا: الاكتفاء من الناحية الدلالية والشعورية، بحيث يتضمّن الختام آخر ما أراد الشاعر إيصاله من المقاصد والمعاني، ومنتهى الطاقة الشعورية التي شحن بها قصيدته. والإقناع والرّضا بالنسبة إلى المتلقي الذي يجب أن يقتنع بقدرة هذه الأبيات أو البيت الأخير على الإيفاء بما سبق، ويرضى عن اختيار الشاعر لطريقة إنهاء القصيدة، ويحسّ أنّ آخرها كان ذروة تناميها بحيث لا مستزاد بعده"³، وبهذا يجمع الحديث عن خاتمة القصيدة أبعاد العملية الإبداعية، فهي تستغرق دافع الإبداع، وطاقت التّخيل والتّشكيل، وآليات البناء والتّركيب، لتصل إلى التّأثير والإقناع.

1 - محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 24.

2 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج 1، ص 239.

3 - بوعلام بوعامر، شعريّة المطلع في القصيدة العباسية، ص 58.

يبدو من خلال الرّبط الذي أقامه ابن رشيق بين الخاتمة والقصيدة كاملة، أنّ نظرتَه إلى هندسة القصيدة لم تكن نظرة جزئية، أو نظرة موضوعية تهتمّ بمرحلة دون غيرها، بل نجده ينظر إلى القصيدة باعتبارها عملاً بنائياً متكامل الأطراف، متجانس العناصر؛ حيث "شبهها بجسم الإنسان، فهي كائن حيّ تتكوّن من أجزاء متناسقة متناسبة، ولكلّ قسم أو جزء مكانه، بحيث لا يغني الواحد منها عن الآخر، ممّا يجعل التّقديم والتّأخير أو الحذف أو الزّيادة أموراً متعدّرة، وهذه نظرة لا نعتقد أنّ أحداً من النّقاد سبق ابن رشيق إليها"¹، فهي نظرة تتميز بالدقة المنهجية وتعتمد على تكامل الأنساق المشكّلة للخطاب الشعريّ التّراثي، "تعبّر عن فكر عميق استطاع أن يدرك عمق الظاهرة الإبداعية في بعدها الكليّ، ويوصل لنظرة شمولية تأخذ عناصر القصيدة العربية مجتمعة ليؤدّي كلّ عنصر فيها دوره الذي يتوافق ويتكامل مع أدوار باقي العناصر"²، فيظهر أنّ رؤيته هذه تقوم على مراجعة واستثمار ما عرضه السّابقون في جوانب البناء، لتوكّد على ضرورة النّظر إلى القصيدة على أنّها كيان واحد، تنتج آليات صناعية ذهنية وتتلقاه آليات تفاعلية ذهنية كذلك.

يمكن القول إنّ تطير القدامى نموذج الهندسة العرفانية لبناء القصيدة في جزئها الختامي يعتمد على مبدأ المناسبة كذلك، يظهر هذا من خلال ما طرحه حازم القرطاجني حين اشترط حصول المناسبة لإتمام معاني الكلام وانسجام الخطاب، وتمرير المقصدية التي تحملها القصيدة "فأمّا الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التّهاني والمديح، وبمعان مؤسسية فيما قصد به التّعازي والرّثاء. وكذلك يكون الاختتام في كلّ غرض بما يناسبه، وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعدبا، والتّأليف جزلاً متناسباً، فإنّ النّفس عند منقطع الكلام تكون متفرّغة لتفقد ما وقع فيه غير مشغولة باستئناف شيء آخر"³. فتكون خاتمة القصيدة مناسبة للغرض منها، وفق النمط الذي جرت عليه طريقة العرب في المدح أو الهجاء أو الرّثاء، بحيث تكون حاملة لدلالة المطلع

1 - صالح مفقودة، رأي ابن رشيق القيرواني في بنية القصيدة ومكانته في النّقد الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، ع 4 جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2003، ص 126.

2 - صليحة شتيح، جهود ابن رشيق في التأسيس للنظريّة الشعريّة العربيّة، أعمال الملتقى الوطني الأول "أبو علي الحسن بن رشيق المسيلي" المكتبة الرّئيسية للمطالعة العمومية بودراي بلقاسم، وزارة الثقافة، ط 1، الجزائر، 2016، ص 127.

3 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 276.

والتخلص ومكاملة لمقاصدهما، على اعتبار أنها الموضوع الذي تجتمع فيه المقصدية وتتحين فيه وأخر الدلالة، وتتضح من خلاله المقاصد الإجمالية التي بني عليها الخطاب منذ بدايته.

يجمع القرطاجني المناسبة مع الشروط التركيبية الأخرى التي يحتاجها اختتام الكلام، فبما أنّ المركب الذهني الذي بني عليه ابتداء القصيدة يقود إلى مأل يخدم دوافعه ومقصدية، فإنه ينتقل من الابتداء إلى التخلص ليصل إلى الاختتام، ويؤطر اشتغال مواد التركيبية فيحتاج إلى اختيار اللفظ المناسب لمقام الاختتام، ليدخل في تشكيل التأليف الملائم لاستراتيجيات هندسة القصيدة السابقة. وتحضر هذه العناصر مجتمعة لتعكس مدى التكامل الذي تتميز به عملية البناء ومدى التلاحم الذي يربط أجزاء الخطاب الشعري التراثي، وهو ما ينفي الطروحات التي تقول بقيام القصيدة التقليدية على وحدة البيت فقط والنظر إليها "باعتبارها نسقا تعبيريا مفككا"¹، إذ يدحض هذه الفكرة الاهتمام الذي لمسناه بمراحل تشكيل القصيدة وفق نموذج الهندسة العرفانية، ويصرف النظر عن الاستقلال الكلي لأجزاء القصيدة أثناء التشكيل، ويجعلها فضاء تركيبياً يقوم على علائق تكوينية متواشجة، ينظمها الخيط الذهني المسؤول عن تشكيلها.

يمكن أن نلاحظ أنه قد وقع الاختلاف بين الدارسين في درجة التركيز على مرحلة دون أخرى (الابتداء، التخلص، الاختتام) كما حصل التفاوت في أولوية الاهتمام بمرحلة على غيرها وكذا في الجانب الاصطلاحي للدلالة على هذه المراحل (الابتداء، الافتتاح، المطلع، الاستهلال/ التخلص، الخروج/ الاختتام، الخاتمة، القطع) ولكنهم اتفقوا جميعاً في جوهر هذه القضية على أنّ هندسة القصيدة العربية تمرّ بهذه المراحل وفق عرضها الترتيبي، الذي يخدم غرض القصيدة في شكل تكاملي، يعكس انسجام الفضاءات الذهنية التي تحكمت في عملية إنتاجه، ويشير إلى الوعي بالموّجه العرفاني الذي لازم الممارسة التراثية في تعاملها مع بنية القصيدة التقليدية.

بناءً على ما سبق، يتوزع المسار الذي تتجلى فيه هندسة القصيدة وفق عناصر الابتداء والتخلص والختام، على الحقل الإدراكي الذي يحيط بعملية الصياغة وفق إطارها العرفاني؛ إذ يحتاج حسن الابتداء إلى تشغيل العمليات العقلية العليا (الإدراك، الذكاء، الذاكرة، الانتباه..) من أجل بناء الفضاء الذهني الذي تتشكل فيه تمثلات الشاعر حول مواد صناعته الشعرية، ليستقي

¹ - عمر رمضان، قراءة في بنية القصيدة الجاهلية، ص 181.

منها الألفاظ والمعاني والصّور المناسبة لبداية كلامه وفق ما يخدم غرضه الشعريّ. وهذا يتطلّب منه معرفة موسوعية يعتمد فيها الذّهن على كل المعلومات التي يقدّمها المحيط العرفانيّ للشاعر ثمّ يختار منها ما يتماشى مع مواده السابقة ومقصديته ليشرع في تشكيل مطلع قصيدته.

ويحصل الشّيء نفسه بالنسبة إلى التّخلّص؛ إذ يتطلب مقدرة عقلية تساعد الشّاعر في أن يُحقّق عنصر الانسجام بين المواد التي تتشكّل منها أبيات قصيدته ومقاطعها، كما يحتاج إلى قدرة تمييزيّة منطقيّة لتحقيق الاقتران المناسب بين معاني تلك الأبيات، بحيث لا يكون انتقاله بطريقة عشوائية، وإنّما يخضع لتنظيم ذهنيّ وهندسة عرفانيّة منسجمة، يجمع فيها الذّهن بين عملية الاختيار، وعملية التّركيب، وعملية التّرتيب، وأخيراً التّسويق، حتّى يكتمل بناء الدّلالة بين أجزاء القصيدة.

أمّا مرحلة الختام فهي ترتبط أكثر بقدرّة الذّهن على التّليخيص والقطع، وهنا تتقلّص الخيارات في المجال الإدراكيّ للشّاعر، كونه يكون قد استغرق معظمها في بناء الابتداء والتّخلّص فيكون أمام معطيات خطابيّة محدّدة تساعد حالة الانتهاء من التّركيب، وبالتالي ينبغي التّركيز أكثر على ما يجعل الكلام منتهياً بعد سلامة التّركيب وإتمام المعنى وإيصال القصد.

يمكن النّظر إلى هذه المراحل باعتبارها استراتيجيات عرفانيّة تجسّد فعلاً انتقالياً ضمن وحدات الخطاب، يعمل هذا الفعل على تحفيز النّظام العرفانيّ للشّاعر، وهذا ما يجعل الذّهن يقوم بإنشاء حركيات دلاليّة مستمرة، أثناء تتبّع مراحل هذه الهندسة؛ لأنّه يحقّق بهذه المتابعة إنتاجية متواصلة، تكتمل معها عناصر البناء الهندسيّ في القصيدة وتتساقق فيها المعاني، وتجتمع مختلف المعارف الموسوعيّة التي يلتقطها المجال الإدراكيّ للشّاعر أثناء الاستعداد لمباشرة عملية الصّناعة. وتجدر الإشارة إلى أنّ النّظرة الإجمالية التي تختزل تكامل نموذج الهندسة عند القدامى تتجلى من خلال تأكيدهم على أهميّة هذه المراحل مجتمعة، بحيث جعلوها معياراً لقياس درجة جودة الشّعر وتفقّ الشّاعر، معتبرين أنّها من الشروط التكوينية الضرورية التي تعكس مدى

انسجام بناء القصيدة*، ومدى تغلغل الجانب التركيبي في الأنساق المسؤولة عن سيرورة العملية الإبداعية بتمظهراتها المختلفة.

ونخلص إلى القول إن الفكر التراثي قد أحاط بالميكانيزمات التي تحتاجها عملية الإبداع واهتم بالمرحلة المتعلقة بالتركيب، فحضر الحديث عن الخطاطات التي ينهل منها القول الشعري وتوزعت على ما تتركه تجربة الطلل من أثر عرفاني في الشاعر يكتسب معها دفقا شعوريا يوجه خطابه، وشملت حديثهم عن الخصائص التي تكون عليها الصورة من جانب القرب والحس، وكذا ما تقدمه الفضائل النفسية من اهتمام بالبعد الإنساني في تشكيل الصورة وتحسين الغرض. كما تجلّت في عرض القدامى الاستراتيجيات التي تحتاجها عملية البناء، من خلال ذكر القوى المسؤولة عن تركيب مكونات الشعر، والآليات التي يقدمها النظم في ربط التركيب بالبعد الذهني أثناء الصياغة. إضافة إلى ذلك ظهر اهتمامهم بعلاقة معمار القصيدة بالإطار العرفاني المسؤول عن الإنتاج، إذ تخضع مراحل القصيدة إلى تنظيم النماذج الذهنية في العقل، ويتبع هذا التنظيم الغرض الذي تبنى عليه، والمقصدية التي تحرك هيكلها، فيكون تشكيل الخطاب الشعري عملية عقلية تخضع لتنظيم عرفاني قوامه القدرات الإبداعية التي يقدمها الذهن أثناء عملية الصياغة.

* إن حديثنا عن البناء والتركيب في القصيدة التقليدية ليس المقصود به الوحدة العضوية التي اختلف الدارسون حول حضورها في القصيدة القديمة، وإنما كان تركيزنا على الجانب الهندسي الذي تتوزع عليه القصيدة بغض النظر عن طبيعة الوحدة التي تنتظم فيها عناصرها، وكان اهتمامنا بالتكامل الحاصل بين تمفصلاتها الكبرى، وكيف يخدم كل جزء منها غيره دون انقطاع في الدلالة أو نفور بين عناصرها، بحيث تكون وتيرة التشكل مدعمة لدلالة القصيدة وخادمة لمقاصدها الإجمالية.

الفصل الثالث

فضاءات التلقي التفاعلي

المبحث الأول: فضاء الاستقبال الذهني

المبحث الثاني: الاستدلال: آلية في معالجة الخطاب

المبحث الثالث: تحقيق الفهم وإعادة بناء المعنى

تقديم:

يرى بعض الدارسين أنّ المتلقّي قد حظي باهتمام كبير في الثقافة العربية التراثية، ونال مكانة مهمة عند القدامى، و"كان حاضراً في أثناء وضعهم القواعد التي توجّه عمل الأديب وتنظّم النصوص إلا أنّهم لم يعنوا بوضع آلية علمية أو نفسية تصف الطريقة التي يلج فيها المتلقّي عالم القصيدة ولم يصفوا العمليات التي تحدث أثناء قراءته النص، وإنّما كان حضوره بمنزلة رقيب يقف خلف المبدع (كالقارئ الضمني) يوجّه كتاباته حسب توجّهات المزاج الأدبي العام والخاص، سواء كانت مدحاً أم نسيباً أم رثاءً، فيؤدّي به إلى الإجابة في عمله"¹، وإن كنّا ننقّق مع هذا الطرح في جزئه الأول فإننا نختلف معه في الجزء الأخير؛ إذ إنّ الباحث حين يُنعمُ النظر في القضايا التي طرحها القدامى في باب التلقّي، سيجدها تتعد عن الاستقبال البسيط الذي يجعل من القارئ مجرد مستهلك للخطاب، فهي تتوجّه نحو الاستقبال المركّب الذي تتضافر فيه استراتيجيات المعالجة، ذلك أنّنا نجد في تضاعيف كتبهم إشارات عديدة إلى ما يساعد على التلقّي التفاعلي، بحيث تحدّثوا عن الإصغاء والسمع، والقبول والموافقة، والمناسبة والاستدلال، والفهم وغيرها من الآليات والعمليات التي ترافق عملية الاستقبال والمعالجة. وكلامنا هذا لا يعني أنّ القدامى قد قدّموا نظرية مكتملة تخصّ الآليات العرفانية التي يستحضرها فعل الاستقبال، بقدر ما يشير إلى وجود الوعي التراثي بالنشاط العرفاني الذي يرافق التلقّي، وهذا ما سنعالجه ونقّف عند حيثياته في هذا الجزء من البحث.

يرتبط التلقّي التفاعلي بالآثار العرفانية التي ترافق عملية الاستقبال والمعالجة، وهو يرتكز على انفتاح المجال الإدراكي، الذي يتم فيه تشغيل العمليات العقلية والقدرات الذهنية، أثناء تفاعل المتلقّي مع الإمكانات الخطابية، التي تحضر باعتبارها بنيات هاربة، تعمل على تثوير الأنساق الذهنية التي تتشكّل منها عوالم الخطاب الشعري، فهي التي تحيّن الفضاء التفاعلي الذي يلتقي فيه عالم الخطاب بالمدخلات الموسوعية التي يقدمها المحيط العرفاني أثناء عملية الاستقبال.

نهتم في هذا الموضوع من البحث بالوقوف عند النماذج العرفانية التي تؤمّن الفضاء التفاعلي لمعالجة الخطاب الشعري عند القدامى، فقد عمد النقاد والبلاغيون إلى تسييج عملية الاستقبال

¹ - مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، سوريا، 2013 ص 45.

بمختلف الخطاطات البنائية التي ترصد حركة المتلقي في علاقته بالخطاب الإبداعي، وذلك في إطار بنائهم التكاملي لمرتكزات العملية الإبداعية في أقطابها الثلاثة (المبدع/ الخطاب/ المتلقي) فكان اهتمامهم يرتبط بالمعطيات التي تحيل إلى تشغيل إحداثيات التفاعل الديناميكي مع الخطاب من خلال التركيز على مرحلة الاستقبال والتقبل، حيث وضعوا الشروط التي تحقق استراتيجية التفاعل بين المتلقي والخطاب، ثم الانتقال إلى المرحلة الثانية التي ترتبط بالمعالجة والتأويل من خلال تفعيل منوال الاستدلال، وبعدها تأتي مرحلة الفهم من أجل إعادة بناء المعنى، وإتمام الحلقة التفاعلية في صبغتها الشمولية.

المبحث الأول: فضاء الاستقبال الذهني

تتميّز الحياة الذهنية للفرد بنشاطها المستمر، وبفعاليتها مع مختلف المظاهر التي تدخل مجال اشتغالها، ولا يمكن أن تتم معالجة أي نوع من هذه المظاهر دون تشغيل النظام العرفاني أثناء عملية استقبال المعلومات الخارجية، ولا نقصد هنا الاستقبال حسب مفهوم النقد الأدبي المعاصر في نظريات القراءة والتلقّي، بل ما نركّز عليه هو البحث في طبيعة الاشتغال الذهني الذي يصاحب تفاعل العقل البشري مع المعطيات الخارجية، وهو ما اهتمت به الدراسات العرفانية، حين وجهت مجال البحث نحو معرفة دور الذهن في التعامل مع المعطيات، والكشف عن الحالات التي يعيشها الفرد ويتلقاها باستمرار، على اعتبار أنّ "البنية الدلالية عند البشر غنية وذات قوة تعبيرية، بحيث تُرمز وتفكّ ترميز كلّ ما يمكن أن تعبّر عنه اللغة، وتعالج كلّ ما تتطلبه التجربة البشرية مهما اختلفت طبيعته"¹، ومن هنا يكتسب الحديث عن الاستقبال الذهني عند المتلقّي أهميته وأصالته في العلوم العرفانية المعاصرة، وبخاصة أنّها عنيت حسب أندلر (Andler) بـ "وصف الوضعيات الرئيسية للذهن الإنساني وقدراته؛ كاللغة والاستدلال، والإدراك والتنسيق، والتنشيط والتخطيط وتفسيرها واصطناعها أيضا"²، ما يجعل التركيز على النسق الذهني الذي تتم فيه عملية الاستقبال والمعالجة أمراً مهماً في دراسة الخطاب الشعري.

ويندرج الحديث عن النسق الذي يتم فيه الاستقبال ضمن العمليات الأساس التي يشتمل عليها نظام معالجة المعلومات في الذهن، وهو يتوزّع على ثلاثة محاور كالاتي³:

1. **الاستقبال:** يتمثل في عمليات تسلّم المنبّهات الحسية المرتبطة بالعالم الخارجي من خلال الحواس المختلفة، وتشكّل هذه العملية الحلقة الأولى من معالجة المعلومات، وتعتبر غاية في الأهمية لأنها تزوّد النظام العرفاني بالمُدخلات التي تشكّل الوقود لهذا النظام، فبدون مثل هذه المدخلات لن يكون هناك سلوك، لأنّ عمليات المعالجة اللاحقة تعتمد على طبيعة المدخلات الحسية التي يتم استقبالها.

¹ - جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص 6.

² - Andler, D. Sciences cognitives, Encyclopaedia Universalis, 6, 65-74, 1989.

نقلا عن: جورج فينيو، العلوم المعرفية.. فضاء جديد لرهانات عدة، تر: عز الدين الخطابي، مجلة رؤى تربوية، ع 29 مؤسسة عبد المحسن القطان، فلسطين، 2009، ص 44.

³ - ينظر: رافع النصير الزغول وعماد عبد الرحيم الزغول، علم النفس المعرفي، ص 68-70.

ترتبط هذه المرحلة بالزمن الذهني* الذي يصل فيه الخطاب إلى المتلقي، بوساطة حاسة السمع _ بما أننا نتعامل مع مرحلة كان تلقي الشعر فيها يعتمد على المشافهة _ وهو الزمن الأولي الذي يحدّد القيمة التآثيرية للخطاب، لأنّ طبيعة المعالجة ضمن هذه المرحلة هي التي تحدّد نمط التفاعل الذي يحدثه المتلقي مع جنس القصيدة فيما بعد، وستتضح أهميتها من خلال الدور الذي أوالها إياه القدامى كما سنراه لاحقاً.

2. الترميز: عملية تكوين آثار ذات مدلول معين للمدخلات الحسية في الذاكرة، على نحو يساعد في الاحتفاظ بها ويسهل عملية معالجتها لاحقاً، فهي عملية تغيير المدخلات الحسية وتحويلها من شكلها الطبيعي إلى أشكال أخرى من التمثيل المعرفي.

يتمّ الانتقال في هذه المرحلة إلى مستوى التعيين الذهني، بحيث يكتسي الخطاب ملامح دلالية، تساعد المتلقي على موضعة عناصره ضمن المقولات التي تناسبها، فتتمّ ترجمة مدخلاته وفق النسق الذي تكوّنه التمثيلات الذهنية على مستوى البنية المعرفية للمتلقي.

3. الانتباه الانتقائي: عملية اختيار بعض المثيرات أو خصائص معينة منها، لتركيز عمليات المعالجة عليها، فمن خلال هذه العملية يتمّ تركيز طاقة نظام معالجة المعلومات على بعض الخبرات في الوقت الذي يتمّ فيه تجاهل أو إهمال خبرات أخرى.

تستند هذه المرحلة إلى عملية الفرز التي يقوم بها النظام العرفاني للمدخلات التي قدّمها الخطاب؛ حيث ينتقي منها ما يوافق استعداده الداخلي أثناء التلقي، وهي المرحلة التي يتحدّد فيها قبول الخطاب أو رفضه، اعتماداً على حضور المعطيات التي توطّر الصناعة الشعرية في التمثيلات العامة للبيئة العربية.

وقد ارتبط الاهتمام بنسق الاستقبال في الفكر التراثي بالمآل الذي تصل إليه المعرفة الإبداعية بعد إنتاجها، من خلال تفعيل دور المتلقي في إنتاج الدلالة وبنائها، وترتبط أهم المؤشرات التي تحيل إلى مكانته في عملية الإبداع بطبيعة البيئة العربية القديمة، التي اعتمدت على الذوق في تلقي الأعمال الإبداعية ومعالجتها منذ البداية، إذ كان له تأثير في نفس الإنسان حتّى ليعتبره البعض

* المقصود بالأزمة الذهنية تلك الأزمة التي تقع فيها الأحداث في الذهن، وهي تختلف عن الأزمة الفيزيائية. ينظر: كريس فريث، تكوين العقل كيف يخلق المخ عالمنا الذهني، ص 239.

نوعاً من الطبع... والدّوق السّليم يعبر به في القدرة بالحكم على الأشياء حكماً صادقاً ودقيقاً¹، يقترب من المعطيات التي تقوم عليها العملية الإبداعية عند الشاعر العربيّ قديماً، وقد منح هذا المتلقيّ دوراً مهماً في توجيه الخطاب الشعريّ، وتحديد مساره وفق متطلبات الذائقة العربيّة.

ويترسّخ هذا الاعتقاد حين نعلم أنّ السيرورة الإبداعية لا يمكن أن تتحدّد، دون أن تكتمل أركان العملية الإبداعية في "الشاعر والمتدوّق يكوّنان مجتمعاً متكاملًا، أو يكوّنان "نحن" وحركة الشاعر مدفوعة نحو هذه النّحن الجديدة"²، لا تتفصل عنها ولا تؤسّس خطابها الإبداعيّ بمعزل عن الأواصر التي تربطها بها؛ إذ يتخذ الخطاب الشعريّ الوجهة التي تفرضها طبيعة العلاقة التي تجمعها بمرجعية النّحن الاجتماعيّة، فيكون المتلقيّ (المتدوّق) عنصراً مشاركاً في الصّناعة الإبداعية، وعاملاً فاعلاً في الكشف عن مقاصدها.

يبرز الحضور المهيمن للمتقيّ في البيئة العربيّة منذ العصر الجاهليّ؛ حيث كانت العرب تخصّص الأسواق للاستماع إلى الشعر، وكان الشعراء يتنافسون في قوله، ويتبادلون الأحكام التي تعتمد على الدّوق في تقييم ما يقال من القصائد، فمثّلت هذه الأسواق الحاضنة الأولى التي برزت فيها مكانة المتلقيّ في تقييم الشعر، وتوجيه النّقد نحو تحسين البناء والإبداع، ولعلّ ظهور ما عرف في الشعر الجاهليّ بالحواليات خير دليل على الحضور القويّ للمتقيّ في الذهنية العربيّة فكان التساؤل عن الطّريقة التي تجلب اهتمامه وتجعله يستحسن ما يسمع، مطلباً مهماً في صياغة القصيدة على شكل دون آخر.

كما يعكس ظهور مختلف المعايير النقدية والمقاييس البلاغية، التي تحكم العملية الإبداعية مدى اهتمام البيئة العربيّة بالنّسق الذي يحصل فيه التلقيّ، فكان بناء الفعل النقديّ والبلاغيّ يستجيب للعديد من الأسئلة من قبيل: لمن ينتج المبدع خطابه؟ وما هي الأطر العرفانية التي تستدعي تحسين القول الشعريّ وإجادة بنائه؟ وهل يكفي أن ينتج المبدع خطابه لنقول بأنّه حسنٌ أو يتطابق مع معايير الجودة؟ وبعبارة أخرى لماذا وضعت هذه المعايير؟ ومن المسؤول عن توجيه الفعل الإبداعيّ إلى

1 - سميح عاطف الزين، علم النفس معرفة النفس الإنسانية في الكتاب والسنة، مج 2، ص 204.

2 - مصطفى سويّف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة، ص 139.

اختيار ما يناسب النسق الذهني الذي يتم استقبال الخطاب فيه؟ تلخص هذه الأسئلة الحاجة الملحة لمرحلة المعالجة والتلقي أثناء استقبال الخطاب الإبداعي، وحسب هذا الطرح فإن المتلقي _ سواء كان متلقياً بسيطاً أو ناقداً _ لا يحضر ليبيدي إعجابه بما يقال كمستقبل سلبي، وإنما يكون عنصراً إيجابياً وفاعلاً في بناء الخطاب وإعادة تشكيله وتحيين دلالاته والكشف عن مقصديته.

ينطلق إطار الاستقبال من مادة الخطاب التي تجمع بين المبدع والمتلقي؛ حيث يستقبل النظام العرفاني للمستمع ما ورد في الخطاب معتمداً على عملياته العقلية من إدراك وانتباه وذكاء ليفهمها ويكشف عن معانيها، بدءاً بتمييز الأصوات وإدراكها، وصولاً إلى ترجمة ما يعتقد أن المتكلم يريد نقله إليه، مع الاستفادة من خبراته السابقة المخزنة في الذاكرة لا سيما ذاكرة الدلالات والمعاني¹ ليتمكن في الأخير من الإحاطة بما تحمله لغة الخطاب، فيكون استقباله الذهني لها إطاراً لتلقيه التفاعلي مع محتواها.

وقد عالج القدامى هذه القضية من منظور تكاملي، يجمع بين المدخلات التي تؤسس للعملية الإبداعية، فنجد الجاحظ يتعرض إلى أهمية تأثير الكلام في المتلقي، ويرجعه إلى قدرة المتكلم على خلق عنصر مُحفّز في الخطاب يرتبط بمن يتلقاه، ويجعله يتفاعل مع ما يقوله في السياق التواصلي فغالبا ما يشير في البيان والتبيين إلى أهمية العامل النفسي الذي "يقوم بدور هام في شدّ السامع إلى المتكلم، وفتح ذهنه ونفسه إلى الفهم، وهو أن تكون هناك مناسبة في الاهتمام بموضوع الحديث وهذه المناسبة تخلق توازناً بين إرادة الكلام عند المتكلم، وإرادة الفهم والتقبل عند السامع"²، وهي التي تجعل المتلقي يُقبل على الكلام، ويهتم به ويحرص على التفاعل معه، من منطلق أن ذهنه قد تحفّز لوجود ما ينير انتباهه فيما سمعه.

يورد الجاحظ في هذا الصدد قول أبي عقيل بن دُرست "إذا لم يكن المستمع أحرص على الاستماع من القائل على القول لم يبلغ القائل في منطقه، وكان النقصان الداخل على قوله بقدر

¹ - ينظر: رافع النصير الزغول وعماد عبد الرحيم الزغول، علم النفس المعرفي، ص 238.

² - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 210.

الخلة بالاستماع منه"¹، ينطلق الرأي الذي تبناه الجاحظ من قاعدة التبليغ التي تقوم عليها البلاغة العربية، وهي ترتبط بقدرة المتكلم على إيصال المعنى إلى المتلقي، بحيث يجعله يترابط معه في علاقة تفاعلية سلمية؛ يصبح فيها حرص المتلقي على سماع ما يقوله المتكلم أكبر في الدرجة من حرص المتكلم على استماع المتلقي لخطابه. يصبح هذا التوقع الجديد للمتلقي هو معيار الحكم على جودة ما يقال، اعتماداً على آلية اللزوم المنطقي، بحيث يستلزم الحرص على الاستماع تحصيل التبليغ، في حين يستلزم عن غياب الحرص حصول الخلل في عملية التبليغ.

وهكذا يضطلع المتلقي بدور محوري في بلورة نسق الخطاب وفق ما يثير انتباهه ويجعله يحرص على الاستماع، فالمتكلم المجيد في نظر الجاحظ هو من يستطيع "أن يستبد بنفس المتلقي أي: يملك عليه نفسه وحسه"²، ويشد انتباهه إلى الخطاب حتى يدخل معه في علاقة تفاعلية، وهذا رأي مبكر في وضع متطلبات العملية التخاطبية، سبق الجاحظ إلى بسط أهم معالمه من خلال التركيز على استحضر المتلقي وإثارة اهتمامه بالخطاب؛ بغية تنشيط تفاعله العرفاني مع ما يُعرض عليه.

ولعل مرجعية الجاحظ الدينية والثقافية تبرر هذا المنحى _ في التأكيد على ضرورة جلب اهتمام المستمع والتأكد من تفاعله مع الخطاب _ إذ رافقت النزعة الاعتزالية كتابات الجاحظ في مواطن عديدة، وكانت سببا في توجيه النسق الذي يؤطر أفكاره ومواقفه النقدية وإشارات البلاغية، فقد كان يعدّ "الثمرّة الناضجة لكل الجهود العقلية الخصبة التي نهض بها المعتزلة، سواء من حيث وضوح المنطق، أو من حيث قوة الاستدلال، أو من حيث القدرة على التوليد للمعاني، وكأنّه يستمد من مخازن عقلية لا تنفذ"³، وبخاصة أنّ المعتزلة في عصره كانوا يسعون بكل وجوه البلاغة والمنطق والحجة إلى التأثير في المجتمع بمختلف تركيباته العرقية والدينية والثقافية، وفرض نموذجهم المعرفي في البيئة العربية، في ظلّ الصراع الحاصل بينهم وبين الطوائف الأخرى، فشكّل التصلع في كل ما

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 315.

2 - نوال عبد الرزاق سلطان، العلاقة بين البلاغة والنقد حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص 136.

3 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني، ص 592.

يتصل بعلم الكلام وسيلة أساس، تسعف المتكلم في نقل ما يريد إلى الآخر مع الحرص الكبير على التأثير فيه، وجلب اهتمامه إلى مقصد الكلام.

ومن أجل حصول التلقي التفاعلي، نجد أن الجاحظ قد وضع بعض المواصفات المتعلقة باللفظ، والتي من شأنها أن تجعل الخطاب يؤثر في المتلقي، ويفعل عملية استقباله الذهني، ويحفز نشاطه العقلي إزاءه؛ فأشار إلى أهمية الاعتناء باللفظ ليمكّن من التأثير في المتلقي، ويجلب اهتمامه "... ومتى كان اللفظ أيضا كريما في نفسه، متخيّرا من جنسه، وكان سليما من الفضول بريئا من التعقيد، حُبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشت إليه الأسماء، وارتاحت له القلوب، وخفّ على ألسن الرواة، وشاع في الآفاق ذكره، وعظّم في الناس خطره... جلبت إليه المعاني، وسلس له النظام، وكان قد ألقى المستمع من كد التكلّف، وأراح قارئ الكتاب من علاج التفهم"¹؛ لأنّ اللفظ هو أول ما يتلقاه المستمع من الخطاب وهو الواجهة التي يتعامل معها منذ البداية، فإن كان حاملا لشروط القول استطاع أن يثير انتباه المتلقي، ويجعله يقبل على الخطاب ويعجب به ويتفاعل معه.

يرتبط هذا التفاعل بالمجال التصوريّ الذي تقوم فيه اللفظة بإحداث وظائفها التأثيرية، فشكل الكلمة لا يثير مفهوما أو تمثلا معينا فقط؛ بل يثير أيضا مجموعة من العناصر المفتوحة والمتغيرة حسب الأفراد والأوضاع، انطلاقا من نوع التمثلات أو المشاعر أو المواقف التي تثيرها هذه الكلمة². وهذا يحيل إلى ما طرحه أوستين (Jean Austin) حول اعتماد القوة التأثيرية للأقوال على طبيعة الكلمات التي يستعملها المتكلم أثناء التواصل، فكما استخدم أفعالا من القسم التأثيري _ حسب تصنيفاته _ استطاع أن يحقق الغرض الذي يريده، ويحصل الغاية التأثيرية التي يسعى إلى إحداثها على المتلقي³ فيضمن تفاعله لينجح الفعل الكلامي وتتجح العملية التخاطبية، من خلال كسب تأييد

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 8.

2 - مصطفى بوعناني وبنعيسى زغبوش، اللغة والمعرفية، ص 108.

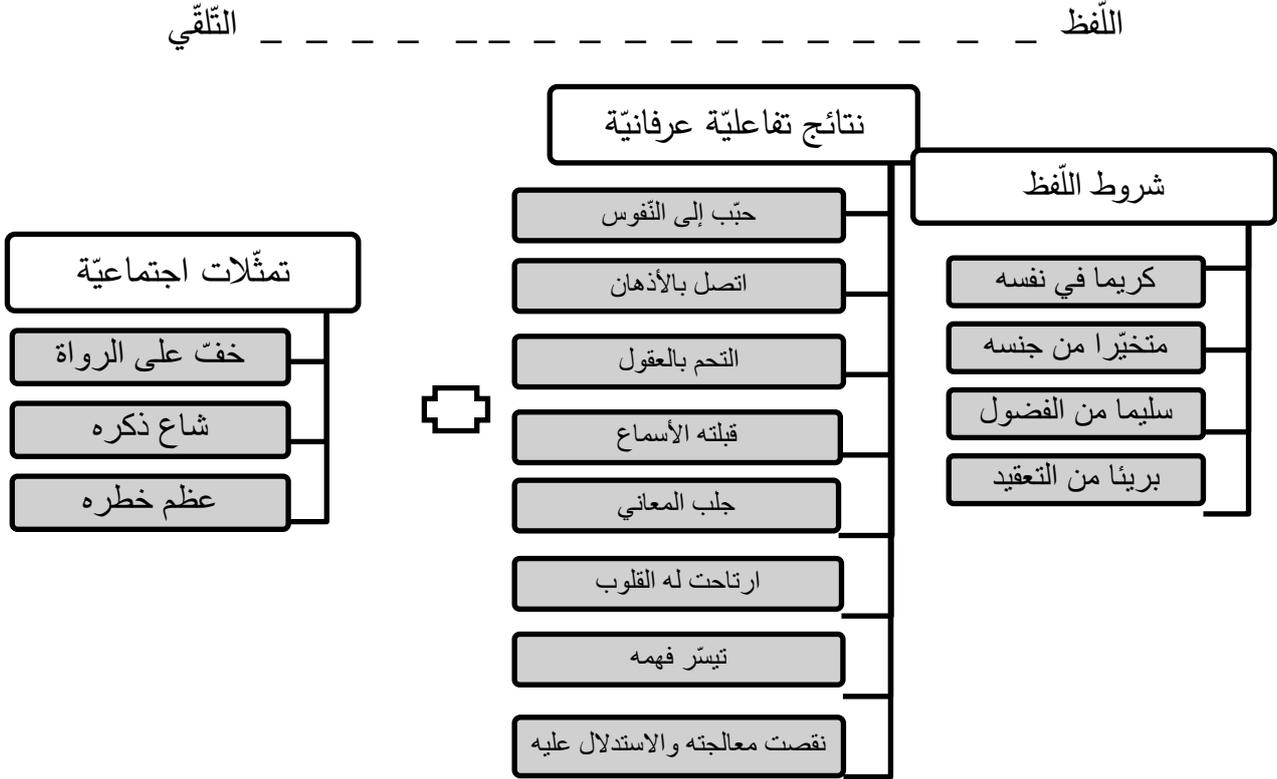
3 - ينظر: جون أوستين، القول من حيث هو فعل: نظرية أفعال الكلام، تر: محمد يحياتن، عالم الكتب للنشر والتوزيع ط1، الجزائر، 2006، ص99.

المتلقّين، وربما انتقل هذا التأثير إلى مستوى الفعل وردّة الفعل، ليقوم المتلقّي بأفعال إنجازيه موازية تعكس القوة التأثيرية الفعّالة التي تميّز بها القول الذي أنتجه المتكلم بداية.

وتتدرج الموصفات التي ينبغي أن يكون عليها اللفظ حسب الجاحظ (الكرامة، الأفضليّة الوضوح، الاقتصاد) ضمن العناصر التي تُؤمّن نموذج التأثير الذي يجعل المتلقّي حريصاً على الخطاب؛ لأنّها ترتبط بالفاعليّة التي يؤدّيها اللفظ في هذه الحالات، ضمن علاقته بنسق الاستقبال وتشكّل هذه الموصفات خطاطة للنماذج الطّرازية _ الشّروط الضرورية والكافية حسب مفهوم أرسطو _ التي يستطيع بموجبها عنصر من العناصر اللفظية أن يندرج ضمن مقولة التأثير التفاعليّ بحيث تُرشّح كلمة ما للدخول ضمن هذه المقولة، إن هي حقّقت الشّروط السّابقة _ بنسبة ما _ واستطاعت أن تندرج ضمن "الوسط الذي نشرح به أفكارنا، ومن خلاله نؤثّر في عقول الآخرين"¹؛ لأنّ الغاية منها هي تأثيريّة تفاعليّة بالدرجة الأولى، ولا يكفي أن نقف عند شقّها التأثيريّ فقط.

