

شعرية التكوين البديعي لدى عبد القاهر الجرجاني

الدكتورة بثينة سليمان*

الملخص

تصبّ هذه الدراسة في جزءٍ يسير مما يمكن درسه في تراثنا البلاغيّ الزاخر، محاولةً محاورته في ضوء الدراسات الحديثة، ولربّما كان من الإنصاف أن يخصّص "فنّ البديع" لدى عبد القاهر الجرجانيّ بالدراسة، ولا سيّما أنّه لم يلقَ شهرةً في الدراسات الكثيرة التي تناولت جهوده.

فكانت محاولة هنا لإلقاء الضوء على طريفته في تناول مظاهر التشكيل البديعيّ، وقراءتها، ووقوفه على البلاغة والشعرية فيها، انطلاقاً من نظريته في "النظم" التي فهم تكوين النتائج الإبداعية من خلالها.

كلمات مفتاحية: البديع - الشعرية - السياق - النظم.

مقدمة:

إنّ قراءةً تستبعد فاعلية مظاهر التشكيل البلاغيّ في النصّ الأدبيّ لهي قراءة تطعن في إبداعية هذا النصّ وأدبيّته، وفنّ البديع واحد من أساليب التشكيل البلاغيّ الذي لقي إهمالاً واضحاً، إلّا أنّ تراثنا البلاغيّ لا يخلو من جهود مميّزة، استطاعت أن تقدّم قراءة تجاوزية، منصفة لفنّ البديع، خرجت به من قيد الأفكار والأحكام الثابتة إلى أفق الرؤى المتحوّلة.

* مدرّسة في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

أهمية البحث وأهدافه :

إن كثيراً من الدراسات القديمة والحديثة على السواء ما تزال تحافظ على رؤية تقليدية ثابتة، غير ناضجة، في فهم فنّ البديع إبداعياً، فكثيراً منها يكتفي بجعله من باب التزيين الخارجي غير الفاعل في خلق الدلالة الشعرية، كما أنّ كثيراً من الدراسات المعاصرة التي تناولت فنّ البديع في التراث البلاغي، شككت في مقدرة البلاغيين العرب على الخروج عن الفهم السابق نفسه.

من هنا جاءت أهمية هذه الدراسة، إذ تلقي الضوء على قراءة عبد القاهر الجرجاني لمظاهر التشكيل البديعي في النصّ الأدبيّ، وتبحث في خصوصية رؤيته في فهم البديع من منظور إبداعيّ.

منهج البحث :

بما أن البحث يعالج مسألةً بلاغيةً تراثيةً محدّدة، وفق تصوّر معاصر، ويعمل على استنطاق النصّ النقديّ لدى عبد القاهر؛ للكشف عن خصائص فنّ البديع الشعرية، فلعلّ المنهج الوصفيّ هو الأقرب إلى طبيعة هذه الدراسة.

تمهيد :

نمهدّ بدايةً بقول عبد القاهر الجرجاني من "أسرار البلاغة": "و أمّا التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع، فلا شبهة أنّ الحُسن والقُبْح لا يعترضُ الكلامَ بهما إلاّ من جهة المعاني خاصّةً، من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيبٌ، أو يكون لها في التحسين أو خلاف التحسين تصعيدٌ وتصويبٌ"^(١).

وإذا فسّرنا هذا القول في ضوء رؤيته البلاغية نرى بدايةً أنّه جمع بين (التطبيق والاستعارة)؛ أي جعل (البديع) من المظاهر البلاغية التي تشكّل عنده دلائل إعجاز الكلام وأسرار بلاغته. ثمّ نجد أنّ المقصود بـ (المعاني) هو المعاني الثواني، أو المعاني الشعرية المتأثية من طريقة الصياغة، وخصوصيتها؛ أي من (النظم) في

١ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط ١، ١٤٢٢هـ - ١٩٩١ م، ص ٢٠.

مستوى شعريته، ومن المستبعد أن يقصد المعاني بالمفهوم العام الذي طرحه الجاحظ، عندما جعلها مطروحة في الطريق، يعرفها الناس، وأنها مبسوسة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية^(٢)؛ لأن هذا المفهوم للمعاني ما هو سوى دلالة على المعاني الأول التي تخلص من بعد استاطيقي.

أما (الألفاظ) في قوله السابق، فمن الأقرب أنه يقصد بها الجانب الشكلي لتكوينها، المتعلق بالأصوات وصفاتها، وقد يكون التلقي - بهذا - معتمداً على التلقي السمعي والإنتشاد، وأن الاهتمام بهذا الجانب وحده يهمل عناصر التشكيل السياقي الكلي، ويستبعد التلقي التخيلي، ويجعل القراءة سطحية لاعمقوية؛ دالة على صورة المعنى الأول فقط، ومن ثم ستصبح قراءة خاطئة، فقيرة، غير منتجة؛ إذ لا تقدم الألفاظ في هذه الحال دلالة مكتملة، ولا تكتسب خصوصية إبداعية.

إن الغاية من هذا التمهيد البسيط هي الإشارة إلى خصوصية رؤية عبد القاهر في فهم التشكيل البديعي، لتأتي بعد ذلك الدراسة التفصيلية لألوان بديعية جاءت في (أسرار البلاغة) وفي (دلائل الإعجاز)، وهي: الجناس، السجع، الطباق، وحسن التعليل.

أولاً - اختلاف المتشابهات في " الجناس " :

يُخصّص الجناس بالقسم اللفظي الصوتي، الخالص، وعُرف بلاغياً أنه من باب تشابه اللفظين صوتاً واختلافهما معنى^(٣).

أما بحسب مبدأ عبد القاهر في " النظم " فإن اللفظ لا يُحكم عليه؛ أو يقيم؛ إلا من خلال استخدامه في تركيب لغوي، مرتبط بموقف أو رؤيا، إذ تتخلق له فاعلية جديدة في موقعه النظمي، من خلال علاقاته المتواشجة بكامل البناء اللغوي؛ لذلك قد يحسن "اللفظ المجانس" في موضع، فيكون شعرياً، وقد لا يحسن في آخر^(٤).

٢- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٣٨٨هـ، ١٩٦٩م، ٣ : ١٣١ - ١٣٢.

٣- القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح د. محمد عبد المعجم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ٤، ١٣٩٥هـ، ١٩٧٥م، ٦ : ٩٠.

٤ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ٧.

تطبيقاً، يراعي عبد القاهر أهمية تكامل أطراف العملية الإبداعية: (المبدع، النص، المتلقي)، مشترطاً في نجاح استخدام اللفظين المجانسين شروطاً، منها^(٥):

١- ألا يكونا مفردين؛ إذ ينبغي أن ينتميا إلى (قول)؛ أي إلى نظم متحقق، بمعنى أن يقعا في مجال (الكلام) لا (اللغة) بمفهوم علم اللغة الحديث^(٦).

٢- من حيث "الأثر" أو "الوقع" ينبغي أن يكون موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً^(٧).

٣- أن يُراعى في عملية القراءة الجانبان الصوتي والدلالي معاً؛ أي الشكل والمضمون، والنظر إلى الشكل على أنه صورة المضمون.

٤- مراعاة الغرض، المرتبط بالمقام، أو بالموقف الشعوري الرؤيوي، فيشترط أن يكون "مرمى الجامع بينهما" غير بعيد عن البؤرة الشعورية؛ لأن إهمالها يحول دون الإحساس بالفيز الدلالي للكلام.

ومن النماذج الشعرية التي تناولها، مقارناً بين التشكيل البديعي البديع، والتشكيل البديعي الرديء، برأيه، بيتان^(٨)، الأول لأبي تمام:

ذَهَبَتْ بِمُذْهِبِ السَّمَاحَةِ فَلْتَوَتْ فِيهِ الظُّنُونُ أَمْ ذَهَبَتْ أَمْ مُذْهِبُ

و الثاني لشاعرٍ مُحدِّثٍ :

ناظراه فيما جئى ناظراه أو دعاني أمت بما أودعاني

ففي حين ينتمي الثاني إلى الشعرية إذ يستحسن القارئ التجنيس بين (ناظراه وناظراه) وبين (أودعاني، وأودعاني)، يخرج الأول من مجال الشعرية إذ يستضعف القارئ التجنيس في (مذهب ومذهب)، وتفصيل ذلك عنده كالآتي: في الأول: لم يزدك الشاعر بـ "مذهب ومذهب" على أن أسمعك حروفاً مكررة، تروم لها فائدة فلا تجدها إلا مجهولةً منكرة^(٩)، فضعف الفائدة هو ضعف في

٥ - يُنظر المصدر السابق، ٧ وما بعدها.

٦ - ده سوسر، فردنان، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، دار نعمان، لبنان، ص ٣١ - ٣٢.

٧ - يُنظر مثلاً: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدني بمصر، دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م، ص ٤٩ - ٥٠.

٨ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص٧.

٩ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص٧.

الناجح الدلالي، فتراجع في الشعرية.

وقد يكون السبب في كون الفائدة "مجهولة منكرة" هو عدم تمكن القارئ من جني ناتج دلالي مستقر؛ لأن بيت أبي تمام جاء إشكالياً في تجنيسه، ومن ثم إشكالياً في تفسيره؛ فترى الشراح والمفسرين يختلفون في معنى "مذهب" في هذا السياق الذي يمدح فيه الشاعر الحسن بن وهب^(١٠)، ويستوقفهم اللبس الواقع بين اللفظين المتشابهين تشابهاً غير تام (مذهب، مذهب)، فبعض التوجيهات ترى أنهما بمعنى واحد، وأخرى ترى أنهما بمعنيين مختلفين^(١١)؛ مما جعل الفائدة غير مستوفاة؛ أو غير مستقرة، على حد تعبير عبد القاهر؛ مما ضيق الدلالة، وأغلق أفقها، فجاءت "مجهولة منكرة"، ولم تترك وقفاً قوياً في النفس.

ولعل تلك التوجيهات التي أفرزتها صياغة التجنيس تشي بشعرية خفية، لم يشأ عبد القاهر أن يغرق فيها، ويخوض غمارها، كما كنا نأمل منه، ربما لأن غايته الأساسية هنا هي التقريب بين تجنيس جيد وآخر رديء، مكتفياً بما رسخ في الأذهان من تأثيرات الحملة النقدية المعارضة لشعر أبي تمام وإغراقه في الصنعة البديعية، أو مكتفياً بتخيير الرأي الذي يجعل اللفظين بمعنى واحد؛ فيتفقان بالمستوى الصوتي، ولا يختلفان بالمستوى الدلالي، فيكون القارئ قد خدع خدعة حقيقية هنا؛ أما هناك - في البيت الآخر - فخدع خدعة مجازية فنية.

أما في الثاني: فقد أعاد الشاعر "عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يردك وقد أحسن الزيادة ووفأها، فيهذه السريرة صار "التجنيس" - وخصوصاً المستوفى منه، المتفق في الصورة - من حلي الشعر...^(١٢)،

١٠ - التبريزي، الخطيب، ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، ط ٥، دار المعارف، ١ : ١٢٧ وما بعدها.
مطلع القصيدة :

لَمَكَايِرُ الْحَسَنِ بْنِ وَهْبٍ أَطْيَبُ وَأَمْرٌ فِي حَنَكِ الْحَسودِ وَأَغْدَبُ

١١ - المصدر السابق، ١ : ١٢٩، المذهب والمذهب، كلاهما بمعنى الثوب المذهب، أو كلاهما بمعنى الطريقة. المذهب: السفر الذي تتشعب فيه المذاهب لسعتها، أو هو تكرار السعي في مطلب معين حتى لو تحقق هذا المطلب، وهنا تلتقي مع معنى (الجنون)، أو (الهوس) بالشيء، وربما كان هذا المعنى أقرب إلى سياق البيت والنص؛ إذ المدح مغمومٌ بالسماحة حتى الهوس.

١٢ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٨ وينظر : دلالات الإعجاز، ٥٢٤، جاءت (من حلي الشعر).

فإعطاء الفائدة والزيادة فيها إلى درجة الاستيفاء، هو فيضٌ في الدلالة، فتقدّم في الشعرية وارتقاء.

إنّ عبد القاهر يعولّ على القارئ في استكشاف أسرار الأسلوب البديعي، وكسر حاجزه، ليصير كمن امتلك النصّ، فغداً مبدعاً آخر له، وقد احتلّ هو هذه المرتبة، ففي قراءته يجد أنّ التشابه الصوتي في الشاهد الثاني، وفي الفائدة في المعنى، وأفاض في ناتجه الدلالي، فهو منجزٌ كلامي تخيلي، مفتوح شرود، رحب، لا يمكن أن يُحصَر في حدٍّ معيّن، بل يقدّم المزيد باستمرار؛ لأنّه قائم في المخيلة، يحفز القارئ، ويلهب مشاركته الإبداعية^(١٣).

إذاً، إذا قوي أثر البنية التجنيسية في المتلقّي، واشتدّ وقعها، ارتقت إلى "الشعرية"، وتأتي هذه الشدة من "مخالفة التوقع"^(١٤)، وما يتبعه من تغيير في الحصاد الدلالي، وذلك كلّه يرجع إلى نظم البنية التجنيسية بطريقةٍ مخصوصة، هي في النموذج الثاني في أنّ ترداد اللفظ (ناظراه) وكذلك (أودعاني) قد تمّ من خلال خديعة فنية صياغية، يجعلها عبد القاهر من (حلى الشعر) أي من (الشعرية)^(١٥).

لقد فسّر عبد القاهر هذا الأسلوب تفسيراً فنياً مهماً حين أرجع الفائدة فيه إلى مفهوم الأدبية/الشعرية، أو خصوصية النظم، وما يوليه هذا المفهوم من أهمية للإيحاءات، أو للمعاني ما بعد السطح.

فالسامع حين يسمع كلمة (ناظراه) الثانية، وكذلك (أودعاني) يتوهّم للحظة الأولى أنها هي ذاتها الكلمة التي سبق سمعها، وأنها قد كرّرت، والتكرار مألوف، ومألوفة دلالته على التأكيد وغيره، فيتوهّم أنّ هذا التكرار اللفظي قد حمل معه تكراراً في المعنى، وأن اللفظين متشابهان صوتاً ومعنى، وهذا إحساس بدئي،

١٣- حول هذه الفكرة يُنظر: الغدّامي، د. عبد الله محمد. المشاكلة والاختلاف " قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف"، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م.

١٤- مخالفة التوقع، أو كسر بنية التوقعات، (الفجوة) بمفهوم كمال أبو ديب، أو التوقع الخائب، والانتظار الحبط، بمفهوم ياكوبسون، أو الانزياح عن المستوى المثالي بمفهوم جان كوهن.....

ينظر: ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية " دراسة مقارنة في الأصول والمهج والمفاهيم"، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م، ص ١٢٥، ١٣٦.

١٥- عبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر " لونجمان"، ط١، ١٩٩٥ م، ص ١٠٨.

نابع من كون (الجناس) أقرب التشكيلات اللغوية إلى الناحية الصوتية الخالصة، ولأسيما التامّ المستوفى منه، الذي تتطابق فيه: أنواع الحروف، وعددها، وهيئاتها، وترتيبها، فينتج صورةً لفظيةً واحدة من حيث الظاهر.

إلى هنا والقارئ يظنّ أنه قبض على المعنى، وسيطر عليه، وأن لم يبقَ أمامه سوى استيعاب جماليات الإيقاع الصوتي لهذه الصياغة، والبحث فيه إن شاء. كل ذلك بفضل براعة الشاعر في الأداء الصياغي، وخصوصيته في (الخدعة الفنية).

لكنّ هذا القارئ لا يلبث أن يكتشف — من بعد القراءة الكلية — أنه لم يغادر السطح، وأن تكرار المعنى لا يستقيم والسياق الكلي، فيكتشف ثانياً أنّ اللفظة حين كرّرت لم يتكرّر معها المعنى، فوجد نفسه أمام لفظٍ آخر، ومعنى آخر جديد، مختلف، لا يشابه الأول بغير الصورة الصوتية، ومن ثمّ عليه أن يبحث فيما يؤدّيه اللفظ، بحلته الجديدة — إن صحّ التعبير — من دور جديد، وإفادة جديدة، زادت على التوقع، أو كسرت بنية التوقعات، وذلك أن (ناظراه) الثانية يُقصد بها عُضوا النظر "العينان" لا المناظرة والمحاكاة والمجادلة كالأولى، وإذ ذاك صار عليه أن يعيد القراءة من منظور آخر، ليجد أن القصد هو عينا المحبّ وقد تجنّتا على الشاعر، فكانتا سبباً له ليهتمهما، ويدفع عن نفسه، طالباً بصيغة الأمر الملزم المشابهة لفظياً (ناظراه)؛ من صاحبيه المفترضين أن يناظرا ذلك المتجنّي، ويحاجّاه، ويجادلّاه، ويوقفاه عند حدّه، من بعد أن يُثبّتا عليه بالحجّة والدليل مقدار تجنّيه على المحبّ.

فهذه المفارقة تدهش القارئ فنياً، وتصدمه مخالفة التوقع، وخيبة الانتظار، فيعيد حساباته بقراءة ثانية استرجاعية تأويلية تخيلية، ليبين له أن اللفظين مختلفان كلّ الاختلاف، وأنهما لا يتمّان بغير الصورة الصوتية، فيشعر عندئذٍ بنوع من المتعة الجمالية الفنية، والطمأنينة الشعورية، والقناعة العقلية، فقد ظفر بفائدة لم يكن يرجوها، فيساوره إحساس المشاركة بإبداع الدلالة.

بهذا يبرز جهد عبد القاهر، ويتّضح منهجه؛ إذ يفهم من إجراءاته التفريق بين قراءتين متباينتين للبنية التجنيسية:

الأولى: قراءة تحكم على اللفظ المجانس مفرداً، مقتطعاً من انتمائه الشعري

والشعوري، وهي قراءة عبثية، نظرية، مبتورة، تفصل بين المنجز الصوتي وناتجه الدلالي، قراءة ربما تنتمي إلى مستوى "اللغة" في حال الوجود بالقوة. أما الثانية: فهي قراءة تحكم على التجانس صياغةً، وتراعي انتماءه إلى سياق الشعري، والشعوري، فتجعل السياق هو الحكم، والنظم ميدان فروسية الشاعر، وهي قراءة تربط المنجز الصوتي بما يتضمنه من إحساس، وبما يرمز إليه من رؤى، فتصبح قراءة منتمية إلى مستوى "الكلام"، أي اللغة في حال التحقق، أو الوجود بالفعل.

وعلى هذا يصح القول إن "الشعر يصوغ من الرؤيا فعلاً هو الشعر، والقراءة تصوغ من الفعل رؤيا هي القراءة الخلاقة المنتجة"^(١٦)، أو القراءة الشعرية. والأمر نفسه نجده في نماذج أخرى تناولها عبد القاهر^(١٧)، منها قول البحراني:

وهوى هوى بدموعه فتبادرت
نسقا يطآن تجلداً مغلوباً

فقد جاء التجانس بين (هوى) و(هوى) مقبولاً، حسناً؛ لأن المعنى هو الذي استدعاه، ووقع من غير تكلف في اجتلابه^(١٨)، بمعنى أن (هوى) و(هوى) قد نُظمتا نظماً مؤازراً للموقف الشعوري المسيطر، فجاء شعرياً في تلقئه؛ إذ يصل بالقارئ إلى الدلالة الكامنة، من بعد تعثره بالمعنى الظاهر، الذي يُخدع به بدايةً، ثم يتلافى هذه الخديعة، إنه "الوقع" أو "الأثر" الذي ألح عليه عبد القاهر.

فمن التلقي الأولي لكلمة (هوى) يفهم من ظاهر لفظها، ومن تكثيرها، ومن تقديمها إلى صدر الكلام، أن هوى عذباً - ربّما - وحباً رقيقاً مداعباً للروح، هو ما يريد الشاعر التحدث عنه، ثم يقرأ الكلمة الثانية (هوى) فيظن أنها على صلة معنوية بالاسم السابق (هوى)، نظراً للمشابهة الصوتية بينهما، فيتوقع أن التشابه الدلالي هو أقصى ما يمكن التوصل إليه، فما إن يركن إلى هذا الإحساس، ويستكين إلى تلك القناعة، حتى يراوده القلق، عندما يقرأ الكلام متصلاً لا منفصلاً، وعندما يكتشف أن (هوى) جاءت بصيغة الفعل لا الاسم، كالسابقة، وأن للكلام بعد الفعل

١٦- الرباعي، د. عبد القادر، "طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة "الربيع" لأي تمام، دراسة نصية"، فصول، مجلة النقد الأدبي، قراءة الشعر القديم، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥ م، ص ١٠٦.

١٧- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ١١، ١٥، ١٦، ١٧.

١٨- المصدر السابق، ١١.

بقية...

وفي هذه الحال يتعثر بفجوة أو مسافة قلقة، بين ما كان عليه وما صار إليه، لقد كشفت هذه الفجوة غير المستقرّة عن موقف مؤلم، وعذاب نفسي، على خلاف ما حصل من معنى، سابقاً.

إن هذا التلاعب في التلقّي، أو هذه الخدعة الفنية الخفية الدقيقة، التي خيّت انتظار القارئ، وكسرت توقّعاته، هي من أهمّ تجلّيات الشعرية في التشكيل البديعي المجانس عند عبد القاهر.

ومن تجلّياتها أيضاً أنّ قراءة الجناس عنده أقرب إلى فكرة الجدل بين المتجانسين، "الجدل قرين الاعتراف بالخلاف، أو الاعتراف بالاشتباه..."^(١٩)، وفي التجنيس حرص على إبراز الاختلاف في معرض التشابه، لهذا ألحّ عبد القاهر على القراءة التفصيليّة المتكاملة، لا المُجمّلة، لإدراك الفوارق الدلالية بين الشبيه والمختلف.

وفي نموذج ثالث، يتناول عبد القاهر الجناس في قول أبي تمام:^(٢٠)

يَمْدُونُ مِنْ أَيْدِ عَوَاصِ عَوَاصِمٍ نَصُولُ بِأَسْيَافِ قَوَاضِ قَوَاضِبِ

يقول: "وذلك أنك تتوهم قبل أن يردّ عليك آخرُ الكلمة كالميم في "عواصم" والباء في "قواضب"، أنها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكّدة، حتى إذا تمكّن في نفسك تمامها، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنك الأول، وزلّت عن الذي سبق من التخيل، وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها، وحصول الريح بعد أن تغالط فيه حتى ترى أنه رأس المال"^(٢١).

إنّ في هذا القول توجيهاً من عبد القاهر إلى ضرورة توافر القراءة الشعرية، أو التلقّي المبدع، للتشكيل البديعي المجانس، موازياً على الأقلّ عمل المبدع، مراعيّاً تخيّر المبدع صوغه بخصوصيّة نظميّة، فيغدو الأداء الصوتي لـ (عواصم،

١٩- ناصف، د. مصطفى، النقد العربي القديم نحو نظرة ثانية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس

الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة، ١٤٢٠ هـ، مارس / آذار ٢٠٠٠ م، ص ١١٧.

٢٠- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ١٧.

٢١- المصدر السابق، ١٨.

عواصم) و(قواضٍ، قواضب) فاعلاً ضمن النسيج الكلي للبيت، ويصبح صورةً للنتائج الدلالي، الذي يتغير بتغيرها.

ففي التلقي الأولي على مستوى السطح، تتلقى النفس الكلمة المجانسة (عواصم) أو (قواضٍ) فتعي، أو تتخيل لها معنى مناسباً لصورتها الصوتية المفردة، ثم تتهيأ لأن تتلقاها بالطريقة نفسها عندما تقرأ صورة صوتية مشابهة لها (عواصم) أو (قواضب)، فإذا ما تم لها ذلك التهيؤ خاب تخيلها، أو ما توهمته؛ إذ فوجئت باختلاف صوتي بسيط هو زيادة صوت حرف الميم إلى الأولى، وصوت حرف الباء إلى الثانية، فتعاود النظر، وتنقل قراءتها إلى مستوى أكثر عمقاً، فتلاحظ اختلافاً في الدلالة، وتحقق لها الدهشة بخيبة توقعها، وفشل تخيلها، وانزلاق المعنى، ويعود السبب في هذا كله إلى براعة الشاعر في التشكيل الأسلوبي وخصوصيته؛ إذ جعل اللفظين المجانسين يتلبسان في النسيج اللغوي الكلي تلبساً يجعل تفعيلهما على التركيب لا الأفراد، وعبد القاهر لا يمكن أن يضحى بالمعنى من أجل الصوت منفصلاً عنه، والعكس صحيح أيضاً، ونظرته القائمة على التكامل والتأزر بين عناصر التشكيل الصياغي جعلته يلح على بيان الضرر الذي يلحق بالنتائج الدلالي، إذا ما اكتفي بالبحث في الأداء الصوتي/اللفظي لـ (عواصم، عواصم)، و(قواضٍ، قواضب)، لأنه سيدخل في باب (عقوق المعنى) وعصيانه، وتلف النتائج الدلالي، فيجوز عندئذ الحكم على الكلام المجنس بالتكلف، والسطحية، والنقص، وأن لا يجاوز كونه تحسيناً خارجياً، وزخرفة شكلية، لا يقدم زيادة أو حسن إفادة.

هذا ما يتعلق بالتلقي والقراءة، أما ما يتعلق بالمدح والعملية الإبداعية، فإن عبد القاهر يرى أن من شروط تحقق الشعرية في الجنس أن المتكلم لم يفد المعنى نحو التجنيس... بل قاده المعنى إليه، حتى إنه لو رام تركه إلى خلافه مما لا تجنيس فيه، لدخل في عقوق المعنى وعصيانه، وأدخل عليه الوحشة، فيصبح متكلفاً، مستكراً، نافرماً^(٢٢)؛ لأن المنشئ إذا وضع في نفسه أنه لا بد من تجنيس بلفظين مخصوصين، فهو التكلف بعينه والوقوع في الاستكراه والذم^(٢٣)، أما إذا أرسل

٢٢- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ١٤.

٢٣- المصدر السابق، ص ١٤.

المعاني على سجيبتها... وتركها تطلبُ لنفسها الألفاظ المجانسة، أو تدعها، فقد حققَ الشعرية.

والتكلف يعني إجهاد النفس في اجتلاب الألفاظ المتشابهة صوتاً مختلفة معني، وتجميعها وحشدتها، ثم حشوها حشواً قسرياً في الكلام^(٢٤)، من دون مراعاة غير هذا الجانب الشكلي، مع إهمال واضح للخلفية الرؤيوية، أو حتى الشعورية، مما قد يؤدي إلى تنافر صوتي إيقاعي رديء أولاً، وإلى إهمال علاقة الألفاظ المتجانسة بدلالاتها النصية ثانياً، وعدم ربط التشكيل الصوتي بالتشكيل الدلالي ثالثاً.

أضف إلى هذا أن التكلف يسلب الجنس بديعته، ويردي به في هاوية (الاستكراه) و(النفور) و(عقوق المعنى)، ويخرجه من مجال (الفصاحة) تلك السمة الجمالية الدلالية الضرورية لفن القول البليغ بمفهوم عبد القاهر^(٢٥).

فإذا سلم التشكيل البديعي المجنس من مظاهر التكلف فإنه يحقق ما يسميه عبد القاهر "حسن الإفادة"^(٢٦) أو "طلوع الفائدة من بعد أن يخالطك اليأس منها..."^(٢٧).

ثانياً - سيطرة التخيير في المتخيل " السجع "

السجع في الاصطلاح البلاغي: "هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهذا معنى قول السكاكي: الأسجاع في النثر كالفوافي في الشعر"^(٢٨).

وذكر عبد القاهر الجرجاني ما روي عن أعرابي حين شكا إلى عامل الماء بقوله: "حلّنت^(٢٩) ركابي، وشققّت ثيابي، وضربتُ صحابي"^(٣٠) فقال له العامل: أو تسجع أيضاً، فقال الأعرابي: "فكيف أقول؟"^(٣١)

٢٤- نظر المصدر السابق، ص ١٥-١٦.

٢٥- ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص ٣٥، ٤٠٠، ٤٠٢، ٤٠٧، ٤٢١، ٤٢٩، ٤٤٢.

٢٦- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ١٧.

٢٧- المصدر السابق، ١٨.

٢٨- القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ٦: ١٠٦.

٢٩- حلّنت: ضربت وأبعدت - الركاب: الإبل المركوبة، أو الحاملة شيئاً، أو التي تصلح للحمل عليها.

٣٠- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ١٣.

٣١- المصدر السابق، ١٣.

ثم يعلّق على هذا المقال المسجوع مراعيًا انتماءه إلى الموقف الشعوري الصادر عنه، قائلاً :

"وذاك أنه لم يعلم أصلح لما أراد من هذه الألفاظ، ولم يره بالسجع مُخِلاً بمعنى، أو مُحْدِثاً في الكلام استكراهاً، أو خارجاً إلى تكلفٍ"^(٣٢).

إنّ ما يُفهم من هذا القول هو: لو أنّ الأعرابي غير لفظاً من الألفاظ في أواخر الفواصل، فجاء بمرادفه، لأخلّ بالدلالة، قبل أن يخلّ بالسجع نفسه، لأنّ النظم لو تغيّر تغيّراً طفيفاً لتغيّر المعنى الدلالي^(٣٣)، فلو ترك (ركابي) وقال: حُلَّتْ "إيلي" أو "جمالي" أو "توقي" أو "بُعْراني" أو "صِرْمَتي"، " لكان لم يعبر حقّ معناه"^(٣٤)، ولدخل في عقوق المعنى وعصيانه، وأدخل إلى كلامه التكلّف والوحشة والاستكراه والنفور^(٣٥)، فسلبه الشعرية، وإنما حُلَّتْ ركابه، فكيف يدع الركاب إلى غير الركاب؟ وكذلك قوله: وشققت ثيابي، وضربت صِحابي^(٣٦).

فإذا علمنا أنّ "الركاب" هي الإبل المخصّصة لما صلح للركوب والحمولة، أدركنا أنّ هذا الاختلاف البسيط جعل المتكلم يغلب تخييرها، ويعدل عن سواها مثل: إيلي، أو جمالي،... لأنّ هذا الفرق الدلالي يخدم غرضه، وإحساسه، وما في نفسه، إذ يبيّن مدى الضرر الذي لحق به، والإذلال الذي شغله، عندما تُضرب ركابه المخصّصة للركوب والحمولة، وما يلزم عنها من أمور العيش والحياة الكريمة، فتكون الشكوى محقّة، وأشدّ بلوغاً وبلاغاً وبلاغة.

وقد راعى عبد القاهر القراءة الشعرية لهذا التشكيل البديعي، ونبّه إلى الفروق الدلالية بين الكلمة ومرادفتها، وبين الموقع النظمي والآخر، وإن لم تُراع مثل هذه الحقائق، فسيحدث تصدّع في فهم مقصد المبدع، وتنتشأ ثغرة في صدقه الفني، فالتخيّر التخيلي وفق الحالة الشعورية المتحقّقة، والموقف النفسي المسيطر هو صاحب الحضور الأقوى، لذلك تمّ العدول عن الاحتمالات المتاحة كلّها، المتشابهة

٣٢- المصدر السابق، ص ١٣ - ١٤.

٣٣- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص ٢٦٥.

٣٤- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ١٤.

٣٥- المصدر السابق، ص ١٤.

٣٦- المصدر السابق، ص ١٤.

ظاهرياً في المعنى، إلى واحدٍ منها، يرى فيه المتكلم خصوصية، أو ميزة، هو بحاجة إليها ليتمَّ المعنى، ويشبع الدلالة.

فيمثل هذا تتحقق شعريّة السجع؛ لأن المتكلم لم يقد المعنى قوِّداً، وقسراً، نحو السجع، بل المعنى المناسب للموقف الشعوريّ هو الذي جذب السجع في "ركابي" جذباً، وهذا الجذب هو قوّة تخييريّة تخيليّة من أجل تقوية الدلالة على الشعور المسيطر والرؤى المهيمنة، وإشباعها.

فالسجع كلام، والكلام منظوم مركّب، ومرتببط بموقف، والمتكلم "يتكلم ليفهم، ويقول ليبين" (٣٧) عن عالمه الداخلي، وإن لم يراعَ هذا الأمر لخرج الكلام من مجال الشعريّة، ووقع القائل في عمياء، وأوقع السامع في خبط عشواء، فطمس المعنى، وأفسده (٣٨)، وجعل نفسه من فريق المتكلمين الذين يتهمهم عبد القاهر بالجهل، وعدم الدراية بجواهر الكلام وأسراره، وأنهم عالية، وعبء، على صناعة اللغة الشعريّة، على خلاف العارفين بجواهر الكلام، الذين هم المبدعون الحقيقيون، لأنهم لا "يعرجون على هذا الفنّ إلا بعد الثقة بسلامة المعنى وصحته، وإلا حيث يأمنون جنابةً منه عليه" (٣٩)، فالدقة في الصياغة، ومراعاة الفروق الدلالية بين المتشابهات، وقراءة المختلف في المتشابه هي من أساسيات نجاح السجع وشعريّته.

ومن العارفين بجواهر الكلام — برأي عبد القاهر — كان الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، وذلك في خطبه في أوائل كتبه (٤٠)، كقوله في أول كتاب الحيوان: "جَنَّبَكَ اللهُ الشُّبُهَةَ، وَعَصَمَكَ مِنَ الحَيْرَةِ، وجعل بينك وبين المعرفة سبباً، وبين الصدق نسباً، وحبب إليك التثبُّتَ، وزينَ في عينيك الإنصافَ، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعر قلبك عزَّ الحقِّ، وأودعَ صدركَ برْدَ اليقين، وطردَ عنك ذلَّ اليأس، وعرقك ما في الباطل من الذلَّة، وما في الجهل من القلَّة" (٤١).

٣٧ — المصدر السابق ، ص ٩.

٣٨ — المصدر السابق ، ص ٩.

٣٩ — المصدر السابق ، ص ٩ — ١٠.

٤٠ — المصدر السابق ، ص ١٠.

٤١ — المصدر السابق ، ص ٩ — ١٠. وانظر له في دلالات الإعجاز ، ص ٩٧.

في قراءة هذا النص يرى عبد القاهر أن الجاحظ قد عدل عن الائتلاف المناسب لأسلوب السجع، وكان ميسراً له، وتخيّر الاختلاف، وإن كان أصعب منالاً، لكي لا يقع في عقوق المعنى، أو لكي يأمن جنافية السجع المتكلف على الدلالة الشعرية.

فقد تحوّل الجاحظ عن التوفيق بين "الشبهة" و"الحيرة"، فلم يقسرها على التسجيع، ولو تمّ هذا التوفيق لتحقق السجع، لكنّه سيكون سجعاً متكلفاً، مضرراً بالدلالة، ثم إنّه عندما قال: "وزينَ في عينيك الإنصاف" لم يتكلف إنشاء جملة تالية لها، ينهيها بلفظ (الخالف) مثلاً، لكي يقرنه بـ (الإنصاف) فيحقق تواطؤ الفاصلتين على حرف واحد؛ لأنّ ذلك إن تحقّق وصار الكلام مسجوعاً سيغدو التكلف فيه واضحاً، وتصير الجملة الثانية حشواً زائفاً، مضرراً بالدلالة.

وكذلك عندما قال: (وأشعرَ قلبك عزَّ الحق) لم يردفه بجملة يشفع فيها (الحق) بـ(الصدق) مثلاً؛ لأن ذلك – وإن حقق التسجيع – سيبيء إلى الدلالة، وسيكون تكراراً مخلاً، فأوجز، وفي الإيجاز بلاغة.

وتخيّر أيضاً أن يترك جملة (طردَ عنك ذلَّ اليأس) من غير أن يشفعها بأخرى، يجعل فيها قرينة (لليأس) تحقّق السجع؛ لأنه سيكون قد تكلف مشقّة الطلب، ووقع في التطويل من دون فائدة.

كلّ ذلك لأنّ التوفيق بين المعاني – وإن اختلفت – أحقّ من التوفيق بين الفواصل – وإن اختلفت – والتوفيق بين المعاني بوصفها دلالات في هذا السياق أبلغ من التوفيق بين الألفاظ بوصفها أصواتاً تحقّق القافية النثرية المتوافقة في الفواصل الكلامية، لأنّ الألفاظ هنا "لا يوجد بينها وفاق إلا في الظواهر"^(٤٢).

بهذا نجد أنّ القراءة المتأملّة لتشكيل أسلوب السجع تجعلنا نلتقط ما يخدم فكرة شعرية تخيّر المختلف، المختلف إعراباً، ومعنى، ودلالة، أما لو اكتفينا بالقراءة الظاهرية، فسندّد إلى ذلك الاسترسال الصوتي والتوافق في العبارات، وننسى، أو نغفل، عمّا بين الكلمات من تفاوتٍ يحتاج إلى تكامل^(٤٣)، لذلك حرص عبد القاهر على فكرة الموازنة الناجعة التي لا تقوم على الوفاق وحده، فالكلمات تلتئم وتختلف،

٤٢ – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ١٠.

٤٣ – ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية، ص ١١٥، ١١٦، ١١٧.

وفي كلام الجاحظ السابق لحظ اختلاف الصدق عن المعرفة، واختلاف السبب عن النسب، واختلاف التثبّت عن الإنصاف، واختلاف التقوى عن الحق، واختلاف الذلّة عن القلّة، فلا يمكن التضحية بهذه الاختلافات من أجل الانسجام الصوتي وحده^(٤٤)، ولا يمكن الاقتصار على التقاط الأشباه والنظائر؛ لأنّ الإسراف فيها قد يحمل في منطق عبد القاهر خبط العشواء، أو يحمل فكرة المكروه^(٤٥).

إنّ حقيقة الموازنة، عمقاً لا سطحاً، هي بين الصياغة المتخيّرة والنتائج الدلاليّة^(٤٦)، أو بين المعنى وصورته، فظاهر التركيب اللغوي يحمل قيمة وفاعلية من كونه صورة لمعنى، أو بنية لنتائج دلاليّة؛ أي من كونه شكل المضمون، منه تنطلق الدلالة الشعريّة التي تفتح بابيّ التفسير والتأويل معاً، كما يرى عبد القاهر^(٤٧).

وبهذا يمكن أن يعدّ ما جاء به عبد القاهر مغايراً لما شاع في التفكير البلاغيّ من رؤية تجعل (السجع) مجرد تحسين لفظي، وإضافة خارجيّة لا جوهرية إلى الكلام، غير مؤثّرة في إنتاج الدلالة الشعريّة، ومما يؤيد ذلك أنه يعرض الرأي القائل: "إنّما تصعبُ مراعاة السجع والوزن... إذا روعي المعنى"^(٤٨)، وينكر سوء فهم الناس ربط الصياغة بالدلالة، وينكر القصور الواضح في الفصل بين الأداء اللغوي المسجوع ونتاجه الدلاليّ الرؤيوي، لذلك يقول:

"فصعوبة ما صعّب من السجع، هي صعوبة عرّضت في المعاني من أجل الألفاظ، وذاك أنه صعّب عليك أن توفّق بين معاني تلك الألفاظ المسجّعة وبين معاني الفصول التي جعلت أردافاً لها، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب، أو دخلت في ضرب من المجاز، أو أخذت في نوع من الاتّساع"^(٤٩).

٤٤ - المرجع السابق، ص ١١٦.

٤٥ - المرجع السابق، ص ١١٦.

٤٦ - عبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص ٩٤.

٤٧ - الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص ٤٥٤ - ٤٥٥.

٤٨ - المصدر السابق، ص ٦٠.

٤٩ - المصدر السابق، ص ٦١ - ٦٢.

فالعُدول الذي ألحّ عليه عبد القاهر هو إجراء إبداعيّ انزياحيّ على مستويي الكلام، العموديّ (الاستبدالي - الاختياري) والأفقيّ (التركيبي)، وكلاهما من تجليات الشعرية المعاصرة، ممّا يدلّ على أن الظاهرة البديعية - ومنها السجع - ظاهرة أسلوبية، تأتي قيمتها من الدلالات الخاصة التي تخرج إليها في السياق، أو التي تتزاح إليها، فتتخلّق متغيّرات أسلوبية ومن ثمّ دلالية.

وبذا يغدو السجع ذا قيمة أدبية عليا، لم تأتِه من كونه مجرد أداء صوتي، أو مجرد صوت مفرد لا ينتمي إلى لفظ دالّ، ومن ثمّ إلى نظم منتج للدلالة، بل أتته من خلال موقعيته النظميّة السياقية، والموقعية هنا تعني التشارك الفعّال بين العناصر لإتمام التشكيل التصويري، إذ يكون كلّ عنصر فاعلاً ومتفاعلاً في آن، فلا قيمة أو فاعلية للعنصر السجعي من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق، وإنما يكون ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب، كما يقول عبد القاهر^(٥٠)، لأنّ "الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي مجردة، ولا من حيث هي كلمّ مفردة، وأنّ الفضيلة وخلافها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها"^(٥١).

ثالثاً - ائتلاف المختلف في "المطابقة" :

المطابقة في التعريف البلاغيّ هي "الجمع بين المتضادّين، أي معنيين متقابلين في الجملة"^(٥٢)، وعند عبد القاهر تتجلّى شعرية الطباق في المقدرة على إدراك التآلف والانسجام في قلب التخالف والتباين، ولا سيّما أنّه جعل المقدرة الإبداعية للمبدع تأتي من مقدرته على التقطّن إلى العلاقات الخفية بين عناصر الصورة، لذلك جاءت المادة المتعلقة بالطباق عنده في القسم "التخييلي" من قسمي المعنى^(٥٣).
من ذلك قول الشاعر:^(٥٤)

الشيبُ كُرّةٌ، وكُرّةٌ أنْ يفارقني
أعجبُ بشيءٍ على البغضاء مودودِ

٥٠ - المصدر السابق ، ص ٤٦ .

٥١ - المصدر السابق ، ص ٤٦ .

٥٢ - القزويني، الخطيب ، الإيضاح في علوم البلاغة، ٦ : ٧ .

٥٣ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ٢٦٧ .

٥٤ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ٢٦٧ .

وهو عنده من التخيل القوي، بل الأقوى، ولشدة قوته وشاعريته يُظنُّ حقاً وصدقاً^(٥٥)، فإذا رجعت إلى التحقيق، كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة، فأما كونه مراداً ومودوداً، فمخيلٌ فيه^(٥٦).

إن المطابقة واقعة بين المتناقضين الآتيين:

١- وجود الشيب كرهٌ.

٢- مفارقة الشيب كرهٌ.

فـ "الوجود" و"المفارقة"، أو الحضور والغياب، ضدان، لكنهما تفاعلا في هذا السياق مع متشابهين أو متماثلين، هما: الكراهة والبغضاء، وقد تحققت شعريّة النظم بالجمع بينهما في صورة كلامية يأتلف فيها الضدان: الحضور والغياب، في التركيب اللغوي: "الشيب كرهٌ، وكرةٌ أن يفارقني"، ثم تبرز صورة تضاد آخر متمم، في قلب المتشابه (الكراهة والبغضاء)، إنها ثنائيتان: البغض والود، في تشكيل لغوي هو: (أعجب بشيء على البغضاء مودود).

فالصورتان قائمتان في تكوين نفسي واحد على هيئة صورة متكاملة، مترابطة العناصر، يمكن رسم تشكيلها على النحو الآتي:

أ - ١ - المختلف: حضور الشيب - غياب الشيب.

٢ - المتشابه: حضور الشيب بغير - غياب الشيب بغض.

٣ - صورة الائتلاف النظمي بينهما: الشيب كرهٌ وكرةٌ أن يفارقني.

ب - ١ - المختلف: البغضاء - مودود.

٢ - المتشابه: وجود الشيب - بقاء الشيب.

٣ - صورة الائتلاف النظمي بينهما: أعجب بشيء على البغضاء مودود.

ج - صورة التكوين الكلي كثفت التضاد في ثنائيتين متشابكتين:

الشيب كرهٌ، وكرةٌ أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود

وقراءة عبد القاهر لهذه الشبكة العلائقية تبين ما يأتي:

٥٥ - المصدر السابق، ص ٢٦٨.

٥٦ - المصدر السابق، ص ٢٦٨.

١ - في التلقي الأولي، أو في المستوى السطحي، تطفو الدلالة الظاهرة الصريحة للنظم الطباقي، منتجة معنى سليماً هو صدق وحقيقة؛ "لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب"^(٥٧).

٢- أمّا في التلقي الأعمق، فسرعان ما ينشط الخيال الثانويّ الإبداعي، ليثبت في المستوى العميق من القراءة العكس، إذ تنبثق الدلالة المستترة الضمنية للكلام، وتأتي المحصلة الدلالية مختلفة؛ إذ يحدث تحول قويّ في المعنى الأولي، ينزاح به إلى دلالة جديدة، ناتجة من خصوصية الصياغة في قوله :

على البغضاء مودود، ومن حافظها شعوريّ فإن هو أدركه كرهه أن يفارقه بتعبير عبد القاهر، وبهذا يلتقي المختلفان فتراه لذلك ينكره ويتكرهه على إرادته أن يدوم له. إن التأمّل في قراءة عبد القاهر يكشف أنّها تقوم على ربط التناقض الظاهري بالتألف الفني التخيلي، ففي الظاهر: الكراهة والبغضاء تأتيان من بعد حصول الشيب حقيقة، أما في المتخيل: فتتقلب الكراهة والبغضاء (المتشابهتان) إلى نقيضهما؛ إذ يصير الشيب مراداً، مودوداً دوامه، لا مكروهاً، وتسري فاعلية المتضادين معاً في النفس دفعةً واحدة، بدليل الواو التي تجعل الإحساس بالمتضادين مشتركاً فتراه لذلك ينكره ويتكرهه على إرادته أن يدوم له، وتفاعل الداليتين (الظاهرة والمتخيلة) ينتج كشفاً نفسياً عميقاً إذ يحمل ظاهر الأمر في ظهور الشيب إحساساً ببداة زوال الحياة، ويصبح بذلك مؤشراً على الفناء، ومن ثم صار في الوقع النفسي مكروهاً بغيضاً مردوداً، أما في المتخيل فيتحوّل الوقع، أو الأثر، أو الموقف، من كراهة ظهور الشيب إلى رغبة في عدم مفارقتة أو غيابه؛ لأن بقاءه يحمل إحساساً متخيلاً باستمرار الحياة، ويصبح مؤشراً على البقاء، فصار لهذا مودوداً، مراداً، مرغوباً. ولعلّ الجديد المخترع هنا، الذي استوقف عبد القاهر، هو في قوله: "كره أن يفارقتني" - من بعد أن قال مصرحاً: "الشيب كره" - الذي شكّل مفتاح الصدمة الشعرية، بما يحمل من انزياح، أو عدول مفاجئ، في دلالة الإحساس بظهور الشيب، عن السائد الذي يقرن الشيب بالزوال، والتلاشي، وبالتحول من ربيع العمر إلى خريفه...، أما غياب الشيب (مفارقتة) في سياق البيت فلا يعني تحول اللون الأبيض إلى اللون الأسود،

ومن ثم عودة الشباب، فزوال الشيب لا يعني الرجوع إلى ما كان من الشباب والغضارة؛ أي لا يعني الرجوع إلى الوراء وإنما يعنى التقدم إلى ما سيكون من الذبول... والنهاية؛ لذا كره الشاعر مفارقتة وتودد إلى بقاءه أملاً في دفع الإحساس بالزوال.

ولعل في هذا كله تجليات واضحة للشعرية، ومن تجلياتها أيضاً أن تكون الصنعة والمهارة والحذق في أن جمع الشاعر أعناق المتنافرات في ربة^(٥٨)، وتفتن إلى إقامة الائتلاف بين المختلفات (بغضاء الشيب ووداده في الوقت نفسه).

لقد عالج عبد القاهر الظاهرة الطباقية وقرأها بوصفها ظاهرة أسلوبية تنتمي إلى نظم متكامل، وإلى سياق له معطياته المقالية والمقامية، ولم يقر بعزلها عن سياقها؛ لأنه على وعي وإدراك بأن العزل هنا "يشوّه نظام القيم الفنية"^(٥٩)، ويهدر طاقاتها الجمالية والدلالية.

لقد قرأ كلاً من: (على البغضاء مودود) و(الشيب كرة وكرة أن يفارقي) في إطار الدلالة التي يفرزها النظم المخصوص للبيت، والتي يوحى بها السياق الكلي، غير مقتصر على المعنى الذي يفرزه المعجم لـ (البغضاء، مودود) ولـ (ظهور الشيب، مفارقة الشيب)، أو المعنى الذي يشي به العرف والمعتاد، فركز اهتمامه في الدلالة السياقية، مدركاً أنها دلالة لاحقة، متولدة، مستحدثة، يحدثها النظم ويخلقها، وليست دلالة سابقة جاهزة.

وبالقراءة نفسها يتناول عبد القاهر الطباقي في قول البحتري:^(٦٠)

وبياض البازي أصدق حسناً إذا تأملت من سواد الغراب

مُظهِراً الثنائية : بياض البازي له حُسن صادق — حقيقة.

سواد الغراب له حُسن كاذب — خديعة.

وهذا الطباقي مضمّن لصورتين رمزيتين، إذ يرمز بالبياض (الحقيقة) إلى الشيب، وبالسواد (الخديعة) إلى الشباب، وعندما يفضل الشاعر الشيب على

٥٨ — الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ١٤٨.

٥٩ — ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، ص ٧٠، ٧٢.

٦٠ — الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٢٦٨.

الشباب يكون قد انزاح إلى رؤيا مخالفة للمالوف ظاهرياً، عندما يفضل المرء الشيب على الشباب، لكنّها منسجمة مؤتلفة داخلياً إذ يفضل المرء الحقيقة على الخديعة. فبهذا التشكيل الصياغي للمطابقة أو همنا الشاعر بواقعية الصورة ليقوي مصداقية رؤاه، يقول عبد القاهر: ليس إذا كان البياض في البازي أنق في العين... من سواد في الغراب، وجب لذلك أن لا يُذمَّ الشيب ولا تنفر منه (الطباع). لأن الأمر ليس في تحوّل الصبغ وتبدل اللون، ولا صدت الغواني لمجرد البياض، لأن البياض عندهن قد يكون محبباً في الثياب وألوان الزهر مثلاً... فعندما أنكرن أبيضاض شعر الفتى صددن عنه ليس من أجل اللون ذاته، بل لذهاب بهجان الفتى وإدباره في حياته، ولو عدم البازي فضيلة أنه جارح، وأنه من عتيق الطير، لم تجد لبياضه الحُسن الذي تراه، ولم يكن للمحتج به على من يُنكر الشيب وبذمه ما تراه... وكما لم تكن العلة في كراهة الشيب بياضه، ولم يكن البياض هو الذي ولد الصدود والإنكار، كذلك لم يحسن سواد الشعر في المرأى لكونه سواداً فقط، بل لأنه مؤشّر على (رونق الشباب ونضارته) فيولد في النفس الإقبال، والثقة بالبقاء، ويُبعد الخوف من الفناء^(٦١).

إن هذا الكلام يذكّرنا بقول آخر له، وهو أن كلمة، إذا ما أعجبنا في موقعٍ نظميّ معيّن، لا يعني أنها تروقنا وتعجبنا في موقع آخر للسبب نفسه، بل ليس من فضلٍ ومزية إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم^(٦٢)، بمعنى أن القيمة الشعرية للكلمة مرهونة بالسياق الذي تستتبت فيه متفاعلة بمعطياته، الداخلية والخارجية، على نحو ما تقوم عليه الشعرية المعاصرة في اتكائها على المعطى الصياغي، وفي جعل اللغة تركيبية قائمة في ذاتها "أي أنها كلُّ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدّد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى"^(٦٣).

والأمر نفسه بالنسبة إلى ثنائية البياض والسواد، أو الشيب والشباب، في سياق البيت السابق، فليس كل بياض يحبب إلى النفس لمجرد بياضه، وليس كل

٦١ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٢٦٨ - ٢٦٩.

٦٢ - الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص ٧٨.

٦٣ - ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، ص ٧٣.

سواد تنفر منه النفس لمجرد سواده، فإذا ما قارنا هنا بين البياض مضافاً إليه البازي في صيغة (بياض البازي) والسواد مضافاً إليه الغراب في صيغة (سواد الغراب)، لم تكن الأولى شعريّة مرغبة والثانية لا شعريّة منفرة، لمجرد اللون فيهما، ولكن بسبب ارتباط الأولى بالبازي بعلاقة الإضافة...ومن ثمّ بما يرمز إليه المضاف إليه "من فضيلة أنه جارح، وأنه من عتيق الطير" ممّا أكسب البياض دلالة جماليّة نفسيّة، إذ ترغب به النفس وتأنس، وبسبب ارتباط الثانية بالغراب بالعلاقة نفسها (الإضافة)... ومن ثمّ بما يرمز إليه المضاف إليه من المعاني التي تدلّ على التشاؤم، مما يجعل النفس تصدّ عنه وتنفر.

وبهذه التحولات صار (الشيب) يعادل البازي، و(الشباب) يعادل الغراب، فاكتسبت الرغبة في بقاء الشيب خصوصيّة مرهونة بالموقف الشعوري الرؤيوي الخاص على النحو الذي تبيّن، لا حسب الرأي السائد.

فلعلّ الإضافة المهمّة في هذه القراءة للمطابقة هي تنبيه عبد القاهر إلى التحوّل أو الانزياح الذي حدث في ترك المعاني المألوفة السائدة التي يكره الشيب لأجلها ويُعاب، والعدول عنها، وتجاوزها، إلى دلالات جديدة مستحدثة مخترعة، متولّدة من السياق، وأصق بالموقف الشعوري المسيطر، وهو الرغبة في استمرار الحياة وتجميل القبيح لأجلها، فجاءت الصياغة نتاج خيال ابتكاريّ، مبني على شعور مهيم، هو هروب النفس من دلالات الشيب المألوفة، أو النظر برؤيا غير مألوفة للأشياء المألوفة على سبيل التخيل كما يقول عبد القاهر، فالشاعر هنا ابتكر، أو استحدث، مفهوماً جديداً لبياض الشيب من خلال ما يتراءى له، عبر استحداث أسلوب تصويري لغويّ طباقيّ على النحو الذي جاء عليه في البيت^(٦٤).

إنّ في هذا تأكيداً من عبد القاهر على التوغّل في قراءة النظم لكي تُكشف الدلالات التي لا يمكن كشفها بالقراءة أحاديّة الاتجاه، سطحيّة الأداء، قصيرة النفس، ولا يمكن أن تكون قراءة ناضجة فاعلة إلا إذا راعت الرؤيا الشعريّة، والشعور المسيطر، والدلالات النفسيّة لمفارقة السواد (الشباب) قسراً، وتقبّل البياض

٦٤ - الأمر نفسه في قراءته لقول البحري :

والصارم المصقول أحسن حالة يوم الوغى من صارم لم يُصقل

ينظر : الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٢٧٠.

(الشيب) قسراً أيضاً، فلم يكتفِ عبد القاهر بالفلسفة الظاهرية لأنه رأى الشاعر عكس المعايير وقلبها بالنظم اللغوي المخصوص الذي تخيره؛ إذ تودد إلى الشيب وقد جرت العادة أن يُبغض، وأبغض الشباب وقد جرت العادة أن تتعلّق به النفس ودأ. ولأمر ما ألحّ عبد القاهر على أسلوب المطابقة في سياق المشيب، منه قول الشاعر: (٦٥)

لا تعجبي يا سلمُ من رجلٍ ضحك المشيبُ برأسه فبكى
 رابطاً التضادّ في "ضحك" و"بكى" بالمجال التخيلي لا المعجمي، وبالعمق الرؤيوي، فجاء التصوير الاستعاري (ضحك المشيب) مقروناً بالتصوير الكنائي (بكى الرجل)، ومسبباً له، على نحوٍ مخيّلٍ دقيق، أخفى فيه الشاعر صورة التشبيه (٦٦) المبطنّة بين "ضحك المشيب" و"بكاء الرجل"، ولم يكن الأمر عنده مجرد تضادّ معجميّ بين كلمتين مفردتين، بل تعدّاه إلى المجال السياقي، والعمق الرؤيوي الخاصّ بالتجربة الانفعاليّة، وهي أساس الخيال الخلاق المبدع، فلولا تلك الخلفيّة الشعوريّة لما تقاربت الفجوة ما بين متناقضين هما: المجاز في (ضحك المشيب) والحقيقة في (بكاء الرجل)، ولما تألّف الضدان في تشكيل لغوي دقيق السبل، أعطيا دلالة على شدة مرارة الموقف وعمق المأساة، والجزع الذي يحلّ بالإنسان عندما يواجه قسوة الذبول والتلاشي... ولاسيما إذا صدّت (سلمى) ونفرت نفوراً وقّعهُ موتٌ عند الشاعر، وبذا يكون الناتج مؤلّفاً بين التناقض الظاهري في (ضحك، بكي)، والتوافق العمقي في (أبكاني، بكي)، وهنا تدخل الدلالة في حيز المعاني الثواني، ومعنى المعنى، ومن ثمّ تكتسب شرعيّة الانتماء إلى الشعرية.

رابعاً - التعليل التخيلي المخترع في "حُسن التعليل"

يصنّف حُسن التعليل بديعيّاً من النوع المعنوي، وهو في البلاغة "ففي العلة الطبيعيّة وادّعاء علةٍ أخرى" (٦٧)، وعرفه عبد القاهر بقوله: "أن يكون للمعنى من

٦٥ - المصدر السابق، ص ٢٩٤.

٦٦ - المصدر السابق، ص ٢٩٤.

٦٧ - ينظر: القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، ٦: ٦٧.

المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة عن طريق العادات والطباع، ثم يجيء الشاعر فيمنع أن تكون لتلك العلة المعروفة، ويضع له علة أخرى^(٦٨) وضعا من عنده واختراعاً^(٦٩).

إن في هذا التعريف - بدءاً - مؤشراً واضحاً على أهم مظاهر الشعرية، وهو العدول، أو الانزياح المتجسد في منع العلة المألوفة من الفاعلية، ثم تفعيل علة أخرى مُخرعة، مُدعاة، متخيلة، وسيتبين فيما سيأتي ضرورة هذا الاختراع وبلاغته وشعريته.

والشاهد الشهير الذي دار عليه نقاش عبد القاهر هو قول المتنبي في مدح بدر بن عمار:

ما به قتل أعاديهِ ولكن يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب^(٧٠)

في قراءة حُسن التعليل التخيلي هنا يوازن عبد القاهر بين مستويين من المعنى: الأول يراعي الأصل، والمثال، والمألوف، ويكون عامماً مشتركاً، وربما خلا من الإبداع أو الاختراع، أما الثاني فهو مستوى مختلف مغاير للمألوف من العادات والطباع أيضاً، عدل إليه الشاعر قافزاً فوق الأول وأصوله، متجاوزاً إياه، تاركاً فضاءً أو هوةً بينهما.

المستوى الأول يقول: إذا قتل الرجل أعداءه "فلإرادته هلاكهم، وأن يدفع مضارهم عن نفسه، وليسلم ملكه، ويصفو من منازعتهم"^(٧١)، وهذا من صور المديح المألوفة، التقليدية، وباختيارها يكون الشاعر مبدعاً بالعرف الجمعي التقليدي، ولكن ليس بعرف عبد القاهر والمنتبي؛ إذ لما كثر تداول هذا المعنى صار مستهلكاً مبتدلاً، فلم يرق لشاعر مثل المتنبي، فأراد التجاوز والاختراع بما يميزه، ويظهر فرادته، فنفي عن طريق خصوصية النظم ما تعارفه الناس، وما ألفته العادات والطباع، مستخدماً في الصدارة أسلوب النفي (ما به قتل أعاديهِ)، والنفي هنا بمنزلة رفض المتداول المألوف من معنى قتل الأعداء، وبمنزلة القرينة

٦٨ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٢٩٦.

٦٩ - المصدر السابق، ص ٢٨٠.

٧٠ - المصدر السابق، ص ٢٩٦.

٧١ - المصدر السابق، ص ٢٩٦.

لإثبات المغايرة، وبناءً على ذلك، إن كان لابد من بديل عن المعنى المسلوب، المرفوض، فليكن بديلاً جديداً مخترعاً، مغايراً مختلفاً عن الأول غريباً عنه، مناسباً لرؤى الشاعر، فبدأ الشاعر بصوغه بطريقة أسلوبية مخصوصة منخيرة أيضاً (و لكن يتقي إخلاف ما ترجو الذئاب) عن طريق الإثبات لا النفي، مدّعياً "أن العلة في قتل الممدوح لأعدائه غير ذلك...حتى يكون في استئناف هذه العلة المدعاة فائدة شريفة فيما يتصل بالممدوح...كقصد المتنبي هنا في أن يباليغ في وصفه بالسخاء والجود، وأن طبيعة الكرم قد غلبت عليه، ومحبتة أن يُصدق رجاء الراجين، وأن يجنبهم الخيبة في آمالهم، قد بلغت به هذا الحد. فلما علم أنه إذا غدا للحرب غدت الذئاب تتوقع أن يتسع عليها الرزق، ويُخصب لها الوقت من قتلى عداه، كره أن يُخلفها، وأن يخيب رجاءها ولا يسعفها"^(٧٢).

ويستنطق عبد القاهر التشكيل البديعي هنا بفائدة أخرى غير المبالغة في وصف الممدوح بالسخاء والجود وهي أن فيه نوعاً آخر من المدح "وهو أنه يهزم العدى ويكسرهم كسراً لا يطمعون بعده في المعاودة، فيستغني بذلك عن قتلهم وإراقة دمائهم وأنه ليس ممن يُسرف في القتل طاعة للغِيظِ والحنق"^(٧٣).

فلولا خصوصية التركيب اللغوي الذي صاغه الشاعر في تشكيل بديعي انزياحي يسمى "حسن التعليل" لما حمل البيت شيئاً جديداً لافتاً، ولما صار الممدوح مميّزاً مُجدّداً في معنى "قتل الأعداء"، جاعلاً هذا القتل المخترع مفتاحاً للسلم الدائم وحفظ الأرواح، وبذلك يكون قد رسم صورة جديدة للبطولة، وربما كانت فكرة البطولة المتفردة هي المحفز التخيلي للمتنبّي لتكون بطولة في جود الممدوح، وإبداعاً فيه، وبطولة في فكر المتنبي وإبداعاً في رؤاه.

لقد دعا عبد القاهر المتلقّي، أو "المحصّل" كما دعا^(٧٤)، إلى أن يفكر في أول الحديث وآخره"^(٧٥) وإلى أن يديم النظر والروية، وإلى محاورّة التفاصيل وتركيب العناصر؛ لأنّ من شأن حكم المحصّل أن لا ينظر في تلاقّي المعاني

٧٢ - المصدر السابق، ص ٢٩٦.

٧٣ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٢٩٦، ٢٩٧.

٧٤ - المصدر السابق، ص ٢٨٠.

٧٥ - المصدر السابق، ص ٣٠١.

وتناظرها إلى جُمَل الأمور، وإلى الإطلاق والعموم، بل ينبغي أن يدققَ النظر في ذلك ويراعي التناسب من طريق الخصوص والتفاصيل" (٧٦).

وتلبية لدعوته إلى رصد الخصائص والتفاصيل — ولا سيما ما يتعلّق بالتحوّل والاتساع (٧٧) — نجد في البيت تحوُّلاً على الصعيد اللغوي الصياغيّ تجلّى في الانتقال من المعنى الأول (قَتْلُ الأعداء لأسباب معروفة) إلى الثاني (قَتْلُهُم لِيَنْتَقِي إِخْلَافَ مَا تَرَجَوُ الذَّنَابَ..)، عن طريق أهمّ عنصرين في التركيب هما النفي (ما به..)، والاستدراك مع الإثبات (و لكن..)، ممّا جعل البناء بناءً كلياً لا يُجزأ، وتحقّقت الشعرية ببعْد المسافة التي أحدثها الشاعر صياغةً، بين رؤيتين متباعدتين لمفهوم "قَتْلُ الأعداء"، بين الخصائص التي يمتلكها "قَتْلُ الأعداء" بمعناه المألوف، المتوقع، الواقع في حيّز الممكن، والترابطة الجديدة التي يثيرها "قَتْلُ الأعداء" بمفهومه الجديد المتخيّل، الواقع في حيّز المعجز، "إنه انتقالٌ من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هو ما يولّد الشعرية" (٧٨)، والمنتبّي اختلق علةً "لقتل الأعداء" اختلاقاً، ووضعها وضعاً، واختراعها اختراعاً، وهي غير حاصلة على الحقيقة، بل على التأوّل كما يقول عبد القاهر (٧٩).

ولولا ذلك لما استطاع "المحصّل" أن يتقصّى فضاءات الدلالة ويتأوّلها تأوُّلاً يليق بلغة شعر المتنبّي، لذلك ترى عبد القاهر يسوقنا سوقاً إلى التأمّل في بطولة جود الممدوح "التي بلغت به هذا الحدّ" (٨٠)، ويتساءل — كالمنتبّي — عن "جنون الكرم والسخاء" (٨١).

ولأنّ عبد القاهر "يعطي لما يقرأ قدراً من الكمال" (٨٢) فإنّ كمال صورة بطولة الكرم والسخاء لا يكون بغير هذا التجاوز الصارخ، والتخطّي الجريء لصورة الكرم البالية الصدئة، فكان التكوين البديعيّ بأسلوب "حُسن التعليل" سبيله إلى ذلك.

٧٦ — المصدر السابق، ص ٢٨٠.

٧٧ — الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص ٦٢.

٧٨ — ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، ص ١٣٢.

٧٩ — الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٢٨٠، ٢٨١، ٢٧٧.

٨٠ — المصدر السابق، ص ٢٩٦.

٨١ — ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية، ص ٨٤، ٨٥.

٨٢ — ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية، ص ٨٥.

والسعي إلى الكمال جعل عبد القاهر يلجّ في قراءته على تنقيّة فكرة البأس من العداوة، وتنقيّة فكرة الجود من المنفعة الشخصية، فتخلقت بطولة لا تألفها العادات، إنه "المعجز" الذي شغل به أبو الطيب من أوله إلى آخره^(٨٣).

وتومئ قراءه عبد القاهر أيضاً إلى "عبث أبي الطيب بفكرة الحرب من وجهه خفي، أو حاجة مفهوم الحرب، بعد هذا الزمن المديد إلى معاودة نظر"^(٨٤)، أهي من معنى الغلبة، والبطولة، والنصر.

لكن الفرق جاء واضحاً في إبداع أبي الطيب وفي قراءة عبد القاهر، فالاختلاف بين؛ إذ إنّ المتنبّي قلب المفاهيم المنوطة بقتل الأعداء عما هي عند مسلم والناطقة، وعدل عنها، إلى فكرة اخترعها هي فكرة بطولة الكرم أو جنونه، كما مرّ سابقاً. ومن الخطوات التي يكمل بها عبد القاهر قراءته لبيت المتنبّي هي مقارنته بقول الشاعر:

وإني لأستغشي وما بي نَعْسَةٌ لعلّ خيالاً منك يلقى خيالياً^(٨٥)

الذي يلقى عنده درجة من الشعرية أقلّ من بيت المتنبّي، لأنه "لا يبلغ في القوة ذلك المبلغ في الغرابة والبعد عن العادة"^(٨٦)، كونه ممكن الحدوث عادةً، فإذا بعدَ عهد المتيم بحبيبه رغب أن يراه في المنام فجاز أن يريد النوم النومَ خاصّاً له^(٨٧). فهنا لم تحدث منافرة صارخة بين المؤلف الممكن، والمتخيّل المعجز، كون العلة المدعاة في المؤلف ليس فيها "بدعٌ ولا منكر"^(٨٨)، فلم يتعمق الشاعر، أو يوغل، في ادعاء العلة التي لأجلها طلب النوم وأراده، ولم يخترع جديداً مغايراً للتوقع، وكاسراً له، ولم يباعد بالصنعة بين الطرفين المقارنين، ولم يخلع عنه صورته القديمة خلعاً كما فعل المتنبّي على حدّ قول عبد القاهر^(٨٩)، لذلك "لا شبهة في

٨٣ - المرجع السابق، ص ٨٥ - ٨٦.

٨٤ - المرجع السابق، ص ٨٧.

٨٥ - المصدر السابق، ص ٢٩٨.

٨٦ - المصدر السابق، ص ٢٩٨.

٨٧ - المصدر السابق، ص ٢٩٨.

٨٨ - الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص ٢٨٠.

٨٩ - المصدر السابق، ٢٧٨، ٣٠١.

قصور البيت الثاني عن الأول^(٩٠).

خاتمة:

لقد بيّنت هذه الدراسة أنّ قراءة الإمام عبد القاهر الجرجاني لمظاهر التشكيل البديعيّ في الخطاب الأدبيّ، لم تكن من قبيل الاهتمام بالزخرف والتحسين الشكليين غير المؤثرين في خلق المعنى، فلقد سعى إلى بيان فاعليّة التشكيل البديعيّ ودوره في خلق الدلالة الشعريّة، وإلى إثبات أنّ مظاهر الشعريّة في الكلام أمورٌ هي في جوهرها من "النظم المخصوص" أو "الأسلوب".

ولقد جعله الاهتمام بخصوصيّة النظم يركّز في الجديد، المخترع، غير المألوف، وفي العدول وأشكاله، والتخييل وطاقاته، وفي تأليف المختلّفات، وجمع المتباينات في ربّقةٍ كما يقول، وغير ذلك من الخصائص التي ترصدها الشعريّة الحديثة.

المصادر والمراجع

- ١ - التبريزي، الخطيب، ديوان أبي تمام، تحقيق محمّد عبده عزّام، ط ٥، دار المعارف.
- ٢ - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمّد هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط ٣، ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٩ م.
- ٣ - الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمّد شاكر، الناشر مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط ١، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م.
- ٤ - الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمّد، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمّد شاكر، الناشر مطبعة المدني بمصر، دار المدني بجدة، ط ٣، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م.

- ٥- ده سوسر، فردينان، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، دار نعمان، لبنان.
- ٦- الرباعي، د. عبد القادر، " طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة " الربيع " لأبي تمام، دراسة نصية، فصول (مجلة النقد الأدبي)، قراءة الشعر القديم، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥ م، ص ١٠٥ - ١٤٠.
- ٧- عبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط١، ١٩٩٥ م.
- ٨ - الغدّامي، د. عبد الله محمد، المشاكلة والاختلاف، "قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف"، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م.
- ٩ - القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٣٩٥ هـ، ١٩٧٥ م.
- ١٠- ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة ١٤٢٠ هـ، مارس / آذار ٢٠٠٠ م.
- ١١- ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م.