المحور الثالث

المحصلات

- ١ -

تلح مناهج البحث الحديثة كثيرًا على استحصال النتائج، واستنتاج محصلات تعد علامات قوية، ودلائل علمية على ما وصلت إليه الدراسة من جوانب وأبعاد واقعية. وتأتى المحصلات فى هذا البحث كوحدة ثالثة أو محور ثالث ينضم فى لُحمة المحورين السابقين، والطرح السابق يولِّد ما يُعرف بـ«القراءة النقدية الجديدة» التى لا تقف عند حدود (استاتيكية)، وإنما تمر (بدينامية) استمرارية تتولد معها رؤى استمرارية، وتفرض هذه الدينامية الإضافات الامتدادية للرؤى السابقة. إنَّ عرض المحاور هو بداية البحث العلمى ولكن ثمَّة إضافات تفرض من الواقع القرائى التحليلى، فالمحصلات ـ هنا ـ إضافة وتعليق واستنتاج لما قد عرضناه من قبل، وتلك ثلاثية علمية تحدد المساحة التحليلية للدارسة:

١ ـ الإضافة ⟸ إعادة القراءة مرة أخرى

٢ ـ التعليق ⟸ تتابع الرؤية والقراءة النقدية

٣ ـ الاستنتاج ⟸ حاصل علمى للخطوات التحليلية القرائية.

إذن فهذه المحاور (المحصلات) تعتمد على خطوط دراسية تتمثل فى:

أولاً – الخط الأول : المشكلات الاصطلاحية وامتدادها :

فالدراسات الأسلوبية الحديثة ترسم لذاتها مساحات شاسعة واضحة، فيها تراكمات من المصطلحات، وهذا عمل يُرى مكررًا، الأمر الذى يؤدى ـ بدوره ـ إلى اتساع الاختيار عند المتلقى، كما يؤدى إلى الزَّج به فى لُجة متلاطمة من المصطلحات يصعُب معها الوصول إلى برٍّ من التحديد[١].

وكلمة **(Term)** المصطلح تدل على التعميم أو التجريد الذهنى لظاهرة أو حالة، أو إشكالية علمية أو ثقافية. ولذا فهو يقترن بنضج ظاهرتى التعريفات العلمية فى أيَّة ثقافة إنسانية[٢].

---

(١) تتعدَّد الإشارة إلى المصطلحات الأسلوبية حسب الزوايا الخاصة التى ينظر منها، ولهذا تراكمت المصطلحات والمفاهيم الأسلوبية فى كثير من الدراسات التى تناولت دراسة الأسلوب.

(٢) فاضل ثامر؛ **اللغة الثانية... فى إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح فى الخطاب النقدى العربى**، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، ١٩٩٤م، ص ١٧٠.

وإذا كان هذا هو المصطلح فإننا نرى اعتماده على الجوانب العلمية حتى يقر ويستقر فى حيز الدراسات الحديثة؛ من حيث نضج الحركة العلمية وتطورها، وهذا أمر يدعو ويؤدى إلى التحديد والاتساع، فالمصطلح يجب أن يكون مظهرًا مهمًّا من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافة[1].

وتؤدى هذه الوحدة إلى التركيز الخاص على بؤرة معينة، تعمل على توحيد المواصفات والقياسات المطلوبة للمصطلح، فتمنع الامتداد اللانهائى له، ولذلك يجب الاهتمام بوضع أسس علمية معينة - «فوضع المصطلحات لم يعُد فى ضوء المعايير يتم على أساس البحث المفرد فى كل مصطلح على حدة، كما هو الحال فى جهود كثيرة؛ فهناك معايير أساسية تنبُع من علم اللغة ومن المنطق ومن نظرية المعلومات ومن التخصصات المعينة»[2].

ويضع هذا القول أُسسًا بارزة للحد من الفوضى الاصطلاحية؛ حيث تكثف هذه الأسس فى:

١ ـ البعد عن النظرة الأحادية.

٢ ـ وجود معايير مقننة ذات اتجاهات واضحة تؤسس لنحت المصطلح.

٣ ـ البعد عن الفوضى والعبثية الاصطلاحية.

وتُعَدُّ المصطلحات مفاتيح العلوم[3]، التى بها تؤصل الدراسة؛ أى هى المداخل الأساسية المحددة لمعالم المنهج العلمى المستخدم فى مجال الدراسة. ومفتاح العلم هو البداية العلامية

---

(١) المرجع نفسه، ص١٧٠.

(٢) محمود فهمى حجازى؛ **الأسس اللغوية لعلم المصطلح**، ص١٨.

(٣) لقد ألَّف أبو عبد الله بن أحمد بن يوسف الخوارزمى كتابه (مفاتيح العلوم)، حيث دعته نفسه ـ كما يقول ـ لتصنيف كتاب يكون جامعًا لمفاتيح العلوم وأوائل الصناعات.
انظر: عبد الصبور شاهين؛ **العربية لغة العلوم والتقنية**، ويقصد هنا بالمفاتيح: المصطلحات المحددة، ص١٦٢. **مفاتيح العلوم**، ويقصد أبو عبد الله بالمفاتيح: المصطلحات المحددة للعلوم كمداخل مهمة لها.

الأساسية، وبدونها لا يستطيع المرء الولوج داخل العلوم، بل يظل يتخبط مع محاولاته لفتح أبوابها- «فمفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهى تجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه»[1].

فالمصطلح حصيلة جهود علمية بُذلت حيث نضجت قطوفها بعد رحلة إنبات وازدهار مستمرة. وتتولد (مفاتيح العلوم) ودلالاتها المكتسبة فى كل العصور من خلال مسئولية التحديد الدقيق، والخصوصية المميزة حتى لا يختلط كل مصطلح مع الآخر، ولذلك كان موقع الحديث عن المصطلحات ونقائها المطلوب عند كلّ من (عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى) فى مدخل الدراسة العلمية؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فقد حرص الناقدان على تنقية المصطلحات وتصنيفها؛ حيث يؤدى ذلك إلى نقاء منهجى لدراسة الأسلوب.

وقد أورد كلّ من الناقدين نتائج الخلط والتعمية الاصطلاحية التى كثفت فى:

(١) من وجهة نظر عبد القاهر الجرجانى

- المكابرة عند النقاد
- الإيمان والاعتقاد النقدى الخاطئ
- غياب الذوق

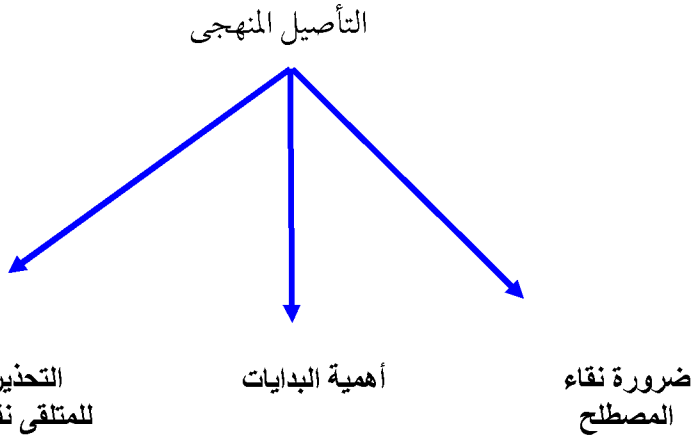
(٢) من وجهة نظر «جون ميرى» ← عدم توفيق الناقد فى رؤيته

- إطلاق العنان للخيال كمنطلق تعويضى
- لما وقع فيه الناقد من أخطاء
- تقلص الأحكام العلمية

---

(١) عبد السلام المسدى؛ **قاموس اللسانيات**، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م، ص١١.

وبذلك يحرص كلّ من (عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى) على الإشارة إلى التأصيل المنهجى الذى يكشف فى:



إنَّ عبد القاهر قد حذَّر تحذيرًا بعيدًا من النتائج الحادثة من فوضى المصطلح، لأن ذلك يؤدى إلى البعد عن الواقع الدقيق، بل سيلجأ الناقد إلى كلمات تدل على الغموض والتعمية مثل:

١ ـ الكناية.

٢ ـ التعريض.

٣ ـ الرمز.

٤ ـ التلويح والبعد عن التصريح.

٥ ـ الإشارة.

وكل هذه الأمور إذا استخدمت فى الحديث عن المصطلح فإنها تعبِّر عن مادة غير دقيقة الملامح، كما تعبِّر عن الخيال الاصطلاحى الذى يحلِّق فى آفاقه غير الانضباطية.

وهذه الإشارة عند عبد القاهر الجرجانى تساوى إشارة (جون ميرى) إلى سلبيات الاعتماد على المصطلحات غير المنضبطة؛ حيث يُلجأ للخيال لتعويض سلبيات فوضى الاصطلاح.

إنَّ الألفاظ الاصطلاحية تُعَدُّ جهازًا من الدوال الدقيقة - «فليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطلق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية؛ حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال»[1].

٢.

ولقد ركَّز كل من عبد القاهر الجرجانى و **(J. Murry)** على مشكلة الحد الاصطلاحى بعد عرض مشكلات الاصطلاح وتداخلها، وهذه النقطة التى يعالجها الناقدان تُعَدُّ من أهم القضايا الأسلوبية فى الدراسات الحديثة. فإذا كان هناك اختلاط وتداخل اصطلاحى فإن مشكلة الحدود وضبطها تنضم بخطورتها إلى المساحة السابقة، ولذلك فقد كثُرت الحدود وامتدت أبعادها فى محاولة لمعالجة الضبط والتحديد - «والبداية الحقيقية لأى علم هو تحديد منطقة البحث، أو نوعية الظواهر»[2].

ولهذا ناقش كلّ من (عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى) مشكلة الحدود الاصطلاحية للأسلوب، أو (النظم) كما يراه عبد القاهر، ووصل الناقدان إلى أنَّ هناك وفرة حدودية غير محدودة من المصطلحات، لذلك كانت ضرورة الاختيار الدقيق.