يُدرج الجاحظ هذا التّفاعل ضمن إطاره العرفانيّ الذي يتوزّع على أركان عمليّة الاستقبال فهو يتعلّق بمكوّنات الذات المتلقّيّة (النفس، الذّهن، العقل، السّمع، القلب، اللّسان) وهي ترتبط جميعاً بصفة الفاعليّة؛ كونها تمثّل كيانات إدراكيّة تشترك في تفعيل نسق الاستقبال أثناء التّعامل مع منبّهات الخطاب في صبغته اللغويّة. يعكس نشاط هذه المنظومات النّتائج العرفانيّة التي تحقّقها الشّروط السّابقة، فنتج النّفس مشاعر الرّغبة في المسموع، وقيم الذّهن علاقة اتّصالية نشيطة مع ما يسمعه ويلتحم بالبنية المعرفيّة المتحكّمة في النّشاط العقليّ للمتلقّي، كما يُقبّل عليه السّمع بمزيد من الإصرار والاهتمام، ما يؤدّي إلى شعور القلب بالرّاحة اتّجاهه، وبالتالي يسهل إدماجه ضمن النّظام العرفانيّ للمتلقّي بعد حصول الفهم، ومن ثمّ يصبح جزءاً من تجربته، ما يسهّل عمليّة تداوله واستعماله. ويمكن أن نلخّص علاقة الشّروط التي تحدّث عنها الجاحظ بنتائجها العرفانية في التّرسّيمة الآتية:

¹ - محمد عبد الرحمن طعمة، البناء العصبي للغة، ص 40.



لم تقتصر الشروط التي تحدت عنها الجاحظ على عنصر اللفظ وحسب، بل ارتبطت بعلاقته بالمعنى كذلك؛ إذ نجده يجعل المشاكلة بين اللفظ والمعنى من أوثق الأسباب التي تحدث التأثير وتفعّل نسق الاستقبال "ومتى شاكل أبقاك الله ذلك اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقا، ولذلك القدر لبقا، وخرج من سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلّف، كان قميئا بحسن الموقع، وبانتفاع المستمع، وأجدر أن يمنع جانبه من تناول الطاعنين، ويحمي عرضه من اعتراض العائبين، وألا تزال القلوب به معمورة، والصدور مأهولة"¹، تتجلى بوضوح تبعية المعنى للفظ في طرح الجاحظ، فهو ينطلق من أصل نظرته إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى حين جعل مدار البلاغة على اختيار الألفاظ وحسن استعمالها، وجعل المعاني مطروحة في الطريق ليست لها قيمة في ذاتها وإنما قيمتها أن ترتبط بالألفاظ وتكون تابعة لها. وقد بنى حديثه عن مقتضيات التلقي التفاعلي انطلاقا من هذه الوجهة، فكانت الألفاظ هي القوة الثابتة التي تحرك المعاني وتجلب الدلالة، وتحدث التأثير.

¹ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 2، ص 7، 8.

تتوزع الشروط التي تحدت عنها الجاحظ على مستويات تخاطبية مختلفة، تنطلق من المحددات العامة لاستعمال الألفاظ، وتصل إلى نتائجها التفاعلية، وهي تختزل الترابط بين ما ينبغي أن يكون عليه حال التداول ضمن نسق الإنتاج، وبين ما يتحقق على مستوى نسق الاستقبال. ويمكن أن نعبر عن هذه العلاقة بالمشاكلة بين فضاء القول وفضاء التلقي، بحيث يحتاج الفضاء رقم (1) إلى شروط التناسب والإظهار والاقتصاد والحسن من أجل أن يكون مشاكلا (موافقا) للفضاء رقم (2) الذي يتفاعل مع تلك الشروط بالحرص والاهتمام وأخذ الفائدة والاقتناع. فالمشاكلة في طرح الجاحظ لا تقتصر على طبيعة العلاقة بين اللفظ ومعناه كما هو شائع غالبا، وإنما تتعداها لتشمل معطيات المحيط العرفاني بكل ما يحمله من نماذج ومدخلات وخطاطات مرجعية، تؤثر في النسق الذي تتم فيه المعالجة.

تجعلنا هذه الوجهة في طرح شروط وتمظهرات التفاعل، نقف لنستحضر المنطق الذي أقام عليه الفيلسوف الأمريكي غرايس (Paul Grice) نظريته في قواعد التخاطب، ضمن مبدأ التعاون في مقاله "Logic and Conversation"، إذ رأينا أنها تلتقي إلى حد بعيد في الوجهة والآليات دون أن تكون لها المرجعيات نفسها*. ويمكن أن نسوق هذا الالتقاء من خلال الوقوف عند العناصر التي تجمعهما في النقاط الآتية:

1. **مشاكلة اللفظ للمعنى:** والمقصود منه تحصيل الموافقة بين المعنى الذي يريده المتكلم والألفاظ التي يستخدمها، بحيث تعبر عن المعنى دون أن تتجاوزه إلى غيره أو تخالفه، وهي توافق مسلمة المناسبة (العلاقة) التي مفادها "أن تكون مساهمة المتكلم ملائمة لحاجة التخاطب وموضوعه"¹ ومرتبطة به فلا تحدث خرقا دلالياً يشوش عملية التلقي، ويؤدي استخدامها إلى نتيجة تأثيرية تجعل

* نقصد باختلاف المرجعيات، الأصل في نشأة الاهتمام بالتعاون في التخاطب بين طرفي العملية التخاطبية، سواء كان ذلك في الخطابات اليومية أو الإبداعية، حيث يرجع اهتمام الجاحظ بهذا الجانب إلى حرصه على الوظيفة التأثيرية في الخطاب انطلاقا من تأكيده على بلاغة القرآن الكريم وبلاغة العرب وقدرتهم على إنتاج القول المؤثر الذي يجلب اهتمام المتلقي. بينما تعود جهود غرايس إلى رغبته في تطوير جهود فلاسفة اللغة حول الأفعال الكلامية وتداول اللغة أثناء التخاطب، وحرصه على تتبع المواطن التي تؤدي فيها اللغة غرضها التأثيري من خلال التفاعل بين المتكلم والمستمع.

1 _ H. Paul Grice: Logic and Conversation. [In: Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts, ed. by Peter Cole and Jerry L. Morgan. New York: Academic Press 1975, p 47.

الكلام واضحاً وملائماً فتكون حسنة الموقع عند المتلقّي، ما يجعله يقبل على الكلام ويتمكّن من التفاعل معه.

2. **إظهار القصد وموافقة الحال:** مفاده أنّ اللفظ ينبغي أن يُظهر القصد على الوجه الصّحيح فيأتي الكلام موافقاً لذلك القصد ومؤكّداً له، وهذا يتناسب مع مسلمة النوع (الصدق) التي ترمي إلى "أن تكون المساهمة حقيقيّة وغير زائفة"¹، بحيث يكون الخطاب موافقاً لما يقصده المتكلم وما يفكر فيه في الواقع، وليس مجرد كلام زائف مخالف للقصد، وهذا يندرج ضمن الشّروط التي وضعها أوستين لنجاح أفعال الكلام، حين اشترط أن يكون القول موافقاً لما يعتقد المتكلم سواء في أحاسيسه أو نواياه، وإن لم يحصل هذا أصبح الفعل مخففاً أو لاغياً²، كما أنّ "عدم احترام القصد والغفلة عن علاقة صورة الكلام بوظيفته قد يتجاوز الإخلال بها إلى خلق حالة في السّامع معاكسة لما كنّا نروم منه"³، بينما حين يكون الكلام صادقاً ومعبراً عن القصد وموافقاً لحال صاحبه، فإنّ هذا يساعد على الزيادة في تأثيره على المتلقّي وكسب تأييده، فلا يجد ثغرة يلج من خلالها إلى الانتقاص من المتكلم أو من خطابه.

وبما أنّ القول الشعريّ يفتح على البعد التّأثيريّ بقدر انفتاحه على البعد الجماليّ؛ فإنّ الفكر التّراثيّ قد أولى العناصر التّفاعليّة عناية بالغة، إذ أقام بلاغة الخطاب على جانبها التّفاعليّ، فالحكم على الخطاب بالجودة تحدّد استجابة المتلقّي، وبخاصّة حين نعلم أنّ "محاولة الشّاعر ليست إلا محاولة لأن يقرب الآخرين منه من أعماقه"⁴، وهذا يجعله يتوسّل بكل المعايير اللّغويّة وغير اللّغويّة لكي تسعفه في تقريب المتلقّي إلى وجهة نظره؛ بغية إيجاد حلقة تواصلية تنصهر فيها فوارق الإنتاج والتلقّي ضمن نسق خطابيّ إبداعيّ يجمع التّجربة الشعورية الإنسانيّة لكليهما.

3. **تعبير اللفظ عن الغرض:** أي أن يستعمل اللفظ في محلّه دون أن يزيد عليه ما لا حاجة إلى حضوره، أو ينقص منه ما يحتاجه المعنى، وهو يلتقي مع مسلمة الكم التي تقتضي "ألا تكون

¹ - H. Paul Grice: Logic and Conversation, P 47.

² - ينظر: جون أوستين، نظريّة أفعال الكلام، ص 54.

³ - حمادي صمّود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 212.

⁴ - مصطفى سويّف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصّة، ص 145.

المساهمة أقل أو أكثر من المطلوب"¹، أي الاعتدال في استخدام الألفاظ، وهو يعدّ أساس الجمال في كلّ شيء، ويمثّل استواء أجزاء الشيء وتساوي مكوناته²، وبتوقّره يحصل التوازن في القول، ما يؤدّي إلى انتفاع المتلقي بما يسمعه، وتحصيل الفائدة التي تناسبه، سواء كانت فائدة شعوريّة بالاستمتاع الجماليّ، أو فائدة معرفيّة بإضافة معطيات معرفيّة جديدة للحقل الإدراكي.

يحيل هذا الشرط إلى الطرح الذي قدّمه الجاحظ في باب الموازنة بين اللفظ والمعنى والمقام حين يقول: "ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاماً، ولكلّ حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"³، إذ يحتاج الفعل التّأثيريّ إلى تحقيق الاعتدال بين هذه المركّبات الخطابية، فلا تحصل البلاغة إلا بقانون (القدر) الذي يجعل المعنى مناسباً للمقام التّخاطبيّ من جهة، ومناسباً للخلفيّة المعرفيّة عند المتلقي من جهة أخرى؛ بحيث لا يتمّ تجاوز القدر (إنقاصاً أو زيادة) في المقامات التّخاطبيّة، لتزيد فعالية تأثيره على المتلقي.

4. **الطبع والبعد عن الاستكراه:** وعبر عنه الجاحظ بسماجة الاستكراه وفساد التكلّف، ذلك أنّ اللفظ يوصف بالسّماجة "إذا قبح ولم تكن فيه ملاحه"⁴، وبما أنّ السّماجة تلتقي مع القبح فقد جمعها الجاحظ مع الاستكراه وهو نتيجتها؛ لأنّ اللفظ القبيح يحدث الخلل في عمليّة التّلقي، كونه يمثّل "تتافر أجزاء ومكونات"⁵ القول، وهذا يجعل السّامع ينفر من القول ويستكره سماعه، ولا يتفاعل مع ما يريد المتكلّم. ويحصل الشيء نفسه مع التكلّف الذي يؤدّي إلى إفساد القول بحيث يصبح معقّداً وغامضاً يصعب فهمه، وهو يرتبط بمسألة الكيف التي يشترط فيها غرايس "أن تكون المساهمة واضحة

¹ - H. Paul Grice: Logic and Conversation, P 47.

² - ينظر: عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب: مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر، دار الفكر المعاصر، ط 4، سوريا_ لبنان، ص 186.

³ - الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 138، 139.

⁴ - ابن منظور، لسان العرب، مادة: (سمج) ص 2087.

⁵ - عيسى علي العاكوب، المرجع السابق، ص 186.

وبشكل معقول دون غموض¹؛ لأنّ الكلام إذا خرج على هذه الطريفة قبله القلب، ومال إليه وكان الحفظ نتيجة تفاعله معه.

يؤكد الجاحظ في موضع آخر على ضرورة التكامل بين اللفظ والمعنى، بحيث تكون الألفاظ خادمة للمعاني، ومؤثرة في مكانتها، بغية تفعيل نسق الاستقبال: "أنذركم حسن الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام؛ فإنّ المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا، وأعاره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلم دلا متعشقا صار في قلبك أحلى ولصدرك أملا. والمعاني إذا كُسيَت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة تحوّلت في العيون عن مقادير صورها، وأزبت على حقائق أقدارها بقدر ما زُيّنت وحسب ما زخرفت"²، فبالرغم من الاهتمام البالغ الذي أولاه الجاحظ للألفاظ في عملية الإبداع، إلا أننا نجد المعنى حاضرا في طروحاته، من باب أنّه يحتاج إلى اللفظ لإظهاره والتعبير عنه، إذ يحضر المعنى كمادة أولية للخطاب يفعلها اللفظ ويحدّد معالم ارتسامها، ليكون التكامل بين اللفظ والمعنى شرطا مهما من أجل جلب اهتمام المستمع وتحفيز عملية التلقي؛ ذلك أنّ "الألفاظ تتشكّل على وفق اختيار المبدع ورغبته في استخدامها للتعبير عن المكنون الذهني، ولهذا فهي في حالة نمو وتبادل مع الدلالة"³، وهذا ما تذهب إليه الدراسات المعاصرة حين ترى أنّ "التركيب ليس منفصلا عن الدلالة إنّ منطق لغة ما يرتكز على الانسجامات الحاصلة بين شكل اللغة باعتباره فضاء وبين النسق التصوري"⁴، باعتباره مسارا يتولّد فيه المعنى، فيحصل التكامل الذي دعا إليه الجاحظ حين يتمّ الجمع بين المستوى التمثلي للغة في بعده النصي، وبين جانبها التصوري في بعده الدلالي.

بيدو جليا أنّ نظرة الجاحظ لا تقف عند الغاية التأثيرية المباشرة التي تتداولها القراءات الحديثة لفكره، فنحن نرى أنّ حديثه عن شروط اللفظ لم يكن بدافع جماليّ يؤديّ توظيفه إلى تحقيق الوظيفة الإقناعية في الخطاب وحسب؛ لأنّ هذه الوجهة هي وجهة لا تتناسب مع الفكر الموسوعيّ الذي وجّه طروحاته في مؤلفاته من جهة، كما أنّها لا تستجيب للغاية من نظريته البيانية كاملة من جهة أخرى؛ لأنّ البيان لا يقتصر على الكشف عن مقصدية المتكلم والخطاب، ومعرفة تأثيرهما على

¹ - H. Paul Grice: Logic and Conversation, P 47.

² - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 254.

³ - محمد سالم سعد الله، مدخل الى النقد المعرفي المعاصر، ص 318.

⁴ - جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص 143.

المتلقي، بل يتعداه إلى الإحاطة بنتائج هذا البيان على نسق الاستقبال، فليس الغرض من الكلام نقل فائدة الخبر أو إحداث الوظيفة الجمالية، بل وظيفة اللغة الإبداعية كانت دائما مراوغة المتلقي وخلخلة مفاهيمه وزعزعة بنياته المعرفية، من أجل أن يقوم بدور فاعل في الكشف عن انسجام الخطاب من خلال هدم عناصره وإعادة بنائها، حسب الشكل الذي تجتمع فيه العوامل المحركة للعملية الإبداعية بدءا بالمتكلم ثم الخطاب ثم المتلقي.

تتمظهر الشروط السالفة _ التي وضعها الجاحظ _ باعتبارها استراتيجيات تفاعلية تؤدي إلى تنشيط المسارات الذهنية التي تؤنث نسق الاستقبال، فهي تركز عليه بما تقدمه من ميكانزمات تؤدي إلى التأثير على المتلقي، وإدخاله عنصرا فاعلا ضمن العلاقة التخاطبية، بحيث يبتعد عن مجرد الاستقبال السلبي، كون الجاحظ يعزو إليه مظاهر الفاعلية كالتذوق والإعجاب، والتأييد والرفض والراحة النفسية، والانتفاع، والحفظ، وغيرها من النشاطات التي تحتاج إلى تشغيل النظام العرفاني الذي يتلقى الخطاب في مختلف السياقات التداولية التي يرد فيها عليه، ذلك أن الخطابات الشعرية تعدّ "نتائج عقول مدركة، وتعدّ تفسيراتها نتائج عقول مدركة أخرى، وذلك في سياق العوالم الطبيعية والاجتماعية والثقافية التي يتم فيها إبداع النصوص وقراءتها"¹، فسياقات تداول الخطاب الشعري تحتاج إلى متابعة النماذج التمثيلية التي يخلقها فضاء الاستقبال، ورصد إمكانات البنيات الفاعلة _ الاستراتيجيات التفاعلية حسب طرح الجاحظ _ التي توجه تفسير الخطاب، واشتغال أنظمة الإدراك الذهني أثناء الاستقبال ومعالجتها في إطار المعارف الموسوعية المخزنة في الذاكرة، وعلى أساس هذه المعايير تتحدد طريقة الاستجابة والتفاعل مع الخطاب.

وبهذا تبعد نظرة الجاحظ عن التجزيئية، وتتوسع على أركان نظريته الأدبية التي تجمع بين ثالوث الإبداع (المتكلم/الخطاب/المتلقي) وهو ما يجعلها تتميز بالشمولية، وتتنزع نحو تحفيز نشاط الإبداع من جهة، ونشاط التلقي من جهة أخرى، فمن خلال متابعتنا آراء الجاحظ بداية بنسق الإنتاج وصولا إلى نسق الاستقبال، يتجلى أنه يضع الظاهرة الإبداعية ضمن الفضاء التمثيلي الذي يناسب ديناميتها، فلا يستقيم اللفظ دون صياغة عرفانية تخضع لميكانزمات عقلية يقيمها المبدع ويعمل

¹ - freeman, M. Poetry and the scoop of metaphor: Toward a cognitive theory of literatur. In state of the art and applications to english studies. ESSE 4. Debrecen, Hungary, 1997.

نقلا عن: لارزيا بليخوفا، مقالتان في إدراكيات النص الشعري، ص 151.

فكره فيها، كما لا يحصل التفاعل دون أن يبذل المتلقي نشاطا عرفانيا يعكس من خلاله طبيعة تعامل نظامه العرفاني مع ما يتلقاه، وهكذا يتم التكامل بين أطراف العملية الإبداعية في طرح الجاحظ. وبناء عليه يمكن التأكيد على أنّ نظرة الجاحظ تتوزع على كلّ ما من شأنه أن يمدّ جسور التراسل العرفاني في العملية الإبداعية، سواء ما تعلّق بالكليات الذهنية التي توّطر نسق الإنتاج (المتكلم) أو المقولات الإجرائية التي تفعل أنظمة البناء (الخطاب) أو الآثار الدينامية التي تفعل نسق الاستقبال (المتلقي).

ومن خلال ما عرضناه سالفاً، من شروط وضعها للمتكلم، ووضعيّات تخييرها للمتلقي، وحالات الخطاب، يمكن أن نختلف مع ما ذهب إليه بعض الدارسين المعاصرين، الذين رأوا أنّ الجاحظ قصر آراءه في البيان العربيّ على المتكلم، وأهمل متلقي الخطاب في نظريته الأدبية*. وهي الوجهة نفسها التي ذهب إليها البعض حين أكدوا على أنّ عنصر البيان عند الجاحظ لا يقتصر على المتكلم لأنّه "حسن ذوق ومثانة أسلوب، ومقدرة لغوية، وإيضاح سهل¹، فالحرص على وضع هذه المعطيات يستدعي بالضرورة استحضار النسق الذي يتم فيه استقبال هذا البيان، وما تلك الصفات إلا أدوات ترشيحية تنقل الخطاب من مستوى الإنتاج الجماليّ إلى مستوى الاستقبال التفاعليّ.

* يذهب حمادي صمود إلى أنّ الجاحظ قد أولى المتكلم عناية خاصة في مقابل السامع الذي قصر دوره على استهلاك الخطاب وحسن الاستماع والفهم والاستجابة للقصّد، ورأى أنّه لا يتمتع بوجود نمطيّ مثل المتكلم على اعتبار أنّه يصعب تحديد ملامحه كونه ينتمي لأوساط ثقافية واجتماعية مختلفة. ونحن لا نتفق مع هذا التخريج لأنّ استقرار الشروط التي وضعها الجاحظ يثبت أنّها تتوزع على أقطاب العملية الإبداعية (المتكلم/الخطاب/المتلقي) وتعتمد على شرط حصول التكامل بينها وإلا لن ينجح التواصل ولن يحصل التأثير المطلوب ولا التلقي التفاعليّ الذي دعا إليه من خلال مختلف القضايا البلاغية التي عرضها. وما يدعم قولنا هذا أنّ حمادي صمود يناقض فكرته هذه في ثنايا كتابه أيضا (التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس: 1981) ويقول إنّ الجاحظ قد انتبه إلى أنّ الفعل اللغوي مهما كان الحيز الذي ينتزّل فيه ويقطع النظر عن مقاصد منجزه وغاياته، يقوم على ثلاثة عناصر رئيسة تمثل الحد الأدنى للبيان اللغوي وهي المتكلم والسامع والكلام، ولئن لم نقف في مؤلفاته على صياغة نظرية مباشرة لهذا الاعتبار كما هو الشأن عند أرسطو مثلا فإنّ كلّ تحليلاته اللغوية ومقاييسه البلاغية تركز على ما بين هذه العناصر من تلاحم وتفاعل. ينظر في هذا: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 182_186. إضافة إلى أنّ عناصر الاستماع والفهم والاستجابة التي تحدّث عنها تحتزن في ذاتها ملامح التفاعل والحضور المهم للمتلقي، لأنّها لا تحضر كنتائج استهلاكية فقط، بل تحضر كعمليات عقلية ونشاطات عرفانية تكشف عن طبيعة النسق الذي يتم فيها تلقي القول.

¹ - محمد علي زكي صباغ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية، ط1، لبنان، 1999

وحين نستقرئ طبيعة تلك الشروط يمكن أن نلاحظ أنّ ظاهرها يجسد الوجهة التعليمية التي عُرفت عن البلاغة العربية، وكذا المعيارية من حيث تقديم القوانين التي تناسب التخاطب الفعّال لكن انفتاحها على كلّ ما يخدم استعمال اللغة وتلقّيها من روائز توجيهية ونتائج عملية، ينفي عنها الانحصار الكلي ضمن هذا الطرح، إذ يتجلى البعد الشمولي عند الجاحظ في النموذج التفاعلي الذي قدّمه؛ لأنّه من خلال القول السابق يجمع ما هو لغوي مع ما هو سياقي وما هو ذهني، ويختزل العوامل التي من شأنها أن تُخرج عملية التلقي من المعيارية الجافة إلى التفاعل الدينامي، الذي رأينا أنّه خرج إلى الوجود بالفعل ضمن الممارسات البلاغية القديمة.

يجمع ابن طباطبا ما قدّمه الجاحظ في نموذج الاستقبال الذهني، ليتعمّق أكثر في عرض الحالة التي تكون عليها النفس أثناء تلقي الخطاب، فهو يراجع ما عرضه الجاحظ ويستثمره في بناء أطروحته عن الاستقبال، منطلقاً من قاعدة عرفانية مهمة تتعلق بثنائية (الموافقة والمخالفة) تجسد علاقة النفس بما يرد عليها لحظة التلقي، وهي التي تبني مسار التفاعل مع الخطاب ف"النفس تسكن إلى كلّ ما وافق هواها، وتقلق ممّا يخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له، وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت"¹. يتّصل موقف ابن طباطبا بتهيئة النفس لعملية الاستقبال ابتداءً من طبيعة العلاقة التي يثيرها الخطاب معها؛ لأنّ هذا الأثر هو الذي يحدّد المنحى الذي سيتّخذ التفاعل فيما بعد فإذا "كانت التجربة الشعريّة تبدأ بانفعال نفسي، فإنّ الاستجابة عند المتلقي تبدأ هي الأخرى بانفعال نفساني"²، وهذا الانفعال هو الذي يوطّر نشاط الفرد أثناء التلقي، ويجعله يقبل على الخطاب أو يرفضه.

إنّ إدخال الانفعال في الدائرة التفاعلية، يجعل من العناصر المتحكّمة في العملية الإبداعية عناصر بانية، بحيث يتمركز الدور الذي يقوم به المبدع حول الإنتاج وما يرتبط به من حالات ذهنية تصاحب القول وتحسنه، وكذا الدور الذي يقوم به الخطاب كبنية لغوية إبداعية تختزن ما هو ذاتي واجتماعي وثقافي وعقلي ضمن بنية منفتحة ومتوارية الدلالة، يضاف إليهما الدور الذي يقوم به

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 21.

² - فضل الله، وظيفة الشعر عند النقاد العرب القدامى، ص 170.

المتلقي إزاء ما يثير انفعاله في الخطاب، وبخاصة ما يرتبط بالحالة الذهنية التي تكون عليها النفس أثناء الاستقبال، فهي تواجه حالتين حسب طرح ابن طباطبا.

ترتبط الحالة الذهنية الأولى بالموافقة، وتدرج ضمنها المدخلات التي ترافق عملية الاستقبال وتكون متناسبة مع ما يحمله المجال التصوري للمتلقي من رغبات وميول، ومرجعيات ثقافية واجتماعية، تحيل إلى الخلفية المعرفية بتعبير أدق، وهي تجسد الحالة الذهنية التي يكون عليها المتلقي بما فيها من مشاعر وانطباعات يتركها عليه الخطاب، وقد جمعها ابن طباطبا في ثلاثة مظاهر، تتجلى الأولى في سكون النفس لما يرد عليها، والثانية في اهتزازها له، والثالثة في الأريحية والطرب الذي يلحق بها حين تجد ما يوافقها وينال إعجابها. تؤدي هذه التظاهرات مجتمعة إلى إقبال النفس على الخطاب وتفاعلها معه بمقتضى الآثار العرفانية المصاحبة لهذه الحالة (السكون والاهتزاز والأريحية، والطرب) فهي التي تكشف عن طبيعة النسق العرفاني الذي أبدى فيه المتلقي موافقته لما ورد في الخطاب. كما يمكن النظر إلى هذه الآثار باعتبارها نتائج للفعل التأثري الذي أحدثه الخطاب، فهي تعكس نجاحه في إقامة العلاقة التفاعلية التي تحدثنا عنها سالفا.

تحضر الموافقة إذن على شكل استجابة تفاعلية مع الخطاب، وهي تعبر عن الحكم الجمالي الذي يبديه المتلقي تجاه الشعر، وهو يتأثر بأمرين: "الذات المدركة أو النفس التي تسكن إلى ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه، وللذات أحوال متقلبة. ثم الموضوع؛ أي المادة الشعرية، وأحسن ما يكون الموضوع الجمالي أو الشعري لدى النفس عندما يأتيها موافقا للحال التي هي عليها"¹، وفي هذه الحالة تلتحم الذات المتلقية بالخطاب، وتشارك معه في الفضاءات الذهنية التي يحيل إليها، فيكون التوافق بينهما معيارا لجودة الإبداع.

وهكذا يتجلى حضور المتلقي عند ابن طباطبا باعتباره محورا مهما في الإنتاج الشعري وعاملا أساسا في نضج واكتمال القصيدة؛ لأن مراعاة ما يريده في كل الأحوال مطلب ملح من أجل أن يستقيم الخطاب، فيجعل الأصل في قول الشعر مراعاة أحوال المتلقين وتخير ما يناسبهم من القول كي يجد الخطاب من يتقبله ويقبل عليه، وهذا لأن التواصل "يعتمد على التشابه بين الحالات

¹ - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 186.

الداخلية للمتخاطبين، وهو يحدّد طريقة تعاملهم مع المعطيات التي يتلقونها من العالم¹، فلا يمكن أن يؤدي الخطاب غايته، دون أن يكون هناك نوع من التّواصل الدّينامي بين المبدع الذي يصوغ خطابه وهو يستحضر من يصوغ إليه، وبين المتلقّي الذي يتلقى الخطاب ويشكّل معه تمثلاً ذهنيّاً حول منتجته.

ترتبط الحالة الذهنيّة الثّانية بالمخالفة، وتكون مع حصول خلل ما أثناء تلقي الخطاب، إذ لا تجد النّفس ما يوافق خلفيتها المعرفيّة، ولا تستطيع أن تتفاعل مع الخطاب، فتنج عنها الآثار العرفانيّة التي تنتمي إلى فضاء الوحشة والقلق، من خلال "زيادة نشاط منطقة اللوزة"² في الدّماغ ما يستدعي النّفور ممّا تسمع أو تتلقّى، وهذا يجعلها تعرض عن القول. ويرتبط هذا بما يعرف في علم النّفس العرفاني بمدى كفاية الإدراك السّابق، الذي يحصل بتوفر سيالات عصبية في الدماغ تكون متوافقة مع موضوع الإدراك (الذاكرة طويلة المدى) فحين تصل سيالة عصبية حسيّة إلى الدماغ وتثير في خلاياه سيالة عصبية مناظرة، تبدأ بالبحث عن قرينات مشابهة لها في الدماغ وفق ثلاث حالات:

- إن وجدتتها حصل الاقتران بينهما، وبالتالي يتم استيعاب الموضوع وفهمه، فإن كان الموضوع المدرك معروفاً عند الفرد يكون استيعابه تلقائياً دون زيادة محسوسة في السيالات العصبية المخزنة بالذاكرة الطويلة؛
- إن كان الموضوع المدرك جديداً نسبياً يحصل تعديل إيجابي لبناء الذاكرة الطويلة بزيادة وارتفاع مخزونها الإدراكي؛
- حين لا تجد السيالات العصبية قريناتها أو لا تكون كافية بالقدر الذي يؤدي لاستيعاب المعلومات الجديدة التي تحملها، فإنّها تعود لمنطقة الإرسال (الاستقبال الحسي) وخلاياه الخاصة

¹ - نعوم تشومسكي، آفاق جديدة في دراسة اللغة والذهن، ص 361.

² - تكون هذه المنطقة في مقدمة الفص الصدغي، ولها دور رئيس في إضفاء قيمة لطيفة أو كريهة على الأشياء، فإن ورد عليها ما يعجبها لطف عندها وقبلته النّفس، وإن ورد عليها ما تبغضه قبح عندها وخالفته. ينظر: كريس فريث، تكوين العقل كيف يخلق المخ عالمنا الذهنيّ، ص 269.

بالعاطفة والميول، فيتكوّن لدى الفرد شعور بالقلق والاضطراب ما ينتج عنه ميول سلبية رافضة موضوع الإدراك¹.

إنّ حصول الخلل في عمليّة الاستقبال على هذا المستوى، يجعل المتلقّي يشعر بالاضطراب والتشوش، وهو ما يدعوّه إلى بذل جهد عرفانيّ مضاعف تغيب معه المناسبة، وفي هذه الحالة يحصل رفض ما جاء في الخطاب وبالتالي تتحقّق المخالفة، على اعتبار أنّ العقل "حين يعجز عن تصوّر قضيةٍ فإنّه يرفضها أو يحاول تجنبها"²، وهذا ما يؤدّي إلى إبطال التفاعل أو عرقلة مساره. وتجدر الإشارة إلى أنّ حديث ابن طباطبا عن حالة الموافقة والمخالفة يمثّل مرجعاً أساساً اعتمد عليه الدارسون بعده في الحديث عن مقتضيات التلقّي والتفاعل بين المبدع والمتلقّي من خلال الخطاب الشعريّ، إذ مثّلت هذه النقطة مرجعية مهمّة اعتمد عليها القرطاجني في حديثه عن الدوافع وأغراض الشعر العربيّ وفق المنظور العرفاني في التراث كما رأينا في مواطن سابقة، كما اعتبرت قاعدة مهمّة في الحديث عن طبيعة العلاقة التفاعلية بين نسق الإنتاج ونسق الاستقبال.

لا يقتصر ابن طباطبا على ذكر ثنائيّة (الموافقة والمخالفة) كعامل أساس يؤثّر في سيرورة التلقّي التفاعليّ وحسب؛ بل نجده يؤصّل لأهميته ويؤكد على دوره في توجيه العمليّة التّخاطبيّة وضمان التفاعل بين الشاعر باعتباره منتج الخطاب وصاحب المقصدية، وبين المتلقّي باعتباره مستقبل الخطاب ومؤوّل هذه المقصدية، فيطرح ما ينبغي أن يوظّفه المبدع في خطابه الشعريّ ليكون موافقاً لما يريده السّامع بقوله: "وليس تخلق الأشعار من أن يُقنّص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السّامع لما يرد عليه ممّا قد عرفه طبعه وقلبه وفهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنوناً..."³ يشير ابن طباطبا في هذا المضمار إلى أهميّة المعرفة الموافقة في نسق الاستقبال، ويقابلها مفهوم المعرفة المشتركة في التداوليّة العرفانيّة، التي تجمع المتكلّم والمتلقّي ضمن سياق تواصلٍ مشترك يسهّل الاتّفاق بينهما على مجال تصوّريّ موحّد⁴، فيجعل ابن طباطبا هذه المعرفة أساس التفاعل

¹ - ينظر: محمد زياد حمدان، الدماغ والإدراك الإنساني نحو نظرية فيسيونفسية حديثة للذكاء والتعلم، ص 10.

² - هاني عبد الرحمن مكرم، التصور العقلي، ص 47.

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 202.

⁴ - Anne Reboul, Jacques Moeschler, Pragmatique du discours, p 178

الدينامي مع الخطاب الشعري، ذلك أنّ إقبال المتلقي على الخطاب "لا يكون إلا إذا وقع التجاوب بين موضوع الشعر ونفسية المتلقي"¹، وهو ما يحصل من خلال استعمال المعاني المشتركة (الأشياء) وإظهار ما يخفيه المبدع في ضميره، من أجل مدّ جسور التّواصل بين القول وصاحبه ومتلقيه. يجعل ابن طباطبا النفس والعقل هما المحلّ الذي يحمل المعارف المشتركة بين الشّاعر والمتلقي، ذلك أنّ التّواصل يعتمد على "التّشابه بين الحالات الداخليّة للمتخاطبين، وهو يحدّد طريقة تعاملهم مع المعطيات التي يتلقونها من العالم"²، إذ يحصل هذا التّشابه على مستوى الخطاطات الذهنيّة التي ينشئها كل من المبدع والمتلقي، وهي تثار أثناء عمليّة الاستقبال، وتظهر باعتبارها نماذج ذهنيّة مشتركة تعمل على جذب المتلقي نحو الخطاب، ليصبح جزءا منه وطرفا فاعلا فيه لأنّ حالة الموافقة التي تنتجها هذه النماذج تجعله يستجيب لنسق الخطاب، وينسجم مع البنيات المتحكّمة في إنتاجه، فإذا كان بناء الشّعر يعتمد على "تصوير داخلية الشّاعر وما تتطوي عليه من انفعالات وحالات ذهنيّة"³ فإنّ تجربة التلقي تعتمد على إدراك تلك الحالات الذهنيّة والاشترك فيها وتمثّلها لتصبح جزءا من التجربة الداخليّة للذات المدركة، وهذا يبعث على الابتهاج والتّفاعل، فنكون بإزاء تجربة تفاعليّة موازية للتّجربة الإبداعية الأولى.

ويستطرد ابن طباطبا في تفصيل صفات المركبات الشعريّة التي تساعد على تحقيق الموافقة والتلقي التفاعلي فيقول: "... أو تُضمّن صفات صادقة، وتشبيهات موافقة، وأمثالا يصاب حقائقها ويلطّف في تقريب البعيد منها، فيؤنس النّافر الوحشيّ حتى يعود مألّوفا محبوبا، ويُبعّد المألّوف المألّوس به حتى يصير وحشيا غريبا، فإنّ السّمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكرّرة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجّه وثقل عليه وعيه، فإذا لطّف الشّاعر لشّوب ذلك بما يلبسه عليه فقرب منه بعيدا، أو بعدّ منه قريبا، أو جللّ لطيفا أو لطّف جليلا، أصغى إليه ووعاه واستحسنه السّامع واجتباها"⁴، يورد ابن طباطبا الصفات التي تفعل نسق الاستقبال كالصدّق

1 - بشرى عبد المجيد تاكفرست، التلقي في النقد العربي القديم حازم القرطاجني نموذجا، مجلة التواصل الأدبي، ع 6 جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، 2016، ص 136.

2 - نعوم تشومسكي، أفاق جديدة في دراسة اللغة والذهن، ص 361.

3 - عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 185.

4 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 202.

وإصابة الحقيقة واللطف والحسن، ويرى أنها هي التي تجلب الموافقة؛ كونها تجعل المتلقي يشارك في تحديد جودة الخطاب، فهي تجلب انتباهه وتؤثر في طبعه، وتعمل على تحريكه وفق المقصدية التي يرومها الشاعر، وكلما حرص الشاعر على تحسينها زاد تأثيرها على المتلقي وحصلت الموافقة. وهكذا يظهر أنّ ابن طباطبا يجعل العلاقة التفاعلية "تتجه من النص إلى القارئ، وتهتم بالوقع الناتج عن ورود النص على مستمعه جماليا ونفسيا وسلوكيا"¹، فهي تبدأ من النص بتجسيده لشروط التفاعل لتعود إليه من خلال حكم الجودة.

يبدو أنّ فعل التأثير حسب طرح ابن طباطبا يعتمد على استراتيجية اعتماد النّظير، وهي تقوم بتحفيز نسق الاستقبال اعتمادا على عنصر التجديد، وكسر أفق التّوقع، إذ يعرض للحالة الذهنية التي تكون عليها النفس حين تعاد على استقبال شيء بشكل مكرّر، بحيث يؤدي هذا التكرار إلى خلق نمطية في الاستقبال يرافقها ملل النفس من الشيء المكرّر وعدم الإحساس بجماليته؛ لأنّ تكراره على السّمع أفقده صفة التأثير. في هذه الحالة يتطلّع المتلقي إلى نمط غير متوقع من الخطاب لأنّه يثير الاهتمام أكثر، إذ يمكن أن يحتوي على مزيد من المدخلات الجديدة عن خبرة الفرد، ما يجعله يحتاج إلى تغيير معتقداته عما كان في النمط السابق (المكرّر)²، وهذا يبعث النشاط في عملية الاستقبال، ويجعل المتلقي يقبل على ما يسمعه ويهتم به.

يقترح ابن طباطبا هذه الاستراتيجية للخروج من حالة الملل التي يكون عليها المتلقي حين يتكرّر عليه الشيء نفسه مرّات عديدة، فهي تخرجه ممّا جرت به العادة إلى ما لم يعتد عليه، فيحصل كسر النمط المكرّر من خلال: تقريب البعيد/ إبعاد المألوف/ إجلال اللطيف/ تلطيف الجلل، لتكون هذه بمثابة آليات تفاجئ السّمع وتغيّر مسار استقبال الخطاب، فتتكسر الرّتابة ويزول الملل من خلال توظيف نظائر المعطيات المكرّرة. أو من خلال تغيير الطريقة التي يتم عرضها بها مثلما نجده في التّخرّيج الذي قدّمه صالح بن الهادي رمضان للتّشبيه المقلوب في بيت بشّار بن برد الذي يقول فيه:

وذاث دلّ كأنّ البدر صورتها باتت تُغني عميد القلب سكرانا

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص 61.

