Journal of Alasmarya University
Volume 1, June 2003

مجلة الجامعة الأسمرية
المجلد الأول، يونيو 2003

ثنائية اللغة والكلام
البحث عن الجذور

الأستاذ
عبد السلام مخزوم الشيماوي
الجامعة الأسمرية

ثنائية اللغة والكلام

البحث عن الجذور

إن القضية الأساسية التي أثارت الخلاف بين الحداثيين وأنصار مذهب الأوائل في لغة النص، تتصل اتصالاً وثيقاً بحدود التداخل والتمايز بين اللغة الفنية واللغة المعيارية وقبل المضيّ في تحديد طبيعة اللغة الفنية وأبعادها عند الحداثيين، تجدر الإشارة إلى وجود فرق جوهري بين اللغة والكلام . فاللغة ابتداءً مجرد قواعد ذهنية ثابتة تصالحت عليها الجماعة البشرية، أما الكلام فهو النشاط الفردي الذي يمارس بواسطته تشكيل اللغة، فالكلام كما يرى فرديناند دي سوسير «1857»، (كل ما يلفظه أفراد المجتمع المعيّن، أي ما يختارونه من مفردات أو تراكيب، ناتجة عما تقوم به أعضاء النطق من حركات مطلوبة)[1]، وهو يختلف عن اللغة التي هي: (نظام من علاقات وصيغ وقواعد، ينتقل من جيل إلى جيل وليس له تحقق فعلي، لأن الناس لا يتكلمون القواعد وإنما يتكلمون وفقاً لها)[2]، ولهذا يعجز الفرد الواحد عن الإحاطة بجميع إمكانات اللغة لأنها موجودة فحسب بكاملها في الجماعة البشرية.

---

(1) محمد حسن عبد العزيز، سوسير رائد علم اللغة الحديث، دار الفكر العربي ـ القاهرة، 1989، ص 20.

(2) نفسه.

وتبدو أهمية اللغة في إيجاد منطقة مشتركة للتواصل بين بني البشر، فنحن نفهم ما يقوله أفراد مجتمعنا، وهم يفهمون ما نقول، وإذا كان من الجائز للإنسان أن يعبر عن ذاته بواسطة اللغة فإن ذلك يقتضي أن يتكلم وفق قواعد اللغة، فيغيّر ويبدع في كلامه تحت إطار هذه القواعد وليس خارجاً عنها، و(لو أنه كان يجب علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت «اللغة المتميّزة» مستحيلة، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت «اللغة المميّزة» لا فائدة لها، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما، وهذا يتضمن حرية الكلام)[3] وهذه الحرية ليست مطلقة، لأنه عندما يُمنح المتكلم الحرية المطلقة في الخروج عن القواعد بدافع غير فني يفقد غاية جوهرية من غايات الكلام وهي التوصيل، ثم إن الكلام أو الكيفية التي تتمثل فيها القواعد تُعدُّ نتاجاً فرديًّا شعوريًّا قابلاً للتغير والتنوع والاختلاط والابتكار، ويمكن وصفه بأنه غير متجانس، أما اللغة بوصفها نتاجاً جماعياً فهي تحافظ على صفة التجانس، ولذلك فإن التقيّد بقواعدها يضمن حل رموز النص، ويعين على تحقيق غاية التوصيل؛ وينتج من هذا حقيقة مهمة وهي أنه إذا كان بالإمكان حصر قواعد اللغة التي اصطلحت عليها الجماعة البشرية فإن الكلام ينطوي على إمكانات غير محدودة، وإن أي حديث عن النص يدخل بالضرورة تحت الكلام.

وتُقسّم لغة الكلام إلى لغة فنية، ولغة معيارية؛ وتصدر كل منهما عن جهد فردي يقوم به المتكلم، وتقعان معاً تحت النسق الكلي الشامل للغة، وعلى الرغم من التوافق بينهما من حيث المبدأ، فإن صفتي التداخل والتمايز ـ التداخل في الأداة والتمايز في الوظيفة ـ تحكمان العلاقة بينهما، ولا يمكن

(3) جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف ـ القاهرة، الطبعة الثالثة، 1993، ص 127.

أن تُعدّ اللغة الفنية نوعاً خاصًا من اللغة المعيارية[4]، لأن لكل منهما أدواتها، وتراكيبها، ومعجمها الخاص، فضلا عن اختلاف وظيفتيهما، وبقدر ما تستقل اللغة الفنية عن اللغة المعيارية، وتتمايز عنها، فإنها تتداخل معها، وترتبط بها ارتباطاً وثيقاً، إذ لا يمكن أن يتحقق المستوى الفني للغة دون أصل موجود أو مفترض تنحرف عنه، ولذلك فإن (تعيين الأصل خطوة ضرورية لتعيين الانحراف عنه كمًّا وكيفًا)[5]، وهذا ما يفسر حرص الحداثيين في تراثنا النقدي على تبيين أصل الكلام أو أصل المعنى، لأن أصل الكلام هو (الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المتعمّد للمكونات اللغوية للعمل، أو ـ بعبارة أخرى ـ الانتهاك المتعمّد لقانون اللغة المعيارية)[6].

وقد ميز الحداثيون في القرن الرابع الهجري اللغة الفنية عن اللغة المعيارية وأدركوا طبيعة العلاقة بينهما، من حيث الماهية، والأداة، والوظيفة، ومثل هذا الإدراك يفتقده أصحاب مذهب الأوائل، فيساوون في الحكم النقدي بين مستويات الكلام المختلفة ويصدرون أحكاماً نقدية على الشعر تنم عن عدم إدراك الاختلاف بين اللغة الفنية واللغة المعيارية، الأمر الذي حمل النقاد والشعراء الحداثيين على أن يتصدوا لهم في نبرات لا تخلو من السخرية والتهكم، مستنكرين عليهم عدم إدراكهم لطبيعة اللغة الفنية ومن ذلك قول الشاعر عَمَّار الكلبي:

مَاذَا لَقِينَا مِنَ الْمُسْتَعْرِبِينَ وَمِنَ ... قِيَاسِ نَحْوِهِم هَذَا الَّذِي ابْتَدَعُوا

إِنْ قُلْتُ قَافِيَةً بِكْراً يَكُونُ بِهَا ... بَيْتٌ خِلاَفَ الَّذِي قَاسُوهُ أَوْ ذَرَعُوا

(4) ينظر: يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984، ص41.

(5) عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، 1980، ص 210.

(6) يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص41، وينظر: عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي، ص 207.

قَالُوا لَحَنْتَ، وَهَذَا لَيْسَ مُنْتَصِباً وَذَاكَ خَفْضٌ، وَهَذَا لَيْسَ يَرْتَفِعُ

. . . . . .

مَا كُلُّ قَوْلِيَ مَشْرُوحاً لَكُمْ، فَخُذُوا مَا تَعْرِفُونَ، وَمَا لَمْ تَعْرِفُوا فَدَعُوا[7]

وقول البحتري:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ فِي الشِّعْرِ يُلْغَى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ[8]

وإذا كان النقاد أصحاب المذهب القديم لم يميزوا بين اللغة الفنية واللغة المعيارية فإن الحداثيين قادرون على ذلك، ومدركون خطورة المنهج الذي يتعامل به أصحاب المذهب القديم مع اللغة الفنية، وفي هذا السياق يُعرِّض الشريف المرتضى بأصحاب هذا المذهب، ويتعقب أحكامهم الجائرة على لغة الشعر، مستخدماً في ذلك الوسائل العقلية التي ورثها عن المعتزلة في مواجهة النص، من ذلك الحكم النقدي الذي أصدره الآمدي على قول أبي تمام، وهو يُعزّي نفسه برحيل الشباب ومجيء الشيب:

عَمَّرَتْ مَجْلِسِي مِنَ الْعُوَّادِ[9]

حيث يعلق الآمدي على هذا النص بقوله: (لا حقيقة لذلك ولا معنى، لأنا ما رأينا ولا سمعنا أحداً جاءه عواد يعودونه من المشيب، ولا أن أحداً

(7) عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، الطبعة الثالثة، 1986، 1/ 240، 241.

(8) البحتري، ديوان البحتري، تحقيق يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية ـ بيروت، الطبعة الأولى، 1975، 1/ 196، والرواية المشهورة للبيت:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ وَالشِّعْرُ يُغْنِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ

(9) أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف ـ القاهرة، 1951، 1/ 359 وصدر البيت: زَارَنِي شَخْصُهُ بِطَلْعَةِ ضَيْمٍ

أمرضه الشيب، ولا عزّاه المعزّون عن الشباب)[10]، وواضح من كلام الآمدي أنه يغفل المستوى الفني للنص ويعامله معاملة النص العلمي، ويعارض الشريف المرتضى هذا الفهم السطحي، ويتجاوزه إلى فهم الأبعاد الجمالية، كما يهاجم الآمدي بسبب عدم فهمه لأبي تمام، لأن تعليقه السابق يدل على (قلة نقد للشعر، وضعف بصيرة بدقيق معانيه التي يغوص عليها حذاق الشعراء)[11]، وقد حاول الشريف المرتضى أن يقترب من النص، عندما أدرك أن أبا تمام لا يقصد العيادة الحقيقية، (وإنما هذه استعارة وتشبيه وإشارة إلى الغرض خفية. . . وهذا من أبي تمام كلام في نهاية البلاغة والحسن، وما العيب إلا من عابه وطعن عليه)[12]، وإن اللغة الفنية فيما يقول الشريف المرتضى: مبنية (على التجوز، والتوسع والإشارات الخفية، والإيماء على المعاني تارة من بُعد، وأخرى من قُرب)[13]، وعندما تغفل هذه الخصائص، وتعامل اللغة الفنية معاملة اللغة المعيارية، فإن ذلك يفضي إلى نتائج غاية في الخطورة، تؤدي إلى الضلال والخروج من الشريعة على مستوى النص الشرعي، وإلى بطلان الشعر كله على مستوى النص الأدبي، و(إن الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه)[14]، وإذا كانت لغة الفيلسوف أو صاحب المنطق تهدف إلى إيصال المعرفة المجردة من الانفعالات، وتقدم الجانب التوصيلي على الجانب الجمالي، فإن لغة الشاعر تهدف إلى إيصال المعرفة الشعرية، عن طريق إثارة الانفعالات، وتقدم الجانب الجمالي على الجانب

(10) الشريف المرتضى، أمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي - بيروت، الطبعة الثانية، 1982، 1/ 613.

