

المحور الثالث

المحصلات

obeykanda.com

. ١ .

تلح مناهج البحث الحديثة كثيرًا على استحصال النتائج، واستنتاج محصلات تعد علامات قوية، ودلائل علمية على ما وصلت إليه الدراسة من جوانب وأبعاد واقعية. وتأتي المحصلات في هذا البحث كوحدة ثالثة أو محور ثالث ينضم في حُمة المحورين السابقين، والطرح السابق يوُلد ما يُعرف بـ«القراءة النقدية الجديدة» التي لا تقف عند حدود (استاتيكية)، وإنما تمر (بدينامية) استمرارية تتولد معها رؤى استمرارية، وتفرض هذه الدينامية الإضافات الامتدادية للرؤى السابقة. إنَّ عرض المحاور هو بداية البحث العلمى ولكن ثمة إضافات تفرض من الواقع القرائى التحليلى، فالمحصلات - هنا - إضافة وتعليق واستنتاج لما قد عرضناه من قبل، وتلك ثلاثية علمية تحدد المساحة التحليلية للدراسة:

- ١- الإضافة ← إعادة القراءة مرة أخرى
- ٢- التعليق ← تتابع الرؤية والقراءة النقدية
- ٣- الاستنتاج ← حاصل علمى للخطوات التحليلية القرائية.

إذن فهذه المحاور (المحصلات) تعتمد على خطوط دراسية تتمثل في:

أولاً - الخط الأول : المشكلات الاصطلاحية وامتدادها :

فالدراسات الأسلوبية الحديثة ترسم لذاتها مساحات شاسعة واضحة، فيها تراكمات من المصطلحات، وهذا عمل يُرى مكرراً، الأمر الذى يؤدى - بدوره - إلى اتساع الاختيار عند المتلقى، كما يؤدى إلى الزجج به في لجّة متلاطمة من المصطلحات يصعب معها الوصول إلى برٍّ من التحديد^(١). وكلمة (Term) المصطلح تدل على التعميم أو التجريد الذهني لظاهرة أو حالة، أو إشكالية علمية أو ثقافية. ولذا فهو يقترن بنضج ظاهرتي التعريفات العلمية في آية ثقافة إنسانية^(٢).

(١) تتعدّد الإشارة إلى المصطلحات الأسلوبية حسب الزوايا الخاصة التي ينظر منها، ولهذا تراكمت المصطلحات والمفاهيم الأسلوبية في كثير من الدراسات التي تناولت دراسة الأسلوب.
(٢) فاضل ثامر؛ اللغة الثانية... في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربى، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ١٩٩٤م، ص ١٧٠.

وإذا كان هذا هو المصطلح فإننا نرى اعتماده على الجوانب العلمية حتى يقر ويستقر في حيز الدراسات الحديثة؛ من حيث نضج الحركة العلمية وتطورها، وهذا أمر يدعو ويؤدي إلى التحديد والاتساع، فالمصطلح يجب أن يكون مظهرًا مهمًا من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافة^(١).

وتؤدي هذه الوحدة إلى التركيز الخاص على بؤرة معينة، تعمل على توحيد المواصفات والقياسات المطلوبة للمصطلح، فتمنع الامتداد اللانهائي له، ولذلك يجب الاهتمام بوضع أسس علمية معينة - «فوضع المصطلحات لم يعد في ضوء المعايير يتم على أساس البحث المفرد في كل مصطلح على حدة، كما هو الحال في جهود كثيرة؛ فهناك معايير أساسية تنبع من علم اللغة ومن المنطق ومن نظرية المعلومات ومن التخصصات المعينة»^(٢).
ويضع هذا القول أسسًا بارزة للحد من الفوضى الاصطلاحية؛ حيث تكثف هذه الأسس في:

١ - البعد عن النظرة الأحادية.

٢ - وجود معايير مقننة ذات اتجاهات واضحة تؤسس لنحت المصطلح.

٣ - البعد عن الفوضى والعبثية الاصطلاحية.

وتُعَدُّ المصطلحات مفاتيح العلوم^(٣)، التي بها تؤصل الدراسة؛ أي هي المداخل الأساسية المحددة لمعالم المنهج العلمي المستخدم في مجال الدراسة. ومفتاح العلم هو البداية العلامية

(١) المرجع نفسه، ص ١٧٠.

(٢) محمود فهمي حجازي؛ الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص ١٨.

(٣) لقد ألف أبو عبد الله بن أحمد بن يوسف الخوارزمي كتابه (مفاتيح العلوم)، حيث دعت نفسه - كما يقول - لتصنيف كتاب يكون جامعًا لمفاتيح العلوم وأوائل الصناعات. انظر: عبد الصبور شاهين؛ العربية لغة العلوم والتقنية، ويقصد هنا بالمفاتيح: المصطلحات المحددة، ص ١٦٢. مفاتيح العلوم، ويقصد أبو عبد الله بالمفاتيح: المصطلحات المحددة للعلوم كمداخل مهمة لها.

الأساسية، وبدونها لا يستطيع المرء الولوج داخل العلوم، بل يظل يتخبط مع محاولاته لفتح أبوابها- «مفاتيح العلوم ومصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهى تجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه»^(١).

فالمصطلح حصيلة جهود علمية بُذلت حيث نضجت قطفها بعد رحلة إنبات وازدهار مستمرة. وتتولد (مفاتيح العلوم) ودلالاتها المكتسبة فى كل العصور من خلال مسئولية التحديد الدقيق، والخصوصية المميزة حتى لا يختلط كل مصطلح مع الآخر، ولذلك كان موقع الحديث عن المصطلحات ونقائنها المطلوب عند كل من (عبد القاهر الجرجاني وجون ميرى) فى مدخل الدراسة العلمية؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فقد حرص الناقدان على تنقية المصطلحات وتصنيفها؛ حيث يؤدى ذلك إلى نقاء منهجى لدراسة الأسلوب. وقد أورد كل من الناقدين نتائج الخلط والتعمية الاصطلاحية التى كثفت فى:

(١) من وجهة نظر عبد القاهر الجرجاني

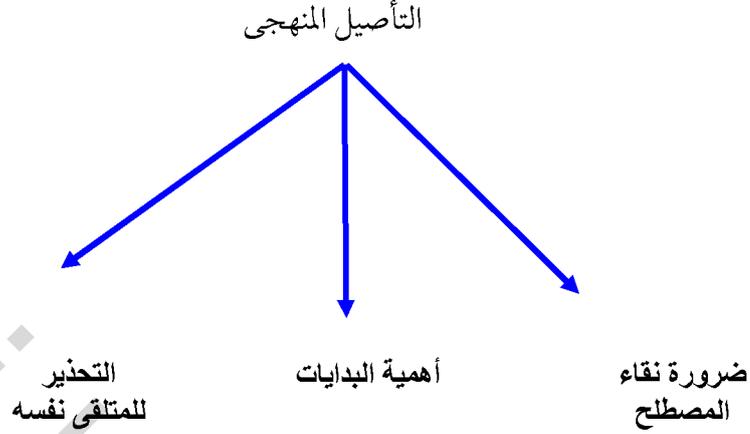
المكابرة عند النقاد	<input type="checkbox"/>
الإيمان والاعتقاد النقدى الخاطيء	<input type="checkbox"/>
غياب الذوق	<input type="checkbox"/>

(٢) من وجهة نظر «جون ميرى» ← عدم توفيق الناقد فى رؤيته

إطلاق العنان للخيال كمنطلق تعويضى	<input type="checkbox"/>
لما وقع فيه الناقد من أخطاء	<input type="checkbox"/>
تقلص الأحكام العلمية	<input type="checkbox"/>

(١) عبد السلام المسدى؛ قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م، ص ١١.

وبذلك يحرص كل من (عبد القاهر الجرجاني وجون ميرى) على الإشارة إلى التأصيل المنهجي الذي يكتف في:



إنَّ عبد القاهر قد حذَّر تحذيراً بعيداً من النتائج الحادثة من فوضى المصطلح، لأن ذلك يؤدي إلى البعد عن الواقع الدقيق، بل سيلجأ الناقد إلى كلمات تدل على الغموض والتعمية مثل:

- ١ - الكناية.
- ٢ - التعريض.
- ٣ - الرمز.
- ٤ - التلويح والبعد عن التصريح.
- ٥ - الإشارة.

وكل هذه الأمور إذا استخدمت في الحديث عن المصطلح فإنها تعبر عن مادة غير دقيقة الملامح، كما تعبر عن الخيال الاصطلاحي الذي يخلق في آفاقه غير الانضباطية.

وهذه الإشارة عند عبد القاهر الجرجاني تساوي إشارة (جون ميرى) إلى سلبات الاعتماد على المصطلحات غير المنضبطة؛ حيث يلجأ للخيال لتعويض سلبات فوضى الاصطلاح.

إنَّ الألفاظ الاصطلاحية تُعدُّ جهازًا من الدوال الدقيقة - «فليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطلق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية؛ حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال»^(١).

٢.

ولقد ركّز كل من عبد القاهر الجرجاني و (J. Murry) على مشكلة الحد الاصطلاحي بعد عرض مشكلات الاصطلاح وتداخلها، وهذه النقطة التي يعالجها الناقدان تُعدُّ من أهم القضايا الأسلوبية في الدراسات الحديثة. فإذا كان هناك اختلاط وتداخل اصطلاحي فإن مشكلة الحدود وضبطها تنضم بخطورتها إلى المساحة السابقة، ولذلك فقد كثرت الحدود وامتدت أبعادها في محاولة لمعالجة الضبط والتحديد - «والبداية الحقيقية لأي علم هو تحديد منطقة البحث، أو نوعية الظواهر»^(٢).

ولهذا ناقش كل من (عبد القاهر الجرجاني وجون ميرى) مشكلة الحدود الاصطلاحية للأسلوب، أو (النظم) كما يراه عبد القاهر، ووصل الناقدان إلى أن هناك فرة حدودية غير محدودة من المصطلحات، لذلك كانت ضرورة الاختيار الدقيق.