² - ينظر: كريس فريث، تكوين العقل كيف يخلق المخ عالمنا الذهني، ص 224.

حيث يذهب إلى أن هذا التشبيه المقلوب جاء في سياق وصف جمال المرأة حين تشبهه بالبدر، ليمثل شكلا من أشكال العدول الفني النوعي، الذي تحدثه الأعراف الشعرية حتى تتشط الأسلوب وتجذبه التشبع والاهتراء، وحتى لا ينقلب إلى مسكوكة. وحتى يقبل السامع ويقنع بصلة الشبه التي أقامها الشاعر بين المرأة والبدر، فيكون مقتضى البيت الشعري: أريد أن أخبرك بجمال المرأة فأقول هي كالbدر، وإذا أردت إقناعك بذلك أجعل معنى جمالها مقتضى مسلما به فأشبهه البدر بها¹، فتكون هذه من بين الاستراتيجيات التي تعمل على تجديد نسق الاستقبال أمام المتلقي، وتلطّف المسار الذي يتم قبول الخطاب فيه.

وبعد كسر دواعي الملل يستطيع المتلقي أن يتفاعل مع الخطاب اعتمادا على العمليات الذهنية التي ترافق السمع حالة نشاطه، حيث يقترن هذا النشاط بقدرة المخ على تفعيل السمع وتحسين أدائه، لتزويد العمليات العقلية الكبرى كالإدراك والذكاء والفهم بإحداثيات الاشتغال العرفاني، الذي يستجيب لعملية التفاعل مع المعطيات الواردة إليه، ذلك أن "المخ البشري يستهلك حوالي 20% من طاقة الجسم على الرغم من أن وزن المخ لا يزيد عن 2% من وزن الجسم، وتوجد شبكة من الأوعية الدموية في كل أنحاء المخ، الذي يجري توزيع الطاقة عبرها في صورة أكسجين يحمله الدم إليها ويجري توزيع هذه الطاقة على نحو متوافق وملائم للغاية، بحيث تتجه أكبر كمية من الطاقة إلى منطقة المخ التي هي في اللحظة الأكبر نشاطا، فإذا كنا على سبيل المثال نستخدم الأذنين فإن الجزء الأكثر نشاطا في المخ هو المنطقتان الموجودتان على الجانبين؛ حيث تستقبل الخلايا العصبية رسائل مباشرة من الأذنين، وطبيعي حين تكون الخلايا العصبية في هذه المنطقة نشطة ستلقى أيضا أكبر مدد محلي من الدم"²، فيساعد هذا النشاط على تحيين المدخلات التي يستقيها الذهن من القول ويكون السمع بوابة رئيسة يلج المتلقي من خلالها إلى عالم الخطاب.

وقد اختزل ابن طباطبا العمليات التي ترافق السمع في الإصغاء والوعي اللذين ينتج عنهما استحسان القول؛ إذ "يعمل الإصغاء على تهيئة الذهن للاستقبال، وهو يسبق التلقي عادة³، فيكون

1 - ينظر: صالح بن الهادي رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، ص 115.

2 - كريس فريث، تكوين العقل كيف يخلق المخ عالمنا الذهني، ص 36.

3 - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 69.

مرحلة سابقة للمعالجة، تعمل على تنبيه المجال العرفانيّ الذي تنشط فيه عمليّة الاستقبال، بينما يأتي الوعي كمرحلة لاحقة يختزل ذلك المجال، ويعبّر عن رؤية الذات المستقبلية حول ما تمتّ معالجة، اعتمادا على تنشيط المعارف التي تختزنها الذاكرة من التجارب السابقة والمحيط العرفانيّ لسياق التّواصل، ذلك أنّه "يعمل بواسطة الدّماغ"¹، ويختزل المعطيات التي تخلقها حركيّة المناويل العرفانيّة التي تشتغل في ظلّها إوليات الموافقة عند ابن طباطبا.

وبهذا تأتي الموافقة ضمن أركان نسق الاستقبال والتلقّي التفاعليّ، الذي قامت عليه نظريّة البيان العربيّ منذ الجاحظ، ليكون طرح ابن طباطبا مؤسّسا على مفاهيم بيانية ذات اشتغال عرفانيّ يستمدّ فيها الخطاب حضوره من أنسنة مرجعيّته ونتاجه التأويليّ، فيتوزّع مجال معالجته بين المكوّن اللّغويّ والبيانيّ والذهنيّ والسيّاقيّ في بعده العام، لتجتمع هذه المؤطّرات وتخلق نسقا تفاعليا يتميّر بالانفتاح والمناسبة.

وهكذا يقيم ابن طباطبا التّفاعل في العمليّة الإبداعية بين المجال التّصوريّ للمبدع، والمجال التّصوريّ للمتلقّي ليكون الخطاب الواسطة التي تجمعهما، إذ يعمل الأول على تضمين خطابه ما يحمله من معطيات (شروط القول في النّمودج البيانيّ) في مجاله التّصوريّ وبنيته المعرفيّة وفق المناويل العرفانيّة التي يشتغل عليها نظامه العرفانيّ، ويعمل الثاني على فكّ شفرات الخطاب اعتمادا على المجال التّصوريّ الذي يحمل المركّبات نفسها، ويبحث عن النّمادج المشتركة التي تجمعها بالمبدع، وكلّما كثرت نقاط الالتقاء أثناء المعالجة كان التلقّي تفاعليا، وكلما نقصت مواطن الالتقاء ضعف التّفاعل ليصل إلى العدميّة (درجة الصّفر) مع القصائد التي تغيب فيها أغلب المعايير التي صاغها القدامى للخطاب الشّعريّ الجيّد، وهذا ما يجعلنا نوّكد أنّه "إذا كان النّص الشّعريّ عند صاحب عيار الشّعر عملا عقليا خالصا، فإنّ تأثيره على المتلقّي كذلك أيضا"². ومن هنا تتجلى الخاصيّة العرفانيّة التي توطّر حديث ابن طباطبا عن الاستقبال، ويصبح إلحاق صفة "الذهنيّ" التي

¹ - هنري برغسون، الطاقة الروحية، تر: علي مقلد، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتّوزيع، ط1، لبنان، 1991، ص

.11

² - مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربيّ في القرن الرابع الهجريّ، ص 136.

أوردناها أمراً ملحاً، لا يمكن التّغاضي عن دوره أثناء بناء المفاهيم المرتبطة بقضايا الإبداع الشّعريّ والظاهرة الأدبيّة بصفة عامة.

ويستمر الحديث عن جدليّة الموافقة والمخالفة ضمن نموذج الاستقبال مع القاضي الجرجانيّ الذي يطرح آلية القبول أثناء التلقّي، حين يرى أنّ الشّعْر "لا يحبّب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة ولا يحلّي في الصّدور بالجدال والمقايسة؛ وإنّما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرّونق والحلاوة؛ وقد يكون الشّيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيّداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً"¹، فيجعل القبول النّفسيّ _ كدريف للموافقة _ من أهم الاستراتيجيات التي تستقيم بها بلاغة الخطاب الشّعريّ، فالشّعْر الذي لا يجد قبولا عند المتلقّين لا يمكن أن يكون مؤثراً ولا تصل فيه مقصدية المبدع، ذلك أنّ "مقاصد المتكلم مهما كان القول هي أن ينتج القول الأكثر مناسبة"² أي القول الذي يستجيب لشروط التّفاعل التي وضعها نقاد القرن الثالث والرابع لتفعيل نسق الاستقبال. فالشّعْر الذي يُقبل عليه المتلقّون ويتفاعلون معه هو الشّعْر البليغ المحكم، وعلة القبول عند القاضي الجرجاني هي استقامة الخطاب وامتلاكه صفات الرّونق والحلاوة التي تعطف على القلوب فتجعلها توافقه وتقبله، ذلك أنّ الخطاب الأدبي والشّعريّ بصفة خاصّة في الغالب لا يقف عند حدود الإقناع العقليّ وحده "بل إنّ له وجهة أخرى هي التّأثير في النفوس والعواطف، بما يثير فيها من الأحاسيس والانفعالات والذّكريات"³ التي تخلق عنصر الموافقة لدى المتلقّي، ما يؤدّي إلى تحقّق القبول.

ينطلق القاضي الجرجانيّ _ مثلما فعل الجاحظ وابن طباطبا _ من خصائص الخطاب الشّعريّ في تحديد علاقته بالمتلقّي، فهو يرى أنّ الشّعْر الجيّد هو "الذي يقبله الذّوق والسّجّيّة دون تعب وكذّ، والشّعْر الجميل يشدّ القارئ ويفتح له بوابات التلقّي والقبول، ويترك أثره النّفسيّ فيه"⁴، دون أن يحوجه إلى كثرة التأمّل والبحث عن المعنى، فالخطاب الذي يحظى بالموافقة عنده هو "الذي

1 - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص 100.

2 - أن روبرول وجاك موشلر، القاموس الموسوعي للتداوليّة، تر: مجموعة من الأساتذة والباحثين، دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، ط 2، تونس، 2010، ص 452.

3 - بدوي طبانة، البيان العربي دراسة تاريخية فنيّة في أصول البلاغة العربيّة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، مصر 1958، ص 203.

4 - مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربي، ص 223.

يعبر تعبيرا أحسن عن الفكرة التي يريد التعبير عنها، وبأقلّ كلفة في التّأويل¹، إذ كلما أغرق الشّعر في الغموض ومال نحو التّوعرّ احتاج إلى مزيد من الجهد أثناء الاستقبال، وهذا ما يجعله يتنافى مع المناسبة وابتعد عن موافقة المتلقّي، كونه ينتقل من المستوى الأوّل في المعالجة؛ أي بذل الجهد المناسب في الفهم إلى المستوى الثّاني، الذي يتطلب بذل جهد أكبر أثناء الاستقبال والمعالجة، وهذا ما يُذهب بالأثر الجماليّ الذي ينبغي أن يتّصف به الشّعر حسب القاضي الجرجانيّ.

ويبدو أنّ العسكريّ قد تأثر بما أورده القاضي الجرجانيّ في حديثه عن استراتيجيةّ القبول النّفسيّ، فعمد إلى توسيع ملامح نموذج الاستقبال بذكر ما يحدث القبول وما يعيقه في بنية الخطاب فيشير إلى الفارق الذي يحدثه الاختلاف بين الخطاب الذي يلفت انتباه سامعه ويجعله يقبل عليه والخطاب الذي ينفر المتلقّي ويجعله يعرض عنه، فيقول: "... فإذا كان المعنى سبباً ورفض الكلام رديّاً لم يوجد له قبول ولم تظهر عليه طلاوة، وإذا كان المعنى وسطاً ورفض الكلام جيّداً كان أحسن موقعا وأطيب مستمعا"²، فالعسكريّ في هذا السّياق يبدو مُراجعا وجامعا لأراء سابقه ومكمّلا لها في الآن ذاته، إذ يتجلى طرحه ضمن المظهر الارتداديّ والاستثماريّ لبناء النّماذج المعرفيّة في الفكر الثّراثي أثناء التّأصيل لمقتضيات النّسق الذهنيّ لعمليّة الاستقبال، ذلك أنّه توسّع في المقومات التي تجسّد القبول أثناء التلقّي اعتمادا على ميكانيزمات تشكيل الخطاب، فيمثّل القبول عنده المجال الذهنيّ الذي يعمل على استدخال الفضاءات الذهنيّة المشكّلة لنسق الاستقبال ضمن دائرة التلقّي التفاعليّ.

ترتكز استراتيجيةّ القبول عند العسكريّ على جانبيين؛ يرتبط الأوّل بحال المعنى ويرتبط الثّاني بالتركيب، وهما يعتمدان على طبيعة العلاقة التفاعليّة بين الخطاب والسّامع، الذي "يجب أن يبقى مشدودا إلى كل أجزاء القصيدة، فلا يفوته المعنى ولا يعكّره اللفظ"³، ومن أجل تحصيل هذه الغاية يشترط العسكريّ أن يكون المعنى وسطا؛ ليس بالبعيد المُغلق ولا بالمبتذل المُستهلّك، أمّا بالنّسبة إلى التّركيب فينبغي أن تعكس حركيّة المرجعيّة البلاغيّة في الإنتاج، ذلك أنّ بلاغة الخطاب في هذا المضمار تقوم "على التّركيب بين العناصر البانية للخطاب، وعلى قوّة ملكة الصّناعة البيانية والقوّة

1 - أن روبول وجاك موشلر، القاموس الموسوعي للتداوليّة، ص 452.

2 - أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص 161.

3 - مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربي، ص 61.

على إفادة المتلقي بمقاصد المتكلم¹، بغية تحقيق الجودة كونها تعكس "القدرة التواصليّة التي تدفع إلى اختيار نظام اتّصال أكثر كفاءة كنظام التّمثيل"² الذي يندرج ضمن ملكات الصّناعة، ويؤدّي إلى تحسين الخطاب وتحيين دلالاته لتحظى بقبول المتلقي.

وقد امتدّ الحديث عن نموذج الاستقبال الذهنيّ إلى غاية القرن السّابع، لنجده محلّ اهتمام القرطاجني الذي يربطه بمفهوم البلاغة والفصاحة، حين يجعل "من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور"³، إذ ينطلق القرطاجني من الآثار العرفانيّة المصاحبة لعمليّة الاستقبال التي تحدّث عنها الجاحظ، مركّزا على حسن الموقع من النفس. وفي إضافة فريدة نجده يلمع إلى الاقتران الأصيل للبلاغة العربيّة بالمجال الذهنيّ أثناء التلقي، ليتجلى نضج تمثّل الفكر التّراثي العربيّ للمناويل العرفانيّة في علاقتها بالعمليّة التّخاطبيّة، من خلال التّصريح بانتساب فعل الاستقبال الذهنيّ إلى محدّدات البلاغة؛ فأن يكون المتكلم بليغا فصيحاً ينبغي أن يكون قادرا على إنتاج خطاب إبداعيّ يؤدّي إلى آثار عرفانيّة مناسبة في نفوس المتلقّين، بما يحمله من مظاهر الحسن والجودة _ كما سنفضّله فيما يأتي _ ما يجعله يقع الموقع الحسن في نفوسهم. وانطلاقا من هذا يتجلى اهتمام البلاغة العربيّة بالمتلقي الذي يحضر "بوصفه هدف النّص وغايته، فلا يوجد في النظريّة البلاغيّة قيمة للنصوص بعيدا عن تقدير المتلقي لقيمتها الجمالية"⁴، ولا يكون مفهوم التلقي في هذا الطرح سلبيا يكتفي فيه المتلقي باستقبال الخطاب، بل المقصود منه أن تتفاعل بنياته المعرفيّة مع البنات اللّغويّة التي تحمل معايير الجودة.

وهكذا يستثمر القرطاجني ما عرضه السّابقون حول نموذج الاستقبال، ويمضي في تطويره معتمدا على أثره العرفاني الذي ينعكس عنده في حسن الموقع؛ وهو يحيل إلى النتيجة التّفاعليّة التي تقيمها النفس مع الخطاب، ويرتبط بالوجوه البلاغيّة التي "تحمل طاقة جمالية وبيانية وإيصالية تهدف إلى وقوع المعنى في قلب القارئ"⁵ على الوجه الذي ترتضيه ذائقته الأدبيّة، لنتمكّن من القول إنّ

1 - محمد بازي، نظريّة التّأويل التّقابلي، ص 48.

2 - Christopher Hart, Critical Discourse Analysis and Cognitive Science, New Perspectives on Immigration Discourse, Palgrave Macmillan, New York, 2010, p 36.

3 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 22.

4 - أحمد بن جار الله الزهراني وآخرون، صناعة التفكير اللغوي، ص 62.

5 - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص 220.

لهذه الوجوه وقعا حسنا في نفس المتلقي، كونها تقوم بدور تفعيلي يجعلها تُخالل النفس المُستقبلة لتدفعها نحو إبداء استجابة للقدرات الإبداعية التي يزخر بها الخطاب. وهنا ينبغي أن نشير إلى أن الفكر التراثي في تقيده مفاهيم البلاغة العربية قد اهتم بكل ما يخدم فعل التبليغ، ووسّع مجال البحث في جوانب الفعل الإبداعي، بما في ذلك ما تحتاجه النفس قبل الإبداع _ كما عرفنا في مواضع سابقة _ وما تحتاجه النفس أثناء الإنتاج وما يتصل بها أثناء الاستقبال، لأن المعرفة البلاغية تحتاج "تعمقا في فهم النفس البشرية"¹، وهذا التعمق هو الذي يبسط القول في المسارات التفاعلية التي يزخر بها نسق الاستقبال.

وقد دفع هذا الاهتمام القرطاجني إلى التفصيل في عرض الوجوه البلاغية _ على اختلاف أشكالها: اللغوية والذهنية والثقافية والاجتماعية _ التي تحدث أثرا حسن الموقع من النفس؛ حيث يقول: "فأما ما يجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس؛ فذكر أفضل الأحوال الطيبة والسارة وأجدرها ببسط النفوس، وذكر أعلق الأحوال الشاجية بالنفوس وأجدرها بأن ترق لها النفوس، وذكر أدهى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يقصد قصد ذلك"². وهي تحضر باعتبارها مجالات تصويرية ديناميكية تحرك فعل القول نحو اختيار الحالات التي تناسب النفس أثناء عملية التلقي، إذ يقف القرطاجني عند مدخل مناسبة الكلام لمقتضى الحال في طرح القدامى، فهو يتحدث عن دور هذه المناسبة في جلب انتباه المتلقي، وتحسين موقع الكلام عنده، ويفصل في ذكر الحالات الذهنية التي يتعالق فيها قصد المتكلم مع الآليات التي يتمظهر بها هذا القصد في الخطاب ويجعل من هذه الآليات وسيطا لتحصيل حسن الموقع من النفس، إذ تجسد النسق التفاعلي الذي ينشئه المتلقي مع الخطاب.

ترتبط الآلية الأولى باختيار الأحوال السارة التي تجلب الأريحية للنفس وتجعلها تنبسط أثناء الاستقبال، وهي تعتمد على توجيه المجال التصوري للمتلقي نحو المداخل التي تبعث سروره، وغالبا ما يرتبط هذا المجال بغرض المدح في الثقافة الشعرية العربية. وتحيل الآلية الثانية إلى استحضار الحالات التي تكون لصيقة بمشاعر المتلقي في المجال التصوري للشجو الذي يتناسب مع غرض

1 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، 1984، ص 51.

2 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدياء، ص 322.

الغزل والنسيب غالباً. أما الآلية الثالثة فإنّها ترتبط بالمجال التصوريّ للحزن والتفجّع، وهو يلتقي مع غرض الرثاء. إنّ اجتماع هذه الآليات في بنية الخطاب هو الذي يؤديّ إلى إحداث الآثار العرفانيّة المتعلقة بحسن الموقع، وما المجالات التصوريّة التي يشكّلها المتلقّي من حقولها الإدراكيّة إلا امتداد لفاعليّتها في تأطير المسارات الذهنيّة التي تخلق حسن الموقع.

وهكذا يربط القرطاجني الأغراض الشعريّة بالتلقّي، ويرى أنّها بنيت على ما يوافق النفس الإنسانيّة، وما يجعلها تتلقى الشعر وتقبل عليه؛ لأنّه يخالط طبعاً مستقراً في تركيبها، ويلتصق ببعدها جماليّ رُكّب فيها، ويخاطبُ نوقاً فنّيّاً جُبلت عليه. وبالتالي فإنّ كل ما يخالف هذه الحالات يكون مكروهاً؛ لأنّه لم يحقّق حسن الموقع من النفس "فما فطرت نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه والحزن أو الشّجو، أو حصل لها ذلك بالعادة، هو المعتمد في الأغراض المألوفة في الشعر والمبنيّ عليه طرقها"¹، فيقرر القرطاجني أنّ الشعر العربي القديم قد بني اعتماداً على الحالات الذهنيّة التي تصاحب عمليّة الاستقبال، إذ يعمد الشّاعر إلى مناسبة الوجوه التي تميل إليها النفس في الأغراض الشعريّة مع المجالات التصوريّة التي تخلقها العوالم التفاعليّة أثناء الاستقبال والمعالجة. وهذا ما يجعل مهمّة تركيب الفضاء التفاعليّ الذي يحقّق حسن الموقع أمراً يحتاج إلى كفاءة إبداعية تضطلع بمختلف المعارف الموسوعيّة التي تحيط بالظاهرة الشعريّة، وبخاصّة في علاقتها بالمحيط العرفانيّ الذي يتم فيه استقبال الخطاب، وبالتّمثلات الاجتماعيّة التي تهيكّل بنية النموذج الإبداعيّ ضمن الأغراض المتّفق عليها. وهو ما يجعلنا نستحضر أهميّة التّكامل بين النّسق التصويريّ الذي ينطلق منه الخطاب، والمحيط العرفانيّ الذي يؤمّن نماذج البنائية، وكذا النّسق التفاعليّ الذي يتم فيه الاستقبال، ذلك أنّ "مشاكله الصور المتخيّلة في القصيدة للواقع تعني إمكانية حدوثها، وإمكانية الحدوث تضعف سبيل المعارضة العقلية، وتفسح المجال لعملية الإيهام حتى يقبلها المتلقّي وينفعل بها ويعمل تبعاً لمقتضاها"²، حيث تتشكّل علامات القبول وتتساوق ملامح حسن الموقع من خلال تمثّل الحالات الذهنيّة الملازمة للفرح والحزن والشّجو.

1 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 20، 21.

2 - حبيب الله علي إبراهيم علي، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مجلة الأثر، ع13، جامعة ورقلة، الجزائر، 2012، ص 105.

يلخص القرطاجني هذه الوجهة _ معتمدا على ما طرحه ابن طباطبا سابقا _ باقتراح الإطار العام الذي تشتغل عليه الحالات السابقة في علاقتها بحسن الموقع، فيما اصطلح عليه بالمقاصد المألوفة والمدارك الجمهوريّة، التي جعلها أصلا عريقا في الصنّاعة الشعريّة¹، إذ بحضورها تتجلى الخلفيّة المعرفيّة المشتركة بين المتكلم والمتلقي، فيجد المتلقي ذاته ناطقة بين ثنايا الخطاب، ويجد مقاصده ماثلة بين أعطاف اللغة، وهذا لكون "المعاني المشتركة هي الأسّ الذي يُبنى عليه التواصل والفهم، وفي غياب هذه القاعدة المشتركة يندم المعنى ويبطل الفهم"²، فالاعتماد عليها في تركيب الشّعر هو الذي يحقّق حالات الاتّصال بين عوالم الخطاب وعوالم الذات المتلقّية. وهذا يعكس عمق الطّرح الذي قدّمه القرطاجني في نظريته إلى الإبداع الشعريّ بما هو تجربة إنتاج واستقبال متكامل يحيل إلى الكليّات الذهنيّة التي تنتظم فيها الحركة التّفاعليّة، ليمثّل التلقي عنده "رؤية نافذة إلى بواطن العمليّة الإبداعية وأبعادها"³ تكتمل فيها حالات التّفاعل بين العوالم الذهنيّة التي توجّه الخطاب.

ومن خلال وقوفنا عند الحالات الذهنيّة والآليات العرفانية، والاستراتيجيات التي ترافق عمليّة الاستقبال في الفكر التّراثي، يمكن أن نلاحظ أنّ اهتمام القدامى بالعلاقة التّفاعليّة التي يحدثها الخطاب، يرتبط بما يحصله المتلقي من المتعة أثناء هذا التّفاعل، ذلك أنّ "النّص الأدبيّ متعدّد الجوانب في حوارهِ مع المتلقي، الذي يسعى إلى امتلاكه كليا، فيطلب المتعة كما يطلب المعرفة والمعاني، وهذا ما يقدمه النّص من خلال مكوّناته، فلغة النّص الأدبيّ تزخر بالقيم الجماليّة والمعرفيّة والنّص لا يتحقّق إلا بالاتّصال مع متلقيه"⁴، هذا الاتّصال الذي ينجح بحصول الاستمتاع كنتيجة تأثيريّة لتمثّل النّمادج الإدراكيّة التي يصوغها المتلقي مع النّمادج الإبداعية التي يحملها الخطاب.

يبدو أنّ التّلقّي التّفاعليّ في الثّقافة العربيّة قد ارتبط بالبعد الوظيفيّ للمتعة؛ كونها تحيل إلى البعد النّفسيّ التّفاعليّ الذي ينشئه المتلقي مع الكلام، فهي من "مَتَعَ الرَّجُلُ وَمَتَّعَ: جَادَ وَظُرُفَ، وَقِيلَ: كُلُّ مَا جَادَ فَقَدْ مَتَّعَ، وَهُوَ مَاتِعٌ. وَالْمَاتِعُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ: الْبَالِغُ فِي الْجُودَةِ الْغَايَةِ فِي بَابِهِ... أَمْتَعُ

1 - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 22.

2 - محمد الصالح البوعمراني، السيميائية العرفانية، ص 18.

3 - بشرى عبد المجيد تاكفرست، التلقي في النقد العربي القديم، ص 148.

4 - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص 217.

بالشيء وتمتّع به واستمتع: دام له ما يستمدّه منه... وأمتّعهُ بالشيء ومتمّعهُ: مَلَأُهُ إِيَّاهُ، وأمتّعْتُ بالشيء أي تمتّعْتُ به¹، بحيث تشير هذه الدلالات إلى أنها لصيقة بالبنية النفسية والذهنية لدى الأفراد، تعكس تجربتهم مع ما يماثل رغباتهم، ويشاكل أنظمتهم الإدراكية، وهو ما ينطبق على علاقتها بتلقّي الخطاب، إذ ترتبط بحالة النفس عند قبولها ما يرد عليها من الكلام وإعجابها به. وقد كان الجاحظ سباقاً إلى ربط المتعة بالعملية الإبداعية، حين جعلها من نتائج البيان التي تحصل أثناء التلقّي، فعمد إلى تبيين أثر الكلمة على الفرد من جهة المتعة التي تحدثها بقوله: 'فإذا كانت الكلمة حسنة استمتعنا بها على قدر ما فيها من الحسن'²، ليكون الحسن بمعناه المطلق عاملاً مهماً لإحداث عنصر التأثير، وبالتالي حصول المتعة، لترتبط في هذا السياق بالجمالية التي يتركها الإبداع في نفس المتلقّي، وهو ما يجسده حسن الموقع والقبول الذي يؤدي إلى تقرير حكم الجودة على الخطاب، ف'نحن لا نتذكر إلا ما تذوقناه واستطعمناه وتلذذنا به على مستوى القلب فكل ما لم نتذوقه يزول... وما يمّس القلب يبقى وكل شيء سواه يمرّ ويختفي ولا يكون له قيمة'³ ومن هنا أمكن تقرير الصلة الوثيقة بين الذوق والمتعة، إذ يمكن النظر إليه في علاقته بها باعتباره 'قوة إدراكية في النفس إن بإدراكها لطائف الكلام ومحاسنه، أو ميلها إلى بعض الأشياء التي تريحها'⁴ ليكون بهذا وسيطاً عرفانياً بانياً في تجربة الاستمتاع.

وقد غلبت هذه القوة الإدراكية على الممارسات النقدية العربية، ابتداء من العصر الجاهلي حتى القرن الثالث، إذ إنّ أكثر ما تميّزت به البيئة العربية حينها اعتمادها على الذوق _ كمحدد أول يسهم في خلق عنصر الاستمتاع بالشعر _ في تحديد جمالية القصيدة والإشادة بها بعد حصول المتعة، فكلما وافقت ذوق المتلقّين كانت أحسن موقعا من نفوسهم، وأشدّ تأثيراً عليهم، وأكثر إمتاعاً لهم، وهو ما جعل النقاد في تلك الفترة يميلون إلى تفضيل شاعر دون آخر، وما جعل بعض القصائد والأبيات تشيع وتنتشر بين القبائل وبعضها لا يتعدى رقعة الجغرافية. وهو ما جعل أيضاً الشعراء

1 - ابن منظور، لسان العرب، مادة: (متع) ص 4127 _ 4129.

2 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 203.

3 - هنري بُولاد، الإنسان وسر الزمن، ص 140.

4 - سميح عاطف الزين، علم النفس معرفة النفس الإنسانية في الكتاب والسنة، مج 2، ص 204.

يتنافسون على بلاط الملوك والأمراء، يَنْظِمُونَ القصائد لمدحهم وإمتاعهم طمعا في العطاء الوافر. وبهذا يكون للذوق _ في علاقته بالمتعة _ دورا تأثيريا أثناء عملية الاستقبال، سواء بالنسبة للمتلقّي البسيط أو المتلقّي الناقد، وهذا ما يراه الدارسون المعاصرون حين يذهبون إلى أنّ للذوق "تأثيرا في نفس الإنسان حتى ليعتبره البعض نوعا من الطّبع... والذوق السليم يعبرّ به في القدرة بالحكم على الأشياء حكما صادقا ودقيقا"¹، فتتجلى المتعة من خلال اللذة التي يستشعرها ذوق المتلقّي، وبخاصّة حين يعمل على توليد التّمثّلات الذهنيّة التي تتماشى مع الشّعور بالمتعة.

وفي هذا الصّدد يقيم ابن رشيق مفهومه للشّعر على التّأثير النّفسيّ في المتلقّي من خلال إحداث عنصر المتعة لديه، فيجعل دور الشّعر مرتبطا بقدرته على تحريك المتلقّين "إنّما الشّعر ما أطرب وهزّ النفوس وحرّك الطّباع، فهذا هو باب الشّعر الذي وُضع له، وبني عليه لا ما سواه"² فالشّعر المطلوب حسب ابن رشيق هو الذي يستطيع التّأثير في المتلقّي بحيث يمتعه ويجعله يتفاعل معه، فيضطلع الخطاب هنا بدور تفاعليّ يجتمع فيه مع تمثّلات المتلقّي ضمن نسق تواصلّي مشترك، يفرضه مطلب المتعة باعتبارها الغاية التي وضع الشّعر لأجلها، ذلك أنّ "الحوار الذي ينشأ بين المتلقّي والنّص، يؤدّي إلى تلك المتعة النّاتجة عن النّشاط الذهنيّ والتأمليّ الذي يصل المتلقّي من خلاله إلى الحقيقة التي يريد الشّاعر تقديمها"³، فتكون المتعة هنا استراتيجية تفاعليّة تكشف عن طبيعة التّواصل بين البنى النّصيّة والبنى الذهنيّة من جهة، وكذا البنى الذهنيّة للمبدع والبنى الذهنيّة للمتلقّي من جهة أخرى.

يقودنا هذا إلى فهم السبب الذي جعل القدامى يضعون الشروط التي ينبغي أن تكون في اللفظ وفي المعنى حتى يحدث التّأثير على المتلقّي ويجعله يقبل على الخطاب، لنستنتج أنّ عنصر المتعة الذي أشار إليه الجاحظ في القرن الثالث لا يزال يثير انتباه الدارسين في المراحل اللاحقة، إذ كان حاضرا في تفكيرهم ومؤطرا لحديثهم عن التلقي التفاعلي في العملية الإبداعية. وهي الوجهة نفسها التي تذهب إليها الدراسات العصبية المعاصرة التي ترى أنّه "لن تنطلق آليات الدّماغ لتنتج

1 - سميح عاطف الزين، علم النفس معرفة النفس الإنسانية في الكتاب والسنة، مج 2، ص 204.

2 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 128.

3 - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص 252.

الأفكار بدون وجود ألم مدرك أو لذة منشودة، لبحث العقل عن الوسائل التي تجنبه الألم أو تحقق له اللذة وفق ما يمتلكه من معطيات...¹ فالدماغ البشري يحتوي على مراكز للذة والألم تكون هي المسؤولة عن شعور الفرد بالاستمتاع حيال أمر ما، أو شعوره بالألم منه أو الحزن عليه، وهذه المناطق تتأثر بما تنقله إليها الحواس من المحيط الخارجي بعد القيام بالنشاط الذهني الذي يحصل أثناء الاستقبال، وهو ما يترك أثرا على ذهن الفرد يجعله يبني عليه مواقفه أو ردود أفعاله، فنجده يبدي إعجابه بشيء ما أو يعبر عن نفوره من شيء آخر، وهكذا تتجلى اللذة والألم باعتبارهما أصليين ضروريين في الحياة²، تستقيم بهما آليات التفاعل التي يستخدمها الذهن أثناء معالجته المدخلات الخارجية.

يورد ابن رشيّق التّمظهرات العرفانيّة التي تتجلى فيها المتعة ضمن النسق الذي يتم فيه استقبال الشّعور، فيجعلها تتوزّع على مؤشّر الطّرب الذي يرتبط في هذا السّياق بالخفّة التي تلحق بالنّفس من شدّة الفرح النّاجم عن تحصيلها رغبة معيّنة. وبما أنّنا قد فصلنا في الحديث عن الطّرب أثناء معالجتنا لقضيّة الدّوافع في الفصل الأوّل ضمن نسق الإنتاج، فإنّنا سنقتصر هنا على ما يجمعه مباشرة بعنصر المتعة ضمن نسق الاستقبال. إذ يعكس الشّعور الملازم لفرح الذات ما يرافقه من استمتاع بما حصّلته أثناء تلقي الشّعور، ذلك أنّ "كل فرح كبير يتميّز بلهجة انتصارية"³، تعبّر بها الذات عن اللذة التي حصّلتها من قدرتها على إحداث تفاعل مثمر مع الخطاب الشّعريّ.

كما تظهر المتعة أثناء الاستقبال من خلال مؤشّر اهتزاز النّفس، الذي ينجم عن شدّة الاستمتاع بالشّيء، فيكون مكّلا للطّرب ومعبرا عنه في الوقت نفسه، وهو يشير إلى التّوافق الذي وجدته النّفس مع الخطاب، ذلك أنّ "انفتاح السّامع على فهم النصّ يؤدي إلى ابتهاجه، وذلك عندما يتوافق النصّ مع الحالة العقلية له"⁴، فيظهر الاهتزاز كاستجابة تعكس مدى استمتاع المتلقّي بالعلاقة التّواصلية التي تجمعها بالخطاب.

1 - سامي لبيب، فلسفة اللذة والألم، بتاريخ: 2018/11/27. 22:30. من موقع: <http://www.m.ahewar.org>

2 - ينظر: إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم، كلمات عربية لترجمة والنشر، د. ط، مصر، 2013، ص 30.

3 - هنري برغسون، الطاقة الروحية، ص 24.

4 - مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربي، ص 54.

إضافة إلى ذلك تتجلى المتعة من خلال مؤشّر تحريك الطبع، وهو يكون مرحلة تالية لما أحدثه الطرب والاهتزاز، فالنفس البشرية تتأثر بما هو مركز فيهما، وتتحرّك طباعها تبعاً للمعطيات التي تتفاعل معها في المحيط العرفاني الذي يُهيكل بنيتها المعرفية، ذلك أنّ "الطبع البشري أصيل في كلّ النَّاس، ولا شكّ في أنّه يستجيب لبواعث بعينها، ويستيقظ مطاوعة لمنبّهات خلقية واحدة، ولا شبهة في أنّك لا تحتاج إلى وسيلة اللّغة لتوقظ في غيرك استجابات الطبع، فإنّ الابتسامة توقظ الابتسامة، والخير يوقظ الخير، والحزن يوقظ الشّفقة، والألم يبعث العطف"¹، لتساوق النتائج المحرّكة للطبع مع طبيعة المؤثرات التي تحرّكها على مستوى الخطاب الشعريّ، فتكون المتعة محرّكا له وفاعلا فيه.

إضافة إلى ابن رشيق نجد أنّ القرطاجني قد اهتم بعنصر المتعة، وحصر النتائج التي يُحدثها الخطاب الشعري على المتلقي في تحقّقها؛ ورأى أنّه إن استطاع الشاعر أن يحدث المتعة عند المتلقي كان شعره جيّداً وفعّالاً ومؤثراً، وإن لم يستطع أن يجعله يستمتع، فلا يكون من الشعر المطلوب المرغوب عند جمهور المتلقين، وهذا ما جعله يشير إلى أهميّة التنوع في الأغراض الشعريّة في القصيدة الواحدة، ويركّز على أهميّة نقل النفس من الأشياء المألوفة والمعتادة إلى الأشياء غير المعتادة _ وهي الفكرة نفسها التي وقفنا فيها عند ابن طباطبا سابقاً _ كي تتشوّق إليها وتسرّ بالتعرّف على الجديد غير المعهود، ممّا يثيرها ويجعلها تستمتع أثناء التلقي، وتتشوّق للمتابعة دون أن يداخلها السأم والملل²، إذ بهذه الطريفة يمكن للاستجابة أن "تشي بإذعان المتلقي لمواطن الجمال وسلطة مفعولها لذة واستمتاعاً وابتهاجا واعتقاداً"³ يعكس التناغم الحاصل بينها وبين الخطاب.

يبدو جلياً أنّ المتعة التي تحدّث عنها القدامى في نسق الاستقبال هي المتعة العقلية، فهي لا ترتبط بالجانب الحسيّ أو الجسديّ للذات المتلقية، وإنّما محلّها يكون على مستوى التمثيل الذهنيّ الذي يجعل الفرد يستشعر حسن القول، ويعجب به ويستمتع بما يرد فيه، وتكون العمليات العرفانية كالسمع والإصغاء والوعي والمناسبة والقبول وسائط لتحصيل هذه المتعة، أمّا ما وضعه القدامى من

1 - إسماعيل مظهر، فلسفة اللذة والألم، ص 122.

2 - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 245.

3 - بشرى عبد المجيد تاكفراسست، التلقي في النقد العربي القديم، ص 145.

شروط في اللفظ والمعنى فتعد استراتيجيات تحصيلية لها، تعمل على خلق الموافقة وحسن الموقع لتحقيقها.

وهكذا كان الاهتمام بعنصر المتعة شديد الأثر في توجيه الشعر العربي القديم، وعلى تحسين مداخله وأغراضه واستمرارية فاعليته على مرّ العصور، فحين يجد المتلقّي ما يثير مشاعره ويؤنسه ويخالط رغباته، فإنّه يستمتع بما يسمع ويتفاعل مع ما يقال له، وفق سيرورة عرفانية ونشاط ذهنيّ يمرّ عبر عمليّة معالجة الأقوال التي تترك انطبعا في الدماغ بأنّ هذا القول قد نال إعجاب سامعه وبالتالي قد تمّتع به واستفاد منه، ولعلّ هذا ما يبرّر تفضيل الناس لبعض الشعراء حين يُسألون عن أحسن من قال الشعر فيسارعون إلى ذكر من يمتّعهم شعره، ويستدلون بأبيات له قد نالت إعجابهم وبقيت فائدتها عالقة في تمثلاتهم.

