اللغة والنقد الأدبي

اللغة والنقد الأدبي

حين يكون العنوان « النقد الأدبي واللغة » يجري الكلام من حيث المبدأ حول النقد الأدبي بقصد الكشف عن ارتباطه باللغة ، وحين يأتي العنوان في صورة « اللغة والنقد الأدبي » يدور الكلام في الأساس حول اللغة بغرض الكشف عن مجال الانتفاع بنتائجها في النقد الأدبي . ولما كان عنوان هذا المقال على هذه الصورة الثانية أصبح المطلوب أن نتكلم عن جدوى الدراسات اللغوية في مجال النقد الأدبي . وما من شك في أن الدراسات اللغوية بصورتها التقليدية لم تكن عقيماً بل إنها قدمت للنقد القديم من الأفكار والأصول ما مكنه من البقاء عبر القرون . ولما ظهرت الاتجاهات الحديثة في النقد وأراد أصحابها أن يكشفوا عن النقص الذي زعموه في النقد القديم لم يجدوا من المطاعن ما يدمغونه به إلا أنه نقد لغوي الطابع لا يكاد يتخلص من ربقة الدراسات اللغوية على نحو ما كانت هذه الدراسات في القرون الإسلامية الأولى . وإنما جاء هذا الطعن على النقد القديم من جهة أنه لخص عطاءه في قواعد البلاغة العربية حتى لم يعد قادراً على التطور ولاسيما بعد أن تطور النقد الحديث في مجالات عديدة متكاملة جعلت النظرة النقدية كألوان الطيف تأخذ من كل شيء ما تحتاج إليه فتنتفع بالدراسات النفسية والاجتماعية والاخلاقية والدينية واللغوية والذوقية الجمالية الخ .

وبتقدم الدراسات اللغوية الحديثة في القرنين الأخيرين وتشعبها وامتداد أطرافها أصبحت النظرة اللغوية إلى الأدب ربما حلت من المشكلات النقدية ما كان منذ قليل بحاجة إلى حقائق علم النفس

أو علم الاجتماع أو غيرهما . وما ظنك بهذه الدراسات إذا كان من عدتها ما يعرف باسم علم اللغة النفسي Psycholinguistics وعلم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics وعلم الأساليب Stylestics أفما تزال وهذا شأنها وذلك أبعادها قاصرة عن العطاء في مجال النقد الأدبي ، ثم إن علينا أن ننظر في تكوين الرسالة التي يتلقاها المتذوق من الأدب فهل نراها إلا بناء لغوياً يشتمل على مضمون مركب من وظائف لغوية ونزعات نفسية ورموز اجتماعية وومضات جمالية الخ . وهل يمكن لنا إذا تجاهلنا البناء اللغوي والوظائف اللغوية أن نصل إلى فهم صحيح لما عدا ذلك من النزعات والرموز والومضات ؟ إن النص الأدبي كالجسم الإنساني لا يتصف بالجمال إلا إذا تحققت له الصحة ، ولا يكون المنظر الجميل للجسم العليل . ومن هنا حقّ لنا أن نتوقع عطاءً لغوياً في مجال النقد يبدأ من أصوات النص فيمر بمقاطعه وصيغ كلماته ومعاني مفرداته وعلاقاتها في السياق وتركيب جمله وأسلوب أدائه وتناسب عناصره وملاءمته لظروف استعماله كل ذلك قبل أن نعير الإنتباه للنزعات والنزغات والإشارات والايحاءات والرموز والومضات وما قد يرد على بالك مما عدا ذلك . وإذا كانت الصورة الزيتية مؤلفة من الأصباغ وهي مادية محسوسة يمكن لها بانسجام تجاورها وتكاملها أن تولد الإحساس بالجمال فإن أصباغ الأديب إنما هي اللغة ومن ثم كان على الصورة الزيتية والنص أن يبدآ بداية حسية لينتهيا نهاية فنية إبداعية .

علينا الآن أن نلتمس الكشف عن عطاء الدراسات اللغوية في حقل النقد الأدبي وأن نوضح للقارىء الكريم قيمة هذا العطاء وغناءه في هذا الحقل . واللغة كما قد يعلم القارىء « بنية » . ومعنى أنها بنية أنها نظام تتكامل عناصر تكوينه تكاملاً يجعل البنية جامعة مانعة فأما أنها

جامعة فذلك كونها « لا تفتقر » إلى شيء من خارجها لتستعين به على أداء وظيفتها الكبرى وهي الاتصال فالعربية مثلا غانية عما عداها من اللغات إذ لها اصواتها وأقسام كلمها ونظام صيغها الصرفية ومعاني هذه الصيغ ولها أصولها وزوائدها ونظام اشتقاقها وعلاقات سياقها وقرائن أبوابها وأزمنة أفعالها وحقولها المعجمية التي تتمثل بها ثقافة مجتمعها وهلم جرا . فليس باللغة العربية حاجة الى أصوات أجنبية مثل P و V وليست بحاجة إلى قسم جديد من كلم مثل adverb مثلاً وليست تتسع لصيغ صرفية جديدة أو وسائل جديدة لصياغة المفردات كأن تعتمد على الالصاق affexation وهكذا . ومعنى أنها مانعة أنها ترفض كل هذه العناصر الدخيلة على طرق تركيبها « فلا تقبل » أداة تعريف غير أل ولا ضميراً غير ضمائرها ولا قاعدة نحوية غير قواعدها إلخ . وحاصل ذلك أن كونها جامعة معناه أنها « لا تفتقر » كما أن معنى كونها مانعة أنها « لا تقبل » . فإذا إتفقنا على أنها لا تفتقر ولا تقبل فقد عرفنا كونها بنية .

واللغة نظام أكبر مؤلف من أنظمة فرعية كنظام الأصوات ونظام المقاطع ونظام النبر ونظام الصيغ ونظام الاشتقاق ونظام أقسام الكلم ونظام النحو إلخ فمثلها كمثل الجسم الإنساني الذي يمثل نظاماً حيوياً ذا وظيفة كبرى هي « تحقق الحياة » ولكنه مؤلف من أنظمة فرعية منها النظام « أو الجهاز » الهضمي والإفرازي والدوري والتنفسي الخ وفي كلتا الحالتين (حالة اللغة وحالة الجسم الإنساني) تتكامل الأنظمة الفرعية فيفتقر كل منها إلى أداء النظام الآخر لوظيفته ولو بطل عمل أحد الأنظمة لاستحال على النظام الأكبر أن يحقق وظيفته التي قام من أجلها وهي « الإتصال » بالنسبة للغة و « دوام الحياة » بالنسبة للجسم الإنساني .

وإنما دعانا إلى هذا النوع من التقديم للموضوع أننا نريد أن نبني موضوع المقال على طرح ما يعطيه كل نظام فرعي على حدة للنقد الأدبي لأن نسبة العطاء إلى الأنظمة الفرعية سيمنح عرض الموضوع نوعا من التنظيم قد لا يتحقق له إذا نسبنا كل شيء إلى اللغة في عمومها . هذا من جهة ومن جهة أخرى أن نسبة العطاء إلى الأنظمة الفرعية سيلقي ضوءاً كاشفاً على دور الدراسات العربية القديمة في حقل النقد ويظهر تطور النقد العربي القديم بخطوات تنسجم مع تاريخ ظهور فروع هذه الدراسات بمعنى أن النقد في البداية كان نحوي الطابع وأنه إستظل بعد ذلك بظل دراسة الإعجاز القرآني ثم تطور إلى الطابع الجمالي الذوقي ثم أصبح صناعة ذات قواعد مضبوطة قلما تتيح للمرء مغامرة ذوقية فردية وأصبحت هذه الصناعة ذات شواهد كشواهد النحو تبرر القاعدة ولا تشحذ الملكة .

وقبل أن ندخل في إختبار كل نظام من أنظمة اللغة لنظهر عطاءه للنقد الأدبي يجدر بنا أن نشير إلى قضية غاية في الأهمية من حيث تتصل بحرية الأديب وإلتزامه ، ذلك أن اللغة عرفية يحرسها المجتمع ويغار عليها فلا يسمح فيها بالتشويه أو التحريف أو الحرية الفردية . وللمجتمع مع غيرته على لغته عقوبات يفرضها على من ينتهكونها من الأفراد منها عدم الفهم ومنها السخرية ومنها الرفض والإحتجاج والإتهام بالشذوذ والمروق والنزق والحماقة ومنها الكف عن التعامل وتجنب الصحبة وعدم الإصهار إلخ ولكن الأديب أديب بالإبداع والابتكار وهو يبدع فعلاً ويبتكر باللغة وفي اللغة . أما إبداعه باللغة أي بواسطتها فأمر هو موضع القبول والتسليم ولكن التساؤل يدور حول إبداعه في اللغة ما طبيعته فهل يحق للأديب أن يبتدع في اللغة صوتاً أو أداةً أو كلمة أو ضميراً أو صيغةً صرفية

أو تركيباً لم يسبق إليه ؟ وهل يجوز له أن يجمع بين المتنافيين فيصف الضمير أو يجعله مضافاً أو يحذف دون دليل على المحذوف . وهل يقبل منه أن يرتكب بعض المفارقات المعجمية فيسند إلى اسم غير ما هو له فيقول مثلاً « مات الحجر » أو « فرح الخشب » ؟ وهل يغضي الناقد عن ترخص الأديب في قرائن المعنى كالإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام الخ وهل للأديب أن يخالف قواعد صياغة المفردات فيقول مثلا : « مديون » بدل « مدين » و « بنّاي » بدل « بنّاء » و « وِعدة » بدل « عدة » ؟ وإذا فعل شيئاً من ذلك فما موقف الناقد من هذا الأديب ؟ إن من الصعوبة بمكان أن نسوق جواباً شاملاً لكل ما تقدم إما إيجاباً وإما نفياً لأن كل مفارقة لجادة الصواب من الأنواع المتقدمة تتطلب نظرة خاصة وجواباً خاصاً كما يتوقف حسنها وقبحها على ظروف إرتكابها بحيث تعد خطأً في بعض الظروف ورخصة مقبولة في بعضها الآخر وتحتسب خطأً من أديب وإبداعاً من أديب آخر قد يكون أكثر من الأول مهارة في التعبير وخبرة بطرق الأداء اللغوي . وهكذا يكون التزام الأديب أو حريته في مجال الاستعمال اللغوي أمراً نسبياً لا تجزىء فيه إجابة واحدة في جميع الظروف والأحوال .

ندخل بعد هذا فيما نحن بصدده وهو عطاء الدراسات اللغوية للنقد الأدبي . ومن المعلوم أن فروع الدراسات اللغوية تتعدد بتعدد لأنظمة اللغوية وتتدرج بتدرجها بحيث نرى دراسة الأصوات تمثل الخطوة الأولى في هذه الدراسات لأنها تتناول صغريات وحدات التحليل اللغوى من الأصوات والوحدات الصوتية والمقاطع الخ ثم تليها دراسة الصرف وهي تتناول مباني المفردات ثم النحو وهو يتناول العلاقات في التركيب وهناك الدلالة التي تشمل دلالة المفردات (في المعاجم) ودراسة الدلالة الاجتماعية للتركيب بكل ما يحيط به من المقام الذي حدث فيه الإتصال

اللغوي . ثم هناك أيضاً دراسه الأساليب اللغويه وما يتعلق بها من اعتبارات نفسية واجتماعية . دعنا من ثم نعرض عطاء كل فرع من هذه الفروع للنقد الأدبي .

لقد كشفت الدراسات الصوتية المعاصرة الشيء الكثير عن دور الأصوات اللغوية في مجالي صحة النص وجماله . فأما في مجال الصحة فقد اتضحت من خلال هذه الدراسات صلة الصوت بالفروق القائمة بين المفردات من حيث المعنى ومن ثم أصبح « الاستبدال » في عرف المحدثين أو « المعاقبة » التي عرفها النحاة العرب وسيلة من وسائل الكشف عن الوحدات الصوتية التي تعين على التفريق بين المعاني[1] فالفروق بين « ساح » و « صاح » وبين « مس » و « نال » وكذلك بين « قال » و « قاد » أو « قال » و « قيل » فروق صوتية أدت أولاً إلى معرفة أن السين والصاد وحدتان مختلفتان وكذلك الميم والنون ومثلهما اللام والدال وكذلك ألف المد ويائه وعرفنا من هذه الدراسات كيف نفرق في الفهم بين « الصوت » و « الوحدة الصوتية »[2] وأنه إذا جاز لوحدتين صوتيتين في بعض الحالات أن يشتركا في مخرج واحد فإن هناك من الحلول ما يمكننا من نسبة الصوت المنطوق في هذا المخرج إلى احداهما . فإذا كانت النون في « ينبغي » تنطق كما تنطق الميم (أي في مخرج الميم) فإننا سنعلم من موقع الصوت (وهو موقع نون المطاوعة) أنه ينتمي إلى النون لا إلى الميم وإذا كان الصوت الشبيه به في « عنبر » ينطق في مخرج الميم أيضا فإننا سنعلم من جمع الكلمة جمع تكسير على « عنابر » أن الجمع رد الصوت إلى أصله أو بعبارة أخرى إلى مخرجه الذي ينسبه إليه نظام اللغة ويقال مثل ذلك أيضا في « أنبوبة » و « أنابيب » ولكن ذلك قد يصعب في الكلمات العامية مثل

« إنبابة » (ضاحية من ضواحي القاهرة) إذ لا سبيل إلى التحقق مما إذا كان أصلها الميم أو النون إلا من خلال ما نعرفه من طرق تأليف حروف الكلمة الواحدة من كراهية توالي المثلين أو المتقاربين . وما دامت الميم والباء من مخرج واحد فأغلب الظن أن اسم هذه الضاحية بالنون . والذي نسعى إلى إيضاحه هنا أن الدراسات الصوتية تضع هذا النوع من النظر في متناول يد الناقد كما تضع بين يدية أموراً أخرى كالتي نسوقها فيما يلي .

لعل أكبر اتجاه شامل يصنعه علم الأصوات اللغوية في خدمة النقد الأدبي هو ما يسميه النحاة العرب « طلب الخفة » ويسميه علم اللغة الحديث Economy of effort وهذا الإتجاه العام الشامل ربما شمل العديد من الظواهر الموقعية التي تسعى اللغة من خلالها إلى تيسير النطق[٣] على المتكلم وقد تضطر صور الإستعمال الميسّر إلى العدول عن أصل أو كسر قاعدة بقاعدة أخرى فمن أمثلة العدول عن الأصل بقاعدة ما نراه في الإدغام حين يتوالى الأصلان كما في « أردتم » إذ نجد الدال والتاء (وهما أصلان) يخرجان من مخرج واحد فيكون تحقيق النطق بهما ثقيلاً فيسعى الاستعمال إلى العدول عن أصل الدال إلى إدغامها في التاء حتى يصبح الصوتان معاً كأنهما تاء مشددة وذلك بحسب قاعدة إدغام المثلين والمتقاربين .

ومن العدول عن الأصل بقاعدة أيضاً ظواهر الإعلال والإبدال والنقل والقلب والحذف والمناسبة وعدم ظهور الحركة للثقل في الإعراب وكل ذلك إجراءات صوتية تحكمها قواعد تنتمي إلى المبدأ العام المسمى « طلب الخفة »[٤] . أما العدول عن قاعدة بقاعدة أخرى فيتضح في ظاهرة التخلص من التقاء الساكنين طلبا للخفة . ذلك أننا لو نظرنا

مثلا إلى فعل الأمر في جملة مثل « اكتب الدرس » لوجدنا القاعدة الأصلية تحكم لفعل الأمر بالبناء على السكون ولكن في توالي الباء الساكنة في آخر الفعل واللام الساكنة التالية لها في النطق ثقلاً يدعو إلى طلب الخفة ومن هنا يسعى الإستعمال إلى هذه الخفة بكسر الباء بحسب قاعدة تسمى قاعدة التخلص من التقاء الساكنين . وهذا إجراء صوتي يساق في خدمة النظرة النقدية إلى النص ليكون من إجراءات نقد الصحة لا نقد الجمال .

ومن ظواهر طلب الخفة رصد الضوابط التي تضبط توالي الأصوات في تأليف الكلمات المفردة وهي الظاهرة التي تسمى « حسن التأليف » أو ما يسمى في الدراسات الحديثة Euphony . وقد عنى بدراسة هذه الظاهرة إبن دريد صاحب الجمهرة من القدماء ثم اثنان من أكابر علماء مصر هما الشيخان بهاء الدين السبكي صاحب عروس الأفراح وجلال الدين السيوطي صاحب المزهر وإن تمثلت عناية ثانيهما في النقل والتعليق على ما قاله الأول في عروس الأفراح وهو شرح على المفتاح للسكاكي .

يقول السيوطي في المزهر (١١٥) : « اعلم أن الحروف إذا تقاربت مخارجها كانت أثقل على اللسان منها إذا تباعدت . لأنك إذا إستعملت اللسان في حروف الحلق دون حروف الفم ودون حروف الزلاقة كلفته جرساً واحداً وحركات مختلفة . ألا ترى أنك لو ألفت بين الهمزة والهاء والحاء فأمكن لَوُجدَتْ الهمزة تتحول هاء في بعض اللغات لقربها منها نحو قولهم في «أم والله» : «هم والله» وقالوا في «أراق» « هراق » ولَوُجِدَتْ الهاء في بعض الألسنة تتحول . وإذا تباعدت مخارج الحروف حسن التأليف » . « وأعلم أنه لا يكاد يجيء في الكلام

ثلاثة أحرف من جنس واحد في كلمة واحدة لصعوبة ذلك على ألسنتهم »[٥] .

وزاد السبكي على ذلك ما رواه عنه السيوطي (المزهر ١١٥) من أن الكلمة إذا كانت ثلاثية فتراكيبها اثنا عشر : وقد قسم المخارج إلى ثلاث مجموعات : العليا والوسطى والدنيا وجاء بالإثنى عشر تركيباً على النحو التالي :

	فاء الكلمة	عينها	لامها	المثال
١	ــ المخرج الأعلى	الأوسط	الأدنى	ع د ب
٢	ــ الأعلى	الأدنى	الأوسط	عرد(لعله عبد)
٣	ــ الأعلى	الأدنى	الاعلى	ع م ه
٤	ــ الأعلى	الأوسط	الأعلى	عل ن
٥	ــ الأدنى	الأوسط	الأعلى	ب د ع
٦	ــ الأدنى	الأعلى	الأوسط	ب ع د
٧	ــ الأدنى	الأعلى	الأدنى	ف ع م
٨	ــ الأدنى	الأوسط	الأدنى	ف د م
٩	ــ الأوسط	الأعلى	الأدنى	د ع م
١٠	ــ الأوسط	الأدنى	الأعلى	د م ع
١١	ــ الأوسط	الأعلى	الأوسط	ن ع ل
١٢	ــ الأوسط	الأدنى	الأوسط	ن م ل

ثم يقول إن أحسن هذه التراكيب الأول فالعاشر فالسادس وأما الخامس والتاسع فهما سيان في الاستعمال وإن كان القياس يقتضي أن يكون أرجحهما التاسع وأقل الجميع استعمالاً السادس .

وبصرف النظر عما لاحظته على هذه الخطة في كتابي اللغة العربية

معناها ومبناها (٢٦٩) فإن هذا يعد نموذجاً للتفكير في ظاهرة « حسن التأليف »[٦] ولعل ذلك نفسه يمكن إستعماله في دراسة المعاظلة أو تنافر الحروف cacophony التي تعد أيضاً من مباحث الدراسات اللغوية التي انتقلت إلى النقاد فدخلت في نظرهم إلى نقد النصوص الأدبية نقداً لغوياً .

وهذا المبدأ الصوتي ذاته هو الذي يسود في إختيار الكلمة الشعرية المفردة وسلاسة الكلمات المتجاورة . وقديماً أطرى الناس شعر البحتري . قالوا إنه خفيف على اللسان عند إلقائه وعلى الأذن عند سماعه وردوا ذلك إلى حسن إنتقائه للكلمات وحسن رصفه للتراكيب كما ردوه إلى جمال أخيلته وحسن توليده « للمعاني » وعاب القدماء على أبي تمام إسرافه في البديع حتى جعلوا شعره كالعروس التي تنوء بحليها وعلى المتنبي اختيار كلمات مثل « الجرشى » ورأوا شعر عدى بن زيد لينا ونسبوُا إلى زهير من التنقيح ما دعا إليه ما لاحظوه من سهولة ألفاظه وحسنها وميزوا في غزل العذريين جرساً صوتياً خاصاً حمل إلى قراء هذا الشعر ما عدوه بساطة وصدقاً وإذا كان القدماء قد فطنوا إلى ما للأصوات من قيمة في الحكم على الشعر فإن ذلك كان منهم إعترافاً بدور الدراسة اللغوية في النقد أو إرهاصاً بهذا الاعتراف .

والذي يقال عن السلاسة يصدق أيضا على جرس صوتي آخر هو الجزالة ، وكما كانت السلاسة صفة لشعر البحتري ربما كانت الجزالة صفة لشعر المتنبي وهو شعر صاخب متين البنية اللغوية تكاد تسمع صياحه حتى في صمت صفحات الديوان إذ يبصره الأعمى ويسمعه الأصم ويسهر الناس من جرائه ويختصمون على أن القدماء وإن سهروا وإختصموا من جراء هذه الظواهر في الأدب لم يكادوا يصنعون لها

المصطلحات المضبوطة وإنما غلفوا فهمهم لها بطائفة من المجازات والتخيلات أشاروا بها إلى وجود الظواهر ولم يحددوا مفاهيمها فقالوا : حسن الديباجة طلى العبارة متين النسج قوي الأسر رقيق الحاشية له ماء ورونق .[٧] ولكن الدراسات اللغوية الحديثة ربما ادلت بدلوها في هذا الشأن فتكلمت عن ظواهر محددة كتقارب الأبعاد بين كل مقطعين وقع عليهما النبر مما يأتي بإيقاع منتظم للكلام (وهو غير الوزن طبعا) وكاختيار الكلمات في ضوء طول المقاطع وقصرها بحيث تنسجم الكلمة المختارة بحكم تركيبها المقطعي مع نوع الغرض الذي سيقت من أجله وإن كان ذلك محدود الاستعمال في اللغة العربية نظراً لتقارب طول البنية المقطعية فيها ولأن المقطع العربي الطويل بنوعية (كالمقطع الأول من « طامة » ومثل كلمة « قبل » و « بعد » ساكنتي الآخر) لا يبلغ طول بعض المقاطع في اللغات الأخرى .

