الفصل الرابع

فاعلية البناء اللغوي

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الرابع

فاعلية البناء اللغوي

تعددت نظرات النقاد العرب القدامى فى تأثير النص الأدبى فى نَفْسَىْ المتلقى العادى والمتذوق 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.

والواقع 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 يحاكى الطبيعة بغرض إكمالها والمساعدة على فهمها، والتأثير فى نفس المتلقى

لهذه الصورة التى تدخلت هذه القوة فى صياغتها على نحو من التدبر والإحكام.

وتدل نظرات النقاد العرب فى هذه الصورة، كصورة كل من التشبيه والاستعارة والكناية – على أنهم يسلمون بقوة الخيال فى بنائها، ولكنهم لم يتناولوا طبيعتها الكلية إلا على نحو نادر وقليل[1]، وهم فى ذلك قد التقوا مع نقاد اليونان الذين اعتنقوا الاتجاه التحقيقى، ورأوا "أن العبقرى ليس هو الذى يطلق العنان لخياله، وإنما هو الذى يستكشف الكليات، والكليات لا تدفع الخيال للنشاط فحسب، بل تحدّ أيضًا من الانطلاق"[2]. وعلى هذا جاء تناول نقادنا العرب كالجاحظ وابن قتيبة والمبرد وثعلب وابن المعتز وغيرهم – جاء تناولهم الخيال من زوايته الجزئية المحدودة، دون التعرض لطبيعته الكلية التى تراعى عند بناء الصورة.

ولكن هؤلاء النقاد وغيرهم ممن اصطلح على تسميتهم بالنقاد المتفلسفين أمثال الفارابى وابن سينا وأبى حيان التوحيدى – قد التفتوا إلى وظيفة "الخيال" التأثيرية فى ضوء دراستهم "قوى النفس الإنسانية"، حيث قرروا أن الخيال يملك سلطة التأثير على قوة نفس الشاعر النزوعية" Conation التى تعكس حالته العقلية المصاحبة

---

(1) د. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة ـ بيروت ـ صـ١٤١.
(2) السابق صـ١٤٣.

للإثارة والاندفاع، أو الفعل الإرادى، أو التى تعكس النزعة الشعورية للفعل[1]. كما أن الخيال أو القوة المتخيلة المفكرة – على نحو ما وصفها الفارابى[2] 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 وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب". [3] وفضلاً عن ذلك رأوا فى ضوء هذه الفاعلية "للخيال أو القوة المتخليلة" – 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 التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا – شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشىء الذى يشبه ما نعاف؛ فإننا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشىء أنه مما يعاف فننفعل فيما تُخيِّله لنا الأقاويل الشعرَية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك، كفعلنا فيما لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك

---

(1) معجم علم النفس صـ٢٦.

(2) المدينة الفاضلة صـ٥١، ٥٢.

(3) د/ جابر عصفور: الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، ط (٢) بيروت ١٩٨٣ صـ٣٨.

القول."[1]. فالفارابى فى هذا النص يقصد أن "التخييل"، أو الفن الشعرى الذى أثمره الخيال - يملك القدرة على التأثير فى نفس المتلقى لأنه يثير فيها الانفعال به والتفاعل معه سلبًا أو إيجابًا، وهذا يعنى أن "التخييل" إذا تضمَّن أمرًا أو صورة غير مقبولة لدى النفس المتلقية - عافتها - النفس - ونفرت منها، وإذا احتوى على أمر أو صورة محببة إليها انفعلت به؛ فتقبل عليه وتطمئن إليه.

وقد نص الفارابى على وظيفة أخرى "للتخييل الشعرى" أو الصورة المصوغة على نحو تخيُّلىّ - وهى "استفزاز المتلقى" 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 بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل فيكون منه بالعجلة قبل أن يستدرج برويته ما فى عقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلا، أو يتعقبه فيرى أن لا يتعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر"[2].

---

[1] إحصاء العلوم صـ ٨٣ ـ ٨٤.
[2] إحصاء العلوم صـ٦٨ ـ ٦٩.

وفى ضوء هذا الوعى بطبيعة "التخيل" أو الخيال الفنى، وبطبيعة النفس المتلقية للفن الشعرى الذى تَدخَّل الخيال فى صياغته – وجه نقادنا وبلاغيونا نظرات دقيقة إلى "الصورة المتخيلة"، قاصدين بها الكشف عن تأثيرها فى نفس المتلقى لها، وقد وضحت هذه النظرات المستكشفة للتأثير أكثر ما وضحت فى ثلاثة أنواع من التصوير هى: "التصوير القائم على التضاد والتباعد، والتصوير المعتمد على البشاعة والتنفير، 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 فى صورة فنية واحدة، وأن ذلك يؤدى إلى استفزاز نفس المتلقى وتنبيهها، وإثارة أحاسيس الاستغراب والدهشة والتعجب فيها، على نحو ما تبينه تحليلات كل من "المبرد (-٥٨٢هـ) وعبد القاهر الجرجانى (- ١٧٤هـ) فى موضع الحديث عن نوع من التشبيه القائم على قوة التخيل الفنى، التى تَبْنى الصورة بعنصرين متضادَّين أو أكثر، أو التى تكون لها "القدرة على الجمع بين العناصر المتنافرة" (١).

---

(١) النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى صـ٤٨.

ويظهر ذلك فى تصوير اشتمل عليه بيتان أوردهما المبرد[1] وهما للأخيطل[2].

كأنه 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 فى صورة البيت الأول بين العاشق الذى ينبض قلبه بالحياة والحب، والمصلوب الذى خمدت فيه جدوة الحياة، ومن حيث بُعد العلاقة أيضًا فى صورة البيت الثانى، بين المصلوب الموشك على الموت، والشخص القائم من نومه يدفع عن نفسه الكسل بتنشيط جسمه، فيعمد إلى مدّ ذراعيه وفتح عينيه ليبدأ يومًا جديدا. فهذا البُعد الماثل بين طرفى الصورة فى كل من البيتين دليل على قدرة التخيل الابتكارى، الذى يثير فى نفس المتلقى أحاسيس "التعجب والدهشة والإعجاب"، والذى يوفق ويؤلف "بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين المتشابه

---

(1) الكامل فى اللغة والأدب: ١٤/٣.

(2) انظر: ابن المعتز: طبقات الشعراء ص١٩٥ ـ ١٩٦، وصلاح الدين الصفدى: الوافى بالوفيات. تحقيق ريتر استنبول ١٩٥٣ ـ ١٠٣/١ وفى أسرار البلاغة لعبد القاهر صـ١٧١. (يوم الوداع) وليس يوم الفراق كما هو عند المبرد.

والمختلف، بين المجرد والمحسوس، بين الفكرة والصورة، بين الفردى والعام، وهى التى تجمع بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام" [1].

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 الشيئين 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 الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة – أنك ترى الشيئين مثلين متباينين – ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة فى السماء والأرض، وفى خلقة الإنسان وخلال الروض، وهكذا طرائف تتثال عليك إذا فصلت هذه الجملة، وتتبعت هذه اللمحة، ولذلك تجد تشبيه البنفسج فى قوله[2]:

---

[1] د/ مصطفى بدوى: كولردج. دار المعارف بمصر صـ٩٣.

[2] نسب البيتان إلى ابن المعتز كما فى ديوان المعانى للعسكرى ٢٤/٢، وفى السفينة لابن مباركشاه ١٥٧ وفى تقديم أبى بكر لابن حجة ٢١٩ ـ ٢٢٠، وأنوار الربيع لابن معصوم صـ٦٥٤ وقبلها بيت ثالث هو:

بنفسج جمعت أوراقه فحكت كخلاء تشرب دمعا يوم تشتيت

والثلاثة نسبها العباسى فى معاهد التنصيص صـ٢٠٣ لابن الرومى.

