

موسوعة المصطلح النقدي

٢٠

البلاغة Rhetoric

تأليف:

بيتر دكسن

نقلها إلى العربية:

أ.د. عبدالواحد لؤلؤة

مقدمة عامة بقلم المترجم

منذ أن ظهرت الحلقة الأولى من سلسلة (المصطلح النقدي) باللغة الإنكليزية عام ١٩٦٩ شعرت بضرورة نقل هذه المعرفة الأدبية إلى القارئ العربي ، الذي لم تيسر له معرفة اللغة الأجنبية . واليوم زاد ما صدر من تلك السلسلة على ثلاثين جزءاً ، أحسب أن بنا جميعاً حاجة إلى التزوّد بما تقدمه من معرفة تغني ثقافة الكاتب والقارئ على حد سواء .

ولأن هذه المصطلحات النقدية تعتمد مفهومات أوروبية ترجع إلى حضارة الإغريق والرومان وما نشأ من آداب أوروبية منذ عصر الانبعاث ، فإن ترجمتها إلى العربية لا يمكن أن تتخذ صيغة نهائية تقف عندها ، كما وقفت في الغالب الصيغ الأوروبية المشتقة عن الأغريقية واللاتينية . لذلك لا مفرّ من الاشتقاق والنحت والتعريف ، إلى جانب الترجمة ، وهنا يتدخل الحس اللغوي والذوق الفردي والمعرفة باللغات ، إضافة إلى ثقافة المترجم ، عند القيام بعمل من هذا الحجم .

خطتي في هذا العمل عموماً أن أقدم ترجمة من دون تصرف أو تفسير ، مما يحملني أحياناً على استبقاء نكهة اللغة الأصلية . وفي حالة الأعلام من لغات أوروبية وجدت من

الأفضل الإبقاء عليها كالأصل نطقاً . ولم أضف من الهوامش ،
واقترضتني دقة اللفظ اتخاذ الأحرف الأعجمية لتقابل الأعلام
الأوروبية ، في محاولة لوضع حد للاضطراب السائد في رسم
أسماء الأعلام الأجنبية في أقطار عربية شتى . فاسم الشاعر
الألماني كوته يكتب كوته ، وجوته ، وغوته في بلاد شتى ،
وأرى أن الأقرب إلى الصواب أن يكتب بالكاف الأعجمية مثل
الكلمة الفارسية (گل) أي (زهرة) وهذه الأحرف لا تزيد على
أربعة :

ف = v ، پ = p ، چ = ch ، گ = g وهذا ما يجري في
العراق بخاصة ، وأرى أن ضبط الرسم بهذه الأحرف الأعجمية
يضمن دقة اللفظ .

إن كل جزء من أجزاء هذه السلسلة قد كتبه مختص
توافرت له أسباب البحث مع طول الخبرة . وفي آخر كل جزء
(مراجع مختارة) رأيت إثباتها كما وردت في النص إتماماً
للفائدة المستزيدة .

د . عبدالواحد لؤلؤة

بغداد - حي الجامعة

خريف ١٩٧٧

مقدمة عامة بقلم المحرر

هذا الجزء حلقة في سلسلة من الدراسات القصيرة ، تعالج الواحدة منها مادة أساسية بمفردها ، أو مادتين أو ثلاث مواد مجتمعة ، مما يوجد في مفرداتها النقدية . وغرض السلسلة يختلف عما يقدمه المؤلف من جداول التعبيرات الأدبية . فثمة الكثير من التعبيرات تقدمه تلك الجداول في شروح مقتضبة تكفي حاجات الدارسين ، وهي تعبيرات لن تكون موضوع دراسات في هذه السلسلة . فثمة تعبيرات غيرها لا يمكن أن تصبح مألوفة عن طريق التعريفات المختصرة . وعلى الدارسين أن يألفوا تلك التعبيرات عن طريق مناقشتها بشكل يتسم بالبساطة والوضوح والكمال في حدود المعقول . وغرض هذه السلسلة تقديم مثل هذه المناقشات .

تشير بعض التعبيرات موضوع البحث إلى حركات أدبية (مثل الرومانسية ، والجمالية) وبعضها يشير إلى أنماط أدبية (مثل الكوميديا ، والملمحة) بينما يشير بعضها الآخر إلى خصائص أسلوبية (مثل المفارقة ، والمجاز الذهني) . وبسبب من التفاوت في الموضوعات ، لم تجر محاولة لفرض منهج موحد على الدراسات . ولكن المؤلفين جميعاً قد اجتهدوا في تقديم ما

وسعهم من مقتطفات توضيحية ، وفي الإشارة حيثما اقتضت الحاجة إلى أدب أكثر من لغة واحدة ، وفي تقديم دراساتهم بطريقة تأخذ بيد القارئ إلى المراجع المختصرة التي قدموا من خلالها مقترحات للتوسع في القراءة .

جون د . جمپ
جامعة مانچستر

حول استئناف ترجمة موسوعة المصطلح النقدي

قد يعرف بعض القراء أن وزارة الثقافة ببغداد كانت قد كلفتني عام ١٩٧٦ باختيار كتب حديثة في النقد الأدبي ، مما صدر باللغة الإنكليزية ، لترجمتها إلى اللغة العربية ، لتقوم الوزارة بنشرها . فاخترت سلسلة «المصطلح النقدي» التي كانت تصدر من جامعة مانشستر البريطانية ، بإشراف البروفيسور جون جمب . وكان قد صدر منها يومها ٤١ جزءاً ، اشتريتها جميعها من الناشر «مثوين» في لندن ، وبدأتُ ترجمة الأجزاء حسب تسلسل صدورها ، فصدرت ترجمتي للعدد الأول بعنوان «المأساة» . ثم توالى ترجمة وصدور الأجزاء اللاحقة حتى توقفت بصدور الجزء السادس عشر عام ١٩٨٢ بعد خروجي من جامعة بغداد ومغادرة العراق للتدريس في جامعات الأردن والخليج . كانت الوزارة ببغداد تقدم مكافأة سخية عن ترجمة كل جزء من أجزاء الموسوعة التي انتشرت بشكل كبير بين الطلبة والمتأدبين في العراق ، وفي عدد من الأقطار العربية . ولكن في غياب الدعم المادي والمعنوي بعد مغادرتي بغداد لم يعد بالإمكان الاستمرار في الترجمة والنشر ، على الرغم من تزايد الإلحاح عليّ للاستمرار بترجمة

الأجزاء الباقية من الموسوعة التي زادت اليوم على سبعين جزءاً .

وفي صيف ٢٠١٢ قرّرتُ التقاعد من الوظائف والإقامة في كمبرج والتفرّغ لترجمة مختارات من الأدب العربي الحديث ، وبخاصة الشعر العراقي الحديث ، إلى الإنكليزية . وقد صدر لي منذ بداية التقاعد اثنا عشر كتاباً مترجماً إلى الإنكليزية ، كان الناشر البريطاني والأمريكي يطلب مني مساهمةً في تكاليف النشر ، كنت أدفعها من راتبي التقاعدي الضئيل ، وبالتقسيط الشهري ، كمن يشتري ثلاجة أو فرن غاز من راتب أول شهر في الوظيفة!

لقد حاولتُ كثيراً للحصول على شيء من الدعم لاستئناف الترجمة ، لكن أصحاب الأموال في بلادنا مشغولون بأمور «حيوية» ، ليس دعم الثقافة من بين تلك الأمور . فقررتُ استئناف ترجمة ما أمامي من أجزاء الموسوعة ، من دون انتظار أية مكافأة مادية ، طالما كان الناشر في بلادنا لا يطالبني بمساهمة في تكاليف النشر ، بل إنني أرجو ذلك ، وليكن ما أعمله مساهمةً صغيرةً في خدمة ثقافتنا العربية ، على الرغم من بلوغي التسعين ربيعاً .

أ. د. عبد الواحد لؤلؤة

كمبرج ، خريف ٢٠٢١

١- مُقدِّمة

بعض الأمثلة الحديثة

في مقاله بعنوان «البلاغة والدرامه الشعرية» يُلخِّص <ت.س. إليوت> مسألةً صعبة . فهو يقول «إن البلاغة هي واحدة من تلك الكلمات التي يتوجَّب على النقد أن يُشرِّحها ويُعيد تركيبها» (مقالات مختارة ، ص ٣٨) . وقد يكون الناقد معذوراً لشعوره بأنه في وضع إنسان يحاول أن يُشرِّح ويعيد تركيب سمكة هلامية- لأن الكلمة ، كما يواصل إليوت ويعترف ، زَلِقة وغير محدَّدة المعالم وهي قد قامت بتحديد عدد من الصفات الأسلوبية المختلفة في أساسها . فقد كانت هذه الكلمة تُستدعى لمديح الكُتَّاب ، وفي أحيان أخرى للنيل منهم . فالكلمة من الوهن بحيث يمكننا قلبها من الباطن إلى الظاهر . ففي الأصل اللغوي تفيد كلمة بليغ الخطيب ، وما يُمثله من فن هو مخاطبة ساحات القضاء والاجتماعات العامة . ولكن عندما قام القضاة في مباراة للمناظرة حديثة بوضع خطوط إرشادية للمتبارين فإنهم قد «نصِّحوا بتجنُّب البلاغة» (جريدة الأوبزرفر ٢٦ كانون الثاني/يناير ١٩٦٩) . كان

<چچيرو> و<كوينتيليان> سيجدان مثل هذه النصيحة غير مفهومة .

وقد يكون في وسعنا تقليص شيء من هذا الاضطراب إلى ما يُشبه النظام وذلك باستخلاص مضامين جذر الكلمة اللغوي . إن إلقاء الخطاب يفترض وجودَ جمهورٍ مُخاطَبٍ ، مستمعين يريد الخطيب أن يؤثر فيهم ويُقنعهم ، بل لينصحهم ويعلمهم . وكلام الخطاب يختلف بالضرورة عن الحديث الخاص . والخطيب سوف يستعمل نوعاً من اللغة أكثر فنيّةً وتصنّعاً وشكلاً مما يستعمله في الحديث اليومي . وفي الأقل سوف يكون أكثر انتظاماً من المعتاد ويختار كلماته بدقّة أكبر ؛ وإلاّ فقد يجد نفسه لا يتواصل مع جمهور بل يخاطب الفراغ . وإذا استطعنا من هذه المضامين أن نشكّل تعريفاً واضحاً لكلمة بلاغي أي «الإنسان القادر على الكلام في مخاطبة جمهور لكي يترك أثراً فيهم» استطعنا أن نرى كيف أن الاستعمالات المختلفة لكلمة بلاغة في النقد الحديث يمكن إرجاعها من خلال تحولات وتقاطعات تاريخية مختلفة إلى المكونات المتعددة لهذا التعريف الأساس .

كل شيء يعتمد على العنصر الذي يؤكّد عليه أو يُستبعد . فمثلاً ت . س . إليوت يركّز على الجانب العام من فن الخطيب .

«فالبلاغة النفيسة حقاً عند شكسبير تكون في الوضعيات

التي يجد فيها شخصية الممثل نفسه في ضوءٍ درامي» (ص ٣٩) فالشخصية يتعمد افتراض وضعيتها عامة ، كما نجد في خطاب <أوثيلو> الأخير : «وقل علاوة على ذلك إنه ذات مرة في حَلَب . . .». وبالإبقاء على التركيز الأساس نفسه ولكن بتوسيع تطبيقه يستطيع الناقد إضفاء صفة بلاغي على أي عمل أدبي من الواضح أنه مقصودٌ للسامعين ، والذي فيه نعمةٌ وأسلوبٌ إنسان يخاطب جمهوراً واسعاً حول موضوع أو قضية ذات أهمية للجميع . وبهذا المعنى تقف البلاغة على النقيض من تواصل أكثر حميميةً أو خصوصيةً للقارئ . وهكذا نجد <و . و . رُيسُن> يكتب عن وصف <بايرُن> لاحتضار المُجالد (في حلبة صراع) في قصيدة «رحلة جايلد هارولد» : «هذه بالطبع كتابةٌ بلاغيةٌ ولكنها بلاغةٌ شديدة التميز . . . يتحدث <بايرُن> هنا بنبرات تراث أوروبي عظيم من أسلوب الخطاب» (مقالات نقدية ، لندن ١٩٦٦ ، صص ١٥٦-٧) .

وإذا استدرنا لوضع توكيد خاص على ذلك الجزء من تعريفنا الذي يتعلق بتأثير المتكلم في سامعيه استطعنا توسيع البلاغة لتشمل ما يقرب من جميع ميدان الكلام البشري ، لأن الغالب من كلامنا وكتاباتنا (وحتى الكثير من مناجاتنا) يتوجه نحو جمهور مهما يكن صغيراً . ويغدو اهتمام البلاغة لا أقل من الوظيفة المعقدة في التوصيل من خلال اللغة والشبكة المتداخلة من العلاقات التي تربط المتكلم (أو الكاتب) بمن

يخاطبهم . وهكذا نجد <أي . أي . رچاردز> يُعيد تعريف البلاغة على أنها «دراسة فهم وسوء فهم المكتوب» (فلسفة البلاغة ، ص ٢٣) . وإلى هذه كذلك تعود مساقات البلاغة والتأليف التي تعطى في المدارس الثانوية والجامعات الأمريكية التي تهدف إلى تعليم الكفاءة في التوصيل ، وخصوصاً في كتابة النثر الواضح المُعبّر . ومثل هذه المساقات يغلب أن تشمل التمارين في «التفكير المستقيم» وممارسة توجيه المناقشات لكي تستعيد البلاغة شيئاً من القوة التي كانت قد تخلّت عنها للمنطق سابقاً . وأخيراً بوصفها مصطلحاً نقدياً- أدبياً تقوم البلاغة بهذا المعنى بتغطية جميع الوسائل التي يستعملها الكاتب لتكوين علاقة مع قرائه والتي بوساطتها يوضح ويوجّه استجاباتهم إلى عمله . وبهذه الصورة تستعمل الكلمة في كتاب <وين سي . بوث> بعنوان «بلاغة الرواية» وهي دراسة مستفيضة عن «وسائل المؤلف للسيطرة على قرائه» (من المقدمة) .

في استعمالات المصطلح التي استعرضناها حتى الآن يوجد شيء من المكوّن الثالث في تعريفنا :عنصر الإنجاز والإبداع في لغة مُزوّقة مُحسّنة ، فوق ما يُدعى عموماً من عاداتنا «المألوفة» في الكلام . بالتوكيد على هذا العنصر نصل إلى معنى جديد للبلاغة : فن حُسن الكلام ، باستعمال الكلمات بأفضل ما تفيده . بما أن الشعر كان في العادة يُعدّ

المجال الذي فيه تُستعمل الكلمات في أقصى طاقاتها وقدرتها على التعبير ، فإننا نجد أن العلاقات بين البلاغة والشعر قد كانت عديدة وقوية ، في الأقل إلى أن بدأ بالتدني مفهوم الشعر صنعةً لفظيةً . والواقع أن فني اللغة الاثني كانا يُعدّان أحياناً فناً واحداً . إن إدراكنا لهذه الوضعية التاريخية للأمر قد شجّع الاستمرار على النظر إلى البلاغة على أنها تُرادف الشعر كما يعلّق أحد الكتّاب على دراسة حديثة لشعر <بُوب> بالقول إنه «يُلقي مزيداً من الضوء على بعض من القضايا العلمية المهمّة في تلك الفترة أكثر من ما يلقي على شعر <بُوب> ؛ ومركز الاهتمام فيه ليس البلاغة بل تاريخ الأفكار» (<ريبكا پاركن> «دراسات في القرن الثامن عشر» ، ٣ ، (١٩٦٩-٧٠ ، ص ١٣٩) .

وبشكلٍ أوسع تُفهم البلاغة على أنها تشير خصوصاً إلى مجازات ومحسّنات لفظية من مُزيّنات الأسلوب ، وأنماط الكلمات التي من الواضح أنها تكشف قدرة الكاتب اللفظية وبراعته . ففي مقالتها بعنوان «بلاغة برونان بوره» تدرس <آن س . جونسن> «المحسّنات اللفظية المُضخّمة» (أي «بلاغة» عنوانها) في تلك القصيدة البطولية باللغة الإنكليزية القديمة وتخلص إلى القول بأن الشاعر المجهول الاسم قد استوعب شيئاً من الأنماط والوسائل في البلاغة الكلاسيّة (الفصلية اللغوية ، ٤٧ (١٩٦٨) ، صص ٤٨٧-٩٣) .

لقد طالما كرّر المدرّسون ومفسرو البلاغة القولَ بما أن الكلام هو ميزة الإنسان العظيمة ، التي تفرّقه عن بقية المخلوقات ، فإنّ فنه ذو أهمية مركزية في شؤون البشرية . والثلث الذي تدفعه لمثل هذه الأهمية هو أن تنغمس في قضايا أخلاقية ، وأحكام قيمة ، ومسائل الخير والشر . وهذه المسائل قد تجاهلها وصفنا المحايد حتى الآن . فنحن الآن في مواجهة مجموعة أخرى من معاني محتملة للبلاغة ، بناءً على تقويمنا لشخصية البلاغي الأخلاقية ، والأهداف التي يقصدها ببراعته اللغوية . فإذا اتخذنا التزاماً أخلاقياً إيجابياً وأكدنا أن الخطيب إنسانٌ بارعٌ في الكلام نكون في الواقع نردّد تعريف <كيتو> . كان أبطال البلاغة الكلاسيّون صامدين في تعلقهم بهذا التعريف في اعتقادهم أن الطيبة من شروط الخطيب الحق . ولكن صمودهم نفسه هو محاولةٌ للتغطية على تعريف مناقض - أن الخطيب شريرة . والأشدّ ضرراً من ذلك أن فن البلاغة بأجمعه قد يُدان أخلاقياً ، وهو ما قال به سقراط ، أوّل وأشدّ المعارضين .

خلال التاريخ الطويل للبلاغة كان التذمّر وعدم الرضا الأخلاقي يتضاءل نحو ما لا يزيد على الهمس . ولكن كنتيجة للتغيّرات الفكرية والاجتماعية والسياسية العميقة ، التي بدأت في أوروبا في القرن السابع عشر ، تنامي عدم الرضا كثيراً ، بل هدّد بإغراق صوت البلاغة تماماً . وفي بدايات القرن

العشرين ، كما لا حظت س . البيوت ، غدت البلاغة «محض كلمة غامضة للنيل من أي أسلوب رديء ، أي أنه رديء جداً أو من الدرجة الثانية بحيث لا نجد ضرورةً لدقّة أكبر للعبارات التي نطلقها عليه» (مقالات مختارة ، ص ٣٧) .

والبلاغة علامة مناسبة لوَصَم جميع الطرق التافهة أو المرذولة لمحاولة تحريك الجمهور أو التأثير فيه . وبشكل أدقّ فإنها قد تشير إلى أسلوب أدبي يجأر إلينا لنعجب ببراغته ، أسلوب من زينة مُبهرجة ومظهر زائف بلا قيمة . أو قد تُطلق على الأسلوب الذي يحاول تركّ انطباعاً باتّباع الطريق السهل بشدّة التركيز ، وهي الطريقة التي تؤدي إلى الطنّان والتافه والمبتذل . وهكذا نجد <ج . م . س . تومبكينز> يعلّق على رواية صغيرة من القرن الثامن عشر بعنوان «والدورف» بقلم <صوفيا كينغ> فيقول : «إن المصائب في هذه القصة تتراكم بيد الشباب المنفلتة وتوصف ببلاغة كثيبة» ، ثم يقتطف مثلاً طريفاً غير معقول من مبالغة الكاتبة : «بدت عينا <والدورف> متفجّرتين بطاقة العقل الجلييلة» (الرواية الشائعة في إنجلترا ، ١٧٧٠ - ١٨٠٠ ، لندن ، ١٩٣٢ ، ص ٣٢٦) . أو قد يأمل الكاتب أن يحرّكنا بسلسلة من المناشآت العاطفية الفجّة أو الوجدانية ، وهي الشكوى التي يطلقها <ف . ر . ليفيز> حول رواية <بلزك> بعنوان «الأب يوريو» : «يبدو لي فن <بلزك> هنا فناً بلاغياً في الأساس ، بالمعنى المهين للصفة : فالبلاغة الرومانسية هي الروح

والحياة من حالات الإغلاء والإسفاف من ما يعرض . فهبي
تعتمد في تأثيرها لا على أي إدراك عميق للمشاعر البشرية ،
بل على التوكيد المُستثار والتوكيد الأعلى والإصرار الواضح
(التراث العظيم ، لندن ١٩٤٨ ، ص ٢٩) . وأخيراً ، بدفع عدم
رضانا أكثر ، قد نبلغ إلى شجب صفة «بلاغي» وجميع
الادّعاءات المرائية وأنواع الإحصاء الرخيصة للنقاط التي رُبما
رغب في تجنّبها القضاة في مباراة المناظرة .

إن استغلاق البلاغة هو أحد قواعد لعبة الأسئلة بين

<روزنكرانتز> و<غلدنشترن> : [في مسرحية هاملت]

غلدنشترن : ما الذي يجري بحق الله؟

روزنكرانتز : قبيح! لا بلاغة . اثنان- واحد .

(توم ستويارد ، روزنكرانتز وغلدنشترن ميّتان ، لندن

١٩٦٧ ، ص ٣١) .

ولكننا لا نستطيع أن نترك القرار الأخير بيد <روزنكرانتز>
لأن مصير البلاغة ومعناها ما يزالان في تأرجح . وفي الفصول
القادمة حاولتُ تسجيل بعض التأرجحات الكبرى في الماضي
والإشارة إلى بعض الطرق التي أطبقت فيها البلاغة على
الأدب . وقد حاولتُ كذلك الإشارة إلى موضوع جعل نفسه
مسؤولاً لا عن اختبار المجادلات القانونية ودقائق الأسلوب
وحسب ، ولكن كذلك عن تنمية المعارف عند الملوك ورجال
الدولة .

النظرية الكلاسيية

كان أهل أثينا في كل سنة يقدمون القرابين إلى الإلهة <بيرسوزن> (إفناع) التي يقال إن عبادتها كانت قد أُسست في مدينه <ثيسوس>. وكان تقديم القرابين مناسبة للتعبير الشعبي والرسمي لبهجة المواطنين بالحُطْب، وبما يُقدّم من أفكار بشكل مُقنع. وكان لقوة الكلمات لتحريك عقول الناس والتأثير في أعمالهم شيء من السحر والألوهية عند الإغريق. وقد بقي هذا الإيمان بالكلمة قائماً في الحضارة الغربية- ولا يُستكثر القول إنه قد بقي قوةً داعمةً في الحضارة الغربية- على الرغم من تلقّيه بعض الضربات العنيفة. ففي عهد الإغريق والرومان القديمة كان أصحاب البلاغة ومنظروها، وفي الأقل أولئك الذين كانوا يحملون مفهوماً عالياً عن دورهم وفنهم، حريصين على توكيد هذا الإيمان مباشرةً، وإعادة توكيده بشكل مستمر. هذا المعنى من تأثير الكلمة المحكيّة أقدم بكثير من الدراسة المنهجية والتنسيقية لفن البلاغة. فأبطال الملاحم عند <هوميروس> يعترفون بقوة الكلام ويستغلونها، ويعدّون

الفصاحة واحدة من أعظم الإبداعات البشرية . لكنها لم تولد
فناً عند الأغارقة في صقلية إلا في القرن الخامس قبل الميلاد .
وفي ذلك الوقت كان أصحاب الأتيان وغيرهم ، ممن عانوا من
حكم الطغاة المطرودين مؤخرًا ، قد بدأوا في إجراءات مدنية
لاستعادة حقوقهم . الصقلّيون ، المشهورون بالنباهة وعدم تجنّب
المجادلة ، طلبوا المساعدة من <كوراكس> و<تيسياس> في عرض
قضيتهم . كان هذان الرجلان أول من «رتّب بعض المفهومات
النظرية» ؛ وقبل هذا التاريخ «إذ حاول كثيرون أن يتكلموا بحذر
وبتنظيم مدروس ، لم يتبع أحدٌ منهم طريقةً محدّدةً أو فناً»
(چچيرو ، بروتوس ، ٤٦) .

فالبلاغي إذن ، من البداية ، هو الإنسان القادر على تقديم
النصح حول أكثر الطرق تأثيراً في عرض قضية قانونية . ويعزى
إلى <كوراكس> فن البلاغة الأول ، مع أول تعريف باق للكلمة
الإغريقية التي تفيد «المشيّد» أو مُنتج الإقناع . وسرعان ما
امتدّت الكلمة إلى أبعد من الحدود القانونية والسياسية ، إلى
الأوضاع التي يكون الإقناع فيها في حدود ضيقة وليس الدافع
الأول للمتكلم ؛ ومع ذلك بقي الإقناع والتأثير الذي لا يمكن
تجنّبه في إطار المحكمة ، وليس غائباً عن النظر تماماً . والواقع أن
في روما كانت دراسة البلاغة مقصورةً في الغالب على السياق
القانوني ، وأن كلاً من <چچيرو> و<كوينتيليان> كانا على تمام
الوعي بالوظائف القانونية للبلاغة .

