أدبيّة العلامة

The Literary Nature of the Sign

محمد عبد المطلب *

ahmedadelhotmailcom@gmail.com

الملخّص:

يتناول هذا البحث أدبيّة العلامة، ويجب أن نفرق بين نوعين من العلامات، فهناك علامات تقوم دلالتها على الترابط بالعالم الخارجي وما ينتابه من تغير، وهناك علامات ترتد إلى الذات، والثانية هي التي تنتمي إلى الصياغة الأدبية حيث تتحدد فيها الطاقة الضاغطة فنيًا وجماليًا، وهذا يقتضي نوعًا من الخبرة والتمرس باستخدام العلامة ومجالات التعامل بها، ومن هنا يكون المجال الشعري هو أوسع المجالات التعبيرية للعلامة الأدبية حيث يجد فيها المبدع قدراته الخاصة وقد تحولت إلى لغة ورموز.

والنظر في أدبية العلامة يمتد إلى النظر في مناهج النقد وخاصة ما ابتعد منها عن لغة النص إلى أمور غير أدبية، أي لا يمكن أن نطلق عليها (نصًا أدبيًا) كالكلاسيكية والرومانسية.

ومع مطلع هذا القرن كان هناك اتجاه لتناول النص من خلال مدخله الأصيل، أي من خلال لغته، وهذا المنهج له أصوله الراسخة في التراث في الدراسات النحوية والبلاغية، وبالرغم من ظهور المنهج الشكلي وآثاره البارزة في حركة النقد الغربي، ظل التناول النقدي عندما يمتاح مما في التراث دون أن يمد بصره إلى هذا الوافد الغربي وما فيه من إمكانات لتحليل النص ودراسة لغته.

* أستاذ بكلية الآداب – جامعة عين شمس.

وأهم ناتج يواجهنا في هذا المجال هو البعد عن التعسف النظري في فصل الشكل عن المضمون، إذ هما كما يقول سوسير كوجهي الورقة لا يتمزق أحد وجهيها دون أن يتمزق الآخر. وهذا التلاحم بين الشكل والمضمون هو الخطوة الأولية في النظر إلى النص نظرة داخلية تهتم ببنائه وتفسر نظامه وتحلل عناصره.

لكن يجب ألا نغرق في التفريق بين العلامة الأدبية وغير الأدبية؛ ذلك أن المضمون اللغوي يتسع لكل تجارب الحياة دون أن يخص واحدًا بكونه أدبيًا وآخر بأنه غير أدبي، فعلينا أن ننظر في الشكل نظرة محايدة باعتبار احتوائه على المادة الأولية التي بانضمامها إلى الدلالة يتم ظهور البنية مكتملة التشكيل، بحيث يصبح الفصل المتوهم بين الشكل والمضمون شيئًا زائفًا.

<u>الكلمات المفتاحية:</u> العلامة، العلاميّة، السيمولوجيا، النقد، الأدب.

Abstract:

This research deals with the literary nature of the sign, and we must differentiate between two types of signs. First, there are signs whose significance is based on the connection with the external world and the changes that befall it, and others that return to the self. Second, there is the sign that belongs to the literary formulation where the pressing energy is determined artistically and aesthetically, and this requires a kind of experience and practice in using the sign and the areas of dealing with it. In this instance, the poetic field is considered the widest expressive field of the literary sign where the artistic creator finds his special abilities transformed into language and symbols.

The consideration of the literary nature of the sign extends to the consideration of the methods of criticism, especially those that have moved away from the language of the text to non-literary matters, meaning that we cannot call them (literary texts) such as classicism and romanticism.

At the beginning of this century, there was a trend to read the text through its original approach, that is, through its language. This approach has its basis firmly rooted in the heritage of grammatical and rhetorical studies; and despite the emergence of the formal approach and its prominent effects in the Western critical movement, the critical approach remains in the heritage without imposing on this Western import and its potential for analyzing the text and studying its language.

The most important outcome is to stay away from theoretical arbitrariness in separating form from content, as they are, as Saussure says, like the two sides of a paper, one side of which cannot be torn without the other being torn. This cohesion between form and content is the initial step in looking at the text from an internal perspective that cares about its structure, interprets its system, and analyzes its elements. But we must not drown in the distinction between the literary and non-literary sign; this is because linguistic content encompasses all life experiences without singling out one as literary and another as non-literary. We must consider form from a neutral perspective, considering that it contains the raw material that, when combined with the meaning, results in the fully formed structure appearing. Hence, this imaginary separation between form and content proves to be a false notion.

Keywords: Sign, semiotics, semiology, criticism, literature.

(١)

يجب أن نفرق بين نوعين من العلامات، فهناك علامات تقوم دلالتها على الترابط بالعالم الخارجي وما ينتابه من تغير وتبدل، وهناك علامات ترتد إلى الذات، أي إلى العالم الداخلي للمتكلم والنوع الأول دليل صدقه يأتي من مطابقته للعالم الخارجي، بينما النوع الثاني يأتي دليل صدقه من خلال التأمل في أعماق النفس وما ينتابها من مشاعر أو أفكار، فعندما يدور حوار بين شخصين عن مظهر من المظاهر المادية التي تحيط بهما، يكون الأمر داخلًا في إطار الموضوعية الكاملة، وبمعنى آخر عن مستوى العلامة في مجال البحث العلمي مثلًا، أما إذا دار الحوار عن إحساس أي من الطرفين تجاه ما في الخارج أو ما في الداخل، فإن الأمر ينسحب إلى مجال العلامة الأدبية، أو ما نسميه الصياغة الفنية.

وهكذا لا يمكن أن يقوم لأي صياغة كيان حقيقي إلا بانتمائها إلى أحد المجالين السابقين، غير أن المجال الأدبي هو ألصق ما يكون باتجاهنا في هذا البحث، إذ هو المجال الذي تتحدد فيه الطاقة الضاغطة فنيًا وجماليًا، وهو الوسيلة الموصلة إلى نفوس الآخرين ومشاعرهم، فكل ما يربطنا بالأدب ليس سوى علامات، وكل ما يتمثل في الأدب من جمال إنما يعود إليها، فإذا كان الأدب تعبيرًا عن الحياة، فإن أداة هذا التعبير هي اللغة بكل علاماتها، وإذا ما فرغنا من الكشف عنها وتحليل علاقاتها نكون قد فرغنا من العمل الأدبي واستوعبناه. وإذا كانت اللغة تتميز بالسهولة واليسر في التعامل اليومي، فإن ذلك يتبدل تمامًا إذا ما انتقلنا إلى المجال الفني، لأن هناك عملية اختيار تحكم الأديب وهو ينتقي كلماته من جداول الألفاظ المتألفة، بحيث يحقق له هذا الاختيار أصلح المفردات وأدقها في موضعها الذي تغرس فيه، بل إن النظر في العلامة عند الاختيار يقتضي نوعًا من الخبرة باللفظة، ونوعًا من التمرس بمجالات استعمالاتها الذي أكسبها – بلا شك – بعض المعاني الهامشية التي تتبدى

عند الاستعمال فإما أن تكثف الدلالة وتعمقها، وإما أن تضعف منها وتضفي عليها تسطيحًا.

والذين يتعاملون باللغة في المجال الفني يلاحظون أن اللغة لا تكون دائمًا طيعة سهلة، بل هي عصية تحتاج إلى معاملة خاصة، ومهما بلغت وفرة المفردات التي تحمل أدق الدلالات بما فيها من هامشية، فإن هناك صعوبة ملازمة للأديب في استخدامه للغة "والذين يمارسون الإنتاج الأدبي منا يلاحظون بسهولة أن اللغة لا تكون في كل الأحوال تلك الأداة الطيعة للتعبير عن المعنى أو الفكرة أو الشعور، فهذه الأشياء لا يتم نقلها خلال الألفاظ إلا بعد جهد كبير، ولا نذهب في المثل بعيدًا، فكلنا قد مارس الكتابة العادية، وصادف الصعوبات التي كانت تقتضيه أن يقدم لفظة على لفظة، أو يستبدل لفظة بأخرى، أو يضرب عن التعبير كله ليبدأ من جديد تركيبًا آخر للألفاظ يراه أقرب إلى تكوين الجملة التي تنقل المعنى أقرب لما يكون إلى الدقة، أو أقرب ما يكون إلى نفسه، فإذا أدركنا ذلك كان تقديرنا للصعوبات التي يواجهها الأديب في استخدام اللغة أمرًا بديهيًا، ولكن حينما نعرف أن الأديب لا يكتفي بمجرد أن يفهمنا شيئًا، أو ينقل إلى نفوسنا معنى ولكنه إلى جانب ذلك يهدف إلى التأثير فينا، عندئذ ندرك الجهد الذي يبذله الأديب لتطويع الألفاظ لأداء مهمته الكبرى، فالمؤلف لا يكتفي بأن يجد اللغة الدالة على ما يرغب في أن يقوله، ولكنه يجب كذلك أن يذهب – أبعد من الدلالة – إلى الإيحاءات الفنية خلال ذبذبات النفس والفكر."[1]

وبما أن اللغة علامات أو رموز، فإن العقل الإنساني عندما يستوعب هذه الرموز قد لا يجدها كافية في الإبداع فيعمد إلى اختراع علامات جديدة تستطيع أن تحمل مفاهيمه الذهنية وتنقلها إلى المتلقي، وليس من المحتم أن تكون الجدة في اختراع علامة لم تكن موجودة أصلًا، بل قد تكون الجدة في شحن اللفظة القديمة بمدلول جديد، فالعلامات تنقل الأفكار والأفكار تعبر عن نفسها من خلال العلامات،

أي أن هناك علاقة جدلية بين الطرفين من حيث التصور النظري، وإن كان الواقع التطبيقي يخلو من هذه الثنائية تمامًا.

وعلى هذا فإن الاستخدام الشعري للعلامات ليس بهدف إقامة اتصال بقدر ما هو عملية تعبيرية يجد فيها المبدع قدراته الخاصة وقد تحولت إلى لغة ورموز، وهذا يختلف كثيرًا عما نجده في التعامل اللغوي المألوف الذي تتحرك فيه العلامات بين الطرفين تحركًا محددًا تكاد تنعدم فيه الجوانب الهامشية للدلالة، كما تنعدم فيه ضغوط المعنى بحيث يمكن القول إن اللغة في الاتصال المألوف لها كثافة تحجز وراءها الملامح العاطفية، أو الشحنات الانفعالية لتخلص طبيعة الاتصال للفهم والإفهام فحسب، فالاستخدام المألوف للعلامات استخدام مجرد بينما الاستخدام الفني يمكن أن تعتبره استخدامًا تشكيليًا يتضمن ظلاله وحواشيه فيقنع بقدر ما يمتع.

وإذا كان دي سوسير قد وسع من دائرة العلامات لتحيط بالتعامل البشري في مجمله، فإنه أعطى للغة أهمية خاصة وربطها بالدلالات في عمومها، ثم امتد المصطلح إلى مناهج الأدب والنقد فأصبح جزءًا من الدراسة الأدبية التي تعنى بالكشف عن نظام النص الأدبي باعتباره حدثًا مكتمل البناء تترابط عناصره بمجموعة من العلاقات الجمالية، وميزة هذا النوع من العلاقات أنه يقوم بنفسه دون وسيط.