ولا زَوَرْدِيَّةٌ تزهو بزرقتهـــا بين الرياض على حُمْرِ اليواقيت
كأنها فوق قاماتٍ ضَعُفْن بهـا أوائل النار فى أطراف كبريتِ

- أغرب وأعجب وأحق بالولوع، وأجدر من تبشبه النـرجس [يمداهن درّ حشوهن عقيق]؛ لأنه أراك شبها لنبـات غـض يرف، وأوراق رطنة ترى الماء منها يشف. من لهب النـار فى جسم مُستَوْل عليه اليبس وباد فيه الكلف. ومبنى الطبـاع وموضوع الجبلة على أن الشىء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعـدن لـه - كانـت صبابة النفوس به أكثر، وكان الشغف منها أجدر، فسواء فى إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب - وجـودك الشىء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شىء لم يوجد ولم يعرف من أصله فى ذاته وصفته. ولو أنـه شـبه البنفسـج ببعض النبات، أو صادف له شبها فى شىء من التلوّنـات - لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ" [1].

ويظهر من هذا البيان التحليلى أن هذه القدرة التـى يتسـم بهـا الخيال، قادرة على بناء الصورة من عنصـرين متباعـدين أشـد التباعد، ومتنافرين غاية التنافر، ومتضادين أعمق التضـاد، بـأن

---

[1] أسرار البلاغة صـ ١١٦ ـ ١١٨.

يكون كل واحد منهما من مجال مغاير لمجال الآخر، على نحو ما نرى فى 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 لونى الوردة وأوائل النار بوجه شبه أو برابط وهو "اللون البنفسجى المائل إلى الزرقة" فى كل منهما رغم تباعد الموطن والمجال[1] 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 ألفت بين الأشياء المتنافرة، والأجزاء المتباينة تأليفًا مثيرًا عبر عنه القدماء بقولهم: "إن أكثر العلماء تائهون فى بحر هذه القوة

---

[1] انظر السكاكى: مفتاح العلوم. طبعة صبيح ـ القاهرة ١٩٣٧ ود/حسن البندارى علم البيان صـ٨٧.

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" [1].

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 وحَسُن – لم يكن ذلك اللطف وذلك الحسن إلا لاتفاق كان ثابتًا بين المشبه والمشبه به، من الجهة التى بها شبّهت إلا أنه كان خفيًا لا ينجلى إلا بعد التأنق فى استحضار الصور وتذكرها، وعرض بعضها على بعض، والتقاط النكتة المقصودة منها وتجريدها من سائر ما يتصل بها" [2]، كما يعززها أن براعة الشاعر المعتمدة عليها فى "الوقوع" على الصلات والعلاقات الخفية بين الأشياء المتباعدة والأمور المتنافرة، وفى "ضم" ذلك فى صورة

---

[1] رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء دار صادر بيروت ١٩٥٧، ٤٢٠/٣.
[2] أسرار البلاغة صـ ١٣٩ ـ ١٤٠.

فنية واحدة، هذه البراعة تثير فى نفس المتلقى- أحاسيس الدهشة والاستغراب، و"تضيف إليه خبرة جديدة تعمق إحساسه بالحياة" [1].

والحق أن عبد القاهر هنا قد أفاد من فكرة الجمال الكامن فى الصناعات المادية، وذلك بقوله: "وذلك بيّن فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التى تنسب إلى الدقة، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافًا فى الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم والائتلاف أبين - كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب"[2].

ويقوى عبدالقاهر 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[3]:

وكأن البرق مصحف قار فاتطباقا مرة وانفتاحا

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

---

(1) د/ عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر فى النقد العربى القديم، مكتبة الشباب - القاهرة ١٩٨٠ صـ١٨٣.

(2) أسرار البلاغة صـ١٣٦.

(3) ديوانه صـ ١٣٢.

وعنصر هيئة انطباق الورق وانفتاحه مـرة بعـد أخـرى. أو أن الصورة بعبارة أخرى - لم ينظر المتلقى فيها "من جميع أوصـاف البرق ومعانيه إلا إلى الهيئة التى تجدها العين له من انبساط يعقبـه انقباض، وانتشار يتلوه انضمام، ثم فَلِى نفسه عن هيئات الحركـات لينظر أيهما أشبه بها، فأصاب ذلك فيما يفعله القارئ من الحركـة الخاصة فى المصحف، إذ جعل يفتحه مرة ويطبقه أخرى" [1].

فالعنصران على هذا النحو يؤثران فى نفس المتلقـى فيثيـران بجمعهما معا مشاعر الدهشة والإعجاب والأنس والطـرب، وهـذه الاستجابة لا تتحقق إلا بأن النفس تدرك اتفـاق العنصـرين رغـم اختلافهما، وتقاربهما رغم تباعدهما. ومن ثم يقول عبدالقاهر معللا لذلك: "ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك، وإيناسه إياك لأن الشـيئين مختلفان فى الجنس أشد الاختلاف فقط، بـل لأن حصـل بـإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه، فمجموع الأمرين – شـدة ائتلاف فى شدة اختلاف – حلا وحسن وراق وفتن" [2].

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

---

[1] أسرار البلاغة صـ ١٤٠.
[2] السابق صـ ١٤٠.

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

والحق أن كلا من عزرا بوند وإليوت قد اعتمد على الفكرة التى طرحها صمويل تيلر كولردج (Samuel Taylor Coleridge ١٧٤٤ – ٤٣٨١م) الخاصة بقدرة الخيال الشعرى الخلاقة على التصوير الفنى، وذلك بالتأليف بين العناصر المتضادة المنتخبة من الطبيعة والواقع؛ فقد عرف هذه القدرة بأنها قوةٍ يمكن أن تؤلف بين العناصر المتضادة أو المتنافرة التى يلاحظها ويجمعها الشاعر من الطبيعية[٣].

---

(١) النقد الجمالى صـ٦٣.
(٢) السابق ، صـ٦٣.
(٣) السابق ، صـ 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 هدفًا 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 دائمًا 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، وبالتالى لا نتوقع لها أن تحدث إثارة فى نفس المتلقى[1]. 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.

---

[1] النقد الجمالى ، صـ ١٠٢.

وأما النوع الثانى فهو (التصوير المعتمد على البشاعة والتنفير). 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 رشيق خلال بحثه "الصورة الفنية البشعة" التى وردت فى الشعر الجاهلى، وشعر العصور التالية، حيث استبشعتها الأذواق ونفرت منها رغم إحكام بنائها الفنى، فقال: "وقد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليل عن مثلها؛ استبشاعًا لها، وإن كانت بديعة فى ذاتها مثل قول امرئ القيس[1]:

وتعطو برَخْصٍ غيْر شَثْنٍ كأنه أساريعُ ظَبْيٍ أو مساويك إسْحِلِ

فالبنانة لا محالة شبيهة بالأسروعة، وهى دودة تكون فى الرمل... ونفس الحضرىّ المولد إذا سمعت قول أبى نواس فى صفة الكأس:[2]

تعاطيكها كفٌ كأن بناتها إذا اعترضَتْها العين صَفٌ مَدَارى

كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدّود فِى بيت امرئ القيس، وإن كان تشبيهه أشد إصابة، أو فى بيت أبى تمام:[3]

---

(1) ديوانه صـ١٧ تعطو = تتناول. برخص = أراد به بنانا لينا، غير شنن = ليس بخشن. أساريع = دود صغار، ظبى = اسم رملة بعينها، إسحل = شجرة تتخذ من عروقه مساويك الأراك.

(2) ديوانه صـ ٦٣.

(3) ديوانه ٨٧/٣.

