الفصل الثالث

فاعلية التأمل الباطني

الفصل الثالث

فاعلية التأمل الباطني

فطن بعض النقاد العرب القدامى إلى "إجراء نقدى نفسى" يعنى بفحص حالة المتلقى الشعورية عند تلقيه النص الشعرى، وذلك لتحديد ما يمكن تسميته رد الفعل إزاءه: Reaction[1] أو استجابته له:[2] Respones، فحرصوا على توجيهه إلى : الرجوع إلى نفسه لتأمل أحوالها المختلفة، من ارتياح أو ضيق، ومن تحمس أو ملل، ومن إقبال أو نفور، ومن حب أو بغض. وبعبارة أخرى، عمدوا إلى حثه على فحص نفسه[3]: Introspection أثناء قراءة النص أو الاستماع إليه.

والحق أن هذا الإجراء يشير إلى تكامل نظرة النقد العربى القديم إلى طرفى العمل الأدبى وهما الأديب والقارئ، فكما أنه ينبغى على الناقد "البحث عن الأديب داخل الأثر المنقود" [4] حتى يتمكن من أن يستشف روحه من وراء عباراته، لأنه "يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذى يراد رسمه به" كما يقول الناقد الفرنسى

---

[1] معجم علم النفس صـ ١٢.

[2] السابق صـ ٣٨.

[3] من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده صـ ٣٦ ، وسيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه دار العروبة بيروت ط (٤) ١٩٦٦ صـ ١٩٧ وما بعدها.

[4] د/ أحمد كمال زكى: النقد الأدبى الحديث أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية ط (٢) ١٩٨١ صـ ٢٥٣.

سانت بوف[1] – فإنه ينبغى عليه فى المقابل أن يلتمس حالة المتلقى النفسية، ويسجل موقفه تجاه هذه الأثر؛ لأن النقد "يعلم الآخرين كيف يقرءون"[2].

والثابت أن على بن عبد العزيز الجرجانى (-٣٩٢هـ) هو أول من تحدث بالتفصيل عن قيمة هذا الإجراء النفسى، وذلك حين فحص بعض أشعار البحترى، ومنها قوله[3]:

ألام على هَوَاك وليس عدلا ... إذا أحببتُ مثلك أن ألاما
أعيدى فىَّ نظرة مستثيب ... توخَّى الأجر أو كره الأثاما
ترىْ كبدًا محرَّقة وعينا ... مؤرقة وقلبًا مستهاما
تناءت دار عَلْوَة بعد قرب ... فهل ركبٌ يبلِّغها السلاما
وجدَّد طيفها عَتْبا علينا ... فما يعتادنا إلاَّ لِمَامَا
ورُبَّت ليلة قد بتُّ أسقَى ... بعينيها وكفَّيْها والمداما
قطعنا الليل لَثما واعتناقا ... وأفنيناه ضمّاً والتزَامَا"

وقوله[4]:

أصفيك أقصى الودّ غير مُقَلَّلٍ ... إن كان أقصى الوُدّ عندك ينفَعُ

---

[1] د/ محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن: الأنجلو المصرية ط (٣) ١٩٦٢ صـ ٤٩.
[2] السابق صـ ٤٩
[3] ديوان البحترى ٢٢٥/٢.
[4] ديوانه : ٥٧/٢.

وأراك أحسَنَ مَن أراه وإن بَدَا منك الصُّدُودُ وبان وصْـلُكَ أجْمَعُ

يعتادنى طربى إليك فيغتلـى وَجْدى ويدعونى هواك فأتبـــعُ

كَلِفًا بحبّك مَولعـا ويسُرنـى أنّى أمـــرؤ كَلِفٌ بحبّك مُولَعُ

ثم قال معلقًا على هذا الشعر وغيره[1]: "ثم انظر هل تجد معنى مبتذلاً، ولفظًا مشتهرا مستعملاً؟ وهل ترى صنعة وإبداعا أو تدقيقًا أو إغرابًا؟ ثم تأمل: كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتـداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذ سـمعته، وتـذكر صـبوة إن كانت لك تراها ممثَّلة لضميرك، ومُصَوَّرة تلقاء ناظرك" [2].

فكما نرى يدعو الجرجانى المتلقّى لهذا الشعر أن يتوسّل بوسيلة نفسية هى "التأمّل النفسى"؛ وذلك برصد أثر وقعه على نفسه أثنـاء القراءة أو عقب الفراغ منها. وهذه الوسيلة – كما نلاحظ – استجابة نفسية؛ لأنها ناشئة عن ملاحظة تأثر نفس المتلقى بالنص الشـعرى المقروء أو المسموع، ومراقبة أحوالها نتيجة هذا التأثر. وهو بـذلك

---

[1] الوساطة صـ ٢٦ و صـ ٢٧، ففيهما أشعار أخرى للبحترى اعتمد عليها الجرجانى فى توثيق فكرته عن قيمة تأمل المتلقى أثناء تلقى الشعر.

[2] الوساطة : صـ ٢٧.

يحثنا – باعتبارنا متلقين للنص الشعرى – أن "نشارك قائله – فى إحساسه، ونعود إلى أنفسنا فنجد لشعره صدى فيها"[1].

ويعزّز الجرجانى دعوته هذه بالتوجه إلى المتلقى كى يراقب أحاسيسه عند قراءته فى شعر المتنبى، أو حين وَقْع شعره على نفسه. يقول فى موضع تحليله لتأثير هذا الشعر فى النفوس المتلقية له، المزوّدة بذوق مثقف قادر على الوعى به والتفاعل معه: "وهذا أمر تُستخبر به النفوس المهذّبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة، وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار. وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفى أوصاف الكمال، وتذهب فى الأنفس كل مذهب وتقف من التَّمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام، وهى أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم – وإن قاسيت واعتبرت، ونظرت وفكرت – لهذه المزية سببًا، ولما خُصَّتْ به مُقتضيًا، ولو قيل لك: كيف صارت هذه الصورة، وهى مقصورة عن الأولى فى الإحكام والصنعة، وفى الترتيب والصيغة، وفيها يجمع أوصاف الكمال، وينتظم أسباب الاختيار – أحلى وأرشق وأحظى وأوقع؟ لأقمت السائل مقام المتعنّت المتجانف، ورددته ردّ

---

[1] د/ محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ـ نهضة مصر صـ ٢٦٣.

المستبهم الجاهل، ولكان أقصى ما وسعك، وغاية ما عندك - أن تقول: موقعه من القلب ألطف، وهو بالطبع أليق، ولم تعدم مع هذه الحال معارضا يقول لك: فما عبت من هذه الأخرى؟ وأى وجه عدل بك عنها؟ ألم يجتمع لها كيت وكيت!! وتتكامل فيه ذيه وذيه!! وهل للطاعن إليها طريق؟ وهل فيها لغامز مغمز يحاجك بظهر تحسُّه النواظر؛ وأنت تحيله على باطن تحصّله الضمائر! كذلك الكلام: منثوره ومنظومه، ومنظومه ومجمله ومفصله، تجد منه المحكم الوثيق والجزل القوى، والمصنَّع المحكم، والمنمق الموشّح؛ قد هُذّب كل التهذيب، وثقف غاية التثقيف، وجهد فيه الفكر، وأتعب لأجله الخاطر، حتى احتمى ببراءته عن المعايب، واحتجز بصحته عن المطاعن، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة، ترى بينه وبين ضميرك فجوة"[1].

ويظهر من النص، أن الجرجانى يريد من "المتلقى المتذوق" أن يعرض القصيدة أو النص الشعرى - على نفسه ليتأمل ردّ فعلها إزاءه، بشرط أن يبلغ التأمل درجة عالية من "الاستغراق" الكامل، الذى لا يداخله ولا يدافعه شاغل ما، فحينئذ يكون باستطاعته أن يلاحظ تغيرات نفسه بدقة، وأن يراقبها وهى تتأمل تأملاً حراً مواضع الجمال فى القصيدة المعروضة أمامها، وقد تدفعها هذه

---

[1] الوساطة صـ ٤١٢ ـ ٤١٣.

"الحرية" إلى استحسان موضع أو صورة فى القصيدة لا ترقى فنيا إلى مستوى صورة أخرى بها.

إن المتلقى المتذوق فى هذه الحالة مطالب بأن يتأمل هذه المفارقة، ليقدّم تفسيره أو تعليله لاستحسان الصورة الأقلّ فنًا والأكثر تواضعًا، ولن يخرج تفسيره أو تعليله لذلك إلا عن إحساس ذاتى وشعور قلبى بالميل إلى هذه الصورة، مؤكدًا بذلك على تحقيق المفارقة، لأن هذه الصورة من وجهة نظره - أدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس من تلك الصورة التى فاقتها بكونها مستكملة شرائط الحُسن، ومستوفية أوصاف الكمال.