ومن ظواهر طلب الخفة التي يستحق أن يشار إليها في الكلام عن عطاء الدراسات اللغوية للنقد ظاهرة المناسبة الصوتية[٨] ومن امثلتها حركة ضمير الغيبة وإشباع ضمير الغائب المفرد واجوار والاتباع وغير ذلك مما يجده القارىء في كتابي : اللغة العربية معناها ومبناها فالملاحظ أن الهاء في ضمير الغيبه تضم إذا سبقها فتحة أو ضمة أو ساكن غير الياء نحو لهُ وكتابهُ ومنهُ ولكنها تكسر إذا سبقها كسرة أو ياء ساكنة نحو : بِهِ وعليهِ وكذلك لهُمُ وكتابهُم ومنهُم ولكن بهِم وعليهم وكذلك يخضع الإشباع وعدمه لحركة ضمير المفرد الغائب لقاعدة . فإذا جاوره سكون قصرت حركته وإذا لم يجاوره السكون أشبع ويبدو ذلك في لهُ وبهِ وعليهِ وهذا في الكلام العادي أما في الشعر فالأمر يخضع لوزن الشعر فإذا دعا الوزن إلى الإشباع أشبع الضمير أيا ما كان ما قبله أو بعده والعكس

صحيح . بل إن ذلك يصدق على ألف ضمير الغائبة أيضاً في الشعر . ومن المناسبة الإتباع نحو حيص بيص وشذر مذر وعطشان نطشان ونحو ذلك مما لا يبرر ثانية الكلمتين فيه إلا إرادة الوصول إلى المناسبة الصوتية وربما كان من قبيل ذلك ما نجده في الحديث الشريف من قوله ﷺ « ارجعن مأزورات (بدل موزورات أي مذنبات) غير مأجورات » . كما أن من المناسبة ما أطلق النحويون عليه اسم « إعراب الجوار » نحو « جحر ضب خرب » بالجر في « خرب » والقراءة التي تجر فيها كلمة خضر في قوله تعالى : ﴿ عاليهم ثياب سندس خضر ﴾ . ومن المناسبة أيضاً إنسجام حركة همزة الوصل وحركة عين الفعل في الأمر نحو « اضرب » و « انظر » . وهلم جرا . وكل ذلك ينتمي إلى نقد صحة النص أولا .

تلك كانت ظواهر طلب الخفة . ولكن ثمة ظواهر صوتية أخرى لاسعى فيها إلى الخفة ومع ذلك يلجأ الأدب الى تحميلها شيئاً من رسالته الفنية . ومن هذه الظواهر ما يسميه العرب حكاية الصوت للمعنى[٩] ويعرف منذ العصر الإغريقي باسم onomatopoea ، كما أن منها القافية الشعرية وبعض المحسنات اللفظية ومنها كذلك حسن إلقاء الشعر أو النص الأدبي بصفة عامة . والمقصود بحكاية الصوت للمعنى أن يكون في جرس الصوت ما يذكر بالمقصود بالكلمة وقد ضربوا المثل لذلك بالتكرار الذي في إخراج نطق الراء في كلمة « خرير » وأنه يذكر بخرير الماء وبالاحتكاك والرخاوة في نطق الحاء وأنه يذكر بفحيح الأفعى كما أن رخاوة الفاء تذكر بخفيف الشجر فكل من الراء والحاء والفاء تحمل في جرسها ما يوحي بمعنى الكلمة التي هي فيها ومن ذلك أيضاً ما توحي به القيمة الصوتية الخلفية والأمامية ومع ان هذه الظاهرة ليست مطردة في أية لغة في هذا العالم وجدنا الرمزيين الفرنسيين يدعون إلى أن تحل هذه

العلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها محل العلاقة العرفية التي تسجلها المعاجم وبهذا يجعلون الكلمة كالنغمة الموسيقية توحي بجرسها بدلاً من أن تدل بمعناها الذي تعارف عليه المجتمع . أما فيما عدا هذا الموقف المتطرف من قبل الرمزيين فإن للأدباء مواقف من هذه الظاهرة تنتفع بها ولا تقننها .

والقافية الشعرية من الظواهر الصوتية التي يعتمد عليها النقد الأدبي ولها أصولها وقواعدها التي تجعلها من قبيل الدراسات اللغوية قبل أن تتخذ موضوعاً نقدياً . ولعل السبب الذي يحول بينها وبين أن تكون من النقد أن النقد لا يقعّد له وانما ينتفع بالدراسات ذوات القواعد ومنها الدراسات اللغوية دون شك . وليس معنى كون القافية خاضعة للقاعدة أن الشاعر ليس حراً في تخطيطها . بل على العكس من ذلك يمكن للشاعر أن يكون حراً في ترتيب أنماطها فيجعل قصائده عمودية أو رباعيات أو موشحات أو غير ذلك ولكنه بعد أن يضع خطة القصيدة عليه أن يلتزم القافية على الصورة التي اختارها . وبالشروط التي حددها له استعمال الشعر وتقاليده .

ومن الظواهر الصوتية التي تدخل في النقد الأدبي كل ما تتفق فيه الأصوات وتتعدد المعاني فيدخل في ذلك التضاد والمشترك اللفظي والجناس التام والجناس الناقص والتورية وأسلوب الحكم والاستخدام[٢٠]. وهكذا يكون الجانب الصوتي للغة منبعاً ثرّاً لتيار النقد الأدبي وربما كان ذلك كذلك لأن اللغة في أساسها منطوقة فمادتها الأولية هي الأصوات وأن الكتابة حدث تاريخي طرأ على الاستعمال اللغوي المنطوق فلم يكن أكثر من بديل ردىء للكلام المسموع .

ننتقل إذاً من إستعمال المادة الصوتية في النقد الأدبي إلى ما يمكن

أن يقدمه النظام النحوي للغة من عون للناقد . وإذا كنا قد نسبنا بعض الأبواب التقليدية في الصرف إلى الجانب الصوتي في اللغة مثل الإعلال والابدال والنقل والقلب والحذف وحركة ضمير الغائب وإشباعه الخ فإن الذي يبقى لنا في الصرف أبواب أخرى مثل أقسام الكلم والجمود والاشتقاق والتجرد والزيادة وصيغ المشتقات وإسناد الأفعال ونحو ذلك . ولكل من هذه الأبواب مواقعه في الاستعمال بمعنى أن السياق النحوي يتطلب (بالنسبة لأقسام الكلم) مثلاً أن يكون الفاعل ونائبه اسمين وأن يسبقهما فعل ويتطلب (بالنسبة للجمود والاشتقاق مثلاً) أن يكون الحال مشتقة والتمييز جامداً ويتطلب (بالنسبة للتجرد والزيادة) أن يكون لكل زيادة في المعنى زيادة على الأصول الثلاثة مناسبة لها فالسين والتاء للطلب والنون الساكنة للمطاوعة وحروف المضارعة للمضارعة وهكذا . ويتطلب (بالنسبة للصيغ مثلاً) أن يكون المفعول المطلق مصدرا من مادة الفعل وأن يكون المفعول لأجله مصدراً من غير مادة الفعل وهلم جرا . ويتطلب (بالنسبة لإسناد الأفعال) أن يكون للفعل صورة مع كل ضمير وأن يظهر الضمير حيناً ويستتر حيناً آخر الخ[١١].

كل هذه المطالب تدخل في النحو تحت ما يسمى قرينة البنية أو قرينة المبني الصرفي وكثيراً ما يوضع ذلك في كتب النحو على صورة شروط للأبواب النحوية كأن يقال : « من شروط الفاعل أن يسبقه فعل مبني للمعلوم ومن شروط نائبه أن يبني الفعل معه للمجهول) . ولكن النحو لا يقوم على قرينة البنية فقط وإنما يعتمد على قرائن أخرى أيضا مثل الإعراب والمطابقة والربط والرتبة والتضام والأداة والنغمة في الكلام المنطوق . وهذه القرائن تدل متضافرة متعاونة على المعنى النحوي فلا تستقل واحدة منها أيا كانت بهذه الدلالة لأن استقلال قرينة واحدة

بالدلالة على المعنى يتحدى الإنتباه الإنساني ومن ثم تتعاون القرائن على بيان المعنى (أن تخفي إحداها فتعّوض إحداها الأخرى) فمثل القرائن النحوية في ذلك مثل الأعراض المتعددة للعلة الواحدة إذ لا يكتفي الطبيب بدرجة الحرارة ليحدد المرض وإنما يعمل على أن يضم الى درجة الحرارة قرائن أخرى فيكشف بالسماعة وقد ينظر في العينين ويطلب إلى المريض أن يفتح فمه ثم يعرض مريضه على جهاز الأشعة ويجري بعض التحليلات الخ . . الخ . . فكل قرينة من هذه على حدة لا تدل بالقطع على شيء معين ولكنها إذا انضمت إليها صاحباتها كانت الدلالة أيسر للفهم حتى لتوشك أن تكون قطعية .

وإذا كان المقصود بقرينة الإعراب معروفاً فإن المقصود بالمطابقة الشركة في أحد المعاني العامة الآتية :

التكلم وفرعيه ــ الإفراد وفرعيه ــ التعريف والتنكير ــ التذكير والتأنيث ــ ثم في الإعراب فإذا تحققت الشركة في بعض هذه المعاني لكلمتين دل ذلك على إنتماء إحداهما للأخرى وبهذا تعين المطابقة على الكشف عن بعض المعاني . أما المقصود بالربط فإحكام العلاقة بين أطراف التركيب سواء أكان هذا التركيب من متعاطفين أم مستثنى منه ومستثنى أم من شرط وجزاء أم كان من ذي جواب وجوابه الخ . . ويكون الربط بعود الضمير وباسم الاشارة وإعادة الذكر وإعادة المعنى أو بأل أو بحرف الجواب أو الأدوات الداخلة على الجمل أو الحروف الداخلة على المفردات كحرف الجر وحرف العطف وهلم جرا . والمعنى بدون هذه الروابط عرضة للبس أو للبطلان . والمقصود بالرتبة أن يكون للكلمة موقع معلوم بالنسبة لصاحبتها كأن تأتي سابقة لها أو لاحقة فإذا كان هذا الموقع ثابتاً سميت الرتبة محفوظة وإذا كان الموقع عرضة للتغير

سميت غير محفوظه . فالمحفوظة كرتبة الموصول من صلته وحرف العطف من المعطوف وحرف الجر من المجرور والمضاف من المضاف إليه وغير المحفوظة كرتبة المفعول من فعله ومن الفاعل ورتبة المبتدأ من الخبر وهكذا . والمقصود بالتضام تلازم الكلمتين واختصاص إحداهما بالأخرى أو تنافيهما بحيث إذا وردت إحداهما لم ترد معها الأخرى أو صلاحيتهما للورود معاً ولعدمه فحروف الجر تلازم الأسماء وتتنافى مع الأفعال فلا تدخل عليها وأدوات الشرط تدخل على الأفعال وهكذا ، وهذه العبارة الأخيرة تفسر لنا كيف تعد الأداة قرينة على ما تدخل عليه بمعنى أنه إذا ذكرت الأداة توقع السامع أن يجد معها ما تختص بالدخول عليه . أما النغمة فلا تكون إلا في الكلام المنطوق فقط لأن الكتابة لا تمثل تنغيم الجملة ومعنى كون النغمة قرينة أن كل معنى من معاني الأساليب النحوية له ما يناسبه من التنغيم بحيث نستطيع بالنغمة أن نعرف ما إذا كانت جملة مثل « ما هذا ؟ » إستفهاماً على بابه أو إستفهاماً للإنكار والإحتجاج .

ولسائل أن يسأل ما للنقد الأدبي ولهذه القرائن النحوية وهل يمكن للمعاني الأدبية المجنحة أن تخضع لكزازة الصنعة النحوية ؟ الجواب على ذلك متعدد الجوانب . فأول ذلك ما سبقت الإشارة إليه من أن النقد إما نقد صحة وإما نقد جمال والكلام في هذه القرائن من قبيل النوع الأول . والثاني أن هذه القرائن مناط وضوح المعنى وأمن اللبس وأنه قد يطرأ على أنماط اللغة ما يحول بينها وبين الوصول إلى هذه الغاية . والثالث أن تضافر هذه القرائن قد يجعل إحداها غير ضرورية لأن المعنى واضح بغيرها من أخواتها وأن الفصحاء من السلف ربما ترخصوا في القرينة التي أغنى غيرها عنها . والرابع أن كل قرينة من القرائن النحوية قد تهيأ لها استخدام فني من نوع ما سواء في النصوص الأدبية القديمة أو الحديثة .

فمن حيث البنية استعمل الأدباء النقل والتضمين ومن حيث الإعراب استعملوا المناسبة أو الجوار ومن حيث المطابقة الالتفات والتعميم والتغليب ومن حيث الربط ربطوا بالوصف المقترن بأل ومن حيث الرتبة التقديم ومن حيث التضام الفصل والاعتراض والحذف ومن حيث الأداة الحذف والتضمين أيضاً . ولاشك أن التضمين والمناسبة والالتفات والتعميم والتغليب والربط بالوصف والتقديم والفصل والاعتراض والحذف كلها من الوسائل الأسلوبية الأدبية المبنية على الاستعمال الفني للقرائن النحوية كما سيتضح بعد قليل .

دعنا إذاً نتناول هذه الجوانب الأربعة للإجابة بالإيضاح واحداً واحداً قبل أن نتخطى ذلك إلى النقاط الأخرى من المقال :

أما أن النقد ذو شقين ينصرف أحدهما إلى الصحة والثاني إلى الجمال فإن أول هذين الشقين هو موضوع هذا المقال . ذلك لأن صلة اللغة بالنقد الأدبي تنصب في معظمها على صحة النص وهذا الجانب الأعظم من اللغة هو الجانب العرفي الاجتماعي غير الفردي ثم لا يبقى من اللغة بعد ذلك ما يتجه إلى الإعتبارات الجمالية إلا جانب الإختيار الفردي لمفرده دون أختها ولأسلوب دون أسلوب إذا كان كلا الأسلوبين يتمتع بالصحة اللغوية فقد يختار الأديب للدعاء تركيباً خبرياً نحو « بارك الله فيك » أو « سألت الله لك البركة » أو إنشائيا نحو « اللهم بارك في فلان » أو « فليبارك الله في فلان » وقد يختار للإنكار صورة الاستفهام نحو « ماهذا ؟ ! » أو صورة التمني نحو « ليتك تكف عن هذا الإزعاج ! » أو صورة التركيب الخبري نحو « وددت أن أستريح من هذا الإزعاج » وكل ذلك صحيح من الناحية النحوية ولكن الاختيار الفردي بين تركيب وتركيب هو في الواقع مبني على أسس فنية شخصية فردية

لا عرفية ولا إجتماعية .

ننتقل بعد ذلك إلى الجانب الثاني من الجوانب الأربعة المتقدمة وهو أن القرائن النحوية مناط وضوح المعنى وأمن اللبس وأن طرق التركيب أقل من عدد العلاقات النحوية ومن ثم يصبح من الضروري لطريقة التركيب الواحدة أن تصلح للتعبير عن أكثر من علاقة ومن هنا تصبح الفرصة سانحة للبس أن يتسرب إلى المعنى . واللبس هو تعدد احتمالات المعنى دون قرينة تعين أحد الاحتمالات أو ترجحه . وليس أخطر على الأدب من هذا اللبس إلا أن تقصد التعمية قصداً فيكون اللبس مطلباً أدبياً . وإذا قال النحوي إن في الجملة إعرابين فهذا كقوله إن في الجملة لبسا يحول دون وضوح المعنى . وفيما يلي أمثلة للتراكيب المعرضة للبس :

١ ــ صلاحية المصدر للإضافة إلى فاعله أو إلى مفعوله : فإذا قلت لرجل : « أنت أولى بالإنصاف » فلا يدري إن كان أولى بأن ينصف غيره أو بأن ينصفه غيره ومن هنا كان المثل الذي يقول : « ضرب الحبيب كأكل الزبيب » ملبساً وكان من المزاح أن تقول لصديق دعوته إلى الطعام الحاضر : « لا تؤاخذنا لهذا الطعام المتواضع فأنت تستحق الذبح » .

٢ ــ صلاحية التركيب الخبري للدعاء كما سبق منذ قليل .

٣ ــ صلاحية حرف الجر للتعلق بعده عناصر في الجملة الواحدة نحو :

(أ) اشتريت مزرعة لزيد : الجار والمجرور يصلح للتعلق بالفعل أو بمحذوف صفة لمزرعة .

(ب) استشهد المجاهد في سبيل وطنه : الجار والمجرور يصلح

للتعلق بالفعل أو باسم الفاعل .

٤ ــ صلاحية أكثر من عنصر في الجملة أن يكون صاحب الحال نحو :

تركته مقتنعا برأيه ؟

٥ ــ صلاحية المعطوف بعد التركيب الإضافي للعطف على المضاف أو المضاف إليه نحو :

ذهبت إلى أبناء زيد وعمرو ؟

٦ ــ صلاحية الظرف المتصرف أن يكون غير ظرف كأن يكون مفعولاً به كما في التركيب التالي :

أحببت يوم الجمعة . .

٧ ــ صلاحية النعت بعد التركيب الإضافي لكل من المتضايفين نحو :

دار الكتب المصرية (هل المصرية هي الدار أو الكتب ؟) .

٨ ــ صلاحية الضمير أن يعود على أكثر من عنصر في الجملة نحو :

(أ) رجا التلميذ الأستاذ أن يقرأ الدرس .

(ب) أخبر محمد صديقة أن أباه قادم .

٩ ــ تعدد المعنى الوظيفي للأداة والصيغة نحو « ما أسعدك بسماع هذا الخبر » إذ يصلح ذلك للاستفهام والتعجب .

١٠ ــ إحتمالات حرف الجر المحذوف نحو « رغب زيد أن يغني » فلا يدري إن كان رغب « في » أو « عن » أن يغني .

١١ ــ إحتمالات معنى الكلمة المفردة كما في « رأيت النزوح عن البلد » فلا يدري ما إذا كان معنى « رأيت » بصرياً أو ظنياً أو حلمياً .

١٢ ــ تشابه الاستئناف ومقول القول نحو « لا تصدق قوله إنه لا يستطيع لك شيئا » .

١٣ ــ تشابه التابع والخبر نحو « هذا الأمر المرجو » فالمعنى يحتمل « هذا هو الأمر المرجو » كما يحتمل « هذا الأمر هو المرجو » ويحتمل أيضاً أن كل ذلك المذكور مبتدأ بحاجة إلى خبر .

١٤ ــ صلاحية الكلمة لعلاقتين نحويتين في الجملة نحو « إن زيداً نفسه أصاب » فهل نعد النفس توكيداً لزيد أو مفعولاً مقدماً لأصاب ؟

١٥ ــ إحتمالات معنى الصيغة نحو « إنما أردت القيام لا القعود » فهل القيام والقعود مصدران أو هما جمع قائم وقاعد . وكذلك « رأيت جمعهم قليلاً » فهل المعنى قليلين أو مرات قليلة ؟

لا يمكن للنقد الأدبي أن يتجاهل ظاهرة خطيرة كظاهرة « خوف اللبس » هذه ولا يمكن الكشف عن هذه الظاهرة ولا الاحتراس منها إلا بواسطة اللغة وما ترصده من القرائن للعمل على وضوح المعنى وهذه القرائن المقالية هي عطاء اللغة للنقد كما أن القرائن الحالية عطاء التراث الثقافي والاجتماعي له . ولقد يتفاضل الأدباء في الوعي بمواطن اللبس ومن ثم تجنب الوقوع فيه فيكون ذلك أحد مداخل النقد إلى مباشرة إختصاصه . ولقد يوجد اللبس لدى المبرزين من كبار الأدباء لا يسلم فيه واحد منهم وإن بالغ في التوقي غير أن القرآن وهو أسمى نص عربي يرصد من القرائن الحالية التي تتمثل في أسباب النزول من القرائن المقالية التي تتمثل في تراكيب النص وفي الآيات التي تفسر آيات أخرى ما يحول بين اللبس وبين سياقه الكريم وفي دراسة هذه الظاهرة في القرآن[١٢] وجدت عشرات الأمثلة لتراكيب من قبيل ما قدمنا منذ قليل وقد رصد القرآن لها من القرائن ما أزال منها اللبس . ولولا

خوف الإطالة لأوردت الكثير من هذه الأمثلة ولكن لا بأس بإيراد مثالين أو ثلاثة منها .

١ ــ تعد إحتمالات معاني الكلمة :

(أ) بدا = ظهر أو سكن البادية .

قال تعالى : ﴿ وما نراك اتبعك إلا الذين هم أراذلنا بادي الرأي ﴾ (بمعنى ظهر) .

وقال تعالى : ﴿ وإن يأت الأحزاب يودوا لو أنهم بادون في الأعراب ﴾ (سكن البادية) .

(ب) رأي = بصرية ، ظنية ، حلمية :

قال تعالى : ﴿ فلما تراءت الفئتان نكص على عقبيه وقال إني بريء منكم إني أرى ما لا ترون إني أخاف الله ﴾ (ظنية) .