يقال إن <تيسياس> الصقلي كان قد درّس <گورگیاس> الذي غدا بدوره المسؤول عن إدخال الخطابة إلى اليونان ، عندما زارها سفيراً . وقد تخصّص <گورگیاس> بكتابة مجموعة من الخطب في مديح أو ذمّ موضوعات مُعيّنة أو أشخاص ، وبذلك وسّع من مجال الفن (بروتوس ٤٧) وقد وضع توكيداً خاصاً على الوظائف التزيينية للأسلوب ، مُفضّلاً الصياغات غير المألوفة والألفاظ الجديدة ، كما طوّر نوعاً من النثر بالغ النمطية ، نجد أوضح أمثله في الأدب الإنكليزي في كتابات <جون ليلي> . والنقطة الأهم أن <گورگیاس> وغيره من مدرّسي البلاغة كانوا يؤكدون أن الخطيب ليس من الضروري أن يشغل نفسه بحقيقة ما بيده من مادة . فصحة القضية وحكمتها لا أهميّة لها . لأن المهم ببساطة براعة الخطيب اللفظية في توصيل نتائجه بطريقة مُقنعة . لذلك على المدرّس أن يحمل تلاميذه على استخدام قدراتهم في تحضير خطب على أحد جانبي مسألة ما ، دون النظر إلى الأخلاقية أو الحكمة في ما يعبرون من وجهة نظر . ولن يطول الوقت بمدرّس من هذا النوع حتى يُعلن عن قدرته في تعليم تلامذته كيف يقلبون القضية الأسوأ أو الأضعف لتبدو أفضل وأقوى .

وقد تجرّد <إيزوكراتيس> للوقوف ضد لامسؤولية أخلاقية كهذه ، قائلاً إن للبلاغة دوراً أسمى من محض الإقناع . ويُذكرنا <إيزوكراتيس> (وقد غدت الفكرة مألوفة في الفكر

الغربي) بأن الكلام هو أساس المجتمع البشري ، والوسيلة التي بوساطتها يُعبّر الإنسان عن حكمته ، ومن دونها تغدو الحكمة بكماء خاملة . وربما بسبب من السمعة السيئة التي لحقت بالبلاغة ، ونتيجةً لجزعه من المواقف الطائشة من مُعلّميه (وقد يكون من بينهم <گورگیاس> نفسه) أعلن <إيزوكراتيس> أنه سيصرف همّه لا على دراسة وتدريس البلاغة بل على «فن القول» . وهذا الفن يتطلب ذهنًا قويًا خياليًا ، لأن الكلمة تشمل جميع وجوه التوصيل . فهي تتضمن العقل والشعور والخيال إلى جانب أشكال التعبير ؛ فهي القوة التي بوساطتها نوجّه الشؤون العامة ، وبوساطتها نؤثّر في الآخرين في مجرى حياتنا اليومية ، وبوساطتها نتوصل إلى قرارات حول سلوكنا الأخلاقي بالذات . يكتب <إيزوكراتيس> إلى الإسكندر الكبير يوصي بتفرّغه إلى هذا التدريب البلاغي بصورته الواسعة : «بوساطة هذه الدراسة ستعلم الآن كيف تشكّل أفكاراً سليمة مقبولةً حول المستقبل ، وكيف ، من دون حماقة ، تعلم رعيّتك ما الذي يجب أن يعمله كل فرد فيهم ، وكيف يشكّل أحكاماً صحيحة عن الحق والعدل وأضدادهما ، إلى جانب مكافأة أو لوم كل فريق بما يستحق» . ويرى <إيزوكراتيس> أن القدرة على حُسن الكلام تُعد المؤشر الأدق على الفهم السليم القانوني العادل ، وهو الصورة الظاهرة للروح الطيّبة المخلصة («نيكوليس ، ٧ : مكرّرة في أنتيدوسيس ،

٢٥٥). تعليمياً تؤدي دراسة الكلمة إلى الإغلاء من شأن الأخلاق لأن الناس يمكن أن يصبحوا أكثر فضلاً بإدراكهم «مطمح أن يتكلموا بشكل جيّد» (أنتيدوسيس ٢٧٥). فالكلام والكتابة عن موضوعات نبيلة مما يوسّع الذهن. ثم إن الخطيب يجب أن يكون إنساناً طيباً ويجب أن يُعرف عنه ذلك: «فالكلمات تؤدي قناعةً أكبر عندما تصدر عن أناس ذوي سمعة طيبة». ونتاج النظام التعليمي عند <إيزوكراتيس> سيكون فيلسوفاً أو رجل دولة، إنساناً يقدر على تشكيل رأي عام عن طريق خطبه وكتاباتهِ، إنساناً يجب أن يكون دوماً عادلاً وحكيماً. إنه التجسيد لما فهمه <إيزوكراتيس> من «لوغوس» أي الكلمة (أو العقل أو الكون عند قدماء الإغريق): الحكمة الفصيحة. وقد انتقل هذا المثل الأعلى، الإيزوكراتي، عن طريق <چچيرو> إلى عصر الانبعاث. وكان <إيزوكراتيس> نفسه موضع إعجاب <أسكام> صاحب المذهب الإنساني، وفي نهاية القرن السادس عشر أصبحت أعماله دائمة الحضور في منهاج المدرسة الإنكليزية. وكان <ملتن> يُجلّ «العجوز الفصيح» لممارسته الحكمة الأخلاقية التي كان يدعو إليها، وكتابه «أريوپاجيتيكا» بعنوانه وشكله الأدبي-أي «الخطبة المكتوبة» واهتمامه الحماسي بالحرية، يتقصّد استدعاء كتاب <إيزوكراتيس> بعنوان «أريوپاجيتيكوس [حرية القول]. إن العلاقة بين الوسائل والغايات واحتمال أن توضع

المهارات والطرائق لأغراض مهينة كانت من أكبر المطاعن للنظرية البلاغية . وعلى هذه النقطة وجّه سقراط هجومه موسّعاً في الفجوة التي حاول <إيزو كراتيس> ردمها . وثمة اثنتان من محاورات أفلاطون السقراطية تتناولان موضوع البلاغة : «گورگیاس» المبكرة (وربما قد كتبت ليس بعيداً بعد وفاة سقراط عام ٣٩٩ ق م .) واللاحقة وهي الأفضل بكثير بعنوان «فايدروس» (حوالي ٣٧٠ ق م .) . وبين هذين العملين يعرض الحوار نقداً نفاذاً للشائع من النظرية والتطبيق وإعادة تعريف للبلاغة خطاباً مثالياً (الكلام الشهير عن الحب في محاوره «فايدروس») وإصراراً على أسبقية الحكمة والحقيقة على المهارة اللفظية . ولم تعد الفصاحة والحكمة شريكين متعادلين في الكلمة (لوگوس) ؛ فالحكمة هي الأبرز . فما لم يُظهر المرء الاهتمام الواجب بالفلسفة فإنه لن يكون قادراً على الكلام بشكل صحيح عن أي شيء (فايدروس ٢٦١ أ) . و«فن الكلام الحقيقي . . . الذي لا يتمسك بالحقيقة لا وجود له ، ولن يكون له وجود» (٢٦٠هـ) . ويجب متابعة الحقيقة والإمساك بها لا عن طريق الترجي والخُطب الجاهزة بل بطريق الجدل من السؤال والجواب ، وبطلاقة الذهن المُستفسر . وبما أن سقراط يرى أن الفضيلة هي معرفة ، فإن جميع الجهد العقلي عند الإنسان يجب أن يميل ويوجّه نحو معرفة الحقيقة .

ترمي محاوره گورگیاس إلى تهديم تقاليد النظرية البلاغية

بالكشف عن ضحالتها وتناقضاتها . وتتمسك هذه المحاور
بالفكرة المتوارثة أن الخطيبَ طيبٌ أخلاقياً وفنّه سليمٌ أخلاقياً .
ومع ذلك فإنه مُرغم على الاعتراف بأن البلاغة يمكن أن يُساء
استعمالها : إذ يمكن الدفاع ببراعة ، بل حتى بنجاح ، عن
مجرم بوساطة محامي يعرف أن هذا الشخص مُجرم ، ولكن
بإمكان خطيب أن يُحضّر خطبةً تُدافع عن مسار عمل يشعر
بأنه خطأ . ويسأل سقراط كيف لإنسان عادل أن يستعمل فنّه
بهذا الشكل لأهداف غير عادلة؟ وسرعان ما يظهر البلاغي أنه
غير معنيّ بالحقيقه بشكل جاد . وفنّه المُتبيّح وسيلةٌ للإقناع
وآلةٌ للخداع وحيلةٌ لبلوغ الإرضاء السهل . إنه نوعٌ من المُداهنة
لأنه لا يرمي إلى إقامة الخير بل إلى تزييف الواقع من أجل
الإرضاء . فقيمة الطبخ للطب في علاقته بصحة الجسم مثل
قيمة البلاغة في علاقتها بالعدالة (٤٦٥ ج) . فلو استطاعت
البلاغة أن تقترب من وضعية الطب لاستحقت دراسةً جادةً .
ولغدّت وظيفتها الإشارة إلى ما هو عدلٌ وتعرية ما هو مُضرٌّ
وشريرٌ لكي تُحسّن الصحة الأخلاقية عند الفرد والمجتمع .
ولكن مثل هذه البلاغة التي تعمل بجدّ «لتحسين أرواح
المواطنين قدر الإمكان ، وتنطق دائماً بما هو الأفضل ، رضي
السامعون أم لم يرضوا . . . هي بلاغةٌ لم ترها إلى اليوم قط»
(٥٠٣ أ-ب) .

إن السياق الدرامي في هذه المحاور يدعم موضوعها بقوة .

وعند بدايتها نعلم أن <گورگیاس> قد عاد لتوّه من تقديم عرض بلاغي هو انجاز خبير بارع ، ولكن من الواضح أنه يتوقّع الاستحسان من أصدقائه وأتباعه من دون انتظار تحقيق أي خير خاص أو عام . ومُرِيدُهُ «پولص» الذي يحاول الرد على سقراط عندما ينسحب <گورگیاس> من معركة يبدو أنها غير متعادلة يكشف عن ما لديه من حِيلِ مهنته العقيم . فهو يحاول الاستخفاف بالمناظرة ، ويرى أن الشهود يجب تقويمهم حسب الكمية لاحسب النوعية الأخلاقية . وبهذه الطرق يكون ممثلو البلاغة قد أُجبروا على تجريم أنفسهم . وفي المحاوره اللاحقه يكون الوضع أشد سوءا .

كان <فايدروس> صديق سقراط مُعجِباً بخطبة قَدَمَها <ليسياس> حول موضوع الحُب ، ورَغِبَ أن يقدّم هذا الكلام ، وهو قطعة من البراعة البلاغية ، أمام سقراط . وفي هذا العرض لا يستطيع <ليسياس> أن يشكّل خطبةً مقبولة . فهو يكرّر نفسه ويُخفق في تحديد مُصطلحاته . وهذا يقود سقراط لتوضيح اثنين من المبادئ الأساس لهما أهمية كبرى لعرض لاحق : الأول أن على الخطيب أن يقدّم تعريفاً مبدئياً لطبيعة موضوعه لكي يُضفي وضوحاً واستقامةً على الخطبة جميعاً ؛ وثانياً يجب أن يُعنى بتقسيم الموضوع إلى أجزاءه المكوّنة . والخطبة الناتجة يجب أن لا تكون تجميعاً ألياً لنقاط ، «لأن كل كلام يجب أن يُنظّم مثل كائن حي له جسدٌ خاص به ، كما يُقال ،

لكي لا يكون بلا رأس أو قدمين ، وأن يكون له وسط وأطراف
مكوّنة بعلاقة مناسبة إلى بعضها وإلى الكيان بأجمعه»
(٢٦٤ج) . وهذه الوحدة العضوية المثالية من اكتمال النسب
هي ما قبّله راضين غالبية المنظرين اللاحقين . لكن سقراط لا
يرضى بأن تبقى البلاغة في حدود هذه الطريقة وهذا المثال .
فالتحديد والتقسيم لا يقعان في ميدان البلاغة بل في ميدان
الجدل والحجاج أي البحث الدؤوب عن الحقيقة . وما لم تكن
البلاغة محكومةً بالجدل والحجاج فهي لا فائدة منها أو أسوأ
من ذلك . فخطبة <ليسياس> تمرينٌ مغرور في البراعة ، يفتقر
حتى إلى ما يشبه القناعة ، ويخفق في القيام بواجبه القاسي بما
يتطلب من عناية . ويكشف سقراط عن المثالب التقانية في
تلك الخطبة بخطبة من عنده ، عن الموضوع نفسه ، أفضل بناءً
وأوضح تنظيمًا ، ولكن تبقى غير مخلصّة بشكل واضح .
فالمهارة التي لا تُعنى بالحقيقة والأخلاق هي في نظر سقراط لا
تستحق أن تُدعى فناً : «لأنه إن كان المرء يقظاً أو نائماً ، فإن
الجهل بالصواب والخطأ والجيد والرديء هو في الحقيقة عارٌ لا
مفرّ منه حتى لو استحسنه الجمهور جميعاً» (٢٧٧د-هـ) .
فالتكلم مع معرفة بالحقيقة مع القصد بإبعاد السامعين عنها ،
لأجل التسلية (كما نجد في «جواب» سقراط إلى ليسياس) هو
بمثابه قلّة حياء وعبث غير مسؤول . والبحث عن الحقيقة
بتواضع وثقة ، كما في الخطبة الثانية التي تبحث عن طبيعة

الحب والروح لا تجعل من المرء خطيباً بل فيلسوفاً . من أجل هذا كان <إيزوكراتيس> وحده من بين البلاغيين المعاصرين موضع استحسان . فقد غرست الطبيعة في ذهنه حبّ الحكمة ؛ فهو لن يبقى مكتفياً بالخبرة البلاغية ، لأن «دافعاً إلهياً أكبر سوف يقوده إلى أمور أعظم» (١٢٧٩) . فالحكمة هي البداية والنهاية في الفصاحة .

ثمة اعتراضٌ آخر يثيره سقراط . فقد كان البلاغيون معتادين على كتابة الخطب إما لزبائنهم لكي يقدموها ، أو بديلاً عن تقديمها إلى الجمهور بأنفسهم . وثبات الكلمة المكتوبة في نظر سقراط عقبةٌ في طريق الحقيقة لأن البحث عن الحكمة يعتمد على الحركة الحرّة للذهن ، وهو ما تُبيّنه المحاوراة السقراطية بنجاح . لقد دوّن <ليسياس> خطبته على ألواح الكتابة وهذا لا يفيد شياً ، بينما محادثاته مع سقراط ، كما قد نستنتج ، كانت «قد دوّنت في روحه [هو]» . (١٢٧٨) وهكذا يكون الهدف الحقيقي للبلاغة قد تم بلوغه ، ويكون سقراط قد أجاب بالإيجاب عن سؤاله السابق : «أليست البلاغة في مُجمل طبيعتها فناً يقود الروح بوساطة الكلمات ، ليس في سوح القضاء وحدها وفي مختلف الاجتماعات العامة ، بل في التجمّعات الخاصة كذلك؟» (١٢٦١) .

ففي طريقته النفاذة والممتعة أطلق سقراط انتقادات أساساً بقيت تدور على ألسنة خصوم البلاغة وأصحاب النظريات

الأدبية . ولا يوجد تعليق لاحق على الموضوع أكثر من سطحي يمكن أن يُهمل إعادة تعريفه للبلاغة وإنزالها دون مرتبة الحجاج . وأرسطو ، وهو تلميذ سابق عند أفلاطون ، يحتفظ بالمجادلات السقراطية بوضوح في ذهنه في كتابه «فن الشعر» وهو كتاب في البلاغة كتبه في حدود عام ٣٣٠ ق . م . وهو الكتاب الوحيد الباقي من أعماله العديدة حول هذا الموضوع . ففي جملته الافتتاحية يعارض بهدوء نقاش أرسطو الأساس : «البلاغة هي النقيض من الحجاج» ؛ فالدراستان تتداخلان معا مثل نصفي كل واحد ، والواحد هو المعادل المشروع للآخر . ويرمي أرسطو ان يبين أن البلاغة لها نوعها الخاص من القوة العقلية التي لا تقل عن المنطق . فبإهمال النظام وبجعل البلاغة تبدو رقيقة ومختثة كان الكتاب السابقون قد جعلوا أنفسهم وموضوعهم عرضةً للسخرية . وهكذا يخصص أرسطو مجالاً كبيراً للطرق التي بوساطتها يستطيع المدافع أن يُثبت قضيته ، ومجالاً لدراسة مفصلة عن مفهوم «إنثيميوني» وهو ما يعادل عند الخطيب القياس المنطقي . (وباختصار «إنثيميوني» هي جدلية تقوم على فرضيات صحيحة بشكل عام أو مُحتملة - خلافاً لفرضيات مؤكدة - وتؤدي إلى نتيجة خاصة لا عامة . فمثلاً «ليس من عاقل يريد أن يُعلم أبناءه أن يكونوا مُفترطي البراعة ، لأنه إذا لم نتحدث عن تهممة التبطل التي توجّه ضدّهم ، فإنهم قد يتعرّضون للعداء الحاقد من

المواطنين» : أرسطو ، البلاغة : ٢-٢١-٢) . والنتيجة هي التوكيد على أن البلاغة هي في المقام الأول طريقة في المناقشة مثل الحجاج وأكثر منها تزيينا .

يقود أرسطو دفاعه عن البلاغة برهافة كبرى . فطرائقه تشمل عرض تعريف جديد مشدّب . فوظيفة البلاغة ليست الإقناع قدر ما هي «اكتشاف في كل حالة الوسائل الموجودة للإقناع» . (١-١٤) والاختيار من بينها الوسائل المتاحة والمناسبة . وهذا ما يرفع البلاغة في الحال من ميدان الصدفة والمُتخيّل . وهذا يعني كذلك أن الإخفاق في الإقناع في أية حالة لا يلغي الفن بأجمعه . ويختار أرسطو تشبيهاً من الطب ، بالتفاته واعية ، لا شك ، إلى كلام سقراط الجافي عن الطب والطبخ . وبالتحديد نقول إن وظيفة المهارة الطبية ليست استرجاع الصحة للمريض ، بل هي البحث عن الوصول إلى تلك النتيجة . فالطب لا يفقد سُمعته ومنزلته إذا أخفق الطبيب في علاج ما لا يمكن علاجه . وعلى النقيض من البحث السقراطي أو الأفلاطوني عن بلاغة مثالية ، ينصرف أرسطو للبحث عن ما تعنيه البلاغة في الواقع . فإذا كانت الحقيقة والعدالة أسمى من نقيضيهما ، ومع ذلك يمكن القيام بقرارات خاطئة (ومن الواضح أن ذلك ممكن) في الاجتماعات وسوح القضاء فإن المسؤولية يجب أن تقع ، جزئياً في الأقل ، على المدافع عن العدالة والحقيقة . وبعبارة أخرى ، مثل هذا المدافع

يجب أن لا يكون أخرق . إن واجبه الأخلاقي أن يعرض
قضيته بأكثر طريقة فعّالة ، وواجبه من الأهمية بحيث لا يمكن
أن يُترك للصدفة أو للحساب التقريبي . (وهذا مبدأ صارت له
نتائج مهمة في عصر الإنبعاث) . يؤكد أرسطو على القيمة
العملية للبلاغة بالقول إنها يمكن أن تعمل كنوع من الدفاع
اللفظي عن النفس - ونحن لا نستخف بإنسان لمحاولته الدفاع
عن نفسه ضد عنف جسدي . وأخيراً يمكن الرد على قول
سقراط بأن الاستعمال غير المسؤول لقدرة الكلام قد تتسبب
بأذى كبير بقولنا إن جميع الأشياء الجيدة (مثل القوة أو المهارة
العسكرية) يمكن أن يُساء استعمالها ؛ والفضيلة وحدها تبقى
سليمة .

يتضح لنا أن أرسطو حريصٌ على تنقية سُمعة البلاغة .
فهو أحياناً في موقف دفاعي ، ودائماً تطبيقي وتعليمي ، مُصرٌّ
على الانضباط العقلي والحاجة لأن يقوم الخطيب ببذل الجُهد .
وكان متوقّعاً من <چچيرو> أن يعيد تنصيب البلاغة على
قاعدتها الإيزوكراتية السامقة ، وأن يُعلن أن الإنسان يبلغ
إبداعه الأسمى في توجُّهه نحو مثال الحكمة الفصيحة .
وكانت حياة <چچيرو> نفسها متوجهةً بالتأكيد نحو هذا
المثال . فطروحاته الفلسفية والأخلاقية تناقش موضوعات ذات
أهمية عامة ومستمرّة- مثل الصداقة والشيخوخة وواجبات
الإنسان الاجتماعية- والتي بقيت لقرون موضع احترام بوصفها

مخازن للحكمة العملية . قال <جورج پتنام> إن <چچيرو> كان الأكثر حكمةً من بين الكتّاب الرومان (فن الشعر الإنكليزي ، ص ٢٩٢) . فبوصفه خطيباً ومدافعاً قانونياً كان ناجحاً بشكل بارز . وكتاباتة عن البلاغة تتراوح بين الشبابية والاشتقاقية ، من عن الابتكار إلى عن الخطابة الطويلة المتشعبة ، إليبروتوس (تاريخ الخطابة الرومية) إلى الخطيب ، وكلاهما قد كتب في حدود ثلاث سنوات قبل وفاته .

وأخيراً ضحّى <چچيرو> بمساره المهني ثم ضحّى بحياته في سبيل حرية القول . وليس من المستغرب أن نجد في عصر الانبعاث اسم <چچيرو> مرادفاً للبلاغة . فحماسته النبيلة للخطابة ، كما نجد في أعماله في سنوات حياته الوسطى والأخيرة ، تقوم على تجربة حقيقية . فقد كان يتكلم من امتلاء خبرة عندما قال : «لا يوجد شيء أكثر قوةً في تأثيره في المشاعر البشرية من خطبة حَسنة التنظيم والعرض» («بروتوس» ، ١٩٣) . وهكذا كان في وسعه أن يضع سقراط في حدوده . فالانشقاق الذي ظن سقراط أنه قد رآه بين الحقيقة العقلية- وهي هدف الخطابة الأصيل- وبين وسائل العرض الأنيقة التي قد تكون خداعة ، إنما هو انشقاقٌ من صنعته هو : «سقراط . . . في مناقشاته فصل بين علم التفكير الحكيم وبين الكلام الأنيق ، ولو أنهما في الحقيقة متّصلان عن قرب . . . هذا هو المنبع الذي صدر عنه الفصل اللامعقول

حتما ، واللا مُجدي والمُلموم ، بين اللسان والفكر ، مما يؤدي إلى أن تكون لنا مجموعة من المُعلّمين لكي يُعلمونا كيف نُفكر ، ومجموعة أخرى ليعلمونا كيف نتكلّم» . (عن الخطابة ، ٦٠-١) ويعترف <چچيرو> بأن لا أحد يستطيع أن يكون خطيباً جيّداً إذا لم يكن كذلك مفكراً جيّداً (بروتوس ، ٢٣) . والذي يريده هو أن يكون القول والتفكير مرتبطين عن قرب لا منفصلين عن بعضهما . وهو يستحضر التقاليد ما قبل السقراطية : «كان المعلّمون الأقدمون إلى عهد سقراط يجمعون إلى نظريتهم في البلاغة جميع الدراسات وعلوم كل شيء يتصل بالقيّم والسلوك والأخلاق والسياسة» (عن الخطابة ، ٣ ، ٧٢) . ثم يدح أرسطو لأنه مهّد لعودة حالة الوحدة ، ولأنه سعى إلى ربط الدراسة العلمية للحقائق مع الممارسة في الأسلوب (٣-٣٥-١٤١) .

ولكن <چچيرو> لا يواجه قضية المسؤولية الأخلاقية بشكل مباشر ، ولا يواجه المناقشات السقراطية بمناقشات أرسطية . وعوضاً عن ذلك تدور قضيته على مسألة أن «التفكير الحكيم» و«القول الأنيق» شديداً الارتباط ببعضهما لأن الفكرة-الموضوع ، أو مادة القول لا تنفصل عن الكلمات التي بوساطتها تبدو الفكرة واضحة . فالتعبير والفكرة لا ينفصلان . فنحن لا نستطيع بشكل صحيح أن نتكلّم عن التعبير عن الفكرة بكلمات مختلفة ، لأن الفكرة تصبح مختلفة ، ولو

بشكل قليل ، في أثناء ذلك . لكن <چچيرو> في الواقع لا يتمسك بشدة أو باستمرار بهذه الفكرة ، ولا كما ظن <كوينتيليان> أن بعض أجزاء نظريته البلاغية يمكن أن تنسجم معها . ولكن لهذه النظرية آثاراً مهمة في منهجه في التعليم البلاغي . و<چچيرو> لا يطلب من تلامذته عمل صيغ مختصرة ؛ لأن ذلك قد يخلق مفهوماً زائفاً عن العلاقة بين الموضوع والكلمة ، ويشجع فكرة أن إعادة الصياغة اللغوية لا تؤثر في المعنى . ومن الناحية الثانية فإن التمرين في الترجمة والنقل (من الإغريقية إلى اللاتينية مثلاً) قد يؤدي إلى تبني معنى تلك العلاقة . وعلى التلميذ أن يستوعب وحدة الفكرة - الكلمة في مجملها ثم يقوم بتقديم تلك الوحدة قدر ما تسمح به اللغة الأخرى .