(11) نفسه. وينظر: الشريف المرتضى، طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الأولى، 1962، ص50.

(12) الشريف المرتضى، أمالي المرتضى، 1/ 613.

(13) نفسه، 2/ 94، 95.

(14) نفسه، 2/ 95.

التوصيلي، ومن ثم فهي تترفع عن لغة الفلسفة والمنطق والقياس، ولا تحتكم إلى القواعد والمعايير النحوية، ولذلك فإن اللغويين فيما يرى الحداثيون غير قادرين على نقد الشعر، (إنما يعلم ذلك من دُفِع في مسلك الشعر إلى مضايقه، وانتهى إلى ضروراته)[15].

وتتجلى الرؤية الحداثية في وضوحها المنهجي عند قدامة بن جعفر، لتُبَصِّر اللغويين بضرورة مراعاة هذا المسلك، وتُجنِّبهم الخلط بين مستويات الكلام المختلفة، وقد نظر قدامة بن جعفر إلى العلوم التي تختص بالشعر فوجدها أقساما عديدة، (فقسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه)[16]، فقد وضّح قدامة من جملة ما وضّح، أن علم اللغة والغريب الذي عني به أصحاب المذهب القديم، وفرضوه على الشعر، يختلف عن علم جيد الشعر ورديئه، الذي اعتنى به، وألف فيه . ويتفق أبو بكر الصولي مع قدامة بن جعفر في إدراك التمايز بين اللغة الفنية واللغة المعيارية، وذلك في دفاعه عن أبى تمام، وقد أصبح شعره يتعرض للنقد الجائر من اللغويين، حيث يقول: (أتراهم يظنون أن من فسّر غريب قصيدة، أو أقام إعرابها، أحسن أن يختار جيدها، ويعرف الوسط والدون منها، ويميز ألفاظها؟)[17] ويقف القاضي الجرجاني مع المتنبي الموقف نفسه، لأن بعض المعترضين

(15) محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف ـ القاهرة، الطبعة الخامسة، 1954، ص 116، وينظر الصاحب بن عباد، الكشف عن مساوئ المتنبي، ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف ـ القاهرة، 1961، ص 244.

(16) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، الطبعة الثالثة، 1978، ص 15.

(17) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر ـ بيروت، ص 127.

على شعره (نحوي لغوي لا بصر له بصناعة الشعر)[18]. إن هذه التصورات الحداثية تدعو إلى التفريق بين مستويين من الكلام:

مستوى معياري: يعتمد على العقل، ويستخدم في العلوم القياسية كالفلسفة والمنطق والنحو، وهذا المستوى يجب أن يستعبد عن الفنون الكلامية.

ومستوى فني: يعتمد على الخيال والعاطفة، ويستخدم في اللغة الفنية، وهذا المستوى ينبغي اعتماده في تقويم الفنون الكلامية، لأن الشعر فيما يقول القاضي الجرجاني: (لا يُحَبَّبُ إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يُحلّى في الصدور بالجدال والمقايسة؛ وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة؛ وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً، وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة موموقة؛ ولكل صناعة أهل يُرجَع إليهم في خصائصها، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها)[19]، ويكشف القاضي الجرجاني في هذا النص الحداثي عن الأسس النظرية للغة الفنية، حيث يستعبد كل المعطيات العقلية عن ميدان اللغة الشعرية، فالنظر والمحاجة والجدل والمقايسة جميعها أدوات عقلية بعيدة عن طبيعة الشعر، والشعر لا يحبب إلى النفوس بمثل هذه المعطيات، وإنما يحبب إليها بالإعجاب الشديد المتمثل في القبول والطلاوة والرونق والحلاوة، التي تدعو إلى الإثارة وتولد الاستجابة للموضوع الشعري معه أو ضده؛ وعلى الرغم من أن القاضي الجرجاني لم يوضح سمات اللغة الفنية، وكاد يجعلها مسألة غير قابلة للتفسير، فإن قيمة تصوره ترجع إلى إدراك التباين الشديد بين لغة تصدر عن العقل والمنطق، وأخرى تصدر عن الخيال والانفعال والشعور.

ويلتقي الفلاسفة المسلمون في تصوراتهم مع النقاد الحداثيين، حيث

(18) علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم ـ بيروت، 1966، ص 434.

(19) نفسه، ص 100.

يكشف الفلاسفة عن طبيعة اللغة الشعرية، ومفارقتها للغة البرهانية والجدلية والخطابية والسوفسطائية، وإن كانوا يصدرون في ذلك عن وضع اللغة الشعرية في النسق المنطقي ويعدونها فرعاً من فروع المنطق[20].

إن ماهية اللغة الشعرية عند الفلاسفة المسلمين تعتمد أساساً على الخيال، أي ما يتصل بالعالم الداخلي للشاعر، فالشعر كما يقول ابن سينا: كلام مخيل[21]، يعتمد على القوة المخيلة، وهي تتعارض في تحديد ماهية الأشياء مع صرامة العقل، ويفرض وضع الشعر واستناده على الخيال أن يحدث الشاعر في لغته «تغييرات» أو انحرافات في اللغة المعيارية، تخرج بها عن الأقاويل البرهانية والجدلية والخطابية والسوفسطائية والتغييرات التي يشير إليها الفلاسفة هي: (استخدام الألفاظ في غير معناها الحقيقي والخروج بالتراكيب اللغوية عن مجراها الطبيعي)[22]، وإن الخطيب ـ فيما يرى الفارابي ـ قد يستعمل من المحاكاة ـ وهي ترادف التخيل ـ شيئاً يسيراً، ومع ذلك يظل قوله خطابياً، وعندما يُغَلِّب في خطبته الجانب التخلي، ويكثر من المحاكاة، يصبح كلامه قولاً شعرياً وإن لم يلتزم بالجوانب الإيقاعية، يقول الفارابي: (وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، غير أنه لا يوثق به فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بالغة، وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر)[23].

---

(20) ينظر: ألفت محمد كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، «من الكندي حتى ابن رشد»، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، 1984، ص 167

(21) ينظر: الحسين بن عبد الله بن سينا، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، تحقيق وترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1973، ص 161.

(22) ألفت محمد كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 221.

(23) محمد بن محمد الفارابي، كتاب الشعر، تحقيق محمد مهدي، نشرته مجلة شعر، العدد 12، 1959 ص 92، 93.

ويعنينا في هذا السياق تفرقة الفارابي الواضحة بين اللغة الفنية واللغة المعيارية، حيث تكون المحاكاة أكثر حضوراً في اللغة الفنية، وفي الشعر بخاصة، وهذا ما يميزه عن الخطابة التي يجب أن تحظى بنصيب أدنى من المحاكاة، وعندما يكثر الخطيب في خطبته من المحاكاة ويزيد على الحد فإنه يكون مخطئاً، وبالمقابل، فإن كثيراً (من الشعراء الذين لهم أيضاً قوة على الأقاويل المقنعة، يضعون الأقاويل المقنعة، ويزنونها، فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً . وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الخطابة)[24]، ونخلص من هذا إلى أن الحداثيين من النقاد والشعراء والفلاسفة، قد ميزوا بوضوح بين اللغة الفنية واللغة المعيارية برغم التداخل بينهما في الأداة، الذي ـ ربما ـ كان سبباً من الأسباب التي أربكت النقاد أصحاب المذهب القديم، وجعلتهم لا يستطيعون التمييز بينهما . وما كان تمييز الحداثيين بين اللغة الفنية واللغة المعيارية ليتم، لولا المباحث المعمقة التي قدمها الحداثيون من المعتزلة في المجاز، وتممها الفلاسفة بمباحث الخيال.

الأصل والعدول: المجاز

إن المجاز من المباحث المهمة التي كشفت عن الصراعات الفكرية بين الطوائف الإسلامية في فهم النص الشرعي، وكان مبدأ التوحيد عند المعتزلة (منطلقاً أساسياً لمبحثهم في المجاز، حرصاً على تنقية الألوهية من كل ما يمكن أن يحوم حولها من تصورات تؤدي إلى التشبيه أو التجسيم)[25]، ويعنينا في هذا السياق انتقال هذه المباحث إلى الدرس النقدي والبلاغي، حيث أكد المعتزلة المجاز، وبينوا أن للعبارة الفنية مستويين: مستوى عادي

(24) نفسه، ص 93.

(25) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف ـ القاهرة، 1973، ص 135.

«حقيقة»، ومستوى فني «مجاز»، والحقيقة فيما يقول ابن جني: (ما أُقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة . والمجاز: ما كان بضد ذلك)[26] وهناك علاقة بينهما، حددها ابن جني في ضوء السابق واللاحق، فالحقيقة أصل والمجاز فرع، ولا بد من وجود القرينة الدالة على المعنى المجازي، والمفرقة بينه وبين المعنى الحقيقي، وعندما يستخدم المجاز تخرج الألفاظ بدلالاتها عن المعنى الأصلي الموجود في المعاجم، إلى دلالات إيجابية أكثر ثراءً، مما يجعل المتلقي طرفاً إيجابياً في صنع الدلالة، عندما يخرج بها عن المعنى القريب المحدد، إلى المعنى البعيد غير المحدود.

