قراءة في كتاب:

"في بلاغة الخطاب الأدبي بحث في سياسة القول"

للدكتور عبد الله البهلول

د. رشيد بن عمر أعرضي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مراكش

المغرب

1 . سياق الكتاب:

يأتي كتاب الدكتور عبد الله البهلول "في بلاغة الخطاب الأدبي بحث في سياسة القول في نصوص من الأدب العربي القديم" الصادر سنة 2007 بصفاقس تونس، في سياق النقاش الدائر حول ما أصبح يطلق عليه أزمة المناهج، هذه الأزمة بدأت تستشعرها الاتجاهات النقدية الحديثة، فقد اتهمت المناهج بأنها تقصي النص وتولي أهمية كبرى للنظر في نفسها، الأمر الذي ولد نقدا أدبيا يهتم بالنظرية أكثر مما يهتم بالنص، وهذه الأزمة عبر عنها تودوروف في كتابه: "الأدب في خطر". يأتي هذا الكتاب كذلك في سياق عودة البلاغة إلى مجال الدراسات والنقد الأدبيين، وهذه العودة دشنها بيرلمان ورولان بارط، وبول ريكور، وأوليفيي روبول، وشارل مايير في مجال البلاغة العامة، وستيفان أولمان، وبيرسي لوبوك، وواين بوت، في مجال بلاغة السرد. ويعتبر كتاب أمين الخولي "فن القول" بداية البلاغة الجديدة في العالم العربي، وتلته دراسات مهمة أنجزها شكري عياد، وجابر عصفور، وحمادي صمود، ومحمد العمري، ومحمد مشبال، ومحمد أنقار، وعبد الله البهلول. ويعتبر عبد الله البهلول من الباحثين الذين ساهموا في مجال بلاغة الشعر في كتابه النقدي عن الخنساء، وكذلك في بلاغة الأجناس الأدبية السردية القديمة وهدفه في ذلك توسيع دائرة البلاغة لتشمل نصوصا نثرية لم تكن تدخل في اهتمامها (بلاغة الصمت، الخطبة، الوصية، المقامة، الخبر، الرحلة، النادرة الجاحظية).

2 . موضوع الكتاب:

قام الباحث عبد الله البهلول في هذا الكتاب باستجلاء بعض أسرار الخطاب الأدبي في رسائل الجاحظ والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي في الفصل الأول الذي خصصه لبلاغة الصمت، وكذلك في نصوص وأجناس أدبية قديمة، وقد انطلق في ذلك من منطلق مبدئي قوامه النظر في أساليب التعبير في علاقتها بالمقاصد التي كتبت لأجلها، متجاوزا الغايات الجمالية للتأكيد على الغايات الإقناعية والتأثيرية؛ وعمدته في ذلك قول ابن الأثير:«لا انتفاع بإيراد الألفاظ المليحة الرائقة، والمعاني اللطيفة الدقيقة دون أن تكون مستجلبة لبلوغ غرض المخاطب بها»[1].

إن الخطابات أو الأجناس الأدبية التي درسها الناقد عبد الله البهلول في هذا الكتاب . سواء في الفصل الأول الذي موضوعه "بلاغة الصمت"، أو في الفصل الثاني الذي تناول فيه وظائف المزاوجة بين النثري والشعري في أجناس نثرية كالخطبة، والوصية، والمقامة، والخبر، والرحلة، أوفي الفصل الثالث الذي تناول فيه النادرة . ينطلق في دراستها من مسلمة علمية مفادها أن «أنواع الكلام متساوية حتى يفصل بينها الاستعمال والتوظيف، فكل كلام يمكن أن يكون مجديا ناجعا شرط تحقيق الوظائف التي انتدب لها»[2]، مما يعني أن البلاغة وهي مرادفة لمصطلح سياسة القول[3] لا تهتم بالأشكال الأدبية وببنية الخطاب[4] معزولة عن المقاصد التأثيرية، واستمالة المتلقي واستدراجه، فالبلاغة **وهي سياسة في القول** مدارها «على وظائف الكلام لا على الأشكال في ذاتها، ووسائل التعبير موظفة لتحقيق المقصد الإقناعي التأثيري فهو قطب الرحى فيها»[5]؛ لذلك فـ«**سياسة القول**» أصعب من البلاغة فيما يروي الجاحظ عن سهل بن هارون[6].

ترتبط سياسة القول بالاستراتيجية الخِطابية، ويثيران معا «مسائل منهجية يجب أخذها بعين الاعتبار، من هذه المسائل دراسة الوسائل في ضوء المقاصد»[7] فالنص منظم ومنضد ومرتب كالكتيبة، ولا وجود لعنصر لغوي ينتمي إلى خارج المجموعة، لذلك ينظر إليه منزلا في المجموعة التي ينتمي إليها. وفي ارتباط البلاغة باستراتيجية المقاصد كما هي متجسدة في مباحث الحجاج من شأنه أن يقود القارئ لأن يستخلص أنها «خطاب عملي وظيفي وغائي مستند إلى خلفية إيديولوجية في عرض الأفكار والتعبير عن الآراء. وبذلك تغدو البلاغة ضرباً من الإيديولوجيا؛ فهي تحتج وتبرر من أجل حمل المخاطب على الإذعان وإن لم يحصل له اقتناع حقيقي. مما يكشف أن التوظيف الإيديولوجي للبلاغة ينزع إلى استثمار الطاقة التأثيرية التي تنطوي عليها الأدوات البلاغية»[8]. وهذا التلاحم بين البلاغة والإيديولوجيا مرده إلى رغبة المتكلم في الإيقاع بالمخاطب وبسط سلطته عليه (بلاغة الصمت، الخطبة، الخبر)، ليس بالعنف المادي، يقول عبد الله البهلول «فحد البلاغة وقوة تأثيرها أن تخاطب الإنسان عقلا وقلبا، فلا تتوسل العنف لتحقيق المقاصد، ولا تستولي على الأهواء ظلما وبطلانا»[9]، إن التعويل في مقامات التخاطب التي قصدها التأثير إنما يرتكز على سحر القول وجمال العبارة[10] وسلطة الكلام (خطبة الحجاج بن يوسف).

وبهذا الفهم تغدو البلاغة ممارسة خِطابية تنقل "البلاغي"، إذ يلتبس بـ"الإيديولوجي"، من مجال الإمكان والاحتمال إلى مجال البداهة والمصادرة على المطلوب كما قرر ذلك الدكتور عبد الله البهلول[11]؛ ومن هنا كان المتكلم «لا يعد في المجادلين الحذاق حتى يكون، بحسن بديهته وجودة عارضته وحلاوة منطقه، قادرا على تصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق»[12]، وفي هذا المستوى تظهر الحاجة إلى "البلاغة" **سياسة في القول**، قادرة على قلب الحق إلى باطل والباطل إلى حق، والاحتراس من وجوه الخدع[13]. ومن الواضح أن الحقائق تنقلب فقط في صورها اقتدارا من البليغ وتمهرا في فنون القول وسحر البيان؛ لأن سياسة القول «ليست في معنى الخدعة والمكيدة وإلحاق الأذى، وإنما هي في معنى المهارة وإتقان أصول الصناعة»[14]، فكما أن السحر لا يغير الواقع، وإنما الساحر يجري التغيير في أعين المشاهدين، كذلك البليغ يستطيع بما يصطنع من إفصاح بالحجة ومبالغة في وضوح الدلالة من بلوغ أعلى مراتب التأثير العقلي والوجداني في متلقيه[15]، بما يكفل تحصيل المتكلم لمطلوبه في تكييف عاطفة السامع وتعديل اعتقاده على نحو يستجيب لمقاصده ومراميه.

سنحاول في هذه القراءة أن نجيب عن الأسئلة التالية:

كيف تكشف المستويات اللغوية عن الوظائف البلاغية في الأجناس النثرية؟

. كيف يكون الصمت بليغا؟

. ما هي مظاهر الصمت البليغ ؟

. كيف يحضر المتكلم في بلاغة الصمت؟

. كيف يحضر المتلقي في بلاغة الصمت؟

. كيف نقدر المسكوت عنه في بلاغة الصمت؟

. ما هو المصطلح البلاغي الموظف في بلاغة الصمت؟

. ما هي الوظائف الحجاجية التي يؤديها الصمت البليغ باعتباره سياسة في القول؟

3- كشف المستويات اللغوية للوظائف البلاغية في الأجناس النثرية

3- 1- أهمية المستوى المعجمي في الكشف عن وظائف البلاغة:

يعتبر المعجم لحمة أي نص وسداه، كما يمثل المخزون اللغوي الثاوي في حافظة المبدع وذاكرته، يستغله في إنشاء عمله الشعري والنثري؛ فالنص الإبداعي بناء، والمفردات اللغوية لبنات هذا البناء. والمبدع يستغل كل الإمكانات اللغوية لتشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسبا لتحقيق تماسك عمله الإبداعي. وبقدر ما يبرع المبدع في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفنية[16]. ومن هنا أولت الدراسات القديمة والحديثة أهمية للمعجم، وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية. وفي هذا السياق اهتم الدكتور عبد الله البهلول بالمعجم في دراسته للنصوص النثرية القديمة التي يحضر فيها النثر والشعر، متتبعا تشاركهما في الكلمات التي تكونهما معجميا؛ ومن ثم يتوصل إلى استنتاجات في غاية الأهمية كما سنرى ذلك في توقفنا عند المعجم في الوصية والخطبة.

3-1-1- وصية أبرهة وأفريقيس وتبع:

يتشكل النثر والشعر في الوصايا من ألفاظ متماثلة، مما يدل على أن الموصي وظف في وصاياه حقلا معجميا تتداخل ألفاظه بين لغة النثر والشعر، ففي وصية أبرهة لابنه في حفظ المُلْك ورعايته منعا لضياعه، فقد أوصى الموصي (الأب الملك) ابنه ولي عهده بحفظ الملك المتوارث من الأجداد، وعلمه كيفية ذلك موظفا حقلا معجميا مأخوذا من الواقع تمثله الألفاظ التالية: (الزرع، الحصاد، الحمد، الذم)[17] وتتحدد دلالة هذا المعجم في أن العناية بالزرع مثلها مثل العناية بالملك، وأن المِلك كالزارع، إذا رعى مملكته ازدهرت ومدحه الناس. وكذلك بالنسبة لوصية تُبَّع فإن الشعر والنثر وظفا المعجم نفسه: (الملك، المصباح، الظلمة، الضياء، الوقود)[18].

إذا فقد أوضح المعجم أن الشعر في هاتين الوصيتين يؤدي وظيفة تتحدد في كونه «يرجع المعنى النثري ويردده فوسائل التعبير عن المعنى مشتركة توجد في الشعر كما توجد في النثر»[19].