يدعو <چچيرو> إلى المؤلفه ، أي توحيد الكلام مع الكلمات ، وعنده كما عند <ايزوكراتيس> يكون لدى الخطيب الأمثل «حكمة متصلة مع الفصاحة» (عن الخطابة- ١٤٢/٣) . مثل هذا الشخص سيجد نفسه ناجحاً في الحياة العامة والقيادة العامة ، في ذلك النوع من المسؤولية المدنية التي لم تكن مقبولة عند سقراط الذي كان رفضه الدخول في ميدان السياسة غير مقبول عند <چچيرو> . فالخطيب الچچيرونى قد يصح أن يدعى فيلسوفاً . ولكن إن كان ثمة من لا يزال يصّر على التمييز بين هذين الدورين فمجال الفلاسفة لا يحتوي

بالضرورة على الفصاحة . ومع أنهم يستخفون بها ، فإنها لا يمكن إلا أن يُعتقد أنها تضيف تاجاً من الزينة على علومهم» (عن الخطابة ، ٣ ، ١٤٣) . تعليمٌ في البلاغة هو تعليمٌ كامل . فإلى جانب تزويده بنظام عقلي ، فهو متعةٌ وخير في حد ذاته . وفي أطروحةٍ تحمل اسمَه يقول <ماركوس بروتوس> : «بخصوص الفصاحة ، فإن متعتي ليست بما تعود عليّ به من تقدير وشهرةٍ قدر ما أجد من متعةٍ في دراستها وما تقتضيه من تمرين» (بروتوس ، ٢٣) .

ويتبنّى <كوينتيليان> هذه النظرة حول الدور الكبير المتكامل الذي يجب أن يقوم به أي نظام تعليمي . وكتابه «تعليم البلاغة» الذي أنجزه في نهايات القرن الأول للميلاد يحدّد هذا الدور ويُقيّمه بتعمّق أكبر بإعطاء وزن خاص للربط بين الأخلاق والفصاحة . ويقول في البداية إن الشرط الأول للخطيب الكامل هو أن يكون إنساناً طيباً (الكتاب الأول ، ٩ وما بعدها) . ويمكن القول إن أطروحته جميعاً إنما هي توسّع في تعريف <كيتو> للخطيب : «رجلٌ طيبٌ بارعٌ في الخطابة» . وهو يكرّر دائماً على قرائه أن الناحية الأخلاقية يجب أن تكون ما تقوم عليه الخطبة جميعاً . وفي بداية كتابه الأخير يُعبّر عن هذا المبدأ بشكل لا يقبل الجدل «أنا لا أصرّ على أن الخطيب المثالي يجب أن يكون إنساناً طيباً وحسب ولكنني أصرّ على أنه لا يمكن لإنسان أن يكون خطيباً إلا إذا كان إنساناً طيباً» (١٢-١٢)

١-٣) . ومن المؤسف أن نرى حكمة <چچيرو> قد تقلّصت إلى حكمة أخلاقية ، ولكن مفهوم الخطابة ما يزال عالياً . وفي الوقت نفسه يبيّن <كوينتيليان> أن التوجّه التطبيقي في الذهن هو ما يراه <هوراس> ميزةً روميةً خاصة . وثمة الكثير من النصح السديد والمفصّل في المقاطع التعليمية الخاصة في الكتاب ، واهتمام شديد بالتفصيل في اللغة ووجوه الاستعمال . وقد يتبيّن هذا في رفض الأفكار الموروثة عن طبيعة اللغة ، كما في قوله : « لا توجد كلمة قبيحة اللب إلا إذا كانت دون منزلة الموضوع الذي يجب أن نتكلم عنه ، ويستثنى من ذلك دوماً تلك الكلمات البذيئة بشكل واضح » (٨-٣ ، ٣٨) ؛ أو كما نقرأ في تلخيص شديد لمبدأ بلاغي سابق : « في الأفعال توجد القوّة الحقيقية في اللغة » (٩-٤-٢٦) . وهذا قول لم يتجنّبه النقاد المحدثون .

وكان من الضروري علي <كوينتيليان> أن يراجع الكثير من آراء <چچيرو> ولو أنه غالباً ما يتّخذ طريقاً مستقلاً . وثمة خلافٌ كبير في مجال العلاقة بين الفكر والكلام . يرى <كوينتيليان> أن اعتقاد <چچيرو> في عدم إمكان الفصل بين الفكر والكلام يصعب توفيقه مع نظرية التناسق أي مناسبة الأسلوب للمادة ، وهو مبدأ يتمسّك به <چچيرو> بشدة . إذا استطعنا التكلّم عن اللياقة ، بل ربما بشكل خاص إذا استطعنا التكلّم عن اللالياقة ، فنحن إذن نفكّر في نطاق

العلاقة بين الكلمات والفكرة ، ولا نتكلم عن الوحدة . ففي رأي < كوينتيليان > يمكن للكلمات أن تعبّر عن الأفكار بكفاءة أكبر أو أقل . فهو يعدّ ذا معنى أو دقيقاً القول بأن الفكرة ذاتها يمكن أن يُعبّر عنها بشكل غامض من جانب أحد المتكلمين ولكن بشكل واضح من جانب متكلّم آخر ، أو بشكل مفكّك من جانب كاتب ، وبشكل أنيق من جانب آخر «لأن الأشكال ذاتها غالباً ما يُعبّر عنها بطرق مختلفة ، لكن المعنى يبقى غير متغيّر ، ولو أن الكلمات قد تغيّرت» (٩-١-٩٦) . تعليمياً ، هذا يعني أن إعادة السبك عملية مهمة . وفي معالجة هذه الأمور يستعمل < كوينتيليان > استعارة غدت قياسية : اللغة رداء للفكرة . فإن كان التعبير عن فكرة يبدو غير مرض فقد يكون السبب في ذلك أن الرداء شديد الضيق أو أنه مُتهدّل . ثم إن الرداء قد يكون متنافراً بشكل مستغرب ، أو مُتقصّداً بهذا الشكل ، كما في المسرحيات الهازلة حيث يرتدي الجلف المُغفل فاخرَ الرياش وتظهر فينوس بأسمال بائعة السمك . وفي أفضل فنون الخطابة يجب أن تظهر مادة الموضوع أنها هي التي تقترح بصورة طبيعية وبلا تكلف الكلمات التي ستغدو رداءً (٨ المقدمة ، ٢١) . أو بالنظر إلى خطبة كهذه من زاوية أخرى ، فقد نقول إن الكلمات تستعمل هنا بأكبر ما فيها من مغزى واكتمال معنى (٨-٢-٩) ؛ فالكلمات تناسب المعنى تماماً . فنحن نعلم أن الملابس ومُرتديها كيانات مختلفان ؛ ولكن لأن

الملابس تناسب اللابس وتكشف عن شخصيته فنحن لا نعود
ننظر إليهما منفصلين بل نفهم ونحكم عليهما أنهما وحدة
كاملةٌ مُتجمعة .

وعلى الرغم من المجادلات مع سلفه الكبير يبقى
<كوينتيليان> بوضوح في التراث الذي يرجع خلال <چچيرو>
إلى <إيزوكراتيس> الذي يرى أن البلاغة توفر التدريب للمرء
بأكمله ، أي أن هدفها النهائي رجلُ الدولة الحكيم والفاضل .
والبلاغة هي القوة الدافعة للخير لما توضع في أيدٍ مسؤولة .
فالناس يتأثرون ويتحركون نحو الفضيلة بفعل الكلمة المنطوقة ،
ولكن الكلمة يجب أن ينطقها أناسٌ فضلاء ، وأكثر من ذلك
أناس ذوو مهارة ومعرفة . لذلك ، يقول <كوينتيليان> «لنبحث
بكل إخلاص عن الجلال الحقيقي في البلاغة ، أجمل هدية
من الإله للإنسان . فمن دونها تغدو جميع الأشياء بكماء
ومنزوعاً عنها كذلك المجد الأنبي والسجل الخالد عند الذرية ،
لنمضِ قُدماً إلى كل ما هو الأفضل» . . . (١٢-١١-٣٠) .

قواعد البلاغة

لم تُذكر حتى الآن أية إشارة إلى رسالة في البلاغة كانت واسعة الانتشار في القرون الوسطى وفي بواكير عصر الانبعاث . تلك هي الرسالة مجهولة اسم المؤلف بعنوان «البلاغة : إلى كايوس هيرينيوم» المكتوبة حوالي عام ٨٥ ق . م . والتي بقيت إلى أواخر القرن الخامس عشر منسوبة باطمئنان إلى <چچيرو> . وحتى بعد التشكيك في عزو هذه الرسالة فقد بقيت في مجمل آثار <چچيرو> ، وتستمد سمعتها جزئياً من اسمه . . ولكن جزئياً فقط . وبعض السبب في ذلك يتصل بحقيقته أن كُتاباً آخرين لم يكونوا معروفين بشكل كامل أو أنهم كانوا مُهمّلين : كوينتيليان في الصنف الأول ، وأرسطو بوصفه بلاغياً في الصنف الثاني . ومع أن «إلى هيرينيوم» لا تصيف جديداً إلى النظرية البلاغية فإنها خلاصة وافية للممارسة البلاغية ، وفيها جميع فضائل الكتاب المدرسي المطلوب . فهي نشيطة ، واقعية ومرتبّبة بوضوح وأمثلتها التوضيحية كاملة ومناسبة . وبحصر نظرية البلاغة تحديداً على

«مجموعة من القواعد توفر طريقةً محدّدةً ونظاماً في الخطاب»
(٣/٢/١) فهي تقدّم نفسها مباشرةً إلى البلاغي بوصفها
«مرجعاً جاهزاً» فإذا كانت هذه الرسالة مقصّرةً في الرفعة
المثالية عند <چچيرو> أو الرهافة في أسلوب أرسطو أو البصيرة
اللغوية عند <كوينتيليان> فإنها لا تقصّر في كونها كتاباً تعليمياً
شائعاً .

مع أنها مكتوبة باللاتينية فإن «إلى هيرينيوم» تمثل تعبيراً
عن الممارسة الهلنستية ، وصورة عن التوكيد الإغريقي على
الخطابة القضائية . وهي رابط حيوي في سلسلة الاستمرارية
البلاغية . فمُصطلحاتها وتصنيفاتها ، إضافة إلى ما عند
<چچيرو> في «عن الابتكار» المكتوبة قبل ذلك بقليل ،
كانت مقبولة كمقياس في العصور الوسطى وأثّرت في كثير
من الكُتّاب اللاحقين . وفي تلخيص مبادئ البلاغة
الكلاسيّة قد اتّبعْتُ هذين المرجعين عن كتب ، بينما في
تصوير الإصرار على الأفكار الأساس وتسوية التفصيلات ،
قد اعتمدتُ بشكل واسع على كتابين بالإنكليزية بوصفهما
مُمثّلين ومؤثّرَيْن :

<توماس ولسن> فن الخطابة المنشور عام ١٥٥٣ ، و«هيو
بلير» : محاضرات في البلاغة والآداب المنشور عام ١٧٨٣ ،
لكنه يقوم على محاضرات بدأها <بلير> في إدنبره قبل ذلك
بحولي ٢٤ سنة . كان <بلير> موضع احترام شديد في إنكلترا

خلال القرن التاسع عشر ، وفي الولايات المتحدة في الأقل إلى حدود حوالي ١٨٨٠ ، إذ كان يُعد «مُعَلِّم البلاغة المقبول» : <كرول> «الأسلوب ، البلاغة والإيقاع» ، (ص ٢٩٤) .

أنماط البلاغة الثلاثة

يمكن تصنيف البلاغة حسب السبب أو الموضوع الذي يُطلب من الخطيب أن يتناوله ، وحسب دور الجمهور .

١- البلاغة القضائية أو الجدلية : هي بلاغة سوح القضاء ، بلاغة المحاكمة القانونية والدفاع . ومهما تكن حقائق القضية الخاصة تكون العدالة هي الهدف النهائي للخطيب ، ويُطلب من سامعيه التوصل إلى حُكم حول بعض الأحداث الماضية . ويحاول الخطيب أن يجعل المحكمة إلى جانبه وإلى جانب موكله ، ولكن عمله الرئيس هو تقديم الدليل وفحص القرائن . ويضع مُعَلِّم البلاغة من أرسطو إلى <كوينتيليان> أهمية كبرى على مستلزمات هذا الفرع من البلاغة .

٢- البلاغة التأمليّة : وترجع هذه في أصولها إلى التجمّعات الشعبية والسياسية . ووظيفة الخطيب هنا هي السعي إلى إقناع أو حَرف قناعة سامعيه ، حول مسار عمل أو قرار يتعلق بالسياسة ، ويكون دور الجمهور هنا ، بعبارة أرسطو ، هو «الحكم على أشياء

قادمة». وفي العصور الوسطى كان ميدان البلاغة التأملية أساساً بيد الوعاظ وكتب الرسائل .

٣- البلاغة الإيضاحية : وقد نشأت من الاحتفالات العامة والطقوس ، حيث كان واجبها الرئيس مديح الأرباب والبشر . وسرعان ما اتخذت أشكالاً أخرى من المديح مثل خطب التهاني والخطب الجنائزية . ومثلما يمكن تفريع الأصناف السابقة- الإقناع وحرف الإقناع ، المحاكمة والدفاع- فقد جاءت هذه لتشمل خطاباً في الإدانة لفرد أو مؤسسة . وفي جميع خطب المديح أو الإدانة يمكن لمواقف السامع أو مشاعره أن تتبدل ، ولكنه لا يُقنع بشكل واضح للقيام بعمل أو تبديل الوصول إلى قرار . وقد توسعت البلاغة الإيضاحية لتتخذ شكل العرض المتحدلق ، وهو ما يعاؤه سقراط حيث يكون الجمهور محض مُشاهد أو ناقد لمهارة الخطيب .

إعداد الخطيب

الخطيب الجيّد يجب أن يكون خطيباً بالولادة ، باستعداد طبيعي لفنّه . ولسوف يبلغ تفوّقه بدراسة النظرية وبالمواظبة على التمرين في سوح القضاء أو على المنبر ، ومن خلال التعود على المحاكاة . فمحاكاة الأمثلة الجيدة ، وهي دائماً جزءٌ مهمٌ من

التدريب على الخطابة ، غدت في القرن السادس عشر تحتل موقعاً مركزياً في الدراسات الإنسانية . وفي الواقع لا بُدَّ أنها في بعض الأحيان قد أنتجت أصداءً كسولة من التشكيلات والتكلف ، ولكنها مثالياً كانت تعني تماثل الحكمة مع الفضائل ومع الميزات الأدبية للأمثلة المختارة . فالمرء يتعلّم من مصاحبة الأعمال الكبرى مثلما يتعلّم من الاتصال الشخصي مع المُعلّم ، وهو إنسان ذو ثقافة وتجربة وليس محض مدرّس . ويعرض <توماس ولسن> الوضع النظري بتحديد شديد :

«والآن قبل أن نختار أن نكتب أو نتكلم بفصاحة يجب أن نوجّه عقولنا كلياً لمتابعة الأكثر حكمةً ومعرفةً من الناس ، ونحاول أن نُحاكي كلامهم وحركاتهم مثل كتاباتهم الأدبية ، وهو عندما نعمل جهدنا فيه لا نقدر مع الزمن إلا أن نبدو مشابهين لهم . . . وكما جاء في «الأمثال» : بمصاحبة الحكماء سيتعلّم المرء الحكمة» . (البلاغة ص ٥) .
وهذا مفهوم لم يتلاشَ تماماً من المشهد التعليمي .

المهارات الخمس

يوجّه تدريب الخطيب إلى اكتساب مهارات أو قُدرات معينة ، فتكوّن مجموعها فن الخطابة . يزوّدنا <چچيرو> بملخص مفيد لعملية التأليف البلاغي : على الخطيب «أن يقع أولاً على شيء ليقوله ؛ ثم يعالج ويوجّه مكتشفاته ، لا بشكل مرتّب

وحَسب ، بل بعين تُميِّز الأوزان بدقَّة . . . لكل موضوع ؛ ثم انتقل إلى تطهيرها بمحسنات الأسلوب ؛ وبعد ذلك أودعها في ذاكرتك ؛ وفي النهاية قدمها بشكل مؤثر وجذاب» (عن الخطابة ، ١ ، ١٤٢) . والمهارات بنظامها المنطقي هي «الابتكار» ، والتنظيم هو «العرض» ، والأسلوب هو الذاكرة والأداء . وتحت هذه العنوانات الخمسة يمكن تحديد قواعد البلاغة .

الابتكار : هو إيجاد أو اكتشاف المادة المناسبة للغرض .
وفيها ثلاثة فروع رئيسة : البرهان والموضوعات والمألوفات .
والبرهان عند أرسطو نوعان : اللامتكلف ، وهو أساساً الدليل في المحكمة (مثل الشهادة تحت القسم) والمتكلف أو الفني وهو الذي يصطنعه المتكلم نفسه مستخدماً فنّه الخاص و«ابتكاره» .
والبرهان الفني يمكن بدوره أن يكون على ثلاثة أنواع (ويتضح الآن أن البلاغيين كانوا دائماً مُغرمين بالتصنيف والتفريع) .
وهذه هي :

١- إيثوس ، أو البرهان الصادر عن الشخصية ، وبخاصة الشخصية الأخلاقية للمتكلم نفسه . و«كوينتيليان» كما مرّ بنا يضع القيمة الأعلى على دليل فضيلة الخطيب ؛ وهي عند أرسطو تُشكّل «أكبر وسائل البرهان تأثيراً» . فهو يقول «إن الخطيب يُقنع بشخصيته الأخلاقية عندما يكون خطابه معروضاً بطريقة تُظهره خليقاً بالثقة ؛ لأننا نشعر

بالثقة بصورة أكبر وأكثر استعداداً مع الأشخاص الأفاضل . . .» (البلاغة ، ١ ، ٢ ، ٤) . ويُصِرُّ أرسطو على أن يكون «البرهان» قائماً في صُلب الخطاب نفسه - أي أن الخطيب يجب ألاّ يعتمد على صورة سمعته العامة أو الخاصة لتقوم بالعمل عوضاً عنه . وكما كان <كوينتيليان> يرى ، فإن كل جانب من الخطاب يمكن أن يكشف عن شخصية : فنبرته تكشف عن نيّة الخطيب الحسنة تجاه جمهوره ، وعن اهتمامه الأخلاقي ، وتنظيم موضوعاته يكشف عن ذكائه وإدراكه القيم ، بينما المشاعر التي تحركه تكشف عن طيبة قلبه . وهذا النوع من البرهان غالباً ما يُطلب في الخطابة التأمّلية ، وفيما يتصل بها من أشكال أدبية ، كما في حالة تقديم الهجاء تفسيراً لحياته وأعماله لكي يقنعنا بدعم حقه في الاستمرار بمضايقة العالم وإصلاحه .

٢- پاثوس ، ويُقصد به في العادة العواطف المُستثارة عند الجمهور في استحسان كلمات الخطيب . ويبدأ الجمهور «بالشعور» أن الخطيب لا بد أن يكون على حق ، فينحازون إلى جانبه . ويبدأ البلاغي البارِع بوضع سامعيه في حالة تقبّل ذهني ثم يبدأ بالتأثير في مشاعرهم فيثير الابتهاج أو الحزن ، الحب أو الكراهية ، الغضب أو السرور . وذلك يعني أن الخطيب يجب أن يفهم القلب البشري لكي

يستطيع أن يقيس الاستجابات المُحتملة عند جمهوره ، وأن يشتغل بنجاح على مواقفهم ومناطق ضعفهم . ولكي يساعدهم ، يقدم أرسطو وصفاً مفصلاً لطبائع المجاميع العُمرية المختلفة . فمثلاً يحتمل أن يكون الشباب متهوِّرين ، مليئين بالأمال ، نبلاء المشاعر وأنيسي المعشر . وهم لا يُعيرون كبير اهتمام للمال ، وهم «يُحبُّون الضحك ، لذلك فهم فكّهون : لأن الفكاهة وقاحةٌ مُشدِّبة» (البلاغة ، ١٦-١٢-٢) . وعلى النقيض من ذلك يكون كبار السن مُتردِّدين ، ضَيقي العقول ، وشكّاكين . والخطيب الذي يواجه جمهوراً أغلبه أحد هاتين المجموعتين العمريتين عليه أن يشكّل خُطبته بما يناسب المقام . وبناءً على توجيهات أرسطو غدت دراسة أحوال الناس العاطفية جزءاً جوهرياً من الإعداد البلاغي . وكان من نتيجة ذلك قبول النظرية البلاغية مصدراً موثقاً للمعلومات حول المشاعر «إلى أن جاء <ديكارت> ليقتراح معالجة «علمية» للمشاعر التي لا تختلف إلا بالتفصيلات» (رچارد مكين ، «البلاغة في العصور الوسطى» (فصلية سيبكيولم ١٧ ، (١٩٤٢) ، ص ٣٢) .

٣- البرهان المنطقي أو عرض القضية عن طريق المناقشة والحجج مما يستدعي استعمال القياس المنطقي أو غير ذلك من الوسائل المنطقية . والأكثر من ذلك قد يرجع

الخطيب إلى القياس الإضماري والحكم والأمثال . والحكم التصويرية قد تؤخذ من التاريخ أو من قصص الخرافات ؛ فحكاية «البطن» التي يرويها <مينينيوس> أمام أهل روما في المشهد الافتتاحي من مسرحية شكسبير «كوريلانوس» هي مثال واضح على ذلك . والمثل السائر هو نوع من التعبير العام عن حقيقة تستدعي موافقة مباشرة . ومسرحيات <يوربيديس> تعجّ بتلك الأمثال السائرة ، وكان من السهل على أرسطو أن يختار منها ما يشاء ، مثل «ليس من عاقل يريد لأولاده أن يتعلموا لكي يصبحوا ذوي براعة مُفِرطة» ، «ليس من امرئ يعتمد إيمانه على إرادته» ، «قصير هو يوم شهرة سعيد سعادة مُفِرطة» . والمثال ، كما أوردنا هنا ، يغلب أن تكون له قيمة إضافية في التعبير عن «إيثوس» المتكلم لأنه «يعبر بوضوح في كل حال» . وعلى الجانب الآخر من التراث البلاغي نجد <درايدن> يتحدث عن «تفضيلاته الأخلاقية» (أرسطو ، البلاغة ، ٢-٢١-١٦) .

وما تبقى من فروع الابتكار هما : الموضوعات والمألوفات . فالموضوعات تعني حرفياً «المواضع» أو الأماكن المحددة التي توضع فيها المخازن والكنوز ، وهي طرق مجرّبة ومقبولة في البحث في موضوع مُختار ، طرق في تناول مُجادلة وتحليل موضوع قبل مناقشته . ويعرض أرسطو ٢٨ مادة مناقشة ، مثل فرضية «إذا

ضرب امرؤ والدَه فإنه سوف يضرب جيرانه كذلك». ومن هذا الخزين يستطيع الخطيب أن يختار مناقشات تناسب قضيته وكذلك في معالجة موضوع ما . فمثلا لو كان على خطيب أن يحضّر لمديح عن شخص معيّن فإنه سيبدأ بسؤال نفسه : على أيّة أسس يُكّال المديح للناس ؟ وبالإجابة عن سؤاله بشكل منظم (وبمساعدة الكتب المرجعية) يمكنه عمل مجموعة من موضوعات المديح ويربطها بما بين يديه من مادة . فقد يقرّر أن المديح يمكن أن يؤخذ بشكل مناسب من الأرومة ، من الشخص موضوع مديحه وما قدّمه لبلاده ؛ وحتى من مكان مولده : «فالقريّة أو المدينة ، قد تساعد في إعلاء المنزلة لأنه من الأفضل كثيراً أن يولد المرء في باريس على أن يولد في الضواحي ، أن يولد في لندن لا في لينكولن ، لأن الهواء هناك أفضل والناس أكثر تحضّراً والغنى أكبر ، والناس في الغالب أكثر حكمة» ، (ولسن ، البلاغة ، ص ١٣) . فالموضوعات عند حُسن استعمالها تعين في التأليف ، وهي طرق مُجرّبة في تحفيز الفكر ، وهي حماية ضد اختيار الأفكار بشكل عشوائي . وهي تعين في ضمانة تغطية الموضوع بشكل كامل . ويؤخذ عليها أنها قد تغدو بدائل عن الفكرة الحقيقية ، أو وصفات تؤخذ عنها خطابات تفتقر إلى السلاسة والانسيايية . وقد رفضها <بليز> باختصار قائلاً : «عندما استعمالها <چچيرو> كانت خُطبه أسوأ لذلك السبب» (محاضرات ، ج ٢ ، ص ١٨٢) .