ويتحدث ابن جني عن وظيفة المجاز، ويرى أنه يقع (ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه . فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة ألبتة)[27]، ويتم الاتساع الذي يشير إليه ابن جني بإقامة علاقة بين شيئين مختلفين كما في قول النبي ﷺ في الفرس: «**هو بحر**»، حيث أقام ﷺ علاقة بين صفات الفرس وصفات البحر، وهي صفات كثيرة تجعل المعنى المراد في التعبير المجازي احتمالياً، لأن المعاني التي يحملها الطرفان ليس لها نهاية، وقد لا يكون هذا الفهم موجوداً عند ابن جني، وبخاصة أنه يقرن الاتساع بالتوكيد والتشبيه، ويبين أن الاتساع مجرد تكثير الأسماء، ولكن أحاديثه المستفيضة عن (شجاعة العربية)[28] تقتضي هذا الفهم، وتبدو قيمة المجاز من ناحية أخرى في التنبيه على عمق الأشياء وبواطنها، ففي قول النبي ﷺ السابق لا نفكر في الدلالة المباشرة أو التشابه الظاهري الذي يجمع الفرس والبحر، وإنما نفكر في المعاني الباطنة الكثيرة التي تحتملها العبارة، ومن ثم لا نقف في فهمها على مستوى واحد، غير أن

(26) عثمان بن جني، الخصائص، 2/ 444.

(27) نفسه.

(28) إن شجاعة العربية عند عثمان بن جني تعني: استخدام اللغة بطريقة فنية، بما في ذلك من حذف وتقديم وتأخير وعدول . ينظر: عثمان بن جني، الخصائص، 2/ 362 ـ 443.

تكرار الاستخدام المجازي وكثرة تداوله مع مرور الزمن يفقده القدرة الإيحائية والتأثيرية، ويحوله إلى لغة مألوفة، ولم يكن هذا الفهم الحداثي المعارض لأصحاب المذهب القديم غائباً عن ابن جني، فقد نبه إلى أن اجترار المجازات القديمة يفقدها قيمتها الجمالية، و(أن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة)[29] بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا ويرى: (أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة)[30]؛ إن المجاز أداة فنية تسهم في تكثير الدلالة وعمقها، وتفتح آفاقاً واسعة للطاقات الكامنة في اللغة، وإذا كان النقاد الحداثيون قد أكدوا أهمية المجاز وتجديده، وفتحوا له آفاقاً واسعة، فإن أصحاب مذهب الأوائل قد فهموا العلاقات المجازية فهماً سطحياً ثابتاً، حيث طالبوا من الشعراء ظهور العلاقات ووضوحها، وبذلك تنقلب هذه الأداة الفنية إلى مجرد (صورة معروفة، وألفاظ مألوفة معتادة، لا يتجاوز في النطق بها إلى ما سواها)[31] والشاعر ليس حرا في استخدامه للمجاز، بل (إن عليه أن يرتبط بنوع خاص من العلاقات حددها له أسلافه من قبل، وأي خروج على هذه العلاقات المجازية المحددة سلفاً لا يعد خروجاً على التقاليد والنظام اللغوي فحسب، بل يعد خروجاً على قواعد العقل وعناصر الواقع الثابتة أيضاً)[32].

اللغة الفنية: وظيفتها

إذا كانت اللغة وسيطاً بين المتكلم والمتلقي، فإن هناك بعدين يتحققان في عملية الاتصال، أحدهما: موضوعي، والآخر: ذاتي، ويتأكد الجانب الموضوعي في اللغة المعيارية، كما يتأكد الجانب الذاتي في اللغة الفنية، بمعنى أن النص المعياري يركز المتكلم في أدائه على توصيل الفكرة

(29) عثمان بن جني، الخصائص، 2/ 449.

(30) نفسه.

(31) الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية ـ بيروت، 1944، ص 176.

(32) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 233.

المجردة، سواء اشتملت الفكرة على قدر يسير من الانفعال أم لم تشتمل، ومن هذه الزاوية لا تتحقق وظيفة النص العلمي مثلاً إلا بالتأكيد على الجانب الموضوعي في الكلام، أما الجانب الذاتي فلا يُعد ضرورياً، ويختلف الأمر بالنسبة للنص الفني، لأن وظيفته لا تتحقق إلا بالتأكيد على الجانب الذاتي الذي يُعدّ جوهرياً فيه، كما أنه لا يهمل ما أكده النص المعياري وهو الجانب الموضوعي، ولذلك فإن للنص الشعري جانباً موضوعياً لغرض التوصيل، وجانباً ذاتياً لغرض التأثير وهو (يشير - في جانبه اللغوي - إلى اللغة بكاملها. ويشير - في جانبه النفسي - إلى الفكر الذاتي لمبدعه)[33].

وتقود التفرقة بين اللغة الفنية واللغة المعيارية في عملية الاتصال إلى التفرقة في الوظيفة، فإذا كان التوصيل هو الغاية من اللغة المعيارية، فإن التأثير هو الغاية من اللغة الفنية، وليس معنى هذا خلو اللغة الفنية من التوصيل، أو خلو اللغة المعيارية من التأثير بل معناه أن جانب التوصيل يضمر في اللغة الفنية ولا يزول، أي لا يمكن الاستغناء عنه تماما، وفي حالة إهماله يُفقَد التواصل بين المبدع والمتلقي، ويصبح النص الفني مجموعة من الأحاجي والألغاز، لا يستطيع فكها أو الوقوف على مدلولها إلا صاحب النص نفسه، أو ناقد بارع يستهويه حل الطلاسم . ويضمر جانب التأثير في اللغة المعيارية، ويمكن الاستغناء عنه أحياناً، وإن وظيفة الشعر كما يقول يان موكاروفسكي: (تكمن في الحد الأقصى لأمامية القول)[34]، والأمامية عكس الآلية، و (الآلية تخطط للواقعة، في حين تنتهك الأمامية هذا التخطيط)[35]، ومفهوم الأمامية، يعني: أن الغاية ليست في توصيل الفكرة إلى المتلقي، بل في القول الذي يحملها، وتقديمه عليها، وجعله في

(33) نصر حامد أبو زيد، الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، المجلد الأول، الجزء الثاني، العدد الثالث 1981، ص 144، 145.

(34) يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص 42.

(35) نفسه.

الأمام، وإزاحة توصيل الفكرة كثيراً إلى الخلف (ففي اللغة الشعرية تحقق الأمامية حدّاً أقصى من التكثيف، الذي يدفع بالتوصيل إلى الوراء، على أساس أن هذه اللغة هي الهدف من التعبير، وأنها مستخدمة لذاتها فقط، ذلك أنها لا تستخدم من أجل التوصيل، ولكن من أجل وضع التعبير والقول نفسه في الأمام)[36]، غير أن المبالغة في التقليل من أهمية التوصيل والاهتمام الشديد بالجوانب الجمالية، قد يوقع المبدع في مزالق إبداعية مؤداها حرمان المتلقي من المتعة الشعرية، ومن ثم لا تتحقق الغايات المطلوبة منها وهي جذب انتباه القارئ وإثارته.

وتتمثل وسائل أمامية التعبير في الطاقات والإمكانات اللغوية، بما تحمله اللغة من جوانب إيحائية وإيقاعية يتمتع بها الأسلوب، ويوجهها المبدع إلى المتلقي، رغبة منه في نقل تجربته أو إثارة شعور ما لديه، ويقع المتلقي تحت تأثير الأسلوب، تلك القوة الضاغطة، التي (تتمثل فيها عملية الإقناع بوسائلها العقلية، التي من خلالها يسلم المتلقي قياده للفكرة الموجّهة إليه، كما تتمثل فيها عملية الإمتاع التي تلون الكلام بكثير من المواصفات العاطفية الوجدانية، بحيث تكون هناك مزاوجة بين الجانب الإقناعي والجانب الإمتاعي، كما تتمثل فيها ـ ثالثاً ـ عملية الإثارة، التي بها يوقف المبدع المشاعر التي كانت مختزنة عن المتلقي ـ أو يُجمّدها ـ تمهيداً لإحلال انفعالات جديدة مسببة عن الطاقة الفكرية والعاطفية الموجهة إليه، ومن ثم يمضي الشخص المثار في اتجاه ردود الفعل المثارة)[37].

وقد كان تأثير اللغة الفنية في المتلقي، من الموضوعات التي طرحها الحداثيون في القرن الرابع الهجري، وكانت لديهم شديدة الوضوح، بحيث يمكن رصدها عند المتكلمين والفلاسفة، وقد عني الباحثون في إعجاز

(36) نفسه.

(37) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ـ بيروت، الطبعة الأولى، 1994، ص 235، 236.

القرآن ـ الذي هو أعلى درجات اللغة الفنية ـ بتأثيره في المتلقين، وكان الخطابي[38] قد رد وجها من وجوه الإعجاز القرآني إلى (صنيعه بالقلوب، وتأثيره في النفوس)[39]، وأرجع ذلك إلى مقولتي اللذة والألم، لأننا لا نسمع كلاما غير القرآن الكريم (إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه)[40]، كما توقف الرماني طويلا عند استعارات القرآن الكريم، موضحاً أن الأساليب المجازية فيه تتجاوز وظيفة المستوى العادي للغة إلى مستواها الفني، فكل استعارة من الاستعارات القرآنية لها مستوى عادي «حقيقة»، يفترض وجوده في ذهن المتلقي، وهو أقل بلاغة وتأثيراً من المستوى الفني «مجاز» الذي يتحقق في الأسلوب ويهدف إلى التأثير، كما في قوله تعالى: ﴿فَٱصۡدَعۡ بِمَا تُؤۡمَرُ وَأَعۡرِضۡ عَنِ ٱلۡمُشۡرِكِينَ﴾[41]، ففي الآية الكريمة تعبير مجازي، حقيقته: بلغ ما تؤمر به، والتعبير الاستعاري أبلغ، (لأن الصدع بالأمر لا بد له من تأثير كتأثير صدع الزجاجة)[42]، ولو تخلى عن التعبير الفني وعبر بالحقيقة لما كان له من الأثر ما للمجاز . ويرى الباقلاني أن تأثير الكلام يتحقق عندما يكتسب صفة البلاغة، حيث يكون له (من الوقع في القلوب والتمكن في

(38) هو: حَمْد بن محمد بن إبراهيم بن الخطاب البستي، فقيه ومحدث من أهل بست من بلاد كابل، يرجع نسبه إلى زيد بن الخطاب، أخي عمر بن الخطاب، له بعض المصنفات منها: معالم السنن، وبيان إعجاز القرآن، وغيرها، توفي سنة 388 هـ. ينظر: الزركلي، الأعلام، 2/ 273.