وعلى الرغم من احتمال نشوء تساؤل عن هذه المفارقة أو القيمة الفنية لتلك الصورة - فإن الرد الصادر عن المتلقى المتذوق حينئذ ينطلق من إحساسه القلبى بها، لأنه قد اختبرها "بباطن تحصله الضمائر" وتطمئن إليه. وهذا "الباطن" لا نستطيع أن نلزمه بميل ما، أو نضطره إلى إهمال صورة أقل فنا وجمالاً وتأثيرًا عن صورة أخرى يشهد بتفوقها الفنى الجمالى متذوق آخر. وعلة ذلك أن ثمة "قاعدة جمالية" تتدخل فى الاختيار والتفضيل، وهى: أن الشىء أو العمل الفنى بعامة قد يكون "متقنا محكمًا ولا يكون حلوا مقبولا، ويكون جيدًا وثيقًا وإن لم يكن لطيفًا رشيقًا" [1]. ومن ثم فإننا نتوقع

---

[1] الوساطة صـ ١٠٠.

من المتذوق أن يستشير شعوره الخاص أو إحساسه المنفرد تجاه ما يتلقاه من نصوص؛ فيحكم عليها - بناء على ذلك - بحكم قد لا يشاركه فيه آخر ولا يوافق عليه؛ ذلك لأنه "قد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة - مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة موموقة" [1].

وهذا يعنى أن الجرجانى يرجع هذه "المفارقة" الذوقية إلى قوة تذوقية يتمتع بها؛ المتلقى أو ينبغى أن يتمتع بها، للكشف عن أسرار جمال النص الشعرى والوقوف على تأثره النوعى به، كما أن هذه القوة التى أدركها الجرجانى تدل على اعتقاده بأن بالإمكان أن نحكم بجمال "صورة" فى القصيدة رغم قبحها فى نظر الآخرين، وأن نحكم بقبح صورة رغم جمالها وحسنها من وجهة نظرهم، على اعتبار أن الناقد المحتكم إلى ذوقه هو الذى "يتمثل الجمال المكروه أو القبيح المحبوب"[2]، من جهة أن "الجمال" "كامن فى بواطن الأشياء، لا يدرك إلا بالتغلغل فى الأعماق" [3]. وعلى هذا فإننا - فى ضوء ما تقدم - لا يمكن أن نضمن استحسان المتلقى المتذوق لنص شعرى أو تفاعله معه رضا به وموافقة عليه، لمجرد أن بعض المتلقى قد أقروا بجماله واستحسنوا صورته، وشهدوا له بالتفوق من غير استبطان له وتعمق فيه. فالاستبطان والتعمق

---

[1] السابق صـ ١٠٠ مقلية = مكروهة . موموقة = محبوبة.
[2] د/ هند طه: النظرية النقدية عند العرب - بغداد ط (١) صـ ٢٤٠.
[3] السابق صـ ٢٤٠.

دليلان لا يخطئان على جمال النص الشعرى الجدير بالتأثير فى نفس المتلقى ووجدانه.

وقد خطت فكرة التأمل الباطنى هذه - خطوات واسعة بتحليلات عبد القاهر الجرجانى (-١٧٤هـ) التى اتسمت بالعمق والتنظيم والوضوح والإحاطة التامة بأحوال طرفى العمل الإبداعى المتصلة بهذه الفكرة وهما "النص والمتلقى". وذلك فى كتابيه (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز). يقول فى مفتتح الكتاب الأول: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرًا أو يستجيد نثرًا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع - فاعلم أنه ليس يُنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوى، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده" [١].

حقا إن عبد القاهر فى هذا النص يؤكد نظرة الجرجانى "التأملية" الخاصة بضرورة أن يراقب المتلقى -المتذوق للشعر- نفسه حال وقعه عليها، ولكن عبدالقاهر يُضمن - كعادته - هذا التأكيد "خصوصية" نظرته، وهى أن أساس أثر الشعر أو النص الأدبى فى نفس المتذوق هو "ترتيب خاص فى صياغة المعانى" [٢] يمدها - الصياغة - بطاقة حركية تؤثر فى النفس سلبًا أو إيجابًا.

---

[١] أسرار البلاغة. تحقيق ، هـ. ريتر . طبعة إسطنبول، مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤ صـ٤.

[٢] من الوجهه النفسية صـ ١١٦.

وقد دعاه استمساكه بخصوصية هذه النظرة إلى أهمية هذه "الظاهرة النفسية الأدبية" - إلى أن يسوق لنا المزيد من تأكيدها وتقويتها، حين أخذ يطبقها فى ثلاثة مجالات هى: "دراسته فن التجنيس، وفن التمثيل، وبحثه فى أبيات مشهورة كان للنقاد السابقين عليه رأى فى مدى عمق معانيها ودقة ألفاظها.

أما المجال الأول وهو "فن التجنيس" فقد بين أنَّ استحسان المتلقى لتجانس اللفظتين متوقف على تأثير معنييهما فى نفسه تأثيرا حسنًا، أو وقوعهما فى عقله موقعًا حميدًا. يقول فى ذلك: "أما التجنيس فإنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعًا حميدًا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدًا، أترك استضعفت تجنيس أبى تمام فى قوله[1]:

ذهَبَتْ بمذهبه السمّاحةُ فالتَوَتْ فيه الظنون أمَذْهَبٌ أم مُذْهَبُ

واستحسنت تجنيس القائل[2]:

"حتى نجا من خوفه وما نجا"

وقول المحدث[3]:

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعاتى أمُتْ بما أو دعاتى

---

(1) ديوانه: ٣٩ والبديع لابن المعتز صـ ٣٥ والموازنة للآمدى صـ ١١٥ والموشح للمرزبانى صـ ٣٠٩ والوساطة للجرجانى صـ ٦٤ ودلائل الإعجاز لعبد القاهر تحقيق محمود شاكر. الخانجى بمصر صـ ٢٧٧ وهذه المصادر تعتبر التجنيس فى هذا البيت من النوع الردىء.

(2) ثعلب : قواعد الشعر تحقيق/ محمد عبد المنعم خفاجى ط ١٩٤٨ صـ ١٢.

(3) البيت لشمسويه البصرى كما فى اليتيمة ٣٨١/٣ والمعاهد ٤٤١، ولشداد بن إبراهيم كما فى إرشاد الأريب ٢٧١/١١، ولأبى الفتح البستى كما فى زهر الآداب ٧٥/٢ والعمدة ٢٢٥/١.

لأمر يرجع إلى اللفظ؟ لأنك رأيت الفائدة ضعفت عن الأول وقويت فى الثانى؟ ورأيتك لم يزدك بمَذْهب ومُذهب على أن أسمعك حروفًا مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولة منكرة، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفّاها، فبهذه السريرة صار التجنيس وخصوصًا المستوفى منه المتفق فى الصورة من حلى الشعر ومذكورًا فى أقسام البديع[1].

ويريد عبدالقاهر أنّ لجوء الشاعر إلى هذا النوع من الفن البيانى البديع القائم على "المخادعة" الجمالية يدعو المتلقى المتذوق إلى أن يتأمل الفائدة الناجمة عن هذه المخادعة التى تتمثل فى "إعادة لفظة" بعينها فى البيت الواحد؛ ذلك أن الإعادة اللفظية قد تخدع المتلقى للحظة أو للحظات طالت أو قصرت من جهة الإحساس بأن اللفظة الأولى ربما لم تكن لها فائدة، كما أن إعادتها بنفس الصورة قد يوقع فى النفس الوهم بأن الكلمة الأولى ناقصة الفائدة، أو غير وافية بالمعنى المراد، ولكن سرعان ما يكتشف المتلقى فائدة هذه "المخادعة"؛ حين يدرك أن الشاعر قد عمد إلى ذلك بقصد "المجانسة" ليثير فى المتلقى أثناء القراءة أو الاستماع مشاعر الإقبال

---

[1] أسرار البلاغة ص ٧، ٨.

