

## **الفصل الرابع**

### **فاعلية البناء اللغوي**



## الفصل الرابع

### فاعلية البناء اللغوي

تعددت نظرات النقاد العرب القدامى فى تأثير النص الأدبى فى نفسى المتلقى العادى والمتنوق الخاص، وقد جاء هذا التعدد نتيجة طبيعية لدراستهم طائفة من الظواهر الفنية التى احتوت عليها بعض النصوص الأدبية.

والمؤكد أن هذه النظرات كثيرة وغير هينة، وحين نقصر هذا المبحث على بعضها - فبسبب هو أن التصور النقدى لهذا البعض يتسم بالوضوح والاكتمال. كما أنه يشمل غيرها مما نراه مجرد أحكام موجزة وعابرة فى المصادر الأدبية العامة.

والمواقع أن هذه النظرات المختارة على أسس: بيان تأثيرها وإضاءتها والكشف عنها - تتعلق بنواح ثلاث هى: بناء الصورة الجزئية، ومخارج الكلام، وتجاور الحروف، وطاقة اللغة المعبرة عن الأفكار والأغراض.

أما الناحية الأولى فهى "تأثير الصورة الجزئية الفنية" التى تعتمد على قوة الخيال أو التخيل Imagination، الذى يحاكي الطبيعة بغرض إكمالها والمساعدة على فهمها، والتأثير فى نفس المتلقى

لهذه الصورة التي تدخلت هذه القوة في صياغتها على نحو من التدبير والإحكام.

وتدل نظرات النقاد العرب في هذه الصورة، كصورة كل من التشبيه والاستعارة والكناية - على أنهم يسلمون بقوة الخيال في بنائها، ولكنهم لم يتناولوا طبيعتها الكلية إلا على نحو نادر وقليل<sup>(١)</sup>، وهم في ذلك قد التقوا مع نقاد اليونان الذين اعتنقوا الاتجاه التحقيقي، ورأوا "أن العبقري ليس هو الذى يطلق العنان لخياله، وإنما هو الذى يستكشف الكليات، والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب، بل تحدّ أيضاً من الانطلاق"<sup>(٢)</sup>. وعلى هذا جاء تناول نقادنا العرب كالجاحظ وابن قتيبة والمبرد وثلعب وابن المعتز وغيرهم - جاء تناولهم الخيال من زوايته الجزئية المحدودة، دون التعرض لطبيعته الكلية التي تراعى عند بناء الصورة.

ولكن هؤلاء النقاد وغيرهم ممن اصطلح على تسميتهم بالنقاد المتفلسفين أمثال الفارابي وابن سينا وأبي حيان التوحيدي - قد التفتوا إلى وظيفة "الخيال" للتأثيرية في ضوء دراستهم "قوى النفس الإنسانية"، حيث قرروا أن الخيال يملك سلطة التأثير على قوة نفس الشاعر النزوعية "Conation" التي تعكس حالته العقلية المصاحبة

(١) د. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة - بيروت - ص ١٤١.

(٢) السابق ص ١٤٣.

للإثارة والاندفاع، أو الفعل الإرادى، أو التى تعكس النزعة الشعورية للفعل<sup>(١)</sup>. كما أن الخيال أو القوة المتخيلة المفكرة - على نحو ما وصفها الفارابى<sup>(٢)</sup> تجعل الشاعر يعمد إلى التأليف بين معانى الصورة المختلفة على نحو ابتكارى. كما أنها تربط بين الأشياء المتباعدة التى لا تربط بينها علاقة ظاهرة؛ "فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدًا، وتلغى حدود الزمان، وأطر المكان وتطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب".<sup>(٣)</sup> وفضلاً عن ذلك رأوا فى ضوء هذه الفاعلية "للخيال أو القوة المتخيلة" - أن هذه القوة قادرة على التأثير فى القوة المتخيلة لدى المتلقى المتذوق، التى تثير بدورها قوة "النزوع" لديه، فتحركها وتدفعها إلى تقبل العمل الشعرى أو رفضه، على النحو الذى بينه الفارابى بقوله: "ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عند التخيل الذى يقع عنها فى أنفسنا - شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذى يشبه ما نعاف؛ فإننا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشيء أنه مما يعاف فننفعل فيما تُخيلُه لنا الأقاويل الشعرية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيما لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك

(١) معجم علم النفس ص ٢٦.

(٢) المدينة الفاضلة ص ٥١، ٥٢.

(٣) د/ جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، ط (٢) بيروت ١٩٨٣ ص ٣٨.

القول".<sup>(١)</sup> فالفارابي في هذا النص يقصد أن "التخييل"، أو الفن الشعري الذي أثمره الخيال - يملك القدرة على التأثير في نفس المتلقى لأنه يثير فيها الانفعال به والتفاعل معه سلبيًا أو إيجابيًا، وهذا يعنى أن "التخييل" إذا تَضَمَّن أمرًا أو صورة غير مقبولة لدى النفس المتأقبة - عافتها - النفس - ونفرت منها، وإذا احتوى على أمر أو صورة محببة إليها انفعلت به؛ فتقبل عليه وتطمئن إليه.

وقد نص الفارابي على وظيفة أخرى "للتخييل الشعري" أو الصورة المصوغة على نحو تخيلى - وهى "استفزاز المتأقبي" أو استنهاض قدرته واستدراجها بغرض المتابعة، وذلك "إما بأن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل، الذى يلتمس منه بالتخييل، فيقوم له التخييل مقام الرؤية، وإما بأن يكون إنسانًا له روية فى الذى يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع فيعالج بالأقويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة قبل أن يستدرج برويته ما فى عقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلاً، أو يتعقبه فيرى أن لا يتعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر"<sup>(٢)</sup>.

(١) إحصاء العلوم ص ٨٣ - ٨٤.

(٢) إحصاء العلوم ص ٦٨ - ٦٩.

وفي ضوء هذا الوعي بطبيعة "التخيل" أو الخيال الفني، وبطبيعة النفس المتلقية للفن الشعري الذي تدخل الخيال في صياغته - وجه نقادنا وبلاغيونا نظرات دقيقة إلى "الصورة المتخيلة"، قاصدين بها الكشف عن تأثيرها في نفس المتلقى لها، وقد وضحت هذه النظرات المستكشفة للتأثير أكثر ما وضحت في ثلاثة أنواع من التصوير هي: "التصوير القائم على التضاد والتباعد، والتصوير المعتمد على البشاعة والتفجير، والتصوير المتسم بالغرابة".

أما النوع الأول وهو "التصوير القائم على التضاد والتباعد" فإن النقاد قد درسوا فيه "أثر تضاد عناصر الصورة المتخيلة من جهة التفاتهم إلى أن الشاعر قد يلجأ إلى الجمع بين العناصر المتعارضة المتضادة في صورة فنية واحدة، وأن ذلك يؤدي إلى استفزاز نفس المتلقى وتببيها، وإثارة أحاسيس الاستغراب والدهشة والتعجب فيها، على نحو ما تبينه تحليلات كل من "المبرد (-٥٨٢هـ) وعبد القاهر الجرجاني (- ١٧٤هـ) في موضع الحديث عن نوع من التشبيه القائم على قوة التخيل الفني، التي تبنى الصورة بعنصرين متضادين أو أكثر، أو التي تكون لها "القدرة على الجمع بين العناصر المتنافرة"<sup>(١)</sup>.

<sup>١</sup> النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ٤٨.

ويظهر ذلك في تصوير اشتمل عليه بيتان أوردهما المبرد<sup>(١)</sup> وهما للأخيطل<sup>(٢)</sup>.

كانه عاشق قد مدّ صفحته يوم الفراق إلى توديع مرتحل

أو قائم من نعاس فيه لوثته مواصل لتمطيه من الكسل

- إذ يبدو من نظرة المبرد إلى هذا التصوير أنه ينص على "ابتكارية" خيال الشاعر، من حيث بُعد العلاقة في صورة البيت الأول بين العاشق الذي ينبض قلبه بالحياة والحب، والمصلوب الذي خمدت فيه جدوة الحياة، ومن حيث بُعد العلاقة أيضًا في صورة البيت الثاني، بين المصلوب الموشك على الموت، والشخص القائم من نومه يدفع عن نفسه الكسل بتنشيط جسمه، فيعمد إلى مدّ ذراعيه وفتح عينيه ليبدأ يومًا جديدًا. فهذا البعد المائل بين طرفي الصورة في كل من البيتين دليل على قدرة التخيل الابتكاري، الذي يثير في نفس المتلقى أحاسيس "التعجب والدهشة والإعجاب"، والذي يوفق ويؤلف "بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين المتشابه

(١) الكامل في اللغة والأدب: ١٤/٣.

(٢) انظر: ابن المعتز: طبقات الشعراء ص ١٩٥ - ١٩٦، وصلاح الدين الصفدي: الوافي بالوفيات. تحقيق ريتز استنبول ١٩٥٣ - ١٠٣/١ وفي أسرار البلاغة لعبد القاهر ص ١٧١. (يوم الوداع) وليس يوم الفراق كما هو عند المبرد.

والمختلف، بين المجرّد والمحسوس، بين الفكرة والصورة، بين الفردى والعام، وهى التى تجمع بين الإحساس بالحدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام"<sup>(١)</sup>.

وقد التفت عبدالقاهر الجرجانى إلى هذه القدرة الابتكارية فبحثها خلال تصديه لقيمة التشبيهات البعيدة، وذلك حين بيّن أنك إذا حرصت على استقراء الصور التشبيهية "وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد كانت - هذه الصور - إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستطراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة - أنك ترى الشئيين مثلين متباينين - ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة فى السماء والأرض، وفى خلقة الإنسان وخلال الروض، وهكذا طرائف تتثال عليك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبعث هذه اللحة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج فى قوله"<sup>(٢)</sup>:

(١) د/ مصطفى بدوى: كولردج. دار المعارف بمصر ص٩٣.  
(٢) نسب البيتان إلى ابن المعتز كما فى ديوان المعانى للعسكرى ٢٤/٢، وفى السفينة لابن مباركشاه ١٥٧ وفى تقديم أبى بكر لابن حجة ٢١٩ - ٢٢٠، وأنوار الربيع لابن معصوم ص٦٥٤ وقبلها بيت ثالث هو:  
بنفسج جمعت أوراقه فحككت كخلاء تشرب نعا يوم تشئت  
والثلاثة نسبا العباسى فى معاهد التنصيص ص٢٠٣ لابن الرومى.

