

المحور الثاني

دائرة الأسلوب بين
عبد القاهر وجون ميرى

ونقصد بدائرة الأسلوب: المساحة المكونة من العناصر الأسلوبية التي يلتقى فيها عبد القاهر الجرجاني وجون ميرى، وقد انداحت هذه المساحة وفق عناصر الاتفاق بين الناقدين لتشمل هذه الأبعاد:

أولاً: حركية الدائرة ومحور ارتكازها.

ثانياً: العاطفة.

ثالثاً: الأفكار.

أولاً: حركية الدائرة ومحور الارتكاز؛ ويتكون هذا البعد الإرتكازى من جانبين:

الأول: الخاصية الذاتية.

الثانى: التكنيك.

الجانب الأول - الخاصية الذاتية :

- ١ -

وهذا المحور الارتكازى هو مكن الحركة الخاصة للأسلوب؛ حيث تمده الخاصية الذاتية بقوة دافعة، تنبع من العوامل الشخصية التي تدفع الأسلوب فى طرق التأليف المميزة، والتي تشكل ما يُعرف بالعملية الإبداعية - «فالإبداع نفسه عملية ذاتية، وهو ليس محاكاة بالمعنى البسيط، بل إن المبدع يستطيع أن ينتج عملاً فنياً خاصاً به دون غيره»^(١).

فالعمل الفنى الإبداعى هو عمل ذاتى فى المقام الأول؛ تتشكل ملامحه من حيث هذه الذاتية، التى هى علامات لأصالة الأديب (المبدع)، ولذلك فإنها تبعد عن المحاكاة (الاحتذاء)، حيث تتلاشى الملامح الخاصة وتبدو ملامح أخرى مهمة. ومن هنا كان الأسلوب ببعده الاصطلاحى - الذى رأيناه عند كل من عبد القاهر الجرجاني وجون ميرى - هو ما يعبر عن الإبداع والابتكار، حيث رفض عبد القاهر (الاحتذاء) وحَدَّر جون ميرى

H. Lytton Creativity. London. 1973, p2

(١)

من التقليد مهما كانت درجة المقلد، فالإبداع – إذن – نشاط فردي ذاتي، وليس طاقة مختزنة، إنه تنفيذ، والتنفيذ يخرج أو يتحقق من واقع ملموس^(١).

فحركة هذا النشاط الفردي غير متوقفة، إنها الوقود المادى للإشعال الإبداعي؛ حيث تتولد الأصالة الذاتية من خلال ملامح هذا العمل، وتُبنى الارتكازية الخاصة لحركة الأسلوب وأصالته على قواعد تؤسس شخصية الأديب (المبدع)، حيث ظهور الخاصية الفردية (الشخصية) بدناميتها – ولهذا يقول (كلينوود): «إنَّ شخصية الفرد هي نمطه الفريد من الصفات، وإن الصفة هي الطريقة المميزة التي يختلف فيها الفرد الواحد عن الآخرين»^(٢).

فالأصالة الذاتية قوة دافعة متحركة شخصية، لا تدانيها حركة أخرى، ولا تصل إليها لأنها تحتفظ بدوافعها، ووقودها في محور ارتكازها، ولهذا تأتي (الدينامية) بأبعادها الذاتية غير المتساوية مع حركة أخرى. ومن هنا فإن أول قدرة يجب فحصها والاهتمام بخاصيتها في مجال الأسلوب هي قدرة الأصالة – «فلقد كانت هذه القدرة من الأهمية للدرجة التي جعلت كثيرين؛ ومنهم (سارانوف مدتيك) يعتبرها القدرة الإبداعية الأساسية، بل إنه حاول أن يستخدمها مرادفة للإبداع ذاته Creativrtv Orginlity»^(٣).

ولكن هل تعنى قوة الأصالة امتدادها لتعبير الحدود نحو الذاتية؟ إن هذه الأصالة محكومة بحدود فنية تُحاط بها؛ فشأنها في ذلك شأن النظم الذى يشير إليه عبد القاهر الجرجاني: بأنه إطار محدد يحكم العملية الفنية داخله حتى لا تضيق ملامحها في مساحات غير مطلوبة.

(١) مصرى حنورة؛ الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١٤.

(٢) رولف ستاندال؛ مفهوم الأسلوب، ترجمة: لمياء العالى، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ١٩٨٢م، دار الجاحظ، بغداد – العراق، ص ٧٧.

(٣) مصرى حنورة؛ نفسه، ص ١٧.

- ٢ -

والجدة رديفة الأصالة من حيث الابتكار الأسلوبى الذى ركّز عليه عبد القاهر الجرجاني وجون ميرى؛ لأن هذه الجدة هى التى تحدد الملمح المميزة لكل (مبدع)... ولا يكون ذلك إلا فى التكوين الأسلوبى الذى يحدث بفعل الذاتية، ومن ثم يأتى التشكيل اللغوى. إن ملاحظتها تبدو من خلال استخدام الأداة وطرق التعامل معها، فصفة الجدة التى بها كيفية تعامل الشاعر مع أدواته اللغوية، ليست مطلقة وإنما هى محكومة (بمنطق) خضع له الشعراء من قبل، و يخضعونه له من بعد، وهذا المنطق هو المفسر للتاريخ الشعرى والتقاليد الشعرية، فليس تفرد عمل شعرى تفرداً مجرداً، بل إن معنى هذا التفرد هو نجاح الشاعر فى إن ينشأ علاقات جديدة^(١).

فعملية الأصالة ذاتها هى عملية فنية تُبنى على أساس الأداة التى يشكّلها المبدع فى حدود الأعراف والنظم المعنية، والتى تخضع للمنطق الفنى المنظم للعملية الإبداعية، وهذا ما شدّد عليه عبد القاهر الجرجاني فى تحديده لأصول النظم، بالبُعد عن الخلل القاعدى (النحوى)، فهناك حدود لا تتعدى، وعلى المبدع إظهار مقدرته فى حدود هذا التنظيم. فالتنظيم - إذن - تنظيم فنى، وكذا العملية الإبداعية (شعرية وغير شعرية) فهى محكومة بمقررات وقوانين، وهى فى الفن محكومة بنظم وتقاليد^(٢).

وتبدو ملامح الجدة والأصالة واضحة من خلال طرفين هما:

الأول: الخاصية الذاتية (الشخصية).

الثانى: التشكيل الفنى ذاته.

فالطرف الأول (الخاصية الذاتية) المكونة للأسلوب يرتبط بالطرف الثانى الخاص بالتشكيل الفنى؛ وكلاهما وحدة واحدة، وقد اهتم بهذه الخاصية كل من عبد القاهر الجرجاني وجون ميرى؛ فقد أشار ميرى صراحة إلى أن: «الأسلوب هو هذه الخاصية الشخصية للتعبير،

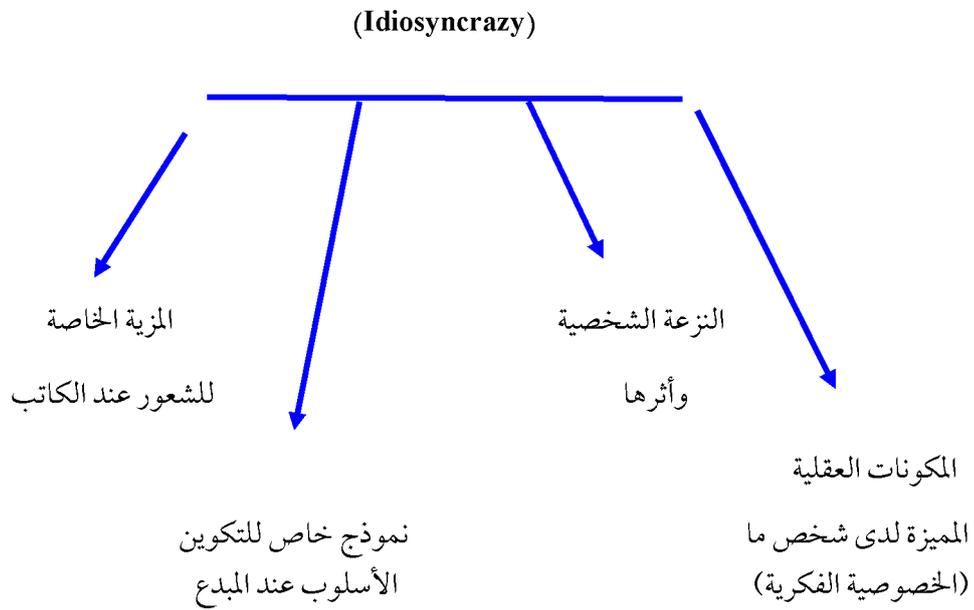
(١) عبد المنعم تليمة؛ مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٠٨.

(٢) عبد المنعم تليمة؛ نفسه، ص ١٠٨.

والتي نستطيع من خلالها أن نتعرف على الكاتب، وذلك عن طريق أمور تحدد هذه السمة الذاتية، المتمثلة في تراكيبه ونظامه وطرق تعبيره»^(١).

ولقد عبّر (Murry) عن هذه الخاصية الذاتية لدى الأديب (المبدع) بمصطلح (Idiosyncrazy)؛ والذي يُنم عن صفات ذاتية للإنسان في كل نشاطه وسلوكه، كما يدل على خصوصية ذاتية في حركة الأسلوب الفني وتركيبه بفعل هذه الخصوصية.

ولقد أشار معجم (Oxford) إلى استخدامات متعددة لهذا المصطلح تدل على التنوع الدلالي؛ حيث تركزت الاستخدامات في^(٢):



ولقد وعى (Murry) هذه الدلالات المتعددة بأوجهها المختلفة لذلك المصطلح، فجاء في مواطن عدّة تدل على هذا الوعي الفني المتعدد الأوجه. وتهتم المعاجم وأهمها (Oxford) على

J. Murry the problem of style , p10 (١)

Oxford dictionary volume v. p532 (٢)

التركيز على جانب الأسلوب اللغوى (لهذا المصطلح) وتكوينه؛ حيث يقول: «بأن يكون (Bacons) له خصوصية أسلوبية معينة ذاتية يمكن للقارئ توقعها، وكذلك التعرف عليها»^(١).

ويتساوى هذا المصطلح الذى نحتة (Murry) فى حركته الصانعة، وفى (ديناميته) الفنية مع ما يريده عبد القاهر الجرجاني نفسه؛ من تفاعل الخاصية الذاتية للأديب، حتى تنتج إنتاجها الفنى المتمثل فى حركة نظامية (أسلوبية) متفردة، تدل بخصوصية على ملامح صاحبها (المبدع)، فلا تشترك ملامح أخرى معها لأديب آخر. فهذه الخاصية هى الحادثة - إذن -، أو هى المحرك الفعال لطبيعة التركيب الأسلوبى (النظم).

يركز عبد القاهر الجرجاني على خطوط هذه الفردية والتى تبدو من خلال استخدام اللفظ وتأليفه فى سياقه واستخدامه بوجه خاص من الوجوه؛ فيقول: «ومن الجلى أن التباين فى هذه الفضيلة والتباعد عنها إلى ما يُنافيها من الرذيلة ليست مجرد اللفظ؛ فكيف؟ والألفاظ لا تُفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب»^(٢).

فكّل من الناقلين (جون ميرى وعبد القاهر الجرجاني) يركّز على طبيعة حركة الشخصية المبدعة، فخاصية الفردية عند (ميرى) تتحكم فى طبيعة التشكيل الفنى للأسلوب، ومن خلالها يحدث النظم (الأسلوب)، وعلى الناقد النظر إلى هذا التشكيل من خلال التراكيب وسياقاتها الفنية ليكتشف أسلوب صاحبه، وذلك من ملامح سماته التى يتعرف عليها انطلاقاً من تلك الخاصية.

ويؤكّد عبد القاهر الجرجاني على خاصية التأليف - أيضاً - فى قوله السابق؛ ويقصد بهذه الخاصية: التأليف والتوافق الحادّين من التمازج السياقى، القائم على التفاعل الذى يحدثه الأديب (المبدع)، وذلك من خلال تعامله مع تراكيبه.

Oxford dictionary ibid , p532

(١)

(٢) عبد القاهر الجرجاني؛ أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

فالتأليف كما يراه ميري - أيضًا - يحدث نسقًا خاصًا من البناء الأسلوبى القائم على الخاصية الذاتية (Idiosya crazy)، والتي تتساوى أبعادها التكوينية مع ما يؤكد عبد القاهر الجرجاني في نظريته هذه للتأليف الإبداعى القائم على ملامح اختيارية معينة ينتقيها الأديب للتعبير عما يُعرف بالسماة الذاتية.

فعملية الاختيار - إذن - هى العملية الإبداعية ذاتها، وهى الخاصية الفردية، لأنها ستحدد بدورها أساس انتقاء الكلمة وفق المعنى الداخلى المحرك للمبدع. ويقول عبد القاهر فى هذا الأمر: «بأن الكاتب أو الشاعر يعمد إلى وجه دون آخر».. فكلمة (يعمد) التى ركز عليها تدل على القصدية الإبداعية، كما تدل على أن هناك دوافع داخلية من الأديب تجعله يتحرك بقوة القصدية إلى اختيار المادة المشكلة للمعاني فى ذاته.

ولا يقف عبد القاهر عند هذه الإشارة النظرية القصيرة للقصدية الإبداعية، ولكنه دعم أبعادها الفنية من خلال التطبيق العملى التحليلي؛ فيقول: «لو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عددًا؛ كيف جاء وانفق، وأبطلت نضده ونظامه الذى عليه بنى، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيّرت ترتيبه الذى بخصوصيته وبنسقه المخصوص أبان المراد تجد أن تقول فى: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) (منزل قفا ذكرى من تبك حبيب)، أخرجته من كمال البيان، إلى مجال الهذيان - نعم وأسقطت نسبة إلى صاحبه، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه، بل أحللت أن يكون له إضافة إلى قائل ونسب يختص بمتكلم»^(١).

ومن كلام عبد القاهر الجرجاني هذا الذى شفعه بالمثال العملى الموضح لنسبة العمل إلى صاحبه نرى ثلاثة أمور:

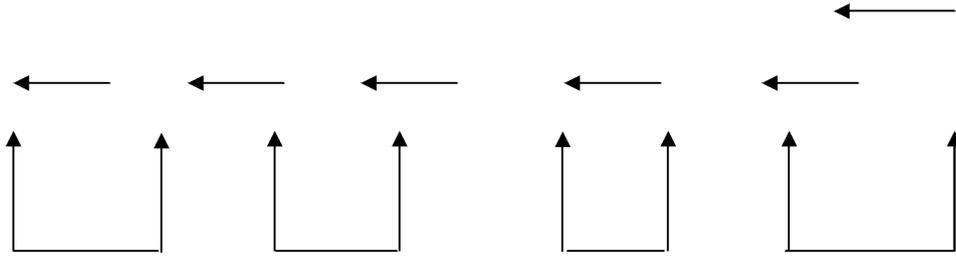
الأول: الاهتمام بوضع التراكيب و (دينامياتها) المستمدة من فاعلية المبدع، خاصة وهذا الوضع هو الإبداع (Creativity) ذاته، فالتأليف يأتى حسب نظام نفسى لدى القائل. وهذا

(١) عبد القاهر الجرجاني؛ الأسرار، ص ٤، ٥.

أمر يرتكز عليه؛ حيث يُشير - دائماً - إلى نظم المعانى فى النفس، والتى هى أساس فى نظم الذات الداخلىة.