ومن خلال ما سبق يمكن القول إنّ القدامى قد حرصوا على الإحاطة بمختلف العناصر التي تتدرج ضمن نسق الاستقبال، فجعلوه مسرحا لتفاعل الأنشطة الذهنيّة التي تخلقها أنساق التّواصل بين المبدع والخطاب والمتلقّي، إذ لم ينظروا إلى الاستقبال كحالة استهلاكيّة يتم فيها تلقي النماذج الإبداعيّة دون جهد عرفاني؛ بل أظهرت طروحاتهم مدى اتّساعه للعمليات الذهنيّة والاستراتيجيات التي تجعله فضاء تفاعليا منتجا، يعتمد على التّعاون بين الخطاطات الذهنيّة التي تُبين الأنظمة الإدراكيّة المتحكّمة في عمليّة الإنتاج والتلقّي. وهذا ما جعلهم يقترحون الشروط التي من شأنها أن تتجسّد هذا النمط من التّفاعل، بغية تحقيق وظيفة الإمتاع، كما رفضوا كل ما من شأنه أن يعيق حصول التّفاعل، ونبّهوا إلى الحالات التي تنفر فيها نفوس المستمعين من الخطاب، تجنّبا لفشل التّواصل الإبداعيّ، لتجتمع بهذا طروحاتهم في بناء نموذج الاستقبال الذهنيّ الذي يعتمد على تحيين الحالات الذهنيّة وتوليد الآثار العرفانية أثناء التلقّي.

المبحث الثاني: الاستدلال: آلية في معالجة الخطاب

يعدّ الاستدلال من أهم الطروحات التي فرضتها الساحة العرفانية في عصرنا، إذ لم يعد الاهتمام مقتصرًا على المعرفة التي يتلقاها العقل فقط، بل تمّ الانتقال إلى الحديث عن الكيفية التي يتلقى بها العقل هذه المعرفة، وبالتالي التّطرق إلى العمليات التي يقوم بها الذهن البشري أثناء هذا التلقّي، ومعالجة النّماذج الإدراكية التي يستقبلها نظامه العرفاني للوصول إلى تأويل مناسب لحقيقتها ليندرج الاستدلال بهذا ضمن أهم المفاهيم التي تركّز عليها الساحة العرفانية في معالجة الأقوال وتأويلها؛ حيث "شهد النّصف الثّاني من القرن العشرين نشاطًا بحثيًا مكثّفًا، كان أغلبه متمرًا جدًا في دراسة الملكات المعرفية البشريّة من حيث طبيعتها، والطرق التي تدخل بها في الفعل والتأويل"¹ ليكون الاستدلال من أهم العمليات العقلية التي لا يمكن أن يستغني عنها الذهن في تعامله مع المعرفة بغية الحصول على تأويل مناسب لها.

يعتمد حديثنا عن منوال الاستدلال على ما قدّمه سبربر وولسون في نظرية المناسبة ضمن البحوث التي تهتم بها التداولية العرفانية (Pragmatique cognitive)، إذ تمّ النّظر إليه باعتباره عملية يتم بوساطتها قبول افتراض ما على أنّه صادق أو محتمل الصّدق، انطلاقًا من قوة احتمال أو صدق افتراضات أخرى، لذلك فهو شكل من أشكال تثبيت الاعتقاد أو ترسيخه²، فهو يكشف عن النّسق الذي تشغل به العمليات الذهنية أثناء تأويل الأقوال، ويؤطر النّشاط العرفاني الذي يبذله العقل، وهو يبحث عن تفسير منطقيّ للنّماذج التي يتعامل معها أثناء إثبات المعرفة أو نفيها. وهذا ما يجعله آلية عرفانية مهمّة في بناء التّواصل ومعالجة الأقوال.

وترتكز نظرية المناسبة على الاستدلال في معالجة الأقوال وتأويلها، إذ تنحو منحى عرفانيا كونها تحيل إلى الاشتغال الذهني للعقل البشريّ أثناء معالجة الأقوال، وهي تعتمد على القدرة الذهنية للمتلقّي في التّعرف على مقاصد الخطاب في بعده المباشر، من أجل اعتمادها كمقدمات يُبنى عليها منوال الاستدلال للوصول إلى المعرفة المناسبة التي تمّ الاستدلال عليها. وترجع آن روبرول وجاك

1 - نعوم تشومسكي، آفاق جديدة في دراسة اللغة والذهن، ص 81

2 - ينظر: دان سبيربر وديديري ولسون، نظرية الصّلة أو المناسبة في التّواصل والإدراك، تر: هشام ابراهيم عبد الله الخليفة دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2016، ص 127.

موشلر منوال الاستدلال "إلى نظرية الاستلزامات الخطابية لغرايس"¹، إذ تبلور السعي نحو رصد الوقائع الذهنية التي تلازم تأويل الأقوال مع تنبّه غرايس إلى العلاقات المنطقية التي توظفها الأقوال عند التّواصل، ويقصد بها علاقات الاستلزام والاستدلال التي يخلقها سياق الاستعمال، وهي محكومة بمبادئ مؤسسة على تصوّر عقلائي للتّواصل²، وهو ما يجعلنا نتعامل مع الاستدلال كألية تأويلية تجمع المعطيات السياقية التي يتمّ في ظلّها التّواصل على اختلاف أشكالها، سواء ما تعلّق منها بالجانب اللغويّ أو بعناصر المحيط العرفانيّ.

يرتبط حديثنا عن الاستدلال بدوره في تفعيل النّسق الذي يتم فيه استقبال الخطابات الإبداعية إذ يستمدّ منوال الاستدلال مشروعيتّه من الأسئلة التّداولية التي تفرضها طبيعة العلاقة التّفاعلية التي تجمع الخطاب بالمتلقّي؛ حيث يعمل على فكّ شفرات الخطاب وقراءته اعتمادا على قدراته الذهنية في المعالجة والتّحليل؛ من أجل الوصول إلى المعنى والكشف عن المقاصد التي تحملها اللغة الإبداعية، إذ "من المسائل المهمّة في عملية الإبداع والتّواصل اللغويّ أنّ (المتكلّم/ المبدع) يحوّل المعنى إلى مبنى في حين أنّ (المتلقّي/ القارئ) يحوّل المبنى إلى معنى"³، فيكون الإنتاج والتلقّي عمليّتين بنائيتين، تعتمدان على مركزية المبنى والمعنى من أجل اكتمال بناء النّسق الإبداعيّ التّفاعليّ في شموليته. وعملية تحويل المبنى إلى معنى تعتمد على السيرونة العرفانية التي يحصلها منوال الاستدلال.

وقد ارتبط النّظر إلى الاستدلال في الفكر التّراثي بطبيعة البراديجم المعرفيّ المهيمن في تلك الفترة، فكان يمثل مبحثا مركزيا في الدّراسات التّراثية، واستمرت هذه المركزية حتّى في الدّراسات المعاصرة، فهو يعدّ "من المفاهيم العابرة للاختصاصات والعلوم وفروعها في مختلف المنظومات العلميّة والثّقافيّة، فلئن كان مفهوما مشتركا في المنظومة المعرفية القديمة بين علوم المنطق والكلام وأصول الفقه والبلاغة، فهو أيضا مشترك في علومنا الحديثة بين اللسانيات والدّلائيات والتداوليات

1 - أن روبول وجاك موشلر، القاموس الموسوعي للتداولية، ص 99.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

3 - محمد سالم سعد الله، مدخل إلى النقد المعرفي المعاصر، ص 319.

وعلم النفس والذكاء الاصطناعي والإعلامية والمنطقيات والعرفانيات¹، كونه يمثل آلية ديناميكية تتوزع على مختلف الحقول المعرفية بغرض البحث عن الدلالة وربط القصد بصاحبه ومتلقيه.

وقد ارتبط مفهوم الاستدلال عند العرب بالدلالة وما تقتضيه من علاقات بين عناصرها، إذ هو "طلب للدليل يفترض معطيات ثلاثة على الأقل، هي الدليل المطلوب والنتيجة والعلاقة الرابطة بين الدليل والنتيجة"²؛ حيث يعكس السيرورة التي يتم بها الانتقال من مجال الدلالة الأولى إلى مجالها التأويلي الذي ينتج عن طبيعة العلاقة بين العناصر الموصلة إليها. وقد انطلق البلاغيون من هذه الزاوية أثناء حديثهم عن كميّات نقل المعنى، وآليات إظهار دلالاته، والانتقال بين أجزائه في سطح الخطاب وعمقه. وسنحاول في هذا الموضوع من البحث أن نعرف الدور الذي يقوم به الاستدلال في معالجة الخطاب، من خلال الوقوف عند تمثّلاته في اشتغال البلاغيين، ونتتبع السيرورة التي ظهر بها منذ المراحل الأولى إلى غاية رسوخه في تنظيراتهم، لنحاول الإجابة عن بعض التساؤلات الملحة عن تجليات الممارسة الاستدلالية في فكر القدامى؟ وعن الآليات التي يتمّ اعتمادها خلال الشروع في المعالجة الاستدلالية للأقوال؟

تحدّث القدامى عن الاستدلال من خلال تصنيفهم لأحكام الذات على الموجودات، إذ نجد الجاحظ يذهب إلى أنّ للأمور حكيمين "حكم ظاهر للحواس وحكم باطن للعقول، والعقل هو الحجّة"³ فيجعل المعرفة الأولى تحصل من سبيل الحسّ، والمعرفة الثانية من سبيل العقل، بحيث يمثّل العقل الأداة الأولى للاستدلال على النوع الثاني من الأحكام التي تحتاج الكشف والإبانة والتّحديد، فيكون العقل وسيلة لتحصيل المعرفة الباطنة التي لا تتأتّى إلا من طريق الاستدلال، وحين نتحدّث عن دور العقل في تحصيل المعرفة وإثباتها عند القدامى؛ فإنّنا نلاحظ أنّها قضية قديمة وليست وليدة التّأثر بالأبحاث الغربيّة المعاصرة في مجال الدراسات العصبية والنورولوجية والنفسية وغيرها، بل هي وليدة جهود سابقة شغلت علماء المسلمين أيام نهضتهم فتكلم فيه كبار العلماء والفلاسفة كالإمام الغزالي

1 - شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط2، لبنان، 2010، ص 13.

2 - المرجع نفسه، ص 15.

3 - الجاحظ، الحيوان، ج 1، ص 207.

وابن القيم وابن رشد وابن سينا وابن الجوزي والحارث المحاسبي وغيرهم¹، وجعلوه الأداة الأولى للمعرفة غير المباشرة، والمصدر الأوّل الذي يعاين الحقائق ويتعرّف عليها، و"الجوهر الذي يتلقّى المعقولات بالقبول"²، وفي هذا دلالة واضحة على انتباههم لأهميته في مرافقة النشاط العرفاني الذي يقوم به الفرد، أثناء التعامل مع المعلومات التي يتلقاها عن طريق معالجتها وترجمتها وإعادة صياغتها وفق نتائجه الاستدلالية.

وفي السياق الوظيفي للعقل يجعلون الاستدلال من مشمولات العمليات العقلية كذلك "وإنّما ركّب الله العقل في الإنسان دون سائر الحيوان ليستدلّ بالظاهر على الباطن ويفهم الكثير بالقليل"³، إذ يثبتون البعد الوظيفي للعقل في الاستدلال على الموجودات، وينتقلون إلى تفصيل سيرورته، اعتماداً على فعل (يستدلّ) الذي يحيل إلى نشاط العقل أثناء اشتغاله، الذي ينتقل فيه من مستوى أول مباشر وظاهر إلى مستوى ثانٍ أعمق من الأول، يمكن الكشف فيه عن المعطيات الباطنة، وهذا يجعلنا _ بناء على معرفتنا بالطريقة المنطومية التي يشتغل بها الدماغ في معالجة المعلومات _ نفترض وجود بعض العمليات العقلية التي يقوم بها الذهن أثناء هذا التدرّج والانتقال بين مستويي الدلالة، نفصّل في مواضعها لاحقاً.

إنّ المتتبع لآراء القدماء يدرك أنّهم اتفقوا جميعاً على قضية النظر إلى العقل على أنّه آلة التعامل مع الموجودات والتفاعل معها، وكذا هو السلطة التي توجه عملية تمثيلها وبناء النماذج العرفانية حولها في الذهن، فقد مثلّ عندهم الجوهر الذي يزود البنية المعرفية بذخيرتها الإدراكية ولهذا نجدهم حين يتحدّثون عن المعرفة الشعريّة والعملية الإبداعية يقرنون صناعة الشعر وتقبّله بالعقل، ويربطون بين التآليف الجيّد والعقل، وبين الاستدلال والعقل، وإدراك الأشياء وتصنيف الموجودات بالعقل، ليكون هو الميزان الذي توزن به الأقوال قبل إنتاجها وبعد إنتاجها.

ربطت النظرة العقلية عند القدماء الاستدلال بتنائية الظاهر والباطن؛ التي يمكن أن نرجعها إلى طبيعة نسق الإنتاج، واستراتيجيات التبليغ في البلاغة العربيّة، التي تقوم على "نقل فائدة القول

1 - هاني عبد الرحمن مكرم، التصور العقلي، ص 7.

2 - ابن سينا، كتاب الشفاء: علم النفس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د. ط، لبنان، 1988، ص 206.

3 - ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج 2، ص 206.

الطبيعي نقلا يزدوج فيه الإظهار والإضمار"¹، بحيث يكون الأول واضحا، والثاني خفياً أو متضمناً يحتاج إلى جهد عرفاني لمعالجته، ذلك أنّ "المعنى الضمني يشكّل نموذجاً موجّهاً للدّهن نحو الدّلالة على القصد"² فيحضر الاستدلال وفق هذا المنظور ليسدّ ثغرة هذا النوع من النّقل والتّوجيه، فيكون سيرورة في معالجة المعرفة الباطنية التي لا تكون في متناول جميع الأفراد، لأنّها من خصوصيات الاجتهاد العقلي، فيتوقّف الوصول إليها على قدرة المتلقّي في تشغيل منوال الاستدلال، بحيث تتساقق فيه النّتيجة مع الجهد وتكون متوافقة مع تلك المعرفة. وهذا ما يجعل العمليّة الاستدلالية تحتاج إلى الاستناد إلى الإطار الذهني، الذي يتمّ في ظلّ سيروراته استخدام قدرات الدّهن للانتقال من الظاهر إلى الباطن.

إنّ حديث القدامى عن الكيفية التي ينبغي أن يكون عليها الشعر، جعلهم يفصلون في الطرائق التي سار عليها الشعراء الأوائل، وينكرون وجود أيّ خلل في النظام الذي قام عليه الخطاب الشعري العربي القديم، ويلتمسون الأسباب التي يمكن أن تقع خلف سوء الفهم، ويربطون ذلك بالسياق الذي يوضّح ما غمض، وبالاستدلال الذي يزيل الإبهام عمّا خفي في المنظومة الشعرية القديمة، مثلما نجده في قول ابن طباطبا: "فإذا اتفق لك في أشعار العرب التي يُحتجُّ بها تشبيهه لا تتلقّاه بقبول أو حكاية تستغربها، فابحث عنه ونقّر عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنّهم أرقّ طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته. وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا يفهم مثلها إلا سماعاً، فإذا وقفت على ما أرادوه لطفَ موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك"³، واستقام المعنى ووضح بزوال اللبس الذي داخل الخطاب، ومن هنا يمكن أن نستنتج أنّ دفاع ابن طباطبا عن الشعراء المحدثين كان من باب التماس العذر لهم؛ كونهم سبقوا إلى مداخل الإبداع دون أن يكون احتقاً منه بالتّيّار الإبداعي الجديد الذي انتشر في عصره، فهو يدرك أنّ الشاعر المحدث "كان يحاول محاكاة الشاعر القديم في وسائله البلاغية من تشبيه وغير

¹ - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوّن العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1998، ص 116.
² - Lyndon White, Roberto Togneri, Wei Liu, Mohammed Bennamoun, Neural Representations of Natural Language, Studies in Computational Intelligence, Singapore, 2019, p 37.

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 16.

تشبيهه، مستعينا بفكره الدقيق، ولطف مسالكه إلى المعاني والأخيلة، وبحسه الحضري الرقيق ومشاعره المرهفة¹، التي فرضتها طبيعة العصر ونمط الحياة الجديدة الذي اختلف كلية عن النمط القديم، ما يجعل عملية فهم كل ما ورد من تشبيهات في أشعار السابقين ليست عملية ممكنة دائماً، بل تحتاج إلى استراتيجيات استدلالية للتعامل مع جوانبها المتوارية على جيل الشعراء المحدثين _ أصحاب الحواضر والمتشبعين بالفكر الفلسفي _ ، وقد جمعها في استراتيجيتين: المرجعية السياقية التي نهل منها الأقدمون، وكذا ملايسات القول الشعري في ظل البيئة العربية.

ينطلق الحديث عن الاستراتيجيتين من الحاجة التي تدعو المتلقي إلى الاستدلال، وقد عبّر عنها ابن طباطبا بالغموض الذي يجده الشاعر المحدث في الشعر القديم، فحين نبحت في المواضيع التي تحضر فيها الممارسة الاستدلالية في الفكر التراثي، نجد أنه مثل "الطريقة التي تكفلت بمهمة التمييز بين الصواب والخطأ في النحو، وبين الحقيقة والمجاز في علم الأصول، والبيان والغموض عند البلاغيين"²، وما يعنينا هنا هو ثنائية البيان والغموض، إذ يكون الاستدلال حسب منظور ابن طباطبا وسيطا يسعى إلى إزالة الغموض وتبيين المعنى، وكشف القصد، استناداً إلى تنوير الأنساق المعرفية التي تختزلها الظاهرة الإبداعية في الفكر التراثي.

كما أشار ابن طباطبا إلى الغرض من الاستدلال، وجعله في الكشف عن الدلالة المخبئة تحت المعنى، وهي تأتي من المستوى الدلالي الثاني الذي يخلفه الغموض في الخطاب، وتحتاج إلى تفعيل منوال الاستدلال، الذي يعالج "المظاهر غير اللغوية بإسناد المراجع، ورفع اللبس، وتحديد القوة المتضمنة في القول وتحديد التضمينات"³ باستخدام أحد لوازمه التي تعبر عن وجوده في ممارسة القدامى دون تخصيص أو تحديد لملامحه في شكل إجمالي ومنظم، فيكون البحث والتنقيب عن المعنى والاستنباط من العمليات التي ترافق اشتغال الاستدلال لتحقيق الوجوه السالفة، وهي تعكس النشاط الذهني الذي يعمل على إزالة الغموض عن الكلام، ويرفع اللبس عن الوجوه التي ورد عليها.

1 - محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد: المصطلح والنشأة والتجديد، دار الانتشار العربي، ط1، لبنان، 2006، ص 164.

2 - آمنة بلعلی، سيمياء الأنساق، ص 72.

3 - آن روبول وجاك موشر، القاموس الموسوعي للتداولية، ص 254.

يكشف حديث ابن طباطبا كذلك الآليات التي يستند إليها منوال الاستدلال، فيشير إلى أهمية الخلفية المعرفية، والتمثلات الاجتماعية في وظيفة التبيين حسب القدامى، وقد اصطلح عليها ابن طباطبا بالسَّنن، وهي تعكس التوسُّع الذي تتوزَّع عليه سيرورة منوال الاستدلال، إذ لا يقتصر على ما يقدِّمه الشَّكل النَّحوي، وإنما يحتاج لإنجاحه إلى الاستناد إلى المعطيات التي تندرج تحت الخلفية المعرفية للقول، على اعتبار أن أيَّ قول يتكون من قضايا توافق ثلاثة أصناف من المعلومات المستخرجة من الذاكرة طويلة المدى، المستخلصة من الذاكرة متوسطة المدى، المستخرجة من المحيط الفيزيائي؛ أي من المعطيات الإدراكية المستخلصة من الوضعية التي حصل فيها التَّواصل¹ بحيث تشكِّل هذه المعطيات النماذج التفسيرية التي تستند إليها عملية الاستدلال، ويصبح من المتعذر الوصول إلى ما هو مخفي من المعنى دون الرجوع إلى السَّنن التي توطَّر الشعر العربي.

وتستمدّ الخلفية المعرفية أهميتها في منوال الاستدلال من طبيعة النسق التصوري الذي يتشكَّل اعتماداً عليها، ويستند إلى معطيات التجربة الإنسانية في عموميتها، ليخدم بهذا عملية معالجة الأقوال التي تكون نتاج التمازج الخلاق بين ما هو عياني وما هو ذهني في تجربتنا؛ لأنَّ "نسقنا التصوريَّ أساسه تجاربنا في العالم، فكل من التَّصورات المنبثقة بشكل مباشر (مثل: فوق - تحت والشيء، والمعالجة المباشرة) والاستعارات (مثل: السعادة فوق والجدال حرب) لها أسسها في تفاعلنا المستمر مع محيطنا الفيزيائي والثقافي، وكذلك الشأن بالنسبة للأبعاد التي تبين تجربتنا (مثل: المقاطع، والأطوار، والأغراض) إذ تنبثق بشكل طبيعي من نشاطنا في العالم، وهذا النوع من النسق التصوري الذي نملكه ناتج عن نوعنا باعتبارنا كائنات، وعن الكيفية التي نتفاعل بها مع محيطنا الفيزيائي والثقافي"²، ومن هذا التفاعل تتسع المعطيات التي تبني القدرة على المعالجة، وتتوسَّع مداخل الخلفية المعرفية التي يعتمد عليها الذهن أثناء قيامه بالاستدلال.

يؤدِّي تشغيل منوال الاستدلال إلى إزالة الغموض وتوضيح المعنى، وتبيين مسارات توزَّعه في الخطاب، وهذا ما يمكِّن المتلقي من ملامسة الطبقة الخفية التي لم يظهرها سطح الخطاب، ومن ثمَّ يكون هذا الكشف سبباً في تلطيف موقع الكلام من المتلقي، ما يؤدِّي إلى نتائج تأثيرية على

¹ - آن رويول وجاك موشلر، القاموس الموسوعي للتداولية، ص 145.

² - جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص 130.

مستوى الاستجابة التفاعلية معه. وهذا يؤكّد أنّ وجوه البيان عند القدامى هي "ظواهر خطابية ذهنيّة على اتصال وثيق بالعقل والاستدلال، وليست ظواهر محصورة في الوظيفة الأدبية الجمالية الذوقية وقد كان الوعي بهذه الأمور مبكراً ومتطوراً ودالاً على نزوع الفكر البلاغي العربي القديم نحو المنهج العقلي الاستدلالي ومتأثراً به"¹، إذ إنّ الإشارات المبكرة التي وقفنا عندها تحيل إلى تمثّل الفكر التراثي لأشكال الممارسة الاستدلالية على مستويات البيان المختلفة.

وقد تحكّمت ثنائيّة الظاهر والباطن في بلورة مفهوم الاستدلال عند القدامى، وأصبح لها تأثير كبير في صياغة النموذج الاستدلاليّ عندهم، فنجد قدامة يقرن الظاهر بالإدراك الذي لا لبس فيه بينما يستدعي الباطن الاستدلال "فالظاهر مستغن بظهوره على الاستدلال عليه والاحتجاج له؛ لأنّه لا خلاف فيه، والباطن هو المحتاج إلى أن يستدلّ عليه بضروب الاستدلال ويعتبر بوجوه المقاييس والأشكال، والطريق إلى علم باطن الأشياء في ذاتها والوقوف على أحكامها ومعانيها من جنسين وهما القياس والخبر..."²، يبسط قدامة الحديث عن وجوه الأشياء حين يجعل لها ظاهراً يقربه الإدراك، ولا يحتاج إلى إعمال العقل لتبينه، وباطناً يعتمد على إعمال العقل لمعرفة أحكامها ومعانيها. يجعل قدامة الأمور الظاهرة من الكليات التي يشترك في معرفتها الجميع ولا تحتاج إلى بحث واستدلال، وإنّما يكون الاستدلال فيما يسمّيه ابن سينا الأمور الجزئية التي تحتاج إلى الرويّة في معالجتها بضرب من القياس والتأمّل، وهي تستمدّ قوتها من الكليات الأولية التي تحيل إلى المعطيات المشهورة والمقبولة والمجرّبة وبتعبير أدقّ الوثيقة، فمنها تؤخذ المقدّمات التي تعتمد عليها الرويّة من أجل النّظر في تلك الجزئيات³ ومعالجتها.

ويحضر القياس والخبر عند قدامة باعتبارهما من مشمولات الاستدلال، فيظهران كاليّتين تسعفان العقل في معرفة بواطن الأشياء؛ حيث يعتمدهما منوال الاستدلال أثناء بناء النّماذج الذهنيّة حول الدلالة الباطنية، فيكون الخبر معطىّ حاضراً في البنية المعرفيّة للمتلقّي؛ لأنّه يحضر حسب

1 - وسيمة نجاح مصمودي، المقاربات العرفانيّة وتحديث الفكر البلاغي، ص 317.

2 - قدامة بن جعفر، نقد النثر، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، دار الكتب العلمية، د. ط، لبنان، 1967، ص 18.

3 - ينظر: ابن سينا، كتاب الشفاء: عم النّفس، ص 203، 204.

مفهوم البلاغيين بوصفه "الكلام التام غير الإنشائي"، ويكون بمعنى الإخبار والكشف والإعلام¹، إذ يعتمد عليه العقل في قياس المعطيات الواردة عليه ومقارنتها بالمعرفة الخلفية عنده للوصول إلى النتيجة المتعلقة بموضوع الاستدلال، أو الجزئيات التي تحرك باطن الخطاب.

ويساعد القياس في إنجاح الاستدلال على الباطن من خلال "حمل الشيء على الشيء في بعض أحكامه لوجه من الشبه، وقيل حمل الشيء على الشيء، وإجراء حكمه عليه لشبه بينهما عند الحامل"²، بحيث تكون علاقة المشابهة هي الدافع إلى حمل الأشياء الباطنة على الأشياء الظاهرة بسبب وجود روابط منطقيّة تجمعها، إذ تعمل هذه الروابط على تقريب الحقل الإدراكيّة التي تنتظم فيها تلك العلاقة بين المعاني الظاهرة والباطنة، بحيث يتم تأكيد وإثبات الفرضيات التي يرشحها المستوى الظاهر ليحصل الاستدلال بها على الباطن، اعتماداً على المعرفة الموسوعية التي يملكها العقل، فنكون بإزاء سيرورة منطقيّة تحكمها قواعد الاستدلال³، وتوطّرها بنيات المداخل المعرفيّة للتمثّلات الاجتماعيّة التي تشكّل هذه السيرورة.

ويؤكد قدامة على أهميّة الاستدلال في اكتساب المعرفة وترسيخها، إذ لم يكتف بالإشارة إليه كما فعل سابقوه، بل جعله من أهم العمليات التي يحصل بها العقل المعرفة، ذلك أنّ "الأشياء إذا بينت بذواتها للعقول وترجمت عن معانيها وبواطنها للقلوب، صار ما ينكشف للتبيين من حقيقتها معرفة وعلماً مركزين في نفسه"⁴، فيجعل قدامة الاستدلال مدخلاً أساساً في معالجة الموجودات والدخول معها كطرف فاعل من حيث البناء والتأويل وإعادة التشكيل، فهو يتعامل معها من خلال النمط الذي تتمظهر به، إذ هو الذي يفرض طريقة التفاعل مع حيثياتها، وهو الذي يوجّه الأنساق العرفانيّة التي تستدعيها عمليّة المعالجة.

يرى قدامة أنّ الغاية من الاستدلال هي تحقيق المعرفة والعلم، بوساطة الكشف والتبيين؛ إذ يمكن النظر إلى المعرفة على أنّها "محور للنشاط العقليّ ومادة للعقل البشريّ الذي ينطوي على

1 - محمد علي التّنهاوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، لبنان، 1996، ص 735، 736.

2 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 78.

3 - ينظر: دان سبيريير وديدري ولسون، نظريّة الصّلة أو المناسبة في التّواصل والإدراك، ص 128.

4 - قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص 37.

عمليات الاكتساب والتّخزين والاسترجاع¹، هذه العمليات التي يقوم بها الذّهن أثناء بناء المعرفة هي التي تؤدّي إلى كشف الحقائق وتبينها، كما تعكس السيّورة الذهنيّة التي توطّر اشتغال منوال الاستدلال تحقيقا للمعرفة، إذ تكون الأشياء الظّاهرة "التي تعرض لنا أولا أو مباشرة هي بالضرورة تلك المعرفة التي هي نفسها معرفة مباشرة. معرفة بالمباشر أو بالموجود"²، وهي التي يعتمد عليها في عمليّة الكشف والتّبين من أجل تحصيل المعرفة غير المباشرة التي تحتاج إلى "عمليات التّحليل وإعادة الصياغة والاشتقاق والتوليف"³ من أجل تحقيقها استدلاليا.

ولا تقتصر الغاية من الاستدلال على مستوى التّحصيل وحسب، وإنّما تتعدّاه إلى إثبات وترسيخ هذا التّحصيل في البنية المعرفية للمتلقّي في مستوى الذاكرة بعيدة المدى، وقد عبّر ابن طباطبا عن هذا الإثبات باستخدامه صفة (مركوزين) للدّلالة على ما يحقّقه الاستدلال في توطيد علاقة المعرفة بالعمليّات العقليّة التي تعتمد بعد مرحلة التّحقيق على الاستيعاب والمواءمة⁴، إذ من خلال الاستيعاب يتمّ التّفاعل مع المعلومات على أنّها معطيات مهمّة ينبغي توجيه الانتباه إليها وترسيخها في الذاكرة، ثمّ تحصل المواءمة من خلال الدّمج بين العناصر التي تتداعى في المحيط العرفاني الذي تستدعيه عمليّة الاستدلال، ليحصل بهذا إثبات المعرفة في الذّهن، ويتمّ بناء التّصورات عليها فيما بعد.

يجعل هذا الإثبات المعلومات الواردة تترسّخ في الذاكرة، وتصبح معرفة قارّة؛ حيث تؤكّد "الأدلة التجريبية أنّ المعلومات التي تدخل نظام الذاكرة طويلة المدى لا تزول آثارها مطلقا، ولا يعني بالضرورة أنّ عدم القدرة على استدعاء بعض المعلومات أو الذكريات أنّ آثارها قد تلاشت من الذاكرة طويلة المدى بحيث لم تعد موجودة، فمثل هذه المعلومات تبقى موجودة ولكنها غير نشطة، بحيث إنّ بذل مزيد من الجهد واستخدام بعض القرائن والإشارات يمكن من تنشيطها واستدعائها حتى وإن كانت مرمّزة منذ زمن طويل"⁵، وهذا يرشّح المعرفة التي تمّ تحصيلها من خلال الاستدلال لأنّ تصبح

1 - عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 28.

2 - فريديريتش هيغل، علم ظهور العقل، تر: مصطفى صفوان، دار الطليعة، ط 3، بيروت، 2001، ص 79.

3 - فتحي مصطفى الزيات، علم النفس المعرفي ج 1، ص 225.

4 - ينظر: يوسف قطامي، نمو الطفل المعرفي واللغوي، ص 228.

5 - رافع النصير الزغول وعماد عبد الرحيم الزغول، علم النّفس المعرفي، ص 179.

معرفة راسخة وتحوّل مع التجربة إلى معرفة أولية مباشرة، يتم الاستناد إليها في تأويل معطيات غير مباشرة لاحقة.

ومع نهاية القرن الرابع يكتسي الحديث عن الاستدلال مع القاضي الجرجاني بعدا تمثّليا مهمّا في علاقته بالخطاب الشعريّ، إذ نجده حين يتحدّث عن الشعر الرديء والشعر الجيد يجعل قدرة المتلقّي على الاستدلال هي التي تسعفه في التمييز بينهما، والكشف عن مواطن القبح التي تتصل بالشعر من الوجوه التي لا تتبيّن من ظاهر القول "... فأما المختل والمعيّب والفاسد والمضطرب فله وجهان: أحدهما ظاهر يشترك في معرفته، ويقلّ التفاضل في علمه؛ وهو ما كان اختلاله وفساده من باب اللحن والخطأ من ناحية الإعراب واللغة، وأظهر من هذا ما عرض له ذلك من قبل الوزن والدّوق، فإنّ العاميّ قد يميّز بذوقه الأعراب والأضرب، ويفصل بطبعه بين الأجناس والأبجر، ويظهر له الانكسار البين والزحاف السائغ. والآخر غامض يُوصّل إلى بعضه بالرواية، ويُوقّف على بعض الدّراية، ويحتاج في كثير منه إلى دقّة الفطنة، وصفاء القريحة ولطف الفكر، وبعد الغوص. وملاك ذلك كلّه وتمامه الجامع له والزّمام عليه صحّة الطّبع وإدمان الرياضة؛ فإنّهما أمران ما اجتماعا في شخص فقصرًا في إيصال صاحبهما عن غايته ورضيا له بدون نهايته"¹. لا يعنينا في هذا المضمّن تفصيل الحالات التي يكون فيها عيب الشعر ظاهرا، في اللغة أو الوزن أو غيرها من الأوضاع التي لا تحتاج إلى إعمال العقل والتّفكّر فيها، وإنّما نهتمّ بما كان منه غامضا بعيدا، لا يمكن إدراكه (تبيينه) إلا بتفعيل منوال الاستدلال الذي يبلوره القاضي الجرجاني في فعل الدّراية، وهي تكون "فيما سبقه شك، وفيما علم بضرب من الحيلة"²، فاحتاج صاحبه إلى سلوك سبيل البحث والاستدلال بغرض التّنبّه من صحّته أو حقيقته.

يعتمد فعل الدّراية في تمييز القول الشعريّ، على أصلين مهمّين، يرتبط الأول بصحّة الطّبع والثّاني بالرياضة؛ لأنّهما يمثّلان الإطار الذي تشتغل عليه العمليّات العقلية أثناء البتّ في الاستدلال إذ يعمل الطّبع على تحيين معرفة المتلقّي بمدخل العرب في قولها الشعر، وطريقتها في تجويد

1 - عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص 413.

2 - محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرّسالة، مؤسسة الرّسالة، ط 8، لبنان، 2005، فصل: (الدّال) ص 1282.

أبوابه، وبالتالي فهو يحفظ التّمثّل السّليم لطريقة القول، ما يمكّنه من اكتشاف مواطن الخلل والنّقص حين يُعرّض عليه. كما تساعد الرّياضة على امتلاك التّجربة الكافية التي توطّر معالجة المعلومات أثناء التلقّي، فتصبح بمثابة محدّدات عرفانية يستطيع العقل بوساطتها أن يميز القول الجيّد من الرديء.

يقدم القاضي الجرجاني مجموعة من المحدّدات العرفانية التي تمكّن المتلقّي من القيام بسيرورة استدلالية تكشف ما استغلق عليه من الشعر الغامض، وتتزع الشك عن المعرفة التي شكّلها حول الخطاب الشعريّ، ارتأينا أن نوردّها كالآتي:

• **دقة الفطنة:** يمكن أن يتساءل المطّلع على قول القاضي الجرجاني عن السبب الذي يجعله يعتبر الفطنة وسيلة لتحصيل الاستدلال، والإجابة عن هذا السؤال تحيلنا إلى البحث عن مفهوم الفطنة عند العربيّ وعلاقتها بالتلقّي، فحين نرجع إلى المعاجم العربية نجد أنّ "الفطنة: كالفهم. والفطنة ضد الغباوة، ورجل فطن بيّن الفطنة والفطن. وقد فطن لهذا الأمر... وأما الفطن فذو فطنة لأشياء"¹، فيحيل الفطن للشئ إلى معرفته والإحاطة به، وبالتالي امتلاك القدرة على معالجته وفهمه؛ لأنّ الفهم السّليم علامة على نجاح وفعالية منوال الاستدلال.

أمّا عن علاقة الفطنة بالتلقّي التفاعليّ، فيمكن القول إنّ الفطنة باعتبارها من أبواب تحصيل المعرفة، هي آليّة ذهنيّة يعتمد عليها العقل أثناء تفاعله مع المعطيات الخارجية التي لا تكون واضحة في ظاهرها، فيوظّف العقل فطنته ليتمكن من التعرف على طبيعة هذه المعطيات، ومن ثمّ معالجتها وتحديد ما غمض منها في جنس الخطاب ممّا يذهب جودته، ويبعد حسنه، لتكون بهذا استراتيجية ذهنيّة تسهم في دعم فعالية منوال الاستدلال أثناء معالجة الخطاب الشعريّ.

• **صفاء القريحة:** ورد في لسان العرب أنّ "قريحة الإنسان: طبيعته التي جُبل عليها، وجمعها قرائح، لأنّها أولُ خلقتة، وقريحة الشباب: أوّلُهُ، وقيل: قريحة كلّ شيء أوّلُهُ... ومنه قولهم: لفلان قريحة جيّدة، يُراد استنباط العلم بجودة الطّبع"²، ولمّا كانت القريحة البداية من كلّ شيء كان صفاءها أمراً لازماً كي يستقيم الاستدلال، ويعتمد الذّهن على المناويل العرفانية الصحيحة في تعامله مع

¹ - ابن منظور، لسان العرب، مادة: (فطن) ص 3436، 3437.

² - المرجع نفسه، مادة: (قريح) ص 3572.

الخطاب، فالقاضي الجرجاني حين يشترط صفاء القريحة بعد الفطنة يشير إلى فكرة مهمة في الدرس العرفاني المعاصر ترتبط بمدى حضور الكفاءة الذهنيّة عند المتلقّي* أثناء تعامله مع الخطاب الشعري، فلا يمكن أن تجتمع له الدراية بمفاهيم الخطاب وأسباب رداءته، دون أن يمتلك كفاءة ذهنيّة كافية تسعفه في القيام بمختلف العمليّات العقليّة التي تندرج ضمن السيّورة الاستدلالية في التعامل مع الخطاب الشعريّ، وحين تغيب هذه الكفاءة يحصل الخلل في تلقي المعرفة، ولا يمكن أن تنجح العملية الاستدلالية حولها.