والنظر إلى أدبية العلامة يقتضي النظر إلى مناهج النقد على عمومها وكيف أنها انشغلت عن لغة النص بما فيه من مفردات وتراكيب إلى أمور أخرى قد تتصل بالنص الأدبي ولكنه اتصال يحيط به ولا يتوغل في أعماقه، فأخذت حياة الأديب وظروفه الخاصة والعامة أهمية بالغة كادت أن تغطي أحيانًا على النص ذاته، بالرغم من أن النص هو ما نسميه أدبًا، أما ما يدور حوله فكلها جوانب قد تكون مهمة لكنها لا يمكن أن تسمى بالنص الأدبي، وربما لهذا ظهر ما يسمى بتاريخ الأدب وتراجم الأدباء ليزيح عن كاهل النص كثيرًا من الأعباء التي حملت عليه وشاركته أحقيته في الدراسة والبحث، ولا شك أن النظر إلى أسباب هذه الاهتمامات غير الأدبية يرجع

بالضرورة إلى الظروف المصاحبة لدراسة النص، ونعني بذلك المدارس النقدية التي كانت ترصد أسباب نهضة الأدب، أو أسباب انهياره والتي راحت تقنن للأدباء وتضع لهم المواصفات التي يجب أن يلتزموها عندما يقدمون عملًا أدبيًا، فالكلاسيكية والرومانتيكية كلتاهما كانت لها مقاييسها الخاصة في النظر إلى الأديب والنظر في الأدب ذاته، وكانت الرومانتيكية مغرقة في ذاتية الأديب مما هيأ لأن يحتل هذا الاغراق مساحة الدراسة النقدية حتى كاد أن يغطي على القيم الفنية الحقيقية في النص. بل إن اللغة ذاتها لم تعد لها قيمة فنية إلا بمقدار تعبيرها عن ذاتية صاحبها دونما نظر إلى العوامل الداخلية للنص الأدبي وما تؤدي إليه من نظام تعبيري يمثل الكشف عنه كشفًا عن جوهر النص وحقيقته.

"وفي القرن التاسع عشر غدا الشرح عن طريق عرض الأسباب كلمة السر السحرية وخاصة في السعي لمضاهاة مناهج العلوم الطبيعية. أضف إلى ذلك أن انهيار النظرات الشعرية القديمة، وما رافقه من انزلاق الاهتمام إلى الذوق الفردي للقارئ متن الإقناع بأن الفن لكونه من حيث الأساس غير عقلاني، يجب أن يترك للتذوق. وقد لخص السير (سد ني لي) في محاضرته الافتتاحية نظرية البحث الأدبي الأكاديمي بقوله: نحن نبحث في تاريخ الأدب عن الظروف الخارجية – السياسية والاجتماعية والاقتصادية – التي أنتج فيها الأدب – وقد أدى نقص الوضوح في مسائل النظرية الشعرية إلى عجز مدهش لدى معظم الباحثين حين تواجههم مهمة التحليل الفعلي للعمل الفني وتقييمه."[2]

ومع مطلع هذا القرن ظهرت هناك بوادر لتناول النص من خلال مدخله الأصيل، أي اللغة، فلغة النص هي المادة المحسوسة التي يمكن التحرك منها وراء العلاقات التي تربط بين المفردات باعتبارها مجسدة لحركة الفكر الداخلي، ولا شك أن العودة إلى هذا المنهج يمكن أن يمثل نوعًا من العودة إلى منهج عرضه القدماء وتوسعوا فيه من حيث كانت الدراسة النحوية والبلاغية بمثابة رصد شكلي للتكوين

الجملي، كما هي في نفس الوقت رصد المفردات العلامات التي من مجموعها يتم تشكيل النص في صورته الصياغية. ومن ثم تكون مراجعة هذه العلوم القديمة خطوة أولية لاستكشاف ما فيها من إمكانات تصلح أن تكون مدخلًا للتعرف على النظام الأساسي لحركة الصياغة، مع ضرورة ربطها بما يمكن أن يكون صالحًا في مناهج النقد الحديث.

وقد أخذ المنهج الشكلي يسيطر على حركة النقد في الغرب دون أن يكون له أثر واضح في حركتنا النقدية المعاصرة، وإن كان هناك إرهاصات حول هذه الخطوة النقدية تناثرت هنا أو هناك في بعض المؤلفات الأدبية، ظهرت على استحياء دون أن تتابع ببعض التطبيقات التي تضع أمام القارئ النموذج الصحيح الذي من خلاله يمكن متابعة العملية النقدية في مستواها التنظيري أولًا ثم التطبيقي ثانيًا، مع الأخذ في الاعتبار وجود أجناس أدبية لم يكن لها وجود تقريبًا في أدبنا القديم.

ومن الواضح أن أول أساس تنطلق منه أدبية العلامة هو الابتعاد تمامًا عن عملية الفصل القديمة بين الشكل والمضمون، وإضفاء ملامح خاصة على كل منهما، إذ كانت دعوة دي سوسير إلى اعتبارهما كوجهي الورقة بمثابة دعوة إلى استحالة الفصل، ومن ثم يصبح إضفاء ملامح خاصة لكل منهما عملية خارجة عن مفهوم العلامة اللغوية، بل خارجة عن مفهوم العملية الأدبية على وجه العموم، فالذي يقوم بدراسة المضمون منفصلًا عن الشكل لا شك سيواجه بصعوبات تغرقه في شكليات تتصل بالصياغة وما فيها من طاقات تعبيرية لا يمكن إدراك المضمون إلا من خلالها.

وكذلك من يحاول دراسة الشكل وحده ويغرق في رصد خواص لفظية سوف يجد نفسه – بلا محالة – مستغرقًا في جوانب فكرية تشده إليها أولًا لكي تحركه إلى الصياغة ثانيًا، وبهذا تنصهر جوانب الشكل والمضمون في إطار واحد، فيمثل الخطوة

الأولية في النظر إلى النص نظرة داخلية تهتم ببنائه، وتفسر نظامه، وتحلل عناصره لتضع أمام القارئ جوهر النص ليتفهمه ثم ليتمتع به.

وليس معنى هذا أننا ننادي بحركة وسطية، بل معناه أننا نريد صرف النظر عن بعض المآخذ التي أغرق فيها البلاغيون القدماء، دون أن يكون ذلك مدعاة لإنكار جهدهم الملفت في الكشف عن كثير من الجوانب الجمالية في الصياغة الأدبية.

وإذا أقر الجميع بأن اللغة هي مادة الأدب فإن ذلك يتبعه اعتماد هذه اللغة مدخلًا أصيلًا لدراسة النص، فالأدب عملية انتقاء لغوية يتبعها عملية تشكيل بنائية، أي أن هناك خطين متقاطعين يعملان على إفراز الصياغة الجمالية، بحيث لا يرتد الدارس إلى الأديب، بل إلى أدبه ولا يميل إلى المحيط الخارجي للنص، بل يغوص في أعماقه فيكون تاريخ الحركة الأدبية هو تاريخ اللغة في مستواها الإبداعي، ومدى ما يصيبها من تعقيد أو ما ينتابها من تشكيل يبرز خواصها الجمالية. ذلك أن المستوى المألوف يتم تلقائيًا دون تعمل، وإنما تظهر التشكيلات الجديدة عندما تستخدم اللغة كوسيلة لإبراز العناصر الجمالية فيها، حتى يصبح الأديب خالقًا للغته الخاصة التي لا يتشابه فيها مع غيره من المبدعين.

ولا يمكن متابعة العلامة في أدبيتها دون الاعتماد على خلفية لغوية تحقق مقياسًا تقاس إليه الصياغة بعد تغليفها بالنية الجمالية، حقيقة قد تكون هذه الخلفية شيئًا وهميًا، لكن الإلحاح على العودة إلى النموذج المثالي للغة يحقق ما يمكن أن نسميه التشكيل الكمي والكيفي للصياغة الأدبية، وذلك برد العلامة إلى مصدرها في الذهن، وإلى مرجعها في الواقع، ثم في مرحلة ثانية ترد إلى ما يجاورها من علامات، بحيث تصبح العلامة على مستوى المفرد كما هي على مستوى الجملة، ذلك أن وحدات المعنى والجمل تشير إلى أشياء مثلها في ذلك مثل العلامة المفردة تمامًا، وخاصة فيما يتصل بالبناء الفني في القصة أو المسرحية، إذ تصبح الطبيعة بكل

مشاهدها المركبة لعلامات مركبة أيضًا، كما تصبح الشخصيات بكل ملامحها إطارًا صالحًا مرجعًا لتكوينات علاميّة تحتوي فيما تحتوي الأفكار والعواطف.

ولا يمكن أن تنفصل العلامة عما يصاحبها من معاني ليست أصلًا داخلة في معجميتها، ذلك أن تكرار الاستعمال تصحبه مقامات وأحوال تضفي على العلامة أشياء تكثف من دلالتها، وفي بعض الأحيان قد تصبح ملازمة لها لا تنفك عنها، والمرجع في ذلك إلى المبدع أولًا ثم المتلقي ثانيًا، فالمبدع يختار وينظم والمتلقي يستشف المعنى الأصلي الذي يتفق والإطار العام للدلالة فهو الذي يأخذ العلامة بما تحويه من مصاحبات، وهو الذي يجردها من هذه المصاحبات تبعًا للسياق الذي تتحرك فيه الصياغة، فلفظة الأسد لا يمكن أن أسمعها دون أن آخذ في الاعتبار دائمًا ما تحتويه هامشيًا من معاني الشجاعة والإقدام، أو الافتراس والتوحش، وكذلك الأمر في مفردات اللغة وخاصة ما نستخدمه منها في المجال الأدبي، إذ في المجال المألوف كثيرًا ما نأخذ العلامات في حدودها الضيقة، فالإشارة للأسد تكفي المتلقي في أن يدرك صورة الحيوان المعروف دونما حاجة إلى أن يأخذ معها تلك المصاحبات الدلالية، ونظرًا لأن هذه المصاحبات قد تختلف من سياق إلى آخر فإنه من الواجب أن يؤخذ في الاعتبار دائمًا الحال والمقام الذي يلقي فيه الكلام وإلا لأدى إهمال ذلك إلى سوء فهم يجر الصياغة إلى غير ما هي له، بل قد يفقدها أهم عناصر الجمال فيها بعد إهمال عناصر الإيحاء الذي تشتمل عليه. لكن ليس معنى ذلك أن نغرق في التفريق بين العلامة الأدبية وغير الأدبية ذلك أن المضمون اللغوي يتسع لكل تجارب الحياة دون أن يخص واحدًا منها بكونه أدبيًا وآخر بأنه غير أدبي، فاللفظة المفردة في ذاتها تصلح لكل مجالات التعامل اللغوي، إنما الذي يضفي عليها صفة الأدبية أو يسلبها عنها هو الاستعمال ذاته، وكيفية تركيبها مع غيرها من المفردات، إذ قد تسير على نمط مألوف يهدف إلى الإبلاغ والتوصيل فحسب، وهنا نقول إنها غير أدبية، وقد تتجاوز ذلك إلى انتهاك ما هو مألوف، أو تتكرر على نحو معين، أو تشحن

بضغوط دلالية خاصة، فتمثل حينذاك الخواص الأدبية للعلامة، فالحكم إنما يكون للأصلح لا للأحسن، وبهذا نصل إلى حدود صياغة جمالية ترتبط مصاحبها وتنم عن إمكاناته المميزة في استخدام اللغة، وربط علاماتها بحركته الذهنية الداخلية؛ فنيومان يلاحظ "أنه بينما تستخدم الأغلبية من الناس لغة زمانهم . كما يجدونها . فإن العبقري يستخدم اللغة لأغراضه الخاصة، ويشكلها تبعًا لاستعداداته الخاصة، ويعلق (هرسون) بقوله: معنى هذا أن اللغة تستقبل دائمًا أثرًا جديدًا خاصًا على يدي كل كاتب له شخصية قوية التميز."[3]

فاللغة التي يتعامل بها عالم في شرح نظرية ما، وتوصيل جوانبها الدلالية إلى جميع الناس في كل زمان ومكان بحيث يتفقون على دلالتها هذه اللغة تمثل نوعًا من العلامات التي يمكن أن يحل محلها علامات أخرى غير لغوية دون أن يكون هناك فارق جوهري بين الأمرين، كل ذلك يدفع اللغة إلى أحضان التعامل الحياتي، وكل ذلك يغاير – بلا شك – التعامل في مجال الأدب، إذ اللغة حينذاك لم تعد كثيفة تحول بين المتلقي وبين النفاذ منها، على عكس اللغة الأدبية ذات الشفافية التي تسمح للقارئ بالنفاذ منها إلى ما خلفها من مصاحبات هامشية قد تكون أهم من الدلالة الرئيسية التي لها، وبمعنى آخر نقول إننا ننتقل باللغة من مجال الاقناع إلى مجال الامتاع.