الثانى: إننا نلحظ من هذا القول اعتماد قائله (عبد القاهر) على استخدام مصطلحات خاصة بالرباط النفسى للكلمات؛ مثل (إسقاط نسب القول إلى قائله)، مما يدل على لُحمة الصلة بين المبدع وعمله الإبداعى ذاته؛ أى بين العمل ومنشئه، كما يدل مصطلح المنشئ - الذى يركّز عليه عبد القاهر - على أن هذا التكوين الفنى له نظامه العضوى الذى لا تنفصل فيه جزئياته، بل تعتمد على أبعادها الترتيبية المتوالية، وعند إخلال هذا الترتيب تتبدد صلة النسب ولا يصبح الإبداع - حينئذ - إنشاء، ولكنه يصبح شيئاً غير ذلك، فشطّر امرئ القيس لم يتكون إلا من خلال حركة تموجية إنشائية مندفعة بالفعل الذاتى الخاص لامرئ القيس نفسه.

قفا + نبك + من ذكرى + جيب + ومنزل



الحركة التموجية (الدينامية) للإنشاء الإبداعى وتفاعلاتها

وهذه الحركة التموجية الارتباطية تتساوى مع ما يريده جون ميرى؛ من دلالات متوَلِّدة عند استخدامه لمصطلح (Idiosyn crazy) الخاصية الذاتية للإنشاء الإبداعى.

ويلتقى اهتمام ميرى بالجوانب التطبيقية مع منهج عبد القاهر فى هذا الموضوع، وذلك عندما أشار إلى ملامح التعرف على أعمال الأديب؛ فيقول: «إننى قد تعرفت على كاتب المقال

المنشور بجريدة السبت، إنه السيد (Santsbury)، إنك لا تستطيع أن تخطئ أسلوبه الخاص^(١). ثم يقول محققاً دعوته لمعرفة الملامح الشخصية، فالأسلوب - هنا - يعنى التفاعل الشخصى؛ أى هو الجوانب الذاتية فى التعبير (والتي من خلالها نستطيع التعرف على الكاتب)^(٢).

إن ميرى بهذا القول يلتقى مع ما يريده عبد القاهر الجرجانى؛ عندما اعتمد على الجانب العملى التحليل لشطر امرئ القيس، وذلك من جوانب العوامل الذاتية الدافعة لتكوين التراكيب بأبعادها التى تمتزج مع حركة القول ذاته ونسقه المتتابع.

كما يُشير ميرى إلى أن هناك - أيضاً - مجموعة من العناصر التى توجد وتحدث ملامح التراكيب، لتتناسق مع دفعات الملامح الإبداعية بقوة السمات الشخصية، أو الملامح الذاتية التى يمكن بها معرفة صاحب الأسلوب الذى نقرؤه^(٣).

فكل من (عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى) قد ركّز على وجود الملامح الشخصية التى تعمل على تأليف ذاتى بشكل بارز وخاص للأسلوب، فكل كاتب (ديناميته) المحركة لأسلوبه، وتصنع هذه (الدينامية) الملامح الأسلوبية بأشكالها الانتهاية إلى كاتب بعينه.

- ٣ -

فالناقدين (عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى) يُشيران إلى أهمية الابتكار الأسلوبى الذى من خلاله تظهر الملامح جلية، كما يجذران من التقليد الذى يؤدى بدوره إلى الأعمال الشائهة، وذلك ما رأيناه خلال حديث عبد القاهر عن الاحتذاء، ويظهر واضحاً عند (Murry) فى حديثه عن أسلوب (مارلو) المميز - فعندما يريد شكسبير نفسه أن يكتب فى أسلوب (مارلو) ذاته فإنه فى تلك الحالة سيكون غير قادر على الإتيان بروعته، وعندما يصبح

J. Murry ibid , p4 (١)

J. Murry ibid , p4 (٢)

J. Murry ibid , p5 (٣)

قادراً على ذلك فحينئذٍ سيكتب بأسلوبه الشخصي، وهذا الأسلوب — بالطبع — سيختلف كلية عن أسلوب (مارلو) ^(١).

إنه لا يمكن لأديب أن يكون في نفس بصمة الأديب الآخر، فالأسلوب بهذا التكوين الذاتي مثل بصمة الإصبع؛ كما يقول (S. Ulman) ^(٢). وبصمة اليد لا يمكن أن تعدل أو تغير، أو يجل محلها خطوط أخرى لبصمة أخرى، وهكذا الأسلوب كما يشرح (S. Ulman) ذلك من خلال عرضه للقول السابق ^(٣).

ومن هنا؛ فإن دراسة النص الأدبي أسلوباً تعتمد على مجالات تطبيقية متعددة الأبعاد، تحلل وتجمع جزئيات هذا العمل في وحدة فنية متكاملة، ولذلك فإن الناقد المعروف (Freeman) يقدم لومه لمحللي النصوص من النقاد الأوائل الذين كانوا يعتمدون — فقط — على الوحدات النحوية التحويلية دون غيرها، فهذا الأمر لا يكفي في الدراسة الحالية ^(٤). فلم تعد دراسة الوحدة النحوية التحويلية (في ذاتها فقط) كافية في التحليل الفني للقصيدة (أو العمل الأدبي الآخر).

ولهذا الأمر فقد نوه عبد القاهر الجرجاني إلى ترابط الوحدات التركيبية ترابطاً كلياً في العمل الأدبي نفسه، حيث شمولية البناء الفني بكامله، لا من حيث الوحدة المنفصلة. فالبناء النحوي (الوحدة النحوية) لا تتحقق بوظائفها في السياق إلا من خلال علاقاتها المتعددة، وهو ما يشكل النظم المقصود عنده، ولذا فإنه يؤكد على أهمية الربط والتعليق بين الكلم بعضه ببعض مع الترتيب — فيقول: «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علمًا لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل

(١) J. Murry ibid , p 4.5

(٢) StepheneUman, meaning and style , p 64

(٣) S. Ulman ibid , p64

(٤) Freeman, the strategy of Fusion in the book of style and structure. P20

هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل، ولا يخفى على أحد من الناس^(١).

ونستنتج من قول عبد القاهر هذا اتهامه المُلح على ربط عملية النظم بفاعلية التعليق، والذي أخذ - بدوره - أبعاده الإيجابية، فقد اعتبره التشكيل الفنى رأساً، والذي يكون سمات الأسلوب عند الكاتب، فيشير إلى طبيعة هذا التشكيل وأهميته الأسلوبية بفعل دينامية التعليق؛ تعليق الكلمات وتناسبها، وتلاحمها بعضها برباب بعض، وقد نفى أن يكون هنا كنظم مطلقاً؛ إذ لم ينطلق الجانب التشكيلي من هذا المصدر الفنى نفسه، فبه تتم الوحدة التشكيلية المتكاملة للنص الأدبي بأبعاده.

إن استمرارية التشكيل الفنى للنص رهينة هذا التعليق، ومن خلال هذا التعليق، وتحريك ديناميته تظهر الملامح الشخصية؛ حيث تتسرب إلى أجزاء العمل الأدبي محدثة وشائجه الذاتية، والتي لا تتساوى - مطلقاً - مع أديب آخر. ومن هنا تتفق نظرة جون ميرى مع نظرة عبد القاهر الجرجاني في التركيز على ملامح الخصوصية المميزة؛ فيقول ميرى مرة أخرى: (ولكننا عندما نقول بأن (مارلو) كان لديه أسلوب، فإننا نُشير إلى تلك النوعية الخاصة التي تتجاوز كل الانطباعات الشخصية لترقى بها حتى تكون سمة بارزة له)^(٢).

فهذه النوعية الخاصة التي يركّز عليها ميرى لا تظهر إلا من خلال التراكيب الحادثة بفعل تعليق الكلام بعضه ببعض؛ كما قال عبد القاهر الجرجاني، إذ كيف تحدث هذه الملامح الذاتية لأسلوب (مارلو) كما يقول ميرى إلا من خلال الاستخدامات اللغوية الفنية؟ وكيف تكون هذه الاستخدامات غير التراكيب القائمة ذاتها على التعليق، وكذلك الترتيب الذى هو أساس التكوين النظمى الخاص للأسلوب.

وهذا الربط الفنى المشار إليه من كلام الناقدين (عبد القاهر وجون ميرى) هو أداة لصق بعيدة المدى لا يستطيع الإنسان أن يفصل بين أجزائها إلا إذا هدم البناء الفنى ذاته من أساسه الكلى.

(١) عبد القاهر الجرجاني؛ الأسرار، ص ٥٥.

J. Murry , ibid , p8

(٢)

ولهذا فإن (R. Fowler) الناقد المعروف قد نوّه إلى طبيعة هذه المادة ووظائفها الإنشائية في العمل الإبداعي، بأنها تضم لبنات البناء الفني؛ حيث يقول: «إننا نرى من خلال النص الأدبي المتناسك أن جماله قد ارتبطت مع بعضها البعض بمادة لاصقة قوية»^(١).

الجانب الثاني - خاصية التكنيك :

- ١ -

إن هذا الربط الفني بين أجزاء العمل الأدبي (الإبداعي) الذي اتفق عليه كل من (عبد القاهر الجرجاني) و(جون ميرى) و(فولر) يدفعنا بالضرورة إلى هذا الجانب الثاني من المحاور الارتكازي؛ وهو خاصية التكنيك. فحديث هؤلاء الثلاثة يقودنا إلى تناول الجوانب الفنية وطرق إبداعها، أو ما عُرف في مجال النقد (بالتكنيك)، فثمة علاقة تلاحمية بينه وبين الخاصية الذاتية.

ويدل مصطلح التكنيك (Technique) على صفة البراعة الفنية أو المقدرة الإنتاجية الخاصة (للمبدع)؛ وكما يقول (Webster): «إن هذا المصطلح يعبر عن الفاعلية الخاصة التي تكوّن الملامح الأسلوبية للأديب من خلال تناوله الفني»^(٢). كما يُشير هذا المصطلح - أيضاً - إلى العوامل الذاتية التي يسلكها الأديب في تحقيق البراعة بأبعادها. فالتكنيك - إذن - هو هذا التعامل الخاص مع الأداة بكيفية خاصة، وهذه الكيفية أمر فردي^(٣). ولهذا كان الحديث عن التكنيك حديثاً عن طرق كشف الفنان باستخدامه للأداة وتفاعلها - «فهو الوسيلة الأساسية لدى الكاتب (الفنان) لكي يكشف ويستكشف، ويطور موضوعه، لكي ينقل معنى تجربته، وأخيراً لكي يقيمها»^(٤).

(١) R. Fowler: linguistic criticism. p69

(٢) ينظر: Webster s ditionary. p451، مادة Technique وما يدل عليه من دينامية الإبداع ذاته وحركته نحو التشكيل الأسلوبى ذاته.

(٣) عبد المنعم تليمة؛ مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ٧٣.

(٤) انظر: مارك شور؛ التكنيك بوصفه كشفًا، ضمن كتاب «أشكال الرواية الحديثة»، تأليف وإعداد: وليم أوكونور، ترجمة: نجيب المانع، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠م، ص ١٦.

فمن هنا نرى مدى التداخل التلاحمي بين الجنائين؛ الجانب الذاتي والجانب الفني (البراعة الفنية)، فكلاهما امتداد للآخر وارتبطا في حيوية (بيولوجية) فاعلة، فخطوط التكنيك تبدو من خلال حركات (ديناميات) التراكيب فتظهر بدورها على ملامح الأسلوب وبصماته.

ويرسم عبد القاهر الجرجاني العملية (التكنيكية) هذه من خلال حديثه عن التكوين الفني وطرقه لدى الأديب، طرق تداخل أجزاء الكلام في نسج (تكنيكي) يصنع التفرد لصاحبه؛ فيقول في ذلك: «واعلم أنها هو أصل في أن يدقق النظر، ويغمض المسلك، توخى المعانى التى عُرِفَتْ؛ أن تحدد أجزاء الكلام، وتدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباطها ثان منها بأول، وأن تحتاج في الجملة أن تضعها النفس في موضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك.. نعم، وفي حال ما يُبصر مكان ثالث ورابع، بعضها بعد الأول، وليس لما يجىء على وجوه شتى، وأنحاء مختلفة»^(١).

ومن قول عبد القاهر هذا نستطيع أن نستنتج النقاط التالية:

الأولى: اتحاد أجزاء الكلام، واهتمام عبد القاهر بالحديث عنه، وتكرار تأكيده عليه، وهذا أمر يمثل اهتمامه البادى بالنظم ووحدته، وترابطه مع الجانب التأليفى، وهذا الأمر - كما يقول - من الأمور الدقيقة النظر والبعيدة المسلك.

الثانية: استخدام عبد القاهر تعبيراً دالاً على طبيعة الترابط ذاته، وذلك من خلال قوله «يشتد ارتباط ثان منها بأول»؛ فكلمة (يشتد) تُشير دلالات فنية متعددة الجوانب من حيث الوحدة العضوية الفنية للعمل الأدبى (الإبداعى).

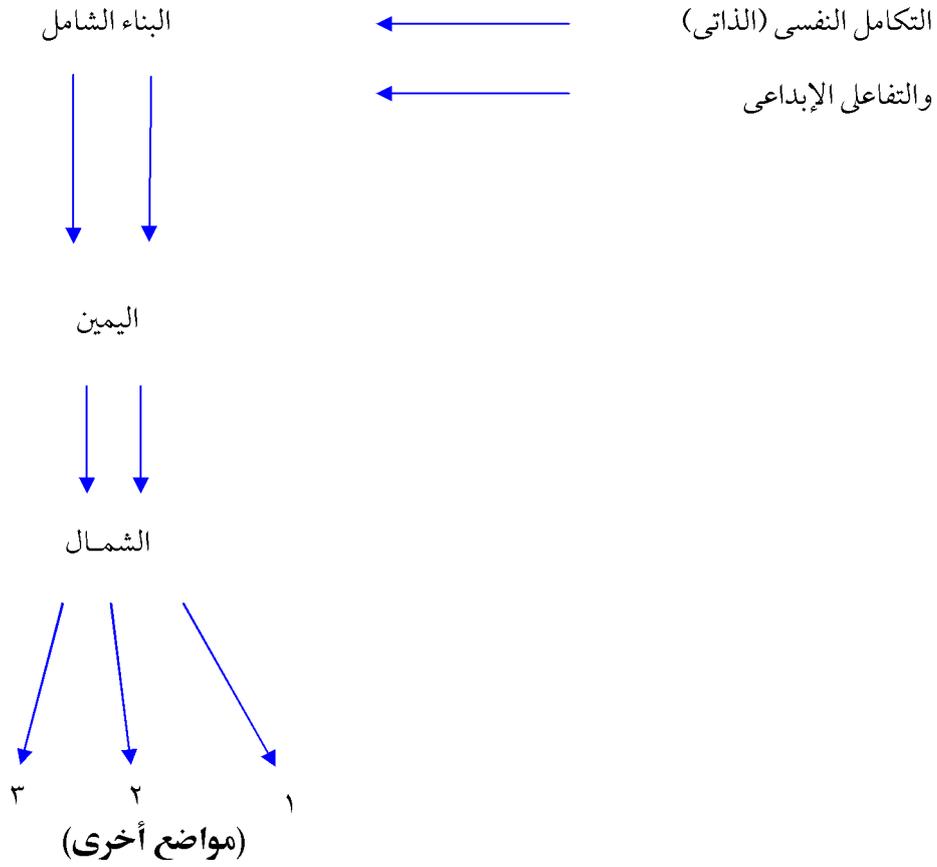
الثالثة: إننا نلاحظ أهمية الإشارة المركزة التى قصدها عبد القاهر حول الجانب الاستمرارى ووحدته فى العمل الإبداعى ذاته، وهذه الوحدة تمثل الروح المتناسكة التى ينفثها

(١) عبد القاهر الجرجاني؛ الدلائل، ص ٩٣.