ولا زورنيّة تزهو بزرقتهما بين الرياض على حُمر اليواقيت  
كأنها فوق قاماتٍ ضَعْفَن بها أوائل النار في أطراف كبريتِ

- أغرب وأعجب وأحق بالولوع، وأجدر من تبشبه النرجس  
[بمداهن درّ حشوهن عقيق]؛ لأنه أراك شبيها لنبات غض  
يرف، وأوراق رطنة ترى الماء منها يشف. من لهب النار  
في جسم مُستَوَل عليه اليبس وباد فيه الكاف. ومبنى الطباع  
وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد  
ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له - كانت  
صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف منها أجدر، فسواء في  
إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب - وجودك  
الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم  
يعرف من أصله في ذاته وصفته. ولو أنه شبه البنفسج  
ببعض النباتات، أو صادف له شبيها في شيء من التلونات -  
لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ<sup>(١)</sup>.

ويظهر من هذا البيان التحليلي أن هذه القدرة التي يتسم بها  
الخيال، قادرة على بناء الصورة من عنصرين متباعدين أشد  
التباعد، ومتنافرين غاية التنافر، ومتضادين أعمق التضاد، بأن

<sup>(١)</sup> أسرار البلاغة ص ١١٦ - ١١٨.

يكون كل واحد منهما من مجال مغاير لمجال الآخر، على نحو ما نرى في تشبيه هذا النوع من الورد الأزرق بأوائل النار وبداياتها المشتعلة بأطراف عود الكبريت. فالعنصر الأول موطنه الحدائق والرياض، والعنصر الثانى جسم يابس مجاله "مطابخ المنازل" وغيرها، ومع ذلك فقد جمع الخيال المبتكر بينهما لوجود العلاقة التى تجمعهما، والصلة التى تربط بينهما، وهى "حالة الضعف" الماثلة فى كليهما، فساق اللازوردية بلونها البنفسجى ضعيفة، والنار البنفسجية اللون فى طرف عود الكبريت واهية ضعيفة كذلك، كما أن الخيال جمع بين لوني الوردية وأوائل النار بوجه شبه أو برابط وهو "اللون البنفسجى المائل إلى الزرقة" فى كل منهما رغم تباعد الموطن والمجال<sup>(١)</sup> كما ذكرنا.

ولا تقتصر هذه القدرة على الجمع بين العناصر المتباعدة المتنافرة، إذ تتعدى ذلك إلى قدرتها على التأثير النفسى، حيث يشعر المتلقى إزاءها بمشاعر الدهشة والإعجاب لهذه القوة الخيالية التى ألقت بين الأشياء المتنافرة، والأجزاء المتباينة تأليفاً مثيراً عبر عنه القدماء بقولهم: "إن أكثر العلماء ناثون فى بحر هذه القوة

(١) انظر السكاكى: مفتاح العلوم. طبعة صبيح - القاهرة ١٩٣٧ ود/حسن البندارى علم البيان ص ٨٧.

وعجائب متخيلاتها، وذلك أن الإنسان يمكنه بهذه القوة فى ساعة واحدة أن يجول فى المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وفضاء الأفلاك وسعة السموات، وينظر إلى خارج العالم ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيل من الزمان الماضى وبدء كون العالم، ويتخيل فناء العالم ويرفع من الوجود أصلا، وما شاكل هذه الأشياء مما له حقيقة ومما لا حقيقة له" (١).

والذى يعزز هذه القدرة على التأثير أن الشبه فى مثل هذا النوع من التصوير بين عنصرى الصورة أو طرفيها موجود فى الواقع الحى، من جهة أن "التشبيه الصريح إذا وقع بين شيئين متباعدين فى الجنس ثم لطف وحسن - لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتاً بين المشبه والمشبه به، من الجهة التى بها شبّهت إلا أنه كان خفياً لا ينجلى إلا بعد التأنق فى استحضار الصور وتذكرها، وعرض بعضها على بعض، والنقاط النكتة المقصودة منها وتجريدها من سائر ما يتصل بها" (٢)، كما يعززها أن براعة الشاعر المعتمدة عليها فى "الوقوع" على الصلات والعلاقات الخفية بين الأشياء المتباعدة والأمور المتنافرة، وفى "ضم" ذلك فى صورة

(١) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء دار صادر بيروت ١٩٥٧، ٤٢٠/٣.

(٢) أسرار البلاغة ص ١٣٩ - ١٤٠.

فنية واحدة، هذه البراعة تثير في نفس المتلقى - أحاسيس الدهشة والاستغراب، و"تضيف إليه خبرة جديدة تعمق إحساسه بالحياة"<sup>(١)</sup>.

والحق أن عبد القاهر هنا قد أفاد من فكرة الجمال الكامن فى الصناعات المادية، وذلك بقوله: "وذلك بين فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التى تتسبب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاءها أشد اختلافاً فى الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين - كان شأنها أعجب والحق لمصورها أوجب"<sup>(٢)</sup>.

ويقوى عبد القاهر فكرة "أثر تضاد عنصرى الصورة" فى نفس المتلقى ببيان أن هذا الأثر إنما ينشأ عن إحساس المتلقى المتأمل بأن شدة التضاد والتباعد تحتوى - رغم ذلك - على شدة التقارب والائتلاف، وذلك عند فحصه لقول ابن المعتز فى تشبيه البرق<sup>(٣)</sup>:

وكان البرق مصحف قار فأتطابقا مرة وانفتاحا

فالصورة فى هذا البيت تعتمد على عنصرين: عنصر هيئة البرق الذى ينتشر ثم ينضم، وينبسط ثم ينقبض، ويظهر ثم يختفى،

(١) د/ عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر فى النقد العربى القديم، مكتبة الشباب - القاهرة

١٩٨٠ ص ١٨٣.

(٢) أسرار البلاغة ص ١٣٦.

(٣) ديوانه ص ١٣٢.

وعنصر هيئة انطباق الورق وانفتاحه مرة بعد أخرى. أو أن الصورة بعبارة أخرى - لم ينظر المتلقى فيها "من جميع أوصاف البرق ومعانيه إلا إلى الهيئة التي تجدها العين له من انبساط يعقبه انقباض، وانتشار يتلوه انضمام، ثم فلى نفسه عن هيئات الحركات لينظر أيهما أشبه بها، فأصاب ذلك فيما يفعله القارئ من الحركة الخاصة فى المصحف، إذ جعل يفتحه مرة ويطبقه أخرى" (١).

فالعنصران على هذا النحو يؤثران فى نفس المتلقى فيثيران بجمعهما معا مشاعر الدهشة والإعجاب والأنس والطرب، وهذه الاستجابة لا تتحقق إلا بأن النفس تدرك اتفاق العنصرين رغم اختلافهما، وتقاربهما رغم تباعدهما. ومن ثم يقول عبدالقاهر معللا لذلك: "ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك، وإيناسه إياك لأن الشئيين مختلفان فى الجنس أشد الاختلاف فقط، بل لأن حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه، فمجموع الأمرين - شدة انتلاف فى شدة اختلاف - حلا وحسن وراق وفتن" (٢).

وقد سبق عبدالقاهر الجرجانى بهذه الفكرة - النقاد المحدثين فى الأدب الأوروبى وبصفة خاصة الناقد الشاعر المعاصر عزرا بوند: E"ra Pound الذى اقترب من فكرة عبدالقاهر عند تناوله الصورة

(١) أسرار البلاغة ص ١٤٠.

(٢) السابق ص ١٤٠.

الشعرية - التي تشمل وجوه البيان المختلفة، من تشبيه واستعارة  
وكناية، فقد نكر أن هذه الصورة ليست مقصورة على تصوير  
الواقع وتشكيله في لوحة فنية، لكنها تعنى بالجمع بين الأفكار  
المتباعدة والانفعالات المتباينة، بهدف إحداث تأثير حاد أو صدمة  
شعورية سريعة في نفس المتلقى<sup>(١)</sup>. وقد عمق هذه الفكرة تلميذه  
الشاعر الناقد ت. س. إليوت T.S Eliot عند حديثه عن فاعلية  
"الحسّ الشعري" التي تتمثل في قدرته على الجمع بين تجارب  
وخبرات متنافرة في الظاهر، يضمها قالب فني مترابط أو وحدة  
فنية<sup>(٢)</sup> (unity).

والحق أن كلا من عزرا بوند وإليوت قد اعتمد على الفكرة التي  
طرحها صمويل تيلر كولردج (Samuel Taylor Coleridge ١٧٤٤ -  
١٨٣٤م) الخاصة بقدرة الخيال الشعري الخلاقة على التصوير  
الفني، وذلك بالتأليف بين العناصر المتضادة المنتخبة من الطبيعة  
والواقع؛ فقد عرف هذه القدرة بأنها قوة يمكن أن تؤلف بين  
العناصر المتضادة أو المتنافرة التي يلاحظها ويجمعها الشاعر من  
الطبيعة<sup>(٣)</sup>.

---

(١) النقد الجمالي ص ٦٣.

(٢) السابق، ص ٦٣.

(٣) السابق، ص ٥٠.