(39) حَمْد بن محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف ـ القاهرة، الطبعة الرابعة، 1956، ص 70.

(40) نفسه.

(41) سورة الحجر، الآية 94.

(42) علي بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف ـ القاهرة، الطبعة الرابعة، 1956، ص 87.

النفوس ما يُذهل ويُبهج، ويُقلق ويُؤنس، ويُطمع ويُؤيس، ويُضحك ويُبكي، ويُحزن ويُفرح، ويُسكن ويُزعج، ويُشجي ويُطرب، ويهز الأعطاف، ويستميل نحوه الأسماع، ويورث الأريحية والعزة)[43]، وكل هذه الأزواج المتضادة تدل على أن الكلام البليغ قادر على حمل المتلقين إلى أقصى الغايات في السلب والإيجاب، وأن مقياس قيمة الكلام البليغ ترجع إلى مدى تأثيره في النفوس؛ ولا يقف أثر الكلام البليغ فيما يرى الباقلاني عند الشعور الداخلي في النفوس، بل يوجه سلوك المتلقين نحو الفعل الحقيقي، حيث يبعث على (بذل المهج والأموال شجاعة وجودا)[44]، وكلما كان الكلام مستوي النظم عجيب التأليف كان تأثيره أشد.

وإذا كان المتكلمون قد بحثوا عن تأثير اللغة الفنية كما تجلت في القرآن الكريم فإن لهذه الرؤية ما يوازيها عند الفلاسفة المسلمين، حيث بحثوا عن تأثير اللغة الفنية في الشعر، وقد حدد الفارابي تأثير الأقاويل الشعرية المخيلة بأنها (تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه، ومن نزاع أو كراهية له أو غير ذلك من الأفعال من إساءة أو إحسان)[45]، ويفهم من نص الفارابي أن أثر الأقاويل الشعرية يتصل مباشرة بالاستجابة الفعلية دون وسيط، أو دون استجابة نفسية تسبق الاستجابة العضوية، فالنهوض نحو الفعل مباشرة دون تهيئة نفسية له، ينم عن فهم ساذج للتأثير الشعري، كما يقول أحد الباحثين[46]، وهذا ما يؤكده الفارابي في موضع آخر من آثاره العلمية، حيث يرى إن الأقاويل المخيلة تستعمل (في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما باستفزازه إليه واستدراجه

(43) محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 277.

(44) نفسه.

(45) محمد بن محمد الفارابي، كتاب الشعر، ص 94.

(46) ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، 1984، ص 176.

نحوه، وذلك إما بأن يكون الإنسان المستدرج لا رَوِيَّة له ترشده، فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخييل فيقوم له التخييل مقام الرَّوِيَّة وإما أن يكون إنساناً له رَوِيَّة في الذي يلتمس منه، ولا يُؤمَّن إذا روّى فيه أن يمتنع فيعاجل بالأقاويل الشعرية لتسبق بالتخييل رويّته، حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون منه بالعجلة قبل أن يستدرك بَروِيّته ما في عقبى ذلك الفعل، فيمتنع منه أصلا، أو يتعقبه فيرى أن لا يستعجل فيه ويؤخره إلى وقت آخر)[47]، ولا يكتفي الفارابي في نصه هذا بالاستجابة العضوية كما هو الحال في نصه السابق، بل يلحقها ويهيئ لها بالاستجابة النفسية، ولكنها استجابة غريبة عن طبيعة تأثير اللغة الشعرية، فالاستفزاز والاستدراج يدلان على أن المبدع يمارس ضرباً من الخداع والمكر، وكأن الفارابي ينظر في ذلك (إلى قدرة الشاعر على أن يرى نفسه بله المتلقي ما ليس بحقيقي أو واقعي، بواسطة ما يصطنع من أقاويل موهمة)[48]، ويبدو تأثير الأقاويل الشعرية في المتلقين ودفعهم نحو الاستجابة الفعلية بالغا عند الفارابي، فقد قلل من قيمة الفكر أو الرّوِيّة، لأنه يمنع المتلقي من الاستجابة الفعلية، أو يدفعه إلى تأجيلها، ولذلك ينبغي أن يعاجل بالأقاويل الشعرية كي يسبق التخييل الفكر، ويحل محله، ليدفع صاحبه إلى الاستجابة العضوية السريعة قبل تدخل العقل ورفضه أو تأجيله لفعل التخييل، أما من لا يملك الروية فإن التخييل يحل محلها ويفضي بصاحبه إلى السلوك المدفوع إليه دفعاً، ويرى أحد الباحثين أن ابن سينا في حديثه عن الانفعال الشعري كان أدق من الفارابي (لأنه إنما رده إلى مقولتي اللذة والألم)[49]، وأن الانفعال الذي يعقبه سلوك (ربما ناسب الموضوعات المتشخصة، ولكنه لا ينسجم مع التخييل الشعري)[50]،

(47) محمد بن محمد الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة، الطبعة الثالثة، 1968، ص 84، 85.

(48) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 173.

(49) نفسه، ص 176.

(50) نفسه.

بحجة أن الانفعال الناجم عن التخييل (لا يشترط فيه الفعل وإنما هو استجابة تؤول إلى موقف نفسي وبنية وجدانية)[51]، ومع كل هذا تبقى الاستجابة العضوية للتخييل الشعري مطلباً حيوياً، بل ضرورياً، ما دام الشاعر يصدر في نصه عما هو حقيقي وواقعي . وإذا كانت وظيفة اللغة الفنية تتباين عن وظيفة اللغة المعيارية، فإن هذا التباين يتدخل بشكل واضح ليحدد (طبيعة التشكيل اللغوي للنص الأدبي، ويحدد تمايزه عن الأشكال الفنية والمعرفية الأخرى)[52].

الحداثة واللغة

لعل من الأمور المسلّم بها أن الأسلوب أقدر على إبراز تجليات الحداثة من الكلمة بحكم الحرية المتاحة في التأليف من ناحية، وبحكم خضوع الألفاظ إلى التواضع من ناحية أخرى، وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكن البحث عن تجليات حداثة الكلمة بالكشف عن نظامها الداخلي، والعناية بتراكيبها من النواحي الصوتية، وأثر ذلك في الدلالة، كما يمكن البحث عن تجليات حداثتها من الخارج عندما توضع في سياقاتها النفسية والتاريخية والحضارية، حيث يتتبع الحداثيون برؤيتهم العقلية مصادر جمال الكلمة من أصغر مكوناتها وهي: «الصوت، والحرف، والحركة» إلى أن توضع في سياقها اللغوي المناسب، ويصدرون في ذلك قناعة تامة بأن المفردات تخضع إلى الحس الجمالي الذي يحيل إلى العقل ليجد تفسيراً مقنعاً لبناء الكلمة على هذا النحو دون غيره من الأنحاء الأخر، في عملية تشبه التفكيك وإعادة البناء؛ وفي هذا السياق يتساءل ابن جني عن ذكر علل العربية أكلامية هي أم فقهية؟، ويميز ـ في إجابته عن هذا التساؤل ـ بين علل

(51) نفسه.

(52) كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، «قراءة في معضلة المقياس النقدي» مصر العربية للنشر والتوزيع ـ القاهرة، الطبعة الأولى، 1997، ص 183.

المتكلمين وعلل المتفقهين، وفق الثوابت والمتغيرات، ويرى أن علل المتفقهين غير قابلة للتفسير، فالفقيه لا يدرك علة ترتيب مناسك الحج، وفرائض الطهور، والصلاة والطلاق، و(إنما يرجع في وجوبه إلى ورود الأمر بعمله، ولا تعرف علة جعل الصلوات في اليوم والليلة خمساً دون غيرها من العدد، ولا يعلم أيضاً حال الحكمة والمصلحة في عدد الركعات، ولا في اختلاف ما فيها من التسبيح والتلاوات)[53]، والأمر يختلف بالنسبة للمتكلم و اللغوي، فهما يبحثان عن العلة، ولكنهما يفترقان في الواسطة، إذ إن واسطة المتكلم العقل، وواسطة اللغوي الحس، ولذلك فإن علل النحويين (أقرب إلى علل المتكلمين منها إلى علل المتفقهين، وذلك أنهم إنما يحيلون على الحس، ويحتجون فيه بثقل الحال أو خفتها على النفس)[54]، وما دامت علل النحويين قابلة للتفسير، فإن الحداثيين يعمدون إلى بنية الكلمة ونظامها الداخلي، ليكشفوا في بنائها الصوتي عن أسرار الجمال وأسبابه.

إن تمييز ابن جني بين علل الفقهاء من جهة، والمتكلمين والنحويين من جهة أخرى، وكون الأولى متأبية عن التفسير، والأخرى قابلة له، يكشف عن ميوله إلى القول بأن أصل اللغة ووجودها جهد إنساني محض، على الرغم من تردده الصريح بين القول بتوقيفية اللغة واصطلاحيتها[55]. ومما يدعم هذا التصور أن ابن جني يخضع اللغة للحس، ويحاول ربط صوت الحركة والحرف والكلمة بالدلالة على المعنى في أغلب الأحيان، وربطهما

(53) عثمان بن جني، الخصائص، 1/ 49.

(54) نفسه.