وبما أنّ القريحة ترتبط بقدرة المتلقّي على استنباط المعرفة بعناصر الشّعر اعتمادا على جودة الطّبع، فإنّها تعبّر عن كل "ما خرج من الطبيعة من غير تكلف، وأصل الكلمة الخلوص"¹؛ أي الخلو من العيوب الذهنيّة المكتسبة التي تؤثر على مسار الاستدلال فتعطّله، أو تحوّر وجهته أو تحرف نتائجه، ومن هنا يكتسي الحديث عن صفاء القريحة أو الخلفية المعرفية أهمّيته في تمثيل المعرفة بطريقة سليمة بعيدة عن التّحريف، تتوافق مع مكوّنات المعرفة الموسوعيّة الصّحيحة التي يستدعيها نسق الخطاب، وتتواشج مع عمل الذاكرة في "إحداث التّوافق النّفسي؛ حيث تساعد الخبرات الماضيّة الشّخصيّة على التّوافق بسهولة مع الخبرات الجديدة"²، فتظهر الذات المتلقّيّة فاعلا محوريا في دمج هذه الخبرات وتوظيفها أثناء بناء الاستدلال.

• **لطف الفكر:** يحتاج الكشف عن مغاليق الخطاب وباطن معانيه إلى مرونة ذهنيّة تسمح للمتلقّي بالتعامل الإيجابي مع المعطيات التي يطرحها الخطاب، والدخول معها في علاقة تفاعلية قائمة على المساءلة والمحاورة، فجلب المعاني الخفيّة واستحضار الدلالات المغيبيّة لا يكون بالاعتماد على

* رأى سبرير وولسون أنّ أبرز ميزة للبشر هي كونهم أجهزة كفوءة لمعالجة المعلومات، وتساءلا عن طبيعة الكفاءة التي يتمتع بها المستمع أثناء معالجة المعلومات، ليجعلا تحصيلها يتوقف على قدرة تحقيق الهدف من المعالجة بأقل قدر ممكن من الجهود، بمعنى أنّهما يرجعانهما إلى القدرة على تحقيق التّوازن بين درجة الإنجاز وحجم الجهد. ينظر: دان سبرير وديديري ولسون، نظريّة الصّلة أو المناسبة في التّواصل والإدراك، ص 94.

ولمزيد من النّقصيل حول تجليات تأثير الكفاءة الذهنيّة على معالجة الأقوال والاستدلال. ينظر: صليحة شتيح، التّمثّلات الذهنيّة في خطاب الحمقى والمغفلين مقارنة تداولية معرفية، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2016.

1 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 86.

2 - حامد عبد السّلام زهران، الصّحة النّفسيّة والعلاج النّفسي، عالم الكتب، ط4، مصر، 2005، ص 138.

المعطيات الموجودة خارج الذهن وحدها، وتمثلها وفق نسق عرفاني وحسب؛ بل ينبغي توفر نوع من المرونة التي يسميها القاضي الجرجاني لطف الفكر، وهو ما يعمل على تحفيز الذهن ويزيد من ديناميته للغوص في عمق الخطاب والبحث عن مواطن القصور الخفية، إذ لا يمكن القيام بالاستدلال دون وجود هذا النوع من اللطف، الذي يسهل عملية التفاعل مع المعطيات الخارجية ويجعلها تناسب في الذهن وفق نظام عرفاني متكامل الأبعاد.

• **بعد الغوص:** بما أن الاستدلال يكون في الأمور الباطنة التي لا تظهر على سطح الخطاب فإنّ ذهن المتلقي يحتاج إلى الغوص في البنية العميقة التي قد يحملها الخطاب، والبحث بين العلامات الإحالية التي يكتنزها لأجل رفع اللبس عن معانيه، والتعرّف على مواطن الجودة والقصور فيه، إذ لا يمكن البقاء في حدود ما يقوله القول والاكتفاء بما تمدنا إياه معطياته الظاهرة، وينبغي أثناء الغوص في باطن الخطاب الاعتماد على كامل المعطيات التي تقدّمها مداخل التمثلات الذهنية لتوظيفها في عملية الاستدلال كي يضمن المتلقي نجاحه وفعاليتها، وبخاصة ما تعلق بما تحمله العبارات الإحالية التي لا يتوقف عملها "على مستوى اللغة أو الخطاب؛ بل يستند إلى معطيات غير متجانسة ومتغايرة لغوية وموسوعية وإدراكية"¹، تسهم مجتمعة في تقديم المجال التفاعلي الذي تنشط فيه العمليات العقلية أثناء تركيب المجال الاستدلالي، وهذا ما يجعلنا ننظر إليها على أنها "نوع من الاستدلال والتأويل"² الذي يستدعي قدرة عالية في النظر والمعالجة والتحليل.

تحضر الشروط السالفة كمؤشرات عرفانية تحتاجها الكفاءة التفاعلية للمتلقي، وهي تعكس مدى نفاذ فكر القاضي الجرجاني إلى عمق عملية المعالجة التي ترتكز على منوال الاستدلال، كما تحيل إلى أهمية الاشتغال الذهني في تلقي الخطاب الشعري، وتمييز بنياته الظاهرة والباطنة، إذ يحرص الجرجاني _ بوضعه هذه الشروط _ على ضمان السيورة الفاعلة لمنوال الاستدلال في معالجة القول الشعري، وهو بهذا يوازن بين ما يحتاجه نسق الإنتاج من شروط عرفانية تتعلق بالكفاءة الذهنية للمبدع وبين ما يحتاجه نسق الاستقبال من شروط عرفانية تفاعلية، تتعلق بكفاءة المعالجة والتحليل.

¹ - Reboul, Anne, Moeschler, Jacque, Pragmatique du discours, p 115.

² - أمنة بلعلي، سيمياء الأنساق، ص 55.

كما شغلت عملية التلقّي اهتمام ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ) الذي يرجع نجاحها إلى قدرة الذهن على تمثّل المعنى وبناء المجالات التّصوريّة التي تشكّله، حين يتطرّق إلى قضية غموض المعنى في الخطاب، ويجعل من بين مظاهر ذلك على السّامع "أن يحتاج في فهمه إلى مقدّمات إذا تصوّرت بُني ذلك المعنى عليها، فلا تكون المقدّمات حصلت للمخاطب فلا يقع له فهم المعنى كالذي يريد فهم فروع الكلام والنحو وغيرهما من العلوم قبل الوقوف على الأصول التي بُنيت تلك الفروع عليها"¹. يستتبع ابن سنان الخفاجي حديثه عن المعنى باقتراح المنوال الذي يعالج حالة الغموض التي قد تعترضه، إذ يظهر تكامل الطروحات التّراثية حول أهميّة الاستدلال ودوره في معالجة الخطاب منذ القرن الثالث، فكان بناء النّموزج الاستدلالي يعتمد على خصوصية الخطابات، وعلى درجة حاجتها إلى المعالجة بغرض خلق الفضاء التّفاعليّ الذي يضمن إنتاجيّة وتأثيرها.

يضع ابن سنان مرحلة إجرائيّة مهمة في سيرورة عمليّة الاستدلال، حين يجعل تحصيل المعنى الغامض معتمداً على قدرة العقل على تصوّر المقدّمات التي بني عليها حضوره في الخطاب إذ تحضر عنده باعتبارها لازماً إجرائياً تستند إليه عمليّة المعالجة في سعيها نحو إزالة الغموض وتبيين القصد، وبالرغم من أنّه لم يستخدم مصطلح الاستدلال في كلامه، إلا أنّه ذكر لازماً من لوازمه يشير إليه، فتحضر المقدّمات لتكون النّواة الأولى التي يبنى عليها الفضاء الذهنيّ لعمليّة التّأويل وفق ما يحتاجه تبيين المعنى، ذلك أنّ "العمليّة الاستدلالية تبدأ من مجموعة من المقدّمات المنطقيّة premises وتتمخّض عن مجموعة من النّتائج conclusions التي تلزم منطقياً عن المقدّمات، أو هي في الأقلّ تُسوّغها"²، لتمنحها جانباً من الصّحة أو المعقوليّة التي يتقبّلها عقل المخاطب كي تنسجم آلياته الاستدلالية ويتمكّن من فهم المعنى.

وتلعب المقدّمات دوراً مهمّاً في الاستدلال؛ كونها تشكّل السّياق الذي يتم في ظلّه معالجة القول، ويُنظر إليه بأنّه "شعبة من افتراضات المستمع بشأن العالم، وبالطّبع فإنّ هذه الافتراضات بالذات هي التي تؤثر في تفسيرنا للقول وليس حالة العالم الحقيقيّة. والسّياق بهذا المعنى لا يقتصر على المعلومات الخاصّة بالبيئة الماديّة المباشرة أو الأقوال التي سبقت توّاً: فالنّوّهات بشأن المستقبل

¹ - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ص 221، 222.

² - دان سبيربر وديدري ولسون، نظريّة الصّلة أو المناسبة في التّواصل والإدراك، ص 37، 38.

والفرضيات العلمية أو المعتقدات الدينية والحكايات المخزونة في الذاكرة والافتراضات الثقافية العامة والمعتقدات بشأن حالة المتكلم العقلية، كلها يمكن أن تؤدي دورا في التفسير¹، فهي تكون مجتمعة عناصر المقدمات التي يعتمد عليها المتلقي لبناء المعنى وتبيين القصد من خلال الاستدلال. ومنها يستمد السياق الموسوعي أهميته في إزالة الغموض عن المعنى؛ لأنّ تموضعه ضمن السياق الذي يؤطر مرجعيته يتحكم في تشكيل الخطاب ومعالجته²، ومن هنا تصبح تلك المقدمات كيانات عرفانية تحدّد منوال الاستدلال، ويقدر وضوح عناصرها يتّضح المسار الذي تبنى فيه عملية المعالجة.

وبعد توفر هذه المقدمات واحتوائها على المعارف الموسوعية السابقة التي ترتبط بالقول من وجوه متعدّدة، يأتي دور المتلقي ليختار منها المقدمات الصحيحة التي تناسب القول، وتوافق المقصدية التواصلية للمتكلم، وتستجيب لاستراتيجية المؤول أيضا، إذ لا يقبل الاستدلال الناجح المقدمات التي تخالف أنظمة البنيات الفاعلة في التخاطب، بحيث يتوقف الأمر الذي يعول عليه الاستدلال على مدى صحة تلك المقدمات من جهة، ومدى ملاءمتها لعناصر العملية التواصلية من جهة أخرى.

وهكذا يجعل ابن سنان المقدمات هي الأصل الذي يعتمد عليه الاستدلال، وما تأتي بعدها من مراحل تكون تكميلية وتابعة لها، ذلك أنّه بغياب هذه المقدمات **يمنع تحصيل المعنى**، ويتعذر تحقيق الفهم؛ لأنّ المتلقي لا يجد المعطيات التي يبني عليها تصوّره حول المعنى، وبالتالي تغيب عن ذهنه المدخلات التي يؤسس عليها استدلاله حول وجه من الوجوه التي تنفتح عليها المقصدية وهذا ما يجعلنا نسلم بأنّ "الاستدلال قوام التفكير السليم القويّ المبنيّ على مقدمات تفضي إلى التسليم بالنتائج"³، إذ تتأثر نتائج الاستدلال بالمقدمات التي بنيت عليها سيرورته، وأيّ إخلال بهذه المقدمات يؤدي إلى عدم فعالية منوال الاستدلال أو عدم كفاءته في عملية المعالجة.

¹ - دان سيرير وديري ولسون، نظرية الصلة أو المناسبة في التواصل والإدراك، ص 42.

² - Thierry Herman et Steve Oswald, Rhétorique et cognition: Perspectives théoriques et stratégies persuasives Theoretical Perspectives and Persuasive Strategies, Editions scientifiques internationales, Berne, 2014, p 69.

³ - عائشة هديم، ملامح معرفية في تفسير ابن عاشور سورة الأعراف نموذجا، مجلة الخطاب، ع14، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2013، ص 178.

عرف الحديث عن الاستدلال منعرجاً آخر مع نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، فهي تتوزع على جانبين؛ يتعلق الأول بمقتضيات الصناعة والبناء كما عرضناه في الفصل الثاني من البحث، ويتعلق الجانب الثاني بعملية التلقي، وهو يرتبط بما عرضه عن معنى المعنى، إذ "استطاع في (دلائل الإعجاز) أن يفسر نظرية النظم تفسيراً ردها فيه إلى المعاني الثانية أو إلى المعاني الإضافية؛ التي تلتصق في ترتيب الكلام حسب مضامينه ودلالاته في النفس"¹، فكان هذا الطرح نواة مهمة في تبين حاجة معالجة الخطاب الشعري معالجة استدلالية، تعتمد على العقل وتفتح على أبعاد تجربة الاستقبال الذهني، وهو ما يجعلنا نتساءل عن الصلة التي يقيمها الجرجاني بين معنى المعنى والاستدلال في معالجة الظواهر البلاغية.

أول ما يستوقفنا في حديث الجرجاني عن معنى المعنى هو التقسيم الذي وضعه للكلام، إذ يرى أن "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تُخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة فقلت: "خرج زيد"، وبالانطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق" وعلى هذا القياس. وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل"². يؤصل الجرجاني للكيفية التي يستقبل بها المتلقي المعنى، انطلاقاً من طبيعة الاستعمال اللغوي عند العرب، إذ يفصل في الطريقة التي يتمظهر بها غرض المتكلم في ثنايا الخطاب، ويجعلها تقوم على ثنائية الظاهر والباطن التي ارتكز عليها مفهوم الاستدلال عند من سبقه من الدارسين، ويمكن أن نلاحظ من خلال كلامه أن هذا التقسيم الثنائي يرتبط مباشرة بثنائية الحقيقة والمجاز التي تتضوي تحتها أشكال البيان في البلاغة العربية، فهي التي تستدعي تفعيل نسق الاستقبال بما تطرحه من فائض المعنى، وما تفتح عليه من دلالات، وهذا ما عمد الجرجاني إلى تبيينه حين تحدّث عن "كيفية وصول السامع إلى الغرض من الكلام"³، فلئن "ميّزت البلاغة العربية بين مضامين الحقيقة ومضامين المجاز من خلال

1 - حاتم صالح الضامن، نظرية النظم تاريخ وتطور، 66.

2 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 262.

3 - شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 12

التأكيد على الجانب النفسي من استعمال اللغة بالحديث عن الغرض والقصد¹، فإنها أيضا قد انطلقت من هذه الثنائية لتركز على الجانب الذهني في معالجة الأقوال، والكشف عن أغراضها ومقاصدها.

وهكذا يوزع الجرجاني سيرورة الدلالة في الخطاب على قسمين، يتعلق القسم الأول بالمستوى الظاهر؛ فحين يدل اللفظ على غرض المتكلم فإننا نكون بإزاء المعنى، وهو ما يأتي موافقا للاستعمال المتواضع عليه في اللغة، إذ يعبر اللفظ عن المعنى الذي اتفقت عليه الجماعة اللغوية دون تحوير أو تغيير في حقيقته، فلا يحتاج المتلقي "المرور إلى الاستدلال؛ بل ينبغي التوقف عند مستوى ما هو متفق عليه"² لأنه يكون متطابقا مع اللفظ، ومتطابقا مع غرض المتكلم أيضا.

أما القسم الثاني فإنه يتعلق بالمستوى الباطن؛ حيث يتم الاعتماد على المعنى الظاهر للاستدلال به على غرض المتكلم، ذلك أن دلالة اللفظ لا تكون مطابقة لما وضع له، وبالتالي لا تحمل غرض المتكلم مباشرة، بل تكون دلالة استدلالية مركبة تحصل "بانقزال العقل من المعاني والقضايا البسيطة إلى المعاني والقضايا المركبة، وانتقال العقل من قضايا يقينية إلى قضايا أخرى لازمة عنها اضطرارا"³؛ أي يتم فيها الانتقال من الدلالة الظاهرة (أ) إلى الدلالة الباطنة (ب) اعتمادا على التركيب الذي يقوم به الذهن بين المدخلات التي تخدم النموذج الاستدلالي.

كما يربط الجرجاني معنى المعنى بدرجة الإبداعية في القول الشعري⁴؛ أي بما تحمله ضروب البيان في البلاغة العربية كالكناية والاستعارة والتّمثيل من دلالات مكثفة، يمتنع معها الغرض من الحضور المباشر في الخطاب، ويراوح ذهن المتلقي، وهذا ما يجعل محاولة معرفته تتطلب نوعا

1 - ينظر: أمانة بلعلی، سيمياء الأنساق، ص 127.

2 - المرجع نفسه، ص 135.

3 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 65.

4 - يرى توفيق قريرة أن درجة الإبداعية تظهر في خروج الاستعارة عن نمطها الأصلي الذي تتجه فيه من ميدان ملموس إلى ميدان مجرد، وعدولها عن هذا لتتجه من ميدان مجرد إلى ميدان مجرد، وهو الذي يقوي درجة الإبداعية في النص الشعري. ونحن نستخدم الفكرة للتعبير عن العدول الذي تحدثه وجوه البيان التي عرضها الجرجاني في طبيعة القول، بحيث تخرجه من الحقيقة إلى المجاز، وتعديل به من المجال الوضعي التقريري إلى المجال الإبداعية التأويلي على اختلاف درجاته. ينظر: توفيق قريرة، الشعرية العرفانية، ص 177.

خاصا من المعالجة. وقد ارتأينا أن نقف عند هذه الوجوه لنتتبع ملامح سيرورة الاستدلال التي ارتبط بها طرح الجرجاني من خلال حديثه عن معنى المعنى.

يشرح الجرجاني الحالة التي يكون عليها معنى المعنى في الكناية بقوله: "أولا ترى أنك إذا قلت: "هو كثير رماد القدر" أو قلت: "طويل النجاد" أو قلت في المرأة "تؤوم الضحى" فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يُوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانيا هو غرضك، كمعرفتك من "كثير رماد القدر" أنه مضياف، ومن "طويل النجاد" أنه طويل القامة، ومن "تؤوم الضحى" في المرأة أنها مُترفة مخدومة... وإذ قد عرفت هذه الجملة، فهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: "المعنى" و"معنى المعنى"، تعني "بالمعنى" المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة و"بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر¹. يوضح الجرجاني من خلال تعرضه إلى الكناية أن ما يشكّل بؤرة اهتمامه في معالجة الظواهر البلاغية هو معنى المعنى، فهو المقصود من حديثه عن الانتقال بين مستويات الدلالة، لأن الكناية تحجب المعنى لتجعل المتلقي يبحث في الحس المشترك عن وجوه استعمال القول للوقوف عند الغرض، فيصبح معنى المعنى بهذا المفهوم معطى متغيرا غير متفق عليه بين المتكلم والمتلقي؛ "لكنه شيء متفاوض بشأنه في إطار التفاعل بينهما"²، يستقي ملامحه من الخطاطات الذهنية التي يصل المتلقي إليها حين يستعين بمنوال الاستدلال.

وبما أنّ "التصورات الكنائية تسمح لنا بتصور شيء من خلال ارتباطه بشيء آخر"³، فإن الانتقال من المستوى التصوري الأول إلى المستوى التصوري الثاني، أو معنى المعنى فيما قصده الجرجاني يصبح في حاجة إلى تفعيل منوال الاستدلال، وعليه سنعمد إلى تبين المسار الاستدلالي

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 262، 263.

² - جاكندوف وتشومسكي وفندلر، دلالة اللغة وتصميمها، تر: محمد غاليم ومحمد الرحالي وعبد المجيد جحفة، دار تويقال للنشر، ط 1، المغرب، 2007، ص 23.

³ - جورج لاكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، ص 58.

الذي نصل من خلاله إلى غرض المتكلم من كناية (نؤوم الضحى) معتمدين في ذلك على المدخلات التي تخدم منوال الاستدلال للوصول إلى الغرض من هذه الكناية.

إنّ المعنى الظاهر الذي تخبرنا به كناية (نؤوم الضحى) هو أنّ المرأة المقصودة كثيرة النّوم وانطلاقاً من هذه الدلالة يمكن أن نتساءل عن السبب الذي يجعل المرأة تنام إلى وقت الضحى؟ ومن ثمّ عن الغرض من وراء استخدام هذا النوع من الكنايات؟ ويحتاج الوصول إلى الغرض الاستناد إلى سيرورة استدلالية نعتمد فيها بداية على المعطيات التي يقدّمها السياق.

حين نعود إلى المعلومات التي يقدّمها المحيط العرفاني للقول، نجد أنّ التمثلات الاجتماعية تخبرنا أنّ وقت البكور مخصّص لمباشرة العمل، وبذل الجهد من أجل كسب الرزق وتحقيق العيش الكريم، إذ تتفق كل المجتمعات والثقافات على أنّ الشخص الذي يريد أن يحقق أرباحاً _ على اختلاف دلالتها _ في عمله عليه أن ينهض باكراً لينجزه، وبخاصة حين يكون الشخص فقيراً ويحتاج إلى السعي نحو كسب لقمة العيش، فإنّه غالباً ما يضطرّ إلى مفارقة لذة النّوم والمبادرة إلى الاستيقاظ الباكر، ليعتمد على نفسه في العمل والكسب.

وفي المقابل إذا كان الشخص غنياً ومترفاً؛ فإنّ نمط عيشه سيكون مختلفاً في الغالب، إذ إنّ حالة الترف ستوفّر له مطالب العيش من ضروريات وكماليات، تجعله في حالة من الراحة الدائمة فلا يحرص على الإبكار في الاستيقاظ من النّوم، بل سيأخذ قسطاً وافراً من الراحة والنّوم الذي قد يصل إلى وقت الضحى أو ما بعدها، ذلك أنّ الشخص المترف في الغالب يميل إلى الاعتماد على من يخدمه ويوفّر له ما يحتاجه، وبالتالي يكون هذا عاملاً مساعداً في كثرة نومه.

ينطبق هذا على المرأة الغنية التي تنام إلى وقت الضحى، كونها لا تحمل مسؤوليات العيش الكثيرة التي تجعلها تقارق راحة النّوم وتتوجّه إلى العمل، فهنا تظهر العلة التي دفعتها إلى كثرة النّوم والتأخّر في الاستيقاظ، فهي مترفة مخدومة على حدّ تعبير الجرجاني. ويمكن أن نجمل ما أوردناه سالفاً في مراحل الاستدلال كالاتي:

مقدمة 1: الفقير ليس لديه من يعتمد عليه ليخدمه.

مقدمة 2: يستيقظ الفقير باكراً ليخدم نفسه.

مقدمة 3: الغني يستخدم من يخدمه ويقضي شؤونه.

مقدمة 4: الغنيّ ينام صباحا ولا يحتاج للإبكار.

نتيجة: الشخص الغنيّ ينام كثيرا لأنه مترف مخدوم.

وهكذا يتّضح أنّ الوصول إلى معنى المعنى الذي يتمثّل في أنّ المرأة (مترفة مخدومة) هو نتيجة قيام العقل بمجموعة من العمليات الاستدلالية التي تنطلق من الدلالة المباشرة (المعنى: كثرة النوم) وتستند إلى ما يقدّمه السياق من معطيات معرفية حول علاقة النوم بالنمط الذي يعيشه الفرد وبالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، ثم إخضاع هذه المعطيات لمبدأ المناسبة، بغية التأكّد من أنّ هذه المقدمات تتوافق مع مخرجات البنية المعرفية للدّهن وتمثّلاته حول الموضوع، ليتم بعدها الخروج بنتيجة الاستدلال، وهي الدلالة غير المباشرة التي قصدتها المتكلم (معنى المعنى: مترفة مخدومة). إضافة إلى الكناية يتحدّث الجرجاني عن الحاجة إلى الاستدلال في الاستعارة، ويجعلها من الخطابات التي تتحرف في دلالتها عن المعنى إلى معنى المعنى، ويعبّر عن ذلك بقوله: "اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغويّ معروفا، تدلّ الشواهد على أنّه اختصّ به حين وضع، ثم يستعمله الشّاعر وغير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية"¹. يفصل الجرجاني في الاستعارة بين المعنى الأول الذي وضع له اللفظ في أصل الاستعمال، وبين المعنى الثاني الذي انتقل إليه اللفظ في الاستعمال المجازي، لتجمع الاستعارة بين مجالين تصوريين مختلفين، يرتبط الأول بالحقيقة ويرتبط الثاني بالتخييل، وهذا لكون الاستعارة "لا توحى بالمعنى من بعيد، ولا تشير إليه إشارة، أو رمزا، دون وجود ذلك المعنى السابق للتركيب بل تقوم بنقل دلالاته، بهدف تكوين المعنى الناتج عن الصّورة الجديدة، ومهمّتها الخلاقة، تنشيط خيال المتلقّي لتفكيك هذه الصّورة وفهمها، ومن ثمّ تكوين المعنى من جديد، بهدف المعرفة والوعي"²، فهي تعمل على تشوير المعاني الذهنية التي يشكّلها المتلقّي جزاء المزج الذي يكون بين المجالين التصوريين في بنيتها الدلالية.

وبما أنّ الاستعارة هي قبل كل شيء بناء ذهنيّ، فإنّ تأويلها هو عمل ذهنيّ كذلك؛ إذ يواجه المتلقّي أثناء معالجتها انفتاح الدلالة على تساؤلات متعدّدة، يفرضها الفضاء الذهنيّ الذي تنتمي إليه

1 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 27.

2 - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص 237.

الصفة التي تجمع بين المستعار منه والمستعار له، فهي تسند إلى الذهن مهمة تعيين العلاقة التفاعلية بين المجال المصدر والمجال الهدف*، وتعمل على تحيين أوجه الالتقاء التي تجعل معنى المعنى في هذه العلاقة موافقا لإطار المعقوليّة، فيكون على عاتق المتلقي أن يكشف عن الغرض الذي تقوم عليه الدلالة في مظهرها المجازي، بحيث ينبغي أن لا يتناقض هذا الغرض مع طبيعة الاستعارة؛ لكونها "تشير إلى علاقات منسجمة ونسقية بين التّصورات"¹. ولأجل الوصول إلى هذا الغرض وتحقيق الانسجام بين عناصره يحتاج المتلقي إلى الاستعانة بسيرورة استدلالية تنتقل بالاستعارة "من مستوى الممارسة اللغوية إلى مستوى العرفان"²، فينظر إليها على أنها "إجراء يقصد منه إدراك ميدان من ميادين التجربة الإنسانية بألفاظ ميدان آخر"³، بحيث تخضع هذه العملية للاشتغال الذهني، من حيث جمع وتركيب مدخلات الميدان المصدر مع مدخلات الميدان الهدف للتّوصل إلى الرّابط الذهني الذي يجمعهما في نسق تخيليّ مشترك.

يعمل منوال الاستدلال في الاستعارة على تفعيل مكّونات الأنساق العرفانية التي تتوزع عليها الدّالة _ بما تحمله من مشمولات الحسّ المشترك _ وهذا لكوننا حين "نفكر بالاستعارة إنّما نستبدل الحقيقة بالمجاز؛ لإنشاء علاقات بين الموجودات كما تراها الذاكرة الثقافيّة والعادات اللغويّة في مجتمع ما"⁴، إذ تحضر هذه المعطيات مجتمعة أثناء تأويل الاستعارة؛ لأنّها التي تسوّغ سبب الانتقال من المجال المصدر إلى المجال الهدف، وتمنح المشابهة شرعيّتها عند المتلقي، بحيث يجد معنى المعنى حضوره الإجماليّ في بنية القول، وتتقي موانع الانتقال بين المجالين التّصوريين.

* ينظر العرفانيون إلى الاستعارة على أنّها عملية فهم لميدان تصوري ما عن طريق ميدان تصوري آخر، فيكون لدينا ميدان تصوري (أ) هو الميدان التصوري (ب) مثل فهم الحياة عن طريق الرحلة (أ-الحياة) و(ب-الرحلة) والجدال عن طريق الحرب (أ-الجدال) و (ب-الحرب) حيث يسمى الميدان الأول هدفا والميدان الثاني ميدانا مصدرا. ينظر: محمد الصالح البوعمراني دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص 124، 125.

1 - جورج لاكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 141.

2 - محمد الصالح البوعمراني، السيميائية العرفانية، ص 1.

3 - توفيق قريرة، العرفانيّ في الاصطلاح النحوي العربي، ص 100.

4 - صالح بن الهادي رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، ص 189.

وفي هذا الصدد يُلح الجرجاني على "ضرورة مراعاة الأعراف عند إنتاج الاستعارة؛ لأنَّ جهل السامع بالمقصود من المستعار منه وقد غاب المستعار له، يجعل من فكِّ الاستعارة ضرباً من التعمية والإلغاز، ويجعل السامع بزاده المعرفي وموروثه الاستعاري عاجزاً عن فهم هذه الاستعارة"¹ فتكون المعارف الموسوعية بما تحمله من مدخلات ثقافية واجتماعية ونفسية إطاراً ذهنياً، يشكل المرجعية التي يستند إليها المتلقي في بناء منوال الاستدلال أثناء معالجة الاستعارة واختبار درجة إبداعيتها.

من خلال ما سبق يظهر أنَّ "اتخاذ الجرجاني للكناية والاستعارة مثالاً في تحديد المعنى ومعنى المعنى عائد إلى أنَّ آلية الاستدلال فيهما أوضح من بقية الظواهر البلاغية، وهو ما يسر له إبراز العلاقات التلازمية بين الدليل والمدلول، وبيان حركة الانتقال من ظاهر اللفظ إلى ضميمته"² فهما تشكّلان درجة عالية من الانحراف الذي تتميز به اللغة أثناء خروجها عن مجال الوضع إلى مجال التجاوز والخرق. أمّا الاستدلال فإنّه يشكل إجراءً تأويلياً إدراكياً تحصل به عملية الانتقال وتتحدّد من خلاله ملامح التلازم بين وجوه الدلالة.

إضافة إلى الكناية والاستعارة يهتم الجرجاني بالتمثيل باعتباره ظاهرة بلاغية تستدعي الاستدلال، كما يحدّد ذلك في أسرار البلاغة بقوله: "المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك خاطر له والهمة في طلبه. وما كان منه أطف كان امتناعه عليك أكثر، وإبائه أظهر واحتجابه أشد"³. يربط الجرجاني تحصيل المعنى في التمثيل بقدرة المتلقي الإدراكية على معالجة الوجه الذي ورد عليه، فهو لا يحتمل الدلالة المباشرة فقط، وإنّما يتعدّها _ مثل الاستعارة والكناية _ إلى الدلالة الضمنية التي يخفيها الخطاب.

من خلال المؤشرات النصية التي يمدّنا بها قول الجرجاني نلاحظ أنّ معالجة التمثيل عنده لا تنحصر في المستوى اللغوي الذي يقف عند منوال الشفرة، وإنّما تتجاوزه لتكون "عملية فكرية

1 - محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص 198.

2 - شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 57.

3 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 105.

مركزيّة¹، تعتمد على الكفاءة التي يقدّمها النّظام المركزيّ في معالجة المدخلات، يتجلّى هذا من خلال استخدام ألفاظ: **الفكرة والخاطر والهمّة**، التي تحيل إلى هذا النمط التّفاعليّ من المعالجة فمعالجة المعلومة على مستوى النّظام المركزيّ يجعلها تخضع للإمكانات التي تتوسّع عليها التّجربة الإنسانيّة في علاقتها بالنّمودج الاستدلاليّ، ما يستدعي بذل جهد عرفانيّ يعتمد على تشغيل الفكر واغتنام تنبّه الخاطر إلى لوازم المعنى، واستدعاء الدّلالة بإنعام النّظر و"طلب معرفة الشّيء من جهته ومن جهة غيره"²، للاستدلال عليه من وجوه المعرفة المباشرة وغير المباشرة، ليشكّل المتلقّي سيورة عرفانيّة أثناء المعالجة.

كما يرى الجرجاني أنّ حاجة التّمثيل إلى الاستدلال تزداد بدرجة لطافة المعنى؛ إذ كلّما انزاح عن الحقيقة "زاد المعنى إيغالاً في الخيال"³، وأصبح أكثر بعداً عن المباشرة وأبعد توغلاً في الغموض وبالتالي يصير أشدّ حاجة إلى الاستدلال، وهذا ما عبّر عنه محمد العمريّ بالدّلة التي يحصلها المتلقّي من التّمثيل⁴ أثناء معانيته والبحث عن المعنى الذي يدرجه المتكلم خلفه.

وهكذا نلاحظ أنّ آراء الجرجاني حول دور الاستدلال في تأويل وجوه المجاز التي تحدّث عنها، تتوزّع على مستويين: "المستوى الأوّل يؤخذ من الصّياغة أي من الألفاظ. والمستوى الثّاني يؤخذ من المعنى الأوّل الذي يفضي إلى المعنى الثّاني"⁵، وهما يعكسان المظهرين الإجرائيين اللّذين تقترحهما التّداوليّة العرفانية في معالجة الأقوال؛ إذ يتعلّق المظهر الأوّل بالشّكل القضيويّ الذي نصل إليه عن طريق الصّورة المنطقية للقول، وهي حصيلة المعالجة اللّسانيّة، ثمّ نضيف إليها المعالجة التّداوليّة لنحصل على الشّكل القضيويّ، لحصيلة المعالجة الكاملة للقول؛ أي المعالجة اللّسانيّة والتّداوليّة. بحيث يكون الانتقال من الصّورة المنطقية إلى الشّكل القضيويّ _ وهو انتقال تداولي _

1 - دان سيرير وديديري ولسون، نظريّة الصّلة أو المناسبة في التّواصل والإدراك، ص 125.

2 - أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص 74.

3 - ناصر بن دخيل الله بن فالح السعدي، الاحتجاج العقلي والمعنى البلاغي، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، 2005-2006، المملكة العربيّة السعوديّة، ص 204.

4 - محمد العمري، البلاغة العربيّة أصولها وامتداداتها، ص 394.

5 - محمد سالم سعد الله، مدخل إلى النّقد المعرفي المعاصر، ص 322.

إثراءً للصورة المنطقية¹، فيتم الاكتفاء في هذه المرحلة بما يحصّله الاستدلال من الهيئة اللغوية التي تقف عند الحدود التداولية للمعنى، فتصبح "الدلالة ذات أهمية بالغة في العمليات التداولية"² التي تكون في هذا المستوى من الاستدلال؛ لأنها التي تحدّد معطيات الشكل القضيّ لتجعلها مقدّمات يعتمد عليها الاستدلال في إكمال المسار التأويلي للقول.

ويتعلّق المظهر الثاني بالمحتوى القضي للقول، وهو محصّلة العمليات الاستدلالية التي يقوم بها المتلقّي منذ بداية تعامله مع الخطاب، إذ يتم الاستعانة فيها بالمعطيات السياقية التي يحملها المحيط العرفاني، وكذا التأويلات السابقة للقول، والخبرات الشخصية، والتّمثّلات الاجتماعية وغيرها من المدخلات الموسوعية التي تخدم الشكل القضيّ لتثريه، وتكشف عن المقصدية التي يحملها القول.

يرى الدارسون أنّ الجرجاني "أول من فتح باب الحديث عن المعاني العقلية والخيالية في الشعر"³، وهو لا يقصرها على وجوه المجاز السابقة، بل يوسّعها لتشمل أشكال الحضور الباطني للمعنى، إذ نجده يجعل التشبيه من الوجوه البلاغية التي تحتاج معالجتها الكشف عن المعاني العقلية انطلاقاً من الطريقة التي يدركها بها المتلقّي، فنجده يقسّم التشبيه حسب نمط إدراكه وحسب حاجته إلى المعالجة الاستدلالية، ليجعله يقع على ضربين⁴:

1. أن يكون الشّبه من جهة أمر بيّن لا يحتاج إلى تأوّل: كتشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل واللون والهيئة، وكل تشبيه يندرج تحت الحواس كتشبيه شيء مستدير بالكرة، والحدود بالورد، فالشّبه في هذا بيّن لا يحتاج إلى تأوّل ولا يصعب تحصيله؛ لأنّه واضح يمكن ملاحظته بالحواس ومعاينته في الواقع. وهنا تقتصر في المعالجة على ما تقدّمه الصورة المنطقية للقول.

2. أن يكون الشّبه مُحصّلاً بضرب من التأوّل: كقولك هذه حجة كالشمس في الظهور، فهذا التشبيه لا يتم إلا بتأوّل، ذلك أنّ حقيقة ظهور الشمس وغيرها من الأجسام أن لا يكون دونها حجاب أو مانع يحول بين العين وبين رؤيتها، ولذلك لا يظهر الشيء لك إذا كنت من وراء حجاب، والشبهة

¹ - ينظر: آن روبول وجاك موشر، القاموس الموسوعي للتداولية، ص 125.

² - Christopher Hart, Critical Discourse Analysis and Cognitive Science, p 36.

³ - ينظر: ناصر بن دخيل الله بن فالح السعيد، الاحتجاج العقلي والمعنى البلاغي، ص 196.

⁴ - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 69-71.

هي نظير الحجاب فيما يدرك بالعقول؛ لأنها تمنع القلب رؤية ما هي شبيهة فيه كما يمنع الحجاب العين أن ترى ما هو من ورائه. ولذلك توصف الشبهة بأنها اعترضت دون الذي يروم القلب إدراكه ويصرف فكره للوصول إليه من صحة حكم أو فساد، فإذا ارتفعت الشبهة وحصل العلم بمعنى الكلام الذي هو الحجة على صحة ما أدى من الحكم قيل: هذا ظاهر كالشمس.

يحتاج العقل في هذا النمط من التشبيه إلى تفعيل منوال الاستدلال، من أجل إثبات وجه الشبه الذي يجمع المشبه بالمشبه به في قولنا (حجة كالشمس في الظهور) إذ يعتمد المتلقّي إلى البحث عن العلاقات المشتركة بين الشمس ومواصفات الدليل الذي قدّمه المتكلم، بحيث نكون أمام تشبيه شيء عقلي بشيء آخر أقل منه تجريداً (الشمس: نستدل عليها بالضوء الظاهر) فإدراك وجه تشبيه الحجة بالشمس في هذا الموضع يكون في جزئه الأول مجرداً، ويحتاج إلى ربطه بالمرجعيات التي تنثق النفس في صحتها على سبيل الاستدلال، لإثبات المشترك بين الشمس والحجة، بحيث تمتنع كل الشبهات عن الحجة التي يقدمها المتكلم من خلال مقدمات ظاهرة مثل: الصدق، الإثبات المعقولة، الأهلية، المناسبة وغيرها، وهذا حتى تصير بيّنة لا يشوبها شكّ عند المتلقّي، فتصبح مشابهة للشمس التي ندرك ظهورها بالضوء الذي نراه بأعيننا دون حجاب، لنتمكّن بعد ذلك من الوصول إلى نتيجة مفادها أن: هذه حجة ظاهرة كالشمس.