على هذا النوع من الشعر وقبوله، أو رفضه والإعراض عنه، على النحو الذى تحقق فى القول الثانى: "حتى نجا من خوفه وما نجـا"، والقول الثالث: "ناظراه فيما جنى ناظراه..." كما تبين، وعلى النحو الذى تحقق فى قول أبى تمام[1] الخاص بالجناس الناقص:

يمدُّون من أيدٍ عواصٍ عواصمٍ تصول بأسياف قواضٍ قواضِبِ

وفى قول البحترى[2]:

لئن صَدَفَتْ عنا فَرُبَّتَ أنفـس صَوَادٍ إلى تلك الوجوه الصوادف

لسبب فى ذلك فى رأى عبدالقاهر "أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من العواصم، والباء من قواضب، أنها هى التـى مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية وتعود إليك مؤكـدة، حتـى إذا تمكن من نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها انصرفت عن ظنـك الأول وزلت عن الذى سبق من التخيل، وفى ذلك ما ذكرت لك من طول الفائدة، بعد أن يخالطك اليأس منها، وحصول الربح بعـد أن تغالط فيه، حتى ترى أنه رأس المال"[3]. فهو يهدف بهذا التعليل إلى لفت نظر المتلقى إلى تأمّل نفسه وباطنه، حين يقرأ أو يسـمع هـذا

---

(1) ديوانه ٤٢، وإعجاز القرآن للباقلانى صـ ٨٢، والعمدة ٢٢٣/١.
(2) ديوانه ٢٤١/١.
(3) أسرار البلاغة صـ ١٨.

النوع من التعبير الفنى، الذى يثير فيها أحاسيس متناقضة عليه أن يرصدها، مثل أحاسيس "اليقين والظن والتأكد والتوهم والأمل واليأس" وغيرها.

المجال الثانى "فن التمثيل" فقد وضح وظيفته التأثيرية بقوله: "واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه: أن التمثيل إذا جاء فى أعقاب المعانى، أو أبرزت هى باختصار فى معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته – كساها أبهة، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها فى تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصى الأفئدة صبابةً وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا، فإن كان مدحًا كان أبهى وأفخم، وأنبل فى النفوس وأعظم، وأهز للعطف، وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على الممتدح، وأوجب شفاعة للمادح، وأقضى له بغر المواهب والمنائح، وأسير على الألسن وأنكر، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر. وإن كان ذمًا كان مسه أوْجَعَ، ومِيْسَمُه ألذْعَ وَوَقْعُه أقهر، وبيانُه أبهر، وإن كان افتخارا كان شأوه أمدّ، وشرفه أجدّ، ولسانه ألدَّ، وإن كان اعتذارا كان إلى القبول أقرب، وللقلوب أخلب، وللسخائم أسل، ولغرب الغضب أفل، وفى عقد العقود أنفث، وعلى حُسن الرجوع أبعث، وإن كان وعظًا كأن أشفى للصدور، وأدعى إلى الفكر، وأبلغ فى التنبيه والزجر، وأجدر بأن يجلى الغيابة،

ويبصر الغاية، ويبرئ العليل، ويشفى الغليل، وهكذا الحكم إذا استقريت فنون القول وضروبه، وتتبعت أبوابه وشعوبه، وإذا أردت أن تعرف ذلك... فانظر إلى قول البحترى[1]:

دانٍ على أيدى العفاة وشاسعٌ عن كل نِدّ فى الندى وضريبِ

كالبدر أفرط فى العلوّ وضَوْؤه للعصبة السَّارين جِدُّ قريبِ

وفكر فى حالك وحال المعنى معك، وأنت فى البيت الأول لم تنته إلى الثانى، ولم تتدبَّر نصرته إياه وتمثيله له فيما يملى على الإنسان عيناه، ويؤدى إليه ناظراه، ثم قسهما على الحال وقد وقفت عليه، وتأملت طرفيه، فإنك تعلم بُعد ما بين حالتيك، وشدّة تفاوتهما فى تمكن المعنى لديك، وتحببه إليك، ونبله فى نفسك، وتوفيره لأنسك، وتحكم لى بالصدق فيما قلت، والحق فيما ادعيت[2].

ففى هذا الموضع ينمى عبد القاهر فكرته عن ضرورة "تأمل" المتلقى النص الشعرى القائم على "التمثيل"؛ وذلك للتعرف على وظيفته الفنية وقيمته التأثيرية، من جهة أن توظيف الأديب أو الشاعر له عقب تناوله معنى معينا كالمدح أو الذم، أو الافتخار أو الوعظ - يكسب هذا المعنى أو ذاك قوة، ويمنحه جمالاً، ويمده

---

(1) ديوانه ١١٤/١ وأنوار الربيع لابن معصوم . صـ٦٤٥.
(2) أسرار البلاغة صـ ١٠٣.

بطاقة تثير فى نفس المتلقى أحاسيس القبـول والرضـا والحميّـة والخشية والانتماء، وغير ذلك من الأحاسيس.

وقد استدل عبدالقاهر على قيمة هذه الوظيفة وفاعليتهـا بـدعوة المتلقى إلى تأمل ذاته ومراقبة نفسه خلال تلقـى بيتـى البحتـرى، والوقوف على المعنى الكامن فيهما والبناء التمثيلى له. ولا شك أنه سيعجب بمعنى البيت الأول "دانٍ على أيدى العفاة..." الذى ينحصر فى وصف البحترى ممدوحه بأنه قريب للمحتـاجين، بعيـد عـن المنزلة، بينه وبين نظرائه فى الكرم بون شاسـع[1]، ولكـن حالـة الإعجاب هذه ما يلبث أن يداخلها ويزاحمها إحساس بالحيرة، ناشئ عن وصف هذا الممدوح بوصفين متضادين هما "القرب والبعد".

والمؤكد أن هذه الحالة المزدوجة (الإعجاب – الحيرة) سـرعان ما تخف حدتها وتتلاشى، لتحل محلها حالة أخـرى ذات إحسـاس مغاير هو: "الإقناع النفسى" الناشئ عن تمكين معنى "التضاد" فـى البيت الأول، وتثبيته، وذلك بإيراد صورة فنية سوغت هذا المعنى، وهى: تشبيه الممدوح بالبدر، الذى هو بعيد فـى السـماء، ولكـن ضوءه قريب جدا للسائرين ليلاً. وهذه الصورة "التسويغية" جـاءت نتيجة إحساس الشاعر بضرورة توضيح الغموض وتجليته للمتلقى،

---

[1] على الجارم، ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة ـ دار المعارف صـ ٥٣.

كما جاءت دعوة للمتلقى بأن يعمل فيها فكره وتأملـه[1] ومراقبـة حالته النفسية أثناء ذلك. فالتمثيل أو سوق هذا النوع من التصـوير "ينبل ويجود بمقدار تأثيره فى النفس"[2].

وقد حرص عبدالقاهر على مد هذه الفكرة بالمزيد مـن "القـوة العمق" وذلك بتحليله المتأنى طائفة من النماذج الشعرية لعـدد مـن الشعراء[3]. من ذلك قوله: "وأنشد قول ابن لنكك[4]:

إذا أخو الحُسن أضحى فعله سَمِجا رأيت صورتـه من أقبح الصُّورِ

وتبين المعنى، واعرف مقداره، ثم أنشد البيت بعده:

وهَبْك كالشمس فى حُسْنٍ ألم ترنا نفرُّ منها إذا مالت إلى الضّـررِ

وانظر كيف يزيد شرفه عندك، وهكذا فتأمل بيت أبى تمام[5]:

وإذا أراد الله نشر فضيلـة طُويت، أتاح لها لسانَ حسـودِ

مقطوعًا عن البيت الذى يليه، والتمثيل الذى يؤديه، واستقص فى تعرف قيمته على وضوح معناه، وحسن بزته، ثم أتبعه إياه:

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يُعرف طيبُ عرف العودِ

---

(1) القزوينى: الإيضاح تحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجى. الدار اللبنانية ط (٤) ١٩٧٤ صـ ٣٨٤، وعلم البيان لحسن البندارى الأنجلو المصرية ١٩٨٨ صـ ٩١، ٩٢.

(2) من الوجهة النفسية صـ ١٢٣.

(3) انظر صـ ١٠١ ـ ١١٤ من أسرار البلاغة.

(4) اليتيمة ٣٣٠/٢ ونهاية الأرب ٤٤/١.

(5) ديوانه صـ٨٥ وديوان المعانى ٤٦/١ وسر الفصاحة ١٣٦، ٣٥٩، ورسالة القشيرى ـ باب الحسد طبعة مصر ١٣١٨ صـ٨٦.

وانظر: هل نشر المعنى تمام حلته، وأظهر المكنون من حسنه وزينته، وعطّرك بعرف عوده، وأراك النضرة فى عوده، وطلع عليك من مطلع سعوده، واستكمل فضله فى النفس ونبله، واستحق التقديم كله إلا بالبيت الأخير، وما فيه من التمثيل والتصوير[1]".