وقال تعالى : ﴿ قد كان لكم آية في فئتين التقتا فئة تقاتل في سبيل الله وأخرى كافرة يرونهم مثليهم رأى العين ﴾ (بصرية) .

وقال تعالى : ﴿ إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف . . يأيها الملأ أفتوني في رؤياي ﴾ (حلمية) .

٢ ــ الإستفهام أم التعجب ؟

قال تعالى : ﴿ وما أعجلك عن قومك يا موسى قال هم أولاء على أثري وعجلت إليك رب لترضى ﴾ الجواب قرينة إرادة الاستفهام .

٣ ــ تعدد إحتمالات العطف .

قال تعالى : ﴿ شهد الله أنه لا إله إلا هو والملائكة وأولوا العلم قائماً بالقسط لا إله إلا هو العزيز الحكيم ﴾ لا يمنع

مانع نحوي من عطف الملائكة وأولو العلم على لفظ الجلالة فيكونوا شهوداً معه أو على ضميره « هو » فيكونوا آلهة معه (تعالى الله عن ذلك) والقرينة على المعنى الأول أمران :

الأول : الحال المفردة « قائماً بالقسط » .

ثانيا : قوله بعد ذلك مباشرة : « لا إله إلا هو » .

هذا هو القرآن وهذا هو إعجازه وأين أدباء البشر من هذا الإعجاز الإلهي ؟ !

وأما الجانب الثالث من جوانب صلة قرائن النحو بالنقد الأدبي فهو أن تضافر القرائن على بيان المعنى الواحد ربما جعل إحداها زائدة غير ضرورية ومن ثم تصبح عرضة للترخص[١٣] . وبيان ذلك أننا إذا أردنا أن نحدد القرائن التي تجعل الفاعل فاعلاً في نحو « جاء الربيع » لوجدناها كما يلي :

١ ــ أن الربيع اسم ولو لم يكن اسماً ما كان فاعلاً وهذه قرينة البنية .
٢ ــ أنه مرفوع وهذه قرينة الإعراب .
٣ ــ أنه تقدمه فعل وهذه قرينة الرتبة .
٤ ــ أن الفعل المتقدم مبني للمعلوم وهذه قرينة البنية مرة أخرى .
٥ ــ أن الربيع فَعَل المجيء أو قام به المجيء أي تحقق بواسطته وذلك هو الإسناد .

هذه خمس قرائن عرف الفاعل بواسطتها وقد يحدث أحياناً أن يعرف الفاعل بدون إحداها فلو قلنا « أكل الغلام التفاحة» أو « خرق الثوب المسمار » لما عجز السامع حتى مع نصب الغلام والمسمار أن يفهم الآكل من المأكول والخارق من المخروق ومن هنا روى

الرواة عن العرب الأولين أنهم رفعوا الثوب ونصبوا المسمار في التركيب السابق .

إذا كان الأمر كذلك فما موقف النقد الأدبي من نحو قول امرىء القيس :

كأن ثبيراً في عرانين وبلـــــــه كبير أنـــاس في بجادٍ مزمّـــــلِ

يجر صفة المرفوع . وقول الفرزدق :

وعض زمـــــــان يا بن مروان لم يدع من المال إلا سحتاً أو مجلـــفُ

برفع ما عطف على المنصوب ؟

وقول الكميت :

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب ولا لعباً مني وذو الشيب يلـــعب ؟

مع حذف همزة الاستفهام من أو ذو الشيب يلعب ؟ وكذلك حذفها من قول عمر بن أبي ربيعة

أبرزوهـــا مثـــل المهـــاة تهادى بين خمس كواعب أتـــــــراب

ثم قالـــــوا : تحبها ؟ قلت بهرا عدد النجـــم والحصى والتـــراب

بل ماذا يقول النقد الأدبي في ما لا حصر له من الأمثلة على هذه الرخص النحوية التي ذهب النحاة في تأويلها كل مذهب ونسبوا بعضها إلى القلة أو الندرة أو الشذوذ أو أنها لغة قوم بأعيانهم .

بقي الجانب الرابع من جوانب الصلة بين قرائن النحو وبين النقد الأدبي وهو جانب الاستعمال الفني لهذه القرائن . ويمكن لبيان هذا الجانب أن نشير إلى المقصود بالاستعمال الفني المذكور . إن النحاة العرب يستعملون مصطلح « الأصل » ويقصدون به أحد معنيين :

أصل الوضع وأصل القياس . ولا شك في أن الفرق بين هذين الأصلين هام جداً لأن أصل الوضع مجرد تجريداً ذهنياً فلا ينطق ولكن أصل القياس مستعمل منطوق . وإذا كان أصل الوضع يهم الباحث صاحب المنهج فإن أصل القياس يهم المعلم والمتكلم بل يهم الطفل الذي يقيس كلامه على نمط ما يسمعه ممن حوله . وأصل الوضع قد يستصحب فيطابقه العنصر المستعمل كما في « ضرب » وقد يعدل عنه بقاعدة فرعية كما في الإدغام والإعلال والإبدال الخ . أما أصل القياس فهو المستصحب والمعدول كلاهما عند اتخاذهما نماذج يقاس عليها فنحن نقيس على « اضرب » (فعل أمر) كما نقيس على « قِ » (فعل أمر من وقى) ونجعل كلاً منهما أصلاً مقيساً عليه . فما علاقة ذلك بالاستعمال الفني للقرائن النحوية ؟

إن الذي يقاس على أصل القياس مطابقاً له منسوجاً على منواله هو ما نودّ أن نطلق عليه : « الاستعمال الأصولي » لأنه ملتزم بأصل القياس ، ولكن هناك استعمالاً معدولاً به عن هذا القياس نحب أن نسميه : « الاستعمال العدولي » وهذا هو الاستعمال الفني المقصود من حيث هو تصرف أدبي يخالف القياس النحوي . ومعنى ذلك أن الاستعمال الأصولي التزام والاستعمال العدولي حرية ويمكن لهذه الحرية أن تكون في نطاق كل قرينة على حدة على نحو ما يلي :

١ ــ قرينة البنية :

يعدل بالبنية إلى الاستعمال الفني بواسطة تضمينها معنى بنية أخرى كتضمين الجامد معنى المشتق والمتعدي معنى اللازم وعكسه وكنيابة حروف الجر بعضها عن بعض ونقل الأسماء المتصرفة إلى الظرفية وهلم جرا . وفي كل ذلك عدول بالبنية الصرفية عن أصلها تبعاً لمطالب

العبارة لا مطالب القاعدة .

٢ ــ الإعراب :

وكذلك يكون العدول عن أصل الإعراب لسبب فني كالمناسبة الصوتية التي يسمونها إعراب الجوار وكمناسبة القافية أو الوزن وكصرف غير المنصرف وعكسه ولادخل لمطالب النحو في هذا العدول وإنما المقصود بذلك هو الوصول إلى شكل فني مقبول ولو على حساب القاعدة .

٣ ــ المطابقة : وللمطابقة محاورها الآتية :

(أ) المحور الشخصي (التكلم والخطاب والغيبة) .
(ب) المحور العددي (الإفراد والتثنية والجمع) .
(جـ) المحور التعييني (التعريف والتنكير) .
(د) المحور النوعي (التذكير والتأنيث) .
(هـ) وقد تلزم المطابقة في الإعراب في بعض الأبواب .

والسؤال الوارد هنا يدور حول كيفية الاستعمال العدولي (الفني) لهذه المحاور . والجواب أن العدول الفني عن المحور الشخصي يكون بما يسمى الالتفات . وهو ظاهرة ذات شيوع في تقاليد الأدب العربي وفي أسلوب النص القرآني كذلك . وهذه الظاهرة (الالتفات) أوسع من مجرد تغيير الخطاب الى غيبة أو نحو ذلك ، إذ يمكن للالتفات أن يكون اجتماعياً لا يتمثل في تغيير الشخص من مخاطب إلى غائب مثلاً بل إنه ليبقى ضمير الخطاب على حاله وتتغير ذات المخاطب . ومثال ذلك ما يلي :

يخاطب الله تعالى بني إسرائيل فيطلب منهم أن يذكروا أموراً بعينها فيكون الضمير لجمع المخاطب ثم يظل الضمير لجمع المخاطب كما هو

ولكن الخَطاب يلتفت للمسلمين فالالتفات إجتماعي فقط وسياق الآيات كما يلي :

﴿ يا بني إسرائيل اذكروا ﴾ :

١ ــ نعمتي التي أنعمت عليكم .
٢ ــ وأني فضلتكم على العالمين .
٣ ــ وإذ نجيناكم من آل فرعون .
٤ ــ وإذ فرقنا بكم البحر .
٥ ــ وإذ واعدنا موسى .
٦ ــ وإذ آتينا موسى الكتاب والفرقان .
٧ ــ وإذ قال موسى لقومهَ يا قوم إنكم ظلمتم أنفسكم .
٨ ــ وإذ قلتم يا موسى لن نؤمن لك .
٩ ــ وإذ قلنا ادخلوا هذه القرية .
١٠ ــ وإذ استسقى موسى .
١١ ــ وإذ قلتم يا موسى لن نصبر على طعام واحد .
١٢ ــ وإذ أخذنا ميثاقكم ورفعنا فوقكم الطور .
١٣ ــ وإذ قال موسى لقومه إن الله يأمركم أن تذبحوا بقرة .

ثم يلتفت النص إلى جماعة مخاطبين آخرين هم المسلمون فيقول :

﴿ أفتطمعون أن يؤمنوا لكم وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله ثم يحرفونه من بعد ما عقلوه وهم يعلمون ﴾ .

فلا تغير في صورة الضمير ولكن الالتفات إجتماعي فقط .

أما الالتفات بتغيير صورة الضمير فمنه :

﴿ ألم يروا كم أهلكنا من قبلهم من قرن مكناهم في الأرض ما لم نمكن لكم ﴾ .

لاحظ الفرق بين « يروا » و « لكم » (انتقال من الغيبة إلى الخطاب والكلام في الحالين إلى كفار مكة) وكذلك ﴿ حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم ﴾ .

والعدول عن المحور الثاني يتم بالإلتفات أيضاً نحو ﴿ فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار التي وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين وبشر الذين آمنوا وعملوا الصالحات أن لهم جنات . . ﴾ ويكون كذلك بالكلام عن المفرد بضمير الجمع للتعظيم سواء في حالة التكلم أو الخطاب .

أما التعريف والتنكير وهو المحور الثالث فالعدول به إنما يكون بإعطاء التنكير وظيفة الدلالة على التعميم وهو وسيلة من وسائل التأثير الأدبي ويمكنك أن تقرأ الآيات الآتية وتتدبر القيمة العظيمة للتنكير :

١ ــ ﴿ ولا تتخذوا أيمانكم دخلاً بينكم فتَزِلَّ قدم بعد ثبوتها ﴾ .
٢ ــ ﴿ وتعيها أذن واعية ﴾ .
٣ ــ ﴿ وذكر به أن تبسل نفس بما كسبت ﴾ .
٤ ــ ﴿ علمت نفس ما أحضرت ﴾ .
٥ ــ ﴿ أن تقول نفس يا حسرتا على ما فرطت في جنب الله ﴾ .
٦ ــ ﴿ ولتنظر نفس ما قدمت لغد ﴾ .
٧ ــ ﴿ أم على قلوب أقفالها ﴾ .
٨ ــ ﴿ من قبل أن نطمس وجوهاً فنردها على أدبارها ﴾ .

والعدول في حالة التذكير والتأنيث يكون بالإلتفات أيضاً نحو

﴿ ومن يقنت منكن لله ورسوله وتعمل صالحاً ﴾ وبما يسمونه التغليب نحو ﴿ إلا المستضعفين من الرجال والنساء والولدان لا يستطيعون حيلة ولا يهتدون سبيلاً ﴾ . وكذلك ﴿ فلما أثقلت دعوا الله ربهما ﴾ . .

٤ ــ الربط :

أما الاستعمال العدولي في الربط فمنه عود الضمير على غير مرجع وهو أيضا من وسائل التعميم كأن تبدأ الكلام بقولك « قالوا » أو « زعموا . . » وليس القائلون معروفين ولا الزاعمون مذكورين من قبل ويكثر ذلك حين يكون المرجع معلوماً بالضرورة نحو ﴿ حتى إذا بلغت الحلقوم ﴾ وقوله تعالى ﴿ ما ترك على ظهرها من دابة ﴾ . ومن الاستعمال العدولي للربط الرَبط بالموصول وذلك كثير جداً في القرآن الكريم نحو : ﴿ ولو نزلنا عليك كتاباً في قرطاس فلمسوه بأيديهم لقال الذين كفروا إن هذا إلا سحر مبين ﴾ . أي « لقالوا » وكذلك ﴿ وجاء المعذرون من الأعراب ليؤذن لهم وقعد الذين كذبوا الله ورسوله ﴾ أي وقعدوا وكذلك ﴿ قال إن فيها لوطاً قالوا نحن أعلم بمن فيها ﴾ أي أعلم به ومنه الربط بالصفة مع أل الموصولة نحو ﴿ قد نعلم إنه ليحزنك الذي يقولون فإنهم لا يكذبونك ولكن الظالمين بآيات الله يجحدون ﴾ ومنه الربط بما تأويله الموصول نحو ﴿ وإن نقضوا أيمانهم من بعد عهدهم وطعنوا في دينكم فقاتلوا أئمة الكفر ﴾ أي الذين يأتم بهم الكفار أي قاتلوهم وكذلك ﴿ الذين آمنوا يقاتلون في سبيل الله والذين كفروا يقاتلون في سبيل الطاغوت فقاتلوا أولياء الشيطان ﴾ أي قاتلوا الموالين للشيطان أي قاتلوهم .

٥ ــ الرتبة :

ننتقل بعد هذا إلى الاستعمال العدولي لقرينة الرتبة وقد علمنا أن

الرتبة إما محفوظة أو غير محفوظة أما المحفوظة فلا يمكن تشويشها بل يعد هذا التشويش من المخالفات الأدبية بل النحوية وإلا فماذا ترى في بيت شعر يقول :

ألا يا نخلـــــــة في ذات عرق علـــــــــيك ورحمةالله السلام

إذ يتقدم المعطوف على المعطوف عليه . ولقد حافظ الأدباء من جهة والبلاغيون والناظرون في الأساليب على البعد عن الكلام في الرتب المحفوظة وجعلوا دراساتهم جميعاً تتجه إلى الرتبة غير المحفوظة وفي هذا الإطار كان كلامهم عن الاستعمال العدولي في صورة دراستهم لظاهرة التقديم والتأخير وأثرها مع المعاني الأدبية فربطوا هذه الظاهرة بالحالة النفسية للمتكلم حيناً وللسامع حيناً آخر وللموقف الذي تم فيه الاتصال حيناً ثالثاً وهذه الظاهرة شائعة في غير العربية من اللغات وتسمى في الدراسات الحديثة Foregrounding .

٦ ــ التضام :

وأما الاستعمال العدولي لقرينة التضام فيتمثل في أمور منها : الحذف ــ الفصل ــ الاعتراض الإحالة ــ المفارقة . ولقد ذكرنا منذ قليل أن المقصود بالتضام إما أن يكون تلازم العنصرين اللغويين أو تنافيهما أو تواردهما فإذا عرفنا ذلك فإن الحذف إنما يكون لأحد المتلازمين كحذف أحد ركني الجملة إذ لا يستغني أحدهما عن الآخر أو كحذف ما يتطلبه التركيب كحذف الرابط أو حذف المفعول أو الصفة أو الموصوف الخ . والفصل إنما يكون أيضاً بين المتلازمين أو ما يتطلب التركيب وصله من العناصر اللغوية فالأول كالفصل بين « إنّ » واسمها بخبرها الظرف أو الجار والمجرور نحو « إن في السويداء رجالاً » والثاني كحذف حرف العطف فيما بين الجمل نحو : ربنا ــ

هؤلاء الذين أغوينا ـــ أغويناهم كما غوينا ـــ تبرأنا اليك ـــ ما كانوا إيانا يعبدون » وكذلك : « سبحانك ـــ ما يكون لي أن أقول ما ليس لي بحق ـــ إن كنت قلته فقد علمته ـــ تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك ـــ إنك أنت علام الغيوب ـــ ما قلت لهم إلا ما أمرتني به » فهذان نوعان من الفصل لكل منهما قيمته الأدبية . وإذا كان الفصل يتم بواسطة العنصر المفرد بين المتلازمين أو حذف ما يربط الجملتين فإن الاعتراض يتم بواسطة الجملة لا بالمفرد وقد يكون المفرد الفاصل أولا يكون عنصراً من عناصر الجملة تغيرت رتبته ولكن جملة الاعتراض أجنبية تماماً عن محيطها في جميع الحالات . أما الإحالة ففرع على التنافي النحوي أو المعجمي فمن الإحالة النحوية دخول حرف الجر على الفعل أو حرف الجزم على الاسم أو وقوع هل في موقع الفعل فلا يقال مثلاً : « هل زيد عمراً » أو وقوع اللازم موقع المتعدي فلا يقال « جلس زيد عمراً » ومن الإحالة النحوية تشويش رتبة عناصر الجملة كأن تقول في « جلس زيد على الكرسي » مثلاً « زيد على جلس الكرسي » أما الإحالة المعجمية فأن يصح بناء الجملة ويفسد معناها نحو « جلس الكرسي على زيد » فالبنية النحوية للجملة سليمة حتى ليمكن إعرابها وأما معناها ففاسد وفيه إحالة من حيث لا يسند الجلوس إلى الكرسي ولا يتعدى إلى زيد . والفرق بين هذا وبين الرخصة النحوية كما في « خرق الثوبُ المسمار » واضح دون شك فليس يغني هنا أن نقول من الواضح نقلاً من الذي جلس على ماذا ففي الجملة رخصة نحوية وإنما يأتي عدم غناء ذلك من وجهين : الأول أن الرخصة من حق الفصحاء أما ارتكابها الآن فيسمى « الخطأ » والثاني أن العلاقة في هذه الجملة أكثر تعقيداً منها في الجملة الأخرى فليس الأمر هو علاقة الفعل بالفاعل والمفعول وإنما أضيف إلى ذلك عنصر جديد هو علاقة حرف الجر وهي لا يمكن تجاهلها . أضف

إلى ذلك أن الأمر ليس إهداراً لقرينة نحوية كقرينة الرتبة مثلاً وإنما فيها مخالفة للرتبة (بالنسبة لحرف الجر) وللتضام (بالنسبة له أيضا) وللإعراب (بالنسبة للكرسي وزيد) ولا يمكن الترخص في ثلاث قرائن مرة واحدة . ذلك ما يتصل بالإحالة . أما المفارقة فإنها فرع على التوارد وهو المفهوم الثالث من مفاهيم التضام . ويأتي الكلام فيها من جهة الكلام في المناسبة المعجمية بين كلمة وأخرى دون كلمة ثالثة . فليس من المناسبة المعجمية أن يقال « صرخ اللون » لأن الصراخ يسند في الحقيقة إلى كائن حيّ ذي حنجرة تصدر منها الأصوات بدرجات تتراوح بين الصراخ والهمس ولكننا مع ذلك يمكن أن نقول « هذا لون صارخ » بواسطة تغيير نوع العلاقة بين « اللون » و « صارخ » من علاقة عرفية معجمية إلى علاقة فنية وسيكون للكلام في هذه النقطة بقية بعد قليل .

ومجمل القول في ذلك أن نصيب النقد الأدبي من النحو أمران :

(أ) نقد صحة النص على مستوى الاستعمال الأصولي .

(ب) نقد أسلوب النص على مستوى الاستعمال العدولي .

بهذا ينتهي الكلام في علاقة النحو بالنقد الأدبي .

أما علاقة الكلمة بالنقد الأدبي فتتعدى نقد الصحة لتتناول معه نقد الجمال . لقد كنا حتى الآن ننظر فيما يتصل بالعناصر التحليلية مما دون الكلمة كالصوت والمقطع والقرينة الخ وكل واحد من هذه العناصر لا يصلح للإفراد ولا يدل على معنى مفرد ولذلك يعد ظاهرة في غيره ؛ اما الكلمة فهي صالحة للإفراد وتدل على معنى مفرد ومن ثم يكون لها وجود مستقل . وكان لابد لهذا الوجود المستقل أن يؤهلها لعلاج خاص خارج إطار النحو فنشأ لعلاجها مجالان من مجالات النظر اللغوي في

التراث العربي أحدهما المعجم لدراسة معناها الأصلي العرفي والثاني البيان للنظر في معناها المجازي الفني وكان لكل من هذين المجالين عطاؤه للنقد الأدبي . ومع أننا خصصنا بالذكر نوعين من المعاني هما الأصلي والمجازي نجد أن الأولى بالنظر ليس هو نوع المعنى بل نوع العلاقة بين الكلمة ومعناها لأن النظر في أنواع العلاقة ربما كشف لنا عن أمور لا يتاح لنا أن نتبينها من خلال تقسيم موروث للمعنى إلى أصلي ومجازي . والعلاقة بين الكلمة ومعناها يمكن أن تكون واحدة من العلاقات الآتية :

(أ) العرفية .
(ب) الطبيعية .
(جـ) الذهنية
(هـ) الفنية .

