نظريّة النّظم للجرجاني
وموقعها من علمي الأسلوب والجمال

د/ شفيقة العلوي[1]

مقدمة

إنّ نظريّة النّظم لعبد القاهر الجرجاني(ت 461 هـ) ليست مجرّد نظريّة تهدف إلى تبيين كيفية تركيب الكلام وتآلفه عن طريق ضمّ أجزائه المفردة إلى بعضها البعض وتوخّي معاني النّحو من حذف وتقدير وتقديم وتأخير، وفصل ووصل الخ*. بل إنّها نظريّة لسانيّة وأسلوبيّة على حدّ سواء.

إنّ النّظم لا ينبع من خارج التركيب، ولا تُفهم أسراره إلاّ من داخل السّلسلة اللّغوية المنسوجة وفقا لقوانين اللّسان المتواضع عليها. ومهمّة الباحث هي كشف هذا الامتداد الدّاخلي وأثره على بنية النّص والعلاقات التي تحكم مفرداته، ومراقبة التفاعل النّحوي داخل الجملة. فمجموع هذا النسيج اللّغوي هو الذي يصنع الدّلالة الفنيّة للخطاب ويسقط عليه الألوان الجمالية والرّوح الإنسانية.

إنّ ما قدّمه عبد القاهر الجرجاني في دلائله ليس سوى مجموعة من الأوصاف الجيّدة للنّصوص التي قام بتحليلها، وهي أوصاف يمكن أن تعدّ – بحقّ – تفسيرا جماليا.

إنّنا إذا راجعنا التّراث البلاغي العربي، سنلاحظ أنّه يتوزّع على محورين هما:

محور معياريّ، هدفه وضع المعايير والمقاييس ؛ فهولايرمي إلى إيجاد الإبداع وصنعه، ولكنّه يهدف إلى اتخاذها (المعايير) وسيطة للوصول إلى مواضع ومواطن الجمال في الخطاب وبيان أدبيته. وقد بدأ هذا الاتّجاه مع أبي الحسن الرّماني الذي كان يرى أنّ البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب، ومخاطبة الجوارح وتحريك الهمم[2].

---

1 أستاذة محاضرة في اللسانيات والعلوم الصوتية المدرسة العليا للأساتذة - بوزريعة - الجزائر

* ينظر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، طبعة مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت، ص37 – 42 مثلا.

2 شوقي ضيف: البلاغة تطور تاريخ، دار المعارف، مصر، ط2، ص19 وما بعدها.
وحمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب: منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص 54

محور تقريريّ، يسعى إلى تقرير وجود الظاهرة الأدبيّة الإبداعيّة، وصفها وتحويلها إلى قيم فنيّة جماليّة ترهف الحسّ.

إنّ ما يؤكّد أنّ الأسلوبية وعلم الجمال فرع من البلاغة، الاتّجاه الثاني الذي بدأ مع الرّماني أيضا، فقد كان يرى أنّ دلالة الأسماء والصّفات متناهية، وأمّا دلالة التّأليف فليس لها نهاية[1].

فهذا القول يصف جسور التّواصل البشريّ. وهذا كلام علميّ تقريريّ يندرج في صميم ما يسمّى اليوم بالأسلوبيّة.

إنّ عمود البلاغة ومعيار الفصاحة هو أن توضع الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعها الأخصّ بها، فإذا أبدل المكان، جاء منها إمّا تبدّل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام وانحرافه عن الذّوق الجماعي، وإمّا ذهاب رونقه الذي يوحي بسقوط البلاغة، وضعف التراكيب. ويعني هذا أنّ نجاح الأسلوبية يقوم على معرفة أسرار البلاغة وقوانينها وسبلها.

(ويمكن القول أيضا أن الجرجاني من خلال نظريته النظم، قد انتقل إلى التفصيل والتّدقيق في المنهج العلمي التقريري الوصفي، منطلقا مثل الرّماني والخطابي وعبد الجبار الهمداني من خلفية مفادها أنّ البلاغة أو الأسلوب فاعلية لغوية جمالية، أوّلا وقبل كل شيئ. ولذلك لا يجوز أن نقيم علاقة خلافية تتنافر بين البلاغة والأسلوبية)[2]، فنراهما نقيضين، أو علاقة سلالية، ترى الأسلوبية مرحلة تالية ولاحقة لعلم البلاغة لكونها أكبر من الأسلوبية المصطبغة بألوان البلاغة التقريرية، المعيارية.

