مقدمة

هذه مقدمة من عشر نقاط متتابعة فى إيجاز، تكشف عن ظاهرة التقاء الذات والموضوع فى اللغة الفنية، وتَمَازُج الماضى والحاضر فى تعاون هادف لتقصّى أبعاد الظاهرة. شرْطنا فيها على أنفسنا أن تكون خالصة للعربية، وتجارب نقادها، حتى نكون على بينة من موقعنا تجاه قضية الأسلوب. ولقد كان الفصل ضروريًّا بين فصول الكتاب، وهذه المقدمة، لأنه إذا اتفقت قوانين التفكير، وألوان الشعور، فإن وسائل التعبير تبقى مستقلة، تتجسد فيها عبقرية اللغة الفنية، وتميزها، ولايعنى هذا خطأ التنظير أوالمقارنة، كيف؟ وهو الهدف أصلا من التعريب ودافع هذه المقدمة.

لم نرد فيها أن تكون رصْدًا شاملا لقضية الأسلوب أو اللغة الفنية فى البلاغة العربية وعند النقاد العرب، وإنما أردنا أن نفضى بشىء من المعاناة الشخصية، والإدراك الخاص لطبيعة وجذور المشكلة، ثم نشير - مجرد إشارة - إلى أهم شخصية نقدية فى تراثنا تستطيع بمنهجها التحليلى البنائى أن تقف بجدارة، مع أسبقية تاريخية، بجوار أهم مناهج النقد الحديث.

إن عبدالقاهر الجرجانى جدير بعناية خاصة، ونكتفى ونحن على مشارف هذه الدراسة أن ننبه إلى الجانب الأساسى فى نظرية النظم، التى تستطيع أن تستوعب كل ما قيل قبله فى مشكلة الأسلوب وطبيعة اللغة الفنية.

ذكريات قديمة:

يحتشد وراء هذه الفصول فى النقد بمستوييه: النظرى والعملى، تاريخ طويل من التساؤلات القلقة، والمحاولات الناقصة، والحيرة الضائعة بين الأصل والفروع، تبحث كلها فى مفهوم التعبير الفنى، وطبيعة اللغة الفنية التى يكتب بها الشعر وفنون النثر الأخرى. أذكر إذْ كنت طالبا فى المرحلة الثانوية أن هدانى صديق إلى كتاب «الألفاظ الكتابية» للهمذانى، (عبد الرحمن بن عيسى - ت. ٣٢٠هـ)، وكنت أتحسس طريقى إلى فنون الأدب بكثير من الشغف، وقليل من التنظيم. ومادة هذا الكتاب تقوم على رصد أكبر عدد من العبارات المترادفة على المعنى الواحد، مثل: تقول: رتق الفتق وجبر الكسر، وما إلى ذلك من العبارات المجازية، ولعلى هششت للكتاب أول الأمر، ولكنى ما لبثت أن انتهيت إلى أنه ليس بغيتى، إنه لا يُعينُنى على الوصول إلى مالا أستطيع الوصول إليه من المشاعر والأفكار.

وأذكر أننى أعجبت بعد ذلك بعدد قليل من السنين بواحد من المعدودين بين أدباء القصة والرواية، سلبتنى عباراته الشاعرية الموقعة، وتشبيهاته الحسية الذكية، ومجازاته المبتكرة، فضلا عن مداعبة مكنون التجربة الريفية فى نفسى، وأكثر شخصيات هذا الأديب تنتمى إلى القرية بشكل من الأشكال. استولى علىّ الإعجاب به حتى كتبت إليه، وقامت بيننا صداقة وطيدة، صداقة المريد الناشىء لمثله الأعلى وحارس موهبته النامية.. ومضى الزمن لتختلف معه التجارب، وتستقر أفكار ومبادئ فنية، فى مكان أفكار ومبادئ أخرى كانت راسخة، وظهر أنها لم تكن كذلك، وحين بدأت طريق الدراسات العليا واتخذت من فنون القصة والرواية مجالا للبحث، لم تصمد أعمال صديقى القديم أمام صرامة البحث ودقة موازين النقد، ولقد آلمه ذلك، وآلمنى أكثر أنه ربط بين إعجابى القديم به، وحكمى على أعماله الفنية فيما بعد، ومن ثم لم يعد متحمسًا لصداقتنا كما كان من قبل، ولا أبرىء نفسى من الشىء نفسه. وأذكر من أول مقابلة صحفية أجريت معى، وكنت لاأزال طالبا بالجامعة، وكانت لأننى فزت فى ذلك العام (١٩٥٨) بالجائزة الأولى للقصة القصيرة وميدالية طه حسين الذهبية، أن سألنى المحرر: ماهو الفن فى رأيك؟ فقلت بلغة جازمة «مستريحة»: «الفن إحساس وتعبير بلغة فنية». هكذا حُسِمَ الأمر فى جملة

قصيرة، قالت كل شيء ولم تقل شيئًا، ففضلا عن المعالم النهائية التائهة للإحساس لانجد أى تحديد لهذه اللغة الفنية.

كما ترى، هذه علامات قلق متطاول المدى يدور حول قضية واحدة أساسية هى: «الأسلوب الفنى»، أو لنقل: «سر الجمال والتأثير فى هذا الأسلوب الفنى». هل هو الألفاظ؟ هل هو المعنى الذى تدل عليه؟ هل هو الإحساس الذى يخلقه فى النفس هذا أو ذاك؟.

الأصل والفرع:

حين اتصلت حبالى بالتدريس الجامعى، أصبح مستقبلى الوظيفى مرهونًا - إلى حد كبير - بما يسمى بالبحث العلمى، فلكى أجتاز سلسلة الألقاب العلمية، مبتدئًا بالدكتوراه، ومنتهيًا بالأستاذية، كان لابد من كتابة مقالات نقدية، وتأليف كتب حول هذا أو تلك من الأشخاص المبدعين أو المنظّرين، أو الظاهرات الفنية القديمة أو الحديثة. لم أكن مقتنعًا، كان عشقى للفن قويًا، لم تخمد جذوته بعد، وكنت أراه ماثلا فى الإبداع وحده، وكنت أجد فى كتابة قصة قصيرة، قد تكون عادية، من المتعة الروحية والرضا النفسى، أضعاف ما أجد فى قراءة كتاب فى النقد أو فلسفة الفن، أو فى كتابة هذا النوع من البحوث. هذه مقارنة شخصية تأخذ مداها الدرامى حين تقترن بمفارقة موضوعية جرى عرف جامعاتنا على اعتبارها من المسلّمات، وهى أن الإبداع الفنى فى مجالات الشعر والمسرح والقصة لا يعتبر إنتاجًا علميًا يؤهل صاحبه لشغل وظائف التدريس، مهما كانت مقدرته الفنية، هذا مع التسليم بأنه لاوجود للنقد الأدبى، أو فلسفة الفن، دون وجود الأدب نفسه، فهو الأصل، ومحاولات سبره وتقويمه فرع، ومن العجب أن يكتسب الفرع كل هذه الأهمية، ويُستخف بالأصل!!

لكن هذه المفارقة - على أية حال - لم تنشأ من فراغ، فيها إقرار باختلاف عملية الإبداع، عن دراسة الإبداع، وإقرارٌ بأن شخص المبدع ليس بالضرورة أجود من يتولى الحديث عن فنه، وزعمٌ بأن عملية الإبداع غير منضبطة أو محددة الخطوات، فى حين أن العملية النقدية محددة بالمصطلح والمنهج. والطريف حقًا أن «النقد» يظل يحسب نفسه علميًا حتى فى غياب المصطلح وانحراف المنهج.