كما اهتم الناقدان بمناقشة مشكلة اللفظ والمعنى من خلال التحديد الأسلوبى، وجاءت هذه المناقشة بنتائجها حول تصحيح الاعتقاد؛ بأن الأسلوب هو الألفاظ والتراكيب المجردة، وهذا أمر ما زال صدها يردّد حتى عصرنا هذا - «فإذا سمع الناس كلمة (الأسلوب) فهموا منها هذا العنصر اللفظى الذى يتألف من: الكلمات، فالجمل، فالعبارات»^(٣). ويقصد صاحب هذا القول: أن هناك اهتماماً مبدئياً بالشكل وحده دونما ربطه بعناصره الأخرى، وهذا مصطلح عام للأسلوب يُستخدم في ميادين متعددة، ولذلك فإن مصطلح الأسلوب بهذا

(١) عبد السلام المسدى؛ نفسه، ص ١١.

(٢) شكرى عياد؛ اللغة والإبداع، ص ٤٢.

(٣) أحمد الشايب، الأسلوب، ص ٤٠.

الاتجاه يقع في حيرة غير مستقرة «بين المدلول اللغوي الصرف؛ أي كل استخدام خاص للغة، والمدلول الأدبي الذي تنصرف إليه كل الكتابات الماثورة عن الأسلوب»^(١).

ورغم ما وصلت إليه الدراسات الأسلوبية من تقدم وإنتاج تشهد له بذلك مساحاته المتراكمة، فإن مدلول الأسلوب ما زال يقع في اضطرابات بين الشكل وبريقه وبين حقيقة أبعاده، ورغم ذلك فقد شكّلت المساحة الدراسية للأسلوب حقلاً فريداً لذاته، حيث وقع هذا الحقل - كما يقول تودوروف - على الحدود المشتركة للدراسات الأدبية وعلم اللغة^(٢).

٣.

وقد ناقش هذا البحث عدة انتقاعات للاصطلاح الأسلوبى؛ بادئة بمقوله بوفون (الأسلوب هو الرجل)، وذلك لما لهذا القول من انتشار وشهرة، وفهم متعدد يأخذ اتجاهات شتى، ولهذا أردنا تصحيح فهم الهدف الذى قصده (بوفون) نفسه. لقد اعتبر بعض النقاد كل ما يصدر عن الرجل داخلاً في مجال الأسلوب نفسه، ولكن (بيير جيرو) قام بتعديل هذا الأمر واعتبر الأسلوب قاصراً بذاته على المجال الأدبي.

كما أشرنا في بحثنا هذا إلى جهود (G. H) في مجال القضية الاصطلاحية للأسلوب^(٣)، لقد نظر هذا الناقد إلى المصطلح الأسلوبى في غضون الحركة التطورية؛ من القديم للحديث، ولذا سار اصطلاحه في خطين هما:

- ١- الخط القديم ← الشئ والتطور
- ٢- الخط الحديث ← الأسلوب وعلم الجمال

- (١) شكرى عياد، اللغة والإبداع.
- (٢) تودوروف؛ اللغة والأدب - مقال ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبي»، جمع وترجمة: سعيد القاتمي، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، ١٩٩٣م، ص ٤١.
- (٣) هناك دراسات جادة أشارت إلى أثر (G.H) في الدرس الأسلوبى؛ وأهمها:
 - ١- عبد المنعم تليمة؛ مداخل إلى علم الجمال الأدبي.
 - ٢- رجاء عياد؛ البحث الأسلوبى... معاصرة وتراث.
 - ٣- شفيق السيد؛ الاتجاه الأسلوبى في النقد الأدبي.
 - ٤- محمد عبد المطلب؛ قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني.

ثانياً - الخط الثاني ← الأسلوب والإبداع :

وينقسم هذا الخط - بدوره - إلى بُعدين مندمجين:

الأول: الخاصية الذاتية وأصالة التعبير، والثاني: تشكيلات الأسلوب.

يكرّر عبد القاهر بأن العملية الإبداعية (النظم) خاصة ذاتية، وهذا أمر رأيناه من خلال عرضنا للمحور الثاني، ويشارك جون ميرى عبد القاهر في هذا التركيز. لقد اهتم الناقدان بمعرفة الملامح التعبيرية الخاصة لكل مبدع، ويشاركهما في ذلك الناقد (تشيترين) بضرورة دراسة اللغة الخاصة بأسلوب الكاتب؛ حيث يقول: «يجب دراسة لغة المؤلفات الفنية لأسلوب الكاتب من الناحية اللغوية بواسطة الملاحظة وتصنيف الخصائص الفردية، وهذه هي الطريقة اللغوية الأسلوبية»^(١).

يركز تشيترين بكل حزم على وجوب دراسة العناصر الفنية لأسلوب الكاتب، وهذا أمر دعا إليه (سبنزر) في رسمه لحركة الدائرة الفيلولوجية المعروفة^(٢). فكل كاتب يضيف شيئاً من شخصيته ولون روحه ومشاعره على ما يكتب^(٣). فالعمل الإبداعي ليس عملاً آلياً ميكانيكياً يدور ويحدث بشكل مصمت، وإنما هناك القوة الدافعة لتكوين الأسلوب، تلك القوة التي أخذت أشكالها العديدة، كما أخذت مجالاً خاصاً للدراسة والتطبيق - «فعملية الإنتاج الصناعية الآلية تنتج قطعاً متطابقة بنمط واحد.. بينما عملية الإبداع تقود إلى نتاج فرد من قبل فرد واحد»^(٤).

فبالأسلوب نتاج لإبداع أدبي يتسم بالخصوصية حيث يحمل ملامح إنتاج فرد واحد لا يشترك معه آخر - «وذلك لأن هذا الإنتاج يمثل (إنجازاً) جديداً وأصيلاً حتى ولو كانت

(١) أ. تشيترين؛ الأفكار والأسلوب، ص ١٨.

(٢) يُنظر: مقال ليو سبينز «علم اللغة وتاريخ الأدب» - ضمن كتاب شكري عياد «اتجاهات البحث الأسلوبى»، ص ٧٦ وما بعدها.

(٣) محمد كامل جمعة؛ الأسلوب، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٣م، ص ٦٧.

(٤) الكسندر روشيكا؛ الإبداع العام والخاص، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٤، ١٩٨٩م، ص ١٠٥.

مكونات النتاج تحتوى على عناصر موجودة مسبقاً^(١). فالأدب يمثل اللغة بحروفها وكلماتها الإنتاجية المعروفة للناس، ولكن حركة التحويل الإبداعي التى يقوم بها المبدع هى التى تصنع له الخصوصية المميزة، ولقد أدت هذه الصفة الفردية التى تسمى (الأسلوب) بملاحح صاحبه إلى وضع حد اصطلاحى للأسلوب، يعتمد فيه على الجانب التشكيلى - «فعندما يتعلق الأمر بعملية الخلق اللغوى الخاصة هذه يصبح الأسلوب طريقة مزج العطاء الفردى فى عمل البناء اللغوى»^(٢). فالتشكيل اللغوى هو فى أصله بناء لغوى يخضع للذاتية التى تحركه حركة تدفع بالقوة الخاصة للمبدع - «فهناك - إذن - عناصر متعددة تصنع وتكون هذه الفردية»^(٣).

والعناصر المتعددة التى يريدتها (J. Murry) فى رؤيته تبدو من خلال البنية وتكوينها، فهى عناصر إنشائية؛ وذلك لأن كلمة البنية - فى ذاتها - قد استخدمت قديماً فى اللغات الأدبية بمعنى البناء أو الطريقة التى يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الجزء فى مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية من جمال تشكيل^(٤). إنها تعنى - إذن - المعنى الأول المقصود من التشييد والبناء، وهذا أمر يتشابه مع إنشاء العمل الأدبى وتأليفه * على حد اصطلاح عبد القاهر الجرجانى عندما يعبر عن عملية البناء وكيف تتم من قبل المبدع بمهارته الخاصة المتميزة بالجوانب الانفعالية لديه، فهى ليست صورة الشئ أو هيكله أو وحدته المادية والتصميم الكلى الذى يربط أجزاءه فحسب، وإنما هى أيضاً القانون الذى يفسر تكوين الشئ ومعقوليته^(٥)، فهى تشمل بذلك التشكيل الجمالى بأبعاده الإبداعية، فالبنية هى ما يكشف عنها التحليل الداخلى لكل مادة والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذى تتخذه^(٦).

(١) المرجع السابق، ص ١٥.