العلاقة العرفية بين الكلمة ومعناها علاقة اجتماعية بمعنى أن المجتمع هو الذي عقدها وهو الذي يحرسها ويحول دون عبث الأفراد بها فليس لأحد أن يسمى الكرسي كتاباً ثم يفلت من العقوبات الاجتماعية التي أولها عدم فهم ما يقول وربما لا يكون آخرها اتهامه بالشذوذ عن المجتمع وأنه شخص غير سويّ لا تحسن مخالطته ولا التعامل معه . وهذه العلاقة العرفية هي علاقة الكلمة بمعناها الأصلي وهي تسمح للكلمة حال إفرادها فقط أن يتعدد معناها ويكون عرضة للاحتمال ومن هنا يرصد المعجم للكلمة المفردة عدداً من المعاني لا يزعم أن واحداً منها أولى بها من بقيتها إلا أن توضع الكلمة في سياق جملة فيتعين لها واحد من هذه المعاني ومن هنا قيمة الشواهد في المعجم إذ تسوق الكلمة في بيئاتها الاستعمالية الحقيقية فيتعين لها في كل جملة معنى من معانيها المتعددة. والنقد الأدبي شديد الحساسية بالنسبة إلى طريقة اختيار أحد معانى

الكلمة دون غيره من معانيها وإختيار الكلمة ذاتها دون غيرها لمعنى يتطلبها .

ولقد سبقت الإشارة إلى العلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها وقلنا إن هذه العلاقة ملحوظة في الظاهرة التي كان الإغريق يسمونها onomatopoea والتي يسميها اللغويون العرب حكاية الصوت للمعنى وضربنا أمثلة لها بكلمات مثل : خرير ــ فحيح ــ حفيف ــ قط ــ قطع ــ قدّ ــ قصّ ــ خضم ــ قضم الخ . أما النقد الأدبي فإنه ينظر من خلال هذه العلاقة إلى الكلمات الشعرية التي فيها حسن ائتلاف الحروف واحتمال الإيحاء بالمعنى وعدم التنافر اللفظي بينها وبين بيئتها من الكلام . هذا وللعلاقة الطبيعية بين الكلمة ومعناها إمكانات عظيمة في مجال الإيحاءات الشعرية إذ يمكن للكلمة أن تعد مؤثراً سمعياً كالنغمة الموسيقية وقد ذهب البعض في هذا الاتجاه إلى حد إهمال النظر إلى العلاقة العرفية من إجل حسن الانتفاع بالعلاقة الطبيعية . وتختلف اتجاهات المدارس النقدية في هذا المجال .

وتمنحنا العلاقة الذهنية بين الكلمة ومعناها عدة اتجاهات ذات خطر في النقد الأدبي منها لازم المعنى أو المعنى اللزومي والمعنى الاستدعائي بفروعه المختلفة وحتى ما يسمونه التلميح والإيهام والمعنى العكسي أو مفهوم المخالفة كما يسميه الأصوليون . فالمعنى البعيد الذي نجده في الكناية أو في التورية معنى لزومي يأتي بانتقالات ذهنية قد تتعدد كثيراً كالذي لاحظه البيانيون في « فلان كثير الرماد » أي « كريم » إذ قالوا : يلزم من كثرة الرماد كثرة الإحراق ويلزم من ذلك كثرة الطبخ ويلزم منها كثرة الآكلين ويلزم منها كثرة الضيفان ويلزم منها الكرم . فهذه الانتقالات الذهنية لزم بعضها من بعض بواسطة العلاقة الذهنية بين

الكلمة ومعناها ومن هذه العلاقة الذهنية مفهوم المخالفة الذي يترتب على الجملة الشرطية مثلاً نحو « من تأنّى نال ما تمنى » فذلك يعطينا بمفهوم المخالفة معنى لم يحدث التعبير عنه صراحة وهو « ومن لم يتأن لم ينل ما يتمنى » . ويجد النقد الأدبي في هذا النوع من العلاقة الذهنية مجالا خصباً للمفاضلة بين نص ونص أو بين أديب وأديب . وحين قال المتنبي : « أقومه البيض أم آباؤه الصيد » كان يقول بالعلاقة الذهنية : « لا قومه بيض ولا آباؤه صيد » ومن العلاقات الذهنية بين الكلمة ومعناها علاقات المجاز المرسل وهي الغائية (السبب والمسبب) والكمية (الكل والبعض) والزمان (ما كان وما يكون) والمكان (الحال والمحل) وهي معروفة فلا داعي لإطالة القول فيها .

أما العلاقة الفنية بين الكلمة ومدلولها فأشهر ما يندرج تحتها علاقة المشابهة والتضاد فأما المشابهة فهي المحور الذي يدور حوله المجاز اللغوي وأساليب التشبيه في الأدب العربي والمعروف أن المجاز اللغوي مصطلح يشمل أنواع الاستعارات وهو عندئذ تشبيه حذف أحد طرفيه . ولما كانت القاعدة العامة في الاستعمال العربي تنص على أنه « لا حذف إلا بدليل » أصبح من الضروري لفهم هذا الحذف أن تقوم قرينة عليه أي دليل يدل على عدم إرادة المعنى الأصلي . أو بعبارة أخرى يدل على إطراح العلاقة العرفية للكلمة وإحلال علاقة فنية (هي التشبيه) محلها فإذا قلنا فلان « يقتل الوقت بالعبث » فإن العلاقة التي بين « يقتل » و « الوقت » علاقة فنية فقط والذي يمنعها أن تكون علاقة عرفية أن الوقت ليس كائناً حياً فيصح له القتل أو بعبارة أخرى إن هناك مفارقة معجمية بين الكلمتين من نوع ما في « تثاءب الجبل » . ومعنى أن تكون العلاقة بين الكلمتين فنية غير عرفية أن إحداهما (وهي في مثالنا

هذا « يقتل ») قد حلت محل الكلمة الملائمة من الناحية العرفية لأن نقع هذا الموقع وهي كلمة « يمضي » . ولاشك أن النقد الأدبي يرحب بهذا الاستبدال لما تحمله كلمة « يقتل » من دلالات تخلو منها كلمة « يمضي» . وأما التضاد (وهو الوجه الآخر من وجوه العلاقة الفنية) فإننا نلحظه في المحسنات اللفظية كالمقابلة والطباق وهما على الرغم من نسبتهما إلى مجرد تحسين النص الأدبي يحملان من الدلالة ما لا سبيل إلى الغض من شأنه .

عند هذه النقطة ندخل في بيان إهتمامات النقد الأدبي على مستوى الجملة . لقد شهد التراث العربي محاولة جادة دلت أوضح دلالة على أن الجملة ليست مجال اهتمام النحو فقط وإنما هي ذات قيمة (حتى عند تحليلها نحوياً) في مجال الكشف عن الفروق الدلالية والومضات الجمالية وهما من مطالب النقد الأدبي . أقصد بهذه المحاولة كتاب دلائل الإعجاز للعلامة عبد القاهر الجرجاني الذي لم يكد يمل في كتابة هذا من ترديد التركيب النحوي يحمل جرثومة المعنى الجميل وأن التصرف في القرائن لفظية كانت أم معنوية يتخطى في وظيفته مجال الوضوح إلى مجالي الجمال فتراه يلفت نظر القارىء إلى القيمة الجمالية لظواهر لفظية كالتعريف أو التنكير أو التقديم أو التأخير أو الفصل أو الوصول أو الالتفات أو الاعتراض أو غير ذلك من تصريف القرآئن اللفظية في الكلام وهو ما سبق أن سميناه الاستعمال العدولي .

على أن القرائن في الكلام ليست من نوع واحد ؛ فهناك :

١ ــ القرائن اللفظية التي سبق الكلام عنها .

٢ ــ القرائن المعنوية التي هي أصول الوظائف النحوية على نحو ما يكون فهم معنى الإسناد هو الأصل الذي يمكن على أساسه

الحكم بالإفادة وتكون التعدية أصل المفعول به والمصاحبة أصل المفعول معه الخ . (انظر كتابي : اللغة العربي معناها ومبناها) .

٣ ــ القرائن الحالية (كأنواع الانفعالات وتقطيبات الوجه وطريقة الأداء الصوتي والإشارات) .

٤ ــ القرائن الخارجية وهي ما يسمونه context of Situation أو الظروف التي صاحبت إنتاج النص ومنها أسباب نزول الآيات القرآنية وذكر الظروف التي قيلت من أجلها الخطبة أو القصيدة .

ولا غنى للنقد الأدبي عن معرفة كل هذه القرائن بل إن النقد الأدبي في واقع الأمر يتخطى هذا المجال الضيق من القرائن المتصلة بالنص إلى مجال أوسع من الظروف المحيطة بالأديب وتأدبه كله من هنا يستعين النقد الأدبي بعلوم مساعدة كعلمي النفس والاجتماع فيجعل حقائق كل علم منهما قرائن تختلف من حيث النوع عن القرائن السابقة من جهه أن دلالة القرائن السابقة مباشرة ولكن دلاله حقائق هذين العلمين تحليلية إذ لا يمكن الوصول بواسطتها الى النتائج إلا من طريقة المنهج النقدي .

بقي لنا أن نتكلم عن قيمة الأسلوب في النقد الأدبي ويسعى الأديب إلى الوصول بأسلوبه إلى غايتين لاغنى له عن إحداهما لأن كلاً منهما دعامة يقوم عليها الأدب ولا يقبل إلا إذا تحقق له القيام عليها :

١ ــ الوضوح لأن للأديب رسالة اتصالية يريد إبلاغها لسامعه وقارئه وينبغي لهذه الرسالة أن تكون واضحة لا تتطلب كثيراً من التأمل يذهب بأثرها الاتصالي وتأثيرها الفني وآية ذلك ما تلاحظه مع اعترافنا بسمو الشعر الجاهلي من أن اضطرارنا إلى

التأمل في معانيه وطلب معاني مفرداته يؤخر التأثر به عن لحظة قراءته ويذهب به تماماً والمثل الآخر هو الفرق بين شاعرين كالبحتري والمتنبي وكلاهما راسخ القدم في الفن الشعري . وليس وضوح الأدب يتعارض مع ما قد يضعه الأديب لنفسه من غرض التعمية إذ ينبغي لهذا الغرض نفسه أن يكون واضحاً وأن يعرف السامع أو القارىء أن الأديب يرمي إلى جعل كلامه ملبساً ليصل من وراء اللبس إلى أثر أدبي معين .

٢ ــ مخاطبة الذوق الفني للسامع أو القارىء بقصد استنباط المشاركة الوجدانية لأي منهما . وفي سبيل الوصول إلى هذه الغاية لابد للأديب من أن يجند كل قدراته اللغوية في جميع النواحي التي سبق الكلام فيها بدءاً بالأصوات وانتهاء بالجمل . . وربما صح في هذه المناسبة أن نشير إلى اختيار الكلمات المناسبة ذوات الجرس والتأثير الموسيقي التي تناسب موقعها من اللفظ وقسطها من المعنى ومستواها من الأداء علمياً كان الأسلوب أم أدبياً أم فنياً أو سوقياً وحقيقياً كان أم مجازياً أم تحسينياً لفظياً . وكذلك نشير إلى صحة التركيب وتنوعه بحيث لا يلتزم نمطاً واحداً كما التزم نص الميثاق بإيراد « إنّ » في بداية كل جملة تقريبا . ذلك أن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرق متعددة يختلف كل منها عما عداه من حيث ترتيب المفردات في الجملة فتختلف ظلال المعنى باختلاف هذا الترتيب وعلى الأديب أن ينتقي التركيب والترتيب الصحيحين وعلى النقد الأدبي أن يقول لم كان هذا التركيب دون غيره أكثر ملاءمة للمطلوب . فإذا أردنا أن نضرب مثلاً لذلك فإن من المناسب أن نتصور جملة تشتمل على العناصر الآتية :

(أ) نفي .
(ب) نكرة .
(جـ) حدث .
(د) تتمة الحدث (شبه جملة) .
(هـ) صفة للنكرة (شبه جملة) .

فإذا أردنا أن نعبر بهذه العناصر عما يسمح به ترتيبها في الكلام وجدنا الآتي :

أولاً : نفي النكرة :

(أ) لاشيء يدعو إلى العجب كهذا .
(ب) لاشيء كهذا يدعو إلى العجب (جملة ملبسة) .

ثانياً : نفي الحدث :

(جـ) لا يدعو شيء إلى العجب كهذا .
(د) لا يدعو إلى العجب شيء كهذا (جملة ملبسة) .
(هـ) لايدعو كهذا شيء إلى العجب (جملة مؤكدة) .
(و) لايدعو شيء كهذا إلى العجب (جملة ملبسة) .

ثالثاً : النسخ بالنفي :

(ز) ليس يدعو شيء إلى العجب كهذا .
(ح) ليس يدعو إلى العجب شيء كهذا (جملة ملبسة) .
(ط) ليس شيء يدعو إلى العجب كهذا .
(ى) ليس شيء يدعو كهذا إلى العجب .
(ك) ليس شيء كهذا يدعو إلى العجب (جملة ملبسة) .

(ل) ليس كهذا شيء يدعو إلى العجب (جملة مؤكدة) .

رابعاً : نفي الخبر :

(م) شيء كهذا لايدعو إلى العجب .

ولعل سر اللبس يكمن في أن مجيء « كهذا » بعد النكرة يجعل وصف النكرة أمراً وارداً حتى عندما تكون النكرة مطلوبة من قبل « لا » النافية للجنس أما حين يكون « كهذا » تالياً للفعل أيّاً كان فواضح عندئذ أنه مقدم من تأخير والتقديم ذو وظيفة في التأكيد لا تنكر .

ثم هنالك الدلالات الشخصية والاجتماعية للأسلوب فقد تكون لغة الأسلوب مترفعة متعالية تخفي وراءها دوافع شخصية لصاحبها تدفعه إلى الإعلان عن ثقافة من نوع خاص وقد تكون بسيطة ميسرة تنم عن شخصية المعلم في تكوين صاحبها أي أن من العلماء من يعرض العلم بأسلوب العالم ومنهم من يعرضه بأسلوب المعلم والفرق واضح . وأما من الناحية الاجتماعية فليس أشهر من الأساليب الطائفية في الأداء اللغوي كلاماً كان أم كتابة فأولاد البلد عندنا يستعملون في أغلب كلامهم كلمات مما يستعمله المثقفون ولكنهم يختلفون عن المثقفين من حيث تنغيم الجملة وكميات الحركات والمدود ثم ما يختص به كلامهم من مفردات مثل « اللحلوح » وعبارات مسكوكه مثل « ماذا و إلا » أو « من غير مؤاخذه » وللكتاب العموميين أسلوبهم ولعمد الريف أسلوبهم في الإبلاغ عن الحوادث وهناك أسلوب المحامين والأطباء والمهندسين والأزهريين وقراء القرآن وغير ذلك من الطوائف المختلفة . وإذا ظفر النقد الأدبي بنص مسرحي يشتمل على إحدى هذه اللهجات فلابد أن يحاسب حساباً لغوياً أولاً لأن الجانب اللغوي من هذا النص ذو دلالات قد تمتد إلى ما وراء الاعتبارات اللغوية الخالصة .

وبعد ؛ فهذا موضوع يغري بالاستطراد ولست أحب أن أقع في حبائل هذا الإغراء فالذي يمكن أن يقال هنا كثير ولكن المساحة محدودة والمشاغل كثيرة وصبر القارىء ذو حدود ، غير أن الفرصة ربما سنحت للعودة إلى هذا الموضوع في المستقبل . أرجو ذلك والله الموفق .

المراجـــع :

١ ــ أنظر مناهج البحث في اللغة ، واللغة العربية معناها ومبناها لتمام حسان .

٢ ــ المرجعان السابقان .

٣ ــ اللغة العربية معناها ومبناها .

٤ ــ المرجع نفسه .

٥ ــ المزهر للسيوطي .

٦ ــ اللغة العربية معناها ومبناها .

٧ ــ اقرأ للقاضي الجرجاني (الموازنة) ولقدامة بن جعفر (نقد النثر وكذلك نقد الشعر) .

٨ ــ اللغة العربية معناها ومبناها .

٩ ــ انظر كتاب الأصول لتمام حسان (القسم الخاص بالبلاغة) .

١٠ ــ المرجع السابق .

١١ ــ اللغة العربية معناها ومبناها .

١٢ ــ دراسات لغوية وأدبية من القرآن والحديث ــ أعدت لطلبة معهد اللغة العربية بجامعة أم القرى .

١٣ ــ اللغة العربية معناها ومبناها .

مَوقفُ الأديبِ من اللغةِ

موقف الأديب من اللغة

المعروف أن النفس الإنسانية أبعد شيء عن الإطراد والخضوع للقواعد ، وأن هذه النفس تتكيف بكيفيات معقدة لا تلتقى أولاها بأخراها ، وأن هذه الكيفيات أو الإتجاهات النفسية نتيجة لعوامل متشابكة من التربية والبيئة . فالإنسان عرضة للمؤثرات التى تؤثر في تكوينه النفسى وهو جنين فى بطن أمه ، ثم بعد أن يولد وفي عهد الطفولة والمراهقة والشباب والرجولة ، فلايزال ما يصادفه في حياته اليومية ينعكس على تركيبه النفسى حتى آخر لحظة من حياته .

وما دام الإنسان يحيا في مجتمع فلن يستطيع الهرب من التعرض للتجارب المختلفة ما يسر منها وما يسوء . وإذا كان لنا أن نستخدم إصطلاحات السلوكيين من علماء النفس فإن هذه التجارب التى يمر بها الناس تعتبر مثيرات يتطلب كل منها استجابة معينة .

ولكن عدم إطراد النفس الإنسانية وعدم خضوعها للقواعد يجعل المثير الواحد بعينه يثير استجابة ما عند امرىء واستجابة أخرى تخالفها عند شخص آخر واستجابة ثالثة عند ثالث . فالإهانة يسمعها المرء موجهة إليه قد تدفعه إلى مهاجمة من أهانه إن كان هو شاباً قوى العضلات عدوانى الطبع وقد تدفعه إلى البكاء إن كان ضعيفاً مستخذياً وقد تدفعه إلى ردها بإهانة مثلها سوقية مسفة إن كان سليط اللسان ساقط الهمة وقد تدفعه إلى اصطناع الحلم وافتعال الإغضاء إن كان رجلاً واسع الحيلة حسن التأتى ولكنه إذا كان ذا نفس فنانة متمرسة بالأدب

فزع إلى قلمه وورقته فكتب قصيدة في الهجاء أو فى الفخر أو فى التباهى بالحلم .

يمكن بهذه النظرة أن نفهم طبيعة العمل الأدبى من الناحية النفسية فالعمل الأدبى الأصيل نتيجة انفعال نفسى معين أو استجابة لهذا الإنفعال الذى سميناه من قبل مثيراً غير أننا نلاحظ أن هذا العمل الأدبى يختلف فى طبيعته عن الإستجابات الأخرى التى قد يثيرها نفس المثير . فالإنفعالات المختلفة تمتاز بطابع رد الفعل من السرعة والاقتضاب وهذا ما نلحظه فيما أشرنا إليه من ردود مختلفة على الإهانة كالمهاجمة أو البكاء أو الإهانة المماثلة . أما العمل الأدبى فطابعه التريث والتعمد واستدامة الحالة الإنفعالية المعينة التى في النفس أو استحضارها طول المدة اللازمة لإنتاج النص . وإنما يتفاضل الأدباء بمقدار ما يستطيعون استدامة هذه الحالة الإنفعالية أو بعبارة أخرى من لغة السلوكيين بمقدار إطالة استحضار الإثارة . وإن القدرة على إطالة مدة الإثارة في نفس الأديب لتعتبر ناحية من ناحيتي تكوينه الفنى اللتين لايمكن أن ينجح بدونهما ، أما الناحية الأخرى فهى قدرته على استعمال اللغة استعمالاً يجتمع له فيه الصواب والجمال .

وقد يظن البعض أن الإبداع الأدبى إذ يتصل بشكل الأدب وموضوعه إنما يتصل بهما دون قيد ولا شرط وأن الاديب بحكم كونه مبدعاً يتمتع بحرية الخلق والابتكار وأن العلاقة بين الأديب وبين مجتمعه هى علاقة الفاعلية المطلقة بالقابلية المطلقة فالأديب يستوحى ويبدع والمجتمع يتلقى ويستمتع وما دامت اللغة وسيلة التعبير عن هذا الوحى الأدبى فقد يخيّل لقوم أن الابداع يمس لغة الأديب كذلك . ولست أرى شيئاً أبعد عن الحق من هذا الزعم لأن للتعبير الأدبى مطلبين إذا لم

يتحققا له في النص فقد صفة الأدب وانحط إلى المستوى السوق وأصبح من الذوق الفنى بمكان الشمال من الجنوب . ذانك المطلبان هما الصواب والجمال . وسنحاول هنا أن نبين موقف الأديب من صواب النص وموقفه كذلك من جمال النص .

وحين نذكر الصواب نتذكر العرف والمعايير لأن فكرة الصواب والخطأ نفسها توحى بمعيار تكون مطابقته هى الصواب ومخالفته هى الخطأ . فإذا علمنا أن اللغة مجموعة من الأجهزة التى صنعها المجتمع وتعارف عليها وأن اصوات اللغة تنتظم فى جهاز صوتى وأن صيغها تنتظم في جهاز صرفى وأن ابوابها تنتظم في جهاز نحوى وهلم جرا وإذا علمنا أن كل جهاز من هذه الأجهزة قد حدده العرف تحديداً دقيقاً ورصد له من وسائل المحافظة عليه ما لا يمكن الإستهانة به وإذا علمنا أن المجتمع نفسه غيور أشد الغيرة على هذه المعايير العرفية أدركنا ان الأديب ليس له من الحرية فى الإبداع اللغوى ما يحلو لبعض الناس أن ينسبه إليه وأن التعبير الأدبى محكوم بعرفية الصيغة وعرفية الكلمة وعرفية التركيب وعرفية الإيقاع والعرفية البيانية ثم هو محكوم فوق كل أولئك بعرفية المسالك الأدبية وسنتناول ذلك على الترتيب .