وليس معنى هذا أننا نعود إلى التفرقة القديمة بين الشكل والمضمون، ذلك أن النية الجمالية التي تغلف الصياغة لا يمكن أن تنفصل عما تحتويه من معاني أو دلالات فالتفرقة بين هذين الطرفين ليست مما يخيفنا في شيء، لأن اعتمادها في مجال الدراسة الأدبية شيء يكاد يكون قريبًا من المحال، حقيقة قد ننظر في الفعالية الجمالية للصياغة، لكن هذه الفعالية لن يتحقق لها وجود فعال إلا يردها إلى مصدرها من الذهن؛ لأن الشكل سوف يحتوي –بالضرورة– على مكونات المضمون، كما أن المضمون لن يتم له وجود حق إلا بالاتكاء على الشكل فالعظمة التي في نص شعري

مثلا قد تتصل بالمضمون أو بالمعنى، لكن كيف يتسنى لنا إدراك هذه العظمة دون أن نتفحص الشكل الذي برزت فيه؟

فمن يقصر همه على العناية بالشكل واعتباره مناط المزية والفضيلة دون أن يراعي في هذا الشكل الحركة الداخلية في النفس، يكون قد أسلم نفسه إلى وهم باطل حيث عدل عن الصواب كل معدل، ودخل في فحش من الغلط – كما يقول عبد القاهر الجرجاني – حتى إنه ينكر أن يكون النظم نظمًا للكلام من خلال ما يحتويه من أفكار، أي أن المتكلم إذا فكر في الألفاظ التي يريد أن ينطق بها فكر فيها دون المعاني، وذلك مخالف لما جرت به العادة ورسخ في الجبلة من أن الإنسان يخيل إليه إذا هو فكر أنه ينطق في نفسه بالألفاظ التي يفكر في معانيها، حتى إنه يسمعها سماعه لها حين يخرجها من فيه، وهذا تجاهل لأن سبيل ذلك سبيل إنسان يتخيل دائمًا في الشيء قد رآه وشاهده أنه كان يراه وينظر إليه، وأن مثاله نصب عينيه، فكما لا يوجب هذا أن يكون رائيًا له، وأن يكون الشيء موجودًا في نفسه، كذلك تخيله أنه كان ينطق بالألفاظ موجبًا أن يكون ناطقًا بها، وأن تكون موجودة في نفسه، حتى يجعل ذلك سببًا إلى جعل الفكر فيها، ثم إنا نعمل على أن ينطق بالألفاظ في نفسه، وأنه يجدها فيها على الحقيقة، فمن أين لنا أنه إذا فكر كان الفكر منه فيها؟

أم ماذا يروم – ليت شعري – بذلك الفكر، ومعلوم أن الفكر من الإنسان يكون في أن يخبر عن شيء بشيء، أو يصف شيئًا بشيء، أو يضيف شيئًا إلى شيء، أو يشرك شيئًا في حكم شيء، أو يخرج شيئًا من حكم قد سبق منه لشيء، أو يجعل شيئًا شرطًا في شيء، وعلى هذا السبيل، وهذا كله فكر في أمور معقولة معلومة زائدة على اللفظ.[4]

والعجب ممن يجعل الفضيلة في شيء إذا انفرد لم يجب به فضل البتة، ولم يدخل في اعتداد بحال، وذلك أنه لا يخفي على عاقل أنه لا يكون بسهولة الألفاظ وسلامتها اعتداد حتى يكون قد ألف منها كلام، ثم كان ذلك الكلام صحيحًا في نظمه والغرض الذي أريد به، ولو أنه عمد عامد إلى ألفاظ فجمعها من غير أن يراعي فيها معنى ويؤلف منها كلامًا، لم تر عاقلًا يعتد السهولة فيها فضيلة، لأن الألفاظ لا تراد لأنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة وعلامات على المعاني، فإذا عدمت الذي له تراد، أو اختل أمرها فيه لم يعتد بالأوصاف التي تكون في أنفسها عليها[5].

وعلينا إذن أن ننظر في الشكل نظرة محايده باعتبار احتوائه على المادة الأولية التي بانضمامها إلى الدلالة يتم ظهور البنية مكتملة التشكيل بحيث يصبح الفصل المتوهم بين الشكل والمضمون شيئًا زائفًا، أما على مستوى تكامل الطرفين فإن ذلك يحقق ما نسميه النظم الفني الذي يمتع بقدر ما يقنع، ويثير بقدر ما يفيد، أي أن العمل يصبح في النهاية نظامًا كليًا من الإشارات التي ترقد إلى منبعها في الذهن أو إلى مرجعها في الواقع الخدمة العملية الإبداعية.

ولا شك أن النقد الذي يعتمد على البناء العلامي وقدرته على إبراز المضمون في أجلى صورة أصبح أكثر شيوعًا في الفترة الأخيرة بفضل تطور الدراسات اللغوية واتصالها بالأدب من ناحية والنقد من ناحية أخرى حتى أصبحت العلاقة بين اللغة والأثر الأدبي موضوع دراسات موسعة في المجالات الأكاديمية، وإن انعكس أثرها بشكل محدود خارج دائرة البحث الأكاديمي. ولا شك أن هذا الجهد قد أثمر في كثير من الأحيان في الكشف عن حقيقة النص في ضوء البحث اللغوي المباشر، فظهرت أسرار الصياغة واضحة جلية بحيث عدلت كثيرًا من مسارات النقد القديم، وأظهرت إشارات دلالية ما كان لها أن تظهر من غير هذه المساعدات اللغوية، ذلك أنها ركزت على الدلالات والعلامات التي أفرزتها ففتحت أبواب الدراسة الموضوعية، أو القريبة من الموضوعية بالتركيز على دلالات النص ورموزه. فعظمة الأثر الأدبي تتأتى من

القدرة على كشف خفاياه وتجدد هذا الكشف مرة وراء أخرى، وليس الأمر مجرد رصد ظاهرة معينة ثم الفراغ منها إلى غيرها، بل هناك كشف متجدد كلما أتيحت الدراسة الأدبية، وكلما أتيحت عملية الرصد المتصلة بالبنية اللغوية، فحقيقة الأثر الأدبي إنما تكمن في اللغة، وهذه الحقيقة لا تتصل بالواقع إلا بمقدار ما ترتد إلى نظامها الخاص بها، فاللغة ليست نتاجًا للنص الأدبي وإنما هي المكون الوحيد له، وهي التي تضفي عليه ثوبًا من العلامية التي تحيله إلى مجموعة إشارات ورموز.

(٢)

لا شك أنه قد قامت دراسات موسعة اتصلت بالنص الأدبي تتناوله من حيث الصحة اللغوية، وتحاول أن تستمد منه كثيرًا من الشواهد التي تمثل العلامة في مستوى الدراسة النحوية.

كما أن هناك دراسات أخرى تجاوزت مسألة الصواب والخطأ واتصلت بطبيعة العلامة في العملية الابداعية بدءًا من العلامة المفردة وصولًا إلى العلامة المركبة في حدود الجملة أو القطعة الكاملة، مع ربطها بالطاقة التعبيرية في اللغة من ناحية، والطاقة العاطفية في المبدع من ناحية أخرى، انطلاقًا من الحقيقة الفنية للصياغة وهي كونها تعبر وتؤثر في آن واحد.

وبما أن النقد القديم – عمومًا – ازدوجت فيه الوصفية والمعيارية فقد ترتب على ذلك أن تحاط العلامة اللغوية بمجموعة من التوصيات التي أحالت الملامح الجمالية إلى صور تقعيدية مهمتها مساندة الحكم الذي يصدره الناقد فتبرر وتعلل، وتشرط وتقنن، وفي أحيان كثيرة تروغ العلامة من هذه القيود لتنضوي تحت إطار العرف السائد أو التقاليد المرعية. وأصبح للنقاد في مجال العلامة الأدبية حتمية تنطبق على ما بين أيديهم من نصوص، كما تنطبق على ما ليس في أيديهم اكتفاء بدلالة الحاضر على الغائب، وعندما تعجز هذه الحتمية عن احتواء كثير من المفردات يروغ الناقد إلى بعض العبارات الانطباعية ذات المفهوم الواسع من مثل (حسن التأليف)، و(الجزالة)، و(الرقة) إلى غير ذلك.

وبرغم ذلك فإن هناك جوانب كثيرة يظل لها اتصال مستمر بعملية بناء الأسلوب، وخاصة النظر إلى العلامة من جانب تركيبها النحوي، أو من جانب بنائها البلاغي.

والحق أن البحث النحوي قد أمد الدراسة النقدية عمومًا بقيم موضوعية في النظر إلى العلامة المفردة من حيث بنائها وصيغتها، ثم في حالة تركيبها من حيث صلاحيتها الموضع بعينه، ومن حيث صلاحيتها لمجاورة غيرها من العلامات لتكون في النهاية الصورة الدالة الكبرى، وهي بذلك تحاول تخطي عناصر الذاتية وصولًا إلى قدر كبير من الموضوعية تبدأ بالنص وتنتهي به من خلال رصد الخواص الجمالية التي اكتسبتها العلامة من خلال الممارسة المستمرة في التعامل بها على المستوى المألوف أو المستوى الإبداعي، وهو ما أصل إقامة علاقة وثيقة بين الدوال ومدلولاتها في صور الكلام على مختلف مستوياته. ولقد توفر الدارسون على رصد العلامة المفردة بحسبانها الإطار الدلالي الضيق الذي يتكون منه التركيب، وكان رصدهم لها من زوايا متعددة، منها ما يتصل بالناحية الصوتية، ومنها ما يتصل بوظيفتها، ومنها ما يتصل بالرمز الذي تشير إليه، وكل ذلك يتجاوز مجرد كون العلامة وحدة لغوية إلى كونها أداة فنية لها خواصها التي ترتبط بالجنس الأدبي الذي ترد فيه، وهذه الخواص هي التي تهيئ للمبدع أن ينتقي ويختار من مخزونه اللغوي ما يتفق مع هذه الخواص. وعلينا أن نتنبه إلى أن هذا الاختيار محكوم بمستويين: الأول يأتي فيه الاختيار من المخزون من خلال المتعارف عليه، أو من خلال التعامل اللغوي المألوف الذي يقدم الصياغة الاخبارية أو النفعية في عفوية تختلف فيها الدلالات من لفظة إلى أخرى، وبمعنى آخر فإن جدول الاختيار المجموعة الألفاظ يأتي في خطوط منفصلة بحيث لا تتداخل فيه دلالة اللفظة المختارة مع غيرها من الدلالات.