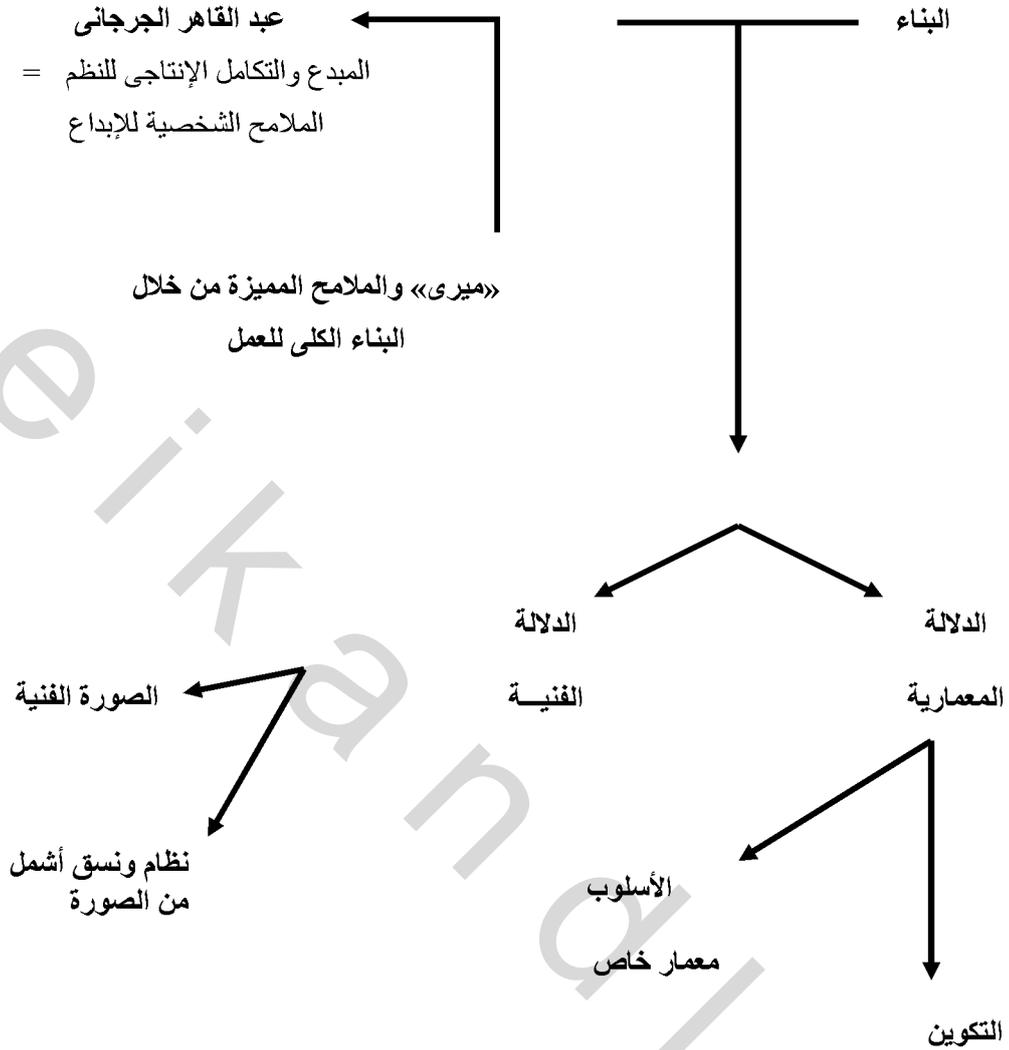
(٢) ميشال عاصى؛ الأسلوب، بيروت - لبنان، ص ٣٧.

(٣) J. Murry the problem of style. p4

(٤) صلاح فضل؛ نظرية البنائية فى النقد الذاتى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٣٥. وانظر كذلك: زكريا إبراهيم؛ مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، ص ١٣٥.

(٥) زكريا إبراهيم؛ مشكلة البنية، ص ٣٣.

(٦) صلاح فضل؛ نظرية البنائية فى النقد الذاتى، ص ١٤٠.



ولكن كيف تكون مادة البناء في العمل الأدبي؟ إنَّ عبد القاهر الجرجاني يركِّز على التآليف من حيث العلاقات البنائية للنظم (فمادة البناء - إذن - في الأمر الأدبي هي الكلمة)^(١)،

(١) جورجى جانشف؛ الوعى والفن، ترجمة: نوفل نيوف، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٤٦، ١٩٩١م، ص ١٢٠.

وبذلك يتساوى البناء مع التكنيك الذى ركّز عليه ميرى واستخدمه عبد القاهر، ليمد المساحة الإبداعية حتى تشمل:

- ١- البراعة
- ٢- الفصاحة
- ٣- البلاغة
- ٤- البيان
- ٥- البديع

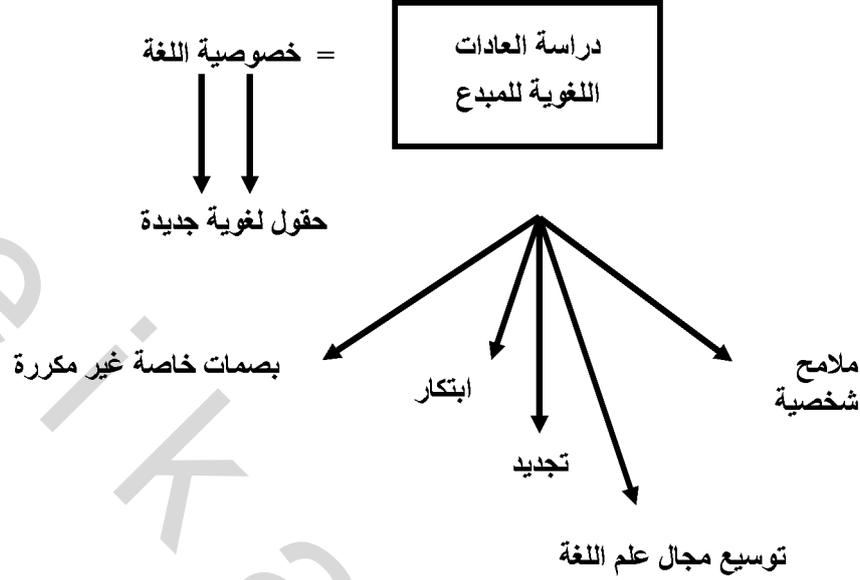
ويوحّد هذه الحقول التكنيكية كلها في مفهوم خاص يقصد به النظم (الأسلوب). وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد دعا إلى الاهتمام بدراسة الأسلوب الفردى، فإن النقد الحديث يعدّ هذا الاهتمام تطوراً جديداً، ولذا يقول (أولمان): إنه في السنوات الأخيرة طوّر علم اللغة العام مفهوماً جديداً يعنى دارس الأسلوب بوجه خاص. ذلك هو مفهوم اللغة الخاصة (**Idiolect**)، ويمكن تعريف اللغة الخاصة: بأنها مجموع العادات اللغوية لشخص واحد^(١). وهذا التوحيد الحديث لعلم اللغة يُعدّ اهتماماً جديداً بنشاط الكاتب الإبداعى وأثره في تطور مجال علم اللغة، بإضافة حقول وميادين جديدة، فاللغة الأدبية (الفنية) بالنسبة للمبدع تُعدّ عادات شخصية للتحوّل اللغوى، فهى تشكّل اللغة الشخصية أو الملامح الإبداعية الفردية التى تنتج أبعاداً ابتكارية للأسلوب. وهذا أمر التقى فيه كلّ من عبد القاهر الجرجانى وجون ميرى مع ستيفن أولمان.

فقد رأينا في عرضنا لاستنتاج الاصطلاح الأسلوبى عند كلّ من عبد القاهر وميرى أن الناقدين قد ركّزا - بشكل - متكرر على الابتكار الذى يضيف هذه الحقول الجديدة.

واللغة الخاصة - كما يشير (أولمان) - تكوّن معادلة دقيقة، حيث تساوى مجموع العادات اللغوية التى لا تتمثل عند أحد غير مبدعها ومنشئها، والعادات اللغوية هذه ليست إلا عادات فردية (شخصية شديدة الخصوصية). ومن هنا دعا (أولمان) مؤكداً بوجوب عناية الدراسات

(١) ستيفن أولمان؛ اتجاهات جديدة في علم الأسلوب، ضمن كتاب شكرى عياد «اتجاهات البحث الأسلوبى»، دار العلوم، الرياض - المملكة العربية السعودية، ١٩٨٢م، ص ١٠٥.

الأسلوبية لأي كاتب بلغته الخاصة أو بأجزاء منها، بقدر ظهور هذه الأجزاء في أعماله المكتوبة^(١).



وإذا كان ستيفن أولمان يدعو إلى ضرورة الاهتمام بالأسلوب الفردي، فإن ميلان يانكوفيتش يُشير إلى أن خبرة الشاعر لا تلقى إلا قليلاً من الضوء على الكيفية التي يمكن أن تترجم بها إلى شكل العمل الفني^(٢). كما أوضح موكا روفسكى كذلك أهمية اللغة الفردية في تكوين بنية العمل الفني نفسه، متوازيًا في ذلك عبد القاهر الجرجاني الذي يقول: بأن بنية النظم هي بنية لشخصية الناظم (المبدع) نفسه. وهنا يبدو التلاقى - واضحًا - بين عبد القاهر الجرجاني وبين موكا روفسكى؛ الذي قام بدارسة تطبيقية شهيرة عن شعر ماشا، باسم تكوين المعنى في شعر ماشا، واعتمد فيها على البراهين النظرية والعملية في استخلاص الرأي الخاص

(١) ستيفن أولمان؛ نفسه، ص ١٠٥.

(٢) ميلان يانكوفيتش؛ الأسلوب الفردي، ضمن كتاب شكري عياد «اتجاهات البحث الأسلوبية»، ص ١٩٤.

به، كما اعتمد على تكامل مستويات العمل تكاملاً بنائياً وأطلق موكا روفسكى على هذا المبدأ الأسلوبى اسم (الإيحاء الدلالية)^(١).

وإذا نظرنا إلى نظرية عبد القاهر الجرجاني في دراسته للشواهد الشعرية أو القرآنية فإننا نصل إلى قوله الداعى إلى اختيار الشواهد المعبرة بعد أن يفلى الناقد كل عمل المبدع حتى يتم الاختيار؛ أى أن هذا الاختيار ليس إلا جزءاً من الشكل الذى درسه وأفلاه. وما أطلقه الناقد (موكا روفسكى) بمصطلح (الإيحاء الدلالية) ليس إلا استنتاجاً للقراءة النقدية التحليلية المتأنية، التى يدعوا إليها كل من عبد القاهر وجون ميري؛ لأن وظيفة هذه الإيحاء هى الكشف عن جوانب ذاتية المبدع، وتبين الخصائص والنشاط الاستنباطى - «فليس الأسلوب الفردى مجرد عنصر مماس يكون التعبير الفنى، إنه يتغلغل في القيمة الاستنباطية للإبداع الفنى، ومن ثم في معناه الأساسى أيضاً»^(٢).