كما اهتم الناقدان بمناقشة مشكلة اللفظ والمعنى من خلال التحديد الأسلوبى، وجاءت هذه المناقشة بنتائجها حول تصحيح الاعتقاد؛ بأن الأسلوب هو الألفاظ والتراكيب المجردة، وهذا أمر ما زال صداه يردَّد حتى عصرنا هذا - «فإذا سمع الناس كلمة (الأسلوب) فهموا منها هذا العنصر اللفظى الذى يتألف من: الكلمات، فالجمل، فالعبارات»[3]. ويقصد صاحب هذا القول: أن هناك اهتمامًا مبدئيًّا بالشكل وحده دونما ربطه بعناصره الأخرى، وهذا مصطلح عام للأسلوب يُستخدم فى ميادين متعددة، ولذلك فإن مصطلح الأسلوب بهذا

---

(١) عبد السلام المسدى؛ نفسه، ص١١.

(٢) شكرى عياد؛ **اللغة والإبداع**، ص٤٢.

(٣) أحمد الشايب، **الأسلوب**، ص٤٠.

الاتجاه يقع فى حيرة غير مستقرة «بين المدلول اللغوى الصرف؛ أى كل استخدام خاص للغة، والمدلول الأدبى الذى تنصرف إليه كل الكتابات المأثورة عن الأسلوب»[1].

ورغم ما وصلت إليه الدراسات الأسلوبية من تقدم وإنتاج تشهد له بذلك مساحاته المتراكمة، فإن مدلول الأسلوب ما زال يقع فى اضطرابات بين الشكل وبريقه وبين حقيقة أبعاده، ورغم ذلك فقد شكَّلت المساحة الدراسية للأسلوب حقلاً فريدًا لذاته، حيث وقع هذا الحقل ـ كما يقول تودوروف ـ على الحدود المشتركة للدراسات الأدبية وعلم اللغة[2].

٣.

وقد ناقش هذا البحث عدة انتقاءات للاصطلاح الأسلوبى؛ بادئة بمقوله بوفون (الأسلوب هو الرجل)، وذلك لِمَا لهذا القول من انتشار وشهرة، وفهم متعدد يأخذ اتجاهات شتى، ولهذا أردنا تصحيح فهم الهدف الذى قصده (بوفون) نفسه. لقد اعتبر بعض النقاد كل ما يصدُر عن الرجل داخلاً فى مجال الأسلوب نفسه، ولكن (بيير جيرو) قام بتعديل هذا الأمر واعتبر الأسلوب قاصرًا بذاته على المجال الأدبى.

كما أشرنا فى بحثنا هذا إلى جهود **(G. H)** فى مجال القضية الاصطلاحية للأسلوب[3]، لقد نظر هذا الناقد إلى المصطلح الأسلوبى فى غضون الحركة التطورية؛ من القديم للحديث، ولذا سار اصطلاحه فى خطين هما:

١ــ الخط القديم ← النشأة والتطور

٢ــ الخط الحديث ← الأسلوب وعلم الجمال

---

(١) شكرى عياد، **اللغة والإبداع**.

(٢) تودوروف؛ **اللغة والأدب** - مقال ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبى»، جمع وترجمة: سعيد القاتمى، المركز الثقافى العربى، بيروت – لبنان، ١٩٩٣م، ص٤١.

(٣) هناك دراسات جادة أشارت إلى أثر (G.H) فى الدرس الأسلوبى؛ وأهمها:

١ــ عبد المنعم تليمة؛ **مداخل إلى علم الجمال الأدبى**.

٢ــ رجاء عيد؛ **البحث الأسلوبى... معاصرة وتراث**.

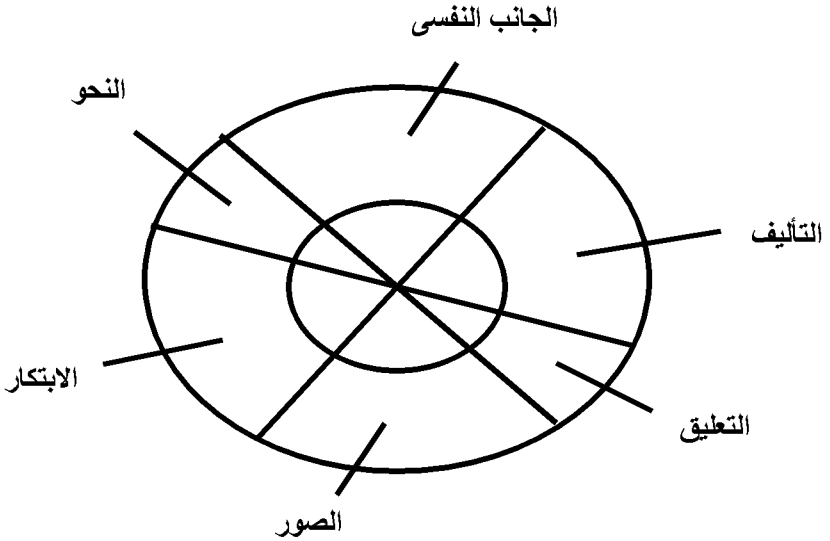
٣ــ شفيع السيد؛ **الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى**.

٤ــ محمد عبد المطلب؛ **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى**.

ويلتقى هذان الخطان عند **(G. H)** فى نقطة واحدة؛ حيث يمثل الأسلوب عنده كل التعبير الإبلاغى بعناصره الفنية، ولكن ربط الأسلوب بالجمال نفسه أدَّى إلى امتداد المصطلح وعدم تحديده، وذلك لأن مفهوم الجمال ـ فى ذاته ـ غير محدد، فزواياه متسعة «حيث لا يمكن الوصول إلى تعريف نهائى له»[1]. وهنا ينسحب ـ بدوره ـ مع قضية التحديد الأسلوبى، فقد أخذ مصطلح الجمال عدة مجالات غير متشعبة فى اتجاهاتها العامة أو الخاصة – «حيث تتنوع التعريفات – الخاصة بالجمال – بحسب الاتجاهات العامة أو المفهومات الفردية، أو بحسب الميادين الخاصة»[2].

يؤسس كلّ من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى حديثهما عن المصطلح الأسلوبى على قواعد تطبيقية تحليلية، (يعقبها) استنتاج علمى خاص. وهنا تلاق واضح بين الناقدين فى منهج الاستحصال وتقديم المصطلح، وهذا جهد نقدى خاص اشترك فيه كلاهما بنفس الأبعاد والإجراءات والخطوات النقدية.

ولم يقف الناقدين عند ذلك الالتقاء البارز ولكنهما رسما دائرة فنية للأسلوب، حيث تشمل هذه الدائرة تقسيمات معينة هكذا :



(١) عز الدين إسماعيل؛ **الأسس الجمالية فى النقد العربى**، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٨م، ص٦١.
(٢) عز الدين إسماعيل؛ نفسه، ص٦١.

ثانيًا – الخط الثانى ← الأسلوب و الإبداع :

وينقسم هذا الخط ـ بدوره ـ إلى بُعدين مندمجين:

الأول: الخاصية الذاتية وأصالة التعبير، والثانى: تشكيلات الأسلوب.

يكرِّر عبد القاهر بأن العملية الإبداعية (النظم) خاصية ذاتية، وهذا أمر رأيناه من خلال عرضنا للمحور الثانى، ويشارك جون ميرى عبد القاهر فى هذا التركيز. لقد اهتم الناقدان بمعرفة الملامح التعبيرية الخاصة لكل مبدع، ويشاركهما فى ذلك الناقد (تشيتشرين) بضرورة دراسة اللغة الخاصة بأسلوب الكاتب؛ حيث يقول: «يجب دراسة لغة المؤلفات الفنية لأسلوب الكاتب من الناحية اللغوية بواسطة الملاحظة وتصنيف الخصائص الفردية، وهذه هى الطريقة اللغوية الأسلوبية»[(١)].

يركز تشيتشرين بكل حزم على وجوب دراسة العناصر الفنية لأسلوب الكاتب، وهذا أمر دعا إليه (سبنزر) فى رسمه لحركة الدائرة الفيلولوجية المعروفة[(٢)]. فكل كاتب يضفى شيئًا من شخصيته ولون روحه ومشاعره على ما يكتب[(٣)]. فالعمل الإبداعى ليس عملاً آليًّا ميكانيكيًّا يدور ويحدث بشكل مصمت، وإنما هناك القوة الدافعة لتكوين الأسلوب، تلك القوة التى أخذت أشكالها العديدة، كما أخذت مجالاً خاصًّا للدراسة والتطبيق – «فعملية الإنتاج الصناعية الآلية تنتج قطعًا متطابقة بنمط واحد.. بينما عملية الإبداع تقود إلى نتاج فرد من قبل فرد واحد»)[(٤)].

فالأسلوب نتاج لإبداع أدبى يتسم بالخصوصية حيث يحمل ملامح إنتاج فرد واحد لا يشترك معه آخر – «وذلك لأن هذا الإنتاج يمثل (إنجازًا) جديدًا وأصيلاً حتى ولو كانت

---

(١) أ. تشيتشرين؛ **الأفكار والأسلوب**، ص١٨.

(٢) يُنظر: مقال ليو سبينز «**علم اللغة وتاريخ الأدب**» – ضمن كتاب شكرى عياد «اتجاهات البحث الأسلوبى»، ص٧٦ وما بعدها.

(٣) محمد كامل جمعة؛ **الأسلوب**، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م، ص٦٧.

(٤) الكسندر روشيكا؛ **الإبداع العام والخاص**، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٤، ١٩٨٩م، ص١٠٥.

مكونات النتاج تحتوى على عناصر موجودة مسبقًا»[١] . فالأدب يمثل اللغة بحروفها وكلماتها الإنتاجية المعروفة للناس، ولكن حركة التحويل الإبداعى التى يقوم بها المبدع هى التى تصنع له الخصوصية المميزة، ولقد أدت هذه الصفة الفردية التى تسمَّى (الأسلوب) بملامح صاحبه إلى وضع حد اصطلاحى للأسلوب، يعتمد فيه على الجانب التشكيلى - «فعندما يتعلق الأمر بعملية الخلق اللغوى الخاصة هذه يصبح الأسلوب طريقة مزج العطاء الفردى فى عمل البناء اللغوى»[٢]. فالتشكيل اللغوى هو فى أصله بناء لغوى يخضع للذاتية التى تحركه حركة تدفع بالقوة الخاصة للمبدع - «فهناك ـ إذن ـ عناصر متعددة تصنع وتكون هذه الفردية»[٣].