إن اللغة العربية قد حددت لنفسها صيغاً صرفية معينة سنها العرف فكانت هذه الصيغ قوالب تضغط الكلمات فيها وتتخذ لنفسها مظهراً عربياً يناسب إيقاع النطق العربى ولايبدو غريباً على الأذن العربية حين تسمعه . والأديب ملزم بمراعاة عرفية هذه الصيغ فى تعبيراته في الكلمات العربية الاشتقاق وهو ملزم كذلك بمراعاة ذلك قدر الطاقة في الكلمات الأجنبية التى يستعملها فى أدبه . انظر إلى قول داود بن رزين الواسطى .

قوموا لمنزل لهو وظل بيت كنين
فيه من الورد والنر جس والياسمين
وريح مسك زكى وفائح المرزجون

وستجد أن « المرزجون » قد تحول عن نطقه الفارسى إلى وزن « الحيزبون » وهو وزن عربى أصيل ولست أطيل النظر إلى النرجس والياسمين لأن لفظيهما قد إشتهرا في العربية حتى لم يعودا أجنبيين عنها ثم أنظر إلى شوقى كيف حرف لفظ « كوك صو » ليتناسب مع طريقة البناء العربية في قوله

تحيـــة شاعـــر يامـــاء جكسو فلـــــــيس سواك للأرواح أنس

وليس في وزن الشعر ما يلزمه بأن يغير صيغة الكلمة ولكن المعيار الصرفى هو السبب في هذا التغيير .

وهو يقول لكرومر :

أو كنت عضواً في الكُلُوب ملأتـــه أسفاً لفرقتكم بكـــا وعويـــلا

فجعل الكلمة على وزن (فعول) وخرج بها عن نطقها الإنجليزى إلى وزن يناسب المعايير الصرفية العربية . ويقول حافظ :

فيا ويل القنـــاة إذا احتواهـــا بنـــو التاميـــز وانحسر اللثـــام

فيحول الكلمة الإنجليزية إلى وزن فاعيل لأن نطقها الإنجليزى لايناسب الصرف العربى . ويقول :

طاحت بها تلك المدافـــــع تارة لما أمـــرت وتـــارة زبـــلين

فيحول الإسم الألمانى إلى وزن فعليل : ويقول :

وأقيمـــوا للـــعسف في كل شبر (كُنْسُتَبْلاً) بالوسط يفرى الأديما

فيسلك بالكلمة مسلكاً يناسب الإيقاع العربى .

وليس الأمر مقصوراً على الشعر وحده ولكن النثر كذلك قد شهد الكثير من التعريب . والمقصود بكلمة التعريب هو ماذكرناه من ضغط الكلمات الأجنبية في القالب الصرفى العربي حتى تبدو وكأنها عربية الأصل والإشتقاق ومن ذلك الفلسفة والهرطقة والهيولى والنيروز والسراط والقسطاس والسندس والاستبرق والموسيقى والبوطيقا وحشد آخر من الكلمات الرومية والفارسية والهندية دخلت إلى اللغة العربية والأدب العربى من خلال مخالطة العرب لهذه الأمم وإذا كان لنا أن نستخلص من هذه الكلمات نتيجة ما فإن هذه النتيجة هى أن الصيغ الصرفية يحددها العرف ولا يرضى العرف عن كلمة إلا إذا صيغت صياغة صرفية سليمة . وليس للأديب قدر كبير من الحرية في هذا المجال لأن المجتمع الذى سنّ العرف يقف لحمايته في وجه كل من يعبث به ولو كان من أشهر الأدباء .

على أن العرف بدوره يتطور بتطور الحاجات الاجتماعية . ولقد دفعنا الجرى وراء الحضارة الغربية إلى استخدام مصطلحات وأسماء أعلام فى صحافتنا وكتبنا العلمية والقصص المترجمة عن الأدب الغربى فنقلنا هذه الكلمات بألفاظها الأصيلة في معظم الحالات ووجد القارىء العربى نفسه أمام تجربة من نوع جديد هى قراءة كلمات أجنبية بحروف عربية فذهب القارىء في قراءة هذه الكلمات مذاهب تختلف بين القرب من نطقها الأجنبى حيناً وبين مسخها فى صورة تقربها فى نظره من العادات النطقية العربية . وفى شعر شوقى وحافظ حشد من الأسماء الأجنبية التى وردت فى صورتها الأصلية حيناً ومحرفة فى كتابتها حيناً آخر ويختلف نطقها قرباً

وبعداً من العادات النطقية العربية بحسب موقعها من النص وبحسب صورتها الكتابية .

ولقد حدّد العرف العربى كلمات اللغة ومفرداتها وضمنها بطون المعاجم فصار الأديب بها خاضعاً لمعايير معينة واقفاً عند حد معين فى الارتجال اللغوى وفى تحوير الكلمات من الناحية الصرفية وإنما يلجئه العرف إلى ما يسمى بالصوغ القياسى لمفرداته التى يستعملها في النص أقصد بالارتجال هنا اشتقاق لفظ من مادة ما على مثال صيغة صرفية حددها العرف أما خلق كلمات جديدة لا مادة لها في اللغة واختراعها اختراعاً فهذا من الندرة بحيث لايعتبر مستحقاً للدرس هنا ولا شك فى أن ارتجال ألفاظ على مثال الصيغ اللغوية مأخوذة من مادة مستعملة في اللغة يعتبر ظاهرة من ظواهر النشاط الأدبى والعلمى ومنبعاً من منابع ثروة اللغة ولكن العلماء أشد جرأة في هذا الميدان من الأدباء لأن الأسلوب العلمى خاضع لعرف ضيق الدائرة يتكون مجتمعه من عدد من العلماء قلّ أو كثر وإن محدودية الدائرة العرفية هنا لتعين على سرعة تطور التعارف وسرعة قبول الألفاظ المرتجلة ويساعد على ذلك أيضا أن العلم فى تحوّل وتطور دائمين فلا تكاد نظرية علمية تقبل قبولاً مطلقا إلا ريثما تنقضها نظرية علمية أخرى .

أما الأدباء فيحول بينهم وبين مثل هذه الجرأة فى ارتجال الألفاظ سعة الدائرة العرفية وبطء التطور في المجتمع الأكبر الذى يكتبون له إذا قيس بما لاحظناه في مجتمع العلماء ثم التزام هذا المجتمع الأكبر بموقف محافظ حيال اللغة إذا وازنا بينه وبين مجتمع العلماء كذلك . والذى يبدو لى أن جمهرة الأفعال الرباعية في اللغة قد بدأت تأتى عن طريق الارتجال اللغوى فى عصر سابق لبداية ما تناوله تاريخ الأدب من العصر الجاهلى

لأن هذه الأفعال الرباعية فى معظمها تستعمل جنباً إلى جنب مع ثلاثيات من نفس مادتها قريبة منها في المعنى وقد بينت ذلك بشيء من التفصيل في كتابى « مناهج البحث فى اللغة » ومن أمثلة ذلك دحرج ــ درج وسقلب ــ قلب وزعزد ــ عزد والمنحوتات كطلبق وحوقل ودمعز وبسمل . وقد روى ان رؤبة كان يرتجل وأن مما ارتجله لفظ اقعنسس وأخذه من قعس فى قوله :

تقاعس العز بنا فاقعنسسا

وقد ارتجل الاسلام بعض الإصطلاحات وارتجل العباسيون في ترجمتهم عن اللغات الأجنبية ألفاظاً كثيرة ومازلنا نرتجل إلى الآن كلما جد علينا جديد من مسميات الحضارة ومظاهر الحياة الاجتماعية وأكثر الجهات ارتجالاً فى عصرنا هذا مجمع اللغة العربية .

وثمة ظاهرة أخرى من ظواهر مخالفة عرفية الكلمة هى تحوير شكل الكلمة والبعد بها عن صيغتها الأصلية . وتلك ظاهرة لا أراها إلا عرضاً من أعراض عدم اكتمال الملكة الأدبية في الأديب من ناحية وعدم نضج الذوق الأدبى فى جمهوره من ناحية أخرى ومن ذلك مثلاً قول الراجز :

الحمـــد للـــه الـــعلى الأجلـــل المانح الـــفضل الوهـــوب المجزل

فلجأ الراجز تحت ضغط الضرورة الشعرية إلى فك المدغم فى غير موضع الفك . ومنه قول العجاج :

ورب هذا البلـــــــــــد المحرم
والقاطنـــات البـــيت غير الـــريم
أو الفـا مكـــة من ورق الحمـــى

ولفظ الحمى هنا بفتح الحاء وكسر الميم ومدها والمقصود به الحمام

أى أن لفظ الحمام قد لحقه التحوير والمسخ حتى صار في صورة الحمى . ويذكرنى هذا بما تصادفه الألفاظ من مسخ وتشويه في مواويل الريف والصعيد حيث يتحول الاستمتاع بالنص إلى كدّ للذهن في سبيل الكشف عن المقصود بالمفردات المشوهة .

ليس الأديب إذاً حراً في خلق ألفاظه أو الخروج بها عن دائرة العرف بل إنه لينبغى له أن يلزم جانب العرف مادام يخاطب بأدبه المجتمع الذى صنع هذا العرف والذى يفرض أقصى العقوبات على من يخالفونه ويخرجون عليه ومن هذه العقوبات المقاطعة والإهمال والسخرية وغيرها .

وتأتى بعد هذا عرفية التركيب . وإن لكل لغة طريقتها المحددة في الصياغة وفي اللغة العربية مثلاً حالات يجب فيها حفظ الرتبة فلا يأتى الوصف قبل الموصوف ولا التوكيد قبل المؤكد ولا المعطوف قبل المعطوف عليه ولا البدل قبل المبدل منه ولا يعود الضمير على متأخر لفظاً ورتبة ولا يأتى المفعول به قبل الفاعل عند خوف اللبس ولا الخبر قبل المبتدأ في هذه الحالة كذلك ولا تتقدم الصلة على الموصول ولا الفاعل على الفعل وهلم جرا .

والأديب ملزم بأن يراعى ذلك ويحرص عليه كل الحرص وإلا عرض نفسه للعقوبات الاجتماعية التى أشرنا إليها وليس تأثر الأديب بالمعايير هنا مقصوراً على الأرتباط بشكلية التركيب إرتباطاً متعمداً وإنما يتناول كذلك ارتباطاً شبه آلى غير متعمد بطريقة خاصة من طرق هذا التركيب تعتبر أسلوباً خاصاً بالأديب ولكننا سنترك الكلام عن الأسلوب إلى موضعه من هذا المقال .

وثمة ما يسمى عرفية الإيقاع . وليس الايقاع هنا خاصاً بالشعر

فحسب وإنما يتناول النثر كذلك . وللشعر العربى بحور إيقاعية محددة التركيب والترتيب والزحافات والعلل لا يستطيع الشاعر العربى أن يخرج عليها إلا إذا كان مخاطراً بمستقبله الأدبى ولقد كانت المحافظة على الأوزان التقليدية في الشعر العربى عنصراً هاماً جداً مما عرفه النقاد باسم عمود الشعر وكلنا يعرف المصير الذى صارت إليه المحاولات المختلفة للإبداع من هذه الناحية وأشهر هذه المحاولات الموشحات الأندلسية ويشهد هذا الجيل من طلاب الأدب محاولة أخرى للخروج على الأوزان التقليدية لن تكون في النهاية أسعد حظاً من سابقاتها .

قلنا إن المقصود بعرفية الإيقاع أوسع في مدلوله من مجرد الأوزان الشعرية وإنما يتناول كذلك الإيقاع في الكلام العادى والنثر الأدبى والإيقاع في النص المنثور يرتبط بظاهرة لغوية هامة جداً هى ظاهرة النبر والمقصود بالنبر أن يجعل المتكلم صوتاً من أصوات الكلمة أقوى فى السمع من بقية أصواتها كالهمزة في أحمد والميم الثانية من محمود واللام الأولى من استقلال والقاف من مقاتل وينتظم موقع النبر من الكلمة في قواعد لا تقل صرامة ولا تحديداً عن قواعد الصرف ولا عن قواعد النحو ومن شاء أن يطلع على هذه القواعد فليقرأها في كتابى مناهج البحث في اللغة . وإذا أراد القارىء ارتباط النبر في النص المنثور بفكرة الإيقاع فليستمع إلى أجنبى يونانى أو طليانى مثلا يتكلم اللغة العربية فيمد الحركات ويطيلها ويقصر من أصوات المد ويبترها وسيرى القارىء حينئذ ان الذى ينكره من كلام هذا الأجنبى ليس إلا فقدانه الإيقاع التقليدى العرفى في الكلام العربى .

ولقد نشأ الأدب العربى فى مبدأ وجوده على الرواية والمشافهة وارتبطت الفكرة السمعية التى في الرواية بهذا الأدب حتى إن النقاد

العرب يطلقون على جمال الإيقاع في النص المنثور اصطلاح السلاسة فالكلام السلس هو الذى يبدو فيه جمال الإيقاع إلى جانب اعتبارات سمعية أخرى كعدم التنافر والبعد عن الحوشية والغرابة . وفي المزهر للسيوطى ترتيب للمخارج بحسب القرب والبعد والتوسط وتحديد للتنافر في الكلمة وعدمه عن طريق تجاور هذه المخارج في الكلمة الواحدة . والذى يهمنا من كل هذا ان الأديب لايستطيع الخروج على العرف في هذه الناحية كذلك لأن الخروج على العرف يعنى بالنسبة إليه عدم احتفال المجتمع بأدبه على أقل تقدير .

وثمة عرفية بيانية أيضاً تتضح في تحديد شكلية خاصة للمجاز والاستعارة والكناية والتشبيه حددتها كتب البيان في صورة تشبه القواعد . وإن الأديب ليراعى هذه المعايير العرفية البيانية في إنتاجه ولايستطيع الخروج عليها . هذا على الرغم من أن أسس النقد الأدبى يجب ألا ترتبط بالقواعد من هذه الناحية بالذات لأن الذوق الأدبى شخصى نفسى والنفس الإنسانية كما قلنا أبعد شيء عن الإطراد والخضوع للقواعد ولقد كنت ومازلت أرى أن علوم البلاغة العربية قد منيت بالفشل باعتبارها منهجاً نقدياً قائماً بذاته لأنها حاولت أن تخضع النقد للقواعد وسيكون الفشل نصيب كل محاولة نقدية أخرى تحاول إخضاع الذوق للقاعدة .

أما عرفية المسالك الأدبية التى يسلكها الأديب فمنها ماكان من التزام الشعراء العرب بمقدمة غزلية يقفون فيها على الأطلال ويبكون الأحباب الراحلين ثم التخلص بعد ذلك من هذه المقدمة إلى الغرض المنشود ومنها بدء الخطبة بحمد الله والثناء عليه ثم الدخول في الغرض ومنها الوقوف أو الركوب أثناء الخطبة وإن كل مخالفة لهذه القواعد العرفية كانت تستحق

التسجيل فى نظر التاريخ باعتبارها ظاهرة غريبة كخطبة زياد البتراء وخروج أبى نواس على المقدمة الغزلية إلى مقدمة أخرى خمرية .

لقد بينا عند هذا الحد موقف الأديب من صواب النص ونود الآن أن نبين موقفه من جمال هذا النص والجمال فى كل صوره مما يخضع فى دعوى وجوده للهوى لا للدليل فتقديره ذاتى أولاً وقبل شيء أما المقاييس والمعايير والنظرة الموضوعية إلى الجمال فمكانها فلسفة الجمال لا الإحساس الشخصى بالجمال . ونود هنا أن ننظر فى صلة الجمال بالعرف العام وما إذا كان ثمة شيء يتفق الناس جميعاً على وصفه بالجمال وشيء آخر يتفق الناس جميعاً على وصفه بالقبح . وهل الجمال قائم بالجميل أو هو معنى فردى ينبعث عن النظرة الخاصة إلى هذا الموصوف بالجمال نظرة تحددها البيئة والتربية ؟ . الذى يبدو لى أنه كما لا تكمن السماعية فى المسموع وإنما تكون تحديداً لتأثر الأذن به وكما لا تكمن الإبصارية في المنظور وإنما تكون تحديداً لتأثر العين به كذلك لا يكمن الجمال في الجميل وإنما يكون تحديداً لموقف النفس منه . فإذا كان الجمال تحديداً لموقف النفس وكانت النفس الإنسانية أبعد شيء عن الإطراد كما ذكرنا فما الذى يجعل جمهوراً من الناس يجمع على الإعجاب بمنظر طبيعى بعينه أو قطعة موسيقية أو قصيدة شعرية ؟ الجواب أن التربية تتدخل في هذا المجال . إن الفلاح في حقله قد تعود بحكم تربيته وبيئته أن يرى الأزهار كل يوم فلا تلفت نظره بجمالها لأنه تعلم في نشأته أن الزهرة بشير الثمرة ولم يتعلم أنها منبع من منابع المتعة الجمالية أما المدنى الذى تعود منذ صغره أن يستمع إلى تقدير من حوله لجمال الأزهار فإنه يشب وقد انعكست أهواء من حوله على نفسه فيرى الجمال مثلهم فى الأزهار ويراه فى كل شيء اعتبروه جميلاً . ومثل ذلك يقال عن

النص الأدبى . فالذى تعود على أن يسمع الناس يعجبون بنص معين لابد أن يرى الجمال فى هذا النص والذى شب وهو يرى المحيطين به يستحسنون طريقة خاصة فى صياغة الجملة لابد أن يستحسن معهم هذه الطريقة . والذى نشأ ولم يحتك بالأدباء ولا معلمى الأدب يظل موقفه من الأدب خلواً من الاهتمام به . وهذا هو السبب الرئيسي في وجود شركة في الإحساس بجمال شيء ما وبقبح شيء آخر بعينه . أى أن العرف الجمالى إنما ينشأ عن طريق التربية والبيئة .

وهنا نتساءل عما إذا كان العرف الجمالى محدداً بدقة كالعرف اللغوى الذى تضبطه القواعد أو أنه عرف يتسم بالشركة فى الإتجاهات العامة دون دقائق التفصيلات . الذى يبدو لي كذلك أن العرف الجمالى عرف اتجاهات عامة وأن الشخصين قد يتفقان على رؤية الجمال في الرشاقة والقبح في الهزال بوجه عام ولكنك إذا عرضت عليهما صورة لذات قوام نحيف فقد يرى فيها أحدهما جمال الرشاقة وقد يرى فيها الثانى قبح الهزال وإذا عرضت بيتاً من شعر المتنبى على رجلين فقد يجد فيه أحدهما جمال براعة الفكرة ويرى فيه الثانى قبح التوائها فالصلة بين الأديب وبين العرف الجمالى صلة بينه وبين الأصول العامة لهذا العرف فقط ويظل الهوى الشخصى فى تقدير جمال الأديب بعد ذلك سيد الموقف في النقد الأدبى ومن هنا اتهمنا كل محاولات تقعيد النقد بأنها مخالفة لطبيعة الأشياء وجزمنا لها جميعاً بالفشل .

وإذا نظرنا إلى جمال النص فى إطار عنوان هذا المقال « موقف الأديب من اللغة » وجدنا ان أهم ما ينصرف إليه كلامنا هنا هو جمال الأسلوب . فكيف يتكون هذا الاسلوب وما معنى فرديته أو بعبارة أخرى كيف يصح لنا أن ندعى أسلوباً خاصاً لكل أديب ؟ نحن نقول

إن لفلان أسلوباً معيناً فى مخالطة الناس وله أسلوب خاص فى المشى وهو ذو أسلوب في علاج المصاعب ويعجبنى أسلوبه فى تربية أولاده وإن أسلوبه الأدبى فى غاية الجمال ونقصد بالأسلوب في كل اولئك طريقته المعينة التى تميزه عن غيره .

وان اكتساب المرء طريقة معينة أو أسلوباً خاصاً في انتاج الأدب لايأتى طفرة واحدة وإنما يثابر المرء على تكوين أسلوبه بحفظ النصوص وكثرة القراءة فلا يزال يحفظ ثم ينسى ويقرأ ثم يترك ما قرأ وهو لايفطن إلى أن الذى نسيه عقله الذاكر لم ينمح من عقله الحافظ المختزن وأن كل محفوظاته وقراءاته تتجه مباشرة إلى جهازه العصبى تنظم فيه مسلكية أدبية خاصة حين إرادة الإنتاج تتصل بمجموع ما حفظ وما قرأ صلة المحلول الكيميائى الناتج عن التفاعل بين مواد متعددة بمجموع هذه المواد فهو ليس مادة منها وليس مجموعها وليس له خصائص أى منها وإنما كانت جميعا من وسائل تكوينه وقد جاء مختلفاً عنها جميعاً . فهذا هو الأسلوب الأدبى الناشيء عن القراءة والحفظ والمران على الإنتاج .