كما زاد فكرته قوة وعمقًا ببيان علل تأثير هذا الفن الجمالى فى نفس المتلقى له، ونصَّ على أن هذا التأثير مردّه إلى "فخامة المعنى" الناشئ عن توظيف الصورة التمثيلية، وأن أشعار الشعراء تعكس هذه العلل أو توحى بها وتومئ إليها، وأنه يمكن للناقد الفاحص، أو المتلقى أن يهتدى إليها ويتعرف عليها، خلال وقع الصور التمثيلية فى نفسه ووجدانه، وأن هذه العلل منها ما يتعلق بالغموض والوضوح، ومنها ما يتصل بالكشف عن طبيعة المعنى ونوعه، ومنها ما يختص بمدى التباعد والتقارب بين طرفى الصورة، ومنها ما يعنى بهز النفس وتحريكها. ففى ضوء هذا يظهر أن عبدالقاهر يُرجع تأثير التصوير التمثيلي إلى علل عديدة "فأما القول فى العلة والسبب: لم كان للتمثيل هذا التأثير وبيان جهته ومأتاه؟ وما الذى أوجبه واقتضاه فغيرها. وإذا بحثنا عن ذلك

---

[1] أسرار البلاغة صـ ١٠٥.

وجدنا له أسبابا وعللا كل منها يقتضى أن يفخم المعنى بالتمثيل ويَنْبُل ويَشْرُف ويكمل"[1].

أما العلة الأولى فتتعين فى "تحول إحساس المتلقى بغموض المعنى إلى الإحساس بوضوحه"، فينشأ عن ذلك أحاسيس بالأنس والبهجة والراحة تتملك نفسه، يقول: "فأول ذلك وأظهره، أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفىّ إلى جلىّ، وتأتيها بصريح بعد مكنىّ، وأن تردها فى الشىء تعلمها إياه إلى شىء آخر هى بشأنه أعلم، وثقتها به فى المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة – يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر فى القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة به غاية التمام، كما قالوا: "ليس الخبر كالمعاينة"، "ولا الظن كاليقين" فلهذا يحصل بهذا العلم هذا الأنس، أعنى الأنس من جهة الاستحكام والقوة" [2].

فهذا القول يفيد أن هذه العلة التأثيرية تتحدد فى تفاعل النفس تفاعلاً تحوليًا، بسبب إخراجها من دوائره الإحساس بالحيرة لغموض المعنى وإبهامه، إلى دائرة الإحساس بالارتياح والاستقرار

---

[1] أسرار البلاغة ، صـ ١٠٨.
[2] السابق ، صـ ١٠٨ .

لوضوحه والتصريح به، أو بسبب مخاطبة حواس النفس وعواطفها الداخلية بعد الاتجاه إلى مخاطبة فكر المتلقى وعقله؛ لأن العلم بالنص المستفاد عن طريق الحواس والمشاعر والعواطف أشد تأثيرًا فى النفس بعد العلم به عن طريق الفكر والنظر. ومن هنا وجدنا عبدالقاهر يقف إلى جانب الصورة التمثيلية الكاشفة، الموجهة إلى حس المتلقى، المخاطبة لعاطفته؛ إذ هى أكثر بقاء فى النفس، خاصة أن "العلم" الأول أو الإدراك الذى وجهت إليه النفس الإنسانية فى مطلع الحياة خاطب فيها الحس والعواطف أولاً، ثم العقل والفكر بعد ذلك.

يقول: "ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية، فهو إذن أمس بها (النفس) رحما، وأقوى لديها ذمما، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة، وإذ نقلتها فى الشىء بمثله عن المدرك بالعقل المحض وبالفكرة فى القلب، إلى ما يدرك بالحواس أو يعلم بالطبع وعلى حد الضرورة – فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم. فأنت إذن مع الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى فى نفسك غير ممثل ثم مثله، كمن يخبر عن شىء من

وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول: ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت[1].

وأما العلة الثانية فتتحدد فى الكشف عن طبيعة العلاقة بين التمثيل والمعانى الواقعة قبله، يقول عبدالقاهر فى ذلك: "المعانى التى يجىء التمثيل فى عقبها على ضربين: غريب بديع، يمكن أن يخالف فيه، ويدعى امتناعه واستحالة وجوده، وذلك نحو قوله (المتنبى)[2]:

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال

وذلك أنه أراد أنه فاق الأنام، وفاتهم إلى حد بطل معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار كأنه أصل بنفسه وجنس برأسه، وهذا أمر غريب؛ وهو أن يتناهى بعض أجزاء الجنس فى الفضائل الخاصة به إلى أن يصير كأنه ليس من ذلك الجنس، وبالمدَّعى له حاجة إلى أن يصحح دعواه فى جواز وجوده على الجملة، إلى أن يجىء إلى وجوده فى الممدوح، فإذا قال: "فإن المسك بعض دم الغزال" فقد احتج لدعواه وأبان أن لما ادَّعاه أصلا

---

(1) السابق صـ ١٠٩

(2) ديوانه ٣/٢٠ والواحدى ٢٩٤، الأمالى الشجرية ٢٣٤/١ زهر الآداب ١١٩/١، والمطول ٢٣١، والمثل السائر ١٢٦. ومعناه: أنك تتفوق على الناس وأنت منهم. فقد يفضل بعض الشىء ـ الكل جملة كالمسك وهو بعض دم الغزال ـ يفضله فضلا كثيرا.

فى الوجود، وبَرَّأ نفسه من ضعة الكذب، وباعدها من سفه المقدم على غير بصيرة، والمتوسع فى الدعوى من غير بينّة، وذلك أن المسك قد خرج عن صفة الدم وحقيقته حتى لا يعد فى جنسه، إذا لا يوجد فى الدم شىء من أوصافه الشريفة الخاصة به، بوجه من الوجوه، لا ما قل، ولا ما كثر، ولا فى المسك شىء من الأوصاف التى كان لها الدم دما ألبتّةَ.

والضرب الثانى أن لا يكون المعنى الممثل غريبًا نادرًا، يحتاج فى دعوى كونه على الجملة إلى بينة وحجة وإثبات. نظير ذلك أن تنفى عن فعل من الأفعال التى يفعلها الإنسان - الفائدة وتدعى أنه لا يحصل منه على طائل، ثم تمثله فى ذلك بالقبض على الماء والراقم فيه، فالذى مثلت ليس بمنكر مستبدع، إذ لا ينكر خطأ الإنسان فى فعله، أو ظنه وأمله وطلبه، ألا ترى أن المغزى من قوله (قيس بن الملوح)[1]:

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فُروجُ الأصابع

أنه قد خاب فى ظنه أنه يتمتع بها، ويسعد بوصلها، وليس بمنكر ولا عجيب ولا ممتنع فى الوجود، خارج من المعروف المعهود، أن

---

[1] الكامل للمبرد صـ ١٦٦، وفى معجم الشعراء للمرزبانى صـ ٣٥ لعلبة بن ماعز الحارثى: [أجرت ولم تمنع وكنت كقابض على الماء خانته فروج الأصابع].

يخيب ظن الإنسان فى أشباه هذا من الأمور حتى يستشهد على إمكانه، وتقام البينة على صدق المدعى لوجدانه.

وإذا ثبت أن المعانى الممثلة تكون على هذين الضربين، فإن فائدة التمثيل وسبب الأنس فى الضرب الأول - بيِّن لائح لأنه يفيد فيه الصحة وينفى الريب والشك، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف، أو تهجم المنكر وتهكم المعترض، وموازنته بحالة كشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه حتى يرى ويبصر ويعلم كونه على ما أثبتته الصفة عليه موازنة ظاهرة صحيحة. وأما الضرب الثانى فإن التمثيل وإن كان لا يفيد فيه هذا الضرب من الفائدة، فهو يفيد أمرًا آخر يجرى مجراه، وذلك أن الوصف كما يحتاج إلى إقامة الحجة على صحة وجوده فى نفسه، وزيادة التثبيت والتقرير فى ذاته وأصله - فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه، ووضع قياس من غيره يكشف عن حده ومبلغه من القوة والضعف والزيادة والنقصان. وإذا أردت أن تعرف ذلك فانظر أولاً إلى التشبيه الصريح الذى ليس بتمثيل كقياس الشىء على الشىء فى اللون مثلا "كحنك الغراب" تريد أن تعرف مقدار الشدة لا أن تعرف نفس السواد على الإطلاق[1].

---

[1] أسرار البلاغة صـ ١١٠، وصـ ١١١.