وفى ضوء هذه الفكرة التى تناولها عبد القاهر والنقاد المحدثون الثلاثة - يمكن القول إنهم قد التقوا على اعتقاد واحد هو أن تشكيل "الصورة الشعرية" من العناصر المتباينة - يحقق هدفاً هو "الطرفة أو الجدة"، على أساس أن "النفيس الغالى" إذا كثر استعماله، وأفرط الناس فى استخدامه ابتذل؛ فيفقد بريقه وتأثيره فى النفوس المتلقية، وأنَّ "تجنب ابتذال" هذا النفيس إنما يكون بوسمه بسمة "الطرفة" أو الجدة التى تتمثل فى أشكال عديدة، من بينها "الجمع بين العناصر المتضادة". ومن هنا جاء قول الناقد المعاصر س. د. لويس: C.D. Lewis: إن الشاعر المجدد يهدف دائماً إلى البحث عن الجديد؛ لكى يجارى ويواكب إيقاع عصره، فيعمد إلى اختيار "الصفات والاستعارات" الجديدة؛ لأن "القديمة" بسبب كثرة استخدامها واستمرار ترديدها وتداولها - تفقد بالضرورة ما كان لها من بريق وما كانت تمتلكه من تأثير، وبالتالي لا نتوقع لها أن تحدث إثارة فى نفس المتلقى<sup>(١)</sup>. ويكون البديل حينئذ هو هذه الطرفة المرجوة، التى تتعين هذا التصميم الفنى فى التصوير، وهو تأسيس الصورة الفنية بعنصرين متضادين فى الظاهر، يجمع بينهما اتفاق يكشف عنه المتلقى عند النظر والتأمل.

---

(١) النقد الجمالى، ص ١٠٢.

وأما النوع الثانى فهو (التصوير المعتمد على البشاعة والتفجير).  
 فهذا النوع عرض له النقاد، كاشفين عن طبيعته، ومفرداته،  
 والأحاسيس التى يمكن أن يثيرها فى أنواق لا تألفه، ونفوس لا  
 تميل إليه، كما بين ذلك ابن رشيح خلال بحثه "الصورة الفنية  
 البشعة" التى وردت فى الشعر الجاهلى، وشعر العصور التالية،  
 حيث استبشعتها الأنواق ونفرت منها رغم إحكام بنائها الفنى، فقال:  
 "وقد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليل عن مثلها؛  
 استبشاعاً لها، وإن كانت بديعة فى ذاتها مثل قول امرئ القيس<sup>(١)</sup>:

وتعطو برخص غير شئن كأنه أساريعُ ظبى أو مساويك إسحلٍ

فالبنانة لا محالة شبيهة بالأسروعة، وهى دودة تكون فى  
 الرمل... ونفس الحضريّ المولد إذا سمعت قول أبى نواس فى  
 صفة الكأس:<sup>(٢)</sup>

تعاطيكها كف كأن بناتها إذا اعترضتها العين صفٌ مذارى

كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود فى بيت امرئ  
 القيس، وإن كان تشبيهه أشد إصابة، أو فى بيت أبى تمام:<sup>(٣)</sup>

(١) ديوانه ص ١٧ تعطو = تتناول. برخص = أراد به بنانا لينا، غير شئن = ليس بخشن.  
 أساريع = دود صغار، ظبى = اسم رملة بعينها، إسحل = شجرة تتخذ من عروقه  
 مساويك الأراك.  
 (٢) ديوانه ص ٦٣.  
 (٣) ديوانه ٨٧/٣.

بسّطت إليك بنانة أسروعا تصف الفراق ومُقلّة يتبوعا

وقرب هذا عند (الحضري المولد)، وهو مدح من قول حسان في الهجو<sup>(١)</sup>:

وأُمَّكَ سَوْدَاءُ نَوِيَّةٌ      كَأَنَّ أُنَامِلَهَا الْخَنْظَبُ<sup>(٢)</sup>

ويتناول ابن رشيق أيضا هذا النوع من التصوير فيقول: "وقد استبشع قوم قول الآخر يصف روضا:

كَأَنَّ شِقَائِقَ النِّعْمَانِ فِيهِ      ثِيَابٌ قَدْ رَوَيْنَ مِنَ الدَّمَاءِ

فهذا وإن كان تشبيها مصيبا فإن فيه بشاعة ذكر الدماء، ولو قال من العُصْفَرُ مثلا أو ما شالكة لكان أوقع في النفس وأقرب إلى الأنس. وكذلك صفتهم الخمر في حبابها بسلخ الشجاع وما جرى هذا المجرى من التشبيه، فإنه وإن كان مصيبا لعين الشبه، فإنه غير طيب في النفس ولا مستقر على القلب، ومن ذلك قول أبي عون الكاتب:

تَلَاعِبَهَا كَفُ المَزَاجِ مَحَبَّةٌ      لَهَا، وَلِيَجْرِي ذَاتَ بَيْنِهِمَا الأَنْسُ

فَتَزِيدُ مِنْ تَيْهِ عَلَيْهَا كَأَنَّهَا      غَرِيرَةٌ خَدْرٌ قَدْ تَخَبَّطَهَا المَسُّ

(١) ديوانه تحقيق د/ سيد حنفي حسنين ص ٣٧١. الخنظب = دابة مثل الخنفساء. وقيل: هو ضرب من الخنافس طويل.

(٢) العمدة ٢٩٩/١ - ٣٠٠.

فلو أن في هذا كل بديع لكان مقيتاً بشعاً، ومن ذا يطيب له أن يشرب شيئاً يشبه بزبد المصروع، وقد تخطه الشيطان من المس؟! (١).

ففي إطار بناء الصورة الخيالية الجزئية الماثلة في "التشبيه" الواقع في هذه الأشعار، يطرق ابن رشيق الأثر الذي يحدثه التصوير الخيالي في نفوس المتلقين، فبين أنه على الرغم من صحة بناء الصورة من حيث توافر العناصر المؤلفة لها، فإن هذا لا يشفع لها، ولا يؤدي إلى استحسان النفس لها، ولا ميلها إليها، ولا إقبالها عليها، وهذا يعني أن الصورة خالية من الحُسن، مجردة من الجمال، وأنها ليست إلا صورة بشعة لا تستريح لها النفس؛ بسبب أنها تصدم شعور المتلقى لها؛ فينفر منها ويعرض عنها. ويلتقى هذا التفسير بفكرة ابن سينا عن طبيعة التخيل أو الصورة المتخيلة في جانبها السلبي الرديء، الذي "تقبض" له النفس (٢) في مقابل أنها "تتبسط" في جانبها الإيجابي الحسن.

وعلى هذا فإن الشعراء في الأشعار السابقة قد كونوا صورهم الخيالية من تشبيهات صائبة، لكنها تثير في النفس أحاسيس النفور، فقد شبه كل من امرئ القيس وأبي تمام "البنان" "بالدود"، وشبه

(١) السابق ص ٣٠٠ - ٣٠١.

(٢) المجموع: الشعر ص ١٥.

حسان أنامل أم الممدوح بحشرة طويلة تشبه الخنفساء، وشبه الشاعر "صورة شقائق النعمان" التي هي نوع من الورد ملأ الروضة - بصورة مجموعة من الثياب المتناثرة الظاهرة للعيان وهي مغمورة بماء الجرحى والقنلى بجامع الاحمرار. والصور على هذا النحو لا تقع من نفس المتلقى موقعاً حسناً، وتثير فيها أحاسيس النفور والتقزز والاستبشاع والكرهية.

ونستخلص من هذا أن ابن رشيق يريد في المقابل أن تبنى الصورة الخيالية الجزئية بناء ينبغي أن يُراعى فيه تحقق مبدأ نفسى هو "ترغيب المتلقى" لضمان استجابته لها واجتذابه إليها، ولذلك اقترح على الشاعر فى ضوء الصورة الأخيرة - استعمال صيغة "العصفر" - التى هى نبات يستخرج منه صبغ أحمر - بدلاً من الثياب المروية بالدماء، لتحقيق التأثير المرجو؛ لأن اللون الذى يفيد "العصفر" ويوحى به أوقع فى النفس وأقرب إلى أنسها وإقبالها، من حيث إن الذى يستحضر إلى الذهن حينئذ هو "هذا النبات المخصوص" الذى يستخرج منه الصبغ الأحمر، الذى تألفه النفوس وتتقبله.

وبهذا الوعى بتأثير الصورة الخيالية، استبعد ابن رشيق من نطاق التأثير الحسن - الصور التى تصدم مشاعر المتلقى وتوتر

نفسه مثل تصوير "حباب الخمر بسلخ الشجاع" ووصف حباب الخمر وبقاعاتها الصاعدة إلى السطح - بزبد أو رغوة المصاب بالصرع بسبب مسّ الشيطان له. فهذا التصوير وما يشابهه يثير في النفس الإحساس بالنفور منه فتصرف عنه.

وقد عزز ابن رشيّق فكرته هذه برأى الأصمعي<sup>(١)</sup> في بيت  
النايخة<sup>(٢)</sup>

نظرت إليك بحاجة لم تقضها      نظر السقيم إلى وجوه العود

فعلى الرغم من صحة بناء الصورة التشبيهية وصوابها، من جهة توافر العناصر الأساسية المكوّنة لها في هذا البيت، فإن الأصمعي رغب عن تشبيه نظرة المحبوبة التي تعكس حاجتها إلى العاطفة الصادقة بنظرة المريض التي تعكس استئثار الرحمة والعطف من نفوس الزائرين له، الذين يعودونه وهو في فراش المرض؛ لأن التصوير حينئذ مثير لأشياء تصدم النفس وتفرها؛ لأن الإنسان عادة لا يحب الاستماع إلى مظاهر المرض من ضعف وهزال وآلام، ولا إلى توابعه من موت ورحيل وفناء وبكاء. ولذلك فضل الأصمعي<sup>(٣)</sup> - كما رأى ابن رشيّق - على هذا البيت قول  
عدى بن الرقاع العامليّ في بيتين يصف بهما المحبوبة:

(١) العمدة ٣٠١/١.

(٢) ديوانه ص ٩٣.

(٣) العمدة ٣٠١/١.

وكأنها وسط النساء أعرها عينية أخورُ من جانر جاسم  
وسنانُ أقصدَه النعاس فرنقتُ في عينيه وسِنَّةٌ وليس بنائم<sup>(١)</sup>

- لأن التصوير فيهما مما تطرب له النفس ويهتز بسببه الوجدان، لأن نظرة المحبوب قد صورها الشاعر بنظرة عيني ظبي اتسمتا بالهور الجميل الأسر، وبالنعاس أو الفتور الذي يغرى الإنسان بالتأمل. وكلاهما يحتوى على "قوة مؤثرة" قادرة على إثارة إحساس المتلقى بالرضا والإعجاب والقبول.