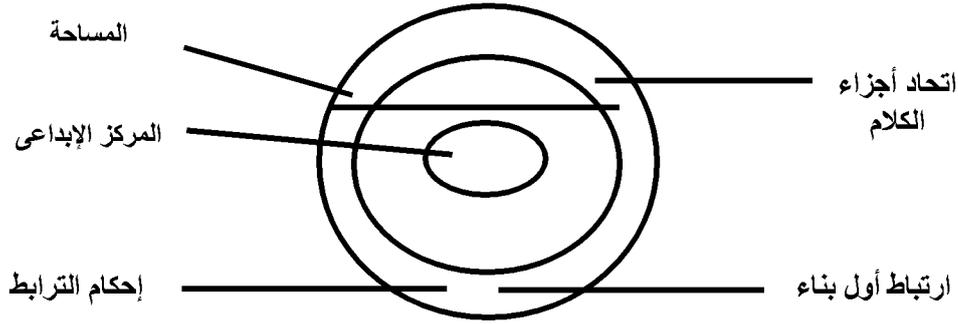
الأديب في عمله الفنى، كما تؤدى إلى الترابط الذى يدعو إليه، وترتبط هذه النقطة بالضرورة برباط عضوى مع النقطتين السابقتين.

الرابعة: لقد عمد عبد القاهر الجرجاني إلى الربط الوثيق بين النظم والبناء برباط متين العرى؛ وهذا الربط يُضئ جانباً جديداً في فنية النظم ذاته، فالبناء تلاحم فنى لا يكون إلا من خلال التخطيط والدوافع الخاصة لدى البانى (المبدع) نفسه الذى يجيد - بالضرورة - هذه العملية الإبداعية المتكاملة. وتعبير عبد القاهر الممتد لعملية البناء (يضع يمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك) دليل على التفاعل المتكامل للعملية الفنية، كما يُشير هذا التعبير إلى الجوانب والأصول النفسية لعملية البناء ذاتها، ويبرز التساوى الحادث في حركة البناء الفاعلة باليدين (اليمين + الشمال) على الدلالات المساحية الممتدة؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا القول يلفت نظر الناقد إلى العملية الإبداعية المسيطرة على المبدع.

الخامسة: لا يقف وضع البناء باليدين على حدود ضيقة، فالمساحة - كما رأينا - ممتدة، ويأتى هذا الامتداد من خلال وصف المبدع (البانى)، الذى لا يكتفى بالنظر إلى ما يضعه باليمين وكذلك بالشمال، وإنما عيناه على مواضع أخرى امتدادية تعبر عن سيطرة شمولية الإبداع وتلبسها بالبانى نفسه. هذا أمر دال على السيطرة النفسية الكلية لعملية الإبداع ذاته.



فالعامل الفنى - إذن - لا يوصف من منظور عبد القاهر الجرجاني بالعشوائية، وذلك لأن البراعة الإبداعية لهذا العمل تتسم بالدقة المتناهية، وهذه الدقة لا تأتي إلا بالتنظيم الخاص. ومن هنا كانت هذه البراعة التي تشكل في دائرة فنية متكاملة؛ محيطها (الكلية الفنية الشاملة) التي تتحرك بدينامية انتظامية متفجرة من نفس المبدع.



(الدائرة الدينامية للعملية الإبداعية من منظور عبد القاهر الجرجاني)

وتتسع دائرة البراعة (Technical Circle) عند عبد القاهر الجرجاني في مساحتها لتشمل أمور البلاغة كلها (البيان + الفصاحة)، وبذلك تتساوى هذه المصطلحات في دلالاتها الفنية؛ حيث يجمعها كلها في قرن واحد، خلال الوظيفة الفنية الإبداعية. ولقد صرف عبد القاهر الجرجاني جزءاً كبيراً من اهتمامه في البحث عن معاني هذه المصطلحات (البلاغة، البيان، البراعة)، وكذلك في بيان المغزى منها^(١).

ولكن هذه المسميات هي في النهاية تتساوى مع النظم، بل هي النظم ذاته، والنظم - عنده - هو الأسلوب، والأسلوب هو البراعة الأدائية (التكنيك)، وبذلك يصنع عبد القاهر الجرجاني معادلة مهمة طرفاها هما:

الأول: البراعة والفصاحة والبيان والبلاغة.

الثاني: هو النظم أو الأسلوب.

وعندما أشار كل من (عبد القاهر الجرجاني وجون ميري) إلى طبيعة العملية الإبداعية بأنها البراعة والتكنيك، فإن هذه الإشارة تعود بنا إلى طبيعة الاهتمام باللغة الأدبية باعتبارها

(١) يُنظر: عبد القاهر الجرجاني؛ الدلائل، ص ٣٤ على سبيل المثال.

بُعدًا ذاتيًا خاصًا، يتكون من عوامل شخصية عند المبدع، حيث ركّز الناقدان على هذه الفردية اللغوية (اللغة العربية) بأبعادها الشخصية المكونة لها.

- ٢ -

إنَّ الأسلوب - إذن - عند الناقلين يمثل طابعًا خاصًا، وبذلك فإن المصطلحات المستخدمة لدى عبد القاهر؛ مثل (البيان، والفصاحة، والبراعة) هي أسلوب خاص للإنسان، أسلوب يُخرجه من طوق البشر العاديين ليضمه إلى المبدعين خاصة - «فحديث عبد القاهر عن البيان بأنه أسلوب خاص للإنسان يخرج من طوق البشر»^(١).

وخروج المبدع من طوق البشر يوجهنا إلى النظر إلى طبيعة اللغة العامة، ثم توليد اللغة الفنية (الخاصة) بأبعادها المميزة، ولقد ألحَّ عبد القاهر الجرجاني إلحاحًا شديدًا على دراسة وفهم هذه اللغة الفنية وطبيعتها؛ حيث اعتبرها نتاجًا شخصيًا للمبدع، وذلك في سياق التكوين النظمي الخاص، وهذه سمة منفردة له - «فقد ألحَّ عبد القاهر أكثر من غيره (كما يقول إبراهيم سلامة) على المزية البلاغية واللغة الأدبية... مبيّنًا ضرورة الإضافة التي يضيفها الأديب على كلامه، وضرورة الخروج بالألفاظ اللغوية عن مدلولاتها الأصلية حتى تكون هناك لغة أدبية»^(٢).

إن هذا القول يدل على تصميم عبد القاهر الجرجاني وتفرد بالاهتمام المتزايد حول المزية البلاغية والتكوين الأسلوبى الفنى للمبدع، ولذلك فإنه يؤسّس للنظرية الأسلوبية الذاتية المتفردة بخصائص المبدع، واعتماده الخاص على الإضافات اللغوية التي تشكّلها حتى يحدث له الملامح المميزة لهذه الأسلوبية.

(١) يُنظر: عبد الحكيم راضى؛ نظرية اللغة في النقد العربى، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ٣٣.

(٢) عبد الحلیم راضى؛ نفسه، ص ٣٣.

وهذه الإضافات لا تأتي إلا من التمكن اللغوي الخاص، وكذلك التمكن النحوي بكل أبعاده الدقيقة، كما حدّد هذا القول كيفية استخدام المبدع لسياقاته بتشكيل الألفاظ والعدول بها إلى أبعاد سياقاته تُنتج منها دلالات جديدة مميزة، وهذا التشكيل يُعدُّ من العلامات التفردية للمبدع ذاته.

وإذا كانت هذه النظرة الخاصة باللغة الفنية قد تبلورت بشكلٍ واضح عند عبد القاهر الجرجاني؛ حيث أعطاها كل اهتمامه، فإن هذه النظرة قد وجدت صدًى كبيراً أيضاً عند النقاد العرب، وذلك من خلال عنايتهم الأساسية بالشُّعر ولغته وصناعته - «فإذا كان الشُّعر في نظر النقاد العرب هو أعظم وأهم الفنون الأدبية عامة؛ فإنه بالإمكان تبين إحساسهم بالمستوى الفني لاستخدام اللغة فيه من خلال حديثهم عن الفرق بين الشُّعر وبين ما عداه من وجوه الاستخدام اللغوي»^(١).

وهذا الاهتمام باللغة الفنية للشُّعر تبدو من خلال نظرة نقدية عربية قطعت مسافتها الطويلة في عصور مختلفة حتى وجدت عنايتها المكثفة عند عبد القاهر الجرجاني، ليضع لها نظرية متكاملة الأبعاد، وهذا الاهتمام باللغة الأدبية (الشعرية خاصة) - «يُعدُّ مدخلاً خاصاً لتمييز اللغة الأدبية لا ترفضه الدراسات الحديثة التي يستخدم فيها مصطلح اللغة الشعرية»^(٢).

(١) عبد الحلیم راضی؛ نفسه، ص ٣٢.

(٢) نفسه، ص ٣٢.

ثانياً - العاطفة :

إنَّ البراعة (التكنيك): هي إخضاع اللغة لنمط نفسى خاص فى داخل المبدع، وهى — بذلك — مجرى فنى معين يخضع لحيوية الشعور لديه، وهذا الإخضاع يشكّل حركة نفسية أساسية تندفع بقوة داخلية؛ هى قوة العاطفة^(١). تلك القوة الكامنة فى ذات المبدع تتصارع (بدينامية) نشطة مع اللغة لإخضاعها لحركاتها وتموّجها - ولهذا يقول جون ميري: «إن أهم قضية يجب الاهتمام بها، كما يحذّر تجنّبها هى هذه القضية التى تتمثل فى كيفية إخضاع الأديب لغته حتى توافق صيغة تجربته، ونستطيع أن نقول بطريقة أخرى هى طريقة البراعة الفنية»^(٢).

ومن قول (Murry) هذا نرى الإشارة إلى موضوع البراعة الذى مثله فى شكلٍ حركى يتحقق بين طرفين؛ هما: الكاتب (المبدع)، والتجربة الداخلية. حيث يتبدى الصراع المهدف لإخضاع اللغة مع مجرى التجربة الداخلية هذه للكاتب نفسه. فهناك حركة شديدة متجاذبة تعمل فى شكل ضدى دائماً، وتسير تلك الحركة فى شكل مراوغ حتى يتم ترويضها، ومن ثمّ إخضاعها لمجريات الدفع النفسى العاطفى.

ولقد ركّز عبد القاهر على أهمية تلك العملية الدالة على حدوث الإبداع ذاته وخروجه شكلاً لغوياً خاصاً؛ فقد أشار فى كتابه (أسرار البلاغة) إلى علاقة النظم وحركة المراوغة التنظيمية بالجانب النفسى للألفاظ (ويقصد بها الأسلوب وسماته الشكلية المختارة)، لا تأتى إلّا من خلال تفاعل المعانى فى الداخل (داخل المبدع ذاته)، ولذلك فإنها تنظم وتتظم داخلياً قبل خروجها إلى حيز التركيب والترتيب؛ فيقول متحدثاً عن المعانى وعلاقتها بالجانب التشكيلى الأسلوبى فى غضون حديثه عن الترتيب: «فالمعنى الذى له كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل خطاب، وهو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف

(١) قوة العاطفة، مصطلح انسحب بطبيعته من الدراسات النفسية إلى الدراسات الأدبية، للدلالة على التفاعل الداخلى للأديب، ودينامية الإنتاج الأسلوبى.

J. Murry. Ibid , p21

(٢)

مخصوصة، وهذا الحُكم أعنى الاختصاص فى الترتيب يقع فى الألفاظ مرتبًا على المعانى التى فى النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل»^(١).

فالمعانى - كما يراها عبد القاهر - مرتبة أولاً فى نفس القائل؛ فتحدث مجراها الخاص داخل تلك النفس، أو بمعنى (جون ميرى) قد وجدت لها عاطفتها (Emotion)؛ فهى مرتبة - إذن - وفق هذه العاطفة المسيطرة على الذات، ومن هنا فهى تبحث لها عن مخرج، أو كما يقول ميرى تبحث لها عن (Mode) من اللغة^(٢).

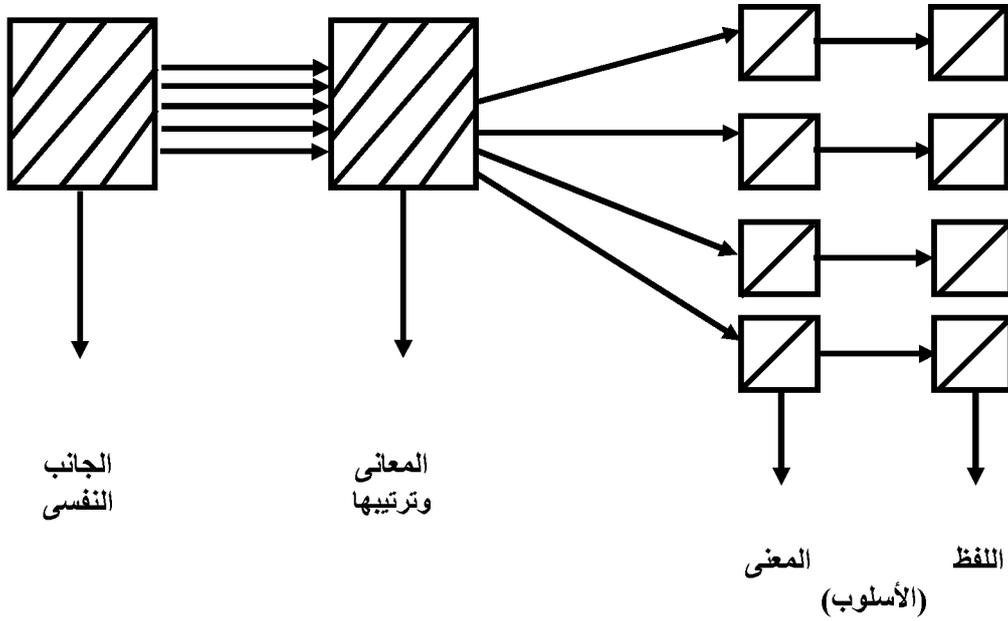
ومعنى ترتيب المعانى فى النفس - الذى يقصده عبد القاهر الجرجانى - هو التفاعل مع هذه المعانى وتنظيمها، فعملية التنظيم (الترتيب) إنما هى قلب العملية الإبداعية، أو هى العملية الإبداعية ذاتها.

ولقد رتب عبد القاهر هذه الحركة التنظيمية النفسية، كما أوضح أبعادها التبادلية الدائمة، والتى لا تتوقف فى ذات المبدع. ولذلك فإننا نستطيع القول بأن هناك عملية مقصودة فى التكوين الفنى الإبداعى، وهذه القصدية تُحدث (دينامية) حركية منظمة، قوامها: الجانب العقلى، ثم البعد النفسى؛ حيث ترتب المعانى وتشكل فى لغة تظهر للمتلقي.

(١) عبد القاهر؛ أسرار البلاغة، ص ٥.

J. Murry ibid. p22

(٢)



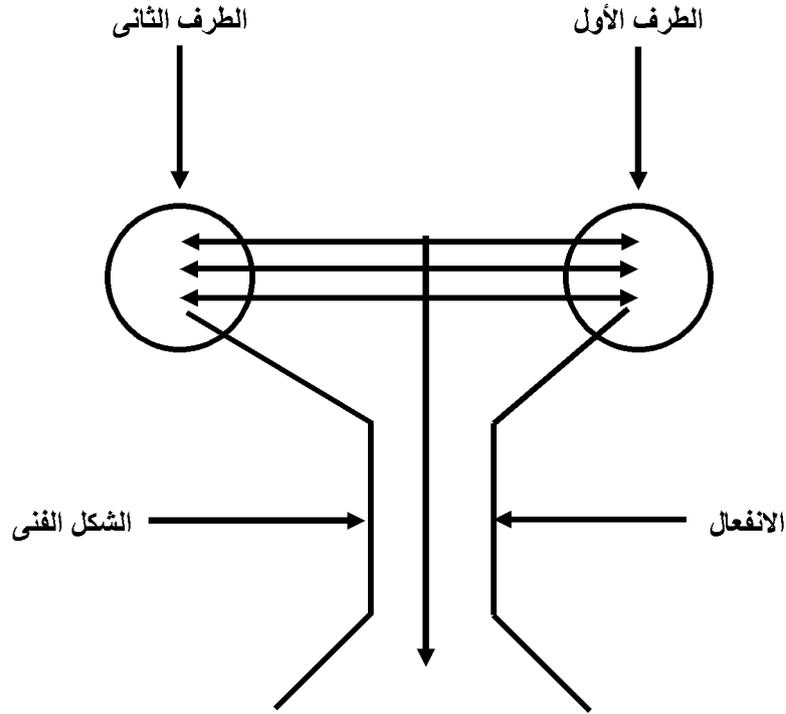
عملية التدافع الإبداعية كما يراها عبد القاهر الجرحاني

وتدخل هذه العملية الترتيبية في جوانب تشكيلية معقدة - «فالأديب يشكّل أدواته بقدر ما يشكّل انفعاله، فهو ليس مفرغاً مادة، بل شكلاً لهذه المادة عبر لغة، تأبى عليه وتراوغه مراوغة لا تقل عن مراوغة انفعاله في ذاته»^(١).

