محاضرات في مادة : تحليل الخطاب النقدي

خاصة بطلبة الماستر في السداسي الثاني

2019- 2020

الجانب التطبيقي

تتمة للمحاضرات النظرية السابقة

بقلم أ.د محمد عباس

يراجع كتاب الدكتور محمد عباس

الأبعاد الإبداعية (في الدراسة النقدية)

يقوم النقد الأدبي في كل عصر على الدعائم الحقيقية التي تكفل له المعايير المساعدة على استنطاق النص الأدبي ، واستكشاف أسراره ، ومكوناته التعبيرية والجمالية ، كما يقوم كذلك بطرح أسئلة حول طبيعة المواجهة والتعامل مع هذا الأثر الأدبي ، ومن هذه الأسئلة مثلاً : (النص الأدبي من أين وإلى أين ؟)[١] .

فقد قرّر النقاد استحالة تحديد عظمة الأدب على أساس المقاييس الأدبية وحدها ، ورأوا أنه لا بد من إدخال اعتبارات أخرى ، ومنها القيم الأدبية الخالصة ، كالاهتمام الإنساني ، وصلة الأدب بالدين وربطه بالفلسفة الجمالية والأخلاقية[٢] وغيرها .

ولعل هذه القضايا هي السبيل الوحيد في عملية الاقتراب من النص الأدبي ومن صاحبه ، لأن محاولة تفهم الإبداع الفني أو نقده[٣] تعد في حقيقتها عملية معقدة ، وقد ربطها بعضهم بالجوانب النفسية التي يستعصي إدراك حقائقها ، وهي تتعلق بذات المبدع نفسه ، حيث صرح أقرب المختصين في الميدان النفسي وهو (فرويد) حينما حاول دراسة الجوانب الفنية في أعمال (ليوناردو دافنشي) فقال : إن التحليل النفسي .. لا يستطيع أن يدرس الإنسان من حيث هو فنان ، وليس في قدرته أن يطلعنا على طبيعة الإنتاج الفني ، وأنه هو في دراسته دافنشي لم يدرس الفنان من حيث هو فنان بل درسه من حيث هو إنسان[٤] .

---

(١) يقول الدكتور عبد المالك مرتاض : « من السذاجة ... أن يزعم زاعم من الدارسين مهما تعمقت تجربته ... ودامت ممارسته لتحليل النص الأدبي أنه قادر كل القدرة على وضع قواعد تضبط دراسة هذا النص ، وتستخرج كنوزه وتكشف عن خفاياه » .
انظر : د. عبد المالك مرتاض : النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ٤٩ ؟ الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية ١٩٨٣ .

(٢) انظر : د. محمود الربيعي ، حاضر النقد الأدبي ٥٨ ـ ٥٩ ، مصر دار المعارف ط ١ ، ١٩٧٥ .

(٣) ومما قيل في هذا الموضوع : « إن نقد الشعر أصعب من نظمه » ، انظر : الخطيب التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ٢/١ ، تحقيق د. محمد عبدو عزام القاهرة ط ١٩٦٤ .

(٤) مصطفى سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ١٩ ، مصر دار المعارف ١٩٥١ .

ولذلك كانت قابلية الإعجاب بالإبداع الفني شيئاً يستمده المتلقي من استعداده الذوقي الخاص به موهبةً واكتساباً ، في حين تبقى محاولة تفسير سرّ هذا الإعجاب عملية نسبية أمام كل تجربة .

من هذا المنظور يحاول البحث أن يساير موقف عبد القاهر النقدي في دراسته للأبيات الشعرية الآتية ، ويستظهر دلائل الإعجاب عنده مع جمهور الدارسين الذين سبقوه في مناولة هذه الأبيات بالاستحسان ، كما يجتهد البحث في إثارة تعليلات أدبية وملامح نقدية ربما تعطي إضاءات تنويرية لمنهج عبد القاهر الأدبي ، وتقدم إضافات جديدة في عملية التفهم للموروث النقدي العربي .

يقول الشاعر :

ولّما قَضَيْنَا من منًى كُلَّ حاجَةٍ ومسَّحَ بالأَرْكانِ مَنْ هُو ماسِحُ
وشُدَّت على دُهْمِ الْمَهَارى رِحَالُنا ولم ينظرِ الغَادي الّذي هو رَائحُ
أَخذْنا بأَطْراف الأحاديث بَيْنَنَا وسالَتْ بأَعْنَاقِ الْمطيِّ الأَبَاطحُ

إن قراءة نقدية متأنية لهذه الأبيات قد تستجلي بواعث الاستحسان فيها ، وتساعد على استلهام كوامن الجمال التي تنطلق بها نبرات الشاعر في البناء الفني ، للأبيات التي استحكم فيها نسجها ، وأحدثت في المتلقي استجابة ذات وقع خاص على مر العصور الأدبية[٥] ، وتؤثر في نفسه لتأسر تسليمه الكلي فيستوحي منها نبضات الفن في عالم الإبداع .

---

(٥) تنسب هذه الأبيات إلى كثير عزة ، وإلى يزيد ابن الطثرية ولعقبة بن كعب بن زهير ، ونصيب والمضرب ، انظر : عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة تحقيق هـ . ريتر ٢١ .
ما من دارس لهذه الأبيات إلا وقد يستذوق حسنها وجمالها ، انظر : ابن قتيبة الشعر والشعراء ٩/١ - ١٢ ، وابن جني الخصائص ، وأبو هلال العسكري كتاب الصناعتين ٤٢ ، وقدامة بن جعفر نقد الشعر ٣٣، ٣٤ ، وابن طباطبا عيار الشعر ٨٤ ، ٨٥ ، وغيرهم .

وقد يستأنس الدارس إلى استنباط هذه البواعث ويرجعها إلى أمور منها :

١ ـ الخصوصية .

٢ ـ الانفرادية .

٣ ـ المعمارية الفنية .

٤ ـ التوافق المعياري .

الباعث الأول : الخصوصية

ويمثلها المشهد العام الذي تعرضه الصورة الفنية كلوحة حية تتحرك فيها الروح العربية بمعتقداتها ، وعاداتها ، وبملامح بيئتها ، فترسم عليها الذكريات الخالدة ، وما تمليه إيحاءات الألفاظ والمعاني في قوله :

(قضينا ، مسح ، شدّت ، أخذنا) في طي الماضي ، والتلذذ بالمعاناة النفسية بشقة البعاد (سالت ، المطي ، الأباطح) ولذلك كان السر كامناً في تعليق عبد القاهر في البعد النفسي الذي ينظر له بقوله :

« ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »[٦] .