الثاني: يأتي فيه الاختيار في مستواه الإبداعي فيخضع للمقاصد الواعية. وتتشابك فيه الدلالات، ويفتقر فيه مؤلف الكلام إلى معرفة عدة أسماء لما يريد استعماله في النثر أو في الشعر لكي تتاح له مساحة واسعة يتحرك فيها، فإذا ضاق به اللفظ عن موضع معين عدل إلى غيره مما هو في معناه، أو قريب منه.

وتشابك الدلالة واختلاطها يتصل بمباحث البيان، وكيفية ما فيها من إيراد المعنى الواحد بطرق تعبيرية مختلفة تتميز بفكرة الوعي والإرادة، مع ملاحظة تداخل العلاقات بين الدوال والمدلولات.

والعمل الأدبي كتكوين عقلي يخرج في صورة مادية مكونة من مجموعة من العلامات المتسقة التي تهدف إلى أداء معنى عام أو خاص، تتمثل في الذهن، ثم يرمز لها بالعلامة اللائقة بها، وبما أن النشاط العقلي شيء خفي يصعب رصده ودراسته، فإن الاهتمام كله يتجه إلى المظهر المادي لهذا النشاط والمتمثل في العلامة بتكوينها الصوتي.

ويبدو أن النظر في اختيار العلامة كان يمر بمرحلتين الأولى: مجرد التعبير بألفاظ تأتي وما يتفق في صورة عفوية.

الثانية: تهذيب هذه الألفاظ وتنقيحها حتى يبرز المعنى في أحسن صورة، فتأتي اللفظة مع ما يجاورها في تجانس تؤكده العلاقة النحوية التي تبعد التركيب عن معنى الضم إلى معنى التعليق، فهناك معنى يأتي أولًا قد لا يحسن الأديب تنسيق مفرداته، لكنه سوف يفهم بطريقة أو بأخرى، ثم في مرحلة تالية يحدث التهذيب والحذف والزيادة من خلال إيقاع الاختيار على جداول متشابهة في المعنى فينتج ما نسميه بالصياغة الأدبية. ومن المؤكد أن معظم الدراسات التي اهتمت بأدبية العلامة قد أقامت علاقة وثيقة بين الدال من حيث كونه صوتًا، وبين المدلول باعتباره رمزًا له وإشارة إليه، وحذق المبدع يتوقف إلى حد بعيد على مدى توفيقه في استغلال الخواص المتعددة للدوال في مستوياتها المختلفة، ومن هنا تناول الدارسون هذه الدوال في حالة إفرادها، وفي حالة تركيبها، كما تناولوها من حيث الخواص التي ترجع إلى مفردات حروفها أي ان الدراسة اتصلت بالكم والكيف للعلامة عند استعمالها استعمالًا أدبيًا.

وقد ساعدت مثل هذه الدراسة على ضم مساحة كبيرة من العلامة اللغوية إلى جانب النقد الأدبي، فاتصلت اللفظة بطبيعة الأسلوب، وساعدت الدروب المتشعبة للبحث البلاغي على تأكيد صلة هذا المستوى من الدراسة بفن التعبير الأدبي.

ولعل أضعف نقطة تواجهنا في هذا المجال تأتي من الاعتقاد السائد بأن هناك أشكالًا محددة، وقوالب مسبقة تصب فيها العلامة لتصبح مطابقة للمواصفات اللغوية والبلاغية، ومن ثم تأخذ أحقيتها الكاملة في عملية بناء الأسلوب.

ولا شك أن البلاغة والنقد القديمين قدما لنا مراجع عديدة تتوفر فيها كمية هائلة من النصائح والتوصيات مقسمة ومصنفة، وافتقادها يعرض الأسلوب للنقد اللاذع، بل ربما انتهى الأمر إلى سلب صفة الأسلوب منه.

ومن المؤكد أن الأسلوب قد ارتبط أساسًا بطرق متنوعة في التعبير تحدها علاقات تركيبية لغوية ومعجمية منظمة، وبهذا يتحقق للأسلوب وجوده الخاص به، والذي يكتفي بنفسه بعيدًا عن المنشئ أو المتلقي، فهو لا يدل إلا على ذاته، ولا يعبر إلا عن خواصه، ولا يعني هذا أن يتم التطابق الكامل بين مفردات هذا الأسلوب وبين مدلولاتها في طبيعتها العادية المألوفة، ذلك أن العلامة وإن أخذت مفهومًا واضحًا في أذهان كثير من الدارسين، فإنها تظفر بجدل كبير من اللغويين الذين حاولوا تحديد مفهومها وبيان حدودها، ودورها في التركيب باعتبار الإطار الدلالي الضيق في عملية الاتصال. ولا يمكن وضع حدود مميزة للعلامة من الناحية الصوتية إلا عند الاستعانة بالدلالة. إذ هما طرفان متلاحمان، لا يمكن اغفال أحدهما دون الآخر، ومن ثم كانت الدراسات القديمة مشغولة وهي تحدد مفهوم الكلمة بالناحية الدلالية فأضافت المعنى الذي دونه تفقد الكلمة قيمتها الحقيقية. ومهما يكن من شيء فإن اللغة تحوي مجموعات صوتية يمكن أن ندرك عند سماعها أنها علامة لها مواضعتها التي تنسبها إلى الأسماء تارة، وإلى الأفعال تارة أخرى، وأحيانًا تنتسب إلى الحروف على الرغم من عدم استقلال الحرف بالإفادة.

ولكي يتم البناء الأدبي للعلامات لا يكفي مجرد الضم كيفما جاءت المفردات واتفق لها، إذ أن المسألة تتجاوز عملية الضم التي تخلو من القصد والوعي، إلى عملية التعليق، بحيث تلعب العلاقات النحوية دورها في خلق الأسلوب، فيتحقق مستوى الصحة ومستوى الجمال في آن واحد.

ويبدو أن مجموعة المفردات سوف تتفاعل من خلال المجاورة لتعبر في النهاية عن طبيعة العلاقات التي تربط بينها، وهو تعبير يختلف من أديب لآخر، ومن مبدع لآخر، بحيث يتحقق في كل مستوى جانب الصحة وجانب المزية والفضيلة، ولا يخفي هنا أن التعبير سوف يكون صورة صادقة للواقع المعين، فتتوفر خواص الامتياز أو الضعف فيه نتيجة لنظرة المفكرين الفلسفة الوجود.

فعندما ساد الاعتقاد بتحرك الإنسان في عالم مخلوق سلفًا أصبح كل ما يواجهه له وجوده المنظم المتسق، وبهذا تصبح اللغة شيئًا خارجيًا بالنسبة للإنسان.

أما النظر إلى اللغة باعتبارها من مبتكرات الإنسان، فإن ذلك يربطها بالتجربة المعيشة، ويجعل منها كائنًا حيًا متحركًا، ويجعل العلامات في عملية نمو وتبادل في الدلالة، حتى يتحول الإنسان إلى مبدع للغته الخاصة كلما حاول التعبير عن نفسه، أو كلما رأى غيره يحاول هذا التعبير. ومن هنا يشعر أن مجموعة القوانين والتوصيات قد ضعف سلطانها بمرور الزمن، ولا يبقى لها وجود إلا في مجال الوظيفة التعليمية فحسب. وليست العلامة المفردة وحدها هي مدار اهتمامنا في هذه الدراسة، بل إن العلامة المركبة لا تقل عنها أهمية إن لم تتفوق عليها، وخاصة في مجال الاستعمال الأدبي للغة، لأنه هو الذي يمثل الإمكانات الفردية المتنوعة في الأداء، القائمة على المقاصد الواعية، حيث تصنع من التعبير المألوف إطارًا غير مألوف، تحاول فيه أن تخترق حدود الأنماط الجاهزة، وتنتهك القوالب الرسمية بخلاف اللغة العادية التي تأتي وما يتفق من خلال التفاهم اللغوي الذي يحدث بصفة منتظمة بين الأفراد. وليس

معنى هذا أننا نقيم حاجزًا صلبًا بين مستوى الأداء الأدبي، ومستوى الأداء المألوف، ذلك أن المستوى الأول يستمد شرعية وجوده من المستوى الثاني.

ومن هنا يكون تحركنا في مجال العلامة المركبة من حدود الجملة بعمقها اللغوي، والذي قام على أساس اختيار العلامة المفردة أولًا، بما فيها من خواص استبدالية تتيح للمبدع نوعًا من المرونة في التعامل اللغوي على مستوى الإفراد أو مستوى التركيب فيختار ما يناسب السياق، ويفضل دالًا على آخر لأسباب صوتية أو وظيفية أو دلالية.

ويجب في هذا السياق أن نفرق بين عمليتين تتصلان بالمركبات وهما (الضم) و (التعليق)، وقد سبق أن عرضنا لهما، لكن نعود ونذكرهما في هذا المجال باعتبار أن (الضم) لا يؤدي إلى فائدة دلالية أدبية كانت أم غير أدبية، وإنما تأتي هذه الفائدة عند التعليق حيث تتصل الصياغة باحتياجات الإنسان في التعامل مع غيره، أو في اتصاله بالأشياء التي تحيط به، ولا شك أن هذا المسار في التعامل اللغوي يحيل كثيرًا من الجوانب الذاتية في اللغة إلى جوانب موضوعية تتيح لأصحابها قدرًا من الفهم والإفهام، ومن ثم تحتمل التفسير والتعليل، بل إنها تضيف إلى اللغة أشياء ما كانت لتوجد لولا هذا التواصل، فاللغة تفرز من خلال الصياغة الأدبية وسائل إضافية تضفي عليها طابعًا عميقًا، وهو أمر لا يمكن العثور عليه في الاستعمال اليومي المألوف.

ويجب أن تشير هنا إلى أن النظرة العابرة لا تكفي أبدًا في إدراك دقة السمات اللغوية التي تتجلى في التعبير الأدبي، ولا الحاسة الذوقية يمكنها أن تقوم بهذه المهمة، بل لا بد من الارتكاز على عملية التتبع للنتاج الأدبي في مراحله المختلفة للخروج ببعض التوصيفات التعبيرية التي تتلون إلى حد ما بالاتجاهات الفكرية لأصحابها. ولا شك أن البلاغة القديمة كان لها دور أساسي في تلمس هذه الأمور وإن ركزت جل اهتمامها على العلامة المفردة والمركبة من الناحية الشكلية، حيث

درست أنواع التعبير المختلفة، ووضعت لها الأسماء والمصطلحات، وظنت أن ذلك هو كل مهمتها، ومن المؤكد أن هذا النمط من الدراسة أدى إلى كشف بعض الجوانب الكامنة في الصياغة الأدبية، لكنه مازال في حاجة إلى متابعة مستمرة للانتقال من مستوى الإطار الشكلي إلى الجوانب العميقة في الصياغة بحيث يصبح النظر في أحدهما نظرًا في الآخر، ومن ثم تتاح عملية التفسير، كما يتاح الكشف عن النظام الحقيقي للصياغة الأدبية. والنظر إلى العلامة المركبة يتسع لمفهوم اللغة على شموليتها، كما أنه يؤكد في ذات الوقت وجود هياكل فكرية تهيئ الممتلك اللغة تحليل ما يحيط به من خلال علاماته المفردة، كما أن طبيعة التجارب العملية تضيف إلى الرصيد المختزن كثيرًا من الرموز الذهنية التي تنضاف إلى الهياكل السابقة.