وهذا القول المكثف له دلالاته الفنية المتعددة التي تتفجّر من خلال التحليل؛ حيث تتمثل تلك الدلالات في:

أولاً: هناك علاقة لصيقة وظاهرة بين تشكيل الأداة بفنييتها وبين الدوافع النفسية الداخلية. واستخدام مصطلح (التشكيل) يُظهر لنا الحركة المتساوية بين الدوافع - بين حركة الانفعال ذاتها وحركة اللغة وتجاذبها وتدافعها - إلى أن تخرج في حيزها الذي نراه، وفي سماتها التكوينية.

(١) جابر عصفور؛ المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١٧٥.



أشكال الانفعال حسب طرفي العملية الإبداعية

ثانيًا: نلاحظ في هذا القول استخدام لفظ الإفراغ الدال على الإحساس بالعملية الإبداعية ومسارها التشكيلي الواقع بين اللغة والتجربة بأبعادها.

ثالثًا: إن اللغة التي يريد المبدع - اللغة الفنية - ليست لغة طيعة سهلة القيادة، بل هي تحتاج إلى فارس بارع حتى تسلس له قيادها، وذلك يُعدُّ جهد منه، وبعد مراوغة بعيدة منها. ومن هنا نلمح الصفة الحيوية الاستمرارية لهذه اللغة الفنية.

رابعًا: هناك تساو واضح بين حركة المراوغة، وبين طبيعة الحركة الحادثة في ذات المبدع؛ من حيث ترويضها بقوة مما يدل على وجود التصارع الضدى بشكله المنتظم غير المتوقف.

فالفصدية الإبداعية التي تسير بحركة الدفع العاطفي النفسى تقودنا إلى الوقوف عند خاصية اللغة الفنية المتولدة من إطار لغوى عام (اللغة الأم)؛ فاللغة الفنية تتولد من رحم هذه اللغة (الأم) بعد مخاض وجهد ووهن، فهناك توالد إطار داخل إطار؛ الإطار الفنى من الإطار العام للغة، وتندفع العاطفة (بديناميتها) من خلال هذه الأطر لتحدث الاختيارات المكوّنة لجزئيات اللغة الفنية، أو كما يقول (Murry) في تعريفه مرة أخرى للأسلوب، وذلك بعد طرحه لعدة قضايا: «إنّ هذه النوعية الخاصة من اللغة هي التي تربط ربطاً عضويّاً وثيقاً بين عاطفة الكاتب وأسلوبه»^(١).

وبناءً على ذلك؛ فهناك حركة داخلية للأديب يتصارع فيها الانفعال بفعل قوة العاطفة داخله محاولاً الخروج، فيبحث لذاته عن مسارب لهذا الخروج - «وعندما يبحث عن هذا المخرج، فإنها يبحث لنفسه عن لغة خاصة به، قادرة على أن تؤدي منحنياته الخاصة، وقسماته المتفردة»^(٢).

فالانفعال لا يستقر داخل ذات الأديب (المبدع) لأنه في (دينامية) استمرارية غير مستقرة، ومعاناة (المبدع) تُحدّد رحلتها حسب هذه (الدينامية) وتتجه هذه الحركة نحو محاولة الخروج من مسارب اللغة الفنية، فالمخرج - إذن - هو الطريق الأدائي لحركة الانفعال بأبعادها، وأداة العمل الفنى تساوى حركة الانفعال الدائبة نحو الخروج والهروب من مكان الصراع إلى رحابة اللغة التشكيلية بفنيتها، واللغة الفنية - من هذه الزاوية - هي وحدات لقياس طرق التكوين نحو الخروج. ولهذا فإن هذه اللغة هي المنحنيات الذاتية النفسية الانفعالية للمبدع.

ومن هنا يأتي قول عبد القاهر الجرجاني، وتظهر وجهة نظره في نظم المعانى أولاً في النفس بقوله: «إنك ترتّب المعانى أولاً في نفسك، ثم تحذو في ترتيبها الألفاظ في نطقك»^(٣).

J. Murry ibid. p65

(١)

(٢) جابر عصفور؛ المرايا المتجاورة، ص ١٧٥.

(٣) عبد القاهر الجرجاني؛ الدلائل، ص ٤٥٤.

فترتيب المعانى - أولاً - فى النفس يعنى تدفق الجانب العاطفى وتصارعه حتى ينتظم تنظيمياً فنياً استعداداً للانطلاق خارجاً فى شكل عبارات فنية. وهذا أمر أشار إليه (Murry) بعد ذلك قائلاً: «بأن العاطفة عند الشاعر ذاته هى التى تحدد العبارات المطلوبة»^(١). ولأن هذه العبارات هى التى ستحمل ملامح العاطفة كلها التى خرجت فى حيزها وتراكيبها، فلقد تحمّلت بذاتها كل ما بداخل المبدع من أبعاد انفعالية خاصة، بل شديدة الخصوصية.

ومن هذا المنطلق الدافعى يناقش عبد القاهر الجرجانى فكرة اللفظ؛ مشيراً إلى هؤلاء الذين يلهجون بأمره فى ذاته تاركين المعنى بأبعاده - فىقول: «ثم نرى الذين لهجوا بأمر اللفظ قد أبوا إلا أن يجعلوا النظم فى الألفاظ، نرى الرجل منهم يرى ويعلم أن الإنسان لا يستطيع أن يجيء بالألفاظ مرتبة إلا بعد أن يفكر فى المعانى ويرتبها فى نفسه على ما أعلمناك»^(٢).

وبالمقارنة بين قولى (J. Murry) و(عبد القاهر الجرجانى) فى تحديد وضع الألفاظ؛ نرى إشارة ميرى البارزة بأن العاطفة هى التى تحدّد طبيعة اللفظ وسماته، كما تعين ترتيبه وحركته؛ أى أن اللفظ يُعدُّ علاقة خاصة لانفعال ونظام معينين فى ذات الأديب (المبدع)، كما نرى رؤية عبد القاهر الواضحة بشأن اللفظ الذى هو علامة المعنى، فهؤلاء الذين يجعلون النظم فى الألفاظ - وليس فى المعانى - هم أنفسهم يعلمون يقيناً - كما يقول - أن النظم لا يمكن أن يحدث إلا من خلال نظم المعانى فى الذات.

. ٣ .

والحديث عن العاطفة وأبعادها التشكيلية للأسلوب يقودنا - بالضرورة - إلى التوجه لرؤية ناقد شغله هذا الأمر؛ ألا وهو حازم القرطاجنى، الذى عنى بالدافع العاطفى وأثره الجلى فى التكوين الأسلوبى - فىقول: «يجب على من أراد جودة التصرف فى المعانى وحسن المذهب فى اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف للشعراء أغراضاً هى الباعثة

J. Murry ibid. p22

(١)

(٢) عبد القاهر الجرجانى؛ الدلائل، ص ٤٥٤.

على قول الشاعر، وهى أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس، تكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها، أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة»^(١).

إننا نلاحظ فى قول حازم القرطاجنى هذا مدى عنايته بدوافع القول الفنى؛ ولا سيما العاطفة، أو ما اسمها الشايب (بقوة العاطفة)^(٢).. فهى القوة الدافعة للقول، وهى بالتالى المحرّكة نحو المعنى بطبيعته وفق اختيارات خاصة؛ جاءت من دفعها نحو التعبير والخروج، وتلك القوة - كما يقول حازم - تنتج من الانفعالات الدافعة فى الذات، أو هى الأغراض الأولى والباعثة على القول.

وتلتقى رؤية حازم القرطاجنى لقوة العاطفة الدافعة والمحرّكة مع ما يؤكده جون ميرى على أهمية الوظيفة الفعالة للدفع النفسى (العاطفى)، كما يلتقى - كذلك - مع عبد القاهر الجرجانى فى مسألة ترتيب المعانى فى النفوس أولاً، ثم ترتيب الألفاظ حسب هذا الترتيب. وهذا الترتيب الداخلى للمعانى لا يأتى بحركة سهلة رتيبة، وإنما يُنتج من التفاعل مع الذات بقوة دافعة متحركة، فالعاطفة عند كل من (عبد القاهر، وحازم، وجون ميرى) هى المحرّكة الفاعلة المنتجة للأسلوب بأبعاده وتراكيبه.

ويهتم حازم القرطاجنى بعملية الإنتاج الأسلوبى والدافع العاطفى، فيشرح هذه العملية لدى (المبدع) حسب طبيعة الدفع ذاتها وكذلك نوعيتها؛ فيقول: «فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار»^(٣).

(١) حازم القرطاجنى؛ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامى، الطبعة الثالثة، بيروت - لبنان، ١٩٨٦م، ص ١٠.

(٢) يُنظر: أحمد الشايب؛ الأسلوب وحديثه عن الجانب الوجدانى ودوافعه نحو الأسلوب، ص ٦٢ وما بعدها، والإشارة إلى الانفعال وأثره فى البناء الفنى من خلال أمثلة تطبيقية (الأسلوب)، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، القاهرة، ١٩٨٨م.

(٣) حازم القرطاجنى؛ نفسه، ص ١١.

فقد حدد حازم نوعين من الدوافع النفسية - القوى العاطفية المحركة للقول - هما:

النوع الأول: يتمثل في مجال الأمر السار وعوامل ودوافع قوته؛ حيث تبسط النفس لهذا الأمر بفعل السرور. وفي تعبير حازم (انبساط النفس) نرى دليلاً قوياً للتفاعل (الدينامي) للعملية الإبداعية الداخلية المكوّنة لهذه الدوافع.

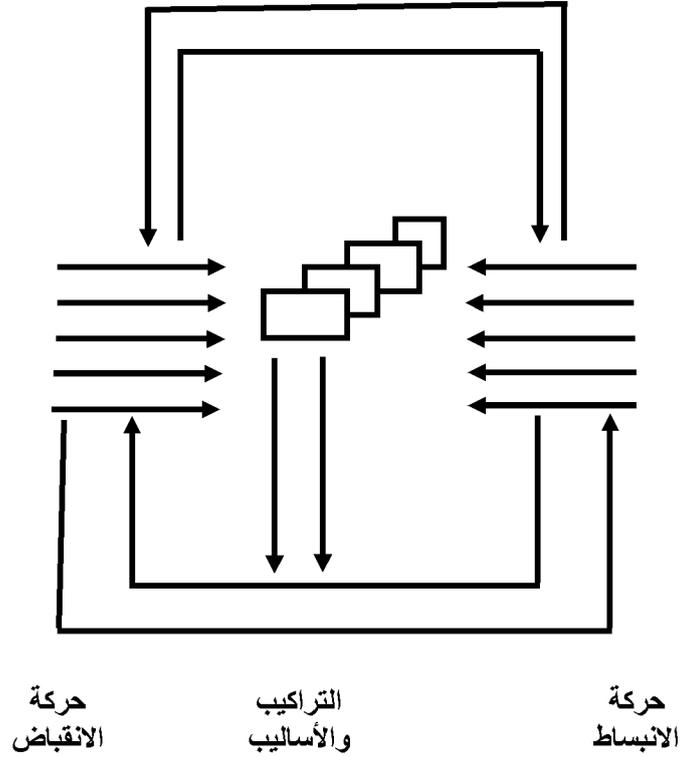
النوع الثانى: ويتمثل في مجال انقباض النفس بالكآبة والخوف أو الاستغراب لما يقع فيه من الأمور البديعة، وتأتى هذه الكآبة - كما يرى حازم - من التحول المتضاد من أمرٍ سارٍ إلى عكس ذلك تماماً.

وفي كلتا الحالتين نرى حركة فاعلة غير متوقفة نتيجة الدفع النفسى الذى يسير في حركة متضادة منتجة، ومن خلال هذه الحركة النفسية المتضادة تتولّد الأساليب، وتشكل اللغة - «فهذه العملية التى يساهم بها الانفعال في تشكيل اللغة، وتساهم بها اللغة عن الانفعال أشبه بعملية متجاذبة بين الطرفين، يحاول كل منهما أن يفرض نفسه على الآخر»^(١).

فالعملية الإبداعية للأسلوب هى - بذاتها - عملية معقدة، تدخل في تضادات مزدوجة، فالعاطفة ذاتها تتفاعل بالعمل الضدى بين السرور والانبساط وبين الاقتضاب والانقباض؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن اللغة بمخارجها تتشكّل مع هذا الصراع الداخلى.

فالحركة الازدواجية الانفعالية المولّدة لطبيعة التشكيل الأسلوبى تُبنى على طرفين هما: السالب، والموجب. حيث تُماثل حركة الانفعال هذه حركة التيار الكهربائى، أو حركة التوليد الكهربى الناتج من شحنات مندفعة؛ فهى حركة نفسية كهربائية تتجاذب بين الإيجاب (الانبساط) وبين السالب (الانقباض). ومن هنا تتوالد طاقات التراكيب المتعددة.

(١) جابر عصفور؛ المرايا المتجاورة، ص ١٧٦.



وهذه الرؤية المشتركة تعبر عن الأداء الفني للتجربة الإبداعية - «حيث لا بد للفنان حتى يكون فناناً أن يملك التجربة، ويتحكم فيها، ويحولها إلى ذكرى، ثم يحول الذكرى إلى تعبير، أو يحول المادة إلى شكل، فلا بد للفنان أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها»^(١).

وتلتقى هذه الدعوة التي يريدتها (فيشر) من معرفة الفنان حرفته معرفة جادة مع ما يؤكد صاحب كتاب (مشكلة الفن) الذي يقول: «بأن الأسلوب هو تلك العملية الإرادية التي تعبر عن نشاط تنظيمي يرفض المصادفات، وينشد أنقى الأشكال، وحينها يصبح للفنان أسلوب أو طراز فإنه عندئذ يكون قادرًا على التحكم في فنه وإنتاج ما يريد إنتاجه»^(٢).

(١) أرنست فيشر؛ ضرورة الفن؛ ترجمة: أسعد حلیم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م، ص ١٠٠.

(٢) زكريا إبراهيم؛ مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ب - ت، ص ٩٤.

وتلتقى نظرة كل من (أرنست فيشر، وزكريا إبراهيم) مع دعوة عبد القاهر الجرجاني واهتمامه البعيد بالفنية الأسلوبية؛ حيث يجب على (المبدع) أن يكون فنانًا في ذاته يجيد استعمال الأصباغ والألوان التشكيلية التي تُخرج أسلوبه في شكل فنى خاص - «فالنظم والترتيب في الكلام عمل يعمله مؤلف الكلام في معانى الكلم لا في ألفاظها، وهو بما يصنع في سبيل من يأخذ الأصباغ المختلفة فيتوخى فيها ترتيبًا يحدث عنه ضرورة من النقش والوشى»^(١). وقول عبد القاهر هذا يعبر عن دلالات مهمة هي :

١- إن النظم والترتيب الذى يؤكد عبد القاهر الجرجاني باعتباره الأسلوب ذاته هو عمل فنى يحتاج إلى جهد مميز من قبل المبدع، من حيث نظم المعانى ذاتها؛ فحركة الألفاظ ليست إلا انعكاسًا صادقًا في ترتيبها.