ولكل امرىء محفوظاته وقراءاته ولكلِّ موضوع اهتمام خاص وكاتب معين يعجب به أو شاعر يحفظ له ولكلّ مزاج خاص وتربية تختلف عن تربية غيره وتجارب نفسية لاتتفق لسواه ومن ثم كان لكل إنسان أسلوبه الأدبى الخاص . فما النواحى التى تتضح فيها فردية الأسلوب ؟ الذى لاشك فيه أنها ليست النواحى العرفية التى شرحناها من قبل وذلك لأن العرف اجتماعى والأسلوب شخصى فلا يتفاضل الأدباء فى اختراع الصيغ ولا في ارتجال الكلمات ولافى اختراع قواعد للتركيب اللغوى ولا في اختراع ايقاع ولا إبداع أسلوب بيانى ولا فى افتعال مسلك جديد فى الشكليات الأدبية . إن النواحى التى تظهر فيها فردية

الأسلوب هى التى لم يتناولها العرف بالتحديد وإنما ترك الخيار فيها للأديب فالعرف اللغوي مثلاً حدّد لنا نوعين من أنواع الجملة أحدهما الجملة الأسمية والثانى الجملة الفعلية والأدباء يترددون بين هذين النوعين فمنهم من يكثر من الجمل الإسمية فى نصوصه ومنهم من يعشق الجمل الفعلية ومن الأدباء من يفضل أن يأتى باسم الاشارة بين الموصوف وصفته ومنهم من يفضل تأجيل اسم الاشارة إلى ما بعد الوصف فيقول الأولون تلميذى هذا النجيب ويقول الآخرون تلميذى النجيب هذا ومن الأدباء من يلجأ إلى المبالغة ومنهم من يمجها ومنهم من يجزم بإحكامه ومنهم من يشكك في أحكام غيره أو يترفق في تقديم آرائه ومنهم من يعمد إلى موضوعه مباشرة ومنهم من يدور حوله ولا يكاد يلجه ومنهم الصريح المكشوف ومنهم الغامض المبهم ومنهم من يولع بالحقيقة ومنهم من يولع بالمجاز ومنهم من يجرى وراء المحسنات . كل أولئك أمور بعيدة عن حدود العرف ويجد الأدباء فيها فسحة لإظهار شخصياتهم المستقلة في أساليبهم التى يمتاز بعضها عن بعض .

نخلص من كل أولئك إلى أن موقف الأديب من اللغة يمكن أن ينظر اليه من ناحيتين : أما الأولى منهما فهى القواعد اللغوية التى حددها العرف والأديب هنا مقيد لا حرية له وكل خروج منه على المعايير في هذه الناحية يصادف أكبر السخط من المجتمع الذى صنع هذه المعايير ويقوم على حفظها مع أشد الحفاظ والغيرة . وأما الناحية الأخر فهى اللغوية الأسلوبية التى يجد الأديب فيها نفسه مختاراً بين ما يأخذ وما يدع من التراكيب وطرق التعبير والأديب هنا حر يختار لنفسه أو على الأصح يختار له ماضيه في القراءة والكتابة ما تمتاز به شخصيته الأدبية من الأسلوب . وهذه هى الناحية الذاتية فى شكل الأدب فى مقابل الناحية الأخرى العرفية الموضوعية .

صَوتيّة الأدب

صوتية الأدب

الحواس أبواب المعرفة ما في ذلك شك . فنحن نتصل بالعالم الخارجى بواسطتها ونتعلم عن طريقها بل نحيا حياتنا كلها بفضل هذه الحواس . ولو تصورنا إنساناً لاسمع له ولا بصر ولا قدرة له على الشم والذوق واللمس لتصورنا مسخاً أقرب ما يكون إلى الجثة لا إلى الإنسان الحىّ وإن مجرد الحركة لايمكن أن يقوم دليلاً على الحياة لأن الحركة صفة الآلة وصفة الأجرام السماوية ولا يمكن أن ندعى الحياة للآلة ولا للأجرام .

وكل حاسة من هذه الحواس تصلح طريقاً للمعرفة فنحن نكتسب المعرفة برؤية الأشياء وسماعها وشمها وذوقها ولمسها . وقد يقول قائل إننا نتعلم كذلك عن طريق التفكير المنطقى المجرد وذلك قول صحيح لاغبار عليه ولكنه لايصلح للطعن فى صحة دعوى التعلم عن طريق الحواس لأن التفكير المنطقى إن كان إستقرائياً فالحواس عماد الإستقراء وإن كان قياسياً فشأنه أن يقيس المعقول على المحسوس والمحسوس مجال الإدراك بالحواس ومن هنا يمكن القول إن الحواس عماد القياس أيضاً .

ولكل حاسة من هذه الحواس لغتها فلغة السمع الكلام ونقرات التلغراف وأبواق الجيش وصفارات الإنذار وطبول القبائل البدائية في الغابات والأحراش وما يشبه ذلك . ولغة البصر الكتابة والاشارات المرئية كأضواء المرور والتلويح بالرايات في سلاح الإشارة وإشارات الهليو والألوان المختلفة على الخرائط والوان الفرح والحداد وأعلام الدول وهلم جرا وأشهر

مثال للغة اللمس كتابة بريل للمكفوفين فهم يقرؤونها باللمس وكثيراً ما يصطلح الناس على مذاق خاص أو رائحة خاصة فيكون ذلك لغة للذوق أو للشم . على أن استخدام كلمة « لغة » هنا فيه شيء من التوسع من وجهة نظر الدراسات اللغوية لأن هذه الدراسات لا تطلق تلك الكلمة إلا على اللغة بالمعنى الأخص أى بمعنى الكلام والكتابة.

وأهم هذه الحواس في التعلم السمع والبصر أما الأول فلأنه طريق إدراك الكلام وأما الثانى فلأنه طريق إدراك الكتابة والموضوعات المعلومة . ولقد فطن العلماء من قديم إلى أهمية هاتين الحاستين بالنسبة لتقدم الإنسان وقدرته على معرفة الظواهر والموضوعات فصرفوا كل همهم إلى العناية بهما . فهم وجدوا أن للسمع مدى لا يصل الصوت من ورائه إلى الأذن وأن للبصر مدى لا يقبل المرئيات من ورائه إلى العين فحاولوا أن يطيلوا مدى السمع ومدى البصر بالطرق العلمية وانصرف همهم إلى هذه المحاولة منذ زمن طويل . فأما إطالة مدى السمع فقد اخترعوا لها التليفون ومكبر الصوت والاسطوانة المسجلة والشريط المسجل وهذه الوسائل جميعا لا تعترف بحدود المكان وبعضها لايعترف حتى بحدود الزمان . وأما إطالة مدى البصر فقد وجد العلماء أن الاشياء التى تتعذر رؤيتها بعضها لايرى لأنه بعيد وأن كان ضخماً فاخترعوا له التلسكوب وبعضها لا يرى لأنه دقيق وإن كان قريباً فاخترعوا له الميكروسكوب . وهكذا وجدنا السمع والبصر يحتلان المكان الأول في عناية العلماء لأنهما يعتبران أهم الحواس الإنسانية من حيث إكتساب المعارف .

وحتى اللغة الإنسانية لم تخل من إعطاء عناية خاصة للسمع والبصر فوجدناها تنقسم بحسب هاتين الحاستين إلى قسمين أولهما الكلام ويتجه إلى السمع والثانى الكتابة وتتجه الى البصر . وإن كل لغة

من لغات العالم منذ بدء الخليقة إلى يومنا هذا إما أن تكون قد قصرت اهتمامها على السمع فظلت لغة كلام فحسب وإما أن تكون قد دخلت في مسالك الحضارة فشملت باهتمامها البصر وأصبحت لغة كتابة كذلك . والذى نلحظه الآن أن اللغات المكتوبة في العالم هى في مجموعها لغات مشتركة قومية فأما اللهجات المحلية الداخلة تحت كل لغة من هذه اللغات فلم يتح لها من الإنتشار والتقدم ما يحتم أن تصبح مكتوبة برغم ضخامة عددها إذا قيست إلى اللغات المكتوبة.

ولا شك أن التاريخ البشرى يكشف دون مراء عن أن لغة السمع وهى الكلام قد سبقت لغة البصر وهى الكتابة بل إن عمر لغة الكتابة إذا قيس الى عمر لغة الكلام لايمكن أن يبدو شيئا مذكوراً فعمر الكتابة عمر التاريخ ولكن عمر الكلام عمر البشر . وعمر التاريخ قد يبلغ حوالى عشرة آلاف عام على أحسن تقدير فأما عمر البشر فلا يعرف مبدؤه على وجه التحديد . وإن كل لغة في العالم نعرفها أو لا نعرفها لابد أن تكون قد مرت بمرحلة الكلام قبل أن تصبح لغة كتابة . وهذا صادق على كل اللغات المعاصرة والمنقرضة . وليست اللغة العربية بدعاً بين هذه اللغات . فعمر الكتابة العربية لا يكاد يذكر إلى جانب عمر اللغة العربية وإن الرواة ليختلفون في تحديد أصول هذه الكتابة العربية ولكنهم يكادون جميعاً يتفقون على أن هذه الأصول لا تضرب جذورها في القدم إلى ما يزيد على حوالى قرنين من الزمان قبل ظهور الإسلام .

على أن الكتابة العربية لم يكن مجالها تقييد الثقافة العربية وإنما إنصرفت إلى تقييد التجارة العربية والمعاهدات والوثائق فأما الأدب فلم يكن حتى وقت متأخر موضوعاً من موضوعات التدوين حتى أن رواية كتابة المعلقات وتعليقها على أستار الكعبة لتلقى معارضة شديدة من

بعض الباحثين وكانِ لابد والحالة هذه أن يتسم الأدب العربى بسمات النص المنطوق أكثر مما يتسم بسمات النص المكتوب وقد اصطلحنا في عنوان هذا المقال على أن نسمى سمات النص المنطوق « صوتية الأدب » .

قلنا إن الأدب العربى إتسم بسمات النص المنطوق ولم يتسم بسمات النص المكتوب . ومرجع ذلك إلى أن هذا الأدب كان أدب إلقاء ورواية ومشافهة . وهذا الإلقاء وتلك الرواية يظهران في خطب العرب وأشعارهم وأرجازهم وحكمهم وسجعهم ووصاياهم فكان الإلقاء في هذه النواحى نتيجة الإرتجال حينا ونتيجة التعمل أحياناً ومن اشهر التعبيرات العربية قولهم إن فلاناً يقول الشعر ، وقال الشاعر ، والأقوال عندهم الحكم والأمثال ، ولأحد شعرائهم :

وقصيدة تأتى الملوك رصينة قد قلتها ليقال منذا قالها

فالأدب عندهم في عمومه أدب قول لا كتابه ومن مظاهر التأثر بهذه القولية في الأدب أننا نفضل عند الاقتباس من نصوص القرآن أن نقول « قال الله تعالى » لا أن نقول « أوحى الله تعالى » برغم ما يحمل التعبير بالقول من دلالات علاجية عضوية لاتتمشى كثيراً مع الإعتبارات الإلهية .

ولقد إستتبعت هذه الظاهرة وجود نظام الرواية وشخصية الراوية فأما نظام الرواية فلم يكن يكتفى بالاطمئنان إلى أن رغبة الناس في الأدب وإحتفالاتهم به ستدفعهم إلى تناقله بالمشافهة بل كان يتعدى ذلك إلى إن يكون لكل شاعر راوية ولكل ناحية من النواحى الثقافية راوية كالأساطير والأخبار المتصلة بالغابرين وكأنساب العرب وأيامهم وكالحكم والأمثال وغير ذلك من التراث الثقافى المتوارث . ولقد جاء الاسلام فإنتفع

بهذا النظام أكبر إنتفاع وأشمله فجعل للقرآن حفاظاً وللحديث رواة وزاد فى توسيع نظام الرواية وأصوله حتى نشأ لرواية الحديث علم خاص يتناول السند والرجال فجعل الإسلام صدور الرجال مستودع أمانة الله ولم يأنف النبى صلى الله عليه وسلم أن يقول : « خذوا نصف دينكم عن هذه الحميراء » . وإذا كان راوية القرآن حافظاً وراوية الحديث محدّثا فإن « الراوية » الذى استقل بهذا اللقب هو راوية الأدب حتى إن بعض رواة الأدب قد جعل هذا اللقب في اسمه الذى يدعى به كحماد الراوية .

فلما جاء عصر التدوين قضى على نظام الرواية فلم يعد الناس يتناقلون الأدب ولا الحديث ولا غيرهما بالمشافهة ولكن كل كتاب يُدَوِّن خبراً أو حديثا كان يأتى بسند هذا الخبر أو الحديث إلى الوقت الذى تم فيه التدوين وكان معنى ذلك أن التدوين إن كان قد ألغى الرواية في المستقبل فقد إحتفظ بها في الماضى وكان معناه أيضاً أن رجال عصر التدوين كانوا من الثقة بالرواية والإرتباط بنظامها بدرجة لم تمكنهم من تجاهلها فيما كانوا يدونون ومن ثم كان المثل الأعلى للكتاب في نظرهم أن يكون كل شيء فيه مشفوعا بسند صحيح يذهب به موغلاً في القدم إلى مصدره الأصيل .

نعود فنكرر أن الأدب العربى كان يتسم بسمات النص المنطوق ونضيف هنا أنه لايزال كذلك يرمى إلى أن يلذَّ اللسان حين النطق ويهدف إلى أن يلذ الأذن حين الاستماع لأنه ورث ذلك من تاريخه الحافل الطويل فمن مظاهر صوتية الأدب هذه انتقاء الألفاظ بحيث تتوافر لها شروط معينة تهيىء لها القبول في النطق والخفة على اللسان من ذلك أن الكلمة يجب أن تكون سلسة ومعنى سلاستها ألا يكون فيها صوتان متجاوران من مخرج واحد أو مخرجين شديدى القرب كالخاء والقاف وكل

منهما مع الغين وكالصاد والسين وكل منهما مع الشين لأن إتحاد مخرج الصوتين المتجاورين في الكلمة أو قرب مخرجيهما قرباً شديداً يجعل الكلمة ثقيلة على النطق فالسلاسة إذاً إصطلاح نطقى يتصل بحلاوة النطق لا بلذاذة السماع اى أن السلاسة صفة الصوت حين نطقه وقبل أن يصل إلى الأذن . فلم يكن الواضع العربى يحب أن يضحى بسهولة الكلمة على اللسان عند وصفها ومن ثم لم يجعل الأصوات في الكلمة الواحدة بعيدة عن السلاسة . فأما حين تلحق بهذه الكلمات ملحقات صرفية كأداة التعريف والضمائر المتصلة ونحوها فللنطق العربى في ذلك مسالك جميلة حقاً .

وذلك كأن يلجأ النطق العربى عند تقارب مخرج لام التعريف مع ما يليها من الأصوات أن يجعل اللام شمسية تتحد مع ما بعدها فى صورة التشديد ويتفادى العربى بذلك إنعدام السلاسة وللنطق العربى في الضمائر المتصلة الملحقة بالكلمة بل وفى بداية كل كلمة لاحقة حين تقارب نهاية الكلمة السابقة وسيلة لضمان السلاسة هى المماثلة بين النطقين كنطق الدال في صورة التاء فى قولنا « عاندت » أو « اجتهد تنجح » فسلاسة الكلمة عدم استعصائها على النطق كما أن الرجل يكون سلس القياد إذا كان طيعاً سهلاً .

ومن ذلك أيضاً أنهم يقسمون هذه الكلمات السلسة إلى كلمات شعرية وأخرى غير شعرية وهذا التقسيم الأخير قد يقتضى وجود السلاسة أى سهولة النطق باعتبارها شرطاً أساسياً له إلا أنه ينبنى دون شك على اعتبارات سمعية تتوخى لذة الكلمة في السمع فالكلمة الشعرية سلسة لذيذة في الأذن والكلمة غير الشعرية قد تكون سلسة ولكنها قد ينبو بها الشكل والمضمون والإبتذال عن القبول . وستجرنا الإشارة إلى هذه الكلمات الشعرية إلى الكلام فى مذهب الرمزيين في نهاية هذا المقال .

ولا شك أن كون الكلمة شعرية أو غير شعرية متروك فى بداية الأمر لاختيار الشاعر نفسه وما أكثر ما ينبنى هذا الاختيار على اعتبارات ذاتية بحتة تتصل بتقدير الشاعر لما في الكلمة من جمال وحلاوة ولكن النقاد إلى جانب ذلك حاولوا أن يحددوا حدود الكلمة الشرعية بمعايير موضوعية كوجوب توافر السلاسة لها وقد أشرنا إلى ذلك منذ قليل ثم قالوا أن هذه الكلمة يجب الا تكون غريبة على الاستعمال العام وألا تكون سوقية مسفة فإن الكلمة السوقية ترتبط دلالتها بشئون الحياة اليومية فتفقد طاقتها على تحمل الدلالات الشعرية الطافية غير المحددة التى تستعين بها العاطفة في التحليق بعيداً عن قيود الزمان والمكان .

وإلى جانب الاعتبارات الصوتية التى في اللفظ يحرص الأدب العربى على اعتبارات صوتية في الجملة كالفقرات القصار حيناً وكالسمع أو المزاوجة حينا آخر أو ما يسمونه تصاقب الألفاظ وهلم جرا . وإذا صح أن تكون الجملة المكتوبة طويلة الفقرات لأن القارىء يستطيع أن يعود إليها من أولها إذا فاته أن ينشىء العلاقة الصحيحة بين هذه الفقرات في الذهن فإن الجملة المنطوقة يلزم فيها أن تكون قصيرة الفقرات ليفهمها السامع بمجرد النطق ويلم بالعلاقة الصحيحة بين مكونات هذه الجملة وظاهرة قصر الفقرات هذه ظاهرة جداً في الأدب الجاهلى وأدب ما قبل التدوين . أنظر مثلاً إلى سجع الكهان وخطب الجاهليين في عكاظ وغيرها ثم إلى سور القرآن وخصوصا مانزل منها بمكة .

وإن محسناً بديعياً كالسجع ليتجه أولاً وآخراً إلى مخاطبة الأذن وهذه الناحية الصوتية واضحة فى الأدب العربى فى عصوره المختلفة وفى أشهر نصوص هذا الأدب . بل إن المحسنات البديعية كلها تتجه هذا الاتجاه وإن واحداً منها كالجناس لايمكن أن يتصور الإنسان اتجاهه إلى العين لأن

الكلمتين تتجانسان في الأذن وتتباينان في الكتابة كما يبدو مثلاً في قول القائل :

كلكم قد أخذ الجا ..... م ولاجام لنا
ما الذى ضر مدير الـ.....جام لو جا ملنا

فلا جناس للعين في هذا النص وإنما الجناس هنا للأذن ويظهر أنه حين يوجد الجناس لهما معاً يلحق الغموض بالنص كما في الألغاز نحو : أى شيء تركيبه من ثلاث وهو ذو أربع تعالي الإله فإذا ما قلبته وأخذت الـ ثلث منه يكون لى ثلثاه

فليس المقصود بلفظ « لى » هنا أن تكون اللام حرف جر وبعدها ياء المتكلم وإنما المقصود أن اللام والياء يمثلان ثلثى حروف كلمة «ليف» التى هى مقلوب كلمة « فيل » وهو الحل المطلوب للغز .. ونحن نرى أن الجناس هنا للعين والأذن معاً ومن هنا يلحق الغموض بالنص فيصير لغزا .

ومثل ذلك نلحظه في كلمة (القلب) فى البيتين الآتيين :

يأيها العطار أعرب لنا عن اسم شيء قل فى سومك
تراه بالعينين فى يقظة كما يرى بالقلب فى نومك

فليس المقصود بالقلب هنا ما يتبادر إلى ذهن القارىء وهو قلب الإنسان الذى فى صدره وإنما المراد أن تقلب كلمة (نومك) فتصير (كمّون) وإنما نبيح لأنفسنا هنا أن نسمى ذلك جناساً لوجود خاطر مخطىء وحلّ مصيب فالجناس هنا بينهما لا بين كلمتين فى النص .

وإن الناظر فيما كان العرب يطلقون عليه « عمود الشعر » ليجده أيضاً يتجه إلى الأذن فالوزن والقافية وهما أشهر عنصرين من عناصر مفهوم هذا الإصطلاح أمران صوتيان أما الوزن فهو إيقاع والإيقاع جوهر الموسيقى والموسيقى للسماع لا للقراءة وأما القافية فهى وحدة صوتية بين أجزاء

القصيدة لولاها ما ارتبطت أجزاؤها هذا الارتباط الذى لها في النفس حتى إن الشاعر لو جعل الشركة فى القافية بين كل بيتين منها على حدة لخرج العمل الشعرى وكل بيتين منه وحدة بعينها من الناحية النفسية ولأثر هذا على إدراك الناحية الجمالية في القصيدة باعتبارها نصاً مسموعاً .

نخرج من هذا جميعه بأن الأدب العربى أدب يعني أشد العناية بالناحية الصوتية المسموعة وإن ذلك يرجع إلى تاريخه وتاريخ الأمة العربية نفسها فلم تكن الأمة العربية أمة قارئة ولا كاتبة وإنما كانت أمة ناطقة فصيحة ولا يزال العرب يتسمون بهذه السمة إلى يومنا الحاضر فلا يكاد الناس في أية أمة من أمم الأرض إلا العرب يجتمعون فى قاعة ويقيمون بها ثلاث ساعات أو أربع بقصد الإستماع إلى عدد من القصائد ثم إنهم حين يستمعون إليها يتحمسون للجيد منها فيصفقون عن انفعال وإعجاب صادقين وهم بذلك يروحون عن النفس ويستمتعون بمنبع من منابع الجمال . تلك خاصة من خواص العرب وميزة من ميزات أدب العرب لا يكاد يشاركه فيها أدب من الآداب .

قلنا إن ذكر الكلمات الشعرية يقودنا إلى الكلام عن الأدب الرمزى الذى هو أدب صوتى أيضاً ولكن على طريقته الخاصة . ولقد كان الإغريق القدماء يتناولون بالدراسة ظاهرة سموها **Onomatopoea** ويقصدون بها دلالة الكلمة بصوتها على معناها العرفى الذى في المعجم وتبعهم العرب في الكلام عن هذه الظاهرة التى أطلقوا عليها اسم المحاكاة وكانوا يمثلون لها بكلمات مثل فحيح وحفيف وخرير وزئير لان هذه الكلمات تدل بما لها من جرس فى الأذن على معناها المشروح في المعجم . وكانت دراسة اليونان لهذه الظاهرة أول التفات إلى الرابطة الطبيعية بين صوت الكلمة وبين مدلولها في مقابل الرابطة العرفية بينها وبينه فالكلمة حين تدل بصوتها على المعنى تلعب نفس الدور الذى تلعبه

النغمة الموسيقية حين يفسرها سامعها بمعنى خاص . ولكن الظاهرة المذكورة عثرت على عدد من الكلمات رأت أن دلالتها الطبيعية تنطبق إنطباقاً تاماً على دلالتها العرفية فاعتبرت ذلك شيئاً يلفت النظر ولكن اللغويين لم يستطيعوا أن يقيموا منه حجة على أى شيء بعينه . وبقيت جمهرة كلمات اللغة بعد ذلك لا تتفق دلالتها الطبيعية التى بالصوت على دلالتها العرفية التى بالوضع إلى أن جاء الرمزيون فقالوا إن خير ما تعامل به الكلمات الشعرية أن تدل دلالة طبيعية بصوتها لا دلالة عرفية بوضعها وعاملوا الكلمة معاملة النغمة الموسيقية حتى أن معناها في القاموس قد يكون قوة ومعناها فى النغمة قد يكون ضعفاً والأهم عندهم معنى النغمة .