الباعث الثاني : الانفرادية

وتمثلها المسحة الروحية الدينية التي يستجيب لها الحس العربي دون غيره ، والإحساس أصل وغاية بذاتها في العمل الفني ومهمة من مهام المبدع حتى يحدث صورة

(٦) عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ١١٨ .

ويقول بنديتو كروتشي الإيطالي : « إن الأصل في العمل الفني هو الإحساس ، وأما الأصل في العلم فهو الفكرة .. وهذا هو الفرق بين الكاتب الفنان والكاتب غير الفنان » ، انظر رشاد رشدي مقالات في النقد الأدبي ٥٧ ، القاهرة مكتبة الأنجلو المصرية ط ١ ١٩٦٢ .

تجسم هذا الإحساس وتثيره في نفوس السامعين ، وقد انسجم هذا الحس بالملاءمة والطواعية مع شاعرية اللغة العربية ، فلو ترجمت هذه الأبيات ، فرضاً ، إلى لغة أخرى لفقدت الكثير من هذه المؤثرات الأصيلة ، ولما كانت قد حافظت على جلال الوقع النفسي الذي يثيره هذا الأداء الفني في وجدان الإنسان العربي حتى يستجيب له تلقائياً بالفطرة البيئية والصورة الحالمة في فيافي الصحراء ، وأعناق المهاري ، وأهداب الكعبة كل هذه المعاني التي ترسمها الألفاظ تنسجم مع سيكولوجية المتلقي العربي بصدق وواقعية ، وأمان مطلق .

فليس من غرابة أن ارتبط هذا التصور للأبيات بما يمليه منهج بعض النقاد الغربيين في وصفهم للشعر الغنائي العربي على أنه نمط من المذهب البدوي[٧] ، وهو في اعتبارهم فن مستقل بذاته عن آداب الأمم الأخرى ، فهو لذلك ، يتفرد في خصائصه وألوانه تفرداً يكاد يكون كاملاً ، ويعبر عن عبقرية هذا الإنسان البدوي الذي يستمد مثله وأخيلته وطبيعة لغته من صحرائه التي تحيط به ويغرف منها أفكاره وألفاظه ، لأن أثر هذه اللغة المعبرة من آثار البيئة العربية وأداتها المميزة لطبائع الجنسية في بساطتها ووضوحها وصفاء وجدانها ، وهي مواصفات موقوفة على البيئة العربية بقيمها الروحية وعلى نمط نشاطها الحيوي .

وقد تنبه إلى هذه المواصفات الدارسون الغربيون ومنهم شارل بلا الذي يقول : « فإن العربي الذي يحتفظ بتقاليد شعرية قديمة ، وهي كل ما يُكوّن القاعدة الجوهرية لنشاطه الأدبي »[٨] .

وأما ما يتعلق بمسألة التوظيف الشعري للمعاني الدينية من شعائر وعبادات ، فهو

---

(٧) انظر : Nicholson R. A. A Literary of the Arabs Cambridge- University Press 1956 p. 256, 21

قال أبو عمرو بن العلاء في هذا الصدد وهو يتحدث عن المذهب البدوي : « فتح الشعر بامرئ القيس وختم بذي الرمة » . انظر ابن خلكان وفيات الأعيان ١٨٨/٣ ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد القاهرة مطبعة السعادة ١٣٦٧ ـ ١٩٤٨ .

(٨) Charles Pellat: Langue et littérature Arabe p: 227.

وجدان تمليه القيم الشعورية ، وتفرضه على الشاعر كمزاج حيوي إرادي يقوي الذاتية في جو من الانقياد البيئي وما يحيط به من معاني الوجود المرتبط بالحب والانتماء .

وهو توجه طبيعي في الذات العربية ، وهو سمة من مظاهر الوعي الذاتي وقد التفت النقاد الغربيون إلى هذا الارتباط الديني ، وفرضوه في بعض الأحيان معياراً رئيسياً في تقويم الشخصية المسيحية من خلال الوظيفة الأدبية ، ومدى تأثيرها في المتلقي وتوجيهها الالتزامي كما يريده رواد الأدب الأوربي ونقاده كرأي (ت . س . إليوت) .

« إننا لكي نحكم حكماً أدبياً علينا أن ندرك شيئين اثنيين في وقت واحد : ما نحب ، وما ينبغي أن نحب ، قليل من الناس من تصل به نزاهته ليعرف أياً منهما ، الأول يعني معرفة ما نشعر به حقاً ، والذين يعرفون ذلك قليلون ، والثاني ينطوي على معرفة ما ينقصنا ، ويكفي أن نفهم ما ينبغي أن نكون ، مالم نعرف ما نحن ولا نعرف ما نحن مالم نعرف ما ينبغي أن يكون »[٩] .

وقد بحث إليوت هذه التساؤلات الفلسفية في مجال الذاتية التي هي أعلى درجة في إثبات الشخصية وقد قرر ذلك بقوله :

« إن هذين المظهرين من مظاهر الوعي الذاتي ، معرفة ما نحن وما ينبغي أن نكون ، يجب أن يسيرا معاً »[١٠] .

فالربط بين دلالات الحضور والانتماء الجنسي والعقائدي غير خفي في العمل الأدبي سواء أكان عند المبدع أم عند المتلقي ، ولا سيما القارئ الذي يُعدّ المعنى والمقصود الأول في استقبال ومواجهة الرسالة الأدبية ، بالإضافة إلى نمط استجابته سواء أكانت بالرضى

---

(٩) ويلبريس سكوت : خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ٥٨ ، ترجمة عناد غزوان ، مرجع سابق .

(١٠) المرجع نفسه ٥٨ ، وانظر غايتان بيكون : آفاق الفكر المعاصر ٤٥٥ ، بيروت منشورات دار عويدات ، ط ١ ١٩٦٥ .

والموافقة أم بالسخط والمخالفة ، مما دفع إليوت إلى التصريح بتوجيه هذه الاستجابة ومبادئها المشروطة داخل الأهداف الذاتية :

« إن من واجبنا كقراء للأدب ، أن نعرف ما نحب وإنه من واجبنا كمسيحيين وكقراء للأدب أن نعرف ما ينبغي أن نحب .. إن ما أراه فرضاً على جميع المسيحيين هو واجبهم في الاحتفاظ بقواعد ومعايير للنقد أرفع من تلك التي يلتزمها باقي العالم ، وإننا بموجب هذه القوانين والمعايير يجب أن نختبر كل ما نقرأ »[١١] .

فالشاهد من هذا النص الذي يصدر عن شخصية أدبية لها وزنها في عالمية الأدب يؤكد ظاهرة الارتباط بالانفرادية التي ظلت تميز كل أدب عن غيره من الآداب الأخرى ، ولا يهدف النص هنا إلى الاستدلال بقياس الأدب العربي واتجاهاته بالأدب الغربي فذاك رجع بعيد ، وإنما هي محاولة في المقارنة بإثبات قضية يكمن فيها أن مفهوم الذاتية لا يخلو من قومية أي أدب كان .

ولكن هذه الذاتية تلقي بثقلها في أعماق الإنسان العربي في طبعه المتوارث وتتوافق ومنهج عبد القاهر الذي يحققها بالنظرية والتطبيق في رصد المعنى الكريم[١٢] المنسوب إلى الذات العربية والمرتبط بها أشد الارتباط كقوله :
تتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه في كل جيل وأمة ، ويوجد له نص أصل في كل لسان ولغة وأعلى مناسبة وأنورها ، وأجلها وأفخرها ، قول الله تعالى : ﴿ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أَتْقَاكُمْ ﴾ [الحجرات : ١٣/٤٩] .

---

(١١) المرجع نفسه ٥٨ ، وانظر غايتان بيكون : آفاق الفكر المعاصر ٤٥٥ ، بيروت منشورات دار عويدات ط ١ .

(١٢) نص عبد القاهر معلقاً على بيتين بقوله : « معنى صريح يشهد له العقل بالصحة ، ويعطيه من نفسه أكرم النسبة وتتفق العقلاء .. إلخ » . انظر عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة ٢٨ ، ٢٢٩ .

وقوله عليه السلام :

« يا بني هاشم لا تجيئني الناس بالأعمال وتجيئوني بالأنساب »[١٤] . فالبحث في معنى الذاتية قائم عند عبد القاهر على عملية استقطاب العلائق والأسباب والمعاني التي تخدم الشخصية من منطلق انتمائها الذاتي ، سواء كان معنى دينياً أو من تقاليده ، ولا بد أن تكون هذه الأمور مسكوبة في جوانب تعبيرية عالية في النظم والأداء والسياق العام الذي تتوافر فيه المعاني مع قوة التعبير ، من هذا الجانب كان استحسان عبد القاهر للأبيات الشعرية وإعجابه بمعانيها ، ومن هذا الجانب أيضاً كان فهمه للمعنى على أنه كلية الإنجاز السياقي ، فهو يدرك الأثر في عمقه النفسي والشعوري ، وفي صورته المحققة ، وإذا كان عبد القاهر يقرر الرجاحة للمعنى ، فلأنه فهمه فهماً استيعابياً شمولياً وليس فهماً تجزيئياً[١٥] .

ومن هذه الزاوية يتجه الأساس النقدي في منهج عبد القاهر من عنصر الانطباعية إلى عنصر المعيارية على عكس ما يتبناه من كان قبله كالمبرد ، وابن قتيبة ، والعسكري الذين اعتمدوا المعيارية مرجعية نقدية ومنطلقاً ، واعتبروا الانطباعية نتيجة مرغمة لها في غياب الاحتكام إلى الذوق الأدبي السليم الذي قد يساعد على عامل الموافقة أو المخالفة في الرأي ، ويكاد جوهر الخلاف بين عبد القاهر وسابقيه ينحصر في هذا الموقف ، على الرغم من أن وفاءه للجهود النقدية السابقة يبقى قوياً لديه .

الباعث الثالث : المعيارية

ويمثلها المضمون المختوم بميسم رومانسي حدا بالشاعر إلى توظيف اللفظ المستلهم من المعجم الديني[١٦] الموزع بين الدلالات : (منى مسح الماسح ، الأركان) ...

---

(١٤) المصدر السابق ٢٢٩ .

(١٥) انظر عشراتي سليمان : أدبية الخطاب القرآني ٤١ ـ ٤٢ ، رسالة دكتوراه (مخطوط) مقدمة لمعهد اللغة العربية وآدابها ١٩٩٠ ـ ١٩٩١ .

(١٦) استمد الشاعر معجمه من الآيتين الكريمتين : ﴿ فَإِذَا قَضَيْتُم مَنَاسِكَكُمْ فَاذْكُرُوا اللَّهَ ﴾ [البقرة : ٢٠٠/٢] . وقوله تعالى : ﴿ ثُمَّ لْيَقْضُوا تَفَثَهُمْ وَلْيُوفُوا نُذُورَهُم وَلْيَطَّوَّفُوا بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ ﴾ [الحج : ٢٩/٢٢] .

كاصطلاحات تخصب المعاني المكملة للصورة الواردة في السياق والمحتفظة بالشحن النفسية في حدودية الزمان والمكان :

ولَمَّا قَضَيْنَا من منًى كُلَّ حاجَةٍ ومَسَّح بالأَركانِ منْ هُو ماسِحُ

..... وسالَتْ بأَعْناقِ الْمَطيِّ الأَباطحُ

كما تتمثل المعمارية في هذه المعزوفة الموسيقية من مقطوعة شعرية تكاد تؤلف مطلعاً من سينفونية مثالية بطيئة الحركة ، ومتوسطة الوجة ، استحكمت فيها جميع الآلات التي تتناسق وتنسجم مع عظمة المناسبة ورحابة الجو وصفاء النفس ، تسابيح الجمال ، وهو جمال فني كأداة مقصودة للتأثير الوجداني ، وكانت فيه المخاطبة لحاسة الوجدان الدينية بلغة الجمال الفنية : « والفن والدين صنوان في أعماق النفس وقرارة الحس ، وإدراك الجمال الفني دليل استعداد لتلقي التأثير الديني حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع ، وحين تصفو النفس لتلقي رسالة الجمال[١٧] . ولعل تفسير عبد القاهر لموطن هذا الجمال يأتي في قوله :

« وذلك أن أول ما يتلقاك من محاسن هذا أنه قال :

وَلَمّا قَضَيْنا من منًى كُلَّ حاجَةٍ

فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروضها وسننها ، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ ، وهو طريقة العموم ، ثم نبه بقوله ومسح بالأركان من هو ماسح على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر ، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، فوصل بذكر مسح الأركان ، ما وليه من الركاب وركوب الركبان ثم دل بلفظه (الأطراف) ، على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر ، من التصرف في فنون القول وشجون الحديث[١٨] .

---

(١٧) سيد قطب : التصوير الفني في القرآن ١١٧ ، بيروت ، دار الشروق دت .

(١٨) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ١٦ ـ ١٧ .

ومن الملاحظ ، أن عبد القاهر يسلك طريق الموافقة للسابقين في تحليله لهذه الأبيات ، ومنهم ابن جني الذي سبق عبد القاهر في إشاراته التفسيرية لبعض عناصر الأبيات ودلالاتها : (منى ، مسح ، أطراف الأحاديث) . ومن المؤكد أن عبد القاهر قد نقل عنه وتأثر به في موقفه من الرؤية الأدبية وفي إعجابه بالصورة الأدبية التي تقدمها الأبيات ، فالنص ذاته عند ابن جني بهذا القول[١٩] .

وكل منهما يقف عند جمالية النص بالتفسير الظاهري لمواطن الحسن في التعبير ، غير أن عبد القاهر يظهر مركزاً أكثر على الجوانب اللفظية والمعنوية التي أهملها الذين أنكروا وجودها في الأبيات ، كابن قتيبة الذي يرى في النص أنه مما حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة كبيرة في المعنى[٢٠] ، ولا يكتفي عبد القاهر بمطابقة الألفاظ للمعاني بل يذهب إلى أبعاد نفسية يوميء إليها في مفهومه .

بتحديد البيان من خلال مناقشته لجمال الأبيات من حيث النظم أو ما عبر عنه بقوله :

« حسن ترتيب تكامل معه البيان ، حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن » .

ويمكن تفسير ذلك بالجدول الآتي الذي يبين كيف تتم عملية الاستجابة لجمالية النص عند عبد القاهر من خلال حكمه على ثنائية اللفظ والمعنى .

حدود العبارة	وسيلة الاستجابة	غايتها
اللفظ	الأذن	السمع
المعنى	القلب	الفهم

(١٩) انظر ابن جني : الخصائص ٢١٧/١ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، وانظر الملحق .

(٢٠) انظر ابن قتيبة الشعر والشعراء ٩ .

لعله من خلال هذا الجدول يتضح جلياً موقف عبد القاهر من أنصار اللفظ الذي لا يوليه اهتماماً كبيراً بانفراد وبمعزل[٢١] عن ارتباطه بأجزاء الكلام وحملها للمعاني وعلاقته بالتركيب ، لأن عملية الفصل بين أجزاء الكلام ، أو بين اللفظ والمعنى مخلة بالقياس النقدي في تصور عبد القاهر ، لأن غاية اللفظ بمفرده لا تتجاوز حد السمع كما مر في النص ، ولأن حد غاية المعاني تكون في الفهم ، والعملية بهذا الشكل لا تتم إلا إذا حصل هذا التوافق الذي يبينه عبد القاهر نفسه :

« واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحدد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً »[٢٢] .

فعبد القاهر يقرر استحسانه لهذه الأبيات من خلال الصورة الأدبية العامة وما تكتنفه من صفاء المعاني مع الألفاظ ذات الدلالة الاستعارية التي منحت الصورة درجة من الحسية في التعبير والتقريب الذهني في قوله :

« هل تجد لاستحسانهم وحمدهم وثنائهم ومدحهم منصرفاً إلا إلى استعارة وقعت موقعها وأصابت غرضها »[٢٣] ، ويريد به قول الشاعر :

..... وسالَتْ بأَعناقِ الْمَطيِّ الأَبَاطحُ

فالاستعارة هي جوهر الإبداع الشعري ، وبرهان جلي على نبوغ الشاعر[٢٤] وهي مجال للتخييل ، وفرصة للناقد في تعداد الصور التي يتركها التوظيف الاستعاري كما فعل عبد القاهر بهذا التفسير الأدبي نيابة عن مقاصد الشاعر بقوله :

---

(٢١) انظر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ٢٩٥ ..

(٢٢) المصدر نفسه ٧٣ .

(٢٣) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ١٦ .

(٢٤) د . مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ١٢٤ .

« أراد أنها سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة ، وكانت سرعة في لين وسلاسة كأنها كانت سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها »[٢٥] ، فالصورة هنا حسية تتزاحم بالمشاهد التي تتفق مع التعبير ، بالإضافة إلى الاهتمام بالدلالات لميزة الأبيات كالحالة النفسية الخاصة التي تعرض فيها الانفعالات في لغة الشاعر والتأثير الإيقاعي وموسيقى الألفاظ وتناغمها ، على أنها متجاورات ، وأن التأثير متحرك ونشيط بين طرفي الإيقاع والمعنى[٢٦] .

فالتوافق بين المعنى في الأبيات وبين القافية والوزن أساس استرسال الشاعر زاد من حيوية الانفعال وحساسيته ومازج بين المشاعر العامة والمتلقي وأثار انتباهه وشده بإيقاعه[٣] ، والأمر في هذا الجانب مطروح بشكل تنظيري في النقد العربي القديم كضرورة من ضرورات الإبداع الشعري بقول ابن طباطبا :

« فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً وأعد له من ... الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه .. إلخ »[٢٧] . وذلك أن عملية الإبداع الفني تعد عملية معقدة على الرغم من بساطة صورة الأبيات ومشهدها التعبيري الظاهري الذي يلامسه المتلقي للوهلة الأولى في شكله الخارجي ، في حين قد يقف عاجزاً عن تفسير بواعث النشوة الروحية التي تغمره عندما يحاول استكشاف تجليات القيم الجمالية التي يحدثها الأثر الفني مستجلياً الإيقاع النفسي الذي لا يكون سوى نحت من تفاعلات داخلية في نفس الفنان ، وحركة دائبة في وجدانه وهي تقفز إلى مجال التعبير في لغة شاعرية مركبة من ذاتية الشاعر ودلالات الحدث ، ينسجم

---

(٢٥) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ٥٩ .

(٢٦) انظر د . فايز الداية ، علم الدلالة العربي ٢٢٢ ، النظرية والتطبيق ، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية ، الجزائر ، ديوان المبوعات الجزائرية ط٢ دت .

(٢٧) للمزيد من الاطلاع في هذا الموضوع انظر : ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ١٩٨ ، ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق طه الجاجري والدكتور محمد زغلول سلام ، القاهرة ـ المكتبة .

فيها الإيحاء مع تآلف الألفاظ وتقاسيم المقاطع الصوتية فالصور المترائية تملأ ساحة العرض الفسيحة : (الغادي ، الرائح ، الأباطح ، الجمل ، وسعة الزمن الذي لا تملؤه إلاّ أطراف الأحاديث المختلفة) كل هذا من أن المقاطع الصوتية[٢٨] تتوافق مع الجرس الموسيقي الذي تداعت له الأبيات كلها بالنغم الموحد في تقاسيمها في الوحدات[٢٩] .

أما الوزن وقد يكون ظاهرياً محسوساً ، وهو البحر الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيل

فهو مبني أصلاً على التتابع والموازنة والمقابلة في اطراد ملموس ، وأما الوحدات فقد تكونت في علم الكلمات وخواصها في الحجم والرسم والتعداد ، والحيز المكاني والزماني الذي تحدثه تموجات المقاطع الصوتية .

الدراسة الصوتية الإيقاعية :

الشطر الأول :

وَلَمّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ

إن الوحدات التي يتكوّن منها هذا الشطر ، تتباين في تشكيلها الصوتي من صامت ومصوت ، ومن وحدات دالة بين معجمية ونحوية ، ومحاولة البحث في جانب منها تُبَيِّنُ مدى خدمة هذه الأصوات في إضفاء المسحة الجمالية لها ، لما يوجد فيها من ائتلاف ، فالأصوات الدورية[٣٠] التي طبعت هذه الوحدات غير الدالة ، وتعاقبت فيها ، أكسبتها صبغة تمثلت في تواتر هذه الأصوات فجمعتها علاقات تفاوتت قيمتها

---

(٢٨) انظر : د . إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ١٥٩ ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٤ ، ط٦ .

(٢٩) انظر : Al- Lisaniyyat- Revue algerienne de linguistique, 1972 volume: 2N, 1p 21, ou en sort les etudes de physiologie phonatone par Guth.

(٣٠) انظر : Etienne Enirit: cours de phonetique acoustique p.p: 69, 70.

من وحدة إلى أخرى على مستوى وضعها في بنية هذه الوحدات واتحدت في الطابع الذي أكسبها (غنة) دورية غطى الخصائص الصوتية الأخرى[٣١] .

(فالميم) في كل من (لما) ، (من) ، (منى) في علاقة تبادلية مع هذه الوحدات ، نظراً لمجاورتها لغنة الإدغام والنون والتنوين .

و (النون) في كل من (قضينا) ، (من) .. (منى) هي بدورها في علاقة تبادلية .

أما (الميم) و (النون) في هذه الوحدات الدالة فهي في علاقة تفاضلية ، ولكل منها (غنة) توحد بينها في طابعها الصوتي .

و (التنوين) في كل من (منى) ، (حاجة) في علاقة تبادلية في مستوى الصيغة الوظيفية .

وفي علاقة تفاضلية مع (النون) في المستوى التحليلي نفسه ، ونلاحظ أن هذه الوحدات الصوتية تم توزيعها عبر الوحدات الدالة حسب نسق بنيوي ، ونسق تركيبي ، يمكننا بمساعدة العلاقات التي تربط هذه الوحدات الفارغة[٣٢] والتي لها هي وحدها ، (أي العلاقات) ، الوجود العلمي الذي يمكنها أن تكون بمثابة (الخصائص الموضوعية) من خلال الأعراض الصوتية[٣٣] من تحديد الجانب الجمالي ، وذلك باعتبار مستوى التعبير حسب ما ذهب إليه لويس هيالمسليف وذلك بالارتكاز على العلاقات التي تجمعها في إطار الوحدة النسقية (قضينا) ، (منى ، أنا) الدالة على جماعة المتكلمين وصوت النون في (قضينا) والتنوين وصوت النون في (منى) .

---

(٣١) انظر المرجع نفسه ، في القيم الخلافية الأخرى ، من جهر وهمس ودرجات الانفتاح .

(٣٢) انظر : Louis Hjelmslev: le langage traduit du danois par Michel olsen Paris edition de minuit 1971, p 35.

(٣٣) انظر : Gerard Guth: Contribution esperimentale à l-étude des attributs acoustique de la nasalitè S. N. E. D. p: 17, 1975.

والمقصود هنا تحديد الوحدة الصوتية والغنة الواردة فيها ، ويتجلى ذلك في التناوب الإيجابي[٣٤] الذي يحدث في السلسلة الكلامية من خلال التركيب الذي يخضع له هذا الشطر الأول من البيت ، وهذا لا يتأتى إلا باعتبار الموقع الذي تحتله هذه الوحدة التي تحمل الغنة بالنسبة لباقي الوحدات المكونة لكل بنية (مستوى الكلمة) وذلك بمراعاة الأصوات وتعاقبها ، ومدى تأثيرها وتأثرها ولما (ل + م + م) من حيث الصفة لـ (لثوي) + (م + م) شفوي + أنفي (من حيث المخارج) وتتمثل القيم الخلافية المميزة في أن (الميم) شفوي ، ويتصف بالغنة التي تمثل القيمة الخلافية بالنسبة لـ (اللام) ويحدث ذلك بمساعدة التجويف الأنفي ، ويشترك مع الميم في صفة الشفوية من حيث المخرج (الواو) الذي يجاور (لما) في (ولما قضينا)[٣٥] .

(قضينا) : و (النون) تحقق بتسرب الهواء من الأنف ، وهو الحيز الذي أعطى له طابعاً يميزه من الأصوات (الغنة) ويعتبر الممر الأنفي أقل البواني فعالية من حيث التلوين الصوتي[٣٦] .

وما يميز الغنة في هذه الوحدادات أنها أصلية في بعض ، كما هي الحال في الميم من : ولما (من منى) والنون من (من ، منى) .

وغنة وقتية تظهر وتختفي بحسب علاقاتها التركيبية كما هو الحال في النون من (قضينا) ففي (المستوى التركيبي) تحتل موقعاً خاصاً يعقّب / الوحدة الدالة المعجمية (قضى) ويجاورها ، أما بحسب محورها الاستبدالي فهي في علاقة تفاضلية مع باقي الوحدات الاستدلالية :

---

(٣٤) Bertil Malinberg: La phonetique. (Presse universitaires de France, p: 51.).

(٣٥) انظر : خليل إبراهيم العطية ، ٢٠ ـ ٢١ ، في البحث الصوتي عند العرب بغداد منشورات دار الجاحظ ١٩٨٣ .

(٣٦) انظر : Gerard GuthP Contribution esperimentale à lètude des attributs acoustique de la nasalité p:107.

الفعل	الضمائر المتصلة
قضيت	نا
	تُ
	تَ
	تِ

المحور التركيبي المحور الاستبدالي

والتنوين والغنة التي يحدثها في كل من (منى ، حاجة) غنة وقتية[٣٧] تخضع بدورها للعامل التركيبي بالعلاقة التي يحكمها من جهة التباين المكاني ـ بالنسبة للموضع والترتيب ـ فشغور ـ موضع (ال) التعريف بالنسبة للحد الاسمي يطبع الوحدة الدالة بغنة التنوين وظهور (ال) في الحد الاسمي يقتضي زوال الغنة بزوال التنوين .

وضع أل	الكلمة	ما يطبع الوحدة الدالة	المقتضى
شغور	حاجة	علامة الإعراب والتنوين	ظهور الغنّة
ظهور	حاجة	علامة الإعراب	زوال الغنّة

وكذلك الأمر عند استبدال المضاف إليه بالتنوين ، يقتضي بدوره اختفاء الغنة .

الاسم	الوضع الاستبدالي	المقتضى
حاجة	تنوين	ظهور الغنّة
حاجة	مُضاف إليه	اختفاء الغنّة

(٣٧) انظر : Hadj Salah Abderrahmane M: Linguistique arabe et linguistique genèrale essai de methodologie et dépisteurologoe de ILM Al ARABIYYA. Shéma génèrateur du nom.