٢- يربط عبد القاهر الجرجاني ربطًا مقصودًا بين حركة النظم وفنيته وبين حركية الفن التشكيلي (بدينامية) ألوانه؛ فحركة النظم وترتيب التأليف تتماثل مع حركة الألوان وفعاليتها. وبهذا الربط نستطيع القول بأن: عبد القاهر قد سبق إلى الاهتمام (بدينامية) التشكيل اللوني، كما أشار - أيضًا - إلى مصطلح جديد في النقد هو (حركية الألوان) التى ترتبط بحركية الألفاظ (الأسلوب).

٣- بهذا القول ينقل عبد القاهر الجرجاني الأسلوب إلى حيز الفنون الجميلة؛ وذلك من خلال سياق دال على مهارته في مجال فهم الفنون، كما يعبر - أيضًا - عن فهمه لأدوات ووظائف الفن التشكيلي. وهذه النظرة الفنية يُعدُّ عبد القاهر الجرجاني رائدًا في مجال ربط الأسلوب وتفاعلاته ودوافعه الانفعالية بالفن التشكيلي وأبعاده الحركية المتصلة. ولقد أكد (S. Uzman) في العصر الحديث: بأن الأسلوب يُعدُّ بالنسبة للكاتب مثل الألوان بالنسبة للرسام^(٢).

(١) عبد القاهر الجرجاني؛ الدلائل، ص ٣٥٩.

S. Ulman, the meaning of style. p40

(٢)

وهذه الرؤية الفنية عند عبد القاهر الجرجاني قد شغلت حيناً كبيراً في موقفه من خلال كتابيه (الدلائل)، (والأسرار)؛ حيث تحدّث عنها متناولاً لها من زوايا متعددة، تعتمد على طبيعة المادة الخام المنتجة للجانب التشكيلي. ولقد نوّع عبد القاهر هذه الرؤية رابطاً إياها بالأسلوب، وهذه ظاهرة لافتة للنظر، ولا بد لدارس عبد القاهر مراعاتها بأبعادها المميزة.

فبعد حديثه عن الألوان والأصباغ وأسلوبية استخدامهما، نراه يتحدّث بشكلٍ فنى آخر عن مادة خام أخرى مبيّناً طرق تشكيلها، وتعدّد هذه الطرق حسب الرؤية الفنية، وكذلك وفق عوامل (التكنيك)؛ فيشير إلى استخدام الخامات المنتجة للخاتم والسوار، وربط ذلك بالقوة الدافعة (قوة العاطفة) ذاتها - فيقول: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصبغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذى يقع التصوير والصوغ فيه؛ كالفضة والذهب يُصاغ منهما خاتم أو سوار، فإذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورياءته، يجب أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل وتلك الصبغة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه - وكما أنّا لو فضّلنا خاتماً على خاتم بأن يكون فضة هذا أجود، أو فضّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم - كذلك ينبغى إذا فضّلنا بيتاً على بيت من أجل معناه أن يكون تفضيلاً له من حيث هو بيت شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه»^(١).

إنّ عبد القاهر يقول: «إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصبغة»؛ وهذا ما أشار إليه الجاحظ في خصوصية التصوير الفنى القائم أساساً على براعة التشكيل، وكلاهما (الجاحظ، وعبد القاهر) قد انتفع بالفنون المجاورة للأدب، ونقصد الفنون التشكيلية - «فالعالم المتخصص في علم الأدب يمكنه أن ينتفع بالفنون المجاورة للأدب، بل بالموضوعات الحرفية - أيضاً -؛ لأنها كثيراً ما تكشف عن التحول العام لعناصر معينة»^(٢).

(١) عبد القاهر الجرجاني؛ الدلائل، ص ٢٥٤، ٢٥٥.

(٢) يوزف شترىكا؛ العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، ترجمة: مصطفى ماهر، فصول م ٢٤، ١٩٨٥ م، ص ٢١.

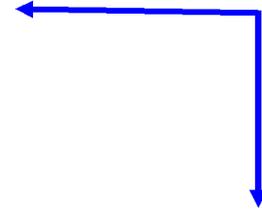
ولقد أشار عبد القاهر إلى الموضوعات الحرفية بجانب الفنون التشكيلية المعتمدة على الألوان والأصباغ، وتركزت إشارته إلى حرفة تعتمد على مقدرة فنية ومهارة تشكيلية يدوية؛ وهى حرفة الصياغة بأبعادها الفنية... والتصوير عنده رديف هذه الصنعة الحرفية؛ وهما رديفا البراعة التى رأيناها عنده متساوية مع البلاغة والفصاحة والبيان. وكل ذلك داخل فى المساحة الأسلوبية، ولا يحدث تصوير إلا باختيارات خاصة - حسب الأبعاد العاطفية -، فيلتقى التصوير مع الصياغة ومهارة الحرفة التشكيلية من حيث الجهد الفنى المبذول.

ونقش الخاتم وصوغه ليس إلا نقشاً للعاطفة، ليس إلا ذبذبات انفعالية تحركت فأحدثت هذه النقوش، ولقد نصَّ عبد القاهر الجرجاني صراحة بذلك؛ عندما سَوَّى بين طرق النظم الأسلوبى الأدبى ببراعته وطرق تشكيل الخامات الفنية.

إنَّ عبد القاهر يركِّز على مسألة التشكيل الفنى، والتى تساوى عنده الصنعة الإبداعية للأسلوب، فالمادة الخام (الغفل) التى لم تشكَّل بعد بنفثات الأديب (الفنان) العاطفية ليس لها تفضيل من حيث هيئتها هذه.. وهذا أمر ينطبق - بدوره - على تفضيل بيت على بيت، فاليبت يمثل الخاتم المشكَّل من المادة الأولى، وتأتى عاطفة المبدع التى تحرك تراكيبه وصوره، فالنظر - هنا - إلى صياغة المعنى وتفجير الدلالات المتولدة من هذه اللمسات الخاصة.

طرق صياغة المعنى = طرق تشكيل المادة الخام للخاتم والسوار = طرق

حركة العاطفة بأشكال متعددة



الدفع العاطفى

والتفاعل الخاص بالموقف

فروية الخامات الصانعة للمادة الفنية (الخاتم) وكذلك السوار لا يُنظر إليها من حيث ذراتها التركيبية، وإنما من جهة تحويل الصانع (الفنان) لها إلى خاتم أو سوار وذلك بفعل لمساته.

ولا يُنظر إلى اللوحة الفنية - بدورها - من حيث الأصباغ المكوّنة، ولكن من حيث استخدام الأصباغ بظلالها وامتزاجها وحركتها، وتلاقيها مع الألوان الأخرى؛ حيث كوّنت هذا الشكل من اللوحة، فالأصباغ هي - أيضًا - مواد خام (غفل) مثلها في ذلك مثل الذهب والفضة قبل تشكيلها.

إنّ المادة الخام - من منظور عبد القاهر - لا تدخل في حيز التفضيل، ولكن الصنعة الأسلوبية بطرقها الفنية هي التي تفضل بين الشيء والشيء، فسيبيل المعنى المتولد من العمل الأدبي هو سبيل الدلالات المتولدة من فنية عاطفية تدفع بصاحبها إلى طبيعة التشكيل، واختيار المادة المناسبة بأبعادها.

- ٤ -

ويلتقى مع هذه النظرية التشكيلية بعملية الإبداع الناقد الشاعر (ابن طباطبا العلوى)؛ الذى يُعدُّ رائدًا في هذا الاتجاه، فقد ربط موضِّحًا المهارة الأسلوبية القولية بالمهارة الفنية التشكيلية، حيث يعبر عن صنعة الأديب وطرقها؛ قائلاً: «وإن وجد المعنى في المنشور من الكلام، وفي الخطب والرسائل والأمثال فتناوله وجعله شعرًا كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصانع الذى يُذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، والصبَّاغ الذى يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصانع ما صاغه من غير الهيئة التى عهد عليها، وأظهر الصبَّاغ ما صبغه على غير اللون الذى عهد قبل، التبس الأمر في الصوغ وفي المصوغ على رائيها، فكذلك المعانى وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول»^(١).

فنظرة ابن طباطبا هي ذات النظرة التى يحققها عبد القاهر الجرجاني؛ وهى الربط بين البراعة الفنية (Technique) فى الصنعة الأسلوبية وبين الصياغة التشكيلية بموادها.. وبذلك لا تقف البراعة عند حدود اللغة الشعرية (الفنية)، ولكنها قد تخطت ذلك إلى المهارة اليدوية،

(١) ابن طباطبا العلوى؛ عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ١٢٦.

فصناعة الذهب والجواهر ليست إلا فناً تشكيليّاً تعتمد على هذه البراعة الفنية، وما ينطبق على صناعة الخاتم والسوار ينطبق - بدوره - على فنية الصباغة، فالصبّاغ له لمساته الفنية التى تحول عمله إلى جانب فنى يدخل فى مساحة البراعة الفنية كذلك.

واهتمام (ابن طباطبا) فى قوله هذا ينصبّ على التحول الفنى الخاص المعتمد على المقدرة المميزة لشخصية المبدع (الكاتب)، وربط الأسلوب الأدبى للشاعر أو الناثر بهاتين الصناعتين يُعطى دلالات تراثية تعبّر عن تأصيل الصلة الفنية لعمل الأديب - «الفنون التشكيلية على وجه الخصوص كثيراً ما تقدّم إلينا مادة ثرية تُلقى ضوءاً جديداً على نشأة الموضوعات الأدبية وانتشارها، وعلى الحُكم على ظواهر شكلية معينة»^(١).

وفى موضع آخر؛ يحقّق ابن طباطبا هذا الاتصال الفنى لصناعة الأديب مفصّلاً كيف يكوّن مادته الفنية مثلما يكوّن النقاش - ويقصد هنا الرسام - لوحة فنية؛ فيقول: «بأنه مثل النقّاش الرقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه، ويُشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان، وكنازم الجواهر الذى يؤلّف بين النفيس منها والتمين الرائق، ولا يشين عقود بأن يفاوت بين جوهرها فى نظمها وتنسيقها وكذلك الشاعر»^(٢).

فاستشهاد ابن طباطبا بهذا القول يقوم على حسّ فنى دال على خبرته كشاعر، فقد وضع الأديب كلّ من النقّاش والصائغ فى مجال واحد، ولكنه اشترط فى ذلك رقة الإحساس المتصل بالعاطفة. ويدل هذا الشرط على حساسية التكوين الأسلوبى وعلاقاته الخاصة بالعاطفة وبالْحس الدافع المحرك للذوق تجاه التشكيل الجمالى المنتظم النابع من البراعة، حيث تحرك هذه البراعة توزيعات النقاش ليضع أصابعه فى أحسن تقسيم نقشية. فابن طباطبا يطلب من الأديب أن تكون له براعة الصبّاغ الماهر الذى لا يضع صبغة أو ألوانه إلاّ بلمسات فنية عاطفية تبدو فى توزيعه لهذه الأصباغ.

(١) يوزف شترىكا؛ العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى، ص ٢١.

(٢) ابن طباطبا العلوى؛ نفسه، ص ٨.

وتتحقق هذه الفنية وتلك اللمسات بالتشكيلات العاطفية المميزة، وتنبع هذه التشكيلات من خلال التفاعل؛ فالصبغ والنقش وصانع الخاتم الماهر مثلهم في صنعتهم مثل الشاعر أو الأديب، ولكن أداة الأديب هي الكلمات، التي تتماثل مع أدوات الصبغ والنقش، وأدوات التشكيل الجمالية الأخرى، فانتظام هذه الكلمات يكون في نقوش قولية تدفعها حركة العاطفة الداخلية بقوتها.

إن قول ابن طباطبا هذا يضعنا في تذوق فنى للنقش السامى، فليس كل نقش يدل على فنية وبراعة راقية، وهذا أمر أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في تفرقة بين نُظْمٍ وَنَظْمٍ، ويقصد بين أسلوب وأسلوب، ويؤدى ذلك - بدوره - إلى التفرقة بين براعة وبراعة، فكل من (عبد القاهر وابن طباطبا) يلمح إلى وجود اختلاف في درجة البراعة ذاتها، ومثال ذلك كالفن التشكيلى، فلكل فنان بصمته الخاصة في استخدام قدراته الدالة على خصوصية براعته؛ فابن طباطبا في رؤيته هذه يصبو إلى تحقيق براعة البراعة، كما يصبو عبد القاهر أيضاً إلى تحقيق نظم النظم.

وتمتد هذه الرؤية في التراث النقدي العربى؛ حيث يشارك حازم القرطاجنى بزواية خاصة فيها، يربط التشكيل الأدبى بتشكيل الفنون، والاعتماد على الصبغ والنقش، وربط كل هذا باختيار الألفاظ عند الأديب، وطرق تأليفها، ونظمها - فيقول: «واعلم أن منزلة حُسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عِشاقَة الأصباغ، وحُسن التأليف بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصورة التى يمثلها الصانع، وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحاً، فكذلك الرديئة والتأليف المتنافرة»^(١).

فحازم القرطاجنى بقوله هذا يربط ربطاً وثيقاً بين عمل الأديب وفنيته وبين عمل صاحب الصبغ والألوان، فكلاهما يشكّل تشكيلاً فنياً، وكلاهما يعمد إلى الجانب العاطفى،

(١) حازم القرطاجنى؛ المنهاج، ص ١٢٩.

الذى يدفع إلى هذه الصنعة الأسلوبية بتعدد أدواتها ومواردها الخام المشكّلة؛ فالذات الدافعة (العاطفة) المحركة في نفس الفنان هي المشكّلة الأولى للعمل الفنى، وإذا كانت الأصباغ بأشكالها وألوانها غير منسجمة مع بعضها البعض في شكلٍ متناسق فإن ذلك يرجع إلى فساد خاص في عاطفة (المبدع) - «فالعاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته»^(١).

فالحدس وتمامه نتاج هذه القوة الانفعالية التي تعمل على إيجاد المادة الرابطة بين أجزاء العمل الإبداعي. فالأصباغ التي يُشير إليها حازم القرطاجنى ليست إلا دليلاً بارزاً على تفتت الدافع العاطفى الذاتى الداخلى للمبدع، وبناءً على ذلك تفتت الأصباغ، ثم تكون الصورة ذاتها شائهة ملطّخة بالأصباغ وأدعى إلى النفور منها إلى القبول - «فالعاطفة في العمل الفنى هي تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصور كما يخضع الصورة لها؛ بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور، والصورة هي الصورة المحسوس بها»^(٢).

فإذا كان الإحساس مشوشاً غير واضح المعالم جاءت الصورة بعيدة متنافرة، وعكس ذلك؛ فعندما تتبلور العاطفة في وحدة فنية متماسكة فإن الصورة الفنية ذاتها تأتي مترابطة الجزئيات، وتبدو في وحدة شديدة التماسك.

ولقد أشار (J. Murry) إلى أثر العاطفة في طبيعة التكوين الأسلوبى (فهى وراء كل أسلوب)^(٣). أى أنها هي القوة الدافعة لعملية التشكيل، وتعبيره هذا يوحى بالدفع القوى لتشكيل الأسلوب للفعل العاطفى، كما يعبر كل أسلوب عن الأثر العاطفى في كل مجال. وهنا التقاء بين عبد القاهر وميرى وحازم في هذا الجانب المهم للوظيفة العاطفية. ويُعدُّ الجاحظ مؤسساً لهذا الأمر في النقد العربى، وذلك عندما اعتبر الشعور ضرباً من التصوير، ونوعاً

(١) بندتو كروتشة؛ المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامى الدروبي، دار الفكر العربى، بيروت - لبنان، ١٩٤٧م، ص ٤٧.