وهذه الصوتية فى الأدب الرمزى تختلف عن صوتية الأدب العربى التى شرحناها من قبل من نواح هامة أولها إن صوتية الأدب العربى تقليدية أما الصوتية الرمزية فثورة على التقاليد الأدبية ثم إن صوتية الأدب العربى هدفها الجمال وصوتية الأدب الرمزى غايتها الإحساس الغامض ولاتؤثر صوتية الأدب العربى على وضوح الفكرة أما صوتية الرمزية فهدفها الغموض وعدم التحديد للفكرة أى أن هدفها خلق إحساس غامض عند سماع الكلمة شبيه بما تحدثه النغمة الموسيقية .

وبعد فإن الأدب العربى يسر الأذن بما فيه من جرس محبب وبما فيه من إيقاع وقافية واختيار كلمات وتوافق مخارج وهو أدب يسر النفس بما فيه من تجارب وجدانية إنسانية لا تقصر دون الاستحواذ على النفس ثم هو أدب يسر العقل بما فيه من جمال الفكرة وسرعة البديهة والنادرة وهو بكونه متعة للنفس والعقل أدب يقرأ وبكونه متعة للأذن أدب يسمع .

المذهب الرمزي في الأدب

المذهب الرمزي في الأدب

إن الكلام في المذهب الرمزي في الأدب يقتضينا أن نقدم له بكلمة عن الرمز وصلته بالمعنى الذي يُعطى له وعما إذا كانت هذه الصلة طبيعية أو منطقية أو عرفية . والذي دعانا إلى التقديم لكلامنا بهذه المقدمة ان المذهب الرمزي كما تدل تسميته يتخذ الشعر مجالاً تلعب فيه الرموز دورها الهام ، فتعبر بالطريقة الخاصة التي يستخدمها بها الرمزيون عن معان خاصة سنرى فيما يأتي من كلامنا إن كان أصحاب المذاهب الأدبية الأخرى يعتدّون بها أوْ لا .

وتنقسم الرموز باعتبار طريق فهمها إلى ما يساوي عدد الحواس . فهي خمسة أنواع : ١ ــ سمعية ٢ ــ بصرية ٣ ــ لمسية ٤ ــ ذوقية ٥ ــ شمية .

والرمز السمعي كل مسموع مقصود به معنى . فالكلام مجموعة رموز سمعية وبوق السيارة رمز سمعي يدل على وجوب الحذر من اصطدام ممكن وصفارة الإنذار رمز سمعي يدل على وجود طائرات معادية في سماء البلد أو على نزوحها بحسب نوع الصوت الذي يصدر منها وصوت القاطرة له دلالته وكذلك الاشارات السمعية المرورية ونقرات التلغراف وما أشبه ذلك . أما الموسيقى والغناء فهي رموز ، سمعية من نوع خاص سنتكلم عنها في مكان آخر إن شاء الله .

والرمز البصري كل مرئي مقصود به معنى . فالكتابة مجموعة من الرموز البصرية التي تدل موزعة على الحروف ومجمعة على الكلمات

ومنسقة على السياق . والتلويح بالأعلام في سلاح الإشارة مجموعة من الرموز البصرية كذلك . وأضواء المرور في الطرقات والعلامة التي تدل على جملة «احترس من القطارات» ورسم الجمجمة الذي يدل على الخطر والأعلام التي تدل على الدول والألوان في الخرائط والمربعات في رقعة الشطرنج والخطوط البيضاء عند مكان عبور المشاة وعقارب الساعة وأرقامها كل أولئك وما أشبهه رموز بصرية لها دلالاتها الخاصة بها .

والرمز اللمسي كل لمسة لها معناها الخاص . فإذا تكلمت على فلان الجالس بالقرب منك وأنت لاتراه فإن صديقك السامع سيغمزك أو ينبهك بقرصة في وركك وستفهم حينئذ أن الاستمرار في الكلام غير مستحب . وإذا لقيك طفلك لدى الباب عند دخولك وتعلق بك فتربت على كتفه أو تمسح شعره وسيفهم هو بدوره أنك تحبه وتعطف عليه واذا شاركت صديقك في ضحكة وضربت على كتفه فسيفهم قوة درجة المشاركة ومن الناس من يفهم معنى المداعبة إذا ضربته على قفاه ومنهم من يفهم من ذلك معنى الإهانة بحسب إختلاف الظروف والطبقة الاجتماعية وما تعطيه لهذا الرمز من معنى .

والرمز الذوقي كل مذاق ذي معنى خاص . فالطاهي يدله مذاق الطعام على مقدار نضجه . وعلى المقدار التقريبي من الزمن الذي يجب أن يبقى الطعام فيه على النار . وصانع الأشربة يدله مزاقها على جودتها . ويدل مذاق نقطة معينة من حجر البطارية على ما إذا كان هذا الحجر صالحاً للاستعمال أوْ لا .

وأما رموز الشم فلها دلالتها أيضا . وإنك لتمر بالبيت قد إنبعثت منه رائحة طعام يطبخ ، حتى إذا ما دارت هذه الرائحة في خياشيمك أدركت إن كنت ذا قدرة على التفريق بين روائح الطعام المختلفة ماإذا كان

هذا الطعام شواء من اللحم أو نضيجاً من الدجاج أو بصلًا يقلى في السمن . كل ذاك دون أن تدخل المطبخ أو تملأ عينيك من صنف الطعام .

كيف تدل هذه الرموز المختلفة على معانيها ؟ أو بعبارة أخرى ما العلاقة بين الرمز وبين معناه ؟ يمكن ذكر أنواع ثلاثة من هذه العلاقات بين الرموز والمعاني . أما النوع الأول فهو العلاقة الطبيعية . ومثالها أن تحس بتقلص في معدتك فتعلم أنك جائع . ولقد جاءك هذا العلم عن طريق علاقة طبيعية موجودة بين الرمز الذي هو إحساس تقلص المعدة وبين معناه الذي هو الجوع . وإنما كانت هذه العلاقة طبيعية لأن المنطق والعرف كليهما لايدخلان في التفريق في المعنى بين هذا وبين تقلص يدل على المغص ويبقى بعد ذلك للإحساس الطبيعي أن يفرق بينهما .

وإنك لتسمع النغمة الموسيقية العالية القوية فتفهمها على طريقة الرموز السمعية غضباً أو ثورةً أو نشاطاً أو فرحاً أو أي معنى يحدده محيطها في القطعة الموسيقية التي تسمعها . وإنما كانت العلاقة بين الرمز الذي هو النغمة وبين معناها الذي هو الغضب الخ .. علاقة طبيعية لأن المنطق والعرف لايدخلان في شرح هذه النغمات أما المنطق فواضح وأما العرف فلأنه محلي والموسيقى لغة عالمية . وهذه العلاقة الطبيعية بين الرمز والمعنى لها مكانها في نظرية الرمزية كما سنرى بعد قليل .

وأما النوع الثاني من العلاقات بين الرمز ومعناه فهو العلاقة المنطقية . تنظر فوق رأسك فترى السحابة فإن كانت داكنة حافلة توقعت المطر وإن كانت بيضاء صافية كان لها معنى آخر . والربط بين لون السحابة ومعناها هنا ربط منطقي علمي فكري . وتمر بشخص تعرفه فتلقي إليه بالتحية فإن أعرض عنك دل ذلك على الجفوة وإن ردّها إليك

كان ذلك دليلاً على المسالمة . وما دلالة الآثار المطبوعة في رمال الصحراء والأدلة التي يتركها الجناة في مكان الجريمة إلا دلالات منطقية يتوصل إليها قصّاصُ الأثر أو رجل الشرطة بتفكير منطقي بسيط أو معقد والعلاقة بين الرمز والمعنى في كليهما منطقية .

وأما النوع الثالث من أنواع العلاقات بين الرموز ومعانيها فهو العلاقة العرفية وهي أهم من سابقتيها لأنها موجودة في الدلالات اللغوية . فالعلاقة بين الكلمة والمسمى غير طبيعية ولا منطقية ولكنها عرفية ونتيجة من نتائج الوضع . ويختلف العُرف باختلاف المجتمعات وباختلافه تختلف اللغات . ولو كانت العلاقة بين الكلمة والمعنى طبيعية أو منطقية لَسُمِّيَ الكلب كلباً والحمار حماراً في كل لغات البشر . ولكن إختلاف العرف من مجتمع إلى مجتمع جعل أولهما «كلباً» في العربية وdog بالإنجليزية وهكذا .

هذه مقدمة لابد منها للبحث في مقاصد المذهب الرمزي وأهدافه ولنعلم ما إذا كان الرمزيون ذوي فلسفة مدروسة أو أنهم كما كانوا يتهمون قوم يريدون الشذوذ بالأدب شذوذاً لا فلسفة وراءه . دعنا إذاً نذكر شيئاً عن تاريخ المذهب الرمزي لنخلص من ذلك إلى نقد هذا المذهب وتحليله .

«الرمزيون» اسم أُطلق في فرنسا على مجموعة من الشعراء الذين كان بعضهم من الأجانب وقد بدأوا حركتهم بعد عام (١٨٨٠ م) وأطلق عليهم أيضاً اسم Decadants أو المنحلين ليدل على أقصى مظهر من مظاهر حركتهم ، ولقد زعم الناقد برونتيير سنة ١٨٨٨ م أن تاريخ الشعر الفرنسي منذ القرن السابع عشر يمكن أن يقسم إلى مراحل ثلاث : أولاها مرحلة البناء والثانية مرحلة التصوير والثالثة هي المرحلة

الموسيقية . فإذا أخذ المرء مقالة هذا الناقد بالإضافة إلى قصيدة Ode to Mistress Anne Killingrew لدرايدن إلى جانب Ode on a grecian urn لكيتس و Claribel لتينسون إستطاع أن يفهم مدى هذه الحركة ووجهة نظرها .

ولقد بدأت الحركة أول ما بدأت ثورة على الطبيعة المغرقة في الجمود والمحصورة في الحدود وعلى البرناسية الداعية إلى العودة إلى الوضوح الكلاسيكي ونبذ الأساليب الرومانتيكية المتميعة الغامضة وكان الهدف من نشأة هذه الحركة أن ترضى العقول الفتية التي تذوقت بودلير وفاجنر . وكان مرماها ألا تصوّر بالوصف وألّا تقلد بالنقل بل أن تستدعي المعنى بالتلميح إليه عن طريق الرمز وأن تخلق صلة بينك وبين جمهورك عن طريق التعبير عن التجارب تعبيراً طافياً خفيفاً . فعل ذلك بودلير وبانفيل وجيرار دي نرفال وغيرهم . وليس من الغريب إذاً أن يكون الجمهور الفرنسي في مبدأ الأمر غير ميال إلى هذا النوع الجديد من الشعر . بل لقد ظن الجمهور ذلك الشعر خدعة يريد الشعراء الرمزيون منها أن يثبتوا أن الجمهور ينقاد إلى كل بدعة ولو كانت غير ذات فلسفة ، وأن نهاية هذه الخدعة ستكون ضِحْكة ساخرة من عقل هذا الجمهور الذي يتظاهر بالتذوق دون أن يتذوق . ولهذا أقبل الفرنسيون على قراءة الأدب الذي يسخر من هذا النوع من الشعر مثل كتاب Les déliquescences d' Adoré Floupette الذي نشر في سنة ١٨٨٥ م .

ودخل فيرلين في هذه الدائرة في ذلك الوقت فمنحها شعارها الذي عرفت به فيما بعد : Pas de couleur, rien qùe la nuance أي لاظل بلا لون وقدم بكتابه Trois Poetes Maudits فتيان الرمزية الثلاثة ريمبو وكوربيير ومالارميه . وكانت سنة ١٨٨٥ م مركز هذه الحركة ،

فبجانب هؤلاء الثلاثة ظهر رودنباخ وفيرهايرِنْ وجان موريا ، ونشر لافروج وفيليه جرفان منتجاتهم الأولى ، وتبعهم في سنة ١٨٨٦ م رمي دي جُرمون وفي سنة ١٨٨٩ م مَاينْزلينْكْ وفي سنة ١٨٩٠ م كُلُودِيل وفي سنة ١٨٩٣ م روبيردي مونتسيكيو ثم إندمجت الحركة بالمجرى الأدبي العام بظهور إنتاج سامان في هذه السنة الأخيرة . ويعتبر هُيسْمانز ممثل الحركة في النثر ، أما في الشعر فممثلوها هم ريمبو وفيرلين ومالارميه ، وهذا الأخير هو الذي خلق نظرية الجمال للرمزية وقدم لها أحسن الأوزان والأساليب وكانت محادثاته الأسبوعية بليغة الأثر في تحديد هذه الحركة وأهدافها .

هذه عجالة قصيرة تعطي تخطيطاً عاماً للمذهب الرمزي نرجع بعدها إلى تفصيل القول فيه وفي أشخاصه . لقد قرر بودلير في كتابه «الفن الشعري» أن أول خاصية من خواص الجمال في الفن أنه يثير الدهشة ويهرب دائماً من القواعد والتحليلات المدرسية . ولحماية المتعة التي تسببها الدهشة تجب حماية الأذواق والإحساسات ، فبدون هذه الحماية تختلط الأذواق والأفكار والإحساسات في وحدة شاملة من الرتابة والملل والفراغ . وللحكم على أي عمل فني يجب على الناقد أن ينظر إليه نظرة نسبية لأنه ليس هناك جمال مطلق ولكن الجمال دائماً متجدد يعتمد كل الاعتماد على الزمان والمكان . وهو يقول أيضاً ما الشاعر إذا لَمْ يكن مترجماً ولا حَالاً للرموز الشعرية ؟ ولم يكن بودلير رمزياً وعلى ذلك فهو حين يخلق نظرية في الفن فإن هذه النظرية لاتعبر عن أي مذهب من المذاهب الشهيرة لأنها نظرية شخصية في فلسفتها ولكنه يقرب أحياناً من الرمزيين حتى إنهم ليستعيرون بعض أفكاره ومصطلحاته .

ولقد بدأ فيرلين حياته الأدبية برناسياً أي أنه كان يقول بوجوب

العودة إلى الوضوح الكلاسيكي الذي يبدو في الأدبين اليوناني واللاتيني . ولكنه بعد أن أحس بنفوذ ريمبو وما وضع من لمحات نثرية في الرمزية تقدم ببعض النظريات في كتاب سماه «الفن الشعري» كان رَدَّ فعل لمُثُل البرناسية التي اقترحها بعض الكُتَّاب . ولقد ألف كتابه هذا بين سنتي ١٨٧٣/٧١ م .

إن الشعر في نظر فيرلين أقرب إلى الموسيقى منه إلى النحت والتصوير ومعنى ذلك أن الشعر مجموعة من الرموز السمعية كالموسيقى على حين نجد النحت والتصوير فنوناً بصرية ولانحبّ أن نسبق الحوادث فنتكلم عن العلاقة بين الرمز والمعنى في الشعر والموسيقى لأن فيرلين لم يعقد مقارنة بينهما وسندع ذلك إلى الكلام عن جِلّ .

ويرى فيرلين أن الكلمات على بعدها عن الدقة في الدلالة العرفية التي يعتمد عليها النثر الوصفي ويتخذها مثلاً أعلى له ، يجب ألا تستخدم بلا تدقيق . وتكمن المقدرة الشعرية في استخدام الكلمة في هالة من المعنى غير محدّدة . أما القافية في نظره فيجب أن تبعد عن البذخ في الجرس لتتضح بلمس خفيف للأذن دون ان تلح عليها بالطرق . والوزن يدع في الروح شعوراً من التعطش باستخدامه تفعيلات غير رتيبة في تساويها . والظل المعنوي سواء أكان طاغياً أم خفيفاً هو أداة الفن لأن موضوع الشعر ليس الفكرة الواضحة ولا العاطفة المحدّدة ولكنه غوامض القلب وخوافي الإحساسات وغير المحدّد من حالات الروح وهذه معان لاقدرة لنا على وصفها ولايمكن أن تقع في دائرة الوضوح .

وكتاب الفن الشعري هذا الذي نشر في سنة ١٨٨٤ م يعرض فقط للوسائل التي يستخدمها فيرلين ولا يحدد أي نظرية جديدة للشعر . ويخوض فيرلين في بحر متلاطم من الرمزية دون أن يسلك هذه

الأفكار في نظرية عامة وهو بهذا لايعد تماماً أحد واضعي نظرية الرمزية .

وأما كتاب Saison en enfer (موسم في جهنم) الذي أخرجه ريمبو في سنة ١٨٧٣ م فإنه يقترح طريقة شعرية إذا قورنت بطريقة فيرلين فإنها يمكن أن توصف بالجرأة وسعة المدى بل ربما كان مداها من السعة بقدر ما أهمل الشاعر أن يطبقها وترك الباب مفتوحاً أمام استخداماتها التي أوصى بها . وهو في جرأته وطموحه يتلبس باختراع كلام غير محدد صالح لكل المعاني ويشير إلى فكرة جديدة هي فكرة ما لايعبر عنه Inexprimable وهذه الفكرة الأخيرة كيمائية كلامية تفترض هلوسة حسية لا تترجم عنها هلوسة الكلمات ومعنى ذلك ان الكلمات وهي ذات معان عرفية محدّدة بالاستعمال العادي ومقيدة في المعاجم لاتستطيع أن تترجم عن كل شيء بل تترك شيئاً من المعنى لايدخل في نطاق دلالتها يشير إليه شيء آخر سيحدده لنا جل في الصفحات التالية . ولقد اتضح على يدي ريمبو عالم شعري جديد هو نفسه الذي بدا غريباً من قبل .

والأداة الأولى للسياق الشعري هي الكلمة التي أصبحت في نظره حقيقة ملموسة ملوّنة بحروف العلة والحروف الصحيحة بعد أن لم تكن عند غيره علامة تدل على موضوع معين ولاقيمة لها إلا في إثارة هذا الموضوع في الذهن وفي ذلك إرجاع للقيمة الصحيحة إلى العنصر الأول للفن الأدبي ، ولفت نظر إلى المفردات وهي حقيقة الشعر التي طالما استعملت في الشعر آلة طيعة لخدمة التفكير والعاطفة دون أن تلحق بها قيمها الصحيحة .

وفي سنة ١٨٨٦ أسس كاهن وموريا مجلة أسمياها الرمزية تعبر

تعبيراً مضبوطاً عن الفكرة القائلة إن العمل الشعري يتكون من مجافاة الواقع بحسب المزاج .

وأصبح بودلير أستاذاً أعظم إذ نذكر أنه قال بفردية الناقد ومزاجه الخاص كما أصبح ديليل أدام مثالاً يحتذى لموقف الشاعر الحق أي أنه كان مثالياً مجافياً للواقع بحسب مزاجه في تحدّ للإيجابية الواقعية والإيجابية الطبيعية المنتصرتين في ذلك الوقت ولقد وجد شعراء الرمزية نماذج واضحة كذلك في موسيقى فاجنر وفي التصاوير الحديثة .

فالموسيقيون المحدثون لايعمدون إلى التعبير بالصوت الإنساني عن العواطف المحددة بل يستدعون إلى الذهن حالات روحية ومعاني كونية بواسطة الأوركسترا . أما المصور فقد انقطع عن تقديم الصور التي تقلد الحقيقة وجنح إلى مسخ الحقيقة إلى مايقرب من الحلم إما رغبة منه في خلق أسلوب جديد أو لأنه يجد في ذلك وسيلة للعب بالألوان .

لقد كان مالارميه غامضاً في مبدأ حياته الشعرية ، ولم تعبر شاعريته عن نفسها تعبيراً صحيحاً إلا بعد وصوله إلى باريس في سنة ١٨٧١ م . ويستطيع المرء أن يجد صورة لهذا في قصيدته القصيرة Toute l'âme resumée حيث يحاول استبعاد الواقع لضعته فيخلق صورة شعرية غير مادية تقريباً كما ينفض المدخن رماد سيجارته ليزيد إشتعالها فيتصاعد الدخان منها في صورة أخّاذة . ولكن العناصر الجوهرية لمذهب مالارميه توجد في مجلد له ظهر في سنة ١٨٩٦ م فضم مقالات مختلفة يجمعها اسم Divagations كما ضم اقتباسات متنوعة من المؤتمرات .

إن العمل الأول للشاعر في نظر مالارميه هو أن يمنح المعنى للكلمات وهو أكثر نقاء وأن يجعل الأداة اللغوية موضوع تعارف جديداً .. وفي ذلك توسيع لمدى مهمة الشاعر ومدى هيبته بلاشك .