والنوع الثالث هو "غرابة التصوير" أو التشبيه الناشئة عن بُطء إدراك المتلقى الشبه أو العلاقة بين طرفي الصورة التشبيهية، حين يتجه إليها خاطره وفكره، حيث يحتاج إلى بعض الوقت لإدراك هذا الشبه أو هذه العلاقة. وبيان ذلك - كما يرى عبدالقاهر - أن رؤية الشمس المستديمة المنيرة تستحضر في القلب "المرآة المجلوة". وحينئذ يسرع الخاطر إلى إدراك الشبه بين هذين العنصرين، وأن النظر إلى "الوشى" أو النقش المنشور المختلف الأصباغ يذكر بالروض الممطور المفتر عن أزهاره، المبتسم عن أنواره؛ ومن ثم يسهل إدراك الشبه بين الأمرين... وهكذا حين نطالع "السيف

(١) السابق ٣٠١/١.

الصقيل" عند سلّه وبريق منته، يرد على الذهن انعقاد البرق، فيسهل عليه ملاحظة العلاقة بين هذا وذاك<sup>(١)</sup>.

ولكن الخاطر كما يرى عبدالقاهر أيضًا "لا يسرع إلى تشبيه الشمس بالمرآة في كف الأشل كقوله<sup>(٢)</sup>:

"والشمس كالمرآة في كف الأشلّ"

هذا الإسراع ولا قريبًا منه، ولا إلى تشبيه البرق بإصبع السارق كقول كشاجم:

أرقت أم نعت لضوء بارق      مؤتلقًا مثل الفؤاد الخافق

كأنه إصبعُ كف السارق

... ولا إلى تشبيه البرق في انبساطه وانقباضه والتماعه وائتلافه بانفتاح المصحف وانطباقه، كقول ابن المعتز:

وكان البرق مصحف قارٍ      فاتطباقًا مرة وانفتاحا

ولا إلى تشبيه سطور الكتاب بأغصان الشوك في قوله<sup>(٣)</sup>:

بشكل يأخذ الحرف المخلى      كأن سطورَه أغصان شوكٍ

(١) أسرار البلاغة ص ١٤٤.

(٢) الشطر الثاني من البيت [مقلدات القد بقرون الدغل] وهو لجبار بن جزء بن ضرار أخى الشماخ، وينسب إلى الشماخ نفسه ديوانه تحقيق صلاح الهادى ص ٣٩٤.

(٣) ديوانه/ ص ٩٢ وأدب الكتاب: للصولى - القاهرة - ص ٤٨.

ولا إلى تشبيهه الشقيق بأعلام ياقوت على رماح زبرجد كقول  
الصنوبري<sup>(١)</sup>:

وكان مُحمرَّ الشقيق      إذا تصوّب أو تصعَّد  
أعلامُ ياقوت نُشِرَ      ن على رماح من زبرجد

ولا إلى تشبيهه النجوم طالعات في السماء، مفترقات مؤتلفات في  
أديمها، وقد مزجت زرقة لونها بياض نورها - بدرٌ منثور على  
بساط أزرق، كقول أبي طالب الرقي<sup>(٢)</sup>:

وكان أجرام النجوم لوامعاً      دُرٌّ نثرن على بساطٍ أزرق

ولا إلى ما جرى في هذا السبيل وكان من هذا القبيل<sup>(٣)</sup>.

ويرد عبد القاهر سرعة خاطر المتلقى أو "بُطْأه" في إدراك الشبه  
أو الوعي بالعلاقة بين طرفي هذه الصور السابقة وما يماثلها - يرد  
ذلك إلى علتين نفسييتين تحتوى عليهما نفس المتلقى لهذه الصور،  
تتعلقان بموقفها من التعبير الذي يعرضها.

أما العلة الأولى: فهي تختص بموقف النفس من ثنائية "الإجمال  
والتفصيل" التي تتصف بها الصورة، فالإجمال أو الإطار العام لها

(١) النويري: نهاية الأرب ٢٨/١١.

(٢) الثعالبي: البيئمة ٢٤٤/١ - ٢٤٥.

(٣) أسرار البلاغة ص ١٤٥ - ١٤٦.

تتعرف عليه النفس المنطقية أولاً وبسرعة، وقد تصيب الفهم وقد تخطئ، وهذه خاصة في "الإجمال" تتركها الحواس التي تقع على المشاهد والمناظر الطبيعية. ولكن المشكلة تظهر في التفصيل الذي تضمنه هذه المشاهد؛ إذ يصعب على الحواس الإحاطة به والوقوف عليه. ويحتاج الكشف عنه إلى إعمال الفكر وشدة النظر. يقول عبدالقاهر في ذلك: "إننا نعلم أن الجملة أبداً أسبق إلى النفوس من التفصيل، وأنت تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبديهة إلى التفصيل، ولكنك ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر، ولذلك قالوا: "النظرة الأولى حمقاء" وقالوا: "لم ينعم النظر ولم يستقص التأمل". وهكذا الحكم في السمع وغيره من الحواس، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ما لم تتبينه بالسمع الأول، وتذكر من تفصيل طعم المنوق بأن تعيده إلى اللسان ما لم تعرفه في الذوقة الأولى، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راءٍ وراءٍ، وسامعٍ وسامعٍ، وهكذا فأما الجمل فتستوى فيه الأقدام، ثم تعلم أنك في إدراك تفصيل ما تراه وتسمعه أو تذوقه كمن ينتقى الشيء من بين جملة، وكمن يميز الشيء مما قد اختلط به، فإنك حين لا يهيك التفصيل كمن يأخذ الشيء جزأفاً وجرافاً" (١).

(١) أسرار البلاغة، ص ١٤٧.

ويرى عبدالقاهر أن حالة المتابع الحسية والنفسية تجاه الإجمال والتفصيل في هذه المشاهد والمناظر - تتطابق مع حالة المتلقى المتذوق للصورة الفنية، إذ تجد الجمل أبداً هي التي تسبق إلى الأوهام، وتقع في خاطر أولاً، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها وترها لا تحضر إلا بعد إعمال للروية، واستعانة بالتذكّر<sup>(١)</sup>.

فعند مطالعة المتلقى للصورة الفنية - تسرع إلى خاطره وذهنه خطوطها العامة، وملامحها الرئيسية الخارجية، ولكن نظرته الثانية فيها، المتأمل لها ما تلبث أن تقع على تفصيلاتها الصغيرة، وجزئياتها الدقيقة التي تثير المشاعر، وتُحرك القلب، وتُهزّ النفس. ويتوقف تحديد درجة تأمله في الصورة على نوع التعمق في هذه التفصيلات أو الجزئيات كلما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكّر أكثر، والفقر إلى التأمل والتّمهّل أشد<sup>(٢)</sup>.

وقد عمد عبدالقاهر إلى إضاءة هذه العلة بعقد مقابلة بين نصين شعريين تكشف عن الفرق بين الجملة والتفصيل، وتوضح في الوقت نفسه الموقف النفسي للمتلقى إزاء ذلك بقوله: "ومن اللطيف في ذلك: أن تتظر إلى قوله<sup>(٣)</sup>:

(١) أسرار البلاغة، ص ١٤٧.

(٢) السابق ص ١٤٧.

(٣) البيت لعنترة العبسي. يصف فيه - ضمن أربعة أبيات - الورد بين حابس يتبع نضلة الأسدى لو تر له، انظر: العقد الثمين ص ٣٥ وديوانه ص ٦٤.

يتابع لا يبتغى غيره بأبيض كالعقبس الملتهب

ثم تقابل به قوله<sup>(١)</sup>:

جمعتُ رُئييتيَا كأن سنانه  
سنًا لهبٍ لم يتصل بدخان

فإنك ترى بينهما من التفاضل في الفضل ما تراه، مع أن المشبه في الوصفين شيء واحد وهو شعلة النار، وما ذاك إلا من جهة أن الثاني قصد إلى تفصيل لطيف، ومرّ الأول على حكم الجمل، ومعلوم أن هذا التفصيل لا يقع في الوهم في أول وهلة، بل لا بد فيه من أن تثبت وتتوقف وتروى وتتنظر في حال كل واحد من الفرع والأصل، حتى يقوم حينئذ في نفسك أن في الأصل شيئاً يقدح حقيقة الشبه، وهو الدخان الذي يعلو رأس الشعلة، وأنه ليس في رأس السنان ما يشبه ذلك، وأنه إذا كان كذلك كان التحقيق وما يؤدي الشيء كما هو أن تستنتى الدخان، وتنفى وتقصر التشبيه على مجرد السنا وتصور السنان فيه مقطوعاً عن الدخان. ولو فرضت أن يتبع هذا كله على حد البديهية من غير أن يخطر ببالك ما نكرت لك قدرت محالاً لا يتصور<sup>(٢)</sup>. ففي ضوء هذه المقابلة بين صورتين محورهما شيء واحد هو "شعلة النار" - يتبين الفرق بين

(١) البيت لأمرئ القيس: انظر: السوقي: حاشية السوقي على شرح المختصر للعلامة سعد الدين التفتازاني إستنبول ٣٤٦/٢. والصناعتين ص ٢٤٧ والعمدة ٥٢/٢.

(٢) السابق ص ١٤٩ - ١٥٠.

النظرة الإجمالية العامة التي يعكسها التصوير الإجمالي في البيت الأول، والنظرة المتأنية الفاحصة التي يستدعيها التصوير التفصيلي في البيت الثاني؛ مما ينشأ عن ذلك - بالضرورة - انفعال المتلقى بالاستحسان والإعجاب. وهو ما يهدف إليه التصوير الفني بعامته.