(55) ينظر: نفسه، 1/ 41 ـ 48. حيث يعرض الرأيين المتعارضين دون أن يحدد موقفه من هذه القضية، ويَعِدُ بذلك إن خطر له خاطر فيما بعد، يعلق الكف بإحدى الجهتين. وتجدر الإشارة إلى أن القائلين بأن أصل اللغة مواضعة واصطلاح، هم: المعتزلة، وعلى رأسهم أبو هاشم الجبائي، كما يقول أدونيس في الثابت والمتحول، 2/ 168، ولم أقف على رأي أبي هاشم فيما أتيح لي الاطلاع عليه من مصادر.

معاً ـ أعني: الصوت والدلالة ـ بالسياق في بعض الأحايين، مما يسمح بالقول: إنه أميل إلى القول بالمواضعة أو الاصطلاح.

وإذا كان ابن جني لم يحدد موقفاً صريحاً من أصل اللغة، فإن أبا حيان التوحيدي لم يستطع هو الآخر الفصل فيها، بل أوكل ذلك إلى الله سبحانه وتعالى[56]، غير أن وصف أبي حيان التوحيدي اللغة بالعجز وعدم المقدرة على اكتناه الله سبحانه وتعالى والإنسان والعالم يرجح ميوله إلى القول بالتواضع والاصطلاح أيضاً، إذ لو كانت اللغة عنده توقيفا من الله سبحانه وتعالى، لما أظهر معاناته لها، ولما وصفها بالعجز، وعدم المقدرة عن أداء معانيه الكثيرة.

لقد وصلت اللغة إلى الحداثيين مثقلة بمفاهيم كثيرة، لأنها تحمل تاريخ المورث الذي عبرت عنه، فيضطر الناقد الحداثي أحياناً إلى ابتكار مصطلحات جديدة يعبر بها عن رؤية الحداثية، أو يستعين بها في العلم الذي يؤلف فيه، على نحو ما فعل قدامة بن جعفر، وقد لا تجدي هذه الطريقة إذا تجاوزت منهجاً محدداً، يسعى إلى إرساء علم محدد، وذلك عندما تتسع الرؤية، و(إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة)[57]، وعند ذلك يحس الناقد الحداثي أن اللغة ليست قادرة على احتضان أفكاره وتصوراته، ولا أدل على هذا من موقف أبي حيان التوحيدي، الذي أحس إحساساً عميقاً بعجز اللغة عن التعبير، لأنها لم تستطع نقل أفكاره وتصوراته، على الرغم من سعة اللغة، ومن قدرة امتلاكه لها، فهو كما يقول بعض الدارسين: (أبرع كُتَّاب

(56) ينظر: محمد عبد الغني الشيخ، أبو حيان التوحيدي: رأيه في الإعجاز وأثره في الأدب والنقد، الدار العربية للكتاب ـ تونس، 1993، 1/ 354.

(57) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النِّفَّري، كتاب المواقف، تحقيق أرثر يوحنا أربري، دار الكتب العلمية ـ بيروت، الطبعة الأولى، 1997، ص 51.

والنِّفَّري شخصية غامضة في تاريخ التصوف، وقد توفي سنة 353 هـ، ولم تشر المصادر التاريخية إلى تفصيلات عن حياته، خلا بعض الإشارات، كما يقول محقق الكتاب.

اللغة العربية على الإطلاق، وأعمقهم معرفة بها وأملكهم لزمامها)[58]. ويبدو أن إحساس أبي حيان التوحيدي بعجز اللغة عن التعبير كان متفاقماً، بحيث شمل أهم المسائل الوجودية الكبرى، ومن ذلك:

1 ـ مجال وصف الله سبحانه وتعالى، ومناجاته، يقول أبو حيان التوحيدي: (بالله أيها الصديق المحالف، والصاحب المكانف، أما ترى انتشاري في كلامي، ووقوعي دون مقصدي ومرامي، وتلعثمي في عبارتي، وتعثري في إشارتي، حتى كأني أجنبي من حالي، أو غريب في مالي؟، هذا والله شعار المرحومين، وحيلة المقصّرين، ولا عجب من عيّ العبد في وصف سيده، فمن كان وجْده كوجْدي، وكنايته كنايتي، وإيماؤه إيمائي، يحصر وإن كان بليغاً، ويتبلّد وإن كان متحفظاً، ويغيب وإن كان حاضراً، ويعجز وإن كان قادراً، ويحار وإن كان ناظراً، ويكل وإن كان سائراً)[59]، ففي هذا النص يشكو أبو حيان التوحيدي من عدم مقدرته على مناجاة الله سبحانه وتعالى، التي ترجع إلى ضيق اللغة وضآلتها أمام المعاني الإلهية العظيمة، ومع كل هذا فإن المحاولات لا تنقطع، ويظل وصف الله سبحانه وتعالى من المطالب الجليلة التي يسعى إليها أبو حيان التوحيدي، والتي استطاع بواسطة اللغة أن يعبّر عن جزء منها، وهو قليل جداً بالقياس إلى ما عجز عنه، وهذا القليل كان مفتقراً إلى التنظيم، بحيث كان منتشراً في كتاباته، وقد بقي الكثير من المعاني والمقاصد الغامضة، والتي تختلج في نفسه، ولم تجد طريقها إلى الخروج، ولذلك يقف عاجزاً وحائراً في إيجاد الطريقة التي يبلغ بها مراده، وهو مناجاة الله سبحانه وتعالى

(58) وداد القاضي، اللغة والعجز عن التعبير، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع، 1996، ص 57.

(59) أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق وداد القاضي، دار الثقافة ـ بيروت، الطبعة الثانية، 1982، ص 284، 285.

والتضرع له، وإذا كانت مثل هذه المناجاة أو الحال الصوفي ظاهرة ومنتشرة عند الصوفية، وحاضرة في كتاب الإشارات الإلهية على وجه الخصوص، فإن شعور أبي حيان بعجز اللغة عن التعبير يتكرر في مؤلفاته ليصبح (فكرة تتجاوز بكثير الحال الصوفي)[60].

2 ـ الإحساس بالغربة، وما ينتج عنها، وهو إحساس حداثي، لأنه يحدد علاقة أبي حيان التوحيدي بالإنسان الآخر، ويمثل انقطاعاً عن التصورات السائدة والمألوفة، ويعكس قلقه الحداثي من الأوضاع السياسية والاجتماعية غير المتكافئة، حيث يرفع أبو حيان التوحيدي شعار الغربة عن محيطه الاجتماعي، و واقعه الثقافي بكل رموزه ومؤسساته.

إن الشعور بالاغتراب نقطة البداية لحركة العقل في الاتجاه المخالف، والانطلاق الفعلي للحداثة، هكذا يفيض أبو حيان التوحيدي في وصف الغريب والغربة[61]، ووصف أبعادها، الذي يتجاوز به مجرد سد الحاجة الضرورية، والحق المقدس في البقاء، إلى إرساء حياة قوامها العدالة بين كافة البشر، كما أرادها الله سبحانه وتعالى، ولكن العبارة لم تسعفه في تقصّي فكرة الغريب، لأن وصفه (يَحْفَى دونه القلم، ويفنى من ورائه القرطاس، ويُشَلُّ عن تحبيره اللفظ، لأنه وصف الغريب الذي لا اسم له فيُذكر، ولا رسم له فيُشهر، ولا طي له فيُنشر، ولا عذر له فيُعذر، ولا ذنب له فيُغفر، ولا عيب عنده فيُستر)[62].

(60) وداد القاضي، اللغة والعجز عن التعبير، ص 57.

(61) ينظر: أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص 80 ـ 87 . والصداقة والصديق، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دار الفكر ـ دمشق، 1964، ص 7.

(62) أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص 83.

3 - الوضع البشري في تمزقه بين قطبي الدنيا والآخرة، والجسد والروح، وما يسخط الله وما يرضيه[63]، وبناء على هذا الوضع المقلق تصبح كثير من المصطلحات غير مستقرة عند تحديد معين، لا لأنها لم تحدد من قبل، بل لأن تحديدها لم يكن كافياً وشاملاً لمعانيها الكثيرة، بحسب فلسفة أبي حيان التوحيدي، فعندما تحدث عن أنحاء العقل قال: (والعبارة تمنع من إشباع هذا المعنى، وحصر هذا الفن)[64]، وفي الإجابة عن ماهية النفس قال: إن (التحديد يُعْوِز، والرسم لا يُشفي، والوصف مقصر عن الغاية)[65].

الحداثة والكلمة:

وتتجلى المفارقات بين الحداثيين وأنصار مذهب الأوائل في كيفية التعامل مع اللفظة المفردة، ففي الوقت الذي تعامل فيه النقاد أصحاب مذهب الأوائل مع الألفاظ المفردة تعاملاً وصفياً خارجياً يعتمد على الذوق، أو على ما جرت به العادة، ويفقد الدقة العلمية، تخضع الظاهرة اللغوية عند النقاد الحداثيين للفحص والاختيار وفق ضوابط عقلية وذوقية معاً، لا ينفصل أحدهما عن الآخر، ولئن كان العقل هو الذي يضفي كثيراً من الشرعية على الظواهر اللغوية، ويهيمن على الناحية الذوقية، ويحدد مواطن الحسن والقبح، ويصبح في النهاية ملاذاً يلجأ إليه الناقد الحداثي كلما دعت الحاجة إلى معارضة الناقد القديم، لئن كان الأمر كذلك فإن هذا من الأمور التي تستوجبها طبيعة المرحلة، لتكون ردة فعل على هيمنة الذوق الخالص، وبوسع الباحث أن يطالع كتابات ابن جني وبخاصة كتابيه: المحتسب، والخصائص، ليلاحظ عنايته الشديدة بنظام اللفظ المفرد، وكيف أصبح

(63) ينظر: وداد القاضي، اللغة والعجز عن التعبير، ص 65.

(64) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة - بيروت، الطبعة الأولى، 1986، 3/ 118.

(65) نفسه، 3/ 108.