بسطت إليك بناتة أسروعًا تصف الفراق ومُقْلَةً يَنْبُوعَـــا

وقرب هذا عند (الحضرى المولد)، وهو مدح من قول حسان فى الهجو[1]:

وأمَّـكَ ســوداءُ نوبيَّــةٌ كــأن أناملهـــا الخُنظُبُ" [2]

ويتناول ابن رشيق أيضًا هذا النوع من التصوير فيقــول: "وقــد استبشع قوم قول الآخر يصف روضا:

كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد رَوَين مـــن الدماء

فهذا وإن كان تشبيها مصيبًا فإن فيه بشاعة ذكر الدماء، ولو قال من العُصْفُر مثلا أو ما شالكه لكان أوقع فى النفس وأقــرب إلـــى الأنس. وكذلك صفتهم الخمر فى حبابها بسلخ الشجاع وما جــرى هذا المجرى من التشبيه، فإنه وإن كان مصيبًا لعين الشــبه، فإنــه غير طيب فى النفس ولا مستقر على القلب، ومن ذلك قــول أبـــى عون الكاتب:

تلاعبها كفُّ المزاج محبّة لها، وليجرى ذات بينهما الأنْسُ

فتُزبد من تيه عليها كأنها غريرة خدر قــد تخبطها المسُّ

---

[1] ديوانه تحقيق د/ سيد حنفى حسنين صـ ٣٧١. الحنظب = دابة مثل الخنفساء. وقيل: هو ضرب من الخنافس طويل.

[2] العمدة ٢٩٩/١ ـ ٣٠٠.

فلو أن فى هذا كل بديع لكان مقيتًا بشعا، ومن ذا يطيب لـه أن يشرب شيئًا يشبه بزَبد المصروع، وقـد تخبطـه الشـيطان مـن المس؟!"[1].

ففى إطار بناء الصوة الخيالية الجزئية الماثلة فى "التشبيه" الواقع فى هذه الأشعار، يطرق ابن رشيق الأثر الذى يحدثـه التصـوير الخيالى فى نفوس المتلقين، فبيّن أنه على الرغم من صـحة بنـاء الصورة من حيث توافر العناصر المؤلفة لها، فإن هذا لا يشفع لها، ولا يؤدى إلى استحسان النفس لها، ولا ميليها إليهـا، ولا إقبالهـا عليها، وهذا يعنى أن الصورة خالية مـن الحُسـن، مجـردة مـن الجمال، وأنها ليست إلا صورة بشعة لا تستريح لها النفس؛ بسـبب أنها تصدم شعور المتلقى لها؛ فينفر منها ويعرض عنها. ويلتقى هذا التفسير بفكرة ابن سينا عن طبيعة التخييل أو الصورة المتخيلة فى جانبها السلبى الردىء، الذى "تنقبض" له النفس[2] فى مقابـل أنهـا "تنبسط" فى جانبها الإيجابى الحسن.

وعلى هذا فإن الشعراء فى الأشعار السابقة قد كونوا صـورهم الخيالية من تشبيهات صائبة، لكنها تثير فى النفس أحاسيس النفور، فقد شبه كل من امرئ القيس وأبى تمام "البنـان" "بالـدود"، وشـبه

---

[1] السابق صـ ٣٠٠ ـ ٣٠١.
[2] المجموع : الشعر صـ ١٥.

حسان أنامل أم الممدوح بحشرة طويلة تشبه الخنفساء، وشبه الشاعر "صورة شقائق النعمان" التى هى نوع من الورد ملأ الروضة – بصورة مجموعة من الثياب المتنافرة الظاهرة للعيان وهى مغمروة بدماء الجرحى والقتلى بجامع الاحمرار. والصور على هذا النحو لا تقع من نفس المتلقى موقعًا حسنًا، وتثير فيها أحاسيس النفور والتقزز والاستبشاع والكراهية.

ونستخلص من هذا أن ابن رشيق يريد فى المقابل أن تبنى الصورة الخيالية الجزئية بناء ينبغى 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 يفيده "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 وتوتّر

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

وقد عزز ابن رشيق فكرته هذه برأى الأصمعى[1] فى بيت النابغة[2]

نظرت إليك بحاجة لم تقضها نظر السقيم إلى وجوه العُوَّدِ

فعلى الرغم من صحة بناء الصورة التشبيهية وصوابها، من جهة توافر العناصر الأساسية المكوّنة لها فى هذا البيت، فإن الأصمعى رغب عن تشبيه نظرة المحبوبة التى تعكس حاجتها إلى العاطفة الصادقة بنظرة المريض التى تعكس استدرار الرحمة والعطف من نفوس الزائرين له، الذين يعودونه وهو فى فراش المرض؛ لأن التصوير حينئذ مثير لأشياء تصدم النفس وتنفرها؛ لأن الإنسان عادة لا يحب الاستماع إلى مظاهر المرض من ضعف وهزال وآلام، ولا إلى توابعه من موت وَرَحيل وفناء وبكاء. ولذلك فضل الأصمعى[3] - كما رأى ابن رشيق - على هذا البيت قول عدىّ بن الرقاع العاملىّ فى بيتين يصف بهما المحبوبة:

---

(١) العمدة ١/٣٠١.
(٢) ديوانه صـ ٩٣.
(٣) العمدة ١/٣٠١.

وكأنها وسط النساء أعارهـا عينيه أحْورُ من جآذر جاسم

وسـْنانُ أقصدَهُ النعاس فرنّقَتْ فى عينيه وسِنَةٌ وليس بنائم[1]

- لأن التصوير فيهما مما تطرب له النفس ويهتز بسببه الوجدان، لأن نظرة المحبوب قد صورها الشاعر بنظرة عينى ظبى اتسمتا بالحور الجميل الآسر، وبالنعاس أو الفتور الذى 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 بُطْء إدراك المتلقى الشبه أو العلاقة بين طرفى 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 فى 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

---

[1] السابق ٣٠١/١.

الصقيل" عند سلّه وبريق متنه، يرد على الذهن انعقاد البرق، فيسهل عليه ملاحظة العلاقة بين هذا وذاك[1].

ولكن الخاطر كما يرى عبدالقاهر أيضًا "لا يسرع إلى تشبيه الشمس بالمرآة فى كف الأشل كقوله[2]:

"والشمس كالمرآة فى كفّ الأشلّ"

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

أرِقْت أم نِمْت لضوء بارق مؤتلقًا مثل الفؤاد الخافق

كأنه إصبعُ كفّ السارق

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

وكأن البرق مصحف قارٍ فانطباقًا مرة وانفتاحا

ولا إلى تشبيه سطور الكتاب بأغصانَ الشوك فى قوله[3]:

بشكل يأخذ الحرف المخلَّى كأنّ سطورَه أغصان شوكِ

---

(1) أسرار البلاغة صـ ١٤٤.

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

(3) ديوانه/ ص٩٢ وأدب الكتاب: للصولى ـ القاهرة ـ صـ٤٨.

ولا إلى تشبيه الشقيق بأعلام ياقوت على رماح زبرجد كقول الصنوبرى[1]:

وكأن مُحمرَّ الشقيق إذا تصوّب أو تصعَّدْ
أعلامُ ياقوت نُشِرْ ن على رماح من زبرجدْ

ولا إلى تشبيه النجوم طالعات فى السماء، مفترقات مؤتلفات فى أديمها، وقد مازجت زرقة لونها بياض نورها – بدرٌ منثور على بساط أزرق، كقول أبى طالب الرَّقِّى[2]:

وكأن أجرام النجوم لوامعًا دُرَرٌ نُثرن على بساطٍ أزرق

ولا إلى ما جرى فى هذا السبيل وكان من هذا القبيل[3].