ويتبين من النص أن عبد القاهر يرى ثمة علة لتأثير التمثيل فى نفس المتلقى تختص بعلاقة التصوير التمثيلى بالمعنى السابق عليه. وفى إطار ذلك ينبه إلى وجود نوعين من المعانى أحدهما: غريب نادر الورود على الذهن المتلقى، وثانيهما عادى أليف كثير الورود على الذهن.

أما النوع الأول: فإنه يحتاج إلى صيغة تمثيلية توضحه، وتزيل الشك الذى قد يحيط به بعد أن عرضه الشاعر، على النحو الذى يظهر فى بيت المتنبى "فإن تفق الأنام..." فقد ساق المتنبى معنى غريبًا بديعًا نادر الحدوث فى الشطر الأول، وهو أن الممدوح متفوق على جميع البشر رغم أنه واحد منهم، أو أن المشبه (الممدوح) قد فاق الناس جميعا فى الأوصاف الفاضلة إلى حد بطل معه أن يكون واحدًا منهم؛ بل صار نوعًا آخر برأسه أشرف من الإنسان. وهذا أمر غريب يفتقر الشخص الذى يدعيه إلى إثبات جواز وجوده على الجملة؛ حتى يجىء إلى إثبات وجوده فى الممدوح، فقال بعبارة تمثيلية: "فإن المسك بعض دم الغزال"، أى ولا يعد المسك فى الدماء لما فيه من الأوصاف الشريفة التى لا يوجد شىء منها فى الدم، أو خلوه من الأوصاف التى كان لها الدم دما، فأبان أن لما ادعاه أصلا فى الوجود على الجملة[1].

---

(1) القزوينى: الإيضاح فى علوم البلاغة صـ ٣٥٦ ـ ٣٥٧، وعلم البيان لحسن البندارى صـ ٩٤.

فتوضيح المعنى الغريب النادر – كما فى الشطر الأول من هذا البيت، بهذه الصيغة التمثيلية – يهزّ نفس المتلقى ويزودها بأحاسيس الأنس والارتياح والطرب نظرًا لما خلفه فيها ذلك المعنى الغريب من معانى الحيرة والغموض والإبهام. فالفائدة الحقيقية فى هذا النوع أن تقديم ما يوضح الغريب بالتصوير التمثيلى "ينفى الريب والشك، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف، وتهجم المنكر، وتهكم المعترض من جهة، ويكشف الحجاب عن الموصوف المختبر عنه" من جهة أخرى ليمكن أن يراه المتلقى ويبصره ويستمتع به.

وأما النوع الثانى: وهو "المعنى العادى الأليف" فإنه يحتاج إلى صيغة تمثيلية مغايرة للسابقة تهدف إلى بيان مقدار هذا المعنى، لأنه ليس كسابقه غريبًا ولا غامضًا "ووضع قياس من غيره يكشف عن حده من القوة والضعف والزيادة والنقصان"[1]. كما ظهر فى البيت الثانى "فأصبحت من ليلى..." فقد ساق الشاعر معنى عاديًا غير غريب هو: تسجيل فشله فى حب ليلى، وخيبة مسعاه فى الاحتفاظ بها.

ورغم "عادية" هذا المعنى وقربه من إدراك المتلقى، فإنه يشعر عند تأمله بالرغبة فى التعرف على "مقدار" هذا الفشل أو حجم هذه

---

[1] أسرار البلاغة صـ١١١.

الخيبة. والذى يحقق له هذه الرغبة هو جزئية معنوية فى البيت نفسه، وضعها الشاعر فى صيغة تمثيلية ذات وظيفة مؤثرة، هى أنها جعلت المتلقى يرى رؤية مؤكدة أن الشاعر أو المحب قد "بلغ فى خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ أو انتهى فيه إلى أبعد الغايات، حتى لم يحظ لا بما قل ولا ما كثر" [١]. خاصة أن هذه الرؤية قائمة على المشاهد التى تؤثر فى النفوس من حيث "التحريك للنفس" [٢] ، وتمكن "المعنى فى القلب"[٣]،لأن المشاهدة – كما يقول عبدالقاهر "مستفادة من العيان، ومتصرفة حيث تتصرف العينان" [٤]. وهذا يعنى أن إدراك المتلقى لقوة عاطفة المحب، وضعف عاطفة المحبوب – إنما حدث بسبب اعتماد "التصوير التمثيلى" على عنصر عينى وهو: انسراب الماء من بين أصابع اليد، التى حاولت أن تقبض عليه وتحتفظ به، الأمر الذى أسهم فى هزة نفس المتلقى حال تمكن معنى الخيبة أو الفشل منها.

وتنحصر "العلة الثانية" لتأثير التمثيل فى شدة التباعد بين طرفى الصورة التشبيهية التمثيلية، وهى فى نظر عبدالقاهر "ألطف مأخذا

---

[١] السابق صـ ١١٢.
[٢] السابق صـ ١١٢.
[٣] السابق صـ ١١٣.
[٤] السابق صـ ١١٣.

وأمكن فى التحقيق"[1]. وذلك أن "لتصوير الشبه من الشىء فى غير غير جنسه وشكله والتقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق البعيد – بابا آخر من الظرف واللطف، ومذهبًا من مذاهب الإحساس لا يخفى موضعه من العقل.. فإن التشبيهات سواء كانت عامية مشتركة، أم خاصية مقصورة على قائل دون قائل – تراها لا يقع بها اعتداد، ولا يكون لها موقع من السامعين لا تهز ولا تحرك حتى يكون الشبه مقررًا بين شيئين مختلفين فى الجنس، فتشبيه العين بالنرجس عامى مشترك معروف فى أجيال الناس، جار فى جميع العادات، وأنت ترى بعد ما بين العينين وبينه من حيث الجنس. وتشبيه الثريا بما شبهت به من عنقود الكرم المنور، واللجام المفضض والوشاح المفصل وأشباه ذلك – خاصىٌّ، والتباين بين المشبَّه والمشبَّه به فى الجنس على ما لا يخفى"[2]. فهو يريد أن النفس المتلقية تهتز مشاعرها وتتحرك أحاسيسها أنسا وارتياحا، حين تتلقى الصورة التمثيلية التى بناها الشاعر من طرفين متباعدين، أو التى كان مَعْنَيَا طرفيها مأخوذين من مجالين أو من واديين مختلفين؛ فتأثير "الصورة التمثيلية" على هذا رهن بعقدها من شيئين، كل واحد منهما ليس قريبًا من الآخر كما ترى فى التشبيه العامى والتشبيه الخاصى اللذين اعتمدا أسلوب التمثيل.

---

(1) السابق صـ ١١٥.
(2) السابق صـ ١١٦.

والمؤكد أن هذه الفكرة قد دعته إلى إجراء "استقراء تام" للتشبيهات التمثيلية الواردة في نصوص الشعراء القدامى والمعاصرين له؛ ليقف على "ظاهرة التباعد بين طرفي الصورة التمثيلية"، من حيث مداه وتأثيره في نفس المتلقي، ذلك أنه اعتقد في معرض بحثه للتشبيهات أن "التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت (التشبيهات) إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة - أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان، وخلال الروض، وهكذا طرائف تتثال عليك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبعت هذه اللمحة. ولذلك تجد تشبيه البنفسج في قوله (ابن المعتز)[1]:

ولا زوردِيّةٌ تزهو بزُرقتها ... بين الرياض على حُمرِ اليواقيت

كأنها فوق هاماتٍ ضَعُفْن بها ... أوائل النار في أطراف كبريتِ

أغرب وأعجب، وأحق بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس "بمداهن دُرّ حَشْوهن عقيق" لأنه أراك شبها لنبات غَضٍّ يَرِفُّ،

---

[1] ديوان المعاني ٢/٢٤، ونسبها العباسي في معاهد التنصيص إلى ابن الرومي ٢٠٣، ونسبها ابن خلكان في وفيات الأعيان إلى الزاهي علي بن إسحاق ١/٥٠٦.

وأوراق رطنه ترى الماء منها يَشفّ، من لهب نار فى جسم مستول عليه اليبس وباد فيه الكَلَف" [1].

فمع صحة هذه الفكرة التى يعززها هذا النص يتبين لنا حرص عبدالقاهر على دعوة المتلقى إلى مراقبة نفسه وتأمل باطنه، حال تفقده شدة التباعد بين طرفى الصورة التمثيلية كما ظهر فى البيتين السابقين – كما يتبين لنا افتراضه وهو الناقد الفذ – أن هذا التباعد سيثير فى نفس المتلقى أحاسيس الارتياح والطرب والأريحيّة والعجب، وخاصة إذا عرفنا أن الطبيعة البشرية قابلة للاستثارة بما هو غير متوقع أو منتظر. يقول فى ذلك: "ومبنى الطباع، وموضع الجبلة على أن الشىء إذا ظهر من مكان لم يعتد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له – كانت صبابة النفوس به أكثر وكان بالشغف منها أجدر، فسواء فى إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك ذلك الشىء من المكان ليس من أمكنته، ووجود شىء لم يوجد ولم يعرف من أصله فى ذاته وصفته. ولو أنه شبه البنفسج (فى البيتين) ببعض النبات، أو صادف له شبها فى شىء من المتلوّنات، لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ"[2].