يحظى بعناية لم تكن معهودة في الدرس النقدي القديم؛ فمن ذلك أحاديثه المستفيضة عن أصوات الحروف وربطها بالمعنى، وفي هذا السياق يرى ابن جني أن (العرب تقارب بين الألفاظ والمعاني إذ كانت عليها أدلة، وبها محيطة)[66] ولذلك فإن بعض الحروف المتقاربة في الصوت أو المخرج تبدو متقاربة في المعنى أيضاً فالفعل: «نَحَت ينحِت» يقترب في دلالته من الفعل: «نحِط ينحِط»، لاقتراب صوت التاء من الطاء، (فكأن ذلك الضغط الذي يصحب الصوت ينال من آلة النفس، و يحتُّها و يسْفِنُها فتكون كالنحت لما ينحت لأنه تحيف له وأخذ منه)[67]، ويبدو أن أصوات بعض الحروف تأخذ دوراً فاعلاً في دلالة الكلمة، وتسيطر على بقية أصوات الحروف فيها، وذلك مثل أصوات حروف الصفير وهي: الصاد والسين والزاي، التي تعطي دلالة واحدة عندما تقع في مكان واحد من الفعل، كأن تكون عينا للفعل الثلاثي، كما في الأفعال: «عصر، وعسر، وعزر» (فالعصر: شدة تلحق المعصور، والعُسْر شدة الخُلُق، والتعزير للضرب، وذلك شدة لا محالة، فالشدة جامعة للأحرف الثلاثة)[68]، ولم يقف ابن جني عند هذا الحد، بل حاول أن يقيم علاقة وثيقة بين أصوات الحروف ودلالاتها مهما تغيرت مواقعها في الكلمة، وذلك فيما أسماه: بالاشتقاق الأكبر، وهو: (أن تأخذ أصلاً من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحداً تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه)[69]، وعندما ينبو تقليب في معناه عن هذه التقاليب، فإن ابن جني لا يمانع في رده إليها بلطف الصنعة والتأويل،

(66) عثمان بن جني، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق على النجدي ناصف، وعبد الحليم النجار، وعبد الفتاح إسماعيل شلبي، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ـ القاهرة، 1994، 2/ 6.

(67) نفسه . ومعنى يحتُّها ويسْفِنُها: يعركها ويهيّجها، من سفنه: إذا قشره.

(68) نفسه.

(69) عثمان بن جني، الخصائص، 2/ 136.

كما في تقاليب: «القاف، والواو، واللام»[70] أو تقاليب: «الكاف، واللام، والميم»[71]، حيث تدل تقاليب الأولى على القوة والشدة، كما تدل تقاليب الثانية على الإسراع والخفة[72].

وقد عمق ابن فارس[73] هذه الفكرة، وبنى عليها معجمه مقاييس اللغة[74]، وقد لا يهم كثيراً مدى صحة نتائج ما توصل إليه ابن جني والحداثيون بعامة في درس بنية الكلمة إنما المهم في ذلك هو القطيعة المنهجية، التي أحدثوها مع أصحاب مذهب الأوائل في تأمل الظواهر اللغوية، والتعمق في دراستها، حتى غدت بعض الحروف مرتبطة بالحواس، وقد فرق ابن جني بين حروف المد الثلاثة في دلالتها وارتباطاتها بالحواس وبني تصوره هذا في ذلك على التدرج من القوة والضعف في الحروف والحواس على السواء، وحكَّم في ذلك الحس المادي في المحسوسات، والجهد العضلي في الحروف، فالواو أنسب إلى حاسة الذوق منها إلى حاسة البصر، لقوة الواو التي تناسب شدة اقتراب الفاعل من حسّيّة المذاق، ولذلك فالفعل: «حَلاَ» الذي مضارعه: «يحلو» يطلق على حاسة الذوق، تقول: حلا الشيء في فمي يحلو؛ أما الفعل: «حَلِيَ» اليائي، الذي مضارعه: «يَحْلَى» بالألف، فهو أنسب لحاسة البصر، لأن الياء والألف خفيفتان وضعيفتان، (وحصة الناظر أضعف من حس الذوق بالفم)[75] وما قيل عن

(70) ينظر: نفسه، 1/ 5، 2/ 136.

(71) ينظر: نفسه، 2/ 136. وينظر: عثمان بن جني، المحتسب، 2/ 145.

(72) ينظر: نفسه، 2/ 136، 137.

(73) هو: أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، من أئمة اللغة والأدب، له آثار علمية، منها: معجم مقاييس اللغة، والصاحبي، وجامع التأويل في تفسير القرآن، وغيرها. توفي سنة 395 هـ. ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 1/ 118. والزركلي، الأعلام، 1/ 193.

(74) ينظر: إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة، الطبعة الرابعة، 1980، ص 65.

(75) عثمان بن جني، المحتسب، 2/ 19. وينظر: نفسه، 2/ 205.

أصوات الحروف وعلاقتها بالمعنى يقال أيضاً عن أصوات الحركات، التي تتسم بالقوة والضعف، فيما يرى ابن جني، فالضمة تدل على القوة، والكسرة تدل على الضعف، ولذلك أطلق العرب «الذِّل» بكسر الذال على الدابة، وهو ضد الصعوبة، كما أطلقوا «الذُّل» بضم الذال على الإنسان وهو ضد العز، ليفصلوا بين المعنيين، (لأن ما يلحق الإنسان أكبر قدراً مما يلحق الدابة، واختاروا الضمة لقوتها للإنسان، والكسرة لضعفها للدابة)[76]، وكما تدل الحركات عند ابن جني على المعنى قوة وضعفاً، تدل عليه كثرة وقلة، ولذلك لاحظ فرقاً واضحاً في الدلالة بين العبارتين:

جُمام المكوك دقيقاً ـ بضم الجيم

جِمام القدح ماء ـ بكسر الجيم

(لأن الماء لا يصح أن يعلو على رأس القدح، كما يعلو الدقيق ونحوه على رأس المكوك، فجعلوا الضمة لقوتها فيما يكثر حجمه، والكسرة لضعفها فيما يقل بل يعدم ارتفاعه)[77]، وقد ارتبطت أصوات بعض الحروف بالدلالة على القلة والكثرة، فقد فرّق بين دلالة صوتي الضاد والصاد في كلمتي: «قَبضة، وقُبصة»، ورأى أن: «قَبضة» تدل على الكثرة، لتفشي حرف الضاد واستطالة مخرجه، أما كلمة: «قُبصة» فهي تدل على القلة، وذلك لصفاء حرف الصاد، وانحصار مخرجه وضيق محله.

إن رصد هذه الظواهر ومتابعتها بهذه الدقة المتناهية يسهم في إثراء اللغة الفنية وبنائها، فالصوت في اللغة الفنية يسهم بشكل فاعل في تشكيل المعنى، لأنه يمثل طاقة تعبيرية وإيحائية تسند المعنى وتشارك في تكوينه لإثارة الانفعالات المطلوبة، ولكن ربط الصوت بدلالات محددة سلفاً، قبل انتظامه في سياق النص، قد يوقع في معادلات حسابية لا تمت بصلة إلى

(76) نفسه، 2/ 18.

(77) نفسه، 2/ 55.

جوهر الدراسة الصوتية، (فالواقع يؤكد أن الأمر ليس بهذه السهولة، ولو كان كذلك لتحولت اللغة الشعرية والشق الموسيقي منها إلى معادلة يتمكن أي فرد من تطبيقها وإتقانها، فيحضر العدة سلفاً ويبدأ بالنظم أو الكتابة بناءً على معطيات ثابتة)[78] ومع هذا تظل لهذه الجهود قيمتها وأهميتها، فلا أقل من أن تعبّر في سياق هذا البحث عن تدابرها مع تصورات أصحاب المذهب القديم في تحديدهم لجمال الألفاظ المفردة، الذي يعتمد على الذوق الخالص، ويغفل أموراً مهمة يمكن ملاحظتها من الشروط التي وضعوها؛ فمن ذلك تجنب اللفظ الغريب والوحشي[79]، واللفظ الغريب فيما يرى أصحاب مذهب الأوائل، هو اللفظ الذي لم يستخدمه أحد من الشعراء القدامى، مثال ذلك كلمة: «الابتشاك» في قول المتنبي:

وَمَا أَرْضٌ لِمُقْلَتِهِ بِحُلْمٍ إِذَا انْتَبَهَتْ تَوَهَّمَهُ ابْتِشَاكَا[80]

وقد أبدى الثعالبي نفوره من هذه الكلمة، حيث قال: (والابتشاك: الكذب، ولم أسمع فيه شعراً قديماً ولا محدثاً سوى هذا البيت)[81]، وإذا كانت غرابة اللفظ ترجع عند الثعالبي إلى خصائص تقع خارجه، وتتحدد بعدم استخدام الشعراء له، فإن قدامة بن جعفر يخالفه في ذلك، ويرى في نعت اللفظ: (أن يكون سهل مخارج الحروف من مواضعها)[82]؛ إن جودة

(78) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، «الأصول والفروع»، دار الفكر اللبناني - بيروت، الطبعة الأولى، 1986، ص 50.

(79) ينظر: محمد بن عمران المرزباني، الموشح، «مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر»، تحقيق محمد علي البجاوي، دار نهضته مصر - القاهرة، ص 385 - 388.

(80) المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت، 1980، ص 568.

(81) عبد الملك بن إسماعيل الثعالبي، يتيمة الدهر، في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية - بيروت، 1983، 1/ 196.

(82) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 28. وينظر: حديث علي بن عيسى الرماني عن التلاؤم والتنافر، النكت في إعجاز القرآن ص 95.