وأما العلة الثانية: فهي تعنى بموقف النفس المتلقية من التصوير الكثير التردد والدوران في الأساليب، والتصوير القليل الاستخدام النادر الاستعمال، فالأول لا يصعب على الحواس إدراكه، على حين أن الثاني يتأبى على الإدراك، ويحتاج إلى النظر والتأمل، ولذلك قال عبدالقاهر: "إن مما يقتضى كون الشيء على الذكر وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون، ويدوم ترده في مواقع الأبصار، وأن تدركه الحواس في كل وقت أو في أغلب الأوقات. وبالعكس وهو أن من سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر وتعرض صورته في النفس - قلة رؤيته، وأنه مما يحس بالفينة بعد الفينة، وفي الفرط بعد الفرط، وعلى طريق الندرة، وذلك أن العيون هي التي تحفظ صور الأشياء على النفوس وتجدد عهدها بها وتحرسها من أن تدر، وتمنعها أن تزول، ولذلك قالوا: "من غاب عن العين فقد غاب عن القلب"، وعلى هذا المعنى

كانت المدارس والمناظرة في العلوم، وكرورها على الأسماع -  
سبب سلامتها من النسيان، والمانع لها من التقلت والذهاب" (١).

فهو يريد أن النفس لا يثيرها كثيرًا التصوير القائم على عناصر  
كثيرة التردد على البصر، دائمة الوقع على الحس، ويثيرها  
التصوير المبنى على عناصر قليلة التردد على الأبصار، النادرة  
الوقع. فمثل هذا التصوير يشعر المتلقى بغرابته وبقيمته وإبداعه.

وقد عزز عبدالقاهر هذه الفكرة بتعليه "ضعف استجابة المتلقى"  
للتصوير الأول، وشدة استجابته للتصوير الثاني، فقال: "وإذا كان  
هذا أمرًا لا يشك فيه - بان منه أن كل شبه رجع إلى وُصِف أو  
صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتُبصر أبداً - فالتشبيه المعقود  
عليه نازل مبتذل وما كان بالضد من هذا وفي الغاية القصوى من  
مخالفته، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع، ثم تتفاضل  
التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما،  
فما كان فيها إلى الطرف الأول أقرب، فهو أدنى وأنزل، وما كان  
إلى الطرف الثاني أذهب، فهو أعلى وأفضل، ويوصف الغريب  
أجدر" (٢). فضعف استجابة المتلقى النفسية للتصوير الأول سببها  
"ابتذاله" الناتج عن كثرة وروده عليها، ودوام إحساسها به،

(١) السابق ص ١٥٠.

(٢) أسرار البلاغة ص ١٥١.

واستمرار تعرفها عليه، وقوة استجابته النفسية للتصوير الثنائي راجعة إلى ندرة إيصارها له وقلة وروده عليها؛ مما يجعلها شديدة التأثر به، عميقة التفاعل معه.

الناحية الثانية: هي "مخارج الكلام" الإفرادى والتركيبى، فقد درس النقاد والبلاغيون "مخارج الكلام" التى تصدر عنها الحروف أو الأصوات المختلفة، التى تتشكل منها "الكلمة"، والتركيب المؤلف من الكلمات من حيث طبيعتها، ومن حيث وظيفتها التأثيرية. ولذلك وجدنا الجاحظ يدرس الكلمة من جهة تشكيل الأصوات أو الحروف المكونة لها فى إطار فكرة "القران" أو المشابهة، قاصداً بذلك ضرورة تجنب اشتغال الكلمة على الحروف أو الأصوات المتماثلة فى النطق؛ لكيلا تكون ثقيلة فى نطقها، وشديدة الوقع على سمع المتلقى؛ فتنفر منها نفسه، وتتصرف عنها. يقول فى ذلك: "فأما فى اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير"<sup>(١)</sup>.

ويتبين من النص أن "الاتحاد الصوتى بين الجيم وكل من الظاء والقاف والطاء والعين، وبين الزاى ولكل من الظاء والسين والضاد والذال - هذا الاتحاد يمنع من اقتران الجيم بالحروف المذكورة؛

(١) البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون ٦٩/١.

لأن كلا منها حرف أو صوت مجهور Voiced تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به<sup>(١)</sup>. وينشأ عن الجمع بينهما في كلمة واحدة تتأقراها وتقلها عند النطق بها والاستماع إليها. كما يمنع هذا الاتحاد من اقتران الزاى بالحروف المذكورة؛ لأن كلا منها حرف أو صوت مجهور كذلك، ويترتب على الجمع بينها في كلمة واحدة الثقل النطقي، والتأذى السمعي.

وقد طرح الجاحظ الحل لهذه المشكلة، وهو أن يقترن المجهور بالمهموس: Voiceless الذي "لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"<sup>(٢)</sup>. وعلى هذا فإن صحة اللفظ تقوم على أساس اقتران المجهور بالمهموس؛ حتى يتحقق الانسجام والتألف بين حروف الكلمة أو أصواتها؛ مما ينشأ عنه إحساس المتلقى بالارتياح والتقبل. ويقودنا هذا الانسجام المرجو إلى القول بضرورة أن يختار الشاعر أو الناثر كلماته ومفرداته على أساس ما يمكن أن نسميه "التضاد الصوتي" أو "التخالف الحرفي"<sup>(٣)</sup>.

وقد بنى الجاحظ على هذا الأساس نظريته إلى الكلمة التي يتألف منها التركيب، فقال: "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتأقرا وإن كانت

(١) د/ كمال بشر علم اللغة العام ص ٨٧.

(٢) السابق ص ٨٨.

(٣) د/ حسن البنداري: تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي: الأنجلو المصرية ١٩٨٩، ص ٤١.

مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض  
الاستكراه، فمن ذلك قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر      وليس قرب حرب قبر

- ولما رأى من لا علم له أن أحدًا لا يستطيع أن ينشد هذا  
البيت ثلاث مرات في نسق واحد، فلا يتتبع ولا يتلجج،  
وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه إذ كان من أشعار الجن -  
صدّقوا بذلك ... ومن ذلك قول ابن سيرين:

لم يضرها والحمد لله شيء      واتثنت نحو عزف نفس ذهول

فتفقد النصف الأخير من هذا البيت، فإنك ستجد بعض ألفاظه  
يتبرأ من بعض<sup>(١)</sup> فهو يريد أن يعمد الشاعر إلى مراعاة ضم  
الألفاظ والكلمات التي يتألف منها التركيب إلى ما يماثلها في بُعد  
مخارجها؛ ليسهل نطق المنشئ بالتركيب، ومن ثم تتأثر نفس المتلقى  
به فور استماعها إليه أو قراءتها له داخل النص الشعري، ومعنى  
هذا أن الجاحظ يؤكد على ضرورة تجنب الشاعر أو الناثر ضم  
الألفاظ أو الكلمات المتقاربة في النطق أو المخرج؛ لأنه يؤدي إلى

(١) البيان والتبيين ١/٦٥، ٦٦. قفر = خال، يتتبع = يتردد.

"صعوبة" في النطق وثقل في السمع، فقد تباينت الكلمات في البيتين السابقين عند النطق بها مضمومة أو مركبة كما نلاحظ.

وقد أفاد ابن سنان الخفاجي من فكرة الجاحظ حين ربط استحسان المتلقى لإيقاع بعض الألفاظ ونفوره من البعض الآخر بتباعد مخارج الحروف المتألفة في الكلمة، إذ يقول: "إن الحروف وهي أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصُّفرة؛ لقرب ما بينه وبين الأصفر، وبُعد ما بينه وبين الأسود، وإذا كان هذا موجودًا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه، كانت العلة في حُسْن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حُسْن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة" (١)

ولكن ابن سنان الخفاجي - إلى جانب هذه الإفادة من الجاحظ - ينفرد عن الجاحظ والسابقين عليه بتعليل آخر لتأثير مخارج الحروف هو "الطبيعة النغمية للحروف ومدى انسجامها مع الآخر" (٢) من جهة أن الألفاظ تتفاوت من حيث تباعد مخارج

(١) سر النصاحة. تحقيق/ عبد المتعال الصعيدي. نشر محمد علي صبيح - القاهرة ١٩٦٩

ص ٥٤.

(٢) د/ فاروق سعد: فن الإلقاء العربي. دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٨٧ ص ٢١٦.

حروفها، فيذكر أن لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية على غيرها، وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسناً يتصوره في النفس، ويدرك بالبصر والسمع دون غيره ومما هو من جنسه. كل ذلك بوجه يقع التأليف عليه. ومثاله في الحروف [ع - ذ - ب] - فإن السامع يجد لقولهم: (العذيب) اسم موضع و(عذبية) اسم امرأة - ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ في التأليف، وليس سبب ذلك بعد الحروف في المخارج فقط، ولكنه تأليف مخصوص مع البعد ولو قدمت (الذال) أو (الباء) لم تجد الحسن على الصفة الأولى في تقديم العين على الذال؛ لضرب من التأليف في النغم يفسده التقديم والتأخير، وليس يخفى على أحد من السامعين أن تسمية الغصن غصنا أو فننا أحسن من تسميته عسلوجاً، وأن أغصان البان أحسن من عساليح الشوحط في السمع<sup>(١)</sup>.

ولم تكن فكرة "مراعاة مخارج الكلام" هذه بعيدة عن ذهن أبي هلال العسكري، وهو يعمد إلى البحث في ظاهرة "تمام حُسن الرِّصْف" أو النظم، ذلك أنه رأى أن تمام الرِّصْف يتوقف على سلامة مخارج الكلام وصحتها وبراعتها، فتمام الرِّصْف يعنى أن

(١) سر الفصححة ص ٥٥.

يخرج الكلام مخرجًا يكون له فيه طُلاوة وماء<sup>(١)</sup>. لأن سلامة المخارج أو الحروف أو الأصوات دليل على حُسن الرّصف أو التّأليف، وعلى اشتغال الرّصف حينئذ على قوة تأثيرية تجذب سَمع المتلقى وبصره، وتبعث في نفسه الإحساس بالرضا، خاصة إذا كانت الكلمات الحسنة الرّصف قد خرجت من "الجهاز النطقى" سهلة ميسرة ومن "غير تكلف وكذّ وشدة تفكر وتعمل"<sup>(٢)</sup>. بشرط أن يدل مجموع هذه الكلمات على معان صافية، أشار إليها أبو هلال بقوله: "وكان له - أى الكلام الخارج - ماء ورواء ورقراق"<sup>(٣)</sup>، لا تتوافر هذه المعانى الصافية للكلام المتكلف الذى "عسر بروزه واستكره خروجه"<sup>(٤)</sup>.