إنّ المتأمل في عرض الجرجاني لقسمي التشبيه، وحديثه عن طرفي التشبيه ووجه الشبه والغرض منه وأحواله في أسرار البلاغة، يلاحظ أنه يقيمها على أساس الطريقة التي يتم إدراكها بها ومعالجتها، سواء ما اعتمد على البعد الحسي أو العقلي، ويحفل الكتاب بالإشارات العرفانية التي ترتبط بالجانب العقلي المسؤول عن علاقة الظاهرة البيانية بنمط الإدراك الذي تعتمد عليه معالجتها ذلك أن إدراكاتنا هي التي "تقوم بتقييد وتسديد أحكامنا واستدلالاتنا، وبحسبها نُكَيّف أنساقنا المرجعية باستمرار"¹، وهذا ما يجعلنا ننظر إلى الإدراك باعتباره وسيلة عرفانية، يعتمد عليها الاستدلال في عملية تجميع المداخل الموسوعية _ ذات العلاقة بالموضوع _ التي يحتاجها الذهن أثناء بناء المقدمات وتركيب الخطاطات الذهنية التي يتشكّل المعنى في ضوء معطياتها.

¹ - ينظر: جان بول سارتر، التخيل، ص 221.

وهكذا تتبلور نظرة الجرجاني إلى أهمية الإدراك في الاستدلال على أنه "إبداع جديد أو تكوين جديد للعالم في كل لحظة"¹؛ فهو يمنح متلقّي الخطاب دلالات حية متعددة اعتمادا على التمثيل الذهني الذي يقيمه العقل للموجودات، وطبيعة المجالات التصورية التي تتوزّع عليها الدلالة المدركة فيندرج بهذا ضمن الآليات الإجرائية التي يعتمدها منوال الاستدلال في بناء العمليات الذهنية التي تظهر الدلالة وتكشف القصد أثناء معالجة الأقوال.

كما يرى الجرجاني أنّ الاستدلال الذي يكون في الضرب الثاني من التشبيه يأتي على درجات متفاوتة، إذ يتوزّع حضور القصد فيه على مستويات مختلفة من الوضوح والدقة والبعد، ما يتطلب حضورا متباينا للآليات الاستدلالية أثناء المعالجة "إنّ ما طريقه التأوّل يتفاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ويُعطي المقادة طوعا، حتّى إنه يكاد يُدخل الضرب الأوّل الذي ليس من التأوّل في شيء. ومنه ما يُحتاج فيه إلى قدر من التأمل، ومنه ما يدقّ ويغمض حتّى يُحتاج في استخراجهِ إلى فضل رويّة ولطفِ فكرة"²، ومن هنا يظهر التباين الحاصل في طريقة تأويل التشبيه؛ لأنّ الاستدلال والمعالجة الذهنية للأقوال تختلف باختلاف طبيعة القول، فمعاناة التشبيه الذي يكون قريب المأخذ تختلف عن معاناة التشبيه الذي يحتاج إلى معلومات من السياق الداخلي للخطاب، كما تختلف عن معالجة التشبيه الذي يكون دقيقا وبعيدا يحتاج إلى مستويات عليا من المعالجة لإتمام التأويل.

يرجع التفاوت في درجات الاستدلال عند الجرجاني إلى موقفه من التشبيه، إذ ينظر إليه على أنّه "تشبيه مركّب"³، يبدأ من مستوى الوضوح ويتدرّج في سلمية نحو الغموض؛ وهو يعبر عن هذا التدرّج بذكر الحالات التي تنجم عنه في منوال الاستدلال، والآليات التي تختلف باختلاف درجة الغموض؛ بحيث يستعين المتلقّي في الدرجة الأولى بمدخل سهولة الوصول، الذي يمكنه من الكشف عن الغرض دون عناء. ويستعين في الدرجة الثانية بقدر من التأمل، بحيث يستطيع تحصيل الغرض

1 - موريس مرلوبونتي، ظاهرية الإدراك، تر: فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، د. ط، لبنان، 1998، ص 177.

2 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 71.

3 - ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 442.

اعتمادا على "العمليات المرتبطة بالتمثّل"¹ التي تساعده في بناء المقدمات اعتمادا على ما يقدمه الشكل القضوي للقول والمعالجة التداولية. أما في الدرجة الثالثة، فإنه يستعين بالفكرة والرؤية، بحيث يحتاج إلى كلّ ما تقدمه مداخل التمثّلات الذهنية، لأنّ التأويل الاستدلالي في هذه الدرجة "يتميز بطابعه التركيبي وتداخل الأنساق المعرفية فيه، وتباين أدوات الإبلاغ واختلافها، مما يتطلب الاعتماد على كل ما هو متاح في المعرفة الإنسانية، وما يقبل الاستحضار والإدماج والتوظيف لتخريج دلالي أو إعادة بناء معنى"² الذي يرومه التشبيه الدقيق.

بناء على ما قدمه الجرجاني يمكن أن نلخص الدرجات التي يتوزّع عليها التشبيه كالاتي:

الدرجة 1: الوضوح التام	←	جهد في الدرجة 0	←	دلالة مطابقة
الدرجة 2: قرب المأخذ	←	جهد قليل	←	سهولة الوصول
الدرجة 3: التأمّل	←	جهد متوسط	←	توسّط في الوصول
الدرجة 4: الرؤية	←	جهد كبير	←	الدقة والغموض

وانطلاقا من هذه الخاصية في التدرّج يطرح الجرجاني وجهة مختلفة حول التشبيه، يرى فيها أنّه كلّما كان المعنى بعيدا كان التشبيه حسنا "إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشدّ كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تُحدث الأريحية أقرب، وذلك أنّ موضع الاستحسان ومكان الاستظراف والمثير للدّفين من الارتفاع والمتألف للناظر من المسرة والمؤلف لأطراف البهجة، أنّك ترى بها الشئيين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين"³. نجد الجرجاني في هذا الموقف يجعل الحسن في التّصوير معتمدا على درجة البعد في المعنى العقلي، لأنّ معنى الصّورة في هذه الحالة لا يكون من المعاني المبتدلة المباشرة التي تأتيك دون أن تبحث عنها، وتجتهد في الوصول إليها. وتتأسس هذه النظرة عنده انطلاقا من مستويات البلاغة "باعتبار الحسية والعقلية، فهو يرى أنّ قيمتها تزيد صعودا كلّما زادت عقلية وتجريدا حتى

1 - أن روبول وجاك موشر، القاموس الموسوعي للتداولية، ص 97.

2 - محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص 179.

3 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 98.

تصل إلى الجمع بين أعناق المتنافرات عن طريق التخييل¹، فهو يثبت معيار الجودة على ما كان إدراكه عقلياً، وما احتاج إلى الاستعانة بمنوال الاستدلال لمعالجته، وإدراك مواطن التباعد والالتقاء بين وجهيه. وعليه يبدو من كلامه أنه "حكم للمعنى الغريب بالتقدم على خلاف القول بالمناسبة أو المقاربة في المعنى"²، وهذا القول يخالف البراديعم الذي وجّه البلاغة العربية منذ مراحلها الأولى حين اعتمدت على المقاربة كمعيار أساس للحكم على جودة القول.

يؤدي هذا الحكم بالضرورة إلى تغييب المناسبة التي تقوم عليها عملية الاستدلال، وهذا يقود حسب مبدأ المناسبة إلى تغييب التفاعل بين المتلقي والخطاب؛ لأننا "لكي نفسّر أنّ عمل تواصل ما يحظى باهتمام المخاطب ويفضي إلى أثر تأويلي، نفترض أنّه يشتمل على ضمان بأنّه مناسب وذلك لأنّ تأويل قول ما ليس عملاً مجانياً، وإنّما هو عمل يكون جزاؤه بعض الآثار العرفانية"³ التي تعكس حضور المناسبة، وحين يكون الحال على ما عرضه الجرجاني سابقاً، يصبح من الصعب تحديد العلاقة التي تجمع بين عناصر التشبيه، وبخاصّة أنّه يشمل "مقارنة بين عنصرين من عالمين مختلفين، أو المفاضلة بين مكونين من العالم نفسه، أو ترتيب عناصر تنتمي إلى العالم نفسه"⁴ فحين يحصل التباعد الذي دعا إليه الجرجاني نكون بإزاء مجالين مختلفين، يحتاج الجمع بينهما إلى مجهود مضاعف يذهب بالمناسبة، ولا ينتج الآثار العرفانية التي ترفع اللبس؛ لأنّ مواطن الالتقاء بين العناصر تكون بعيدة أو تكاد تنعدم من الحقل الإدراكي الذي تتمّ فيه المعالجة.

وبما أنّ "عملية الانتقال من دائرة الدلالة الوضعية المطابقة للألفاظ بمعانيها الموضوعية في أصل المعنى إلى الدلالات العقلية بمعانيها الذهنية، هي التي تمنح الفكرة المنضوية في تلك الألفاظ الزيادة والنقصان في الوضوح والخفاء"⁵، فإنّه يمكن تخريج موقف الجرجاني بتصوره النموذجي للمتلقّي، فالمعالجة عنده لا يدرك استراتيجياتها إلا المتلقّي الذي يمتلك كفاءة استدلالية نموذجية

1 - محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 17.

2 - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 205.

3 - أن رويول وجاك موشر، القاموس الموسوعي للتداولية، ص 96.

4 - صالح بن الهادي رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، ص 114.

5 - آزاد حسّان شيخو، النقد المعرفي في درس البلاغي: نسقية البيان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، الأردن

2013، ص 72.

تظهر من خلالها قدرته على التحليل والاستنتاج، وبناء علاقات المشابهة بين الفضاءات الذهنيّة التي تنهل منها عناصر التّشبيه، ذلك أنّ "المشابهة ليست عملية إنتاجيّة خطيّة، وإنّ قراءتها لا تخضع لأعراف القراءة المقطعيّة الأفقيّة، بل إنّها قادح للإدراك تتصدّى له ثقافة السّامع أو القارئ بما لديها من معارف"¹ تجعلها تفكّك المجالات التّصوريّة التي تنشئها علاقات المشابهة، لتقف عند مستوى معيّن من التّأويل الذي يوضّح القصد، ويحقّق الغاية التّفاعليّة من التّشبيه.

يعكس الطرح الذي قدّمه الجرجاني الوعي التّراثي بالسيرورة التي حصلت للفكر البلاغي على مستوى النّماذج التي يحملها التلقّي التفاعلي بدءاً من القرن الخامس؛ إذ إنّ الحديث عن الانتقال بين طرفي الدّلالة في البلاغة العربيّة اعتمد بداية على "معطيات الواقع والحقيقة، ثمّ تطوّرت إلى البحث في دور بعض العمليّات الذهنيّة كالأستدلال والتّأويل في الكشف عن كيف يتحوّل الإنشاء عن الخبر وكيف يتشكّل النّسق المجازي متجاوزاً الحقيقة، وما هي الطريقة التي نعتمدها في عملية إرجاع هذا النّسق إلى منطق الحقيقة من أجل أن نفهم سيرورة المجاز"²، إذ يتجلى هذا من خلال العمليّات والآليات التي وقفنا عندها في الاستدلال، وهو ما يعكس الدور التّفاعليّ الذي حظي به المتلقّي في التّحفة العربيّة، سواء من خلال مرحلة الاستقبال أو مرحلة الاستجابة والتّفاعل.

وبالرغم من أنّ مصطلح الاستدلال لم يرد في دلائل الإعجاز إلا مرّة واحدة، فمفهومه كالبادرة مزروعة في مفهوم معنى المعنى إذ هو الرابطة بين الأوّل والثاني، فكأنّ الثاني بدلالته على الأوّل كانت دلالاته استدلالاً نحوياً عليه"³، فهو الذي يحقّق عمليّة المعالجة، ويمنح التّأويل المصدقيّة التي تجعل العقل يتقبّله ويتوافق مع نتائج التّفاعليّة، وهذا ما جعله يستغرق مختلف الحالات التي تبتعد فيها اللغة عن استعمالها الحرفي.

لمسنا من تقرير الجرجاني حاجة الظواهر البيانيّة السّابقة إلى الاستدلال، اهتمامه بالنّسق التّفاعليّ الذي يتم فيه استقبال الخطاب وتأويله، ومن خلال حديثه عن تمظهرات المعنى ومعنى المعنى في تلك الظواهر، يمكن القول إنّ طروحاته في هذا المجال تمثّل سبقاً معرفياً في الحديث

1 - صالح بن الهادي رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، ص 189.

2 - أمانة بلعلي، سيمياء الأنساق، ص 163، 164.

3 - شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 6.

عن المقولات الإجرائية ذات الصبغة العرفانية في معالجة الأقوال، بغرض التعرف على الغرض (القصد) الذي يتحكم في بناء المعنى. ونستحضر في هذا الصدد ما ذهب إليه سيرل حين جعل تظهر القصدية مرتبطاً بمستويات الاستعمال اللغوي التي ترتبط بالقول المباشر وغير المباشر كالاتي¹:

1. مستوى المعنى الحرفي البسيط: حين يحصل تطابق تام بين معنى اللفظ وما يقصده المتكلم وما يفهمه السامع.

2. مستوى معقد يحمل حالات غير بسيطة من المعنى: لا تكون فيه حرفية الملفوظ هي المقصودة في ذاتها، بل تحيل إلى قصد آخر يفهم بقرينة سياقية. مثل التلميحات/ الإيحاءات/ السخرية/ الاستعارة.

ولئن ذهبت آمنة بلعلی إلى أنّ البلاغة العربية أصبحت بدءاً من القرن الخامس نظرية في القراءة²، فإننا نربط هذه القراءة بالجانب التفاعلي الذي يجعلها قراءة مُنتجة، تخالط الخطاب، وتجاوز بنياته وتخلخل أنساقه، ولعلّ ما وقفنا عنده مع الجرجاني عن فعالية منوال الاستدلال في معالجة الخطاب، يُظهر أنّها قراءة استدلالية فاعلة تبسط الإواليات التي بني عليها الخطاب، وتفكك الأنساق المرجعية التي تحكمت في بناء المعنى، وتعيد إنتاجه ضمن نسق ذهني يفتح على ما تخزنه اللغة بين أعطاف النظم، من أغراض خفية ومقاصد متوارية، يستحضرها فعل الاستدلال إلى سطح الخطاب ويجعلها ماثلة ضمن المجال التصوري الذي يشكّل عملية التلقي التفاعلي.

واستمرّ الحديث عن نموذج الاستدلال في الفكر العربيّ مع السكاكي (ت 626 هـ) بداية القرن السابع، إذ يتفق الدارسون على أنّ فكر السكاكي كان يجمع بين براديجم البيان العربي وبراديجم الفلسفة اليونانية وهذا ما جعله في تعامله مع قضايا البيان والمعاني في البلاغة العربية ينزع نحو تشكيل رؤية منطقيّة تعمل على جعل الإنتاج البلاغي وعملية تلقيه في علاقة تفاعلية، قوامها حضور العلاقات التلازمية بين المعاني، باعتبارها استراتيجيات توجيهية تحرك نموذج الاستدلال نحو المسار الذي يوطر عملية الانتقال بين أطراف الدلالة، وتؤسس الاستناد إلى المجال العقلي في تفسير هيئات

¹ - Voir, J. Searle, Sens et expression, etudes de théorie des actes de langage, le Seuil, Paris, p 74, 75.

² - ينظر: آمنة بلعلی، سيمياء الأنساق، ص 134.

المعاني التي تتوزع عليها مركبات الخطاب البياني، وهذا ما جعله يصوغ تصوره حول مباحث البلاغة باعتبارها قوانين تسوس العملية الإبداعية وتضبط مسارها الإنتاجي في ظل علومها الثلاثة (البيان/ المعاني/ البديع).

يعكس مبدأ الفصل الذي اعتمده السكاكي التغير الحاصل في نمط المعرفة التراثية، من خلال وضع الحدود والمعايير التي تفصل الممارسة البلاغية عن غيرها من العلوم التي كانت تجتمع معها ضمن بوتقة المعرفة الواحدة سابقا، فهو يجمع جهود كل من الجاحظ حول البيان، ويضيف إليها جهود ابن المعتز في تأسيس مذهب البديع، ثم يعطف عليها بجهود عبد القاهر الجرجاني في التمكين لعلم المعاني، ويعتمد إلى جمعها وتحديد مباحثها وفصلها عن بعضها وفق منهج تصنيفي منطقي، يجعل من البلاغة علما كليًا مستقلا بذاته منفصلا عن غيره، ما يقودنا إلى القول بخروج النظرية الأدبية العربية التراثية من بوتقة المعرفة الواحدة المشتركة إلى المنظومة المعرفية المتعددة. وقد شكّلت طروحات الجرجاني النموذج المعرفي الذي اعتمد عليه السكاكي لبناء تصوره حول معالجة الأقوال استدلاليا، فعمد إلى تأكيد صلة المجاز بالمرجعية العرفانية، في حديثه عن دور المعاني العقلية في توليد المجاز حين يقول: "إذا عرفت أنّ إيراد المعنى الواحد على صور مختلفة لا يتأتى إلا في الدلالات العقلية، وهي: الانتقال من معنى إلى معنى بسبب علاقة بينهما، كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه، ظهر لك أنّ علم البيان مرجعه اعتبار الملازمات بين المعاني"¹ ينطلق السكاكي من محورية الدلالة العقلية في توليد الوجوه البيانية، كونها تمثل البؤرة التي يتكوثر منها المعنى في الاستعمال المجازي _ بمعناه الواسع الذي يجعله مقابلا للحقيقة _ بحيث يتم "تجاوز المعنى الحقيقي للعبارة إلى معنى آخر يتعلّق به تعلّقًا تامًا"²، ليكون بهذا نشاطا ذهنيًا يحصل فيه الانتقال من المعنى الحقيقي الملزوم إلى المعنى المجازي اللازم عن طريق سيرورة منطقيّة سببية

¹ - يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، ط2، لبنان 1987، ص 330.

² - نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، ص 94.

تجمعهما. وانطلاقاً من هذه العلاقة يكون "المشروع الأساسي للبلاغة العربية عند السكاكي هو دراسة الملازمات بين المعاني"¹ وتتبع تأثيراتها على أشكال القول.

إنّ تركيز السكاكي على هذه التلازمات في الوجوه البيانية، يرتبط بالعلاقة التي تقوم بين عناصر القول، ومساحة الاشتراك التي تجمع بين الاستعمال الحقيقي ولازمه ضمن مقام دلالي موحد تحضر فيه "الدلالة على ثلاثة أوجه: على سبيل الالتزام والتضمن والمطابقة"²، بحيث تتحدّد الدلالة الأولى والثانية من خلال العلاقات الاستدلالية التي يفرضها سياق استعمال القول، فالكشف عن الغرض الذي يريده المتكلم يحتاج إلى البحث في المعطيات الجامعة بين لوازم قوله في علاقتها بالسياق والواقع؛ لأنّ الذي يحدّد درجة اللزوم أو التضمن هو الخلفية المعرفية التي يمتلكها المُستدلّ في علاقتها بمقام القول.

ينبع تركيز السكاكي على علاقة اللزوم في علم البيان العربيّ، من سعة اطلاعه على علم الاستدلال وتأثره بمسألة الحدّ؛ إذ تغلب على كتاب المفتاح هذه النزعة الفكرية³، فنجدها حاضرة في طروحاته وترافق مواقفه في مختلف المباحث التي عالجه، ولا سيما ما ارتبط منها بحديثه عن المعنى المجازي الذي يفصله على الحقيقة. وترتبط هذه النزعة في الظواهر البيانية بقدرة منوال الاستدلال على الوصول إلى طبيعة الملازمات التي تتحكّم في العلاقات الجامعة بين المعاني؛ إذ إنّ تقصي هذه العلاقات يحتاج إلى تتبع المعبر الدلالي الذي ترسم فيه الأشكال التي يحتملها المعنى الأصلي. إنّ احتفاء السكاكي بالاستدلال جعله يدرجه ضمن المحدّدات التي تقوم عليها البلاغة العربية في علمي المعاني والبيان، وهو اتجاه جديد لم يعرفه الباحثون قبله "وقد تحققت أن علم المعاني والبيان هو معرفة خواص تراكيب الكلام ومعرفة صياغات المعاني، ليتوصّل بها إلى توفية مقامات الكلام حقّها بحسب ما نفي بها قوة ذكائك، وعندك علم أنّ مقام الاستدلال بالنسبة إلى سائر مقامات الكلام جزء واحد من جملتها وشعبة فردة من دوحتها، علمت أنّ تتبّع تراكيب الكلام

1 - شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، ص 28.

2 - المرجع نفسه، ص 6.

3 - ينظر: وسيمة نجاح مصمودي، المقاربات العرفانية وتحديث الفكر البلاغي، ص 248.

الاستدلاليّ ومعرفة خواصّها ممّا يلزم صاحب علم المعاني والبيان¹ يسعى السكاكي إلى جعل الاستدلال ضمن المفاهيم القارة في مباحث علم البيان والمعاني، إذ يعدّه جزءاً من المقامات الكلامية التي يهتم بها العلمان، فهو يذهب إلى أنّ الباحث في خواص تراكيب الكلام لا يمكنه أن يستغني عن الخاصية الاستدلالية التي توضّح العلاقة بين تلك التراكيب وتحدّد مسار الدلالة فيها. كما أنّ الباحث في كميّات الصياغة ووجوه القول يحتاج إلى الوقوف عند الاستدلال لتفعيل دلالة التضمّن التي تقتضيها وجوه القول، وكذا للكشف عن العلاقات التي تنتظم فيها بدءاً من المطابقة وصولاً إلى التضمّن.

يظهر إذن أنّ الفكر المنطقيّ عند السكاكي كان له دور بالغ في تحديد مجال اشتغاله على البلاغة العربيّة؛ إذ يبدو "التصنيف والتقسيم من أوضح ملامح البلاغة السكاكية، وذلك واضح بصورة خاصة في تقسيمات التشبيه والمجاز والمحسنات المعنوية"²، ولعل هذا ما جعله يسعى إلى إدخال الاستدلال إلى صلب الممارسة البلاغية، من خلال تعميمه قضية الملازمات على مختلف الظواهر البيانية من استعارة وكناية وتشبيه، بحيث يكون الانتقال بين مستويات الدلالة في هذه الظواهر هو انتقال لزومي منطقي استدلاليّ بالضرورة. وهذا ما جعل العمري يذهب إلى أنّ العرب انطلقت في تحديدها مفهوم الاستدلال من كون كلّ نشاط تعبيريّ إنسانيّ هو عبارة عن دال يقتضي دلالة، وهذا ما حدا بهم إلى استخدام كلمة استدلال: أي الاستدلال بالبدال على المدلول³، وهو ما يجعل عملية التلقي تتوقّف على قدرة الذات الاستدلالية على كشف تلك التلازمات لتحديد القصد.

1 - السكاكي، مفتاح العلوم، ص 432.

2 - تمام حسان، الأصول دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب: النحو - فقه اللغة - البلاغة، عالم الكتب، د. ط مصر، 2000، ص 283.

3 - ينظر: محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، ص 244.

المبحث الثالث: تحقيق الفهم وإعادة بناء المعنى

يتمّ تكوين المعرفة في الذهن البشريّ بعدّة مراحل، تبدأ فيها المعلومات بالتشكّل على المستوى الإدراكيّ للفرد، انطلاقاً من عملية الانتباه التي يتعرّف فيها العقل على الموجودات، ليدركها اعتماداً على حواسه وتمثّلاته، ثمّ يتمّ التفاعل بين المعلومات التي استقبلتها الحواس وبين الخلفية المعرفيّة الموجودة في الدماغ؛ حيث يحصل الانسجام والتكامل بين المعلومات التي خزنتها الذاكرة بعيدة المدى وبين المعلومات الجديدة التي تلقّاها الذهن، فتتمّ المعالجة والترجمة في النظام الطّرفي والنظام المركزي، فتتكوّن المعرفة على شكل مقولات مرتبة في العقل، وخاضعة للنسق الذهنيّ الذي يميز كل فرد من غيره، ليكون من الممكن القول بعدها إنّ الفرد قد فهم المعلومة، واستقرت في ذهنه بعد نجاح عمليّة معالجتها.

ويلخّص الدّارسون في علم النفس العرفاني المراحل التي تتحقّق من خلالها عملية الفهم كالآتي¹:

1. **مرحلة الإدراك:** يتمّ فيها إدراك النّص كما تمّ ترميزه، من خلال ممارسة عمليّات الإدراك وفق نظام معالجة المعلومات في الذاكرة القصيرة، وقد يكون هذا الإدراك حرفياً للنّص من خلال فهم معانيه المباشرة، أو يكون ضمناً أي مراعيًا للمعاني غير المباشرة للنّص.
2. **مرحلة التمثيل:** يتمّ فيها تمثيل معاني الكلمات والجمل الواردة في النصّ المسموع أو المقروء وتخزينها أو وضعها في حالة الاستعداد للاستجابة.
3. **مرحلة الاستجابة:** يحصل فيها استخدام المعاني التي تمّ تمثيلها في حالة أنّ النصّ يتطلّب الإجابة على سؤال وجهه للسامع، أو اتّباع تعليمات معيّنة خلال أداء مهمة معيّنة للدلالة على الفهم. ولمّا كان الفهم نشاطاً عرفانياً فإنّه يحتاج إلى تفعيل مجموعة من القدرات العرفانية في التّعامل مع الموجودات، سواء كانت ذات مجال إدراكيّ متحقّق (بصرية، سمعية، لمسية...) أو كان لها تمظهر ذهنيّ وعقليّ، فحين يكلمنا زميل مثلاً ونريد التّفاعل معه لفهم ما يخبرنا به، فإنّنا نلجأ إلى استخدام جملة من العمليّات الذهنيّة والمهارات التي نرتّب مراحل حصولها كما يأتي*:

¹ - عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 306، 307.

* استعنا في صياغة المثال بما قدّمه توفيق قريرة حول القدرات العرفانيّة في كتابه: الشعريّة العرفانيّة، ص 72.

- الإدراك بتركيز السّمع نحو مصدر الصّوت؛
 - توجيه النّظر نحو الشّخص الذي يتكلّم (الزميل)؛
 - استخدام مهارة الاستماع والإصغاء لمتابعة الكلام؛
 - الاستعانة بالملكة اللّغوية لمعالجة الرّموز وفك شفرتها؛
 - استخدام المهارات التّواصلية لتحديد نمط الكلام من خلال النّبرة والحركات والملاح؛
 - ترجمة المحتوى بالاستعانة بالمعارف السّابقة والمعرفة المشتركة والسّياق؛
 - تحليل الكلام وتحديد دلّالته ومقصده؛
 - اعتماد المقارنة لمعرفة مدى تناسب الكلام مع معتقداتنا ومنطقنا؛
 - تكوين فكرة متكاملة عن القصد تعكس فهمنا لكلامه؛
 - اتّخاذ قرار الرد أو عدم الرّد على الزميل.
- يتأثّر الفهم بالكفاءة الذهنيّة والتّحليليّة التي يتمتّع بها المتلقّي، إذ يحتاج فكّ شفرات الخطاب وإعادة بناء تمفصلاته الدّلاليّة إلى شبكة من المهارات التّفاعليّة، التي تسمح للمتلقّي بالعبور إلى البنيات العميقة المتحكّمة في إنتاج الخطاب، فهو لا يقف عند ظاهره ليسائل بنياته السّطحيّة، ويكتفي بمعانيه الظاهريّة؛ بل يتغلغل بنماذجه الإدراكيّة في شبكاته التّركيبية، ويراوغ أنساقه المعرفيّة، ليتمكّن من تكوين الحقل الإدراكيّ الذي يتمثّل في المستوى التّأويليّ، حيث يشعر المتلقّي أنّه قد حقّق الاكتفاء المعرفيّ من الخطاب.

نتناول الفهم في هذا الموضوع من البحث باعتباره عمليّة عرفانيّة، تندرج ضمن النّسق التّفاعليّ الذي تتم فيه معالجة الخطاب الإبداعيّ، فنحن لا نتعامل معه على أنّه نتيجة تحصيليّة لاستجابة المتلقّي لتأثيرات البنى النّصية المشكّلة للخطاب، وإنّما ننظر إليه على أنّه مجهود ذهنيّ يقوم به العقل أثناء تركيب المعلومة وبناء نماذجها في البنية المعرفيّة، فهو "وظيفة نفسيّة، ومن خلال هذه الوظيفة يمكننا أن نصل إلى استنتاجات عميقة متعلّقة بحياة الفرد الداخليّة"¹، وطرائق معالجته للمعطيات الخارجيّة. وبما أنّنا نتعامل مع الخطاب الشّعريّ فإنّ الفهم يغدو في هذه الحالة عمليّة عرفانيّة معقّدة، تقتضي بناء استراتيجيّات فكّ الرّموز واستبدالها بما يناسبها؛ ذلك أنّ النّص الشّعريّ

¹ - أدلر ألفريد، الطبيعة البشرية، ص 58.

ليس نصًّا مسطّحًا؛ بل هو نصّ عميق يتطلّب قراءة رياضية ذهنيّة، بفكّ الرموز والبحث عن مناسب لها، والذي يفكّها هو المستمع المتفاعل الذي يبحث عن الآليات والمفاتيح الممكنة لفهم رمزية القصد¹ بحيث يتّخذ هذا المتلقّي مسارا استدلاليا يعتمد فيه على العمليّات السّابقة، ليتمكّن من التعرّف على مقصدية الخطاب، ويعيد بناء المعنى الشعريّ انطلاقا من نماذجه الذهنيّة الخاصّة.

يطرح الحديث عن الفهم التّواشج الحاصل ضمن أنساق المعرفة التّراثية، فلا يمكن النظر إلى أيّ فرع منها دون استحضار مبحث الفهم باعتباره مطلباً قارّاً في كلّ الممارسات التي عُنيّت ببناء أصول الإنتاج والتلقّي ضمن النسق التّخاطبي في بعده العام؛ كونه يمثّل "مرحلة أساس في أيّ اشتغال تأويليّ يهدف إلى بناء المعنى"²، وهو ما يجمع المعارف التّراثية ضمن بوتقة الهدف الواحد، لكونها تلتقي في البحث عن المعنى على اختلاف مرجعيّته وطرائق الوصول إليه، والغرض من تحصيله، ليعدّ الفهم بهذا "الحبل الرابط بين العوالم والعقول، والذّكرات والتّصرفات، والمواقف والكتابات، والتأويلات والأقوال والتفهّمات؛ بل هو معنى ما نجد وما نُوجد"³، فيتوزّع مجال الاشتغال فيه على الفروع المعرفيّة المختلفة، وحين نعود إلى البلاغة فإنّنا نجده يتمظهر باعتباره مفهوما أصيلا في مباحثها، كما يعتمده النقد معيارا مهمّا في معالجة النصوص وتقرير جودتها، ويلاحظ الباحث في ثنايا الآراء والنظريّات التّراثيّة أنّ القدامى قد احتفوا كثيرا بالفهم في مختلف ممارساتهم حتّى أنّنا يمكن أن نقف عند بعض الملامح التي توطّر نظريّة خاصّة بالفهم سواء في اهتمام القدامى بالشّروط والآليات التي تحقّق الفهم، أو بحرصهم على توجيه الكلام نحو غاية الإفهام، أو بتبنيهم إلى معيقات الفهم وأسباب تعطيله.

يذهب الجاحظ إلى أنّ الأساس الذي تعتمده البلاغة هو تحقيق المشاركة التّفاعلية بين المتكلم والخطاب والمتلقّي، ولا تحصل هذه المشاركة إلا من خلال حصول الفهم، ولهذا نجده يقيم نظريّته في البيان على الإفهام، فيرى أنّ "مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسّامع، إنّما هو

1 - ينظر: توفيق قريرة، الشعريّة العرفانيّة، ص 413.

2 - محمد بازي، نظرية التأويل التّقابليّ مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، ص 105.

3 - المرجع نفسه، ص 88.

الفهم والإفهام؛ فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضوع"¹. ليرتكز فعل التّخاطب عنده على حصول التوافق بين مقصدية المتكلم ومقصدية السامع؛ بأن يعقل كلّ منهما الدور الذي يقوم به، ويسخر نظامه العرفاني لخدمة هذا الغرض، ذلك أنّ الفهم يجسّد "قدرة الدماغ على ربط المعلومات التي تعرّف عليها واستوعبها بمخزون المعرفة الموجود لديه سابقاً"² وهذا يساعد على خلق التوافق الذي أشار إليه الجاحظ بين المتكلم والسامع في الحرص على الإفهام والفهم، والذي نعبر عنه نحن بمصطلح المشاركة، وفي هذا الصدد يرى الدارسون أنّ "الانشداد إلى الوظيفة الإفهامية يمثّل سمة عامّة بني عليها ما يمكن أن يسمى تجوّزا النظرية البيانية العربية"³ في التّراث البلاغي.

ويرجع اهتمام الجاحظ بعنصر الفهم إلى أصول حديثه عن البيان العربي، الذي لم يرتبط بتميق الكلام وتحسينه بقدر ما اقترن بالفهم والإفهام؛ وحين نبحت في دلالة كلمة بيان نجد أنّ ابن منظور يربط الفهم بالبيان حين يحدّده بأنّه "ما يُبيّن به الشيء من الدلالة وغيرها، وبيان الشيء بيانا: اتّضح، فهو بيّن. واستبان الشيء: ظهر، واستبنته أنا: عرفته... والبيان إظهار المقصود بأبلغ لفظ وهو من الفهم وذكاء القلب مع اللّسن"⁴، فيأتي البيان رديف الظهور الذي يوّلّد الفهم عند المتلقّي وقد قرنه ابن منظور بالذكاء؛ لأنّه يندرج ضمن النّشاط الذهنيّ الذي تتضافر فيه العمليّات العقليّة مجتمعة كالإدراك والذكاء والتعرّف والاستدلال وغيرها.

يعكس البيان الذي قصده الجاحظ "القدرة على الإبانة والكشف عمّا في النّفس والإفصاح عما في الضمير بطريق اللسان والألفاظ"⁵ أو عن طريق استخدام الإشارات أو الرموز أو المخطّطات

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 76.

2 - ينظر: توني بوزان، العقل واستخدام طاقته القصوى، ص 77.

3 - شكري المبخوت، جمالية الألفة: النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للآداب والفنون (بيت الحكمة)، ط 1، تونس، 1993، ص 16، 17.

4 - ابن منظور، لسان العرب، مادة: (بين) ص 406.

5 - فوزي السيد عبد ربه، المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين، ص 122.

أو غيرها من الوسائل التعبيرية التي تنجز وظيفة الفهم، ليصبح "أي خطاب يخلو من هذه الوظيفة من باب اللغو والعي"¹ الذي لا تستقيم معه الغاية التي بني عليها مفهوم البيان في البلاغة العربية. يرتبط البيان والفهم في البلاغة العربية بعلاقة تلازمية، بحيث يستدعي الفهم البيان، وينتفي بغيابه، وهذا ما جعل القدامى يتفقون _ مع اختلاف أفكارهم ومرجعياتهم _ على أن البلاغة هي "تقرير المعنى في الأفهام من أقرب وجوه الكلام"²، ليستغرق هذا التحديد كل ما يمكنه تحقيق غاية الفهم، ذلك أن خيارات المتكلم في نقل المعنى الذي يريده تكون متعددة ومختلفة، وخيارات التأويل والفهم عند المتلقي تكون أيضا منفتحة ومتباينة، ولكن متطلبات البلاغة تقتضي أن يعمد المتكلم إلى الاختيار الذي يُرجح أن كلامه سيكون قريبا من فهم المتلقي، وبخاصة ضمن إطار المعرفة المشتركة التي تجمعهما؛ لأنه "عندما لا يشترك الناس الذين يتحاورون في نفس الثقافة ونفس المعرفة ونفس القيم ونفس المسلمات، فإنّ الفهم المتبادل يكون صعبا. إنّ هذا الفهم يكون ممكنا من خلال التفاوض بشأن المعنى، ولكي تتفاوض مع أحدهم بشأن المعنى عليك أن تعي الاختلافات في الخلفيات وتحترمها، وتعلم متى تكون تلك الاختلافات مهمة وتحتاج إلى ما يكفي من التنوع الثقافي والتجربة الشخصية، كي تعي بوجود رؤى مختلفة للعالم"³، وهذه الرؤى المختلفة هي التي تجعل المتكلم يتخذ استراتيجية التقريب التي تتناسب مع فهم المتلقي من أجل ضمان تحقيق الفهم. يضاف إلى هذا أن "المعاني المشتركة هي الأسس الذي يبنى عليه التواصل والفهم، وفي غياب هذه القاعدة المشتركة ينعدم المعنى، ويبطل الفهم"⁴، فالمعنى يبنى في ذهن المتلقي على المعاني الموجودة سابقا في بنيته المعرفية؛ لأنه في تعامله مع المعطيات الجديدة يعمل على تركيبها مع سابقتها وترميزها بعد فهمها ولكن إن لم يستطع أن يضع لها ترميزا في ذهنه يتماشى مع ترميزها عند المتكلم فإنّ هذا من شأنه أن يعيق عملية الفهم.

1 - ينظر: حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، ص 194.

2 - إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر الألباب، ج 1، ص 159.

3 - لايكوف وجنسون، الاستعارات التي نحيا بها، 1996، ص 216.

4 - محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، ص 199.

تستدعي استراتيجية التقريب استناد القول إلى المناسبة؛ لأنها تسعى إلى تضيق الهوة بين الكلام وفهم المتلقي، ذلك أن "الفكر البشري (العرفان) بالنسبة إلى سبربر وولسون هو جهاز موجّه نحو المناسبة. ولا يوجد من باب أولى وأحرى نشاط من نشاطات التواصل لا يتوقّر (وهو أضعف الاحتمالات) على احتمال راجح للمناسبة، إن لم نقل إنّه يشتمل على ضمان للمناسبة (وهو أقوى الاحتمالات)"¹، فتكون المناسبة آلية ذهنية توجيهية، تسهم في تقريب الفهم إلى القصد. وفي هذا الصدد جعل القدامى من شروط البلاغة "أن تُفهم المخاطب بقدر فهمه من غير تعب عليك"²، إذ إنّ الحرص على تحقيق المناسبة يجعل العلاقة التفاعلية بين عناصر الخطاب ذات إطار عرفاني تُبنى فيه المجالات التصورية التي تقرّب المعنى، انطلاقاً من الكيانات الإدراكية التي تتوافق مع معطيات التجربة التخاطبية، بحيث يكون "تبادل المعنى جهداً تعاونياً، ودفق الكلام ليس أحادي الاتجاه"³، فنكون بإزاء فضاء توافقي ينسجم فيه الجهد الذي يبذله المتلقي أثناء بناء الفهم مع مقصدية المتكلم، ومع مخرجات السياق التواصلي، بحيث يتم "التركيز على العمليات العقلية التي تحصل فيما وراء التمثّل وعلى المعطيات السياقية التي يجب احترامها؛ ليستطيع المتلقي الوصول إلى ما يريده المتكلم أن يفهمه"⁴، وهذا ما يجعل المناسبة تشمل كل السياقات البانية للتخاطب على اختلافها.