ويرد عبد القاهر سرعة خاطر المتلقى أو "بُطْأه" فى إدراك الشبه أو الوعى بالعلاقة بين طرفى هذه الصور السابقة وما يماثلها – يرد ذلك إلى علتين نفسيتين تحتوى عليهما نفس المتلقى لهذه الصور، تتعلقان بموقفها من التعبير الذى يعرضها.

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

---

(1) النويرى: نهاية الأرب ١١/٢٨.
(2) الثعالبى : اليتيمة ١/٢٤٤ـ ٢٤٥.
(3) أسرار البلاغة صـ ١٤٥ ـ ١٤٦.

تتعرف عليه النفس المتلقية أولاً وبسرعة، وقد تصيب الفهم وقد تخطئ، وهذه خاصة فى "الإجمال" تدركها الحواس التى تقع على المشاهد والمناظر الطبيعية. ولكن المشكلة تظهر فى التفصيل الذى تضمه هذه المشاهد؛ إذ يصعب على الحواس الإحاطة به والوقوف عليه. ويحتاج الكشف عنه إلى إعمال الفكر وشدة النظر. يقول عبدالقاهر فى ذلك: "إننا نعلم أن الجملة أبدا أسبق إلى النفوس من التفصيل، وأنك 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 فى السمع وغيره من الحواس، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت بأن يعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية ما لم تتبينه بالسماع الأول، وتدرك من تفصيل طعم المذوق بأن تعيده إلى اللسان ما لم تعرفه فى الذوقة الأولى، وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راءٍ وراءٍ، وسامع وسامع، وهكذا فأما الجمل فتستوى فيه الأقدام، ثم تَعلَم أنك فى إدراك تفصيل ما تراه وتسمعه أو تذوقه كمن ينتقى الشىء من بين جملة، وكمن يميز الشىء مما قد اختلط به، فإنك حين لا يهمك التفصيل كمن يأخذ الشىء جزافًا وجرفًا" [1].

---

[1] أسرار البلاغة، صـ ١٤٧.

ويرى عبدالقاهر أن حالة المتابع الحسية والنفسية تجاه الإجمال والتفصيل فى هذه المشاهد والمناظر - تتطابق مع حالة المتلقى المتذوق للصورة الفنية، إذ "تجد الجمل أبدًا هى التى تسبق إلى الأوهام، وتقع فى الخاطر أولاً، وتجد التفاصيل مغمورة فيما بينها وتراها لا تحضر إلا بعد إعمال للرويّة، واستعانة بالتذكّر"[1].

فعند مطالعة المتلقى للصورة الفنية - تسرع إلى خاطره وذهنه خطوطها العامة، وملامحها الرئيسية الخارجية، ولكن نظرته الثانية فيها، المتأملة لها ما تلبث أن تقع على تفصيلاتها الصغيرة، وجزئياتها الدقيقة التى تثير المشاعر، وتُحرّك القلب، وتُهزّ النفس. ويتوقف تحديد درجة تأمله فى الصورة على نوع التعمق فى هذه التفصيلات أو الجزئيات "كلما كان أوغل فى التفصيل كانت الحاجة إلى التوقف والتذكر أكثر، والفقر إلى التأمّل والتمهّل أشدّ"[2].

وقد عمد عبدالقاهر إلى إضاءة هذه العلة بعقد مقابلة بين نصين شعريين تكشف عن الفرق بين الجملة والتفصيل، وتوضح فى الوقت نفسه الموقف النفسى للمتلقى إزاء ذلك بقوله: "ومن اللطيف فى ذلك: أن تنظر إلى قوله[3]:

---

(1) أسرار البلاغة، صـ ١٤٧.

(2) السابق صـ ١٤٧.

(3) البيت لعنترة العبسى. يصف فيه - ضمن أربعة أبيات - الورد بين حابس يتبع نضلة الأسدى لوتر له، انظر: العقد الثمين صـ٣٥ وديوانه صـ ٦٤.

يتابع لا يبتغى غيـــره بأبيض كالقبس الملتهبْ

ثم تقابل به قوله[1]:

جمعتُ رُدَيْنِيًا كأن سنانه سَنَا لَهَبٍ لم يتَّصل بدخانِ

فإنك ترى بينهما من التفاضل فى الفضل ما تراه، مع أن المشبّه فى الوصفين شىء واحد وهو شعلة النار، وما ذاك إلا من جهة أن الثانى قصد إلى تفصيل لطيف، ومرَّ الأول علـى حكـم الجمـل، ومعلوم أن هذا التفصيل لا يقع فى الوهم فى أول وهلة، بل لابد فيه من أن تتثبت وتتوقف وتروّى وتنظر فى حال كل واحد من الفـرع والأصل، حتى يقوم حينئذ فى نفسك أن فى الأصل شيئًا يقدح حقيقة الشبه، وهو الدخان الذى يعلو رأس الشعلة، وأنه لـيس فـى رأس السِّنان ما يشبه ذلك، وأنه إذا كان كذلك كان التحقيق ومـا يـؤدى الشىء كما هو أن تستثنى الدخان، وتنفى وتقصـر التشـبيه علـى مجرّد السنا وتصور السنان فيه مقطوعًا عن الدخان. ولو فرضـت أن يتبع هذا كله على حد البديهية من غير أن يخطـر ببالـك مـا ذكرت لك قدرت محالاً لا يتصور"[2]. ففى ضوء هذه المقابلة بين صورتين محورهما شىء واحد هو "شعلة النار" – يتبيَّن الفرق بين

---

[1] البيت لأمرئ القيس: انظر : الدسوقى: حاشية الدسوقى على شرح المختصر للعلامة سعد الدين التفتازانى إستنبول ٣٤٦/٢. والصناعتين صـ ٢٤٧ والعمدة ٥٢/٢.

[2] السابق صـ ١٤٩ ـ ١٥٠.

النظرة الإجمالية العامة التى يعكسها التصوير الإجمالى فى البيت الأول، والنظرة المتأنية الفاحصة التى يستدعيها التصوير التفصيلى فى البيت الثانى؛ مما ينشأ عن ذلك – بالضرورة – انفعال المتلقى بالاستحسان والإعجاب. وهو ما يهدف إليه التصوير الفنى بعامة.

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

كانت المدارسة والمناظرة فى العلوم، وكرورها على الأسماع – سبب سلامتها من النسيان، والمانع لها من التفلت والذهاب" [1].

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 بتعليله "ضعف استجابة المتلقى" للتصوير الأول، وشدة استجابته للتصوير الثانى، فقال: "وإذا كان هذا أمرا لا يشك فيه – بان منه أن كل شبه رجع إلى وَصْف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تُرى وتُبصر أبدا – فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل وما كان بالضد من هذا وفى الغاية القصوى من مخالفته، فالتشبيه المردود إليه غريب نادر بديع، ثم تتفاضل التشبيهات التى تجىء واسطة لهذين الطرفين بحسب حالها منهما، فما كان فيها إلى الطرف الأول أقرب، فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطرف الثانى أذهب، فهو أعلى وأفضل، وَبوصف الغريب أجْدر" [2]. فضعف استجابة المتلقى النفسية للتصوير الأول سببها "ابتذاله" الناتج عن كثرة وروده عليها، ودوام إحساسها به،

---

[1] السابق صـ ١٥٠.
[2] أسرار البلاغة صـ ١٥١.

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

الناحية الثانية: هى "مخارج الكلام" الإفرادى والتركيبى، فقد درس النقاد والبلاغيون "مخارج الكلام" التى تصدر عنها الحروف أو الأصوات المختلفة، التى تتشكل منها "الكلمة"، والتراكيب المؤلفة 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، قاصدًا بذلك ضرورة تجنب اشتمال الكلمة على الحروف أو الأصوات المتماثلة فى النطق؛ لكيلا تكون ثقيلة فى نطقها، وشديدة الوقع على سمع المتلقى؛ فتنفر منها نفسه، وتنصرف عنها. يقول فى ذلك: "فأما فى اقتران الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا بتأخير" [1].