ولا شك أن عمليات الفكر المجردة تتم في المستوى العميق، ثم تتجسد عن طريق البني السطحية، وبهذا تتحول اللغة إلى نظم قائم بعقول أصحابها وذاكرتهم، ولكي نصل إلى الدلالة الحقة يمكن إيجاد نوع من التجزئة لعناصر العلامة المركبة، مع ملاحظة أن هذه التجزئة عملية موقوتة، فيمكن الرجوع بعدها وإعادة التركيب إلى صورته الأصلية من خلال قواعد تنظيمية محددة، ومحاولة تجاوز هذه القواعد يؤدي إلى خلل في الهيكل البنائي، ثم إلى خلل في الدلالة الناتجة منه. والإدراك اللغوي للدلالة يقتضي وجود مهارات معينة تظل لها فاعليتها عند القيام بعملية التحليل، وقد يكون أهم المخاطر في هذا المجال إغفال الجانب المحسوس في العلامة، والركون إلى التجريدات اللغوية التي حققها الدارسون القدامى، فيكون ذلك نوعًا من الكسل العقلي الذي يعوق عملية التحري عن النماذج المسيطرة في اللغة، كما يعوق ما هو فردي، أو خاص، أو عابر في التراكيب اللغوية.

ونتيجة لهذا يعيش المحلل داخل إطار من المثالية المطلقة، فيحكم على الأحداث اللغوية حكمًا جامدًا ضيقًا، فيتحول حكمه إلى نوع من التحكم، فيكون مجال الرفض أو القبول فسيخًا أمام حركته.

ولا شك أن الدلالة خاضعة لمنطق العقل، ذلك أن المؤثر في تطور اللغة هو عقل. الإنسان، فلا يمكن إذن ألا يكون لوظائفه أثر بارز في تكوينها وإفرازها لدلالتها، فنحن نجد لونين من المبادئ يسيطران على حركة الفكر اللغوي، مبادئ ذات حقيقة أبدية تتصل بتحليل الفكر الناشئة عنه، ومبادئ تتوقف على المواضعة، وإذا تأملنا كل ذلك وجدنا النظر العقلي متمثلًا في طبيعة المعنى، وتنوعات الدلالة، وهي دلالة تتحقق على المستوى الخارجي في علامات محسوسة هي الأصوات، ولما كانت الدلالة ذات طبيعة موضوعية في أصولها، فإنها لا بد وأن تكون قابلة للتحقق في شكل يتلاءم مع العقل وقدرته على الترتيب والتنظيم، وفي وسع الإنسان أن يستعين بالعلامات لكي يتبين منها أحوال الفكر الدقيق حتى لا يتأتى وجود لبس أو خطأ في التفكير يكون مصدره عدم الدقة أو الخلط أو فساد الترتيب عمومًا، والمحلل عليه أن يتجه إلى صور العلامات فيرصدها، فإذا ما انتهى من ذلك رصد القواعد المهيمنة عليها حتى يصل إلى تصور عام صحيح شكلًا ومضمونًا.

(٣)

فالانتقال من العلامة المفردة إلى المركبة يمثل الحركة الطبيعية في العلاقات اللغوية، فالعلامة في مفهومها العام تدور حول مناطق ذهنية محددة، وتتوزع منها إلى المستويات الصوتية التي تقوم بعملية توصيل بين طرفين هما المتكلم والمتلقي، ويظل للعلامة وجودها المميز في مستواها الإفرادي ويتواتر في هذا الباب المقصود العميق من العلامة، أي الدلالة، أو المعنى العام، وهو لا نهائي، يكمن في الوحيد الاجتماعي دون أن يكون متبلورًا لدى المخاطبين. وندرك في هذا الباب الحقول الدلالية الكثيرة، ولكننا نرى أن العلامة قبل الدخول في أنسجة النظام أو العلاقات تتسم ببنية أو صياغة مشتقة من التنظيم العلاميّ ولا تختلف عنه كثيرًا، فالإبلاغ يتم دائمًا بسلسلة من العلامات التي ترجع إلى علاقات، لكنها تنتمي إلى حقول دلالية متباينة، فيوجد جدل بين استعمال العلامة في مستواها العام، واستعمال العلامة في مستواها الخاص، وهو النظام التقابلي المولد لقيم علامية نحوية جديدة.[6]

وتنظيم العلامة يمثل حركة مستمرة تستمد قوامها من اللغة في ذاتها، ثم في مرحلة التنظيم تتفاعل تجاوزيًا بحيث يؤدي تفاعلها إلى تشابك العلامات المفردة في صورة تلقائية تحقق الغاية منها وهي إنشاء شبكة من العلاقات التي تتيح للمتلقي أن يقف على عناصرها أولًا، ثم على صورتها الكلية ثانيًا، ولا شك أن النحو في مستواه الجمالي له دور أساسي وفق هذا التنظيم، وبدونه تفتقد العلامة في كافة درجاتها كل أهمية، بل تفقد خاصيتها الأساسية كعلامة كلية، والتدرج في رصد عناصر النص من حيث أدبيته يقتضي النظر إلى خطوات مرسومة تنتهي إلى عملية تحصيل كلية يتم معها الإفادة والإفهام من ناحية، والامتاع والتأثير من ناحية أخرى.

وقد حدد الزركشي المراحل التي يتحرك فيها الدارس للنص اللغوي عمومًا والأدبي خصوصًا، في أن يبدأ المفسر بالعلوم التي تهتم بالألفاظ لكي يتم من خلالها

تحقيق مفرداتها، إذ أن تحصيل المفردات أول الخطوات لمن يريد الوصول إلى المعنى؛ ذلك أن المركب لا يمكن العلم به إلا بعد العلم بالمفردات، لأن الجزء سابق على الكل في الوجود، فيكون النظر في التفسير بحسب أفراد الألفاظ وتراكيبها.

وتناول المفردات يأتي من وجوه ثلاثة:

من جهة المعاني التي وضعت الألفاظ المفردة بإزائها، وذلك يعود إلى علم اللغة، ومن جهة الهيئات والصيغ الواردة على المفردات الدالة على المعاني المختلفة، وذلك يعود إلى علم التصريف.

ومن جهة رد الفروع المأخوذة من الأصول إليها، وهو يعود إلى علم الاشتقاق.

وأما بحسب التركيب فمن وجوه أربعة:

الأول: باعتبار كيفية التراكيب بحسب الإعراب ومقابله، من حيث إنها مؤدية أصل المعنى، وهو ما دل عليه المركب بحسب الوضع، وذلك يعود إلى علم النحو.

الثاني: باعتبار كيفية التركيب من جهة إفادته معنى المعنى أي لازم أصل المعنى الذي يختلف باختلاف مقتضى الحال في تراكيب البلغاء، وهو الذي يتكفل بإبراز محاسن مباحث علم المعاني.

الثالث: باعتبار طرق تأدية المقصود بحسب وضوح الدلالة وحقائقها ومراتبها، وباعتبار الحقيقة والمجاز، والاستعارة والكناية والتشبيه، وهو ما يتعلق بعلم البيان.

الرابع: باعتبار الفصاحة اللفظية والمعنوية، والاستحسان ومقابله، وهو ما يتعلق بعلم البديع.[7]

ولا يمكن أن تنفصل مستويات هذه الدراسة عن السياق الذي يربط بين المفردات من ناحية، وبين المركبات من ناحية أخرى، ذلك أن دلالة السياق ترشد إلى تبيين المجمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة، فهو من أعظم القرائن على مراد المتكلم، فمن أهمله غلط في نظيره، وغالط في مناظرته.[8]

ويؤكد ابن جني على أهمية حضور الموقف اللغوي عند تبادل الكلام، أو عند إنشائه على نحو من الأنحاء، لأن الجهل بهذا الموقف إذا لم يؤد إلى فساد المعنى، فهو على الأقل يؤدي إلى غموض من الناتج الدلالي.

فعندما يقول الهذلي:

رَفَوني وَقالوا يا خُوَيلِدُ لا تُرَع فَقُلتُ وَأَنكَرتُ الوُجوهَ هُمُ هُمُ

لا يمكن إدراك المعنى دون اعتبار بمشاهدة الوجوه، وجعلها دليلا على ما في النفوس، وعلى ذلك قالوا: (رب) إشارة أبلغ من عبارة، وحكاية الكتاب في ذكر بعض العبارات التي لا يفهم معناها دون استحضار الموقف اللغوي تؤكد ذلك في مثل قولهم: ألا تا، بلى فا وإنما أرادوا ألا تفعل، وبلى فافعل، يروي الأصمعي الموقف الذي قيلت فيه العبارتان بأنه كان هناك أخوان متجاوران لا يكلم كل واحد منهما صاحبه سائر سنته حتى يأتي وقت الرعي، فيقول أحدهما لصاحبه: (ألا تا، فيقول الآخر: بلى فا) يريد: ألا تنهض، فيقول الآخر: بلى فانهض.

وروي ابن جني عن بعض مشايخه أنه لا يحسن أن يكلم إنسانًا في الظلمة، ولهذا الموضع نفسه ما توقف أبو بكر بن السرّاج عن كثير مما أسرع إليه أبو إسحاق من ارتكاب طريق الاشتقاق، واحتج أبو بكر عليه بأنه لا يؤمن أن تكون هذه الألفاظ المنقولة إلينا قد كانت لها أسباب لم نشاهدها، ولم ندر ما حديثها، ومثل ذلك قولهم: (رفع عقيرته) إذا رفع صوته. قال أبو بكر: فلو ذهبنا نشتق لقولهم (ع ق ر) من معنى الصوت لبعد الأمر جدًا، وإنما هو أن رجلًا قطعت إحدى رجليه فرفعها ووضعها على الأخرى، ثم نادى وصرخ بأعلى صوته، فقال الناس: رفع عقيرته، أي رجله المعقورة.[9]

واستحضار الموقف اللغوي ينطلق من حقيقة جوهرية وهي أن الكلمة ليس لها مرموز تشير إليه فحسب، بل إن الأساس هو استعمالها فيما استعملت فيه، أي أن اللفظة خارج السياق تظل مبتورة خاملة، ثم تزرع في سياقها فيتحصل معناها، وتبرز

دلالتها وطبقًا لهذا فإن معنى الكلمة في الجملة القولية يتحدد بعلاقاتها بغيرها في السلسلة، وليس لها معنى خارج هذا السياق، فلو أخذنا في اعتبارنا مثلًا المعاني أو الدلالات المتعددة التي تنسبها المعاجم العربية لكلمة (ضرب) من العقاب البدني إلى إطلاق المثل، والعزف على الآلة الموسيقية، وجدنا أن ما يحدد أحد هذه المعاني ليس هو الفاعل عادة، وإنما المفعول به، أي أن الحدث يتحدد بالنظر إلى غايته أو فضلته، ومثل هذا التعريف النحوي للدلالة هو أساس التحليل التوزيعي للغة الذي يتمثل في تصنيف الكلمات وتحديد دلالتها اعتمادًا على علاقاتها بالكلمات الأخرى في السياق، أو على وجه التحديد بمجموعة الكلمات المرتبطة بها.[10]

وعلى هذا كانت العلاقات السيميولوجية تتميز بثلاثة أمور، أولًا: العلاقة الداخلية وهي التي توجد بين الدال والمدلول، والعلاقتان الخارجيتان، إحداهما ممكنة وهي التي تربط الإشارة برصيد معين من الإشارات الأخرى، وتفصلها عنها بإدماجها في السياق القولي، والثانية فعلية وهي التي تربط الإشارة بغيرها من الإشارات السابقة عليها أو اللاحقة لها في هذا السياق نفسه.