---

[1] أسرار البلاغة ص ١١٧.
[2] السابق صـ ١١٨.

وقد توصل عبدالقاهر فى ضوء حرصه على ضرورة التأمل الباطنى، واعتقاده فى تأثير النفس بتباعد الطرفين - إلى حقيقة، هى أنه إذا سلمنا بأن تصوير الشبه بين "المختلفين فى الجنس" يحرك فى النفس المتلقية لهذا التصوير قوى الميل والاستحسان والطرب - فإن: "التمثيل أكثر تحريكًا لهذه القوى، وأشد إثارة لها؛ لقدرته على التأليف بين المتباينين، والتشخيص والاستنطاق للحيوان والجماد. يقول فى ذلك: "وإذا ثبت هذا الأصل، وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين فى الجنس، مما يحرك قوى الاستحسان ويثير الكامن من الاستظراف، فإن التمثيل أخص شىء بهذا الشأن وأسبق جار فى هذا الرهان... وهل تشك فى أنه يعمل عمل السِّحر فى تأليف المتباين، حتى يختصر لك بُعْد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعانى الممثلة بالأوهام شبها فى الأشخاص الماثلة والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة فى الجماد، و يريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال فى الممدوح: هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه، ويجعل الشىء من جهة ماء ومن أخرى نارًا... وهل يخفى تقريبه المتباعدين، وتوفيقه بين المختلفين" [1]. فوظيفة التمثيل - كما يبدو

---

[1] السابق صـ ١١٨ - ١٢٠.

من النص – ليست بعيدة عن وظيفة التشبيه، وإن كانت الوظيفة الأولى – كما بين فى إطار هذا السبب – تفوقها وتفضلها؛ لكونها مؤسسة على مسوغات التأمل الباطنى المثالى، وهى: إنطاق الأخرس والصامت من كل شىء جمادى أو حيوانى، وتحريك الجامد وتحويل الثابت، والتوفيق بين الضدّين والجمع بين المتناقضين.

وتكمن العلة الرابعة لتأثير التمثيل فى "هزّ نفس المتلقى واستثارة أحاسيسه" عقب تحصيل المعنى كاملاً واضحًا بالتصوير التمثيلى بعد أن بذلت الجهود الكبيرة طلبًا له، وأملاً فى نواله. وعلى هذا إذا قدم الشاعر المعنى بالنهج التمثيلى – فإن المتلقى يسهل عليه إدراكه والتأثر به إعجابًا واستحسانا واستمتاعا. خاصة أنه قد سبق تعذّر الإحاطة به، لعمقه ودقته ولطفه. ويذكر عبدالقاهر محددًا هذه العلة: "إن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو فى الأكثر ينجلى لك، بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكر، وتحريك الخاطر له، والهمة فى طلبه. وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد" [1].

ويرى عبد القاهر أن الوقوف على المعنى المتأبى عن طريق التصوير التمثيلى، يتفق والطبيعة أو القوة الكامنة فى الإنسان وهى

---

[1] السابق صـ ١٢٦.

قوة "الطبع"، ذلك أن "من المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزيّة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضَنّ وأشغف"[1]. ولكن عبدالقاهر لا يريد للنهج التمثيلى أن يتعامل مع "المعنى" الشديد الإبهام والتعقيد، لأنه يتطلب من المتذوق إضافة المزيد من الجهد، أو زيادة فكرية عالية، قد لا تفيد فى تحصيل المتعة أو الهزة النفسية المرادة من العمل الأدبى.

وأما المجال الثالث فهو: "نظرته الفاحصة فى الأبيان المشهورة"، التى لم يستحسنها بعض النقاد السابقين عليه مثل (ابن قتيبة) الذى لم ير فيها سوى ألفاظ خالية من المعنى الجيد[2]. ذلك أنه دعا المتلقى إلى إعادة النظر فى هذه الأبيات التى وجدوا أن تأثيرها ناشئ عن ناحية واحدة فقط هى "الجمال اللفظى"، فقد أثنى هؤلاء النقاد عليها "من جهة الألفاظ ووصفوها بالسلاسة، ونسبوها إلى الدماثة، وقالوا: كأنها الماء جريانا، والهواء لطفا، والرياض حسنًا، وكأنها النسيم، وكأنها الرحيق مزاجها التسنيم، وكأنها الديباج الخسروانى فى مرامى الأبصار، وَوَشْى اليمن منشورًا على أذرع

---

(1) السابق صـ ١٢٦.

(2) الشعر والشعراء صـ ٧٢، ٧٣.

التجار"[1]. ثم عقب عبدالقاهرة على هذا الثناء بعرض الأبيات الثلاثة[2] وهى:

ولما قضينا من منى كلّ حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح
وشُدَّت على دُهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطحُ

ثم دعا المتلقى إلى النظر فيها وتأملها، وذلك بقوله: ثم راجع فكرتك واشخذ بصيرتك، وأحْسِن التأمّل، ودع عنك التجوّز فى الرأى" [3]، حيث بدأ -كما نرى- بطرح وسائل للمتلقى لهذه الأبيات، تمكنه من فحصها بتأنٍ لإصدار حكم صحيح عليها.

وأما الوسيلة الأولى فهى مراجعة الفكرة العامة أو الكلية، التى سطعت فى ذهنه عقب القراءة الأولى "ثم راجع فكرتك"، وهذه بداية صحيحة يستلزمها أىُّ نصٍ أدبّى على الإطلاق، إذ هى بمثابة "اختبار" لما سطع بالذهن من فكرة، قد تكون نتيجة ميْل غامض، أو تحمس صريح، أو اندفاع خاطئٍ، أو تسرع غير محسوب، أو هوى

---

(1) أسرار البلاغة صـ٢١، صـ١٩ بتصحيح: رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت ١٩٧٨.
(2) نسبت إلى كل من كثير بن عبد الرحمن، ويزيد بن الطثرية، وعقبة بن كعب بن زهير بن أبى سلمى. انظر ديوان كثير ٧٩/١، ونقد الشعر لقدامة صـ ١٠، ونوادر القالى ص١٦٩، ومحاضرات الأدباء ٥٦/١.
(3) أسرار البلاغة صـ ٢٢.

أقرب إلى المجاملة منه إلى الحقيقة الفنية، فالمراجعة دون شك نجاة أكيدة من هذا الاحتمال أو ذاك.

وأما الوسيلة الثانية، فهى: "شحذ البصيرة"[1] أو استنهاض قوتى الإدراك والفطنة عقب الاطمئنان إلى الفكرة العامة أو الكلية التى سبق له اختبارها، وهاتان القوتان تعبران به إلى الوسيلة الثالثة، وهى: "إحسان التأمل" فى هذه الأبيات. وهذه الوسيلة الأخيرة ضرورية؛ لأنها تسهم فى تشكيل رأى غير متجوز، أو حكم معتدل وعادل، ليس فيه تطرف ولا انحراف عن الحق.

وهنا يدعو عبدالقاهر المتلقى لهذه الأبيات إلى استخلاص ما تنطوى عليه من "خصائص وسمات فنية"، مسترشدًا بنظرات النقاد الذين استحسنوا هذه الأبيات من قبل، ومستعينا بقوتى الإدراك والفطنة اللتين يتألف منهما "الفحص القائم على الباطن". يقول: "ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرَفًا إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حُسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع واستقر فى الفهم، مع وقوع العبارة فى الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد، والفضل الذى هو كالزيادة فى التحديد، وشىء داخل المعانى المقصودة مداخلة الطفيلى الذى

---

[1] البصيرة : الفطنة والإدراك.

يُستثقل مكانه، والأجنبى الذى يُكره حضوره، وسلامته من التقصير الذى يفتقر معه السامع إلى تطلب زيادة بقيت فى نفس المتكلم، فلم يدل عليها بلفظها الخاص بها، واعتمد دليل حال غير مفصح، أو نيابة مذكورة ليس لتلك النيابة بمستصلح[1].