والعناصر المتعددة التى يريدها **(J. Murry)** فى رؤيته تبدو من خلال البنية وتكوينها، فهى عناصر إنشائية؛ وذلك لأن كلمة البنية ـ فى ذاتها ـ قد استُخدمت قديمًا فى اللغات الأدبية بمعنى البناء أو الطريقة التى يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الجزء فى مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية من جمال تشكيل[٤]. إنها تعنى ـ إذن ـ المعنى الأول المقصود من التشييد والبناء، وهذا أمر يتشابه مع إنشاء العمل الأدبى وتأليفه • على حد اصطلاح عبد القاهر الجرجانى عندما يعبِّر عن عملية البناء وكيف تتم من قِبَل المبدع بمهارته الخاصة الممتزجة بالجوانب الانفعالية لديه، فهى ليست صورة الشىء أو هيكله أو وحدته المادية والتصميم الكلى الذى يربط أجزاءه فحسب، وإنما هى أيضًا القانون الذى يفسِّر تكوين الشىء ومعقوليته[٥]، فهى تشمل بذلك التشكيل الجمالى بأبعاده الإبداعية، فالبنية هى ما يكشف عنها التحليل الداخلى لكل مادة والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذى تتخذه[٦].

---

(١) المرجع السابق، ص١٥.

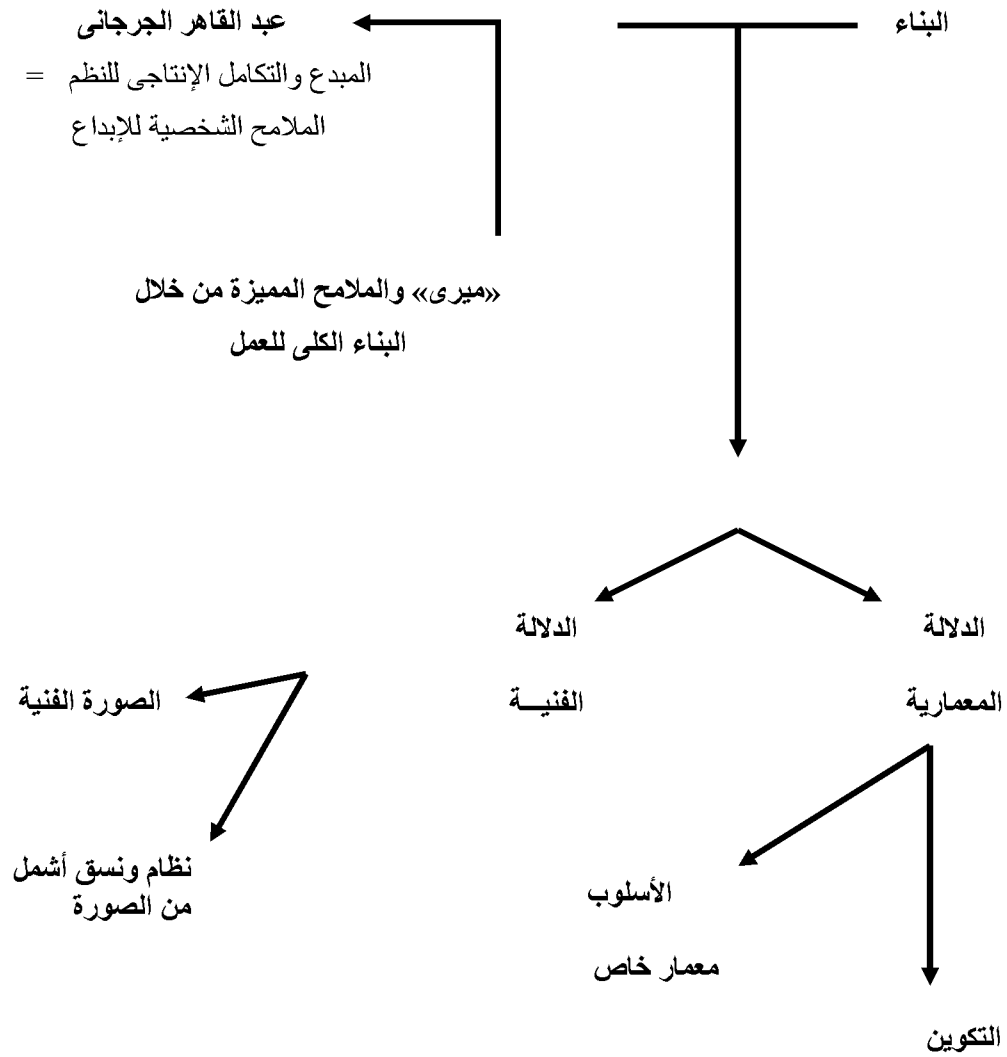
(٢) ميشال عاصى؛ **الأسلوب**، بيروت - لبنان، ص٣٧.

(٣) J. Murry the problem of style. p4

(٤) صلاح فضل؛ **نظرية البنائية فى النقد الذاتى**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٣٥. وانظر كذلك: زكريا إبراهيم؛ **مشكلة البنية**، مكتبة مصر، القاهرة، ص١٣٥.

(٥) زكريا إبراهيم؛ **مشكلة البنية**، ص٣٣.

(٦) صلاح فضل؛ **نظرية البنائية فى النقد الذاتى**، ص١٤٠.



ولكن كيف تكون مادة البنـاء فى العمـل الأدبـى؟ إنَّ عبـد القـاهر الجرجـانى يركِّـز عـلى التأليف من حيث العلاقات البنائية للنظم (فمادة البناء ـ إذن ـ فى الأمر الأدبى هى الكلمة)[1]،

(١) جورجى جانشف؛ **الوعى والفن**، ترجمة: نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٦، ١٩٩١م، ص١٢٠.

وبذلك يتساوى البناء مع التكنيك الذى ركَّز عليه ميرى واستخدمه عبد القاهر، ليمد المساحة الإبداعية حتى تشمل:

١ـ البراعة ٢ـ الفصاحة

٣ـ البلاغة ٤ـ البيان

٥ـ البديع

ويوحِّد هذه الحقول التكنيكية كلها فى مفهوم خاص يقصد به النظم (الأسلوب).

وإذا كان عبد القاهر الجرجانى قد دعا إلى الاهتمام بدراسة الأسلوب الفردى، فإن النقد الحديث يعُد هذا الاهتمام تطورًا جديدًا، ولذا يقول (أولمان): إنه فى السنوات الأخيرة طوَّر علم اللغة العام مفهومًا جديدًا يعنى دارس الأسلوب بوجه خاص. ذلك هو مفهوم اللغة الخاصة **(Idiolect)**، ويمكن تعريف اللغة الخاصة: بأنها مجموع العادات اللغوية لشخص واحد[1]. وهذا التوحيد الحديث لعلم اللغة يُعَدُّ اهتمامًا جديدًا بنشاط الكاتب الإبداعى وأثره فى تطور مجال علم اللغة، بإضافة حقول وميادين جديدة، فاللغة الأدبية (الفنية) بالنسبة للمبدع تُعَدُّ عادات شخصية للتحول اللغوى، فهى تشكِّل اللغة الشخصية أو الملامح الإبداعية الفردية التى تنتج أبعادًا ابتكارية للأسلوب. وهذا أمر التقى فيه كلّ من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى مع ستيفن أولمان.

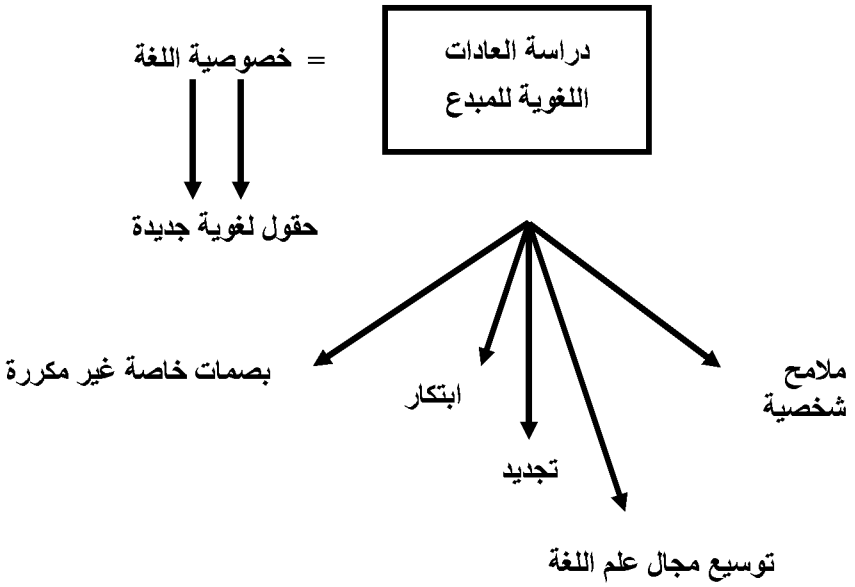
فقد رأينا فى عرضنا لاستنتاج الاصطلاح الأسلوبى عند كلّ من عبد القاهر وميرى أن الناقدين قد ركَّزا ـ بشكل ـ متكرر على الابتكار الذى يضيف هذه الحقول الجديدة.

واللغة الخاصة – كما يشير (أولمان) – تكوِّن معادلة دقيقة، حيث تساوى مجموع العادات اللغوية التى لا تتمثل عند أحد غير مبدعها ومنشئها، والعادات اللغوية هذه ليست إلا عادات فردية (شخصية شديدة الخصوصية). ومن هنا دعا (أولمان) مؤكدًا بوجوب عناية الدراسات

---

(١) ستيفن أولمان؛ **اتجاهات جديدة فى علم الأسلوب**، ضمن كتاب شكرى عياد «اتجاهات البحث الأسلوبى»، دار العلوم، الرياض – المملكة العربية السعودية، ١٩٨٢م، ص١٠٥.

الأسلوبية لأى كاتب بلغته الخاصة أو بأجزاء منها، بقدر ظهور هذه الأجزاء فى أعماله المكتوبة[1].



وإذا كان ستيفن أولمان يدعو إلى ضرورة الاهتمام بالأسلوب الفردى، فإن ميلان يانكوفيتش يُشير إلى أن خبرة الشاعر لا تلقى إلا قليلاً من الضوء على الكيفية التى يمكن أن تترجم بها إلى شكل العمل الفنى[2]. كما أوضح موكا روفسكى كذلك أهمية اللغة الفردية فى تكوين بنية العمل الفنى نفسه، متوازيًا فى ذلك عبد القاهر الجرجانى الذى يقول: بأن بنية النظم هى بنية لشخصية الناظم (المبدع) نفسه. وهنا يبدو التلاقى ـ واضحًا ـ بين عبد القاهر الجرجانى وبين موكا روفسكى؛ الذى قام بدارسة تطبيقية شهيرة عن شعر ماشا، باسم تكوين المعنى فى شعر ماشا، واعتمد فيها على البراهين النظرية والعملية فى استخلاص الرأى الخاص

(١) ستيفن أولمان؛ نفسه، ص١٠٥.