3-1-2- خطبة الحجاج:

وقف الناقد أثناء دراسته لخطبة الحجاج في أهل العراق على المعاني اللغوية المعجمية التي يؤديها الفعل "جلا"، وأهمها الكشف

والإظهار والبيان والوضوح والإقرار واليقين، فقد جاء في لسان العرب أن الجلية: الخبر اليقين، ورفع الرأس والنظر. وجلى البازي: رفع رأسه ثم نظر. وقد يستعمل اللفظ مجازا للدلالة على القوة والشجاعة فيقال: ابن أجلى وهو الأسد. ومن معانيه الضياء وتبدد الظلمة. ابن أجلى: الصبح. أقام عنده جلاء يوم: أي بياضه[20]. ومعنى القوة والشدة هو الذي تدل عليه لفظتا "عصلبي" و"عرد"[21].

كشفت المعاني اللغوية أن "جلا" يعني البازي إذا رفع رأسه ثم نظر لينقض على فريسته، ويعني كذلك القوة والشجاعة، ويعني كذلك الأسد، إذن فهذه المعاني تلتقي عند الشجاعة والقوة والفتك. إذا، فالدلالة المعجمية للفظة "جلا" تتفق مع الدلالة البلاغية لهذا البيت، إن الحَجَّاج وضع ذاته في موضع "ابن جلا" ليوصل لأهل العراق معلومة وهي: أنه فتاك مثل ابن جلا، لا يعرفون متى يطلع عليهم، وإذا طلع عليهم سينقض عليهم انقضاض الأسد على فريسته. وسيحول ظلمة الشقاق والمعصية التي يعيشونها إلى نور الأمن والأمان والطاعة.

إذا؛ **فالوظيفة البلاغية التي يكشف عنها المعجم هي وظيفة زرع الخوف في قلوب أهل العراق**؛ ليرتدعوا ويخضعوا للخليفة والخلافة والنظام.

2-3- أهمية المستوى البلاغي في الكشف عن وظائف البلاغة:

توظف البلاغة لتحقيق الإقناع القياس المتمثل في "المثل"[22] فهو صلب الدليل[23]. ويسمى برهانا[24] يستعمل لإيقاع التصديق[25] لأنه يصور الواقع بطريقة هي طبق الأصل له بأدوات لغوية تعبيرية تتحدد في التشبيه، والاستعارة، والمجاز فتأتي الصورة أكثر وضوحا وعمقا. فهو لم يوضع «إلا لتفهيم الأمر الخفي بما هو الأعرف عند المخاطب المسترشد، ليقيس مجهوله إلى ما هو معلوم عنده فيستقر المجهول في نفسه[26]» وذلك لأن «جزئياته محسوسة، والمحسوس أعرف» عندهم[27]. إن المثال "منهج" في إيصال المعلومات إلى الإنسان، بقياس المجهول على المعلوم وتقريبه إلى الأفهام حتى يصير كأنه معلوم. ويدل الاستدلال بالتمثيل «على فكرة التساوي بين نسبتين»[28] الأولى مجهولة، والثانية معلومة ليحصل العلم بالمجهولة.

3-2-1- الصورة في الوصية

قال أبرهة في وصيته: «يا بني الملك زرع والمِلك قيم ذلك الزرع فإن أحسن القيم قيامه عليه في سقياه عند حاجته ... زكا حصاده وكثر محصوله وحمد القيم واستكرمت الأرض، وإن كان القيم غير مفتقد لذلك الزرع ولا متيقظا للمثابرة على سَقيه وكرمه وحمايته وحفظه أوهنه العطش وأيبسه الخلا وأكلته الطير وداسه البهائم فلا الزرع زاك ولا الأرض معمودة ولا القيم محمود»[29].

قام هذا المقطع النثري في وصية "أبرهة" على صورة شعرية مركبة، وظف فيها التشبيه التمثيل؛ فقد عقد الموصي علاقة بين الملك والمِلْك، وبين الزارع والزرع، ثم عمد إلى تفصيل وجه الشبه لإبراز ما تشترك فيه الصورتان[30]، وهذه الصورة حجاجية تقوم على أربعة عناصر:

حالة الملك الذي تحيطه الرعاية	حالة الملك المهمل
أ . الزرع الذي تحيطه الرعاية	أ . الزرعُ المهْمل تدوسه البهائم يأكله الطير يصيبه العطش
ب . الزارع الذي يرعى زرعه	ب . الزارع المهمِل يندم على ما فعل
ج . الملك تحيطه الرعاية يدوم طويلا	ج . المِلْك المهمل يضيع
د . الملك الذي يرعى مُلكه يحمده الناس ويحافظ على ملكه	د . المِلك المهْمِل يذمه الناس ويندم على ضياع مُلكه

الذي يحدد حجاجية هذا التشبيه التمثيلي هو قيامه على صورتين متناقضتين الأولى إيجابية والثانية سلبية، وكل منهما صورة قائمة بذاتها ترسم عالما مغايرا للعالم الآخر. وكل منهما تنبني على علاقات متشابهة فيما بينها. فالعلاقة [أ] و[ب] في الصورة الأولى أي: الزارع الذي يهتم بزرعه ويرعاه، تشبه العلاقة [ج] و[د] أي: الملك الذي يحافظ على ملكه ويرعاه. أما العلاقة [أ] و[ب] في الصورة الثانية أي: الزارع الذي يُهمل زرعه ولا يهتم به، تشبه العلاقة [ج] و[د] أي: الملك الذي يُهمل ملكه ولا يرعاه. لذلك فالمتلقي/ الموصَى له يقوم بعملية ذهنية يقارن فيها بين واقعين، واقع المحافظة على الملك وواقع إهماله، ليقتنع بأن المحافظة على الملك أجدى وأهم لأنها تشبه رعاية الزرع والمحافظة عليه، فالمحافظة على الزرع فيها شبع والمحافظة على الملك فيها هيبة، وإهمال الزرع تقود إلى المجاعة كما أن إهمال الملك يقود إلى التشرد. وهذه المعاني هي التي عمل الشعر على تأكيدها:

كل امرئ يا عمرو حاصِد زرعه والزرع شيء لا مَحالة يُحْصَد

إن كان مذموما فَيُعرف دونـه بالذم فيه الزارع المتَقـلـد

أو كان محمودا فَتُحمد أرضـه والزرع والـزراع كل يُحـمد

لكن بكيفية مختلفة من حيث «طريقة الأداء، وذلك بنقل المعنى من تشبيه التمثيل إلى الاستعارة التمثيلية. وقد أفضى هذا الانتقال إلى مزيد من التخييل إذ أصبح البيت محفوفا بظلال الغموض، وأصبح المعنى فيه أعمق وأنفذ وأقدر على التأثير»[31].

أما في وصية أفريقيس فإن الموصي يتوسل الشعر[32]:

لا تعدِلَنَّ وَصِيَّةً وَصَّاكَـــهَا ..... إن الوصيَّةَ مَقصَدُ مأنـوسُ

كُلَّ امرئٍ وبُلُوغُهُ في قومِـهِ ..... الكُلُّ كُلٌّ والرَّئيسُ رئيــسُ

والنَّاسُ كالأغصانِ غُصنٌ ناضِرٌ ..... مِنها وذاوٍ قد علاهُ بُـوسُ

أَوصِيكَ خيراً بالأنامِ فإنَّــما ..... لَكَ مُلكُهُمْ والمنصِبُ القُدمُوسُ

لرسم صورة تدعو إلى اصطناع الرجال، وهي دعوة تقريرية نجدها في النثر في قول الموصِي: «...فعليك بالتمسك بما وجدتني عليه من بث العدل واصطناع الرجال ومكابدة العدو»[33] لكنه عبر عنها «في صورة شعرية بليغة مجراة بالتشبيه التمثيلي، يتمثل فيه الناس أغصانا، منها ما يصلح ويعد بالحياة "ناضر" ومنها ما لا خير فيه ولا نفع ينتظر منه "ذاو ويابس"»[34]، كما تبين ذلك هذه الخطاطة:

الرجال الصالحون لخدمة الدولة	الرجال الذين لا يمكنهم خدمة الدولة
أ . رجل له مكانة في قومه	أ . رجل ليست لديه مكانة في قومه
ب . رجل رئيس	ب . رجل نكرة
د . غصن ناضر	د . غصن ذاو ويابس
هـ . الخضرة والجمال، ويحمل الثمار	هـ . لا ثمار فيه، يصلح للحرق

نلاحظ أن الصورة في الوصيتين تقوم على علاقتين، الأولى معروفة للمخاطب معلومة لديه، أما الثانية فمجهولة لديه مرتبطة بمصيره الذي ينتظره، لذلك فهو يقيس المعلوم على المجهول، ليصبح لديه المجهول كأنه معلوم، فيتحصل لديه اليقين والإقناع. ونلاحظ كذلك أن الشعر يردد ما جاء في النثر ويقوله بطريقة أخرى؛ **لذلك فالوظيفة التي يؤديها الشعر في النثر تتحدد في ترديد ما جاء في النثر وترجيع صداه** «فوسائل التعبير عن المعنى مشتركة توجد في الشعر كما توجد في النثر»[35].

وإذا شارك الشعر النثر في المعنى، موظفا وسائل التعبير نفسها؛ فإنه يمكننا القول كما صرح بذلك الدكتور عبد الله البهلول «أن النثر هو الذي ولد الشعر وأنشأه»[36]. وإذا كان للشعر فضل الإيجاز فإن للنثر ميزة الإقناع.

2-2-3- الصورة في خطبة الحجاج بن يوسف:

افتتح الحجاج خطبته بهذا البيت:

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني

ولأهمية البيت فقد اعتبره الناقد «مركز إشعاع واستقطاب في الخطبة يُجْمِل ما ورد فيها ويُمهدُ له»[37]. وهو من الأمثال السائرة يضرب للظاهر الذي لا يخفى والمشهور الذائع الصيت[38]. والمثل له قوة حجاجية قادرة على تغيير وجهة نظر المتلقي واستدراجه والتأثير فيه. إن الصورة في هذا المثل تقوم على علاقتين اثنتين:

. ابن جلا الفارس.

. فتاك يطلع من ثنايا الجبل بغتة.

. الحجاج بن يوسف الفارس.

. فتاك يطلع بغتة.

عبر الناقد عن العلاقة بين ابن جلا الليثي والحجاج من خلال حديثه الضمير "أنا" الذي يحيل إلى ابن جلا الليثي، وتحل محله "أنا" الحجاج، فيصير الحجاج هو ابن جلا. وسمي بذلك لوضوح أمره، وكان صاحب فتك يطلع في الغارات من ثنية الجبل على أهلها[39]. إذن فالصورة في هذا البيت توازن بين قوتين اثنتين الأولى معلومة لدى المخاطب (صورة ابن جلا)، والثانية مجهولة لديه (صورة الحجاج)؛ فالمخاطب يعلم أن "ابن جلا" فارس فتاك، لكنه لا يعلم أن الحجاج فتاك.