إن دعوته هذه التى تلفت نظر المتلقى إلى عرض هذه الأبيات وغيرها على باطنه؛ للبحث عما فيها من إمكانات فنية مؤثرة – هذه الدعوة تشير إلى الخصائص الفنية العامة التى استخلصها عبدالقاهر من هذه الأبيات، باعتباره قارئًا خاصًا عمد إلى فحصها ببصيرته، وإلى بيان أثرها النفسى. وتنحصر هذه الخصائص فى ثلاثة: الأولى: "الاستعارة" التى تنفعل بها النفس انفعالا يحقق الغرض من توظيفها. والثانية: الترتيب أو الترابط الفنى بين معانى الأبيات على نحو أسهم فى بيانها وتوضيحها؛ ومن ثم أمكن للقلب أن يشعر بها، خاصة أن هذا الترابط جاء فى تشكيل لفظى أثّر وقعه فى السمع. والثالثة خلوّ الأبيات من مثالب "الحشو والزيادة والدخيل" التى يحس المتلقى أنها لا تجدى ولا تفيد، ويراها كطفيلى لا يرغب أحد فى حضوره، ولكن ليس على المتلقى فى مواجهة ذلك أن يحتكم إلى "إيجاز مخل بالمعنى" أو "اختصار غير مسوغ

---

[1] أسرار البلاغة صـ ٢٢.

له"، أو "نقص غير فنى فيه"، فهى مثالب ينشأ عنها عادةً إحساسُ المتلقى بالحاجة إلى إكمال المعنى والرغبة فى الزيادة فيه.

وأما المجال الرابع فهو: "الاستغراق الكامل". ففى إطار دعوة النقاد القدامى إلى ضرورة تأمل الباطن عند مباشرة النص الأدبى - طرقوا فكرة نقدية تتعلق بحال المتلقى النفسية، وذلك بعدد من النصوص النظرية والتطبيقية، استهدفت ضرورة "استغراق المتلقى" على نحو تام أثناء تلقى النص الإبداعى. وقد رأوا أن ذلك يتحقق بثلاث وسائل:

الوسيلة الأولى هى: المشاركة الوجدانية Sympathy على أساس أن الجمال فى العمل الفنى إنما هو أمر تعاطفى[1] Sympthetic. وقد ظهرت هذه الوسيلة فى نظرات نقدية كثيرة، منها أن محمد بن سلام الجمحى (-١٣٢ أو ٢٣٢هـ) ذكر أن يونس بن حبيب (-٧١١هـ) قد تمثل بقول عدى بن زيد[2]:

أيها الشامتُ المعيِّرُ بالدهـ ـر أأنت المبـرَّأُ الموفـورُ

أم لديك العهدُ الوثيق من الأى ـام بل أنت جاهِلٌ مغرورُ

---

[1] د/ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية فى النقد العربى - دار الفكر العربى ط(٣) ١٩٧٤ صـ ١١١.

[2] ديوانه صـ ٩٥. وسيرة ابن هشام ٧٣/١.

فقال (يونس): لو تمنيت أن أقول شعرا ما تمنيت إلا هذه أو مثل هذه[1]. فيونس باعتباره متلقيًا لشعر عدى قد اندمج فيه مشاركًا إياه فى شعوره، وهذا يعنى أن الشعور المعين الذى يودعه الشاعر أو الفنان إذا تأثر به المتلقى تأثرًا شديدًا - دل هذا التأثر على أن المتلقى حينئذ قد "وجد تجربة هى تجربته الخاصة كذلك، أو هى تجربته التى يمكن أن يقوم بها أو يتمنى أن يقوم بها، ومن ثم فهو يرضى عن (هذا) الشعر[2]" الذى تلقاه وانفعل به. فيونس يقرر أن الشعور الذى يتمثل فى البيتين هو نفس شعوره الذى "كان يتمنى أن ينقله بنفس الطريقة أو مثلها"[3].

وهذا التوافق الشعورى لدى الشاعر والمتلقى - ليس إلا نوعًا من "المشاركة الوجدانية"، من جهة أننا بوصفنا متلقين للعمل الأدبى أو الفنى كما يقول كروس Croce "تشعر بأنفسنا فى الآخرين أو عن طريقهم"[4].

الوسيلة الثانية هى: الاندماج أو الاتحاد الفنى Empathy التى دل عليه نص لابن قتيبة (-٦٧٢هـ) نبّه فيه إلى قيمة إحساس المتلقى بقدراته النفسية، باعتبار أنه طاقة متذوقة قادرة على الفحص

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١٤١/١.
(٢) الأسس الجمالية فى النقد العربى صـ ٢٠٦.
(٣) السابق صـ ٢٠٦.
(٤) السابق صـ ١١٢.

والحكم بعد أن يكون قد التحم بالنص الأدبى واتحد معه واندمج فيه، أو بعد أن تكوّن "ذاته قد فنيت فى الموضوع أو فنى الموضوع فى ذاته؛ بحيث يصبحان شيئًا واحدًا" [1]. فقد قال متناولاً أساس تفضيل الشاعر، وقوة تأثير شعره فى المتلقى باجتذابه وكسب تعاطفه معه وضمان ميله إليه "أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه"[2] فهو بفكرة هذا النص يعطى للمتذوق المتأمل، صلاحية الحكم على شعر الشاعر، وعواطفه الكامنة فيه. كما تتأسس هذه الصلاحية على امتلاك الشعر لمتذوقه حتى يفرغ من قراءته أو الاستماع إليه. وهذا وذاك يؤدى إلى إصدار حكم جامع شامل هو أن صاحب هذا الشعر المؤثر "أشعر الناس" أو أكثر الشعراء قدرة على النتاج الشعرى المؤثر الفعال. ومعنى هذا أن الحكم الجامع الشامل لم يصدر إلا عن هذه الوسيلة من وسائل "الاستغراق الكلى"، وهى الاندماج أو الاتحاد الفنى التى وحدت بين شعور الشاعر صاحب هذا الشعر، وشعور المتذوق المتأمل باطنه حين يتصدى لفحصه بالنظر الفعال، ورصد ما يترتب على هذا النظر من استجابات أو ردود أفعال.

---

(1) السابق صـ ٢٠٦.

(2) الشعر والشعراء: صـ ٨٨.

ويقوى هذه الفكرة على بن عبدالعزيز الجرجانى، وهو فى معرض حديثه عن أبى نواس، قال: "لو تأملت شعره حق التأمل، ثم وازنت بين انحطاطه وارتفاعه، وعددت منفيه ومختاره لعظمت من قدر صاحبنا[1] ما صغرت، ولا كبرت من شأنه ما استحقرت، ولعلمت أنك لا ترى لقديم ولا محدث شعرًا أعم اختلالا، وأقبح تفاوتا وأبين اضطرابًا وأكثر سفسفة، وأشد سقوطًا من شعره هذا... وهل ضر قوله[2]:

يحميك مما يستسر بفعله ضحكات وجه لا يريبك مُشْرق
حتى إذا أمضى عزيمة أمره أخذت بسمع عدوّه والمنطِق

وقوله[3]:

لعمرك ما غاب الأمين محمدٌ عن الشىء يعنيه إذا حضر الفضلُ
ولا مواريث الخلافة إنها له دونه ما كان بينهما فَضْلُ

وقوله[4]:

إذا نحن أثنينا عليك بصالح فأنت كما نُثنى وفوق الذى نُثْنى
وإن جَرَتِ الألفاظ منا بمدحة لغيرك إنسانًا فأنت الذى نَعْنِى

---

(1) يقصد المتنبى.
(2) ديوانه صـ ٦٢.
(3) ديوانه صـ ٨٧.
(4) مختارات البارودى ١١٤/١.

هل ضر قوله هذا غثاثة قوله يمتدح الأمين[1]:

فعصـا نـداه بـراحتى أعلو بهـا الإفـلاس قَرْعا

وعلىَّ سُـورٌ مانِـعٌ من جـوده إن خفتُ كسْعـا

فلو أن دهرًا رابنـى لصفعـهُ بالكفِّ صَفْعَـا

وقوله[2]:

ما لرجـل المال أضْحـتْ تشتكى منـك الكـلالا

ما لأمـوالك من جـا ء احتثـى منها وكـالا

... وهو كما تراه فى سخف اللفـظ، وسـوء الـنظم، وسـقط المعنى[3]". فيفهم من هذا النص النظرى التطبيقى الذى يشير إلـى تفاوت شعر أبى نواس - أن الجرجانى فى إطار فكرة الاسـتغراق هذه يدعو المتلقى المتذوّق إلى "تأمّل" جيّـد شـعر أبـى نـواس، وضعيفه من جهة، و"تأمل" حاله النفسية تجاه هذين المستويين مـن جهة أخرى. وقد أراد الجرجانى أن يكون هـذا "التأمـل" للشـعر وللحالة النفسية حينئذ - حقيقيًّا، فعن طريق هذا النوع من التأمـل يمكن للمتلقى المتذوق أن يعقد الموازنة بين أشـعار أبـى نـواس

---

[1] ديوانه صـ ١٢٤.
[2] ديوانه ١١٧/١.
[3] الوساطة صـ ٥٥ ـ ٥٩.