والأسلوب الأدبى - إذن - ليس إلا نشاطاً فردياً، أى أنه يعتمد على الخبرة والدراسة التطبيقية أكثر من اعتماده على شىء آخر^(٣). والنشاط الاسطاطيقى يجعل الأسلوب الفردى موعلاً في الخبرات الفنية الممتدة، لأن مصطلح (اسطاطيقا) نفسه قد أخذ اتجاهاته المتشعبة، والتى يمكن توحيدها في قول باركر: «بأن الغرض من الاسطاطيقا أو فلسفة الفن: هو كشف الخصائص النوعية للفن الجميل»^(٤).

وتتحقق هذه الاسطاطيقية من خلال الأداة المشكلة لفن الأسلوب، وتقصد بها اللغة التى يستخدمها (المبدع)؛ من حيث الأنظمة والعلاقات والتراكيب بتفاعلاتها ونشاطها؛ فالخلق الشعرى كيفية لتعامل الشاعر مع اللغة، حيث تتبدى في توجيه الأنظمة إلى علاقاتها في تركيبها، تحقيقاً للتفاعل بين هذه العناصر والأنظمة، وتحقيقاً لفاعلية هذه العناصر والأنظمة

(١) ميلان يانكوفتش؛ نفسه، ص ١٩٤.

(٢) نفسه، ص ١٩٦.

(٣) R. Chapman , Linguistics and Literatuure, London , 1973, p13

(٤) عز الدين إسمايل؛ الأسس الجمالية في النقد العربى، ص ١٤.

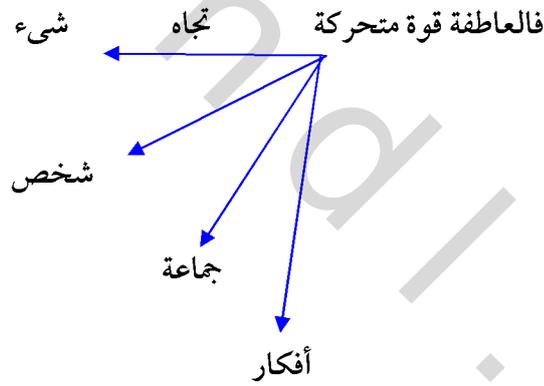
في إقامة البنية الكاملة للعمل الشعري^(١). ونخلص من ذلك بأن دراسة الفردية الأسلوبية ضرورة مفروضة على دارس الأسلوب، فلا يمكن تحديد سمات الدراسات الأسلوبية، واستخلاص النتائج إلا من خلال هذا المدخل المهم؛ مدخل فردية المبدع، وفردية الإبداع.

(١) عبد المنعم تليمة؛ مداخل إلى علم الجمال الأدبي، ص ١٢٧.

ثالثاً. الخط الثالث: العاطفة وحركية التدافع :

- ١ -

تسجّل مساحة العاطفة ونشاطها في الدراسات الأسلوبية الحديثة مكانها الذي لا ينازع. ولكنَّ عبد القاهر الجرجاني يوليها اهتمامًا كبيرًا كدافع أوّلى لعملية النظم ذاتها، وهو ما قصده دائماً بترتيب المعانى أولاً في النفس، أى أن هذا الترتيب لا يتأتى إلا بالدفع العاطفى الذى حرك القول تجاه الفنية الخاصة بالأديب، والعاطفة في مجال مصطلحها العربى تعنى: معنى (attitude santinent) في آنٍ واحد؛ أى معنى الحالة الشعورية وما يصاحبها من نشاط موجّه متواصل^(١). وتشقّ العاطفة - أساساً - من مادة عطف، والعطف يحمل معانى الحنو والميل تجاه شىء خاص... ولقد استقر المصطلح على إن العاطفة استعداد وجدانى للشعور وتجربة وجدانية خاصة، والقيام بسلوك معين إزاء شىء أو شخص أو جماعة أو فكرة مجردة^(٢). من هنا فإننا نستنتج وجود استعداد متحفز للوجدان، حيث يتم السلوك المعين الموجه لشىء أو لشخص أو أشخاص أو أفكار.



(١) يوسف مراد؛ مبادئ علم النفس، دار المعارف، القاهرة، ص ١٦٩.

(٢) يوسف مراد، نفسه، ١٦٩.

ولا تقف العاطفة عند حد أوّلى حيث تظل (استاتيكية) غير متحركة، ولكنها تتفرع وتتشعب، وتتصارع وتتجاوب، ولذا فليس هناك اتجاه عاطفى غير مصحوب بالجوانب الانفعالية - «والانفعال ضرب من السلوك من المحال أن يخطئه المشاهد، لما ينجم عنه من تغيير فى ملامح الوجه، واللفتات والحركات، والأعمال الفسيولوجية، والتغيرات اللغوية»^(١).

ولقد اهتم علماء الأسلوب بأثر العاطفة ودوافعها الانفعالية فى تكوين الإبداع، فاهتموا بدراسة أبعادها، خاصة على زوايا القول، وقد عنى التراث العربى بذلك كثيراً، فابن قتيبة فى كتابه (الشعر والشعراء)؛ يتحدث عن الدوافع العاطفية لقول الشعراء بأنواعه، وتعددده، كما تحدّث عن الأوقات الخاصة بالإبداع ومدى الملائمة الزمنية للدفع العاطفى نحوه - «فللشعر تارات يبعد فيها قريبه ويستعصى فيها ريبه. وكذلك الكلام المنشور فى الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب، وعلى البليغ الخطيب، ولا يُعرف لذلك سبب إلا أن يكون عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم»^(٢). فابن قتيبة يهتم بصفاء النفس؛ لأن هذا الصفاء هو ذاته صفاء القول، وتحركه (الدينامي) نحو الإبداع، ولهذا كان للإبداع وقته الذى يوافق مبدعه، لأنه ليس ممارسة آلية لا تخضع لدوافع محرّكة، ولهذا أشار إلى أن هناك أوقاتاً خاصة للعملية الإبداعية قائلاً: «وللشعر أوقات يسرع فيها أتية، وليسمح فيها أيبه، منها أول الليل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة فى الحبس والمسير»^(٣). وهذه الإشارة عند ابن قتيبة تلتقى مع ما أشار إليه بعد ذلك بشر ابن المعتمر فى صحيفته البلاغية، التى تحمل وصاياها المتعددة لمبدع القول؛ فيقول: «خذ من نفسك ساعة نشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهره، وأشرف نسبه، وأحسن فى الأسماع، وأحلى فى الصدور»^(٤).

(١) يوسف مراد، نفسه ١١٤.

(٢) ابن قتيبة؛ الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦م، الجزء الأول، ص ٨٠، ٨١.

(٣) ابن قتيبة، نفسه، ص ٨١.

(٤) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ؛ البيان والتبيان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ١، ص ١٣٤.

فلقد ربط (بشر) بين وقت الفراغ الذاتى وبين الجانب النفسى من حيث طبيعة الاستجابة المطلوبة للذات، ومن حيث حفز العاطفة تجاه استخدام الأداة والتكوين الإبداعى نفسه، وربط (بشر) أيضاً بين نشاطين: الأول: النشاط النفسى واستخلاص هذا النشاط والبحث عنه من قِبَل المبدع، والثانى: النشاط الأسلوبى؛ فالأول طريق الثانى، أى أن الثانى لا يتحقق إلا على أساس النشاط الأول. ويهتم (بشر) بالربط الواضح بين هذه الساعات النفسية والأسلوب، وخاصة عملية الاختيار التى لا تتم إلا من خلال ذات صافية، لأن هذه الساعة تُعطى النفس خصائص فنية للاختيار؛ فهى أسلم لمن أحسن القول، وأجلب لكل عين وثمره من لفظ شريف، ومعنى بديع^(١).

إن ما يدعو إليه بشر بن المعتمر يتلاقى تماماً مع ما يطلبه عبد القاهر من صفاء الخاطر وأثر ذلك فى المعنى؛ فيقول: «إن المعنى إذا أتاك ممثلاً، فهو فى الأكثر ينجلى لك بعد أن يوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والمهمة فى طلبه»^(٢). وتحريك الخاطر للمعنى هو تحريك للعاطفة والانفعال، وإثارة ديناميتها المستمرة التى تعتمل فى ذات المبدع، وتستمر بشكل غير متوقف... ولذا قال عبد القاهر: «ومن المركوز فى الطبع أن الشئ إذا نبيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نبيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجمل وألطف، وكانت به أضمن وأشرف، ولذلك ضُرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ، كما قال:

وهن ينبذن من قول يصبن به مواقع الماء من ذى الغلة الصادى

وأشبه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدم المطالبة من النفس»^(٣).

إن عبد القاهر يشرح العملية الذاتية العاطفية التى تُحدث صراعاً داخلياً للمبدع منتجة

(١) ابن قتيبة، نفسه، ص ١٣٤.

(٢) عبد القاهر الجرجاني؛ أسرار البلاغة، ص ١٣٩.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، نفسه، ص ١٣٩.

معاناة بعيدة، وحسب هذه المعاناة تأتي الدرجات الأسلوبية. وهنا يعتمد عبد القاهر إلى أمر القياس وربطه بالدرجات الأسلوبية، فكلمة اشتد الطلب والانفعال العاطفي كان موقع هذا الأسلوب في النفس أقوى، كما يعبر بمصطلح المكابدة على ما أشير إليه من قبل من مراوغة إبداعية بين الجانب النفسي والجانب التشكيلي.