ثم إن هذه المعاني التي عبر عنها الشعر هي التي أكدها النثر؛ قال الحجاج: «يا أهل الكوفة، أما والله إني لأحمل الشرَّ بحمله، وأحذوه بنعلِهِ، وأجزِيه بمثلِه، وإني لأرى أبصارًا طامحة، وأعناقًا متطاولة، ورءوسًا قد أينعت وحان قطافُها، وإني لصاحبها، وكأني أنظر إلى الدماء بين العمائم واللحى تترقرق:

هذا أوان الشد فاشتدي زِيَم ..... قد لفها الليلُ بسواق حُطَم

ليس براعي إبلٍ ولا غنم ..... ولا بجزارٍ على ظهرِ وَضَم»[40]

وتؤكد الصور البلاغية المجراة بالاستعارة هذه المعاني وترشحها فالرؤوس . رؤوس الفتنة . قد أينعت، أي بالغت في الظلم وإثارة الفوضى والاضطراب، وحان قطافها . آن أوان قطع تلك الرؤوس لتزول الأسباب ويستتب الأمن من جديد[41]، إضافة إلى لفظة "زِيم" كناية عن الحرب، ولفظة "وَضَم" وهي لغة تدل على كل ما قطع عليه اللحم وقد أجريت في الشعر إجراء مجازيا[42].

فقد أدت الصورة البلاغية هنا وظيفة التخويف وإلقاء الرعب في قلوب أهل العراق. «وتتأكد هذه المعاني بصورة ثانية في البيت مجراة بالكناية "متى أضع العمامة تعرفوني" فالعمامة تلبس في الحرب وتوضع في السلم»[43] يخيل إلى المخاطبين بهذه الخطبة أن الأجواء أجواء حرب، وأن الموت يطاردهم «وهكذا يفيض البيت إيحاء ويلقي بظلاله على الخطبة فيرسم أفق انتظار في ذهن المتقبل، فإذا هو في أجواء البأس والشدة أمام خطيب يعلن عن منهجه السياسي القائم على قطع الأعناق وتعفير الوجوه واللحى بالدماء»[44].

أما الشعر في نهاية الخطبة فهو بمثابة البيت الأخير من القصيدة، جامعا معانيها، بالغا أقصى حد من القوة وحسن السبك؛ قال الحجاج: «يا أهل العراق، يا أهل الشقاق والنفاق، ومساوئ الأخلاق، وبني اللكيعة، وعبيد العصا، وأولاد الإماء... إني سمعت تكبيرًا لا يراد الله به، وإنما يراد به الشيطان، ألا إنها عجاجة تحتها قصف، وإنما مثلي ومثلكم ما قال عمرو بن براق الهمذاني:

وكنت إذا قوم غزوني غزوتهم ..... فهل أنا في ذا يا لهمذان ظالم؟

متى تجمع القلب الذكي وصارما ..... وأنفًا حميًا تجتنبك المظالم

أما والله لا تقرع عصًا عصًا إلا جعلتها كأمس الدابر»[45].

إذن فكما قارن الحجاج بينه وبين ابن جلا ليصور فتكه وفروسيته وشجاعته، قارن في هذين البيتين بينه وبين عمرو بن براق الهمذاني ليصور أن العلاقة التي تجمع الحجاج بأهل العراق تشبه العلاقة التي تجمع عمرو بن براق بالقوم الغزاة. ونجد الدكتور عبد الله البهلول قارن بين النثر والشعر؛ قال: «تنشأ علاقة بلاغية طريفة بين النثر . وهو المشبه . وبين الشعر . وهو المشبه به . فيتولد من تمثل الحجاج بأبيات الهمذاني تشبيه مركب تبدو فيه علاقة الحجاج بأهل العراق مماثلة لعلاقة الشاعر عمرو بن براق الهمذاني بقومه»[46]. فالنثر مشبه يعني أن عمرو بن براق مع القوم الغزاة يكونون طرفا أولا في الصورة، وطرفها الثاني يكونها الحجاج مع أهل العراق. نفهم من ذلك أن الحجاج استشهد بهذا الشعر ليؤكد لأهل العراق أنهم غزاة وسوف يعاملهم كما عامل عمرو بن براق الغزاة، موظفا في ذلك التشبيه التمثيل الذي يقوم على هذه العلاقات:

. حالة عمرو بن براق الهمذاني مع القوم الغزاة.

. إهلاك القوم الغزاة

. حالة الحجاج مع أهل العراق

. إهلاك أهل العراق.

إضافة إلى التشبيه التمثيل، فقد وظف الشاعر الترديد: "غزوني غزوتهم" والتركيب الشرطي التلازمي "وكنت إذا قوم غزوني غزوتهم" «يجعلان العلاقة بين الشاعر وأعدائه قائمة على الفعل ورد الفعل ويكون فيها البادئ أظلم»[47].

إن هذه الصورة كشفت عن وظيفة الشعر في النثر، وبأنهما وجها صورة واحدة، مما يعني أن الوظيفة التي يؤديانها في الخطبة هي وظيفة تكاملية، طرفها الأول نثر، وطرفها الثاني شعر.

ويحضر كذلك في هذا الشعر أسلوب الاستفهام:

فهل أنا في ذا يا لهمذان ظالـم؟

«فله قيمة حجاجية كبرى إذ ينزه ذات المتكلم عن العيوب وينفي نسبة الظلم والقسوة إليها لأن المتكلم إن تحرك أو رد الفعل فحفاظا على الشرف وصيانة للنفس عن الدنس. ويقوى هذا المعنى في الخطاب لأن المتكلم زج بالسامع أو القارئ في معركة تقتضي النفوس أمهارا وهي معركة الشرف وحفظ العرض وكأنه يجد في منظومة القيم التي أجمع عليها الناس . ومنهم العربي الإسلامي على وجه الخصوص . ما يكون له سندا يدعم فكره واقتناعاته ويشرح سلوكه السياسي الذي عبر عنه بصياغة حكمية وفي تركيب شرطي تلازمي كفيلين بترسيخ المعنى في النفس»[48].

«وهذه المعاني على صلة بمقام الخطبة وبشخصية الخطيب وما عرف عنه من قوة وقسوة»[49].

3-2-3- الصورة في المقامة:

في مقامات الهمذاني تنتفي الحدود بين الشعر والنثر، فقد قام بتذويب الشعر في النثر، فأصبح النثر يسطو «على أغراض

الشعر فيحاكي موضوعاته، ويتشرب أساليبه ليبدعها في شكل طريف»[50] ومن أهم الأغراض الشعرية المحولة إلى النثر غرض الخمرة. ففي المقامة الخمرية يسأل البطل صاحبة الحانة عن خمرها فتجيبه ببيتين من الشعر ومقطع من النثر الفني المسجوع تبدت فيه الخمرة كأروع ما تكون بيانا؛ قال الهمذاني: «وَسَأَلْنَاهَا عَنْ خَمْرِهَا، فَقَالَتْ:

خَمْرٌ كَرِيقِي فِي العُذُوبَةِ ..... وَاللَّذَاذَةِ وَالحَلاوَةْ

تَذَرُ الحَلِيمَ وَمَا عَلَيْـهِ ..... لِحِلْمِهِ أَدْنَى طُلاَوَةْ

كَأَنَّمَا اعْتَصَرَهَا مِنْ خَدِّي، أَجْدَادُ جَدِّي. وَسَرْبَلُوها مِنَ القَارِ، بِمِثْلِ هَجْرِي وَصَدِّي، وَدِيعَةُ الدُّهُورِ، وَخَبِيئَةُ جَيْبِ السُّرُورِ، وَمَا زَالَتْ تَتَوارَثُهَا الأَخْبارُ، وَيَأْخِذُ مِنْهَا اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ، حَتَّى لَمْ يَبْقَ إِلاَّ أَرَجٌ وَشُعَاعٌ، وَوَهْجٌ لَذَّاعٌ، رَيْحَانَةُ النَّفْسِ، وَضَرَّةُ الشَّمْسِ، فَتَاةُ البَرْقِ، عَجُوزُ المِلْقِ، كَاللَّهَبِ فِي العُرُوقِ، وَكَبَرْدِ النَّسِيمِ فِي الحُلُوقِ، مِصْبَاحُ الفِكْرِ، وَتِرْيَاقُ سَمِّ الدَّهْرِ، بِمِثْلِهَا عُزِّزَ المَيِّتُ فَانْتَشَرَ، وَدُووِيَ الأَكْمَهُ فَأَبْصَرَ»[51].

وظف الهمذاني في الشعر أسلوب التشبيه المقلوب في قوله: «خَمْرٌ كَرِيقِي»، وهو ذو جمالية لا تضاهى في هذا السياق، فليس ريق الجارية كالخمر، وإنما الخمر هو الذي كريق الجارية، فمن ذاق تلك الخمرة فكأنما ذاق ريق الجارية، فالصورة كما أطرها التشبيه المقلوب تكاد تكون جنسية، أو إشهارية للخمرة التي تبيعها صاحبة الحانة كاشفة من خلالها عن جمالها الفاتن. ثم تلت هذه الصورة مجموعة من الصور في النثر تؤكد هذا المعنى وتقرره: اعتصرها من خدي، ريحانة النفس، كاللهب في العروق، كبرد النسيم في الحلوق، مصباح الفكر، ترياق سم الدهر. فهذه الخمرة كما تنم على ذلك هذه الصور: «حمراء كالدم، وكاللهب، وكالمصباح».

لذلك فإن الوظيفة التي تكشف عنها الصور البلاغية في الشعر والنثر الموظفين في المقامة هي **وظيفة الخلق والإبداع**.

3-3- أهمية المستوى الإيقاعي في الكشف عن وظائف البلاغة

المقصود بالإيقاع هو «النسبة في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام والمعاودة الدورية»[52] كما عرفه محمد العياشي ويتكون من عناصر أساسية لا يمكن الاستغناء عنها، وهي: البحر، القافية، الروي، التوازنات الصوتية. إن ما يميز الإيقاع عند عبد الله البهلول في هذا الكتاب هو اشتغاله على النثر والشعر، فهو يبحث في مكوناته العروضية في الشعر، وفي مكوناته البديعية والصوتية . الجناس، السجع، الازدواج، التوازي، التضعيف، حروف المد . في النثر. إذن كيف وظف الناقد الإيقاع من أجل أن

يكتشف الوظائف البلاغية في الأجناس النثرية المدروسة؟.

1-3-3- الإيقاع في الوصية:

إن البنية النغمية الواردة في المقطع الشعري في وصية أبرهة[53]:

كل امرئ يا عمرو حاصِد زرعه والزرع شيء لا مَحالة يُحْصَد

0//0/ // 0/ /0/0/ 0//0 /0/ 0//0/ // 0// 0/ 0/ 0/ /0/0/

إن كان مذموما فَيُعرف دونـه بالذم فيه الزارع المتَقـلـد

0//0/ // 0// 0/0/ 0/ /0/0/ 0//0/// 0 //0/0 / 0/ /0/0/

أو كان محمودا فَتُحمد أرضـه والزرع والـزراع كل يُحـمد

0//0/ // 0// 0/0/ 0/ /0/0/ 0//0/ 0/ 0/ /0/0/ 0/ /0/0/

تتأسس على بحر الكامل، وتفعيلاته:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مع بعض التغييرات التي اعترت هذه التفعيلات (الإضمار = تسكين الثاني المتحرك).