أما الشطر الثاني من البيت :

ومسح بالأركان من هو ماسح

لعل ما يميز هذه الوحدات الدالة ، دورية الأصوات ، ودورية التلوين التي تصاحبها ، ويعتبر هذا التعاقب للأصوات هو المميز العلمي لموسيقى هذا الشعر ، بحيث ما إن تستتب ذبذبات الموجات الصوتية لترسخ على طبلة الأذن حتى تعاودها وتليها أصوات ، إما تشترك مع بعضها في الغنة وإمّا في المخرج أو الحيز .

المخرج : /م/ في (مسح ـ من ـ ماسح) .

/ن/ في (من ، بالأركان) .

ـ /س/ في (مسح ـ ماسح) .

ـ /ح/ في (مسح ـ ماسح) .

فكانت دورية الظهور الصوتي تمنح هذا الشعر مسحة موسيقية تتميز بالإيجابية الصوتية في السلسلة الشعرية على مستوى الوحدات الدالة وعلى مستوى التركيب .

ولّما قضَيْنا من منًى كلّ حاجةٍ

فالوحدة الدالة (حاجة) يشارك في بنيتها الوحدة الصوتية غير الدالة (ج) وتليها الوحدة الصوتية (ت) وتجاورها ، فكان التأثير نتيجة لهذا الترتيب والتجاور أن اعتمدت الجيم في صفة الهمس على صفة صوت (ت) فهي أصلاً مهموسة . ثم ينتقل مخرجها نحو الثنايا ـ لمعاقبة التاء لها مع انحباس النفس انحباساً كاملاً لتصبح في شدة (التاء) وهو نوع من التداخل يصل إلى حد الإدغام النسبي (إدغام خفيف) .

ـ ويظهر هذا الإدغام الخفيف في الشطر الثاني من البيت الموالي :

ولم ينظُرِ الغَادي الّذي هو رائحُ

ويتم هذا الإدغام الخفيف بين صوت الراء في (ينظر) وصوت اللام في (الغادي) وذلك لعاملين :

١ ـ لاقترابهما في المخارج .

/الراء/ من مخرج النون غير أنه أدخل في ظهر اللسان قليلاً لانحرافه إلى اللام (سيبويه ـ ابن جني ـ المفضّل)[٣٨] .

أما /اللام/ من حافة اللسان ، من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ما بينها وبين ما يليها من الحنك الأعلى مخرج اللام (سيبويه ـ ابن جني ـ المفضّل ـ النشر)[٣٩] .

وهي عند المحدثين من حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان[٤٠] .

٢ ـ أنهما يتحدان في الصفة ، فهما مجهوران ، لأن كلاً منهما صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ، ولا يكاد يسمع للراء حفيف ، أما عند المحدثين فالراء من أوضح الأصوات الساكنة في السمع ، فهي لهذا تشبه اللام ، والنون ، والميم التي تعتبر حلقة وسطى بين أصوات اللين والأصوات الساكنة ، وميزة هذا الإدغام أي الراء ، في اللام هو أن صفة التكرارية التي تميز الراء وتخصّها بها ، وهي الصفة الإيجابية التي تكسبها من مقابلتها بصوت اللام تسقط منها ، وتصبح غير مكررة ولذلك تعتبر هذا الإدغام خفيفاً[٤١] .

أما في البيت الثالث :

أَخذْنا بأَطراف الأحاديث بَيْننا وسالت بأَعْناقِ الْمَطيِّ الأَباطحُ

---

(٣٨) انظر : إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ١٣٠ .

(٣٩) المرجع نفسه ١٣٠ .

(٤٠) Bertil Malinberg la phonetique (presses univer- 51). sitaires de France: p.

(٤١) انظر : إبراهيم أنيس ، المرجع السابق ١٧٩ .

نلاحظ في تجاوز الأصوات (ف) من أطراف وصوت (اللام) من الأحاديث (ف+ل) يقتضي انتقال الصوت من مخرج من باطن الشفة السفلى ، وأطراف الثنايا العليا إلى حافة اللسان من أدناها إلى منتهى طرف اللسان ، وهو انتقال إجباري اقتضاه الترتيب والمجاورة على مستوى البناء التركيبي ، والدورية الصوتية تستمر على مستوى كل البيت ، حيث نجد أن البنية التركيبية تستدعي انتقال الأصوات من وحدة ، أي ، من مخرج إلى آخر .

/بأعناق المطي/ يوجد (ق) في ترتيب يعقبه (اللام) ويجاوره ويتحقق هذا الانتقال من (ق) الذي يتحقق من أقصى اللسان وما فوقه من الحنك الأعلى ، لينتقل إلى مخرج (اللام) أي إلى حافة اللسان ومنتهى طرفه .

وكذلك الأمر بالنسبة لـ (المطي الأباطح) تجاور (ي) و (اللام) فخرج (الياء) من وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى إلى مخرج (اللام) إلى حافة اللسان ومنتهى طرفه ، وما يميز البيت انتقاء الأصوات الشديدة والمجهورة (الطاء) ، (القاف) وتأثيرها في بعض الأصوات الرخوة وتفخيمها في النطق لمجاورتها لصوت مفخم كما هو الحال في (أباطح) وقد حذر القراء من هذه الظاهرة من نطق الباء رخوة[٤٢] ، وهي في الأصل الباء المستبدلة من الرخوة التي تأثرت لمعاقبة الصوت المفخم لها وهي لا تمثل قيماً خلافية أثناء تقابلها لأنها في علاقة تبادلية مع القائمة الاستبدالية .

وتلوين هذه الأبيات ، بهذه الصبغة الموسيقية يعتمد في جزء كبير على عدد المصوتات التي صاحبت هذه الصوامت في ترداد دورية ، ومن جهة إحصائية نجد في الأصوات الساكنة التي يتوقف فيها النفس[٤٣] عدداً محدوداً مقارنة بتلك الدورية[٤٤]

---

(٤٢) انظر ابن الجزري ، النشر في القراءات العشر ٢٢٠/١ .

(٤٣) انظر : Simone Delesable et Paule guvarch: Linguistique générale une introduction. p: 86, 87, 88.

(٤٤) انظر : Etienne Emirit: Cours de phonetique acoustique P.P: 177, 205.

التي أكسبتها الطابع الملون ، وكذلك الائتلاف الصوتي الذي صاحب القافية : (ماسح) ، (رائح) (الأباطح) فكان الانسجام الصوتي يسهل التفاعل معها ، فأعطى الصورة التوافقية مع البواني التي حققها .