وأما جون (Murry) فقد خصص فصلاً في كتابه (The Problem of style) وهذا الفصل أسماه (The Problem of style) ^(١)، وهو فصل مهم من حيث الإشارة إلى علاقة التشكيل الأسلوبى (في النثر والشعر) بالجانب العاطفي وأبعاده. ويكتف ما يريده ميرى في هذا الفصل في خمس نقاط هي:

أولاً - الأسلوب صيغ وأشكال العاطفة:

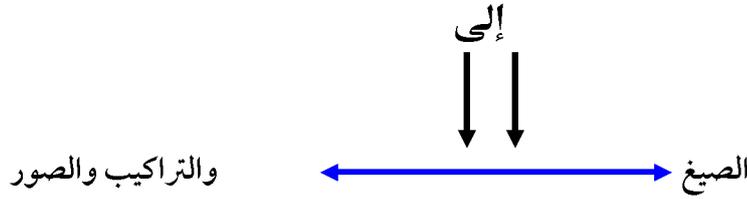
يقول (Murry) بأننا يجب أن نبحث عن الأسلوب في صيغ وأشكال العاطفة نفسها ^(٢). ومعنى هذا القول أن (المنشئ) أو المبدع يكون صيغه وأساليبه من خلال نموذج العاطفة، فالأسلوب تكوين وتشكيل للعاطفة في شكلها اللفظي.. وهذا أمر حرص عليه عبد القاهر الجرجاني في دعوته المتكررة بأن ليس النظم إلا إنشاء ونظم المعانى في النفس أولاً؛ فيقول محددًا للدفع النفسى لشكل الأسلوب، وجملة الأمر: أن الخبر وجميع معانى الكلام ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجى بها قلبه، ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض؛ فالإبداع التأليفى يعتمد - أولاً - على الإنشاء النفسى، وتلك عملية تنظيمية تقوم على الجانبين: العاطفى، والعقلى. فالجانب النفسى هو أساس اللغة الفنية، ومن هنا يلتقى ميرى باهتمامه مع رؤية عبد القاهر الجرجاني، فقد ربط بين مصطلح (Mode) الشكل الأسلوبى وبين مصطلح (emotion)، فالإبداع هو إخضاع العاطفة للصيغ (mode)، وهذا ما أطلق عليه الشايب بعد ذلك مصطلح: قوة العاطفة (power of emotion) ^(٣).

(١) انظر: J. Murry , the problem of style. p21

(٢) عبد القاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز، ص ٥٤٣.

(٣) الشايب؛ الأسلوب، ص ٧٣ وما بعدها.

الإبداع = عملية ترويض وإخضاع العاطفة



ثانياً. الأسلوب والتجربة التأملية :

يقول ميري: بأننا يجب أن نتحدث عن الأسلوب وتشكيله من خلال التجربة التأملية ذاتها^(١). وهذه النقطة تتصل بلحمة النقطة السابقة ليكتمل الامتداد العضوي لفعل الإبداع نفسه. ولقد اهتم عالم اللغة المعروف (شارل بالي) بموضوع الجوانب العاطفية التأملية للغة، فكل فعل - عنده - هو فعل مرگب تمتزج فيه متطلبات العقل بدواعي العاطفة، بل إن الشحنة العاطفية أبين في الفعل اللغوي وأظهر اعتماداً على تصور فلسفي لديه يعتبر الإنسان كائنًا عاطفيًا قبل كل شيء^(٢). فـ(بالي) يضع هنا نظرية انفعالية تتصل بالفعل القولي في عمومته، فليس هناك قول بدون انفعال، مما يؤكد فرض دراسة العنصر العاطفي للأسلوب، فكل من هذا العنصر والفعل العقلي هما المركز الفعّال للتكوين اللغوي ذاته، أو ما يُطلق عليه اسم: الفعل اللغوي.

وقد اعتبر (بالي) حركة الفعل اللغوي هذا نتاجاً لدينامية قطبين هما:

١- الدفعة العاطفية.

٢- الأحاسيس الاجتماعية^(٣).

J. Murry ibid ,p21

(١)

(٢) حمادى صمود؛ الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٨م، ص ٩١.

(٣) حمادى صمود، نفسه، ص ٩١.

ومن هذا المنطلق فقد اعتبر بالى الدراسات الأسلوبية ذاتها عملية بحث عن علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذى يبذله المتكلم ليقف بين رغبته فى القول^(١). وتلتقى نظرة شارل بالى مع (قندريس) فى اعتبار أن الإنسان لا يتكلم ليصوغ أفكاراً فحسب، بل يتكلم أيضاً ليؤثر فى أمثاله وليعبّر عن حساسيته^(٢). ولقد أسس عبد القاهر هذه النظرية الأسلوبية العاطفية، وذلك عندما رفض القيمة اللفظية المجردة للكلمة التى لا ترتبط بسياق تأليفى خاص، فلا بد للإنتاج اللغوى من هدف معين ولا بد له من عاطفة محرّكة وفكر ينظمه، فاللفظ - كما يشير عبد القاهر - لا يُستخدم لتحريك الصورة الذهنية، ولكن هناك هدفاً ما يرتبط بدافع عاطفى معين «فنحن لا نستخدم اللفظ لنحرّك الصورة الذهنية تحريكاً نريده لذاته، وإلا كنا مجانين، وإنما نفعل ذلك لأننا نعتزم أن نخبر عن جل الكلمة بشيء ما»^(٣). وبهذا الاتجاه يُشير إلى أن منظور عبد القاهر يلحق بمدرسة (دى سوسير)؛ قائلاً: «ومن هنا يلحق الجرجانى بأكبر مدرسة حديثة فى تحليل اللغة؛ أعنى مدرسة العالم السويسرى رأس علم اللسان الحديث: فرديان دى سوسير»^(٤). ولكن عبد القاهر لا يلحق بمدرسة دى سوسير فحسب وإنما هو مؤسس لنظرية لسانية قبل ظهور مدرسة هذا العالم السويسرى - «فسوسير هو الذى يلحق به، وينضم إلى عبد القاهر، ودى سوسير وميرى العالم الفرنسى انتو ماييه (A. Meillet) فقد اهتم ماييه بعوامل الصيغة التى يقصد بها العوامل العلائقية الخاصة بسياق الربط والقول»^(٥).

(١) نفسه، ص ٩٣.

(٢) قندريس؛ اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلى والقصاص، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة - المملكة العربية السعودية، ص ١٨٢.

(٣) محمد مندور؛ فى الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، ص ١٨٦.

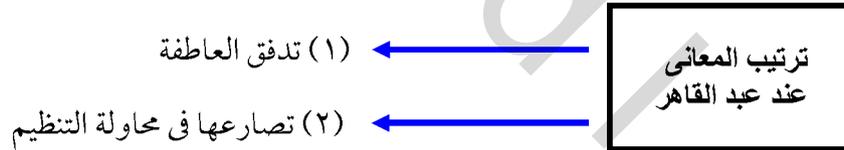
(٤) محمد مندور، نفسه، ص ١٨٦.

(٥) محمد مندور، المرجع السابق، ص ١٨٧.

ثالثاً - الذاتية العاطفية :

وهذه النقطة الثالثة تُعدُّ نتاجاً تلقائياً لتفاعل النقطتين السابقتين، فالتشكيل الأسلوبى - كما رأينا واستنتجنا - ليس إلا تشكيلاً واضحاً للعواطف، فعملية إخضاع العاطفة للشكل (mode) الأسلوبى وصيغته تُعدُّ أهم العوامل الدينامية الرئيسية للتكوين الأسلوبى ذاته، وهذه انطلاقة رأيها فى عرض عناصر الأسلوب، حيث تظل المراوغة قائمة بين الجانب العاطفى والدوافع والانفعالية وأشكال التعبير الأسلوبية، وتظهر مقدرة المبدع فى استطاعته احتواء تلك المراوغة، وذلك بإفراغ المعنى (والمشكل من الجانب العاطفى) فى الأشكال الملائمة لها.

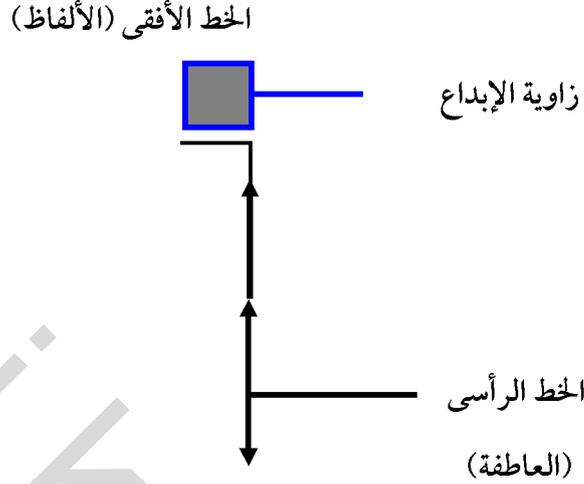
وبنظرة عبد القاهر الجرجانى إلى الذاتية العاطفية المبدعة قد قضى على ثنائية اللفظ والمعنى، فالمعنى تكوين نفسى أولاً، والأسلوب شكل المعنى النفسى فى الذات، ولقد بذل عبد القاهر لثبيت هذه الوحدة بين اللفظ والمعنى مجهوداً كبيراً، استخدم فيه كثيراً من أساليب المحاجة والجدل، وأبان فيه كثيراً مما غمض على النقاد من معانى الخلق الأدبى والنقد الأدبى^(١). وتوجهت هذه الجهود لتنظيم العملية الإبداعية بوجوب التفاعل الأدبى بالمعنى، وهذا التنظيم ما عبّر عنه دائماً بمصطلح الترتيب، والإشارة إلى هذا المصطلح يوجب الإشارة إلى حركة التوالى الإبداعية الناتجة من التصارع الداخلى لإحداث الترتيب...



وهذا الترتيب يطلق عليه (Murry) مصطلح التنظيم العاطفى المنتج للأسلوب، وهذه نقطة متساوية مع رؤية ما يقرره عبد القاهر نفسه، فهناك خطآن للعمل الإبداعى: الخط

(١) محمد زكى العشماوى؛ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، ١٩٧٩م، ص ٣١٥.

الأفقى، والآخر الرأسى. ويمثل الخط الأفقى الألفاظ، ويمثل الخط الرأسى الدفع العاطفى المكون لعلاقتها وحركاتها.



