المحور الثانى

دائرة الأسلوب بين
عبد القاهر وجون ميرى

obeikandl.com

obeikandl.com

ونقصد بدائرة الأسلوب: المساحة المكونة من العناصر الأسلوبية التى يلتقى فيها عبدالقاهر الجرجانى وجون ميرى، وقد انداحت هذه المساحة وفق عناصر الاتفاق بين الناقدين لتشمل هذه الأبعاد :

أولاً: حركية الدائرة ومحور ارتكازها.

ثانيًا: العاطفة.

ثالثًا: الأفكار.

أولاً: حركية الدائرة ومحور الارتكاز؛ ويتكون هذا البُعد الإرتكازى من جانبين:

الأول: الخاصية الذاتية.

الثانى: التكنيك.

الجانب الأول – الخاصية الذاتية :

- ١ -

وهذا المحور الارتكازى هو مكمن الحركة الخاصة للأسلوب؛ حيث تمده الخاصية الذاتية بقوة دافعة، تنبع من العوامل الشخصية التى تدفع الأسلوب فى طرق التأليف المميزة، والتى تشكل ما يُعرف بالعملية الإبداعية – «فالإبداع نفسه عملية ذاتية، وهو ليس محاكاة بالمعنى البسيط، بل إن المبدع يستطيع أن ينتج عملاً فنيًّا خاصًّا به دون غيره»(١).

فالعمل الفنى الإبداعى هو عمل ذاتى فى المقام الأول؛ تتشكل ملامحه من حيث هذه الذاتية، التى هى علامات لأصالة الأديب (المبدع)، ولذلك فإنها تبعد عن المحاكاة (الاحتذاء)، حيث تتلاشى الملامح الخاصة وتبدو ملامح أخرى مهمة. ومن هنا كان الأسلوب ببُعده الاصطلاحى – الذى رأيناه عند كلّ من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى – هو ما يعبِّر عن الإبداع والابتكار، حيث رفض عبد القاهر (الاحتذاء) وَحَذَر جون ميرى

---

(١) H. Lytton Creativity. London. 1973, p2

obeikandl.com

من التقليد مهما كانت درجة المقلد، فالإبداع ــ إذن ــ نشاط فردى ذاتى، وليس طاقة مختزنة، إنه تنفيذ، والتنفيذ يخرج أو يتحقق من واقع ملموس[١].

فحركة هذا النشاط الفردى غير متوقفة، إنها الوقود المادى للإشعال الإبداعى؛ حيث تتولد الأصالة الذاتية من خلال ملامح هذا العمل، وتُبنى الارتكازية الخاصة لحركة الأسلوب وأصالته على قواعد تؤسس شخصية الأديب (المبدع)، حيث ظهور الخاصية الفردية (الشخصية) بديناميتها – ولهذا يقول (كلينوود): «إنَّ شخصية الفرد هى نمطه الفريد من الصفات، وإن الصفة هى الطريقة المميزة التى يختلف فيها الفرد الواحد عن الآخرين»[٢].

فالأصالة الذاتية قوة دافعة متحركة شخصية، لا تدانيها حركة أخرى، ولا تصل إليها لأنها تحتفظ بدوافعها، ووقودها فى محور ارتكازها، ولهذا تأتى (الدينامية) بأبعادها الذاتية غير المتساوية مع حركة أخرى. ومن هنا فإن أول قدرة يجب فحصها والاهتمام بخاصيتها فى مجال الأسلوب هى قدرة الأصالة – «فلقد كانت هذه القدرة من الأهمية للدرجة التى جعلت كثيرين؛ ومنهم (سارانوف مدتيك) يعتبرها القدرة الإبداعية الأساسية، بل إنه حاول أن يستخدمها مرادفة للإبداع ذاته **Creativrty Orginlity**»[٣].

ولكن هل تعنى قوة الأصالة امتدادها لتعبير الحدود نحو الذاتية؟ إن هذه الأصالة محكومة بحدود فنية تُحاط بها؛ فشأنها فى ذلك شأن النَّظم الذى يشير إليه عبد القاهر الجرجانى: بأنه إطار محدَّد يحكم العملية الفنية داخله حتى لا تضيع ملامحها فى مساحات غير مطلوبة.

---

(١) مصرى حنورة؛ **الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩م، ص١٤.

(٢) رولف ستاندال؛ **مفهوم الأسلوب**، ترجمة: لمياء العالى، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ١٩٨٢م، دار الجاحظ، بغداد – العراق، ص٧٧.

(٣) مصرى حنورة؛ نفسه، ص١٧.

obeikandi.com

- ٢ -

والجدة رديفة الأصالة من حيث الابتكار الأسلوبى الذى ركَّز علية عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى؛ لأن هذه الجدة هى التى تحدد الملمح المميزة لكل (مبدع)... ولا يكون ذلك إلا فى التكوين الأسلوبى الذى يحدث بفعل الذاتية، ومن ثم يأتى التشكيل اللغوى. إن ملامحها تبدو من خلال استخدام الأداة وطرق التعامل معها، فصفة الجدة التى بها كيفية تعامل الشاعر مع أداته اللغوية، ليست مطلقة وإنما هى محكومة (بمنطق) خضع له الشعراء من قبل، و يخضعونه له من بعد، و هذا المنطق هو المفسر للتاريخ الشعرى والتقاليد الشعرية، فليس تفرد عمل شعرى تفردًا مجردًا، بل إنَّ معنى هذا التفرد هو نجاح الشاعر فى إن ينشأ علاقات جديدة[١].

فعملية الأصالة ذاتها هى عملية فنية تُبنى على أساس الأداة التى يشكِّلها المبدع فى حدود الأعراف والنظم المعنية، والتى تخضع للمنطق الفنى المنظم للعملية الإبداعية، وهذا ما شدَّد عليه عبد القاهر الجرجانى فى تحديده لأصول النظم، بالبُعد عن الخلل القاعدى (النحوى)، فهناك حدود لا تتعدى، وعلى المبدع إظهار مقدرته فى حدود هذا التنظيم. فالتنظيم – إذن – تنظيم فنى، وكذا العملية الإبداعية (شعرية وغير شعرية) فهى محكومة بمقررات وقوانين، وهى فى الفن محكومة بنظم وتقاليد[٢].

وتبدو ملامح الجدة والأصالة واضحة من خلال طرفين هما:

الأول: الخاصية الذاتية (الشخصية).

الثانى: التشكيل الفنى ذاته.

فالطرف الأول (الخاصية الذاتية) المكونة للأسلوب يرتبط بالطرف الثانى الخاص بالتشكيل الفنى؛ وكلاهما وحدة واحدة، وقد اهتم بهذه الخاصية كلّ من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى؛ فقد أشار ميرى صراحة إلى أن: «الأسلوب هو هذه الخاصية الشخصية للتعبير،

---

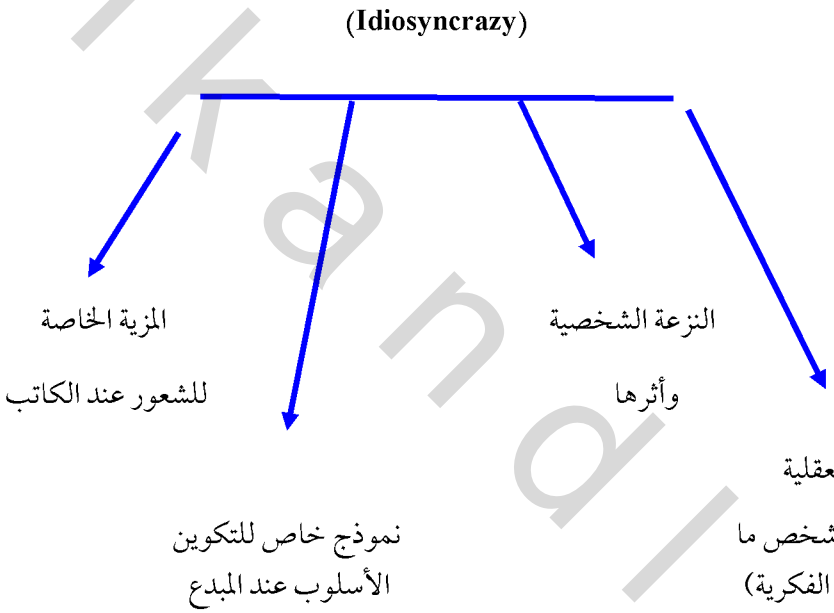
(١) عبد المنعم تليمة؛ **مداخل إلى علم الجمال الأدبى**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٠٨.
(٢) عبد المنعم تليمة؛ نفسه، ص١٠٨.

obeikandl.com

والتى نستطيع من خلالها أن نتعرف على الكاتب، وذلك عن طريق أمور تحدد هذه السمة الذاتية، المتمثلة فى تراكيبه ونظامه وطرق تعبيره»[1].

ولقد عبَّر (Murry) عن هذه الخاصية الذاتية لدى الأديب (المبدع) بمصطلح (Idiosyncrazy)؛ والذى ينُم عن صفات ذاتية للإنسان فى كل نشاطه وسلوكه، كما يدل على خصوصية ذاتية فى حركة الأسلوب الفنى وتركيبه بفعل هذه الخصوصية.

ولقد أشار معجم (Oxford) إلى استخدامات متعددة لهذا المصطلح تدل على التنوع الدلالى؛ حيث تركزت الاستخدامات فى[2]:



ولقد وعى (Murry) هذه الدلالات المتعددة بأوجهها المختلفة لذلك المصطلح، فجاء فى مواطن عدَّة تدل على هذا الوعى الفنى المتعدد الأوجه. وتهتم المعاجم وأهمها (Oxford) على

---

(١) J. Murry the problem of style , p10

(٢) Oxford dictionary volume v. p532

obeikandl.com

التركيز على جانب الأسلوب اللغوى (لهذا المصطلح) وتكوينه؛ حيث يقول: «بأن بايكون (**Bacons**) له خصوصية أسلوبية معينة ذاتية يمكن للقارئ توقعها، وكذلك التعرف عليها»[(١)].

ويتساوى هذا المصطلح الذى نحته (**Murry**) فى حركته الصانعة، وفى (ديناميته) الفنية مع ما يريده عبد القاهر الجرجانى نفسه؛ من تفاعل الخاصية الذاتية للأديب، حتى تنتج إنتاجها الفنى المتمثل فى حركة نظمية (أسلوبية) متفردة، تدل بخصوصية على ملامح صاحبها (المبدع)، فلا تشترك ملامح أخرى معها لأديب آخر. فهذه الخاصية هى الحادثة – إذن –، أو هى المحرك الفعال لطبيعة التركيب الأسلوبى (النظم).

يركِّز عبد القاهر الجرجانى على خطوط هذه الفردية والتى تبدو من خلال استخدام اللفظ وتأليفه فى سياقه واستخدامه بوجه خاص من الوجوه؛ فيقول: «ومن الجلى أنَّ التباين فى هذه الفضيلة والتباعد عنها إلى ما يُنافيها من الرذيلة ليست مجرد اللفظ؛ فكيف؟ والألفاظ لا تُفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًّا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب»[(٢)].

فكلّ من الناقدين (جون ميرى وعبد القاهر الجرجانى) يركِّز على طبيعة حركة الشخصية المبدعة، فخاصية الفردية عند (ميرى) تتحكم فى طبيعة التشكيل الفنى للأسلوب، ومن خلالها يحدث النظم (الأسلوب)، وعلى الناقد النظر إلى هذا التشكيل من خلال التراكيب وسياقاتها الفنية ليكتشف أسلوب صاحبه، وذلك من ملامح سماته التى يتعرف عليها انطلاقًا من تلك الخاصية.

ويؤكِّد عبد القاهر الجرجانى على خاصية التأليف – أيضًا – فى قوله السابق؛ ويقصد بهذه الخاصية: التأليف والتوافق الحادثين من التمازج السياقى، القائم على التفاعل الذى يحدثه الأديب (المبدع)، وذلك من خلال تعامله مع تراكيبه.

---

(١) Oxford dictionary ibid , p532

(٢) عبد القاهر الجرجانى؛ **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة.

obeikandl.com

فالتأليف كما يراه ميرى – أيضًا – يحدث نسقًا خاصًّا من البناء الأسلوبى القائم على الخاصية الذاتية (**Idiosya crazy**)، والتى تتساوى أبعادها التكوينية مع ما يؤكده عبد القاهر الجرجانى فى نظرته هذه للتأليف الإبداعى القائم على ملامح اختيارية معينة ينتقيها الأديب للتعبير عما يُعرف بالسمات الذاتية.

فعملية الاختيار – إذن – هى العملية الإبداعية ذاتها، وهى الخاصية الفردية، لأنها ستحدد بدورها أساس انتقاء الكلمة وفق المعنى الداخلى المحرك للمبدع. ويقول عبد القاهر فى هذا الأمر: «بأن الكاتب أو الشاعر يعمد إلى وجه دون آخر».. فكلمة (يعمد) التى ركز عليها تدل على القصدية الإبداعية، كما تدل على أن هناك دوافع داخلية من الأديب تجعله يتحرك بقوة القصدية إلى اختيار المادة المشكلة للمعانى فى ذاته.

ولا يقف عبد القاهر عند هذه الإشارة النظرية القصيرة للقصدية الإبداعية، ولكنه دعم أبعادها الفنية من خلال التطبيق العملى التحليلى؛ فيقول: «لو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعدَّدت كلماته عدًّا؛ كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذى عليه بنى، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيَّرت ترتيبه الذى بخصوصيته وبنسقه المخصوص أبان المراد تجد أن تقول فى: (**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل**) (**منزل قفا ذكرى من تبك حبيب**)، أخرجته من كمال البيان، إلى مجال الهذيان – نعم وأسقطت نسبه إلى صاحبه، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه، بل أحللت أن يكون له إضافة إلى قائل ونسب يختص بمتكلم»[1].

ومن كلام عبد القاهر الجرجانى هذا الذى شفَّعه بالمثال العملى الموضح لنسبة العمل إلى صاحبه نرى ثلاثة أمور:

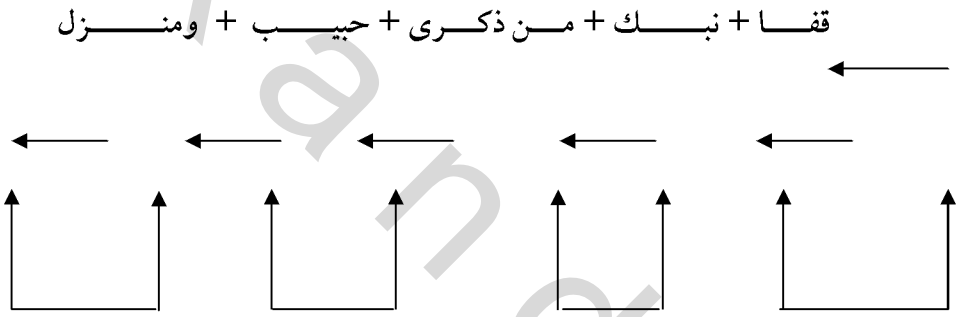
الأول: الاهتمام بوضع التراكيب و (ديناميتها) المستمدة من فاعلية المبدع، خاصة وهذا الوضع هو الإبداع (**Creativity**) ذاته، فالتأليف يأتى حسب نظام نفسى لدى القائل. وهذا

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **الأسرار**، ص٤، ٥.

أمر يرتكز عليه؛ حيث يُشير – دائمًا – إلى نظم المعانى فى النفس، والتى هى أساس فى نظم الذات الداخلية.

الثانى: إننا نلحظ من هذا القول اعتماد قائله (عبد القاهر) على استخدام مصطلحات خاصة بالرباط النفسى للكلمات؛ مثل (إسقاط نسب القول إلى قائله)، مما يدل على لُحمة الصلة بين المبدع وعمله الإبداعى ذاته؛ أى بين العمل ومنشئه، كما يدل مصطلح المنشئ ـ الذى يركِّز عليه عبد القاهر ــ على أن هذا التكوين الفنى له نظامه العضوى الذى لا تنفصل فيه جزئياته، بل تعتمد على أبعادها الترتيبية المتوالية، وعند إخلال هذا الترتيب تتبدد صلة النسب ولا يصبح الإبداع – حينئذ – إنشاء، ولكنه يصبح شيئًا غير ذلك، فشطر امرئ القيس لم يتكون إلَّا من خلال حركة توجية إنشائية مندفعة بالفعل الذاتى الخاص لامرئ القيس نفسه.



الحركة التموجية (الدينامية) للإنشاء الإبداعى وتفاعلاتها

وهذه الحركة التموجية الارتباطية تتساوى مع ما يريده جون ميرى؛ من دلالات متولِّدة عند استخدامه لمصطلح (**Idiosyn crazy**) الخاصية الذاتية للإنشاء الإبداعى.

ويلتقى اهتمام ميرى بالجوانب التطبيقية مع منهج عبد القاهر فى هذا الموضوع، وذلك عندما أشار إلى ملامح التعرف على أعمال الأديب؛ فيقول: «إننى قد تعرفت على كاتب المقال

المنشور بجريدة السبت، إنه السيد **(Santsbury)**، إنك لا تستطيع أن تخطئ أسلوبه الخاص»[1]. ثم يقول محققًا دعوته لمعرفة الملامح الشخصية، فالأسلوب ــ هنا ــ يعنى التفاعل الشخصى؛ أى هو الجوانب الذاتية فى التعبير (والتى من خلالها نستطيع التعرف على الكاتب)[2].

إن ميرى بهذا القول يلتقى مع ما يريده عبد القاهر الجرجانى؛ عندما اعتمد على الجانب العملى التحليلى لشطر امرئ القيس، وذلك من جوانب العوامل الذاتية الدافعة لتكوين التراكيب بأبعادها التى تمتزج مع حركة القول ذاته ونسقه المتتابع.

كما يُشير ميرى إلى أن هناك – أيضًا – مجموعة من العناصر التى توجد وتحدث ملامح التراكيب، لتتناسق مع دفعات الملامح الإبداعية بقوة السمات الشخصية، أو الملامح الذاتية التى يمكن بها معرفة صاحب الأسلوب الذى نقرؤه[3].

فكلّ من (عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى) قد ركَّز على وجود الملامح الشخصية التى تعمل على تأليف ذاتى بشكل بارز وخاص للأسلوب، فلكل كاتب (ديناميته) المحركة لأسلوبه، وتصنع هذه (الدينامية) الملامح الأسلوبية بأشكالها الانتمائية إلى كاتب بعينه.

– ٣ –

فالناقدين (عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى) يُشيران إلى أهمية الابتكار الأسلوبى الذى من خلاله تظهر الملامح جلية، كما يحذِّران من التقليد الذى يؤدى بدوره إلى الأعمال الشائهة، وذلك ما رأيناه خلال حديث عبد القاهر عن الاحتذاء، ويظهر واضحًا عند **(Murry)** فى حديثه عن أسلوب (مارلو) المميز – فعندما يريد شكسبير نفسه أن يكتب فى أسلوب (مارلو) ذاته فإنه فى تلك الحالة سيكون غير قادر على الإتيان بروعته، وعندما يصبح

---

(١) J. Murry ibid , p4

(٢) J. Murry ibid , p4

(٣) J.Murry ibid , p5

obeikandi.com

قادرًا على ذلك فحينئذٍ سيكتب بأسلوبه الشخصى، وهذا الأسلوب ـــ بالطبع ـــ سيختلف كلية عن أسلوب (مارلو)[١].

إنه لا يمكن لأديب أن يكون فى نفس بصمة الأديب الآخر، فالأسلوب بهذا التكوين الذاتى مثل بصمة الإصبع؛ كما يقول **(S. Ulman)**[٢]. وبصمة اليد لا يمكن أن تعدَّل أو تغيَّر، أو يحل محلها خطوط أخرى لبصمة أخرى، وهكذا الأسلوب كما يشرح **(S. Ulman)** ذلك من خلال عرضه للقول السابق[٣].

ومن هنا؛ فإن دراسة النص الأدبى أسلوبًا تعتمد على مجالات تطبيقية متعددة الأبعاد، تحلِّل وتجمع جزئيات هذا العمل فى وحدة فنية متكاملة، ولذلك فإن الناقد المعروف **(Freeman)** يقدِّم لومه لمحللى النصوص من النقاد الأوائل الذين كانوا يعتمدون ـــ فقط ـــ على الوحدات النحوية التحويلية دون غيرها، فهذا الأمر لا يكفى فى الدراسة الحالية[٤]. فلم تعُد دراسة الوحدة النحوية التحويلية (فى ذاتها فقط) كافية فى التحليل الفنى للقصيدة (أو العمل الأدبى الآخر).

ولهذا الأمر فقد نوَّه عبد القاهر الجرجانى إلى ترابط الوحدات التركيبية ترابطًا كليًّا فى العمل الأدبى نفسه، حيث شمولية البناء الفنى بكامله، لا من حيث الوحدة المنفصلة. فالبناء النحوى (الوحدة النحوية) لا تتحقق بوظائفها فى السياق إلَّا من خلال علاقاتها المتعددة، وهو ما يشكل النظم المقصود عنده، ولذا فإنه يؤكد على أهمية الربط والتعليق بين الكلم بعضه ببعض مع الترتيب – فيقول: «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علمًا لا يعترضه الشك أنْ لا نظم فى الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ، ويُبنى بعضها على بعض ، وتجعل

---

(١) J .Murry ibid , p 4.5

(٢) StepheneUman, meaning and style , p 64

(٣) S. Ulman ibid , p64

(٤) Freeman, the strategy of Fusion in the book of style and structure. P20

obeikandl.com

هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل، ولا يخفى على أحد من الناس»[1].

ونستنتج من قول عبد القاهر هذا اهتمامه المُلح على ربط عملية النظم بفاعلية التعليق، والذى أخذ - بدوره - أبعاده الإيجابية، فقد اعتبره التشكيل الفنى رأسًا، والذى يكوِّن سمات الأسلوب عند الكاتب، فيُشير إلى طبيعة هذا التشكيل وأهميته الأسلوبية بفعل دينامية التعليق؛ تعليق الكلمات وتناسبها، وتلاحمها بعضها برقاب بعض، وقد نفى أن يكون هنا كنظم مطلقًا؛ إذ لم ينطلق الجانب التشكيلى من هذا المصدر الفنى نفسه، فبه تتم الوحدة التشكيلية المتكاملة للنص الأدبى بأبعاده.

إن استمرارية التشكيل الفنى للنص رهينة هذا التعليق، ومن خلال هذا التعليق، وتحريك ديناميته تظهر الملامح الشخصية؛ حيث تتسرب إلى أجزاء العمل الأدبى مُحْدِثة وشائجه الذاتية، والتى لا تتساوى ــ مطلقًا - مع أديب آخر. ومن هنا تتفق نظرة جون ميرى مع نظرة عبد القاهر الجرجانى فى التركيز على ملامح الخصوصية المميزة؛ فيقول ميرى مرة أخرى: (ولكننا عندما نقول بأن (مارلو) كان لديه أسلوب، فإننا نُشير إلى تلك النوعية الخاصة التى تتجاوز كل الانطباعات الشخصية لترقى بها حتى تكون سمة بارزة له»[2].

فهذه النوعية الخاصة التى يركِّز عليها ميرى لا تظهر إلَّا من خلال التراكيب الحادثة بفعل تعليق الكلام بعضه ببعض؛ كما قال عبد القاهر الجرجانى، إذ كيف تحدث هذه الملامح الذاتية لأسلوب (مارلو) كما يقول ميرى إلا من خلال الاستخدامات اللغوية الفنية؟ وكيف تكون هذه الاستخدامات غير التراكيب القائمة ذاتها على التعليق، وكذلك الترتيب الذى هو أساس التكوين النظمى الخاص للأسلوب.

وهذا الربط الفنى المشار إليه من كلام الناقدين (عبد القاهر وجون ميرى) هو أداة لصق بعيدة المدى لا يستطيع الإنسان أن يفصل بين أجزائها إلَّا إذا هدم البناء الفنى ذاته من أساسه الكلى.

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **الأسرار**، ص٥٥.

(٢) J. Murry , ibid. p8

ولهذا فإن **(R. Fowler)** الناقد المعروف قد نـوَّه إلى طبيعـة هـذه المـادة ووظائفهـا الإنـشائية فى العمل الإبداعى، بأنها تضم لبنات البناء الفنى؛ حيـث يقـول: «إننـا نـرى مـن خـلال الـنص الأدبى المتماسك أن جماله قد ارتبطت مع بعضها البعض بمادة لاصقة قوية»[(١)].

الجانب الثانى – خاصية التكنيك :

– ١ –

إن هذا الربط الفنى بين أجزاء العمل الأدبى (الإبداعى) الذى اتفق عليه كلّ من (عبد القـاهر الجرجـانى) و(وجـون مـيرى) و(فـولر) يـدفعنا بالـضرورة إلى هـذا الجانـب الثـانى مـن المحـور الارتكازى؛ وهو خاصية التكنيك. فحديث هؤلاء الثلاثة ـ يقودنا إلى تناول الجوانب الفنية وطـرق إبداعها، أو ما عُرف فى مجال النقد (بالتكنيك)، فثمَّة علاقة تلاحمية بينه وبين الخاصية الذاتية.

ويدل مصطلح التكنيـك **(Technique)** عـلى صـفة البراعـة الفنيـة أو المقـدرة الإنتاجيـة الخاصة (للمبدع)؛ وكما يقول **(Webster)**: «فإن هذا المصطلح يعبر عن الفاعلية الخاصة التـى تكوِّن الملامح الأسلوبية للأديب من خلال تناوله الفنى»[(٢)]. كما يُشير هذا المـصطلح – أيـضًا – إلى العوامل الذاتية التى يسلكها الأديب فى تحقيق البراعة بأبعادها. فالتكنيك – إذن – هو هـذا التعامل الخاص مع الأداة بكيفية خاصة، وهذه الكيفية أمر فردى[(٣)]. ولهذا كـان الحـديث عـن التكنيك حديثًا عن طرق كشف الفنان باستخدامه للأداة وتفاعلها – «فهو الوسيلة الأساسـية لدى الكاتب (الفنان) لكى يكشف ويستكشف، ويطور موضوعه، لكى ينقـل معنـى تجربتـه، وأخيرًا لكى يقيمها»[(٤)].

---

(١) R. Fowler: linguistic criticism. p69

(٢) ينظر: Webster s dilioUary. p451، مادة Technique وما يدل عليه من دينامية الإبداع ذاته وحركته نحو التشكيل الأسلوبى ذاته.

(٣) عبد المنعم تليمة؛ **مداخل إلى علم الجمال الأدبى**، ص٧٣.

(٤) انظر: مارك شور؛ **التكنيك بوصفه كشفًا**، ضمن كتاب «**أشكال الرواية الحديثة**»، تأليف وإعداد: وليم أوكونور، ترجمة: نجيب المانع، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠م، ص١٦.

فمن هنا نرى مدى التداخل التلاحمى بين الجنابين؛ الجانب الذاتى والجانب الفنى (البراعة الفنية)، فكلاهما امتداد للآخر وارتبطا فى حيوية (بيولوجية) فاعلة، فخطوط التكنيك تبدو من خلال حركات (ديناميات) التراكيب فتظهر بدورها على ملامح الأسلوب وبصماته.

ويرسم عبد القاهر الجرجانى العملية (التكنيكية) هذه من خلال حديثه عن التكوين الفنى وطرقه لدى الأديب، طرق تداخل أجزاء الكلام فى نسج (تكنيكى) يصنع التفرد لصاحبه؛ فيقول فى ذلك: «واعلم أنما هو أصل فى أن يدقق النظر، ويغمض المسلك، توخِّى المعانى التى عُرفت؛ أن تحدد أجزاء الكلام، وتدخل بعضها فى بعض، ويشتد ارتباطها ثان منها بأول، وأن تحتاج فى الجملة أن تضعها النفس فى موضعًا واحدًا، وأن يكون حالك فيها حال البانى يضع بيمينه ههنا فى حال ما يضع بيساره هناك.. نعم، وفى حال ما يُبصر مكان ثالث ورابع، بعضها بعد الأول، وليس لما يجئ على وجوه شتى، وأنحاء مختلفة»[1].

ومن قول عبد القاهر هذا نستطيع أن نستنتج النقاط التالية:

الأولى: اتحاد أجزاء الكلام، واهتمام عبد القاهر بالحديث عنه، وتكرار تأكيده عليه، وهذا أمر بمثل اهتمامه البادى بالنظم ووحدته، وترابطه مع الجانب التأليفى، وهذا الأمر - كما يقول- من الأمور الدقيقة النظر والبعيدة المسلك.

الثانية: استخدام عبد القاهر تعبيرًا دالًّا على طبيعة الترابط ذاته، وذلك من خلال قوله «يشتد ارتباط ثان منهما بأول»؛ فكملة (يشتد) تُثير دلالات فنية متعددة الجوانب من حيث الوحدة العضوية الفنية للعمل الأدبى (الإبداعى).

الثالثة: إننا نلحظ أهمية الإشارة المركَّزة التى قصدها عبد القاهر حول الجانب الاستمرارى ووحدته فى العمل الإبداعى ذاته، وهذه الوحدة تمثِّل الروح المتماسكة التى ينفثها

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **الدلائل**، ص٩٣.

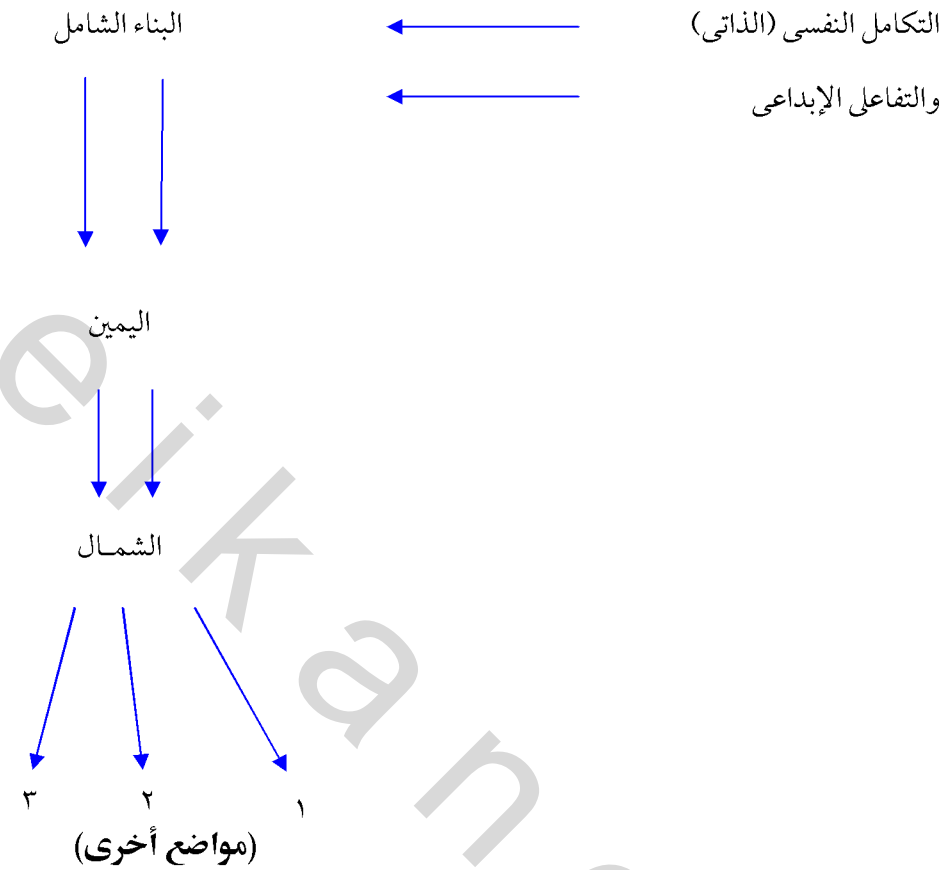
obeikandl.com

الأديب فى عمله الفنى، كما تؤدى إلى الترابط الذى يدعو إليه، وترتبط هذه النقطة بالضرورة برباط عضوى مع النقطتين السابقتين.