الباعث الرابع : التوافق المعياري

وهو ما يمكن أن يكون من الأساس النَّقدي في تقويم جماليات النص الشعري ، وهو بطبعه تابع للحس الأدبي الموروث ، ومرتبط به أشد الارتباط في الشعور القاعدي كما أراده وثَبَّتَهُ الذوق العربي ، ونظر له النقاد القدماء على أسس انطباعية تحتكم إلى طبيعة هذا الذوق كمعيار من معايير الشعر ، وقد توافقت فيه عناصر الجودة ، والبساطة ، والوضوح ، والطبعُ ، وإلى غير ذلك من المقاييس التي اختصت بميزان الشعر ، وقد تناولها النقد الأدبي القديم في محور عمود الشعر[٤٥] ، ومنه كانت المفاضلة والموازنة وهذا حكم نموذجي من قواعده :

« وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأنّي وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه ، المستعمل في مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه ، فإن

---

(٤٥) أول من نظر لعمود الشعر هو المرزوقي ٤٢١ ، وحصره في سبع نقاط وهي :

١ ـ شرف المعنى وصحته .

٢ ـ جزالة اللفظ واستقامته .

٣ ـ الإصابة في الوصف .

٤ ـ المقاربة في التشبيه .

٥ ـ التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن .

٦ ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له .

٧ ـ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما .

انظر : المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ٩/١ ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٧١ هـ ـ ١٩٥١ م .

الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف وتلك طريقة البحتري »[٤٤] ، ولم يستطع المتأخرون من النقاد ومنهم عبد القاهر أن يخالفوا هذا النهج الذي رسمه لهم السابقون كخصائص يتزود بها القارئ المميز لجيد الشعر من رديئه ، بالإضافة إلى الأحكام النقدية الجاهزة التي ترد بهذا التوجيه النقدي : « النهج المعروف والسنن المألوف وكقولهم فهذه هي الطريقة المعروفة في كلام العرب وغيرها من العبارات القياسية كقول الآمدي : في تقويم شاعرية البحتري :

« أعرابي الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف »[٤٦] .

ونظراً لهذا الاهتمام بالتوافق المعياري الذي استجود بهذه الطريقة فقد سار على نهجه كل من استجاب إليه بالطواعية والاقتناع أو بالقسر[٤٧] والاكتساب للتعليم الذوقي في مجال المذهب اليدوي ، كما هو الحال مع الأبيات الآتية التي علق عليها القاضي الجرجاني مفضلاً إياها على شعر أبي تمام[٤٨] فيقول :

« ولكني ما أظنك تجد له من سورة الطرب وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الأعراب :

أقُولُ لصَاحبي والعيسُ تَهْوي ... بنا بيْنَ المَنِيْفَةِ فالضِّمارِ
تمتَّعْ من شَمِيم عِرارِ نَجْدٍ ... فَما بعدَ العشيَّةِ من عِرارِ

فهو كما تراه بعيد عن الصنعة ، فارع الألفاظ سهل المأخذ ، قريب المتناول »[٤٩] .

---

(٤٦) الآمدي : الموازنة ١/٤٠٠ .

(٤٧) المرجع نفسه ص٦ ، وقال عن أبي تمام : « شديد التكلف ، صاحب صنعة ، ويستكره الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة » .

(٤٨) انظر : المرجع نفسه ١٤ .

(٤٩) ومن هذا الضرب توجيه النقاد القدماء كقول القاضي الجرجاني : « فإذا سمعت بقول أبي تمام ـ فاسد

ويقرر أحد الدارسين في هذا الجانب :

« أن الشعر العربي ـ مهما يوغل في التجديد ـ يظل مرتبطاً على نحو ما ببعض المظاهر الفنية في تراث الشعر العربي القديم »(٥٠) .

• ولعل هذا النقد الموروث ترك من ورائه تقاليد قسرية يمكن تحديدها في منهج عبد القاهر ضمن مجالات معينة هي :

١ ـ المجال الذهني :

وهو ما تعلق بالمعلومات والأفكار التي خرجت في شكل صور ومشاهد وتعابير ، ما علق منها من معانٍ في ذهن المتلقي عن طريق الاكتساب من دراسات السابقين في توجيه الأدب والنقد .

٢ ـ المجال الوجداني :

ويتمثل فيما تثيره المعاني والصور من تأثير عاطفي وانطباع في نفس المتلقي على حسب ما رسمه السابقون لِلاَّحقين في تربية الذوق الأدبي ، ومن هذا المنظور يقوم عبد القاهر بتحليل الشعر وتقديمه إلى القارئ في مجاله المذكور ، كما فعل مع قول الشاعر :

مسامعك ، واستغش ثيابك ، وإياك والإصغاء إليه ، واحذر الالتفاتات نحوه ، فإنه مما يصدئ القلب ويعميه ، ويطمس البصيرة ، ويكد القريحة » انظر المرجع السابق ٤١ .

يقول أبو تمام :

دعني وشرب الهوى يا شارب الكأس فإنني للذي حسيته حاسي

(٤٩) انظر المرجع نفسه ٣٢ .

(٤٩) المرجع نفسه ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٤ .

(٥٠) انظر : د. عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ٤٣٥ ، مصر ـ دار النهضة العربية للطباعة والنشر ١٩٧٨ .

سريعٌ إلى ابنِ العمِّ يلطمُ وجْهَهُ وليسَ إلى داعي النَّدى بسريْعِ
حريصٌ على الدُّنيا مضيْعٌ لدينِهِ وليسَ لهـا في بيْتِـهِ بمُضيـعِ

« فتأمل الآن هذه الأبيات كلها واستقرها واحداً واحداً ، وانظر إلى موقعها في نفسك ، وإلى ما تجده من اللطف والظرف إذ أنت مررت بموضع الحذف منها ثم قلبت النفس عما تجد وألطفت النظر فيما تحس به »[٥١] .

والنص هنا عبارة عن دعوة تعليمية تعتمد على الدوافع الانطباعية التي ورثها النقد العربي الذي يرتكز على عنصر الذوق منطلقاً فردياً ، في بدايته ثم يتطور عن طريق اتساعه بالتبليغ الأدبي ، ويصبح نسقاً أدبياً جماعياً مشاعاً بين النقاد العرب[٥٢] في إثارة المتعة أو اللذة عند المتلقي بواسطة التنظير .

٣ ـ المجال النزوعي :

ويتمثل في مفعولية الاستجابة التي تجد في ذاتها قابلية في الاتباع والانقياد عند القارئ العربي الذي يكتسب بدوره انطباعاً خاصاً في تعامله مع النصوص الشعرية وغيرها نتيجة للمطالعات العديدة التي استمدها من النقد الأدبي القديم .