اللفظ كما يرى قدامة تتحدد من أصوات حروفه لا من شيء خارج عنه. ويقترب الباقلاني في تصوره لجودة اللفظ من قدامة بن جعفر، وشرْط اختيار اللفظ عند الباقلاني أن لا يكون (مستكره المطلع على الأذن، ولا مستنكر المورد على النفس)[83]، ولم يوضح الباقلاني كيف تكون الكراهة والاستنكار، ولكنه أرجع ذلك إلى خاصية إيقاعية كائنة في اللفظ، يمكن الحكم عليها بواسطة السمع، لكنه من جهة ثانية ربط جودة اللفظ بمقدار أدائه لوظيفته الأخلاقية، ولذلك لم يقبل الألفاظ الغريبة، لأنها تتأبى عن الإفهام أو تبدو عصيّة عن الإبانة، وإن الذين اختاروا الألفاظ الغريبة واستخدموها في أشعارهم لا يرجع إلى قيمة جمالية فيها، وإنما لتفسير (ما يشتبه على غيرهم، وإظهار التقدم في معرفته وعجز غيرهم عنه)[84]، ولا ريب في أن تصوري قدامة بن جعفر والباقلاني يحملان قدراً من الصبغة الموضوعية في شروط حسن اللفظ أو قبحه، وإن كانا في حاجة إلى مزيد من الموضوعية، إذ لم يوضح قدامة كيف يكون اللفظ سهل مخارج الحروف؟ كما لم يوضح الباقلاني متى يكون اللفظ مستكرهاً على الأذن أو مستنكراً على النفس؟ وأهم من هذا كله إغفالهما لفاعلية السياق.

ويتداخل حد الحوشي مع الغريب والوحشي، لأن الحوشي فيما يرى الآمدي: (هو الذي لا يتكرر في كلام العرب كثيراً، فإذا ورد ورد مستهجناً)[85]، ومن الملاحظ أن اللفظ الحوشي عند الآمدي قد يكون مستهجناً في ذاته، وقد يتأثر بالألفاظ المجاورة له، فيكتسب الهجنة من خلالها، كما يظهر ذلك في بعض الظواهر التعبيرية لفن البديع الذي يتكئ في أحد جوانبه على تكثيفات إيقاعية من الداخل، مصدرها استخدام مفردات ذات طبيعة صوتية موحّدة، لا تقل في أهميتها عن الإيقاع الخارجي، ولأن

(83) محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، ص 117.

(84) نفسه.

(85) الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 259.

الأوائل لم يُعنوا بمثل هذه الظواهر، وكانت تأتي منهم عفو الخاطر، ولأن شعراء الحداثة اعتنوا بها وصاغوا بها شعرهم، لم تجد قبولاً عند الذائقة القديمة، ووقعت عند الآمدي تحت طائلة الألفاظ المستهجنة، كما في قول أبي تمام:

أَهْيَسُ أَلْيَسُ لَجَّاءٌ إِلَى هِمَمٍ تُغَرِّقُ الأُسْدَ فِي آذِيِّهَا اللِّيسَا[86]

فقد وصف الآمدي لفظتي: «أَهْيَس وأَلْيَس» بالحوشية، وأنهما مستكرهتان إذا اجتمعتا[87]، ومما زاد في كراهيتهما لفظة: «الليسا»، ولعل قيمة البيت الشعري وسر اختيار الشاعر لهذه المفردات يرجع إلى القيم الإيقاعية فيها، على مستوى الوزن بين «أَهْيَس وأَلْيَس»، وعلى مستوى جرس حرف السين في الكلمات: «أَهْيَس، وأَلْيَس والليسا» ولكن الآمدي لم تعجبه هذه القيم الإيقاعية، وأعلن رفضه الصريح لمثل هذه الظواهر.

وفي وسع البحث أن يتتبع كثيراً من الأوصاف الخارجية المضللة للفظ، من مثل العذوبة، والسلاسة، والجزالة، والرقة، وغير ذلك من الأوصاف الذوقية، التي ليس لها ضابط محدد، ليخلص إلى المفارقة الواضحة بين الوصف الخارجي المضلل للفظ، والوصف الداخلي القائم على معطيات حسية ملموسة، وهو ما يميز الرؤية الحداثية؛ ويضاف إلى هذا أن النقاد أصحاب مذهب الأوائل يتحدثون عن الألفاظ في اللغة الشعرية وكأنها قائمة في فراغ، لا تتأثر بالسياق ولا تتفاعل معه، فما يراه الناقد وحشياً أو غريباً قد يكون في سياقه جميلاً، والعكس صحيح، ولا يعني هذا أن الكلمة ليست لها خصائص ذاتية صوتية كالتي أشار إليها الحداثيون، بل يعني أن للكلمة قيمتين: قيمة فنية ذاتية ترجع إلى بنائها الداخلي، وقلة استخدامها أو

(86) أبو تمام، ديوان أبي تمام، 2/ 258.

(87) ينظر الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ص 264 . وينظر: مثال آخر على ذلك، نفسه، ص 265.

كثرته، وما يوحي به كل هذا من دلالات، وقيمة فنية مكتسبة من السياق، ومن هذه الزاوية تبدو أهمية استعمال اللفظ الغريب ـ الذي يشمل المهجور والمستحدث ـ في إثارة العجب، بشدّ النظر إليه، لأنه قد يكون أكثر تأثيراً، وأكثر غنىً في الدلالة من اللفظ المستعمل بإحلاله محله، ويزيد عليه دلالة غامضة أخرى تبعث المتلقي على التفكير، أو تثير فيه الانفعالات، وقد كان ابن جني على وعي بهذه القضية، عندما علل ذلك بقوله: (إن العرب قد تفعل ذلك للحاجة إليه في أوزان أشعارها، وسعة تصرف أقوالها)[88]، ولأن المعنى يفاد من الموضعين جميعاً[89].

وتسهم الأبنية الصرفيّة والنحويّة في جمال الألفاظ المفردة، وعلى الرغم من أن هذه الأبنية ذات نظام ثابت، فإن هذا النظام لم يكن سارياً على جميع الكلمات العربية عند النقاد أنصار القديم، بل يُقتصر فيه على ما تكلمت به العرب ويطرح ما سواه، وتتجلى الحداثة النقدية في التجاوزات المستمرة التي تسعى إلى تعميم هذا النظام وتطبيقه، ليس على جميع الكلمات العربية وحسب، بل على الكلمات المستحدثة أيضاً، ليأخذ اللفظ العربي أو المعرب كل أبنيته القياسية: الصرفية والنحوية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ـ وهي الأهم ـ يسعى الحداثيون بتجاوزاتهم إلى خرق هذه الأنظمة، والعدول عنها، ليحققوا توازناً بين الممارسات الإبداعية والنقدية، في الخروج على أنموذج التعبير في الألفاظ، وقد أجاز الحداثيون للشاعر المحدث خرق النظام الصرفي، ومن أمثلة ذلك، حذف النون من الفعل المضارع: «يكن» الذي دخلت عليه لام الأمر، في قول المتنبي:

جَلَلاً كَمَا بِيَ فَلْيَكُ التَّبْرِيحُ أَغِذَاءُ ذَا الرَّشَإِ الأَغَنّ الشِّيحُ؟[90]

(88) عثمان بن جني، الخصائص، 2/ 382، وينظر: نفسه، باب شجاعة العربية، 2/ 362 ـ 499.

(89) ينظر: نفسه، 2/ 466.

(90) المتنبي، ديوان المتنبي، ص 66.

وإذا كان خصوم المتنبي يعارضونه في حذف النون من الفعل: «فليكن» ويَعُدون ذلك خطئاً فإن القاضي الجرجاني يُجوِّز حذف النون من هذا الفعل[91]، كما جوّز للمتنبي أيضاً خرق القاعدة الصرفية في قوله:

إذَا كَانَ بَعْضُ النَّاسِ سَيْفاً لِدَوْلَةٍ فَفِي النَّاسِ بُوقَاتٌ لَهَا وَطُبُولُ[92]

حيث جمع كلمة: «بوق» على: «بوقات»، التي ينبغي ـ بحسب النظام الصرفي المعهود ـ أن تجمع على: «أبواق»، لأن: «فُعَل» يجمع على: «أفعال»، وقد أباح القاضي الجرجاني ذلك وقال: إن الشاعر إذا (جمع اسماً لم يجد عن العرب جمعه فأجراه على الأصل لم يسغ الرّد عليه، ولم يجز أن ينسب إلى الخطإ لأجله)[93]، وقد نبه الحداثيون إلى القيم الجمالية للأبنية الصرفية والنحوية، واعتمد ابن جني في ذلك على الإمكانات الصوتية للبناء الصرفي، حيث يرى إن (الأصوات تابعة للمعاني، فمتى قويت قويت ومتى ضعفت ضعفت)[94]، وعلى سبيل المثال صيغة: «فَعَّل» المضعّفة تزيد في المعنى على صيغة: «فَعَل» المخففة، مثل «قطّع» و«قطَع»، و«كسّر»، و«كَسَرَ»، وقد حاول ابن جني أن يربط الدلالة الصوتية للصيغة الصرفية بالسياق، وبناءً عليه تكون القراءة القرآنية للآية الكريمة: ﴿**من كتب يدَّرسونها**﴾[95] بتشديد الدال مفتوحة وكسر الراء أقوى في الدلالة والمعنى من القراءة المشهورة ﴿مِّن كُتُبٍ يَدْرُسُونَهَآ﴾، بتسكين الدال وضم الراء، لأن صيغة: «افتعل»: «اد ترس» أقوى من صيغة: «فعل»: «درس» هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، إن صيغة: «افتعل» تدل على التكثير، لأنها في

(91) ينظر: علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 441.
(92) المتنبي، ديوان المتنبي، ص 359.
(93) علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 444.
(94) عثمان بن جني، المحتسب، 2/ 210.
(95) سورة سبأ، الآية 44.