رابعاً - العاطفة تكنيك :

ومن منطلق التحكم العاطفى فى تشكيلات الأسلوب بفعل الصراع والمراوغة بين العاطفة وتشكيل الأسلوب فإننا نرى أن العملية الإبداعية أو عملية التكنيك الأسلوبى التى يرددها (Murry) كثيراً فى عمله، والتى تشكّل جزءاً مهماً من المصطلح الفنى للأسلوب عند القاهر الجرجانى ليست إلا حركة ترتيبية انفعالية، إنها حركة منتظمة، يقوم تنظيمها على دفع عاطفى استمرارى خاص يعمل على ترابط تلك العملية التنظيمية، فتصبح - بذلك - حرفة فنية انفعالية - «فالأسلوب هو تلك العملية الإرادية التى تعبّر عن نشاط تنظيمى يرفض المصادفات وينشد أنقى الأشكال»^(١). فالحرفة الأسلوبية عملية قصدية تخضع للوعى التام كما يرى ميرى أيضاً، وكما يؤكد عبد القاهر الجرجانى بعملية الترتيب النفسى والاختيار.

(١) زكريا إبراهيم؛ مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ص ٩٤.

وإذا كانت الحركة التكنيكية للأسلوب هي هذه الخطوات المنتظمة، فإن المبدع يستطيع التحرك بوعى وتحكم في أسلوبه الذى ينبع من ترتيب خاص فى الذات. وبذلك يصبح الأسلوب عملية مهدفة دقيقة النظام والحركة لا تخضع لعملية المصادفة - «فبالأسلوب حرفة تسمح لصاحبها بأن يعبر عن نفسه، وأن يكون نسيجاً وحده»^(١). وبذلك الاتجاه قد ارتبط التكوين الأدبى بميادين فنية أخرى مثل الرسم (النقش)؛ الذى يُشير إليه عبد القاهر وابن طباطبا وقدامة وحازم القرطاجنى، فحركات الصيغ هي حركات العاطفة.

العاطفة والتشكيل ← النقش المميز

الشكل الخاص ←

توزيع الألوان فى اللوحة ←

الصوغ ←

الأشكال الأدبية ←

وقد ارتبط التكنيك فى المجالات الإبداعية كلها بالبراعة اليدوية، فحركة اليد الملونة والصناعة هي حركة الدفع العاطفى الداخلى نفسه، فالفن خبرة الفنان^(٢). وإذا كان النقد الحديث قد التفت إلى أهمية هذه الخبرة الفنية، فإن نقدنا القديم قد تناول هذه الخبرة بخطواتها المنتظمة؛ فابن طباطبا العلوى يتحدث عن طريقة بناء القصيدة عند الشاعر قائلاً: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرًا، وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه والقوافى التى توافقها»^(٣). فابن طباطبا ينطلق فى قوله هذا من تجربة إبداعية ذاتية خاصة، وكتابه (عبار الشعر) يُعدُّ ردًّا وإجابة على سؤال الكيفية الإبداعية الذى وجَّه إليه. فالإبداع - كما يُشير إليه هنا - هو عملية منتظمة ومنسقة تخضع لخطوات دفع

(١) زكريا إبراهيم؛ مشكلة الفن، ص ٩٤.

(٢) يُنظر: جون ديوي؛ الفن خبره.

(٣) ابن طباطبا العلوى؛ عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجى، القاهرة، ص ٨.

عاطفية، هذه الخطوات الدافعة هي المكونة لملامح الأسلوب عند صاحبه... ولهذا فإنه شبّه الشعر وتحصيله الإبداعى بالناس وأشيائهم وأخبارهم؛ فيقول: «والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة رسمه متشابه الجملة متفاوت التفضيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وشئائهم وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعانى، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحُسن على تساميتها في الجنس»^(١).

ويركز قدامة بين جعفر على الأثر العاطفى المشكل للمعانى من جديد؛ حيث يعيد المبدع الصياغة مرة أخرى بلمساته المميزة فيقول: «وما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلّم أن المعانى كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلّم فيها فيما أحبّ وأثر، من غير أن يخطر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر منها كالصورة كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»^(٢). فلقد اهتم قدامة في قوله هذا بالجانب التنظيمى، للعملية الإبداعية، فعلى المبدع أن يختار من المعانى ما يروقه ليصهرها في بوتقة الدفع العاطفى، ثم يأتى دور التكوين الأسلوبى الذى هو - كما يرى - صناعة بارعة تعتمد على مقدرة فنية لها خصوصيتها المميزة، حيث التشكيل الفنى للمادة. وهنا يأتى الربط المقصود بين الصانع الماهر وبين المبدع، فالأسلوب صنعة لها طرفان: الأول: المادة الخام من المعانى الموجودة، والثانى: التكوين الفنى الذى تبدو ملامحه على هذه المادة. وبذلك يمكن رسم مربع التكامل بين عبدالقاهر وابن طباطبا وقدامة وجون ميرى الذى اعتبر الأسلوب نتاجاً عاطفياً^(٣)، فكل هؤلاء ارتكزوا على الدفع الانفعالى الخاص فى التشكيل الأسلوبى.

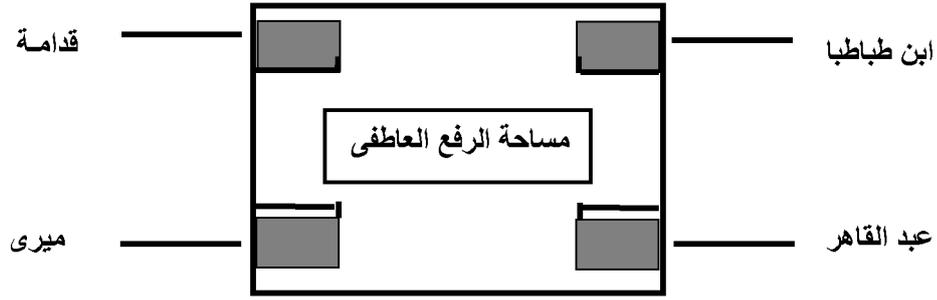
(١) ابن طباطبا، نفسه، ص ١٠.

(٢) قدامة بن جعفر؛ نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية،

القاهرة، ١٩٧٨م، ص ٦٥.

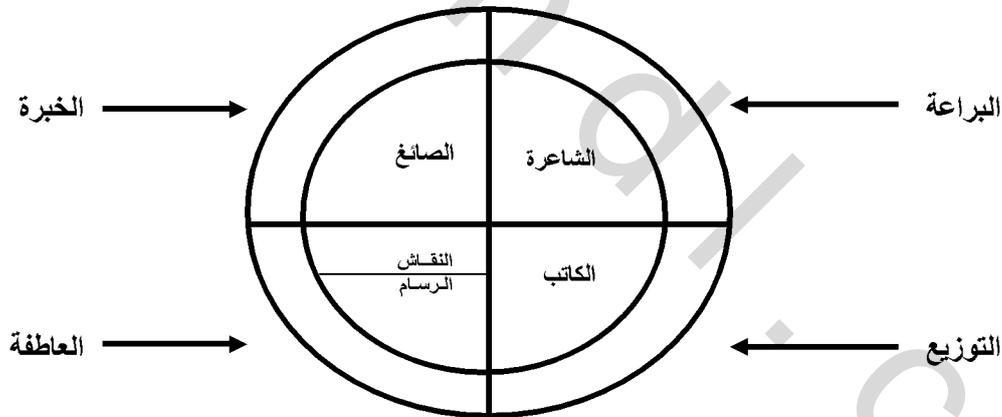
J. Murry the problem of style. p23

(٣)



وينضم حازم القرطاجنى إلى هؤلاء النقاد؛ فهو يعتبر الأسلوب مسارب خاصة لتدفق الانفعال، وليست هذه المسارب إلا لمسات تشكيلية. فالأسلوب - إذن - جزء من الفن (والفن لا ينفصل عن الصناعة نفسها)^(١). وتنطلق نظرة هؤلاء النقاد العرب من قاعدة التأسيس الجاحظية القائلة: «بأن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»^(٢). إننا نستطيع استخلاص دائرة إبداعية تجمع في مساحتها الفعل الإبداعي وأصحابه، ويمثل محيطها الدوافع الإبداعية بانفعالاتها.

الدائرة الإبداعية



(١) زكريا إبراهيم؛ مشكلة الفن، ص ٢١٠.

(٢) الجاحظ؛ الحيوان، ج ٣، ص ١٣٤.

خامساً - الشعر الغنائي والدفق العاطفي بين عبد القاهر وميرى :

من خلال الدراسة المقارنة وجدنا أن كلاً من عبد القاهر الجرجاني وجون ميرى قد اتكأ بشكلٍ بارز في الأمثلة التطبيقية على الشعر؛ حيث ارتكز الناقدان على ما في هذا النوع الأدبي من سمات انفعالية بادية بشكل واضح، وهذا أمر يقرّه عبد القاهر الجرجاني عندما ينبّه المتلقى إلى ما في الشواهد الشعرية من إحساس الشاعر وتأثيره على التشكيل الأسلوبى. وإذا كان ميرى يقول: بأن العاطفة تبدو واضحة أشد الوضوح في الشعر الغنائي^(١) .. فإن عبد القاهر - كما رأينا - اعتمد على الجانب العملى أيضاً في التنبيه إلى ملاحظها في الشواهد الشعرية. ومن أهم الشواهد الغنائية التى لاقت اهتمام (Murry) المقطوعة الشهيرة لتوماس هاردى (T-Hardy) القائلة^(٢):

You did not come

And marching time drew on, more me nup

Yet less for less of your dear.

فهذه الأبيات تمثل مكمناً عاطفة وديناميتها التى تحرك الأسلوب تجاه تشكيكه بأبعاده، ولذلك يقول (Murry) عن ارتباط اللغة الشعرية في هذا المقطع بالانفعال ودوافعه: «بأن العاطفة التى صُبّت في هذه اللغة ليست بالشىء الهين البسيط، إنها قوية مؤججة»^(٣). ومن أهم الظواهر البلاغية اللافتة في هذه المقطوعة الشعرية اعتماد (Hardy) على التقديم والتأخير، ولذلك فإن ميرى يرتكز على ما يثيره التقديم (inversion) من أحاسيس معينة

(١) J. Murry , ibid , p22

(٢) J. Murry , ibid , p22

(٣) J. Murry , ibid , p22

ويرجع كذلك: L.J. Butler في كتابه (Studying. T.Hardy) وحديثه عن أسلوب (Hardy) وخصائصه الفنية المميزة p38 وما بعدها.