(٢) محمد زكى العشماوى؛ فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، ١٩٨١م، ص ١٢٥.

J. Murry ibid. p13

(٣)

خاصًا من التشكيل؛ وذلك من خلال مقولته الشهيرة: «بأن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والبدوى والقروى والمدنى، وإنما الشأن فى الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفى صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»^(١).

فالجاحظ يقول بأن المعانى الإنشائية معروفة لدى كل الطبقات ولدى كل الشعوب، وذلك بحكم الخبرة الإنسانية ذاتها المتوازنة بطبعها فى كل جيل ومكان، والمعانى المطروحة التى يقصدها أبو عثمان هى هذه المعانى العامة، التى تسير فى كل مكان وتنتقل إلى كل طبقة. فالعربى والعجمى يتساويان فى معرفة هذه المعانى العامة؛ وذلك من منطلق التكوين البشرى. والجاحظ بهذا القول يساوى بين الخبرات الإنسانية للقول فى المجتمعات المتعددة، لا يختلف فى ذلك قوم عن قوم رغم تحضرهم الظاهر. فالمعانى العامة منتشرة، ولذا كان تعبيره بأنها مطروحة فى الطريق، ولعلّ هذا القول الجاحظى يوحى بالابتدال بآدى الأمر عند من ينظر نظرتة السريعة، ولكن هذا الشعور يزول بعد ذلك عندما يفهم هدف الجاحظ نفسه من هذا القول، وإنه يقصد أن المعانى البشرية كلها موضوعات قد قيلت من قبل - أو كما قال عنتره^(٢):

هل غادر الشعراء من متردم أم قد عرفت الدار بعد توهم

وبما أن المعانى كلها مطروقة مطروحة، فإن الأمر يعود - إذن - إلى الصنعة الأسلوبية المميزة، التى تعطى الجوانب الذاتية للتعبير (المعنى) وتخرجه من حيزه العام إلى الحيز الخاص ذاته، وقد حصر الجاحظ هذه الصنعة فى جوانب تشكيلية هى:

(١) أبو عثمان الجاحظ؛ الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج٣، ص١٣١، ١٣٢.

(٢) انظر: أبا عبد الله الحسين ابن أحمد الزوزنى؛ شرح المعلقات السبع، دار الجليل، بيروت - لبنان، ص١٩١.

١- التقسيم الموسيقي :

ويشمل الوزن بما يتناسب مع طبيعة القول، وبما يتناسب كذلك مع الدافع والعاطفة المسيطرة.

٢- النظم واللفظ :

وتحيز اللفظ الذي يُشير إليه الجاحظ لا يفهم جزئياً، ولكنه يريد اللفظ المنتظم مع الترتيب والتأليف والعاطفة. وإشارة الجاحظ إلى تحيز اللفظ بعد (إقامة الوزن) تعبير عن التفاعل الذاتي للموقف عند المبدع.

٣- السلاسة والطبع وحركة الأفكار :

وقول الجاحظ بعد تحيز اللفظ وانتظامه إن الأمر يعود إلى سهولة المخرج، وكثرة الماء الدالة على جوانب السلاسة ذاتها. وبهذه المصطلحات التي يستخدمها نرى تركيزه على الدفق العاطفي، فحسب هذا الدفق وتوافقه مع الأسلوب تأتي السلاسة وكثرة الماء ذاتها. فالجاحظ يحدّد بقوله هذا قواعد الأسلوب القائمة على طبيعة فنية تتصل بأصول الصياغة وأبعاد التصوير.

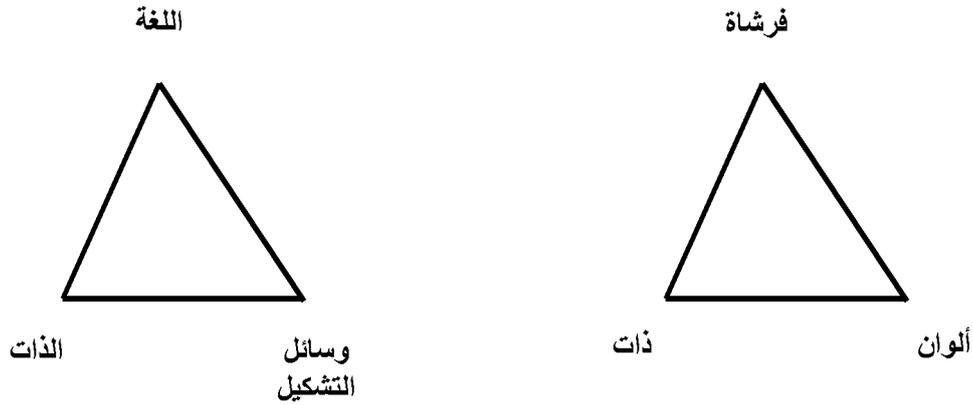
- ٥ -

وتلتقي نظرة الجاحظ وابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني مع نظرة (رومان جاكيسون)؛ الذي ربط بين إبداعية الفن التشكيلي (الرسم خاصة) وبين الإبداعية الأدبية (الشعر خاصة أيضاً)، حيث يقول في مقال له بعنوان (علم اللغة والشعر): «بأن اللغة الشعرية تهتم اهتماماً كبيراً بمشكلة البنية القولية، كما يهتم الناقد الفني بتحليل بنية الصورة التشكيلية»^(١).

(١) Roman Jakobson , linguistics and Poetics in the book of style in language by

T.A. sebesk. U.S.A 1975. P350

فقول (جاكيسون) يدعو للربط بين البنية القولية - بما فيها من فنية تعتمد على الانتقاء - وبين البنية التشكيلية الفنية، وبالطبع فإن هذا الربط يستدعى - بالضرورة - كل الأبعاد الدلالية للبنية التشكيلية، وهذه الأبعاد تتمثل من موقف الفنان ذاته، واختياراته للألوان وتركيبها على هيئة معينة تقوم على لمسات الفرشاة، حتى يأتى تصوير الفنان التشكيلي ذاتى حسب استخدامه الفردى للخامات والأدوات.



العلاقة بين الرسم والفنون وبين الأدب

ويلتحم التصوير الأدبي معتمداً على أدواته المميزة مع التركيب اللغوي للأدب بكل وسائله المميزة كذلك، كلاهما عماداً للآخر - «فالتصوير بأدواته والتركيب الأدبي بأدواته وآلاته أيضاً ليسا نشاطين منفصلين، بل إن كلاً منهما عماداً للآخر في العمل الشعري، وكلاهما معاً عماداً السياق الشعري، الذى ينتهى نشاطه بالبنية الكاملة للقصيدة»^(١).

وإذا كان الأسلوب بتراكيبه الخاصة يدخل فى صناعات الفن التشكيلي، فإننا نلمح الحديث عن درجات الأسلوب وصفاته، حيث تدخل الصورة الفنية بطبيعتها التكوينية كأداة

(١) عبد المنعم تليمة؛ مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١١٨.

للتمايز الأسلوبى، ولهذا السبب فإن كلاً من (جون ميرى وعبد القاهر الجرجاني) يولى اهتماماً كبيراً بالصورة الفنية عامة، ولكن الصورة الاستعارية تأخذ خصوصية معينة؛ ويقول جون ميرى: «هناك فكرة أصلية سيطرت على الأذهان منذ عهد أرسطو نفسه حتى عصرنا الحالى، وهذه الفكرة تقول بأن: الاستعارة هي التي تميز طبيعة الأسلوب ودرجاته الراقية»^(١).

فالاستعارة بأبعادها أساس التمايز الأسلوبى عند ميرى، وبهذه النظرة تُعدُّ الاستعارة عملية تركيبية تحدد درجات البراعة لدى المبدع. ويلتقى هذا الاهتمام الخاص عند ميرى باهتمام مماثل عند عبد القاهر الجرجاني ذاته؛ حيث يُشير إلى أهمية الصور البيانية (التشبيه والتمثيل والاستعارة) فيقول: «وأول ذلك وأولاه وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقناه القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة، فإن هذه أصول كبيرة، كان جل محاسن الكلام - إن لم نقل كلها - متفرعة منها وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعانى فى متصرفاتها، وأفكار تحيط بها من جهاتها»^(٢).

فالكلام هنا يعنى الأسلوب، ولقد جمع أشكال الصورة البلاغية، أو الصورة الفنية بالمعنى الأوسع لها؛ حيث الاعتماد على الصياغة الأسلوبية منطلقاً من البراعة الفنية، فتعبيره عن التشبيه والتمثيل والاستعارة بأنها جميعاً أصول تنفرع منها كل محاسن الكلام، هو تعبير عن أصالة هذه الصور وأهميتها فى التأسيس الأسلوبى، كما يدعو هذا القول إلى الربط بين التشكيل الخاص للصورة وأهميتها حتى يتحقق سمو الأسلوب ورقيه؛ وذلك من خلال المهارة المكونة لخصائصه.

J. Murry the problem of style. p71

(١)

(٢) عبد القاهر الجرجاني؛ أسرار البلاغة، ص ٢٧.

ثالثًا - الأفكار والأسلوب :

- ١ -

يقول (أ. تشيتشرين) في كتابه «الأفكار والأسلوب»: «غالبًا ما يستشهد المختصون بالأدب بمصطلح (جوركي) القائل: اللغة هي أول عناصر الأدب. ولكن ماذا يعنى هذا؟ ماذا يعنى أول عناصره؟»^(١).

إن قول (جوركي) المنطلق من (مبدع) يبارس العملية الإبداعية يعطى دلالات متعددة، فهناك نشاط مكثف يأتي بعد اللغة، ولذلك فقد طرح (تشيتشرين) تساؤله عن معنى ذلك، ولكن هذا التساؤل المطروح ليس إلا مفتاحًا خاصًا لفهم كلام جوركي هذا؛ حيث أشار تشيتشرين بقوله: «ويعنى جوركي طبعًا أن مفردات اللغة والطابع المميز لنحوها وبناء كلامها برمته هو بمثابة الأرضية التى تنبت عليها الصور والأفكار، ولكن ألا يعنى هذا أن دراسة لغة الأعمال الشعرية يُفضى بنا إلى فهم جديد ودقيق وأمين للصور والأفكار»^(٢).

فقصده جوركي أن العناصر التكوينية للأدب هى التى تكوّن أرضيته الراسخة، وفى هذه الأرضية تنبت الأفكار والصور، ولكن ليس معنى كلمة (تُنبت) أن الأفكار والصور محدثة بعد التكوين الأسلوبى، وإنما هناك تلازم عضوى بين المفردات والتراكيب والعناصر اللغوية للأسلوب بكاملها وبين الأفكار بأبعادها - «فتحليل الكلمة بجميع ظلالها ومظاهرها أداة لفهم نشاط الأفكار وحركة المشاعر وتكوين الآراء وتطورها»^(٣).

فتحليل الكلمة من خلال نظامها وسياقها، بل وكل أبعادها هى (الدينامية) الدالة على حركة الأفكار، ولا يقف نشاط الكلمة عند هذا الحد، ولكنها رابطة أدائية فعّالة بين الأفكار والعاطفة كذلك، والكلمة بترتيبها وتأليفها علامات على الفكر والعاطفة؛ فالمعنى - كما يقول

(١) أ. تشيتشرين؛ الأفكار والأسلوب، ص ٥.

(٢) نفسه؛ ص ١٦.

(٣) نفسه؛ ص ١٧.

عبد القاهر - ينظم أولاً في النفس بنشاط العقل - «فليس الغرض بنظم الكلم أن توالى في اللفظ، بل أن تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل»^(١).

فالكلمة عند كل من عبد القاهر و (تشيتشرين) أداة دالة لانتظام حركة الفكر وتلاحم هذه الحركة مع (دينامية) العاطفة؛ فالنظم عند عبد القاهر عملية داخلية للفكر والعاطفة تُظهرها حركة الكلمة المعبرة عن الأسلوب.. وتعبير (تشيتشرين) عن الكلمة بأنها أداة لربط الفكر والعاطفة أمرٌ دال على سبق الطرفين «العاطفة والفكر»، ولهذا الربط دلالاته الخاصة لمهمة الأداة التعبيرية للأديب في إظهار هذين الطرفين.

ويتوسل (تشيتشرين) لإظهار (دينامية) العاطفة بالأفكار وبالأسلوب وأشكاله المختلفة؛ فينقل قول (تولستوى) عن الأسلوب الداخلى: «بأنه هو البناء الروحى الذى يتكون فى غضون عملية التفكير والنشاط، ومن ثمَّ يظهر إلى الوجود فى الأسلوب الأدبى»^(٢).

وقول (تولستوى) نفسه يلتقى مع قول عبد القاهر الجرجانى بأن النظم الذى هو (الأسلوب) ذاته صنعة يستعان عليها بالفكرة، إنه البناء الروحى المتصل بحركة الإنسان النفسية الذاتية.. والنظم الذى يؤكد عليه عبد القاهر ليس إلا نظم المعنى فى النفس، واللفظ ليس له دلالة فى مفرد من حيث هو لفظ، وإنما يرتبط برباط روحى قوى، إنه لبنة داخلية متواصلة السياق والاتصال النفسى من خلال القيمة والأبعاد الدلالية.

والأسلوب - كما يرى تولستوى - لا يتكون إلا فى غضون الأفكار والعاطفة، فهو وليد حركتها وتفاعلها سوياً، ولذلك فإن إشارة (تشيتشرين) إلى حركة الأسلوب المعاكسة بقوله: «يسير القارئ فى الطريق المعاكس؛ أى فى فهم الأسلوب والإدراك الدقيق الكامل للصورة والشعور والفكرة وبناء الأفكار المتكامل التى ترتبط فيما بينها برابطة وثيقة»^(٣). هى إشارة دالة على عضوية ثلاثية تكوّن الألفاظ (الأسلوب، العاطفة، والأفكار).

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ الدلائل، ص ٥٠.

(٢) أ. تشيتشرين، المرجع السابق، ص ٢١.

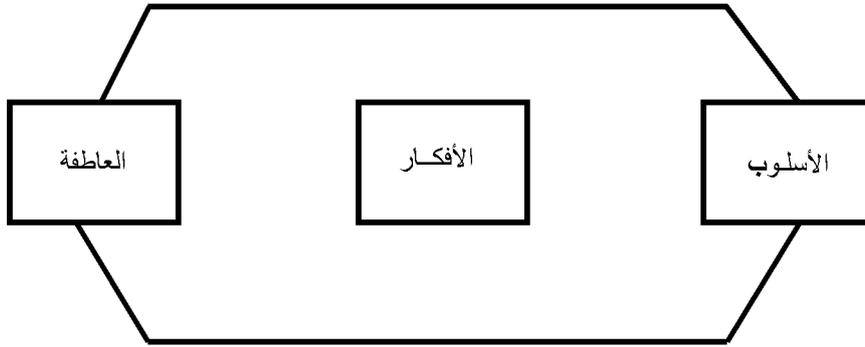
(٣) نفسه، ص ٢١.

وهذه الحركة العكسية التي يتابعها القارئ للوصول إلى عناصر الأسلوب بتماسكها، قد نظمها عبد القاهر الجرجاني بشكل عضوي - أيضاً - يدل على حركة الفكر وفاعلية الشعور؛ فيقول: «إن اللفظ تبع للمعنى في النَّظْم، وإن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس»^(١).