وأشعار المتنبى؛ ليكشف بها عن ارتفاع مستوى شعر أبـــى نـــواس وهبوطه، وعن المنفى من شعره أو المطروح، والمختـــار منـــه أو المقبول. كما يمكن عن طريق هذه الموازنة أن يتأمل ويراقب أثرها الفعال فى نفسه، الذى ينحصر فى أحاسيس نفسية مختلفـــة أثارهـــا الشعر، مثل: الإحساس بتعظيم قدر الشاعر الآخر موضع الموازنة وهو المتنبى، والإحساس بإكبـــاره والإعجـــاب بفنـــه الشـــعرى، و"إحساس التيقن" بضآلة أو تواضع أى شعر آخر لشعراء آخـــرين قدماء أو محدثين.

والوسيلة الثالثة هى: "تجسيم موضوع الشعر أو مضمونه" فـــى شخصيات حركية حية تملك "إشعاعات خاصة، هى بمثابة الحكـــم الذى يريد أن يحكم به المتلقى على الموضـــوع"[1]. وتتمثـــل هـــذه الوسيلة فيما صدر عن بعض النقاد من كلام دقيق يســـتخلص منـــه هذا المعنى، على نحو ما نرى فى قول المفضل الضبى، الذى رواه لنا ابن قتيبة، فقد روى أن حوارا دار بين الخليفة العباسى هـــارون الرشيد، والمفضل الضبى بدأه الرشيد بسؤال وجهه إلى المفضل:

- انكر لى بيتا جيد المعنى يحتاج إلى مقارعـــة الفكـــر فـــى استخراج خبيئه، ثم دعنى وإياه. فأجاب بصيغة استفهامية:

---

[1] الأسس الجمالية للنقد العربى صـ ٢٠٦.

- أتعرف بيتًا أوله أعرابى فى شملته، هاب من نومته، كأنمـا صدر عن ركب جرى فى أجفانهم الوسن، فركض يستفزهم بعنجهية البدو، وتعجرف الشد. وآخره مدنى رقيق، قد غذى بماء العقيق؟

فقال هارون الرشيد:

- لا أعرفه. فقال المفضل:

- هو بيت جميل بن معمر: فقد بدأه ببداية بدويـة اسـتفزازية فقال[1]:

ألا أيها الركب النيام ألا هبُّوا.....

ثم أدركته رقة المشوق، فختمه بنهاية مدنية رقيقة، فقـال: .... أسائلكم هل يقتل الرجل الحبُّ.

فقال الرشيد مؤيدا قول المفضل ومتسائلاً:

- صدقت. فهل تعرف أنت بيتًا أوله أكثم بن صيفى فى أصالة الرأى ونبل العظة، وآخره أبقراط فى معرفته الداء والدواء؟

فقال المفضل موافقًا:

---

[1] ديوانه صـ ٢٥ بتحقيق د/ حسين نصار، والشطر الأول بالديوان (ألا أيها النوّام ويحكمُ هُبّوا).

- قد هولت عليَّ، فليت شعرى بأى مهر تفترع عـروس هـذا الخدر؟

فقال الرشيد:

- بإصغائك وإنصافك، وهو قول الحسن بن هانئ:[1].

دَعْ عنك لومى فإن اللوم إغراء وداونى بالتى كانت هى الداء[2].

ففى هذا الحوار استشار كل من المفضـل الضـبى، وهـارون الرشيد باطنه ليتأمل الشعر الذى أعجب به، وبدلاً من أن يصدر كل منهما حكمًا مباشرًا وصريحًا، عمدا إلـى التشـخيص والتمثيـل: فالمفضل حين أراد تعليل إعجابه الباطنى ببيت جميـل - شـخص مطلعه أو صوره تصويرًا مجازيًا - بأعرابى فى هيئة خاصة وحالة معينة، تدل على هبوبه، من رقدته أو نومه - قاصدًا بذلك تحريض أهل البيئة من البدو والأعراب. كما شخص أو صور آخره برجـل مدنى، يعيش وسط مظاهر التحضر والتمدن، فيشرب الماء بإناء من الذهب، ويستعمل أدوات الحضارة. وأما هارون الرشيد فقد شخص الشطر الأول من بيت الحسن بن هانئ بالحكيم الخبيـر أكـثم بـن صيفى، حيث عقد صلة أو شبها بين المعنى فى هذا الشـطر وهـو اللوم والعتاب الذى يمكن أن يصدر على شارب الخمر

---

(1) ديوانه صـ ٦.

(2) الشعر والشعراء صـ ٧٩، ٨٠، والأسس الجمالية صـ ٢٠٨.

- وهذا الحكيم، بجامع نبل القصد وحكمة الرأى. كما شخص أو صور معنى الشطر الثانى بالطبيب القديم أبقراط بجامع المعرفة بالداء والدواء.

وكما نرى فإن كلا من الناقدين (المفضل الضبى وهارون الرشيد) قد ارتد إلى نفسه، وقام بعملية التشخيص والتمثيل من خلالها وهو فى موضع التلقى. ومعنى هذا "أن التشخيص عملية ذاتية صرف، والحكم الذى يرد من خلال التشخيص حكم خاص بصاحبه أولا [1]" ومعناه أيضًا أن التشخيص الذى قام به كلاهما دليل على عمق التأمل أو شدة الاستغراق فى استبطان هذين النصين، ورصد الأثر الناجم عن هذا الاستغراق كما عكسته نفسا الناقدين.

ويدعم هذه الفكرة ابن الأثير (-٧٣٦هـ)، بالتوسع فيها وتنميتها فيقول: "فاعلم أن الألفاظ تجرى من السمع مجرى الأشخاص من البشر، فالألفاظ الجزلة تتخيل فى السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوى دماثة ولين أخلاق، ولطافة مزاج، ولهذا ترى ألفاظ أبى تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم، وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف

---

[1] الأسس الجمالية صـ ٢٠٩.

الحلى، وإذا أنعمت نظرك فيما ذكرته ها هنا وجدتنى قد دللتك على الطريق، وضربت أمثالاً مناسبة[1]. ويريد ابن الأثير فى هذا النص أن باطن المتلقى يتأثر بالألفاظ الفنية أو بالصنعة اللفظية حين يشخصها تشخيصا نوعيًا، بأن يرى "الألفاظ الجزلة"، "والألفاظ الرقيقة" من الناحيتين الحركية والأخلاقية، وكأن كلا منهما شخوص بشرية تتحرك فى الحياة الواقعية، متحلية بصفات خلقية معينة.

ومقتضى هذا أن "الألفاظ الجزلة" إذا طرقت سمع المتلقى فإنها تكون بمثابة أشخاص حية، تتّصف بالمهابة والصرامة والوقار، وحينئذ فإن المتلقى يسهل عليه أن يشعر فى داخله وباطنه، أن ألفاظ أبى تمام تبدو كفرسان امتطوا خيولهم، وحملوا أسلحتهم، واستعدوا لمواجهة الخصوم، فى ميادين الحرب والقتال.

ومقتضى هذا أيضًا أن "الألفاظ الرقيقة" إذا ترددت على مسامع المتلقى، فإنها تبدو كأشخاص قد اتصفوا بالهدوء والوداعة والمزاج الرائق؛ ولذلك يمكن لباطنه أن يراها كنساء يتصفن بالرقة والعذوبة، ويتجملن بغلائل مصبوّغة بألوان آسرة، ويتزيَّنّ بأصناف الحلى الغالية الثمن، التى تبهر البصر، وتستحوذ على اهتمام الرائى.

---

[1] المثل السائر: تحقيق د. بدوى طبانة. ود/ أحمد الحوفى: دار نهضة مصر - القاهرة، ١٩٧٣، ٢٥٢/١.

وعلى هذا فإن تشخيص الألفاظ المستعملة فى الشعر – كما سبق – ليس إلا عملية نفسية بحتة، وإجراء تأمليا، يتصل بباطن المتلقى المتذوق وداخله. وهذا ما يدعونا كمتلقين إلى تأمل ذواتنا ومراقبتها أثناء تلقى الشعر. "فنحن الذين نتمثل فى اللفظ المهابة والدماثة" [1].

---

[1] الأسس الجمالية صـ ٢٠٨.