أما النوع الأول من هذه العلاقات فهو الذي يبدو بوضوح فيهما يطلق عليه عادة (الرمن) كما يرمز الصليب مثلًا للمسيحية، والهلال للإسلام، أو كما يرمز اللون الأحمر للمنع، والأخضر للإباحة في قوانين المرور، وبالنسبة للمستوى الثاني من العلاقة فهو يفترض وجود احتياطي لكل إشارة، أو ذاكرة منظمة تضم أشكالًا مختلفة عنها في المعنى لكنها تثيرها، وتوصي بها ويمكن أن تتبادل معها، وقد يسمى هذا النوع علاقة الاستبدال، أما العلاقة الثالثة، فهي علاقة الإشارة بغيرها من الإشارات الماثلة معها في السياق، وهذا تسمى علاقة المجاورة.[11]

والمبدع عندما يعمد إلى تكوين جملة لغوية يقوم بعمليتين متكاملتين: في الأولى يجري اختيارًا في مفردات مخزونه اللغوي، وفي الثانية يجري عملية تنظيم لما تم اختياره، بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع أصول النحو وقواعده من ناحية، ومع النسق

الذي يدور فيه الكلام من ناحية أخرى. واللغة لها نظامها الذي يحكمها، ونظام مفرداتها يقرر توارد مفردات لها وظيفة معينة بجوار غيرها من المفردات كالمبتدأ مع الخبر، والفعل مع الفاعل، وهذه الظاهرة لها استمرارية تشبه الحتمية أو الجبرية، لكن عندما يتحول المتكلم إلى مبدع، أو إلى أديب، فإنه لا يحافظ على هذه الحتمية، أو لا يلتزمها، وإنما يقوم بخلخلة لهذه الأصول والقواعد فيعطي الأولوية للسياق الذي يصب فيه جملة وتراكيبه، فيتأتى من وراء ذلك انتهاكات متعددة قد لا نألفها في مستوى الأداء العادي المألوف.

والبلاغة القديمة كان لها دور أساسي في هذا المجال من خلال مقولتها الدقيقة بأن لكل مقام مقال، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام، ومن ثم دار البحث القديم حول فكرة السياق وربطه بالصياغة، وأصبح مقياس الكلام في باب الحسن والقبول بحسب مناسبة الكلام لما يليق به، أي مقتضى الحال.

ولا يخفي أن للصياغة مستويان يختلفان باختلاف السياق الذي ترد فيه، ويعبر عن المستوى الأول بأنه المستوى اللغوي الذي ترد فيه الصياغة حسب مقتضيات الإيصال فحسب.

أما المستوى الثاني فهو الذي يتميز بخروجه عن الخط المألوفة ليحقق لنفسه الإمتاع والتأثير.

والحال والمقام يرتبطان عند البلاغيين بالبعد الزماني والمكاني للصياغة، ذلك أن دواعي المتكلم إلى الكلام إما أن يتصل بزمن هذه الصياغة فيسمى: الحال. وإما أن يتصل بمحلها فيسمى: المقام. فكل كلام لا بد له من هذين البعدين ومن هنا ارتبطت فكرة الحال والمقام بالمقال واختلاف صور المقال يعود بالضرورة إلى اختلاف الحال والمقام.

وتمتد فكرة المقام إلى علاقة المجاورة التي تكون بين كلمتين متتابعتين، فقالوا إن لكل كلمة مع صاحبتها مقام.

يبدو إذن أن فكرة المقام والحال أشد ارتباطًا بالمجال الأدبي أكثر من الكلام العادي المألوف، ومن ثم تكون فكرة الانحراف قريبة من دائرتها، إن لم نقل إنها تقع في بؤرة هذه الدائرة، ولا يمكن متابعة العلامات في أدبيتها دون مساعدة فعالة من المقام والحال، ذلك أن الأصل هو معارضة الصياغة الأدبية بالشائع المألوف في الكلام، وبدون معرفة المألوف، لا يمكن إدراك المنحرف وإغفال هذا المقياس يوقعنا في انطباعية فورية تبتعد كثيرًا عن موضوعية البحث العلامي والأسلوبي، وهذا أيضا يدعونا إلى القول بضرورة رصد الشائع من خلال عصره وزمانه، ومن ثم يكون الانحراف عنه محدودًا بحدود الزمان والمكان، فما كان مألوفًا في عصر معين قد يصير منحرفًا في سواه، وهكذا تكون المتابعة محصورة بقيود الزمان والمكان حسب مقولة البلاغة السابقة.

بل قد يكون الانحراف محكومًا بطبيعة الجنس الأدبي، فما يكون شائعًا في جنس معين قد يكون انحرافًا في سواه والعكس صحيح، فالشعر يسوغ فيه انحرافات براقة إذا قورنت بالأداء النثري، أما إذا نظر إليه في ذاته فقد يشول الأمر إلى الشيوع لا الانحراف.

فـ "الشعر قد يسوغ فيه مالا يسوغ في الكلام، وإن لم يضطر إلى ذلك الشاعر، وأيضًا فإن السماع قد ورد بصرف ما في آخره ألف، قال المثلم بن رياح المري:

إنّي مُقَسِّمُ ما مَلَكتُ فَجاعِلٌ أَجــرًا لِآخِــرَةٍ وَدُنيا تَنــفَعُ

رواه ابن الأعرابي بصرف دنيا.

فإن قلت كيف جعلت صرف مالا ينصرف من قبيل الضرائر، وقد زعم أبو الحسن الأخفش في الكبير له، أنه سمع من العرب من يصرف في الكلام جميع مالا ينصرف، وحكي الزجاجي أيضًا في نوادره مثل ذلك، فالجواب أن صرف ما لا ينصرف في الكلام إنما هو لغة لبعض العرب. قال أبو الحسن: فكان ذلك لغة الشعراء، لأنهم قد اضطروا إليه في الشعر فصرفوه فجرت ألسنتهم على ذلك.[12]

(٤)

والسبل الجديدة في رصد خواص العلامة أدبيًا يمكن أن تأتي سهلة من خلال تعريفات غير قابلة للمنازعة، فإذا كان الأسلوب يعتبر وسيلة بيانية لكتابة، فبيانيته تستمد قوامها من العلامات في إفرادها وتركيبها، لكن يجب ألا نغفل ارتباط العلامة بفترة زمنية معينة، أو بعصر محدد حتى لا تتحور المواضعة نتيجة لتغير العصر، أو الظروف المصاحبة، ومن هنا يمكن أن تكون البلاغة المجددة وسيلة معاونة في هذا الرصد، على ألا يقتصر الأمر على التصور الشكلي للمفردات، بل لا بد من مدها إلى أصولها الذهنية حتى يتسنى الخروج منها بمجموعة الأفكار أو المعاني، وهي أمور كانت محجوزة للنقد الأدبي وحده.

إن (العلامية) وهي علم جديد نسبيًا قد ابتعدت كثيرًا عن الطريق الذي رسمته البلاغة التقليدية من حيث تجاوزت المواصفات الشكلية، وعبرت الخط الفاصل بين الشكل والمضمون لتتيح لعملية الكشف أن تلعب دورها في ربط الدوال بمدلولاتها على المستويات المختلفة، سواء مستويات الأداء المثالي أو الأداء المنحرف، ولا يجب أن تتسرب من خلال ذلك مجموعة التوصيات المرسومة بدقة لأدبية الأسلوب في البلاغة القديمة.

لقد وجدت مجموعة من النصائح والتوصيات على الأديب أن يلتزمها في عملية اختيار المفردات، وقد وضعت هذه النصائح بمهارة فائقة بأيدي البلاغيين، لكن دخول النحو إلى المجال الإبداعي قد تجاوز هذه النصائح وأتاح المجال لظهور عناصر رابطة بين العلامات ما كانت لتتبدي دون إعمال النحو بإمكاناته التركيبية الوفيرة.

واليوم يوجد فن متكامل لتشكيل العبارة تبعًا لقواعد جانبية تستمد عطاءها من اللغة من ناحية، ومن النحو من ناحية أخرى، وهذا الفن هو الذي أضفى صفة المنهجية على التحليل الأدبي للعلامات، وخاصة في مجال الإنتاج الفردي الذي

يحتوي في داخله معظم النشاط الفكري سواء ما يتم داخل أجناس النثر أو أجناس الشعر بحيث يصبح الأسلوب مطابقًا للشيء المراد منه أو المراد له.

ومن الضروري أن نذكر تبعًا لذلك أن التحليل التكويني للعلامات قد يكتفي بتمييز العناصر المخلوطة وإفراز كل منها على حدة، ثم وصله بأصله المعجمي أولًا، ثم مده إلى خواصه النحوية التركيبية ثانيًا، وبهذين الأمرين يتم تنوير العمل الأدبي في مجمله بدءًا من اللغة المشتركة ووصولًا إلى الوظيفة المزدوجة لفن اللغة ولفن الأدب.

ولا شك أن القدرة على تنظيم العلامات يهيئ لها مجموعة من الخصائص حسب طبيعتها التكوينية، أو مرجعها الذي تعود إليه في عالم الواقع، أو إيحاءاتها التي تتكثف تبعًا لخواص التنظيم، فهي ليست سوى أدوات تعبيرية مبثوثة عبر نسيج توليدي لا تكشف وظيفتها إلا في أعضاء النظام العلامي المخصوص وهذه العلامة توحي بالتناهي واللاتناهي لعدد الكيفيات التي تتوفر في عمليات الإبلاغ بأنواعها، ولذلك تعتبر العلامة – بشيء من الشك – مجموعة من الأنظمة المتداخلة بعضها ببعض، أو هي (علامات مركبة من علامات) ولئن كان هذا النظر يحتاج إلى بيان وتدعيم بالأمثلة فإننا لا نشك في إمكانية استخبار هذه الرؤية في مجالات المنطق والتفسير والعلوم الاجتماعية، والعلوم الإنسانية، والرياضيات والأنظمة الأدبية باعتبارها علامات لا نهائية.

وما نلحظه في جانب ما بعد التنظيم إلى مستوى التوليد والتحويل الخفي المضمر عند المتخاطبين الذين يغيرون مجرى العلامة حسب متطلبات الإبلاغ، وهي عملية بنيوية متخيرة غير مجانية، وإنما تنتمي إلى أبعاد النظام التعليقي، أو الدال النحوي للعلامات والمقولات الدلالية المنطقية الذهنية والسياق الاجتماعي العام. فلذلك يصح القول بأن العلامة مجموعة حيزات متشابكة شديدة التداخل، لكنها منسجمة تتميز بأداء الوظيفة المركزية للعلامات، أي الإبلاغ، وهذه الأبعاد الثلاثة تؤلف ضربًا

من النحوية، أي مجموعة من السمات المميزة المتنقلة في مستوى السياق والتركيب والوظيفة.[13]

ولا يمكن أن نكتفي بهذا الدور الذي تلعبه العلامة بعد دخولها في النظام العام للغة إذ لا بد من متابعة الناتج الدلالي لها حيث يظل للأبعاد اللغوية دورًا فعالًا في رسم الشكل الكلي للأسلوب، ولا شك أن هناك طاقات لغوية غير نحوية تلعب دورا ساسيًا في إفراز الناتج الدلالي كالصرف والعروض مثلًا، فكلها أمور تعمل على إعطاء الصياغة طابعًا شعريًا أو نثريًا، وهي أمور يلمسها من يعاني عملية الإبداع في مختلف الأجناس الأدبية، ومن الغريب أن كثيرًا من الدارسين يغفلون أثر هذه العوامل في إفراز البنية الشعرية، إذ من الواضح أن الجهد الشعري الإيقاعي يتمثل بحق في قدرة الشاعر على التوفيق الإيقاعي بين البنية الصرفية والبنية العروضية، وبقدر ما يوفق بقدر ما يتاح له أن يقدم بنية فنية متكاملة.