وقد أورد أبو هلال فى ضوء هذا البيان بعض الأشعار التى تظهر فيها سهولة الكلام الصادر عن الأجهزة النطقية لأصحابها وهى قول الحطيئة<sup>(٥)</sup>:

هم القوم الذين إذا ألمت من الأيام مظلمة أضاعوا

(١) كتاب الصناعتين تحقيق/ على محمد الجاوى: ط (٢) دار الفكر العربى بمصر ص

١٧٦.

(٢) السابق ص ١٧٧.

(٣) السابق ص ١٧٧.

(٤) السابق ص ١٧٧.

(٥) ديوانه تحقيق د. نعمان طه الخارنجى ط (١) ١٩٨٧ ص ١٦٢.

وقول أشجع:

قَصْرٌ عَلَيْهِ تَحِيَّةٌ وَسَلَامٌ      نَشَرَتْ عَلَيْهِ جَمَالَهَا الْأَيَّامُ

وقول النمر:

خَاطَرَ بِنَفْسِكَ كَيْ تَصِيبَ غَنِيمَةً      إِنْ الْجُلُوسَ مَعَ الْعِيَالِ قَبِيحُ

فَالْمَالُ فِيهِ تَجَلَّةٌ وَمَهَابَةٌ      وَالْفَقْرُ فِيهِ مَذَلَّةٌ وَقُبُوحُ

ففي هذه الأبيات مع وجودتها "رونق" و"جمال" في المخارج يمتلك دون شك قوة تأثيرية لا نجدتها في أشعار ذات كلام "صحيح المعنى واللفظ، لكنه قليل الحلاوة، عديم الطلاوة مثل قول الشاعر:

أرى رجالاً بأدنى الدين قد قنعوا      ولا أراهم رَضُوا فِي الْعَيْشِ بِالْدُونِ

فاستغن بالله عن دنيا الملوك، كما      استغنى الملوك بديناهم عن الدين"<sup>(١)</sup>

ومن المحقق أن بحث نقادنا "سلامة الحروف أو الأصوات" و"استقامة الكلام" قد تأسس على سلامة "الأداة" التي تصدر كلام من الحرف (الصوت) والكلمة والتراكيب، ونعنى بها اللسان، ولذلك وجدناهم يتناولون العيوب الخلقية والنفسية التي تتمكن من السنة بعض الخطباء. فمن العيوب الخلقية عيب اصطلاحوا على تسميته

<sup>(١)</sup> كتاب الصناعتين ص ١٧٧ - ١٨٧ ، ديوان الحطينة ص ١٦٢ .

"اللُّغْة" وهي عجز اللسان عن نطق عدد من الحروف مثل (السين - القاف - اللام - الراء)، فاللُّغْة التي تعرض للسين تكون ثاء مثل نطق (بثم الله) إذا أراد المتكلم أن ينطق (بسم الله)، واللُّغْة التي تعرض للقاف تكون طاء، كقول القائل: (طُنْتُ له) إذا أراد أن ينطق (قلت له)، واللُّغْة التي تعرض للام مثل قوله: (اعتبيت بدلا من (اعتلت)، والتي تقع للراء كنطق الراء ياء فيقول: (عُمِي) بدلا من (عَمَرِي). وهكذا الحال مع نطق الراء غينا وذالا. وقد تجتمع في النطق لثغتان في الحرفين، بأن يجعل المتكلم اللام ياء، والراء ياء، مثل قول القائل: (مَوِيَّاي وَيِي أَيِّي) يقصد (مولاي ولي الرئي)<sup>(١)</sup>.

ومن هذا النوع عيب "الحكلة" وهي غلظ في اللسان أو ضرب من العجز النطقي الشديد، الذي يتولد مع اجتماع عدة آفات في جهاز النطق، تمنع الإنسان من البيان عن المراد، ومن انطلاقه في التعبير ومن الفصاحة في أداء الحروف؛ "مما يجعل الفهم عن صاحبها أعسر ما يكون. كأن اجتماع تلك الموانع قد غلظ لسانه"<sup>(٢)</sup>.

(١) البيان والتبيين ٢٦/١.

(٢) ابن دريد، جمهرة اللغة، تصحيح السورتي وآخرين، مكتبة المثنى ببغداد، مادة حكلة، ولنظر الشاهد البوشي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين، دار الآفاق - بيروت ١٩٨٢، ص ١٦٤ - ١٦٥.

ومن العيوب النفسية عيب "الحُبسة"<sup>(١)</sup> ، وهي ثقل يمنع اللسان من البيان، أو هي تعذر الكلام عند إرادته. وهي تنشأ عن عجز خلقى أو عن طول الصمت، على نحو ما بين ذلك الجاحظ بقوله: "طول الصمت حبسة"<sup>(٢)</sup>. فكل من "العيب الخلقى". "والعيب النفسى" يختص بمخارج الكلام كما نرى، واتصاف الأداة اللغوية وهي اللسان بها يؤثر في نفس المستمع تأثيراً سلبياً فينصرف عن المتابعة. ولذلك رأينا بعض من ظهرت في ألسنتهم هذه العيوب عمدوا إلى مغالبتها وحاولوا التخلص منها؛ بهدف الاحتفاظ بجمهور المستمعين؛ إذ يحدثنا الجاحظ أن واصل بن عطاء الذى كان فاحش اللثغة فى حرف الراء<sup>(٣)</sup> اجتهد فى مغالبة هذا العيب وإخفائه، حتى يضمن الاستحواذ على اهتمام المستمع، بأن لجأ إلى "إسقاط حرف الراء من جميع كلامه وأخرجها من حروف منطقه"<sup>(٤)</sup>. كما أن من هؤلاء من تحرر من عيب "الصفير"، وهو عيب خلقى كاللثغة، لأن النقاد كانوا يحكمون بتفضيل الشاعر الذى يخلو كلامه أو نطقه منه، على نحو ما صنع خلاد بن يزيد الأرقط، فقد حكم - فى معرض دعوته إلى ضرورة المحافظة على "صحة مخارج الحروف" - حكم

(١) الزمخشري: أساس البلاغة - دار الفكر العربى - القاهرة مادة حبس والمبرد: الكامل ٢٢١/٢.

(٢) البيان والتبيين ٢١/٤ .

(٣) السابق ٣٧/١ .

(٤) السابق ٣٧/١ .

يتفوق خطيب على آخر بسبب خلو نطقه من "الصفير". يقول خلاد:  
"خطب الجمحى خطبة أصاب فيها معانى الكلام. وكان فى كلامه  
صفير يخرج من موضع ثنأياه المنزوعة، فأجاب زيد بن على بن  
الحسين (- ١٢١هـ) بكلام فى جودة كلامه إلا أنه فضله بحسن  
المخرج والسلامة من الصفير"<sup>(١)</sup>.

والمؤكد أن هذه المحاولات وغيرها التى استهدفت تجاوز هذه  
العيوب الخلقية والنفسية نشدت تحقيق "الإبانة" للنص الأبقى؛  
بغرض التوصل إلى قلب السامع والاستحواذ عليه، ولا تتأتى  
"الإبانة" إلا عن طريق اللفظ الحسن، الذى هو "صوت يأتلف من  
مخارج الحروف"<sup>(٢)</sup>، يؤثر فى سمع المتلقى إذا كان نطقه صحيحًا.  
والقاعدة التى يطمئن إليها الناقد الفاحص فى هذه الحالة، هى موقف  
السامع من هذا الصوت المنطوق "فما استلذه السمع منه فهو حسن  
وما كرهه فهو القبيح"<sup>(٣)</sup>.

وإذا كانت "الإبانة" - على هذا النحو - مطلبًا أساسيًا للتأثير فى  
نفس المتلقى فإننا نستطيع أن نعى بوضوح قول الجاحظ، الذى  
وجهه إلى أدباء عصره والعصور التالية: "أنذركم حُسن الألفاظ

(١) السابق ص ٥٩/١ .

(٢) ابن الأثير: المثل السائر: تحقيق د/ بدوى طبانة ود/ أحمد الحوفى - نهضة مصر القاهرة  
١٩٥٩ ص ١٩٦ .

(٣) السابق ١٩٦ .

وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً، وأعاره  
البلوغ مخرجاً سهلاً، ومنحه المتكلم دلاً متعشقاً - صار فى قلبك  
أحلى وبصدرك أملاً" (١).

الناحية الثالثة : الثنائية اللغوية، وتعنى أن النص الأدبى يشتمل  
على وظيفتين: الأولى: أن الأديب يقدم باللغة "الحقائق" العلمية  
والمعلومات الواقعية، والثانية أنه يستعملها لنقل أحاسيسه ومشاعره  
الخاصة أثناء تناوله تلك الحقائق والمعلومات. ويضىء وظيفة اللغة  
على هذا النحو الثنائى بعض النقاد الأوربيين المعاصرين، أثناء  
دراساتهم جماليات اللغة فيقول أ. ف. جاريت: "إن الكلمات إلى  
جانب استعمالها للدلالة على الفكر كما هو الحال فى العلم، فإنها  
تستعمل كذلك للتعبير عن الإحساس" (٢). ويرى "أرون أدمن" أن  
هدف اللغة الأدبية منطقى ونفسى معاً، فكلماتها "ليست رموزاً  
رياضية وإنما هى مثرات عاطفية، وهى لا تصف الأشياء فحسب  
"إنما تتحدث إلى الروح أيضاً" (٣). فهما متفقان على أن اللغة ليست  
مجرد توصيل الأفكار؛ لأنها إلى جانب ذلك توصل الانفعالات  
النفسية، وتستفزّ المشاعر وتثيرها. وهذا يدل على أنها ليست

(١) البيان والتبيين ٣٩/١ .

(٢) فلسفة الجمال، ترجمة د. عبد الحميد يونس، دار الفكر العربى، القاهرة ص ١١٨ .