الرابعة: لقد عمد عبد القاهر الجرجانى إلى الربط الوثيق بين النظم والبناء برباط متين العرى؛ وهذا الربط يُضئ جانبًا جديدًا فى فنية النظم ذاته، فالبناء تلاحم فنى لا يكون إلَّا من خلال التخطيط والدوافع الخاصة لدى البانى (المبدع) نفسه الذى يجيد – بالضرورة – هذه العملية الإبداعية المتكاملة. وتعبير عبد القاهر الممتد لعملية البناء (يضع بيمينه ههنا فى حال ما يضع بيساره هناك) دليل على التفاعل المتكامل للعملية الفنية، كما يُشير هذا التعبير إلى الجوانب والأصول النفسية لعملية البناء ذاتها، ويبرز التساوى الحادث فى حركة البناء الفاعلة باليدين (اليمين + الشمال) على الدلالات المساحية الممتدة؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا القول يلفت نظر الناقد إلى العملية الإبداعية المسيطرة على المبدع.

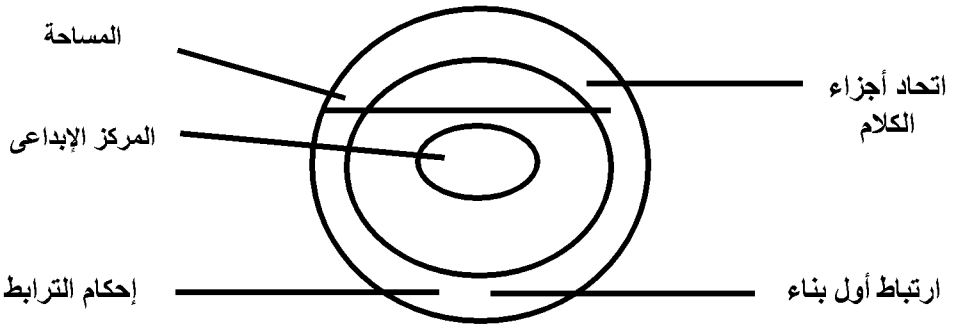
الخامسة: لا يقف وضع البناء باليدين على حدود ضيقة، فالمساحة ـــ كما رأينا ـــ ممتدة، ويأتى هذا الامتداد من خلال وصف المبدع (البانى)، الذى لا يكتفى بالنظر إلى ما يضعه باليمين وكذلك بالشمال، وإنما عيناه على مواضع أخرى امتدادية تعبِّر عن سيطرة شمولية الإبداع وتلبُّسها بالبانى نفسه. هذا أمر دال على السيطرة النفسية الكلية لعملية الإبداع ذاته.

obeikandl.com



فالعمل الفنى – إذن – لا يوصف من منظور عبد القاهر الجرجانى بالعشوائية، وذلك لأن البراعة الإبداعية لهذا العمل تتسم بالدقة المتناهية، وهذه الدقة لا تأتى إلا بالتنظيم الخاص. ومن هنا كانت هذه البراعة التى تتشكل فى دائرة فنية متكاملة؛ محيطها (الكلية الفنية الشاملة) التى تتحرك بدينامية انتظامية متفجرة من نفس المبدع.

obeikandl.com



(الدائرة الدينامية للعملية الإبداعية من منظور عبد القاهر الجرجانى)

وتتسع دائرة البراعة **(Technical Circle)** عند عبد القاهر الجرجانى فى مساحتها لتشمل أمور البلاغة كلها (البيان + الفصاحة)، وبذلك تتساوى هذه المصطلحات فى دلالاتها الفنية؛ حيث يجمعها كلها فى قرن واحد، خلال الوظيفة الفنية الإبداعية. ولقد صرف عبد القاهر الجرجانى جزءًا كبيرًا من اهتمامه فى البحث عن معانى هذه المصطلحات (البلاغة، البيان، البراعة)، وكذلك فى بيان المغزى منها[1].

ولكن هذه المسميات هى فى النهاية تتساوى مع النظم، بل هى النظم ذاته، والنظم – عنده – هو الأسلوب، والأسلوب هو البراعة الأدائية (التكنيك)، وبذلك يصنع عبد القاهر الجرجانى معادلة مهمة طرفاها هما:

الأول: البراعة والفصاحة والبيان والبلاغة.

الثانى: هو النظم أو الأسلوب.

وعندما أشار كلّ من (عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى) إلى طبيعة العملية الإبداعية بأنها البراعة والتكنيك، فإن هذه الإشارة تعود بنا إلى طبيعة الاهتمام باللغة الأدبية باعتبارها

---

(١) يُنظر: عبد القاهر الجرجانى؛ **الدلائل**، ص٣٤ على سبيل المثال.

obeikandl.com

بُعدًا ذاتيًّا خاصًّا، يتكون من عوامل شخصية عند المبدع، حيث ركَّز الناقدان على هذه الفردية اللغوية (اللغة العربية) بأبعادها الشخصية المكونة لها.

- ٢ -

إنَّ الأسلوب - إذن - عند الناقدينْ يمثل طابعًا خاصًّا، وبذلك فإن المصطلحات المستخدمة لدى عبد القاهر؛ مثل (البيان، والفصاحة، والبراعة) هى أسلوب خاص للإنسان، أسلوب يُخرجه من طوق البشر العاديين ليضمه إلى المبدعين خاصة - «فحديث عبد القاهر عن البيان بأنه أسلوب خاص للإنسان يخرجه من طوق البشر»[(١)].

وخروج المبدع من طوق البشر يوجهنا إلى النظر إلى طبيعة اللغة العامة، ثم توليد اللغة الفنية (الخاصة) بأبعادها المميزة، ولقد ألحَّ عبد القاهر الجرجانى إلحاحًا شديدًا على دراسة وفهم هذه اللغة الفنية وطبيعتها؛ حيث اعتبرها نتاجًا شخصيًّا للمبدع، وذلك فى سياق التكوين النظمى الخاص، وهذه سمة منفردة له - «فقد ألحَّ عبد القاهر أكثر من غيره (كما يقول إبراهيم سلامة) على المزية البلاغية واللغة الأدبية... مبينًا ضرورة الإضافة التى يضيفها الأديب على كلامه، وضرورة الخروج بالألفاظ اللغوية عن مدلولاتها الأصلية حتى تكون هناك لغة أدبية»[(٢)].

إن هذا القول يدل على تصميم عبد القاهر الجرجانى وتفرده بالاهتمام المتزايد حول المزيّة البلاغية والتكوين الأسلوبى الفنى للمبدع، ولذلك فإنه يؤسِّس للنظرية الأسلوبية الذاتية المتفردة بخصائص المبدع، واعتماده الخاص على الإضافات اللغوية التى تشكِّلها حتى يحدث له الملامح المميزة لهذه الأسلوبية.

---

(١) يُنظر: عبد الحكيم راضى؛ **نظرية اللغة فى النقد العربى**، مكتبة الخانجى، القاهرة، ١٩٨٠م، ص٣٣.

(٢) عبد الحليم راضى؛ نفسه، ص٣٣.

obeikandl.com

وهذه الإضافات لا تأتى إلَّا من التمكن اللغوى الخاص، وكذلك التمكن النحوى بكل أبعاده الدقيقة، كما حدَّد هذا القول كيفية استخدام المبدع لسياقاته بتشكيل الألفاظ والعدول بها إلى أبعاد سياقاته تُنتج منها دلالات جديدة مميزة، وهذا التشكيل يُعَدُّ من العلامات التفردية للمبدع ذاته.

وإذا كانت هذه النظرة الخاصة باللغة الفنية قد تبلورت بشكلٍ واضح عند عبد القاهر الجرجانى؛ حيث أعطاها كل اهتمامه، فإن هذه النظرة قد وجدت صدًى كبيرًا أيضًا عند النقاد العرب، وذلك من خلال عنايتهم الأساسية بالشِّعر ولغته وصناعته - «فإذا كان الشِّعر فى نظر النقاد العرب هو أعظم وأهم الفنون الأدبية عامة؛ فإنه بالإمكان تبيُّن إحساسهم بالمستوى الفنى لاستخدام اللغة فيه من خلال حديثهم عن الفرق بين الشِّعر وبين ما عداه من وجوه الاستخدام اللغوى»[1].

وهذا الاهتمام باللغة الفنية للشِّعر تبدو من خلال نظرة نقدية عربية قطعت مسافتها الطويلة فى عصور مختلفة حتى وجدت عنايتها المكثفة عند عبد القاهر الجرجانى، ليضع لها نظرية متكاملة الأبعاد، وهذا الاهتمام باللغة الأدبية (الشعرية خاصة) - «يُعَدُّ مدخلاً خاصًّا لتمييز اللغة الأدبية لا ترفضه الدراسات الحديثة التى يستخدم فيها مصطلح اللغة الشعرية»[2].

(١) عبد الحليم راضى؛ نفسه، ص٣٢.
(٢) نفسه، ص٣٢.

obeikandl.com

ثانيًا – العاطفة :

إنَّ البراعة (التكنيك): هى إخضاع اللغة لنمط نفسى خاص فى داخل المبدع، وهى ـــ بذلك ـــ مجرى فنى معين يخضع لحيوية الشعور لديه، وهذا الإخضاع يشكِّل حركة نفسية أساسية تندفع بقوة داخلية؛ هى قوة العاطفة[1]. تلك القوة الكامنة فى ذات المبدع تتصارع (بدينامية) نشطة مع اللغة لإخضاعها لحركاتها وتموّجها – ولهذا يقول جون ميرى: «إن أهم قضية يجب الاهتمام بها، كما يَحْذَر تجنبها هى هذه القضية التى تتمثل فى كيفية إخضاع الأديب لغته حتى توافق صيغة تجربته، ونستطيع أن نقول بطريقة أخرى هى طريقة البراعة الفنية»[2].

ومن قول **(Murry)** هذا نرى الإشارة إلى موضوع البراعة الذى مثَّله فى شكلٍ حركى يتحقق بين طرفين؛ هما: الكاتب (المبدع)، والتجربة الداخلية. حيث يتبدى الصراع الهدف لإخضاع اللغة مع مجرى التجربة الداخلية هذه للكاتب نفسه. فهناك حركة شديدة متجاذبة تعمل فى شكل ضدى دائمًا، وتسير تلك الحركة فى شكل مراوغ حتى يتم ترويضها، ومن ثَمَّ إخضاعها لمجريات الدفع النفسى العاطفى.

ولقد ركَّز عبد القاهر على أهمية تلك العملية الدالة على حدوث الإبداع ذاته وخروجه شكلاً لغويًّا خاصًّا؛ فقد أشار فى كتابه (أسرار البلاغة) إلى علاقة النَّظم وحركة المراوغة التنظيمية بالجانب النفسى للألفاظ (ويقصد بها الأسلوب وسماته الشكلية المختارة)، لا تأتى إلَّا من خلال تفاعل المعانى فى الداخل (داخل المبدع ذاته)، ولذلك فإنها تنظم وتنتظم داخليًّا قبل خروجها إلى حيز التركيب والترتيب؛ فيقول متحدثًا عن المعانى وعلاقاتها بالجانب التشكيلى الأسلوبى فى غضون حديثه عن الترتيب: «فالمعنى الذى له كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل خطاب، وهو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف

---

(١) قوة العاطفة، مصطلح انسحب بطبيعته من الدراسات النفسية إلى الدراسات الأدبية، للدلالة على التفاعل الداخلى للأديب، وديناميةالإنتاج الأسلوبى.

(٢) J. Murry. Ibid , p21

obeikandl.com

مخصوصة، وهذا الحُكم أعنى الاختصاص فى الترتيب يقع فى الألفاظ مرتبًا على المعانى التى فى النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل»[1].

فالمعانى – كما يراها عبد القاهر – مرتَّبة أولاً فى نفس القائل؛ فتحدث مجراها الخاص داخل تلك النفس، أو بمعنى (جون ميرى) قد وجدت لها عاطفتها **(Emotion)**؛ فهى مرتَّبة – إذن – وفق هذه العاطفة المسيطرة على الذات، ومن هنا فهى تبحث لها عن مخرج، أو كما يقول ميرى تبحث لها عن **(Mode)** من اللغة[2].

ومعنى ترتيب المعانى فى النفس – الذى يقصده عبد القاهر الجرحانى – هو التفاعل مع هذه المعانى وتنظيمها، فعملية التنظيم (الترتيب) إنما هى قلب العملية الإبداعية، أو هى العملية الإبداعية ذاتها.

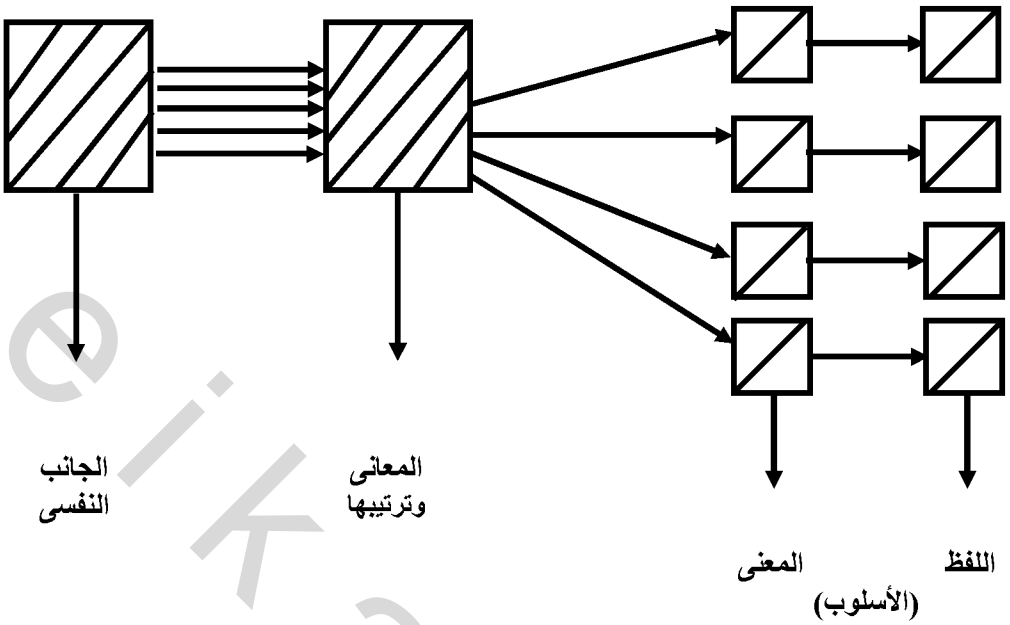
ولقد رتَّب عبد القاهر هذه الحركة التنظيمية النفسية، كما أوضح أبعادها التبادلية الدائمة، والتى لا تتوقف فى ذات المبدع. ولذلك فإننا نستطيع القول بأن هناك عملية مقصودة فى التكوين الفنى الإبداعى، وهذه القصدية تُحدث (دينامية) حركية منظمة، قوامها: الجانب العقلى، ثم البُعد النفسى؛ حيث ترتَّب المعانى وتشكَّل فى لغة تظهر للمتلقى.

---

(١) عبد القاهر؛ **أسرار البلاغة**، ص٥.

(٢) J. Murry ibid. p22

obeikandl.com



عملية التدافع الإبداعية كما يراها عبد القاهر الجرجانى

وتدخل هذه العملية الترتيبية فى جوانب تشكيلية معقدة – «فالأديب يشكِّل أداته بقدر ما يشكِّل انفعاله، فهو ليس مفرغًا مادة، بل شكلاً لهذه المادة عبر لغة، تأبى عليه وتراوغه مراوغة لا تقل عن مراوغة انفعاله فى ذاته»[1].

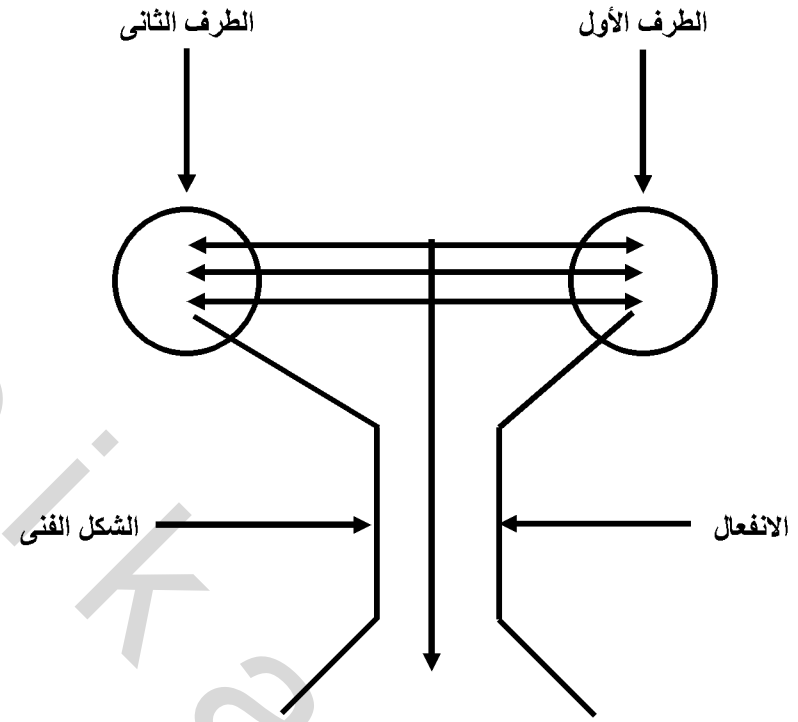
وهذا القول المكثف له دلالاته الفنية المتعددة التى تتفجَّر من خلال التحليل؛ حيث تتمثل تلك الدلالات فى:

أولاً: هناك علاقة لصيقة وظاهرة بين تشكيل الأداة بفنيتها وبين الدوافع النفسية الداخلية. واستخدام مصطلح (التشكيل) يُظهر لنا الحركة المتساوية بين الدوافع – بين حركة الانفعال ذاتها وحركة اللغة وتجاذبها وتدافعها – إلى أن تخرج فى حيزها الذى نراه، وفى سماتها التكوينية.

---

(١) جابر عصفور؛ **المرايا المتجاورة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٧٥.

obeikandi.com



أشكال الانفعال حسب طرفى العملية الإبداعية

ثانيًا: نلحظ فى هذا القول استخدام لفظ الإفراغ الدال على الإحساس بالعملية الإبداعية ومسارها التشكيلى الواقع بين اللغة والتجربة بأبعادها.

ثالثًا: إن اللغة التى يريدها المبدع – اللغة الفنية – ليست لغة طيِّعة سهلة القياد، بل هى تحتاج إلى فارس بارع حتى تسلس له قيادها، وذلك يُعَدُّ جهد منه، وبعد مراوغة بعيدة منها. ومن هنا نلمح الصفة الحيوية الاستمرارية لهذه اللغة الفنية.

رابعًا: هناك تساو واضح بين حركة المراوغة، وبين طبيعة الحركة الحادثة فى ذات المبدع؛ من حيث ترويضها بقوة مما يدل على وجود التصارع الضدى بشكله المنتظم غير المتوقف.

obeikandl.com

فالقصدية الإبداعية التى تسير بحركة الدفع العاطفى النفسى تقودنا إلى الوقوف عند خاصية اللغة الفنية المتولدة من إطار لغوى عام (اللغة الأم)؛ فاللغة الفنية تتولَّد من رحم هذه اللغة (الأم) بعد مخاض وجهد ووهن، فهناك توالد إطار داخل إطار؛ الإطار الفنى من الإطار العام للغة، وتندفع العاطفة (بديناميتها) من خلال هذه الأُطر لتُحدث الاختيارات المكوِّنة لجزئيات اللغة الفنية، أو كما يقول (Murry) فى تعريفه مرة أخرى للأسلوب، وذلك بعد طرحه لعدة قضايا: «إنَّ هذه النوعية الخاصة من اللغة هى التى تربط ربطًا عضويًّا وثيقًا بين عاطفة الكاتب وأسلوبه»[1].

وبناءً على ذلك؛ فهناك حركة داخلية للأديب يتصارع فيها الانفعال بفعل قوة العاطفة داخله محاولاً الخروج، فيبحث لذاته عن مسارب لهذا الخروج - «وعندما يبحث عن هذا المخرج، فإنما يبحث لنفسه عن لغة خاصة به، قادرة على أن تؤدى منحنياته الخاصة، وقسماته المتفردة»[2].

فالانفعال لا يستقر داخل ذات الأديب (المبدع) لأنه فى (دينامية) استمرارية غير مستقرة، ومعاناة (المبدع) تُحدَّد رحلتها حسب هذه (الدينامية) وتتجه هذه الحركة نحو محاولة الخروج من مسارب اللغة الفنية، فالمخرج ــ إذن ــ هو الطريق الأدائى لحركة الانفعال بأبعادها، وأداة العمل الفنى تساوى حركة الانفعال الدائبة نحو الخروج والهروب من مكان الصراع إلى رحابة اللغة التشكيلية بفنيتها، واللغة الفنية - من هذه الزاوية -: هى وحدات لقياس طرق التكوين نحو الخروج. ولهذا فإن هذه اللغة هى المنحنيات الذاتية النفسية الانفعالية للمبدع.

ومن هنا يأتى قول عبد القاهر الجرجانى، وتظهر وجهة نظره فى نظم المعانى أولاً فى النفس بقوله: «إنك ترتِّب المعانى أولاً فى نفسك، ثم تحذو فى ترتيبها الألفاظ فى نطقك»[3].

---

(١) J. Murry ibid. p65

(٢) جابر عصفور؛ **المرايا المتجاورة**، ص١٧٥.

(٣) عبد القاهر الجرجانى؛ **الدلائل**، ص٤٥٤.

obeikandl.com

فترتيب المعانى – أولاً – فى النفس يعنى تدفُّق الجانب العاطفى وتصارعه حتى ينتظم تنظيمًا فنيًّا استعدادًا للانطلاق خارجًا فى شكل عبارات فنية. وهذا أمر أشار إليه **(Murry)** بعد ذلك قائلاً: «بأن العاطفة عند الشاعر ذاته هى التى تحدد العبارات المطلوبة»[1]. ولأن هذه العبارات هى التى ستحمل ملامح العاطفة كلها التى خرجت فى حيزها وتراكيبها، فلقد تحمَّلت بذاتها كل ما بداخل المبدع من أبعاد انفعالية خاصة، بل شديدة الخصوصية.

ومن هذا المنطلق الدافعى يناقش عبد القاهر الجرجانى فكرة اللفظ؛ مشيرًا إلى هؤلاء الذين يلهجون بأمره فى ذاته تاركين المعنى بأبعاده – فيقول: «ثم نرى الذين لهجوا بأمر اللفظ قد أبوا إلَّا أن يجعلوا النظم فى الألفاظ، نرى الرجل منهم يرى ويعلم أن الإنسان لا يستطيع أن يجىء بالألفاظ مرتبة إلَّا بعد أن يفكِّر فى المعانى ويرتِّبها فى نفسه على ما أعلمناك»[2].

وبالمقارنة بين قولى **(J. Murry)** و(عبد القاهر الجرجانى) فى تحديد وضع الألفاظ؛ نرى إشارة ميرى البارزة بأن العاطفة هى التى تحدِّد طبيعة اللفظ وسماته، كما تعين ترتيبه وحركته؛ أى أن اللفظ يُعَدُّ علاقة خاصة لانفعال ونظام معينين فى ذات الأديب (المبدع)، كما نرى رؤية عبد القاهر الواضحة بشأن اللفظ الذى هو علامة المعنى، فهؤلاء الذين يجعلون النظم فى الألفاظ – وليس فى المعانى – هم أنفسهم يعلمون يقينًا – كما يقول – أن النظم لا يمكن أن يحدث إلا من خلال نظم المعانى فى الذات.

-٣-

والحديث عن العاطفة وأبعادها التشكيلية للأسلوب يقودنا– بالضرورة – إلى التوجه لرؤية ناقد شغله هذا الأمر؛ ألا وهو حازم القرطاجنى، الذى عنى بالدافع العاطفى وأثره الجلى فى التكوين الأسلوبى – يقول: «يجب على من أراد جودة التصرف فى المعانى وحُسن المذهب فى اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف للشعراء أغراضًا هى الباعثة

---

(١) J. Murry ibid. p22

(٢) عبد القاهر الجرجانى؛ **الدلائل**، ص٤٥٤.

على قول الشاعر، وهى أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، تكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها، أو ينافرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة»[1].

إننا نلحظ فى قول حازم القرطاجنى هذا مدى عنايته بدوافع القول الفنى؛ ولا سيما العاطفة، أو ما اسماه الشايب (بقوة العاطفة)[2].. فهى القوة الدافعة للقول، وهى بالتالى المحرِّكة نحو المعنى بطبيعته وفق اختيارات خاصة؛ جاءت من دفعها نحو التعبير والخروج، وتلك القوة - كما يقول حازم - تنتج من الانفعالات الدافعة فى الذات، أو هى الأغراض الأول والباعثة على القول.

وتلتقى رؤية حازم القرطاجنى لقوة العاطفة الدافعة والمحرِّكة مع ما يؤكده جون ميرى على أهمية الوظيفة الفعالة للدفع النفسى (العاطفى)، كما يلتقى - كذلك - مع عبد القاهر الجرجانى فى مسألة ترتيب المعانى فى النفوس أولاً، ثم ترتيب الألفاظ حسب هذا الترتيب. وهذا الترتيب الداخلى للمعانى لا يأتى بحركة سهلة رتيبة، وإنما يُنتج من التفاعل مع الذات بقوة دافعة متحركة، فالعاطفة عند كلّ من (عبد القاهر، وحازم، وجون ميرى) هى المحرِّكة الفاعلة المنتجة للأسلوب بأبعاده وتراكيبه.

ويهتم حازم القرطاجنى بعملية الإنتاج الأسلوبى والدافع العاطفى، فيشرح هذه العملية لدى (المبدع) حسب طبيعة الدفع ذاتها وكذلك نوعيتها؛ فيقول: «فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يبسطها أيضًا بالاستغراب لِمَا يقع فيه اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار»[3].

---

(١) حازم القرطاجنى؛ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامى، الطبعة الثالثة، بيروت - لبنان، ١٩٨٦م، ص١٠.

(١) يُنظر: أحمد الشايب؛ **الأسلوب وحديثه عن الجانب الوجدانى ودوافعه نحو الأسلوب**، ص٦٢ وما بعدها، والإشارة إلى الانفعال وأثره فى البناء الفنى من خلال أمثلة تطبيقية (الأسلوب)، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، القاهرة، ١٩٨٨م.

(٣) حازم القرطاجنى؛ نفسه، ص١١.

obeikandi.com

فقد حدد حازم نوعين من الدوافع النفسية – القوى العاطفية المحركة للقول – هما:

النوع الأول: يتمثَّل فى مجال الأمر السار وعوامل ودوافع قوته؛ حيث تبسط النفس لهذا الأمر بفعل السرور. وفى تعبير حازم (انبساط النفس) نرى دليلاً قويًّا للتفاعل (الدينامى) للعملية الإبداعية الداخلية المكوِّنة لهذه الدوافع.

النوع الثانى: ويتمثَّل فى مجال انقباض النفس بالكآبة والخوف أو الاستغراب لِمَا يقع فيه من الأمور البديعة، وتأتى هذه الكآبة – كما يرى حازم – من التحول المتضاد من أمرٍ سار إلى عكس ذلك تمامًا.

وفى كلتا الحالتين نرى حركة فاعلة غير متوقفة نتيجة الدفع النفسى الذى يسير فى حركة متضادة منتجة، ومن خلال هذه الحركة النفسية المتضادة تتولَّد الأساليب، وتتشكل اللغة – «فهذه العملية التى يساهم بها الانفعال فى تشكيل اللغة، وتساهم بها اللغة عن الانفعال أشبه بعملية متجاذبة بين الطرفين، يحاول كل منهما أن يفرض نفسه على الآخر»[1].

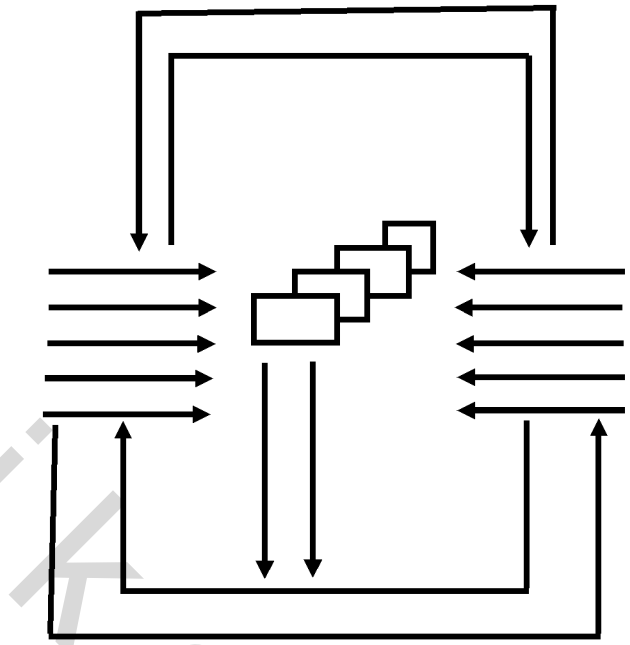
فالعملية الإبداعية للأسلوب هى – بذاتها – عملية معقدة، تدخل فى تضادات مزدوجة، فالعاطفة ذاتها تتفاعل بالعمل الضدى بين السرور والانبساط وبين الاقتضاب والانقباض؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن اللغة بمخارجها تتشكَّل مع هذا الصراع الداخلى.

فالحركة الازدواجية الانفعالية المولِّدة لطبيعة التشكيل الأسلوبى تُبنى على طرفين هما: السالب، والموجب. حيث تُماثل حركة الانفعال هذه حركة التيار الكهربائى، أو حركة التوليد الكهربى الناتج من شحنات مندفعة؛ فهى حركة نفسية كهربائية تتجاذب بين الإيجاب (الانبساط) وبين السالب (الانقباض). ومن هنا تتوالد طاقات التراكيب المتعددة.

---

(١) جابر عصفور؛ **المرايا المتجاورة**، ص١٧٦.

obeikandl.com



وهذه الرؤية المشتركة تعبِّر عن الأداء الفنى للتجربة الإبداعية - «حيث لا بد للفنان حتى يكون فنانًا أن يملك التجربة، ويتحكَّم فيها، ويحولها إلى ذكرى، ثم يحول الذكرى إلى تعبير، أو يحول المادة إلى شكل، فلا بد للفنان أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها»[1].

وتلتقى هذه الدعوة التى يريدها (فيشر) من معرفة الفنان حرفته معرفة جادة مع ما يؤكده صاحب كتاب (مشكلة الفن) الذى يقول: «بأن الأسلوب هو تلك العملية الإرادية التى تعبِّر عن نشاط تنظيمى يرفض المصادفات، وينشد أنقى الأشكال، وحينما يصبح للفنان أسلوب أو طراز فإنه عندئذ يكون قادرًا على التحكم فى فنه وإنتاج ما يريد إنتاجه»[2].

---

(١) أرنست فيشر؛ **ضرورة الفن**؛ ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١م، ص١٠٠.
(٢) زكريا إبراهيم؛ **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، ب ــ ت، ص٩٤.

obeikandl.com

وتلتقى نظرة كلّ من (أرنست فيشر، وزكريا إبراهيم) مع دعوة عبد القاهر الجرجانى واهتمامه البعيد بالفنية الأسلوبية؛ حيث يجب على (المبدع) أن يكون فنانًا فى ذاته يجيد استعمال الأصباغ والألوان التشكيلية التى تُخرج أسلوبه فى شكل فنى خاص - «فالنظم والترتيب فى الكلام عمل يعمله مؤلف الكلام فى معانى الكلم لا فى ألفاظها، وهو بما يصنع فى سبيل من يأخذ الأصباغ المختلفة فيتوخى فيها ترتيبًا يحدث عنه ضرورة من النقش والوشى»[1]. وقول عبد القاهر هذا يعبِّر عن دلالات مهمة هى :

١ـ إن النَّظم والترتيب الذى يؤكده عبد القاهر الجرجانى باعتباره الأسلوب ذاته هو عمل فنى يحتاج إلى جهد مميز من قبل المبدع، من حيث نظم المعانى ذاتها؛ فحركة الألفاظ ليست إلَّا انعكاسًا صادقًا فى ترتيبها.

٢ــ يربط عبد القاهر الجرجانى ربطًا مقصودًا بين حركية النظم وفنيته وبين حركية الفن التشكيلى (بدينامية) ألوانه؛ فحركة النظم وترتيب التأليف تتماثل مع حركة الألوان وفاعلياتها. وبهذا الربط نستطيع القول بأن: عبد القاهر قد سبق إلى الاهتمام (بدينامية) التشكيل اللونى، كما أشار - أيضًا - إلى مصطلح جديد فى النقد هو (حركية الألوان) التى ترتبط بحركية الألفاظ (الأسلوب).

٣ــ بهذا القول ينقل عبد القاهر الجرجانى الأسلوب إلى حيز الفنون الجميلة؛ وذلك من خلال سياق دال على مهارته فى مجال فهم الفنون، كما يعبر - أيضًا - عن فهمه لأدوات ووظائف الفن التشكيلى. وبهذه النظرة الفنية يُعَدُّ عبد القاهر الجرجانى رائدًا فى مجال ربط الأسلوب وتفاعلاته ودوافعه الانفعالية بالفن التشكيلى وأبعاده الحركية المتصلة. ولقد أكَّد (**S. Ucman**) فى العصر الحديث: بأن الأسلوب يُعَدُّ بالنسبة للكاتب مثل الألوان بالنسبة للرسام»[2].

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **الدلائل**، ص٣٥٩.

(٢) S. Ulman, the meaning of style. p40

وهذه الرؤية الفنية عند عبد القاهر الجرجانى قد شغلت حيزًا كبيرًا فى موقفه من خلال كتابيه (الدلائل)، (والأسرار)؛ حيث تحدَّث عنها متناولاً لها من زوايا متعددة، تعتمد على طبيعة المادة الخام المنتجة للجانب التشكيلى. ولقد نوَّع عبد القاهر هذه الرؤية رابطًا إياها بالأسلوب، وهذه ظاهرة لافتة للنظر، ولا بد لدارس عبد القاهر مراعاتها بأبعادها المميزة.

فبعد حديثه عن الألوان والأصباغ وأسلوبية استخدامها، نراه يتحدث بشكلٍ فنى آخر عن مادة خام أخرى مبينًا طرق تشكيلها، وتعدُّد هذه الطرق حسب الرؤية الفنية، وكذلك وفق عوامل (التكنيك)؛ فيُشير إلى استخدام الخامات المنتجة للخاتم والسوار، وربط ذلك بالقوة الدافعة (قوة العاطفة) ذاتها – فيقول: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبِّر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه؛ كالفضة والذهب يُصاغ منهما خاتم أو سوار، فإذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم، وفى جودة العمل ورداءته، يجب أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل وتلك الصبغة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه – وكما أنَّا لو فضَّلنا خاتمًا على خاتم بأن يكون فضة هذا أجود، أو فصّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم – كذلك ينبغى إذا فضَّلنا بيتًا على بيت من أجل معناه أن يكون تفضيلاً له من حيث هو بيت شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه»[1].

إنَّ عبد القاهر يقول: «**إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة**»؛ وهذا ما أشار إليه الجاحظ فى خصوصية التصوير الفنى القائم أساسًا على براعة التشكيل، وكلاهما (الجاحظ، وعبد القاهر) قد انتفع بالفنون المجاورة للأدب، ونقصد الفنون التشكيلية – «فالعالِم المتخصص فى علم الأدب يمكنه أن ينتفع بالفنون المجاورة للأدب، بل بالموضوعات الحرفية – أيضًا –؛ لأنها كثيرًا ما تكشف عن التحول العام لعناصر معينة»[2].

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **الدلائل**، ص٢٥٤، ٢٥٥.

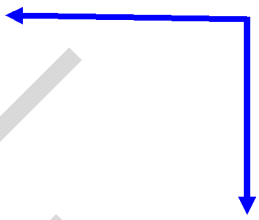
(٢) يوزف شتريكا؛ **العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى**، ترجمة: مصطفى ماهر، فصول م٥ ع٢، ١٩٨٥م، ص٢١.

ولقد أشار عبد القاهر إلى الموضوعات الحرفية بجانب الفنون التشكيلية المعتمدة على الألوان والأصباغ، وتركَّزت إشارته إلى حرفة تعتمد على مقدرة فنية ومهارة تشكيلية يدوية؛ وهى حرفة الصياغة بأبعادها الفنية... والتصوير عنده رديف هذه الصنعة الحرفية؛ وهما رديفا البراعة التى رأيناها عنده متساوية مع البلاغة والفصاحة والبيان. وكل ذلك داخل فى المساحة الأسلوبية، ولا يحدث تصوير إلا باختيارات خاصة – حسب الأبعاد العاطفية –، فيلتقى التصوير مع الصياغة ومهارة الحرفة التشكيلية من حيث الجهد الفنى المبذول.

ونقش الخاتم وصوغه ليس إلَّا نقشًا للعاطفة، ليس إلَّا ذبذبات انفعالية تحركت فأحدثت هذه النقوش، ولقد نصَّ عبد القاهر الجرجانى صراحة بذلك؛ عندما سوَّى بين طرق النظم الأسلوبى الأدبى ببراعته وطرق تشكيل الخامات الفنية.

إنَّ عبد القاهر يركِّز على مسألة التشكيل الفنى، والتى تساوى عنده الصنعة الإبداعية للأسلوب، فالمادة الخام (الغفل) التى لم تشكَّل بعد بنفثات الأديب (الفنان) العاطفية ليس لها تفضيل من حيث هيئتها هذه.. وهذا أمر ينطبق – بدوره – على تفضيل بيت على بيت، فالبيت يمثل الخاتم المشكَّل من المادة الأولى، وتأتى عاطفة المبدع التى تحرِّك تراكيبه وصوره، فالنظر ــ هنا ــ إلى صياغة المعنى وتفجير الدلالات المتولدة من هذه اللمسات الخاصة.

طرق صياغة المعنى = طرق تشكيل المادة الخام للخاتم والسوار = طرق



فرؤية الخامات الصانعة للمادة الفنية (الخاتم) وكذلك السوار لا يُنظر إليها من حيث ذرَّاتها التركيبية، وإنما من جهة تحويل الصانع (الفنان) لها إلى خاتم أو سوار وذلك بفعل لمساته.

obeikandi.com

ولا يُنظر إلى اللوحة الفنية ــ بدورها ــ من حيث الأصباغ المكوّنة، ولكن من حيث استخدام الأصباغ بظلالها وامتزاجها وحركتها، وتلاقيها مع الألوان الأخرى؛ حيث كوَّنت هذا الشكل من اللوحة، فالأصباغ هى - أيضًا - مواد خام (غفل) مثلها فى ذلك مثل الذهب والفضة قبل تشكيلهما.

إنَّ المادة الخام - من منظور عبد القاهر - لا تدخل فى حيز التفضيل، ولكن الصنعة الأسلوبية بطرقها الفنية هى التى تفضل بين الشىء والشىء، فسبيل المعنى المتولد من العمل الأدبى هو سبيل الدلالات المتولدة من فنية عاطفية تدفع بصاحبها إلى طبيعة التشكيل، واختيار المادة المناسبة بأبعادها.

- ٤ -

ويلتقى مع هذه النظرية التشكيلية بعملية الإبداع الناقد الشاعر (ابن طباطبا العلوى)؛ الذى يُعَدُّ رائدًا فى هذا الاتجاه، فقد ربط موضِّحًا المهارة الأسلوبية القولية بالمهارة الفنية التشكيلة، حيث يعبِّر عن صنعة الأديب وطرقها؛ قائلاً: «وإن وجد المعنى فى المنثور من الكلام، وفى الخطب والرسائل والأمثال فتناوله وجعله شعرًا كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصانع الذى يُذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، والصبَّاغ الذى يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصانع ما صاغه من غير الهيئة التى عهد عليها، وأظهر الصبَّاغ ما صبغه على غير اللون الذى عهد قبل، التبس الأمر فى الصوغ وفى المصوغ على رائيها، فكذلك المعانى وأخذها واستعمالها فى الأشعار على اختلاف فنون القول»[1].

فنظرة ابن طباطبا هى ذات النظرة التى يحققها عبد القاهر الجرجانى؛ وهى الربط بين البراعة الفنية (**Technique**) فى الصنعة الأسلوبية وبين الصياغة التشكيلية بموادها.. وبذلك لا تقف البراعة عند حدود اللغة الشعرية (الفنية)، ولكنها قد تخطَّت ذلك إلى المهارة اليدوية،

(١) ابن طباطبا العلوى؛ **عيار الشعر**، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجى، القاهرة، ص١٢٦.

فصناعة الذهب والجواهر ليست إلَّا فنًّا تشكيليًّا تعتمد على هذه البراعة الفنية، وما ينطبق على صناعة الخاتم والسوار ينطبق - بدوره - على فنية الصباغة، فالصبَّاغ له لمساته الفنية التى تحول عمله إلى جانب فنى يدخل فى مساحة البراعة الفنية كذلك.

واهتمام (ابن طباطبا) فى قوله هذا ينصبّ على التحول الفنى الخاص المعتمد على المقدرة المميزة لشخصية المبدع (الكاتب)، وربط الأسلوب الأدبى للشاعر أو الناثر بهاتين الصناعتين يُعطى دلالات تراثية تعبِّر عن تأصيل الصلة الفنية لعمل الأديب - «فالفنون التشكيلية على وجه الخصوص كثيرًا ما تقدِّم إلينا مادة ثرية تُلقى ضوءًا جديدًا على نشأة الموضوعات الأدبية وانتشارها، وعلى الحُكم على ظواهر شكلية معينة»[1].

وفى موضع آخر؛ يحقِّق ابن طباطبا هذا الاتصال الفنى لصناعة الأديب مفصِّلاً كيف يكوِّن مادته الفنية مثلما يكوِّن النقاش - ويقصد هنا الرسام - لوحة فنية؛ فيقول: «بأنه مثل النقَّاش الرقيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه، ويُشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حُسنه فى العيان، وكناظم الجواهر الذى يؤلِّف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقود بأن يفاوت بين جوهرها فى نظمها وتنسيقها وكذلك الشاعر»[2].

فاستشهاد ابن طباطبا بهذا القول يقوم على حسٍّ فنى دال على خبرته كشاعر، فقد وضع الأديب كلّ من النقَّاش والصائغ فى مجال واحد، ولكنه اشترط فى ذلك رقة الإحساس المتصل بالعاطفة. ويدل هذا الشرط على حساسية التكوين الأسلوبى وعلاقاته الخاصة بالعاطفة وبالحس الدافع المحرك للذوق تجاه التشكيل الجمالى المنتظم النابع من البراعة، حيث تحرك هذه البراعة توزيعات النقاش ليضع أصابعه فى أحسن تقسيم نقشية. فابن طباطبا يطلب من الأديب أن تكون له براعة الصبَّاغ الماهر الذى لا يضع صبغة أو ألوانه إلَّا بلمسات فنية عاطفية تبدو فى توزيعه لهذه الأصباغ.

---

(١) يوزف شتريكا؛ **العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى**، ص٢١.

(٢) ابن طباطبا العلوى؛ نفسه، ص٨.

obeikandl.com

وتتحقق هذه الفنية وتلك اللمسات بالتشكيلات العاطفية المميزة، وتنبع هذه التشكيلات من خلال التفاعل؛ فالصباغ والنقاش وصانع الخاتم الماهر مثلهم فى صنعتهم مثل الشاعر أو الأديب، ولكن أداة الأديب هى الكلمات، التى تتماثل مع أدوات الصبغ والنقش، وأدوات التشكيل الجمالية الأخرى، فانتظام هذه الكلمات يكون فى نقوش قولية تدفعها حركة العاطفة الداخلية بقوتها.

إنَّ قول ابن طباطبا هذا يضعنا فى تذوق فنى للنقش السامى، فليس كل نقش يدل على فنية وبراعة راقية، وهذا أمر أشار إليه عبد القاهر الجرجانى فى تفرقته بين نَظْمٍ وَنَظْم، ويقصد بين أسلوب وأسلوب، ويؤدى ذلك - بدوره - إلى التفرقة بين براعة وبراعة، فكلّ من (عبدالقاهر وابن طباطبا) يلمِّح إلى وجود اختلاف فى درجة البراعة ذاتها، ومثال ذلك كالفن التشكيلى، فلكل فنان بصمته الخاصة فى استخدام قدراته الدالة على خصوصية براعته؛ فابن طباطبا فى رؤيته هذه يصبو إلى تحقيق براعة البراعة، كما يصبو عبد القاهر أيضًا إلى تحقيق نظم النظم.

وتمتد هذه الرؤية فى التراث النقدى العربى؛ حيث يشارك حازم القرطاجنى بزاوية خاصة فيها، يربط التشكيل الأدبى بتشكيل الفنون، والاعتماد على الصبغ والنقش، وربط كل هذا باختيار الألفاظ عند الأديب، وطرق تأليفها، ونظمها - فيقول: «واعلم أن منزلة حُسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عِشاقة الأصباغ، وحُسن التأليف بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصورة التى يمثلها الصانع، وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحًا، فكذلك الرديئة والتأليف المتنافرة»[1].

فحازم القرطاجنى بقوله هذا يربط ربطًا وثيقًا بين عمل الأديب وفنيته وبين عمل صاحب الصبغ والألوان، فكلاهما يشكِّل تشكيلاً فنيًّا، وكلاهما يعمد إلى الجانب العاطفى،

(١) حازم القرطاجنى؛ **المنهاج**، ص١٢٩.

الذى يدفع إلى هذه الصنعة الأسلوبية بتعدد أدواتها ومواردها الخام المشكَّلة؛ فالذات الدافعة (العاطفة) المحركة فى نفس الفنان هى المشكِّلة الأولى للعمل الفنى، وإذا كانت الأصباغ بأشكالها وألوانها غير منسجمة مع بعضها البعض فى شكلٍ متناسق فإن ذلك يرجع إلى فساد خاص فى عاطفة (المبدع) - «فالعاطفة هى التى تهب للحدس تماسكه ووحدته»[1].

فالحدس وتماسكه نتاج هذه القوة الانفعالية التى تعمل على إيجاد المادة الرابطة بين أجزاء العمل الإبداعى. فالأصباغ التى يُشير إليها حازم القرطاجنى ليست إلا دليلاً بارزًا على تفتت الدافع العاطفى الذاتى الداخلى للمبدع، وبناءً على ذلك تتفتت الأصباغ، ثم تكون الصورة ذاتها شائهة ملطَّخة بالأصباغ وأدْعى إلى النفور منها إلى القبول - «فالعاطفة فى العمل الفنى هى تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصور كما يخضع الصورة لها؛ بحيث يصبح الشعور هو الشعور المصور، والصورة هى الصورة المحسوس بها»[2].

فإذا كان الإحساس مشوشًا غير واضح المعالم جاءت الصورة بعيدة متنافرة، وعكس ذلك؛ فعندما تتبلور العاطفة فى وحدة فنية متماسكة فإن الصورة الفنية ذاتها تأتى مترابطة الجزئيات، وتبدو فى وحدة شديدة التماسك.

ولقد أشار **(J. Murry)** إلى أثر العاطفة فى طبيعة التكوين الأسلوبى (فهى وراء كل أسلوب)[3]. أى أنها هى القوة الدافعة لعملية التشكيل، وتعبيره هذا يوحى بالدفع القوى لتشكيل الأسلوب للفعل العاطفى، كما يعبِّر كل أسلوب عن الأثر العاطفى فى كل مجال. وهنا التقاء بين عبد القاهر وميرى وحازم فى هذا الجانب المهم للوظيفة العاطفية. ويُعَدُّ الجاحظ مؤسسًا لهذا الأمر فى النقد العربى، وذلك عندما اعتبر الشعور ضربًا من التصوير، ونوعًا

---

(١) بندتو كروتشة؛ **المجمل فى فلسفة الفن**، ترجمة: سامى الدروبى، دار الفكر العربى، بيروت - لبنان، ١٩٤٧م، ص٤٧.

(٢) محمد زكى العشماوى؛ **فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، ١٩٨١م، ص١٢٥.

(٣) J. Murry ibid. p13

خاصًّا من التشكيل؛ وذلك من خلال مقولته الشهيرة: «بأن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والبدوى والقروى والمدنى، وإنما الشأن فى الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفى صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[1].

فالجاحظ يقول بأن المعانى الإنشائية معروفة لدى كل الطبقات ولدى كل الشعوب، وذلك بحُكم الخبرة الإنسانية ذاتها المتوازنة بطبعها فى كل جيل ومكان، والمعانى المطروحة التى يقصدها أبو عثمان هى هذه المعانى العامة، التى تسير فى كل مكان وتنتقل إلى كل طبقة. فالعربى والعجمى يتساويان فى معرفة هذه المعانى العامة؛ وذلك من منطلق التكوين البشرى.

والجاحظ بهذا القول يساوى بين الخبرات الإنسانية للقول فى المجتمعات المتعددة، لا يختلف فى ذلك قوم عن قوم رغم تحضرهم الظاهر. فالمعانى العامة منتشرة، ولذا كان تعبيره بأنها مطروحة فى الطريق، ولعلَّ هذا القول الجاحظى يوحى بالابتذال بادى الأمر عند من ينظر نظرته السريعة، ولكن هذا الشعور يزول بعد ذلك عندما يفهم هدف الجاحظ نفسه من هذا القول، وإنه يقصد أن المعانى البشرية كلها موضوعات قد قيلت من قبل - أو كما قال عنترة[2]:

هل غادر الشعراء من متردم أَم قد عرفت الدار بعد توهم

وبما أن المعانى كلها مطروقة مطروحة، فإن الأمر يعود ـــ إذن ـــ إلى الصنعة الأسلوبية المميزة، التى تعطى الجوانب الذاتية للتعبير (المعنى) وتُخرجه من حيزه العام إلى الحيز الخاص ذاته، وقد حصر الجاحظ هذه الصنعة فى جوانب تشكيلية هى:

---

(١) أبو عثمان الجاحظ؛ **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة، ج٣، ص١٣١، ١٣٢.

(٢) انظر: أبا عبد الله الحسين ابن أحمد الزوزنى؛ **شرح المعلقات السبع**، دار الجيل، بيروت - لبنان، ص١٩١.

obeikandi.com

١ـ التقسيم الموسيقى :

ويشمل الوزن بما يتناسب مع طبيعة القول، وبما يتناسب كذلك مع الدافع والعاطفة المسيطرة.

٢ـ النظم واللفظ :

وتخيُّر اللفظ الذى يُشير إليه الجاحظ لا يفهم جزئيًا، ولكنه يريد اللفظ المنتظم مع الترتيب والتأليف والعاطفة. وإشارة الجاحظ إلى تخيُّر اللفظ بعد (إقامة الوزن) تعبير عن التفاعل الذاتى للموقف عند المبدع.

٣ـ السلاسة والطبع وحركة الأفكار :

وقول الجاحظ بعد تخيُّر اللفظ وانتظامه إن الأمر يعود إلى سهولة المخرج، وكثرة الماء الدالة على جوانب السلاسة ذاتها. وبهذه المصطلحات التى يستخدمها نرى تركيزه على الدفق العاطفى، فحسب هذا الدفق وتواقفه مع الأسلوب تأتى السلاسة وكثرة الماء ذاتها. فالجاحظ يحدِّد بقوله هذا قواعد الأسلوب القائمة على طبيعة فنية تتصل بأصول الصياغة وأبعاد التصوير.

ـ ٥ ـ

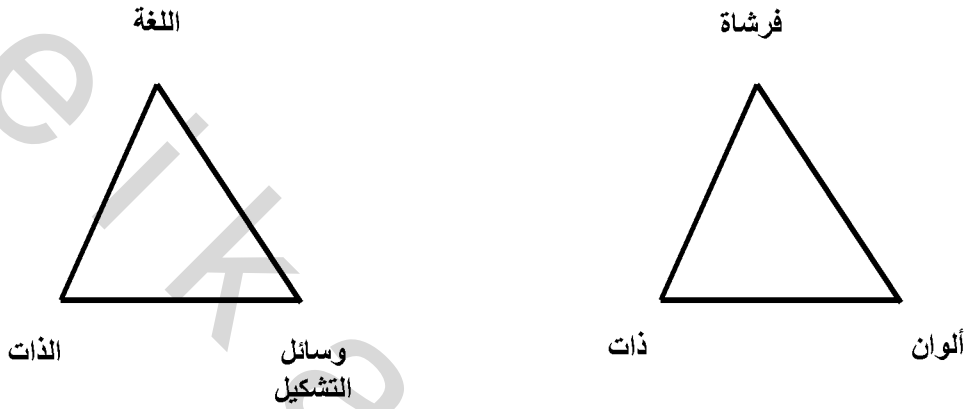
وتلتقى نظرة الجاحظ وابن طباطبا وعبد القاهر الجرجانى وحازم القرطاجنى مع نظرة (رومان جاكيسون)؛ الذى ربط بين إبداعية الفن التشكيلى (الرسم خاصة) وبين الإبدعية الأدبية (الشعر خاصة أيضًا)، حيث يقول فى مقال له بعنوان (علم اللغة والشعر): «بأن اللغة الشعرية تهتم اهتمامًا كبيرًا بمشكلة البنية القولية، كما يهتم الناقد الفنى بتحليل بنية الصورة التشكيلية»[(١)].

---

(١) Roman Jakbson , linguistics and Pietics in the book of style in language by T.A. sebesk. U.S.A 1975. P350

obeikandl.com

فقول (جاكيسون) يدعو للربط بين البنية القولية - بما فيها من فنية تعتمد على الانتقاء - وبين البنية التشكيلية الفنية، وبالطبع فإن هذا الربط يستدعى ـــ بالضرورة ـــ كل الأبعاد الدلالية للبنية التشكيلية، وهذه الأبعاد تتمثل من موقف الفنان ذاته، واختياراته للألوان وتركيبها على هيئة معينة تقوم على لمسات الفرشاة، حتى يأتى تصوير الفنان التشكيلى ذاتى حسب استخدامه الفردى للخامات والأدوات.



العلاقة بين الرسم والفنون وبين الأدب

ويلتحم التصوير الأدبى معتمدًا على أدواته المميزة مع التركيب اللغوى للأدب بكل وسائله المميزة كذلك، كلاهما عمادٌ للآخر - «فالتصوير بأدواته والتركيب الأدبى بأدواته وآلاته أيضًا ليسا نشاطين منفصلين، بل إن كلاّ منهما عمادٌ للآخر فى العمل الشعرى، وكلاهما معًا عمادُ السياق الشعرى، الذى ينتهى نشاطه بالبنية الكاملة للقصيدة»[1].

وإذا كان الأسلوب بتراكيبه الخاصة يدخل فى صناعات الفن التشكيلى، فإننا نلمح الحديث عن درجات الأسلوب وصفاته، حيث تدخل الصورة الفنية بطبيعتها التكوينية كأداة

---

(١) عبد المنعم تليمة؛ **مداخل إلى علم الجمال الأدبى**، ص١١٨.

obeikandl.com

للتمايز الأسلوبى، ولهذا السبب فإن كلاّ من (جون ميرى وعبد القاهر الجرجانى) يولى اهتمامًا كبيرًا بالصورة الفنية عامة، ولكن الصورة الاستعارية تأخذ خصوصية معينة؛ ويقول جون ميرى: «هناك فكرة أصلية سيطرت على الأذهان منذ عهد أرسطو نفسه حتى عصرنا الحالى، وهذه الفكرة تقول بأن: الاستعارة هى التى تميز طبيعة الأسلوب ودرجاته الراقية»(١).

فالاستعارة بأبعادها أساس التمايز الأسلوبى عند ميرى، وبهذه النظرة تُعَدُّ الاستعارة عملية تركيبية تحدد درجات البراعة لدى المبدع. ويلتقى هذا الاهتمام الخاص عند ميرى باهتمام مماثل عند عبد القاهر الجرجانى ذاته؛ حيث يُشير إلى أهمية الصور البيانية (التشبيه والتمثيل والاستعارة) فيقول: «وأول ذلك وأولاه وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة، فإن هذه أصول كبيرة، كان جل محاسن الكلام - إن لم نقل كلها - متفرعة منها وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعانى فى متصرفاتها، وأفكار تحيط بها من جهاتها»(٢).

فالكلام هنا يعنى الأسلوب، ولقد جمع أشكال الصورة البلاغية، أو الصورة الفنية بالمعنى الأوسع لها؛ حيث الاعتماد على الصياغة الأسلوبية منطلقًا من البراعة الفنية، فتعبيره عن التشبيه والتمثيل والاستعارة بأنها جميعًا أصول تتفرع منها كل محاسن الكلام، هو تعبير عن أصالة هذه الصور وأهميتها فى التأسيس الأسلوبى، كما يدعو هذا القول إلى الربط بين التشكيل الخاص للصورة وأهميتها حتى يتحقق سمو الأسلوب ورقيه؛ وذلك من خلال المهارة المكونة لخصائصه.

---

(١) J. Murry the problem of style. p71

(٢) عبد القاهر الجرجانى؛ **أسرار البلاغة**، ص٢٧.

obeikandl.com

ثالثًا - الأفكار والأسلوب :

-١-

يقول (أ. تشيتشرين) فى كتابه «الأفكار والأسلوب»: «غالبًا ما يستشهد المختصون بالأدب بمصطلح (جوركى) القائل: اللغة هى أول عناصر الأدب. ولكن ماذا يعنى هذا ؟ ماذا يعنى أول عناصره ؟»[١].

إن قول (جوركى) المنطلق من (مبدع) يمارس العملية الإبداعية يعطى دلالات متعددة، فهناك نشاط مكثف يأتى بعد اللغة، ولذلك فقد طرح (تشيتشرين) تساؤله عن معنى ذلك، ولكن هذا التساؤل المطروح ليس إلَّا مفتاحًا خاصًّا لفهم كلام جوركى هذا؛ حيث أشار تشيتشرين بقوله: «ويعنى جوركى طبعًا أن مفردات اللغة والطابع المميز لنحوها وبناء كلامها برمته هو بمثابة الأرضية التى تنبت عليها الصور والأفكار، ولكن ألا يعنى هذا أن دراسة لغة الأعمال الشعرية يُفضى بنا إلى فهم جديد ودقيق وأمين للصور والأفكار»[٢].

فقصد جوركى أن العناصر التكوينية للأدب هى التى تكوِّن أرضيته الراسخة، وفى هذه الأرضية تنبت الأفكار والصور، ولكن ليس معنى كلمة (تُنبت) أن الأفكار والصور محدثة بعد التكوين الأسلوبى، وإنما هناك تلازم عضوى بين المفردات والتراكيب والعناصر اللغوية للأسلوب بكاملها وبين الأفكار بأبعادها - «فتحليل الكلمة بجميع ظلالها ومظاهرها أداة لفهم نشاط الأفكار وحركة المشاعر وتكوين الآراء وتطورها»[٣].

فتحليل الكلمة من خلال نظامها وسياقها، بل وكل أبعادها هى (الدينامية) الدالة على حركة الأفكار، ولا يقف نشاط الكلمة عند هذا الحد، ولكنها رابطة أدائية فعَّالة بين الأفكار والعاطفة كذلك، والكلمة بترتيبها وتأليفها علامات على الفكر والعاطفة؛ فالمعنى - كما يقول

---

(١) أ. تشيتشرين؛ **الأفكار والأسلوب**، ص٥.
(٢) نفسه؛ ص١٦.
(٣) نفسه؛ ص١٧.

obeikandi.com

عبد القاهر – ينظم أولاً فى النفس بنشاط العقل – «فليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها فى النطق، بل أن تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل»[1].

فالكلمة عند كلّ من عبد القاهر و (تشيتشرين) أداة دالة لانتظام حركة الفكر وتلاحم هذه الحركة مع (دينامية) العاطفة؛ فالنظم عند عبد القاهر عملية داخلية للفكر والعاطفة تُظهرها حركة الكلمة المعبرة عن الأسلوب.. وتعبير (تشيتشرين) عن الكلمة بأنها أداة لربط الفكر والعاطفة أمرٌ دال على سبق الطرفين «العاطفة والفكر»، ولهذا الربط دلالاته الخاصة لمهمة الأداة التعبيرية للأديب فى إظهار هذين الطرفين.

ويتوسل (تشيتشرين) لإظهار (دينامية) العاطفة بالأفكار وبالأسلوب وأشكاله المختلفة؛ فينقل قول (تولستوى) عن الأسلوب الداخلى: «بأنه هو البناء الروحى الذى يتكون فى غضون عملية التفكير والنشاط، ومن ثَمَّ يظهر إلى الوجود فى الأسلوب الأدبى»[2].

وقول (تولستوى) نفسه يلتقى مع قول عبد القاهر الجرجانى بأن النظم الذى هو (الأسلوب) ذاته صنعة يستعان عليها بالفكرة، إنه البناء الروحى المتصل بحركة الإنسان النفسية الذاتية.. والنظم الذى يؤكد عليه عبد القاهر ليس إلا نظم المعنى فى النفس، واللفظ ليس له دلالة فى مفرده من حيث هو لفظ، وإنما يرتبط برباط روحى قوى، إنه لبنة داخلية متواصلة السياق والاتصال النفسى من خلال القيمة والأبعاد الدلالية.

والأسلوب – كما يرى تولستوى – لا يتكون إلَّا فى غضون الأفكار والعاطفة، فهو وليد حركتهما وتفاعلهما سويًّا، ولذلك فإن إشارة (تشيتشرين) إلى حركة الأسلوب المعاكسة بقوله: «يسير القارئ فى الطريق المعاكس؛ أى فى فهم الأسلوب والإدراك الدقيق الكامل للصورة والشعور والفكرة وبناء الأفكار المتكامل التى ترتبط فيما بينهما برابطة وثيقة»[3]. هى إشارة دالة على عضوية ثلاثية تكوِّن الألفاظ (الأسلوب، العاطفة، والأفكار).

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **الدلائل**، ص٥٠.
(٢) أ. تشيتشربن، المرجع السابق، ص٢١.
(٣) نفسه، ص٢١.

obeikandi.com

وهذه الحركة العكسية التى يتابعها القارئ للوصول إلى عناصر الأسلوب بتماسكها، قد نظمها عبد القاهر الجرجانى بشكل عضوى - أيضًا - يدل على حركة الفكر وفاعلية الشعور؛ فيقول: «إن اللفظ تبع للمعنى فى النَّظم، وإن الكلم تترتب فى النطق بسبب ترتيب معانيها فى النفس»[1].

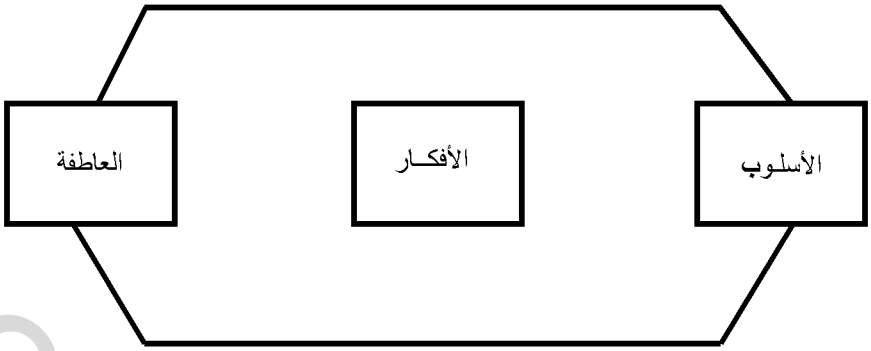
فاللفظ الذى يبدأ به القارئ هو إشارة لدينامية متماسكة لا يلتمسها هذا القارئ إلَّا من الشكل أولاً، أى أن يبدأ بداية عكسية خاصة حتى يصل إلى فاعلية التفكير. إنَّ عبد القاهر فى قوله هذا يُشير إلى حركة منتظمة، حركة ثلاثية متناسقة، فتوالى النطق للألفاظ هو توالى للدلالات.. ويقصد عبد القاهر ما تحمله الألفاظ من معانٍ بعيدة، وتلك الألفاظ بحركتها لا تأتى إلَّا بعد اختيار ناتج عن تفكير وعاطفة، فالحركة اللفظية هى حركة دلالية متوالية تأتى من خيوط شفافة ولكنها قوية وراسخة، وتلك الخيوط ليست إلَّا خيوطًا نفسية فكرية غير مرئية، بيد أنها تتجلى من الحركة المتموجة: حركة النَّظم ذاته.

إننا أمام حركة عضوية داخلية للأسلوب (النَّظم)؛ وهذه الحركة أشبه (بدينامية) الكائن الحى المتماسك الخلايا، فإذا عزلت الكلمة من سياق تأليفها ضاع ما بها من دلالات، وأصبحت مجردة، وهنا أمر يُذهب الجانب الحيوى لها تمامًا.

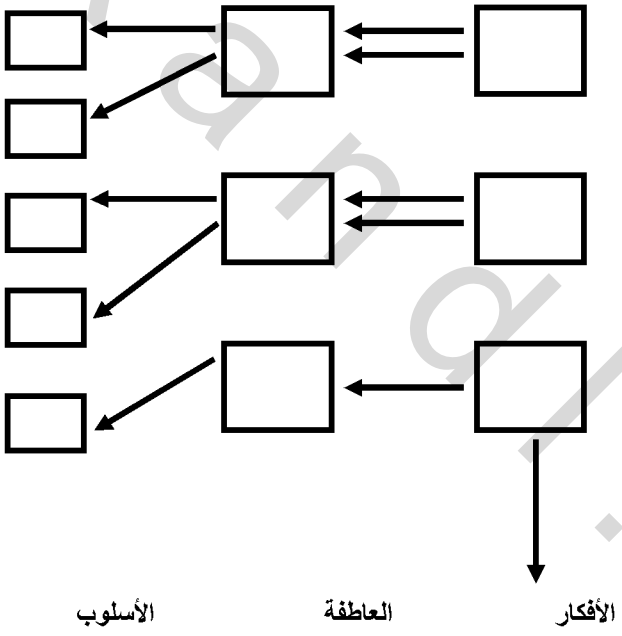
---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **الدلائل**، ص٥٦.

obeikandl.com



الحركة المعاكسة التى يقول بها (تشيتشرين)
للدلالة على ارتباط الأسلوب بالأفكار والعاطفة



الحركة المتولية عند عبد القاهر الجرجانى

obeikandi.com

-٦-

وينطلق **(J. Murry)** داخل هذه الفكرة الرابطة رباطًا وثيقًا بين الأفكار والعاطفة ودلالات الأسلوب عليها؛ حيث يقول: «بأن الأفكار فى الأدب هى دائمًا خدم للعاطفة»[(١)]. إن ميرى يُشير إلى ثلاثية العناصر الأسلوبية؛ فالأدب هو الأسلوب الشكلى الظاهر أمام المتلقى، والأفكار هى خدم للعاطفة؛ أى هى الرابطة القوية بين الأسلوب والعاطفة.

وتعبير (ميرى) بأن الأفكار خدم العاطفة يعود بنا إلى تأصيل عبد القاهر الجرجانى لهذه الفكرة؛ حيث يقول: «وأنك إذا فرغت من عملية ترتيب المعانى فى نفسك لم تحتج أن تستأنف فكرًا فى ترتيب الألفاظ؛ بل تجدها تترتب لك بحُكم أنها خدم المعانى»[(٢)].

إنَّ حركة الألفاظ مدفوعة بحركة المعنى المنتظم فى الفكر، وقول عبد القاهر ــ هنا ــ يُعَدُّ تأسيسًا واعيًا لقول (جون ميرى) ذاته، فالمعانى عند عبد القاهر ليست إلَّا حركة عقلية عاطفية، وإذا كانت هذه الألفاظ هى (خدم) للمعانى، فإن المعانى مرتبة عقليًّا فى النفس فهى خدم لهذه الحركة المنتظمة، وهى خدم - أيضًا - لذلك التفاعل الخاص بينهما. وفى نفس قول (ميرى) نرى هذه الوظيفة ذاتها، ولكنه يُطلقها بطريق تعبيرى آخر؛ حيث يجعل (الأفكار خدمًا للعاطفة) بطريق مباشر.

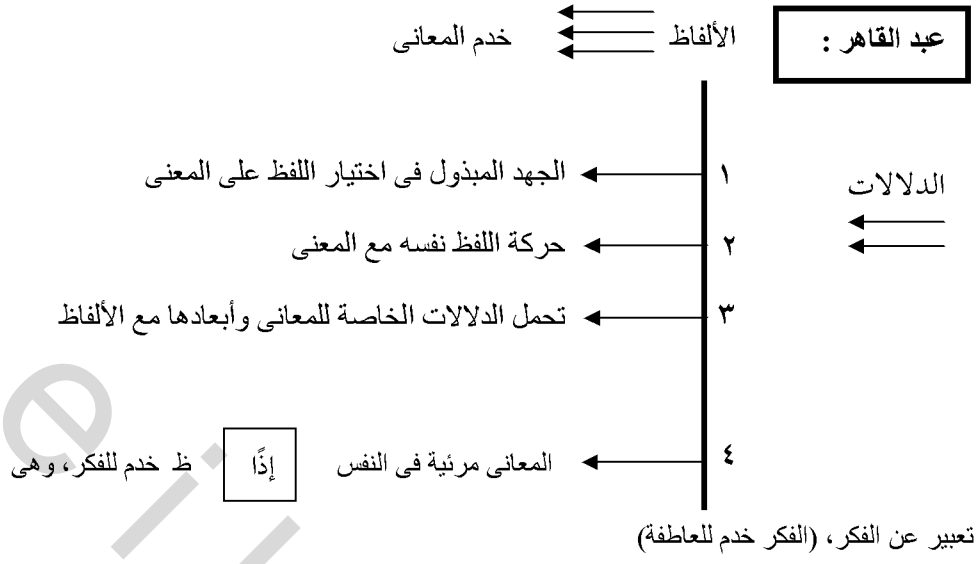
وهذا القول هو - ذاته - فكرة عبد القاهر الجرجانى التى تجعل الألفاظ دالة على الفكر نفسه، لأن نظامها وحركتها تتولد من الأفكار كما تتولد حركتها المتتابعة.

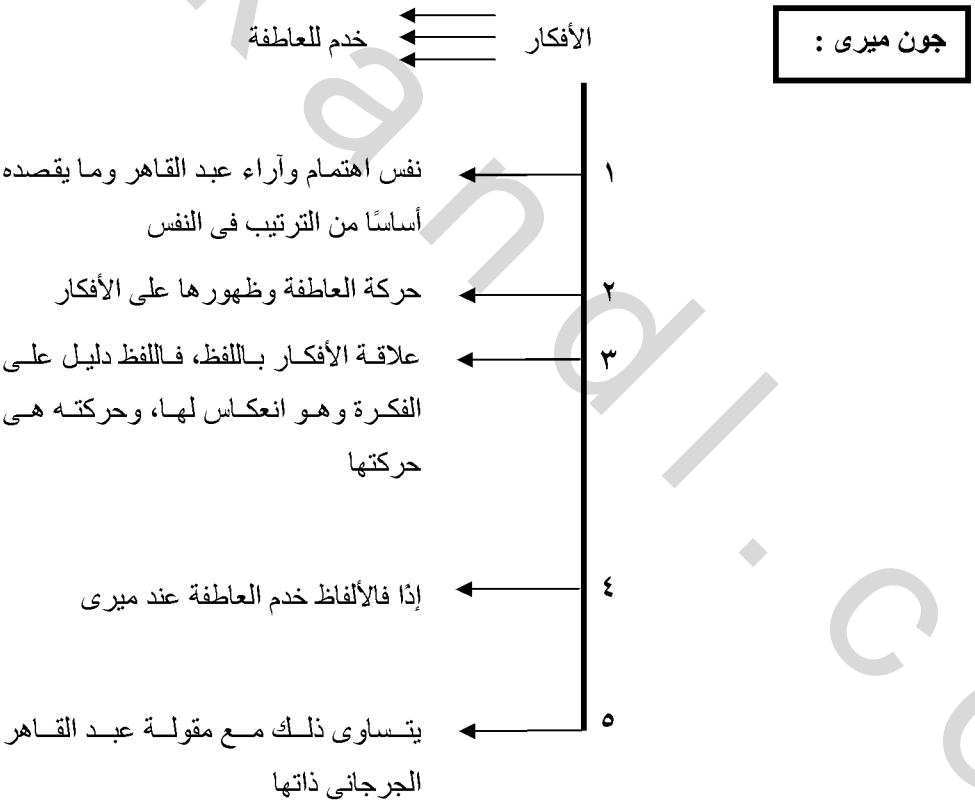
---

(١) J. Murry ibid. p67

(٢) عبد القاهر الجرجانى؛ **الدلائل**، ص٤٨.

obeikandl.com





obeikandl.com

إنَّ عبد القاهر و (جون ميرى) يهتمان بحركة الفكر ووضوحه؛ فيضع (ميري) قواعد معينة للتأليف يجب أن تُراعى، منها: أنه يجب ألا يكون الإنسان غامضًا، وأن يتجنب الخطأ فى اللغة، وأن تكون قواعده النحوية إلى حدٍّ مقبول[1]. وتلك الأمور المحددة لحركة الأسلوب عند ميرى تُعَدُّ سياجًا حاميًا للأسلوب فى التشتت والغموض وركاكة التركيب ذاته، بجانب العناية النحوية.

وهذا السياج قد رسمه عبد القاهر الجرجانى بتلك الأبعاد والحدود قبل **(J. Murry)** نفسه؛ حيث وصف النَّظم بأنه ليس إلَّا مراعاة الأصول النحوية أولاً، ويكون التصرف الأسلوبى فى حدود النَّظم النحوى وصحته، وهنا تبدو البراعة الفنية عند الكاتب (المبدع)، كما يحرص عبد القاهر على الوضوح ولا سيما فى فكر المبدع، لأنه ينعكس تمامًا على أسلوبه، ولذا فإنه يعلِّق على قول الفرزدق المشهور:

وما مثله فى الناس إلا مملكًا أبو أمه حى أبوه يقاربه

فيقول: «انظر أيتصور أن يكون ذمك للفظه من حيث أنك أنكرت شيئًا من حروفه، أو صادفت وحشيًّا غريبًا، أو سوقيًّا ضعيفًا ؟ أَم ليس لأنه لم يرتب الألفاظ فى الذِّكر، على موجب ترتب المعانى فى الفكر وكد ــ ومنع السامع أن يفهم الغرض إلا بأن يقدم ويؤخر»[2].

فمكمن الغموض فى المعنى – كما يرى عبد القاهر – يظهر فى غموض الفكر ذاته لدى الفرزدق الذى انعكس – بدوره – على تراكيبه، فالأسلوب يتحرك (بدينامية) الفكر النشطة التى تبث النشاط فى التراكيب فتوجهها إلى حركة مسلسلة مقبولة أو إلى حركة غامضة معقدة.

ولا يقف أثر التعقيد الفكرى (فى رؤية عبد القاهر) عند هذا الحد، وإنما يُشير أنه بهذا الصبغ الغامض أبطل النظام وأبعد المرام والهدف المطلوب، ومثله فى ذلك كمثل من رمى بأجزاء غير

---

(١) انظر: شفيع السيد؛ **الاتجاه الأسلوبى فى النقد الأدبى**، ص١٣٠. وقد أشار إلى أنواع حركة الأسلوب عند ميرى كذلك.

(٢) عبد القاهر الجرجانى؛ **الأسرار**، ص٢٠.

obeikandl.com

متناسقة ليصنع منها نسقًا منتظمًا - «فصار كمن رمى بأجزاء تتألف منها صورة، ولكن بعد أن يراجع فيها بابًا من الهندسة، لفرط ما عادى بين أشكالها، وشدة ما خالف بين أوضاعها»[1].

إن بيت الفرزدق بصيغه الغامضة ليس إلَّا تدريبًا هندسيًّا غامضًا شديد الصعوبة، يحتاج إلى دراسة نظريات ومسائل هندسية شديدة الصعوبة والتعقيد حتى يمكن حله.

ونستطيع القول بأن الناقدين (عبد القاهر ــ وميرى) قد ركَّزا بشكل بارز على جانبين مهمين هما:

الأول ← أن يكون المبدع واضحًا فى أفكاره، لأن ذلك ينعكس - تمامًا - على طبيعة الأسلوب وحركته بفعل ذاتى.

الثانى ← الاهتمام بالسلامة النحوية، وعلاقاتها بالسلامة الفكرية، فالحركة النحوية = الحركة الفكرية (للمبدع)، وكلما كانت الحركة الفكرية سليمة كانت الحركة النحوية (التركيبية) سليمة أيضًا.

.٧.

والحديث عن علاقة الفكر باللغة الفنية وأبعادها تمتد مساحته فى حيز الدراسات النقدية؛ قديمًا وحديثًا، ولذلك فإن المقارنة بين عبد القاهر وجون ميرى فى هذا الجانب تدعونا إلى مساحة أخرى ممتدة مع ناقد آخر اهتم كثيرًا بهذه العلاقة، فكانت لرؤيته صدًى واهتمامًا كبيرًا فى دراسات متعددة؛ وهذا الناقد هو **(G. Haugh)** الذى التقى تمامًا مع عبد القاهر الجرجانى فى فكرة واحدة فى اللغة والتلبس بالمعنى، حتى جاء قولهما متطابقًا بنفس الصيغ المستخدمة؛ فيقول فى كتابه «**Style and stylistics**» عن علاقة الفكر باللغة: «إنَّ اللغة هى ثوب الفكر، والأسلوب هو تفصيل الثياب الملائمة لذلك»[2].

---

(١) نفسه؛ ص٢٠.

(٢) G. Hough, style and Stylistics. P21.

obeikandl.com

إنَّ هذا القول يدل على التركيز على الصيغة الأسلوبية بمهارتها، فالأسلوب ليس مجرد كلمات، والصيغة النظمية لا تُعَدُّ رصًا لهذه الكلمات، ولذلك فإنه استخدم كلمة **(cut)** أو التفصيل[١]؛ والتى لا تعنى القطع بل فنية التفصيل، أو هى مهارة التشكيل ذاته القائم على موقف ورؤى متعددة، فالتفصيل أو الموضة المعنية للثوب أو الثياب يُنظر إليها على أنها ـــ أساسًا ـــ قد أملاها الموضوع، والفكرة يجب أن تصاغ بشكل يتناسب مع الموضوع، والكلمات كذلك يجب أن تكون ملائمة للموضوع[٢].

ولقد قال **(G. H)** فى فنية مصطلح **(cut)** [٣] :

(The cut or fashion can be looked at from dfferent points)

وينقل **(G.H)** قول **(Dryden)** عن فهمه لكلمة **(cut)** أو **(fashion)** والتى تعود أصلاً على صناعة الثوب، ولكنها فى هذا السياق أخذت دلالات فنية أخرى، حيث يُنظر إليها من خلال عمل (المبدع)، ولأنها فى تلك الحالة تعبر عن مجموعة الأبعاد التى يريدها (المبدع – الكاتب)، أو هى – كما يقول – تعبر عن مجموعة وجهات النظر الخاصة أو مجموعة الرؤى التى يريدها (الكاتب)[٤].

فالكلمات – إذن – يجب أن تتقولب فى طريقة تعبيرها الأسلوبى مع الأفكار التى تشكلها. ومن هنا فإن هذه الرؤية التى يراها **(G.H)** تلتقى مع رؤية عبد القاهر الملحة عن الأسلوب والأفكار؛ حيث يدعو إلى النظر والتأمل فى الفكر وفيما يتلبَّس أبالمعانى أَم بالألفاظ؛ فيقول: «وأوضح من هذا كله، وهو أن (النظم) الذى يتواضعه البلغاء، وتتفاضل مراتب

---

(١) ينظر فى ذلك: Webster s Third international dictionary, volume , p560 وكلمة (Cut)؛ حيث تدل على معنى التشكيل الفنى، كما تتساوى مع مصطلح (Fashion) كذلك حيث الدلالة على البناء الفنى ذاته.

(٢) ينظر: رجاء عيد؛ **البحث الأسلوبى... معاصرة وتراث**، ص١٠.

(٣) G. Hought style and Stylistics. P21.

(٤) G. H ibid. p22.

obeikandi.com

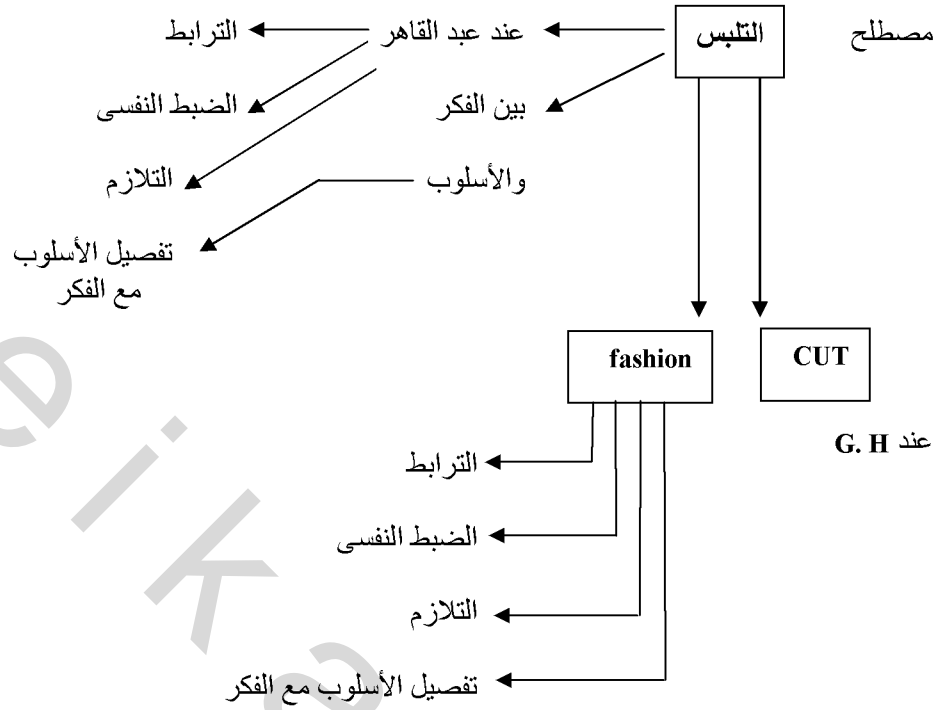
البلاغة من أجله، صنعة يُستعان عليها بالفكرة لا محالة. وإذا كانت مما يُستعان عليها بالفكرة، ويُستخرج بالرؤية، فينبغى أن ينظر فى الفكر بماذا يلتبس؟ أبالمعانى أم بالألفاظ ؟[1].

فالنظم نتاج خاص للمهارة المتصلة بخصوصية الكاتب. وصنعه الأسلوب - كما نرى من قول عبد القاهر ـ يُستعان عليها بالفكرة، أى أنها صنعة مهدفة فى أساسها بفكر خاص يتحكم فيها بعينها، لأن الأسلوب يسير فى دروب هذا الفكر، فتأتى ملامحه من ذبذبات الحركة الفكرية، أو من (دينامية) الفكر ذاته مصحوبة بالعاطفة. ومن هنا نجد الالتقاء بين عبد القاهر الجرجانى وبين **(G. H)** فى تطابق واضح؛ خاصة فى مصطلح (التلبُّس) الذى قاله عبد القاهر، ومصطلح **(cut)** أو **(fashion)** عند ميرى، من حيث الجوانب الإبداعية المميزة، فالأسلوب (رداء الفكر)، وهذه نتيجة مهمة يحرص عليها كلّ من عبد القاهر الجرجانى و**(G. H)** وكلاهما عمد إلى استخدام ما يدل على الترابط الفنى بين الأفكار والأسلوب، وذلك بالمصطلحات الدالة على الترابط العضوى الاندماجى. فكلمة (تلبُّس) عند عبد القاهر قد أخذت دلالاتها المتعددة من خلال الصلة الازدواجية الخاصة بين الفكر والأسلوب. وهذا بالضبط ما نراه فى استخدام كلمة **(cut)** أو **(fashion)** وعملها فى (دينامية) الربط الخاص بين الفكر والأسلوب.

---

(١) عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، ص٥١.

obeikandl.com



فالأسلوب – إذن – هو استخدام (تكنيكى) خاص كما أقر بذلك كلّ من عبد القاهر الجرجانى وميرى من خلال العناصر المتعددة، ولهذا كانت كل سماته علاقات دالة على الفاعلية الفنية.

-٨-

ومن أهم العناصر الثنائية بين الفكر والتكنيك الفاعلة فى التكوين الأسلوبى الحركة الإيقاعية، أو بمعنى آخر التكوين العضوى الموسيقى للأسلوب، فهذه الحركة الإيقاعية: هى حركة الأفكار ذاتها بأبعادها، ولذلك كان الاهتمام الواضح عند كلّ من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى، وذلك من خلال الحديث عن التكلف والحلية الأسلوبية، ففكرة الحلية الأسلوبية هذه قد أبعدها جون ميرى تمامًا من عضوية التكوين الأسلوبى، وهو بذلك يدعو إلى إنسانية – موسيقية – تأتى من واقع الرؤية وتتابع الفكر؛ «فلابد لنا ـ كما يقول ـ أن نطرد

من أذهاننا تلك الفكرة القائلة: بأن الأسلوب مجرد حلية فحسب.. ويجب علينا أن نُغلق عليها الباب بكل قوة وإحكام»[1].

ومعنى قول ميرى – هنا – أن الأسلوب سياق تفاعلى نظمى له حركته الفنية غير المتكلفة بزينة، فالتكلف يصنع الموسيقى الصاخبة، وإنما الإيقاع الانسيابى نتاج حركة التأليف المتماسكة التى تبعد عن التكلف الشكلى الذى يحذر منه، فموسيقية الأسلوب – إذن – ليست حلية؛ لأن الحلية الأسلوبية البعيدة عن الجانب العضوى لبناء الأسلوب تُعَدُّ إقرارًا بفصل العلاقة فصلاً تامًا بين الأسلوب وصاحبه، كما تُعَدُّ ردًّا للأسلوب إلى حيز الصناعة التشكيلية المفصولة عن عناصر العاطفة الباعثة للحركة التأليفية (النظم الأسلوبى).

إنَّ اعتبار الأسلوب حلية من حيث البناء الدال على موسيقية رنانة فى الأذن بعيدة عن التماسك النظمى النابع من الذات، هو إقرار – كذلك – بفصل اللفظ عن المعنى، واعتبار اللفظ أساس الأسلوب.. وهذا أمر يرفضه عبد القاهر الجرجانى رفضًا تامًّا؛ حيث يقول: «فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرًا أو يستجيد نثرًا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ؛ حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذْب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف أو إلى ظاهر الوضع اللغوى، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده وفضل يقتدحه العقل فى زناده»[2].

وفى قول عبد القاهر هذا إشارة إلى أصالة الأسلوب الذى هو النَّظم، وتتبع واجب لهذه الأصالة، حيث يشير إلى أن تلبُّس الحروف بأجراسها فى شكل موسيقى واضح يُعَدُّ حلية، ولكن الإيقاع الهامس القوى البادى فى الحلاوة والرشاقة، وكذلك الخلابة والروعة، كل ذلك لا يأتى للأسلوب من حيث التكوين الشكلى، وإنما من تلبَّس الفكر بالشعور فيظهر فى حركة

---

(١) J. Murry, ibid p12.

(٢) عبد القاهر الجرجانى؛ **أسرار البلاغة**، ص٥، ٦.

الأسلوب بقوة هامسة متدفقة، ولكن هذا السطح الشكلى (الحلية) لا قيمة له بدون البنية العميقة التى تؤسس له، وتدفعه بدوافع النَّظم المرتب فى النفس أولاً.

لقد رفض عبد القاهر الوضع اللغوى الذى يُعَدُّ صنعة بديعية تقليدية مقصودة، وكذلك رفض جون ميرى الحلية المجلوبة للأسلوب؛ حيث أشار إلى الحذر منها وإحكام حبسها وإبعادها رغم أنها تأتى من ثُقب الباب[1]. وهنا يحذِّر ميرى من هذا الذى ينسرب إلى الأسلوب من ثقوب خفية سرِّية منذ زمنٍ بعيد من عهد (أرسطو) إلى الآن[2]. ولقد تناول عبدالقاهر الجرجانى هذه الفكرة تمامًا ولكن بطرق أخرى؛ حيث يقول: «ومن ههنا رأيت العلماء من يحمله تطلب السجع والتجنيس على أن يضيم لها المعنى، ويدخل الخلل عليه من أجلها، ويركب الوعورة، ويسلك المسالك المجهولة كالذى يصنع أبو تمام فى قوله[3]:

سيف الإمام سمته هيبته ... لما تخرم أهل الأرض مخترمًا

قرت بقران عين الديأن وانتشرت ... بالأشترين عيون الشرك فاصطلحا

وقوله:

ذهبت بمذهبيه السماحة والتوت ... فيه الظنون أمذهب أو مذهب»

ويقول عبد القاهر مواصلاً حديثه عن هذه الصنعة التى تدخل فى بنية الأسلوب وتنسرب إليه حتى من كبار الشعراء مثل (أبى تمام): «فهذا التكلف يصنعه المتكلفون فى الأسجاع، وذلك أنه لا يتصور أن يجب بهما ومن حيث هما فضل ويقع»[4]. فتكلف الكبار فى هذه الصنعة باعتمادهم - أساسًا - على الحلية (الزينة) هدفًا لديهم فى صناعة الأسلوب، وهذا أمر يجلب الصنعة المعتمدة، لذلك فالألفاظ نظام وراءه نظام آخر من المعانى والأفكار، ولهذا

---

(١) J. Murry, ibid p12.

(٢) J. Murry, ibid p12.

(٣) عبد القاهر الجرجانى؛ **دلائل الإعجاز**، ص٥٢٣.

(٤) المرجع السابق.

استقبح عبد القاهر قول أبى تمام فى جلبه التجنيس جلبًا دونما داع من عضوية البناء وترتيب المعانى.

وإذا كان **(J. Murry)** يُشير إلى تسرب هذا الاهتمام الشكلى الذى تجلبه الصنعة الأسلوبية رغم الاهتمام بإغلاق الأبواب وكذلك النوافذ بإحكام وسد المنافذ عليها ، إلَّا أنها تتسرب من أصغر الفتحات لتدخل منها، وبذلك لا تنعدم هذه السمة الأسلوبية فى كل عصر من العصور. فمن هذا المنطلق حذَّر عبد القاهر الجرجانى سابقًا من تسرب تلك الحلية الأسلوبية ؛ بقوله : «وقد نجد فى كلام المتأخرين الآن كلامًا حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم البديع، إلى أن ينسى أنه يتكلم ليفهم، ويقول ليبين»[1]. إنه ينبِّه إلى وجود هذه الظاهرة - ظاهرة التسرب البديعى إلى الأسلوب - فعبارة «إلى أن ينسى أن يتكلم ليفهم، ويقول ليبين» تتطابق مع عبارة **(Murry)** القائلة بأنه «برغم كل الاحتياطات الموجودة لهدم دخول الحلية أو الزينة فى الأسلوب ولكنها تأتى من حيث لا يدرى المبدع».. ولكن عبد القاهر بدا أكثر وضوحًا ومنهجية من ميرى نفسه؛ لأنه قد أبرز خطورة تأثيرها على العمل الأدبى ذاته ، فهى مثل زينة العروس ، كلما ازدادت كلما كلَّفتها أمورًا شديدة لا تتحمل، فهى ثقل بأوزانها، وكلما خفت كلما خفَّ حملها وتحملها.

فكلّ من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى قد رفض فكرة الحلية **(Ornament)**؛ ولكن عبد القاهر استطاع التعبير عن ذلك الرفض معتمدًا على أدلته التطبيقية. وإذا كان عبد القاهر قد شدَّد منبهًا على خطورة هذه الحلية التزينية، فإن هناك من عدها جزءًا مهمًّا من التكوين البلاغى؛ يقول السكاكى فى كتابه (المفتاح): «وإذا قد تقرر أن البلاغة بمرجعيها وأن الفصاحة بنوعيها، مما يكسو الكلام حلية التزين، ويرقِّيه أعلى درجات التحسن، فههنا وجوه مخصوصة،

---

(١) عبد القاهر؛ **أسرار البلاغة**، ص٩.

obeikandl.com

كثيرًا ما يصار إليها بقصد تحسين الكلام، فلا علينا أن نُشير إلا إلى ما عُرف منها؛ وهى قسمان: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ»[1].

فالقسم الثانى الذى يُشير إليه السكاكى كثيرًا ما حذَّر منه عبد القاهر، وكأنه يحدث بما سوف يكون، فكان إلحاحه الظاهر بالتحذير من ذلك، ولكن لقد أصبح البديع هدفًا، وغدت الزينة الأسلوبية تدخل الأسلوب – من منظور البلاغية التقليدية – من أبواب متفرقة شديدة الاتساع.

إنَّ الرواء، وكثرة الماء، وسلاسة الحركة هى انسيابية الأسلوب – كما رأينا عند عبد القاهر الجرجانى –، وكل هذه الأمور تمثِّل الإيقاع الداخلى له؛ فهى موسيقى هامسة شديدة الهدوء، ولكنها قوية الترابط، وإذا أُلغيت هذه الأمور من الأسلوب فَقَدَ هذا الأسلوب جوهره الأساسى، وهذه الجوهرية للأسلوب أبرزها جون ميرى بشكلٍ واضح عندما أعلن – صراحة – أن هناك من الكُتَّاب المشاهير من يهمل هذا العنصر الموسيقى، وهم عندئذٍ يهملون جوهر الأسلوب؛ فيقول: «إنَّ هؤلاء المشاهير الكبار يسلكون جميعًا سلوكًا واحدًا، وذلك حين يلغون القيمة الموسيقية للأسلوب جانبًا، إنهم يبعدون تلك السمة الأساسية التى تُميز الأسلوب، وهم جميعًا عندما يفعلون ذلك فإنهم يغفلون جوهر الأسلوب حتى يصبح عدمًا»[2].

إن الصنعة التناغمية غير المتكلفة تُعَدُّ أهم جواهر للأسلوب، وذلك لارتباطها العضوى بحركات الفكر والتركيب والعاطفة.

إننا نلاحظ الالتقاء التام بين هذه الفكرة عند **(Murry)** وكذلك عند عبد القاهر الجرجانى، فالموسيقى المهدفة هى انسيابية التعبير النظمى القائم – كما رأينا – على ترابط ثلاثية

---

(١) أبو يعقوب السكاكى؛ **المفتاح**، ضبطه وكتب حواشيه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ١٩٨٧م، ص٤٢٣.

(٢) J. Murry, ibid p13.

obeikandi.com

(الفكر والعاطفة والأسلوب). ولهذا السبب فإن عبد القاهر يستخدم مصطلحات لها دلالات الطاقة التعبيرية الانسيابية لهذه الثلاثية؛ مثل:

ـ السلامة.

ـ الدماثة.

ـ الماء

– الجريان

ـ كالهواء لطفًا

– كأنها النسيم

ـ كأنها الرَّحيق

ـ كأنها الديباج

وكل هذه المصطلحات تجمع فى ذاتها قوة النَّظم الدالة على سهولة المأتى، وبالتالى فإنها تدل على حركية الأسلوب، وتشبيه حركة النظم الأدبى (الأسلوبى) بالماء مع إظهار وجه الشبه (وهو الجريان) له أبعاده الفنية المقصودة؛ من حيث التعبير عن طبيعة حركة السياق السهلة القادمة من طبيعة التأليف.

واستخدام هذه المصطلحات فى موقعها الدال عند عبد القاهر الجرجانى يُشير إلى علاقات الذات المبدعة بالمادة التشكيلية ذاتها – «إنَّ السلاسة وما يليها من مصطلحات تُشير إلى مفاهيم أسلوبية وإلى عناصر لغوية أكبر من اللفظ المفرد»[1].

(١) تمام حسان؛ **موقف النقد العربى التراثى من دلالات ما وراء الصياغة اللغوية** – ضمن كتاب «قراءة جديدة لتراثنا النقدى»، النادى الأدبى، جدة – السعودية، الجزء الثانى، ص٧٨٥.

obeikandl.com

obeikandl.com