ومن البديهيات أنه لا يوجد شعر أو نثر إلا حيث يوجد التفكير، ومادام الأمر كذلك كانت العلامة هي الوسيلة التي نركبها من المحسوس اللفظي إلى غير المحسوس الفكري، وكلما تكررت هذه العملية كلما استطعنا التوصل إلى تحديد الشروط الأساسية في إفراز الدلالة.

ويجب أن يكون في الاعتبار دائمًا قدرة اللغة الشعرية على تجاوز المواصفات القاعدية للغة المألوفة، ومن ثم تكون العلامة مهتزة في انطباقها على ما تشير إليه، وهذا الاهتزاز يمثل – من وجهة نظرنا – أبرز ملامح اللغة الشعرية التي وصف أصحابها بأنهم أمراء الكلام، ومن هنا تكون خطواتهم الشعرية بمثابة إبداع للغة بتحطيم الإطار الثابت الملغة وقوانين الحديث.

وليس معنى الإبداع هنا أن يطالب الأديب بإبداع لغته كلما تكلم، وإلا لأصبح محالًا انتاج أي فن أدبي، كما أنه من السخف أيضًا أن تتكرر نفس التركيبات بمراسيمها المعروفة، وإنما المقصود أن يكون هناك توافق بين الفكرة الذي يقصد

التعبير عنها وصورتها المحسوسة في الصياغة، ومن هنا قيل (إن الشعر يحتاج إلى الحرية في القول) أو الحرية في الصياغة، والحرية هنا تعني خصوصية العبارة المركبة في ارتباطها بما تعبر عنه، أو هي حرية تحويل المستوى الصوتي إلى مستوى دلالي، فكل فرد يمتلك حرية التعبير على شرط أن يكون مفهومًا من الآخرين، وقبل كل شيء يكون مفهومًا لنفسه أيضًا، وليس في هذا غرابة فقد أثيرت المشكلة قديمًا عندما سئل أبو تمام لم لا يقول ما يفهم ؟ فأجاب سائله بقوله: لم لا تفهم ما يقال؟

ولا شك أن دقة الشاعر في استخدام العلامة يرتبط إلى حد كبير بمفهوم (الإبانة) وهي سمة لقيت اهتمامًا مكثفًا من معظم الدارسين، حتى أصبحت هذه (الإبانة) وسيلة نقدية لإصدار الأحكام في ضوء الخبرة الثقافية التي استمدت. قيمها من العرف أحيانًا، والحس اللغوي أحيانًا أخرى، ومن ثم كان فساد التصرف أكثر ما يؤاخذ عليه الأدباء عمومًا والشعراء على وجه الخصوص، ويبدو أن المجال الثقافي في كل مرحلة زمنية قد أتاح مجالًا خصبًا يرتاده النقاد تطبيقيًا، فاتصل مفهوم (الإبانة) بالعلامة المفردة، وهو اتصال يرتبط في بعض جوانبه بانطباعات ذاتية، ويرتبط في بعضها الآخر بالتجرد الموضوعي الذي استعان به كثير من النقاد في تتبع الشعراء وإحصاء سقطاتهم وأخذهم بها.

ذلك أن اللغة وسيلة اتصال، ولن يصل منها شيء إذا كان البناء غير مفهوم أو بمعنى آخر افتقد صفة (الإبانة)، وهذه بديهية، أو حقيقية أساسية في كل فنون القول، ولذا لا يكفي مجرد احترام سن اللغة، بل يجب أن يكون للعلامة المركبة منطقها البعيد عن الإحالة، أي أننا نضيف إلى حرية القول بعض الشروط التي تضمن لعملية الاتصال أن تتم بنجاح.

وإذا جلنا ببصرنا في انتاجنا الأدبي فيجب أن نتلاشى ما فيه من فجوة بين مفرداته كعلامات، وبين مركباته، بحيث يكون الكل حاصل مجموع الأفراد لأن

الملاحظ أن عملية الاختيار قد تتم المفردات تنضوي تحت شروط الجودة، لكن نظمها قد يكون بعيدًا عن هذه الجودة، لأن ما يصدق على المفردات ليس بالضرورة أن يكون منطبقًا على المجموع، ومن هنا كان لا بد من تلازم العمليتين بحيث تكون الثانية ناتجًا طبيعيًا للأولى.

ولعل ميزة التداخل الزمني بين العمليتين ما يهيئ للبنية الأدبية حدًا أدنى من النجاح، خاصة إذا أدركنا أن الشارة الشفهية على علاقة تلازم مع الواقع الذي تشير إليه، وضبط معاقد ذلك يستدعي تمهيدًا – كما يقول السكاكي – "وهو أن مقتضى الحال عند المتكلم يتفاوت كما سنقف عليه إذا اقتضت النوبة إلى التعرض من هذا الكتاب بإذن الله تعالى. فتارة تقتضي مالا يفتقر تأديته إلى أزيد من دلالات وضعية وألفاظ كيف كانت، ونظم لها لمجرد التأليف بينها يخرجها عن حكم النعيق، وهو الذي سميناه في علم النحو (أصل المعنى) ونزلناه هناك منزلة أصوات الحيوانات. وأخرى تقتضي ما تفتقر إلى أزيد. وظاهر أن الخطأ الذي نحن بصدده لا يجامع الأول أدنى التمييز، فضلا أن يقع فيه من العاقل المتفطن، وإنما مثار الخطأ هو الثاني."[14]

فالاختيار محكوم هنا بإمكانية إحلال مفردة مكان أخرى، وإلا ما كان هناك اختيار أصلا، ومن ثم يكون الناتج المجمل غير مساء المجموع المفردات المختارة، فمما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوبًا لا يجوز خلافه فإضافته إلى دلالة اللغة وجعله مشروطًا فيها محال؛ "لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلًا عليه وخلافه، فإنما كانت (ما) مثلًا علمًا للنقي لأن هاهنا نقيضًا له وهو الإثبات. وهكذا إنما كانت (من) لما يعقل لأن هاهنا مالا يعقل، فمن ذهب يدعي أن في قولنا: (فعل وصنع) ونحوه دلالة من جهة اللغة على القادر فقد أساء من حيث قصد الإحسان."[15]

(٥)

ويمكن أن نعرض لنوع من التحليل العلامي من خلال الخطوات التي أقرها الزركشي في برهانه، وهو تحليل يمكن أن يساعد على رؤية فنية لأدبية العلامة من الناحية التطبيقية برصد المفردات ثم المركبات من خلال أبيات لأبي تمام من قصيدته التي بدأها بقوله:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حدة الحد بين الجد واللعب

والتي يصف فيها احتراق مدينة عمورية فيقول:

لَقَد تَرَكتَ أَميرَ المُؤمِنينَ بِها لِلنارِ يَومًا ذَليلَ الصَخرِ وَالخَشَبِ
غادَرتَ فيها بَهيمَ اللَيلِ وَهوَ ضُحىً يَشُلُّهُ وَسطَها صُبحٌ مِنَ اللَهَبِ
حَتّى كَأَنَّ جَلابيبَ الدُجى رَغِبَت عَن لَونِها وَكَأَنَّ الشَمسَ لَم تَغِبِ
ضَوءٌ مِنَ النارِ وَالظَلماءِ عاكِفَةٌ وَظُلمَةٌ مِن دُخانٍ في ضُحىً شَحِبِ
فَالشَمسُ طالِعَةٌ مِن ذا وَقَد أَفَلَت وَالشَمسُ واجِبَةٌ مِن ذا وَلَم تَجِبِ

وبداية يمكن رصد مجموعة العلامات المفردة لكي نخرج منها بالملاحظات الأولية حول النظرة العلامية الأدبية. ويبدو أن الشاعر قد نثر مجموعة مفرداته في إطار معجم خاص بالاحتراق وما يتصل به من النيران والاشتعال، وبهذا تتوافق العلامات مع مرجعها في الواقع المعاين. لكن هذا التوافق لا يتم له الاكتمال إلا بالنظر إلى الطبيعة الثنائية التي تحتويه والتي تقوم على التقابل بين النور والظلام، وهو تقابل يعمل على الاتصال بالجانب الآخر للعلامة، وهو حركة الذهن الداخلية وقد وردت مفردات النور والإضاءة عشر مرات هي (النار – ضحى – صبح – اللهب – الشمس – ضوء – النار – ضحى – الشمس – الشمس).

كما وردت ست مفردات تشير إلى الظلمة هي (بهيم – الليل – الدجى – الظلماء – ظلمة – شحب). فتكون نسبة النور إلى الظلام هي: ١٠/ ٦، وهي نسبة

تدل على وجود صراع ومقاومة أمام الحرائق الملتهبة ويؤكد هذا الصراع تساوي العلامات المباشرة التي ترتبط بالاحتراق والإظلام، فألفاظ الاحتراق هي (الضوء – النار – اللهب – النار – دخان)، وألفاظ الإظلام هي (بهيم– الليل– الدجي– الظلماء– ظلمة).

لكن هذا الصراع انتهى بغلبة الاحتراق وسيطرة النيران على عمورية، تلتهم كل ما فيها ومن فيها.

فالطبيعة الثنائية سيطرت سيطرة تكاد تكون كاملة على معجم الشاعر فشدته إليها بحيث أضفت على الحرائق لونًا من التوهج ما كان ليكون لولا هذه الصياغة المعجمية.

فإذا نظرنا إلى اختيارات الشاعر للأفعال لوجدناه قد استخدم منها سبعة هي (ترك – غادر – يشل – رغب – تغب – أفل – تجب)، ويغلب عليها طابع المضي في الأفعال المتصلة بأمير المؤمنين إذ يبدو أن الشاعر كان يرصد ما مضى من المعركة، كما يغلب عليها طابع الحضور فيما يتصل ببناء تصوره الكلي للحرائق.

وربما صنع هذا التقابل ثنائية أخرى بين الماضي والحاضر تضاف إلى الثنائية السابقة لتزداد حدة المفارقة بين ماضي عمورية وحاضرها، خاصة أن الشاعر قد أضاف بعدًا ثالثًا باستخدامه بعض العلامات المفرغة من الزمن هي (عاكفة – طالعة – واجبة – ذليل)، فالأبعاد الثلاثية صنعت من الصياغة تكوينًا مدهشًا لعملية الاحتراق.

ثم ينضاف إلى ذلك تقابل آخر صنعه الشاعر بين الغياب والحضور، باستخدام بعض الأدوات التعبيرية التي تحقق له ذلك.

فحديث الغياب يأتي مع ضمائره الدالة عليه: (بها – فيها – وسطها – لونها)، أما حديث الحضور فيأتي من خلال منبه تعبيري بارز هو لفظ الإشارة الذي كرره مرتين لتأكيد طابعه الحضوري (ذا – ذا)، وكأن الشاعر يتحرك تصاعديًا من

الماضي إلى الحاضر ليعطي للحرائق طابع الاستمرار والاستطالة والامتداد، وإذا كان الشاعر قد توقف عن ذكر المستقبل، فإن هذا التوقف لا ينفيه.