(٣) الفنون والإنسان : ترجمة حمزة الشيخ، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٧ . ص ٤١ .

واسطة تعبير عن الأفكار فحسب؛ لأنها تتميز بخصائص جمالية تثير المتلقى وتجذبته إلى عالمها الحافل، شأنها في ذلك شأن الفنون الأخرى، كالرسم والنحت والنقش والتصوير والموسيقى.

والثابت أن النقاد العرب القدامى قد التفتوا إلى هذه الثانية في اللغة؛ درسوا وظيفتها التأثيرية والانفعالية، وذلك في موضع تناولهم بلاغة العبارة من حيث المعنى واللفظ الحسن، أو الصورة اللفظية البديعة التي تعجب المتلقى فيتأثر بها. ومن ثم تحددت قيمتها عند ابن طباطبا العلوى - في إظهار الأديب معناها بالصورة اللفظية الملائمة له. "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافى التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"<sup>(١)</sup>. وحصر أبو هلال بلاغتها في أنها "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن"<sup>(٢)</sup>. وهذا وذاك يعنى أننا لا يمكن أن نحكم ببنية الكلمة أو العبارة إلا إذا كان لها دور نفسى وذهنى، إلى جانب كونها أداة توصيل تتعين في أنها تعرض الأفكار والمعانى الكامنة في ذهن الأديب، وتكشف عنها للمتلقى كشفا يعينه على الإحاطة

(١) عيار الشعر، ١٩٨٤، ص ٤٣.

(٢) كتاب الصناعات، ص ١٦.

بها، فيستجيب لها ويتفاعل معها. فاللغة على هذا كما يرى بعض النقاد المحدثين "عنصر فعال في تكوين المعنى نفسه"<sup>(١)</sup>. لأن أغلب تفكيرنا أو "القدر الأعظم منه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكلمات"<sup>(٢)</sup>، ولا يمكن للمرء أن يدعى "استحالة وجود الأفكار دون الاعتماد على اللغة"<sup>(٣)</sup>.

وفي ضوء هذا يمكن لنا أن نقدر فكرة ابن وكيع التنبؤ عن أن قيمة المعنى تتعين في عرضه بالألفاظ اللائقة به والمناسبة له؛ لكي نضمن تأثير المتلقى المرجو بتوافق هذين العنصرين، لأنه إذا لم نقابل الصورة الحسنة بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها، وتضاعلت في عين مبصرها"<sup>(٤)</sup>.

ولكن هذا التأثير المرجو يتوقف في رأى نقادنا القدامى على قوة هذين العنصرين: المعنى واللفظ، فإذا ضعف أحدهما أو قصر أو اختلف لن يتحقق تفاعل المتلقى بالصياغة المكونة منهما، ولذلك وجدنا ابن رشيق يقول مصوراً هذه العلاقة الجدلية ومبيناً لها:

(١) د/ مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث مكتبة الشهاب/ القاهرة ١٩٧٥ ص ٥٤.

(٢) ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، ترجمة د. كمال بشر ، ط ١ ، دار الطباعة القومية ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ١٩٥ .

(٣) السابق ٢٠١ .

(٤) العمدة ١/١٢٧ .

"اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح. وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجرئه فيه على غير الواجب، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح. فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتاً لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع. وكذلك أن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى؛ لأننا لا نجد روحاً من غير جسم ألبتة"<sup>(١)</sup>.

فالعصران المشكلان للصياغة الأدبية يتدخلان بالتأثير فى قلب المتلقى وسمعه وبصره، ولن يستغنى المتلقى بأحدهما عن الآخر، كما لا يصح أن يغلب المنشئ عنايته بعنصر على حساب الآخر، وإلا فقدت صياغته قيمتها الفنية التأثيرية.

---

<sup>(١)</sup> العمدة، ص ١٢٤.

ويؤكد لنا هذا الوعي بطبيعة العنصرين داخل الصياغة - قول  
الثعالبي في البليغ فهو: "من يحوك الكلام على حسب الأمانى،  
ويخيط الألفاظ على قنود المعانى"<sup>(١)</sup>، وقول بعض القدماء عن مدى  
تأثير الألفاظ: "الألفاظ فى الأسماع كالصورة فى الأبصار"<sup>(٢)</sup>.

ويصور هذا التأثير الشاعر العباسى أبو عبادة البحتري، فى  
موضع وصف آثار قلم ممدوحه الحسن بن وهب<sup>(٣)</sup>:

وإذا نَجَتْ أِقْلَامُهُ ثم انتحت      برقت مصابيح الدجى فى كتبه  
باللفظ يقرب فهمه فى بَعْدِهِ      منا، ويبعد نيْلُهُ فى قَرْبِهِ  
لروض مؤتلفا بحمرة نوره      وبياض زهرته وخضرة عُشْبِهِ  
وكتاتها والسمع معقود بها      وَجَهُ الحبيب بدا لعين محبِّهِ<sup>(٤)</sup>.

ويمكن لنا بناء على ما تقدم - أن نتلمس فكرة الجرجاني عن  
هذه الثنائية، فى موضع بحثه الأثر النفسى للغة الشعر، فقد درس  
الاختلاف النوعى لألفاظ هذه اللغة وكيف يتباين تأثيرها تبعاً لذلك،  
ورأى أن هذا الاختلاف ناتج عن طبيعة الغرض أو الموضوع الذى

(١) العمدة ١/١٢٨.

(٢) السابق ١/١٢٨.

(٣) حيوانه ٣/٩٦.

(٤) العمدة ١/١٢٨.

يتأوله الشاعر: فللعزل مثلاً ألفاظ تتاسبه، وللمدح ألفاظ تلائمه، وللهجاء ألفاظ تشاكلة وتعبّر عنه، وللفخر والرثاء والوصف وغيرها من الأغراض ألفاظ تجاريها وتتوافق معها. ويقول: "ومتى سمعتنى أختار للمحدث هذا الاختيار وأبعثه على الطبع، وأحسن له التسهيل - فلا تظننّ أنى أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث، بل أريد النمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوى الوحشى" (١). فهو يرى أن اللفظ الذى يمتلك طاقة التأثير فى النفس هو "السمح" غير الغريب الخالى من التعقيد، أو هو اللفظ الأوسط الذى لا يقرب من مستوى ألفاظ العامة والسوقة، ولا يتدنّى إلى مستوى الألفاظ البدوية الوحشية، فالمستوى الأول مبتذل معروف مألوف، والثانى مهجور غير مفهوم. وكلاهما يفقد قوة التأثير المرجوة.

ولكن الجرجانى يسوق احتراضاً فى فكرته هو أنه لا يقصد بضرورة التزام الأديب هذه اللغة - أن يعبر عن جميع معانيه وأغراضه المختلفة بلغة واحدة، أو أن يجريها مجرى واحداً فى كافة الأغراض والموضوعات والمعانى المختلفة المتميزة. فضمن تأثير كل غرض أو موضوع أو معنى يقتضى من الشاعر أن

(١) الوساطة ٢٣-٢٤.

يوظف له ألفاظاً خاصة به لا يوظفها في غرض آخر مختلف عنه. يقول مخاطباً الأديب المبدع: "ولا أمرك بإجراء أنواع للشعر كله مجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرف مواقعها؛ فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام؛ فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه، وليس ما رسمته لك - في هذا الباب - بمقصود على الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر، بل يجب أن يكون كتابك في الفتح أو الوعيد خلاف كتابك في التشويق والتهنئة واقتضاء المواصلات، وخطابك إذا حذرت وزجرت أفخم منه إذا وعدت ومنيت، فأما الهجو: فأبلغه ما جرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب وأصوقه بالنفس، فأما القنف

والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن  
وتصحيح النظم"<sup>(١)</sup>.

ويعد الجرجاني إلى الدراسة المباشرة لأثر الألفاظ فى نفس  
المتلقى عن طريقين هما: "بيان أثر اللغة الرشيقة فى القلب"،  
و"تجرد اللغة من سلبيات الابتذال والتكلف والإغراب".

أما الطريقة الأولى فقد حنّدها بقوله: "وإذا أردت أن تعرف  
مواقع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه فى تحسين الشعر،  
فتصفح شعر جرير وذى الرّمة فى القدماء، والبحترى فى  
المتأخرين، وتتبع نسيب متيمى العرب، ومتغزلى أهل الحجاز كعمر  
وكثير، وجميل، ونصيب وأضرابهم، وقسمهم بمن هو أجود منهم  
شعرا وأفصح لفظا وسبكا، ثم انظر واحكم وأنصف، ودعنى من  
قولك: [هل زاد على كذا] و[هل قال إلا ما قاله فلان]؛ فإن روعة  
اللفظ تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضى إلى المعنى عند التقشيش  
والكشف"<sup>(٢)</sup> فبواسطة هذه الطريقة يمكن للفاحص المتذوق أن  
يتعرف على وظيفة اللفظ الرشيق، الذى اختاره الأديب بعناية  
شديدة؛ فهو يحسن بناء القصيدة تحسينا ويجملها تجميلاً يؤدي -

(١) الوساطة، ص: ٢٤.

(٢) السبق ص: ٢٤-٢٥.

بالضرورة - إلى إحداث تأثير في النفس المتلقية بالأريحية والاطمئنان، فتقبل على القراءة أو الاستماع بشغف وهمة ونشاط.

والدليل على صحة هذه النتيجة في رأى الجرجاني - أن الفاحص المتذوق لو عقد موازنة بين الشعراء المتأخرين، كعمر بن أبي ربيعة وكثير وجميل وجريز وذى الرمة وغيرهم، ممن تتسم ألفاظ أشعارهم بالرشاقة المؤثرة - والشعراء المتقدمين الذى وصفت أشعارهم بالتفوق على المتأخرين - لو عقد المتذوق الفاحص هذه الموازنة فإن النتيجة المحققة هي: أن الحكم سيكون لصالح أشعار المتأخرين؛ لروعة ألفاظها ووضوحها وسهولتها، التى تيسر للمتلقى الوصول المباشر إلى معانى هذه الأشعار، دون صعوبة وبغير معاناة كبيرة.