ولعل هذا الاستقراء الذي يقيمه البحث في هذا الصدد حول منهج عبد القاهر الأدبي في تفهمه لقضايا النقد ، يكون عاماً في المذهب الأدبي العربي المتوارث بتصوراته ورؤاه سواء أكان ذلك عند عبد القاهر نفسه أم عند غيره ، لأن المشكلة التي يهتم النقد بتحليلها في الدراسات الأدبية هي ظاهرة الجمالية في أبعادها المختلفة سواء أكانت ذاتية أم موضوعية ، كما يكشف النقد أيضاً عن الجوانب الفنية لهذه الجمالية .

ولذلك كانت جمالية الأبيات السابقة قد تزاحمت في تكوينها عناصر فنية مختلفة استعملها الشاعر كطاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة على الصورة الشعرية وفي صدق

---

(٥١) عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز ١١٦ .

(٥٢) للمزيد من الاطلاع انظر ابن طباطبا ، عيار الشعر من ١٦ ـ ١٧ .

التجربة الشعورية التي توحي بها الذاتية الرومانسية في إشارات (الأنا) باللفظ الجمعي :

(قضينا ، رحالنا ، أخذنا ، بيننا) وقد تجلت حقيقة المعاناة في جوانب هذه التجربة الشعرية .

والملاحظ من هذا الاستقراء ، أن عبد القاهر ينفرد في دراسته للأبيات السابقة في إضافات جديدة تؤول في أساسها إلى نظرية النظم ومراعاة معاني النحو في إثبات العلاقات اللغوية التي تتخذ في إخراج الصوتية في موقع جميل ، ومن هذه العلاقات ظاهرة الترابط بين جزيئات الأبيات ، فهو يهتم بالجانب اللغوي القائم على وظيفة الحروف والألفاظ معاً في أداء البناء الفني المترابط ببعضه كما ينظر لهذا الباب بقوله : « واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحدَّد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها في بعضٍ ، ويشتد ارتباط ثان منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال الباقي يضع بيمينه ها هنا في حال بيساره هناك »[٥٣] .

وقد يسجل الدارس بعض المفارقة في تناوله لهذه الأبيات ، وهي أن عبد القاهر قد عالج هذه الأبيات بمنهجين :

أ ـ المنهج التفسيري التحليلي :

ويظهر في كتابه (أسرار البلاغة) ، يتبع فيه طريقة القدماء السابقين في الانطباع الكبير حول استحسان الأبيات والنزعة التأثرية ، ومحاولة الوقوف عند مواطن الجمال والمزية والفضل ، فهو لم يختلف كثيراً عن الوقع التقليدي في اقتفاء آثار ابن جني وغيره .

---

(٥٣) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ٧٣ .

ب ـ المنهج التحليلي :

والملفت للانتباه ، أن الضرب الثاني من الدراسة والتحليل يأخذ شكلاً آخر في دلائل الإعجاز ، ينصرف فيه عبد القاهر إلى ابتداع إضافات فيها تجديد ، وفيها تطبيق واضح لنظرية النظم المؤسسة على أمور النحو ومعانيه وقضايا الروابط البلاغية الثاتبة :

في وحدة زمانية تمثلت في الظرفية في الفعل الماضي الذي يفيد السرد القصصي وما يحدثه هذا القصّ في طي الزمان (قضينا ، مسّح ، شدّت ، لم ينظر ، أخذنا ، سالت) وتوافق الحدث القصصي في طي الزمان مع طي المسافات المعبر عنها بدلالة الألفاظ : (دهم المهاري ، رحالنا ، الغدو والرواح ، أطراف الأحاديث التي يتسع لها حدّ الزمان وبُعد المكان ، المطي ، الأباطح) .

وقد حافظت الأبيات على وحدة الروابط العامة التي وردت في نمط القص ، وفاعل الحكاية عند المتلقي في الانشداد النفسي والرغبة الفضولية في متابعة شريط الحركة فكانت الروابط بحروف العطف السردية في قوله : (ولما ، ومسح وشدت ولم ينظر) ... ولم يشأ الشاعر أن يوظف معاني أخرى للحروف سوى حروف الواو(٥٤) لدلالة الجمع بين الأحداث في استرسال سريع بين معاني الوقائع المتشابهة ، فعطف المعنى اللاحق بالسابق ، وتَمَّ الالتحام بين هذه الروابط كما يراها عبد القاهر في مغزاها النظري من الجوانب الفنية في دراسته لقضايا النظم .

ولقد كان لمنهج عبد القاهر الأدبي في الدراسة الفنية أثره الكبير في دراسة الشعر وتذوقه ، وليس من الغرابة أن يتأثر ناقد معروف في الأدب الحديث كالدكتور محمد مندور بعبد القاهر الجرجاني بعدما استوعب منهجه وتفهم طبيعة الاتجاه الفني في تحليل الخطاب الأدبي ، واستلهام أصالة الذوق النقدي ، واستيعاب الحس الجمالي في

(٥٤) انظر المصدر نفسه ٦٧ ، ٦٨ ، ١٥٦ .

استقراء النص اللغوي عامة والشعري خاصة ، فهذا هو نفسه يطبق طريقة عبد القاهر ، ويسلك سبيله في استجلاء جمالية النغم الشعري في عصر غير عصر الجرجاني ، وهذا مثال من قوله :

« خذ لذلك مثلاً قول الدكتور أبو شادي :

عُودي لَنَا يا أغاني أمْسِنا عودي وجدّدي حظَّ محرومٍ ومَوْعودِ

ثم ردد الشطر الأول عدة مرات تشعر لا ريب براحة في الصدر ، وكأنك كل مرة تطلق زفرة تشفي النفس ثم تسأل عن مصدر ذلك ... إلخ »[٥٥] والمضمون ذاته يكاد يقتبس من تحليلات عبد القاهر نفسه في الأسلوب والطريقة[٥٦] وربما سار على هذا الدرب الدكتور عبد الملك مرتاض في بعض دراساته ، وبدا عنده المنهج التأثري على مشابهة كبيرة بينه وبين عبد القاهر في التفسير والتحليل لبعض الظواهر الفنية على الرغم من طبيعة المفارقات العلمية وحداثة المنهج عند الدكتور عبد المالك في دراسة بنية الخطاب الأدبي[٥٧] .

---

(٥٥) د . محمد مندور في الميزان الجديد ١٩٤ .

(٥٦) يقول عبد القاهر هذا النسق : « فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت ، واستحسنت فانظر إلى حركات الأريحية ، مم كانت وعند ماذا ظهرت » انظر دلائل الإعجاز ٦٧ .

(٥٧) انظر : د . عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية ، بيروت ـ دار الحداثة للنشر ، ط ١ ، ١٩٨٦ .