وكما حافظت جامعاتنا على موقفها الصلب فى اعتبار أشخاص المبدعين من غير اللائقين تدريسيًّا، فحرمت نفسها ولاشك من جهود كثيرة كان بإمكانها أن تطور أساليب الدراسة الفنية ذاتها، فكذلك حرصت على أن تتعامل مع فنون القول ضمن أُطُرٍ شكلية ثابتة لاتقبل التبديل أو الإضافة، فهناك الشعر والمسرح والفن القصصى بنوعيه: القصة القصيرة والرواية، وفن المقالة.. إلى آخر القائمة المألوفة من أقدم عصور الأدب إلى أن بلغ الرشد واستوى على سوقه، فإذا تساءلنا: وماذا بشأن «الأشكال» المستحدثة فى مجالات التعبير الفنى؟ لانجد جوابًا !! وتلك سلبية أخرى من سلبيات استبعاد الفنان المبدع، والاكتفاء بالباحثين بين صفحات المأثور.

ترفع أو جمود ؟

من هنا لايحق لك أن تسأل:

أين نصيب الدراما الإذاعية، والدراما التليفزيونية، والفيلم السينمائى، والسيناريو الذى ينظم خطوات العمل فى كل هذه الفنون ؟ وأين نصيب المقالة الصحفية، والحديث الإذاعى، وفن المذكرات الشخصية؟

لايحق لك أن تسأل عن شىء من ذلك، لأن «مناهجنا» تترفع عن الوقوف عند هذه الفنون الشعبية الساذجة، ولايرى منظرو الفن فيها جمالا أو فكرًا، ومن ثم ينبغى أن تترك للإهمال، بعيدة عن أى ترشيد، وفى أحسن الأحوال تترك للمعاهد الفنية، أمّا الجامعات... كلية الآداب، فإن هذا «الهبوط» يقاوم بشدة.

ونوضح هنا نقطتين نستنتجهما من تأمل تاريخنا الأدبى والنقدى. الأولى: تتجاوز شكل النقد إلى روحه، فإنه حين آثر الشعر بأعظم اهتمامه فإنه لم يفعل ذلك لمجرد أن الشعر أرقى فنون التعبير وحسب، وإنما لأنه كان الفن الأكثر تأثيرًا وانتشارًا لدى الجماهير. ويؤكد هذا الرأى أن الدراسات النقدية حول المسرح والفن القصصى فى هذا الجيل تكاد تتفوق على مثيلتها فى مجال الشعر، لما أتيح لهذين الفنين من فرص الانتشار والتأثير، فى مستوى التأليف ومستوى الترجمة. والثانية: أن النقد حين يتخلى عن دوره فى ترشيد الظاهرة الفنية فإنها تواجه الانحراف وتفقد ارتباطها بالجماليات والأهداف الأساسية التى استحدثت لتلبيتها..

لقد حدث هذا حين تخلى النقد عن دوره الواجب فى متابعة فن المقامة قديمًا، وفن الحكاية الخرافية.. إن هذه الأنماط الفنية لم تمت لمجرد أن النقد أهملها، ولكن الذى حدث أنها أحست بما هو شر من الموت، التردِّى والانحطاط، ولهذا سنجد بدايات هذه الفنون خيْرًا من أواخرها، مع أن المفترض هو العكس.

لعله قد تبين لنا الآن أحقية أنماط فنية جديدة فى أن توجد «نقديًّا» كما وجدت جماهيريًّا، ومن حقها أن توضع موضع الاعتبار فى مجال البحث عن خصائص مميزة للأسلوب الفنى. وإذا كانت بعض ولا أقول الكثرة من القيم التعبيرية قد روعى فيها أن الفنون القولية العربية كانت تجرى بطريق المشافهة، يلقيها المبدع فتتلقفها أذن المتلقى، وتظهر استجابته على الفور، فإنه من الواجب علينا الآن أن ندخل أدوات التوصيل الحديثة فى عملية استكشاف القيم التعبيرية المناسبة لعصرنا. وإذا كان هناك من يرى أن شكل القصيدة مكتوبة على الورق، بحروف معينة، وتوزيع معين، له قيمة خاصة، بل يتطرف فيزعم أنه هو القصيدة الحقيقية، فإننا لانتمادى إلى هذا الحد، ويكفى أن نقول إن الطباعة والإذاعة والتلفزيون، وهى وسائل حديثة تتولى توصيل النص الأدبى، أصبحت مؤثرات لايمكن تجاهلها فى توصيف الأسلوب الفنى وتحديد مفهوم عصرى لبلاغة الأسلوب.

إن تَرَفُّع الدراسات الجمالية والنقدية عن متابعة هذه الفنون الحديثة وأخذها بعين الاعتبار لن يؤدى إلاّ إلى جمود النقد وعزلته، وانفلات هذه الفنون من رقابة الخبرة الجمالية والموضوعية، وفى هذا ما فيه من تأثير سلبى على الجماهير الهائلة التى تجد فيها غذاءً عقليًّا وروحيًّا ومصادر تسلية، مهما كان رأينا فى هذه الفنون أوتلك الجماهير.

وإنّ لنا فى الخطابة لعبرة:

لا أحد يمارى فى منزلة الخطابة بين فنون الأدب القديمة، وقد سمى أرسطو بها أحد كتابيه المهمّين جدًّا فى الدراسات النقدية، بل إنّ كتابه «الخطابة» ذو تأثير مباشر فى تحديد المصطلحات والأقسام والفنون البلاغية، وفى هذه المجالات كان تأثيره فى البلاغة العربية، إبان نشأتها بدءًا بقدامة بن جعفر، واستمرارًا عبر حازم القرطاجنى، فضلا عن تأثيره فى الفلاسفة العرب والمسلمين. ولقد شغلت الخطابة حيزًا لايستهان به من اهتمام الجاحظ فى

«البيان والتبيين» وجعل منزلتها فوق الشعر، لأن - والتعليل مهم جدا - الخطيب أهم من الشاعر، أو هو عادة أعلى منزلة!! هكذا استهانت السياسة بالفن منذ القدم، وأعليت فنون ذوى السلطان على فنون ذوى الفكر والوجدان. ولقد تسلطت أجواء الخطابة جملة وتفصيلا على التصور البلاغى العربى، تبعًا للشغف الأرسطى القديم، إذ من الملاحظ أن العرب لم يعرفوا من فنون الخطابة إلاّ أقلها شأنًا فى مجال الإبداع الفنى والتأثير، وذلك لاختلاف النظام السياسى والعمرانى، فلم تكن الخطابة السياسية مزدهرة، باستثناء فترات جد قصيرة، ولم يعرفوا الخطابة القضائية. ومع هذا فإن الفكرة المسيطرة فى تصور الأساليب تقوم دائمًا أوغالبًا على قائل يتكلّم، وسامع يتلقى، وحالة أوحالات أودرجات من التصديق أوالتشكك أو الإنكار تنتاب هذا المستمع، مما يدفع المتكلم إلى البحث عن قرائن إضافية يضمِّنها كلامه ليجعل مقولته قادرة على الإقناع، ربما أعانت الأمية الفاشية هذا التصور على أن يترسخ، وقد نجد مناسبة لمناقشته فيما بعد، ونكتفى الآن بأن نرى كيف آل الأمر بالخطابة، لعل ذلك أن يكون مدخلا للبحث عن قيم أسلوبية جديدة تناسب عصرًا يصطنع وسائل مختلفة تمامًا فى إقناع الناس على تنوعهم واختلاف مستوياتهم.

يمكن القول بأن عصرنا شهد بعض الخطباء، ولكن هذا لم يحل دون الحكم بموت الخطابة. قد يقال إن الطريقة التى تُدارُ بها الأمور السياسية: الداخلية والدولية، الآن، منافيه للأسلوب الخطابى الذى يقوم على المبالغة والتنفج والإسراف فى الإثارة والتخييل، كما قد يقال إن الإحساس بالزمن أصبح عاملا مساعدًا فى انحسار الخطابة، حيث لم يعد أحد يرحب بالاستماع ساعة أو ساعات لشخص واحد مهما كانت مقدرته أو منزلته. ولكن السبب الحاسم والأساس فى إنهاء عصر الخطابة هو أداة التوصيل الحديثة: التلفزيون، فالمشاهدون الذين ينتمون إلى نوعيات متفاوتة فى الجنس والعمر والثقافة والاهتمام الخاص والميول العامة، وهؤلاء المشاهدون فى عزلتهم داخل بيوتهم وجلوسهم حول الجهاز يشربون الشاى أو يسمرون أو يتناولون طعامًا خفيفًا، هؤلاء جميعًا يحتاجون إلى لغة وأسلوب وإشارات وحجج تختلف تمامًا عن تلك التى يمكن أن تؤثر فى الجمهور الكثيف الذى أخذ أماكنه أمام الخطيب فى حالة من الحضور الكامل ونوع من الاندماج أو التوحد لا يمكن تحقيقه إلاّ بالاجتماع!!. هكذا اختلف الأمر كثيرًا بتطور النظام

الإدارى والسياسى،واختلف تمامًا باستحداث أدوات للتوصيل، جعلت النسب تختلف بين الخطيب وجمهوره، أو بين المبدع والمتلقى. حتى الخطابة القضائية، لم تعد تعتمد على ذرابة الخطيب وقدرته على اللعب بالكلمات، بل على التكييف القانونى لموضوع النزاع، والأسانيد الخاصة بالدعوى أو نقيضها، ثم يكون للبيان أثره فى إطار هذا الأساس الموضوعى، وهو إطار يقاوم المبالغة والتخييل، وإن لم يرفض التعبيرات العاطفية والصور الافتراضية.

عود على بدء:

ثم تتوارد سلسلة من المؤثرات، تجعلنا نعيد النظر فى دور اللغة فى العمل الأدبى، وأهمية التحليل اللغوى فى اكتشاف أسس الجمال الفنى فى الأسلوب. فأذكر أننى أجريت حوارًا مع علم من أعلام الرواية العربية – هو الأستاذ نجيب محفوظ – وكان من بين ما تحدثنا فيه أولئك الذين يعجب بهم من كتاب الرواية العربية. لعلى توهمت أن رجل القمة لن يكون من اليسير عليه أن يعجب بشخص آخر، وبخاصة أن أسلوب نجيب محفوظ قد أطرىٰ كثيرًا.

ولنتذكر ما قاله الأب جوميه فى رسالته عن «الثلاثية» وخصائص التعبير اللغوى عند نجيب محفوظ، وكان كتاب جوميه لافتًا لنظر نقاد آخرين تقاطروا لبحث هذا الجانب عند كاتبنا الكبير، على أن الباحثين فى جماليات الشكل الفنى، وفى جدية المضمون بل فى تقدميته أحيانًا، قد وجدوا بغيتهم عند نجيب محفوظ أيضًا، والذى أريد أن أخلص إليه أننى توقعت أن يتجه رضاه إلى أصحاب «المعنى» أو أصحاب «القضية» من كتاب الرواية العربية، ولكنه أخلف توقعى، وأبدى إعجابه الشديد بروايات ذلك الصديق القديم الذى حدثتك عنه فى صدر هذه الأسطر، وكان مثار إعجابه المحدد: اللغة.

وحين يكتب باحث لغوى (الدكتور أحمد مختار عمر) دراسة عن «ألفاظ الألوان فى اللغة العربية»، فإنه يشير إلى خاصة من خواص السلوك التعبيرى بالنسبة للألوان، غير أنه يمكن تعميمه بالنسبة للاستعمال اللغوى بشكل عام، فقد حدد القدماء الألوان الأساسية فى اللغة العربية بخمسة هى: الأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأخضر. وقد وصفت هذه الألوان بأنها النواصع الخوالص، أما غيرها من الألوان فيرد إليها، فترد

الغبرة إلى البياض، والسمرة إلى السواد، والزرقة إلى الخضرة، والصحمة إلى الصفرة، والشقرة إلى الحمرة. وفى حين تتجاهل الفروق بين هذه الألوان غير الأساسية وما ترد إليه، نجد العرب يعمدون إلى نواصع الألوان فيؤكدونها تمامًا كما يزداد الثرى ثراء، والفقيرُ فقرًا - فيقولون: أبيض يقق، وأسود حالك، وأحمر قانئ، وأصفر فاقع، وأخضر ناضر. ثم يعقب الباحث على هذا كله بقوله: إن هذا القصور قد يقبل على أنه يمثل مرحلة مبكرة من مراحل اللغة العربية القديمة، أما فى فترة لاحقة فلابد أن يكون العرب قد ميزوا بين عدد أكبر من الألوان، فزاد عدد الألوان الأساسية تبعا لذلك.

وهكذا يرصد للحمرة مع السواد - مثلا - سبع درجات لونية: فالأسفع هو الأسود مشربا حمرة، والأحوى الأحمر المائل إلى السواد، والكميت: الحمرة يخالطها سواد... إلخ، وقس على ذلك الحمرة إذا خالطتها صفرة، والحمرة إذا خالطها بياض. بل قس على ذلك سائر الألوان الأساسية، لتجد فى النهاية عددًا لا يستهان به من الألوان، لا يمكن اعتبار أحدها مرادفًا للآخر، قد تتشارك فى اللون الأساسى، ولكن هذه «الظلال الثانوية» قد منحتها شخصية خاصة بها، ودرجة فارقة عن غيرها.

نستطيع أن نعود - من ثَمّ - إلى كتاب «الألفاظ الكتابية» الذى نبذناه من قبل لنكتشف فيه شيئًا جديداً، فهو حين يقول - مثلا - فى «باب الفصل بين الشيئين»: «يقال جعلتك مميزًا بين الأمرين، وفارقًا بين الأمرين، وفاصلا بين الأمرين، وصادعًا بين الأمرين...» وحين يقول أيضًا فى «باب الغفلة والغباوة»: «فلان غمر، ومغمر، وغفل، وغبى، وغر وجاهل...»، أو يقول فى «باب الإشراف»: «يقال: أشرف فلان على الشىء، وأناف عليه، وأطل عليه، وأوفى عليه، وأوفد عليه، وعلا عليه». فى كل هذه الأمثلة وما يشبهها لا نجد أنفسنا أمام بضاعة كاسدة قائمة على الترادف، أى وحدة المعنى مع اختلاف اللفظ. إن هناك فروقًا دقيقة، كتلك الفروق التى أقرتها اللغة فى مجال الألوان وتدرجها، وليس الفرق فى المعنى وحسب، مع أهمية هذا الجانب، ولكنه فرق فى التركيب الصوتى، للكلمة، والوزن الصرفى لها، ومجال التصرف فيها، ومأثور استعمالها، والحرف الأخير منها. ونستطيع أن نتأمل ونحلل هذه المفردات والتراكيب التى رصدها ابن فارس (أحمد بن فارس ت٣٩٥هـ) فى كتابه: «متخيرّ الألفاظ» فى «باب الجوع». يقول:

«رجل جائع، وغرثان... ورجل ساغب، وسبيان، والمسغبة: المجاعة. ورجل ضرم، وقد

ضرم ضرمًا، والمسحوت: الجائع. والمسعور: الذى به سعار، ورجل وحشى، وقد أوحش، وهو من قوم أوحاش: أى جياع. ويقال: بتنا الوحش، وبتنا القواء: إذا لم يكن عندهم طعام، وقد أقوى القوم وأرملوا: إذا نفد زادهم. والمخمصة: المجاعة، والطوى: ضمر البطن من الجوع. ورجل طيان، وبه سعر: أى شهوة وجوع».

فلعلنا على ثقة الآن أننا فى حاجة إلى كل هذه الكلمات، لأن كلا منها تعنى شيئًا مختلفًا، ليس فى المعنى وحده، ولكن فى التركيب الصوتى، والامتداد، والتصريف، والعلاقة بباقى الجملة، والروى (أو الحرف الأخير)، وقرائن الاستعمال المأثورة فى استخداماتها السابقة.

حاجتنا إلى أسلوب جديد:

هذا عنوان محاضرة قيمة ألقاها واحد من أصحاب الأساليب فى أدبنا المعاصر، هو الأستاذ يحيى حقى (فى جامعة دمشق سنة ١٩٥٩ وضمنها كتابه: خطوات فى النقد)، يحاول أن يضع يده على موطن الخلل فى تعاملنا مع اللغة، ثم يطرح البديل. يقول:

«إننا فيما أعتقد لن نصل إلى إنتاج أدب نجد فيه نحن أنفسنا أولا مقنعًا لنا، ثم يصلح ثانيًا للترجمة والنقل إلى الثقافة الدولية إلا إذا تخلصنا مما أُحِسُّ به فى أساليبنا من عيبين كبيرين: الميوعة والسطحية، لنعتنق بدلا منهما التحديد أو الحتمية، والعمق، أما اشتراط صفة الصدق لهذا الأدب فأمر مسلم به» وإذ يشرح مقصده بالميوعة فإنه يضع السجع على رأس الأسباب التى تدفع بالأسلوب نحو هذا العيب، حيث يجرى الكاتب وراء الرنين والإيقاع الفارغ دون حرص على المعنى. وإذ يعرف أن السجع اللفظى قد اختفى أو كاد، فإنه ينبّه إلى نوع آخر من السجع لا يزال يتسلل إلى أساليبنا، يسميه «السجع الذهنى» وهو «بأن تقفى على الجملة جملة أخرى لا تقيم سجعًا، ولكنها مع ذلك، سواء طابقت الجملة الأولى فى إيقاعها أم لم تطابق، وإن كانت المطابقة حادثة فى الأعم، ترديد واضح كأنه آلى لمعنى الجملة الأولى، فهى زيادة لا طلب لها...

قلما نقرأ: أقمنا لهذا الأمر دعامة قوية، حتى نجد وراءها: وأساسًا متينًا، أو أن هذا الأمر داهية كبيرة، لنقع وراءها فى مصيبة عظمى، وهكذا...

تعبيرات كثيرة متداولة وهى بمثابة السجن المفروض على مجموعة من الألفاظ، فقدت فى هذا الأسر معناها وكرامتها، تكاد تكره فيه بعضها بعضًا. مثل قولهم: فى سهولة ويسر، فى خفة ورشاقة، فى دعة واطمئنان، فى خفر وحياء...»

يربط يحيى حقى بين ميوعة الفكر وميوعة اللغة، فكل منهما يفضى إلى الآخر، فحيث لا يُعنى الكاتب - أى كاتب - برياضة موضوعه، وسبر أعماق تجربته، وارتياد عوالم الثقافة المتنوعة ليثرى رؤيته، فإنه يجد نفسه مدفوعًا إلى هذه القوالب الجاهزة المتبرجة بالأصباغ الزائفة. هذا التحفظ نحو ضرورة التزام التحديد مكمل لما طرحناه فى الفقرة السابقة من أهمية الوعى بالفروق المختلفة بين ما يظن أنه من المترادفات. وقد يكون من الحق ما أشار إليه يحيى حقى، (معتمدًا على رأى الدكتور إبراهيم أنيس فى كتابه: دلالة الألفاظ) من أن العربية عُنيت باللفظ أكثر من المعنى، وبموسيقىَ الكلام لا بمضمونه. وأن هذا هو السبب - فيما يرى - فى انعدام رباط القصيد، وفى انعدام الدقة فى كثير من الدلالات.

لا يعنى هذا القول - فيما نراه - التهوين من عنصر الموسيقى فى اللغة الفنية، فالحق أنه لا شعر، ولا فن بغير موسيقى، ليست الموسيقى مجرد إيقاع ينظم طريقة القراءة للشعر، ولكنها - بالإضافة إلى ذلك، سواء كانت فيما اصطلحنا على اعتباره من الشعر أو النثر - سياج نفسى شفاف يرتفع بين القارئ أو السامع - وبين الواقع المباشر القريب، ليعيش بكل طاقاته المدركة فى إطار الواقع البديل الذى يصنعه الأثر الأدبى. هذا فضلا عن أن الموسيقى تستطيع أن تصل - بفضل هذا الصنيع - إلى غايات ومعان وإيحاءات ما كانت اللغة لتستطيع أن تبلغها بغير الموسيقى.

من هنا نقول إن الموسيقى عنصر أساسى من عناصر الأسلوب الفنى، وهى ليست خاصة بالشعر، وإن تكن خاصة شعرية، ولكى لا يفهم قولنا على غير وجهه الصحيح فإننا لا نشير إلى الموسيقى اللفظية، فقد نال السجع حقه من التهوين، ولا يختلف عنه البحر الشعرى إذا ما جعلت موسيقاه فى يد «النظام» هدفًا فى ذاتها، وإنما نعنى على التحديد ذلك التوافق الرائع بين التكوينات الصوتية للجملة، وإيقاع الكلمات، وحروف الوقفات، وامتدادات الجمل وعلاقاتها، وتكرار أو تغاير الكلمات والأصوات فيها - وبين الحالة الشعورية التى يعبر الكاتب عنها، لا يختلف ذلك بين شعر ونثر، بين قصة

ومسرحية، بين مسمع إذاعى أو مشهد تليفزيونى، لأنّها جميعًا ينبغى أن تحقق الشرط الأول للّغة الفنية، وهو التعبير عن خوالج إنسانية عميقة، لن تكون إلاّ برعاية الدقة التعبيرية، وإذا بلغ الكاتب المبدع هذه الدقة فإنه قد حقق الموسيقى أيضًا، لأنها الامتداد الأكثر عمقًا لهذه الدقة، الامتداد الذى يتجاوز باللفظ والجملة والتركيب – الدلالة المعجمية، إلى الدلالة النفسية والشعورية.

من المنبع إلى السَّراب:

بدأ النقد الأدبى العربى من نقطتين صحيحتين، ولعلهما مصدر ما فيه من قوة وقدرة على الاستمرار حتى اليوم، برغم تطوّر النظريات النقدية، وتعددها.

الأولى: أنه اهتم بالجزء، بل بجزء من الجزء، فلم يتوجه نحو الجملة، أو التعبير، بل بدأ بالكلمة، وتوقف عندها طويلا، أكثر من ذلك لقد اهتم بالحرف، أو بالصوت اللغوى، ثم مضى عن هذه البداية الدقيقة إلى الأصوات أو الحروف المتجاورة، ليلتقى من خلالها بالكلمة، ثم بالكلمات التى تصنع جملة ومن ثم يناقش العلاقات التبادلية بين مكونات الجملة الواحدة، أى تأثير كلمة فى أخرى سابقة أو لاحقة، وتأثرها بها فى نفس الوقت.

أما النقطة الثانية فهى أن النقد العربى بدأ وازهر وحقق منجزاته المهمة فى المجال التطبيقى، أو النقد العملى، ولم يعن كثيرًا بوضع النظريات.

هذا هو المنبع الصافى الصريح الذى بدأت منه الدراسات النقدية والبلاغية، نتلمسه فى ملاحظات اللغويين والرواة، كما نجده فى تعليقات الأدباء من أمثال الجاحظ، بل فى تحليلات علماء الكلام من أمثال بشر بن المعتمر، فى صحيفته الشهيرة.

وقد ظهرت العناية بالأصوات منذ فترة مبكرة، حتى وضع الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ) معجمه «العين» على ترتيب مخارج الحروف، وقد لا يشغلنا الآن تعْريفه للبلاغة، أو تصوره وترتيبه لموسيقى الشعر، ولكنه يأخذ مكانه فى صميم موضوعنا حين يفسر أسباب التلاؤم والتنافر فى الألفاظ، فيقول:

فيما نسبه إليه الرمانى:

«وأما التنافر فالسبب فيه ما ذكره الخليل من البعد الشديد، أو القرب الشديد، وذلك

أنه إذا بعد البعد الشديد كان بمنزلة الطفر، وإذا قرب القرب الشديد كان بمنزلة مشى المقيَّد، لأنه بمنزلة رفع اللسان ورده إلى مكانه، وكلاهما صعب على اللسان، والسهولة من ذلك فى الاعتدال، ولذلك وقع فى الكلام الإدغام والإبدال».

وسواء كان هذا التعليل موضع تسليم، أو يقبل المناقشة - كما فعل ابن سنان الخفاجى الذى قرر أن التنافر لا يكون فى تكوين الكلمة، من أصوات متباعدة، بدليل كلمة «ألم» فإنها فصيحة غير متنافرة، ومن ثم يكون التنافر وقفًا على الكلمة المكونة من حروف قريبة المخارج - سواء هذا أو ذاك فإن إخضاع الصوت أو الحرف للتحليل فى ذاته - من حيث المخرج والجهر والهمس إلخ، ومن حيث ملاءمته للتركيب مع غيره يؤكد اهتمام القدماء بأساس البناء اللغوى، واللبنة الأولى فى الأسلوب، وهو الحرف، ثم الكلمة والحرف هنا يعنى الصوت، كما تعنى الكلمة: التركيب الصوتى.

ويمكن أن نتلمس مواضع أخرى تدل على هذا الاهتمام «بالوحدات» المكوِّنة للجملة، ثم بشكل الجملة ونظامها، مثل عرض وتعليل سيبويه للتقديم والتأخير فى نظام الجملة فقد أشار إلى الدواعى البلاغية التى تتجاوز الصحة النحوية المجردة، فالمفعول يتقدم على الفاعل فى: «ضرب زيدًا عبد الله»، «كأنهم إنما يقدمون الذى بيانه أهم لهم».

ولهذا الداعى نفسه - العناية والاهتمام - يمكن أن يتقدم المفعول على الفعل فى مثل: «زيدًا ضربت». ولا يحصر سيبويه داعى التقديم فى العناية والاهتمام وحسب، بل يتلمس أمورًا أخرى أكثر دقة، كإرسال الكلام على اليقين ثم طروء الشك، فى مثل: «هذا أخاك أخوك». وقد تصدى البلاغيون المتأخرون لهذا التعليل ورأوا أن التقديم يفيد الاختصاص أكثر مما يفيد العناية بالاهتمام. ومع هذا فإن الخلاصة صحيحة، وهى أن بداية البلاغة والنقد على أيدى النحويين واللغويين والرواة كانت بداية سليمة، لأنها اتخذت نقطة انطلاقها من أساس متين هو الصوت اللغوى، أو الحرف، وتدرجت منه إلى الكلمة، ثم إلى نظام الجملة، ولم تنظر إلى هذا النظام نظرة آلية مقررة، بل نظرة ذاتية نفسية مرتبطة بالموقف والقائل والسامع، ولهذا لم يكن غريبًا أن تكون أمثلة التمرد على القاعدة النحوية أو التركيبيّة أكثر من الأمثلة المؤكدة لصرامة هذه القاعدة.

ومن ثم لم يكن غريبًا أن تكون نسبة عالية جدًّا من أمثلة وشواهد النحو من الشعر،

الذى هو فى صميمه محاولة خروج مستمرة على الدلالة المعجمية، وعلى الاستعمال النمطى للغة.. أى أنه استعمّل فيما لا يصلح له - وهو النحو - ليتجاوزه إلى ما هو أصلح له، وهو البلاغة.

ومن هنا كان النحاة واللغويون من واضعى أسس البلاغة العربية من حيث لا يتعمدون ذلك.

تبقى قضية «السراب»، ودور النقد العملى فى اقرار نظرية نقدية عربية، وهو ما سنحاول أن نشير إليه بكلمة.

المسموع والمقروء:

لقد بدأ البلاغيون والنقاد من هذه البداية السليمة التى سبق إليها الرواة واللغويون ثم النحاة، أى البدء بأصغر وحدة فى الكلام، وتطوروا بها إلى مدى ليس بالقصير، ولكنه لم يصل بهم إلى النهاية الحقيقية لرحلة البحث فى أسرار الجمال الفنى. حين نتوقف عند كتاب مثل «مفتاح العلوم» للسكاكى (يوسف بن أبن بكر على السكاكى - ت ٦٢٦ هـ).

نجد مادته قائمة على بحوث فى مجالات: الصرف والنحو، والمعانى، والبيان، والبديع، والاستدلال، والعروض، والقافية.

فإذا كان هذا الكتاب يُصنَّفُ عادة بين كتب البلاغة، فإن هذا المحتوى فى ذاته يدل على اتساع أفق المؤلف وعمق بصيرته فى تحديد مفهوم البلاغة، من حيث هى معالجة للأسلوب فى جميع هذه المستويات التى يعنيها علم الصرف واهتمامه بالأصول وحروف الزيادة، ودلالة الزيادة، والاشتقاق، بمستوياته الثلاثة، وفى مقدمة السكاكى لكتابه يشير إلى أن النحو لا يتم إلّا بعلمى المعانى والبيان.

وقد سبق عبد القاهر إلى الربط بين النحو وعلم المعانى، غير أن السكاكى يرى أن علم المعانى لا يتم - هو الآخر - إلا بدراسة الحد والاستدلال، أى المنطق بشكل عام.

وإذًا فإن التحليل الفنى للأسلوب - بعبارة عصرية - لا يتم إلّا بالوفاء بحق هذه العلوم جميعًا. يقول السكاكى - فى مقدمة القسم الأول - عن علم الصرف: «إن اعتبار

الأوضاع فى الجملة مضبوطة أدخل فى المناسبة من اعتبارها منتشرة، وأعنى بالانتشار ورودها مستأنفة فى جميع ما يحتاج إليه فى جانب اللفظ من الحروف والنظم والهيئة، وكذا فى جانب المعنى من عدة اعتبارات تلزمه، وبالضبط خلاف ذلك.

وتقريره أن إيقاع القريب الحصول أسهل من البعيد، وفى اعتبارها مضبوطة تكون أقرب حصولا لاحتياجها إذ ذاك إلى أقل ما تحتاج إليه على خلاف ذلك، ويظهر من هذا أن اعتبار الأوضاع الجزئية، أعنى بها المتناولة للمعانى الجزئية يلزم عند إمكان ضبطها أن تكون مسبوقة بأوضاع كلية لها».

وهذا الاقتباس أقوى دفاع عن السكاكى، وأهم موجبات توجيه اللّوم إليه من البلاغيين المحدثين.

ذلك لأنه يقدم أفكارًا ومبادئ قويمة، واسعة المدى، ولكن التركيز الحاد فى العبارة يدفع بها إلى الالتباس، وربما التناقض، مما يجعل الهدف غامضًا أو غير مكشوف، وقد يعنى فى النهاية أن معلّم البلاغة خانته بلاغته فى ذلك.

وليس لنا إلّا أن نجتهد فى فهم عبارة السكاكى، غير أننا نضعها فى ضوء عبارة أخرى تصدرت الباب الثانى مما كتب عن علم الصرف تحت عنوان: «فى الطريق إلى معرفة الاعتبارات الراجعة إلى الهيئات»، إذ يبدأ فيذكر أن القاعدة هى: «مراعاة الضبط وتجنب الانتشار»، فيقول: «اعلم أن الطريق إلى هذه الاعتبارات على نحو الطريق إلى الاعتبارات الأُوَل، من انتزاع كُلِّىٍّ عن جزئيات، وسلوكه هو أن تعمد لاستقراء الهيئات فيما يتناوله الاشتقاق متطلبًا بين متناسبها رد البعض إلى البعض عن تأمل تتفتح له أكمام المناسبات المستوجبة للرعاية، هناك مصروف الاجتهاد فى شأن الرد إلى اعتبار أبلغ ما يمكن من التدريج فيه، فاعلا ذلك عن كمال التنبه لمجاريه وشواهده وما يضاد ذلك، ضابطًا إيّاها كلَّ الضبط فى أصول تستنبطها وقوانين، وكأنى بك وقد ألفت فيما سبق أن أكون النائب عنك فى فطانة الاستقراء ومداحض التأمل...» إلخ.

لقد استعمل السكاكى لفظى: الضبط والانتشار فى دلالتين بينهما اختلاف. يقرر فى النص الأول أن الضبط أدخل فى المناسبة من الانتشار، وهذا يعنى - فيما نرى - أن صياغة الكلام فى حدود القاعدة وكما تتطلب أصول علم الصرف والنحو أدخل فى أسس

هذا العلم من مخالفة النظام الآلى الطبيعى للجملة وللكلمة.

لكنه لا يلبث أن يشير إلى أن هذا الكلام الخاضع للقاعدة هو الأقرب إلى السهولة، أما الانتشار فإنه الذى يحتاج إلى جهد، لأنه وإن خالف القاعدة فإنه ليس عشوائيًّا فى ترتيبه، وإنما يخالف لأسباب طارئة، فورود الكلمة أو الجملة على نظام مستأنف، أى مبتكر من عند الكاتب يحتاج إلى اكتشاف تعليل أو سبب لهذه المخالفة، تصير به هذه الأوضاع المستأنفة أدخل فى النظام - بهذا المعنى - من خضوعها للنظام الآلى المسبق الجامد، فهذا النظام المبتكر وإن يكن جزئيًّا ينبغى أن يستمد من تصور كلى، وأن يكون تفريعًا عليه، وعودة إليه.

وهذا ما يعنيه النص الثانى، وإن يكن فى ظاهره محدودًا بمراعاة الأصل فى الاشتقاق، لكن فكرة علاقة الجزء بالكل، أو صدور الجزئى عن كلى لا تزال راسخة، وهذا يتطلب استقراء المفردات والتراكيب والعلاقات، «ورد البعض إلى البعض عن تأمل تتفتح له أكمام المناسبات المستوجبة للرعاية»، وهذا يعنى -فى النهاية- إكتشاف «شبكة» العلاقات فى العمل الفنى وخصائص الأسلوب كما تتجلى فى علاقة الجزء بالكل من حيث توارد ظواهر صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية ومنطقية، ومحاولة اكتشاف دافع أساسى وراء هذه السلسلة من الظواهر المميزة. فالسكاكى يرى أن هذا الانتشار ليس خاليًا من المعنى، إنه مخالف للضبط، ولكنه يخضع لنوع آخر من الضبط ينبغى اكتشافه بالاستقراء أولا، ثم بالتأمل الذى «تتفتح له أكمام المناسبات المستوجبة للرعاية» بعد ذلك.

الكلمة الشعرية:

لم تكن القفزة الزمنية بين متقدمى النحويين ومتأخرى البلاغيين بغير هدف، لقد أردنا أن نكشف مسار الفكرة من البداية إلى النهاية.

وطبيعى أن البلاغيين لم يتوقفوا عند ما بدأ به علماء اللغة، لقد شاركوهم البدء من الجزء، والعناية بالكلمة، والجملة، ولكنهم تجاوزوهُم إلى إبراز أهمية الذوق وصلته بالحواس والشعور، فلم تعد الكلمة مقبولة أو مرغوبة لمجرد أنها مؤلفة من حروف أو أصوات متوازنة فى قرب أو بعد المخارج، وإنما أصبح هذا الجانب الآلى جزءًا من أسباب الجمال،

وليس كل هذه الأسباب. إن تاريخ الكلمة وما حملته من معان عبر مراحل استعمالاتها، وارتباطها بمواقف وحالات نفسية، وموقعها بين جاراتها من الكلمات الأخرى، كل ذلك أصبح يحدد درجة الجمال فى هذه الكلمة.

والذى لم يصل إليه اللغويون أو البلاغيون هو الامتداد بهذه الرؤية إلى درجة من الشمول تضع العمل الأدبى كله فى إطار موحد، وتنظر إليه كالنسيج الممتد، لتأخذ الكلمة أو العبارة موقعها فى هذا النسيج الشامل، ومن ثم يدخل عامل التكرار والمغايرة والمخالفة والاشتراك والمقابلة والتضاد.. إلخ فى إكسابها قدرًا من الحُسْن أو الأهمية، من حيث الجرس الصوتى والدلالة معًا. حين يشير ابن سنان الخفاجى (صاحب: سر الفصاحة - ت ٤٦٦ هـ) إلى أن تسمية الغصن غصنًا أو فننًا أحسن من تسميته عسلوجًا، وأن أغصان البان أحسن من عساليج الشوحط فى السمع، فإنه كان يعلن عن دور الذوق فى انتخاب ماتسمح به قوانين الأصوات واللغة، وقد يمارى البعض فى وجود ألفاظ شعرية وغير شعرية، وقد نكون مع هؤلاء من حيث ننكر أن يكون اللفظ معزولا عن سياقه قابلًا للحكم له أو عليه، إذْ يرتبط اللفظ بوظيفته وموقعه، ولا وظيفة أو موقع فى عزله عن المعنى، ومع هذا فإننا نحترم تفرقة القدماء بين نوعين من الألفاظ حتى قالوا: القلب والفؤاد والكبد والسَّحْر والنحر والجِيد والترائب والصدر والثغر والثنايا والريق - من ألفاظ الشعر، بخلاف: المخ والحلق والأضراس والأسنان والمعدة والبطن والأمعاء والطحال. فكما ترى فإنها جميعًا ليس فيها ما يُكره من ناحية التركيب الصوتى، وهى متقاربة المعنى، ودلالتها جميعًا حسية، فكيف فرّ ق الذوق بينها؟ أغلب الظن أن ذلك يرجع إلى «تاريخ» الكلمة، وتقلّبها فى الاستعمال، واعتيادها القدوم إلينا فى صحبة من الألفاظ ذات المعانى التى تغمرها باللون والرائحة والهيئة.

قد نجد كلامًا عن أضراس البعير، وأسنان الذئب، وبهذا يتحدد مجال الاستعمال، إلى أن يقتحم شاعر كبير عالَمَ هذه الكلمة أو تلك، فيضعها بعبقرية إدراكه فى سياق جديد.

فلم يكن غريبًا أن نجد «الأسنان» فى شعر الغزل، بل فى الغزل العذرى الذى زعموا أنه غايةٌ فى السمو الروحى والبعد عن مظان المادة والشهوة.

ولعلنا نذكر كيف حكموا على كلمة «أيضا» بأنها غير شعرية، إلى أن قال شاعرٌ أبياته

المشهورة عن ورقائه الهتوف بالضحى، وختمها بقوله:

غير أنى بالجوى أعرفها وهى أيضًا بالجوى تعرفنى

وبهذا البيت حصل على البراءة لـ«أيضًا» وأصبحت فى منطقة المسموح به، بعد أن كانت ضمن الممنوعات.

لنقل إذًا إن اللفظ بدايةٌ صحيحة، والصوت ركيزة أساسية، والدلالة والسياق يحولان دون استبداد المعنى المعزول والتركيب الصوتى بمنح درجة اللياقة الفنية، ولنقل ثانيًا: إن الألفاظ محكومة بتاريخها، كما أنها محكومة ببنائها وتركيبها مع غيرها، وإنها لهذا يمكن أن تتبادل مواقع الجودة وعدم الجودة.

ولنقل ثالثا وأخيرًا: إن هذا المبحث قد نال قدرًا لا يستهان به من اهتمام المتقدمين والمتأخرين، ولكنه لم يصل إلى غايته لتأخر اكتشاف مفهوم الوحدة فى العمل الفنى.

ثم جاء عبد القاهر:

لقد اقتربنا أكثر من مرة، من المنطق الذى يحكم النظرية البنائية - أو البنيوية - فى تحليل العمل الأدبى، ولكننا تجنبنا الإشارة أو التنظير، رعاية لاستقلال مناهج النقد والبلاغة فى لغتنا، ولأنّ أوجه التناظر أو التشابه فى رأينا فى حدود الكلمات أو الإشارات العابرة، ولم تصدر عن إدراك نظرى عميق، وأكثر من ذلك لم توضع مطلقًا - تقريبًا - موضع التطبيق.

وهذه هى المسألة الثانية التى أشرنا إليها من قبل، فإنه برغم أن النزعة العملية هى الغالبة على تيار النقد العربى، فنادرًا مانجد هذا النقد العملى يستند ألى معالم نظرية واضحة.

وهذا يعنى مرة أخرى أن المبدأ صحيح، لكنه لاينتهى إلى غاية سليمة من الوجهة المنهجية، وهذا ماقصدناه بالربط بين المنبع والسراب...

فليس هناك مصب محدد، تنتهى إليه الروافد كما ينبغى أن يكون عليه الأمر، إلى أن جاء الشيخ الإمام عبدالقاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) الثمرة الناضجة لخمسة قرون من

الثقافة الشفوية والمدونة، وكان اهتداؤه، أو لنقل تنظيمه لأفكار واجتهادات سابقيه، وإضافاته الذوقية، وبصره بأوجه الاختلاف فى الأساليب، مما تجمع أخيرًا تحت عنوان «نظرية النظم»، عملا فذًا فى تاريخ البلاغة والنقد.

«ونظرية النظم» تبدأ بملاحظات عامة فى «أسرار البلاغة» لتستقر على أسسها وتأخذ مجالها التطبيقى كاملا فى «دلائل الإعجاز» ونحسب أن الذين يرون أن هذه النظرية قد قصد بها عبد القاهر أن يلغى التناقض بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى فى النقد الأدبى، يتعجلون بتسجيل هذه الفكرة اعتمادًا على كلمات «أسرار البلاغة»، ولو أمعنوا النظر فى «دلائل الإعجاز» لانتهوا إلى ما انتهى إليه الدكتور محمد مندور (فى كتابه: النقد المنهجى عند العرب)، من أنّ مذهب عبد القاهر هو أصّح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوربا فى أيامنا هذه، وهو مذهب العالم اللغوى السويسرى فردناند دى سوسير. لقد سبق عبد القاهر ففطن إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات. يقول:

«ومن البيّن الجَلِيِّ أن التباين فى هذه الفضيلة، والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ، كيف والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًّا من التأليف، ويُعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب... وفى ثبوت هذا الأصل، ما تعلم به أن المعنى الذى كانت له هذه الكلم بيت شعر أو فَصْل خطاب هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحكم - أعنى الاختصاص فى الترتيب - يقع فى الألفاظ مرتبًا على المعانى المرتبة فى النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل..»

أما فى «دلائل الإعجاز» فإن عبد القاهر يتطرق إلى تفاصيل تكشف عن رؤيته النقدية الأصيلة ومنهجه الجديد - الذى لانوافق على وصفه بمجرد التوفيق بين اللفظ والمعنى - إذ يرى العمل الفنّى، فى شكل شبكة من العلاقات، وِحْدَتُها الصوت اللغوى، والكلمة، ثم العلاقة، والموقع. يقول:

«هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل فى الدلالة، حتى تكون هذه أدلَّ على معناها الذى وضعت له، عن صاحبتها على ماهى موسومة به؟ حتى يُقَال إن رجلاً أدلّ على معناه من «فرس» على ما سُمِّىَ به؟ وحتى يتصور فى الاسمين الموضوعين لشىء

واحد أن يكون هذا أحسن نبأ عنه، وأبيّنَ كشفًا عن صورته من الآخر؟ فيكون «الليث» مثلا أدل على السبع المعلوم من الأسد.. وهل يقع فى وهْمٍ - وإن جهد - أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه، من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية؟ أو أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن، ومما يكد اللسان أبعد؟ وهل تجد أحدًا يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلاّ وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعانى جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفى خلافه: قلقة ونابية، ومستكرهة، إلاّ وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنُّبوّ عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلتق بالثانية فى معناها، وأنّ السابقة لم تصلح أن تكون لِفْقًا للتالية فى مؤداها؟».

هذا إجمال، أو مقدمة لما يريد شيخ النقاد القدماء من نظرية النّظم. الأساس الأول فيها أنه لا تفاضل بين الأسماء فى الدلالة على المسمى، ولكن هذا لا يعنى ألا تفاضل بين الأسماء فى الاستعمال، وقد أسرع إلى بعض الخواطر أن القول باستمداد اللفظ المفرد لقيمته الجمالية من موقعه فى السياق يعنى ألا فضيلة له فى ذاته، ولكن استعادة كلمات عبد القاهر تشير صراحة إلى فضل كلمة على مرادفها، أو كلمة على أخرى من حيث الألفة والخفة والامتزاج وسهولة النطق، هذا يعنى فى النهاية أن «الصوت اللغوى» لم يسقط من اعتبار عبد القاهر، وأن تركيب الكلمة فى ذاته يكتسب أهمية بالغة فى صميم نظرية النظم ذاتها، لأنّ الملاءمة والمؤانسة بين لفظ وآخر، مما أشار إليه، لا تتوقف عند المعنى المجرد، بل المعنى المجسد فى بناء لفظى وعلاقات صوتية ثم دلالات معنوية بعد ذلك.

دعنا من تبسيطه الشديد فى شرح مراده من النظم: «ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها» فإنه لا يريد أن يقول فى شكل نصيحة للمؤلف المبدع: اتبع فى أسلوبك الفنى قواعد وأصول تركيب الجملة كما قررها علم النحو، بل يوجه هذه النصيحة التحذيرية إلى الناقد، ومؤدّاها أنه إذا أحسست بروعة البناء الفنى للأسلوب، فإن فى هذا البناء نفسه سر الجمال، وعليك

اكتشافه من خلا ل سلسلة العلاقات التى تحكم أركان التعبير اللغوى، من حيث التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والفصل والوصل... إلخ، وهذا عمل تالٍ لاستكشاف وجهٍ لاختيار كل مفردةٍ بذاتها، وممتزج باستقصاء الصور الفنية الماثلة فى ألوان المجاز المستخدم، وما بين هذه الصور من علاقات، وإذا كان عبد القاهر قد أورد فى نماذجه التطبيقية أمثلة تكشف عن جمال التجنيس، مثل قول الشاعر:

ناظراه فيما جنى ناظراه أو دعانى أمت بما أو دعانى

ومثله كثير، فإن هذا يعنى أنه نظر إلى البناء الصوتى نظرة متوسعة، وليست قاصرة على التلاؤم أو السهولة فى اللفظ المفرد، بل تمتد حتى تأخذ شكل الإيقاع المتناغم على مساحة الجملة كلها.

وهذا يعنى فى النهاية أن الأمثلة المباشرة التى استعان بها فى تبسيط معنى النظم: زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق.. لم يُرِد منها إلا الإشارة إلى الفروق الدقيقة التى ينبغى أن يحتاط الناقد فى تلقيها وتفسيرها واستخراج مكنون معناها بعد أن يكون قد اهتدى إلى وجه الملاءمة واليسر لها فى موقع كل مفرد منها.

ولا يقصر عبد القاهر نظرته إلى التأثير أو العلاقات على أنه تأثير متقدم فى متأخر، وإنما يرى التأثير ماثلاً فى علاقة تبادلية تتحرك فى الاتجاهين فى وقت واحد. يقول:

«واعلم أن مما هو أصل فى أن يدق النظر، ويغمض المسلك فى توخى المعانى التى عرفت، أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها فى بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج فى الجملة إلى أن تضعها فى النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه ها هنا فى حال ما يضع بيساره هناك، نعم، وفى حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولَيْن، وليس لما شأنه أن يجئ على هذا الوصف حد يحصره، وقانون يحيط به، فإنه يجئ على وجوه شتى وأنحاء مختلفة».

وإذا لم يكن هدف هذه الكلمات تقديم دراسة عن عبد القاهر، بل التنبيه إلى منهجه، من حيث نحن مقبلون على ما يذكر به، فإننا نكتفى بإيراد نموذج صغير جدًّا من تحليلاته اللغوية وفق نظريته فى النظم. يقول فى قول ابن المعتز:

وإنّى على إشفاق عينى من العدا لتجمح منّى نظرةٌ ثم أُطرقُ

«فترى أن هذه الطلاوة وهذا الظرف إنما هو لأنْ جعل النظر يجمح وليس هو كذلك، بل لأنْ قال فى أول البيت «وإنّى» حتى دخل اللام فى قوله «لتجمح» ثم قوله «مِنّى»، ثم لأنْ قال «نظرة» ولم يقل «النظر» مثلاً، ثم لمكان «ثم»، فى قوله: «ثم أطرق»، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف، وهى اعتراضه بين اسم إنّ وخبرها بقوله: على إشفاق عينى من العدا». وعبد القاهر يدخل موسيقى الشعر فى اكتشاف عناصر الجمال فى الأسلوب، وإذاً فإنّ «الإيقاع» عنصر أساسى فى بناء أسلوب فنى، وتحليل اللغة لا يعنى إهمال الجانب الصوتى، فاللغة - فى النهاية - أصوات مركبة، وإذا كان قد سكت عن أهمية المقاطع الصوتية فى هذا البيت، فإنه قد فعل بالنسبة لأبياتٍ أخرى، حتى لقد نثر قول ابن المعتز:

سالَتْ عليه شِعَابُ الحَىِّ حين دعا أنصارَه بوجوه كالدنانيرِ

فَجَعَلَهُ: «سالتْ شعابُ الحىِّ بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره» ونبه إلى البوْن الشاسع بين البيت، وتركيبه تركيباً نثريًّا، وليس الفرق هنا فرقاً فى التقديم والتأخير وحسب، من الصحيح أن عبد القاهر اهتم بموقع الجارّيْن والظرف، ولكن تغيير موقع أى واحد منها لا يعنى مجرّد تغيير للنظم، أى للترتيب والعلاقة، بل يعنى تغيير أو تحطيم الإيقاع أصلاً، وهذا أمر مسلّم إذْ هو مرتبط بمواقع وترتيب الكلام فى الجملة، بل إن عبد القاهر يقرر: «إنّ فى الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته».

هل يعنى هذا كله أن عبد القاهر قد سبق إلى النظرية البنائية؟

إننا لم نرد أن نقول ذلك على التحديد، ولكن عبد القاهر لم يكن بعيداً عن جوهر هذه النظرية، وإذا كان العرف البلاغى قد وصف اللفظ المفرد بالفصاحة، والأسلوب بالبلاغة، فإن هذا الناقد قد وصف الكلام بالفصاحة، كأنه ينظر إلى الكلام المركب وكأنه كلمة واحدة، غير أن عبد القاهر لم يقم بتحليل نص شعرى، فى صورته الكاملة، وهذا النقص لاحق بأكثر الدراسات النقدية العملية فى تراثنا، حتى أولئك الذين شرحوا بعض القصائد، مثل شراح المعلقات، وديوان الحماسة، وقصائد المتنبى، كان شرحهم يزحف فى

أعقاب الشاعر بيتاً بعد بيت، دون أن يُعنى هذا الشرح بإلقاء نظرة شاملة على خريطة القصيدة، أو بنائها الشامل، وحركتها المتكاملة.

لقد كان عبد القاهر مبدعاً حَقًّا فى تحليلاته لنماذج الشعر التى اختارها، ولكن الاهتمام بالجزء يجذب الانتباه إلى حيوية المعنى، وهذا هو بالضبط ما فعله عبد القاهر، أما اكتشاف آفاق العمل الفنى فى تكوينه الشامل، فإنه يجذب الانتباه إلى مساحة المعنى ويضفى أهمية على الشكل، الذى ينبغى أن يكون حاضراً فى كل تقويم نقدى جاد، لأن العمل الفنى - فى النهاية - شكل يتكشف عن معنى.