مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (18) العدد (11) 1996
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research – Arts and Humanities Series Vol. (18) No (11) 1996

مشكلة المعنى في النقد الأدبي

الدكتور تامر سلوم*

☐ الملخّص ☐

يعالج هذا البحث مشكلة المعنى الشعري في النقد الأدبي، ويؤكد أن المدلول الواحد أو ثبات المدلول لا وجود له في الشعر. ومن الواجب بصدد بحث تعدد الدلالات أن نلاحظ أنّ مجال المعنى في الشعر ذو صلة معقدة، فهو مبنيّ على غير نظام المنطق، وفيه تقاطعات مستمرة، وليس له معنى مفرد أو دلالة ثابتة وأن وفرة التأويلات مقوم أساسي له. وهناك حالات أخرى من الغموض يكون المعنى فيها مظلماً مضطرباً أو متموجاً يذاق أكثر مما يدرك.

وينتهي هذا البحث إلى أنّ المعنى سياق، وإلى أنّ الشعر تعبير استعاري، وأن الحاجة إلى هذا الفهم ضروري من أجل تفسير الغموض الذي يبسيطر على معنى العبارة فيه، وبيان أن الدلالة الحرفية عندما تدخل في سياق يكمن فيها معنى المجاز، وأن هناك تفاعلات دائماً وتشابكات مستمرة بين الدلالات المجازية أو الاستعارية. وأي بحث لمسألة الشعر ومعناه لا يستغني بحال عن التعرّض لهذه المشكلة.

* أستاذ في قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية - سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (18) العدد (11) 1996
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research – Arts and Humanities Series Vol. (18) No (11) 1996

The meaning problem in the literary criticism Abstract

Dr. Tamer SALOUM*

❐ ABSTRACT ❐

This research deals with the problem of poetic meaning in the literary criticism. It assures that one meaning or the meaning stability has no existence in the poetry. It is necessary concerning multi-meanings research to note that meaning scope in poetry has a complex property, for it is based on non logic system and contains constituent interruptions and does not have a single meaning or fixed one. Abundance of the interpretations is an essential component concerning it. There are other cases of the ambiguity in which the meaning is shading/disordered, or wavy which is perceived more than realized.

This research ends for that the meaning is a context, the poetry is a metaphorical expression, the need for this understanding is necessary in order to explain the ambiguity which controls the phrasal meaning within it, also showing that the literal meaning when entering the context in which the metaphor meaning is existed, and there are always continuous interactions and confusions between the literal meanings and the metaphorical or figurative ones. Any research for the poetry issue or its meaning does not dispense in any case to expose to this problem.

* Professor at the Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.

احتفل النقاد بقراءة النصوص الشعرية احتفالاً بالغ الأهمية وتنوّعت قراءاتهم لهذه النصوص وتعددت. وكان لمبدأ التنوع أثر كبير في إثراء العمل الأدبي وإغنائه. وكان منبع هذا التنوع وهذا الثراء تساؤلهم المستمر عن الصعوبة الأساسية المتعلقة بتصور المعنى. لقد أدرك النقّاد أن تصور القراءة والتفسير يحتاج إلى تصور السؤال عن المعنى، واتضح لهم بطرق متفاوتة أننا لا نستطيع أن نحكم على القراءات بمعزل عن هذا السؤال. واستقرّ في الضمير أنّ التفسير أكثر المشاكل أهميّة، وأن الحقيقة الأولى والمهمة في تناول النصوص الشعرية هي وجود أنواع عديدة من المعنى. فلقد أنكر الوضعيون كل ما وراء المدرك الحسي، وكل ما لا يرمز إلى شيء تقع عليه الحواس فهو باطل، ومن ثم كانت الميتافيزيقيا والشعر معاً خرافة وكانت الأحكام الجمالية والأخلاقية تعبيراً عن انفعال المتكلم دون أن تدل في العالم الواقعي على شيء، ومن ثم لا يجوز أن تكون موضعاً للجدل[1] وهم يرون أنّ العبارات في عالم الشعر لا تدل على غير ميول وأهواء، وأنّ الشعراءْ لا يعبرون عن أشياء موضوعية خارجية بمعزل عن حالاتهم النفسيّة، وهو عالم لا ينطوي على رأي أو معنى وإنما عن رغبات أو أغراض أو انفعالات خاصة بما يقبله الشاعر أو يرفضه، أو هو حالة وجدانية محضة. فإذا قال الشاعر إنّ حقائق الشعر كامنة وراء الظواهر الحسية، وليست بالتي يمكن أن تدركها الحواس، كان هذا في رأي الوضعيين كلاماً فارغاً من المعنى.

ويمضي هؤلاء فيقولون إن الشاعر يحدثنا عن أشياء لا تراها العين ولا تحسّها الأيدي. وهو بذلك يخلق خرافات أو قيماً ولا يصف شيئاً أو يعرّفنا به. وللألفاظ وظيفتان:
وصفية وشعورية. والكلمات في الشعر ليس لها مهمة وصفية بحال ما. ومن هنا يرون أن كثيراً من العبارات الشعرية لا يمكن تحليلها أو تعريفها بغيرها من المدركات الحسية.

والحقيقة أنّ المناطقة الوضعيين أدّوا خدمة غير مباشرة، إذ نبّهوا النقاد إلى تأثير الانفعال في تعقيد مشكلة المعنى، ومن ثم أصبح شغل النقاد الجدد والاستاطيقيين من أصحاب مدرسة النص الأدبي هو إعطاء الانفعال معنى. فقد دافع هؤلاء عن المعنى بطرق نظرية وعملية. فمن الناحية العملية حللوا الشعر تحليلات رائعة من أجل أن يثبتوا أنّ ما نظنه انفعالات أو تأثيرات أو أهواء هو قضايا مضمرة كثيرة يحتاج استخراجها إلى صبر ومرانة وثقافة[2] ومن الناحية النظرية قام رتشاردز في هذا السبيل أكثر من أي ناقد آخر بجهود ضخمة. وقد بدا له باختصار أنّ المعنى الموجود في الانفعالات هو أحياناً ضرب من المعنى الموجود في العلم الذي ذاده المناطقة الوضعيون عن الشعر ولكن يتبين لنا في موقفه توضيح سيكلوجي للموضوع، إذ عرض للانفعال في فصل خاص في مبادئ النقد الأدبي، وفرّق بين الحالات الانفعالية والإحساسات فهذه تعتمد أغلب ما تعتمد على طبيعة المؤثر. الإحساسات البسيطة أشدّ صلة بقدرة الإدراك لأنها أشدّ اتصالاً بمعرفتنا للشيء منها بردّ فعلنا عليه أو سلوكنا نحوه. أما الانفعال فيعرفنا بموقفنا من المؤثر[3].

ويجب على كل حال أن نتذكر أنّ التوضيح السيكولوجي للمعنى عند رتشاردز لا يتميز تماماً من نظريته في القيمة فالعمل الأدبي القيّم -كما يقول رتشاردز- يشيع في الإنسان رغبة دون أن يتضمن هذا الإشباع وأدا لرغبة أخرى، وينظم الانفعالات تنظيماً يحرر كثيراً من الإدراكات من الضياع أو الذبول ويخلق مجالاً أوسع من الإثارة أو المعنى.

لقد قال رتشاردز إنّ الانفعال قد يمكن من الرؤية أو الإشارة أو الإدراك الموضوعي، وهو يستند إلى مجموعة من روابط ممكنة أو واقعة يكشفها الشاعر بأدواته الخلاّقة، وإن إعطاء التعبير استقلالاً ما عن صاحبه ومجتمعه ضروري من أجل مواجهة أمور الشعر الصعبة، ولنضرب مثلاً لذلك بقول المتنبي:

هنا قد تقول المتنبي يتهكم بكافور تهكماً واضحاً، وهو لا يمدحه وإنما يذمه. ولكن هناك قراءة أخرى لهذا البيت. إننا نقول أحياناً إن الله يضع سره في أضعف خلقه، ولا نريد بهذا أن نغض من الضعف. وإنما نريد أن نقول إنه يلتبس بقوة غريبة غامضة. ومن الجائز إذن أن يعني بيت المتنبي أن كافوراً غامض لا يمكن أن تفهم شخصيته فهماً دقيقاً. ربما يكون كافور أكثر تعقيداً من سيف الدولة.

وهكذا نجد أنّ الإغضاء عن البيت كتعبير قد يؤدي إلى فتح باب او أبواب من المعنى. فبيت المتنبي على بساطته الظاهرية، إذا أغضى النظر عن فكرة التهكم الشخصي، قد يستحيل إلى تعقيد بحيث لا يستطيع المرء أن يذم كافورا دون أن يمدحه. إنه نمط غريب، ولكننا تعودنا أن نقرأ في قصائد المتنبي لكافور تعبيراً عن السخرية الهشة أو الملق أو النفاق.

ومن المحقق أن بعض هذه القصائد يمكن أن يقرأ بمعزل عن كثير من هذه المشاعر، وحينئذٍ نعرف عن كافور أكثر مما نردده، بل نعرف عن المتنبي الفنان أكثر مما نقول عادة. ومهما يكن من شيء فإننا نفتح في الشعر مرامى لم تكن تخطر لنا على بال[4].

وفي هذا الأفق يلح النقاد الجدد على صفتين متناقضتين. فهم يقولون إن الشعر لا إشاري بل هو شكل رمزي.

هذا ما قاله رتشاردز في (معنى المعنى)، ولكن هذه اللاإشارية في الشعر ليست تامة، فنحن كثيراً ما نذكر (إشارة) الشعر قاصدين من ذلك كل ضروب الإدراك الحسي وغير الحسي وننسى المظهر اللاإشاري فيه، ولن يكون في وسعنا أن نفهم المعنى فهماً إلا إذا تعمقنا صعوبة الإشارة في الشعر، وعرفنا كيف اضطر النقاد الجدد إلى الحديث عن أشياء كثيرة تجانب المنطق والإشارة المباشرة أو تعلو عليهما.

الشعر يحتوي على دلالات متضاربة[5] وهذا التضارب مصدر خصب لا ينضب. ومن الخير لنا إذا أردنا أن نسيطر على أنفسنا أن نميز الأفكار غير الواضحة التي يتمتع بها الشعر أو تقبل في نطاقه. ومن الخير لنا أيضاً أن نميز مواقف مثيرة للإدراك تجعل الفكرة هامشية أو ثانوية دون أن ندري.

إنّ لدينا مواقف تحتاج إلى إلغاء الإشارة أو التقليل من سطوتها. ولدينا مواقف يؤدي تجاهل الإشارة فيها إلى هدم المعنى وإلغاء فاعلية الشعر ولكننا نخلط الشعر بالبحث ونطلب من الشعر أن يعلمنا بحقائق الحياة التي يهتم بها مختصون آخرون. والأولى أن نطلب من الشعر نوع اهتمامنا[6]. وينبغي أن نتأمل غير قليل من طبيعة العلاقة بين الإشارة والاهتمام. هناك حالات قليلة فيها الإشارة ذات طابع استقلالي. وهناك حالات أخرى تخضع فيها الإشارة للشعور. وبعبارة أخرى يخضع الشعور الإشارة لغاياته. وربما عبرنا عن تشككنا في معالم العلاقة بين الإشارة والشعور بعبارات غائمة فقلنا إن هذا الشعر ليس جاداً وأريد هنا أن أذكر بيتاً واحداً مشهوراً لأبي الطيب المتنبي:

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعلّة لا يظلم

هل ترهق نفسك هنا بشيم النفوس هذه ماذا عسى أن تكون؟ وبالظلم ماذا عسى أن يفهم؟ أم أن "أبا الطيب" يعبر أولاً عن موقف من النفوس؟ هذا الموقف هو الذي حفز هذه الإشارة وخلقها، وربما أخضعها وأذلها.

الحقيقة أن كثيراً من القراء لا يستريحون، فهم حراص على أن يخرجوا فحوى فلسفية عويصة من شعر أبي الطيب وشعر أبي العلاء خاصة، وهم بداهة ينسون أنهم ينظرون أكثر ما ينظرون إلى شيء أو أشياء من خلق عقولهم الخصبة.

هل ننظر إلى الشيء أم ننظر فحسب في بعض الأحيان إلى إيماءات (وجه) الشاعر وحركاته؟ أليس من الجائز أن تتركز عين الشاعر على نفسه وعلى قارئه أكثر جداً مما يحفل بهذا الموضوع المشار إليه.

لقد تناسينا إجهاد الشعور للمعنى أو الضغط عليه، ولو كان الشاعر راضياً مسروراً لتغير شعره. هذا أمر بديهي، ولكننا لا ننتفع به. إننا نهين الأفكار حين نطلبها من الشاعر في أكثر الأحيان، ونتراخى تبعاً لذلك في تثقيف عقولنا من مصادر المعرفة المنظمة[7].

لقد كان رتشاردز مولعاً بنشاط القراءة. ورسالته العامة أن نتأنّى في القراءة وأن نعيد رؤية أشياء مألوفة حتى يصعب أن نعرفها. وأن ننظر إلى أشياء غريبة أخرى فنعبث عبثاً خاصاً بغرابتها. ومن خلال نشاط القراءة نعيد تركيب الكلمات المألوفة بوجه خاص لنتبيّن فيها بعض الغرابة، ونستبقي قدراً من الدهشة التي عفا عليها الإلف.

وفي الشعر لا نستطيع أن نقنع بوجود تفسير أو قراءة واحدة. فالشعر يتمتع بخصب لا ينفد، وقد يكتسب أهميته من تعدد دلالاته أو من خلال الاحتمالات والإمكانيات التي ينطوي عليها فهذه الاحتمالات أو الإمكانيات ذات أهمية لأنها تدريب على العمق أو البعيد الذي يجعلنا نبحث عن التقاء دلالات متنوعة ونختار معاني دون غيرها، وقد يكون الفهم في مجال الشعر –بخاصة– هو الاهتمام بالمعاني المتعددة الممكنة كيف يتعلق بعضها ببعض أو يعتمد بعضها على البعض[8] كيف يهمنا هذا التعدد بدرجة ملحة وكيف يؤلف جزءاً من عالمنا؟

نظام المعاني المتعددة هو وسيلتنا إلى أن نرى بطريقة أكثر وضوحاً طبيعة جزء أساسيّ. من دلالة الكلمات وفهم أشياء يستحيل فهمها دون هذا السبيل. إننا نقرأ الشعر من أجل أشياء يمكن أن نكتسبها من كلماته الأساسية وننظم اهتماماتنا من خلال تنظيم هذه الكلمات. وقد حذرنا رتشاردز من الصعوبات التي تحول دون هذا النوع من الفهم.

كان رتشاردز أحد زعيمي النقد الجديد اللذين عكفا على نقل الاهتمام من التاريخ إلى اللغة والنص[9]، فقد ألح على ضرورة ربط قضية اللغة والتفسير بالبحث عن نظرة أعمق في فاعلية الشعر. فلا شيء في لغة الشعر يمكن أن يفهم فهماً حسناً بمعزل عن تمحيص كلمات اللغة الأساسية التي نتداولها جميعاً خارج ميدان الشعر[10] كان رتشاردز شديد الاحتفال بفكرة المشقة والفهم الأفضل، وكان يقول دائماً إننا لا نجيد الإصغاء. وإذا أدركنا ذلك بدأنا نشعر بقلق عميق. وهو يغري القارئ بأن يكون شريكاً في تقدير الصعوبات والرجوع إلى تجربته الخاصة. فالكلمات المحيطة بهذه التجربة تغيّر معانيها لكي نتوافق معها، ولا عيب في أن تغيّر الكلمات معانيها وإنما الشأن في البحث عن نظام هذا التغيير.

هناك أصول للكلمات أو ما نسميه بالكلمات الأساسية لا نستطيع أن نشكك في احتياجنا إليها أو فائدتها لنا. هذه الفائدة هي التي يعبر عنها رتشاردز بكلمة الالتباس أو المخادعة التي تؤدي عند الحاجة أشياء لا حصر لها. كان رتشاردز يلح على الأحرف الأولى من مشروع القراءة. معظم الناس يتصورون معاني الكلمات ثابتة، يقولون إن الكلمة لها معنى واحد، وكل ماعدا ذلك شذوذ لا يعول عليه، الناس يزعمون أنّ الكلمة لها معنى صحيح نحمله معنا حين نقرأ. وبديهي أن هذا هو العائق الأكبر[11] فالكلمات في الشعر غامضة احتمالية متعددة ومن الخطأ أن نزعم بناء على هذا أنّ الكلمات تحمل معانيها أو تنقل بعضها نقلاً

أميناً من الخارج إلى عبارة أو سياق معين. كل شيء يعاد تركيبه في كل مرة. وغالباً ما تأتي طاقة الكلمات من تجمع إمكانات كثيرة، وعلاقات لطيفة متبادلة بحيث تصبح فكرة إضافة المعنى مضللة، وليس يعني هذا أننا نسعى نحو ما يشبه الاستقرار، لكن مدى الاستقرار لا يزال موضوع جدل. فالاستقرار نفسه لا يخلو من بعض الحركة ومن المؤكد أو الواضح أنَّ مطلبنا الحقيقي هو رؤية الطابع المتغيّر مما يخيّل إلينا ثابتاً أو مستقراً أو رؤية جانب مستقر بوجه ما فيما يخيل إلينا متغيّراً[12].

نحن أحوج إلى أن نبحث دائماً عن تمايز نشاط اللغة بعضها عن بعض، ولا ننكر في الوقت نفسه أن مع التمايز قدراً من التواصل. وكل قارئ حساس يدرك حاجته إلى أن يدخل الكلمة في نطاق ثان لتؤدي وظيفة ثابتة كما يدرك حاجته إلى الكلمات الأولى أو النص.

وقد أدرك النقاد العرب المتقدمون أنَّ النص لغة وربما وجدنا في كتاب دلائل الإعجاز بوجه خاص شيئاً من هذا المعنى. فقد أدرك عبد القاهر الجرجاني أنَّ نشاط اللغة ضرب من الإيقاع. ولننظر مثلاً في بعض الشعر. يقول إبراهيم بن العباس الصولي:

فلو إنني دهر وأنكر صاحب وسط أعداء، وغاب نصير

فقد قام النظم أو الإيقاع أو التشابه وسط الاختلاف بفضل علاقات نحوية صوتية، فإذا حاولنا أن ننثر البيت أدخلناه في نظام ثان يختلف لا محالة، واضطررنا إلى أن نقول مثلاً: أنكرني صاحب أو أنكرني صاحب لي، وما شابه هذا. وقد يقال إن هذا النظام الثاني ربما لا يحتفل بإيقاع المعنى، ولا يتمتع، بوضوح، بخاصية التشابه برغم الاختلاف.

والمهم أن نثر الشعر فضلاً عن شرحه يدخله في نظام ثان، وأننا حين نلتمس الشرح والنثر جميعاً ندرك أننا فقدنا بعض الفقد شيئاً ثميناً، أو نحتاج إلى اللغة الأولى في نهاية المطاف. التفسير ينطوي على مجاوزة ضرورية يشعر من خلالها القارئ بضرورة القراءة الثانية والثالثة للنص. ما من شك في أن كل قارئ يشعر أن عملية التفسير أشبه بالعود المستمر.

لا شك أدرك عبد القاهر أن النص يصنع من كلمات، وأن التفسير موضوعه الأساسي هو الشعور النامي بأهمية هذه الكلمات. التفسير يقوم بعملية احتراق ذاتي، فلا أحد يستطيع أن يطرح اللغة. وحينما ينثر عبد القاهر الشعر ويشرحه يتضح له أننا نستعمل كلمات أكثر مما يستعمل النص ذاته.

فاللغة المحملة أو النشيطة المنتجة سرعان ما تتحدى عمليات التفكك المضنية. وسرعان ما يتبين لنا أن تحليل اللغة يغيرها بعض التغيير، وأن هذا التحليل لا يستوضح استيضاحاً تاماً طبيعة التركيب الخاص الذي نسميه الكلمات. بعبارة أخرى إن النص له قدرة على أن يحتفظ بعالم شبه مغلق أو شبه مستقل. وفي تعلق الكلمات بعضها ببعض بدا لعبد القاهر أنها جسد حي، وأن حيوية الجسد، كمجموع، متميزة من حيوية أجزائه[13].

النص لغة. هذا هو مغزى دلائل الإعجاز، ولابد أن ينحني المفسر لهذه اللغة التي تنافس الأفكار في النص. ويجب على المفسر أن يشغل دائماً بهذا التنافس.

لقد لاحظ عبد القاهر أنَّ النص مؤلف من كلمات وقد حان الوقت لكي نتبصر في إشكاليتها، كل نص يحيل الكلمات إلى تساؤل خصب لا ينفد.

ومغزى ذلك أنّ النص يجعل الكلمة سياقاً يدخل في سياق. ولو قد نظرنا إلى الكلمة باعتبارها بـؤرة سياق لكان هذا أولى. فالكلمات علامات على نصوص أخرى، وهي منهج في الرؤية وكل مـنهج يحـاور أو يجادل منهجاً آخر.

والقارئ هنا قد يحتاج إلى تذكر الطريقة المتوارثة في الكتابات العربية القديمة. فقد سـاءت سـمعة الشعر منذ القرن الثالث، وكان الأصوليون التقليديون ينظرون إليه نظرة الريب. فمنذ ابن المقفع إلى أبي هلال العسكري كان منظوراً إلى الشعر على أنه شيء ليس في وسعه على الدوام أن يتشبّث بالحق، وكان هـؤلاء المرتابون يرون أن كل وظيفة الشعر هي أن يخيل ما ليس صادقاً كأنه صادق، وللشعر في رأي كثيـر مـن المحبين والكارهين حيل متنوعة بعضها معروف وبعضها مجهول، وبراعة الشعراء هي أنهم يجعلون القـراء لا يلتفتون إلى منطقهم أو فساد الرأي عندهم. فكيف تم له هذا؟ وكيف استولوا على النفوس؟

هذه هي أسرار الشعراء. ومن ثم شاع منذ القدم لفظ التخييل، وهو لفظ يدل على طبيعة الصراع بين الصدق الذي ينبغي أن يبحث عنه في مكان ما، ومهارة الشعراء في أن يلبسـوا الأمـور بعضـها بـبعض، وقدرتهم على إيقاع النفس في بعض الأحابيل[14].

لقد أضاف الأصوليون إلى الشعر صفة السحر، والتخييل والكذب، ورأوا فيه خطراً علـى المجتمـع الإسلامي وبدا لهم أن محاربة الشعر ضرورة اجتماعية، لكن صوت الشعراء كان أعلى لذلك ظهر في علـوّ صوتهم ما كان يضطرب في المجتمع الإسلامي من عدم التناسق والتآلف.

كان الأصوليون ينظرون إلى الانفعال بوصفه أمراً نفسانياً وليس أمراً فكرياً. وقد ذهب معظمهم إلى أنّ الانفعال خارج النبوة ودوائر الصوفية يعجز عن الرؤية، ومن ثم ظلوا يتشككون منذ وقت مبكر في أمور الانفعال ويجعلونه تخييلاً وإيهاماً أو نقصاً في الرؤية أو حماسة أو عصبية أو بلاغة[15].

ونستطيع أن نفهم موقف البلاغيين من فكرة الانفعال حين ننظر في بعض مباحثهم في الدلالة. فهناك نوعان من الدلالة.

1- الدلالة الحرفية أو (الوضعية).

2- الدلالة الاستعارية أو المجازية أو الانفعالية أو (الالتزامية).

ونستطيع أن نوضح المقصود من الدلالتين إذا تذكرنا قول البحتري:

دانٍ علـى أيـدي العفـاة وشاسـع عـن كـلّ نـدٍّ فـي النـدى وضـريب

كالبـدر أفـرط فـي العلـوّ وضـوءه للعصـبة السـارين جـدّ قريـب

فالشاعر يربط بين ممدوحه والبدر. والدلالة الحرفية للفظ البدر هي العلو والاستدارة والاستنارة، وهي شـيء محسوس. لكن البلاغيين رأوا أنّ هذه الدلالة الحرفية لا تكفي لبحث الارتباط بين ممـدوح الشـاعر والبـدر فذهبوا إلى شيء آخر غامض تماماً وسموه باسم التناهي في علوّ المنزلة والكرم والحسن. وهذا هو المقصود بالدلالة المجازية أو الانفعالية.

وأنت ترى دون عناء أن الدلالة المجازية أو الانفعالية هي ترجمة لفكرة المبالغة، ومن ثم نسـتطيع أن نعرف كل ما يتيحه مفهوم الانفعال وارتباطه الشديد بالمبالغة أو الدلالة المجازية.

ومن الواضح أنّ ارتباط الإنسان بالبدر قد يوصف وصفاً أسطورياً، ولكن مـا فـي الكلمـات مـن أساطير كامنة لا يمكن الاعتراف بها في دوائر البحث الأصولي التقليدي. وهذا واضـح تمامـاً حـين نقـرأ شروحهم للشعر. فالدلالات المجازية في نظرهم لا تؤدي إلى تداخل حقيقي. فإذا ربط الشاعر الإنسان بالبـدر

قالوا أنَّ البدر في مكان والإنسان في مكان، وهما عالمان متميزان، ولذلك كانت نظرة الأصوليين إلى الدلالة المجازية نظرة سطحية لا يمكن أن تشرح الشعر. ولا يستطيع المرء أن يقتنع بأن ما يعنيه الشعراء لا يعدو قول البلاغيين الأصوليين بعلوّ المنزلة أو نهاية الحسن أو أنه يفيد في تبديد بعض الشكوك إذا تسامى الشراح.

ومن البديهي أنَّ وظيفة الانفعال لا تتضح إلاَّ من خلال بحث التداخل بين الإنسان والطبيعة، وهذا التداخل بمعزل عن النواحي العملية أو الاستنارة أو العلوّ والعظمة أو القوّة والجمال. كل هذه الألفاظ المجردة عاجزة عن شرح موقف الشاعر من البدر، وقد نشأت تحت وطأة الانفصال الرهيب الذي كان في نظر البلاغيين حكماً من أحكام العقل[16].

إننا نفترض أن الشعراء أذكى من البلغاء وتفترض أن كثيراً من الشعر كان فوق مستوى شرّاحه. فالصلة الشخصية التي تربط الإنسان بالبدر لا موضع للاهتمام بها في شروح الشعر لأنّ ما بيننا وبين البدر أجلّ من أن يفهم في مثل قولنا نهاية الحسن أو نهاية الكرم أو ما يدل على قريب من ذلك.

إنَّ وجود الإنسان يظل ناقصاً أو مضطرباً حين يتلمس الدخول في عالم آخر غير عالمه، أو يحيل هذا العالم إلى عالمه هو.

ونستطيع أن نلاحظ شيئاً من البراعة العملية في تناول الكلمات إذا وقفنا على الخصوص أمام العبارات ذات الطابع الاستعاري. فقد كثر التأول وبدا للبلاغيين والنقاد الجدد أنَّ الكلمات الاستعارية تتشابك دائماً وتتفاعل وتعامل معاملة الرموز لا العلاقات الشفافة، وأنها تأخذ معنى جديداً ليس هو بالضبط معناها في الاستعمالات الحرفية وليس هو كذلك المعنى الذي يمكن أن يأخذه أيّ بديل حرفي آخر، وأن سياق الاستعارة أو إطارها يوسع معنى الكلمة الأصلية، وأنّ القارئ من أجل أن يدرك عمل الاستعارة عليه أن ينتبه إلى المعاني القديمة والمعاني الجديدة معاً. ومن أجل ذلك تحدث الاستعارة تغييراً في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرتها[17].

هب أننا نواجه قول الشاعر:

وجعلت كورى فوق ناجية يقتات شحم سنامها الرحل

سواء علينا أقلت هذه استعارة أم قلت هذه صورة. وإنما السؤال الحقيقي هو عن المعنى الذي يمكن أن يفهم. هل المعنى هنا هو أن الناقة تهزل ويتقص شحمها، والرحل هو الذي يلازم السنام فكأنه هو الذي يأكل شحمه؟ لا نستطيع أن نسمي هذا الكلام تفسيراً مهماً يكن العنوان الذي تضعه لهذه العبارة لن ينضر وجه هذا التفسير شيء مهماً تكن خلابة ما تطلقه عليه. العبرة بأن تراجع هذا الفهم، بأن نقول إنه مبنى على خطأ في تصور نشاط المعنى والاستعارة على الخصوص. الشاعر حينما يصف هذه الرحلة يطل بنا على رحلة أخرى هي رحلة الحياة، يطل بنا على اجتماع الزيادة والنقصان، اجتماع الغاية وفقدان الطريق كله.

حقاً إن البيت لا يقول في صراحة كبيرة -شيئاً من هذه المعاني. ولكن لدينا ظاهرة تفاعل الكلمات وبخاصة كلمتا الناجية ويقتات. هذه ناجية أو ناقة سريعة ولكنها تبلغ غايتها من خلال فقد الحياة.

الحياة تهلكها الحياة. هذه المفارقة. وعلى هذا النحو نرى أن الكور والناجية والرحل ليست مجرد أدوات لخلق ما يسمى صورة ولكنها -ككل- تستعمل كمنبهات ترابطية إلى معنى آخر، ونجد الناقة قد تغير فهمنا لها، وأصبحت أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية الفانية[18].

ومغزى ذلك أنَّ ما يسمى باسم الدلالة الحرفية أو المباشرة كان يتصور تصوراً نحيفاً وضئيلاً.

ولكن الأصوليين التقليديين ظلوا يعتقدون أن ما يسمونه بالدلالة الحرفية يجب أن يتصور بمعزل عمّا يسمى باسم الدلالة الاستعارية أو المجازية. فالدلالتان منفصلتان. ويجب أن نتذكر ملياً هذه الملاحظة، فالدلالة الحرفية عندهم –على الرغم من هذه الضحالة التي أصابتها– كانت موضع اعتزاز غريب بحيث أصبحت الدلالة المجازية مجرد قياس بسيط على الدلالة الحرفية[19].

وهذا واضح في أعزّ الكتب المتخصصة في النقد الأدبي –أعني كتاب الموازنة للآمدي– وتتضح فيه فكرة الاستعارة بكل ضمورها، أو فكرة الدلالة الحرفية بكل ما تنطوي عليه من سذاجة.

يقول أبو تمام:

رعته الفيافي بعدما كان حقبة رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

في هذا المثل نجد أنّ الدلالة الحرفية وهي –رعي الجمل للفيافي– فكرة معروفة وسابقة ومستقلة عن الدلالة المجازية أو الاستعارية (رعي الفيافي للجمل)، ولا أحد في التراث العربي يقول إنّ عالم (رعي الجمل للفيافي) لا يعرف إلاّ من خلال (رعي الفيافي الجمل) ولو قيل ذلك لبطل مفهوم الدلالة الحرفية المتداول،وانقلب النظام كله رأساً على عقب.

وبعبارة أخرى إن تفهم (رعي الجمل الفيافي) أو ما نسميه الدلالة الحرفية مستقل مع الأسف عن مظاهر تصارع صور الحياة بعضها مع بعض. ولذلك نشأت مسافة وهمية رهيبة بين العقل والأشياء.

والواقع أن مفهوم لفظ (الرعي) متغيّر وليس ثابتاً كما ادّعى أسلافنا. وأنه حين يوضع في سياقه الحقيقي سياق التجارب يكمن فيه ما يسمى المجاز. ولا نستطيع أن نزعم أن فكرة (رعي الجمل الفيافي) تحدد على نحو ما يزعم أصحاب الدلالات أو أصحاب المعاجم أو الباحثون المعتزون بفكرة الدلالة الحرفية السابقة. ذلك أنّ الكلمات يكمن في بعض جوانبها ما نسميه باسم قابلية المجاز وليس للدلالة الحرفية وجود متميز من الدلالة المجازية والاستعارية.

الدلالة الحرفية تتعدل وتتشكل باستمرار ولا تثبت على حال. يجب أن نقول أنّ الدلالة المجازية ضرب من السرّ الكامن في الدلالة الحرفية. الدلالة الحرفية في حالة حمل مستمر. هي إمكانيات لا وجود لها بمعزل عن الدلالة الاستعارية أو المجازية. هناك تفاعل مستمر بين المواقف.

إننا في الموقف التقليدي لبحث الدلالات نرتكب الخطأ الذي سميناه باسم خصب الكلمات آناً أو إهمال التفاعل المستمر بين المواقف والدلالات.

إنّ نظرة بسيطة تجعلنا نقول إن أبا تمام وعى الموقف الشعري ولكن هذا الوعي يعني أنه كشف إمكانيات لم تكن واضحة أمام كثيرين. حينما نقول إن الجمل رعى الفيافي نكون قصدنا أن الجمل عاش بفضل هلاك (المرعى) وحينئذٍ يأتي أبو تمام فيرى أنّ مثل هذا المعنى يحمل نوعاً من المفارقة أي أنّ صراعاً بين الجمل والفيافي. حياة أحدهما هلاك للآخر. لا يمكن أن تستقيم حياة الجمل والفيافي معاً[20]. لقد أدرك أبو تمام أننا بصدد تصارع صور الحياة بعضها مع بعض، وأن هذا الرعي ليس إلا نوعاً من عملية الزوال والوجود المستمرين. والمهم هو أنّ أبا تمام لم يلغِ الدلالة الحرفية كما توهم النقاد. إنه هو الذي أثبتها وأحياها وكشف عن قوتها وثرائها، إنما يلغى الدلالة الحرفية العاجزة عن أن تنشئ نوعاً من التوتر الذي يعيه أبو تمام ويحققه بصفة مستمرة في شعره.

والحقيقة أنّ ما نسميه باسم الدلالة غير الاستعارية من الصعب معرفته. فالدلالة ليست حكماً عقلياً منطقياً، بل هي موقف خيالي أو موقف روحي يعمل فيه ما يسمى باسم السحر والأساطير.

فالاستعمالات المختلفة يأخذ بعضها من بعض أو يحيل بعضها على بعض، وسياق واحد قد يختصر الإحالة على سياقات متنوعة. وليس هناك على هذا الوجه دلالة حرفية تعدّ أصلاً أو مصدراً لما سواها أو يحال عليها كل ما يجاورها. ولننظر –مثلاً– في قول العباس بن الأحنف:

جرى السيل فاستبكاني السيل إذ جرى ... وفاضت له من مقلتيَّ سروبُ

وما ذاك إلاّ حين أيقنت أنه ... يمر بوادٍ أنت منه قريب

يكون أجاجاً دونكم فإذا انتهى ... إليكم، تلقى طيبكم فيطيب

فيا ساكني شرقيّ دجلةَ، كلّكم ... إلى النفس من أجل الحبيب حبيب

فكلمة (فاض) –من البيت الأول– تستعمل هنا في الإشارة إلى نزول الدمع، وتستعمل أحياناً في الإشارة إلى حركة الماء وقد تنبّه، من أثر حركتها الطويلة، بين هذا وذلك إلى أحدهما أو كليهما معاً، مثل هذه الملاحظات عن موضوع الدلالة لا يخلو من الأهمية، ذلك أن مبدأ البحث في موضوع الدلالة لم يكن هو ذلك التفاعل الصحيح، وإحالة سياق على سياقات، ولكن كان المبدأ هو ما يعرف باسم المبالغة، والاستعداد للحكم بأنّ الأشياء يلغي بعضها بعضاً.

ومن أجل ذلك وجدنا في شرح موضوع الدلالة مظاهر خطيرة أقرب إلى انهيار الحدود بين الأشياء، واضمحلال الإحساس بالواقع، وإعلاء الوهم والتنكر للتمييز. قد يقال إن الشاعر شبه نزول الدمع متدفقاً بماء النهر، بجامع الكثرة في كل حال. وقد ألف كثير من الناس هذا التحليل بحث لا يتصور أحد أن من الغريب أن تتحول الدموع إلى ماء النهر، ولكن الجو الذي يسيطر على الباحثين في موضوع الدلالة هو جو الإغراب الشديد. وقد ترك الباحثون في هذا المقام العيون والإنسان ولجأوا إلى النهر والماء، ولم يتصور واحد قط أن ماء النهر نفسه لا يخلو من فكرة الدموع، وأن فيض الماء –في بعض السياقات على الأقل–. إذا نظرنا إليه على أنه موقف خيالي أو إنساني لا يخلو مما يشبه حركة الإنسان؛ أي أن المعنى الإنساني كامن في الطبيعة.

ولكن تحليل الاستعارة كان ينتهي على أيدي الباحثين المتقدمين إلى الانتقال من الإنسان إلى غير الإنسان؛ فهم يتصورون هذا خالياً من الأحزان على نحو ما قالوا في النهر والماء، وتترك الانفعالات الإنسانية، ولا ينتبه أحد إلى أنها كامنة في مستويات الدلالة والمختلفة.

ولعلنا نستطيع أن نستدل بتوقفهم عند لفظ (الدهر) أو "الأيام" أو "الزمن" من قول أبي تمام:

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد ... أضججت هذا الأنام من خرقك

أنزلته الأيام عن ظهرها من ... بعد إثبات رجله في الركاب

كأنني حين جرت الرجاء له ... عضباً صببت به ماءَ على الزمن

لقد قال الآمدي إن أبا تمام جعل للدهر أخدعاً، وجعل للأيام ظهراً يركب، والزمان كأنه صب عليه ماء. وهذه على حد تعبير الآمدي –استعارة في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب. وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه، أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء، الذي استعيرت له وملائمة لمعناه[22].

أبو تمام يتعرض باستمرار للدهر أو الزمان ويقلب النظر في وجوهه، وكان هذا البحث المستمر قرين الإصرار على الحوار والحديث. كان أبو تمام في مسألة الدهر يرى أن ما يعرفه قليل وأن ما يوجعه

هو الرغبة في النفاذ إلى قلب الأشياء التي لم تتضح قط اتضاحاً تامّاً. كان يحن إلى الزمن القاسي، وكان يرى الأشياء حوله لا تتعاطف معه ولا تستجيب إليه كثيراً. ربما كانت في ذلك عوناً للدهر أو الزمان في وهمه. كان أبو تمام حريصاً على تجسيد الدهر والتعبير عنه بأكثر من لفظ واحد. وكان الدهر معرضاً فيزيده هذا الإعراض إلحاحاً عليه وتقرّباً منه. ومغزى ذلك أن مفهومه يعتمد على الالتباس، وليس من اليسير أن يرد إلى عناصر بسيطة يجمعها المرء وينسقها، وإنما يحاول أبو تمام بدلاً من ذلك أن يقترب بطريقة المعاناة الشخصيّة التي تتمثل فيها يعبر عنه أبو تمام عندما جعل للدهر أخدعاً، وللأيام ظهراً والزمان كأنه صبّ عليه ماء.

ومن الواجب على المتأمل ألاّ تفوته الوحدة الكامنة بين هذه الألفاظ العقليّة المرتبطة بالدهر. ولقد كانت آلام الشاعر ومتاعبه وقلقه وأحزانه علامة على أنّ الدهر قد بلغ أربه. فلا أرب للدهر إلاّ النيل من عزيمة الإنسان وقهره. ومن ثم عينا أن نتعمق التحليل إلى أن نبلغ أقصى ما في وسعنا في إيضاح عقل الشاعر.

وأيسر النظر يدلّنا على أننا أمام رموز متداخلة متشابكة فيما بينها إننا نزعم أننا نجسّد الدهر. هذا ما يقوله المعلمون متعجلين متهربين. لقد تجسّد الدهر لأنه يواجه إنساناً حياً بالخصومة. ولأن مفهوم الحياة على الأرض هو الأمر الذي يقلق ما نسميه باسم الدهر. ومن التبسيط أن نختصر هذا اللفظ في بعض المرادفات المعجمية الهشة. لم يتساءل الباحثون قط لماذا جعل أبو تمام للدهر أخدعين وللأيام ظهراً يركب، والزمان كأنه صب عليه ماء. والإجابة بداهة ليست ملقاة في الطريق، ولا يمكن فهمها في ضوء العبارات المألوفة التي تعتمد على افتراض تجريد أصلي ننزع إلى تحسينه أو تلوينه. فالصراع المستمر أو الخصومة المستمرة بين الإنسان والدهر ضد هذا التجريد الذي يعبّر عنه بصيغ مختلفة.

فالظهر هو الاحتمال والنهوض بالعبء والاستعداد العظيم للاستيعاب والاستغراق في حياة أو ملامسات مادية. من خلال الظهر بدا لي أن أبا تمام يحارب كثيراً من التأملات القاسية. من خلال العنق يتطلع الكائن الحي إلى أعلى ويجاوز عالمه. ومن خلال الظهر يتطلع الكائن على عكس ذلك إلى مستوى أفقي أدنى أكثر ارتباطاً بالأرض والتراب. لقد كان أبو تمام مشغولاً بالقسوة والخصومة، وكان يجد في الخصومة القاسية تعبيراً عن الطمأنينة التي فقدها. وكأنما كان شعاره أنّ دراما الحياة قد قسمت حدتّها لعجز الإنسان عن تذوق ما يحسّه وما يراه. وعلى هذا النحو يمكن أن نتفهم مواجهة الزمان الرمز للمصير في قوله:

كأنني حين جردت الرجاء له عضباً صببت به ماء على الزمن

الإحساس بالزمان قابع في ركن من أركان الذاكرة. ولكن صب الماء على الزمان ذو أثر في تخفيف حدّة الإحساس. فالماء شديد الارتباط بحيوية التلقّي وانتفاضة الجسم من أعماقه، وتساقط كل أسباب الخمول الذي يساعد على تزكية فروض خاصة، وواضح أن استعمال كلمة "حين" استعمالاً عارضاً يسمونه فضلة من الفضلات، يوحي في نفسه أنّ هذا الزمان لا يتسلط على العقل تسلطاً ظاهراً ولا يسخره. وربما يكون غريباً تماماً أن يتتبع الإنسان مصيره بخطى لا تخلو من ثبات.

حلم أبي تمام هو لا محالة حلم الانسجام بين الموت والحياة، أو بين الدهر والإنسان. لعلك لاحظت احتمال الاتصال والانفصال في بنية البيت السابق، ومن خلال هذا الاتصال يمكن أن يلتبس الإنسان بالدهر ومن خلال الانفصال يصبح الإنسان مناوئاً لبعض ملامح الدهر. أليس ثم تعارض بين القدرة على مواجهة الزمان من ناحية وذاك الخوف والقلق من ناحية أخرى؟ أظنّ أنّ السياق الكلي يطالبنا بأن نقلّم الخوف أو

الفزع وأن نتمهل في فهمه. ولو صحّ أن الإنسان فزع بالمعنى النثري المألوف لما فهمنا كيف تعلق أبو تمام به، وسوف يفقد شعره غير قليل من روعته إذا نسب الخوف المطلق إلى الشاعر أو زعمنا أنه يتلقى العالم خائفاً غير مطمئن إلى جانبه.

الأمر على العكس فيما أظن. فأبو تمام "مهموم" "قلق" ويجب أن نتعلق بهذا الهم وهذا القلق حتى ننجو من سطحية الفهم، ونكون أقدر على الاستبطان ونأمل روح السياق، فاستخلاص معني الكلمات يحتاج أحياناً –على الأقل إلى روح شاعرة. ومهما يكن فإن أبا تمام قلق حقاً، وهو معنيّ على الدوام بألاّ يقع تحت طائلة الدهر، وهو يتطلع إلى أن يتذوق الحرية الباطنة التي يتعشّقها. فالقلق الذي يرتفع إليه لا يكون إلا حيث ينمو الإحساس بالحرية.

وفي وسع القارئ إذا اعتنى بلفظ الدهر أو الزمن أو الأيام وما يجتمع حولها من علاقات أو ألفاظ أن يرى أنّ في الأبيات نغمة من الرضا عن الدهر أو الزمن لا يستطيع الشاعر أن يجاهر بها ولعله لا يستطيع أن يعترف بها وبركن إليها. (فتقويم أخادع الدهر) و(صب الماء على الزمن) و(ركوب ظهر الأيام) هنا ليس بالأمر المنكر على نحو ما يتبادر إلينا. أكبر الظن أنها موصولة بنوع من الاستجابة المتناقضة للدهر أو الزمن. لا يستطاع إهمال الصلة بين هذه التشكيلات اللغوية وبين الدهر. فهذه التشكيلات تجمل الحياة أو تجمل الزمان، وليس من المستبعد إذن أن يحب الشاعر الدهر كما يكرهه. وليس من المستبعد أن يتوهم الدهر جملاً أو شخصية محبوبة في بعض اللحظات. وقل أن تفترق المحبة عن الكراهية وليست المسألة محتاجة إلى التعمق فالإنسان مهما يبذل لا يستطيع أن يقيم على البغضاء الصافية النقيّة حياته، وفي وسعه أن يخلط العواطف بعضها ببعض، وفي وسعه أن يجعل الأمر مشتبهاً إن صحّ هذا التعبير.

والمهم أن قلق الشاعر وخوفه وخصوماته عاشت ونمت في كنف الشعر نفسه أو في كنف الدهر الشاعري.

لقد نشأ جوهر الشعر القديم في كنف الدهر الذي صنعه الشاعر ولابدّ من التروي في هذا الأمر.

ومن الخير أن نلاحظ أن أبا تمام قد جعل الدهر موضوعاً للتأمل، أو قل أنه جعل الزمان همه. وهو يحاول أن يختصر المسافة بينه وبين الزمان، بعبارة أخرى يريد أن يخفف من حدة التعاكس بينهما. ولست أشك كثيراً مهما نختلف في تفصيلات الشرح في أن أبا تمام ينضر وجه الدهر أو الزمان. ويحاول أن يعطي للتجربة القاسية أصالتها في مفهوم الحياة. وأن يقول آخر الأمر، أن تجربة الزمان الخصبة تجعل من كل لحظة مجمع الموت والحياة معاً.

ولعلنا نستطيع أن نستدل بتوقف الآمدي عند قول أبي تمام:

فما تنكر الدهر العبوس بأنه له ابن كيوم السبت إلاّ تبسما

وهو يقول جعل أبو تمام للدهر بنين وجعله يبتسم، ولكن الآمدي لا يفسر الابتسام تفسيراً إنسانياً. وكان هذا بمقتضى منهجه في الانفصال الرهيب بين الإنسان والأشياء شيئاً مألوفاً، وأصبحت فكرة الابتسام خالية من ابتسام الإنسان وبهجته. وتصور الدلالة تصوراً قاسياً على هذا النحو الذي بدت فيه الأشياء في جوّ غريب أقرب إلى الإنكار. وكلمة ابتسم كلمة يسيرة تعني تفتح النفس وخروج الإنسان من وحشته وبدء اتصاله بالآخرين. وبسمة الدهر لا تعني أكثر مما يعنيه هذا الفهم.

وقد تعارف الباحثون منذ القدم أمثلة عدت ذات جودة ذائعة وما نزال نقرأ إعجاب الأجيال بعد الأجيال بقول الشاعر:

وأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت وردا وعضت على العناب بالبرد

وقالوا شبه الدموع باللؤلؤ، والعيون بالنرجس، والأنامل بالعناب، والأسنان بالبرد.

وظلّوا يتناقلون هذا التفكير ويحاكونه، وظلت النظرة إليه خالصة للتقدير. ومع ذلك فإن قارئاً معاصراً يمكن أن يقول إن هاهنا إنساناً مُزّقَ إلى أجزاء مختلفة ذهب كل منها في طريق، وضاعت وحدة الإنسان وشخصيته المتكاملة، وأصبحت بدلاً من ذلك حشداً مصطنعاً من اللؤلؤ والنرجس والورد والعناب والبرد؛ وكأنما حرص الشاعر على أن يمسخ كل جزء من الأجزاء ويرمى به بعيداً إلى شيء آخر. ولا نستطيع هاهنا أن نكون صورة معقولة لجسم إنسان أو روحه. وقد نقول إن هذا الإنسان مُثِّلَ به تمثيلاً غريباً في وقت يزعم فيه الشاعر أنه يمجده ويكبره؛ وقد يقال إن ما كان مصدراً للسرور يخيل إليك أنه مظهر التعذيب.

وهذه المسألة أساسية –أن تشتبه البهجة بالتعذيب، ويتحول الإنسان إلى مزق، وألا يبتهج الشاعر بجسم صاحبته ونفسها من حيث هي نفس إنسان.

ولكن الأمثلة التي استوقفت المعجبين هي على التقريب من هذا النمط الذي سميناه باسم مجافاة الإنسان، ولا مبالغة في أن تكون حالة نفسية اجتماعية مصدراً لهذه المبادئ في تحليل اللغة. وقديماً وقف الباحثون عند بيت مشهور:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعُرِّى أفراس الصبا ورواحله

ولنتأمل هنا كيف شرحه البلاغيون. قالوا: جعل زهير الصبا جهة من جهات السير. ويجب أن تقرأ العبارة أكثر من مرة، وقد حذف منها الإنسان وأسقط، واستحالت الدوافع إلى جهة من الجهات.

وهكذا هرب الشراح من الإنسان وجعلوا صباه طريقاً، وتركوا دوافعه إلى شيء لا قوام له.

ومع ذلك فإن الكتب التي تفيض بمثل هذا الشرح ما تزال بين أيدينا حتى الان[23].

لقد علّمنا النقاد الأصوليون –وعلى رأسهم الآمدي– أن نظام اللغة هو نظام الإشارة إلى شيء سابق ومقرر من قبل أن توجد اللغة. وكانت لغة الأدب تحسيناً لهذه الإشارة. وقد يسمى هذا التحسين باسم التوضيح؛ فلغة الأدب بطرقها الخاصة قد توضح أشياء مجملة، أو قد تبحث عن نوع من الاحتجاج لأمرٍ من الأمور. وقد تعتمد إلى تقبيح أشياء حسنة، وقد تضع الإشارات في قالب طريف أو بديع، ولكن هذا كله لا ينظر إليه بوصفه تغييراً حقيقيّاً في الدلالات.

ولكن أية دراسة مجدية في اللغة يجب أن تنبه القارئ إلى خطر هذا الاعتقاد. وينبغي أن نعرف الطريق إلى استخلاص المعنى من السياق الذي نواجهه، لا من الذاكرة التي تسبق إلى الحكم. وإذا كنا نعيش بصفة مستمرة على اللغة فإن يغرينا دائماً بأن نربط ربطاً متحكماً بين ما نقرؤه الآن وما قرأناه من قبل. ومن أجل هذا يتعرض القارئ على الدوام لنمط من الغفلة أو سوء الفهم ومن ثم كان من الواجب أن نحفل بطرق تكوين الدلالة، وأن نتساءل دائماً عما يعنيه هذا اللفظ أو ذاك؛ ذلك بأن الألفاظ طائفة من الإمكانات التي يعاد تشكيلها على الدوام، وليس هناك دلالة واحدة يمكن أن تعرف؛ فاللفظ متغير الدلالة دائماً، ولكننا لا نلتفت إلى كثير من تغيراته.

وعلى النقيض من ذلك ننظر إلى معاني الألفاظ على أنها أشياء ثابتة، وهذا هو ما يحدث في دراسة اللغة. فإذا قرأنا الكلمات الشائعة في الشعر العربي مثلاً خيل إلينا أن هذه الكلمات تستعمل استعمالاً واحداً أو متشابهاً في كل مقال. ومن الغريب أننا نقرأ الشعر ونتحدث في البلاغة والأدب، ولكن حديثنا كله يكاد يكون خالياً من الشعور بصعوبة تحديد مدلولات الألفاظ. وكثيراً ما يخيل إلينا أن الألفاظ واضحة لا لبس فيها، فإذا

قرأنا قول امرئ القيس مثلاً: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ...الخ، فإن معظم القراء يتصورون هذه الألفاظ واضحة لا تحتاج إلى توقف. وهكذا يقرأ الشعر فلا نتوقف إلا عند الألفاظ التي لم نسمع عنها من قبل. والواقع أن كل لفظ يحكمه سياق وعلاقات خاصة؛ وهذه العلاقات ليس فهمها أمراً هيناً، وربما تختلف طبيعة العلاقات من نص إلى آخر.

واختلاف طبيعة العلاقات يؤدي إلى اختلاف الدلالات وتعددها؛ ولكن قل أن يفكر الدارس في تحديد مدلول لفظين أو ثلاثة من الألفاظ في قصيدة أو جملة قصائد. ومن الواجب أن نتذكر ما ينقصنا، أو أن نلتفت إلى إهمالنا لشؤون البحث عن الدلالة.

ومن الواضح أن لغتنا العربية ذات تاريخ طويل؛ وقد تغيرت مدلولات ألفاظها من عصر إلى عصر؛ ولكننا لا نكاد نعلم شيئاً عن تطور هذه الدلالات. ومعنى ذلك أن علمنا باللغة العربية علم ضئيل. ويتضح ذلك إذا بحثنا في أمور الشعر، أو بحثنا في غير الشعر من ألوان الثقافة العربية، وفي أي مجال ثقافي يلعب فيه تطور الدلالة دوراً.

من أجل ذلك كانت الخبرة بالثقافة العربية في أشد الحاجة إلى الخبرة بحياة الألفاظ وما تعرضت له في رحلتها الطويلة عبر التاريخ[24].

إشارات

[1]- مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث. مكتبة الشباب – القاهرة ص/5.

[2]- مشكلة المعنى في النقد الحديث /11.

[3]- رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى بدوي – مراجعة الدكتور لويس عوض – مطبعة مصر – القاهرة ص/148-154.

[4]- مشكلة المعنى في النقد الحديث /11.

[5]- السابق /19.

[6]- مصطفى ناصف: اللغة والتفسير والتواصل. سلسلة عالم المعرفة 1995 العدد /193/ ص/19 وص/21.

[7]- السابق /23.

[8]- Menicus on The Mind, I.A. Richards. P.92. Routledge (London) 1923

[9]- اللغة والتفسير والتواصل /47.

[10]- How to read a Page. I.A. Richards. P.13. Routledge. London. 1957

[11]- How to read a Page. P.235

[12]- اللغة والتفسير والتواصل /53-54.

[13]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز – تصحيح السيد رضا – دار المعرفة – بيروت – 1978 ص/68 وما بعدها.

[14]- مصطفى ناصف: عن الصيغة الإنسانية للدلالة. مجلة فصول المجلد السادس – 1986 – ص/91.

[15]- السابق /92.

[16]- السابق /93.

[17]- Max Black: Metaphor. P.226 in Philosophy Look at the Arts edited by Joseph Marglis

[18]- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي. دار الأندلس ط2 – 1981 ص/94-95.

[19]- عن الصيغة الإنسانية للدلالة ص/93.

[20]- نظرية المعنى في النقد العربي /106.

[21]- عن الصيغة الإنسانية للدلالة ص/95.

[22]- الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري – تحقيق السيد صقر – دار المعارف بمصر – القاهرة – الطبعة الثانية – 1972-1/261-262.

[23]- عن الصيغة الإنسانية للدلالة /96.

[24]- السابق /97-98.