وربما جاء الإيقاع الصرفي مؤكدًا عدم النفي بالاعتماد على مفردات نميل بطبيعة إيقاعها إلى الثبات والملازمة، وهي استخدام صيغة (فعيل) مرتين: (ذليل – بهيم).

والملاحظ أن الشاعر قد مال في معجمه إلى صيغة (المعرفة) أي أن طبيعة التجهيل كانت بعيدة عن خواص المفردات ليضفي عليها بذلك خصوصية لا تتجاوزها إلى ما عداها، وكأن دمار عمورية كان فريدًا لم يسبقه ولم يلحقه نظير.

وبداية أضفى على الفاعل (المجازي) صفة – التعريف (أمير المؤمنين) وربما كان اختيار هذا اللقب وسيلة لإضفاء جو ديني على المعركة، وفي المقابل أيضًا عرف ما حل. بالمدينة (ذليل الصخر والخشب) وهو تعريف يكسو المدينة جوًا من الشمول التدميري.

وإطار الحريق الذي أحاط به جاء معرفًا أيضًا (بهيم الليل)، (جلابيب الدجى)، (الظلماء)، أما الحريق نفسه فلم يتخل عن هذا التعريف أيضًا، (النار والشمس).

وحتى عندما تأتي بعض المفردات نكرة يأتي بعدها فورًا ما يخصصها ويزيل إبهامها، فـ (صبح) خصص بكونه من (اللهب)، و (ظلمة خصصت بأنها من (دخان) و (ضحى) خصص بكونه (شحب).

فإذا انتقلنا إلى الخطوة التالية من حيث التركيب، فسوف نجد أن الشاعر قد اختار منطقة نحوية تحرك فيها بالمفردات ليصنع منها مركبات جملية تعتمد على (المخفوضات)، وربما لهذا آثر استخدام قافية (مكسورة) أيضًا، وطبيعة هذه المنطقة. النحوية تقوم على التلاحم بين عناصر التركيب سواء جاء هذا التلاحم عن طريق أدوات الجر التي لا تستقل بمعناها حتى تتصل بما يليها، أو جاء عن طريق الإضافة التي تحكم الربط بين المفردات، أي أن الشاعر عمومًا اتجه إلى منطقة تعمل على

تلاحم الصياغة وترابطها بحيث بدت صورته الموسعة الحريق عمورية وكأنها سبيكة واحدة انصهرت فيها التراكيب فأحالتها إلى كتلة من الاشتعال. وفي الخطوة الثالثة نلحظ أن أبا تمام قد تجاوز بتراكيبه حدود (المواضعة) أو (أصل المعنى)، إذ اعتمد على الانحراف بالصياغة عن طريقها المألوف حيث رسم إطارًا كليًا لحريق عمورية خطوطه الرئيسية هي: الظلام المنتشر، والضوء الملتهب والدخان المتصاعد، وخلال هذه الخطوط غرس خطوطًا أخرى فرعية عن مذلة الصخر والخشب وجلابيب الدجى، والشمس الدائمة الإشراق. واهتزاز المواضعة تجسده نسبة المذلة للصخر والخشب، ونسبة. الجلابيب للدجى التي رغبت عن لونها، وعكوف الظلمة، وشحوب الضحى، وقد رسمت هذه النسب دائرتين متداخلتين أولاهما تمثل الظلمة بكثافتها، والأخرى تمثل الضوء الناتج من الاحتراق، وكأن الليل والنهار قد تداخلا زمانيًا ومكانيًا نتيجة لشدة الحرائق وانتشارها.

والنظر إلى الخطوة الأخيرة من حيث الفصاحة اللفظية يقتضي معاودة رصد الأدوات البديعية التي استعان بها الشاعر في تدقيق صورة الحريق ويبدو أن ربط هذا الحريق بالليل والنهار، قد مد الصياغة إلى بناء بديعي يعتمد على التقابل الثنائي أحيانًا والثلاثي أحيانًا أخرى، والملاحظ أن غالبية هذا التقابل قد ابتعد عن الصيغ (الرسمية)، فكان الشاعر يغرسه على نحو آخر حيث كان السياق يحكمه في اختياراته، فطابق بين الليل والضحى، ثم مد التقابل من الليل إلى (صبح) و (لهب) ليخلص بذلك البيت الثاني للتقابل المطلق.

ثم يأتي البيت الثالث ليغرز تقابلًا آخر بين (الدجى) و (الشمس)، ثم يمتد التقابل على مساحة البيت الرابع كله، والخامس كذلك، وبمعنى آخر يمكن القول إن التقابل الدلالي قد انعكس على تركيب المفردات فانصرفت صياغتها إلى التقابل الخالص.

الهوامش:

1- الأدب وفنونه – د. عز الدين اسماعيل – دار الفكر العربي – الطبعة السابعة سنة ١٩٧٨: ٣١، ٣٢.

2- نظرية الأدب – رينيه ويليك أوستن وارين – ترجمة محي الدين صبحي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ سنة ١٩٨١: ١٤٥.

3 – الأدب وفنونه: ٣٣.

4 – دلائل الإعجاز: ٣٧٨، ٣٧٩.

5 – السابق: ٤٥٥، ٤٥٦.

6 – نظرة في العلامة اللسانية بين المطابقة والإيحاء – المنصف عاشور – الأقلام ٩ – أيلول سنة ١٩٨٣.

7 – البرهان في علوم القرآن – الزركشي – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعرفة لبنان – الطبعة الثانية سنة ١٩٧٢: ٢/ ١٧٣، ١٧٤.

8 – انظر السابق: ٢/ ٢٠٠.

9 – الخصائص: ١/٣٠، ٣٤٧، ٣٤٨.

10 – نظرية البنائية: ١٥٥، ١٥٦.

11 – انظر السابق: ٤٥٠، ٤٥١.

12 – ضرائر الشعر: ٢٤، ٢٥.

13 – الأقلام: نظرة في العلامة اللسانية بين المطابقة والإيحاء.

14 – مفتاح العلوم: ٧٠.

15 – أسرار البلاغة: ٣٢٥.

المصادر والمراجع

– الأدب وفنونه – د. عز الدين إسماعيل – دار الفكر العربي – الطبعة السابعة سنة ١٩٧٨.

– أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني – دار المعرفة – لبنان سنة ١٩٧٨.

– الأسلوب والأسلوبية – عبد السلام المسدي – الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس سنة ١٩٧٧.

– إعجاز القرآن – الباقلاني – تحقيق السيد أحمد صقر – المعارف بمصر سنة ١٩٦٣.

– إعجاز القرآن – الرماني – ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر – تحقيق محمد خلف الله ود. محمد زغلول سلام – المعارف بمصر سنة ١٩٦٨.

– البرهان في علوم القرآن – الزركشي – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعرفة بلبنان – الطبعة الثانية سنة ١٩٧٢.

– البيان والتبيين – الجاحظ – تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة سنة ١٩٤٨.

– التركيب اللغوي للأدب – د. لطفي عبد البديع – النهضة المصرية سنة ١٩٧٠.

– جدلية الإفراد والتركيب – – د. محمد عبد المطلب – الحرية الحديثة سنة ١٩٨٤.

– الحروف – الفارابي – تحقيق محسن مهدي – دار المشرق – بيروت سنة ١٩٦٩.

– الخصائص – ابن جني – تحقيق محمد علي النجار – عالم الكتب – بيروت سنة ١٩٨٣.

– دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني – تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي – القاهرة سنة ١٩٦٩.

– دلالة الألفاظ – د. إبراهيم أنيس – الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٦.
– سر الفصاحة – ابن سنان الخفاجي – شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي – مكتبة صبيح بمصر.
– شرح ابن عقيل – ابن عقيل – مصطفى البابي الحلبي بمصر سنة ١٣٤٤ هـ.
– الصاحبي – ابن فارس – تحقيق السيد أحمد صقر – إحياء الكتب العربية سنة ١٩٧٧.
– صبح الأعشى – القلقشندي – دار الكتب المصرية سنة ١٩٢٨.
– ضرائر الشعر – ابن عصفور – تحقيق السيد إبراهيم محمد – الأندلس – لبنان – الطبعة الثانية سنة ١٩٨٢.
– الطراز – يحيى العلوي – المقتطف بمصر سنة ١٩١٤.
– علم الدلالة – د. أحمد مختار عمر – دار العروبة للنشر والتوزيع – الكويت – الطبعة الأولى سنة ١٩٨٢.
– العمدة – ابن رشيق – أمين هندية بمصر – الطبعة الأولى سنة ١٩٢٥
– الفروق اللغوية – أبو هلال العسكري – تحقيق حسام الدين القدسي – دار الكتب العلمية – لبنان سنة ١٩٨١.
– فصول – المجلد الخامس – العدد الأول (أكتوبر نوفمبر ديسمبر) سنة ١٩٨٤
– كتاب الشفاء – ابن سينا – مطبعة التراث العربي الإسلامي – باريس سنة ١٩٨٢.
– لسان العرب – ابن منظور – طبعة دار المعارف.
– العلامة والعلامية – د. محمد عبد المطلب – الوطن العربي للنشر والتوزيع – القاهرة – بيروت– الطبعة الأولى سنة ١٩٨٨.
– اللغة بين العقل والمغامرة – د. مصطفى مندور – منشأة المعارف بالإسكندرية سنة ١٩٧٤.

– اللغة بين المعيارية والوصفية – د. تمام حسان – دار الثقافة – الدار البيضاء سنة ١٩٨٠.

– اللغة العربية معناها ومبناها – د. تمام حسان – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٩.

– اللغة والدلالة – عدنان بن ذريل – منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة ١٩٨١.

– المثل السائر – ابن الأثير – تحقيق الدكتور أحمد الحوفي – والدكتور بدوي طبانة – نهضة مصر.

– المدخل في النقد الأدبي – نجيب فايق أندراوس – الأنجلو المصرية سنة ١٩٧٤.

– المخصص – ابن سيدة – تحقيق لجنة إحياء التراث العربي – دار الآفاق الجديدة – بيروت.

– مشكلية البنية – د. زكريا إبراهيم – مكتبة مصر.

– مفتاح العلوم – السكاكي – دار الكتب العلمية – بيروت.

– من زاوية فلسفية – د. زكي نجيب محمود – دار الشروق – الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٢.

– مواهب الفتاح – ابن يعقوب المغربي – ضمن كتاب شروح التلخيص – عيسى البابي الحلبي بمصر سنة ١٩٣٧.

– النحو العربي والدرس الحديث – د. عبده الراجحي – دار نشر الثقافة سنة ١٩٧٧.

– نظريات في اللغة – أنيس فريحة – دار الكتاب اللبناني – بيروت سنة ١٩٧٣.

– نظرية الأدب – رينيه ويليك، أوستن وارين – ترجمة محيي الدين صبحي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – الطبعة الثانية سنة ١٩٨١.

– نظرية البنائية في النقد الأدبي – د. صلاح فضل – الأنجلو المصرية – الطبعة الثانية سنة ١٩٨٠.

– النقد والحداثة – د. عبد السلام المسدي – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت سنة ١٩٨٣.

– نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز – فخر الدين الرازي – الآداب والمؤيد بمصر سنة ١٣١٧ هـ.

– هذا العصر وثقافته – د. زكي نجيب محمود – دار الشروق – الطبعة الأولى سنة ١٩٨٠.

– الوساطة بين المتنبي وخصومه – عبد العزيز الجرجاني – تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي – عيسى الحلبي سنة ١٩٦٩.