وليس للشاعر أن يخلق كلمات جديدة كما كان يحلم «روزار» ولكنه يجب عليه ليكون رمزياً أن ينأى بالكلمات عن معانيها العرفية التقليدية وأن يلقى ضوءاً على جرسها المعقد . وهكذا يسبق مالارميه جلّ في الكلام عما سأطلق عليه فيما بعد «المعنى الاستدعائي لجرس الكلمة» وليست الكلمة المفردة خارج السياق الشعري هي المقصودة بهذا ولكنها الكلمة حال وجودها في هذا السياق . وكم كان مالارميه يأسف لأن الكلمة لاتستطيع أن تعطي معناها بجرسها فقط أي دون الاستعانة بمعناها العرفي الذي في المعجم . إن الشعر هو الذي يجعل من المفردات الكثيرة كلمة جامعة جديدة غريبة عن اللغة كالغناء ولا يأبه بالمخاطرة الدائمة في سَوْق الكلمة حيناً للمعنى وحيناً للجرس .

وروح الشعر في نظره هي القافية لا المحتويات ولا الموضوع وكل قصيدة تحرص على طاعة القواعد القديمة للشعر ليس بها روح . وقبل كتابة القصيدة يستطيع الشاعر بلاشك أن يكوّن لنفسه فكرة عن طريقة التناول دون أن ينكر الشكل . ويجب أن يكون في الشعر من إستمرار القافية ما يمنع المرء من الانقطاع المفاجيء عن إدراك الوحدة في القصيدة . وهذا الاستمرار وظيفة من وظائف القافية التي تؤكد التشابه بين الأجزاء المتتالية والتي يمكن تذكرها خارج القصيدة عن طريق مظهرها الصوتي . أما الوزن فهو الذي ينقي التعبير بدرجة أكثر عما يكون في لغة النثر .

لقد أشار مالارميه (حين شرح الموقف الفعلي للشعر الفرنسي حين كتب Crise de vers إلى فقد الثقة بالنفس في إتجاهات الشعر في أواخر القرن التاسع عشر . ويبدو أن فيكتور هوجو كان آخر أصحاب الشعر المقنن ، وأنه بعد موته وتحت نفوذ فيرلين وجد الشعراء أنفسهم متعبين من كزازة القواعد التقليدية في الشعر الفرنسي ومحرومين من

الإبتداع ، إذ إتخذ الأولون شعراً لايخطيء القواعد في حرفه بله تفكيره ، ويحتال الآخرون من أمثال لافروج على القواعد الشعرية في أشعارهم التي تقع مقاطعها في أعداد فردية مثل ١١ أو ١٣ مقطعاً معترفين بالتقاء حرفي علة على التعاقب في السياق وهو ما يعتبر فجوة في الكلام الفرنسي تقتضي وجود liaison ولايحرمون أنفسهم أحياناً من أن يتقنوا إتقاناً كلاسيكياً تقليدياً يثير الإنتباه .

والشعر عنده لا قصصي ولا وصفي ولكن إيحائي استدعائي يدل بجرسه لابمعناه والكلام بالشعر أن تقنع بأن تخلق إيحاء بالأشياء وليس للقاريء أن يتوقع أن تقوده يده إلى غرض مضبوط محدد لتفكير الشاعر ولا أن تدله علامة في مكان ما على فكرة غامضة تختفي في تركيبها . وكل قاريء في ظل خياله وروحه ووسطه سيجد ما يستدعيه من الأفكار المتنوعة وسيكون مكان القاريء من القصيدة مكان السامع من الموسيقى .

وليس الشعر في نفس الوقت مما يشبه بالموسيقى بمعنى أن الكلمة في الشعر ترتبط إرتباطاً ضخماً بالطبيعة كما ترتبط النغمة التي سبق أن شرحنا أن علاقتها (بإعتبارها رمزاً سمعياً) بمعناها علاقة طبيعية حيث لانستطيع أن نتجاهل أن العلاقة بين الكلمة بإعتبارها رمزاً سمعياً أيضاً وبين معناها علاقة عرفية حددها التعارف . وتشتمل الكلمة بعكس النغمة على ماهو مادي . والشاعر الحديث يتجنب الحقيقة المسلمة والخرافة المروية ولن يبحث أبداً عن الإختراع ولكنه يوضح الكثير مما في روحه ونفسه من خرافات وحقائق بأن يسلخ عن الكلمة عنصرها المادي .

ويشتمل مذهب مالارميه على ثلاثة عناصر مختلفة وأحياناً متناقضة . الكلمة (أو الشعر) وتحتوي في نفسها قيمة موسيقية خاصة

ثم الموضوع الذي لم يجعل في تصميمه صورة خرافية ثم مادة القصيدة وهي أي فكرة أو خاطر مجرد ذهني أو عاطفي . هذه النقط الثلاث هي أساس الشعر الرمزي في رأيه ولم يكف مالارميه عن إعطاء توجيهاته الحرّة بين سنتي ١٨٧٠ ــ ١٨٨٥ م ولكن هذا التحديد للمذهب لم يظهر إلا بعد ١٨٨٥ ولم يؤت ثمرته إلا بعد سنة ١٨٩٠ م .

ولقد أطلق إسم Dicadants على الرمزين بعد سنة ١٨٨٠ م كما ذكرنا من قبل فتقبله هؤلاء متناسين مافيه من معنى النقد لهم ولموقفهم من الأدب والحياة عامة .

ولقد عرف هؤلاء بفوضوية عقلية وخلقية انعكست في منتجاتهم فكانت صفة عامة لهم تبرر وَصفهم بالانحلال أكثر مما كانت مذهباً أصيلاً . لقد إحتوى مذهبهم شيئاً واحداً إيجابياً هو في ذاته بدعة ، فقد ادعوا أن الشاعر يستطيع أن يخلق كل التعبيرات الجديدة التي يريدها . وسرعان ما أصبح سوء إستعمال هذه البدعة النظرية طابع هؤلاء ، ولهذا لم يكن للمنحلين نفوذ دائم في الأدب .

ولقد طبعت المدرسة الرمزية في الملحق الأدبي لصحيفة الفيجارو الصادرة في ١٨ سبتمبر سنة ١٨٨٦ م مقالاً بقلم موريا كانت مقدمته تعريفاً للرمزية وأعتبر هذا أول بيان عن هذا المذهب . وإذ يتجاهل موريا في هذا المقال مجموع الشعراء المعاصرين الذين ازدهروا في أيامه ، يقترح فكرة شعرية تحل محل البرناسية كما حلت البرناسية محل الرومانتيكية . ويبدو وكأنه واحد من الرؤساء بودلير ومالارميه وفيرلين الذين كان أولهم طليعة حقة وكان الثاني هو الذي وهب الشعر معانيه الغامضة التي لايعبر عنها بدلالات عرفية وأما الثالث فقد حطم قيود الشعر القاسية . وإذ يعارض موريا الشعر الجديد أولاً كما يفهمه ناقداً للتقاليد القديمة فيه ،

يقدمه وكأنه عدو للمعرفة والإنشاد والإحساسات المزيفة والأوصاف الموضوعية . فالشعر خادم الفكرة لاخادم التفكير .. الفكرة التي يجب أن يوضحها التطابق الخارجي فحسب .

ويجب أن تحتفظ الرمزية بجانبين على وجه التقريب ، أولاً : ألاّ توضح الموضوع الخارجي نفسه ، ثانياً : ألا تعبر عن الفكرة أو تدركها في نفسها . أما الظواهر الحسية فإنها مظاهر بسيطة تحسّ ويقدّر لها أن تعبر عن صلات التقارب بينها بالأفكار البدائية . وتبدو الرمزية أولاً وقبل كل شيء مثالية تستخدم في التعبير عن نفسها في شكل فني تلك المطابقات بين العالم الحسي والعالم المجرد والمطابقات بين المجالات المختلفة للعالم الحسي . ونذكر هنا أن بودلير قد جاء بفكرة المطابقات قبل موريا وقد أشرنا إلى ذلك في مبدأ الكلام .

أما من ناحية اللغة فإن موريا يختلف مع الـ Dècadants بدعوته إلى إستخدام اللغة الفرنسية الجميلة الغنية الحية التي قبل الـ Vaugelas والـ Boileau Despriaux ولكنه يدع الحرية للأسلوب ولايقيده إلا بالأصالة والتركيب ولقد إختصر أناتول فرانس هذا البيان الذي نشره موريا في قاعدة واحدة هي : «لا تصف ولا تسم» .

وبعد بيان موريا بأسابيع ظهر استعراض لمبدأ Le Symbolisme الذي ساعد على نشر الإصطلاح « رمزي » وفرضه على الحقل الأدبي ، وأما موريا فبرغم بيانه الذي جعل منه رئيس مدرسة جديدة وبرغم أنه كان المحرر الرئيسي للإستعراض القصير الأجل فقد نشر في الفيجارو سنة ١٨٩١ م خطاباً يستطيع المرء أن يرى فيه بياناً عن مدرسة الـ Romance التي ظهرت أولاً كفرع للحركة الرمزية ولكنها إنشقت عنها فيما بعد . ويخلق موريا صلة بين تعاليم هذه المدرسة وبين التقاليد الأغريقية واللاتينية وتقاليد

العصور الوسطى كما في طريقة لافونتين ، ولم تكن الرومانتيكية انحرافاً صحياً لهذه التقاليد كما كانت طفلتاها البرناسية والرمزية . ولقد طالب موريا بأن يكون الشعر صريحاً قوياً في كلماته محدداً في صفاته وقيمته كما كان الشعر الذي نقل هو منه . ولكن الرمزية لم تمت برغم انشقاق موريا عليها ، وبالنظر إلى مجال هذا المذهب يمكن القول بإنه لم يؤت كل ثمراته ولقد انشقت عن رمزية موريا في سنة ١٨٨٢ م رمزية جلّ René Ghil الذي أسس المدرسة الرمزية الآلية التي أصبحت بعد ذلك المدرسة التطورية الآلية .

لقد لمحنا إلى أن الحركة الرمزية كان من خصائصها أن تستخدم الكلمة لتدل دلالة طبيعية على المعنى ، أي أن الكلمة بدل أن تستخدم بمعناها العرفي الذي في المعجم تستخدم بمعناها الطبيعي الذي في الجرس ، ولنوضح ذلك بدرجة أكثر نقول إن الشاعر بدل أن يستخدم العلاقة العرفية بين الرمز الذي هو الكلمة اللغوية وبين معناها المعجمي يعمد إلى العلاقة الطبيعية بين الرمز الذي هو الجرس الموسيقي للكلمة وبين معناه الاستدعائي الذي يتبادر إلى الخاطر عند السماع . فالشاعر بشعره ينافس الموسيقى بموسيقاه . وبهذا المعنى يصح أن نعقد مقارنة بين الشعر والموسيقى حيث إن كليهما يستخدم الأصوات لاستدعاء المعاني غير المحددة وإثارتها . وأنت إذا سمعت قطعة موسيقية ذهبت تفسر نغماتها في ظل تجاربك وذكرياتك الماضية وفي نطاق علاقة طبيعية بين نوع النغمة وبين الإستجابة الذوقية في نفسك . فالنغمة القوية توحي إليك بمعنى الشدة أو القوة أو النشاط أو العمل أو الغضب بحسب محيطها في القطعة ، ولا كذلك النغمة الضعيفة . هكذا يريد الرمزيون أن يستخدموا الشعر . فهم يعتمدون أولاً وقبل كل شيء على جرس

الكلمات وما يوحي به هذا الجرس من المعاني الاستدعائية التي لايتدخل العرف في تحديدها .

يقول رينيه جلّ : إنه لا الموسيقى ولا الشاعر قد وضع نظرية إستدعائية كاملة للتذوق . فلم يقل الموسيقيون أي النغمات تستدعي أي المعاني بل تركوا ذلك للذوق الفردي ولم يقل الشعراء أي جرس في الكلمة يوحي بأي معنى وتركوا ذلك للذوق الفردي أيضا . أعلن ذلك أولاً في كتابه Fraitè du Verbe الذي أكمله في ١٨٩١ م ، وثانياً تحت عنوان En Mèthode à l'oeuvre في سنة ١٩٠١ م حيث حاول محاولة جريئة أن يحدد نظرية استدعائية لها بعض التفصيل .

والقاعدة الأولى في نظرية جلّ هي فكرة التطور . إن هذه الفكرة محاولة غير ضئيلة لترديد بعض الأفكار الواضحة والتعبيرات المفهومة لدى القاريء .

دعنا نهمل من هذا الكتاب En Michodle à l'oeuvre فصله الأول المعنون «قاعدة في فلسفة التطور» لأن جلّ أكثر دقة وإثارة للاهتمام في الفصل التالي الذي عنوانه « طريقة الفن ــ الآلية الكلامية » .

فالإنتاج الشعري في نظره ذو قيمة عظيمة تزداد بإقتراح بعض القوانين التي تنظم عموميته وتوحدها متطورة بحسب الإيقاعات . وهذا يدل على فكرتين : أولاً : إن الشعر يجب أن يكون ثمرة لقاعدة عامة في الكون ، ثانياً : إن هذه القاعدة الجوهرية هي الإيقاع . والفن بهذا الإعتبار يجب أن يكون قبل كل شيء حركة وتحولا وترجمة للحركة . والموسيقى الآلية أكثر الفنون قابلية لترجمة هذا التحول الدائم في العاطفة . ويجب على الشعر أن يقلدها ، وهو يستطيع ذلك لأن الأصوات الإنسانية موسيقى ، عناصرها الصحاح والعلل ــ أقصد الحروف الصحيحة وحروف العلة سواء كانت

حركة أم ليناً . ويريد جلّ أيضا أن يخلق آلية كلامية وأن يجعل للأصوات اللغوية قيماً خاصة بها في الشعر . يقول :

دعنا نعترف باللغة الشعرية وحدها من وجهة نظرها الفريدة المزدوجة ، الصوتية ، والتصويرية الكتابية ، ونختر من خير رغباتنا الخلاقة كلمات تتعدد فيها القيم الصوتية . تلك الكلمات التي لها كثير من المعاني الدقيقة والقيم العاطفية الناتجة عن الجرس والكامنة في الأفكار التي تتولد منها ومن موسيقاها وإيقاعها .

هذه المحتويات الصوتية للكلمة ذات دلالة بالنسبة للشاعر لا بموسيقاها التي يجعلها هو تلعب دوراً هاماً في شعره فحسب ، ولكن بانطباقاتها على العواطف والأفكار . (ومرة أخرى نذكر أن بودلير هو صاحب فكرة الإنطباقات) وهذه الإنطباقات العاطفية قد نسيتها الإنسانية تحت ضغط الثقافة العميقة . وليست اللغة المقصودة من هذه الوجهة إلا تطوراً بالصيحة البدائية التي كانت تدل على العاطفة دون أن يكون معناها في محدودية معنى الكلمة وتقدماً بالإيقاع أيضاً حيث جعلته جزءاً لايتجزأ من الشعر منسجماً مع الفكرة بعد أن كان خارج اللغة . والمقصود بالفكرة هنا نظام توزيع الوحدات الإيقاعية في الوحدة الشعرية أو في أي نظام إيقاعي في العالم .

ولقد أعطى جلّ تقسيماً للحروف الصحيحة وحروف العلة بالقياس على قيمها الإستدعائية والإنطباعية . ومن أمثلته أن الأصوات ai . di' . a . a تنطبق من اللوان على ألوان القرمزي فهي تستدعيه إلى الذهن كلما سمعتها الأذن وأن الأصوات V . S . R . H تنطبق من النغمات على الانساق العليا للسكسافون في نظام الآلات . أما في نظام العواطف فعلى الهياج والفخر والحماسة ثم على غريزة التحطيم والإنتصار

وأخيراً على الإرادة والعمل . وينشأ من هذه التأليفات بين الأصوات آلاف المجموعات الاستدعائية المركبة . وينتقد جلّ في الشعر بساطة العاطفة التي تتضح بالرغبة في الإيقاع الترديدي الاطرادي المتساوي الأجزاء عند تقسيمه العددي في حركة ما ، ومظهر البساطة هنا هو الرتابة كما هو واضح من كلامه . ويجب أن يحل النسق المتطور المتنوع للإيقاع محل التقاليد الإيقاعية الاسكندرية ومحل مايعتبر جرياً على نسقها في الكلاسيكية والرومانتيكية والبرناسية .

فالإيقاع الشعري إذا لم يكن لعبة بسيطة من التنغيم في نظر جل ، ولكنه ترجمة أدبية لمزاج إلتحول إلى الكونية . والإيقاع ظاهر في المادة التي تتحول وفتراته تكثر أو تقل وتقصر أو تطول وتقوى أو تضعف في حدوثها بحسب طبيعة العاطفة أو الفكرة . وقد تطوع جل بتجاهل السيمترية الإعتباطية في الشعر التقليدي .

وتشير القافية إلى وحدة الزمن التي هي الشعر الحقيقي ، وتخلق فيه الشعر صدى ينتج عنه جو موسيقي تنسجم فيه القيم الصوتية في أثر موحّد .

ويبدو أن جل خلط في طريقته خلطاً بين الميتافيزيقا وبين دقائق علم الأصوات اللغوية ، ولهذا تمثّل طريقته نظرية هامة لتنظيم الاتجاهات الكلامية والعروضية للمدرسة الرمزية ، وهو مجهود مشكور لأنه وجد في أساس التكوين الغريزي لفيرلين دراسة موسيقية مؤقتة وفي رموز مالارميه أساساً عقلياً ومنطقياً لفلسفته . وبكثير من الحذلقة والتثاقل يتقدم جل ويدفع تنبؤات بودلير وريمبو (في مسألة كالقيمة الفنية للكلمة وعناصرها الصوتية من صحاح أو علل) إلى حدها النظري النهائي .

بعد أن نشر ريمبو كتابه Illuminations وبيّن فيه آراءه وبعد أن

نشر موريا بيانه ، ظهرت إحدى المحاولات الرئيسية في الرمزية في شكل كتاب عنوانه le Vers libre فكان سبباً في محاولات نقدية محددة الهدف . ولم يكن الا في سنة ١٨٩٧ أن أصبح مذهب الشعر الحر le Vers libre شامخ البنيان حين كتب جوستاف كاهن palais nomades الذي يبرر في مقدمته قاعدة الإبداع في المجال الفني . فشكل الفن في نظره يجب أن يتحول ليكون شيئاً إنسانياً حقاً . والإنسانية تتطور لتطور إحساسها والشعر يتحول لارتباطه بهذا الإحساس . وتحول الشعر حرّ في المبدأ ثم آلي بعد ذلك ولكن تطور الإنسانية بطيء مستمر .

واستبدال الشعر الحر بالشعر التقليدي ثورة لاتطور ذلك بأن التطور غير ممكن في شكلية الفن حيث يبقى ذوق الجمهور مدة طويلة مخلصاً للشكلية التقليدية التي لا تستجيب لمحاولات عقلية الجيل الجديد من الفنانين ، فهي تمنع رغبتهم في الإصلاح أو تؤخرها على الأقل بما لها من سلطان على النفوس والأذواق . وبذلك يبقى الشكل القديم للفن مستعملاً وقتاً طويلًا بعد أن يقصر عن أن يطابق العقلية الجديدة . ويجرؤ المجددون من حين لآخر على إدخال تعديلات على هذا الشكل بلمسات خفيفة حذرة غير أن محاولاتهم هذه تقوّي من تمسك الناس بالقديم ومقاومتهم للجديد ولكنها تكسب في نفس الوقت أنصاراً للتجديد . وما يزالون كذلك حتى يتغلب الجديد ثورياً فيسود أو يتغلب القديم فيبقى .

ولقد جاءت هذه اللمسات الخفيفة الحذرة في مجال الشعر الفرنسي على يد الرومانتيكيين من أمثال بانفيل وفيرلين وريمبو في عهده الذي قبل كتابه Illumanations ولكنهم على حد تعبير (فيليب فان تيجم) بدل أن يخلقوا الشعر الحر خلقوا الشعر المعتق فحافظوا على الإيقاع القديم .

ما الشعر ؟ هذا ما يسأله جوستاف كاهن . إنه في نظره أوجز مايقع في قبضة الصوت . هذه القبضة هي القوى المتنوعة في الزفير الإنساني بحسب العواطف وهي المديات المختلفة في سعة طريقة التفكير التي تتحكم وحدها في هذه العواطف . وكل شاعر في كل وقت وفي كل قصيدة وفي كل عنصر من عناصر القصيدة لابد أن يخلق لنفسه إيقاعاً خاصاً . وما أبعد الشاعر عن أن يأتيه التدريب من خارج نفسه فإنه لأشبه بالنثر أن يكون نتيجة مران خارجي . ويجب على الشاعر ـــ مادام يرفض فكرة التمرن على نظام من خارج نفسه ـــ أن يهب الموسيقى كل ما يستطيع أن يهبها من الإهتمام .

والموسيقى في الشعر الحر إيقاع قبل كل شيء وليست لعباً بالأصوات الموسيقية هذا الإيقاع لاينبني على النبر النغمي الذي خلقته في الفرنسية أسباب متنوعة أصواتية وتاريخية ، ولكن هذه النبرات تحل محلها نبرة خفقية في الجملة لا في الكلمة لأن الجملة هي صاحبة النبرة في الفرنسية . هذه النبرة الخفقية تعطي للجملة بحسب العاطفة التي تعبر عنها . والأساس الحقيقي للإيقاع هو الإنفصال الغريزي وليس الإطار الصناعي للطقوس العروضية .

والقافية خاضعة للنغمة . ويحسن تجنب القافية القوية كنقرات الصنوج في نهاية البيت مع أنها في الواقع تؤدي رسالة خلق الوحدة بين الكلمات الأخيرة أو المقاطع الأخيرة لمجموعة من الأصوات يوحد بينها إيقاع تساهم فيه كل العناصر الشعرية .

لعلنا بعد هذا العرض السريع للرمزية قد استطعنا أن نلم ببعض أطرافها ولعل أهم فكرة في هذا المذهب هي العلاقة الطبيعية بين الرمز الصوتي في الشعر وبين ما يوحي به أو يستدعيه .