ولم يقف الجرجاني إلى جانب هذه النتيجة إلا لاعتقاده بأن أشعار المتأخرين الذين طبق عليهم الموازنة - قد تحررت من "التكلف" "والتعمل"، وجنح الشعراء فيها إلى "الاسترسال للطبع وتجنب الحمل عليه، والعنف به"<sup>(١)</sup>.

وقد دفعه هذا الاعتقاد إلى اتخاذ الطريق الثانية في دراسة الألفاظ على نحو مباشر، وهى "تجرد اللغة من سلبيات الابتال

(١) الوساطة، ص ٢٥.

والتكلف والإغراب"، عندما عمد إلى ممارسة التطبيق على بعض شعر كل من البحترى وجريز، الذي أّسم "بالطبع" فى مواجهة الشعر المتصف "بالصنعة" المبالغ فيها، فيقول: "ومتى أردت أن تعرف ذلك عياناً وتستنّبته مواجهة فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضل ما بين السّمح المنقاد والعصى المستكره - فاعمد إلى شعر البحترى ... وعليك بما قاله عن عفو خاطره وأول فكرته، كقوله<sup>(١)</sup>:

إذا أحببتُ مثلك أن ألاما	الأم على هَوَاكِ وليس عدلا
توخى الأجر أو كره الأثاما	أعدي فى نظرة مستثيب
مورقة وقلبا مستهاما	ترى كبدًا محرقة وعينا
فهل ركبَ يبَلِّغها السلاما	تتاعت دار علوة بعد قرب

وقوله<sup>(٢)</sup>:

رُدَى على المشتاق بعض رقادَه - أو فاشركيه فى اتصال سهادَه  
 أسهرته حتى إذا هَجَرَ الكرى خليت عنه ونمت عن إسعادَه  
 وقسا فؤادك أن يلين للوعى باتت تغفل فى صميم فؤادَه

(١) ديوانه ٢٢٥/٢ - الأثام = الإثم .  
 (٢) ديوانه ٥٥/١ : خليت الأمر = تركته ، وتخلي عنه : تركه .

ولقد عَزَزَتْ فِهَان طَوْعَا لِلهُوَى      وجنيتَه فرأيت نل قيَّاده  
 مَن منصفى من ظالم مَأَكَّتُهُ      ودى ، ولم أملك عسير وداده  
 ما كنتُ أعرف سالف ودَّه      فبليت بعد صدوده ببعاده  
 وقوله<sup>(١)</sup>:

أجِدْكَ ما ينفك يسرى لزيئبنا      خيال إذا آب الظلام تأويبا  
 سرى من أعلى الشام يجلبه الكرى      هبو نسيم الروض تجلبه الصبا  
 وما زارنى إلا وكهتُ صباباً      إليه ، وإلا قلت: أهلاً ومرحبا  
 وليلتنا بالجزع بات مساعفا      يرينى آتات الخطو ناعمة الصبا  
 أضرت بضوء البدر والبدر طالع      وقامت مقام البدر لما تغيبا  
 ولو كان حقاً ما أتاه لأطفأت      غليلاً ، ولا فتكت أسيراً معذبا  
 علمتُك إن منيت، منيت موعدا      جهاما ، وإن أبرقت أبرقت كلما  
 وكنت أرى أن الصدود الذى مضى      دلالاً فما إن كان إلا تجنبا  
 فوا أسفى حتام أسأل ماتعفا      وآمن خواتماً وأعتب مذبنا  
 سأنتى فوادى عنك أو أتبع الهوى      إليك إن استعصى فوادى أو أبا<sup>(٢)</sup>

(١) ديوانه : ١٢٩/١ . الجهام - السحاب لا ماء فيه . البرق الخلب = المطمع المخلف .  
 أعتبه = طلب منها العتبي . والعتبي = الرضا .  
 (٢) الوساطة ، ص ٢٧ .

ففى هذا القول التطبيقي يواصل الجرجاني عرض اعتقاده فى تأثير اللفظ الرشيق، الدال على سلامة طبع الشاعر وصفائه، حيث قد تجردت نماذج البحترى هذه من السليبيات التى تلحق بالقول المتكلف وتصدر عنه، دون تأثير المتلقى بنماذج الأديبة الشعرية والنثرية، ومن ثم لا نتوقع له أى تفاعل مع تلك النماذج. وقد أشار الجرجاني إلى هذه السليبيات، حين علق على أبيات البحترى هذه فقال: "ثم انظر هل تجد معنى مبتدلاً، ولفظاً مشتهراً مستعملاً؟ وهل ترى صنعة وإبداعاً أو تدقيقاً أو إغراباً؟"<sup>(١)</sup>. فهذه السليبيات - كما سبق - تتحصر فى "المعنى المبتذل" الكثير الدوران فى الأشعار، المجرد من التفرد والخصوصية، وهو اللفظ المستعمل بكثرة أيضاً على السنة العامة أو الأدباء من قبل استعماله. كما تتحصر فى فقد الصنعة الفنية، وغياب الإبداع العفوى، وفى المعنى الغريب الذى يحير المتلقى ويخفق فى التمكن منه والسيطرة عليه.

ويصل الجرجاني بذلك إلى تأكيد اعتقاده وميله إلى هذا النوع من الشعر الذى خلا من تلك السليبيات، فهو شعر يضمن به إحداث تأثير مؤكد يشمل جميع القوى المستقبلية لدى المتلقى وهى: نفسه وسمعه وبصره وضميره، يقول مخاطباً المتلقى المتذوق الفاحص أو

---

(١) الوساطة، ص ٢٧.

العادى، بعد كسب تعاطفه مع هذه النصوص الشعرية التى اختارها لى تؤيد صحة دعواه، وما ذهب إليه: "ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ومصورة تلقاء ناظرِك" (١).

ولأن الجرجانى حريص على ثبات فكرته هذه واستمرارها - واجه سؤالاً محتملاً عن مدى صحة هذه الفكرة عند تطبيقها على أشعار لنفس الشاعر (البحترى) وغيره من الشعراء، تتضمن "غرضاً" أو معنى آخر غير غرض النسيب أو معناه، الذى تعتمد عليه هذه الأشعار، والذى تتأثر به النفوس عادة لميلها الفطرى إلى قراءته والاستماع إليه - واجه الجرجانى هذا الاحتمال بإحالة المتلقى إلى أشعار أخرى للبحترى محورها "المديح"، وذلك بقوله: "فإن قلت: هذا نسيب، والنفس تهش له، والقلب يعلق به، والهوى يسرع إليه - فأنشد له فى المديح قوله (٢):

بلونا ضرائب من قد نرى	فما إن وجدنا لفتح ضريباً
هو المرء أبدت له الحادثات	عزماً وشيكاً ورأياً صليباً
تنقل فى خلقى سُـؤْدَدٍ	سماحاً مَرَجاً وبأساً مهيباً

(١) الوساطة، ص ٢٧.

(٢) ديوانه ٥١/١.

فكالسيف إن جنّته صارخاً      وكالبحر إن جنّته مستثيباً  
ثم خرج إلى الاستعطاف وأخذ في العتاب<sup>(١)</sup>:

وإن كان رأيك قد حال فيّ      فألبسنتي بعد بشر قطوبياً  
وخبيت أسبابي النازعات      إليك ، ومحققها أن تخسبياً

ويدعو الجرجاني المتلقى إلى متابعته في تطبيق هذه الفكرة على قصيدة للشاعر الأموي جرير، وذلك بقوله: "إن شئت أن تعرف ذلك في شعر غيره كما عرفته في شعره، وأن تعتبر القديم كاعتبارك المولد، فأنشد قول جرير<sup>(٢)</sup>:

ألا أيها الوادي الذي ضمّ سيّله      إلينا نوى ظمياء حيّيت وادياً  
إذا ما أراد الحيّ أن يتفرّقوا      وحنّت جمال الحيّ حنّت جمالي  
فياليت أن الحيّ لم يتزّيلوا      وأمسى جميعاً جيرة متدائياً

إذا ذُكرت ليلى أتيج لي الهوى      على ما ترى من هجرتي واجتنابيا  
خليليّ لولا أن تظنّا بيّ الهوى      لقلتُ سمعنا من عقيّلة داعياً

إذا احتكّلت عينيّ بعينك مسّني      بخير وحليّ غمرة عن فؤاديا

(١) الوساطة ص ٢٧.

(٢) ديوانه ص ٦٠١، ونقله جرير والفرزدق ١٥٩/١.

ثم خرج فقال<sup>(١)</sup>:

وإني لعفّ مشترك الغنى سريعا إذا لم أرض دارى احتماليا<sup>(٢)</sup>

\* \* \*

فالرجاني - كما أيد فكرته بالتطبيق على شعر البحترى - فإنه  
يعمد إلى تأييدها أيضا بالتطبيق على شعر جرير، وذلك بلفت نظر  
المتلقى إلى قصيدة له<sup>(٣)</sup> بدأها - كما نرى - بالنسيب، ثم تعددت  
أغراضها أو معانيها، بانتقاله من غرض إلى آخر انتقالا فنيا. فألفاظ  
القصيدة - كسابق ألفاظ قصيدة البحترى - سمحة غير معقدة ولا  
غريبة، ذات معان قريبة من ذهن المتلقى لها، ولذلك امتاكت طاقة  
التأثير فيه، خاصة إذا تكونت من هذه الألفاظ صورة بنائية لغوية  
راعى فيها الشاعر تناسب أبياتها وازدواجها، واستواء أطرافها،  
وملاءمة بعضها لبعض، مع كثرة التصرف، على اختلاف المعانى  
والأغراض<sup>(٤)</sup>.

(١) ديوانه ص ٦٠٢.

(٢) الوساطة ص ٢٩ ، ٣٠.

(٣) القصيدة تتألف من أربعة وثلاثين بيتا كما رواها الجرجاني فى ص ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١  
بالوساطة، وإنما اكتفيت ببعض أبياتها للإشارة إلى فكرة الجرجاني عن الثنائية اللغوية.

(٤) الوساطة ص ٣١.