(٢) ميلان يانكوفتش؛ **الأسلوب الفردى**، ضمن كتاب شكرى عياد «اتجاهات البحث الأسلوبى»، ص١٩٤.

به، كما اعتمد على تكامل مستويات العمل تكاملاً بنائيًّا وأطلق موكا روفسكى على هـذا المبـدأ الأسلوبى اسم (الإيماءة الدلالية)[1].

وإذا نظرنا إلى نظرية عبد القاهر الجرجانى فى دراسته للشواهد الـشعرية أو القرآنيـة فإننـا نصل إلى قوله الداعى إلى اختيار الشواهد المعبرة بعد أن يفلى الناقد كل عمل المبـدع حتـى يـتم الاختيار؛ أى أن هذا الاختيار ليس إلَّا جزءًا من الشكل الذى درسه وأفلاه. وما أطلقه الناقـد (موكا روفسكي) بمصطلح (الإيماءة الدلالية) لـيس إلَّا اسـتنتاجًا للقـراءة النقديـة التحليليـة المتأنية، التى يدعوا إليها كلّ مـن عبـد القـاهر وجـون مـيرى؛ لأن وظيفـة هـذه الإيـماءة هـى الكشف عن جوانب ذاتية المبدع، وتبين الخصائص والنشاط الاستنباطى - «فليس الأسـلوب الفردى مجرد عنصر مماس يكون التعبير الفنى، إنه يتغلغل فى القيمة الاستنباطية للإبداع الفنى، ومن ثَمَّ فى معناه الأساسى أيضًا»[2].

والأسلوب الأدبى ـ إذن ـ ليس إلا نـشاطًا فرديًـا، أى أنـه يعتمـد عـلى الخـبرة والدراسـة التطبيقية أكثر من اعتماده على شىء آخر[3]. والنشاط الاسـطاطيقى يجعـل الأسـلوب الفـردى موغلاً فى الخبرات الفنية الممتدة، لأن مصطلح (اسطاطيقا) نفسه قـد أخـذ اتجاهاتـه المتـشعبة، والتى يمكن توحيدها فى قول باركر: «بأن الغرض من الاسطاطيقا أو فلسفة الفن: هو كـشف الخصائص النوعية للفن الجميل»[4].

وتتحقق هذه الاسطاطيقية من خلال الأداة المشكلة لفن الأسلوب، وتقصد بها اللغة التى يستخدمها (المبدع)؛ من حيث الأنظمة والعلاقات والتراكيب بتفاعلاتهـا ونـشاطها؛ فـالخلق الشعرى كيفية لتعامل الـشاعر مـع اللغـة، حيـث تتبـدى فى توجيـه الأنظمـة إلى علاقاتهـا فى تركيبها، تحقيقًا للتفاعل بين هذه العناصر والأنظمة، وتحقيقًا لفاعلية هذه العنـاصر والأنظمـة

---

(١) ميلان يانكوفتش؛ نفسه، ص١٩٤.

(٢) نفسه، ص١٩٦.

(٣) R. Chapman , Linguistics and Literatuure, London , 1973, p13

(٤) عز الدين إسماعيل؛ **الأسس الجمالية فى النقد العربى**، ص١٤.

فى إقامة البنية الكاملة للعمل الشعرى[1] . ونخلُص من ذلك بأن دراسة الفردية الأسلوبية ضرورة مفروضة على دارس الأسلوب، فلا يمكن تحديد سمات الدراسات الأسلوبية، واستخلاص النتائج إلَّا من خلال هذا المدخل المهم؛ مدخل فردية المبدع، وفردية الإبداع.

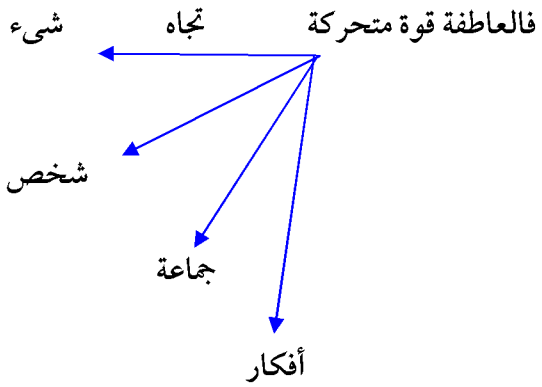
(١) عبد المنعم تليمة؛ **مداخل إلى علم الجمال الأدبى**، ص١٢٧ .

ثالثًا ـ الخط الثالث: العاطفة وحركية التدافع :

ـ ١ ـ

تسجِّل مساحة العاطفة ونشاطها فى الدراسات الأسلوبية الحديثة مكانها الـذى لا ينـازَع. ولكنَّ عبد القاهر الجرجانى يوليها اهتمامًا كبيرًا كدافع أوَّلى لعملية النظم ذاتها، وهو ما قـصده دائمًا بترتيب المعانى أولاً فى النفس، أى أن هذا الترتيـب لا يتـأتى إلا بالـدفع العـاطفى الـذى حرك القول تجاه الفنية الخاصة بالأديب، والعاطفة فى مجال مـصطلحها العربـى تعنـى: معنـى **(attitude santinent)** فى آنٍ واحد؛ أى معنى الحالة الـشعورية ومـا يـصاحبها مـن نـشاط موجَّه متواصل[١]. وتشتق العاطفة ـ أساسًا ـ من مادة عطـف، والعطـف يحمـل معـانى الحنـو والميل تجاه شىء خاص... ولقد استقر المصطلح على إن العاطفة اسـتعداد وجـدانى للـشعور وتجربة وجدانية خاصة، والقيام بسلوك معين إزاء شىء أو شخص أو جماعة أو فكرة مجردة[٢].

من هنا فإننا نستنتج وجود استعداد متحفز للوجدان، حيـث يـتم الـسلوك المعـين الموجـه لشىء أو لشخص أو أشخاص أو أفكار.



(١) يوسف مراد؛ **مبادئ علم النفس**، دار المعارف، القاهرة، ص١٦٩.
(٢) يوسف مراد، نفسه، ١٦٩.

ولا تقف العاطفة عند حد أوَّلى حيث تظل (استاتيكية) غير متحركة، ولكنها تتفرع وتتشعَّب، وتتصارع وتتجاوب، ولذا فليس هناك اتجاه عاطفى غير مصحوب بالجوانب الانفعالية - «والانفعال ضرب من السلوك من المحال أن يخطئه المشاهد، لما ينجم عنه من تغيير فى ملامح الوجه، واللفتات والحركات، والأعمال الفسيولوجية، والتغيرات اللغوية»[1].

ولقد اهتم علماء الأسلوب بأثر العاطفة ودوافعها الانفعالية فى تكوين الإبداع، فاهتموا بدارسة أبعادها، خاصة على زوايا القول، وقد عنى التراث العربى بذلك كثيرًا، فابن قتيبة فى كتابه (الشعر والشعراء)؛ يتحدث عن الدوافع العاطفية لقول الشعراء بأنواعه، وتعدده، كما تحدَّث عن الأوقات الخاصة بالإبداع ومدى الملائمة الزمنية للدفع العاطفى نحوه - «فللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستعصى فيها ريضه. وكذلك الكلام المنشور فى الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب، وعلى البليغ الخطيب، ولا يُعرف لذلك سبب إلا أن يكون عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم»[2] . فابن قتيبة يهتم بصفاء النفس؛ لأن هذا الصفاء هو ذاته صفاء القول، وتحرُّكه (الدينامي) نحو الإبداع، ولهذا كان للإبداع وقته الذى يوافى مبدعه، لأنه ليس ممارسة آلية لا تخضع لدوافع محركة، ولهذا أشار إلى أن هناك أوقاتًا خاصة للعملية الإبداعية قائلاً: «وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه، وليسمح فيها أبيه، منها أول الليل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة فى الحبس والمسير»[3]. وهذه الإشارة عند ابن قتيبة تلتقى مع ما أشار إليه بعد ذلك بشر ابن المعتمر فى صحيفته البلاغية، والتى تحمل وصاياه المتعددة لمبدع القول؛ فيقول: «خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهره، وأشرف نسبه، وأحسن فى الأسماع، وأحلى فى الصدور»[4].

---

(١) يوسف مراد، نفسه ١١٤ .

(٢) ابن قتيبة؛ **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦م، الجزء الأول، ص٨٠، ٨١.

(٣) ابن قتيبة، نفسه، ص٨١.

(٤) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ؛ **البيان والتبيان**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط١، ص١٣٤.

فلقد ربط (بشر) بين وقت الفراغ الذاتى وبين الجانب النفسى من حيث طبيعة الاستجابة المطلوبة للذات، ومن حيث حفز العاطفة تجاه استخدام الأداة والتكوين الإبداعى نفسه، وربط (بشر) أيضًا بين نشاطين: **الأول**: النشاط النفسى واستخلاص هذا النشاط والبحث عنه من قِبَل المبدع، **والثانى**: النشاط الأسلوبى؛ فالأول طريق الثانى، أى أن الثانى لا يتحقق إلَّا على أساس النشاط الأول. ويهتم (بشر) بالربط الواضح بين هذه الساعات النفسية والأسلوب، وخاصة عملية الاختيار التى لا تتم إلَّا من خلال ذات صافية، لأن هذه الساعة تُعطى النفس خصائص فنية للاختيار؛ فهى أسلم لمن أحسن القول، وأجلب لكل عين وثمرة من لفظ شريف، ومعنى بديع[1].

إن ما يدعو إليه بشر بن المعتمر يتلاقى تمامًا مع ما يطلبه عبد القاهر من صفاء الخاطر وأثر ذلك فى المعنى؛ فيقول: «إن المعنى إذا أتاك ممثلاً، فهو فى الأكثر ينجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة فى طلبه»[2]. وتحريك الخاطر للمعنى هو تحريك للعاطفة والانفعال، وإثارة ديناميتها المستمرة التى تعتمل فى ذات المبدع، وتستمر بشكل غير متوقف... ولذا قال عبد القاهر: «ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجمل وألطف، وكانت به أضمن وأشفف، ولذلك ضُرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ، كما قال :

وهن ينبذن من قول يصبن به مواقع الماء من ذى الغلة الصادى

وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس»[3].

إن عبد القاهر يشرح العملية الذاتية العاطفية التى تُحدث صراعًا داخليًّا للمبدع منتجة

---

(١) ابن قتيبة، نفسه، ص١٣٤.
(٢) عبد القاهر الجرجانى؛ **أسرار البلاغة**، ص١٣٩.
(٣) عبد القاهر الجرجانى، نفسه، ص١٣٩.

معاناة بعيدة، وحسب هذه المعاناة تأتى الدرجات الأسلوبية. وهنا يعمد عبد القاهر إلى أمر القياس وربطه بالدرجات الأسلوبية، فكلما اشتد الطلب والانفعال العاطفى كان موقع هذا الأسلوب فى النفس أقوى، كما يعبِّر بمصطلح المكابدة على ما أُشير إليه من قبل من مراوغة إبداعية بين الجانب النفسى والجانب التشكيلى.

وأمَّا جون **(Murry)** فقد خصص فصلاً فى كتابه **(The Problem of style)** وهذا الفصل أسماه **(The Problem of style)** [1] ، وهو فصل مهم من حيث الإشارة إلى علاقة التشكيل الأسلوبى (فى النثر والشعر) بالجانب العاطفى وأبعاده. ويكثِّف ما يريده ميرى فى هذا الفصل فى خمس نقاط هى:

أولاً – الأسلوب صيغ وأشكال العاطفة :

يقول **(Murry)** بأننا يجب أن نبحث عن الأسلوب فى صيغ وأشكال العاطفة نفسها[2]. ومعنى هذا القول أن (المنشيء) أو المبدع يكوِّن صيغه وأساليبه من خلال نموذج العاطفة، فالأسلوب تكوين وتشكيل للعاطفة فى شكلها اللفظى.. وهذا أمر حرص عليه عبد القاهر الجرجانى فى دعوته المتكررة بأن ليس النظم إلا إنشاء ونظم المعانى فى النفس أولاً؛ فيقول محددًا للدفع النفسى لشكل الأسلوب، وجملة الأمر: أن الخبر وجميع معانى الكلام ينشئها الإنسان فى نفسه، ويصرفها فى فكره، ويناجى بها قلبه، ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض؛ فالإبداع التأليفى يعتمد ـ أولاً ـ على الإنشاء النفسى، وتلك عملية تنظيمية تقوم على الجانبين: العاطفى، والعقلى. فالجانب النفسى هو أساس اللغة الفنية، ومن هنا يلتقى ميرى باهتمامه مع رؤية عبد القاهر الجرجانى، فقد ربط بين مصطلح **(Mode)** الشكل الأسلوبى وبين مصطلح **(emotion)**، فالإبداع هو إخضاع العاطفة للصيغ **(mode)**، وهذا ما أطلق عليه الشايب بعد ذلك مصطلح: قوة العاطفة **(power of emotion)** [3].

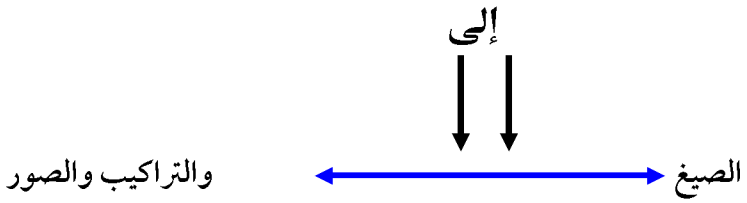
---

(١) انظر: J. Murry , the problem of style. p21.

(٢) عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، ص٥٤٣.

(٣) الشايب؛ **الأسلوب**، ص٧٣ وما بعدها.

الإبداع = عملية ترويض وإخضاع العاطفة



ثانيًا ـ الأسلوب والتجربة التأملية :

يقول ميرى: بأننا يجب أن نتحدث عن الأسلوب وتشكيله من خلال التجربة التأملية ذاتها[1]. وهذه النقطة تتصل بلُحمة النقطة السابقة ليكتمل الامتداد العضوى لفعل الإبداع نفسه. ولقد اهتم عالم اللغة المعروف (شارل بالى) بموضوع الجوانب العاطفية التأملية للغة، فكل فعل ـ عنده ـ هو فعل مركَّب تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعى العاطفة، بل إن الشحنة العاطفية أبين فى الفعل اللغوى وأظهر اعتمادًا على تصور فلسفى لديه يعتبر الإنسان كائنًا عاطفيًا قبل كل شىء[2]. فـ(بالى) يضع هنا نظرية انفعالية تتصل بالفعل القولى فى عمومه، فليس هناك قول بدون انفعال، مما يؤكد فرض دراسة العنصر العاطفى للأسلوب، فكلّ من هذا العنصر والفعل العقلى هما المركز الفعَّال للتكوين اللغوى ذاته، أو ما يُطلق عليه اسم: الفعل اللغوى.

وقد اعتبر (بالى) حركة الفعل اللغوى هذا نتاجًا لدينامية قطبين هما:

١ـ الدفعة العاطفية.

٢ـ الأحاسيس الاجتماعية[3] .

---

(١) J. Murry ibid ,p21

(٢) حمادى صمود؛ **الوجه والقفا فى تلازم التراث والحداثة**، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٨م، ص٩١.

(٣) حمادى صمود، نفسه، ص٩١.

ومن هذا المنطلق فقد اعتبر بالى الدراسات الأسلوبية ذاتها عملية بحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذى يبذله المتكلم ليوفق بين رغبته فى القول[1]. وتلتقى نظرة شارل بالى مع (قندريس) فى اعتبار أن الإنسان لا يتكلم ليصوغ أفكارًا فحسب، بل يتكلم أيضًا ليؤثر فى أمثاله وليعبِّر عن حساسيته[2]. ولقد أسَّس عبد القاهر هذه النظرية الأسلوبية العاطفية، وذلك عندما رفض القيمة اللفظية المجردة للكلمة التى لا ترتبط بسياق تأليفى خاص، فلا بد للإنتاج اللغوى من هدف معين ولا بد له من عاطفة محركة وفكر ينظمه، فاللفظ ـ كما يشير عبد القاهر ـ لا يُستخدم لتحريك الصورة الذهنية، ولكن هناك هدفًا ما يرتبط بدافع عاطفى معين «فنحن لا نستخدم اللفظ لنحرِّك الصورة الذهنية تحريكًا نريده لذاته، وإلا كنا مجانين، وإنما نفعل ذلك لأننا نعتزم أن نخبر عن جل الكلمة بشىء ما»[3]. وبهذا الاتجاه يُشير إلى أن منظور عبد القاهر يلحق بمدرسة (دى سوسير)؛ قائلاً: «ومن هنا يلحق الجرجانى بأكبر مدرسة حديثة فى تحليل اللغة؛ أعنى مدرسة العالم السويسرى رأس علم اللسان الحديث: فردنيان دى سوسير»[4]. ولكن عبد القاهر لا يلحق بمدرسة دى سوسير فحسب وإنما هو مؤسس لنظرية لسانية قبل ظهور مدرسة هذا العالم السويسرى – «فسوسير هو الذى يلحق به، وينضم إلى عبد القاهر، ودى سوسير وميرى العالم الفرنسى انتو ماييه **(A. Meillet)** فقد اهتم ماييه بعوامل الصيغة التى يقصد بها العوامل العلائقية الخاصة بسياق الربط والقول»[5].

---

(١) نفسه، ص٩٣.

(٢) فندريس؛ **اللغة**، ترجمة: عبد الحميد الدواخلى والقصاص، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة – المملكة العربية السعودية، ص١٨٢.

(٣) محمد مندور؛ **فى الميزان الجديد**، دار نهضة مصر، القاهرة، ص١٨٦.

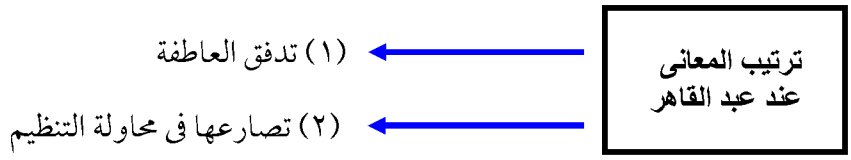
(٤) محمد مندور، نفسه، ص١٨٦.

(٥) محمد مندور، المرجع السابق، ص١٨٧.

ثالثًا ـ الذاتية العاطفية :

وهذه النقطة الثالثة تُعَدُّ نتاجًا تلقائيًّا لتفاعل النقطتين السابقتين، فالتشكيل الأسلوبى ـ كما رأينا واستنتجنا ـ ليس إلا تشكيلاً واضحًا للعواطف، فعملية إخضاع العاطفة للشكل **(mode)** الأسلوبى وصيغه تُعَدُّ أهم العوامل الدينامية الرئيسية للتكوين الأسلوبى ذاته، وهذه انطلاقة رأيناها فى عرض عناصر الأسلوب، حيث تظل المراوغة قائمة بين الجانب العاطفى والدوافع والانفعالية وأشكال التعبير الأسلوبية، وتظهر مقدرة المبدع فى استطاعته احتواء تلك المراوغة، وذلك بإفراغ المعنى (والمشكل من الجانب العاطفى) فى الأشكال الملائمة لها.

وبنظرة عبد القاهر الجرجانى إلى الذاتية العاطفية المبدعة قد قضى على ثنائية اللفظ والمعنى، فالمعنى تكوين نفسى أولاً، والأسلوب شكل المعنى النفسى فى الذات، ولقد بذل عبد القاهر لتثبيت هذه الوحدة بين اللفظ والمعنى مجهودًا كبيرًا، استخدم فيه كثيرًا من أساليب المحاجة والجدل، وأبان فيه كثيرًا مما غمُض على النقاد من معانى الخلق الأدبى والنقد الأدبى[1]. وتوجهت هذه الجهود لتنظيم العملية الإبداعية بوجوب التفاعل الأدبى بالمعنى، وهذا التنظيم ما عبَّر عنه دائمًا بمصطلح الترتيب، والإشارة إلى هذا المصطلح يوجب الإشارة إلى حركة التوالى الإبداعية الناتجة من التصارع الداخلى لإحداث الترتيب...

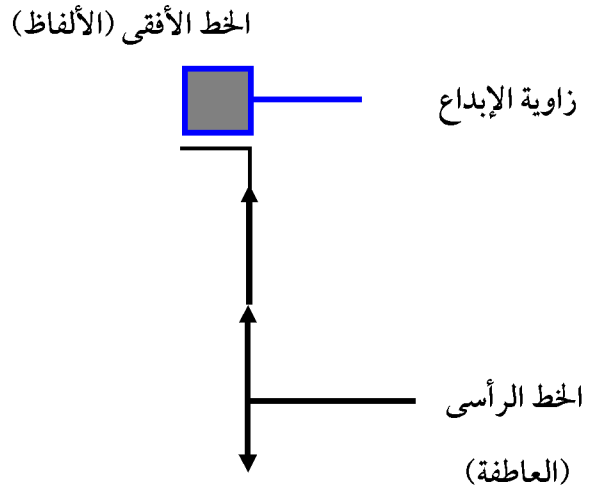


وهذا الترتيب يطلق عليه **(Murry)** مصطلح التنظيم العاطفى المنتج للأسلوب، وهذه نقطة متساوية مع رؤية ما يقرره عبد القاهر نفسه، فهناك خطَّان للعمل الإبداعى: الخط

---

(١) محمد زكى العشماوى؛ **قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، ١٩٧٩م، ص٣١٥.

الأفقى، والآخر الرأسى. ويمثل الخط الأفقى الألفاظ، ويمثل الخط الرأسى الدفع العاطفى المكون لعلاقاتها وحركاتها.



رابعًا – العاطفة تكنيك :

ومن منطلق التحكم العاطفى فى شكليات الأسلوب بفعل الصراع والمراوغة بين العاطفة وتشكيل الأسلوب فإننا نرى أن العملية الإبداعية أو عملية التكنيك الأسلوبى التى يرددها **(Murry)** كثيرًا فى عمله، والتى تشكِّل جزءًا مهمًا من المصطلح الفنى للأسلوب عند القاهر الجرجانى ليست إلَّا حركة ترتيبية انفعالية، إنها حركة منتظمة، يقوم تنظيمها على دفع عاطفى استمرارى خاص يعمل على ترابط تلك العملية التنظيمية، فتصبح ـ بذلك ـ حرفة فنية انفعالية – «فالأسلوب هو تلك العملية الإرادية التى تعبِّر عن نشاط تنظيمى يرفض المصادفات وينشد أنقى الأشكال»[1]. فالحرفة الأسلوبية عملية قصدية تخضع للوعى التام كما يرى ميرى أيضًا، وكما يؤكدها عبد القاهر الجرجانى بعملية الترتيب النفسى والاختيار.

---

(١) زكريا إبراهيم؛ **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، ص٩٤.

وإذا كانت الحركة التكنيكية للأسلوب هى هذه الخطوات المنتظمة، فإن المبدع يستطيع التحرك بوعى وتحكم فى أسلوبه الذى ينبُع من ترتيب خاص فى الذات. وبذلك يصبح الأسلوب عملية مهدفة دقيقة النظام والحركة لا تخضع لعملية المصادفة – «فالأسلوب حرفة تسمح لصاحبها بأن يعبِّر عن نفسه، وأن يكون نسيجًا وحده»[1]. وبذلك الاتجاه قد ارتبط التكوين الأدبى بميادين فنية أخرى مثل الرسم (النقش)؛ الذى يُشير إليه عبد القاهر وابن طباطبا وقدامة وحازم القرطاجنى، فحركات الصيغ هى حركات العاطفة.

العاطفة والتشكيل ← **النقش المميز**

← **الشكل الخاص**

← **توزيع الألوان فى اللوحة**

← **الصوغ**

← **الأشكال الأدبية**

وقد ارتبط التكنيك فى المجالات الإبداعية كلها بالبراعة اليدوية، فحركة اليد الملونة والصانعة هى حركة الدفع العاطفى الداخلى نفسه، فالفن خبرة الفنان[2]. وإذا كان النقد الحديث قد التفت إلى أهمية هذه الخبرة الفنية، فإن نقدنا القديم قد تناول هذه الخبرة بخطواتها المنتظمة؛ فابن طباطبا العلوى يتحدث عن طريقة بناء القصيدة عند الشاعر قائلاً: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرًا، وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه والقوافى التى توافقه»[3] . فابن طباطبا ينطلق فى قوله هذا من تجربة إبداعية ذاتية خاصة، وكتابه (عبار الشعر) يُعَدُّ ردًّا وإجابة على سؤال الكيفية الإبداعية الذى وجِّه إليه. فالإبداع – كما يُشير إليه هنا – هو عملية منتظمة ومنسقة تخضع لخطوات دفع

(١) زكريا إبراهيم؛ **مشكلة الفن**، ص٩٤.
(٢) يُنظر: جون ديوي؛ **الفن خبره**.
(٣) ابن طباطبا العلوى؛ **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجى، القاهرة، ص٨.

عاطفية، هذه الخطوات الدافعة هى المكونة لملامح الأسلوب عند صاحبه... ولهذا فإنه شبَّه الشعر وتحصيله الإبداعى بالناس وأشيائهم وأخبارهم؛ فيقول: «والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة رسمه متشابه الجملة متفاوت التفضيل، مختلف كاختلاف الناس فى صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم، فهم متفاضلون فى هذه المعانى، وكذلك الأشعار هى متفاضلة فى الحُسن على تساميها فى الجنس»[1].

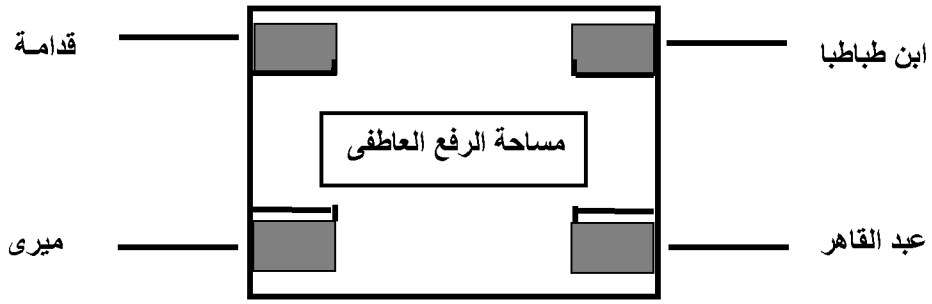
ويركز قدامة بين جعفر على الأثر العاطفى المشكل للمعانى من جديد؛ حيث يعيد المبدع الصياغة مرة أخرى بلمساته المميزة فيقول: «وما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم أن المعانى كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها فيما أحبّ وآثر، من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر منها كالصورة كما يوجد فى كل صناعة، من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»[2] . فلقد اهتم قدامة فى قوله هذا بالجانب التنظيمى للعملية الإبداعية، فعلى المبدع أن يختار من المعانى ما يروقه ليصهرها فى بوتقة الدفع العاطفى، ثم يأتى دور التكوين الأسلوبى الذى هو ـ كما يرى ـ صناعة بارعة تعتمد على مقدرة فنية لها خصوصيتها المميزة، حيث التشكيل الفنى للمادة. وهنا يأتى الربط المقصود بين الصانع الماهر وبين المبدع، فالأسلوب صنعة لها طرفان: الأول: المادة الخام من المعانى الموجودة، والثانى: التكوين الفنى الذى تبدو ملامحه على هذه المادة. وبذلك يمكن رسم مربع التكامل بين عبدالقاهر وابن طباطبا وقدامة وجون ميرى الذى اعتبر الأسلوب نتاجًا عاطفيًّا [3]، فكل هؤلاء ارتكزوا على الدفع الانفعالى الخاص فى التشكيل الأسلوبى.

---

(١) ابن طباطبا، نفسه، ص١٠.

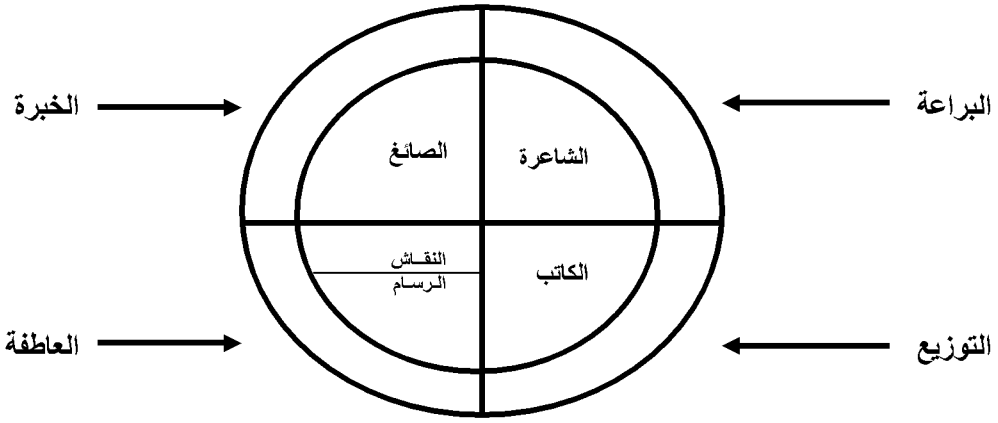
(٢) قدامة بن جعفر؛ **نقد الشعر**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٦٥.

(٣) J. Murry the problem of style. p23



وينضم حازم القرطاجنى إلى هؤلاء النقاد؛ فهو يعتبر الأسلوب مسارب خاصة لتدفق الانفعال، وليست هذه المسارب إلا لمسات تشكيلية. فالأسلوب ـ إذن ـ جزء من الفن (والفن لا ينفصل عن الصناعة نفسها)[1] . وتنطلق نظرة هؤلاء النقاد العرب من قاعدة التأسيس الجاحظية القائلة: «بأن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2] . إننا نستطيع استخلاص دائرة إبداعية تجمع فى مساحتها الفعل الإبداعى وأصحابه، ويمثل محيطها الدوافع الإبداعية بانفعالاتها.

الدائرة الإبداعية



(١) زكريا إبراهيم؛ **مشكلة الفن**، ص ٢١٠.
(٢) الجاحظ؛ **الحيوان**، ج٣، ص ١٣٤.

خامسًا – الشعر الغنائى والدفق العاطفى بين عبد القاهر وميرى :

من خلال الدراسة المقارنة وجدنا أن كلًّا من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى قد اتكأ بشكلٍ بارز فى الأمثلة التطبيقية على الشعر؛ حيث ارتكز الناقدان على ما فى هذا النوع الأدبى من سمات انفعالية بادية بشكل واضح، وهذا أمر يقرّه عبد القاهر الجرجانى عندما ينبِّه المتلقى إلى ما فى الشواهد الشعرية من إحساس الشاعر وتأثيره على التشكيل الأسلوبى. وإذا كان ميرى يقول: بأن العاطفة تبدو واضحة أشد الوضوح فى الشعر الغنائى[1] .. فإن عبد القاهر ـ كما رأينا ـ اعتمد على الجانب العملى أيضًا فى التنبيه إلى ملامحها فى الشواهد الشعرية.

ومن أهم الشواهد الغنائية التى لاقت اهتمام **(Murry)** المقطوعة الشهيرة لتوماس هاردى **(T-Hardy)** القائلة[2]:

You did not come

And marching time drew on, more me nup

Yet less for less of your dear.

فهذه الأبيات تمثل مكمن العاطفة وديناميتها التى تحرِّك الأسلوب تجاه تشكيله بأبعاده، ولذلك يقول **(Murry)** عن ارتباط اللغة الشعرية فى هذا المقطع بالانفعال ودوافعه: «بأن العاطفة التى صُبَّت فى هذه اللغة ليست بالشىء الهين البسيط، إنها قوية مؤججة»[3].

ومن أهم الظواهر البلاغية اللافتة فى هذه المقطوعة الشعرية اعتماد **(Hardy)** على التقديم والتأخير، ولذلك فإن ميرى يرتكز على ما يثيره التقديم **(inversion)** من أحاسيس معينة

---

(١) J. Murry , ibid , p22

(٢) J. Murry , ibid , p22

(٣) J. Murry , ibid , p22

ويرجع كذلك: L.J. Butler فى كتابه (Studying. T.Hardy) وحديثه عن أسلوب (Hardy) وخصائصه الفنية المميزة p38 وما بعدها.

تتوازى مع أحاسيس المبدع؛ خاصة فى البيت الأول الذى ينتهى بعد التقديم والتأخير بصورة استعارية، والتى قال عنها ميرى: بأنها استعارة هائلة مروعة[1]. ولا تقف دينامية العاطفة فى هذه الأبيات التى اختارها **(Murry)** على تلك الأمور، وإنما يُشير إلى الحركة الإيقاعية التى تجعل المتلقى يشعر ذاته بحركة الفعل اللغوى وإيماءاته؛ حيث يقول: «إن صوت الزمن وحركته يمكن سماعه من خلال الحركة التى شكلتها الجُمل ذاتها»[2].

وأما عبد القاهر فقد اختار شطر امرئ القيس مثالاً من أمثلة التعبير العاطفى؛ حيث يمثِّل هذا الشطر أهمية خاصة من المطلع الغزلى وأبعاده الإيمانية، فامرئ القيس يظهر عاطفة مؤججة أيضًا بقوله:

*** قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل[3] ***

فيوجه عبد القاهر النظر إلى طبيعة التشكيل الفنى قائلاً : «ونحن إذا تأملنا وجدنا الذى يكون فى الألفاظ من تقديم شىء منها على شىء، إنما يقع فى النفس أنه نسق إذا اعتبرنا ما توخى من معانى النحو فى معانيها، فأما مع ترك اعتبار ذلك فلا يقع ولا يتصور بحال»[4].

ويقف عبد القاهر عند التقديم والتأخير فى قول امرئ القيس باعتباره نسقًا؛ أى تشكيلاً فنيًّا خاصًّا يعمد إليه المبدع ذاته؛ فيقول: «ذاك لأنه إنما يكون تقديم الشىء على الشىء نسقًا وترتيبًا، إذا كان ذلك التقديم قد كان لموجب أوجب أن تقدم هذا ويؤخر ذاك»[5]. فالتقديم والتأخير فى قول امرئ القيس (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) جاء فى أول القول تمامًا، كما جاء عند **(T.**

---

(١) .J. Murry , ibid , p23

(٢) J. Murry , ibid , p28

(٣) عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، ص٤٦٨.

(٤) عبد القاهر الجرجانى، نفسه، ص٤٦٨. ونفهم من قول عبد القاهر أن ترتيب معانيك من ذكرى حبيب ومنزل كان فى تقديم جواب الطلب مباشرة.

(٥) عبد القاهر الجرجانى؛ نفسه، ص٤٦٨. وينظر: الباب الخاص بموضوع التقديم والتأخير وأهميته لدى عبد القاهر؛ **الدلائل**، من ص١٠٦ وما بعدها.

Hardy) ويُشير عبد القاهر إلى الضرورة الفنية الداعية لهذا التركيب النسقى الخاص، إنه نسق أسلوبى معين تدفعه ضرورة داخلية بفعل القوة الانفعالية، إنه داعى النظم الخاص بالشاعر؛ أى الأسلوب الخاص الذى حرَّكه الفعل العاطفى، فجاءت التراكيب بأشكالها هذه من خلال علائقها الفنية، ومن خلال ذلك تبدو الملامح الذاتية، فالكلمات وتراكيبها عند عبد القاهر لا تُحدث تأثيرًا إلا إذا كانت مرئية بنسق خاص بها، أى ترتيب معين[1].

إن العاطفة تصب بقوتها فى مواد التعليق لتصنع أنساقًا خاصة بأشكال تدافعية للانفعالات الداخلية لدى المبدع، وتلك رؤية عبد القاهر ذاتها، فعملية الإبداع الأدبى ليست إلا عملية تفاعل الجانب العاطفى داخل المبدع نفسه[2]. وإذن فالتراكيب والصور والحركة الإيقاعية كلها أمور داخلية تحدث بفعل الفوران الانفعالى لتبدو مشكلة فى أسلوبه الخاص. ومن هنا تظهر إشارة **(Murry)** إلى حركة الاستعارة فى مقطوعة **(Hardy)** بأنها نتاج هذا الفعل[3]. أى نتاج محتوم للتصارع الداخلى المنظم تجاه مسارب الشكل الأسلوبى، فالاستعارة فى قول الشاعر **(drew and more me nump and marchuing time)** [4] جاءت نتيجة لحركة التراكيب بعلائقها التأليفية النابع من عاطفة التشدق[5] ، فهى نتاج لذلك. وهذا نفى القصد الذى أشار إليه عبد القاهر الجرجانى عند تعليقه على قول كُثَيِّرة عَزَّة :

١ـ ولما قضينا من مِنَى كل حاجة ومسَّح بالأركان من هو ماسح

٢ـ وحُمّت على ظهر المهارى رحالُنا ولم يُنظر الغادى الذى هو رائحُ

٣ـ أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

فحركة الأبيات ـ هنا ـ هى حركة النفس (نفس كُثَيِّر عَزَّة)، وهى انعكاس لحالة الركب

---

(١) يُنظر: K. Abu Deep & Ljurycuse Theorypoetic image, London 1979. p27.

(٢) K. Abudeel, ibid, p29

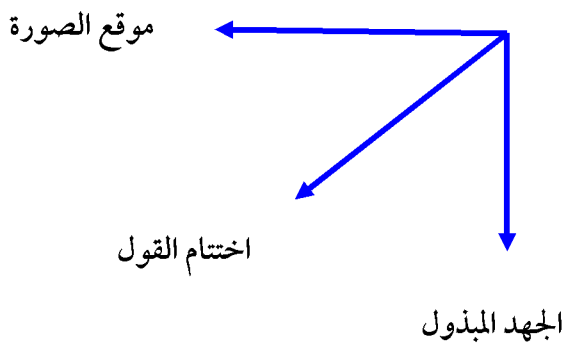
(٣) J. Murry , ibid , p23

(٤) J. Murry , ibid , p23

(٥) عبد القاهر الجرجانى؛ **أسرار البلاغة**، ص٢٢.

كله وشعوره بعد انتهاء مراسم الحج الذى كان يمتد شهورًا، يبذلون فيها طاقاتهم ويتشوقون فيها لأهليهم، ومن هنا ينبِّه عبد القاهر إلى موقع الاستعارة التى اختتمت بها الأبيات قائلاً: «ثم راجع فكرتك، واشحذ بصريتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوز فى الرأى، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفًا، إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها»[1].

تلاقى رؤية عبد القاهر مع ميرى فى



فالتصوير قيمة المبدع وقدرته المميزة، وبهذا يصبح الشعر شعرًا؛ كما يقول ابن رشد معلقًا على هذه الأبيات: «وإنما صار شعرًا من قبل أنه استعمل قوله: (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح) يدل قوله تحدثنا ومشينا»[2]. ولهذا أشار النقاد إلى علاقة الصورة فى هذه الأبيات مع دواعى الشعور عند قائلها – «فإن فى الشعر شيئًا غير الألفاظ والمعانى الذهنية، وهو الصور الخيالية وما تنطوى عليه من دواعى الشعور»[3].

إن تنبيه عبد القاهر إلى قيمة صورة كُثَيِّرعَزَّة فى أبياته يتفق مع نظرة النقد الحديث ذاته التى تعتبر الصورة عنصرًا فعالاً فى الإبداع الشعرى نفسه[4].

---

(١) نفسه، ص٢٢.

(٢) أبو الوليد بن رشد؛ **تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر**، تحقيق وتعليق: محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١م، ص١٥٠.

(٣) عباس محمود العقاد؛ **آراء فى الآداب والفنون**، بيروت – لبنان، ١٩٦٦م، ص٧٧.

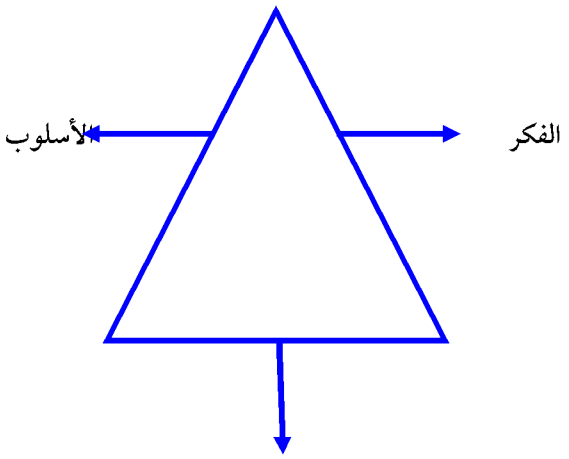
(٤) K. Abudeel, Ibid , p65

وانظر أيضًا: قول أحمد عبد السيد الصاوى عن المنهج الخاص لعبد القاهر فى تحليله لهذه الأبيات فى كتابه «**النقد التحليلى عند عبد القاهر**»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م، القاهرة، ص١٣٦.