وهكذا تعمل المعرفة المشتركة واستراتيجية التقريب والمناسبة على تقرير المعنى في الفهم بحيث ينتقل النموذج الإدراكي الذي يشتمل على القصد من نسق الإنتاج إلى نسق التلقي بوساطة التبليغ؛ لأنّ تقرير المعنى يكون نتاجاً لتحقيق مقتضيات البلاغة، فيتمكّن المتلقي بذلك من إدراك المقصدية التواصلية التي يقوم عليها الخطاب، ويحقّق فعل التخاطب إنتاجيته التفاعلية.

وفي هذا السياق يتعرّض ابن قتيبة إلى قضية الفهم بذكر قصة عمرو بن عبيد لما سئل عن البلاغة فقال: "ما بلغك الجنة وعدل بك عن النار؛ قال السائل: ليس هذا أريد... قال: فكأنك إنّما تريد تخيير اللفظ في حسن إفهام، قال: نعم؛ قال: إنّك إن أردت تقرير حجة الله في عقول المكلفين وتخفيف المؤونة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريرين بالألفاظ المستحسنة

1 - أن رويول وجاك موشر، القاموس الموسوعي للتداولية، ص 96.

2 - ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ج 1، ص 244.

3 - كريس فريث، تكوين العقل كيف يخلق المخ عالماً الذهني، ص 267.

4- Christopher Hart, Critical Discourse Analysis and Cognitive Science, p112.

في الآذان المقبولة عند الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم، ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة من الكتاب والسنة، كنت قد أوتيت فصل الخطاب، واستوجبت على الله جزيل الثواب¹ يربط ابن قتيبة الفهم بالمؤشرات التي تدلّ على حصوله، فيرى أنه يتعلّق بالإثبات الذي ينجم عن تقرير المعنى في الذهن، بحيث يعكس هذا التقرير استقرار المعلومة في ذهن المتلقّي بعد حصول الفهم الذي يستند إلى الخبرات السابقة وقدرة المتلقّي على القيام بمختلف العمليات العقلية التي يتطلبها الفهم، فهو "ينطوي على التفسير والترميز والتحليل والتخزين والاستجابة الخارجية عند الحاجة"²، فلا يستقرّ في الذهن إلا بعد حصول تلك العمليات التي تكون ملازمة له، وترتبط بالمثير الذي يستدعي تفعيلها، لتتم معالجته وترجمته، ومن ثمّ استيعاب محتواه وتخزينه كمعرفة جاهزة في الذاكرة طويلة المدى.

لم يقف القدامى عند تأكيد أهميّة الفهم، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك حين ربطوا حصوله بالحسن وجعلوا تخيّر اللفظ علامة على ذلك؛ لأنّ هذا يسهّل على المتلقّي القيام بالعمليات السابقة، ويجعله يشكّل تمثلاً ذهنيًا سليماً حول موضوع المعالجة، بما أنّ فهم وامتلاك "حقيقة ما يتضمّن امتلاك تمثيل أو تصوّر ذهنيّ لها"³، وبحصول الفهم يتشكّل ذلك النّصّور، الذي يشترط حسب ابن قتيبة أن يكون متوافقاً مع موضوع الإدراك ومناسباً له، بحيث يستدلّ عليه بحسن تأثيره على المتلقّين، وتفاعلهم معه.

وتحضر جهود ابن طباطبا بصورة لافتة في باب الحديث عن الفهم، فإن كان الجاحظ وابن قتيبة قد تطرّقا إلى أهميّة حصول الفهم عند المتلقّي، فإنّ ابن طباطبا قد وضع أسساً عامّة في معالجة الأقوال ترتكز على عنصر الفهم، محدّداً مقتضياته وشروطه، ومشيراً إلى أهمّيّته اعتماداً على مفهوم الموافقة وعلاقتها بتنشيط مسار الفهم. ومن هذا المنطلق يضع ابن طباطبا المعايير

1 - ابن قتيبة، عيون الأخبار، ج 2، ص 186، 187.

2 - عدنان يوسف العتوم، علم النّفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 101.

3 - دان سبيربر وديدري ولسون، نظريّة الصّلة أو المناسبة في التّواصل والإدراك، ص 84.

الواجب توفرها في الخطاب الشعري ليكون مفهوماً، ويقيم بابا في كتابه يسميه "عيار الشعر" يتحدث فيه عن علاقة الفهم بجودة الشعر وفق مجموعة من الاستراتيجيات نجملها في الآتي¹:

- عيار الشعر أن يورد الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص؛
- العلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه القبيح منه واهتزازه لما يقبله وتكرّره لما ينفيه؛ أنّ كل حاسة من حواس البدن إنّما تقبل ما يتصل بها مما طُبعت له إذا كان وروده عليها لطيفاً باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها؛
- الفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق والجائز المعروف المألوف، ويتشوّف إليه، ويتجلّى له، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر، وينفر منه ويصدأ له.
- إذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصقّى من كدر العيِّ مقوّماً من أودّ الخطأ واللحن سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتّسعت طرّقه، ولطّفت موالجه فقبله الفهم وارتاح له وأنس به؛

➤ للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحّة وزن الشعر صحّة وزن المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تمّ قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ_ كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهّم لمعناه ولفظه مع طيب ألقانه. فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون مفهوماً أو مجهولاً.

يجمع ابن طباطبا في المعايير السابقة الشّروط التي يحتاجها فهم الخطاب الشعري، وهي تتمثل في اصطلاح المعاصرين القوى الإدراكية التي يعتمد عليها الذّهن أثناء المعالجة، وهي التي ترتكز عليها العمليّات العقلية من تفسير وترميز وتحليل وتخزين، إذ يكون الفهم الثاقب هو المؤطر لاشتغالها، بحيث يجعلها تفتّح على نوعين مختلفين من الاستجابة، يرتبط النوع الأول بقبول الشعر بناءً على توافر مقتضيات الحسن فيه، وهي تتفق مع المعايير النقدية التي سنّها القدامى في قول

¹ - ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، من ص 9-22.

الشّعر كالفهم والصدق، واللفظ والنّظم، والسلامة والوزن، واعتدال الهندسة مع سلامة الإدراك الحسيّ والعقليّ، إذ بحضور هذه الشروط يقبل الفهم الثّاقب الخطاب الشّعريّ، ويكون حكم الجودة هو نتيجة المعالجة والفهم. بينما يرتبط النّوع الثّاني برفض الشّعر بناءً على غياب المقتضيات السّابقة، ما يجعله مخالفاً لمعايير الحسن، ويؤدّي إلى نفور المتلقّي بسبب قبحه وردائه.

بناءً على المعطيات التي عرضها ابن طباطبا في علاقة الفهم باكتمال دائرة العمليّة الإبداعية يمكن القول إنّ مكانة الخطاب الشّعريّ تختلف عند ابن طباطبا حسب ما يديه الفهم الثاقب من قبول أو رفض له، ذلك أنّ الشّعر الجيّد هو الذي "يعزّز تجارب السامع، من نافذة الفهم الثاقب ويحدث ذلك اللقاء النفسيّ والعقليّ بينهما"¹، بحيث يتمكّن المتلقّي من تحيين تصوّرات المعنى في الدّهن، هذه التّصورات التي "قد تكون حدسيّة أو ذاتيّة، أو تمثّل وجهة نظر تظهر من خلال اللّغة"² تتساق مع معارف المتلقّي وخبراته فيستحسنها وتتلقّى قبول فهمه.

إنّ من يطّلع على الأسس التي وضعها ابن طباطبا في الفهم، يلاحظ علاقتها المتينة بالتلقّي التفاعليّ، إذ يؤدّي التّفاعل إلى حصول الفهم، ومن دونه لا يمكن للمتلقّي أن ينسجم مع الخطاب أو يبدي إعجابه بما يرد عليه، أو يستمتع به أو يؤوّله، أو يرفضه، فعملية الفهم "تحدث في الدّماغ مؤدّية في العادة لإدراك الشيء المطلوب أو لعدم إدراكه"³، ولا يمكن أن يحصل هذا الإدراك من دون وجود الآثار العرفانية المصاحبة للمعالجة الذهنيّة التي تنتجها "عمليات المقارنة والترتيب والتنظيم الهرمي"⁴، بحيث تؤدّي إلى مفصلة المعطيات التي يتعامل معها الدّهن، وفرز المدخلات التي تناسب تجربة المتلقّي، والمدخلات التي تتعارض معها، ليتمّ استغلالها في تجارب الفهم اللاحقة.

إنّ ارتباط الفهم بالخاصيّة البيانيّة في الفكر البلاغيّ، جعل القدامى يحرصون على إنجاح عمليّة الفهم، ويرفضون الإخلال بالشّروط التي وضعوها لتحسينه، تجنّباً لسوء الفهم، وفشل عمليّة المعالجة بعدم قدرة المتلقّي على تحديد القصد من الخطاب، أو حصوله على دلالة تكون مخالفة

¹ - مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربيّ، ص 54.

² - Dirk Geeraerts, Huyckens, The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, Oxford university press, 2007, p 48.

³ - محمد زياد حمدان، الدماغ والإدراك الإنسانيّ نحو نظرية فيسيونفسية حديثة للدكاء والتعلم، ص 9.

⁴ - صالح بن الهادي رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، ص 189.

لدلالة الخطاب أو متناقضة مع مقصديته. وهي تتدرج ضمن النتائج التأثيرية التي تعكس سوء الفهم وامتناع وظيفة البيان؛ ذلك أن "معطّلات الفهم والإدراك هي العناصر التي تدخل في باب الإبهام وعدم التبيين فتحول مبدئياً دون الفهم والتفاهم"¹، وتعطلّ العمليات العقلية التي يقوم بها الذهن أثناء بناء المعنى، وهي بهذا تعدّ عناصر هدامة تفكك المسار التأويلي الذي تقوم عليه عملية الفهم وتحجب المعنى عن المتلقي.

إنّ اطلاع القرطاجني على ما جاءت به النظرية الأدبية في النقد والبلاغة، سهّل عليه أن يجمل الأسباب التي تعيق ظهور المعنى، وتمنع تحصيل الفهم، وهي تظهر كنتيجة لما قدّمه السابقون في القرون الأولى عن الحالات التي يمتنع فيها الخطاب عن أداء وظيفته التبليغية، وقد ذكرها كما يأتي²:

- أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً ويكون الغور فيه بعيداً؛
- أن يكون المعنى مبنياً على مقدّمة في الكلام، قد صرف الفهم عن الالتفات إليها بعد حيزها من حيز ما بني عليها، أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارطه، أو غير ذلك ممّا شأنه أن يثني غروب الأفهام كليلة قاصرة عن تحقّق مفهومات الكلام؛
- أن يكون مضمناً معنى علمياً أو خبيراً تاريخياً، أو محالاً به على ذلك ومشاراً به إليه، فيكون فهم المعنى متوقفاً على العلم بذلك المضمّن العلمي أو الخبري؛
- أن يكون المعنى مضمناً إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة، يجعل بعض ذلك المثل أو البيت جزءاً من أجزاء المعنى أو غير ذلك من أنحاء التضمين؛
- أن يكون المعنى قد قصد به الدلالة على بعض ما يلتزمه من المعاني، ويكون منه بسبب على جهة الإرداف أو الكناية به عنه أو التلويح به إليه أو غير ذلك؛
- أن يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب، فتتكره الأفهام لذلك، فقد لا تفهمه على وجهه وقد لا تهدي إلى فهمه بالجملة؛

¹ - توفيق قريرة، العرفاني في الاصطلاح النحوي العربي، ص 80.

² - ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 173.

➤ أن يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة؛ لانصراف الخواطر في فهمه إلى أنحاء من الاحتمالات؛

➤ أن يكون المعنى قد اقتصر في تعريف بعض أجزائه أو تخيلها على الإشارة إليه بأوصاف تشترك فيها معه أشياء غير أنها لا توجد مجتمعة إلا فيه.

نلاحظ أن القرطاجني قد أجمل المعينات التي تؤدي إلى سوء فهم الخطاب الشعري أو تمنعه وهي تحيل مجتمعة إلى ما قد يعترض المعنى من عوارض تتعلق بخصائص مركوزة فيه، أو بأسباب خارجية ترتبط به من جهة البعد أو البناء أو السياق أو غيرها. وقد ارتأينا أن نضعها تحت عنصرين أساسيين، ربطنا الأول بالغموض والثاني بالإحالة.

1. حالات الغموض: يندرج تحت هذا النوع؛ المعنى الذي يكون دقيقا وبعيدا، أو ما يعتمد بناؤه على مقدّمة بعيدة يصعب استحضارها، وكذا المعنى الذي بني على الملازمات التي لا يدركها الذهن بسهولة ويسر، وأيضا ما كان منفتحا يحتمل وجهات عديدة، إضافة إلى ما اختل فيه النظم بعدم مراعاة ترتيب المعاني النفسية فيه.

2. حالات الإحالة: وتندرج تحته الحالات التي ترتبط بالمعنى بصلات خارجية، منها ما اشتمل على المعاني العلمية أو الأخبار التاريخية التي لا يمكن فهمه إلا بمعرفتها، ومنها ما تعلق بأجزاء سابقة عليه أو لاحقة بعده يتوقف فهمه عليها.

وهكذا تتعدّد المعينات التي تعرقل الفهم، وتحجز المتلقي عن الوصول إلى المعنى، وهي تنوّع على مختلف المظاهر التي تشترك في تشكيل الخطاب، سواء ما تعلق منها بالمعطيات اللغوية والتركييبية في عملية الصياغة، أو ما تعلق منها بغموض المعنى ودقته وانفتاحه، أو ما تعلق بالسياق الذي ورد فيه الخطاب، فكلّ هذه المعطيات على اختلاف مجالات انتمائها تسهم في إحداث الخل على مستوى عملية المعالجة، فيتأثر مسار التأويل وينعدم الفهم ليبقى المعنى في فضاء مغلق ينزل به الخطاب إلى مستوى القبح.

ويمكن النظر إلى تلك المعينات على أنها معطيات عامّة قد تلحق عملية الفهم في المواقف التفاعلية مع مختلف أشكال التخاطب، وتشير الدراسات في علم النفس العرفاني إلى بعض الحالات التي ذكرها القرطاجني سابقا، وهي ترتبط بـ "صعوبة الكلمات وقلة انتشارها، وتعدّد معاني الكلام

واحتواء الكلام على معانٍ ضمنية وغير مباشرة، مما يتطلب وقتاً أطول في المعالجة في الذاكرة العاملة، إضافة إلى مخالفة الكلام لتوقعات السامع مما يحدث عنده عنصر المفاجأة¹، فهي تؤدي مجتمعة إلى صعوبة تفاعل المتلقي مع المعلومات التي يعالجها، ما يجعل فهمه غير قادر على الإحاطة بها وتشكيل النماذج الذهنية التي تمثلها في المستوى التمثلي.

يؤدي اشتغال الخطاب على المعينات السابقة إلى انتفاء الإدراك السليم للمعنى، وعدم قدرة العقل على تحديد الإطار الذي تنتظم فيه دلالة الخطاب، إذ يغيب التوافق بين العوالم البنائية التي يتشكل منها المعنى والعوالم الذهنية التي يتم تأويله في ظلها، وهذا ما يؤدي إلى غياب "الهيئة الصحيحة للظواهر والمعاني والتصورات عند المتفهم"²، وبالتالي يمتنع حصول الفهم.

وخلاصة القول إن ارتباط التلقي بالبعد العرفاني فيما ذكرناه، يتعلّق بخاصية التفاعل التي ظهرت من خلال آراء القدامى حول علاقة المتلقي بالخطاب. والمتلقي الذي تحدّث عنه القدامى هو المستمع الذي يكون حاضراً أثناء إنجاز القول، ما يجعل التفاعل سمة بارزة تلتصق بالعملية الإبداعية وتكون نتيجة لتحقيق الجودة في الخطاب الشعري، إذ جعل القدامى التفاعل يحصل مع الخطابات التي تتوفر فيها معايير الجودة حسب البراديجم المعرفي الذي كانت تشغل عليه الأحكام النقدية والمقاييس البلاغية، ومن هذا المنطلق عمد البلاغيون إلى وضع الشروط التي ينبغي أن تتوفر في الخطاب ليكون مؤثراً ويحقق مطلب التفاعل، فتوزعت هذه الشروط على خصائص اللفظ والمعنى وعلاقتها ببعضهما وسياق القول، كما تعرّضوا للعمليات التي ترافق التلقي كالاستماع والإصغاء والاستمتاع لتشكّل هذه المعطيات روائز النسق الذي تتفاعل فيه عناصر العملية الإبداعية.

وما يعكس نزوع القدامى نحو السمة التفاعلية في التلقي، هو اهتمامهم بالآليات التي ترافق معالجة الخطاب، والبحث عن دلالاته، وفي هذا تطرّقوا إلى منوال الاستدلال الذي يصاحب عملية التأويل، وجعلوه من مستلزمات العقل، فهو ينقل الذهن من المعنى الظاهر إلى المعنى الباطن الذي لا يتحقّق في مستوى الخطاب، وإنما يحتاج إلى تشغيل العمليات العقلية من أجل الكشف عنه، وقد ارتبط الحديث عن الاستدلال بالظواهر البلاغية التي لا تحتل معنى واحداً، وتحتاج إلى مقدّمات

¹ - ينظر: عدنان يوسف العتوم، علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، ص 308.

² - محمد بازي، نظرية التأويل التقابلي، ص 106.

وخلفية معرفية مشتركة بين الشاعر والسامع والقدرة على القياس والاستنباط من أجل الوصول إلى معناها الباطني، وقد تم التعبير عنه بالرؤية والدراية اللتان تحتاجان إلى إعمال العقل من أجل معرفة القصد، وتقرير المعنى وإثبات المعرفة في الذهن.

كما يحضر الفهم باعتباره عملية عقلية، تؤدي إلى إعادة بناء المعنى في ذهن المتلقي من خلال الإمكانيات التي تقدمها لغة الخطاب، وهو يختزل نشاط الذهن في معالجة المعرفة الشعريّة التي يتلقاها، إذ يمثل الغاية التي يحصل التفاعل لأجلها، والنتيجة التي يؤدي الاستدلال إليها، وقد تحدّث القدامى عن الشروط التي تكون في الخطاب من أجل أن يتمكن السامع من فهمه، وهي ترتبط ببنية الخطاب وبكفاءة الذات المستقبلة وقدرتها على المعالجة والتحليل والتفسير والبناء.

خاتمة

اعتمدنا في دراستنا هذه على مساءلة الخطابات التراثية لاستجلاء التمثلات العرفانية عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى، ومعرفة الثوابت التأصيلية التي قامت عليها جهودهم في التأسيس للمفاهيم العرفانية التي تزخر بها الساحة الأدبية المعاصرة، وقد أفضى بنا البحث إلى التسليم بأسبعية الفكر العربي والإسلامي التراثي في التنظير لهذه المفاهيم في علاقتها بالعملية الإبداعية إذ تمثل جهود الأولين معلما راسخا ينبغي الرجوع إليه، لمن أراد أن يتتبع السيرورة التي يقوم عليها بناء المعرفة الإنسانية في اعتمادها على التراكم والاشترك والإضافة. وقد توصلنا من خلال بحثنا إلى جملة من النتائج التي تعكس تمثلات القدامى وممارساتهم العرفانية في مجالي النقد والبلاغة نوردتها كالآتي:

- إن البراديجم العرفاني في الفكر التراثي العربي هو نسق ابستمولوجي، ظهر من خلال مجالات معرفية متعددة شملت مكونات المعرفة التراثية الواحدة في بعدها الديني واللغوي والفلسفي والنقدي والبلاغي، وتميزت بالتكامل والتداخل الذي شمل مختلف القضايا ذات الصلة الوثيقة بميدان البحث العرفاني، وعلى ضوء هذا البراديجم احتاج النقاد والبلاغيون إلى توظيف كل المعطيات الموسوعية التي تخدم سعيهم نحو وضع القواعد التي تضبط العملية الإبداعية وتساعد في الكشف عن العناصر البانية التي تعمل على بلورة الخطاب الإبداعي ضمن النسق التمثلي الذي صاغته الدائقة العربية ضمن البيئة التراثية.

- تجسدت الطروحات العرفانية عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى من خلال تأسيسهم النماذج المعرفية المتعلقة بالقضايا التي عالجتها النظرية الأدبية في تلك الفترة، إذ تتوزع هذه النماذج على المفاهيم العرفانية التي كان لها حضور بارز في ممارساتهم، وقد شكّلت مفاتيح النظرية العرفانية في التراث العربي، لأنها تمثل مجتمعة سيرورة المعايير التي تحكم الصناعة الشعرية من شروطها التكوينية إلى تداعياتها التفاعلية، وهي تشمل نموذج الصناعة العقلية، ونموذج الدوافع، ونموذج الكفاءة الإبداعية، كشروط قاعدية تسبق عملية الإبداع. ثم نموذج المداخل ونموذج الصياغة، ونموذج هندسة البناء، كآليات تشكيلية ترافق البناء. ثم نموذج الاستقبال

ونموذج الاستدلال، ونموذج الفهم، كعمليات ترتبط بمسار المعالجة والتفاعل مع الخطاب بعد إنتاجه.

- ارتبط البراديغم الأساس الذي تحكّم في آليات الاشتغال العرفانيّ في النقد القديم والبلاغة بالمصدر الأولي لعملية الإبداع؛ حيث اتفق القدامى على اختلاف مرجعياتهم وآرائهم وطروحاتهم على أنّ الشّعر صناعة عقلية، تعتمد على جهود عرفانية، وقدرات ذهنية ونظام معالجة فعّال، يجعلها تتعد عن فكرة خضوع الشّعر لقدرات خارجية ترتبط بالوحي والإلهام أو الآلهة والشياطين، ويتجلى هذا المبدأ من خلال الحديث عن آلية أعمال الفكر في الصناعة وتقليب الرأي في وجوهها، وتشغيل النّظام الإدراكي بما يحمله من قدرات إبداعية لتوجيهها.
- تتبّع الفكر التّراثيّ الدوافع التي تحرك النّفس نحو قول الشّعر، وفصل الدارسون في الحالات الذهنية التي يكون عليها الشّاعر أثناء قول الشّعر، وقد ارتبطت بما يحدثه الانفعال الشّعوريّ في النّماذج الإدراكية التي تؤسس خطاب المبدع، وهي تتعلّق بالموجّه الذي يقود الشّاعر نحو الإبداع، ليعبر عن تجربته الشّعورية في ظلّ دافع الرّغبة والرّهبة والطّرب والغضب وغيرها وقد تمّ النّظر إلى هذه الدوافع باعتبارها عناصر مؤمّثلة لعوالم الخطاب، بما تبثّه فيه من تداعيات ترافق حالات الانفعال التي تكون عليها النّفس لحظة الإبداع، وقد تطوّر الحديث عن الدوافع ليستقرّ مع ثنائية الارتياح والارتماض التي اختزلت أصول القول الشعري، وتفرّعت عنها الأغراض الشّعورية من مدح وغزل وهجاء ورثاء.
- تطرّق القدامى إلى علاقة الزّمن والمكان بالبنية النّفسية للمبدع، وتحدّثوا عن دورهما في تحفيز العملية الإبداعية، فوضعوا في ذلك الشروط التي تتعلّق بالزّمن الذهني الذي يحسن فيه الإبداع، وحصروه في أقسام الليل من بدايته إلى وسطه إلى نهايته. كما تعرّضوا لأحسن الأماكن التي تساعد على تفعيل العملية الإبداعية، فذكروا الأماكن الخالية لارتباطها بالنّمت البدوي والصّحراوي القديم، والأماكن التي يجتمع فيها الماء والعشب والرياض، كونها تساعد على جلب الآليات الإبداعية التي تساعد في تخيّر اللفظ المناسب والمعاني الرقيقة المعبرة عن الغرض الشعري. وبالرغم من اختلافهم حول تحديد هذين العنصرين إلا أنّهم اتفقوا على دورهما في جلب مداخل القول الشعري، وتحسين صناعته.

- ارتبطت الكفاءة الإبداعية عند القدامى بحضور القدرات العرفانية التي تُسَعف المبدع في عملية الخلق، وقد توزعت على ثلاثة مؤشرات: الإدراك والذكاء والذاكرة. مثل الإدراك وسيطا للمعرفة الشعرية، بحيث تمّ النّظر إليه باعتباره مصدر المعرفة الأول، وجعلت له مكانة مهمّة في بناء النّماذج التّمثليّة عن الكون، وتوسيع مُدخلات الإبداع التي يَنظّم الشّاعر قوله اعتمادا عليها، وقد قسّمه القدامى تقسيما عرفانيا، يستند إلى الوسيلة التي يدرك بها الذهن المعرفة فما كان مستندا إلى الحواس سمّي حسيّا، وما استند إلى العقل والاستدلال سمّي عقليا. كما مثل الذكاء عاملا مهما في توجيه الصّناعة الشعريّة، بما يحقّق للذات المبدعة من كفاءة عالية في النّفاعل مع مختلف المعطيات التي تدخل مجال الإدراك، فكان الشّاعر الذكي مفضّلا عند القدامى، وأكثر قدرة من غيره على ولوج عوالم إبداعية خلاقية. إضافة إلى ذلك تحضر الذاكرة الإبداعية باعتبارها مركز الذّخيرة المعرفية التي يستند إليها الشّاعر في تكوين معارفه وتطوير تجاربه، فشكّلت مَعينا عرفانيا لا يستغني عنه أيّ بناء معرفي، وقد شمل الحديث عنها ثنائيات التخزين والاسترجاع، التي تعدّ لبّ الاشتغال العقلي في الصّناعة.
- تعتمد ميكانيزمات الصّناعة على ما تقدّمه مداخل النّموذج الشعري القديم، من خطاطات عرفانية تشكّل الفضاءات الذّهنية التي تتوزّع عليها عمليّة الإبداع، وهي تشمل خطاطة الأثر (الطلّ) التي تعبّر عن أصالة النّموذج الشعري منذ بداياته الأولى، وهي تتوزّع على استراتيجيات تمثلية تثري القول الشعري بمعطيات التجربة الواقعية، حيث انطلقت هذه الخطاطة من معطيات الواقع الذي عاينه الشّاعر في علاقته بالمكان والحبيب والرفاق ضمن فضاء الطلّ، وشكّلت بؤرا توليدية نهل منها الشّاعر ما شاكل به البراديعم الذي بُني عليه النّموذج الشعري الأول. كما تحضر خطاطة الصّورة التي تشكّل جوهر العمليّة الإبداعية، وقد ارتبطت في بدايتها بالبعد الحسي الذي يقربها من المتلقي، ويجعلها تعبّر عن الواقع بجزئياته المترامية في أبعاد التجربة الشعورية عند المبدع. تضاف إلى ذلك خطاطة الفضائل التّفسيّة التي جمعت الشّعر ببعده الإنساني والتّفسي، فقام عليها غرض المديح والهجاء، وارتبطت بمعيار الصّدق والمطابقة في نقل الصّورة الشعريّة، وقد مثّلت هذه الخطاطات المرجعية التي

ارتكز عليها بناء النّموذج الشّعري العربي في الفترات اللاحقة، ليتمّ تعديلها حسب البراديجم المعرفي الجديد.

- شكّلت الصياغة ملمحا بارزا في تمثّل القدامى المفاهيم العرفانية في تشكيل الخطاب الشّعري إذ عمدوا إلى تقديم الآليات التي يعتمدها الذهن في صياغة القول الشّعري، وقد توزّع الحديث فيه عن القوى الدّهنية التي تفعل نسق البناء، وكذا عن دور النّظم في تحسين أجزاء الخطاب كونه يجمع بين النّظام التّمثيلي للذهن والنظام اللغوي المتجدّد في التّعبير، وذلك من خلال آليات الاختصاص في التّرتيب وتوخي معاني النحو وتلبيس المعاني بالفكر، ومراعاة العلاقات المنطقية التي تجمع عناصر القول، ما يبيّن أنّ تأليف الكلام عندهم يركّز على مقتضيات العقل.

- تحضر الهندسة العرفانية لبناء القصيدة العربية كنموذج معرفي أصيل في الصّناعة الشّعريّة ارتبط بالتّدرجية في نمط البناء، واعتمد على ثلاث مراحل أساس يمرّ بها قول الشّعر، وهي الافتتاح ثمّ التخلّص ثمّ الاختتام، وبالرغم من اختلاف المصطلحات الدالة على هذه المراحل إلا أنّ المعايير التي تضبط تتابعها موحّدة وفق منظور عرفاني يراعى فيه انتظام النماذج الإدراكية التي تتشكّل منها معاني القصيدة، إذ يخضع هذا التّرتيب لكيمياء التّشاكل الدّلالي وأبعاد التفاعل البنائي التي تؤطّرها فضاءات ارتسام المعنى ضمن هيكل القصيدة.

- اعتمد الحديث عن التّلقي في التّراث العربي على طبيعة النّسق الذي يتم فيه استقبال الخطاب حيث يشكّل البعد الدّهني الإطار الذي تشتغل عليه عملية الاستقبال، وهو يمثّل الفضاء الإدراكي الذي يلتقي فيه الخطاب بالمتلقي، بحيث ينبغي أن يحمل هذا الفضاء أدوات ترشيحية تجعله تأثيريا يحرك الكيانات الدّهنية لدى القارئ، ليجعلها تتفاعل معه ضمن مفهوم الموافقة التي تتأتى بحضور استراتيجيات تفعيلية تكون وثيقة الصّلة بما يناسب النّفس ويوجب اهتمامها، ليكون الخطاب حسن الموقع عندها، وكذا مفهوم المخالفة التي تجعل النّفس تنفر من الخطاب ولا تتفاعل مع بنياته.

- ارتبط التّلقي التفاعلي في الفكر التّراثي بما يحدثه الخطاب من متعة عقلية عند المتلقي فكانت تمثّل مطلبا مهماً في النّسق الدّهني للاستقبال، إذ يعكس حضورها جودة الخطاب

الشعري، وقدرته على التأثير والتحرك، بينما يؤدي غيابها إلى انقطاع العلاقة التواصلية بين الخطاب والمتلقي، فهي الفضاء الذهني الذي يبقى المتلقي مشدودا إلى عالم القصيدة.

- يحضر الاستدلال في الفكر التراثي باعتباره مظهرا عرفانيا يتعلّق بعملية معالجة الأقوال وتأويلها، وهو يعتمد على حضور الكفاءة الذهنية عند المتلقي كونها تحقّق فعالية الاستدلال، وهي تنشط بتشغيل العمليات العقلية من انتباه وإدراك وذكاء وانتباه؛ حيث تستند معالجة الخطاب إلى الاستعانة بسيرورة استدلالية يتمّ فيها الانتقال من المستوى الظاهري إلى المستوى الباطني الذي يكشف عن القصد، ويثبت المعنى في الذهن. وقد ارتبطت فعاليته بقدرته على إزالة الغموض وتبيين المعاني الخفية، استنادا إلى عمليات القياس والاستنباط والتحليل والمقارنة، واعتمادا على ما تقدّمه الخلفية المعرفية من مقدّمات صحيحة ترتبط بالمعنى بعلاقة سببية أو منطقيّة أو لزوميّة، يتمّ بوساطتها الانتقال من الشكل القضوي للقول إلى المحتوى القضوي.

- يعدّ الفهم مرحلة أخيرة في عملية المعالجة تعكس مدى فعالية نموذج التلقي، إذ يمثّل النشاط الذهني الذي يحوّل المعرفة إلى خبرة في البنية المعرفية للمتلقي، وهو العملية العرفانية التي قام عليها البيان العربي لصلته الوثيقة بالوظيفة الإفهامية، إذ ارتبط مفهوم البلاغة بالقدرة على إيصال المعنى إلى المتلقي حتى يفهمه ويصبح معرفة راسخة لديه، ومن أجل تحصيل هذا اقترح القدامى استراتيجيات التقريب والتقرير والمناسبة والتّحسين والمشاركة، وفي المقابل تتبّهوا إلى المعينات التي تؤدي إلى سوء الفهم، سواء ما تعلّق منها بخصائص الخطاب الداخلي وما يكتنفه من غموض يؤدي إلى التباس المعنى على المتلقي، أو ما تعلّق بارتباطه بعوالم خارجة عن بنية النصّ، بحيث يتوقف فهمه عليها، ولم يقف الدارسون عند ذكر هذه المعينات وحسب، بل جعلوا تحقيق الفهم متوقفا على تجنّبها.

- شغل مبدأ المناسبة حيّزا واسعا في المفاهيم العرفانية التي ارتبطت بالممارسة النقدية والبلاغية عند العرب، إذ لا تكاد تخلو قضية من القضايا التي تطرّقوا إليها من حضور عامل المناسبة في علاقتها بالعملية الإبداعية، فهي تحضر ضمن أهم الميكانزمات التي تعتمد عليها

الصناعة الشعريّة، كونها تسهم في إحداث التوازن بين العناصر الخطابيّة، وتجعل الصياغة منسجمة الدلالة، ومتساوقة مع المقصد التّواصليّ الذي يحرك الخطاب.

- استطاع الفكر التّراثيّ أن يكمل إحداثيات نماذجه المعرفية، اعتمادا على جملة من الاستراتيجيات التي تعكس قدرته على التكيّف المعرفيّ مع قضايا الإبداع، حيث مرّت الجهود العرفانيّة في النقد والبلاغة بمراحل بنائيّة متعددة اختلفت بالتغيّر الذي يلحق البراديغم الموجّه للقضايا المعرفيّة في السّاحة الأدبية، وهو ما جعل القدامى يعمدون إلى بناء نماذجهم اعتمادا على آليات التعديل والتغيير والتجاوز والاستثمار من أجل تطوير البحث في مفاهيم الإبداع من المنظور العرفانيّ، وعدم الوقوف عند نتاجات الفترات الزمنية الأولى.

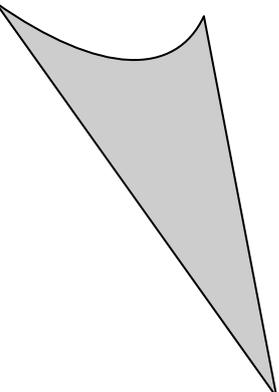
- يرتبط التّوصيف الذي وضعناه للنظريّة العرفانيّة في الفكر النّقديّ والبلاغيّ العربيّ القديم بالوعيّ المعرفيّ الذي عكسته جهود القدامى، أثناء التّنظير للمعرفة الشعريّة، وهو يلتقي مع نزوعهم نحو اعتماد المعرفة الموسوعيّة في تفسير الظّاهرة الأدبيّة، إذ لم تقتصر جهودهم في التّعامل مع الخطابات الشعريّة على ما قدّمته مباحث النّقْد والبلاغة، بل توسّعوا إلى مجال الدّراسات التي عنيت بإعجاز القرآن وبالمنطق والنحو واللّغة، فمثّلت هذه المشارب مرتكزا اعتمدت عليه أثناء تناول تداوليّة الخطاب الشعريّ في بعده العرفانيّ.

وأخيرا يمكن القول إنّ إسهامات النّقاد والبلاغيين العرب في الجانب العرفانيّ هي بناء على بناء، وهي طبيعة تشكّل المعرفة الإنسانيّة، إذ يحصل الانتقال من إشارة بسيطة يتم الانتباه إليها ثم تتوسّع الفكرة ويتم البناء عليها وتتعمّق وجهات النظر حولها، حتّى تصبح نموذجا معرفيا قائما بذاته يحرك مجال الاشتغال المعرفيّ ضمن جماعة بشرية ما وحقل معرفي معين. وما يلفت الانتباه في النظرية العرفانيّة العربية القديمة أنّ الدارسين العرب لم يقفوا عند إعطاء أحكام عامة تتعلّق بالجوانب العرفانيّة اللصيقة بالحياة العقلية للفرد وتفاعلاته الذهنية مع الواقع؛ بل عمدوا إلى إعطاء تفسيرات كثيرة للظاهرة الإبداعية، وانتقلوا من الأحكام العامة المُجملة إلى التفصيل الذي ينمّ عن دراية دقيقة بهذا المجال. وتستغرق هذه السمة جميع المفاهيم التي تطرقنا إليها في بحثنا، إذ لاحظنا كيف ظهرت على شكل إشارات بسيطة تبتعتها توضيحات وشروحات عديدة ثمّ تصنيفات

وتفصيلات ومراجعات عكست عمق الممارسة العرفانية عند القدامى، وأحالت إلى النظام التكاملي الذي اشتغل عليه الفكر العربي القديم.

ونحن نرى أنّ هذه الدّراسة تفتح آفاقاً معرفيّة مستقبلية، ترتبط بطبيعة المنظومة المعرفيّة التي يشملها التّراث العربيّ، أين يلمس الباحث بعض الملامح العرفانية عند علماء الأصول وعلماء اللغة، تستدعي البحث والاستقصاء لتكتمل النّظرة التّحديثيّة للتّراث العربيّ في مجالاته المختلفة.

قائمة المصادر والمراجع



أولاً: المصادر والمراجع باللغة العربية:

- أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط4، لبنان، د. ت.
- ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د. ط، مصر، 1963.
- إبراهيم وجيه محمود، القدرات العقلية خصائصها وقياسها: دار المعارف، د. ط، مصر، 1985.
- أحمد بن جار الله الزهراني وآخرون: صناعة التفكير اللغوي، التكوين للدراسات والأبحاث، ط1 المملكة العربية السعودية، 2014.
- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 1983.
- أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب: قواعد الشعر، تح: رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجي، ط2 مصر، 1995.
- أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، عيون المقالات، ط2، المغرب، 1988.
- أحمد عبد الرحمن حماد: العلاقة بين اللغة والفكر، دار المعرفة الجامعية، د. ط، مصر 1985.
- آزاد حسان شيخو: النقد المعرفي في الدرس البلاغي _ نسقية البيان _ عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2013.
- الأزهر الزناد: نظريات لسانية عرفنية، دار العربية للعلوم ناشرون - دار محمد علي للنشر منشورات الاختلاف، ط1، لبنان - تونس - الجزائر، 2010.
- إسماعيل مظهر: فلسفة اللذة والألم، كلمات عربية لترجمة والنشر، د. ط، مصر، 2013.
- آمنة بلعلی: سيمياء الأنساق، تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار رؤية للنشر والتوزيع ط1، مصر، 2015.
- أنور محمد الشرقاوي: علم النفس المعرفي المعاصر، مكتبة الأنجلومصرية، ط2، مصر 2003.