والسؤال المطروح هاهنا: كيف نجح الجرجاني من خلال كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة في إرساء معالم الأسلوبية ؟ الرّواسب الأسلوبية في نظريّة الجرجاني البلاغيّة

في البدء، إذا آمنّا بما قاله لويس يلمسلاف متحدّثا عن الأسلوب[3] هو (الرّسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللّغوية لا في مستوى الجملة، وإنّما في مستوى إطار أوسع منها كالنّص أو الكلام)[(4)].

1 عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، طبعة تونس، د ت ص87.
2 نفسه، ص88 بتصرف.
3 الرّأي منقول عن كتاب المسدي، نفسه، ص88.

فإنّ النّظم الذي يتحدّث عنه الجرجاني ــ أيضاــ واصفا إيّاه بأنّه كيفية ترتيب الكلمات المفردة وتآلفها على نسق قواعد اللّغة المثالية المعيارية، إنّما يعدّ ضربا من الأسلوبية ترمز إلى عبقرية اللّغة ؛إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف، واللّجوء إلى نظام جديد يحدث الوقع اللذيذ، والتأثير الحسن في أذن السّامع. ونحن نلاحظ هذا في ألوان نظريّة النظم المتمثّلة في التّقديم والتّأخير والذكر والحذف والقصر والفصل والوصل؛ حيث تعدّ هذه الألوان اضطرابا وانحرافا عن الأصل المعياري، الهدف منها تحقيق المتعة الجمالية والتأثير الانفعالي في المستمع.

(فالأسلوب ليس ملكا غيبيا لجزء من أجزاء اللّغة، وإنّما هو من خصائص انتظام هذه المركبات للخطاب، معنى ذلك أنّه ملك مشاع بين أجزاء الكلّ، وهذه الملكية تظلّ رهينة الائتلاف)[1].

إنّ النّظم يعدّ ائتلافا للكلمات مع بعضها البعض عن طريق توّخي معاني النّحو التي يمتلكها العارف باللّسان، فهولا يخرج عن مجال علم الأسلوب الذي قال عنه "فاران" سنة 1948 (إنّ الأسلوب يمكن أن يحدّد من زاوية علاقة الألفاظ بالأشياء، ويمكنه أن يحدّد من خلال روابط الألفاظ بعضها ببعض، كذلك من خلال علاقة مجموع الألفاظ بجملة الجهاز اللّغوي الذي تتنزّل فيه)[2].

أ- التقديم والتأخير

إنّ التقديم والتأخير الذي يصطلح جون كوهين على تسميته بالقلب يعدّ انزياحا نحويّا عن القاعدة التي تمسّ ترتيب الكلمات. ويضرب مثالا على هذا القلب بقوله: (لو غيّرنا جملة "تحت جسر ميرابو يتدّفق السّين بآخر" حيث ترتيب الكلمات بالشكل العادي المسند إليه، الفعل، المكمّل نحو: "السّين يتدفق تحت جسر ميرابو" استطعنا حينئذ قياس تأثير هذه الأداة. صحيح إنّنا غيّرنا الوزن والارتفاع، ولكن لن يستطع أحد أن ينكر بأنّ القلب يلعب دورا أساسيا في تكوين بيت شعري، يعتبر من أشهر الأبيات في الشّعر الفرنسي. فالصياغتان لا تملكان نفس الدّلالة... وإنّ الأسلوبية هي التي تفسّر لنا سبب كون الجملة

---

1 المسدي: نفسه، ص92.

2 نفسه: ص97، وينظر أيضا الفكرة في كتاب: في الشعرية لكمال أبو ديب. ومجلة المورد، في جدلية التراث والمعاصرة: رشيد عبد الرحمن العبيدي، عدد 4، ص111.

الأولى أكثر شاعريّة، لأنّها مرتبطة بالحقيقة السيكولوجية عند اعتماد هذا الترتيب المقلوب)[1].

إنّ هذا المعنى الذي ضبطه جون كوهين وسمّاه القلب ظهر منذ حوالي أكثر من ألف سنة عند الجرجاني، بل قبل هذا بكثير، باسم آخر التقديم والتأخير؛ الذي إذا جيء به قُصد منه الفائدة الدّلالية والجمالية. فالمتكلّم لا يغيّر في ترتيب الكلمات تغييرا اعتباطيا، بل إنّه يقصد ذلك من أجل تحقيق هذه القاعدة المستوحاة من اللاقاعد ة. وينجلي هذا الفكر الأسلوبي حين يصرّح قائلا (واعلم أنّ من الخطأ أن يقسّم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام وغير مفيد في بعض. وأنّ يعلّل تارة بالعناية، وتارة بأنّه توسعة على الشاعر والكاتب لهذا قوافيه ولذاك سجعه.. . ذلك لأنّ من البعيد أن يكون في جملة من النّظم ما يدلّ تارة ولا يدلّ تارة أخرى، فمتى ثبت في تقديم المفعول – مثلا – على الفعل في كثير من الكلام أنّه اختصّ بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير، فقد وجب أن تكون تلك القضية في كل شيء، وكلّ حال.. . ومن سبيل ما يجعل التقديم وترك التقديم سواء أن يدّعي أنّه كذلك في عموم الأحوال. فأمّا أن يجعله بين بين فيزعم أنّه للفائدة في بعضها، وللتصّرف في اللفظ من غير معنى في بعض ممّا ينبغي أن يرغب عن القول فيه)[2].

ويبيّن الجرجاني بعد ذلك مواطن الجمال والتأثير في حال التّقديم أو تركه بقوله في نفس الصّفحة[3]: (فإنّ موضع الكلام على أنّك إذا قلت أفعلت ؟ فبدأت بالفعل كان الشكّ في الفعل نفسه. وكان غرضك من استفهامك أن تعلم وجوده. وإذا قلت أأنت فعلت ؟ فبدأت بالاسم كان الشكّ في الفاعل من هو، وكان التردّد فيه)[9].

فعلى هذا، التّقديم أو التّأخير لا يؤتى به من أجل بيان الاهتمام والعناية فحسب، بل أيضا من أجل ضبط المعنى والدّلالة والتأثير في السّامع، سواء أكان المقدّم فعلا ماضيا أو مضارعا أو اسما بأحوال.. .

وبعد أن يبيّن عبد القاهر الجرجاني السرّ البلاغي في أسلوب التقديم والتّأخير، ويظهر قيمته في النّظم العربي السلس، يعود فيوجّه الأذهان

---

1 جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دارتوبقال للنشر، تونس، ص179-188 بتصرّف.

2 الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت، ص75.

3 نفسه.

إلى ما للتّقديم من أثر نفسي في وجدان السّامع: (فإن قلت: فمن أين وجب أن يكون تقديم ذكر المحدث عنه بالفعل آكد لإثبات ذلك الفعل له، وأن يكون قوله (هما يلبِسَان المجد) أبلغ في جعلهما يلبسان من أن يقال (يلبسان المجد)، فإنّ ذلك من أجل أنّه لا يؤتى بالاسم معرّى من العوامل إلا لحديث قد نويّ إسناده إليه، وإذا كان كذلك، قلت "عبد الله" أشعرت قلبك بذلك أنّك قد أردت الحديث عنه. فإذا جئت بالحديث يبيّن لك أنّهما لا يكونان سواء، أنّه ليس كل كلام يصلح فيه (ما... وإلاّ) يصلح فيه (إنّما) ألا ترى أنّها لا تصلح في مثل قولنا: (ما أحد إلا هو يقول ذاك... إذا قلت: إنّما أحدٌ وهو يقول ذاك. قلت ما لا يكون له معنى...)[1]، فالمعنى يختلف باختلاف الأسلوب، فإذا قال المتكلّم (إنّما هو أسدٌ) أراد حكم الظاهر المعلوم الذي لا ينكره أحد ولا يخفى. وإذا أُخبر بنفي أو إثبات، فقال: (ما هذا إلا ذاك، وإنّما هوإلا ذاك) كان لأمر ينكره المخاطب ويشكّ فيه. وإذا رأيت شخصا من بعيد فقلت، ما هو إلا صاحبي لم تقله إلا لأن السّامع يتوهّم في هذه الذّات.

لقد استطاع الجرجاني بما أوتيه من دقة الفهم وبراعة التّفكير وتميّز البصيرة وحدّة الذّكاء، أن يفسّر هذه التراكيب التي لا تخرج عن معاني النّحو تفسيرا متكاملا ردّه إلى المعاني الإضافية التي تمنحها هذه التراكيب التي انحرفت عن القاعدة النّحوية الشائعة المتداولة، دون أن تحدث فيها فسادا أو خللا أو نقيصة؛ بل إنّ البراعة كلّ البراعة والدّقة كلّ الدّقة والجمال المعنوي كلّ الجمال إنّما هو كامن ومستقّر في هذه الأنماط الأسلوبية*، ما دام الأسلوب هو مفارقة النّمط المعياريّ لغاية إضافيّة.

فالأسلوب إنّما هو الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللّغة، وهذا ما يؤكّده ماروزو قائلا: (إنّه موقف يستخدمه المستعمل للغة كتابة أو شفاهة ممّا تعرضه عليه الوسائل).

ويدقق "قابيلانتز"، فيقرر بأنّ الأسلوب ينطوي على تفضيل الإنسان بعض طاقات اللّغة على بعضها الآخر في لحظة محدّدة من لحظات الاستعمال اللّساني. إنّ الأسلوبية تهتمّ بدراسة الخصائص اللّغوية التي

---

1 نفسه، ص 214 بتصرّف.

* نقصد بالأنماط الأسلوبية ما جاء ذكره أعلاه أي التقديم والتأخير، الحذف، الفصل والوصل.. . الخ.

يتحوّل بها النّص / الخطاب عن سياقه الإخباري التقريري إلى سياق تأثيري، جمالي، انفعالي)[1].

إنّ هذه الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب أيًّ كان من أجل ضبط المتعة الجمالية لمؤلّفه، إنّما تعدّ المقاييس الأسلوبية التي توقرها له اللّغة المتكلّم بها، فيختار من هذه الأدوات والوسائل ما يراه كفيلا" بالضغط على المخاطب والتأثير فيه.

وعودا على بدء، إذا كنّا قد تحدّثنا عن أسلوبي التقديم والتأخير والقصر كملامح للأسلوبية بمعناها الحديث الشّائع، فكيف تتكشف لنا ملامحها عبر الحذف والذّكر.

ب- الحذف والذّكر إجراء أسلوبي

إنّ أمر الأسلوبية يبلغ مداه مع الحذف. فالإيجاز والتقليص والتّكثيف طاقات لغويّة تختزل المعاني الكثيرة، المتشعبة في لفظ قليل. وهنا يبرز دور التّأويل الذي يعقد المقارنة بين الدّلالة الصّريحة السّطحية للخطاب، ودلالته الرمزيّة العميقة المقصودة فعلا والمنوية في النّفس، فهذا إذا صنيعٌ أسلوبيٌ.

إنّ عدم توظيف الجرجاني لهذا المصطلح – الأسلوبية – بالمعنى الحديث الذي ضبطه جاكبسون أو قريماس – لا يعني قط الجهل بالمفهوم ودوره ووظيفته في كلام اللاسِن. فالحذف – مثلا – على غرار ما قدّمنا سلفا، يعدّ ملمحاً من ملامح الأسلوبية في الفكر الجرجاني القديم.

ونظرا لإيمانه بقيمة الحذف وبلاغة التّعبير به، وجمال بيانه، ودقة أسلوبه، وصفه قائلا: (هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالشّعر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتمّ ما تكون بيانا لم تُبنْ)[2].

ثمّ يأخذ الجرجاني في بيان مواضع حذف المبتدأ وأغراضه وتأثيره النفسي على السّامع، فيقول: (وهذه جملة تنكرها حتى تخبر وتدفعها

---

1 المسدي: الأسلوب والأسلوبية، ص113، وأيضا:
Dictionnaire de poétique et rhétorique: Henri Morier, presse universitaire de France, .1ère édition, 1961, p. 154

2 الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمّد رشيد رضا، القاهرة، ط2، 1925، ص106، ودلائل الإعجاز، ص95.

حتى تنظر، وأنا أكتب لك بديئا أمثلة ممّا عرف فيه الحذف، ثمّ أنبّهك على صحّة ما أشرت إليه، وأقيم الحجّة من ذلك عليه.

قال صاحب الكتاب:

اعتاد قلبُك من ليلى عوائــدَه
وهــاج أهواءَك المكنونة الطّلَــلُ
ربعُ قواءٌ أذاع المعصرات به
و كلّ حيـــــرانَ سارٍ ماؤه خضــلُ

قال: أراد ذلك ربع قواء أو هو ربعُ...)[1].

وبعد أن يعرض لأكثر من 15 مثالا شاهدا على هذه الوظيفة الأسلوبية النّظميّة البلاغية ينتقل ليصف الأسرار النّفسية لهذا الحذف قائلا: (فتأمّل الآن هذه الأبيات كلّها واستقرئها واحدا واحدا. وانظر إلى موقعها من نفسك، وإلى ما تجده من اللّطف والظّرف إذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثمّ قلبت النّفس عمّا تجد. وألطفت النّظر فيما تحسّ به، ثمّ تكلّف أن تردّ ما حذف الشّاعر، وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك. فإنّك تعلم أنّ الذي قلت كما قلت، وأنّ ربّ حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التّجويد، وإن أردت ما هو أصدق في ذلك دلالة وشهادة، فانظر إلى قول عبد اللّه بن الزبير يذكر غريما له ألحّ عليه:

عرضتُ على زيدٍ ليأخذَ بعضَ ما
يحاوله قبل اعتراض الشّواغل
فدبّ دبيبُ البغلِ يألـــــم ظهره
قال تعلم إنّني غيرُ فاعـــــل
تثاءب حتى قــلت: داسع نفسه
و أخرج أنياباً لـــه كالمعــول

فالأصل، حتى قلت هو داسع نفسه أي حسبه من شدّة التثاؤب وممّا به من جهد.. . فما من اسم أو فعل نجده قد حذف ثمّ أصيب به موضعه وحذف في الحال التي ينبغي أن يحذف بها إلا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره، وإضماره في النّفس أولى وآنس من النّطق به)[2].

---

1 دلائل الإعجاز، ص95.
2 نفسه ص96 وص107.

فالحذف تخفيف للثقل. والإنسان بطبعه ميّال للخفيف، ناكب عن الثقيل الحادِ، مستهجِنٌ له. والخفّة مطلوبة ما دام المقال الحالي/ السياق يستدعيها. ففي الخفّة تكمن البلاغة ويسمو الكلام ويرتفع شأوه حتى يبلغ قمّة السّحر، وجمال البيان الذي ينبئ عن منهج الكاتب في التأليف، وهدفه وغايته من الخطاب؛ وهو التأثير في نفس السّامع بأسلوب يرنّ جمالا ومتعة وبلاغة، فيقنع ويمتثل لما يقال له.

إنّ التّراكيب العربية النّحوية لم تأت هكذا مصادفة واعتباطا، وإنّما وُضعت هذا الوضع وركّبت وفقا لهذا التّركيب وصيغت وفقا لهاته الصيغة لغاية أسلوبية بلاغية يرومها الكاتب/الشّاعر (والحقّ إنّه لا يخلو تركيب فيه حذف من سرّ يفتح مجال البحث الواسع أمام العقل البشري على مرّ العصور. فإذا حذف المبتدأ فلهدف، وإن ذُكر أيضا فلغرض وكذلك المفعول به. إن كان فَلِسَرٍّ، وإن أُضمر فلعلّةٍ، حتى يأتي النّظم رائعا والتّأليف عجيبا)[1].

2- نظريّة الجرجاني وعلم الجمال

لقد أشرنا – سابقا – إلى أنّ الجرجاني هو البلاغيّ، الأسلوبيّ، اللّسانيّ وهو أيضا البلاغيّ الذي سَبرَ بحقّ مواطن الجمال في التّعبير الفنيّ وأدرك أسرار الكلام وسحر أبنيته المتباينة والمتمايزة ودورها في تحقيق المُتعة الجمالية والفكرية للمخاطب قارئا كان أو سامعا. لقد بيّن لنا بنجاح كيف تستطيع الصّورة، والكلمة المفردة والجملة أن تؤثر في هذا المتقبِّل، وتخلب لُبّهُ، وتسحر وجدانه، وتوقظ كوامنه النّائمة بفضل طابعها الجمالي.

وهنا يمكننا أن نتوقف هنيهة لنتساءل: هل يتّفق عبد القاهر الجرجاني في فهمه للجمال، وضبطه لمقاييسه الفنيّة مع روّاد هذا العلم الحديث الذي ينسبه الكثــرة للغرب إنْ جهلاً أو قصداً؟!

وإذا صحّ هذا الفرض، فهل يمكننا اعتبار جهود الجرجاني أوّل قطرة أفاضت غيث علماء الغرب في علم الجمال (l'esthétique) ؟

يجب أن نشير ابتداءً إلى أنّ أهمّ مفاهيم هذا العلم قد وجدت لها ظلالاً وتجليّاً عند الجرجاني، فمن بينها:

---

1 عبد الفتّاح لاشين: التراكيب النّحوية من الوجهة البلاغية، دار المرّيخ للنشر، المملكة العربية السّعودية، 1980، ص164.

أ- العمل الفنيّ ثمرة انتقاء وعلاقات

يذهب جلّ العلماء الغربيين إلى أنّ أيّ نشاط فنيّ إنّما هو حصيلة عمليّة انتقاء وتهذيب وصقل للمادة المحسوسة – سواء أكانت صوتًا أو لونًا أو خشبًا أو صورةً أو قماشًا – المستمدّة من الواقع الخارجي الإنساني المعيش، ثمّ يقوم الفنّان بتحديد وضبط مختلف العلاقات الزمانية والمكانية والسببيّة والتّجاورية الكفيلة بالتنسيق والتّأليف بين هذه العناصر المحسوسة المتفرّقة والمشتّتة بتأثير من الطّبيعة الواسعة المنداحة.

ونتيجة لهذا الفعل، يتمّ تهذيب المادة المحسوسة. وتكون الغاية المثالية هي تحقيق الإثارة الانفعالية والجمالية لدى المتقبّل، وتحريك شعوره اتجاه الموضوع ليتفاعل معه وبه، فيحدث الاندماج الفكري والرّوحي النّفسي[1].

إنّ هذه القضية، وبهذه المفاهيم التأسيسيّة التي تكتنفها تعدّ انعكاسا وتقاطعا مع ما ذكر الجرجاني في دلائله، بخاصة حين تحدّث عن العلاقة القائمة بين اللّفظ والمعنى. فالجرجاني واحد من العلماء العرب الذين استطاعوا بفضل عبقريتهم الفذّة وفكرهم الوقّاد، وذكائهم السّاطع، وحماسهم الجامح، وروحهم الطّامحة للعلم أن ينثروا حبّات علم الجمال في صحراء أوليات البحث العلمي العربي القديم – زمنا –

إنّ العمل الفنيّ الذي يعدّ ثمرة انتقاء للعلاقات لا يختلف عما قاله الجرجاني (وهذا بابٌ واسع، فإنّك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلما بأعينها، ثمّ ترى هذا قد فرع السّماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض. فلو كانت الكلمة إذا حسنُت حسنُتْ من حيث هي لفظ. وإذا استحقّت هي المزية والشّرف، استحقّت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السّبب في ذلك حالها مع أخواتها المجاورة لها في النّظم: لما اختلفت بها الحال. ولكانت إمّا تحسن أبدا أو لا تحسن أبدا. .. إنّ الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللّغة، لم تُوضع لتُعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضمّ بعضها إلى بعض، فيعرف فيما بينها من فوائد. وهذا علم شريف وأصل عظيم)[2].

---

1 أميرة مطر: مقدمّة في علم الجمال، دار النّهضة العربية، بيروت، 1972، ص36-39.
2 الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص38-40

ولقد أصاب الجرجاني حقّا فيما ذهب إليه. فلو أنّ جمال العبارة وفنيّتها وسحرها يحصلان بانفراد كلماتها، لأصبحت الكلمات إمّا قبيحة مطلقًا أو حسنة مطلقا، غير منفكّة عن هاتين الصفتين مهما تغيّرت الأحوال وتباعدت الأزمان والأماكن. ولمّا كان الأمر غير هذا، أضحى جمال العبارة غير منحصرٍ في كلماتها وهي منعزلة، بل في اجتماعها وتآلفها مع بعضها البعض داخل صياغة شكلية تحدّدها نوعيّة العلاقات التي انتقت الكلمات ذات التّأثير الفنيّ – الجمالي. ثمّ نسّقت فيما بينها لتخرج في حليّة رائعة، فنيّة تنحو نحو المثاليّة.

ب- التّذوق في العمل الفنيّ

إنّ التّذوق هو (تذوّق نقيّ ينقلنا من عالم التّجارب العادية إلى عالم التّجربة الفنيّة. والفنان عندما ينخرط في تجربة الإبداع يرى في المنظر الطّبيعي، ما لا يراه عامّة النّاس، لأنّ رؤيته تصبح مركّزة على العناصر المكوّنة للصّورة الفنيّة... والفنّ بهذا ينتشلنا من عالم الحياة الجارية إلى عالم خاصّ، إنّه أشبه بتجربة الصّوفي أو العالِم عندما يستغرق كلّ منهما في عالمه الخاصّ)[1].

إنّ هذا الانتقال من العالم الحسّي الواقعي الذي نحيا فيه إلى عالم آخر تتراقص فيه الخيالات، وتجمح فيه الأنفس، وتتحرّك فيه المشاعر الهادئة، إنّما يتمّ نتيجة تأثير العمل الفنيّ في نفوسنا وانفعالنا به، وتذوّقنا لروعته وحسن سِحره. وإنّ هذا ما قصده الجرجاني حين قال متحدّثا عن قيمة التّشبيه، كوسيلة تأثير وإقناع للسّامعين: (إذا استقرينا التّشبيه وجدنا التّباعد من الشيئين كلّما كان أشدّ، كانت النّفوس أعجب، وكانت النّفوس لها أطرب وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب...) ويقول (... وإذا ظهر الشّيء من مكان لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من معدنٍ ليس معدنه الأصلي كانت صبابة النّفوس إليه أكثر)[2].

فصبابة النّفوس وإعجابها وترنّحها إنّما يحصل بسبب تذوّقها للصياغة الفنيّة وشعورها بجمالها وحسن تأليفها. فتهتزّ لها الكوامن التي باتت مغلقة، ويسمو بها الخيال إلى عالم غير الواقع الذي تعيشه.

وهكذا نلاحظ أنّ تفكير الجرجاني البلاغي وخاصّة في نظريّته النظميّة يُعدّ تفكيرا أسلوبيا وجماليا – على نحو ما مثّلنا أعلاه – لا

---

1 أميرة مطر: نفسه، ص38.

2 الجرجاني: أسرار البلاغة، ص216 بتصرّف.

يعيبه شيء، ولا تحطّ منه نقيصة ؛ بل يُجلّه ويرفع من شأنه اعتراف موسيقيّ كـــ "فراي (Fray) الذي أكدّ بكيفية غير مقصودة الاتجاه الجمالي والأسلوبي في نظم الجرجاني، ما دام يقرّ بأن تذوّق الموسيقى والتّفاعل بنغماتها الشّجيّة والرّقص على سِحرها لا يكون بمجرّد الضرب على البيانو بطريقة عشوائية اعتباطية غير منتظمة، بل إنّ التّذوّق يحصل إذا (نظّمت هذه الضربات تنظيما فنيّا معيّنا، بحيث استخرج منها إيقاعا أو نغما معينا. عندئذ تكتسب هذه الضربات ــ أي الضربات على آلة البيانو – صورة فنيّة. وقد يرتبط هذا النّغم بعبارات تؤثّر في وجداننا كقولنا: بلادي، بلادي عندئذ تثير الصّورة الفنيّة عددا من الأفكار والانفعالات أو الذّكريات، فيصبح لهذه الأفكار والانفعالات الصّدارة على الإحساس بالصّورة الفنيّة... فلهذه العلاقات في حدّ ذاتها القدرة على إثارة الانفعال الجمالي، كذلك تكون الاستجابة المستنيرة على إدراك هذه العلاقات الصورية هي الأصّح والأدوم)[1].

وبالرّغم من النّزعة الجماليّة عند الجرجاني، إلاّ أنّها كانت شكليّة لم تتجاوز الصّورة الفنيّة أو بالأحرى الصّياغة الشّكلية في العمل الأدبي دونما اهتمام بالمضمون الجمالي (وهي بذلك تعبّر عن المذهب السّائد في النّقد الأدبي الذي يقول: "إنّ المعاني ملقاة في الطّريق، وإنّما يتفاضلُ الأدباء بصورة التّركيب اللّغوي الذي يتناولون بها هذا المعنى. وهي عبارة تصوّر بوضوح مذهب الشكلانيين الذين يجعلون الجمال في الصّورة، ولا يعنيهم المحتوى. وهكذا يتفّق دفاع الجماليين الشكليين عند العرب مع دفاع الشكلانيين المحدثين، أنصار مذهب الفنّ للفنّ، فيما يختصّ بمشكلة الصّورة والمحتوى. فليس المعدّل عندهم الموضوع أو المادّة، وإنّما الجمال كلّه في الصّورة أو في الشّكل")[2].

إنّ في هذا الرّأي لدليلا على أنّ تفكير الجرجاني لا يمكن قطُّ أن يُقيد بتابوت الماضي، ويسدل عليه ستار الدُجن، وتُمحى آثاره من الذّاكرة الإنسانية، ويُنسى فضله، وتتوارى مزيّته، وكأنّه لم يكُن في يوم من الأيّام، وفي زمن من الأزمنة وفي مكان من الأمكنة؛ بحجّة ذاك الجمود الذي لوّن نظريّته البلاغية أوالتّعقيد الذي لفّ أعمال الرّازي والسّكاكي والقزويني ــوغيرهم كثيرون ــ، حتى غدت –

1 أميرة مطر: المرجع السّابق، ص39.
2 عفت الشّرقاوي: بلاغة العطف في القرآن، دراسة أسلوبية، دار النّهضة العربيّة، بيروت، 1981، ص30.

البلاغة – (دُغلاً ملتقّا، لا يمكن سلوكه إلا بمصابيح من المنطق ومباحث المتكلمين والفلاسفة)[1].

إنّ في هذا النّقد الذي وجّهه الدّكتور عفّت الشرقاوي لنظرية عبد القاهر البلاغيّة تأكيدا – كما رأيناه أعلاه – على نمطيّتها وديناميكيتها وحركيّتها، ما دام الجمال في الصّياغة الشكليّة – على نحو ما فعل الجرجاني – (يعدّ إشعاعا من إشعاعات المذهب البرناسيّ الذي ينادي بفكرة الفنّ للفنّ)[2]، ويرى أنّ الجمال كلّ الجمال في الشّكل أو الفكرة وليس في أبعادها وعمق مضامينها.

وعودا على بدء، إنّنا نرى أنّ هذه النّظرية الجرجانية – التي وُسمت بالتّراثية – تعدّ بحقّ تفكيرا بلاغيّا قائما على أصول أسلوبيّة وجماليّة، لا مجردّ بلاغة تقليديّة تكتنف إليها المجاز والكناية والتّشبيه والبديع وغيرها من ألوان البلاغة الشائعة عند العامّة والخّاصة والمنثورة في مؤلّفات السّلف الكثيرة.

إنّها نظرية بلاغيّة جماليّة أسلوبيّة تتقاطع والمنهج الحديث. تضارعه قيمة، وتضاهيه وظيفة، وتحاكيه سحرًا، فتخلُب لبّ وقلب المخاطب عبر الزّمان والمكان.

فعبد القاهر الجرجاني – إذًا – لم يكن مجردّ بلاغيّ لبس أسمال التّراث، وساهم في تحديد علوم البيان والمعاني والبديع، بل إنّه اللّساني والأسلوبيّ والشعريّ الجماليّ.

1 شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، مصر، ط2، ص313.
2 المرجع السّابق، ص30-33.