تتوازي مع أحاسيس المبدع؛ خاصة في البيت الأول الذى ينتهى بعد التقديم والتأخير بصورة استعارية، والتي قال عنها ميرى: بأنها استعارة هائلة مروعة^(١). ولا تقف دينامية العاطفة في هذه الأبيات التي اختارها (Murry) على تلك الأمور، وإنما يُشير إلى الحركة الإيقاعية التي تجعل المتلقى يشعر ذاته بحركة الفعل اللغوى وإيماؤه؛ حيث يقول: «إن صوت الزمن وحركته يمكن سماعه من خلال الحركة التي شكلتها الجُمَل ذاتها»^(٢).

وأما عبد القاهر فقد اختار شطر امرئ القيس مثلاً من أمثلة التعبير العاطفى؛ حيث يمثّل هذا الشطر أهمية خاصة من المطلع الغزلى وأبعاده الإيانية، فامرئ القيس يظهر عاطفة مؤججة أيضاً بقوله:

*** قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل^(٣) ***

فيوجه عبد القاهر النظر إلى طبيعة التشكيل الفنّى قائلاً: «ونحن إذا تأملنا وجدنا الذى يكون في الألفاظ من تقديم شيء منها على شيء، إنما يقع في النفس أنه نسق إذا اعتبرنا ما توخى من معانى النحو في معانيها، فأما مع ترك اعتبار ذلك فلا يقع ولا يتصور بحال»^(٤).

ويقف عبد القاهر عند التقديم والتأخير في قول امرئ القيس باعتباره نسقاً؛ أى تشكيلاً فنياً خاصاً يعمد إليه المبدع ذاته؛ فيقول: «ذاك لأنه إنما يكون تقديم الشيء على الشيء نسقاً وترتيباً، إذا كان ذلك التقديم قد كان لموجب أو جب أن تقدم هذا ويؤخر ذاك»^(٥). فالتقديم والتأخير في قول امرئ القيس (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) جاء في أول القول تماماً، كما جاء عند (T.

(١) J. Murry , ibid , p23

(٢) J. Murry , ibid , p28

(٣) عبد القاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز، ص ٤٦٨.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، نفسه، ص ٤٦٨. ونفهم من قول عبد القاهر أن ترتيب معانيك من ذكرى حبيب ومنزل كان في تقديم جواب الطلب مباشرة.

(٥) عبد القاهر الجرجاني؛ نفسه، ص ٤٦٨. وينظر: الباب الخاص بموضوع التقديم والتأخير وأهميته لدى عبد القاهر؛ الدلائل، من ص ١٠٦ وما بعدها.

(Hardy) ويشير عبد القاهر إلى الضرورة الفنية الداعية لهذا التركيب النسقي الخاص، إنه نسق أسلوبى معين تدفعه ضرورة داخلية بفعل القوة الانفعالية، إنه داعى النظم الخاص بالشاعر؛ أى الأسلوب الخاص الذى حرّكه الفعل العاطفى، فجاءت التراكيب بأشكالها هذه من خلال علاقتها الفنية، ومن خلال ذلك تبدو الملامح الذاتية، فالكلمات وتراكيبها عند عبد القاهر لا تُحدث تأثيراً إلا إذا كانت مرئية بنسق خاص بها، أى ترتيب معين^(١).

إن العاطفة تصب بقوتها فى مواد التعليق لتصنع أنساقاً خاصة بأشكال تدافعية للانفعالات الداخلية لدى المبدع، وتلك رؤية عبد القاهر ذاتها، فعملية الإبداع الأدبى ليست إلا عملية تفاعل الجانب العاطفى داخل المبدع نفسه^(٢). وإذن فالتراكيب والصور والحركة الإيقاعية كلها أمور داخلية تحدث بفعل الفوران الانفعالى لتبدو مشكلة فى أسلوبه الخاص. ومن هنا تظهر إشارة (Murry) إلى حركة الاستعارة فى مقطوعة (Hardy) بأنها نتاج هذا الفعل^(٣). أى نتاج محتوم للتصارع الداخلى المنظم تجاه مسارب الشكل الأسلوبى، فالاستعارة فى قول الشاعر (drew and more me nump and marching time)^(٤) جاءت نتيجة لحركة التراكيب بعلاقتها التأليفية النابع من عاطفة التشدق^(٥)، فهى نتاج لذلك. وهذا نفى القصد الذى أشار إليه عبد القاهر الجرجانى عند تعليقه على قول كُثِيرَ عَزَّة :

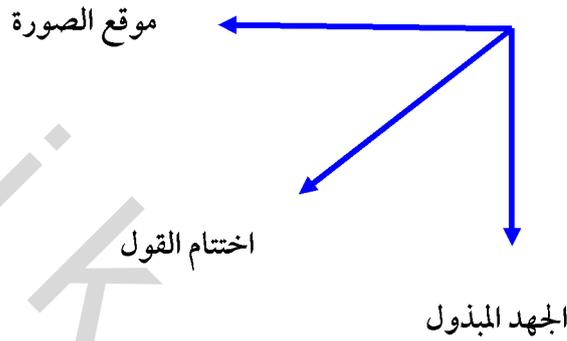
- | | |
|----------------------------------|-------------------------------|
| ١- ولما قضينا من مئى كل حاجة | ومسح بالأركان من هو ماسح |
| ٢- وحُمّت على ظهر المهارى رحائنا | ولم يُنظر الغادى الذى هو رائج |
| ٣- أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا | وسالت بأعناق المطى الأباطح |

فحركة الأبيات - هنا - هى حركة النفس (نفس كُثِيرَ عَزَّة)، وهى انعكاس لحالة الركب

(١) يُنظر: K. Abu Deep & Ljrycuse Theorypoetic image, London 1979, p27.
 (٢) K. Abudeel, ibid, p29
 (٣) J. Murry, ibid, p23
 (٤) J. Murry, ibid, p23
 (٥) عبد القاهر الجرجانى؛ أسرار البلاغة، ص ٢٢.

كله وشعوره بعد انتهاء مراسم الحج الذى كان يمتد شهوياً، يبدلون فيها طاقاتهم ويتشوقون فيها لأهليهم، ومن هنا ينبئ عبد القاهر إلى موقع الاستعارة التى اختتمت بها الأبيات قائلاً: «ثم راجع فكرتك، واشحذ بصريتك، وأحسن التأمل، ودع عنك التجوز فى الرأى، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً، إلا إلى استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها»^(١).

تلاقى رؤية عبد القاهر مع ميرى فى



فالتصوير قيمة المبدع وقدرته المميزة، وبهذا يصبح الشعر شعراً؛ كما يقول ابن رشد معلقاً على هذه الأبيات: «وإنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله: (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح) يدل قوله تحدثنا ومشينا»^(٢). ولهذا أشار النقاد إلى علاقة الصورة فى هذه الأبيات مع دواعى الشعور عند قائلها - «فإن فى الشعر شيئاً غير الألفاظ والمعانى الذهنية، وهو الصور الخيالية وما تنطوى عليه من دواعى الشعور»^(٣). إن تنبيه عبد القاهر إلى قيمة صورة كُتِبَ عَزَّةً فى أبياته يتفق مع نظرة النقد الحديث ذاته التى تعتبر الصورة عنصراً فعالاً فى الإبداع الشعرى نفسه^(٤).

(١) نفسه، ص ٢٢.

(٢) أبو الوليد بن رشد؛ تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر، تحقيق وتعليق: محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١م، ص ١٥٠.

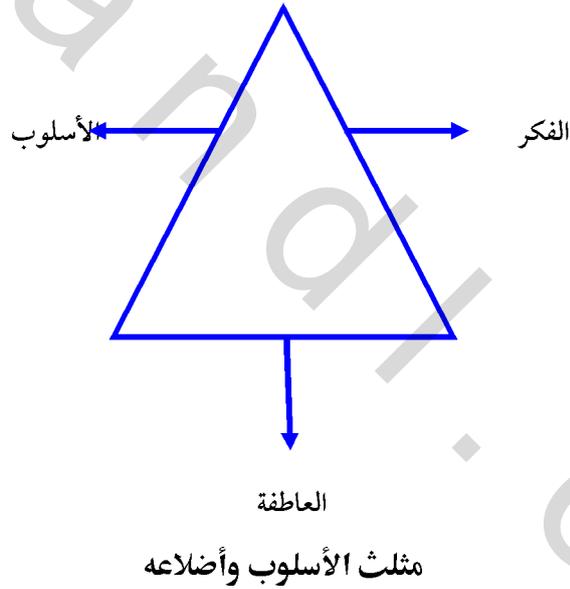
(٣) عباس محمود العقاد؛ آراء فى الآداب والفنون، بيروت - لبنان، ١٩٦٦م، ص ٧٧.

(٤) K. Abudeel, Ibid, p65
وانظر أيضاً: قول أحمد عبد السيد الصاوى عن المنهج الخاص لعبد القاهر فى تحليله لهذه الأبيات فى كتابه «النقد التحليلى عند عبد القاهر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩م، القاهرة، ص ١٣٦.

وإذا كان (J. Murry) قد فطن إلى قيمة الحركة التركيبية في أبيات (Hardy) حيث يسمع أصوات الزمن نفسه من خلال حركة الجُمْل (١)، فإن الجوانب الإيقاعية في قول (كُثَيِّرٌ عِزَّة) توحى بالحركة ذاتها، ولكأننا نسير معه في رحلة العودة هذه من خلال تراكيبه الدالة على ذلك.. ويربط عبد القاهر حركة الإيقاع بجوهر العمل الإبداعي من حركة الأفكار ذاتها، فالإيقاع - عنده - هو سلامة الحركة التأليفية ذاتها في سياقها وتعليقها (فالسباق عند عبد القاهر شحنة الانفعالات المحركة عند البديع) (٢).