أما البنية النغمية للنثر فقد تأسست على التوازي التركيبي التام سواء بتوظيف الجمل الفعلية، أو الجمل الاسمية المصدرة بـ "لا" النافية:

أ . التوازي التركيبي باستعمال الجمل الفعلية:

الفعل	المفعول به	الفاعل	بنية التوازي التركيبي النحوي
أوهنـ	ــه	العطش	فعل ماض + ضمير (مفعول به) + اسم معرفة (فاعل)
أيبسـ	ــه	الخلا	فعل ماض + ضمير (مفعول به) + اسم معرفة (فاعل)
أكلتـ	ــه	الطير	فعل ماض + ضمير (مفعول به) + اسم معرفة (فاعل)
داستـ	ــه	البهائم	فعل ماض + ضمير (مفعول به) + اسم معرفة (فاعل)

ب . التوازي التركيبي باستعمال الجمل الاسمية التي تتصدرها "لا":

"لا" النافية	اسم معرف بأل	اسم منون	بنية التوازي التركيبي النحوي
لا	الزرع	زاك	أداة نفي + اسم معرف بـ(أل)+ اسم معرف بـ(التنوين)
لا	الأرض	معمودة	أداة نفي + اسم معرف بـ(أل)+ اسم معرف بـ(التنوين)
لا	القيم	محمود	أداة نفي + اسم معرف بـ(أل)+ اسم معرف بـ(التنوين)

وللتوازي وظيفة صوتية إيقاعية، تنشئها التماثلات التي تحدثها المتواليات اللغوية.

نستنتج إذا؛ أن البنية النغمية الواردة في وصية أبرهة «تؤكد اشتراك الشعر والنثر إيقاعا واختلافهما من حيث المصادر التي تنشئه. فإذا كان الوزن والقافية أساس الإيقاع في الشعر فإن للنثر مولدات صوتية عديدة أهمها الموازنة التركيبية وإخراج الكلام في بنى نحوية تتحول إلى بنى إيقاعية، تارة باستعمال الجمل الفعلية .... وتارة باستعمال الجملة الاسمية تتصدرها "لا" النافية»[54].

وكذلك الأمر بالنسبة لوصية " تبع بن زيد بن رفيدة بن عمرو ذي الأذعار لابنه ياسر" التي جاء فيها:

«يا بني إن الملك مصباح، والملك واقد ذلك المصباح، فإن حفظه من ريح تطفئه .... دام له ذلك المصباح وسلم له ضياؤه ونوره ما شاء أن يضيء له، وإن هو غفل عنه بعد أن أوقده، ولم يقم به حق قيامه عليه أطفأته الريح .... فلا النور ساطع، ولا المستوقد صحيح، ولا الذبالة سالمة، ولا الواقد محمود. ثم أنشأ يقول:

ضَربتُ لكَ الأمثالَ ياسرَ ينعـم ..... وأنتَ بما يُوحى إليكَ خبيـرُ

فإنّيْ رأيتُ الملكَ مِصبَاحَ سامرٍ ..... إذا نالَهَ أمرٌ فليسَ يُنيــرُ

فإن لم تَخَفْهُ بَرْسَهُ ووقُــودَهُ ..... ويسلمُ مِنْ ريحٍ عليهِ تــدورُ

يُضِيءُ ومِنْ تحتِ الظَّلامِ سِرَاجُهُ ..... ويُوضى له الديجور وهو بصير»[55]

تأسس إيقاع هذا الشعر على بحر الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) إضافة إلى القافية. أما إيقاع النثر فيتأسس على التوازي:

حرف	أداة نفي	اسم معرف بأل	اسم معرف بالتنوين	بنية التوازي التركيبي النحوي
ف	لا	النور	ساطع	حرف + اسم معرف بأل + اسم معرف بالتنوين
و	لا	المستوقد	صحيح	حرف + اسم معرف بأل + اسم معرف بالتنوين
و	لا	الذبالة	سالمة	حرف + اسم معرف بأل + اسم معرف بالتنوين
و	لا	الواقد	محمود	حرف + اسم معرف بأل + اسم معرف بالتنوين

إذا؛ فالبنية الإيقاعية النثرية تقوم على التوازي والتماثل بين الجمل، إضافة إلى الجمالية التي يضفيها عليه "الازدواج" الكائن في الجملتين التاليتين: (فإن حفظه من ريح تطفئه .... دام له ذلك المصباح وسلم له ضياؤه ونوره ما شاء أن يضيء له)، (وإن هو غفل عنه بعد أن أوقده، ولم يقم به حق قيامه عليه أطفأته الريح).

إذا؛ فالإيقاع في هذه الوصية ليس «بحد فاصل بين الشعر والنثر فإذا كان للشعر مزية الوزن العروضي والقافية فإن للنثر فضل الموازنة التركيبية والازدواج، يزيدان القول رونقا وحسنا منشؤهما الاعتدال وتساوي أحجام المركبات لفظا»[56].

استنتاج

نلاحظ أن الوسائل اللغوية الإيقاعية التي وظفت في النثر، هي نفسها الوسائل اللغوية التي وظفت في الشعر؛ لذلك يمكن أن نعتبر المقطع الشعري مستقلا من حيث التركيب عن المقطع النثري «إذ بالإمكان الاستغناء عنه دون أن يلحق الوصية ضيم أو يطرأ عليها تغيير»[57].

إن المعنى الذي تقوم عليه الوصية واحد وإن تغيرت الأساليب، وذلك راجع لأهمية المعنى، ورغبة «الموصي في ترسيخ الطلب في نفس الموصى له وحمله على إنجاز ما يوصي به»[58] وهو ما جعل الموصي يحتال على المعنى ويجريه شعرا ونثرا لترسيخه في نفوس وأذهان المتلقين ووجدانهم.

2-3-3- الإيقاع في خطبة الحجاج:

هذا بالنسبة للوصية، أما خطبة الحجاج فقد جاء فيها: «يا أهل الكوفة، أما والله إني لأحمل الشرَّ بحمله، وأحذوه بنعلِهِ، وأجزِيه بمثلِه، وإني لأرى أبصارًا طامحة، وأعناقًا متطاولة، ورءوسًا قد أينعت وحان قطافُها، وإني لصاحبها، وكأني أنظر إلى الدماء بن العمائم واللحى تترقرق»[59].

يقوم الإيقاع في هذا المقطع على:

أ . السجع المتساوي الفقرات: وتمثله الجمل التالية: (أحمل الشر بحمله/ وأحذوه بنعلِهِ/ وأجزِيه بمثلِه)، (أبصارًا طامحة/ أعناقًا متطاولة).

ب . صوت المد: الذي يحضر حرف النداء: "يا"، وأداة الاستهلال: "أما"، وفي مجموعة من الأفعال والأسماء من قبيل: (أرى، أبصارا، طامحة، أعناقا، متطاولة، حان، قطافها، صاحبها، دماء، عمائم، اللحى).

يؤدي صوت المد وظائف لها علاقة بالموضوع العام الذي قامت عليه الخطبة، فهو موصول بمد نفوذ الحجاج في العراق، وإزالة الحواجز التي تمنعه من ذلك وهي الفتنة، إضافة إلى أن المد تصاحبه جهارة الصوت لفخامته «**ومن شأن هذه الخصائص أن تساعد على تحقيق المقاصد التأثيرية التي انتدبت لها وتقوية الشعور المراد إحداثه لحظة الخطبة**»[60].

أما الشعر الذي ورد في ثنايا الخطبة:

هذا أوان الشد فاشتدي زِيَم ..... قد لفها الليلُ بسواق حُطَم

ليس براعي إبلٍ ولا غنم ..... ولا بجزارٍ على ظهرِ وَضَم

ثم قال:

قد لفها الليلُ بعصلـبي ..... أروع خراج من الـدَّوّيّ

مهاجرٍ ليس بأعرابيّ

ثم قال:

قد شمرت عن ساقها فشُدُّوا ..... وجدتِ الحربُ بكم فجِدُّوا

والقوس فيها وترٌ عُـرُدُّ ..... مثل ذراع البَكْرَ أو أشَـدُّ

لابد مما ليس منه بُدُّ

فقد هيمن عليه الإيقاع لذلك فإنه يستوقفنا من جهة بنيته الإيقاعية ودلالته:

. فقد نظم على بحر الرجز، وتفعيلاته هي: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن).

. اشتمل على غريب اللغة ووحشي اللفظ: ("زِيم"، و"حُطم"، و"وَضَم"، "عصلبي"، "الدوي"، "وتر عرد"...). وهذه المكونات اللغوية الأسلوبية تجعل المعنى «يسبق الصوت ويشي به، **وهي مفردات تدل في أصل وضعها اللغوي وبنيتها الصوتية على الشدة والمبالغة والتفخيم**»[61].

التضعيف / الإدغام: (الشد، فاشتدي، لفها الليل بسوّاق، جزار، لفها الليل بعصلبي، خراج، الدوي، أعرابي، وجدت، فجدوا، شمرت، عُرُدّ، أشدّ). «إن التضعيف الذي في هذه المفردات والتراكيب من شأنه أن **يُلح على المعنى ويكشف عما في نفس الخطيب من رغبة في الانتقام والتشفي، فالأصوات المنتقاة ملائمة لمقام الخطبة محدثة في نفوس السامعين مشاعر الرهبة والتوجس**»[62].

أما النثر الذي ورد في خاتمة الخطبة: «يا أهل العراق، يا أهل الشقاق والنفاق، ومساوئ الأخلاق، وبني اللكيعة، وعبيد العصا، وأولاد الإماء...»[63]. فقد تحقق فيه الإيقاع بأسلوب السجع: ("أهل الشقاق" "مساوئ الأخلاق" "بني اللكيعة" "عبيد العصا" "أولاد الإماء") إن هذا الأسلوب الإيقاعي الذي وظفه الحجاج في الخطبة ليزول عنهم المروءة، وبه حول العراق «إلى بؤرة للرذائل الأخلاقية شقاق، نفاق، مساوئ الأخلاق، فانفتح الصوت على المعنى ووشى به»[64].

4-3- أهمية المستوى التركيبي في الكشف عن وظائف البلاغة:

ورد المقطعان الشعري والنثري[65] في وصية أبرهة بأسلوب خبري «الملك زرع والملك قيم ذلك الزرع» «حمد القيم» «استكرمت الأرض» وورد في الشعر: «والزرع والزراع كل يحمد». وفي جمل اسمية «الملك زرع والملك قيم» «فلا الزرع زاك» «ولا الأرض معمودة»، وورد في الشعر: «والزرع شيء لا محالة يحصد». ثم جمل فعلية «زكا حصاده» «أوهنه العطش» «أيبسه الخلا». إضافة إلى أسلوب الشرط التلازمي في النثر «إن أحسن القيم قيامه...زكا حصاده» «وإن كان القيم غير مفتقد لذلك الزرع ...أوهنه العطش وأيبسه الخلا وأكلته الطير»، وفي الشعر كذلك: «إن كان مذموما فيعرف دونه...».

إذن فقد اشترك الشعر والنثر في الأساليب نفسها مما **يدل على أن المستوى التركيبي عمل على إيضاح وظيفة حضور الشعر في النثر في الوصية، وهي: ترجيع المعنى النثري وترديده.**

هذا بالنسبة للوصية أما الخطبة، فقد اختار الحجاج أن يعبر فيها عن ذاته بطريقة «أثرت في الخطاب فورد مثقلا بقرائن التوكيد»[66] المتمثلة في القصر والحصر والتقرير والنفي والإثبات. كما وظف صيغتي الماضي والمضارع توظيفا دالا: «تُحدث صيغة المضارع "أرى، أحمل، أحذو" حالة من التوجس والخوف والرهبة لدى المتلقي. أما صيغة الماضي "قد أينعت، حان قطافها" فتجعل فعل التهديد كأنه حقيقة واقعة، وتجعل الوعيد كأنه فعل منجز لا منتظر»[67]. **كاشفة بذلك عن وظيفة التخويف وإلقاء الرعب في قلوب أهل العراق.**

أما النثر في خاتمة الخطبة، فقد وظف فيه الحجاج التركيب الإضافي حاملا أقبح الصفات: "أهل الشقاق" "مساوئ الأخلاق" "بني اللكيعة" "عبيد العصا" "أولاد الإماء"، وهي تراكيب تكشف «**عن تصدع العلاقة بين الحجاج وأهل العراق وتوترها وبلوغها حدا أقصى من التوجس والحيطة والحذر من الجانبين، الحاكم والمحكوم**»[68].

«إن انتفاء الثقة بين الراعي والرعية قد جعلت الحجاج مفرط الحذر منتظرا من أهل العراق ويلا متعمدا إياهم بويل أشد تكشفه كثرة القرائن اللغوية المؤكدة من قبيل تركيب القصر والحصر والتقرير والنفي والإثبات»[69].

4- كيف يكون الصمت بليغا؟

نروم في هذا المبحث الإجابة عن سؤال: كيف يكون السكوت بليغا؟ والحال أن البلاغة سمة للقول، وللإجابة عنه يجب تجاوز الصمت باعتباره عيا وعجزا عن الكلام، إلى الصمت بصفته سياسة في القول، يبلغ بها المتكلم مقاصد وغايات ما كان يبلغها بالقول، وذلك في نطاق خطة واستراتيجية تعمل على استدراج المخاطب إلى قول ما سكت عنه المتكلم[70]. ولدراسة الصمت في الكلام انطلق الباحث من اقتناع مفاده أن البيان العربي لم يهتم بالكلام فقط، وإنما اهتم كذلك بالصمت لما فيه من البلاغة والإبلاغ، يصيب المعنى ويؤدي وظائف لا يؤديها الكلام[71] لذلك اتجهت همة الناقد إلى دراسة الصمت الذي لا يعد نقيضا للكلام وإنما في حكم الملفوظ به موازٍ له وأكثر إفادة منه؛ قال: «وأما غايتنا من هذا العمل فهي استكشاف أنواع الصمت وقيمته البيانية، وتبين المواضع التي يستجاد فيها، والنظر في المعايير التي اعتمدها اللغويون والبلاغيون العرب في تحديد تلك المواضع وفي التمييز بين الصمت الاختياري والصمت الاضطراري»[72] لذلك قسم هذا الباب إلى قسمين: الأول نظري، والثاني إجرائي تطبيقي.

تبين للباحث ـ في القسم النظري ـ من خلال تأمله في النصوص الواردة في المصادر التي اعتمدها[73]أن النقاد القدامى سلكوا في حديثهم عن الصمت مسالك ثلاثة مختلفة في منطلقاتها ومنهجها ووظائفها.

المسلك الأول: لغوي بلاغي عد فيه الصمت نقيضا للبيان.

المسلك الثاني: سيميائي بدا الصمت فيه ضربا عسيرا من البيان.

المسلك الثالث: تركيبي تداولي فيه نجد الصمت كأتم ما يكون البيان.

يثير تعريف الصمت السلبي، النقيض للكلام . في المسلك الأول . مسألة منهجية، تتعلق بوضوح مفهوم الكلام في ذهن الناقد ليستطيع التمييز بين الصمت السلبي والإيجابي؛ إذ بضدها تتميز الأشياء. تأسست نظرية البيان على الكلام، واشترط فيه ليكون بليغا أن «يصيب المعنى ويقصد إلى الحجة ويفعل في النفس فعل السحر فيها»[74] إضافة إلى الإيجاز، والنزعة إلى التكلم بجوامع الكلم. أما إذا لم يكن الكلام بليغا، ولم يكن المتكلم مبينا لعي أو لرهبة أو للحن، أصاب النفس المللُ، ولم تتأثر بذلك الكلام، ومما يشهد لذلك أن رجلا تكلم في مجلس بخطأ، فقال له المخاطَب «يا هذا بكلام مثلك رزق أهل الصمت السلامة»[75]، وقالت العرب في أشعارها:

أرى الصمت أدنى لبعض الصواب وبعض التكلم أدنى لعي

نستنتج من خلال ما سبق أن الكلام عند أصحاب هذا المسلك يفيد التواصل والإفصاح عن الحاجة، وإذا لم يستطع المتكلم أن يبين عليه أن يلزم الصمت، والصمت بهذا المعنى مرادف لتعطل التواصل؛ فالكلام عندهم يقترن بالحياة والانكشاف والحركة، والصمت يقترن بالموت والعدم[76]. فالصمت في هذا السياق ليس موقفا إراديا واختياريا يعدل به صاحبه عن الكلام وهو عليه قادر، وإنما اضطر إليه المتكلم لعي أو لرهبة أو لعيب في جهازه الصوتي، أو لضعف رصيده اللغوي.

والعي في مفهوم الجاحظ يراد به ضعف الزاد اللساني، والعجز عن الإفهام، وإطالة الكلام بما لا نفع فيه، والإيجاز في موضع الإطناب، إضافة إلى عيوب النطق «فالمسألة موصولة في جوهرها بكفاءة المتكلم وسلامة اللسان من العيوب»[77]. أما «الصمت رهبة» فهي حالة تصيب المرء في مقام معين تُلجم لسانه، وشاهد ذلك هذا الخبر: «كان عبد ربه اليشكري عاملا لعيسى بن موسى على المدائن، فصعد المنبر فحمد الله وأرتج عليه، فسكت ثم قال: والله إني لأكون في بيتي فتجيء على لساني ألف كلمة، فإذا قمت على أعوادكم هذه جاء الشيطان فمحاها من صدري...»[78] وفي هذا الخبر توفر قصد القول واستعصى القول على القائل.

استقرأ الجاحظ في المسلك الثاني السيميائي ضروب البيان وحصرها في خمسة أنواع: الخط، واللفظ، والإشارة، والعقد، والحال (النصبة). وتعتبر النصبة أكثر أنواع البيان تعقيدا وأصعبها على الأفهام؛ لأنها أجسام خرس صامتة، تنطق لمن استنطقها وتخبر من استخبرها؛ عرفها الجاحظ بقوله: «ما أوجد من صحة الدلالة وصدق الشهادة ووضوح البرهان في الأجرام الجامدة والصامتة الساكنة التي لا تتبين ولا تحس ولا تُفهم ولا تتحرك إلا بداخل يدخل عليها أو عند ممسك خلي عنها بعد أن كان تقييده لها»[79] فيكون الجماد الجامد الأخرس قد شارك الإنسان في البيان. إن خوض الجاحظ في البيان من هذه الجهة يكشف عن الرؤية الفلسفية الكلامية العقدية التي ينطلق منها لمناقشة البيان، ومفاد هذه الرؤية أن «الكائنات أدلة على حكمة الخالق وعجيب تدبيره في الكون»[80] ويكون الإنسان في هذه الرؤية ساوى جميع المخلوقات في دلالتها على الخالق وإن تميز عنها بقدرته على الإبانة والاستدلال. إذا فالنصبة (الحال) وسيلة تعبير غير بشرية تفتقر إلى القصد والمنهج والاصطلاح، فهي «محنة البيان» على حد تعبير رجاء بن سلامة[81].

إن البيان في نظر الجاحظ مراتب، منها ما هو ممكن يسير، ومنها ما هو مستصعب عسير[82]، وينظر كذلك إلى البيان على اعتبارات مقامية متمثلة في اختلاف طبقات الناس الجنسية والمعرفية؛ لذلك ميز بين عمليتين تواصليتين. الأولى ممكنة لتقارب طرفا التواصل فيها. والثانية عسيرة لاختلاف طرفا التواصل فيها وتندرج ضمنها

النصبة (الحال)، وما يجعل كذلك عملية التواصل عسيرة أن المعرفة لها ظاهر وباطن[83].

إن استخلاص المعرفة من النصبة صعب المنال، يشبه الحدس والإلهام وإشراقات المتصوفة، إذا فهذه المعرفة ليست نتيجة العقل وإنما هي «محكومة بدءا بنصرة المذهب ودعم العقيدة»[84] لذلك فالمعنى الذي يستنبط من النصبة يظل مغرقا في الذاتية «يُلزم الجاحظ وقد لا يلزم غيره لأنه ليس معنى مشتركا ومتفقا عليه»[85] ومقصده من هذا البيان حماية الكون من العبث، وعقلنة الكون استبعادا للا معنى، وخوفا من أن تسود الفوضى العالم ويضيع كل شيء[86] إن عقل الجاحظ في هذا المجال لم يكن عقلا يستخلص المعنى، لأن المعنى الأكبر كان حاضرا جاهزا، وإنما كان يؤسس مبادئ لاكتساب المعرفة، ويُرسي منهجا يحمي الفكر من التشتت والتيه في مضارب المجهول[87].

يختلف الصمت **في المسلك الثالث التركيبي التداولي الذي يحضر فيه الصمت كأتم ما يكون البيان**، عنه في المسلكين السابقين؛ لأن الدافع إليه ليس العي أو الرهبة، أو نقص في المعرفة، أو عيب في الجهاز الصوتي للمتكلم، وإنما الصمت فيه فعل إرادي واع بديل من الكلام، وعلى هذا الأساس يعتبر الصمت أهم ما في النص كما صرح بذلك بيار ماشري[88]. وينقسم الصمت في هذا المسلك إلى قسمين: الأول الصمت فيه بديل من الكلام، والثاني الصمت فيه متخلل للكلام وفي الكلام دليل عليه.

الصمت البديل من الكلام أو صمت المقتدر على الكلام بلغة الجاحظ، أو الصمت الاختياري بعبارة Heuvel وهذا الصمت يفترض شيئين: إمكانية القول ورفضه في آن معا، وهو سياسة في القول تجعله «من عيون الكلام، لا يعطل التواصل بل يقويه ويذكيه»[89]. ولهذا الصمت وجهتان[90] الأولى نحو الخطاب الاجتماعي تنكر فيها الذات القوالب اللغوية الجاهزة، والاستعمالات النمطية. والوجهة الثانية نحو المخاطب ترفض فيها الذات التواصل مع الآخر رفضا وتهميشا له.

أما الصمت في ثنايا الكلام يمثله أسلوب الحذف، وهو من الأساليب البلاغية الحجاجية، وإذا دلت الدلالة عليه في الكلام «كان في حكم الملفوظ به»[91] وقد أولته البلاغة العربية القديمة أهمية خاصة، سماه ابن جني «شجاعة العربية»[92]، ولأهميته صرح عبد القاهر الجرجاني بأنه «باب دقيق المسلك لطيف المأخذ،عجيب الأمر»[93]، وحكم ابن الأثير بأن الحذف «لا يتعلق به إلا فرسان البلاغة»[94]. ولأهميته كذلك تحدث عنه ابن هشام الأنصاري ووضع له شروطا[95]، وقسمه التهانوي إلى أنواع[96] هي: الاقتطاع، والاكتفاء، والاحتباك، والاختزال.

1-4- مظاهر الصمت البليغ.

يتحقق الصمت الإيجابي البليغ في النصوص، في غرض الهجاء، وفي أسلوب الحذف، والاستفهام، وكذلك في الكناية، وكذلك يحضر في سكوت المتكلم عن حجج الخصم.

1-1-4- غرض الهجاء:

يرى الناقد عبد الله البهلول أن بلاغة الصمت تحضر في أدبنا العربي في غرض الهجاء؛ قال: «متى تأملنا هذا النوع في أدبنا العربي لاح لنا بوضوح في مقام الهجاء»[97]، وذلك كأن يقدم شاعر مغمور على هجاء شاعر فحل مشهور، آملا في أن يرد عليه لكسب الشهرة وذيوع الصيت بذلك الرد، لكن الشاعر الفحل يعرض عنه؛ وذلك مثل ما حدث لابن كروس الأعور مع المتنبي. فقد رد عليه المتنبي بقصيدة من ستة عشر بيتا كان نصيبه منها ثلاثة أبيات:

فيا ابن كروس يا نصف أعمى وإن تفخر فيا نصف البصير

تعادينا لأنا غيرُ لُكْـن وتبغضنا لأنا غير عور

فلو كنت امرأ يُهجى هجونا ولكن ضاق فِتر عن مسير

فأقلع المتنبي عن هجائه دلالة على وضاعته، فنحن هنا أمام حالتين: قصر النص، وإبطال فعل الهجاء، وإبطال «فعل الهجو لوضاعة المهجو أشد إيلاما وإيجاعا»[98]. فرفض الهجاء في هذا المقام علامة على الهجاء، إضافة إلى ذلك فإن قصر النص والإقلاع عن فعل الهجاء صمت «يفتح باب التأويل بلا حد ولا ضابط، إنه ينطق بأشياء يعز على القارئ منالُها وإدراكُها»[99].

2-1-4- أسلوب الحذف

يوازي أسلوب الحذف بلاغة الصمت إذا كان في الكلام المذكور (المثبت) ما يدل على الكلام المحذوف، كما يقول البلاغيون لا حذف إلا بدليل، وهذا النوع من الحذف هو الذي ينصب عليه اهتمام الباحث؛ قال: «وعلى هذا النوع من الصمت مدار التحليل»[100]. والحذف من حيث الدلالة فإنه «يؤكد المعنى ويجعله أبين وأظهر، وأقوى وأبلغ»[101] هكذا يكون حذف الشيء إثباتا له، وإخفاء الشيء إظهارا له، ويكون الحذف والإخفاء «أشد

وقعا على النفوس»[102] من الذكر والإظهار، «وأنفذ إليها، وأدعى إلى إعمال الفكر والنظر والتأويل»[103].

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الصمت والحذف من علاماته يساعد المتكلم في أن « يلقي مسؤولية القول على المتقبل وينطقه بالمعنى متظاهرا بالبراءة والحياد، فيكون ناطقا بصمته صامتا في نطقه، قائلا ما شاء متحفظا ومحترزا، دون أن ينقلب عليه القول ويكون فيه دليل يفضحه ويورطه»[104]. لذلك كان الحذف كما يرى المؤلف عملية ذهنية تشبه القياس المضمر «يذكر فيه المتكلم المقدمات ويذر فيها النتائج مستدرجا المتقبل إليها ملزما إياه بها»[105].

3-1-4- أسلوب الاستفهام

يعتمد هذا الأسلوب على تقنية السؤال، يستدرج فيه المتكلم المخاطب إلى مقاصد معينة ويورطه فيها، وتصاحب السؤال غالبا

المباغتة والمفاجأة تدفع المخاطب إلى إظهار ما يُخفي من المواقف، مثل ما حدث لأبي حيان التوحيدي مع الوزير الفارسي. وتنقسم الأسئلة إلى قسمين؛ جدلية: مقصدها الإقناع واستمالة المخاطب دون عنف. وسجالية: مقصدها إثارة المخاطب بما فيها من عنف، وإلى هذا النوع ينتمي السؤال المفخخ.

يرمز سؤال الوزير الفارسي لأبي حيان للصمت «الذي يقع في ثنايا الكلام»[106] ويصور الصراع الدائر بين المثقف وصاحب السلطة، ويصور كذلك الصراع الشعوبي محاولا تأكيد أفضلية الفرس على العرب. والابتداء بالسؤال «يكشف عن رغبة الوزير في توريط المخاطب واستدراجه بالمفاجأة والمباغتة إلى وضع يسهل معه إظهار ما خفي»[107] من مواقف أبي حيان، وما احتجب من اقتناعاته؛ لذلك يلجأ أبو حيان إلى الصمت وهو واع به، يمثل لديه استراتيجية خِطابية تمكنه من تجاوز فخاخ الوزير والنجاة من بطشه.

4-1-4- أسلوب الكناية

تعتبر الكناية من أدوات التعبير البيانية، تتضمن جمال العبارة «مستجلبة لبلوغ غرض المخاطب بها»[108] لا يقصد بها المتكلم إظهار براعته في الكلام وإنما «غايته أن يدرك بهذا القول الجميل نفعا»[109] لأن القول الجميل متى صدر عن البليغ «صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[110] وله قدرة على نقل «المخاطب من وضع أول إلى وضع ثان من الرفض إلى القبول، ومن الشك

إلى الإيمان، ومن عدم الاكتراث إلى المشاركة بفكره ووجدانه وعمله، ومن وضع الحياد إلى وضع التورط في الخطاب»[111] لأن العبارة تنجح في تحقيق غاياتها التأثيرية في المخاطب بطرق متنوعة «منها حسن انتقاء المفردات وإحكام توزيعها وتغير التراكيب المناسبة الموقعة حسنة السبك، وهي عناصر من شأنها أن تضاعف من طاقاتها الإيحائية؛إذ أن ترك الإفصاح إلى الكناية أبلغ في الدرك وأحق بالظفر»[112].

5-1-4- السكوت عن حجج الخصم

يندرج هذا النموذج ضمن الصمت في الخطاب، وقد مثل له الناقد برسالة "تفضيل النطق على الصمت" للجاحظ؛ فقد خاض فيها في ثنائية الصمت/ الكلام وصلتهما بالبلاغة والأدب، واندراج الصمت ضمن ضروب البيان إضافة إلى ورود الرسالة في مقام حجاجي مما جعل الكلام فيها له ظاهر وباطن، مصرح به ومسكوت عنه[113]. وقد لجأ فيها الجاحظ إلى الصمت، فقد عرض أطروحة الخصم في صفحتين موجزا فيها القول، وعشر صفحات لدحض الأطروحة وتقديم الأطروحة البديل مطنبا فيها القول؛ مما يفيد أن الجاحظ «قد عمد منذ البداية إلى سياسة الإقصاء والتشويه فكان الصمت من أقوى استراتيجيات الخطاب وأعنفها »[114] قائمة على قمع صوت الخصم وخنقه تمهيدا لدحض أطروحته وإبراز تهافتها[115]. إضافة إلى ذلك فقد سكت عن حجج الخصم وهي قوية مقنعة، لها قدرة على التأثير في نفس المتلقي، والنفاذ إليها بسهولة، ويعد السكوت عنها «سلاحا ناجعا مجديا؛ لذلك لجأ الجاحظ إلى الصمت فقضى بالحكم قبل أن يستمع إلى خصمه، فجانب العدل ولكنه أصاب الحجاج»[116]. والسكوت عن حجج الخصم تعبر من خلالها الذات المتكلمة عن رفضها «التواصل مع الآخر إقصاء وتهميشا له»[117].

2-4- المتكلم في بلاغة الصمت

قد يلجأ المتكلم البليغ إلى الصمت في مواقف معينة يكون فيها مضطرا غير قادر على الكلام إما لعي أو لعيب في جهازه الصوتي، أو لضحالة ثقافته، وفي مثل هذا الموقف يكون الصمت سلبيا[118] وهو كما قال الجاحظ: «لم يلزم الصمت أحد إلا على حسب وقوع الجهل عليه»[119]. ومثل لذلك عبد الله البهلول بخبرين اثنين توفر فيهما قصد القول واستعصى القول على القائل[120] ويسمى هذا النوع من الصمت بالصمت الاضطراري.

أما الصمت الإيجابي البليغ «فيندرج ضمن خطة أو استراتيجية خطابية بها يدرك المتكلم بالصمت ما عز مناله بالكلام»[121]، وهو ما عبر عنه الجاحظ بقوله: «واعلم أن الصمت في موضعه ربما كان أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه»[122]. وهذا النوع من الصمت ليس الداعي إليه عي المتكلم أو حبسة اعترت جهازه الصوتي أو قلة بضاعته اللغوية والمعرفية«وإنما هو فعل إرادي واع...ويكون في الكلام دليل عليه»[123]. إذن إذا كان عدول المتكلم عن الكلام وقد كان ممكنا إلى الصمت «لهو سياسة في القول تجعل الصمت من عيون الكلام لا يُعَطل التواصل بل يقويه ويُذكيه»[124]. وهذا النوع من الصمت من دلائل البلاغة، فالمتكلم الذي ينجز بلاغة الصمت هو المتكلم البليغ الذي يقول فيُحْسِن؛ لأنه كما قال ابن قتيبة: «من تكلم فأحسن قدر أن يصمت فيحسن»[125]. يلجأ المتكلم إلى الصمت، ويكون صمته ناجعا إذا كان مدافعا عن منظومة فكرية جديدة أو داعيا إليها، لها من الأعداء والعيابين أكثر مما لها من المؤيدين، وينبغي على المتكلم لكي ينجح في مسعاه، وتكون نتائجه ناجعة ومضمونة، أن يحسن اختيار المسالك إليها «ولن يكون ذلك ممكنا وتكون المسالك مؤمنة ناجعة حتى يكون قد صمت في مواضع الصمت وأصاب الكلام عند فرصته»[126].

3-4- المتلقي في بلاغة الصمت

يقع المتلقي في هذه البلاغة موقعا سلبيا؛ لأن هذه البلاغة تعتمد استراتيجية «الإيقاع بالقارئ»[127]، وتسعى حثيثا إلى تنويم المتلقي وسحره بجمال العبارة، واستدراجه إلى مقاصد المتكلم ليعبر عنها بطرق لا إرادية. وتشترط هذه البلاغة أن لا يفطن إلى المآل الذي يقتاد إليه، لأنه إن فطن «كان الرفض وتعطلت عملية التواصل وتأكد المتقبل من أن مخاطبه ينثر الحب جودا ويُخفي تحت الحَب الشراك»[128]، وإذا فطن المتلقي إلى هذه الحقيقة «وتبين غاية مخاطبه فقد الخطاب قوته وهوت أغلب أسسه وصار المتكلم الممتلك خيوط اللعبة مورطا متهما بالمخادعة والتضليل»[129].

وتضليل المتلقي يتم بالقول الجميل الذي ينقل المخاطَب «من وضع أول إلى وضع ثان من الرفض إلى القبول ومن الشك إلى الإيمان ومن عدم الاكتراث إلى المشاركة بفكره ووجدانه وعمله، ومن وضع الحياد إلى وضع التورط في الخطاب»[130]، فالقول الجميل الأنيق يصنع «في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[131].

إضافة إلى ذلك فالصمت في عملية التقبل ذو «جمالية خاصة، إنه استدعاء للمتقبل لفك مغالق الرموز وملء الفراغ والتيه في مجاهل التأويل، فالنص الصامت نص منفتح بلا حدود، طيع متعدد إمكانيات التأويل»[132].

4-4- كيفية رصد المسكوت عنه في بلاغة الصمت.

إن النص الذي نحاول قراءة الصمت فيه، وتقديره وتأويله هو نص ينتمي لمؤلف متواجد داخل النص بكلامه وعباراته، وله كذلك وجود تاريخي خارج النص، يجب على القارئ أخذ هذه المعطيات بعين الاعتبار، وإغفالها «من شأنه أن يحد من جدوى القراءة ويجعلها مُسَيَّجَة ذات حركة دائرية مغلقة لا يستطيع القارئ أن ينفذ من خلالها إلى جوهر العملية الإبداعية»[133]. المسألة إذن كما صرح بذلك المؤلف منهجية بالأساس، وصاغها في سؤال إشكالي: كيف نظفر بالمنطلقات وندرك المقاصد دون أن نقع في ضرب من التأويل غير المبرر؟. إن المسألة إذن منهجية نتعرف من خلالها طريقة الكشف عن المسكوت عنه في الخطاب. وهذه المنطلقات إذا أردنا أن نكشف عن الصمت في خطاب الجاحظ نجدها تتمثل في مجموعة من المعارف على قارئ الجاحظ أن يكون ملما بها؛ وهي:

أ . المعرفة بالجاحظ وبانتمائه الفكري[134].

ب . يخوض الجاحظ في البيان من زاوية فلسفية عقدية[135].

ج . البيان في نظر الجاحظ مراتب، «منها ما هو ممكن يسير ومنها ما هو مستصعب عسير»[136].

د . تصنيف الجاحظ للبيان قائم على اعتبارات مقامية «متمثلة أساسا في اختلاف طبقات الناس اختلافا منشؤه عدم تكافؤ قدرتهم على الفهم وتفاوت حظهم من المعرفة واللسان...»[137].

هـ . المعرفة لدى الجاحظ ظاهر وباطن «وأن للأمر حكمين حكما للحواس وحكما للعقول ولما كان العقل هو الحجة وجب على من أراد صحة الدلالة ووضوح البرهان أن ينفذ من الظاهر إلى الباطن فيثقُب غشاء الحواس الخادعة ليظفر بمعين العلم صافيا ويهتدي إلى حقيقة الحكمة فيستبين حينئذ المعنى الخفي»[138].

و. عقل الجاحظ كان يؤسس مبادئ لاكتساب المعرفة، «ويرسي منهجا يحمي الفكر من التشتت والتيه في مضارب المجهول»[139].

أما الحذف فيُرصَد في الكلام بطريقتين[140]؛ الأولى: أن الإعراب هو الذي يظهره في مثل هذه العبارة: «أهلا وسهلا» فالنصب فيها يكشف عن محذوف. الثانية: يكشف عن المحذوف عدم تمام المعنى في مثل هذه العبارة: «يحل ويعقد» فالصمت عن المحذوف في كلتا العبارتين في حكم الملفوظ به.

4-5- المصطلح البلاغي الموظف في بلاغة الصمت.

استعمل الناقد مجموعة من المصطلحات البلاغية، نذكر منها: المغالطة، الكناية، الاستدراج، الاستعارة.

4-5-1- المغالطة:

أسلوب ملتو منحرف في الجدال والاستدلال، ليس هدفه للوصول إلى الحقيقة وإنما إلى التضليل والخداع للانتصار على الخصم، والتحايل عليه، والهروب من قبول حجته والإقرار بصحة قضيته مهما بلغت درجة وضوح صدقها، ويقوم على تصوير الأشياء على غير حقيقتها. ومن أساليبها في البلاغة العربية: الكناية، وأسلوب الحكيم، والتورية، وتجاهل العارف...

4-5-2- الاستدراج:

وأصله النقل من حال إلى حال كالتدرج. ومنه قيل درجة؛ وهي منزلة بعد منزلة. وهو عملية منظمة تستخدم فيها العديد من وسائل الخداع من أجل التأثير في الشخص المستهدف.

4-5-3- الكناية:

يرى ابن الأثير أن الأحاجي والألغاز، هي الأغاليط من الكلام، واللغز: هو الطريق الذي يلتوي ويشكل على سالكه، وقيل: جمع لغز بفتح اللام وهو ميلك بالشيء عن وجهه، وقد يسمى هذا النوع أيضًا المعمى، وهو يشتبه بالكناية تارة، وبالتعريض أخرى، ويشتبه أيضًا بالمغالطات المعنوية، ووقع في ذلك عامة أرباب هذا الفن, فمن ذلك أن أبا الفرج الأصفهاني ذكر بيتي الأقيشر الأسدي في جملة الألغاز وهما:

ولقد أروح بمشرف ذي ميعة ... عسر المكرة ماؤه يتفصد

مرح يطير من المراح لعابه ... ويكاد جلد إهابه يتقـدد

وهذان البيتان من باب الكناية؛ لأنهما يحملان على الفرس، وعلى العضو المخصوص[141].

4-5-4- الاستعارة:

إن الاستعارة أسلوب بلاغي يعزز الإقناع ويُحصله، وهي ذات قوه حجاجية عالية، لذلك يوظفها المتكلم ليصل إلى مقاصده الحجاجية. وتختلف الاستعارة الحجاجية عن الاستعارة البديعية وهي التي سماها عبد القاهر الجرجاني الاستعارة غير المفيدة[142].

4-6- الوظائف الحجاجية التي يؤديها الصمت البليغ باعتباره سياسة في القول.

يؤدي الصمت البليغ وظائف في الكلام باعتباره سياسة في القول، تتمثل في:

- إقصاء المتلقي وتهميشه.
- السيطرة على المتلقي وخداعه، بواسطة التأثير عليه.
- إلقاء المسؤولية على المتلقي، لكي يؤول الكلام المحذوف، ويستنبط النتائج ويلتزم بها.

خاتمة.

إن البلاغة باعتبارها سياسة في القول تهتم بدراسة وظائف الكلام الجمالية والتأثيرية الحجاجية، إضافة إلى الوظيفة الإبداعية في النصوص. تهتم هذه البلاغة ببنية الخطاب، وبالفروق القائمة بين الخطابات لاهتمامها بالوظائف التي تؤديها في الكلام، فلكل جنس أدبي أساليبه الخاصة وبالتالي وظائفه التي تنشأ وتتولد عن هذه الأساليب اللغوية الموظفة فيه. وتعتمد استراتيجية وخطة يسعى من خلالها المتكلم للوصول إلى مقاصده التي حددها وهو يتكلم. إن النصوص بالنسبة إليها بمختلف أجناسها ليست سوى أشكال أدبية إبداعية أو نقدية، الذي يفصل بينها ويحدد أفضلية بعضها على بعض هو أداؤها للوظائف التي أنشئت من أجلها.

نخلص في هذه الدراسة التي أنجزناها حول كتاب: "في بلاغة الخطاب الأدبي بحث في سياسة القول" **أن وظيفة الشعر في الوصية ترديد ما جاء في النثر** من دوال ومدلولات. إن الشعر في الوصية يُرَجِّعُ المعنى النثري ويردده؛ لأن وسائل المعنى مشتركة بينهما توجد في الشعر كما توجد في النثر.

إن المعنى الذي تقوم عليه الوصية واحد وإن تغيرت الأساليب، وذلك راجع لأهمية المعنى، ورغبة الموصي في ترسيخ الطلب في نفس الموصى له وحمله على إنجاز فحوى الوصية، وهو ما جعل الموصي يحتال على المعنى ويجريه شعرا ونثرا لترسيخه في نفس وذهن الموصى له ووجدانه. والاستنتاج الذي خلص إليه عبد الله البهلول في دراسته لوظائف الشعر في الوصية بناء على اشتراكه مع النثر في المعجم والتركيب والصورة، **هو أن الشعر يكرر ما جاء في النثر ويردده، فقد تتعدد الأساليب ويظل المعنى العام الذي قامت عليه الوصية واحدا.**

أما وظيفة الشعر في الخطبة فهي **وظيفة تخويفية تصور الحجاج كأنه ابن جلا أو أسدا فارسا فتاكا**، تزرع الرعب في قلوب أهل العراق، هذا من جهة ومن جهة أخرى **فهي وظيفة تكاملية تشبه الصورة الشعرية التي لابد فيها من طرفين اثنين فالطرف الأول في الخطبة هو النثر والطرف الثاني هو الشعر**، إضافة إلى الوظيفة التأثيرية والإبداعية الجمالية. كما لاحظ الناقد أن الهمذاني ذوب الشعر في مقاماته بحيث أننا قد نجد كل جملة فيها تحيل إلى بيت شعري لشاعر من الشعراء **والوظيفة التي أداها الشعر في النثر فيها هي وظيفة الخلق والإبداع**. كما وجد أن المعري أسس رسالة الغفران على معاني الشعر فكان الشعر مولدا للنثر بمعنى أن المعري لجأ إلى حل المنظوم ونثر معانيه وتحويره **فأدت الرسالة وظيفتين الأولى إبداعية والثانية تعليمية**. أما ابن حزم الأندلسي في طوق الحمامة فقد كشفت الأشعار الموظفة فيها عن تجربة الحب التي عاشها في الواقع، إضافة إلى ذلك فقد مكنت الأشعار الموظفة في الطوق من تأديب الخبر بمعنى أن **الأشعار هي التي سمحت للأخبار في طوق الحمامة أن تلتحق بالأدب**، ناهيك عن **الوظيفة الجمالية والإبداعية التي أبان عنها توظيف الشعر فيها.**

يفرق الكاتب في تناوله للنص في بلاغة الصمت بين نصين مختلفين الأول مكتوب، والثاني مرئي مشاهد. الأول ليس بريئا ولا مبنيا على حسن النية، بل هو مبني على المغالطة والتضليل وخداع المتلقي، وكل من ادعى عكس ذلك فقد جانب الصواب؛ لذلك فأقدر النصوص على تحقيق الغايات والمقاصد التي من أجلها قيلت أو كتبت تلك التي يبنيها أصحابها على ثنائية الظاهر الباطن، تظهر البراءة والحياد وتضمر المكر والدهاء، ثم إن هذا النص يعتمد الصنعة والمهارة والثقافة العالية، وقدرة الأديب على توظيف أساليب التأثير. أما الثاني فهو نص غير مكتوب مشاهد بالعين يبين عن مضمونه لكن في صمت، وصمته ضرب عسير من البيان لا يفهمه أو يدركه إلا الحكماء، ويتمثل هذا النص عند الجاحظ في «النصبة» و«الحال» وهذه النصوص المرئية أجسام بكماء خرساء لكنها ناطقة من جهة الدلالة، لكنها تفتقر «إلى القصد والمنهج والاصطلاح» فهي ضرب من البيان عسير، وهي على حد تعبير رجاء بن سلامة «محنة البيان في النصبة» كما صرح بذلك المؤلف.

يلجأ المتكلم إلى الصمت في مواقف معينة يكون فيها مضطرا غير قادر على الكلام إما لعي أو لعيب في جهازه الصوتي، أو لقلة بضاعته اللغوية والمعرفية، وفي مثل هذا الموقف يكون الصمت سلبيا يتوفر فيه قصد القول ويستعصى القول على القائل، ويسمى هذا النوع من الصمت بالصمت الاضطراري. أما الصمت الإيجابي البليغ فيندرج ضمن خطة أو استراتيجية خطابية بها يدرك المتكلم ما عز مناله بالكلام، لذلك كان هذا النوع من الصمت أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه. وهذا الصمت ليس الداعي إليه عي المتكلم أو حبسة اعترت جهازه الصوتي أو قلة بضاعته اللغوية والمعرفية، وإنما هو فعل إرادي واع، ويكون في الكلام ما يدل عليه. إنه سياسة في القول تجعل الصمت من عيون الكلام لا يُعَطل التواصل بل يقويه ويُذكيه. وهو من دلائل البلاغة،

يقع المتلقي في هذه البلاغة موقعا سلبيا؛ لأنها تعتمد استراتيجية «الإيقاع بالقارئ»(75)، وتسعى حثيثا إلى تنويم المتلقي وسحره بجمال العبارة، واستدراجه إلى مقاصد المتكلم ليعبر عنها بطرق لا إرادية. وتشترط هذه البلاغة أن لا يفطن إلى المآل الذي يقتاد إليه، لأنه إن فطن فقد الخطاب قوته وهوت أغلب أسسه وصار المتكلم الممتلك خيوط اللعبة مورطا متهما بالمخادعة والتضليل.

وحصرنا مظاهر الصمت البليغ .كما جاء في الكتاب . في غرض الهجاء، وفي أسلوب الحذف، والاستفهام، وكذلك في الكناية، وكذلك يحضر في سكوت المتكلم عن حجج الخصم.

إن رصد المسكوت عنه في بلاغة الصمت يؤطره منهج نتعرف من خلاله مجموعة من المنطلقات تتمثل في مجموعة من المعارف على القارئ أن يكون ملما بها وهو يريد تقدير المسكوت عنه في النصوص إضافة إلى السياق. وتوقفنا كذلك عند مجموعة من المصطلحات البلاغية الواردة في الكتاب، إضافة إلى تحديد الوظائف الحجاجية التي يؤديها الصمت البليغ باعتباره سياسة في القول.

الهوامش:

[1] – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، 205/2.

[2] – عبد الله البهلول، بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 159.

[3] – بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 12. سماها جابر عصفور، سياسة البلاغة، ينظر مقال: بلاغة المقموعين، ص: 27. مجلة ألف عدد بعنوان: المجاز والتمثيل في القرون الوسطى.

[4] – ينظر في ذلك: محمد مشبال، البلاغة والأدب، من صور اللغة إلى صور الخطاب، ص: 10.

[5] – بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 159.

[6] – وكان سهل بن هارون يقول:«سياسة البلاغة أشد من البلاغة،كما أن التوقي على الدواء أشد من الدواء»البيان والتبيين،1/ 172

[7] – بلاغة الخطاب الأدبي ، ص: 15.

[8] – مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا، ص: 67.

[9] – بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 159-160.

[10] – المصدر نفسه، ص: 14.

[11] – بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 54.

[12] – قدامة بن جعفر، نقد النثر (منسوب إليه)، ص: 132، تحقيق عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995.

[13] – بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 20.

[14] – نفسه، ص: 12.

[15] – مصطفى الغرافي، البلاغة والإيديولوجيا، ص: 68.

[16] – المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، ص: 29.

[17] – بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 78.

[18] – نفسه، ص: 81.

[19] – نفسه، ص: 78.

[20] – بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 83 – 84.

[21] – نفسه، ص: 85.

[22] – الخطابة، أرسطو، ص: 94 و 102 .

[23] – المصدر نفسه، ص: 91 . قال أرسطو: "ندرك غاية الإقناع بالخطبة حينما ندلل فيها على الحق، أو على ما يشبه أن يكون تدليلا تفصيليا معتمدا على وقائع ثابتة" الخطابة، ص: 101 .

[24] – الخطابة من كتاب الشفا ابن سينا، ص: 167 .

[25] – تلخيص كتاب الجدل، ص: 408 .

[26] – معيار العلم، ص: 29 .

[27] – تلخيص كتاب الجدل، ص: 409 .

[28] – المناهج الفلسفية، ص: 49 .

[29] – بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 77 – 78.

[30] – نفسه، ص: 78.

[31] – بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 79.

[32] – نفسه، ص: 80.

[33] – نفسه، ص: 80.

[34] – نفسه، ص: 79.

[35] – في بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 78.

[36] – نفسه، ص: 79.

[37] – نفسه، ص: 83.

[38] – نفسه، ص: 83.

[39] – في بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 83.

[40] – نفسه، ص: 85.

[41] – نفسه، ص: 84.

[42] – نفسه، ص: 85.

[43] – نفسه، ص: 84.

[44] – نفسه، ص: 87.

[45] – في بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 86.

[46] – نفسه، ص: 86.

[47] – نفسه، ص: 87.

[48] – في بلاغة الخطاب الأدبي، 84.

[49] – نفسه، 84.

[50] – نفسه، 90.

[51] – نفسه، 91.

[52] – نظرية إيقاع الشعر العربي، ص: 42.

[53] – في بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 78.

[54] – في بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 78 – 79.

[55] – نفسه، ص: 80.

[56] – نفسه، ص: 81.

[57] – في بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 79.

[58] – نفسه، ص:82.

[59] – نفسه، ص: 85.

[60] – نفسه، ص: 84.

[61] – في بلاغة الخطاب الأدبي، ص، 84 – 85.

[62] – نفسه، 85.

[63] – نفسه، 86.

[64] – نفسه، ص: 86 – 87.

[65] – في بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 78.

[66] – نفسه، ص: 84.

[67] – نفسه، ص: 84.

[68] – نفسه، ص: 86 – 87.

[69] – نفسه، ص: 87.

[70] – المصدر نفسه، ص: 19. في هذا السياق نستحضر القرآن الكريم، فقد حث الله سبحانه وتعالى مريم وزكرياء على الصمت.

[71] – المصدر نفسه، ص: 20.

[72] – المصدر نفسه، ص: 20.

[73] – (رسائل الجاحظ، الحيوان، البيان والتبيين، وعيون الأخبار لابن قتيبة، والكامل للمبرد، والمثل السائر لابن الأثير، والعمدة لابن رشيق، وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر، وموسوعة أمثال العرب لإميل بديع يعقوب)، ينظر: بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، هامش: 1، ص: 21.

[74] – المصدر نفسه، ص: 22.

[75] – نفسه، ص: 23.

[76] – بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 26.

[77] – نفسه، ص: 29.

[78] – عيون الأخبار، 2/ 279. وانظر بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 30.

[79] – الحيوان، 1/ 36.

[80] – بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 33.

[81] – نفسه، ص: 33 – 34.

[82] – نفسه، ص: 34.

[83] – نفسه، ص: 35.

[84] – بلاغة الخطاب الأدبي، ص: 36.

[85] – نفسه، ص: 36.

[86] – نفسه، ص: 36.

[87] – نفسه، ص: 37.

[88] – نفسه، ص: 40.

[89] – نفسه، ص: 37-38.

[90] – نفسه، ص: 38.

[91] – الخصائص، 285/1.

[92] – المصدر نفسه، 362/2.

[93] – دلائل الإعجاز، ص: 146.

[94] – المثل السائر، 2/ 209.

[95] – مغني اللبيب، ص: 786-795.

[96] – كشاف اصطلاحات الفنون، 1/ 632.

[97] – المصدر نفسه، ص: 39.

[98] – المصدر نفسه، ص: 39.

[99] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 39.

[100] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 40.

[101] – المصدر نفسه، ص: 45.

[102] – المصدر نفسه، ص: 45.

[103] – المصدر نفسه، ص: 45.

[104] – المصدر نفسه، ص: 45.

[105] – المصدر نفسه، ص: 45.

[106] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص:

[107] – المصدر نفسه، ص: 62.

[108] – المثل السائر، 2 / 64.

[109] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 13.

[110] – البيان والتبيين، 1/ 83.

[111] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 14.

[112] – المصدر نفسه، ص: 13.

[113] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 47.

[114] – نفسه، ص: 49.

[115] – المصدر نفسه، ص: 47-48.

[116] – المصدر نفسه، ص: 50.

[117] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 38.

[118] – بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول ، ص: 26.

[119] – رسائل الجاحظ، 235/4.

[120] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 30-31.

[121] – المصدر نفسه، ص: 26.

[122] – رسائل الجاحظ، 113/1.

[123] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 37.

[124] – المصدر نفسه، ص: 37-38.

[125] – عيون الأخبار، 191/2.

[126] – المصدر نفسه، ص: 54.

[127] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 137.

[128] – المصدر نفسه، ص: 54.

[129] – المصدر نفسه، ص: 54.

[130] – المصدر نفسه، ص: 14.

[131] – البيان والتبيين، 1/ 83.

[132] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 38.

[133] – المصدر نفسه، ص: 55.

[134] – في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، ص: 55.

[135] – نفسه، ص: 38.

[136] – نفسه، ص: 34.

[137] – نفسه، ص: 34 -35.

[138] – نفسه، ص: 35.

[139] – نفسه، ص: 37.

[140] – نفسه، ص: 42.

[141] – المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق الحوفي وبدوي طبانة، 3/ 84.

[142] – المتلقي في بلاغة الخداع، ص: 110-111.