وإذا كان **(J. Murry)** قد فطن إلى قيمة الحركة التركيبية فى أبيات **(Hardy)** حيث يسمع أصوات الزمن نفسه من خلال حركة الجُمل[1] ، فإن الجوانب الإيقاعية فى قول (كُثَيِّر عزة) توحى بالحركة ذاتها، ولكأننا نسير معه فى رحلة العودة هذه من خلال تراكيبه الدالة على ذلك.. ويربط عبد القاهر حركة الإيقاع بجوهر العمل الإبداعى من حركة الأفكار ذاتها، فالإيقاع ـ عنده ـ هو سلامة الحركة التأليفية ذاتها فى سياقها وتعليقها (فالسياق عند عبدالقاهر شحنه الانفعالات المحركة عند البديع)[2].

(الأفكـار)

وهذه الوحدة امتداد للوحدتين السابقتين من حيث تماسك عناصر الأسلوب بشكل عضوى ملتحم، فليس ثمَّة فصل بين الفكر والعاطفة واللغة (الأسلوب)، إنه المثلث الأسلوبى الذى يؤكده عبد القاهر الجرجانى و جون ميرى...



مثلث الأسلوب وأضلاعه

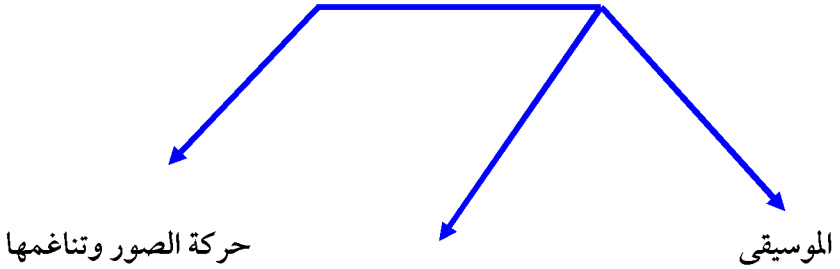
---

(١) J. Murry, the problem of style , p24

(٢) يُنظر: محمد زكى العشماوى؛ **قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث**، ص٣٠٠.

إن أضلاع هذا المثلث متساوية ومتلاقية فى نسقٍ عضوى موحد، فليس هناك ضلع يطـول على الآخر، ولهذا تكوَّنت الوحدة الدالة على عناصر الإبداع، فعلاقة الأفكار بالأسلوب تظهر من خلال (ديناميته) الخاصة، وتتكون أبعاد هذه الدينامية فى تحرك الإيقاع، وفى تناغم الـصور وتناسقها وترابط التراكيب...

حركة الأفكار والأسلوب



الأفكار وملامح الحركة (الدينامية)

وفى مجال هذه العلاقة الوشائجية بين الأفكار والأسلوب رأينا دعـوة (أ. تشيتـشرين) مـن خلال هذا البحث إلى الاهتمام بتوليد الدينامية النشطة للكلمة؛ وذلـك مـن خـلال سـياقاتها، وكذلك توليد الدلالات المشتقة منها، وهذه هى الفكرة التى أكَّدها عبد القاهر، وهى الموضوع الأهم فى دراسات علم اللغة الحديث الذى ينحو تجاه اللغة الفنية – «فاللغات تمثِّل بالنسبة لنـا أكثر من كونها مجرد أنظمة لنقل الأفكار، فهى أكسية غير مرئيـة تكـسو أرواحنـا وتـسبغ عـلى تعابيرها الرمزية شكلاً مهيبًا سلفًا. وحين يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية نسميه أدبًا»[1].

وبهذا القول ربط سابير ربطًا وثيقًا بين اللغة ودلالاتها وبين الفكر والعاطفة، وحـين تمثِّـل اللغة هذه الثلاثية فإن التعبير ـ عـلى حـد قولـه ـ سيـصبح بعيـدًا عـن الاعتياديـة ومتجهًـا إلى الأدب، وبذلك يـحقِّق سابير رؤيته الانطلاقية اللغوية التى لا تقف عند حد الأنظمة المرتبطة

(١) إدوارد سابير؛ **اللغة والأدب**، ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبى»، ص٢٩.

بالأفكار البعيدة عن الجانب الشعورى الإيمائى.

ويوضِّح كلّ من (وارين، ورينيه ويلك) هذا الرأى قائلين: «بأن اللغة هى، وبالحرف الواحد مادة الأديب، ويمكن القول أن كل عمل أدبى مجرد انتقاء من لغة معينة»[1]، وهذا الانتقاء تحكمه دوافع وأبعاد فكرية معينة؛ حيث تتحول اللغة العامة إلى لغة خاصة، ولكن هذه اللغة الخاصة تعد جزءًا مهمًا من التاريخ العام للغة، وهذا ما أشار إليه (أ. ف. بانيون) فى كتابه «الشعر الإنجليزى واللغة الإنجليزية»؛ عندما قال: «إن الأدب جزء من التاريخ العام للغة»[2]. وبذلك فإن الملامح اللغوية الخاصة تشكِّل تاريخ اللغة لِمَا لهذه الملامح من إضافات خاصة لمجال الدراسة اللغوية بحقولها المعروفة، وهذا أمر استنتاجى أُشير إليه.

وتطويع اللغة لأفكار المبدع تنتج هذا النشاط الدينامى غير المتوقف الذى يمد علم اللغة بحقول متوالية غير متوقفة، ولهذا قال (بيير جيرو) عن هدفه الأساسى لكتابه (الأسلوب والأسلوبية): «تبقى الأسلوبية كما نتصورها، وكما وصفناها فى هذا الكتاب، دراسة للتعبير اللسانى»[3]. وهذه هى الوظيفة العملية للأسلوبية التى هى ـ فى المقام الأول ـ ممارسة عملية، وأما الأسلوب عند (جيرو) فإنه ـ كما يقول ـ: «أما كلمة أسلوب، إذا أردت، إلى تعريفها الأصلى، فهى تعنى: طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة»[4]. إنَّ عبد القاهر فى نظريته للنظم يعتبر الفكر عملية دينامية منظمة له (للأسلوب)، فالكتابة الجيدة كما يقول (فونتين) هى: التفكير الجيد[5]. فحركة الكتابة الجيدة تتمثل فى موسيقاها وتراكيبها وصورها، وكلها عناصر ربطها عبد القاهر ـ كما رأينا ـ بأبعاد الفكر ونشاطه المنتظم، بل إنه مثَّل لسوء الفكر واختلاطه

---

(١) أوستن وارين ورينه ويليك؛ **نظرية الأدب**، ترجمة: محيى الدين الصبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق – سوريا، ١٩٧٢م، ص٢٢٣.

(٢) أوستن وارين ورينه ويليك؛ نفسه، ص٢٢٣.

(٣) بيير جيرو؛ **الأسلوب والأسلوبية**، ص٦.

(٤) بيير جيرو؛ نفسه، ص٦.

(٥) بيير جيرو؛ نفسه، ص٢٢.

ببيت الفرزدق، وكان تعليقه عليه إشارة نقدية بارعة ترى عضوية العمل الفنى ووحدته وترابط زواياه بخطوط قوية.

وتمتد مساحة المقارنة بين عبد القاهر والنقد الغربى الحديث؛ فهذا (بوفون) يرى آثر الأفكار فى عمق الأسلوب، وتلك نظرة عبد القاهر القائلة: بنظم الفكر أولاً قبل نظم الكلم.. أى أن الأفكار لديه تشكِّل عمق الأسلوب، وهذه نظرة (بوفون) ذاتها؛ لأن الأسلوب ـ عنده ـ ليس إلا النظام والحركة، وهذا ما نضعه فى التفكير[1]. فرؤية عبد القاهر النظمية قد استوعبت مساحات شاسعة من الرؤية الأسلوبية الجديدة.

ومن هذه المساحات تنداح دائرة مهمة أشار إليها عبد القاهر وتابعه بعد ذلك جون ميرى؛ ونقصد بهذه الدائرة دائرة النحو والفكر ـ فالجملة النحوية والتركيب النحوى ليس إلا تركيبًا فكريًّا فى الأساس، وتلك دائرة قد بلورها عبد القاهر، وقدَّمها ناضجة – «حيث يمثل عبد القاهر محور المشهد الأخير من سلسلة الجهود السابقة عليه فى دائرة النقد، أو دائرة النحو والبلاغة»[2] .. فقد بلور عبد القاهر الخطوات النقدية النحوية بعد استيعاب وفهم، ويقف جون ميرى فى هذا المكان مع عبد القاهر فى مجال النقد الحديث؛ حيث ربط بين النحو والبلاغة فى دائرة التطور النقدى الجديد. فالأسلوب عنده ليس إلا تشكيلاً نحويًّا دلاليًّا، وهذا أمر حققه عبد القاهر الجرجانى ورأيناه بأبعاده فى بحثنا هذا.

إنَّ ساحات الالتقاء بين عبد القاهر الجرجانى والنقد الحديث تمتد وتتسع وتنداح دوائرها بشكل كبير، وهذه الدراسة ليست إلا زاوية بسيطة أو حلقة من حلقات عديدة يجب متابعتها، حيث تبقى نظرية عبد القاهر الجرجانى مجالاً خصبًا للمقارنة فى ميدان الدراسة الحديثة، وإذا كنا قد وجهنا جهودنا فى هذا العمل للمقارنة بين عبد القاهر وعالم لغوى بلاغى هو (جون ميرى) بشكل أساسى، حيث احتاجت الدراسة إلى توسيع دائرة المقارنة لتتسع لآخرين التقوا

---

(١) نفسه، ص٢٢.

(٢) محمد عبد المطلب؛ **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى**، ص٥٢.

مع الناقدين، فإن هناك دراسة جادة قُدِّمت للمكتبة النقدية الحديثة قارنت بين عبد القاهر ونوام تشومسكى؛ وهى تُعَدُّ خطوة ريادية مهمة تؤسس لانطلاق خطوات أخرى. إنَّ هذه الدراسة هى قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى[1].

(١) هذه الدراسة قدَّمها محمد عبد المطلب، ونشرتها عام ١٩٦٥م الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.