- بدوي طبانة: البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، مصر، 1958،
- تمام حسان: الأصول دراسة استيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النحو _ فقه اللغة _ البلاغة عالم الكتب، د. ط، مصر، 2000.
- مقالات في اللغة والأدب، عالم الكتب، ط 1، مصر، 2006.
- توفيق قريرة: الشعرية العرفانية مفاهيم وتطبيقات على نصوص شعرية قديمة وحديثة، دار نهى للطباعة، ط 1 تونس، 2015.
- العرفاني في الاصطلاح النحوي العربي، كليات الآداب والفنون والإنسانيات، ط 1 تونس، 2007،
- جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسات في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5 مصر، 1995.
- حاتم صالح الضامن: نظرية النظم تاريخ وتطور، دار الحرية للطباعة، د. ط، العراق، 1979.
- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 2008.
- حامد عبد السلام زهران: الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب، ط4، مصر، 2005.
- حسان بوكيلي: المعجم الذهني بحث في آليات النفاذ النفسية والمعرفية، منشورات الزمن، وزارة الثقافة، د. ط، المغرب، 2015.
- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، ط 5، سوريا، 1981.
- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري: الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع د. ط، مصر، د. ت.
- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، مصر، 1952.
- حسن محمد مكي العاملي: نظرية المعرفة، الدار الإسلامية، ط1، لبنان، 1990.

- حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، منشورات الجامعة التونسية، د. ط، تونس 1981.
- داود سلوم: شعر الكميت بن زيد الأسدي، مكتبة الأندلس، د. ط، العراق، 1969.
- درويش الجندي: نظرية عبد القاهر في النظم، مكتبة نهضة مصر، د. ط، مصر، 1960.
- رافع النصير الزغول وعماد عبد الرحيم الزغول: علم النفس المعرفي، الشروق للنشر والتوزيع د. ط، الأردن، د. ت.
- الزواوي بغورة: الفلسفة واللغة _ نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة _ دار الطليعة، ط 1، لبنان، 2005.
- سعد إسماعيل شبلي: الأصول الفنية للشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة، ط 2، مصر، د. ت.
- سميح عاطف الزين: علم النفس معرفة النفس الإنسانية في الكتاب والسنة مجمع البيان الحديث دار الكتاب اللبناني - دار الكتاب المصري، ط 1، لبنان-مصر، 1991.
- سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، لبنان، 1980.
- السيد علي سيد أحمد وفائقة محمد بدر: اضطراب الانتباه لدى الأطفال أسبابه وتشخيصه وعلاجه، مكتبة النهضة المصرية، ط 1، مصر، 1999.
- ابن سينا: كتاب الشفاء، القسم الأول، علم النفس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، د. ط، لبنان، 1988.
- شكري المبخوت: الاستدلال البلاغي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 2، لبنان، 2010.
- جمالية الألفه النص ومتقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للآداب والفنون (بيت الحكمة)، ط 1، تونس، 1993.
- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط 1، لبنان، 1993.
- شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط 11، مصر، 1987.
- تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط 22، مصر، 2000.

- تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، ط 12، مصر
2001.
- صابر الحباشة: اللغة والمعرفة رؤية جديدة، صفحات للدراسات والنشر، ط1، سوريا، 2008.
- لسانيات الخطاب: الأسلوبية والتلفظ والتداولية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1
سورية، 2010.
- صالح بن الهادي رمضان: التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، المركز الثقافي العربي
ط1، المملكة العربية السعودية، 2015.
- النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي الاستعارة أنموذجا أعمال ندوة
الدراسات البلاغية الواقع والمأمول، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية
السعودية، 2011.
- صلاح إسماعيل: نظرية جون سيرل في القصدية: دراسة في فلسفة العقل، حوليات الآداب
والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، د. ط الكويت، 2007
- صليحة شتيح: التمثلات الذهنية في خطاب الحمقى والمغفلين مقارنة تداولية معرفية، منشورات
مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2016.
- جهود ابن رشيق في التأسيس للنظرية الشعرية العربية، أعمال الملتقى الوطني
الأول "أبو علي الحسن بن رشيق المسيلي" المكتبة الرئيسية للمطالعة العمومية بودراي بلقاسم
وزارة الثقافة، ط 1، المسيلة، الجزائر، 2016.
- ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة
دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ط، مصر، د. ت.
- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب
1998.
- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د. ط، مصر، 2011.
- عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال مفاهيم وآليات الاشتغال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط
1، المغرب، 2004.

- عبد الجبار بن غريبة: مدخل إلى النحو العرفاني، مسكيلياني للنش والتوزيع، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، ط1، تونس، 2010.
- عبد الحليم حفي: مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط مصر، 1987.
- عبد الرحمن بدوي: دراسات ونصوص في الفلسفة والعلوم عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 لبنان، 1981.
- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، ط4 سوريا، 1993.
- عبد الرحمن محمد طعمة: البناء العصبي للغة، دراسة بيولوجية تطورية في إطار اللسانيات العرفانية العصبية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2017.
- عبد الرزاق حميدة: شياطين الشعراء دراسة تاريخية نقدية مقارنة تستعين بعلم النفس، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ط، مصر، د. ت.
- عبد السلام عشير: عندما نتواصل نغيّر مقارنة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، افريقيا الشرق، ط2، المغرب، 2012.
- عبد العزيز القوسي: أسس الصحة النفسية مكتبة النهضة المصرية، ط4، مصر، 1952.
- عبد الغني أحمد زيتوني: الإنسان في الشعر الجاهلي، مركز زايد للتراث والتاريخ، ط1، الإمارات العربية المتحدة، 2001.
- عبد الفتاح محمد دويدار: علم النفس التجريبي المعلمي أطره النظرية وتجاربه العملية في الذكاء والقدرات العقلية، المكتب العلمي للكمبيوتر والنشر والتوزيع، د. ط، مصر، 1997.
- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، د. ط، لبنان، 2009.
- دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، د. ط، مصر 1992.

- عبد الكريم محمد المدرس: رسائل العرفان في الصّرف والنحو والوضع والبيان، الدّار العربيّة للطباعة، ط 1، العراق، 1978.
- عبد الله بن أحمد الفيّفي: مفاتيح القصيدة الجاهلية نحو رؤية نقية جديدة عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا، النادي الأدبي الثقافي، ط 1، المملكة العربية السعودية، 2001.
- أبو العباس عبد الله بن المعتز: البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسّسة الكتب الثّقافية، ط1، لبنان 2012.
- عبد الله بن محمد بن حامد السقاف: تاريخ الشعراء الحضرميين، مطبعة حجازي، د. ط، مصر 1934.
- أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلميّة ط1، لبنان، 1982.
- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدّينوري: أدب الكاتب، تح: محمد الدالي، مؤسّسة الرسالة، د. ط لبنان، د. ت.
- الشعر والشّعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط1، مصر، 1982.
- عيون الأخبار، تح: يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، ط 1، لبنان، 1986.
- عدنان يوسف العتوم: علم النفس المعرفي النظرية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط3، الأردن، 2012.
- عز العرب لحكيم بناني: الظاهراتية وفلسفة اللّغة، أفريقيا الشرق، د. ط، المغرب، 2003.
- أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني: الأغاني، دار إحياء التّراث العربي، ط1، لبنان 1994.
- علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، عيسى البابي الحلبي، ط 1، مصر، 1966.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ط7، مصر، 1998.

- الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، ط2، مصر، 1965.
- أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر سيويه: الكتاب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط 3، مصر 1988،
- عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الفكر_ دار الفكر المعاصر، ط 4، سوريا_ لبنان، د.ت.
- فتحي مصطفى الزيات: علم النفس المعرفي، دار النشر للجامعات، ط1، مصر، 2001.
- فوزي السيد عبد ربه: المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين، مكتبة الأنجلو المصرية د. ط، مصر، 2005.
- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د. ط، لبنان، د. ت.
- نقد النثر، تح: العبادي، دار الكتب العلمية، د. ط، لبنان، 1980.
- ماجد موريس إبراهيم: سيكولوجيا القهر والإبداع، دار الفارابي، ط 1، لبنان، 1999.
- مازن المبارك: الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، ط 1، سوريا، د. ت.
- محمد الصالح البوعمراني: السيميائية العرفانية: السياقي والثقافي مركز النشر الجامعي د. ط تونس، 2015.
- دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، دار نهى، ط1 تونس، 2009.
- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، افريقيا الشرق، د. ط، المغرب- لبنان 1999.
- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، الأردن 1999.
- محمد بازي: البنى الاستعارية نحو بلاغة موسعة، منشورات الاختلاف- ضفاف، ط1 الجزائر- لبنان، 2016.
- نظرية التأويل التقابلي مقدمات لمعرفة بديلة بالنص والخطاب، دار الأمان- منشورات الاختلاف- منشورات ضفاف، ط1، المغرب- الجزائر- لبنان، 2013.

- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، مصر، 1981.
- أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع دار العلوم للطباعة والنشر، د. ط، المملكة العربية السعودية، 1985.
- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري: الزاهر في معاني كلمات الناس، تح: حاتم صالح الضامن دار الشؤون الثقافية العامة، ط 2، العراق، 1987.
- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، د. ط، المملكة العربية السعودية، د. ت.
- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد: الكامل، تح: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط3، لبنان 1997.
- محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، ط1 مصر، 2002.
- محمد زياد حمدان: الدماغ والإدراك الإنساني _ نحو نظرية فيسيونفسية حديثة للذكاء والتعلم_ سلسلة المكتبة التربوية السريعة، الرسالة 51، دار التربية الحديثة، د. ط، عمان، الأردن 1986.
- الدماغ والإدراك والذكاء والتعلم: دراسة فيسيولوجية لماهياتها ووظائفها وعلاقتها سلسلة المكتبة التربوية السريعة، الرسالة 49، دار التربية الحديثة، د. ط، الأردن، 1986.
- محمد سالم سعد الله: مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب، ط 1، الأردن 2013.
- محمد علي زكي صبا: البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصري ط1، لبنان، 1998.
- محمد غاليم: التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1987.
- محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد: المصطلح والنشأة والتجديد، دار الانتشار العربي، ط1، لبنان 2006.

- محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، د. ط المغرب، 1989.
- محمود محمد شاكر: قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني - دار المدني بجدة، ط1، مصر - المملكة العربية السعودية، 1997.
- مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د. ط سوريا، 2013.
- مصطفى بوعناني وبنعيسى زغبوش: اللغة والمعرفة بعض مظاهر التفاعل المعرفي بين اللسانيات وعلم النفس، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2015.
- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، مصر د. ت.
- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط لبنان، د. ت.
- موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع ط1، الأردن، 2011.
- مونس بخضرة: تاريخ الوعي، مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع، الدار العربية للعلوم ناشرون - منشورات الاختلاف، ط1، لبنان - الجزائر، 2009.
- ندوة تكوّن المعارف: سلسلة ندوات ومناظرات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، ط1، المغرب 2005.
- نصر حامد أبو زيد: الاتجاه العقلي في التفسير دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة المركز الثقافي العربي، ط3، لبنان، 1996.
- نوال عبد الرزاق سلطان: العلاقة بين البلاغة والنقد حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2008.
- هاني عبد الرحمن مكروم: التصور العقلي، مكتبة وهبة، ط1، مصر، 1999.

- وسيمة نجاح مصمودي: المقاربات العرفانية وتحديث الفكر البلاغي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2017.
- وليد محمد مراد: نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني دار الفكر، ط1، سوريا، 1983.
- يوسف بن أبي بكر بن محمد أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط2، لبنان، 1987.
- يوسف قطامي: نمو الطفل المعرفي واللغوي، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2000.
- ثانيا: المصادر والمراجع المترجمة:**
- ألفريد أدلر: الطبيعة البشرية، تر: عادل نجيب بشرى، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، مصر 2005.
- إدوارد ج. موراي: الدافعية والانفعال، تر: أحمد عبد العزيز سلامة، دار الشروق، ط 1، مصر 1988.
- الجيرداس جوليان غريماس: في المعنى دراسات سيميائية، تعريب: نجيب غزاوي، مطبعة الحداد للطباعة، د. ط سوريا، 2000.
- آن روبرول وجاك موشر: التداولية اليوم علم جديد في التواصل، تر: سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة للنشر والطباعة، ط1، لبنان، 2003.
- توني بوزان: العقل واستخدام طاقته القصوى، تر: إلهام الخوري، دار الحصاد، ط1، سوريا 1996.
- جاكندوف وتشومسكي وفندلر: دلالة اللغة وتصميمها، تر: محمد غاليم ومحمد الرحالي وعبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 2007.
- جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد الحميد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2009.
- جون أوستين: القول من حيث هو فعل _ نظرية أفعال الكلام _ ترجمة: محمد يحياتن، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر، 2006.

- دان سبيربر وديري ولسون: نظرية الصلة أو المناسبة في التواصل والإدراك، تر: هشام ابراهيم عبد الله الخليفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، لبنان، 2016.
- دانيال جولمان: ذكاء المشاعر، تر: هشام الحناوي، هلا للنشر والتوزيع، ط 2، مصر، 2012.
- راي جاكندوف: علم الدلالة والعرفانية، تر: عبد الرزاق بنور، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، د. ط، تونس، 2010.
- روبر بلانشاي: الاستمولوجيا، تع: محمود بن جماعة، دار محمد علي للنشر، ط 1، تونس 2004.
- فريديريتش هيغل: علم ظهور العقل، تر: مصطفى صفوان، دار الطليعة، ط 3، لبنان، 2001.
- كرستين تمبل: المخ البشري مدخل إلى دراسة السيكلوجيا والسلوك، تر: عاطف أحمد، عالم المعرفة، د. ط، الكويت، 2002.
- كريس فريث: تكوين العقل كيف يخلق المخ عالما الذهني، تر: شوقي جلال، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، ط1، مصر، 2012.
- مارك تورنر: مدخل في نظرية المزج، تر: الأزهر الزناد، كلية الآداب والفنون الإنسانية جامعة منوبة، د. ط، تونس 2011.
- موريس مرلوبونتي: ظاهرية الإدراك، تر: فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، د. ط، لبنان 1998.
- ميرري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 لبنان، 2007.
- ميشيل فوكو: جنياولوجيا المعرفة، تر: أحمد السلطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط 1 المغرب، 2008.
- نعوم تشومسكي: آفاق جديدة في دراسة اللغة والذهن، تر: حمزة بن قبلان المزيني، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2005.
- العقل واللغة، العقل واللغة، تر: بيداء علي العلكاوي، دار الشؤون الثقافية العامة د. ط، العراق 1996.

- هنري برغسون: الطاقة الروحية، تر: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1، لبنان، 1991.
- هنري بُولاد: الإنسان وسر الزمن، تر: لويس نصري وسامي حلاق اليسوعي، دار المشرق، ط4 لبنان، 2007.
- ثالثاً: المعاجم والقواميس**
- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، د. ط، لبنان 1972.
- إنعام نوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، دار الكتب العلمية ط 2، لبنان، 1996.
- باتريك شارودو ودومينيك مانغونو: معجم تحليل الخطاب، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، د. ط، تونس، 2008.
- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط 2، لبنان، 1984.
- جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، د. ط تونس، 2004.
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، د. ط، مصر 1994.
- محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د. ط، دار المعارف مصر د. ت.
- محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة مؤسسة الرسالة، ط 8، لبنان، 2005.
- محمد علي التهناوي: كشف اصطلاحات الفنون، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون ط1 لبنان، 1996.
- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد السلام محمد هارون، وزارة الإرشاد والأنباء في الكويت، ط2، الكويت، 1994.

- نوربير سيلامي: المعجم الموسوعي في علم النفس، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2001.
- رابعاً: المجالات والدوريات
- أحمد المتوكل: الوظيفية وهندسة الأنحاء، مجلة أنساق، كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر، مج 1، ع 1، قطر، ماي 2017.
- أحمد بن بغداد: أسنة الطلل في الشعر الجاهلي، مجلة التعلیمیة، ع 11، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2017.
- بشرى عبد المجيد تاكفراس: التلقي في النقد العربي القديم حازم القرطاجني نموذجاً، مجلة التواصل الأدبي، ع 6، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، جوان 2016.
- جورج فينيو: العلوم المعرفية.. فضاء جديد لرهانات عدة، ترجمة: عز الدين الخطابي، مجلة رؤى تربوية، ع 29، مؤسسة عبد المحسن القحطان، فلسطين، 2009.
- حبيب الله علي إبراهيم علي: نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مجلة الأثر، ع 13، جامعة ورقلة، الجزائر، 2012.
- سليم العمري، بنية القصيدة الجاهلية من النماذج التفسيرية السائدة إلى النموذج العرفاني، مجلة فصول النقد الأدبي، ع 100، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2017.
- صالح مفقودة: رأي ابن رشيق القيرواني في بنية القصيدة ومكانته في النقد الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، ع 4، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2003.
- عائشة هديم: ملامح معرفية في تفسير ابن عاشور سورة الأعراف نموذجاً، مجلة الخطاب ع 14، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2013.
- عبد الرحمن محمد طعمة: أنثروبولوجيا الثقافة: البنية المعرفية وسياق التواصل الحضاري مجلة العاصمة، مج 10، كلية الجامعة، كيرالا، الهند، 2018.
- علي حسين يوسف: بناء القصيدة العربية بين الاشتراط والتوصيف، مجلة أهل البيت، ع 19 العراق، 2009.

- عمر رمضان: قراءة في بنية القصيدة الجاهلية اللّغة والإيقاع، معلقة امرئ القيس أنموذجاً، ع 25 مجلة (Şarkiyat Mecmuas) جامعة إسطنبول، تركيا، فيفري 2014.
- فريد زغلامي: المقدمة الطلّية في ضوء التفسير السوسولوجي للأدب دراسات في الشّعر الجاهليّ ليوسف خليف أنموذجاً، مجلة دراسات لسانية، ع 10، جامعة البليدة 2، الجزائر، 2018.
- فضل الله: وظيفة الشّعر عند النقاد العرب القدامى، مجلة القسم العربي، ع18، جامعة بنجاب لاهور_باكستان، 2011.
- لارزيا بيليخوفا: مقالتان في إدراكيات النصّ الشّعريّ، تر: محي الدين محسب، فصول مجلة النقد الأدبي، ع 100، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2017.
- محمد أحمد شهاب: موقف المستشرقين من علاقة النّقد العربيّ القديم بالتراث اليونانيّ، مجلة جامعة زاخو، ع2، جامعة سامراء، العراق، 2013.
- محمد كاظم عباس: جدلية اللّغة والفكر، مجلة كليّة الآداب، ع97، جامعة بغداد، د. ت.
- مسعد شتيوي: المخ والذاكرة وسائل طبيعية وغذائية لتحسين عمل الذاكرة ووقاية المخ من أمراض الشيخوخة، مجلة أسبوط للدراسات البيئية، ع 25، مصر، جوان 2003.
- منانة حمزة الصّفاقسي: الدّلالة العرفانية الإدراكية وتراجع دور التّركيب/ الإعراب في إنتاج الكلام وتأويله، مجلة اللسانيات العربية، ع2، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، 2015.
- خامسا: الرسائل الجامعيّة**
- بوعلام بوعامر: شعريّة المطلع في القصيدة العباسية، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة الجزائر، 2012_2013.
- ناصر بن دخيل الله بن فالح السعيدى: الاحتجاج العقلي والمعنى البلاغي، رسالة دكتوراه جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2005-2006.

سادسا: المواقع الإلكترونية

_ جون بول سارتر: التخيل، تر: لطفي خير الله، موقع مكتبة نور، في: 2018/08/26.
.16:30 <https://www.noor-book.com>.

- سامي لبيب: فلسفة اللذة والألم، بتاريخ: 2018/11/27. في 22:30. من موقع:
<http://www.m.ahewar.org>

سابعا: المراجع باللغة الأجنبية

1. اللغة الفرنسية:

- Anne Reboul, Jacque Moeschler, Pragmatique du discours, de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours, Armand colin, Paris, 1998.
- Centre pour la recherche et l'innovation dans l'ensegnemen, Comprendre le cerveau : naissance d'une science de l'apprentissage, organisation de coopération et de développement économique, France, 2007.
- Gilles Col, Correspondance et mixage d'espaces mentaux dans la construction dynamique du sens, Mémoires de la Société de Linguistique de Paris, Klincksieck, 2010.
- Gilles Fauconnier Espaces mentaux, in: Communication et langages, n°67, 1er trimestre 1986
- J. Dortier, Le cerveau et la pensée, Science Humaine, France, 1999.
- J. Searle, Sens et expression, etudes de théorie des actes de langage, le Seuil, Paris.
- La psychologie d'apprentissage : de la perception au raisonnement et à la prise de déci-si-on, Perception et interprétation – Mars 2012.
<http://www.crame.u-bordeaux2.fr>
- Thierry Herman et Steve Oswald, Rhétorique et cognition: Perspectives théoriques et stratégies persuasives Theoretical Perspectives and Persuasive Strategies, Editions scientifiques internationales, Berne, 2014.

2. اللغة الإنجليزية:

- Christopher Hart, Critical Discourse Analysis and Cognitive Science, New Perspectives on Immigration Discourse, Palgrave Macmillan, New York, 2010
- Dirk Geeraerts, Huyckens, The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, Oxford university press, 2007.
- H. Paul Grice: Logic and Conversation. [In: Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts, ed. by Peter Cole and Jerry L. Morgan. New York: Academic Press 1975.
- Hugh Clapin, Phillip Staines, Peter Slezak, Representation in mind: new approaches MENTAL REPRESENTATION, Perspectives on Cognitive Science, Elsevier, 2004.
- Lyndon White, Roberto Togneri, Wei Liu, Mohammed Bennamoun, Neural Representations of Natural Language, Studies in Computational Intelligence, Singapore.
- Vyvyan Evans, How words mean – Lexical Concepts, Cognitive Models, and Meaning Construction, Oxford university press.

فهرس الموضوعات

01.....:مقدمة

الفصل الأول:

النسق الذهني الموّء للخطاب الإبداعِي

08.....: تقديم

10.....: المبحث الأول: الإبداع باعتباره صناعة عقلية.

25.....: المبحث الثاني: محرّكات الصناعة الشعرية.

70.....: المبحث الثالث: مؤشرات تفعيل الكفاءة الإبداعية.

الفصل الثاني:

ميكانيزمات التشكيل الخطابي

104.....: تقديم

106.....: المبحث الأول: خطاطات النموذج الشعريّ.

137.....: المبحث الثاني: تجليات الصياغة العرفانية.

163.....: المبحث الثالث: هندسة القصيدة.

الفصل الثالث

فضاءات التلقي التفاعلي

195.....	تقديم:
197.....	المبحث الأول: فضاء الاستقبال الذهني.....
230.....	المبحث الثاني: الاستدلال: آلية في معالجة الخطاب.....
264.....	المبحث الثالث: تحقيق الفهم وإعادة بناء المعنى
278.....	خاتمة
286.....	قائمة المصادر والمراجع

ملخص الأطروحة

يمرّ تشكّل المعرفة بفترات بناء النماذج المعرفية التي تؤسس لها، وتعمل على تشكيل النسق الذي تشتغل فيه معطياتها الجديدة، وكذا تساعد على بلورة الخصائص التي تحدّد الإطار العام الذي تسير فيه القضايا التي طرحها، ومن ثمّ يتأسس البراديجم وتتهياً المعرفة الجديدة للظهور وفق المحيط العرفاني الذي تنشأ فيه. تستغرق هذه المسلمة المنظومة المعرفية البشرية، وتتوزّع على مختلف العلوم والمعارف، بما في ذلك المفاهيم الجزئية والنظريات الكلية التي تؤسس لهذه العلوم وتمنحها الطابع الإجرائي الذي تشتغل عليه. وتظهر هذه السيرورة مع مختلف النظريات التي تؤسس مفاهيمها انطلاقاً من خاصية التراكم المعرفي التي تحدّث عنها توماس كون، حين تطرّق إلى مراحل بناء البراديجم وتشكّل المعرفة في العلوم الطبيعية والدقيقة وكذا العلوم الإنسانية.

ولا يخفى أنّ المعرفة التراثية العربية قد تشكّلت وفق هذه السيرورة، وتحدّدت ملامحها ضمن الإطار العام الذي سمح لقضاياها بالظهور والتكوّن، اعتماداً على مبدأ التضايف والتداخل المعرفي، الذي فرضه بناء نموذج التفكير المؤطر للقضايا التي تمتّ معالجتها في التراث العربي والإسلامي. وتتضوي الجهود النقدية والبلاغية تحت هذا المضمار التشكيلي، وتعكس المراحل التي مرّ بها بناء المعرفة النقدية والبلاغية في التراث العربي والإسلامي هذه السيرورة، لتتماشى مع منطق الفكر الإنساني المشترك.

وانطلاقاً من ذلك عُني موضوع بحثنا بالدراسات المعاصرة للعلوم العرفانية في علاقتها بالتراث العربي في مجالي النقد والبلاغة، إذ حاولنا أن نتتبّع المسار الذي ارتبط به ظهور المفاهيم العرفانية عند القدامى، ونقف عند تمفصلات القضايا المتصلة بهذا المجال. وتتجلّى فكرة التداخل المعرفي في التراث العربي من خلال نزوع الفكر التراثي نحو المعرفة الموسوعية التي تنفتح عليها خاصية المعرفة المشتركة عندهم؛ حيث تمتزج فيها الدراسات اللغوية بالدراسات الدينية والنقدية والبلاغية والمنطقية، وبخاصة في بدايات التأليف ومراحله التأسيسية، إذ إنّ المطّلع على المدونات التراثية يلمس هذا التنوع الكبير في عرض المعرفة، وتفسير الظواهر، فمثّلت هذه المرجعية النسق العلمي الذي ميّز جهود الدارسين العرب في التراث.

ملخص الأطروحة

أسهم هذا الانفتاح في توسيع دائرة الاشتغال عند النقاد والبلاغيين، فكانت تعتمد مبدأ الجمع والتركيب بين مختلف المناويل التي تنتجها الدراسات ضمن نظام المعرفة الواحدة، ومن هذا المنطلق تمت معالجة قضايا الإبداع في النقد والبلاغة العربية، من منظور شمولي موسوعي يميل إلى العموم، وتصاحبه الطروحات الدقيقة لمقتضيات الظاهرة الإبداعية، وهذا ما فتح المجال أمام بروز المفاهيم العرفانية في معالجة قضايا الخطاب الإبداعي.

وقد سعينا من خلال هذه الدراسة إلى الكشف عن تمثيلات المفاهيم العرفانية عند النقاد والبلاغيين بالتركيز على الخطاب الشعري، نظرا للأهمية التي حظي عند القدامى، فكان الديوان الذي يتغنون به، والمرجع الذي يخلد آثارهم، وينقل أحوالهم، ويعبر عن نمط معيشتهم، فعمدوا إلى إحاطة الخطاب الشعري بالمؤثرات التي تضبط اشتغاله، سواء ما تعلق منها بالمفهوم أو الخصائص أو الشروط أو المرجعيات التي ينطلق منها، والامتدادات التقاعلية التي تنتج عنه.

تحضر المفاهيم العرفانية التي اهتمت بالخطاب الشعري في مستويات مختلفة، ترتبط بالمراحل التي ترافق الظاهرة الإبداعية، وهي تتوزع على النسق الذي تتم فيه عملية الإنتاج الشعري، كما تشمل المقتضيات التي يحتاجها البناء والتركيب بين عناصر الخطاب، إضافة إلى النسق الذي يتم فيه استقبال الخطاب ومعالجته، إذ حضرت هذه المراحل كمحددات منهجية تضبط جهود القدامى، وتضبط المجال الذي اشتغلت فيه طروحاتهم.

ويمتد الحيز الزمني الذي استغرقه مجال البحث من القرن الثالث الهجري إلى غاية القرن السابع، ليشمل القضايا العرفانية التي عالجها القدامى خلال تلك الفترة، وهي ترتبط بالبرادغم المعرفي الذي وجه البحث في ميدان النقد والبلاغة، وما يرتبط به من تغيرات وتطورات رافقت فترات تشكله واعتمدت على استراتيجيات التعديل والاستثمار والتجاوز في مراجعة القضايا وبناء المفاهيم وتأسيس النماذج المعرفية، التي حدت برغبة القدامى في وضع قوانين العملية الإبداعية وضبط آليات القول الشعري، وهذا يتطلب الاستعانة بالمعطيات الخارجية التي رافقت جهود القدامى، والانفتاح على السياق الذي يحيط بأرائهم العلمية.

وقد اقتصر بحثنا على أشهر النقاد والبلاغيين، ممن كانت لهم طروحات مركزية تتعلق بالمفاهيم العرفانية، إذ عمدنا إلى تتبع مسار حركة التأليف عندهم، وراعينا العامل الزمني في

كتبهم، وعرض آرائهم، فوقفنا عند ما قدّمه ابن سلام الجمحي في "طبقات فحول الشعراء" والجاحظ في "البيان والتبيين" و"الحيوان"، وابن قتيبة في "الشعر والشعراء" و"عيون الأخبار"، وابن طباطبا في "عيار الشعر"، وقدامة بن جعفر في "نقد الشعر و"نقد النثر"، وابن رشيق في "العمدة" والعسكري في "الصّناعتين"، وعبد القاهر الجرجاني في "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" والسكاكي في "المفتاح"، والقرطاجني في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وغيرها من المدونات التي لمسنا في ثناياها اهتماما بالمرجعيات العرفانية التي تتحكّم في الخطاب الشعري من ناحية إنتاجه وبنائه واستقباله.

ولعلّ أبرز ما لمسناه أثناء تعاملنا مع المدونات السابقة، أنّها لا تحمل المفاهيم العرفانية كقضايا وعناصر وآليات جاهزة ومحدّدة في معالجة الظاهرة الشعريّة، وإنّما يحتاج الباحث إلى الغوص في امتدادها عندهم، وعلاقتها بالمقتضيات التي وضعوها للإبداع، واستخراجها من الآراء التي تتعلّق بشروط القول الشعريّ، ثمّ تصنيفها ومعرفة علاقتها ببعضها وعلاقتها بالبراديجم المعرفي الذي نشأت في ظلّه، ليتمكّن من ضبطها ورصد حركة اشتغالها وتصنيفها ضمن الإطار الذي تنضوي تحته.

يقودنا التّسليم بأنّ الممارسة العرفانية عند القدامى كانت مبنوثة في ثنايا آرائهم، إلى التّساؤل عن الخصوصيّة التي يفرضها هذا النّوع من المفاهيم، وكذا عن الآليات التي تمظهرت بها في فكرهم، ودورها في بلورة الاستراتيجيات التي تفعل التّنظير للظاهرة الشعريّة ضمن النّظرية الأدبيّة العربيّة التّراثيّة، وعن الميكانيزمات التي تحكّمت في صياغة النّموذج الشعري العربي، وفي قراءته ومعالجته، بحيث تقودنا الإجابة عن هذه الأسئلة إلى الخروج بالتّوصيف المنهجي للمفاهيم العرفانية التي تحكّمت في وضع المعايير النّقدية والمقاييس البلاغيّة أثناء دراسة الخطاب الشعري في الفكر التّراثي العربيّ القديم.

وقد دفعتنا الحاجة إلى الكشف عن تمثيلات الفكر العرفاني في التّراث النقدي والبلاغي، إلى الاستعانة بما تقدّمه العلوم العرفانية المعاصرة من آليات إجرائيّة ترتبط بمقتضيات القول والتّواصل وكان أكثر تركيزنا على ما قدّمته التّداولية العرفانية، واللّسانيات العرفانية، والبلاغة العرفانية وكذا علم النّفس العرفاني، ويرجع هذا لقرب هذه الحقول من مجال الدّراسة الأدبية، ودورها في الكشف

عن علاقة المكوّن الذهني بالمكوّن اللغويّ، سواء ما تعلق منه بمستوى التّخاطب اليومي أو بمستوى التّخاطب الإبداعيّ.

قادنا البحث إلى الخروج بتأصيل للنّمودج العرفاني الذي اشتغلت عليه الآراء النّقديّة والبلاغيّة في التّراث العربيّ، وهو ما جعلنا نمّح الممارسات العرفانية عندهم بعدا تنظيميا إجرائيا يتمحور على الهيئات التي يحضر فيها البعد الذهني أثناء التّنظير للعمليّة الإبداعية، من خلال النّمادج المعرفيّة التي وضعها القدامى وطوّروها وحدّدوا معالمها، حتى أضحت تشكّل مرجعية هامّة في السّاحة الأدبية العربيّة، وهذا ما يقودنا إلى التّسليم بأسبقية العرب في التّنبه إلى البعد العرفاني في إنتاج الأقوال وتأويلها.

يرجع الموجّه الأساس الذي انطلق منه القدامى في تبيين أهميّة البعد العرفاني في القول الشعريّ إلى براديجم الصّناعة العقليّة، الذي يمكن النّظر إليه باعتباره نموذجا مؤمّثلا يختزل الإطار الذي يتم تحديد مفهوم الشعر بالنّسبة إليه، فلم يتعامل مع القدامى على أنّه كلام ينتج عن الوحي أو الإلهام، بل اعتبر أنّه صناعة تحتاج إلى تضافر العمليات العقليّة التي يقوم بها الدّهن من أجل تحسينه وتركيب عناصره.

تظهر جهود القدامى العرفانيّة في حديثهم عن النّسق الذي يعتمد عليه الشّاعر أثناء الصّناعة، وهو يرتبط بالدوافع التي أسهمت في تحريك الشّاعر إلى قول الشعر، إذ إنهم يرون أنّ الإبداع الشعريّ يرجع إلى جملة من البواعث، فذكروا منها الرّغبة والرّهبة والطرب والغضب والرّكوب وشرب الخمر وغيرها، وفصلوا في علاقتها بتوجيه الشّاعر نحو اختيار الغرض الشعري الذي يكتب فيه قصيدته. كما تطرّقوا إلى المؤشرات التي تفعل الكفاءة الإبداعية عند الشّاعر واشتروطوا توفر القدرة الإدراكيّة السليمة من أجل توسيع المدخلات التي يعتمد عليها قول الشعر وأشاروا إلى ضرورة امتلاك الشّاعر نصيبا من الذّكاء لمساعدته في الاختيار المناسب لمدخل كلامه وتنشيط قدراته الذهنيّة، إضافة إلى ما تقدّمه الذّاكرة من عمليّات عقليّة تضمن استفادة الشّاعر من تلك المدخلات، وتنظيمها واسترجاعها بطريقة إبداعية. شكّلت هذه المعطيات الأرضية العرفانيّة التي يستند إليها نسق الإنتاج في التّفكير النّقديّ والبلاغيّ العربيّ القديم.

كما تطرّق القدامى إلى الميكانيزمات التي يحتاجها الشاعر أثناء الصّناعة، فتعرّضوا إلى الخطاطات العرفانيّة التي تؤثت عمليّة الإبداع، فكانت بمثابة مداخل لتمثّلات الشاعر حول ما يحتاجه في الصّناعة، وهي ترتبط بالنّمودج الشعريّ الأوّل، وبالبراديجم الذي وجّه مسار الخطاب الشعريّ منذ بداياته الأولى. وتجلّت الممارسة العرفانيّة كذلك في حديث القدامى عن الآليات التي تعتمد عليها عمليّة الصياغة، فتعرّضوا إلى علاقة البعد الذهني بتكوين الخطاب وترتيب عناصره من خلال النّظم. إضافة إلى أنّهم تناولوا التّفاصيل الكبرى التي تشكّل هندسة القصيدة العربية من المنظور العرفانيّ، على اعتبار أنّ مراحل البناء تخضع للنظام العرفاني عند الشاعر.

أمّا بالنّسبة إلى مرحلة التّلقّي فقد وجدنا أنّهم تعاملوا مع الشعر من منظور الخاصيّة التّفاعليّة التي يفرضها الخطاب على المتلقّي، وهي ترتبط بالشروط التّفعيلية التي وضعها القدامى من أجل أن يكون الخطاب مؤثراً ويجلب انتباه المتلقّي ويحقّق عنده الشّعور بالمتعة. ويتوزّع هذا الفضاء التّفاعلي للخطاب الشعريّ على المسارات الذهنيّة التي يستدعيها فعل التّلقّي في الفكر التّراثي، إذ ارتبطت بألية الاستدلال أثناء معالجة الخطاب، وبخاصّة ما اندرج منه ضمن الظواهر البلاغية من استعارة وكناية ومجاز. كما تطرّقوا إلى عمليّة الفهم التي تكون محصّلة الاستقبال والاستدلال، كونها تشير إلى النّتيجة التي يحقّقها المتلقّي من تفاعله مع الخطاب، وهي تكون بغرض إعادة بناء المعنى والكشف عن المقصدية التّواصلية التي يريد المتكلم التّعبير عنها.

ملخص:

يتوزع الحديث عن الطرح العرفاني عند العرب القدامى على مجالات المعرفة المتعددة التي شملتها مؤلفاتهم، إذ كان للنقاد والبلاغيين العرب السبق في الحديث عن القضايا العرفانية التي تطرحها الدراسات المعاصرة، وهي ترتبط بجوانب العملية الإبداعية؛ بدءًا بالمقومات التي ينبغي أن تتوفر في نسق إنتاج الخطاب، بما يحيل إليه من كفاءة إبداعية تقتضي حضور الدوافع والقدرة الإدراكية والذكاء، والذاكرة الإبداعية التي ارتبطت بالحفظ والاسترجاع. كما اهتموا بآليات بناء الخطاب؛ فنظروا إليه باعتباره نسقًا لغويًا يحتاج تشكيله إلى جهود عرفانية، ووقفوا فيه عند النظم والهندسة العرفانية لتمثيل المعاني الذهنية، واعتبروه جنسًا من التصوير يعتمد على التخيل، ويراعي المداخل المعرفية التي سننها العرب. إضافة إلى هذا تحدّثوا عن آليات التلقي من الوجهة العرفانية، ليربطوه بالاستدلال والتأويل والفهم، بغرض تحيين الدلالة التي يريد الشاعر تبليغها، اعتمادًا على التمثلات الاجتماعية التي أطرت البيئة المعرفية آنذاك.

الكلمات المفاتيح: العرفانية، الإبداع، البلاغة، النقد، الخطاب.

Abstract:

The opening of the discussion of the lesson of knowledge of the Arabs on the vast areas of authorship distinguished by the old, as the Arab critics and Balaghein early to talk about many issues related to theses, and relate to the aspects of the creative process starting with the product of discourse, which is based on cognitive processes associated with poetic production, and related to its mental structure as the issue of motivation and cognitive background and perception and intelligence, and talked about the importance of memory that they linked to the abundance of conservation and forgetfulness before saying poetry.

Key words : cognitive, creative, rhetoric, critics, discourse,