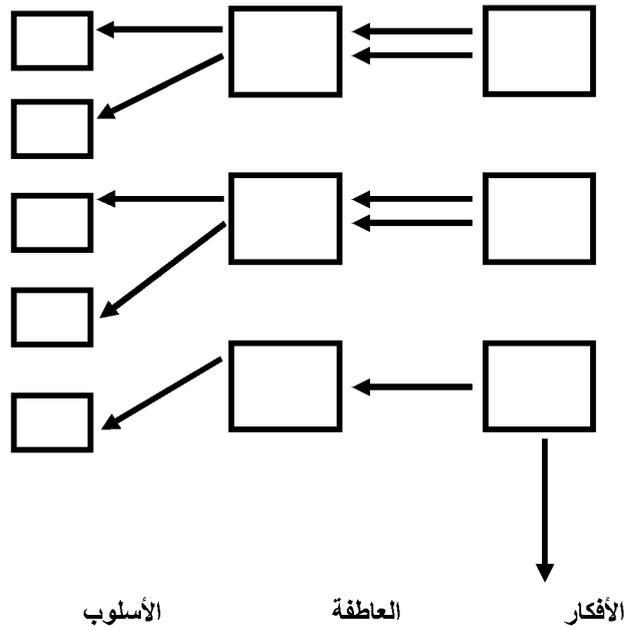
فاللفظ الذي يبدأ به القارئ هو إشارة لدينامية متماسكة لا يلتصقها هذا القارئ إلا من الشكل أولاً، أى أن يبدأ بداية عكسية خاصة حتى يصل إلى فاعلية التفكير. إنَّ عبد القاهر في قوله هذا يُشير إلى حركة منتظمة، حركة ثلاثية متناسقة، فتوالى النطق للألفاظ هو توالى للدلالات.. ويقصد عبد القاهر ما تحمله الألفاظ من معانٍ بعيدة، وتلك الألفاظ بحركتها لا تأتي إلا بعد اختيار ناتج عن تفكير وعاطفة، فالحركة اللفظية هي حركة دلالية متوالية تأتي من خيوط شفافة ولكنها قوية وراسخة، وتلك الخيوط ليست إلا خيوطاً نفسية فكرية غير مرئية، بيد أنها تتجلى من الحركة المتموجة: حركة النَّظْم ذاته.

إننا أمام حركة عضوية داخلية للأسلوب (النَّظْم)؛ وهذه الحركة أشبه (بدينامية) الكائن الحي المتناسك الخلايا، فإذا عزلت الكلمة من سياق تأليفها ضاع ما بها من دلالات، وأصبحت مجردة، وهنا أمر يُذهب الجانب الحيوي لها تماماً.

(١) عبد القاهر الجرجاني؛ الدلائل، ص ٥٦.



الحركة المعاكسة التي يقول بها (تشيتشرين)
للدلالة على ارتباط الأسلوب بالأفكار والعاطفة



الحركة المتوالية عند عبد القاهر الجرجاني

-٦-

وينطلق (J. Murry) داخل هذه الفكرة الرابطة رباطًا وثيقًا بين الأفكار والعاطفة ودلالات الأسلوب عليها؛ حيث يقول: «بأن الأفكار في الأدب هي دائمًا خدم للعاطفة»^(١). إن ميرى يُشير إلى ثلاثية العناصر الأسلوبية؛ فالأدب هو الأسلوب الشكلى الظاهر أمام المتلقى، والأفكار هي خدم للعاطفة؛ أى هي الرابطة القوية بين الأسلوب والعاطفة.

وتعبير (ميرى) بأن الأفكار خدم العاطفة يعود بنا إلى تأصيل عبد القاهر الجرجاني لهذه الفكرة؛ حيث يقول: «وأنتك إذا فرغت من عملية ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج أن تستأنف فكرًا فى ترتيب الألفاظ؛ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم المعانى»^(٢).

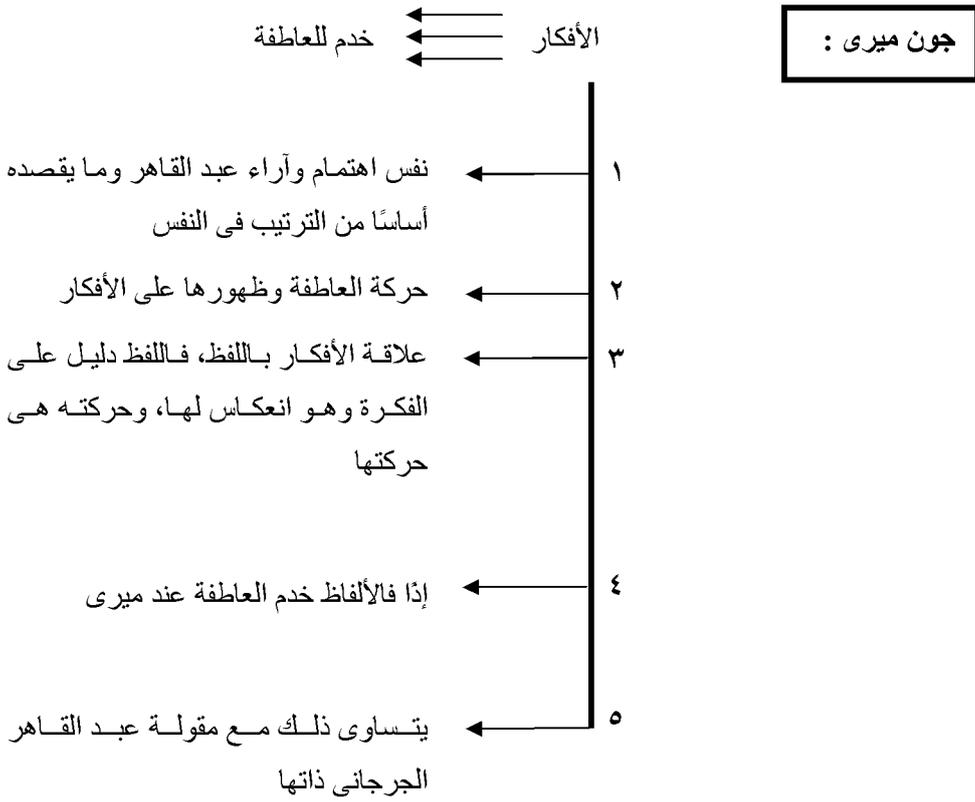
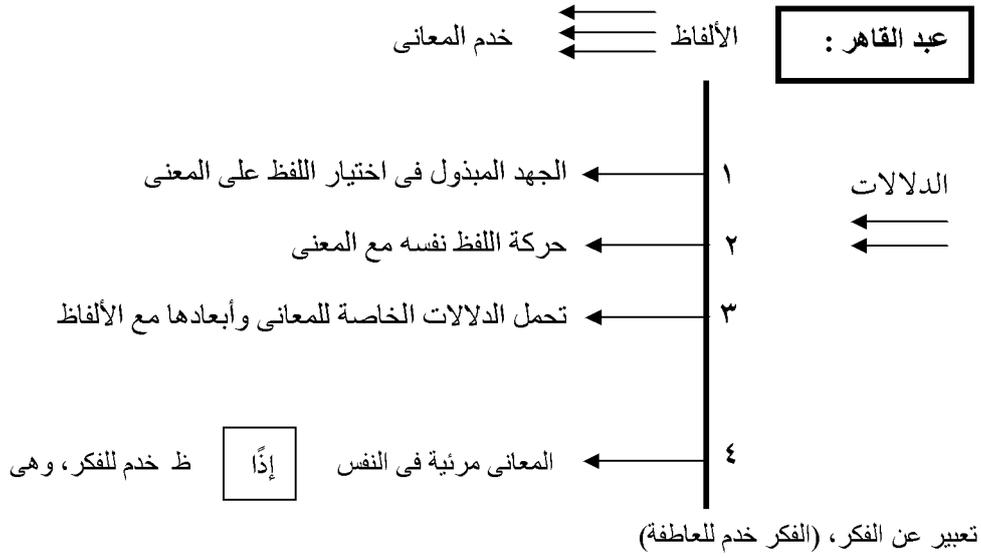
إنَّ حركة الألفاظ مدفوعة بحركة المعنى المنتظم فى الفكر، وقول عبد القاهر - هنا - يُعدُّ تأسيسًا واعيًا لقول (جون ميرى) ذاته، فالمعنى عند عبد القاهر ليست إلا حركة عقلية عاطفية، وإذا كانت هذه الألفاظ هي (خدم) للمعنى، فإن المعنى مرتبة عقليًا فى النفس فهى خدم لهذه الحركة المنتظمة، وهى خدم - أيضًا - لذلك التفاعل الخاص بينهما. وفى نفس قول (ميرى) نرى هذه الوظيفة ذاتها، ولكنه يُطلقها بطريق تعبيرى آخر؛ حيث يجعل (الأفكار خدمًا للعاطفة) بطريق مباشر.

وهذا القول هو - ذاته - فكرة عبد القاهر الجرجاني التى تجعل الألفاظ دالة على الفكر نفسه، لأن نظامها وحركتها تتولد من الأفكار كما تتولد حركتها المتتابعة.

J. Murry ibid. p67

(١)

(٢) عبد القاهر الجرجاني؛ الدلائل، ص ٤٨.



إنَّ عبد القاهر و (جون ميرى) يهتمان بحركة الفكر ووضوحه؛ فيضع (ميرى) قواعد معينة للتأليف يجب أن تُراعى، منها: أنه يجب ألا يكون الإنسان غامضاً، وأن يتجنب الخطأ في اللغة، وأن تكون قواعده النحوية إلى حدِّ مقبول^(١). وتلك الأمور المحددة لحركة الأسلوب عند ميرى تُعدُّ سياجاً حامياً للأسلوب في التشتت والغموض وركاكة التركيب ذاته، بجانب العناية النحوية.

وهذا السياج قد رسمه عبد القاهر الجرجاني بتلك الأبعاد والحدود قبل (J. Murry) نفسه؛ حيث وصف النَّظْم بأنه ليس إلا مراعاة الأصول النحوية أولاً، ويكون التصرف الأسلوبى في حدود النَّظْم النحوى وصحته، وهنا تبدو البراعة الفنية عند الكاتب (المبدع)، كما يحرص عبد القاهر على الوضوح ولا سيما في فكر المبدع، لأنه ينعكس تماماً على أسلوبه، ولذا فإنه يعلِّق على قول الفرزدق المشهور:

وما مثله فى الناس إلا مملكا أبوأمه حى أبوه يقاربه

فيقول: «انظر أيتصور أن يكون ذمك للفظه من حيث أنك أنكرت شيئاً من حروفه، أو صادفت وحشياً غريباً، أو سوقياً ضعيفاً؟ أم ليس لأنه لم يرتب الألفاظ في الذِّكر، على موجب ترتب المعانى فى الفكر وكد - ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا بأن يقدم ويؤخر»^(٢).

فممكن الغموض فى المعنى - كما يرى عبد القاهر - يظهر فى غموض الفكر ذاته لدى الفرزدق الذى انعكس - بدوره - على تراكيبه، فالأسلوب يتحرك (بدينامية) الفكر النشطة التى تثبت النشاط فى التراكيب فتوجهها إلى حركة مسلسلة مقبولة أو إلى حركة غامضة معقدة. ولا يقف أثر التعقيد الفكرى (فى رؤية عبد القاهر) عند هذا الحد، وإنما يُشير أنه بهذا الصبغ الغامض أبطل النظام وأبعد المرام والهدف المطلوب، ومثله فى ذلك كمثل من رمى بأجزاء غير

(١) انظر: شفيح السيد؛ الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى، ص ١٣٠. وقد أشار إلى أنواع حركة الأسلوب عند ميرى كذلك.

(٢) عبد القاهر الجرجاني؛ الأسرار، ص ٢٠.

متناسقة ليصنع منها نسقًا منتظمًا - «فصار كمن رمى بأجزاء تتألف منها صورة، ولكن بعد أن يراجع فيها بابًا من الهندسة، لفرط ما عادى بين أشكالها، وشدة ما خالف بين أوضاعها»^(١).

إن بيت الفرزدق بصيغته الغامضة ليس إلا تدريبًا هندسيًا غامضًا شديد الصعوبة، يحتاج إلى دراسة نظريات ومسائل هندسية شديدة الصعوبة والتعقيد حتى يمكن حله.

ونستطيع القول بأن الناقد (عبد القاهر - وميرى) قد ركّزنا بشكل بارز على جانبين

مهمين هما:

الأول ← أن يكون المبدع واضحًا في أفكاره، لأن ذلك ينعكس - تمامًا - على طبيعة الأسلوب وحركته بفعل ذاتي.

الثاني ← الاهتمام بالسلامة النحوية، وعلاقتها بالسلامة الفكرية، فالحركة النحوية = الحركة الفكرية (للمبدع)، وكلما كانت الحركة الفكرية سليمة كانت الحركة النحوية (التركيبية) سليمة أيضًا.

- ٢ -

والحديث عن علاقة الفكر باللغة الفنية وأبعادها تمتد مساحته في حيز الدراسات النقدية؛ قديمًا وحديثًا، ولذلك فإن المقارنة بين عبد القاهر وجون ميرى في هذا الجانب تدعونا إلى مساحة أخرى ممتدة مع ناقد آخر اهتم كثيرًا بهذه العلاقة، فكانت لرؤيته صدقًا واهتمامًا كبيرًا في دراسات متعددة؛ وهذا الناقد هو (G. Haugh) الذى التقى تمامًا مع عبد القاهر الجرجاني في فكرة واحدة في اللغة والتلبس بالمعنى، حتى جاء قولهما متطابقًا بنفس الصيغ المستخدمة؛ فيقول في كتابه «Style and stylistics» عن علاقة الفكر باللغة: «إنَّ اللغة هى ثوب الفكر، والأسلوب هو تفصيل الثياب الملائمة لذلك»^(٢).

(١) نفسه؛ ص ٢٠.

G. Hough, style and Stylistics. P21.

(٢)

إنَّ هذا القول يدل على التركيز على الصيغة الأسلوبية بمهارتها، فالأسلوب ليس مجرد كلمات، والصيغة التنظيمية لا تُعدُّ رصًا لهذه الكلمات، ولذلك فإنه استخدم كلمة (cut) أو التفصيل^(١)؛ والتي لا تعنى القطع بل فنية التفصيل، أو هي مهارة التشكيل ذاته القائم على موقف ورؤى متعددة، فالتفصيل أو الموضة المعنية للثوب أو الثياب يُنظر إليها على أنها — أساسًا — قد أملاها الموضوع، والفكرة يجب أن تصاغ بشكل يتناسب مع الموضوع، والكلمات كذلك يجب أن تكون ملائمة للموضوع^(٢).

ولقد قال (G. H) في فنية مصطلح (cut)^(٣) :

(The cut or fashion can be looked at from different points)

وينقل (G.H) قول (Dryden) عن فهمه لكلمة (cut) أو (fashion) والتي تعود أصلاً على صناعة الثوب، ولكنها في هذا السياق أخذت دلالات فنية أخرى، حيث يُنظر إليها من خلال عمل (المبدع)، ولأنها في تلك الحالة تعبر عن مجموعة الأبعاد التي يريدها (المبدع - الكاتب)، أو هي - كما يقول - تعبر عن مجموعة وجهات النظر الخاصة أو مجموعة الرؤى التي يريدها (الكاتب)^(٤).

فالكلمات - إذن - يجب أن تتقوّل في طريقة تعبيرها الأسلوبى مع الأفكار التي تشكلها. ومن هنا فإن هذه الرؤية التي يراها (G.H) تلتقى مع رؤية عبد القاهر الملحة عن الأسلوب والأفكار؛ حيث يدعو إلى النظر والتأمل في الفكر وفيما يتلبّس أبا المعاني أم بالألفاظ؛ فيقول: «وأوضح من هذا كله، وهو أن (النظم) الذى يتواضعه البلغاء، وتتفاضل مراتب

(١) ينظر في ذلك: Webster s Third international dictionary, volume , p560 وكلمة (Cut)؛ حيث تدل على معنى التشكيل الفنى، كما تتساوى مع مصطلح (Fashion) كذلك حيث الدلالة على البناء الفنى ذاته.

(٢) ينظر: رجاء عيّد؛ البحث الأسلوبى... معاصرة وتراث، ص ١٠.