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؛

---

[1] البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون ٦٩/١.

لأن كلا منها حرف أو صوت مجهور Voiced تتنبذب الأوتار الصوتية حال النطق به[1]. وينشأ عن الجمع بينهما فى كلمة واحدة تنافرها وثقلها 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 فى كلمة واحدة الثقل النطقى، والتأذى السمعى.

وقد طرح الجاحظ الحل لهذه المشكلة، وهو أن يقترن المجهور بالمهموس: Voiceless الذى "لا تتنبذب الأوتار الصوتية حال النطق به" [2]. وعلى هذا فإن صحة اللفظ تقوم على أساس اقتران المجهور بالمهموس؛ حتى يتحقق الانسجام والتآلف 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 الصوتى" أو "التخالف الحرفى" [3].

وقد بنى الجاحظ على هذا الأساس نظرته إلى الكلمة التى يتألف منها التركيب، فقال: "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر وإن كانت

---

[1] د/ كمال بشر علم اللغة العام صـ ٨٧.
[2] السابق صـ٨٨.
[3] د/ حسن البندارى: تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى: الأنجلو المصرية ١٩٨٩ ، صـ ٤١.

مجموعة فى 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 فى نسق واحد، فلا يتتعتع ولا يتلجلج، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه إذ كان من أشعار الجن - صدّقوا بذلك ... ومن ذلك قول ابن سيرين:

لم يضرها والحمد لله شىء واثنت نحو عزف نفس ذهول

فتفقد النصف الأخير من هذا البيت، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض[1] فهو يريد أن يعمد الشاعر إلى مراعاة ضم الألفاظ والكلمات التى يتألف منها التركيب إلى ما يماثلها فى بُعد مخارجها؛ ليسهل نطق المنشئ بالتركيب، ومن ثم تتأثر نفس المتلقى به فور استماعها إليه أو قراءتها له داخل النص الشعرى، ومعنى هذا أن الجاحظ يؤكد على ضرورة تجنب الشاعر أو الناثر ضم الألفاظ أو الكلمات المتقاربة فى النطق أو المخرج؛ لأنه يؤدى إلى

---

[1] البيان والتبيين ٦٥/١ ، ٦٦ . قفر = خال ، يتتعتع = يتردد .

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

وقد أفاد ابن سنان الخفاجى من فكرة الجاحظ حين ربط استحسان المتلقى لإيقاع بعض الألفاظ ونفوره من البعض الآخر بتباعد مخارج الحروف المتآلفة فى الكلمة، إذ يقول: "إن الحروف وهى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر، ولا شك فى أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت فى 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 فى حُسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة فى العلة فى حُسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة" [1]

ولكن ابن سنان الخفاجى – إلى جانب هذه الإفادة من الجاحظ – ينفرد عن الجاحظ والسابقين عليه بتعليل آخر لتأثير مخارج الحروف هو "الطبيعة النغمية للحروف ومدى انسجامها مع الآخر"[2] من جهة أن الألفاظ تتفاوت من حيث تباعد مخارج

---

[1] سر الفصاحة. تحقيق/ عبد المتعال الصعيدى. نشر محمد على صبيح ـ القاهرة ١٩٦٩ صـ ٥٤.

[2] د/ فاروق سعد: فن الإلقاء العربى. دار الكتاب اللبنانى ـ بيروت ١٩٨٧ صـ ٢١٦.

حروفها، فيذكر أن لتأليف اللفظة فى السمع حسنًا ومزية على غيرها، وإن تساويا فى التأليف من الحروف المتباعدة، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسنًا يتصوره فى النفس، ويدرك بالبصر والسمع دون غيره ومما هو من جنسه. كل ذلك بوجه يقع التأليف عليه. ومثاله فى الحروف [ع – ذ – ب] – فإن السامع يجد لقولهم: (العذيب) اسم موضع و(عذيبة) اسم امرأة – ما لا يجده فيما يقارب هذه الألفاظ فى التأليف، وليس سبب ذلك بعد الحروف فى المخارج فقط، ولكنه تأليف مخصوص مع البُعد ولو قدمت (الذال) أو (الباء) لم تجد الحسن على الصفة الأولى فى تقديم العين على الذال؛ لضرب من التأليف فى النغم يفسده التقديم والتأخير، وليس يخفى على أحد من السامعين أن تسمية الغصن غصنا أو فننا أحسن من تسميته عسلوجًا، وأن أغصان البان أحسن من عساليج الشوحط فى السمع"[1].

ولم تكن فكرة "مراعاة مخارج الكلام" هذه بعيدة عن ذهن أبى هلال العسكرى، وهو يعمد إلى البحث فى ظاهرة "تمام حُسْن الرَّصف" أو النظم، ذلك أنه رأى أن تمام الرصف يتوقف على سلامة مخارج الكلام وصحتها وبراعتها، فتمام الرصف يعنى أن

---

[1] سر الفصاحة صـ٥٥.

يخرج الكلام مخرجًا يكون له فيه طُلاوة وماء"[1]. لأن سلامة المخارج أو الحروف أو الأصوات دليل على حُسْن الرَّصف أو التأليف، وعلى اشتمال الرصف حينئذ على قوة تأثيرية تجذب سَمْع المتلقى وبصره، وتبعث فى نفسه الإحساس بالرضا، خاصة إذا كانت الكلمات الحسنة الرصف قد خرجت من "الجهاز النطقى" سهلة ميسرة ومن "غير تكلف وكدّ وشدّة تفكر وتعمل[2]". بشرط أن يدل مجموع هذه الكلمات على معان صافية، أشار إليها أبو هلال بقوله: "وكان له – أى الكلام الخارج – ماء ورواء ورقراق" [3] ، لا تتوافر هذه المعانى الصافية للكلام المتكلف الذى "عسر بروزه واستكره خروجه" [4].

وقد أورد أبو هلال فى ضوء هذا البيان بعض الأشعار التى تظهر فيها سهولة الكلام الصادر عن الأجهزة النطقية لأصحابها وهى قول الحطيئة[5]:

هم القوم الذين إذا ألمت من الأيام مظلمة أضاءوا

---

(1) كتاب الصناعتين تحقيق/ على محمد البجاوى: ط (٢) دار الفكر العربى بمصر صـ ١٧٦.
(٢) السابق صـ١٧٧.
(٣) السابق صـ١٧٧.
(٤) السابق صـ١٧٧.
(5) ديوانه تحقيق د. نعمان طه الخارنجى ط (١) ١٩٨٧ صـ ١٦٢.

وقول أشجع:

قصرٌ عليه تحيَّةٌ وســـــلامُ نشرت عليه جمالَها الأيامُ

وقول النمر:

خاطر بنفسك كى تصيب غنيمةً إن الجلوس مع العيال قبيحُ

فالمال فيه تجلّة ومهابـــــــة والفقر فيه مذلةٌ وقُبــوحُ

ففى هذه الأبيات مع وجودتها "رونق" و"جمال" فـــى المخـــارج يمتلك دون شك قوة تأثيرية لا نجدها فى أشعار ذات كلام "صـــحيح المعنى واللفظ، لكنه قليل الحلاوة، عديم الطُلاوة مثل قول الشاعر:

أرى رجالاً بأدنى الدين قد قنعوا ولا أراهم رَضوا فى العيش بالدون

فاستغن بالله عن دنيا الملوك، كما استغنى الملوك بدنياهم عن الدّين"[1]

ومن المحقق أن بحث نقادنا "سلامة الحـــروف أو الأصـــوات" و"استقامة الكلام" قد تأسس على سلامة "الأداة" التى تصدر كلا من الحرف (الصوت) والكلمة والتركيب، ونعنى بها اللســـان، ولـــذلك وجدناهم يتناولون العيوب الخلقية والنفسية التى تتمكن مـــن ألســـنة بعض الخطباء. فمن العيوب الخلقية عيب اصطلحوا على تســـميته

---

[1] كتاب الصناعتين صـ ١٧٧ ـ ١٨٧ ، ديوان الحطيئة صـ ١٦٢.

"اللُّثغة" وهى عجز اللسان عن نطق عدد من الحروف مثل (السين – القاف – اللام – الراء)، فاللثغة التى تعرض للسين تكون ثاء مثل نطق (بثم الله) إذا أراد المتكلم أن ينطق (بسم الله)، واللثغة التى تعرض للقاف تكون طاء، كقول القائل: (طُلْتُ له) إذا أراد أن ينطق (قلت له)، واللثغة التى تعرض للام مثل قوله: (اعتييت بدلا من (اعتللت)، والتى تقع للراء كنطق الراء ياء فيقول: (عُمَىْ) بدلاً من (عُمَرْ). وهكذا الحال مع نطق الراء غينا وذالا. وقد تجتمع فى النطق لثغتان فى الحرفين، بأن يجعل المتكلم اللام ياء، والرَّاء ياء، مثل قول القائل: (مَوْيَاىَ وَيِىُّ أَيِّىّ) يقصد (مولاى وَلِى الرَّىّ)[1].

ومن هذا النوع عيب "الحكلة" وهى غلظ فى اللسان أو ضرب من العجز النطقى الشديد، الذى يتولد مع اجتماع عدة آفات فى جهاز النطق، تمنع الإنسان من البيان عن المراد، ومن انطلاقه فى التعبير ومن الفصاحة فى أداء الحروف؛ "مما يجعل الفهم عن صاحبها أعسر ما يكون. كأن اجتماع تلك الموانع قد غلظ لسانه"[2].

---

(1) البيان والتبيين ٢٦/١.

(2) ابن دريد ، جمهرة اللغة ، تصحيح السورتى وآخرين ، مكتبة المثنى ببغداد ، مادة كحلة، ولنظر الشاهد البوشى : مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين ، دار الآفاق – بيروت ١٩٨٢ ، صـ ١٦٤ – ١٦٥ .

ومن العيوب النفسية عيب "الحُبسة" [1] ، وهى ثقل يمنع اللسان من البيان، أو هى تعذر الكلام عند إرادته. وهى تنشأ عن عجز خلقى أو عن طول الصمت، على نحو ما بين ذلك الجاحظ بقوله: "طول الصمت حبسة"[2]. فكل من "العيب الخلقى" "والعيب النفسى" يختص بمخارج الكلام كما نرى، واتصاف الأداة اللغوية وهى اللسان بها يؤثر فى نفس المستمع تأثيرا سلبيًا فينصرف عن المتابعة. ولذلك رأينا بعض من ظهرت فى 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[3] 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" [4]. 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

---

(1) الزمخشرى: أساس البلاغة ـ دار الفكر العربى ـ القاهرة مادة حبس والمبرد: الكامل ٢٢١/٢.

(2) البيان والتبيين ٢١/٤ .

(3) السابق ٣٧/١.

(4) 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 ثناياه المنزوعة، فأجاب زيد بن على بن الحسين (- ١٢١هـ) بكلام فى جودة كلامه إلا أنه فضله بحسن المخرج والسلامة من الصفير"[١].

والمؤكد أن هذه المحاولات وغيرها التى استهدفت تجاوز هذه العيوب الخلقية والنفسية نشدت تحقيق "الإبانة" للنص الأدبى؛ بغرض التوصل إلى قلب السامع والاستحواذ عليه، ولا تتأتى "الإبانة" إلا عن طريق اللفظ الحسن، الذى هو "صوت يأتلف من مخارج الحروف"[٢]، 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" [٣].

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 حُسْن الألفاظ

---

[١] السابق صـ ٥٩/١ .

[٢] ابن الأثير: المثل السائر: تحقيق د/ بدوى طبانة ود/ أحمد الحوفى - نهضة مصر القاهرة ١٩٥٩ صـ١٩٦.

[٣] السابق ١٩٦ .

وحلاوة مخارج الكلام، فإن المعنى إذا اكتسى لفظًا حسنا، وأعاره البليغ مخرجًا سهلاً، ومنحه المتكلم دلا متعشقًا – صار فى قلبك أحلى وبصدرك أملأ" [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 دراستهم 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 معا، فكلماتها "ليست رموزًا رياضية وإنما هى مثارات عاطفية، وهى لا تصف الأشياء فحسب "إنما تتحدث إلى الروح أيضا" [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 والتبين ٣٩/١ .
[٢] فلسفة الجمال ، ترجمة د. عبد الحميد يونس ، دار الفكر العربى ، القاهرة صـ ١١٨ .
[٣] الفنون والإنسان : ترجمة حمزة الشيخ ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٧ . صـ ٤١.

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

والثابت أن النقاد العرب القدامى قد التفتوا إلى هذه الثنائية فى اللغة؛ درسوا وظيفتها التأثيرية والانفعالية، وذلك فى موضع تناولهم بلاغة العبارة من حيث المعنى واللفظ الحسن، أو الصورة اللفظية البديعة التى تعجب المتلقى فيتأثر بها. ومن ثم تحددت قيمتها عند ابن طباطبا العلوى – فى إظهار الأديب معناها بالصورة اللفظية الملائمة له. "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا، وأعد له ما ينبّسه إياه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى يسلس له القول عليه" [1]. وحصر أبو هلال بلاغتها فى أنها "كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه فى نفسه كتمكنه فى نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن" [2]. وهذا وذاك يعنى أننا لا يمكن أن نحكم بفنية الكلمة أو العبارة إلا إذا كان لها دور نفسى وذهنى، إلى جانب كونها أداة توصيل تتعين فى أنها تعرض الأفكار والمعانى الكامنة فى ذهن الأديب، وتكشف عنها للمتلقى كشفا يعينه على الإحاطة

---

[1] عيار الشعر ، ١٩٨٤ ، صـ ٤٣.
[2] كتاب الصناعيين ، صـ ١٦.

بها، فيستجيب لها ويتفاعل معها. فاللغة على هذا كما يرى بعض النقاد المحدثين "عنصر فعّال فى تكوين المعنى نفسه" [1]. لأن أغلب تفكيرنا أو "القدر الأعظم منه مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالكلمات"[2]، ولا يمكن للمرء أن يدعى "استحالة وجود الأفكار دون الاعتماد على اللغة" [3].

وفى ضوء هذا يمكن لنا أن نقدّر فكرة ابن وكيع التنيسى عن أن قيمة المعنى تتعين فى عرضه بالألفاظ اللائقة به والمناسبة له؛ لكى نضمن تأثر المتلقى المرجو بتوافق هذين العنصرين، لأنه إذا "لم نقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها، وتضاءلت فى عين مبصرها" [4].

ولكن هذا التأثرّ المرجو يتوقف فى رأى نقادنا القدامى على قوة هذين العنصرين: المعنى واللفظ، فإذا ضعف أحدهما أو قصر أو اختل لن يتحقق تفاعل المتلقى بالصياغة المكونة منهما، ولذلك وجدنا ابن رشيق يقول مصورًا هذه العلاقة الجدلية ومبينا لها:

---

(1) د/ مصطفى ناصف: مشكلة المعنى فى النقد الحديث مكتبة الشباب/ القاهرة ١٩٧٥ صـ٥٤.

(2) ستيفن أولمان ، دور الكلمة فى اللغة ، ترجمة د. كمال بشر ، ط١ ، دار الطباعة القومية ، القاهرة ١٩٦٢ ، صـ ١٩٥ .

(3) السابق ٢٠١.

(٤) العمدة ١٢٧/١.

"اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصًا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور 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 وجرْيه فيه على غير الواجب، قياسًا على ما قدمتُ من أدواء الجسوم والأرواح. فإن اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ مواتا لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة فى السمع. وكذلك أن أختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى؛ لأنا لا نجد روحًا من غير جسم ألبتة" (١).

فالعنصران 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.

---

(١) العمدة ، ص ١٢٤.

obeikandl.com

ويؤكد لنا هذا الوعى بطبيعة العنصرين داخل الصياغة – قول الثعالبى فى البليغ فهو: "من يحوك الكلام على حسب الأمانى، ويخيط الألفاظ على قدود المعانى"[1]، وقول بعض القدماء عن مدى تأثير الألفاظ: "الألفاظ فى الأسماع كالصورة فى الأبصار"[2].

ويصور هذا التأثير الشاعر العباسى أبو عبادة البحترى، فى موضع وَصْف آثار قلم ممدوحه الحسن بن وهب[3]:

وإذا نَجَتْ أقلامُه ثم انتحت برقت مصابيح الدجى فى كتبه

باللفظ يقرب فَهْمُه فى بُعْدِهِ منا، ويبعد نيلُه فى قربه

لروض مؤتلفا بحمرة نوره وبياض زهرته وخضرة عُشْبه

وكأنها والسمع معقود بها وَجْهُ الحبيب بدا لعين محبِّه[4].

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

---

(1) العمدة ١٢٨/١.
(2) السابق ١٢٨/١
(3) ديوانه ٩٦/٣ .
(4) العمدة ١٢٨/١.

يتناوله الشاعر: فللعزل مثلاً ألفاظ تناسبه، وللمدح ألفاظ تلائمه، وللهجاء ألفاظ تشاكله وتعبِّر عنه، وللفخر والرثاء والوصف وغيرها من الأغراض ألفاظ تجاريها وتتوافق معها. ويقول: "ومتى سمعتنى أختار للمحدث هذا الاختيار وأبعثه على الطبع، وأحسِّنُ له التسهيل – فلا تظنَّنَّ أنى أريد بالسمح السَّهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث، بل أريد النمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقى، وانحط عن البدوى الوحشى"[1]. فهو يرى أن اللفظ الذى يمتلك طاقة التأثير فى النفس هو "السّمح" غير الغريب الخالى من التعقيد، أو هو اللفظ الأوسط الذى لا يقرب من مستوى ألفاظ العامة والسوقة، ولا يتدنّى إلى مستوى الألفاظ البدوية الوحشيّة، فالمستوى الأول مبتذل معروف مألوف، والثانى مهجور غير مفهوم. وكلاهما يفتقد قوة التأثير المرجوة.

ولكن الجرجانى يسوق احتراسًا فى فكرته هو أنه لا يقصد بضرورة التزام الأديب هذه اللغة – أن يعبِّر عن جميع معانيه وأغراضه المختلفة بلغة واحدة، أو أن يجريها مجرى واحدا فى كافة الأغراض والموضوعات والمعانى المختلفة المتمايزة. فضمان تأثير كل غرض أو موضوع أو معنى يقتضى من الشاعر أن

---

[1] الوساطة ٢٣-٢٤.

يوظف له ألفاظا خاصة به لا يوظفها فى غرض آخر مختلف عنه. يقول مخاطبًا الأديب المبدع: "ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كلـه مجرى واحدا، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعانى، فلا يكون غزلك كافتخـارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هَزْلك بمنزلة جـدّك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتّب كلا مرتبته وتوفيـه حقّـه، فتلطفُ إذا تغزّلتَ، وتفخّم إذا افتخرت، وتتصرّف للمديح تصـرّف مواقعه؛ فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميز عـن المـدح باللياقـة والظَّرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوَصْف المجلس والمُدام؛ فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه، وليس ما رسمته لك – فى هذا الباب – بمقصور على الشـعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر، بل يجـب أن يكـون كتابك فى الفتح أو الوعيد خلاف كتابـك فـى التشـوّق والتهنئـة واقتضاء المواصلة، وخطابُك إذا حذّرت وزجرت أفخـم منـه إذا وَعَدْت ومنيت، فـأما الهجو: فأبلغه مـا جـرى مجـرى الهـزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وسَهل حفظه، وأسرع عُلوقُه بالقلب ولُصُوقه بالنفس، فأما القَـذْف

والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن وتصحيح النظم"[1].

ويعمد الجرجانى 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 حدّدها بقوله: "وإذا أردت أن تعرف مواقع اللفظ الرشيق من القلب، وعِظم غنائه فى تحسين الشعر، فتصفح شعر جرير وذى الرّمة فى القدماء، والبحترى فى المتأخرين، وتتبّع نسيب متيَّمى العرب، ومتغزّلى أهل الحجاز كعمر وكثيّر، وجميل، ونصيب وأضرابهم، وقسهم 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 التفتيش والكشف"[2] فبواسطة هذه الطريقة يمكن للفاحص المتذوق أن يتعرّف على وظيفة اللفظ الرشيق، الذى اختاره الأديب بعناية شديدة؛ فهو يحسّن بناء القصيدة تحسينا ويجملها تجميلاً يؤدى –

---

[1] الوساطة ، صـ٢٤.
[2] السابق صـ٢٤-٢٥.

بالضرورة – إلى إحداث تأثير فى النفس المتلقية بالأريحية والاطمئنان، فتقبل على القراءة أو الاستماع بشغف وهمّة ونشاط.

والدليل على صحة هذه النتيجة فى رأى الجرجانى – أن الفاحص المتذوّق لو عقد موازنة بين الشعراء المتأخرين، كعمر بن أبى ربيعة وكثير وجميل وجرير 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 هى: أن الحكم سيكون لصالح أشعار المتأخرين؛ لروعة ألفاظها ووضوحها وسهولتها، التى تيسِّر للمتلقى الوصول المباشر إلى معانى هذه الأشعار، دون صعوبة وبغير معاناة كبيرة.

ولم يقف الجرجانى إلى جانب هذه النتيجة إلا لاعتقاده بأن أشعار المتأخرين الذين طبق عليهم الموازنة – قد تحررت من "التكلف" "والتعمّل"، وجنح الشعراء فيها إلى "الاسترسال للطبع وتجنّب الحمل عليه، والعنف به"[1].

وقد دفعه هذا الاعتقاد إلى اتخاذ الطريق الثانية فى دراسة الألفاظ على نحو مباشر، وهى "تجرّد اللغة من سلبيات الابتذال

---

(1) الوساطة ، ص٢٥ .

والتكلف والإغراب"، عندما عمد إلى ممارسة التطبيق على بعض شعر كل من البحترى وجرير، الذى اتّسم "بالطبع" فى مواجهة الشعر المتصف "بالصنعة" المبالغ فيها، فيقول: "ومتى أردت أن تعرف ذلك عياناً وتستثبته مواجهة فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضل ما بين السمح المنقاد والعصّى المستكره - فاعمد إلى شعر البحترى ... وعليك بما قاله عن عفو خاطره وأول فكرته، كقوله[1]:

ألامُ على هَوَاكِ وليس عدلا ... إذا أحببتُ مثلك أن أُلاما

أعيدى فىَّ نظرة مستثيب ... توخى الأجر أو كره الأثاما

تَرَىْ كبدًا محرّقة وعينا ... مورقة وقلبا مستهاما

تناءت دار علْوة بعد قرْب ... فهل ركْبٌ يبلّغها السلاما

وقوله[2]:

رُدِّى على المشتاق بعضَ رُقاده ... أو فاشركيه فى اتصال سهاده

أسْهَرْتِه حتى إذا هَجَر الكرى ... خليت عنه ونمت عن إسعاده

وقَسَا فؤادُك أن يلين للوْعةٍ ... باتت تقلقل فى صميم فؤاده

---

[1] ديوانه ٢/٢٢٥ ـ الآثام = الإثم .

[2] ديوانه ١/٥٥ .: خليت الأمرا = تركته ، وتخلى عنه : تركه .

ولقد عَزَزْتِ فهان طوعا للهوى وجنيته فرأيت ذل قيـــــاده

مَن منصفى من ظالم ملَّكتهُ ودى ، ولم أملك عسير وداده

ما كنتُ أعرف سالف وُدِّه فبُليت بعد صدوده ببعـــــاده

وقوله[1]:

أجِدَّك ما ينفكّ يسرى لزينبـــــا خيال إذا آب الظلام تأوّبـــا

سرى من أعالى الشام يجلبه الكرى هبو نسيم الروض تجلبه الصبا

وما زارنى إلا ولِهْتُ صبابـــــةً إليه ، وإلا قلت: أهلاً ومرحبا

وليلتنا بالجزع بات مساعفـــــا يرينى آنات الخطو ناعمة الصبا

أضرّت بضوء البدر والبـــدر طالع وقامت مقام البدر لما تغيبـــا

ولو كان حقًا ما أتاه لأطفـــأت غليلاً ، ولا فتكت أسيراً معذبـــا

علمتُك إن منَّيْتِ، منَّيتَ مَوْعـــدا جهاما ، وإن أبرقت أبرقت كلما

وكنت أرى أن الصدود الذى مضى دلالاً فما إن كان إلا تجـــنبا

فوا أسفى حتّام أسأل مانعـــا وآمن خوّاناً وأعتب مُذنبـــا

سأثنى فؤادى عنكِ أو أتبع الهـوى إليك إن استعصى فؤادى أو أبا[2]

---

(١) ديوانه : ١٢٩/١ . الجهام – السحاب لا ماء فيه . البرق الخلب = المطمع المخلف . أعتبه = طلب منها العتبى . والعتبى = الرضا .

(٢) الوساطة ، ص ٢٧ .

ففى هذا القول التطبيقى يواصل الجرجانى عرض اعتقاده فى تأثير اللفظ الرشيق، الدال على سلامة طبع الشاعر وصفائه، حيث قد تجردت نماذج البحترى هذه من السلبيات التى تلحق بالقول المتكلف وتصدر عنه، دون تأثر المتلقى بنماذجه الأدبية الشعرية والنثرية، ومن ثم لا نتوقع له أى تفاعل مع تلك النماذج. وقد أشار الجرجانى إلى هذه السلبيات، حين علق على أبيات البحترى هذه فقال: "ثم انظر هل تجد معنى مبتذلا، ولفظا مشتهرًا مستعملاً؟ وهل ترى صنعة وإبداعًا أو تدقيقا أو إغرابًا؟"[1]. فهذه السلبيات - كما سبق - تنحصر فى "المعنى المبتذل" الكثير الدوران فى الأشعار، المجرد من التفرد والخصوصية، وهو اللفظ المستعمل بكثرة أيضًا على ألسنة العامة أو الأدباء من قبل استعماله. كما تنحصر فى فقد الصنعة الفنية، وغياب الإبداع العفوى، وفى المعنى الغريب الذى يحيِّر المتلقى ويخفق فى التمكن منه والسيطرة عليه.

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

---

[1] الوساطة ، صـ٢٧.

العادى، بعد كسب تعاطفه مع هذه النصوص الشعرية التى اختارها لكى تؤيد صحة دعواه، وما ذهب إليه: "ثم تأمّل 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 ناظرك" [1].

ولأن الجرجانى حريص على ثبات فكرته هذه واستمرارها – واجه سؤالا محتملاً عن مدى صحة هذه الفكرة عند تطبيقها على أشعار لنفس الشاعر (البحترى) ولغيره من الشعراء، تتضمن "غرضا" 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[2]:

بلونا ضرائب من قد نرى ... فما إن وجدنا لفتح ضريبا
هو المرء أبدت له الحادثات ... عزماً وشيكاً ورأياً صليبا
تنقّل فى خلقى سُؤدَدٍ ... سماحاً مَرجاً وبأساً مهيبا

---

[1] الوساطة، صـ٢٧.
[2] ديوانه ٥١/١.

فكالسيف إن جئته صارخـاً وكالبحر إن جئته مستثيبا

ثم خرج إلى الاستعطاف وأخذ فى العتاب[1]:

وإن كان رأيك قد حال فـيَّ فألبسـتنى بعد بشر قطوبـا

وخييت أسبابى النازعـات إليك ، ومحقها أن تخـيبا

ويدعو الجرجانى المتلقى إلى متابعته فى تطبيق هذه الفكرة على قصيدة للشاعر الأموى جرير، وذلك بقوله: "فإن شـئت أن تعـرف ذلك فى شعر غيره كما عرفته فـى شـعره، وأن تعتبـر القـديم كاعتبارك المولَّد، فأنشدْ قول جرير[2]:

ألا أيها الوادى الذى ضمَّ سيلُه إلينا نوى ظمياء حيّيت واديـاً

إذا ما أراد الحىُّ أن يتفرَّقـوا وحنَّت جمال الحى حنّت جمالى

فياليت أن الحىَّ لم يتزيَّـلوا وأمسى جميعاً جيرة متدانيـا

* * *

إذا ذُكرت ليلى أُتيح لى الهوى على ما ترى من هِجْرتى واجتنابيا

خليلىَّ لولا أن تظنّا بىَ الهوى لقُلتُ سَمِعْنا من عُقَيْلة داعيـا

* * *

إذا احتكَلَتْ عينى بعينك مَسَّنى بخير وحلّى غمرةً عن فؤاديـا

---

[1] الوساطة صـ٢٧.

[2] ديوانه صـ ٦٠١، ونقائض جرير والفرزدق ١٥٩/١.

ثم خرج فقال[1]:

وإنى لعفّ مشترك الغنـــــى سريع إذا لم أرض دارى احتماليا[2]

* * *

فالجرجانى – كما أيّد فكرته بالتطبيق على شعر البحترى – فإنه يعمد إلى تأييدها أيضًا بالتطبيق على شعر جرير، وذلك بلفْت نظر المتلقى إلى قصيدة له[3] بدأها – كما نرى – بالنسيب، ثم تعددت أغراضها أو معانيها، بانتقاله من غرض إلى آخر انتقالا فنيا. فألفاظ القصيدة – كسابق ألفاظ قصيدة البحترى – سَمْحة غير معقدة ولا غريبة، ذات معان قريبة من ذهن المتلقى لها، ولذلك امتلكت طاقة التأثير فيه، خاصة إذا تكونت من هذه الألفاظ صورة بنائية لغويّة راعى فيها الشاعر "تناسب أبياتها وازدواجها، واستواء أطرافها، وملاءمة بعضها لبعض، مع كثرة التصرّف، على اختلاف المعانى والأغراض"[4].

---

[1] ديوانه ص٦٠٢.

[2] الوساطة صـ ٢٩ ، ٣٠.

[3] القصيدة تتألف من أربعة وثلاثين بيتا كما رواها الجرجانى فى ص٢٩، ٣٠، ٣١ بالوساطة، وإنما اكتفيت ببعض أبياتها للإشارة إلى فكرة الجرجانى عن الثنائية اللغوية.

[4] الوساطة صـ٣١.