معنى يتدارسونها[96]؛ أما صيغة: «فعل» فهي تدل على التقليل، ولعل دلالة التكثير تكون أنسب لسياق الآية الكريمة، ذلك أنها تبين زوال عذر الكافرين في الجهل بالحق، فقد أنزل الله عليهم كثيراً من الكتب، وأرسل إليهم كثيراً من الرسل، ليزيل عذرهم، ويقيم الحجة عليهم، وينذرهم عاقبة تكذيبهم، فالكثرة لها دلالتها في السياق، وهي أبلغ في زوال العذر بدليل تنكير كلمتي: «كتب» و«نذير» في الآية نفسها، ﴿وَمَآ ءَاتَيْنَٰهُم مِّن كُتُبٍ يَدْرُسُونَهَا ۖ وَمَآ أَرْسَلْنَآ إِلَيْهِمْ قَبْلَكَ مِن نَّذِيرٍ﴾[97]، وبدليل قوله تعالى بعدها: ﴿وَكَذَّبَ ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ وَمَا بَلَغُوا۟ مِعْشَارَ مَآ ءَاتَيْنَٰهُمْ﴾[98]. ومثله أيضاً قوله تعالى: ﴿لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا ٱكْتَسَبَتْ﴾[99]، حيث يرى ابن جني أن الفعل: «اكتسب» أقوى دلالة من الفعل: «كسب» للسبب نفسه، وقد حاول ربط ذلك بسياق الآية، فجاء التعبير عن لفظ الحسنة بالفعل: «كسب» (لاحتقار الحسنة إلى ثوابها)[100]، واستدل ابن جني على ذلك بقوله تعالى: ﴿مَن جَآءَ بِٱلْحَسَنَةِ فَلَهُۥ عَشْرُ أَمْثَالِهَا﴾[101]، وجاء التعبير عن لفظ السيئة بالفعل: «اكتسب» (تنفيراً عنها، وتهويلاً وتشنيعاً بارتكابها)[102].

ولا ريب في أن هذه المحاولات تمثل خطوة مهمة في إدراك فاعلية السياق في تشكيل دلالة الصيغة الصرفية، وتأثيرها في المعنى العام للعبارة، وإضفاء أبعادٍ جمالية على التشكيل اللغوي، غير أن ابن جني لم يمنح الصيغة الصرفية حرية الحركة في السياق، وبقيت فاعلة فيه، وليست منفعلة به (بسبب انسجام تفكيره مع مقولة المعنى المقترنة بكمية الحروف)[103].

(96) ينظر: عثمان بن جني، المحتسب، 2/ 195، 196.

(97) سورة سبأ، الآية 44.

(98) نفسه، الآية 45.

(99) سورة البقرة، الآية 285.

(100) عثمان بن جني، المحتسب، 2/ 134.

(101) سورة الأنعام، الآية 160.

(102) عثمان بن جني، المحتسب، 2/ 134.

(103) كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، ص 95.

وكما أجاز الحداثيون للشاعر المحدث خرق النظام الصرفي، أجازوا له خرق النظام النحوي أيضاً، والنظام النحوي يُعنَى بتنسيق عناصر الأسلوب، والمطابقة بين أجزائه، المتمثلة لغوياً في (العلامة الإعرابية، كما تتمثل في الضمائر ـ التكلم والخطاب، والغيبة ـ، كما تتمثل في العدد، من حيث الإفراد والتثنية والجمع، وتتمثل أيضاً في النوع، من حيث التذكير والتأنيث، ثم تتمثل ـ أخيراً ـ في التعيين، من حيث التعريف والتنكير)[104]، ومن أمثلة خرق النظام النحوي قول المتنبي:

وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَأَنَّ نُفُوسَنَا بِهَا أَنَفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَا[105]

حيث عدل عن ضمير الغيبة إلى ضمير التكلم، بقوله: «كأن نفوسنا»، وقد عد خصوم المتنبي من أنصار مذهب الأوائل ذلك من شنيع ما وُجِد في شعره، لأنه (قطع الكلام الأول قبل استيفاء الكلام وإتمام الخبر، وإنما كان يجب أن يقول: كأن نفوسهم ليرجع الضمير إلى القوم، فيتم به الكلام)[106]، وإذا كان هذا التصور يغفل القيمة الفنية للالتفاف، فإن القاضي الجرجاني يعارض هذا التصور، ويبيح للمتنبي خرق النظام النحوي في المطابقة بين الضمائر، ويقول: إن أبيات أبي الطيب: (غير مستكرهة في قسم الجواز)[107]، غير أنه يحذر من اختلاط الكنايات، وتداخل الضمائر، ويلحق هذا التجويز بشيء من التحفظ، ليخلص إلى أن أبا الطيب المتنبي (غير معذور بتركه الأمر القوي الصحيح إلى المشكل الضعيف الواهي لغير ضرورة داعية، ولا حاجة ماسة؛ إذ موقع اللفظتين من الوزن واحد، ولو

(104) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 276، 277.

(105) المتنبي، ديوان المتنبي، ص 176 . ورواية البيت في الديوان: (. . . كأن نفوسهم)، بضمير الغيبة . ورواية علي بن عبد العزيز الجرجاني، كما هو مثبت في المتن، واعتمدت الأخيرة لأنها موطن اعتراض النقاد، أما على رواية الديوان فليس هناك اعتراض، ينظر: علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 446.

(106) علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 446.

(107) نفسه، ص 449.

قال: نفوسهم لأزال الشبهة، ودفع القالة، وأسقط عنه الشغب، وعناء التعب)[108]، وبهذا لم يبتعد القاضي الجرجاني في تصوره عن تصور مذهب الأوائل، لأنه لا ينظر إلى العدول عن الأنظمة النحوية المحفوظة عدولاً جمالياً مقصوداً، وإنما ينظر إليه بوصفه خروجاً عن القواعد لا يلجأ إليه الشاعر إلا في الضرورة.

(108) نفسه.

مصادر ومراجع البحث

القرآن الكريم

1. الآمدي «أبو القاسم الحسن بن بشر»: الموازنة بين أبى تمام والبحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية بيروت، 1944.

2. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مطبعة الأنجلو المصرية ـ القاهرة، الطبعة الرابعة، 1980.

3. ألفت محمد كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين «من الكندي حتى ابن رشد»، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1984.

4. الباقلاني «أبو بكر محمد بن الطيب»: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف ـ القاهرة، الطبعة الخامسة، 1954.

5. البحتري «أبو عبادة الوليد بن عبيد»: ديوان البحتري، تحقيق يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية ـ بيروت الطبعة الأولى 1975.

6. أبو تمام «حبيب بن أوس الطائي»: ديوان أبى تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف ـ القاهرة، 1951، الجزء الأول، الطبعة الخامسة. الجزء الثاني، الطبعة الرابعة.

7 ـ التوحيدي «أبو حيان علي بن محمد»: الإشارات الإلهية، تحقيق وداد القاضي، دار الثقافة ـ بيروت، الطبعة الثانية، 1982.

ـــ. الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الأولى، 1986.

ـــ. الصداقة والصديق، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دار الفكر ـ دمشق، 1964.

7. الثعالبي «أبو منصور عبد الملك بن إسماعيل»: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية ـ بيروت، 1983.

8. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف ـ القاهرة، 1973.

9. الجرجاني «أبو الحسن علي بن عبد العزيز»: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966.

10. ابن جني «أبو الفتح عثمان بن جني»: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، الطبعة الثالثة 1986.

ـــ. المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق علي النجدي ناصف وعبد الحليم النجار وعبد الفتاح إسماعيل شلبي المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ـ القاهرة، 1994.

11. جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف ـ القاهرة، الطبعة الثالثة، 1993.

12. الخطابي «حمد بن محمد»: بيان إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف ـ القاهرة الطبعة الرابعة، 1956.

13. الرماني «أبو الحسن علي بن عيسى»: النكت في إعجاز القرآن، ضمن كتاب ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف ـ القاهرة الطبعة الرابعة، 1956.

14. ابن سينا «أبو علي الحسين بن عبد الله»: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، تحقيق وترجمة عبد الرحمن

بدوي، دار الثقافة ـ بيروت، الطبعة الثانية، 1973.

15. الشريف المرتضى «أبو القاسم علي بن الحسين»: أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتاب العربي ـ بيروت، الطبعة الثانية، 1982.

ـــ. طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، الطبعة الأولى، 1962.

16. الصاحب بن عباد «إسماعيل بن عباد»: الكشف عن مساوئ المتنبي، ضمن كتاب الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف ـ القاهرة، 1961.

17. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية «الأصول والفروع»، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، 1986.

18. الصولي «أبو بكر محمد بن يحيى»: أخبار أبى تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر ـ بيروت، د. ت.

19. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، 1984.

20. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، 1980.

21. الفارابي «أبو نصر محمد بن محمد»: إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية ـ القاهرة، الطبعة الثالثة، 1968.

ـــ. كتاب الشعر، تحقيق محمد مهدي، نشرته مجلة شعر، العدد 12، 1959.

22. قدامة بن جعفر «أبو الفرج قدامة بن جعفر»: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ـ القاهرة، الطبعة الثالثة، 1978.

23. كريم الوائلي: الخطاب النقدي عند المعتزلة «دراسة في معضلة المقياس النقدي»، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997.

24. المتنبي «أبو الطيب أحمد بن الحسين»: ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر ـ بيروت، 1980.

25. المرزباني «أبو عبيد الله محمد بن عمران»: الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر ـ القاهرة، د . ت.

26. محمد محسن عبد العزيز: سو سير رائد علم اللغة الحديث، دار الفكر العربي ـ القاهرة، 1989.

27. محمد عبد الغني الشيخ: أبو حيان التوحيدي (رأيه في الإعجاز وأثره في الأدب والنقد)، الدار العربية للكتاب ـ تونس، 1993.

28. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ـ بيروت، الطبعة الأولى، 1994.

29. نصر حامد أبو زيد: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل، 1981.

30. النفري «محمد عبد الجبار بن الحسن»: كتاب المواقف، تحقيق أرثر يوحنا أربري، دار الكتب العلمية ـ بيروت، الطبعة الأولى، 1977.

31. وداد القاضي: اللغة والعجز عن التعبير، مجلة فصول، المجلد الرابع عشر، العدد الرابع، 1996.

32. يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت محمد الروبي، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، 1984.