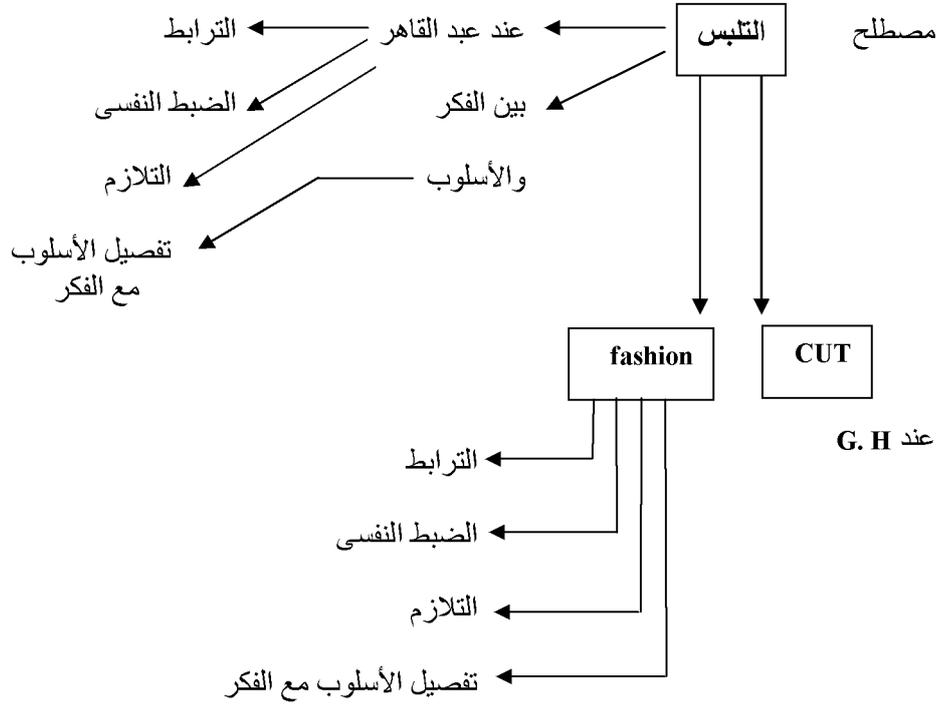
(٣) G. Hought style and Stylistics. P21.

(٤) G. H ibid. p22.

البلاغة من أجله، صنعة يُستعان عليها بالفكرة لا محالة. وإذا كانت مما يُستعان عليها بالفكرة، ويُستخرج بالرؤية، فينبغى أن ينظر في الفكر بماذا يلتبس؟ أبا المعاني أم بالألفاظ؟^(١).

فالنظم نتاج خاص للمهارة المتصلة بخصوصية الكاتب. وصنعه الأسلوب - كما نرى من قول عبد القاهر - يُستعان عليها بالفكرة، أى أنها صنعة مهدفة في أساسها بفكر خاص يتحكم فيها بعينها، لأن الأسلوب يسير في دروب هذا الفكر، فتأتى ملاحه من ذبذبات الحركة الفكرية، أو من (دينامية) الفكر ذاته مصحوبة بالعاطفة. ومن هنا نجد الالتقاء بين عبد القاهر الجرجاني وبين (G. H) في تطابق واضح؛ خاصة في مصطلح (التلبس) الذى قاله عبد القاهر، ومصطلح (cut) أو (fashion) عند ميرى، من حيث الجوانب الإبداعية المميزة، فالأسلوب (رداء الفكر)، وهذه نتيجة مهمة يحرص عليها كل من عبد القاهر الجرجاني و(G. H) وكلاهما عمد إلى استخدام ما يدل على الترابط الفنى بين الأفكار والأسلوب، وذلك بالمصطلحات الدالة على الترابط العضوى الاندماجى. فكلمة (تلبس) عند عبد القاهر قد أخذت دلالاتها المتعددة من خلال الصلة الازدواجية الخاصة بين الفكر والأسلوب. وهذا بالضبط ما نراه فى استخدام كلمة (cut) أو (fashion) وعملها فى (دينامية) الربط الخاص بين الفكر والأسلوب.

(١) عبد القاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز، ص ٥١.



فالأسلوب - إذن - هو استخدام (تكنيكي) خاص كما أقر بذلك كل من عبد القاهر الجرجاني وميرى من خلال العناصر المتعددة، ولهذا كانت كل سماته علاقات دالة على الفاعلية الفنية.

- ٨ -

ومن أهم العناصر الثنائية بين الفكر والتكنيك الفاعلة في التكوين الأسلوبى الحركة الإيقاعية، أو بمعنى آخر التكوين العضوى الموسيقى للأسلوب، فهذه الحركة الإيقاعية: هى حركة الأفكار ذاتها بأبعادها، ولذلك كان الاهتمام الواضح عند كل من عبد القاهر الجرجاني وجون ميرى، وذلك من خلال الحديث عن التكلف والحلية الأسلوبية، ففكرة الحلية الأسلوبية هذه قد أبعداها جون ميرى تمامًا من عضوية التكوين الأسلوبى، وهو بذلك يدعو إلى إنسانية - موسيقية - تأتي من واقع الرؤية وتتابع الفكر؛ «فلا بد لنا - كما يقول - أن نطرد

من أذهاننا تلك الفكرة القائلة: بأن الأسلوب مجرد حلية فحسب.. ويجب علينا أن نُغلق عليها الباب بكل قوة وإحكام»^(١).

ومعنى قول ميرى - هنا - أن الأسلوب سياق تفاعلي نظمي له حركته الفنية غير المتكلفة بزينة، فالتكلف يصنع الموسيقى الصاخبة، وإنما الإيقاع الانسيابي نتاج حركة التأليف المتناسكة التي تبعد عن التكلف الشكلى الذى يحذر منه، فموسيقية الأسلوب - إذن - ليست حلية؛ لأن الحلية الأسلوبية البعيدة عن الجانب العضوى لبناء الأسلوب تُعدُّ إقراراً بفصل العلاقة فصلاً تاماً بين الأسلوب وصاحبه، كما تُعدُّ ردّاً للأسلوب إلى حيز الصناعة التشكيلية المفصولة عن عناصر العاطفة الباعثة للحركة التأليفية (النظم الأسلوبى).

إنَّ اعتبار الأسلوب حلية من حيث البناء الدال على موسيقية رنانة في الأذن بعيدة عن التماسك النظمى النابع من الذات، هو إقرار - كذلك - بفصل اللفظ عن المعنى، واعتبار اللفظ أساس الأسلوب.. وهذا أمر يرفضه عبد القاهر الجرجاني رفضاً تاماً؛ حيث يقول: «إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ؛ حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف أو إلى ظاهر الوضع اللغوى، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدحه العقل في زناده»^(٢).

وفي قول عبد القاهر هذا إشارة إلى أصالة الأسلوب الذى هو النظم، وتتبع واجب لهذه الأصالة، حيث يشير إلى أن تلبس الحروف بأجراسها فى شكل موسيقى واضح يُعدُّ حلية، ولكن الإيقاع الهامس القوى البادى فى الحلاوة والرشاقة، وكذلك الخلافة والروعة، كل ذلك لا يأتى للأسلوب من حيث التكوين الشكلى، وإنما من تلبس الفكر بالشعور فيظهر فى حركة

J. Murry, ibid p12.

(١)

(٢) عبد القاهر الجرجاني؛ أسرار البلاغة، ص ٥، ٦.

الأسلوب بقوة هامسة متدفقة، ولكن هذا السطح الشكلي (الحلية) لا قيمة له بدون البنية العميقة التي تؤسس له، وتدفعه بدوافع النظم المرتب في النفس أولاً.

لقد رفض عبد القاهر الوضع اللغوي الذي يُعدُّ صنعة بديعية تقليدية مقصودة، وكذلك رفض جون ميرى الحلية المجلوبة للأسلوب؛ حيث أشار إلى الحذر منها وإحكام حبسها وإبعادها رغم أنها تأتي من ثقب الباب^(١). وهنا يحذّر ميرى من هذا الذي ينسرب إلى الأسلوب من ثقب خفية سرّية منذ زمن بعيد من عهد (أرسطو) إلى الآن^(٢). ولقد تناول عبد القاهر الجرجاني هذه الفكرة تمامًا ولكن بطرق أخرى؛ حيث يقول: «ومن ههنا رأيت العلماء من يحمّله تطلب السجع والتجنيس على أن يضيّم لها المعنى، ويدخل الخلل عليه من أجلها، ويركب الوعورة، ويسلك المسالك المجهولة كالذي يصنع أبو تمام في قوله^(٣):

سيف الإمام سمته هيئته لما تخرم أهل الأرض مخترماً

قوت بقران عين الديان وانتشرت بالأشترين عيون الشرك فاصطلحا

وقوله:

ذهبت بمذهبيه السماحة والتوت فيه الظنون أمذهب أو مذهب»

ويقول عبد القاهر مواصلاً حديثه عن هذه الصنعة التي تدخل في بنية الأسلوب وتنسرب إليه حتى من كبار الشعراء مثل (أبى تمام): «فهذا التكلف يصنعه المتكلفون في الأسجاع، وذلك أنه لا يتصور أن يجب بهما ومن حيث هما فضل ويقع^(٤). فتكلف الكبار في هذه الصنعة باعتمادهم - أساساً - على الحلية (الزينة) هدفًا لديهم في صناعة الأسلوب، وهذا أمر يجلب الصنعة المعتمدة، لذلك فالألفاظ نظام وراءه نظام آخر من المعانى والأفكار، ولهذا

(١) J. Murry, ibid p12.

(٢) J. Murry, ibid p12.

(٣) عبد القاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز، ص ٥٢٣.

(٤) المرجع السابق.

استقبح عبد القاهر قول أبي تمام في جلبه التجنيس جلبًا دونها داع من عضوية البناء وترتيب المعانى.

وإذا كان (J. Murry) يُشير إلى تسرب هذا الاهتمام الشكلى الذى تجلبه الصنعة الأسلوبية رغم الاهتمام بإغلاق الأبواب وكذلك النوافذ بإحكام وسد المنافذ عليها، إلا أنها تتسرب من أصغر الفتحات لتدخل منها، وبذلك لا تنعدم هذه السمة الأسلوبية في كل عصر من العصور. فمن هذا المنطلق حذّر عبد القاهر الجرجاني سابقًا من تسرب تلك الحلية الأسلوبية؛ بقوله: «وقد نجد في كلام المتأخرين الآن كلامًا حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم البديع، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم، ويقول ليين»^(١). إنه ينبّه إلى وجود هذه الظاهرة - ظاهرة التسرب البديعى إلى الأسلوب - فعبارة «إلى أن ينسى أن يتكلم ليفهم، ويقول ليين» تتطابق مع عبارة (Murry) القائلة بأنه «برغم كل الاحتياطات الموجودة لهدم دخول الحلية أو الزينة في الأسلوب ولكنها تأتي من حيث لا يدري المبدع».. ولكن عبد القاهر بدا أكثر وضوحًا ومنهجية من ميرى نفسه؛ لأنه قد أبرز خطورة تأثيرها على العمل الأدبى ذاته، فهى مثل زينة العروس، كلما ازدادت كلما كلفتها أمورًا شديدة لا تتحمل، فهى ثقل بأوزانها، وكلما خفت كلما خفّ حملها وتحملها.

فكلّ من عبد القاهر الجرجاني وجون ميرى قد رفض فكرة الحلية (Ornament)؛ ولكن عبد القاهر استطاع التعبير عن ذلك الرفض معتمدًا على أدلته التطبيقية. وإذا كان عبد القاهر قد شدّد منبهاً على خطورة هذه الحلية التزينية، فإن هناك من عدها جزءاً مهماً من التكوين البلاغى؛ يقول السكاكى في كتابه (المفتاح): «وإذا قد تقرر أن البلاغة بمرجعيتها وأن الفصاحة بنوعيتها، مما يكسو الكلام حلية التزين، ويرقيّه أعلى درجات التحسن، فههنا وجوه مخصوصة،

(١) عبد القاهر؛ أسرار البلاغة، ص ٩.

كثيرًا ما يصار إليها بقصد تحسين الكلام، فلا علينا أن نُشير إلا إلى ما عُرف منها؛ وهي قسمان: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ»^(١).

فالقسم الثاني الذي يُشير إليه السكاكي كثيرًا ما حذّر منه عبد القاهر، وكأنه يحدث بما سوف يكون، فكان إلحاحه الظاهر بالتحذير من ذلك، ولكن لقد أصبح البديع هدفًا، وغدت الزينة الأسلوبية تدخل الأسلوب - من منظور البلاغية التقليدية - من أبواب متفرقة شديدة الاتساع.

إنَّ الرواء، وكثرة الماء، وسلاسة الحركة هي انسيابية الأسلوب - كما رأينا عند عبد القاهر الجرجاني -، وكل هذه الأمور تمثل الإيقاع الداخلى له؛ فهي موسيقى هامة شديدة الهدوء، ولكنها قوية الترابط، وإذا أُلغيت هذه الأمور من الأسلوب فَقَدَ هذا الأسلوب جوهره الأساسى، وهذه الجوهرية للأسلوب أبرزها جون ميري بشكلٍ واضح عندما أعلن - صراحة - أن هناك من الكُتّاب المشاهير من يهمل هذا العنصر الموسيقى، وهم عندئذٍ يهملون جوهر الأسلوب؛ فيقول: «إنَّ هؤلاء المشاهير الكبار يسلكون جميعًا سلوكًا واحدًا، وذلك حين يلغون القيمة الموسيقية للأسلوب جانبًا، إنهم يبعدون تلك السمة الأساسية التى تُميز الأسلوب، وهم جميعًا عندما يفعلون ذلك فإنهم يغفلون جوهر الأسلوب حتى يصبح عدماً»^(٢).

إن الصنعة التناغمية غير المتكلفة تُعدُّ أهم جواهر للأسلوب، وذلك لارتباطها العضوى بحركات الفكر والتركيب والعاطفة.

إننا نلاحظ الالتقاء التام بين هذه الفكرة عند (Murry) وكذلك عند عبد القاهر الجرجاني، فالموسيقى المهدفة هي انسيابية التعبير النظمى القائم - كما رأينا - على ترابط ثلاثية

(١) أبو يعقوب السكاكي؛ المفتاح، ضبطه وكتب حواشيه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٩٨٧م، ص ٤٢٣.

J. Murry, ibid p13.

(٢)

(الفكر والعاطفة والأسلوب). ولهذا السبب فإن عبد القاهر يستخدم مصطلحات لها دلالات الطاقة التعبيرية الانسيابية لهذه الثلاثية؛ مثل:

- السلامة.
- الدماعة.
- الماء
- الجريان
- كالهواء لطفًا
- كأنها النسيم
- كأنها الرَّحيق
- كأنها الديباج

وكل هذه المصطلحات تجمع في ذاتها قوة النظم الدالة على سهولة المأتى، وبالتالي فإنها تدل على حركية الأسلوب، وتشبيه حركة النظم الأدبي (الأسلوبى) بالماء مع إظهار وجه الشبه (وهو الجريان) له أبعاده الفنية المقصودة؛ من حيث التعبير عن طبيعة حركة السياق السهلة القادمة من طبيعة التأليف.

واستخدام هذه المصطلحات في موقعها الدال عند عبد القاهر الجرجاني يُشير إلى علاقات الذات المبدعة بالمادة التشكيلية ذاتها - «إنَّ السلاسة وما يليها من مصطلحات تُشير إلى مفاهيم أسلوبية وإلى عناصر لغوية أكبر من اللفظ المفرد»^(١).

(١) تمام حسان؛ موقف النقد العربى التراثى من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية - ضمن كتاب «قراءة جديدة لتراثنا النقدي»، النادى الأدبى، جدة - السعودية، الجزء الثانى، ص ٧٨٥.