في صنوف البلاغة المبكرة كانت المؤلفات تعني تلك الموضوعات الجدلية الشائعة في مجالات الموضوع المختلفة . وبهذا المعنى هو مؤلفٌ قولنا إننا لا نستطيع الحكم على فضائل عملٍ حتى نتفحص دوافع الفاعل-لأن هذا الجدل يمكن أن يستعمل في أوضاع بلاغية عديدة : في مديح توضيحي ، في خطاب للمحاكمة ، أو في خطاب إقناع سياسي . ولاحقاً صار الاسم يطلق على أية ملاحظة يُعبّر عنها بشكل بليغ ، وتكون ذات وزن وقابلة للاستعمال : الوقت يطير ، الموت نصيب الجميع . ومؤلفات مثل هذه تشبه الحكمة في شكلها وتأثيرها . والمؤلفات الأخرى ليست سوى موضوعات عامة (في الاستعمال غير البلاغي) مواد ذات أهمية دائمة يمكن أن تُقترح للمناظرة أو لموضوعات من التنوعات الشعرية : تقلبات الأمور ، الحياة التأملية في مقابل الحياة النشطة ؛ وأحد الأسباب التي نزلت بالمؤلفات البلاغية النفيسة إلى مستوى العادية في المؤلفات الحديثة تصوّره خطابات القاضي شالو [ضحل ، في مسرحية شكسبير «هنري الرابع» و«زوجات وندسور المرحات»] :

«مؤكّد ، إنه مؤكّدٌ جداً ، واثقٌ جداً ، واثقٌ جداً : الموت كما يرد في «المزامير» مؤكّدٌ للجميع . الجميع سوف يموتون . كيف حال زوج من الثيران في ستامفورد؟»
والثانية من مهارات الخطيب ، التنظيم ، تشكّل تنفيذ

مناظراته وبناء خطبته . وعدد الأجزاء الذي تنقسم فيه الخطبة يعتمد على طبيعتها وظروفها ، وعلى توجيهات المنظرين . يعتقد أرسطو أن ثمة قسمين : عرض القضية والبرهان ، ويمكن أن يضاف إليهما «التصدير» و«الخاتمة» ويبدأ <توماس ولسن> بسرد سبعة تقسيمات فرعية ، ولكنه في الحال يستثني خطب التبجيل ، حيث لا يكون للبرهان من حاجة . وفي أتم أشكالها ، عندما تُستعمل الخطب الكلاسيكية في حالات قضائية ، يجب أن تُتبع هذه الأقسام وعادةً بهذا الترتيب :

١ . الاستهلال أو المقدمة : ووظيفتها بالغة الأهمية هي تهيئة ذهن السامع ، ووضعه حسب الصيغة التي تتكرر في الغالب ، جيد الانتباه ، مُصغياً ، مستوعباً (<چچيرو> ، عن الابتكار ، ١-٢٠) . والانتباه يجب أن يُحفّز ، ربما عن طريق الوعد بتوقع أشياء جيدة قادمة . ويستطيع الخطيب أن يضمن استحسان الجمهور بوصفه شخصيته هو ، وسلوكه ، أو بمدح الحكّام أو باستدراج السامعين إلى علاقة شخصية معه : «أيها الأصدقاء ، أيها الرومان ، يا أبناء الوطن» . . . [في مسرحية شكسبير : يوليوس قيصر] . هذه هي أساليب الافتتاح «المباشر» . والتوجه الأكثر رهافةً للاستهلال (الذي يدعوه <چچيرو> باسم «الإيماء») يكون مطلوباً إذا كان على الخطيب أن يتغلب على مقاومة جمهوره ، أو إذا كانت طبيعة قضيته تضعه في موقف

- صعب . وعند ذلك على الخطيب أن يبدأ بحكاية خرافية أو نادرة أو نُكْتة ، أو ربما الإمساك بعبارة في خطاب غريمه وقلبها إلى موضع سخرية .
- ٢ . الرواية ، وهي سرد قصير لحقائق القضية . وفي الخطب القضائية من الضروري أن تكون واضحة وقوية .
- ٣ . العرض وفيه يقوم الخطيب إما بعرض مُركّز لموضوع خطبته ، أو يعرض قضية محدّدة أو مشكلة أمام الجمهور . وهنا إذا تطلّب الأمر يُحدّد مصطلحاته ، كما أوصى سقراط .
- ٤ . التقسيم : الذي غالباً ما يرتبط مع العرض . بيّن الخطيب كيف يريد أن يعالج موضوعه تحت عناوين رئيسة محددة . وقد جرى الاتفاق على أن ثلاثة عناوين هي الحد الأقصى (إلى هيرينيوم ، ١-١٠-١٧) . فالتقسيم حَسَن الإعداد يُؤدّي إلى حديث حَسَن التنظيم ويُعين الخطيب على الحفاظ على النقاط الرئيسة في ذهنه ، ويجعل استعادتها أسهل ، وتوفّر للسامع نظرةً أولى في الكل وتُعينه على متابعة تقدم الخطيب . وقد بيّن <برائِن فيكرز> كيف كان «التقسيم» بالنسبة لكثير من كتّاب عصر الانبعاث بمن فيهم <هوكر> و<سدني> و<برتن> و<بيكن> مبدأ تنظيم حيوي (فرانسيس بيكن ، الفصل ٢) . وبحلول القرن الثامن عشر لم يُعدّ التنظيم يظهر خارج المواعظ الدينية .

٥ . البرهان أو التوكيد ، حيث يجمع الخطيب كل المناقشات إلى جانب القضية في الصُّلب من خطابه ، ويدعو الثقة الكلاسيّون إلى وجوب عرض المناقشات في نظام عسكري ، حيث تُقدم المناقشات القوية في الأول ، وتوضع الأضعف محميّةً في المركز ، والأكثر قوةً توضع في الآخر . وفي عصر <بليزر> يُراد لنا أن «نتقدم في طريق الذروة» ونقدّم نقاطنا في نظام متصاعد الأهمية (محاضرات ، ٢- ص ١٨٥) . وهذه نصيحة كانت تُقدّم لأجيال من كتّاب المقالات .

يتّضح الميل القضائي في إعطائه الموقع المركزي في البرهان الذي يمكن الاستغناء عنه في الغالب في الخطبة التوضيحية . . ونجد إمّا أن التوكيد (ولو ليس اسمه) يُعدّل ليستوعب ، مثلاً ، مادة المديح ؛ أو أن مثل هذه المادة تُعدّل في مكان آخر ، وعادةً في مجال الرواية أو القص .

٦ . الدَحْض (التفنيد) هنا يحاول الخطيب أن يُشكِّك بالمناقشات التي قُدمت أو يُحتمل أن تقدم ضِدّه .

٧ . الخُلاصة ، أو خاتمة الخطبة ، وتشمل في العادة الفروع الآتية :

أ - تلخيص النقاط الأساس .

ب- توسُّع ، وهو توكيد شديد علي موقف الخطيب الذي يستعمل «المألوفات» ليثير في الجمهور الغضب أو

الحماسة . وفي خطبة قضائية يُطيل الكلام على قباحة الجريمة ، «ويرفق روايته بالتقريع والشجب الشديد لكل عمل إجرامي ، وبما لديه من طاقات لغوية يصوّر العمل بقدر ما يستطيع من إيضاح أمام عيون الحاكم . . .» (عن الابتكار ، ١-١٠٤) .

ج- توجّه لاستدرار مشاعر الجمهور . تُساعد مألوفات مثل «تقلّبات الحظ» على إثارة الشفقة وكبح المشاعر المعادية . أو قد يندب الخطيب حظه العاثر أثناء محاولته أن يُظهر أنه سوف يكون شجاعاً وصبوراً في الشدائد . ويشير <چچيرو> بحكمة أن من الأفضل عدم الوقوف طويلاً عند التعاطف «لأنّ الدمعة سرعان ما تنشف عندما تُذرف على مصائب الآخرين» (عن أقسام البلاغة ، ٥٧) . وعلى العكس من ذلك قد تظهر الخاتمة في مسار الخطبة : فقد يستفيد الخطيب من «التوسّع» لتوكيد واحدةٍ من أقوى طروحاته ، وقد يلنّص نقاشه في نهاية كل مرحلة مهمة .

كان هذا النظام البنيوي المفصّل نتيجة كثير من التنظير والخبرة العملية . وقد بقي لأنه كما بدا قد قدّم طرائق مُعينة ومؤثرة في تقديم المادة ، ليس للسياسي والواعظ فحسب ، بل لشاعر مثل <سدني> في تحضير دفاعه عن الشعر ، و<پوپ> في دفاعه عن شعره في «رسالة إلى دكتور آرثنتون» . وقد بقي

بشكل أضعف في قواعد وإشارات إلى كتابة المقالات وأشكال أخرى من الكتابة الإيضاحية . فمثلاً ، يقدم <بليير> بعض النصائح إلى الواعظ ما تزال مفيدة لتلميذ المدرسة : إذا استعملنا «الخاتمة» للاستخلاص مما سبق أن قلناه ، يجب أن نكون حذرين من تقديم نقطة جديدة تماماً ومُضلّلة . (محاضرات ، ج ٢ ، ص ٢٠٠) . وهذه نصيحة يجب أن تتكرر لأنها عمليةٌ بشكل سليم .

وتبقى ثلاثٌ من قُدرات الخطيب تقتضي مناقشتها :
الأسلوب والذاكرة والإلقاء . والأخيرتان يمكن البدء بمعالجتهما باختصار :

الذاكرة : يتفق البلاغيون الكلاسيون علي القول بما أن الخطبة ناتج تأمل وفن ، فإنها يجب أن تبدو كأنها لم يسبق التفكير فيها ، ويجب أن تُلقى من الذاكرة قدر الإمكان . وتُقدّم كتب البلاغة في العادة بعض التوجيه حول تدريب الذاكرة ، وأقدم ما بين أيدينا من ذلك هو «إلى هيرينيوم» التي يوصي مؤلفها بنظام تذكير مرثي ، حيث توضع الأشياء والأشكال في «أرضيات» أو مشاهد في منظورات شديدة التعارض .

الإلقاء : له أعلى أهمية في الخطبة المنطوقة ، ومن دون إلقاء مؤثر تفقد الخطبة تأثيرها ، سواء كانت موعظة أو استرحام محام أو خطبة سياسية رنانة أو محاضرة .

<ديموستينيس> ذلك الخطيب المشهور عندما سُئل «ما هي

أبرز نقطة في البلاغة جميعاً أجاب بأول وأهم مديح للإلقاء ،
ولما سُئِلَ ما الثاني والثالث كان جوابه دائماً : الإلقاء ، ولم يعطِ
أي جواب آخر إلى أن توقّفوا عن السؤال ، مُبيّناً بذلك أن الفن
من دون إلقاء لا يمكن أن يؤدي شيئاً ، وأن الإلقاء من دون فن
لا يختلف عن ذلك» (ولسُن ، البلاغة ، ص ٢١٨ ؛ وكما ورد
عند <چچيرو> في بروتوس ، ص ١٤٢) . وعلى الخطيب أن
يستعمل الإشارات المناسبة («مناسبة الفعل للكلمة ومناسبة
الكلمة للفعل») وتعبير الوجه . وعليه أن يُتقن استعمال ذخيرة
الخطيب- تحريك الإصبع عند النصيحة ، وتحريك الذراعين
واليدين عند المناشدة . والخطيب هنا شديد القرب من المُمثل
(وفي الإغريقية تطلق الكلمة نفسها على الإلقاء البلاغي
وعلى فن التمثيل) ويرى <برترام جوزف> أن أسلوب التمثيل
الذي شاع في المسرح الإليزابيثي كان يعتمد على نظام مُقنّن
من الحركات مأخوذ من البلاغة .

ومثل الممثل ، على الخطيب أن يدرس انضباط الصوت .
وفي (إلى هيرينيوم ٣ و١٣-١٤) نجد وصفاً لثلاث من نبرات
الصوت مع نصيحة للخطيب أن يتبع في اختياره المبدأ الشامل
في اللياقة :

١- نبرة المحادثة ، وهي مُسترخية وقريبة من الحديث
العادي ، وهي تتراوح بين النبرة الجادة الوقور وبين
الساخرة العابثة .

٢- نبرة المناظرة التي تتميز بالنشاط الذي قد يكون «دائماً» أو «متقطعاً» أو «تعجبياً» .

٣- نبرة التوسّع التي تناسب اختتام الخطبة .
ولأجل استثارة الإشفاق تجب السيطرة على الصوت وجعل النبرة عميقة وكاملة ، والوقفات طويلة .

ويبدو من المحتمل أن النظرية البلاغية في النبرة قد أثرت بشكل مباشر في أسلوب الأعمال التي كتبت لتقرأ بصوت مسموع ، أو التي تقصّدت أن تُظهر نبرات الصوت المنطوق . وفي هذه الحالات يبحث المؤلف عن معادلات لغوية وأسلوبية للنبرات المختلفة ، كما اقترح <جفري شبرد> في حالة «دليل الناسكات» . وقد طوّر <هوراس> بالتأكيد نبرة تقترب من نبرة المحادثة في هجائياته ورسائله ، وهي قصائد كان يشير إليها باسم «مواعظ» .

الأسلوب : يبدأ أرسطو بالتفريق بين نوعين من الأسلوب النثري أحدهما يناسب المناظرة والآخر الأكثر دقةً وانضباطاً يناسب «المؤلفات المكتوبة» ، ويبدو أنه يقصد بها أولاً الخطب التوضيحية . ثم يعود إلى تقسيم أسلوب المناظرة إلى الطريقة «الأخلاقية» للمناشدة القضائية ، والطريقة «العاطفية» للخطب التأملية (البلاغة ، ٣-١٢ ، ١-٢) . وهذا يعطينا تقسيماً من ثلاث طبقات تناظر الأنواع الثلاثة من البلاغة ؛ ومع ذلك فهو تقسيم يقوم على زوجين من المصطلحات المتناقضة : مناظرة

ومكتوبة ، أخلاقية وعاطفية . ويوجد كذلك تناقض بين نوعين من الأسلوب عند <چچيرو> الذي يلتزم أساساً بالنظام ثلاثي الطبقات : «يوجد نوعان متميزان من الخطابة الجيدة . . . أحدهما بسيط ومُرَكِّز والآخر مرفوع ومُنفتح (بروتوس ، ٢٠١) وهذا التناقض في الأساليب يقوم على تناقض بين نوعين من استعمال اللغة : كوسيلة للتواصل ، وكأداة للتعبير عن الشعور والخيال- وهو تناقض كان له تاريخ طويل . وقد أعاد كوينسي تشكيله بعبارة «أدب المعرفة» و«أدب القوة» ، ويفرّق <أي . أي . رچاردز> بين اللغة «العلمية» واللغة «الانفعالية» (مبادئ النقد الأدبي ، ط ٣ ، نيويورك ولندن ، ١٩٢٨ ، الفصل ٣٤) .

وفي أثناء ذلك يبدو أن تصنيف الأسلوب حسب الأنماط الثلاثة من البلاغة قد طوّره <ثيوفراستوس> في كتاب مفقود الآن لكن قد استقى منه <چچيرو> وكتاب لاحقون :

١- الأسلوب الكبير ، ويتكوّن من كلمات مؤثرة مُرتّبة بشكل منمّق . وهذا الأسلوب الفني يناسب خاتمة خطبة وقادر على تحريك الجمهور وإقناعه .

٢- الأسلوب الوسط وهو أكثر استرخاءً وأقل ارتفاعاً في مفرداته ولو أنه لا ينحدر إلى مستوى العامية . وهو أسلوب مُمتع في الأساس .

٣- الأسلوب الأدنى أو العادي أو البسيط ، الذي يستعمل

الكلام السائر والأسلوب التقليدي ؛ وهذا ما يناسب
البرهان والتعليمات .

وَيُنصَح الخُطباء بالتمكّن من الأنواع الثلاثة وتجنّب
الأساليب الخطأ القريبة منها . وعند استعمال الأسلوب الكبير
بافتقار إلى الخبرة يغدو منتفخاً ذا فُقاعات ، وتكون الكلمات
أكثر جاذبيةً مما يحتاجه الموضوع . (وقد نلاحظ أن مُعلّمي
البلاغة يكونون على حذر دائم من الانتفاخات الطنّانة التي
صارت البلاغة تعنيها .) وشبيهه بذلك أن الأسلوب الوسط قد
ينحدر إلي طريقة رَخوة مُفككة في الكتابة ، تُخفق أن تُطبق
على الأفكار وتُعبّر عنها من ما تريد تقديمه . والأسلوب البسيط
قد يسقط في التفاهة غير المتنوّعة .

وإلى جانب ذلك توجد خصائص أسلوبية تشترك فيها
الأصناف الثلاثة جميعاً ، بل إنها ضرورية لها جميعاً . وهذه
أيضاً ربما كانت قد صُنّفت على يد <ثيوفراستوس> وطوّرها بعده
<چچيرو> في كتابه عن الخطابة .

١- النقاء وصحّة اللغة . الاستعمال الجيّد يجب أن يكون
المقياس ، وعلينا تجنّب الحوشي واللّحن في اللفظ .

٢- الوضوح والجلال .

٣- اللياقة أو صفة الملاءمة وهي صفة لا تخص الأسلوب
وحده بل هي واجبةٌ في كل مظاهر الخطبة الرسمية .
والفن هنا يرافق الطبيعة . ففي المحادثة نكيّف ما نقوله

في نبرة الصوت والحركات ليناسب الحالة والشخص الذي نحاطب . والطريقة الساخرة لاتناسب جلسة حزينة مهيبة . وإيمان <چچيرو> باللياقة كان مطلقاً : «القاعدة العامة في الخطابة كما في الحياة هي مراعاة اللياقة» (الخطيب ، ٧١) . و<كوينتيليان> الذي يتناول الموضوع بتفصيل أكبر يضيف ، كما هو متوقع ، بعداً أخلاقياً : «من اللائق لجميع البشر في جميع الأوقات والأماكن . . . أن يتصرفوا ويتكلموا بما يناسب إنساناً ذا شرف» (١١-١-١٤) . الفضيلة لائقه دائماً .

٤- الزينة ، أو مظاهر التزيين في الأسلوب ، وبخاصة المحسنات اللفظية والإيقاع في النثر . والمحسنات هي حرفياً «مواقف» أي الوقفات المختلفة التي تتخذها الكلمات في مناسبات مختلفة . ومثل المواقف البشرية تكون هذه مُعبّرة عن المعنى . وكان <گورگياس> أول من أدخل أسلوب الزينة الى النثر والشعر ، حيث كانت الاستعارة والجناس والوسائل الأخرى قد ترسّخت من قبل . ومصادرها الأولى يمكن البحث عنها في لغة الديانات البدئية والسحر . فالإطناب والكناية يساعدان المرء في الإشارة إلى المقدّسات من دون المغامرة بمصيبة قد تنشأ عن ذلك إذا ما ذُكرت الأسماء المقدّسة بذاتها (كرتيوس ، الأدب الأوروبي ، ص ٢٧٥) .

ومع تطوّر البلاغة نظريّةً وتطبيقاً تزايد التوكيد على التزيين . ويبدو أن الإغريق قد استقوا كثيراً من المتعة الجمالية من «الكلام المزيّن فنياً» ومن الإمكانيات الموسيقية في الكلمات (>كرتيوس< ، ص ٦٤ و٣٨٨) . واهتمام عصر الانبعاث من المحسنات يظهر في تعليق شهير من «ي .ك .» على بيتين من قصيدة <سبنسر> بعنوان «تقويم الراعي» :

أنا أحبّ تلك الصبية (أسفي لماذا أحب؟)

وأنا شريد (أسفي لماذا أنا طريد) (كانون الثاني / يناير ، ٦١-٢)

وقارىء اليوم ليس به حاجة لمعرفة بالبلاغة لكي يستطيع سماع جميع الأصداء بين القوسين تستعطف ما جاء قبلها . لكن «ي .ك .» لا يقول شيئاً عن وضعية البيتين (ربما يأخذهما على علاّتهما) لكنه يؤكد ما فيهما من براعة : «استدراك لطيف [أو استعادة أو تصحيح لما سبق قوله] في هذين البيتين ، إضافةً إلى تورية أو لعب على الكلمتين [lasse/alas] . ويحصل لنا انطباع أن عملية تسمية المحسنات كانت مصدر متعةٍ بحدّ ذاتها .

لقد استمرّت الأبحاث في تشذيب المحسنات والزيادة على ما في الخزين منها ، وهو كثير . ففي «إلى هيرينيوم» توجد قائمة من ٦٥ من هذه التسميات المُحسّنة ، وفي الطبعة الأولى من كتاب <هنري بيچم> بعنوان «حديقة الفصاحة» (١٥٧٧)

يوجد حوالي ٢٠٠ منها . وكان من الواضح وجود متعة كذلك من العملية الرهيفة في التفريق بين المحسنات التي تبدو متشابهة في الشكل . خذ قضية الأسئلة . فهذه كما يبيّن <كوينتيليان> تنطوي على «تنوع غير محدود» . تعلّمنا كتب البلاغة أن نفرّق بين :

إنْتيرِوْغاتيو : وهو سؤال لا يحتاج إلى جواب ، لأنه يعبّر عن حقيقة لا يمكن إنكارها . هكذا نرى <كوينتيليان> في حديثه عن اللياقة يسأل : «هل يمكن التعبير عن الحزن ببيت شعر ختامي؟» (١١-١-٥٢) . وهذه وسيلة قوية يحبّها جميع الخطباء لأنها تتضمن وتستخدم التوافق بين المتكلم وجمهوره . وهكذا ، مع أنها لا تتطلب موافقة فإنها في الغالب تتلقى استجابة مسموعة غريزيا . وقد صارت تعرف باسم يفيد «السؤال البلاغي» .

وروْغاتيو : وهو سؤال نقدّم عنه مباشرةً جوابنا الخاص كما في جواب <فولستاف> في مسرحيات شكسبير «هنري الرابع ١ و٢ - وزوجات وندزور المرحات مُزَيِّف؟ أنا أكذب ، أنا لست بالمزَيِّف» .

وكوايسيتيو : سلسلة من الأسئلة تُنطق بتتابع سريع من أجل التوكيد العاطفي .

ويبركونتاتيو : وهو تساؤل موجّه إلى شخص آخر (أو إلى الذات) بنبرة من الحيرة أو الدهشة ولا يسمح بجوابٍ مقنع أو

سهل . مثل ذلك عندما تكون عودة <سر توماس برترام> ليمزق العروض المسرحية في «مانسفيلد پارك» فيسأل :

«كيف يمكن وصف غضب الفرقة؟» أو قد يمكن صياغة سؤالنا بروح من اللوم والعتب . والمثال الشهير افتتاحية خطاب <چچيرو> ضد <كاتيليني> الذي يجمع «بيركونتاتيو» مع «كوايسيتيو» ويصوّر في جملته الثانية كيف أن «بيركونتاتيو» يتضاءل إلى «إكسكلماتيو» : «بحق السماء يا <كاتيليني> إلى متى تستغلّين صبرنا؟ من المؤكد أن أنشطتك الحمقاء لا يمكن أن تنجو من انتقامنا إلى الأبد! ألن تكون من نهاية لهذا التيه والطيش الجموح؟» (خطب سياسية مختارة ، ص ٧٦) .

واحدة من نتائج هذا الإعجاب بالمحسنات هي أنها في الأصل واحدة من أصل أربع من خصائص الأسلوب ، ولكنها اتخذت هنا موقعا سائداً في البلاغة بوجه عام . والثانية هي أن البلاغيين بوجه عام منظمون ومنهجيون ، لكنهم هنا قد حاولوا تقليص المحسنات المتنوعة إلى نوع من النظام . كان من المألوف في البلاغة الهيلينستية التفريق بين المحسنات اللفظية والمحسنات الفكرية . ولتوضيح الفرق ، الذي لم يكن دائماً واضحاً للبلاغيين أنفسهم ، يقتطف <كوينتيليان> جملة من <چچيرو> في «خطب فيريني» : أنا لا أشعر بالإشفاق عليك ولا على أولادك (الخطبة الثانية ضد <فيريس>) (١-٣٠-٧٧) . وتتكون المحسنة الفكرية من تحوّل <چچيرو> عن القضية

الذين كان يروي الأحداث إليهم لكي يوجّه خطاباً إلى <دولابلاً> الغائبة التي اشتركت مع <فيريس> في الجريمة ثم خُدَعَتْ . وإذ أكمل <چچيرو> هذه الحركة كان في وسعه استعمال اثنتين من محسنات الكلمات : مضاعفة التكرار مع صيغة مركزة من كلمة أخرى (كوينتيليان ٩-١-١٦) .

ثمة صنف آخر وتعقيد يُعرَض في تخصيص بعض المحسنات اللفظية باسم «مجازات» تاركين مُصطلحي «مُحسنات» و«نظام» لتغطية ما تبقى . يُحاجج المنظرُون أن كلمة iam في المثال أعلاه لها معناها النثري المعروف ؛ ولكن تكرار الكلمة هو الذي يجعلها من المحسنات الفنية . في المُحسنة أو النظام باختلافهما عن المجاز ، يبقى معنى كل كلمة كما هو في الكلام العادي ، ولو أن ذلك لا ينطبق على الشكل الذي تتخذه الكلمات . ومن ناحية ثانية ، عندما تُتخذ كلمة لتأثير مُعبّر (حكاية الصوت) أو تستعمل بمعنى غير المعنى «الطبيعي» الذي وضعت له (الاستعارة ، المجاز . . .) أو بمعنى سرّي خفي (المفارقة ، الترميز) يكون لدينا مجاز (حرفياً : استدارة) يعرفها <كوينتيلياند> بقوله «إنها تحويل عبارة أو كلمة من معناها الأصلي إلى آخر» (٨-٦-١) . وقد تم الحفاظ على هذا التفريق بعناية . فهو مثلاً ما يلتزم به <بيده> في كتابه باللاتينية الذي كتبه في بواكير القرن الثامن ليستعمل في مدرسة الرهبان في «جارو» ؛ وفي منتصف القرن السادس عشر

نشره <رچارد شيري> بعنوان «رسالة في الأنظمة والمجازات» .
وإذ كانت المجازات تبدو أكثر اندفاعاً وقوة عاطفية من ما
تُمثله من أسماء كان لا بُد لها من أن تنال اهتماماً أكبر
وبخاصة عندما أعلى أرسطو من شأن الاستعارة علامةً من
علامات النبوغ ، وعدّها <كوينتيليان> الزينة الأسمى في
الشعر . لكن الأنظمة لم تكن مُهملة ، وكان من أبرزها ما دُعي
باسم «المحسنات الجورجية» التي مرّت من خلال النثر اللاتيني
القروسطي لتظهر بشكل مكثف في أسلوب <ليلي> . ويمكن
تصوير اثنتين من هذه المُحسنات كالاتي :

إيزوكولون : استعمال العبارات أو أشباه الجُمَل بشكل
متعادل . (كولون في الأصل تفيد إما شبه جملة ، أو في
الغالب ، جملة إيزوكولون مختصرة ومكتملة نحويًا ، والتي ما
تزال لا تعبّر تماماً عن معنى المتكلم ، ولذلك تُربط مع كولات
أخرى لتشكّل جملة تامة) . وتوجد أمثلة من ذلك غالباً في
أمثلة الطباق حيث تقوم صورة الفعل بتقوية التوازن أو التضاد
في الفكرة موضوع التعبير . في هذه الحالات يتعاون الشكل
والفكرة لإرباك التصنيف البلاغي اللطيف . وإبداع البلاغيين
التراثيين من صيغة النقيض قد أصابها الكثير عندما وضعت
أحياناً إلى جانب صور الفكرة وأحياناً إلى جانب صور
الكلمات ، وأحياناً إلى جانب كليهما معاً . والأسوأ من ذلك
أن بعض أنواع النقيض تجعل معيار «التغيير عن المعنى

الطبيعي» ، المستعمل للتفريق بين المجازات والمحسنات ، يبدو منقوصاً ومتخسباً . وهذا مثال من <فاركوهار> في كتاب «حيلة ذوي الجمال» : «أخذت ربةً الحظ الضعفاء تحت جناحها ، لكن أصحاب الفهم قد تركوا لمساعيهم» (الفصل ١) . والشكل المتوازن (الكولتان من طول متعادل تقريبا) يشجّعنا على الظن بأن «الضعيف» و«أصحاب الفهم» قد وضعوا حتماً على النقيض من بعضهما . والإطار الشكلي يضع المصطلحين في تضاد شديد من بعضهما بحيث يعرف كل منهما المعنى عند الآخر . وقد يبدو أن إحدى صفات «الضعيف» هو عوزه إلى الفهم . والأهم من ذلك أن «أصحاب الفهم» (والمتكلم هو واحد من يمثلهم) هم ، بالمضمون ، أقوياء وشجعان . وصيغة «إيزوكولون» جزء من السياق الذي تنشط فيه الكلمات . وبهذا الخصوص فهي تؤثر في المعنى . وفي السياقات البلاغية يحمل هذا النظام شيئا من معاني المجاز .

پاريسون : موازاة في الشكل (في النحو وتركيب الجملة) بين اثنتين أو أكثر من «الكولات» مثل ما نجد في البيت الثاني من هذه المزدوجة في قصيدة <پوپ> : «مقالة في الإنسان» :

أمن أجلك يعلو الهزار ويغني؟

الفرح ينعم صوته ، والفرح يُعلي جناحيه . (رسالة ٣ ، ٣١-

(٢)

وتتقوى باريسون هنا بمساعدة أنا فوراً (تكرار كلمة في بداية عبارات أو جُمَل متلاحقة) . والنتيجة هي رفض حاسم للافتراض الأناني المغرور أن الطبيعة مخلوقة من أجل الإنسان . والتناظر الشكلي يؤدي إلى هذا الرفض من دون اضطراب الشاعر للنفي البسيط ، الذي قد يبدو متخذاً السؤال الغرير في البيت الأول بجديّة بالغة . وهكذا تكون البلاغة علامة على سيطرة الشاعر المطلقة على جدله ومشاعره .

وبعض أنماط الكلمات هي أيضاً أنماط حركة إيقاع ، كما يقول <چچيرو> : «إذا كان للكلمات نهايات متشابهة [تسجيع] أو إذا كانت العبارات متوازنة ، أو إذا وُضِعَت الأفكار المتضادة قبالة بعضها تصير الجملة إيقاعية بحكم طبيعتها ، حتى إذا لم يكن الإيقاع مقصوداً» (الخطيب ، ١٦٤) . هذا النوع من الحركة المتناظرة قد تطوّر على أيدي <گورگیاس> و<ثراسيماخوس> ، لكن <چچيرو> كان يرى في ذلك تكلفاً . لقد كان يشير إلى «إيقاع جيّد الحَبك في النثر» (الخطيب ، ١٦٨) الذي يبدو غير مُتقصد ، بل هو التعبير الطبيعي عن الفكر والشعور . «كل مقطع لا يتعثّر بل يستمر بثبات وانتظام يغدو إيقاعياً» (الخطيب ، ١٩٨) ومثاله الأعلى في المقاطع الكاملة يتفق مع مثاله الأعلى عن ذلك الاكتمال والكفاية في الأسلوب الذي يتخذ موقِعاً وسطاً بين الإيجاز والإطناب والذي يوحى بقوه الفكر والعظمة والاستقامة الواعية .

وثمة ما يجب قوله عن المحسّنات الفكرية ، والتي ، كما
أشرتُ إليه ، تكون أكثر شموليةً من المحسّنات اللفظية ، ومن
بينها يوجد ما يُصنّف ما نحسّبه خصائص كبرى في الأعمال
الأدبية ، ومن ذلك «تخطيط الشخصية» الذي يستعمله
الخطيب في مديح أو ذم أحد الأشخاص ، وعندما يريد إثارة
الإشفاق أو الغضب . وتجميع مثل هذه الشخصيات التي تصوّر
أنواعاً من الطبيعة البشرية والسلوك قد جعل منها
<ثيوفراستوس> نوعاً أدبياً ثانوياً ، أو الشخصية الفكرية التي
تسيطر بشكل عام في عرض المادة ، كما في حالة
«ديسكربتيو» ، وهنا تصوّر الخطيب بألوان جذابة النتائج
المحتملة لعمل بعينه أو حدث ؛ والمثال المتداول على ذلك
الوصف البارع لنتائج حصار ناجح . ويتصل مع «ديسكربتيو» ،
وأحيانا يختلط معه ، صورة «ديمونستراتيو» ، الرواية المفصّلة
الجذابة التي تحكي الحدث الفعلي ، لكي تجلبه بوضوح أمام
أعين الجمهور . ويوصي <چچيرو> ، كما سبق القول ،
باستعمال هذا الأسلوب في ختام الخطاب . وهذا الأسلوب هو
الذي يستعمله <برك> في رواية ما حدث في الهجوم على
«فرساي» في (تأمّلات في الثورة في فرنسا ، تحقيق
<كونور كروزاوبراين> هَمَنْدزورث ، ١٩٦٩ ، ص ١٦٤-٥) .
ولدينا هنا ما نتوقّعه من التضاد الشهير بين فنان يروي وآخر
يُبيّن ، لأن <كوينتيليان> يكتب عن الفرق بين رواية حقائق

وتبيانها ، في حقيقتها الواقعة أمام عيون العقل (٨-٣-٦٢) . .
بما أن energeia «إنارجييا» أو الطاقة هي وسيلة درامية
تناسب وصف الأفعال ، فإنها تشتبك مع energeia
«إنيرجيئيا» أو القوة ، النشاط ، والحركة الهادفة ، وهو مفهوم
عند أرسطو ينقلب بسهولة إلى فكرة الواقعية . وقد رأى أرسطو
«إنيرجيئيا» على أوضح وجه عند هوميروس ، الذي يمنح
الحركة والحياة لكل شيء ويمنح كل شيء واقعية ، لأن
«الواقعية حركة» (البلاغة ، ٣-١١ ، ٢-٤) . والذي تشير إليه
كل هذه التداخلات بين المصطلحات هو إدراك أن التوهج
والمباشرة الدرامية أساسية لجميع واجبات الخطيب الملحة ، وأن
المحسنات هي الأفضل لتوليد هذه «الطاقة» الضرورية .

ونجد <لونجينوس> يقول بأن كلمة «صورة» تُطلق حالياً
«على مقاطع تحملك فيها مشاعرك على التخيل أنك فعلاً ترى
الموضوع الذي تصف ، وتُمكن جمهورك من رؤيته كذلك» (عن
الرفيع ، ترجمة ت. س. دورج ، ص ١٢١) . واستمرار هذا
التراث النظري يظهر في تعريف <درايدن> لعبارة «الفهم
الصحيح» في قصيدة بطولية أو تاريخية : «وصف حيوي
ومناسب في إزار من ألوان الكلام يعرض أمام عينيك الشيء
الغائب بشكل أكثر اكتمالا وإمتاعاً من الطبيعة» (مقدمة إلى
السنة العجيبة في عن الشعر الدرامي ومقالات نقدية
أخرى ، تحرير جورج واتسن ، لندن ١٩٦٢ ، مج ١ ، ص ٩٨) .

ونتيجةً لهذا النوع من التفكير كان النظر إلى التصوير أحياناً على أنه مسألة صورٍ بصريةٍ صرف .

وثمة دائماً خطرٌ أن يخضع الفنان الأضعف إلى الإغراء القاتل من الأنماط والأنظمة ، ويأتي بتلفيقات مُبهرجة . ومعلمو البلاغة ، في وعيهم لهذا الإمكان يلحّون على أن يكون استعمال المحسّنات بحذر واعتدال . ويُذكرنا <چچيرو> بوظيفة المحسّنات الخطيرة والمعبرة : «فهي ليست بالغة الأهمية في إبراز لون الكلمات قدر أهميتها في إبراز الأفكار في مزيد من الضوء» (بروتوس ، ١٤١) . فالمحسّنات تقوّي المعنى كما وجدنا في الأمثلة من <پوپ> و<فاركوهار> . وهي كذلك في الحياة العادية عند الحاجة إلى التعبير عن الإلحاح أو الانزعاج أو التقرير تؤدي بنا إلى تكرار الكلمات والعبارات . وعبارة <فنديسي> : «تسع عربات في الانتظار- أسرع ، أسرع ، أسرع» (تورنور ، مأساة المنتقم ، ٢-١) ليست سوى مبالغة خفيفة في ميل في الكلام مألوف . «ومثل ذلك ، كقاعدة ، تكون طبيعة الفن» (كوينتيليان -٨- ٨٦) . ويرد هذا الحكم عندما يناقش <كوينتيليان> عبارات التوكيد التي من أجلها نهرع في العادة إلى المحسّنات كي تساعدنا . ولكن إذا كانت الطبيعة والفن متشابهين فإنهما ليسا متطابقين ، وهي قناعة تؤدّي به إلى بعض المشاكل . وعندما يلتفتُ إلى فحص مُحسّنات التعجّب يذهب إلى حدّ القول إذا كانت عبارات التعجّب أصيلة فهي لا

تقع تحت عنوان مُحسِّنات ، وليس سوى تلك المُفتعلة المُصاغة
فنياً يُمكن بأية درجةٍ من الثقة أن تُعدَّ من المُحسِّنات (٢٧-٩-٢-
٢٧) . وهذا يثير من المشكلات أكثر مما يحلّ . كيف لنا أن
نتأكد بأن الخطيب جادّ فيما يقول؟ وعند أية نقطة تنقلب
المبالغة إلى افتعال وزيف؟ أشباح التقصُّد والإخلاص ليست
بعيدة . ويبدو أن يد <كوينتيليان> على وشك أن تفتح بوابات
السيول من ردود الفعل العنيفة التي قد تضع الأصيل والمخلص
ضد جميع أنواع المُفتعل والمزيّف .

والمشكلة أن أي بلاغي صادق يجب أن يعترف بالأساس
الطبيعي لتلك المُحسِّنات . ولكن تلك الطبيعة عندما تُدخل
إلى النقاش تُثير أسئلة بالغة الإقلاق . وأحد أسباب انهيار
البناء البلاغي جميعاً بنهاية القرن الثامن عشر هو الإدراك بأن
استعمال حتى أبلغ أنواع المُحسِّنات إن هو إلّا من صفات كبار
الشعراء والخطباء والمجتمعات البدئية والعامة من الناس معاً :
«ولا يوجد مكان تُستعمل فيه المُحسِّنات أكثر من ما في
الأدنى والأكثر ابتذالاً من المحادثات» (آدم سميث ،
محاضرات في البلاغة ، ص ٣٠) وقد أدّى ذلك بدوره إلى
مفهوم أن الاستعارة عمليةٌ ذهنيةٌ أساس ، طريقةٌ في
مواجهة العالم «مبدأ الوجود الدائم للغة» (آي . أي . رچاردز ،
فلسفة البلاغة ، ص ٩٢) . وقد صار من الواجب إعادة
التفكير بلغة المُحسِّنات .

كون الإطار البلاغي قد بقي حياً كل هذه المدة الطويلة على الرغم من التقلبات المحلية والشكوك مما وجدنا عند <كوينتيليان> مردّه جزئياً إلى حقيقة أن البلاغيين اللاحقين قد رَسَّخوا الفن في المركز من اعتباراتهم ، وتركوا الطبيعة خارج المدار . وفي عصر الانبعاث ظهر ما يبدو عند استعادة النظر زيادةً مُقلِّقةً في التوكيد على أن المجازات والأنظمة إن هي إلا خروج عن مُعتاد اللغة ، شيء «شديد الاختلاف عن ذلك الذي يستعمله الناس عموماً في الكلام» (ولسن ، البلاغة ، ص ١٧٠) . ويدعوها <پتنام> بأنها «نوع من إساءة الاستعمال أو الأخطاء في الكلام» (فن الشعر الانكليزي ، صص ١٥٤ و ٢٦٢) . ولكن عند نهاية المناقشة يتم إدخال الطبيعة : «جميع محسناتكم الشعرية منها والبلاغية إن هي إلا علامات من الكلام الغريب ، وهي ما يجب علينا جميعاً أن نستعمله من دون أي فن ، حتى على الطبيعة ذاتها من دون أي نظام» . ومن الواضح أن <پتنام> كان يفكر بموقعه أثناء مساره . والنتيجة النهائية يصعب ملاءمتها مع أقواله السابقة . ولكنه يمثل تساهلاً مُقنعا وعودةً إلى القانون الكلاسي الأساسي بأن الفن والطبيعة يجب أن يتعاونوا : «وقد نخلص إلى القول إن الطبيعة نفسها تقترح المحسنة بهذا الشكل أو ذاك : لكن الفن يُعين في الحكم على استعمالها وتطبيقها» (ص ٢٩٨) .

وهذه المرحلة الأخيرة من مناقشة <بتنام> يمكن تصويرها بحالة «الغلو» وهي الصيغة البلاغية التي أعاد تسميتها «المتجاوز أو الكذاب الأكبر» وهي وسيلة للاستعمال اليومي في التوكيد الشديد أو الإنكار أو التفاخر . «الطبيعة نفسها توحى بهذه الصيغة» . ولكن في يد المقتنع البارح يكون الغلو وسيلة لتضخيم المشاعر أو المبالغة في حجم فعل ، أو في التركيز على مواقف كانت تتنامى خلال الحديث بأجمعه كما نجد في اعتراض <بيرك> الغاضب على مصير ماري أنطوانيت : «حسبتُ أن عشرة آلاف سيف قد قفزت من أعمادها للانتقام من نظرةٍ كانت تهددها بالإهانة» (تأملات ، ص ١٧٠) .

يشير <جيمس بولتن> أن هذه المبالغة «تُصفي تعبيراً مشدداً . . . على تلك الفكرة من الدفاع الغريزي عن الأنوثة التي هي بالبرهان التقليدي على المشاعر العطوفة» . إن الإطاحة بالنظام في فرنسا الثورية يعني انهيار قيم السلوك وسقوط الشهامة . وبالنسبة إلى <بيرك> فإن معاملة الرعاع للملكة يصوّر غاية الانحطاط عند الشعب الفرنسي ، ولكي يضحّم مفهومنا عن ذلك الانحطاط يبالغ في وصف دوافع الفروسية في حماية الضعيف ، وهو النقيض الكامل لوحشية الرعاع . تلك الدوافع قد ماتت الآن «لأن عصر الفروسية قد ولى - وعصر الغشاشين والاقتصاديين والمحاسبين قد جاء

بعده ؛ ومجد أوروبا قد انطفأ إلى الأبد» (تأملات ، ص ١٧٠ ؛ بولتن ، لغة السياسة ، ص ١٣٢) . وفي الاستعمال الصحيح لا تكون المحسنات أبداً محض زينة بل تعبيراً قوياً ومحركاً . «لا توجد طريقة أشدّ تأثيراً من إثارة المشاعر» يقول <كوينتيليان> «من استعمالٍ مناسبٍ للمحسنات» (٩-١-٢١) .

البلاغة والأدب

البلاغة في التعليم

كان التأثير الكبير للبلاغة في الأدب نتيجةً للأهمية المركزية في التعليم في العصر الكلاسي والقروسطي . ومن المفارقة أن انحدار أهمية الخطابة العامة في روما قد أعطى دافعاً جديداً لدراسة البلاغة . وبعد سقوط الجمهورية تناقصت المناسبات للبلاغة التأملية بينما أصبحت البلاغة القضائية متزايدة في التخصص . وقد توجّهت طاقات المنظرين نحو مسالك التعليم ، وفي مدارس البلاغة صار الموضوع يُدرّس بتركيز وبناتج مثمرة في النهاية . وصار التلامذة يحلّلون ويؤلّفون الخطب في موضوعات شتى . وصاروا يُقدّمون كذلك ، في هيئة شخص آخر ، بطلاً أو شخصية تراثية (في صيغة المُحسّنة البلاغية المُسمّاة «بروسوبويويه») وهذا امتداد خيالي لإجراء شائع بين البلاغيين من كتابة خطب يكتبونها لزبائن يريدون تقديمها . ويعترف <كوينتيليان> بأنها تمرين مفيد لشعراء ومؤرخي المستقبل (٣-٨-٤٩) تشجّع التعاطف والفهم وتطوّر

الوعي بالآخرين ، وقد قال ت . س . إليوت إنها ضرورية للدرامي ، وقد بدأت أساليب البلاغة في مساعدة وتطوير الإبداع في ميادين أخرى .

في المنهج الدراسي في العصور الوسطى تشكّل البلاغة والجدل (أو المنطق) ما يدعى باسم «الثلاثي» أي الطرق الثلاثة ، وهي مجموعة الموضوعات التي يجب إتقانها . وإلى جانب «الرباعي» ، أي الحساب والهندسة والموسيقى والفلك ، كانت هذه مكوّنات الفنون الحرة السبعة ، وكان الشعر أحيانا يُدرج تحت عناية النحو وأحيانا يُلحقّ بالبلاغة . موضوعات «الثلاثي» ذات أهمية أساس لأنها ، وبضمنها المنطق ، فنون للتواصل . وتعود هذه الفكرة إلى تشبيه قام به <زينو> الرواقي ، برواية <چچيرو> : «أطبّق كفه وقال : كان المنطق مثل هذا ؛ ثم أرخى كفه وبسّط يده وقال : كانت الفصاحة مثل كفّ مفتوحة» (الخطيب ، ١١٣) . المنطق هو الطريقة الأكثر انقباضاً وقسوةً لتوصيل الأفكار إلى العالم المعرفي ؛ هو موضوعات كلام الفلاسفة ، بينما الفصاحة هي الكلام الواضح المعبّر للخطيب أو ناشر الأفكار : «الفصاحة ليست سوى حكمةٍ توصل كلاماً وثيراً» (چچيرو ، في تقسيم الخطابة ، ٧٩) .

يُشكّل عمل <رودولفوس آغريكولا> (ت . ١٤٨٥) تغييراً في المسار . فعنده ، كما عند سقراط ، ليست وظيفة المنطق الأولى توصيل الحقيقة ، بل البحث عنها . فالجدل يتفرّد

بالبحث عن الحكمة ، والبلاغة تقتصر على طرُق العرض . لكن إنجاز آغريكولا قد غشت عليه الإصلاحات التعليمية الأكثر عمقاً التي قام بها <بيتروس راموس> (بيير ده لا راميه ١٥١٥-١٥٧٢) . وبسبب من انزعاجه بالاضطرابات والمضاعفات في المنهج القائم اضطرّ <راموس> إلى إعادة التنظيم . فالغموض والاضطراب كانا بمثابة لعنة لفكره العملي العنيد ، ولذلك قام بإعادة تعريف دور المنطق والبلاغة قائلاً إنها في تناولها «الابتكار» و«التنظيم» كانت البلاغة تكرر العمل الذي قام به ، وبشكل أفضل البلاغيون في معالجتهم «الابتكار» و«الحكم» . وإذا انتزع ذلك منها ، بقي بيد البلاغة الأسلوب والتوصيل . وليس ما يعني <راموس> النيل من البلاغة بل مجرد إعادة تقسيم المادة بترتيب أفضل . ويمكن القول إن الرجل الذي يكتب ويوصل خطبة إنما هو رجلان ، فهو منطقي عندما يحضر ويعالج موضوعه ، وهو بلاغي عندما يقدم مادته إلى الجمهور . وفي رأي <راموس> يكون كل عمل أدبي كبير ، مثل كل خطبة مؤثرة ، إنما يدوم لأنه قائم في الأساس على جدل ، ولأنه تعبير عن بحث الإنسان عن الحقيقة ، ولأنه عرضةٌ للتحليل المنطقي . لذا كان المنهاج التعليمي عند <راموس> يؤكّد على قراءة الشعراء والخطباء ، ويستدعي اهتماماً خاصاً بالجوانب المنطقية في الأدب . وكتابه في المنطق المنقح «الكتاب الثاني في المنطق» يمثل مختارات من الشعراء .

ويرى <روزموند تيوف> أن الكتاب يميل إلى «التماهي الفعلي بين الشعر والجدل» (التصوير الإليزابيثي والماوراطبيعي ، ص ٣٣٤) .

في إنكلترا القرن السادس عشر كانت تعاليم <راموس> منتشرة في كمبرج ، حيث ربّما كان لها تأثيرٌ في <سيدني> و<جرين> و<سبنسر> وحيث كانت بالتأكيد قد أثّرت في <غابرييل هارفي> . ويبدو أن <هارفي> هو الذي كان قد أدخل في أساليب التعليم الإنجليزي فكرة <راموس> (التي هي ليست سوى تقنين للممارسة التقليدية) بأن التدريب البلاغي يجب أن يحتوي على قسمين : عملية تحليل أو قراءة نقدية يتبعها «تكوين» وهي عملية الإنشاء المكتملة . ويعنى التحليل بالفحص الدقيق للنصوص ودراسة الطرق التي يبلغ بها المؤلفون تأثيراتهم ، وتبيّن أنواع المحسّنات التي يستعملونها . وقد أطل <كوينتيليان> الوقوف عند فضيلة هذا النوع من التمرينات الصفيّة : على التلميذ أن يقرأ خطبة ، أو مقطعاً من أعمال أحد المؤرّخين ، مع المدرّس ، ويشير إلى ما في النص من فضائل أو نواقص ، ويُسائل المدرّس تلامذته لكي يطوّر فيهم قدراتهم النقدية ويشجّعهم على أن «يكتشفوا الأشياء بأنفسهم وأن يستعملوا ذكاءهم وهو الهدف الأساس لهذه الطريقة في التدريب» (٢-٥/٥-١٧) . وفي القرن السادس عشر كان <كوينتيليان> نفسه موضوع مثل هذا الاهتمام التحليلي . وكان

حينها من الإجراءات المعروفة أن يُسأل التلاميذ أن يُعيدوا تقديم أو تلخيص محتويات موعظة الأحد (وهي خطبة تأملية) في اليوم اللاحق . ولنا أن نظن أن مثل هذه العادات من الإصغاء الشديد لم تكن غائبة عن المسرح .

كمساعد في التأليف ، على الطالب أن يحضر مجموعته الشخصية من الفرائد والحكم التي يجدها في قراءته ويسجلها في «دفتر المتفرقات» . وقد أوصى <بيكن> بعمل مثل هذه التجميعات شرط أن تكون النتاج الأصيل من قراءات شخصية ، على أساس أن هذه سوف تضمن «وَفَرَةً من الابتكار» وتجمع «الحكم الى جانب القوة» (تقدم المعرفة) . وقد كان كلُّ من <جونسون> و<ويستر> و<چابمن> يستقون من مثل تلك المجموعات عند كتابة مسرحياتهم . وعلى الطالب كذلك أن يسجل نفاثس الأسلوب ليستعملها بعد ذلك . أو قد يلجأ إلى المصادر المنشورة مثل «مجموعة چچيرو» (١٥٣٥) من عمل <ماريوس نزوليوس> الذي جمع كل نفاثس تعبير چچيرو لكي يستطيع من يحاكيها أن يختار من المجموعة ما يشاء . واعتراض <سيدني> على مثل هذه المؤلفات ليس بخصوص أصالة العبارة التي قد تؤدي إلى الشطط ، بل بسبب أن المحاكاة الأصيلة يجب أن تقوم على تمثّل عميق للمثال المختار :

«حقيقةً كنتُ أتمنى . . . لو أن المقلّدين المُجتهدين لكلِّ من <تلي> و<ديموسثينيس> (وهو الأكثر جدارةً بأن يُحاكى) لم

يحفظوا دفاتر <نزوليوس> لما فيها من محسنات وعبارات قدر ما فيها من ترجمة بارعة ، والتهموها برمتها ، فجعلوها كلها من عملهم» . (تفسير ، تحرير شبرد ، ص ١٣٨) .
مثل هذه «الترجمة البارعة» يمكن أن تكون تعليمية حقاً أو سبباً إلى زيادة الفهم .

والحاكاة ، كما فهمها <سيدني> كانت الأسلوب الذي يحكم جميع عمليات التأليف . وقد يُطلب من التلميذ أن يكتب خطبة ، وهو إجراء كان ما يزال مقرراً في المدارس وفي مناهج الجامعة في القرن الثامن عشر . وقد يُطلب منهم كذلك بين حين وآخر أن يؤلفوا «كربا» وهي خطبة قصيرة تعالج موضوعاً خلقياً . ففي الحديث عن مديح الثبات مثلاً وذم التسلّط ، يكون الخطيب قد ساعد في غرس محبة الخير وكرهية الشر في نفوس رفاقه في المدرسة . وكان التلاميذ الذين يغادرون المدرسة لمتابعة دراساتهم العليا يُلقون خطاب الوداع باللاتينية ؛ وفي الجامعة سوف يساهمون في مناقشات ومناظرات في قضايا أكثر تجريداً وتعقيداً .

وجرياً على عادة «التحليل» التي كانت تدعو إليها الكتابات البلاغية ، وامتدّت إلى صفوف الدراسة ، يمكننا أن نرى بدايات الأساليب النقدية اللاحقة ، لأن التحليل مثل وليده الأكثر تطوراً ، النقد التطبيقي ، كان يتطلّب قراءة مُمعنة . وفضائله معروضة في كثير من ملاحظات <كوينتيليان> حول

المحسّنات . فهو يقتبس من مناجاة <ديدو> : «أواه ، ليتني
قدرت أن أعيش حياتي ، خارج نطاق الزوجية ، حياةً بريئة ،
ولو مثل بعض الوحوش البرية . . .» . (الإنيادة ٤-٥٥٠-١) .
ويعلّق <كوينتيليان> بقوله «ولو أن <ديدو> تشتكي من
رباط الزوجية إلا أن اندفاعها الحماسي يُبين أنها تعدّ الحياة بلا
رباط الزوجية ليست بحياة للإنسان ، بل لوحوش الغاب» (٩-٢-٦٤) .

وفي قصيدة <بوب> بعنوان «مقال في النقد» تبوّأ
<كوينتيليان> موقع الصدارة بين النقاد الحقيقيين ، ويقتطف
<بوب> مبادئه في هوامشه على القصيدة .

ومع مسيرة القرن الثامن عشر تزايد اهتمام البلاغة بالمسائل
العامة حول الأسلوب والشكل ، مقتربةً أكثر نحو النقد . وبقي
<بليزر> يرى في عمليات التحليل (التي يدعوها الحكم
والاستمتاع بجماليات العمل) مكملات التأليف . «فالذي
يُساعد العبقرية في حُسن الإنجاز يُساعد الذوق في النقد
السليم» (محاضرات ، ج ١-ص ٨) . ولكن الميزان يميل نحو
التحليل لأن الذوق أكثر عُرضة للتوجيه منه إلى العبقرية .
فالكتابة الإبداعية هبةٌ للقلّة يمارسونها في خلوتهم ؛ والبلاغي
من النمط الجديد يؤدي الواجبات الأدنى ، مثل تقديم النصح
حول التأليف النثري وتوجيه الذوق . وقد تكون هذه الواجبات
أدنى منزلةً ولكنها كذلك أخلاقيةً بلا شك . ولأن <بليزر>

ينادي بالعبقيدة الكلاسيّة في العلاقة الحميمة بين الكلام المؤثّر وبين العواطف الفاضلة ، يجب على الخطيب أن يكون إنساناً طيّباً ، ويرى في النقد توجيهاً في «فلسفة الطبيعة الإنسانية» في معرفة الذات وفي «توجيه القلب نحو الفضيلة» (١-صص ١٠-١٣) .

ولكونها ذات أهمية مركزية ومستمرة في عملية التعليم ، كان على البلاغة أن تتأثّر في جميع وجوه التواصل ، بما في ذلك المحادثة العادية . ففي مسرحية شكسبير بعنوان «ترويض السليطة» نجد <ترانيو> يتلاعب بالتفريق التقليدي بين المنطق المشدّب وبين البلاغة المألوفة ، وينصح رئيسه بترك الأعيب المنطق والجدل لأصدقائه ، وأن «يمارس البلاغة في الكلام العادي» (١-٣٥) . الهجين . وكان الناس يشجعون لتنمية للتواصل واضعين الكلام وسيلة حاجات السامعين قبل كل شيء لا وسيلة للتعبير عن الذات - نصيحة حول تنظيم وترتيب مواد المحادثة عند المرء الى أفضل مستوى ، وحول مراعاة اللياقة وتجنب جميع أنواع والكلام . «نحن مدفوعون بأقوى الدوافع» يقول <بليز> ، «النقرس كيف نوصل بين بعضنا على أفضل وجه» . وأشد تلك الدوافع قوة هو بالضبط ذلك الشعور بقدسية اللغة التي الهمت إيزوكراتس التي كانت في اللب من مناهج التعليم في العصور الوسطى وفي عصر الانبعاث :
«ومن أبرز الامتيازات التي أنعمت العناية الإلهية بها على

الجنس البشري هي القدرة على توصيل أفكارهم بعضهم لبعض . والحرمان من هذه القدرة يُصير العقل انعزلاً وشبههاً بشيء غير مفيد . والكلام هو الأداة الكبرى التي بوساطتها يستطيع الإنسان أن يكون مفيداً للإنسان : ونحن مدينون بشكل رئيس للخطاب وتناقل الأفكار بوساطة الكلام لتحسين الفكر نفسه» . (<بلير> محاضرات ، ج ١ ، ص ١) ،

شعراء وخطباء

كانت البلاغة تستقي كثيراً من الأدب أمثلةً للتوضيح ، مقتطفات من الشعراء والمسرحيين تتميز بكونها مركزة ، قابلة للحفظ ، وربما مألوفة . والأهم من ذلك أن البلاغة قد اعترفت بوضوح أن الشعراء هم الماهدون والقُدوة . كان <هوميروس> يستعمل مستويات من الأسلوب لأجل التمييز بين الشخصيات (كوينتيليان ، ٢-١٧-٨) بينما صار <ثيرجيل> يُعدّ في الوقت نفسه الخطيب الأمثل والشاعر الأمثل ، ومن هنا فهو المُعلّم الأمثل لفن البلاغة وأستاذ <دانتة> (ي . ر . كرتيوس ، الأدب الأوروبي ، صص ٣٥٦-٧) .

لقد أصبح المزج بين البلاغة والشعر أكثر سهولةً من خلال التوسّع المستمر في تعريف البلاغة خلال الفترة الكلاسيكية . فالجدل أخلاقيّ التميّز ، القائم على رفض سقراط التضحية بالفضيلة أمام ملاءمة الوسيلة ، أثناء محاكمته ، يبرهن

<كوينتيليان> على «أن الهدف الذي يجب أن يسعى إليه الخطيب ليس الإقناع بل الكلام الجيد» (١١-١-١١). وفي عصر الانبعاث صار هذا التعريف الموسع تقريباً هو المقياس . يبتدىء <أبراهام فراونس> بالإعلان أن «البلاغة هي فن القول» (البلاغة البهيجة ، ١٥٨٨ ، ص ٣) ويضيف إنها فن القول بأسلوب فني . وما كان چچيرو ليذهب إلى هذا الحد ولو أن رغبته بإقامة الفروق بين الشعر والبلاغة ترى أن الاثنين كانا يقتربان من بعضهما . وهما كما يعترف يشتركان بالكثير :

«فالشاعر ذو قربي من الخطيب بل هو أثقل قيوداً بما يخص الإيقاع ولكنه أكثر حرية في اختيار الكلمات ، مثل [المفردات العتيقة ، التشبيهات الأكثر جرأة الخ] بينما في استعمال الكثير من المحسنات يكون الشاعر حليف البلاغي بل نظيره» (عن الخطابة ، ١٦-١-٧٠) . ولا يتنازل چچيرو عن فكرة الإقناع ولكنه يقرّ بأن للخطيب واجبات أخرى كذلك :

«فالخطيب الأمثل هو الذي تستطيع خطبته أن تُعلّم وتُمتّع وتُحرّك عقول جمهوره . واجب الخطيب أن يعلم ؛ وتوفير المتعة هدية للجمهور ، وتحريكهم لا بد منه» (عن النوع الأفضل من الخطباء ، ٣) . وهذا كثير الشبه برأي <هوراس> في واجب الشاعر ، وهو تحريك الجمهور وبخاصة إذا كان شاعراً درامياً ، إذ يجب أن يجمع الفائدة مع المتعة ، (فن الشعر ، ص ٩٩ وما بعدها ؛ ص ٣٣٣ وما بعدها) . وفي عصر الانبعاث وُضِعَت

مفهومات <هوراس> في رداء چچيرونى : «واجبات الشاعر أن يعلم جيداً وأن يُمتّع ويجب أن يحرك . . .» (منتورنو ، فن الشعر (١٥٦٤) كما ورد في كتاب <آلان هاء . گلبرت> ، النقد الأدبي : أفلاطون إلى درايدن (نيويورك ، ١٩٤٠) ، ص (٢٩٧) .

وبعد أن تعلّمت البلاغة من الشعر ، وبخاصة في قضايا الأسلوب ، استقبلت الشعراء تلاميذ جاهزين ولاثقين . ويرى <كرتيوس> في الشاعر <أوفيد> الشخصية الرئيسة ويقول إن تحويل البلاغة إلى الشعر الرومي هو إنجاز الخالص (الأدب الأوروبي ، ص ٦٦) . ولا شك أن تبني <أوفيد> للأشكال والأساليب البلاغية كان بإخلاص ، كما كان التعليم البلاغي شديد الوضوح . وأحد أشكاله المفضلة يدعى «پروسوپويثيا» وهو الحديث الدرامي الفرد لشخصية تاريخية أو تراثية أو أسطورية . والآخر هو مُعادل «كريثيا» أي التطوير البارح لموضوع أخلاقي . وفي رسالة شعرية إلى <سالانوس> وهو مدرّس بلاغة ، يكون شديد الوضوح حول العلاقة بين البلاغة والشعر : «عمَلنا يختلف عن بعضه ، لكننا نَصدر عن المنابع نفسها ؛ فكلانا يعشق الآداب . . . ويجب أن تكون نارٌ في كِلينا : تأخذ أشعاري قوّة من فصاحتك وأنا أضفي البريق على كلماتك فبالحق إذن أنت ترى شعري متصلاً بمساعيك ، وتعتقد صراعنا المشترك يجب أن يدوم» (من البحر ، ٢-٥ ص ٦٥ وما بعدها) .

في العصور الوسطى يكتمل التماهي بين البلاغة والشعر تقريبا . كان بالإمكان قلب مبادئ چچيرو بسهولة إلى نظرية شعرية ، والغالب في «فنون الشعر» في هذه الفترة هي في الحقيقة البلاغة ، مع مادة إضافية عن النظم . وكان الأكثر مرجعية في ذلك ، في بواكير القرن الثالث عشر ، كتاب «الشعر الجديد» من عمل <جفري من فيناسوف> (جوفريد ، المُعلم العزيز الأجلّ صاحب «حكاية راهبة القس» [جفري چوسرا] وهو كتاب يناقش وظيفة الشاعر تحت عناوين الابتكار ، التنظيم ، الأسلوب مع التركيز الأكثر على الأسلوب . ونتيجة هذا التوجّه هو ذلك التجميع الذي رحّب به <إيراسموس> : «الذي يُبهجني بشكل خاص قصيدة بلاغية وخطبة شعرية التي تقدر أن ترى فيها الشعرَ في النثر والتعبير البلاغي في الشعر» (رسالة الى <اندرو أمونيوس> بتاريخ ٢١ كانون الأول/ ديسمبر ١٥١٣ كما أوردها <فيكرس> في كتابه بعنوان «فرانسيس بيكن» ، ص ٢٨٩ . وبعد ذلك نجد <جورج پتنام> يبين التفريق الضروري- الشعر خلافاً للخطابة يقوم على الخيال ويستعمل التفعيلة ، ولكنه يفسّر بأن الشاعر إذا شئنا الدقة هو أفضل نوع من البلاغيين :

«الشاعر بين جميع الآخرين هو الخطيب الأقدم لأنه هو الذي ، بالإقناعات البهيجة كان أول من أنزل البشر المتوحشين إلى مجتمعات عامة وحياةٍ من التمدّن ، مُبَيِّنًا لهم بالحكايات

والكلام العذب الملوّن من الدروس والمبادئ الطيّبة . . . وهكذا كان الشعراء كذلك منذ البداية أفضل المُقنعين ، وفصاحتهم أول بلاغة في العالم» (فن الشعر الإنكليزي صص ١٩٦ و٨) .

بعض الأشكال والموضوعات

خلال العصور الوسطى غالباً ما كانت البلاغة تُصوّر بشكل سيدة جميلة طويلة ، وكانت أُرديتها مُزيّنة بشكل فخم من المحسّنات اللفظية ، وفي يدها أسلحةٌ لتجرح بها خصومها . وكانت هذه الأسلحة تتشكّل من بلاغة قضائية وتوضيحية مخصصة للتقريع والإدانة . والهجاء الأدبي قريب الصلة بهذين الاثنين . فالهجاء مثل الخطيب يدخل في احتجاج بشكل علني ، ويخاطب الجمهور بهدف تغيير مواقفهم وإرباك رضاهم . وفي هجائيات بإطار قوي من المنطق والحجاج ، أو حيث يُقدّم فيه المؤلف تفسيراً أو اعتذاراً أمام مُلهمته أو مسيرة حياته يكون من المناسب استعمال عناصر من الخطابة القضائية ، وخاصةً أساليب البرهان والشجب . هذا إلى جانب «فيتيوبراتيو» أي مهاجمة الأشرار والأشخاص التافهين ، يسعى الهجاء كذلك إلى أغراض بلاغية أسمى : الإبعاد عن الرذيلة والحّمق ، والإشادة بالذين مثالهم يستحق الاقتداء . ونحن نعلم أن <جوفينال> الذي سبق له التمرين في واحدة من المدارس

الرومية للتنديد ، كان مُدّعياً قبل أن يتحوّل إلى هجّاء .
>درايدن< كذلك ربما كان قد تعلّم الإدانة ، بل الإدانة
هجائياً ، عندما كان تلميذاً في مدرسة وستمنستر .

الكتابات الأخلاقية التي تهدف تحديداً إلى إقناعنا بقضية
الفضيلة ، والقصائد التعليمية التي تقدّم توجيهاً عملياً هي من
«الأأنواع» الأخرى التي يتعاون فيها الأدب مع البلاغة . ويد
البلاغة تتضح كذلك في شكل الرسائل التي عُرض فيها كثير
من الأجناس الشعريه من <هوراس> فصاعداً . وبما أنها موجهة
الى جمهور معيّن ، حتى لو كان ذلك الجمهور شخصاً واحداً
فإن الرسالة الخاصة كانت تُعدّ ، حتى في الأيام الرومية ، جزءاً
من ميدان البلاغي . وكان الأولاد يُعطون تمرينات في كتابة
الرسائل من أشخاص مُتخيّلين لكي يوسّعوا من تجربتهم
الخيالية ويتعلموا اللياقة في الأسلوب . وكان هذا شكلاً آخر
من «بروسوبوئيا» وقد أثمر في رسائل <أوفيد> البطولية . وفي
القرن الثاني عشر ارتفعت سريعاً منزلة الرسالة بزياده استعمالها
في الإدارة والسياسة . وقد وُفر الإرشاد كتاباً باللاتينية بعنوان
«فنون الكتابة» الذي قدم أمثلةً من الرسائل والوثائق الرسمية .
وقد طوّر عصر الانبعاث هذا الاتجاه بالتوكيد على أهمية
المراسلات الخاصة وسيلةً في الإقناع . وقد وُصفت الرسائل
بأنها حُطّب مُصغّرة وُصنّفت حسب الأشكال الثلاثة من
الخطابة . وهكذا فإن رسالة التعزية يمكن أن تُرى على أنها

شكل شخصي ومختصر من «كونسولاتيو» أي خطبة التعزية وهي ذكرى تكريم مع إقناع بعدم فائدة الحداد . و«إراسموس» الذي كان شديد الاهتمام بفن الرسائل يوصي بأن تكون الرسالة «التأملية» مكتوبة حسب بنية الخطبة الرسمية ، وقد وضع نصيحةً بشكل عملي في رسالة تقنع الشاب على الزواج (ترجمة «ولسن» في كتاب البلاغة صص ٣٩-٦٣) . وقد أضاف إلى التصنيف المثلث جنساً جديداً مهماً هو الرسالة الحميمة ، من النوع الذي يوجد أحياناً في كتب السلوك المهذب . وهنا نجد «فن الكتابة» وقد دخل في تاريخ الرواية . ولما طُلب من «صموئيل رچاردسن» أن يكتب مُجلداً من الرسائل الحميمة أصبح مشغولاً في الخيال مع واحد من مراسليه بحيث بدأ ، بشكل عرضي تقريباً ، بإنشاء أول نوع كبير من رواية الرسائل .

أثناء ذلك ترسخت أشكالٌ أخرى كوّنتها البلاغة ، أو أوحى بها . فالخطبة التوضيحية أثرت في شعر المديح ، وهي القصيدة التي تمدح ملكاً أو سيّدة . فقصيدتا «ملتن» بعنوان «لالليگرو» و«البنسيروسو» تحتفلان بموقفين متعارضين ، أو كما يرى «ي . م . و . تليارد» فضائل كلٍّ من النهار والليل . وهما يبيّنان كذلك صيغة المجادلة أو المناظرة ، وأول تمرين تعليمي كان يُعدّ ذا أهمية خاصة في التدريب القضائي ، والذي يمكن متابعة تأثيره في الأدب الإنكليزي منذ قصيدة القرن الثاني

عشر بعنوان «البوم والبلبل». وفي القرن السادس عشر دخلت صيغة المناظرة في البينية الدرامية وفي المسرحية الأخلاقية. ولناخذ مثالا أخيراً: فقد قيل إن مناقشة أرسطو للمألوفات والأمثال قد ساعدت في تنمية الحكم الأخلاقية أو «الأفكار» في القرن السابع عشر (<كرول>، الأسلوب، البلاغة، والإيقاع، ص ١٣٥).

كان التعليم البلاغي كذلك سبباً في انتشار وتوسّع الموضوعات والمألوفات مُشكّلةً خزينةً من المواد مفتوحاً أمام الخطباء والشعراء معاً. وقد شكّلت هذه المواد قسماً مهماً من التراث الثقافي العام، هو مجموعة من الأفكار التي كانت مفتوحةً للجميع على امتداد «العصور الوسطى اللاتينية» (بعبارة ي. ر. كرتاس) وما بعدها. وقد بيّن <كرتاس> كيف أن الموضوعات قد بقيت بشكل «رواسم يمكن أن تستعمل في أي شكل أدبي» وكيف «انتشرت إلى جميع آفاق الحياة التي يتعامل بها الأدب والتي يعطيها شكلاً» (الأدب الأوروبي، ص ٧٠). والمألوفات والموضوعات، كما مرّ بنا، تشمل طرائق البداية وأشكال المجادلة التي يمكن أن تخدم أنواعاً من الأهداف الخطابية. ومن ذلك موضوع التواضع، إذ يجد الخطيب نفسه في مواجهة حالة صعبة أو خصماً عنيداً. ففي البداية يتردد الخطيب معترفاً بضعف خبرته وعوز قدرته، وبذلك يكتسب حُسن الإصغاء، وفي الاستعمال الأدبي

تظهر صيغةُ التواضع في العذر المعروف أن المؤلف قد وافق على مضمض على نشر أعماله ، وبتشجيع من وليّ أمره أو تحت ضغط من أصحابه . وفي بداية قصيدة <ملتّن> بعنوان «ليسيداس» نجد استعمالاً مباشراً لدعوى ضعف الخبرة ؛ وفي بداية «الفردوس المفقود» نجد دعوة الخطيب إلى الانتباه (إلى أمور لم تسبق معالجتها في النثر أو في الشعر) إلى جانب التواضع الحقيقي في الصلاة .

وثمة قضية بلاغية مفضّلة أخرى ، وهي النظر في إمكان أو عدم إمكان فعل معيّن . ومن الواضح أن هذا يناسب الخطبة القضائية كثيراً ، ولكنه في التمرين المدرسي ، في الخطابة التوضيحية قد يكون على التلاميذ أن يجربوا سرد سلسلة غريبة من عدم الإمكان . مثل هذه التصنيفات تقودهم إلى الشعر . وقد يستطيع الشاعر الغنائي البرهان على دوام طبيعة عشقه بمثل هذه التعبيرات : «إلى أن تجفّ البحار ، يا حبيبتى ، وتذوب الصخور تحت الشمس» . . . أو صورة العاشق الخائب وهو يرى محبوبته تفضّل غريباً سعيداً آخر . فقد يتصور أحداً لا يمكن تخيلها في العالم الطبيعي ، مثل الغيلان التي تتزوج من أناث الخيل ، أو شجرة البلوط التي تُثمر تفاحاً ذهبياً (فيرجيل ، الأنشودة ٨) .

يرى <كرتياس> أنه من خلال مثل هذه المؤلفات الأخلاقية «الفضيلة هي النبيل الحقيقي» استطاعت البلاغة

الكلاسيكية أن توصل إلى العصور الوسطى وعصر الانبعاث
الحكمة والمثل العليا القديمة . ولا شك أن مثل هذه الموضوعات
يُعاد تناولها وتعريفها من جديد في العصور المتلاحقة ، ولكن
الاستمرارية الأساس هي الباقية . وينطبق الحال نفسه على
موضوعات وصفية مثل «المكان البهيج» ، المنظر الطبيعي المثالي
من المروج المزهرة والجداول الرقراقة والأفياء والبرودة التي تظهر
في مئات من القصائد الرعوية والقصص الخيالية والأحلام .
وقد استوعب <سبنسر> كل تلك العناصر ، ولكن بتوكيده
الأخلاقي الخاص ، في «خميلة السعادة» . وإحدى المسائل
التي يشير إليها <كرتياس> هي أن امتصاص الكثير من المادة
الكلاسيكية ، من المحاكاة المباشرة للعيّنات ومن استمرارية
الموضوعات مما أدّى إلى تماثل بين الوثني والمسيحي ، بحيث
صار بمقدور الشاعر أو الخطيب المسيحي أن يتخذ ، من دون
إحراج ، التسميات من هيكل الآلهة الرومي . «في كونه إنساناً
ومواطناً ، يكون المرء مسيحياً ، وفي كونه بلاغياً يكون وثنياً»
(ص ٤٤٣) . وصار بالإمكان إدخال هوراس فيرجيل إلى
الثقافة المسيحية ، وإدخال الأساطير الوثنية إلى الديانة
المسيحية - حتى صار هذا الجمع يبدو مصطنعاً وكرهاً ومجانباً
للتقوى ، وذلك في نهاية القرن السابع عشر .

الإليزابيثيون واللاحقون

في عصر الانبعاث في إنكلترا كان التداخل بين الأدب والبلاغة شديد الوضوح ، ليس بين الكتابات الهجائية والتعليمية وحسب ، بل في حقول الدراما والشعر الغنائي كذلك . فالمسرحية ، مثل الموعظة ، يمكن أن تؤلف حول نص . فالمسرحية المأساوية «دِيمُن وبيثياس» التي ألفها رچارد إدواردز (حوالي عام ١٥٦٥) تأخذ موضوع الصداقة لتستغوره وتصوره . وقد بينت <ميوريل برادبروك> كيف تصوّر مأساة <چاپمان> بعنوان «قيصر ويومبيه» تطويراً في الحكمة (المطبوعة في آخر «مقدمة» المسرحية) القائلة بأن «الإنسان العادل وحده هو الإنسان الحر» وهي نقيضة رواقية لا شك أنها كانت غالباً موضوعاً في «كريا» أو مناظرة . ويبدو أن <چاپمان> كان يعتقد أن وظيفة «المأساة الأصيلة» هي إثارة الجمهور نحو الفضيلة وإبعادهم عن الرذيلة (<برادبروك> ، موضوعات ومحادثات ، ص ٧٦) . وفي مسرحيات المآسي المبكرة كانت محاولات تمثيل الصراع الداخلي تسقط في نمط لا يلين من الموعظة المقصودة . فالشخصية توازن بين ما للفاعل وما عليه قبل تقرير ما يجب فعله بعد ذلك . وبالتدريج تراخت صلابة البلاغة بحيث ظهر الحديث الفرد للمتكلم معبراً عن أفكاره كما حدثت ، لا كما قررها المسرحي مسبقاً . وفي أثناء ذلك كانت الإمكانيات الأكثر دقة موضع استقصاء في مسرحية <كيد> بعنوان «المأساة

الإسبانية» التي تستخدم الأساليب البلاغية للكشف عن الشخصية . فنجد <بالثازار> المتنطع اللامجدي الذي يعلن عن نفسه مباشرةً ، بالأساليب المصطنعة من التكرار والتفخيم ، يضعه <لورنزو> في حدوده ، ذلك الوصولي المكيافيللي ، بمقاطعاته الساخرة . وفي مسرحيه شكسبير بعنوان «جَعَجَعَة ولا طَحَن» ، كما بين <برايان فيكرز> يتكلم الجلف <دون جون> بنثر متناظر مُقَوَّب : «أنا مؤتمنٌ على كَمَامَة ، ومُحَرَّرٌ بقبقاب . . . ولو كان لي فَمٌ لبدأتُ بالعضِّ ، ولو كانت حريتي بيدي لفعلتُ ما أريد» . وهذا ما يؤكد صرامته في «أناويته العنيدة» وقسوته ، وتتناقض بشكل واضح مع التخاطب الأكثر انفتاحاً من ما شاهدناه من شخصيات أكثر انسجاماً اجتماعياً (فنية النشر عند شكسبير ، صص ١٧٧ وما بعدها) .

جرباً على عادتنا في النظر إلى الشعر الغنائي على أنه تعبيرٌ أو تدفقٌ عاطفي ، فقد لا نكون راغبين في السماح للبلاغة أن تكون لها أية علاقة بالشعر الغنائي . ولكن مثل هذا الموقف قد يتضمن تحديداً غير مقبول لمجال الشعر الغنائي . فالكثير من القصائد الإليزابيثية القصيرة ليست سوى خطبة توضيحية مُصَغَّرَة ، مديح لجمال المرأة وفضيلتها أو أنها استهزاء بارع : «عينا حبيبتي لا تشبهان الشمس . . .» وثمة مثالٌ واضح على ذلك في مقطع نيسان في قصيدة سبنسر «تقويم الراعي» . وتعلن مقدمة القصيدة على أنها «موجهةٌ قصداً

لتكريم ومديح مليكتنا الأجلّ» التي تحسّن الإشارة إليها باسم «إليزا مليكة جميع الرعاة». وتذكرنا ملاحظة بي.ك. باللياقة في القصيدة، وتبيّن كيف أن الشاعر يستعمل موضوعات المديح (مثلاً أجداد السيدة)، ويشير إلى الاستهلال والحكاية والخاتمة عند ورودها.

ويمكن للقصيدة كذلك أن تُكتب بأسلوب الإقناع أو بالأسلوب التأملي أو القضائي. ونجد <پتنام> يسخر من حالة شعراء الحب بشكل طريف: «تلك الأرواح المسكينة، تُصلي أحياناً وتتضرّع أحياناً، تُمجّد وتمدح، وأحياناً تُسيء التهجم واللعن، ثم تندم وتندب، وفي النهاية تضحك مُبتهجة مصالحةً محبوب من جديد بألف وسيلة ناعمة من قصائد ومطولات وغنائيات وألحان مؤثّرة بطريقةٍ أو بأخرى نحو تعاطفٍ كبير» (فن الشعر الإنكليزي)، ص ٤.

والشاعر في الغالب يحاول أن يستميل المحبوبة نحو الإشفاق وإزالة نفورها وعدم اهتمامها، ولكنه كذلك قد تكون به حاجة إلى دحض ادّعاءات الخصوم والمتطفّلين. والكثير من قصائد <دن> الغنائية تسير في طريقة الإقناع هذه، كما نجد في قصيدة «البرغوثة»، وفي قصيدة «وداع يمنع الحزن» والتي يكشف العنوان فيها مباشرة عن غرضها البلاغي الواضح. فالجدل-من خلال الصورة مخصص لإقناع الحبيبة بنوعية حبهما السامية، بينما تقوم صورة الفرجال الشهيرة بتقديم

موضوع المديح (ثباتك يجعل دائرتي كاملة) وهو ما يلغي
الحزن؛ لأنه إذا كان الكثير يعتمد على استقرار شخصيتها
فيغدو من المستحيل أن تنفجر بالبكاء .

وثانية قد يقول الشاعر مع نفسه ، مقتنعاً أو نصف مقتنع ،
إن عليه أن يتبع مساراً كما نجد في الغنائية رقم ٤٧ في قصيدة
<سِدني> بعنوان «أستروفيل وستيلا» :

مه! هل تخلّيتُ عن حُرّيّتي هكذا؟
أتقدر تلك الأشعة السوداء أن تترك ندوباً محرقة
في أعطافي؟ أم أنني وُلدتُ عبداً
رقبته تناسب مثل هذا النير من الطغيان؟
أم أن بي حاجةٌ للشعور بتعاستي؟
أو لروح لا حتقار مثل هذا الاحتقار؟
الذي طأل ، ولو أنني أطلب العون كل يوم ،
قد لا أنال خيراً سوى ازدراء التسوّل
انهضي يا فضيلة ، فالجمال هو الجمال ،
فأنا قد ، بل يجب ، بل أنا قادر ، بل سأقوم
بترك هذا كله ، الذي في خسارته مكسب .
فلتذهب . مهلاً ، بل ها هي تعود . اغربي عني ،
يا قاسية ، فأنا لا أحبُّك : يا ويلتي ، فتلك العين
تجعل قلبي يحركُ لساني بالكذب .

إن بداية تدفق الأسئلة (كوائيسيتيو) يضيفي قوة درامية

على دهشة الشاعر وغضبه إزاء تخلّيه عن حرّيته «بهذا الشكل» وكثافة مشاعره تتقوّى بتكرار أصوات الحروف (الجناس) في الكلمات ، والتكرار الذي يوحى بقوة الثبات والهدف : «احتقار مثل هذا الاحتقار» ، «الجمال هو الجمال» ، «أنا قد ، بل يجب ، بل أنا قادر ، بل سأقوم» تستعمل صيغة «أنافورا» أو تكرار الكلمة وترتب الأفعال بتتابع تصاعدي بصيغة «أوكسيثيس» التي يسميها <پتنام> صيغة الزيادة أو المبالغة . ونحن لسنا مضطرين للانتظار إلى آخر القصيدة لنرى أن كل هذه المبالغات كانت عبثا . فأسلوب البلاغة وبخاصة الإيقاع الثقيل في صيغة «إنكريمينتوم» يستدعي الانتباه بما يكفي ليبين أن الشاعر يحتج بشكل مفرط في محاولة للوصول إلى قرار لا يستطيع الشعور به تماما . وكما بين السطر النهائي فإن قلب الشاعر ليس في خطابه . ومع ذلك فإن الإفراط في هذه البلاغة التي تُقنع الذات يشكل الجزء الأكبر من الهدف البلاغي . فإن هدف الغنائية هو الاعتراف وإقناع القارئ بالاعتراف بجمال <ستيلا> وبقوة الحب التي لا تقاوم . ومثال <سير فيليب سيدني> يعلمنا الكثير . لقد كان مُتمكناً من ممارسة البلاغة ، وخبيراً في الأنظمة . وفي كتاب <أبراهام فراونس> بعنوان «بلاغة الأركادية» نجد كل واحدة من المحسنات يُمثل لها بمقتطف من شعر <سديني> أو من نثره . ولكن مع تحفظٍ ، نتج عن السيطرة المنطقية ، استطاع تجنب

صيغة التزيين من أجل استعمال ذكي ودرامي للمحسنات التي سوف تعبّر عن «الجزالة أو الطاقة «إينيرجيا» (كما يسميها الأغارقة) عند الكاتب» (دفاع ، تحقيق شبرد ، ص ٣٨) . فالمحسنات هي وسيلة الشاعر لبلوغ هدفه الأكبر ، وهو كشف الحقيقة وكسب عقول الناس نحو الفضيلة . والمحسنات كذلك تأتي في المنزلة بعد اللياقة وهي الصفة الأسلوبية التي يصرّ عليها جميع النقاد في عصر الانبعاث . فعند <پتنام> كما عند چچيرو تكون اللياقة أسلوب حياة تقريباً . وعند <ملتن> هي «المثل الأعلى الذي يجب أن يُتبع» في جميع الكتابات الشعرية (في التربية والتعليم) ، ونجد <درايدن> شديد الإيمان باللياقة الأدبية : «في تعليلات الشعر يجب أن تكون القوة والعنف في المحسنة مما يليق بالمناسبة والموضوع والأشخاص» (مقدمة إلى الراهب الإسباني (١٨٦١) ، مقالات مج ١ ، ص . ٢٧٨) . والمحسنات يجب أن تكون كذلك مناسبة للمستوى المختار : العالي أو المتوسط أو البسيط . وتقوم هذه المستويات الأسلوبية بالمساعدة في تحديد تراتبية «الأنواع» الأدبية : الرعوي ، الهجائي ، والهزلي وهي الأشكال المتواضعة التي تناسب الأسلوب البسيط ، والكثير من قصائد الأناشيد والأغاني وبعض أنواع الرثاء تتخذ مواضع وسطى ، بينما الشعر المأساوي والبطولي وشعر الموضوعات المقدسة ، بوصفها الأجناس الأكثر رفعةً ، تتطلب الأسلوب الأسمى . وبقيت

نظرية «الأنواع» راسخة إلى منتصف القرن الثامن عشر لأن الشعراء ، وأغلبهم قد تلقى تكويناً يقوم على البلاغة ، كانوا قانعين بأن يكتبوا في حدود هذا الإطار . <درايدن> مثلاً كان قد تلقى تدريباً قوياً في المبادئ البلاغية في مدرسة ويستمنستر برعاية <رچارد بازبي> . وفي عام ١٦٨٨ كتبت والدة أحد التلاميذ : «فهم يعلمون بشكل جميل أن يكونوا علماء وخطباء في مدرسة <دكتور بازبي> في «ويستمنستر» حيث يدرّس ابني (ح.ج.ف. رسل باركر) مذكرات رچارد بازبي لندن ١٨٩٥ ص ١٠٠) . وفي كثير من قصائده ومسرحياته يمكن أن نجد <درايدن> وشخصياته وهم يدافعون عن قضية أو يناقشون في مسألة وتكون مبادئه النقدية ذات طابع لا يخفى من النظرية البلاغية الرومية .

من أجل تقديم صورة شديدة الاختصار عن العلاقات بين البلاغة والشعر ، بعد عام ١٧٠٠ ، قد ننظر إلى شعر <بوپ> الذي كان من بين أوائل الشعراء الذين بدأ النقد الحديث بتطبيق المقاييس البلاغية عليه ؛ أو إلى قصائد <جونسن> بما فيها من استعمال جاد وعميق للمحسنات في الكلمات (التكرار والتوازي) وما فيها من أفكار (المثال والتركيز) ؛ أو إلى قصيدة «القرية المهجورة» حيث يتوجّه فيها الشاعر <گولدسمث> إلى الشعر برجاء عدم التخلّي عن دوره التعليمي البلاغي :

أعن الحقيقةَ المُستضامةَ بجِرسِكَ المُقنع
وعَلِّمَ البشرَ الضال أن يزدرى بحِماةِ الغنى (٤٢٣-٤)
أما بالنسبة للشعراء اللاحقين ، فكان لا بد للشاعر
<هويكنز> ، بما لديه من اعتقاد شديد أن الشعر يجب أن
يُسمع ، أن يلجأ إلى البلاغة للمساعدة في بناء أنماط سمعية
ليعبّر عن معانيه من خلالها :
رؤيتنا المرضى هذه تُحَبِّبُهُم إلينا ، وتُحَبِّبُنَا إليهم كذلك .
فلساني قد علّمك الراحة ، ولمستني قد كفكفت عنك
الدموع ،

دموعك قد لمست القلبَ منّي ، أيها الطفل <فيليكس> ، يا
<فيليكس راندل> المسكين .

وقد استحق <هويكنز> حماسة «ي.ك.» حول صيغته من
هذه المحسّنة «أدنوميناتيو» (كلمة تتكرر بصيغة نحوية مختلفة :
لمسة ، الاسم ، ثم لَمَسَت الفعل) وحول المحسّنة «كياسموس»
في «تُحَبِّبُهُم إلينا وتُحَبِّبُنَا إليهم كذلك وهو مثال يكاد يقترب
من التناظر من خلال تواتر الصوت بين to و too عندما يُقرأ
البيت بصوت مسموع . ولكن القسم الأكبر من وظيفة
«ي.ك.» هنا هي التعليق على ملاءمة المحسّنات التي ترتبط
وتربط مع الشاعر والطبيب ، المريض والكاهن المواسي .

وكان مما لا بد منه عند<ت.س. إليوت> في استغوار
إمكانات التركيب الموسيقي في الشعر أن يأتي بأنماط لغوية

تستعيد أنظمةً ومحسناتٍ لفظيةً :

ضبط الوقت ،

ضبط الإيقاع في رقصهما

كما في حياتهما في مواسم الحياة

زمن المواسم والتألقات

زمن الحلب وزمن الحصاد

زمن التزاوج بين الرجل والمرأة

وبين الوحوش . أقدامٌ ترتفع وتهبط .

أكلٌ وشربٌ . روثٌ وموتٌ .

(رباعيات أربع ، إيست كوكر)

ومنذ عام ١٧٠٠ استمر أدب الإقناع في الازدهار في الكتابات النثرية . ويواجهنا البلاغيون في كتابات <سويفت> الجدلية في نهاية القرن الثامن عشر وعند <برك> ومؤلف <رسائل جونيوس> في النهاية الأخرى ؛ كما نجد عند <رَسكن> و<كارلايل> و<أرنولد> . ونجد البلاغي كذلك داخلا في الرواية كما نجد عند <فيلدينغ> و<ستيرن> و<سكُت> وخاصة عند <دكنز> المؤلف الكبير للنثر المسموع ، في نثر يشبه كلام الخطيب الذي كُتب لكي يُسمع . فالوصف في حريق سجن <نيوگيت> في رواية <بارنابي رَج> يُقدّم مثالاً للمحسنّة <ديمونستراتيو> ولو كانت في يد <چچيرو لزداد> في إيقاع وقفاتِها . والأكثر أهمية أن الوسائل البلاغية ترغمننا على مواجهة المفارقة

المُرِيعَةُ فِيهَا : حَرِيَّةٌ يُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ أَسْوَأَ مِنَ السِّجْنِ :

«الآن ، الآن ، الآن يَنْفَتِحُ البَابُ . والآن جَاءُوا هَاجِمِينَ مِنْ دَاخِلِ السِّجْنِ يُنَادِي بَعْضُهُمْ بَعْضًا فِي المَمَرَاتِ المُقَبَّبَةِ ، يُحَطِّمُونَ الأبوابَ الحَدِيدِيَّةَ ، خَطْوَةً بَعْدَ خَطْوَةٍ ، يَطْرُقُونَ عَلَيِ أَبْوَابِ الزَّنَازَاتِ وَالمُحْتَجِّزَاتِ ، خَالِعِينَ السَّلَاسِلَ ، خَالِعِينَ أَعْمَدَةَ الأبوابِ لِإِخْرَاجِ النَّاسِ ، مُحَاوِلِينَ سَحْبَهُمْ بِالقُوَّةِ خِلَالَ فَتْحَاتِ وَنَوَافِذِ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَدْخُلَ مِنْهَا حَتَّى الطِّفْلِ . فيظْهَرُ زَاحِفًا تَعْيِسُ قَتْلَهُ الجُوعُ وَكَانَتْ سَرَقَتُهُ رَغِيْفَ خَبْزٍ أَوْ قِطْعَةَ لَحْمٍ مِنْ عِنْدِ جِزَّارٍ ، تَسَلَّلَ حَافِي القَدَمِينَ ، يَبْتَعدُ بِطِيئًا لِأَنَّ ذَلِكَ السِّجْنَ ، بَيْتُهُ ، كَانَ يَحْتَرِقُ ؛ بِطِيئًا لِأَنَّهُ كَانَ لَدَيْهِ أَيُّ مَكَانٍ آخَرَ أَوْ أَيُّ أَصْدِقَاءٍ لِيَجْتَمَعَ بِهِمْ أَوْ مَغَانِي قَدِيمَةٍ لِيَعَاوِدَ زِيَارَتَهَا أَوْ آيَةَ حَرِيَّةٍ لِيَكْسِبَ إِلَّا حَرِيَّةً أَنْ يَجُوعَ وَيَمُوتَ» . (الفصل ٦٥)

إِنَّ المَقَاطِعَ المَخْتَارَةَ مِنْ رَوَايَاتِ <دِكْنَز> تَتَطَلَّبُ نَوْعًا مِنَ التَّلَاوَةِ الحِمَاسِيَّةِ الَّتِي كَانَ المُوَلِّفُ نَفْسَهُ يَقْدِّمُهَا .

التخلي عن البلاغة

من بين المعاني لكلمة «بلاغة» كما يوردها قاموس أوكسفورد الإنجليزي هو الآتي : «كلام أو كتابة يعبر عنه بعبارات مُجهَّزة للإقناع ؛ لذا (والغالب بقصد الانتقاص) فهي لغة تتميز بالتعبير المُصطنع أو المتباهي .» ويتضح من المقتطفات التي يسوقها القاموس أن معنى الانتقاص قد ترسَّخ مع بداية القرن السابع عشر ، ففي عام ١٦١٥ استطاع «رچارد براثويت» أن يرفض ساخراً أعمالاً لشويعرين معاصرين معلِّقاً : «لا شيء هنا سوى قطعة بسيطة من بلاغة مُبهرجة» وفي عام ١٦٤٢ قال <توماس فولر> إن بعض الناس «يدينون البلاغة على أنها أم الأكاذيب» .

وتساعد هذه المقتطفات في الفصل بين سببين رئيسين ، أحدهما جمالي والآخر أخلاقي ، حول اكتساب البلاغة تلك السمعة السيئة . وقد سبق أن رأينا الهجوم الأخلاقي عند أفلاطون في محاوره «گورگياس» . والحكم على البلاغة بأنها أم الأكاذيب هو في الأساس اتخاذ موقف سقراط : البلاغة تحرّف

الحقيقة وتلغيها . وعلى النقيض من ذلك يمكن أن تصفي على الأفكار الشريرة منظراً مغرباً . فإذا كانت البلاغة أم الأكاذيب فهي إذاً مساعدة الشيطان . فالشيطان عند <ملتن> مثل جميع أصحاب الغواية عنده ، هو مؤلف خطب يتفوق حتى بين أصحاب الخطب البارعة في الجحيم . وعن طريق تقديم واحد من هؤلاء باسم <بيليال> يعرض <ملتن> التشكيل الكلاسي للفضية الأخلاقية ضد البلاغة :

لم يخسر الجنة من هو أفضل منه ؛ لقد كان يبدو
مُكتمل الوقار وعالي الهمة :
ولكن ذلك كله كان زيفاً ؛ ولو أن لسانه
كان ينضح بالمن ، وكان يقدر أن يجعل الأسوأ
يبدو الأفضل ، لكي يُربك ويُلغي
أنصح النصائح ، لأن أفكاره كانت دنيئة . . .

(الفردوس المفقود - ٢ - ١١-١٥)

وهذا لا يعني أن <ملتن> يرفض البلاغة ؛ بل على العكس ، لأن التركيب اللفظي في أشعاره غني ومُعقد . فهو لا يطلب إلا أن يقع لؤمنا على الشخصية ودافع الخطيب اللاأخلاقي . وهذا هو جواب أرسطو إلى سقراط : نحن لا نستطيع أن نعدّ البلاغة مسؤولة عن الاستعمال الشرير الذي وضعه فيها العابثون الهوج . ومع ذلك فإن من السهل أن نسمح لإدانتنا للأغراض الخبيثة عند الخطيب أن تلتحق

بالوسائل المحايدة التي يستعملها ، وهذا الشعور اللجوج بعدم الأهلية الأخلاقية في البلاغة قد أعطى مزيداً من القوة إلى الانتقادات القائمة على أسس أخرى .

في نقيضة <بارثويت> عن «الجوهر» و«البلاغة المبهجة» يمكن أن نلاحظ بداية تناقض بين الفكر الصحيح والزينة الفارغة . ومن بين العوامل التاريخية التي أدت إلى هذا الموقف يجب أن نحسب تفريق <راموس> بين الحجاج والبلاغة . ومن بين النتائج غير المقصودة لإصلاحات <راموس> تقوية ميل البلاغيين إلى إعادة التركيز على المواد الأسلوبية إلى درجة المعادلة بين البلاغة والأسلوب . وكانت البراعة اللفظية دوماً المزلق أمام الخطيب . ففي القرن الثاني للميلاد قدم <لوقيان> وصفة ساخرة للنجاح البلاغي تقوم على أسوأ إجراء معاصر في المبالغة وحرية استعمال الوسوم والإشارات المسرفة ، والكثير من الحيل اللغوية . وقد كانت المحاكاة السهلة لأسلوب چچيرو في القرن السادس عشر موضوع إدانة من جانب <إيراسموس> و<راموس> و<غابريال هارفي> ؛ ومن جانب <بيكن> الذي يشكو في «تقدم المعرفة» أن العبارات المختارة تفضّل على الموضوعات المهمة والمناقشات الجادة . والنقطة الرئيسة في انتقاده أن أولئك الذين يتبعون التوجّه الشائع إنما يبحثون عن المفردات أكثر من بحثهم عن جوهر المادة . وهكذا يعيد <بيكن> تقديم مشكلة «المادة» و«الكلمة» .

فضيقه بالكلام المبهرج وتوكيده على «المادة» يشاركه فيها <مونتين>: «طريقة في الفصاحة تغرينا بما فيها من تناغم فتدفعنا إلى دراستها أكثر من المواد» («نظرة في چچيرو» مقالات ، ترجمة <چارلسس كوتن> ط ٣-١٧٠٠ ، مج ١ ، ص ٣٩٧) .

ومن المفيد ملاحظة أن <مونتين> يفضل الإسبارطين الذين «صرفوا همهم للبحث في الأشياء» على الأثينيين الذين ما زادوا على أن «جلدوا رؤوسهم حول الكلمات» («عن التحذلق» مج ١-ص ٢١٠) بينما كانت علاقة المؤلف -القارئ برعاية البلاغة مكروهة عنده: «لن أرضى بكاتب كل هممه أن يجعلني منتبهاً» («عن الكتب» مج ٢-ص ١٣٣) . «الأشياء» و«المادة» التي يشير إليها كل من <بيكن> و<مونتين> تشمل جميع الظواهر التي يرغب العالم التطبيقي أن يبحث فيها . فبروز الروح العلمية في البحث ، بما فيها من شك وعدم ثقة بالمرجعية القائمة ، ساعد في إضعاف قبضة البلاغة بشكل أكبر . فمبدأ المحاكاة في النظام التعليمي قد بدأ في التراجع أمام مثال النمو والتقدم عن طريق الاكتشاف . فحتى «الجمعية العلمية» قد اقترحت مستوى جديداً في أسلوب النشر ، خصوصاً بما يناسب التقارير العلمية والمناقشات ، أسلوب يتعمد تجنب الزينة . وحسب <توماس سبرات> أول مؤرخ للجمعية ، كان الأعضاء يحاولون الرجوع إلى النقاء والاختصار الأول ،

عندما كان الإنسان يعبر عن كثير من «الأشياء» بما يقترب من عدد معادل من «الكلمات» (تاريخ الجمعية العلمية-١٦٦٧ ، ص ١١٣) .

وخلف هذه الحماسة للإصلاح تكمن ريبه ، بل خشيته من الكلمات . فالمعارضات والمشاحنات في القرن السابع عشر كانت تُعزى إلى اللغة ، ومن ثم إلى البلاغة . فالخطابات غير المسؤولة صار ينظر إليها على أنها السبب في إلهاب المشاعر المدمرة في الحرب الأهلية ، وفي تشجيع «الحماسة» اللامنتمية والتعصب . وبعد عودة الملكية توجّه الطلب إلى الوعّاظ والسياسيين أن يتجنّبوا زينة الكلمات ، والتوجّه نحو العواطف . فالمجازات مطبّات وضلالة . مثل هذا الموقف لم يكن جديداً تماما . ففي ساحة القضاء الأولى في أثينا :

«أريوباگوس» جرت محاولة لمنع البلاغة في عدد من الحالات التي قدّمت إليها- ولكنها استعادت قوتها في أواخر القرن السابع عشر بسبب الخوف من تجدد الصراع المدني بسبب إعلاء العلماء «للفعل» فوق «الكلام» وبفعل سلطة الفيلسوف <جون لوك> . يؤكد هذا الفيلسوف أن الغرض الرئيس من اللغة هو التوصيل ؛ وأن اللغة المجازية تميل إلى إعاقة التوصيل بإدخال الغموض والمشاعر الخارجية ؛ وأنها بذلك تتسبب في إساءة استعمال اللغة ويجب أن تُستبعد عنها . ولا يمكن قول الكثير عن البلاغة : «يجب أن نعترف بأن فن

البلاغة جميعاً ، باستثناء النظام والوضوح وجميع التطبيقات المجازية المصطنعة التي اخترعتها فصاحة الكلمات ، أنها ليست سوى غواية إلى الأفكار الخُطأ ، وتحريك العواطف ، لذا فهي تؤدي إلى تضليل الحكم فتكون بذلك خديعة مكتملة (مقال حول الفهم الإنساني-ط ٤ ، ١٧٠٠ ، الكتاب الثالث ، فصل ١٠ ، ص ٣٠١) . وبعد تردد يعترف <لوك> بأن البلاغة شائعة- ولكن هذا يُبين أن البشر يجدون متعة مُنحرفة في كونهم منخدعين .

أما التواصل بالنثر فقد بقي فيه شيء للبلاغة لتعني به - صفتا الوضوح والترتيب . ويستطيع أصحاب التوجهات الكلاسيكية أن يُطمئنوا أنفسهم بأن <كوينتيليان> قد وفرّ خزناً ثراً من هاتين الصفتين : فهو يرى أن «الوضوح هو الضرورة الأولى في الأسلوب الجيد» (٢٢-٢/٨) . «علينا أن نتأكد أن لا محض كل سامع يجب أن يفهمنا ، بل إنه سيغدو من المستحيل عليه أن لا يفهمنا» (٢٤-٢/٨) ؛ ترجمة <بليز> محاضرات ، (مج ١/ص ١٨٥) . وفي ميدان الشعر بقيت الفصاحة مسألة يجب اعتبارها . فقد بقي التعليم المدرسي والجامعي قائماً على الكلاسيكيات ؛ واستمرت دراسة الخطباء والتمرينات البلاغية كما استمر توجيه التمرينات البلاغية . وتبين مجلة «سبيكتيتر» حالة الهدنة غير المريحة في السنوات الأولى من القرن الثامن عشر ، فعلى صفحاتها نجد كلمتي

«فصاحة» و«خطابة» موضع تقدير ، ولكن «بلاغى» أصبحت عبارة استهجان واضح ، كما أصبحت عبارة «خَيْلاء البلاغة» شيئاً يشبه الوَسم .

ومع تقدم القرن الثامن عشر تضاءلت شدة النظرية الأدبية البلاغية . وجرى تخطي الحدود الفاصلة بين «أنواع» الأدب على يد كتاب المآسى المدينية والكوميديا العاطفية . وإذا تضاءلت الأنماط ، فقد أخذت اللياقة معها ففقدت اللياقة الأسلوبية سبب جودها إذ لم يُعد لها ما تتصل به بشكل واضح . وفي الوقت نفسه كان مفهوم الشعر بأجمعه في تغير ، ولم يُعد ينظر إليه فناً عاماً يمكن الحكم عليه بمعايير خارجية من المسؤولية الأخلاقية (مثل البلاغة) بل فناً شخصياً جداً لا يطلب هدفاً خارجياً ، بل هو ذاتي أخلاقياً وغرَضُه ليس التوصيل بل التواصل مع الذات . وقد بين <جون ستيوارت ميل> هذا التفريق بشكل شديد الوضوح في مقالته بعنوان «ما الشعر» في عام ١٨٣٣ :

«الشعر مثل الفصاحة في التعبير عن المشاعر أو النطق بها . ولكن إذا جاز لنا استعمال النقيض قد نقول إن الفصاحة تُسمع والشعر «يُسترق السمعُ إليه» . فالفصاحة تفترض وجود جمهور ؛ وخصوصية الشعر تبدو لنا أنها تقع في لا شعور الشاعر بوجود سامع . والشعر شعور يعترف عن نفسه لنفسه ، في ساعات الوحدة . . . والشعر جميعه من طبيعة مناجاة

الذات . . . والذي سبق أن قلناه لأنفسنا قد نقوله إلى الآخرين فيما بعد . . . ولكن يجب أن لا يبقى أي أثر في العمل نفسه من الوعي بأن عيوننا تراقبنا» . (مقالات مل في الأدب والمجتمع ، تحرير ج. ب. شنيفند ، نيويورك ، ١٩٦٥ ، ص ١٠٩) . يرى <مل> أن «الشعر العام» تناقض في التسمية . و«الشعر الحق» (ولو أننا قد نسأل أين يوجد الشعر الحق حسب تعريف <مل>) قد انفصل الآن عن البلاغة التي نزلت سمعتها إلى أوطى درك .

وكان لهما أن يسقطا إلى أدنى من ذلك تحت الهجوم الكاسح من <بنيديتو كروچه> الفيلسوف الناقد الإيطالي . كان <كروچه> عدواً عنيداً لجميع التصنيفات إلى أجناس ، وإلى جميع التقسيمات والتفريقات (مثل الوسائل والغايات) في عالم الفن . كانت الوحدة مطلبه ، وعدم انقسام «الحدس» الفني عن التعبير الفني . وفي كتابه بعنوان «الجمالي» (١٩٠١) يقول إن البلاغة فن ملوث لأنه يشمل عناصر مثل وجود الجمهور الذي ليس للفنان الحقيقي به أية علاقة . لكن البلاغة مؤذية أساساً لأنها تفصل بين اللامنفصلات الكبرى ، الأسلوب والشكل ، المحتوى والتعبير . يهاجم <كروچه> البلاغة بوصفها مبدأ مقصراً في الأسلوب ، «نظرية أشكال مبهرجة» تعرض عملية في التأليف يكون فيها التزيين مضافاً إلى عبارة بسيطة غير مزينة . ويصرّ <كروچه> ، على الرغم من التعليمات

البلاغية على النقيض من ذلك ، أن الأسلوب ليس زينةً مضافةً بشكل فُج ، ويلاحظ بشكل عابر أن نظرية الشكل المُبهرج قد تلقّت الدعم من عادة استعمال اللغة اللاتينية لأغراض أدبية وتعليمية . وعندما يكتب الأديب بلغة مية فهو يميل إلى رؤية صنّعه في إطار استعمال الكلمات من الخارج لا من الشعور بها في نبضه . ويرى <كروجه> أن نظرية في فن البلاغة هي أسوأ مما لا خير فيه . وأن نواقصها مكشوفة بطبيعة الفعالية الجمالية نفسها التي لا تعرض نفسها إلى التقسيم ، إذ لا يوجد شيء يدعى الفعالية من نمط ألف أو من نمط باء ، كما لا يمكن للمفهوم نفسه أن يعبر عنه الآن بطريقة وبعدها بطريقة أخرى . (الجمالي ص ٤٣٦) .

إن العادة البلاغية في التبويب والتصنيف ، ولو أنها قد سهّلت في نقل القواعد من كتاب مدرسي إلى آخر ، لم تكن دائماً نعمة غير ممزوجة . فلقد ادّعى <ر . بولغار> أن إعداد مخططات الشخصية والتمارين البلاغية المشابهة قد رعت الميل لرؤية الكائنات البشرية في حدود أنماط معينة : وربما كانت البلاغة قد ساعدت في تكديس تطور الأفكار الكلاسيّة حول علم النفس وعلم الأخلاق (التراث الكلاسي صص ٣٨-٩) . وأشكال البلاغة قد تبين أنها كذلك لا يمكن تطبيقها لأنها محدودة في المناظرة والخلاف . وقد عبّر عن هذه القضية بوضوح <رچارد لينام> الذي يرى أن الفرضية الأولى في

الشكل البلاغي هي أن جميع المناظرات متعارضة ، أو يمكن أن تكون كذلك ، وأنها تتحدى أية قضية يمكن أن تقع في مجال «كلا- و» بدلاً من «إما-أو» .

فقد تستطيع أن تقدم شكلاً للمناقشة ولكن ليس للتسوية . ومن المعقول أن نسأل كم من التسويات قد أعيقت بفعل «الشكل»؟ (قائمة بالمصطلحات البلاغية ، ص ١١٣) . والكلمة الشائعة اليوم «حوار» بل العبارة الأكثر شيوعاً «الحوار المُستمر» تشير إلى تفضيل واضح وأنسب نحو أشكال مرنة من المناقشة التي لا تضع عوائق في طريق التسوية بل تحاول استيعاب وجهات النظر المختلفة .

وأخيراً يجب الاعتراف بأن البلاغيين قد كانوا أحياناً أسوأ أعداء البلاغة . ففي القرن التاسع عشر لم يكن من غير الطبيعي أنهم بدأوا يُظهرون عجزهم في الوثوق في الدور والمعزى لتعاليمهم ، وبدأت منشوراتهم نتيجة لذلك بالتكرار والحذر . ويسخر <أي . أ . رچاردز> من نصيحة <المطران واتلي> حول الأسلوب ولكن انتقاداته يمكن أن تُطبّق في مكان آخر : «بدلاً من بحث فلسفي حول كيف تعمل الكلمات في الحديث نجد العبارات العادية من الكلام الشائع : كن واضحاً ، ولكن لا تكن جافاً إحترم العبارات المستعملة ؛ كُن طويل النفس ، ولكن لا تكن مبهور النفس» (فلسفة البلاغة ، ص ٨) .

وجميع الآثار لهذه العوامل تتضح في الاستعمالات التي تنال من «البلاغة» التي وردت في الفصل الأول . وتصبح البلاغة موضع شك أخلاقيا إن لم تكن فعلا موضع لوم وانتقاد . هي زينة مضافة : فن المقاطع الملونة وحيل المناظرة ولغة مقنّعة بشكل فكرة . وصار يبدو أن البلاغة قد دُفعت إلى الوراء وإلى الأبد ، إلى مظانّها الأصلية وإلى معادلاتها الحديثة : ساحات الخطابة والقضاء ، المنبر السياسي وغرفة المحاضرات .

تجديد البلاغة

كان <كروچه> يدرك أن البلاغة من الخطورة بحيث لا يمكن تركها تتوارى بهدوء . ويجب أن تستمر «الأصناف البلاغية» بالظهور في مناهج المدرسة ، كما أعلن ، لكي تبقى تحت نظر دائم من العين الناقدة . «أخطاء الماضي يجب أن لا تُنسى . . . وما لم يُقدّم وصفٌ للأصناف البلاغية بمصاحبة نقد لها فثمة خطرٌ أن تعود للظهور من جديد» (الجمالي ، صص ٧٢-٣) . كان هذا النوع من الوصف والنقد هو الذي اتّخذه <أي . أي . رچاردز> في كتابه بعنوان «فلسفة البلاغة» (١٩٣٦) . ويشترك <رچاردز> بالكثير مع <كروچه> . فهو مثله شديد المعارضة لأي تفريق فج بين الشكل والمضمون ولذلك النوع من المجاز «غير المناسب بشكل تعيس» الذي يشير إلى اللغة رداءً للفكرة . ثم إنه يرفض ما يدعوه «خرافة المعنى الصحيح» أي الاعتقاد الذي تقوم عليه الأوصاف التقليدية للمجاز ، الذي يقول بأن الكلمة يمكن أن يكون لها «معنى صحيح» يوجد في «المجرّد» ، منفصلاً عن الاستعمالات الفعلية

لتلك الكلمة (ص ١١-١٢) . وقد اختلف <رچاردز> عن <كروچه> في أنه يعيد تركيب البلاغة فيبني منها بلاغة جديدة لتكون بديلاً عن القديمة . ويرى <رچاردز> أن البلاغة القديمة كانت «نظرية المعركة بين الكلمات» إذ كانت تعاليمها وقواعدها «محكومةً بدافع المخاصمة» وبالْحاجة إلى الإقناع وكسب القضايا . وقد كانت سلاحَ المخاصمة ، «والمخاصمة تكون عادة باستخدام انفجار مجموعة منتظمة من أنواع سوء الفهم لأغراض شبه حربية» (ص ٣٩) . والبلاغة الجديدة ، بعيداً عن استغلال العقبات التي تعيق التواصل الواضح هي دراسة حالات من سوء فهم «وعلاجاتها» (ص ٣) . والبلاغي الجديد لا يحمل سكينَ تقليم حادة . بل إن واجبه الانتباه الشديد إلى معاني الكلمات ومسارها في السياقات ، وهذا يقتضي الانتباه إلى الغموض . وهنا يختلف <رچاردز> عن النظرة التقليدية في الغموض بكونه عيباً في الأسلوب يؤدي إلى الإبهام ، أو أنه طريقة بارعة للوصول إلى الضحك . ويرى <رچاردز> أن الغموض صفة طبيعية في اللغة ، «وسيلة لا يمكن الاستغناء عنها في كثير من كلامنا المهم وبخاصة في الشعر والديانة» (ص ٤٠) .

والبلاغة المُعاد تعريفها تقوم بدور مركزي في نظرية الشعر عند <رچاردز> لأنه يحسب الأدب بالدرجة الأولى صفقة بين المؤلف والقارئ . وقد شجّع عمله التوكيدَ على عنصر الكلام

في الأدب ، كما شجّع النقاد الأمريكيين الجدد وغيرهم ، وبعث اهتماماً مُجدداً بالطريقة التي تعمل بها القصيدة . وتأثير هذه البلاغة المستعادة في النقد الأدبي قد سبقت الإشارة إليه . وقد جرت إعادة تقويم الكتابات التعليمية والإقناعية بشكل واضح ، وبخاصة كتابات الهجاء المتداول . كما جرت دراسات تفصيلية عن «وسائل الإقناع» المستعملة عند شعراء ومسرحيين معيّنين . كما جرى البحث كذلك في طرائق الروائي في تقديم الخبرة إلى قرائه وطرائقه في «الإخبار» أو «الإظهار» أو العرض بشكل درامي ، وبخاصة في كتاب <وين بوث> بعنوان «بلاغة الرواية» . وموضوع <بوث> هو «المصادر النظرية المتاحة لمؤلف الملحمة والرواية أو القصة القصيرة ، وهو يحاول واعياً أو غير واع أن يفرض عالمه الخيالي على القارئ» . ويبدو هذا وكأنه نسخة مُعدّلة من تعريف أرسطو للبلاغة - باستثناء كلمة غير واع . وهذه الكلمة قد تظمن أمثال <كروچه> الذين يخشون إذا كان للفنان حتى ولو نصف نظرة إلى جمهوره ، فإن رؤيته الحدسية قد تتأثر . ويرى <بوث> أن نجاح بلاغة كاتب لا تعتمد على إن كان قد فكّر بقرائه وهو يكتب ؛ فإن كانت الحسابات وحدها لا تقدر أن تضمن النجاح فالصحيح كذلك أنه حتى أكثر الكتاب غير الواعين والأفذاذ ينجحون إذا استطاعوا أن يجعلونا نشارك في الرقصة (المقدمة) . ومثل <رچاردز> يعترف <بوث> بالسيطرة التي يفرضها المؤلف على أفكار ومشاعر قارئه . وهنا نتذكر

توكيد دكتور جونسن : «الكتاب عبثٌ وسُدَى ذلك الذي يَقدف به قارئه جانباً ، وهو لا يسود إلا إذا أبقى الذهنَ في أسارٍ بهيجٍ» (حياة درايدن) . وقد أصرَّ <جونسن> كذلك على أن الأدب صفقة بين المؤلف والجمهور . والمرء الذي يكتب لنفسه وحده لا يمكن أن يشكو أنه لا يجد قراءً .

وتنامي معرفتنا بالعلاقات التاريخية بين الأدب والبلاغة قد دفعت بالدراسات النقدية في مسارات بلاغية أكثر تقليديةً . وقد اكتشفت بنية الخطبة الكلاسية في عمل <سدني> بعنوان «اعتذار للشعر» وفي عمل <درايدن> بعنوان «استعادة النجم» ؛ وأنظمة في التركيب مستقاة من البلاغة الكلاسية قد وجدت في أعمال <بيكن> ؛ كما جرى البحث عن وظيفة وأهمية المحسنات في أعمال مختلفة بين «الفردوس المفقود» و«تريسترام شاندي» . مثل هذه الدراسات قد أثارَت السؤال العملي جدا حول التسمية . إن التحليل المفصّل والشامل للمحسنات يستدعي معالجة مصطلحات ، مثل الجناس والغلو ، أكثر نفاسةً من المؤلف لدينا . وصعوبة التمييز بين «إنتيروكاتيو» و«بيركونتاتيو» مثلا لا تقل صعوبتها مع قلة الاتفاق بين أنصار البلاغة حول المعنى الدقيق لبعض المصطلحات التي يستعملونها ، كما لأكثر التسميات مناسبةً للمحسنات ؛ فبعض النقاد يفضل الأشكال الإغريقية «أوكسيسيس ، إيبيليكسيس» وبعضهم يفضل المقابل

باللاتينية «إنكريمينتم بيركونتاتيو» وبعضهم يفضل مزيجاً بين الاثنين . وعندما ظهرت المشكلة قبل بضع سنوات على صفحات «مقالات في النقد» قال <دونالد ديفي> إن تبني المصطلحات البلاغية على نطاق واسع «قد يلغي القارئ العام تماماً ويجعل النقد الأكاديمي دكاناً مُقفلاً تماماً» ولو أنه عاد ليقول إن بعض المعرفة بالمصطلحات البلاغية قد تجعل من الأسهل الحديث عن المحسّنات أو الأنظمة التي يصادفها «القارئ العام» ولكنه لا يستطيع أن يعطيها الاسم المناسب .

وحول هذه النظرة يكون للمصطلحات في الأقل وظيفة والكلام النقدي الموجز . ولكن حسب أية نظرة أخرى لا يمكن أن تكون بديلاً عن دراسة نقدية ذات آثار معينة في أعمال معينة لمؤلفين معينين . ولا يفيدنا كثيراً أن يقال لنا مثلاً إن الجناس يوجد في قصيدة «الملليكة الحورية» أو «أبسلوم وأكيتوفيل» و«أنشودة البحار العجوز» . ولا بد من العودة إلى تلك النصوص لنكتشف ما الذي تستطيع فعله المحسّنة المسماة «جناس» وأية أنواع من الأنغام والمشاعر يمكنها إيصالها . ففي مقطع مفيد من دراسته الحديثة بعنوان «البلاغة الكلاسيكية في الشعر الإنكليزي» يقوم <برايان فيكرز> بعمل هذا بالضبط : فهو يختار ويعلق على أمثلة مختلفة من هذه الوصفة بشكل «أنتيمتابولي» من بين أعمال <مونتين> ، <أوقربري> ، <ستيرن> ، و<كونراد> (ص ١٢٠-١) . فإذا كانت استعمالات

المحسنة نفسها على هذه الدرجة من الاتساع فإن نقطة التلاقي والبنية الشكلية للمحسنة تكون أضعف من أن تفيد الناقد (وقيمتها للتحليل اللغوي مسألة مختلفة قليلاً). وقد أفادت العداوة التقليدية للبلاغة من عدم قدرة الأوصاف الشكلية للمحسنات، وافتقارها لما يؤهلها تفسير الأثر الأدبي بل الخطابى، لذا تقبلت بابتهاج خضوع الأسماء القوية للنسيان:

لأن جميع قواعد البلاغي
لا تُعلم شيئاً سوى اسم أدواته .

(صموئيل بتلر، هيوديراس ١-، النشيد-١٩ / ٩٠-٩٠)

وقد يجيب البلاغي إنه ليس من الخسران أن يعرف المرء أسماء الأشياء التي يتحدث عنها، شريطة ألا يبالغ في قيمة تلك المعرفة. كما يجب أن تكون البداية بتناول النص الأدبي بتفحص المحسنات الفاعلة، التي تتميز بما لا يستهان به من التنظيم الدقيق للكلمات على الصفحات المطبوعة. ودارس المحسنات يجب أن يكون قارئاً شديداً العناية. كما يجب أن يكون كذلك قارئاً تركيزه على القصيدة لا على الشاعر. وتشدد <روزموند تيوف> جاهدةً على أننا في قراءة الشعر الإليزابيثي والماوراطبيعي يجب أن نُطبّق «معياراً ذا فعالية بلاغية». ويجب أن نرى في الشعر ليس تعبيراً عن مشاعر المؤلف بل معالجة معتقدات ومشاعر قرائه:

« كانت النظرية في السابق تقول إن الشعر قد تكون
كعلاقة أقيمت بين موضوع وشاعر ، ولا يمكن أن يقيمها إلا
شاعر . والتوكيد على الشعر كدليل مُهم على العلاقة بين
موضوع وشاعر بعينه هو توكيدٌ قد تعلّمناه منذ زمان ، ويبدو أنه
لا يفيد كثيرا في فهم الشعر السابق» .
(الصورة في الشعر الإليزابيثي والماوراطبيعي ، ص ١٨٩) .

ومن المؤكد أن النظرية البلاغية يمكن أن تحمينا من زيادة
التبسيط في علاقة الشاعر- الموضوع . وقد عبّر عن التحذير
الضروري لذلك <إيرل أوف شافتسبري> . فهو يقتطف قول
<سترابون> ليدعم الرأي التقليدي بأن «من المستحيل أن يكون
المرء شاعراً كبيراً مهماً إذا لم يكن أولاً إنساناً طيباً فاضلاً» ؛ ثم
أضاف قوله إننا بوصفنا قراءً ليس في وسعنا إلا أن نطلب من
الشاعر «في الأقل أن يكون صادقاً بشكل واسع ، وفي جميع
الأحوال صديقاً للفضيلة من خلال قصيدته» («مناجاة أو
نصيحة إلى مؤلف») (خصال- ط ٢ / ١٧١٤-مج ١ ، صص ٢٠٨
و٢٧٨) . ولانستطيع أن نجادل مباشرة ، من الأثر الفني ، حول
النتيجة النهائية بإرجاعها إلى أسباب أخلاقية أو عاطفية .
يتطلب <شافتسبري> توافر الصدق أو الفضيلة في الشاعر
والقصيدة معا ، ولكنه يرى أن هذا لا يعني بالضرورة تماهي
القصيدة مع الشاعر ولا حتى إيجاد علاقة مباشرة بينهما .

والحقيقة أن النظرية البلاغية قد وصفت هذه العلاقة بأشكال مختلفة . فمن الناحية الأبعد نجد لا أخلاقية السوفسطائيين : الخطيب ملتزمٌ بكسب قضيته بغض النظر عن فضائلها ؛ فمعتقداته الخاصة ومشاعره ليست ذات علاقة . ومن الناحية الأخرى لدينا <بليزر> الذي يقول : الكاتب المبدع . . . لا يتظاهر بمشاعر لا يضعه فيها موضوعه ؛ فهو يتكلم كما يشعر ؛ لكن أسلوبه سيكون جميلاً لأن مشاعره متوثبة . . . ويجب أن نحرص على أن لا نتصنع الدفء من دون أن نشعر به . . . فالقلب لا يستجيب إلا للقلب» .

(محاضرات ، مج ١/ص ٣٦٥ ، مج ٢/ص ٥٥)

وعلى الخطيب أن يتكلم بمنتهى الصراحة والإخلاص وإلاّ فشل في تحريك جمهوره . مثل هذه النصيحة لا بد منها عندما تكون الخطابة من على منبر . ولكنها تصدق كذلك على شاعر الحب . فعليه أن يُقنع حبيبته بقبول حبه بإقناعها بجديّة مقصده . فهو ، كما أدرك <سدني> ، سوف ينكشف بسبب «العنف أو الطاقة» في قصيدته . وبعبارة أخرى ، تتحول أحاسيس الشاعر النشطة خيالياً إلى حيوية فنية . وبين هذين التطرفين يأتي مبدأ وجوب تعاطف الخطيب مع أولئك الذين يتحدث نيابة عنهم . فهو لن يُحسّ بالغضب أو الحزن نفسه مثل الإنسان الذي قد قاسى الخسارة أو الظلم بالفعل ، ولكن إذا أراد أن يحرك سامعيه نحو الإشفاق على ذلك الشخص

فعلية أن يشعر عنه بتفهّم خيالي ، ويجب أن يكون في الوقت نفسه مُنشغلاً بتعاطفه ومُنفصلاً في سيطرته التقانية .

وكل هذا يميل إلى القول بأن مصطلحات ومفهومات البلاغة التقليدية ما يزال لها دورٌ تقوم به في النظرية النقدية وفي التطبيق . وفي أدنى مستوى ، تقدّم البلاغة شيئاً للمناقشة ضده ، كياناً صلباً من النظرية الذي يستثير الناقد الأبق لكبي يشكل قصيته الخاصة . ويصوّر <دبليو .ك .ومسات> مثلاً بارزاً على ناقدٍ متمرسٍ بالنظرية البلاغية ولكنه غير راغبٍ بالبقاء في حدودها . وبصورةٍ أكثر إيجابية نستطيع أن نرى استمراريةً في «تفسير النصوص» . فالدراسات الجديدة في الأسلوبية والألسنية تبحث في ميادين سبق أن بحث فيها البلاغيون : العلاقة بين الكلمات والأشياء ؛ مشكلات النقل والترجمة ؛ الآثار النفسية للغة المجازية ؛ مسار الكلمات في السياقات - إلى جانب الإضاءات في البلاغات الإقناعية في لغة الإعلانات . وقد كتب <جفري ليتش> يقول إن الألسنية تقدم الآن «بلاغتها الوصفية» الخاصة بها ، وأن واجب الأسلوبية هو «تعليل المظاهر الألسنية في النص من جهة أهميتها للتأثير الأدبي والتفسير» (ملحق التاميس الأدبي ، ٢٣ تموز/ جولي ١٩٧٠) . وربما كان الاستمرار الأكثر أهمية من غيره هو الاعتقاد بقُدسية الكلمات الذي كان موضوعاً متكرراً في هذا الكتاب . فالمفهوم الكلاسي عن الكلام أنه هبةٌ نفيسةٌ من

الآلهة قد بقي في الأقوال الحديثة أن اللغة يجب أن تُستعمل
ويُستجاب إليها بعناية وتمييز وجدية أخلاقية .

«الكلمات هي نقاط الالتقاء في ميادين من الخبرة حيث
لا يمكن لها أن تلتقي في الأحاسيس أو في الحدس . فهي
المناسبة والوسيلة لذلك النمو الذي هو جهد الذهن الذي لا
ينتهي من أجل أن يرتب نفسه . من أجل هذا كانت لنا لغة .
فهي ليست محض نظام إشارات ، فهي أداة جميع تطوّرنا
الإنساني المتميّز ، وفي كل شيء نكون فيه أبعد من الحيوانات
الأخرى» . (رچاردز ، فلسفة البلاغة ، ص ١٣١) .

هذه هي المشاعر والنبرة الجادة عند <إيزوكراتيس> وهذه
الكلمات منقولة عن المقطع الأخير في كتاب <رچاردز> مقطع
يختتم بجملته من <هنري جيمس> وهو تذكير بارع بالأهمية
الدائمة للبلاغة في أسمى معانيها عند <إيزوكراتيس> : «لذا
فإن الحياة جميعاً تعود إلى مسألة كلامنا ، الوسط الذي من
خلاله نتواصل مع بعضنا بعضاً ، لأن الحياة جميعاً تعود إلى
مسألة تواصلنا مع بعضنا» . (مسألة كلامنا ، ١٩٠٥-ص ١٠)

الفهرس

5	مقدمة عامة بقلم المترجم
7	مقدمة عامة بقلم المحرر
9	حول استئناف ترجمة موسوعة المصطلح النقدي
11	١- مُقدِّمة
11	بعض الأمثلة الحديثة
19	٢- النظرية الكلاسيّة
39	٣- قواعد البلاغة
41	أنماط البلاغة الثلاثة
42	عداد الخطيب
43	المهارات الخمس
75	٤- البلاغة والأدب
83	شُعراء وخطباء
87	بعض الأشكال والموضوعات
93	الإليزابيثيون واللاحقون
103	٥- التحلّي عن البلاغة
115	٦- تجديد البلاغة