(الأفكار)

وهذه الوحدة امتداد للوحدتين السابقتين من حيث تماسك عناصر الأسلوب بشكل عضوي ملتحم، فليس ثمة فصل بين الفكر والعاطفة واللغة (الأسلوب)، إنه المثلث الأسلوبى الذى يؤكد عبد القاهر الجرجاني و جون ميرى...

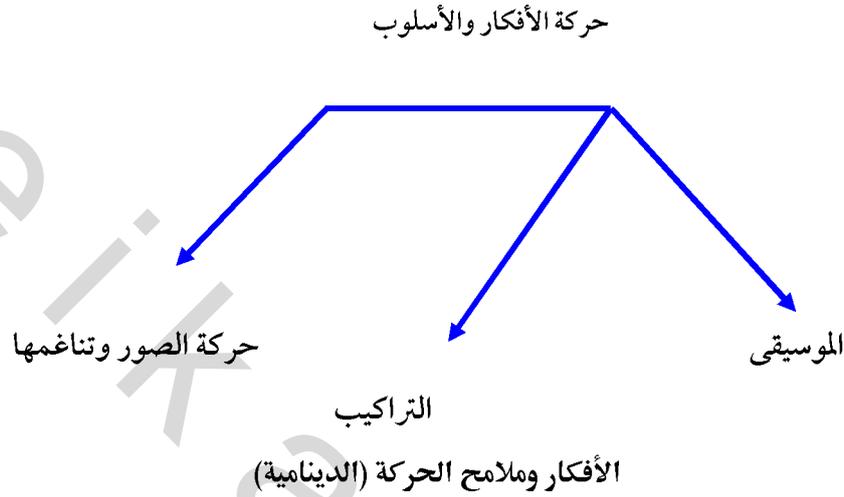


J. Murry, the problem of style , p24

(١)

(٢) يُنظر: محمد زكى العشماوى؛ قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث، ص ٣٠٠.

إن أضلاع هذا المثلث متساوية ومتلاقية في نسقٍ عضوي موحد، فليس هناك ضلع يطول على الآخر، ولهذا تكوّنت الوحدة الدالة على عناصر الإبداع، فعلاقة الأفكار بالأسلوب تظهر من خلال (ديناميته) الخاصة، وتتكون أبعاد هذه الدينامية في تحرك الإيقاع، وفي تناغم الصور وتناسقها وترابط التراكيب...



وفي مجال هذه العلاقة الوشائجية بين الأفكار والأسلوب رأينا دعوة (أ. تشيتشرين) من خلال هذا البحث إلى الاهتمام بتوليد الدينامية النشطة للكلمة؛ وذلك من خلال سياقاتها، وكذلك توليد الدلالات المشتقة منها، وهذه هي الفكرة التي أكدها عبد القاهر، وهي الموضوع الأهم في دراسات علم اللغة الحديث الذي ينحو تجاه اللغة الفنية - «فاللغات تمثّل بالنسبة لنا أكثر من كونها مجرد أنظمة لنقل الأفكار، فهي أكسية غير مرئية تكسو أرواحنا وتسبغ على تعابيرها الرمزية شكلاً مهيباً سلفاً. وحين يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية نسميه أدباً»^(١). وبهذا القول ربط ساير ربطاً وثيقاً بين اللغة ودلالاتها وبين الفكر والعاطفة، وحين تمثّل اللغة هذه الثلاثية فإن التعبير - على حد قوله - سيصبح بعيداً عن الاعتيادية ومتجهاً إلى الأدب، وبذلك يحقّق ساير رؤيته الانطلاقية اللغوية التي لا تقف عند حد الأنظمة المرتبطة

(١) إدوارد ساير؛ اللغة والأدب، ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبي»، ص ٢٩.

بالأفكار البعيدة عن الجانب الشعوري الإيمائي.

ويوضّح كلّ من (وارين، ورينه ويليك) هذا الرأي قائلين: «بأن اللغة هي، وبالحرّف الواحد مادة الأديب، ويمكن القول أن كل عمل أدبي مجرد انتقاء من لغة معينة»^(١)، وهذا الانتقاء تحكمه دوافع وأبعاد فكرية معينة؛ حيث تتحول اللغة العامة إلى لغة خاصة، ولكن هذه اللغة الخاصة تعد جزءاً مهماً من التاريخ العام للغة، وهذا ما أشار إليه (أ. ف. بانيون) في كتابه «الشعر الإنجليزي واللغة الإنجليزية»؛ عندما قال: «إن الأدب جزء من التاريخ العام للغة»^(٢). وبذلك فإن الملامح اللغوية الخاصة تشكّل تاريخ اللغة لما لهذه الملامح من إضافات خاصة لمجال الدراسة اللغوية بحقوقها المعروفة، وهذا أمر استنتاجي أُشير إليه.

وتطويع اللغة لأفكار المبدع تنتج هذا النشاط الدينامي غير المتوقف الذي يمد علم اللغة بحقول متوالية غير متوقفة، ولهذا قال (بيير جيرو) عن هدفه الأساسي لكتابه (الأسلوب والأسلوبية): «تبقى الأسلوبية كما نتصورها، وكما وصفناها في هذا الكتاب، دراسة للتعبير اللساني»^(٣). وهذه هي الوظيفة العملية للأسلوبية التي هي - في المقام الأول - ممارسة عملية، وأما الأسلوب عند (جيرو) فإنه - كما يقول -: «أما كلمة أسلوب، إذا أردت، إلى تعريفها الأصلي، فهي تعنى: طريقة التعبير عن الفكر بواسطة اللغة»^(٤). إنَّ عبد القاهر في نظريته للنظم يعتبر الفكر عملية دينامية منظمة له (للأسلوب)، فالكتابة الجيدة كما يقول (فونتين) هي: التفكير الجيد^(٥). فحركة الكتابة الجيدة تتمثل في موسيقاها وتراكيبها وصورها، وكلها عناصر ربطها عبد القاهر - كما رأينا - بأبعاد الفكر ونشاطه المنتظم، بل إنه مثلَّ لسوء الفكر واختلاطه

(١) أوستن وارين ورينه ويليك؛ نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين الصبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق - سوريا، ١٩٧٢م، ص ٢٢٣.

(٢) أوستن وارين ورينه ويليك؛ نفسه، ص ٢٢٣.

(٣) بيير جيرو؛ الأسلوب والأسلوبية، ص ٦.

(٤) بيير جيرو؛ نفسه، ص ٦.

(٥) بيير جيرو؛ نفسه، ص ٢٢.

بيت الفرزدق، وكان تعليقه عليه إشارة نقدية بارعة ترى عضوية العمل الفنى ووحده وتربط زواياه بخطوط قوية.

وتمتد مساحة المقارنة بين عبد القاهر والنقد الغربى الحديث؛ فهذا (بوفون) يرى أثر الأفكار فى عمق الأسلوب، وتلك نظرة عبد القاهر القائلة: بنظم الفكر أولاً قبل نظم الكلم.. أى أن الأفكار لديه تشكّل عمق الأسلوب، وهذه نظرة (بوفون) ذاتها؛ لأن الأسلوب - عنده - ليس إلا النظام والحركة، وهذا ما نضعه فى التفكير^(١). فرؤية عبد القاهر النظامية قد استوعبت مساحات شاسعة من الرؤية الأسلوبية الجديدة.

ومن هذه المساحات تنداح دائرة مهمة أشار إليها عبد القاهر وتابعه بعد ذلك جون ميرى؛ ونقصد بهذه الدائرة دائرة النحو والفكر. فالجملة النحوية والتركيب النحوى ليس إلا تركيباً فكرياً فى الأساس، وتلك دائرة قد بلورها عبد القاهر، وقدّمها ناضجة - «حيث يمثل عبد القاهر محور المشهد الأخير من سلسلة الجهود السابقة عليه فى دائرة النقد، أو دائرة النحو والبلاغة»^(٢).. فقد بلور عبد القاهر الخطوات النقدية النحوية بعد استيعاب وفهم، ويقف جون ميرى فى هذا المكان مع عبد القاهر فى مجال النقد الحديث؛ حيث ربط بين النحو والبلاغة فى دائرة التطور النقدى الجديد. فالأسلوب عنده ليس إلا تشكيلاً نحوياً دلالياً، وهذا أمر حققه عبد القاهر الجرجانى ورأيناه بأبعاده فى بحثنا هذا.

إنّ ساحات الالتقاء بين عبد القاهر الجرجانى والنقد الحديث تمتد وتتسع وتنداح دوائرها بشكل كبير، وهذه الدراسة ليست إلا زاوية بسيطة أو حلقة من حلقات عديدة يجب متابعتها، حيث تبقى نظرية عبد القاهر الجرجانى مجالاً خصباً للمقارنة فى ميدان الدراسة الحديثة، وإذا كنا قد وجهنا جهودنا فى هذا العمل للمقارنة بين عبد القاهر وعالم لغوى بلاغى هو (جون ميرى) بشكل أساسى، حيث احتاجت الدراسة إلى توسيع دائرة المقارنة لتتسع لآخرين التقوا

(١) نفسه، ص ٢٢.

(٢) محمد عبد المطلب؛ قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى، ص ٥٢.

مع الناقلين، فإن هناك دراسة جادة قُدمت للمكتبة النقدية الحديثة قارنت بين عبد القاهر ونوام تشومسكى؛ وهي تُعدُّ خطوة ريادية مهمة تؤسس لانطلاق خطوات أخرى. إنَّ هذه الدراسة هي قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني^(١).

(١) هذه الدراسة قُدمها محمد عبد المطلب، ونشرتها عام ١٩٦٥م الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغجان.