مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، فصليّة محكّمة، العدد ١، ربيع ١٣٨٩ هـ ش، ٢٠١٠ م

فاعلية التحليل البلاغي
في النقد الفني

الدكتورة ابتسام أحمد حمدان *

ملخص:

إن التباعد بين النقد والبلاغة كان السبب الرئيس فيما نراه من فقر منهجي، وفوضى نقدية، فصار لزاماً السعي إلى تأسيس حركة نقدية مثمرة، تقوم على رؤية منهجية واضحة، لا تكتفي بنتائج التلاقح بين النقد والبلاغة، وإنما تستفيد أيضاً من كل ما قدمته العلوم الإنسانية في مجالاتها المختلفة.

وفي هذا البحث، نحاول إلقاء الضوء على أهمية التحليل اللغوي البلاغي في إغناء العملية النقدية، لتكون أداة أساسية في الكشف عن محاور الجمال الفني في النص الأدبي، مما يؤدي إلى دفع عجلة تطور الأدب، انطلاقاً من معالجة مادته الخام، كأساس لمنهج نقدي سليم.

كلمات مفتاحية : التحليل – النقدي – الإيقاع – الحركة الفنية – التجربة الأدبية

المقدمة

الفن عمليةٌ تتوازن فيها مجموعة الدوافع الذهنية والانفعالات النفسية التي تثيرها تجارب الحياة في الإنسان، وذلك حين يصطدم بما يولّد في أعماق نفسه حركة مضطربة تحتاج إلى إعادة تنظيم. عندئذٍ تبدأ قدراته العقلية والشعورية بالعمل لضبط معطيات التجربة الإنسانية بما يوافق رؤاه وتوجّهاته الفكرية والنفسية، وهذا هو السرُّ

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية

في الحيوية التي يمتلكها الفن، والتي تنعكس على نفس المتلقي ووجدانه في لحظة التلقي. وكلما كان الموقف أكثر تعقيداً أو أكثر غرابة، كانت ردات الفعل الإبداعي أكثر غنىً وأتم تيقظاً، ويكون السلوك الناتج عندئذٍ تنسيقاً بين العناصر المتباينة الداخلة في حيز التجربة الفنية.

أهمية البحث

مما يورث الأسف الشديد، أن هناك دراسات[١] لا تزال تنظر إلى الدرس البلاغي بعين الشك في قدرته على سبر تلافيف النص، وعلى تحليل جزئياته وعناصره بدقة تكشف مكامن الجمال فيه، والحقيقة أن هذا التوجه كان سبباً في تخبط النقد وضياعه، فإذا كان هذا النقد يملك زمام الحكم على النص، فإنه لن يستطيع إنجاز مهامه ما لم يجعل المعرفة اللغوية والبلاغية مرتكزاً أساساً لتحقيق هدفه.

ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث، الذي يسعى إلى تثبيت أواصر الثقة بين البلاغة والنقد.

منهجية البحث

يجمع البحث بين التوجهين النظري والتطبيقي، ليكون الثاني حجة على صحة الأول، فإذا كانت الأفكار النظرية تتبع المنهج الوصفي للظواهر والعوامل الفنية، فإن الدراسة التطبيقية تعتمد المنهج اللغوي التحليلي الفني.

البحث

تسعى الفنون جميعاً إلى تحقيق التوازن والنظام، بين الدوافع المختلفة، والمعقدة

---

١ – من هذه الدراسات: في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص ٣٨ وما بعدها .
– البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص١٦٨ وما بعدها .
– البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٤، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٧١–٢٧٢ .
– وضع أحمد حسن الزيات كتاباً في الدفاع عن البلاغة بعنوان "دفاع عن البلاغة " مطبعة الرسالة، ١٩٤٥ .

والمضطربة، التي تولدها تجارب الحياة، والفنان الذي يتميز بحدة الشعور ويقظة الإحساس، يمتلك إلى جانب ذلك قدرة عقلية واعية، تمكنه من السيطرة على هذه الانفعالات، وتمكنه كذلك من القيام بعملية التنسيق والتنظيم بين الدوافع المختلفة، ويتم تحقيق هذا الهدف من خلال بنية العمل الفني، ففيه يبلغ الفنان بالاستجابة الانفعالية أقصاها، وذلك حين تتفاعل القدرات العقلية والانفعالية، لتشكل حالةً من التوازن والانسجام، ينعكس نظامها على مسار البنية المشكِّلة للعمل الفني، مما يولد إيقاعاً متناغماً، ينجم عن تجاوب العناصر المختلفة في نسيجٍ عضويٍ متماسك، وعلى ذلك نجد أن حركة الإيقاع الفني كانت السبب في تلك القوة والحيوية التي يمتلكها الفن.[٢]

يعد النقد الفني في الأدب جزءاً من حركة نقد الفنون عموماً، وهو يقوم على رصد الحركة الشكلية للنسيج الإبداعي من خلال ارتباطها بروح الحياة الإنسانية، وتتجلى هذه الحركة في تفاعل العناصر المكونة للعمل الإبداعي، لتكون بناء شكلياً فريداً، يَستخدمُ نقادُ الفن في وصفه ألفاظاً مثل : الانسجام، والإيقاع والتوتر [٣].

وفي الأدب تعد اللغة بأساليبها التعبيرية المختلفة أداة الفن ومادته الأولية، وحتى يكون العمل النقدي موضوعياً، لابد من الاهتمام بالأداة التعبيرية، ورصد النواحي الفنية، التي تتجلى من خلال حركة عناصره اللغوية والأسلوبية، التي ميزتها الدراسات البلاغية، فأبرزت النواحي المنتظمة والمتوازنة والمنسجمة في مكونات كلّ منها، سواءً كانت تلك العناصر مادية أم معنوية، إذ إن الوسيط في الأدب (هو اللغة بمعانيها الصريحة، وارتباطاتها، وإيحاءاتها الخيالية والانفعالية، ودلالاتها التقليدية والحضارية، وينظم هذا الوسيط في كل نوع من الأدب بوسائل شكلية كالإيقاع، وفي الشعر خاصة بالوزن والقافية)[٤]

---

٢ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : ابتسام حمدان، دار القلم العربي، ط١، حلب، ١٩٩٧. ص ٢٠، وانظر : مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي و لويس عوض، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١ ص٢٥٩، وانظر : بين الفلسفة والنقد، شكري عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٠ ص٦٨ .

٣ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١. ص ٧٣١

٤ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز ، ص ٧٣١ .

وعلى ذلك لا يمكن النظر إلى العمل الأدبي من الزاوية الشكلية وحسب، لأنه ينطوي على مضمون ومعنى، إلا أن هذا المعنى خاص (ويخصصه ويميزه تفاعل الصور، والأفكار، والتأكيدات، والتوترات داخل بناء العمل الفني)[٥].

معنى ذلك أن النقد الفني يتناول النصوص الأدبية ليكشف عن قيمها الفنية، وعن الرموز الجمالية المتجلية فيها، ومن ثم الخروج بالأحكام النقدية، التي تمس ــ على الأغلب ــ الجانب الشكلي، ليصبح العمل الفني نشاطاً لغوياً جمالياً بالدرجة الأولى،لابدّ فيه من أن يمتلك الناقد الخبرة اللغوية والبلاغية، إضافة إلى الموهبة التي تجعله يمتلك القدرة على التأثر والتذوق، وهما عنصران ضروريان في عملية الإدراك الجمالي، على أن يكون الذوق مدرباً، ومؤيداً بالبراهين والعلل.

هذه القدرة لا يمكن للناقد الفني أن يمتلكها، ما لم يمتلك ذخيرة من الخبرة بالظواهر البلاغية، وطرق التعبير المختلفة، التي ميزتها دراسات أسلافنا من علماء البلاغة، إذ لا بد أنهم أدركوا ما تحمله هذه الظواهر من علاقات إيقاعية منتظمة، تعد شرطاً لازماً لانضوائها تحت مظلة الفن، ولاسيما إذا كان موقعها داخل بناء النص يشكل جزءاً من كلٍّ متناغم متناسق منسجم.

من هنا تأتي العلاقة الجدلية بين البلاغة والنقد الفني، لذا فإننا لا نعدم ملامح النقد الفني في الدراسات البلاغية القديمة [٦]، في حين نجد أن عمل الناقد الفني يتركز على ملاحظة ما تمارسه الألفاظ وحركاتها ضمن الأساليب المتنوعة والمتفاعلة لتؤلف نسيجاً إبداعيا خاصاً [٧].

ولما كانت البلاغة كما صورتها دراسات النقاد والبلاغيين القدماء، هي المسؤولة عن وصف الأساليب التعبيرية الفنية وتصنيفها، فإنها تعد الوجه الآخر للنقد، بل يمكن أن تكون علم الجمال الأدبي، الذي يضع بين يدي الناقد أدواته المادية والمعنوية، للكشف عن الأبعاد الإنسانية والفكرية والنفسية للتجربة الفنية، لذا كان على الناقد أن يحسن البحث عن الطاقات التعبيرية، ويعرف كيف يميز بين العناصر المكونة للتشكيل الفني، ومن ثم يستطيع تتبع مسار الحركة اللغوية والدلالية داخل بنية النص،

---

٥ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز ، ص ٧٣٢

٦ – في الميزان الجديد : محمد مندور، ط ٢، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، دون تاريخ . ص ١٤٢ .

٧ – النقد الفني : جيروم ستولنيتز ، ص ٧٣٣

ليحدد مدى نجاحها في تحقيق التوازن، والانسجام، والتناغم في العمل الفني، فإذا أهمل الناقد هذا الجانب فَقَدَ عمله النقدي جزءاً مهماً من العملية النقدية، وأصبح نقده بعيداً عن الموضوعية.

ومع أن الدراسات النقدية القديمة، كانت تتناول بعض الظواهر البلاغية في النص الأدبي، إلا أنها كانت تجتزئ الظاهرة، وتسلخها من سياقها، ومن ثم تخضعها لمعايير موضوعة مسبقاً، بعيدة عن روح الموقف الوجداني، مما كان يشوه الظاهرة الفنية ويفقدها بريقها، لأنه يعمل على كسرالنظام الإيقاعي الداخلي للعمل الفني، بوصفه بنية متكاملة، تقوم على تفاعل منسجم، بين العناصر الداخلة في نسيج النص.

وإذا كان ثمة وقفات جمالية، فإنها لم تكن لتفي إلا جانباً من جوانب الدرس الجمالي[٨]، وذلك لأن الناقد القديم لم يكن يمتلك النظرة الكلية للعمل الفني، بل كان يكتفي بتناول بيت أو عدة أبيات، فإذا ما حاول تذوقها، جاء تذوقه قائماً على نوع من ردود الفعل التأثرية، التي كان يعبر عنها بعبارات غائمة وغير دقيقة الدلالة؛ بل إنه سرعان ما يتحول إلى معلم يلقي جملة من الملاحظات، والتوصيات، التي تحولت فيما بعد إلى قواعد، وسنن ينتهجها كل من أراد تسلق حرفة الأدب.

إن وحدة التجربة الشعورية التي يعيشها الفنان في لحظات الإبداع، تتولد أساساً من شعوره بالوحدة الكونية ذات النظام المتآلف والمتناغم، مما يجعله ــ لا شعورياً ــ يسعى إلى توفير أكبر قدر من هذه الوحدة، ومن هنا يصبح هاجسه اختيار الوسائل الأسلوبية التي تحقق هذه الوحدة التي تتمثل عادة في مزج جميع العناصر المكونة للعمل الأدبي لتتحرك في مسار إيقاعي فني ذي بعدين: مادي ومعنوي، فإذا كان العمل الأدبي موزوناً مقفى، تفاعلت هذه الحركة مع حركة الوزن والقافية إلى درجة الانصهار، لترتفع معها درجة الفن بقدر مستوى هذا التفاعل.

وبناء على ذلك فإن الشاعر يحتاج أكثر من غيره إلى استغلال طاقات اللغة، ليتغلب على قيود الوزن والقافية، وكي يحقق التلاؤم والانسجام نراه يخرج بتراكيبه عن مألوف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية، ليبني علاقات جديدة تحقق لفنه التميز والخصوصية.

---

٨ – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ابتسام حمدان، ص ٨٩ .

من هنا كان لابد من إعادة النظر في منهج الدرس البلاغي، وتناوله على أنه أداة من أهم أدوات النقد الفني، والتوجه به ليصبح محوراً أساسياً لمنهجٍ فني جمالي، يكون أكثر تماساً مع مكونات الجمال في النص، من غير اللجوء إلى أحكام عاطفية تأثرية، أو عبارات غائمة، أو تصورات خارجية غامضة، فالنقد إذا ما ابتعد عن النص – وبالتحديد عن لغته وعلاقاته الداخلية – أصبح أقل علمية وموضوعية، وأقل فائدة في توصيل الإحساس بالمتعة إلى المتلقي، ذلك لأن منابع الجودة والجمال تبقى بعيدة عن متناوله، وعلى ذلك لن يكون تمثل الرؤيا الفنية والإنسانية كاملاً.

لقد كان التوجه في بعض الدراسات النقدية المعاصرة محدداً بالبحث فيما وراء النص وتناوله من خلال قضايا خارجية تضيء جوانب اجتماعية أو نفسية أو فكرية أو سياسية... إلخ، والحقيقة أن هذه المحاور توسع دائرة النقد، وتغني آفاقه الدلالية والفكرية، بل إنها محور مهم من محاور الدرس البلاغي، إذ تشكل ما يسمى بـ "مقتضى الحال " أو " المقام " إلا أنها منفردة لا يمكن أن تقدم القيمة الفنية للنص، لأن المحور الأساس لدراسة الأدب يكون مغيباً ، من هنا كان لابد من العودة إلى لغة النص، لأننا حينئذٍ سنجد أن منهج التحليل البلاغي هو أكثر المناهج فعالية في نقد النص و تذوقه، بل هو المفتاح الذي يكشف مغاليقه وأسراره، وذلك لأن أهم ميزات الدراسة التحليلية البلاغية أنها تتوغل في أعماق البنية الداخلية للنص كمرحلة أولية، ثم تتدرج في التذوق اللغوي والدلالي حتى تصل بالباحث إلى دراسة البناء الفني كاملاً.

ولعل توزع الدرس البلاغي على مستوياته الثلاثة : البيان الذي يعتمد آليات الحركة التعبيرية الخيالية، والبديع الذي يعتمد آلية التنظيم الإيقاعي على المستوى اللفظي والمعنوي، وعلم المعاني الذي يتناول آلية التنظيم التركيبي على مستوى الجملة، وعلى مستوى مجموعة الجمل داخل النص، كل ذلك يعطى الباحث امتداداً واسعاً يجول فيه وراء أدق العناصر المؤلفة للبناء الأدبي، كما يضع بين يديه مفاتيح الولوج إلى أعمق تلافيف النص، للكشف عن مغاليقه، بدءاً من تكويناته الصوتية، فالصرفية، فالتركيبية، ليتداخل كل ذلك مع المستوى الدلالي، ليصل إلى المستوى الفني والجمالي.

وإذا كانت الدراسات التحليلية اللسانية، أو الأسلوبية، تعتمد التحليل اللغـوي، إلا أن بعضها يقصر أهدافه على رصد الظواهر الطاغية، وإبراز العلائق الترابطيـة التـي تشمل جوانب شتى[٩]، وهذا ما يعرف بالتحليل البنيوي الداخلي، الذي يهـتم بقـراءة النص الإبداعي على أنه نظام قائم بذاته، تتحكم فيه قوانين العلاقـات، التـي تقيمهـا عناصره فيما بينها، مما يجعله يتسم بالشكلية، وبيان ذلك أن أصحاب النهج التحـويلي يرون أن الظواهر اللغوية تنضبط من حيث المبدأ بشروط نحوية خالصة قابلة للتشكيل على نحو محكم، وأن العوامل غير النحوية مما يلابس النحو و يتداخل معه، كعقيـدة المتكلم ونظرته إلى العالم الذي يعيش فيه، والظروف المحيطة بالحدث الكلامي، كـل ذلك لا يؤدي إلا أدواراً فرعية في تشكيل المستويات المتفاوتة لأصولية الجملة. ومـن هنا اعتقد أصحاب المدرسة التحويلية أن التفسير غير النحوي خطيئة لا يجوز لنـا أن نقترفها، وأن العوامل غير النحوية مما لا يمكن تشكيله بإحكام، قليلة الأهمية [١٠].

أما الوظيفيون فيجعلون وكدهم أن يظهروا أن وجوهاً عريضة من الظواهراللغوية، تحكمها من حيـث المبدأ عوامل غير نحوية، وهم يسـتشرفون درس المـعطيات اللغوية من أجل اكتشاف العوامل المختلفة وفهرستها، سواء على مستوى الدلالـة، أو على مستوى النحو، أو على مستوى مواقف الخطاب ومقاصد الاستعمال[١١].

هذه الشكلية هي التي جعلت مثل هذه المناهج تتعرض للنقد، ولاسيما من بعض المدارس الأدبية، فالرمزية التي اعتادت النظر إلى النص على أنه رمز لما استسرّ من خواطر، لم تستطع التكيف مع مادية المنهج الشكلي، وكذلك الفلسفة الألمانية الكلاسيكية التي نظرت إلى الثقافة على أنها (حركة الروح) وليست مجرد مجموعة من النصوص، أما علماء الاجتماع، فقد رأوا في انكفاء الشكليين على النص رذيلة

٩- السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، جان كلود جيرو ص٢١٣ تحقيق رشيد بن مالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، العدد ٤ ، ١٩٩٦ م.

١٠- تحليل البنية العميقة للنص الأدبي، رابح بو معزة، ص١٩٣، مقال منشور في مجلة علامات، المجلد ١٤، ج٦، يونيو، ٢٠٠٥م .

١١- الأعراف أو نحو اللسانيات الاجتماعية في العربية ، نهاد الموسى، مقال منشور ضمن أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، الجامعة التونسية، ع ٦، تونس، ١٩٨٦م .

لا تغتفر، لأنهم اكتفوا بالإجابة عن السؤال : كيف يبنى النص ؟ وكان عليهم البحث في الطرح الأساسي لديهم : بأي الظروف أحيط النص؟ (١٢).

ولعل أهم ما يؤخذ على هذه المناهج التي تعتمد التحليل الوصفي المحض، اكتفاؤها بتناول النص الإبداعي على أنه نظام لغوي مغلق، يُكتفى فيه بالبنية السطحية، التي تكون فيها الدوال على أقدار المدلولات، مما يجعل الباحث يقف بالنص عند عتبة البنية اللغوية الظاهرة، ممثلةً بالصيغ والتراكيب الموظفة فيه، من غير أن يتجاوزها إلى البنية العميقة، التي تتطلب بدورها الاعتماد على العلوم الأخرى، والمرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية والأيديولوجية، التي ينتمي إليها النص، هذا إضافةً إلى ما يعرف بظروف المقام والحال، التي تشمل كل مستويات الأداء الاجتماعي.

كل ذلك يجعل هذا المنهج في التحليل لا يرقى إلى مستوى الارتباط بالأبعاد الفنية والجمالية، في حين نجد أن التحليل االبلاغي يجعل من أوليات اهتماماته، ربط المقال بالمقام، وبالظروف المحيطة بالحدث الكلامي، وينظر في النص من خلال مبدعه من جهة، ومن خلال متلقيه من جهة أخرى، ومن ثم يكشف عن النواحي الفنية والجمالية لهذا الارتباط.

إن المقام في الدرس البلاغي لا يقتصر على القرائن المادية والشكلية المتعلقة بالحدث الكلامي، وإنما هو البؤرة التي تلتقي فيها جميع العناصر المادية والنفسية والإيديولوجية، التي توجه مسار التواصل بين المتكلم والمتلقي، وبذلك يتحول المقام إلى بوتقة تنصهر فيها العناصر من جراء التفاعل بين الطرفين، ولكن على درجات من: إما التوافق والانسجام، وإما التنافر والتضاد، لكنه في النهاية تفاعل مؤثر في حركية التواصل الفكري والوجداني، ومن ثم السلوكي والاجتماعي.

وإذا كانت بعض صور الاستخدام البلاغي، المتعلقة بمجريات الحياة الاجتماعية، تتدخل في مسار التركيب اللغوي مصحوبة بالعاطفة، فتؤجج بريق العبارات

١٢- تحليل النص الشعري : يوري لوتمان،ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥، ص١٠.

والتراكيب، فإنها في العمل الأدبي تطلق للنفس العنان لتعبر عن مكنوناتها على نحو أكثر رقياً وتهذيباً وتركيزاً، كل ذلك في ظل ظروف الحال والمقام.

إن ارتباط الدرس البلاغي بالمقام أعطاه القدرة على التوسع في استخدامات اللغة، التي تبدو داخل نظامها الثابت محدودة الحركة ضمن القواعد والأنظمة، كما أنه أثرى المعاني والدلالات لتوازي تغيرات المواقف الاجتماعية، والتقلبات النفسية إلى ما لا نهاية من الحالات المختلفة (١٣).

إن هذه المقامات المتجددة – التي لا يمكن بأي حال أن تتشابه، ما دامت النفس البشرية لا يمكن أن تتطابق، فما هي إلا نسيج من الثقافات والأفكار والعادات والتقاليد بمعناها الأنثروبولوجي، أي هي نتيجة للموروث الثقافي والشعبي الجماعي، إضافة إلى الأحاسيس والعواطف الفردية، من هنا كانت مهمة الدارس البلاغي تتطلب منه دراية عميقة، ومعرفة واسعة في العلوم الإنسانية، كعلم النفس، والفلسفة،وعلم الاجتماع، وعلم الجمال، وعلم اللغة...الخ (١٤).

والمقام بهذا المعنى يختلف عما عرفته الدراسات البلاغية القديمة، التي جعلت البلاغة قائمة على (مراعاة مقتضى الحال)، إذ إن هذا المفهوم يحمل صفة الثبات، ولا يتعدى مفهوم المسبب الذي يؤدى إلى إنتاج الحدث الكلامي، في حين يتسع مفهوم المقام ليمثل الحركة الديناميكية للحدث الكلامي، التي تتولد عن تفاعل النسيج الثقافي، والإيديولوجي مع حركة الحياة.

وعلى ذلك كان المقام في التحليل البلاغي أهم العناصر التي يعتمدها، لتكتمل لديه صورة البناء الفني، بل إن عملية استبعاده ستؤدي حتماً إلى فهم خاطئ، أو قاصر على أقل تقدير.

وإذا كان التحليل السيميائي قد حاول الدخول في مرحلة تفسير المعطيات، وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات، التي تنطوي عليها بنيات النص، محاولاً أن يراعي الملابسات التي أهملها التحليل البنيوي الوصفي، والتي تمثل الظواهر الاجتماعية والثقافية، إلا أن التفسيرات والتأويلات التي قدمها هذا التحليل كانت مختلفة باختلاف

١٣– اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص ٤١ .

١٤– اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص٤١ .

الباحثين أو القارئين، مما فتح الباب لتأويلات تصل في أغلب الأحيان إلى درجة التناقض[١٥].

ومع أن مناهج النقد قد تعددت، واتخذت مسارات مختلفة، فكان منها النفسي، والتاريخي، والاجتماعي... إلخ، إلا أن الناقد في هذه المناهج يجد نفسه أمام توجهين لا محيد عنهما، فإما أن يجعل التوجه التأثري الذي لا يقوم على علة أو برهان هو الغالب في معالجته للنص، وإما أن يجعل العقل والفكر المجرد هاجسه، مستبعداً كل ما يرجع إلى الذوق والإحساس الفني.

ففي التوجه الأول تأتي أحكامه ناقصة تأثرية، يُطلب فيها من المتلقي أن يرصد حركات نفسه، وملاحظة ردود فعلها الشعورية والوجدانية، وهو أمر يحتاج إلى ثقافة، وخبرة، ودربة، أكثر مما يحتاج إلى الحدس والتأثر الشخصي، الذي قد لا يكون متوفراً عند كل متلق، وهذا بالتأكيد سيؤدي إلى نوع من احتكار الإحساس الجمالي عند جملة من المثقفين.

أما الثاني فيغلب عليه التوجه الفكري المجرد، والاكتفاء بالقدرة العقلية في معالجة النصوص الفنية، وهي عملية قتلٍ لروح النص، و تجريده من الحياة. صحيح أن على الناقد أن يمتلك تركيزاً فكرياً، ومحاكمة عقلية، تمكنه من ملاحظة المعطيات وتحليلها، إلا أن عليه أيضاً أن يتمتع بميزة الإحساس المرهف، الذي يمكنه من ملاحظة أدق التفاصيل، والشعور بأعمق العواطف الناجمة عن مختلف المواقف، ليستطيع تمثل التجربة الإنسانية التي يعيشها الأديب، ويتفاعل مع مكوناتها الفنية والفكرية، لينتهي إلى أحكام نقدية دقيقة.

لقد حاول المنهج البلاغي التحليلي أن يتجاوز هذه المادية الشكلية، بأن رفض أن تتحول المواقف الوجدانية، والأحاسيس الإنسانية إلى بنية مجردة، فالنص بما يحمله من رموز تتجلى في كل مكوناته، يتعدى حدود البنية النصية إلى آفاق دلالية واسعة، لذا فإنه لا يغلق على نفسه باب النص لينحصر داخل جدرانه، بل إنه ينفتح على الظروف المحيطة به، فلا يهمل الأسباب والتفاعلات التي أنتجت الفن الأدبي،

١٥- النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، مقالة في مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٨٥ يونيو، ٢٠٠٢، ص٧٢ .

مراعياً في ذلك تتبع مسار حركة اللغة من منشئها في نفس المتكلم حتى نهاية حركتها في روح المتلقي وعقله ووجدانه.

وإذا كانت النصوص الأدبية دليلاً على ثقافة الأمة، فإن المنهج اللغوي التحليلي البلاغي _ ومن خلال ربطه الإبداع الأدبي بالمقام بمعناه الواسع الذي أشرنا إليه _ يجعل نصب عينيه رصد حركة التطور الحضاري، من خلال رصد تطور حركة الأساليب البلاغية، كنتاج حتمي لحركة تنامي الموقف الإنساني عموماً.

إن الإحساس ليس مستقلاً عن الإدراك العقلي، والعملية النقدية لن تتم على الوجه الأكمل، إلا إذا صدرت عن تفاعل الجانبين، على نحوٍ متكامل ومنظم، وهذا لن يتحقق إلا إذا امتلك الناقد المعرفة العميقة بالمادة الأولية للعمل الفني، ألا وهي لغة النص، في حركتها الداخلية،وبكل أبعادها الشكلية والمعنوية، إضافة إلى قدرته الذاتية على تمثل الجوانب النفسية، والتوجهات الوجدانية والشعورية، عندئذٍ يصدر النقد عن معرفة واعية، وتأتي أحكامه صائبة مقنعة.

وعلى ذلك كان لابد للناقد أن يتعمق النظر في القضايا التالية:

- البحث عن القيمة الإنسانية للتجربة الفنية.
- البحث عن الشكل الفني الذي اعتمده الأديب.
- البحث عن الأدوات المادية والمعنوية التي تتجلى من خلال تشابك جملة من العلاقات اللغوية، والنحوية، والصرفية، والبلاغية داخل النص.
- البحث عن الأبعاد الفنية المتجسدة في هذا العمل.
- البحث عن شكل الحركة الناجمة عن النشاط اللغوي، الناجم بدوره عن تفاعل العلاقات السياقية داخل البنية الكلية للنص.
- ملاحظة مدى نجاح الحركة اللغوية في تحقيق إيقاعها الخاص، ومدى تحقيقه للانسجام والتآلف الذي يعزز البناء الفني.
- ملاحظة حركة المعنى الناجمة عن العلاقات السياقية الدلالية، وما ينجم عنها من إيحاءات تشكل حافزا للنشاط الخيالي عند المتلقي.
- ملاحظة مدى التوافق والانسجام بين الحركتين المعنوية والشكلية في إطار البنية الكلية للنص.
- ملاحظة مدى نجاح ذلك الإيقاع في تجسيد الرؤيا الإنسانية، التي أنتجها النص.

وفي هذه العجالة سنحاول تقديم صورة للتحليل البلاغي، ونبين فاعليته في رصد كيفية اتساق التراكيب داخل النص الشعري، ومن ثم ملاحظة حركتها التي تتخذ عادة مساراً ينتظم وفق نبض الحياة التي انتجته، وهذا كفيل بأن يكشف عن حركة إيقاعية داخلية ناجمة عما يتوفر في النص من ظواهر بلاغية، تشكل السبب الرئيس في خلق الجمال الفني، من خلال ما تمتاز به من مكونات إيقاعية، إلا أن هذا لا يعني أن مقياس الجودة في النصوص الأدبية إنما يقوم على براعة الأديب في استخدام هذه الظواهر، أو على مدى غنى النص بها، لأن أسباب الجودة إنما ترجع بالدرجة الأولى إلى أساس تقوم عليه جميع الفنون من رقص، وموسيقى، ورسم، وأدب، ومسرح، وقصة،....الخ، هذا الأساس هو تلك الحركة الإيقاعية الداخلية المتآلفة والمنسجمة بين جميع العناصر المكونة لبنية النص، الشكلية منها والمعنوية، مما يخلق حركة كلية ذات نظام متناسق متناغم، يساعد في إبراز طاقاتٍ فنية لا يمكن لها أن تتضح، إلا حين تتفاعل مكونات العمل الفني تفاعلاً عضوياً، وما على الدارس إلا أن يلاحظ الكيفية التي تنتظم الظواهر اللغوية، والأسلوبية، والبلاغية، ويلاحظ الكيفية التي تتشكل من خلالها تلك الظواهر، ومن ثم يرصد العلاقات المتشكلة المرتبطة أصلاً بوحدة الموقف الشعوري ووحدة البنية الكلية، وبمقدار ما يتوفر لتلك الحركة من تناغم وانسجام، يرتفع العمل فنياً ويحقق النجاح والخلود، فإذا انتاب الحركة شيء من الفوضى، أو النشاز، أو الانكسار، أو الخروج على معطيات اللحظة الشعورية، اضطربت الحركة الإيقاعية، وقلّت فرص التواصل بين الفنان والمتلقي.

إن كل عمل فني يكتسب درجات من الفنية والجمال، تتفاوت بحسب درجة التنظيم والتنسيق، وبحسب تناغمها مع حركة الانفعال الوجداني، على نحو يمنح التجربة الفنية خصوصية تميزها من غيرها، ولو اتحدت عدة تجارب في الموضوع أو التوجه، فإن الحركة الفنية والإيقاعية عادةً تكون مختلفة، لأنها في كل مرة تكون خاضعة لـذات مبدعة مختلفة.

وتزداد هذه الحركة إيقاعية ً إذا كان النص الأدبي موزوناً مقفى، حيث يؤثر الوزن والقافية ــ كما قلنا ــ في رفع درجة التنظيم الإيقاعي، مما يساعد على توضيح

الحركة الوجدانية وإبرازها، وكلما حققت عناصر الحركة تآلفها وانسجامها داخل البناء الفني، حقق العمل الأدبي روعته وخلوده.

إن فهم آلية الإيقاع تحتاج أولاً إلى معرفة العوامل المؤثرة في تكوينه، ولعل من أبرز هذه العوامل العلاقات الاجتماعية التي تشكل الأرضية الممهدة لولادة الإبداع الفني عموماً، ولكن خصوصية العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر غنى من الفنون الأخرى، لأن اللغة التي هي المادة الأولية للأدب، تعد من أهم الظواهر التي تميز التواصل في المجتمع الإنساني، من هنا كان لابد للغة الفنية أن تتأثر في حركتها وتطورها بمؤثرات اجتماعية تراعي ذوق المجتمع وعلاقاته، وصلة الأديب به سواء كانت تلك الصلة إيجابية أم سلبية، وعلى ذلك يمكننا القول إن للحركة اللغوية البلاغية جذوراً اجتماعية ترتبط به وتوجه مساره، وإذا كان النظام الإيقاعي في الأدب ثمرة الحركتين الفكرية والنفسية، وصدى لتفاعلهما، فإن هذين العنصرين يرتبطان أصلاً ارتباطاً وثيقاً بالعلاقات الجدلية المتصارعة في المجتمع.

والأديب بما أوتي من رهافة في الحس وكثافة في الشعور، من أكثر الناس إحساساً بهذه العلاقات المتصارعة؛ بل إن عملية التلاؤم والانسجام معها تكون عنده أكثر تعقيداً وغنى، لذا نراه يسعى ليحقق التلاؤم مع قضايا مجتمعه من خلال خلق عالم إبداعي، فيه من النظام والانسجام ما كان يفتقده في الواقع، إذ إنه يعيد تشكيل هذه العلاقات وفق رؤيته الخاصة، ومع أن عالمه الفني يبدو جديداً لكنه لا يبعد كثيراً عن الواقع الاجتماعي، حتى ولو كان مغايراً أو معاكساً بل يرتد إليه في نهاية الأمر، وهذا يعني أن العالم الفني ليس خاصاً بالأديب وحده، بل يمكن أن نتنسم فيه عبق العلاقات الاجتماعية في تشابكها وتفاعلها، إلا أنه يتميز بالانسجام والتوازن، وهذا ما يجعل الاهتمام بفكرة المقام عاملاً أساساً في التحليل البلاغي.

ومن خلال شبكة العلاقات المتفاعلة بين الأديب والمجتمع، يتكون ثاني العوامل الضرورية في عملية التحليل البلاغي وهو محاولة استجلاء العالم النفسي للمبدع، ففي رحابه تتم ولادة الإطار الذي يحمل السمات المميزة لحركة التشكيل الفني، لأن الصراع مع معوقات الحياة يؤدي إلى توتر الذات المبدعة، فيحاول الأديب إعادة الانسجام والاتزان إلى ذاته المضطربة، مستغلاً طاقاته الفنية المرتبطة أساساً بوجدانه وروحه، ورؤيته الخاصة للحياة.

إن روح المبدع كما يرى (سبيتزر)، هي بمنزلة المجموعة الشمسية التي تستقطب حولها، وفي مداراتها ظواهر عديدة، ويرى أن هناك علاقة جوهرية بين مركز الدائرة التي هي روح الكاتب ووجدانه، وبين اللغة التي تدور في فلكها؛ بل إن اللغة ليست سوى تبلور ظاهري لشكل داخلي متحرك[١٦].

فالإنسان عموماً، والفنان خاصةً، حين يتلقى المدركات، يخضع لجملة من ردود الفعل النفسية، والفكرية، والحسية، التي تؤلف بين معطيات التجربة، وتنظمها تنظيماً معيناً، لأن هذه الأجزاء لا تعمل مستقلة؛ بل تكون ذات فعاليات متجاوبة ومتجانسة، وكلما كان الموقف أكثر تعقيداً أو غرابة، كانت ردات الفعل أكثر غنى وأتم تيقظاً وتنظيماً.

إن الحالة النفسية التي يعيشها الأديب، تجعله في شوق عارم إلى إعادة تشكيل كل ما يتوارد على صفحة الذهن من صور وذكريات، إلا أن الفكر لا يكون مستقلاً عن باقي العمليات النفسية والوجدانية، فقبل أن يختزنها تكون قد مرت أولاً في أعماق النفس بما فيها من تجارب ومعاناة ومعتقدات، فلا تبقى على حالها بل تتعرض للتفاعل مع معطيات المخزون الفكري والوجداني، لتخرج معاني جديدة كمادة خام للعمل الفني، عندئذٍ يخضعها الأديب لذوقه الفني المدرب، ليخرجها مرةً ثانية خلقاً جديداً، أبرز ما يتصف به المخلوق الجديد التوازن المنسجم، والتناسق الإيقاعي، الذي تتجاوب فيه العلاقات مولدة حركة فنية منتظمة.

تقوم الحركة الفنية في العمل الفني على جملة من (قيم حركية ذات صبغة كمية وكيفية)، تخضع في تركيبها وتشكلها لمبادئ عامة تقوم على النسبية، والتناسب، والنظام، والمعاودة الدورية[١٧]، و بذلك تتشكل بنية متكاملة في النسيج الفني، على نحو يحقق التناسق والانسجام بين الأجزاء، من خلال علاقات تحدد مسار الإيقاع وشكله وفق طرق إيقاعية، تتحرك العناصر بموجبها في حركة متجانسة.

١٦- أسلوبية الفرد، عبد الفتاح المصري، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣٥ – ١٣٦، تموز – آب، ١٩٨٢، ص ١٥٤ .

١٧- نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس،١٩٧٦، ص٤٢ .

وإذا ما حاولنا استخراج هذه الطرق بعد تجريدها من أي محتوى يمكن أن يلتبس بها، تجلت لنا أشكالاً ذات أبعاد هندسية منتظمة متنوعة، يمكننا، بعد ملاحظة دقائق صفاتها، أن نعيدها إلى مبدأ عام يجمعها هو " الوحدة في التنوع ".

إن كل العناصر في العمل الفني تسهم بشيء لا غناء عنه لكي يكون الكل ذا قيمة، كما أن هذه العناصر تتكامل على نحو يبلغ من الوثوق حداً، لا تؤدي معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل(١٨).

إن العناصر الداخلة في بنية العمل الفني حين تكون متماثلة، فإن تكرارها يؤدي إلى نوع من الترجيع الإيقاعي، فإذا كانت متغايرة، فإن إيقاعها ذو وجهين : فإذا كانت متزامنة احتاجت إلى نوع من التآلف التنسيقي لتحقيق الانسجام بين العناصر المتباينة، وإذا كانت متتابعة احتاجت إلى نوع من التناغم لتحقيق ذلك الانسجام(١٩).

وتخضع الطرق الإيقاعية في تركيبها وتشكلها لمجموعة من القيم الحركية ذات الصبغة الكيفية والكمية، التي تعود بدورها إلى جملة من المبادئ العامة، التي تحقق أنواعاً من العلاقات المتناغمة، المتناسبة، المنسجمة مثل: (التكرار – المساواة – التوازن – التوازي – التدرج – التقابل – التضاد ...)، ولعل التكرار من أكثر أنواع التناسب شيوعاً ووضوحاً داخل إطار البنية، ويبرز دوره الإيقاعي بما يولده من مفاصل إيقاعية قد تبقى محصورة داخل تردد العنصر الواحد، ولكن حين تتنوع العناصر وتتنوع ارتباطاتها، تتوسع آفاق الحركة بقدر غناها بتلك العناصر، عندئذ يأخذ التكرار أشكالاً متنوعة رصدها بلاغيونا القدماء فذكروا منها: (الترديد والترصيع والترجيع والتذييل والجناس والعكس والتبديل وتشابه الأطراف، ورد الإعجاز على الصدور والمشاكلة والإرصاد والازدواج والتكافؤ ... الخ)، والفروق بين هذه الظواهرإنما هي فروق جزئية في المعنى، كما أنها فروق بسيطة في المبنى.

١٨– النقد الفني، دراسة جمالية فلسفية، جيروم ستولينتز، ص ٣٤٤ .

١٩– قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن، نعيم اليافي، مقال منشور في مجلة التراث العربي، ع ١٥– ١٦، ١٩٨٤، ص ١٤٦ .

تلك الأشكال الإيقاعية تبقى غائمة مبهمة حتى يتهيأ لها قلب واع، وإحساس مرهف، يستجلي كوامن الجمال فيها، ويتمثل أسرار حركتها فيضفي عليها من فيض المشاعر الإنسانية ما يجعلها مصدرا ثرا للإيحاء والإشعاع الفني.

هذا القول إنما يندرج على كل ما يدخل في إطار الفن، إذ يبقى الفن بعيداً عن عالمه حتى يوافق حركة المشاعر والأحاسيس، ويقترن بمضمونٍ يحمل إيحاءات وجدانية تبعث فيه إشعاع الحياة، فكما أن الشكل المجرد وحده جاف وفارغ، فإن المضمون الوجداني إذا لم يتح له شكل جميل وإيقاع منسجم متآلف يبقى منغلقاً على ذاته؛ بل إن العلاقات السياقية حين تبتعد عن حرارة الوجدان تتحول إلى ظل عقلي باهت، لأن (الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني هو في الحقيقة ربط عقلي مجرد من العاطفة، وهذا الربط الذي يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما، هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفني؛ بل يتنافى أصلاً مع حقيقته وطبيعته)[٢٠]، ومن هنا قامت نظرة طاغور إلى الفن على ركيزتين، أولاهما الشخصية المبدعة، وثانيهما الإيقاع أو كما سماه (التكنيك)[٢١].

وبذلك نخرج إلى أن الحركة الإيقاعية للفن إذا أفرغت من محتواها الوجداني، أصبحت مجرد علاقات هندسية جافة، وفقد الفن روحه وحيويته، وغدا شكلاً ثقيلاً على النفس، طاغياً على الحواس، مقيداً لأفق الرؤيا الفنية، عندئذٍ يفقد العمل الفني تواصله مع المتلقي، الذي يفقد في الوقت ذاته الإحساس بوحدة البناء الإيقاعي وتماسكه، وعلى ذلك يصعب عليه أن يتمثل وحدة التجربة الشعورية، وهنا يحكم على العمل الأدبي بالهبوط.

وعلى هذا لا نستطيع القول إن أية حركة تخضع للتنظيم يمكن أن تكون حركة فنية، إذ لن يتحقق لها ذلك إلا إذا كان نظامها نابعاً من صميم التجربة الشعورية، عندئذ يكون لها تأثيرها الخاص وترجيعها النفسي المنفرد.

تبرز الحركة الإيقاعية للتركيب اللغوي في الشعر أكثر منها في أي جنس أدبي آخر، إذ يحتاج الشاعر أكثر من غيره إلى استغلال طاقات اللغة ليتغلب على قيود الوزن والقافية، إضافةً إلى حاجته ليحقق دقة التعبير عن رؤيته وهواجسه وانفعالاته،

٢٠- قضايا النقد الأدبي ، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٧٥

٢١- بين الفلسفة والنقد ، شكري محمد عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٦٨ .

وكي يحقق التلاؤم والانسجام يخرج بتراكيبه عن مألوف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية، ويبني علاقات جديدة تحقق لفنه التميز والخصوصية، لكنه لا يخرج بها عن إيقاع البنية الكلية للقصيدة.

إن للعناصر المكونة للتركيب الأدبي حركة تتجلى في حركة الكلمات داخل التركيب، وتتجلى كذلك في حركة التراكيب ذاتها من حيث تساوقها أو تقاطعها أو تداخلها، وتتجلى أخيراً في حركة المعنى والدلالة، إذ تتفاعل كل تلك العناصر لتنتج البناء التركيبي، الذي يتمثل في بنية متماسكة متجانسة ينتج بدوره المعنى الشعري، هذا المعنى لا يتخذ وجهة واحدة بل يتميز بطاقة إيحائية توسع أفقه، وتخرج به إلى الاتجاهات المحتملة كافة، على نحو يجعله معنى متجدداً دائماً، فهو في حركة نامية بما يختزنه من حيوية مستمدة من النظام المتماسك داخل البنية، الذي يبعث فيه إيقاع الحياة، وكلما ازدادت قوة الحياة في النص زادت قوة الإيقاع.

وفي اللغة العربية يقوم التركيب أساساً على علاقة الإسناد، وهي علاقة جوهرية تعتمد إما على التماثل، أو التضاد، أو المقاربة، أو المفارقة، أو التوازي، أو الاستدعاء بين طرفي الإسناد، وكلها علاقات يمكن أن نصفها بأنها علاقات إيقاعية، لأنها في النهاية إذا حققت التلاؤم والانسجام والتفاعل المثمر في آن معاً، أثمرت عملاً فنياً خالداً.

ولا تقتصر هذه المظاهر الإيقاعية على ثنائية طرفي الإسناد بل نجدها في تداخل أسلوبي الخبر والإنشاء على نحو تشكل معه إيقاعاً يتماوج مع حركات الانفعال النفسي، صحيح أن كليهما يقوم على علاقة الإسناد إلا أن الأسلوب الإنشائي يتميز بروح حوارية، ترتفع معه النغمة الصوتية المعبرة، ويكون مركز هذه الحركة أداة تختص بأسلوب معين من أساليب الإنشاء الطلبي، أو يكون مركزها صيغة قياسية معينة من أساليب الإنشاء غير الطلبي، وكلها تشترك في أنها تثير الانتباه، وتحفز الذهن، وتتطلب تفاعلاً أكبر من المتلقي، ليرصد تغيرات الإيقاع المرافق لتغيرات النَفَس الحواري، مما يعكس حركة متنوعة ونشاطاً إيقاعياً.

وحتى لا يبقى هذا التنظير كلاماً جافاً، نقف مع قصيدة مشهورة لأبي فراس الحمداني، بدا فيها أسلوبا الخبر والإنشاء، كمحورين أساسين، قامت عليهما

جماليات الحركة الفنية للقصيدة، من خلال حركة بلاغية تناغمت مظاهرها في ائتلاف وانسجام.

يقول أبو فراس الحمداني: [٢٢]

أقــولُ و قــد ناحتْ بقربــي حمامــةٌ أيا جارتا، لو تشعرين بــحالي
معــاذ الهوى ما ذقتِ طارقةَ النــوى ولا خطرتْ منك الهمومُ ببــالِ
أتحــملُ محزونَ الفــؤادِ قــوادمٌ علــى غصنٍ نائــي المسافةِ عالِ
أيا جارتا ما أنصــفَ الدهــرُ بيننــا تعــالي أقاسمْك الــهمومَ تعــالي
تعالي تــرَيْ روحــاً لدي ضعيفــةً ترددُ في جســمٍ يُعــذبُ بــالِ
أيضحــك مُأســورٌ و تبكــي طليقــةٌ ويسكتُ محزونٌ وينــدبُ ســالِ
لقــد كنــتُ أولى منكِ بالدمــعِ مقلةً ولكــنّ دمعي في الحــوادث غالِ

من بين سجف الصمت الذي يلف جدران السجن، يشعر أبو فراس بحاجة ملحة للبوح بمكنونات صدره، وسواء كانت جارته الحمامة رمزاً للحرية المفقودة، أم رمزاً للسلام المنشود، أم رمزاً للحبيبة البعيدة، أم كانت حمامة حقيقية حطت على غصن قريب من نافذة السجن، فإنها كانت المفتاح الذي أطلق مواجع الشاعر وآلامه، فجاءت قصيدته نجوى قلب مفعم بالحزن والألم و الذكريات؛ بل جاءت أنغاماً شجية تتواتر زافراتٍ حرة، حاملةً إلى قلب السامع ووجدانه معاناة الشاعر، وحالته المأساوية التي آل إليها، لقد أنهكته الوحدة و الغربة قبل أن تنهكه السلاسل و القيود، فإذا بالحروف و الكلمات تتوهج بحرارة العاطفة، و تنتظم داخل السياق وفق نظامٍ خاص، مرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بتوجهات الانفعال الوجداني، الذي يتقاذف روح الشاعر و كيانه، مكوِّناً مصدراً ثراً من مصادر فنية القصيدة، و معوضاً فقرها بالعنصر الخيالي.

ففي مطلع القصيدة يبدأ بالفعل المضارع (أقول)، الذي يمكن أن نرى فيه استعمالاً تقريرياً لما يحمل من جفاف، واستخفاف بالسامع، فإذا لم يكن الــشاعر هــو

٢٢- ديوان الأمير أبي فراس الحمداني، تحقيق محمد التونجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق، ١٩٨٧، ص ٢٤٦

القائل، فمن يكون إذن!؟ إلا أن الجملة على سذاجة استعمالها، اكتست في سياقها الحالي و المقالي معاني و إيحاءات واسعة ً، فهي تعكس حاجة الشاعر إلى أنيس يحاوره و يحادثه، بعد أن طال به الزمن وهو لا يكلم أحداً؛ بل إن تزامن الفعل(أقول) مع الفعل (ناحت) من خلال الواو الحالية، أضفى على مقولة الشاعر وشاحا ً من الحزن الممزوج بالنواح و البكاء، فلم يعد السامع يحس بنشاز استعمالها، بعد أن اتشحت بإيحاءات اللحظة الشعرية، مما لا يتيسر لكل شاعر.

و قد جاءت الجملة خالية من أي توكيد على سبيل الخبر الابتدائي، و مع ذلك استطاعت أن تستقطب الأسماع، و توحي بأهمية ما سيقوله الشاعر، فما سيقوله لم يكن أمرا ً عاديا ً، إنه يطلق مكنونات نفس مسحوقة تحت أثقال السجن، حتى كادت تطغى على روح التجلد و الصبر، و تودي بالشاعر إلى مهاوي الضعف و المذلة، وبذلك كان فعل القول زفرة ألم ٍ، لا تحتاج إلى أي نوع من التوكيد، و لم تستطع (قد) التي سبقت الجملة الثانية أن تظهر كعامل مؤكد، لأنها تمثل استعمالا ً نحويا ً واجبا ً، حين اقترن الفعل الماضي بواو الحال، لذا لم يكن لها أية دلالة بلاغية في هذا السياق.

ولكن مع تطور المسار الانفعالي يأتي النداء مع بداية الشطر الثاني، يمتزج فيه التمني بالنواح ليكون صرخة تفجرت من أعماق الشاعر، استجابة لميل غريزي إلى البوح بلواعج النفس المتعبة، بعد أن ثقلت الهموم عليها ، فجاء النداء ليؤكد تلك الحالة الوجدانية عند الشاعر.

إن أسلوب التمني المصدر بـ (لو)، التي توحي باستحالة ما بعدها، عكس حالة اليأس و الضياع ، فهذه الحمامة التي تتمتع بالحرية، وتحملها قوادمها إلى الفضاء الرحب، لا يمكن أن تعرف الهم ، أو تذوق مرارة الفراق.

ويتكرر النداء ليوحي بتجدد الألم ، وليخرج مع بداية البيت الرابع، وكأنه استغاثة تمتزج بنوع من الشكوى ، يؤكدها فعل الأمر (تعالي) الذي فرغ من دلالته الأصلية ليصبح نوعا ً من الرجاء، مما عكس حاجة الشاعر إلى من يواسيه في وحدته، ويشاركه آلامه ومواجعه، والحقيقة أن تكرار فعل الأمر (تعالي) لم يكن إلا محاولة لطرد الوحشة، وسعيا ً دؤوبا ً للبحث عن الأنس والأمان.

ويتابع الشاعر جاهداً لإيجاد نوع من الحوار مع الآخر، يبعد عنه بعض ظـــلال الوحشة و الوحدة، فيستمر في استغلال فاعلية الأسلوب الإنشائي، موحياً بذلك الشوق العارم إلى التواصل الحميم مع الآخرين عن طريق أسلوب الاستفهام، وهو الأســلوب الذي يعد من أكثر الأساليب الإنشائية إيحاء بالحوارية والحضور ، إلا أنه خرج بهــذا الأسلوب عن المساءلة إلى التــعجب، معرباً عن حـــالة من اليأس الشديد (أتحمل ــ أيضحك)، إذ جاء التعجب متشحاً بنوع من النفي والاستنكار الممزوجين بروح تسخر من مفارقات الحياة، وتكشف عن ذلك التناقض الحاد بين حاله وحال تلك الحمامة، مما أسهم في إبراز الحركة البلاغية للقصيدة، التي تقوم أساساً على نوع من التقابل الذي عكس تلك الحركة الداخلية، التي تنشط بدورها داخل وجدان الشاعر، فهو يعيش مـــع ذكريات تزاحمت في خياله، تحمل صوراً جميلة طالما عاشها بين أهله و أحبتــه، و يقابل ذلك كله بما آل إليه حاله بين جدران السجن من ذل وهوان وغربة، وعلى ذلــك كانت العلاقة بينه وبين جارته، تقوم على التقابل الذي ظهر جلياً في البيت الســادس، حيث بلغ التنظيم البلاغي ذروته في تقابل لفظي ومعنوي كامل، يناظر ما وصلت إليه حالة الشاعر، التي بلغت معها مأساته ذروتها.

ويمكن تمثيل الحركة التقابلية من خلال تتبع الظواهر البلاغية على النحو التالي:

المقابلة:

يضحك مأسور	//	تبكي طلــيقة
يسكت محزون	//	يــندب سال

الطباق:

يضحك	//	تبكي
مأسور	//	طليقة
يسكت	//	يندب
محزون	//	سال

تجاور المتضادات:

الضحك مع الأسر

البكاء مع الحرية

السكوت مع الحزن

الندب مع الخلو من الأحزان

إن تداخل الطباق والمقابلة، ووقوعه على نحو متجاور منظم، وفر للمقابلة حركة ثرية تقوم على نوع من الإيقاع المرتفع، الذي تتميز من خلاله المتضادات، مما يزيد في حدة التقابل، ويعكس شدة الصراع الذي يعيشه الشاعر.

وجاء الإيقاع العروضي ليزيد الإحساس بهذه الحركة التقابلية، وليجسد الحدود الفاصلة بين المتقابلات، وهنا تأتي لحظة انفصال الشاعر عن حالته الوجدانية، لينتبه محاولاً الخروج من فورة أشجانه وعواطفه، منكراً على نفسه أن تضعف أمام المصاعب.

هذا ما يفسر لنا تلك الصحوة المفاجئة في البيت الأخير، إذ نراه ينفض عنه حالة النداء و التساؤل و الاستجداء، ليتنكب أسلوباً خبرياً، يحمل نغمة قوية واثقة، تختلف عن نغمة الخبر الابتدائي في بداية القصيدة، فالخبر هنا جاء مؤكداً بأداتين:"اللام ــ قد "، و قد عمل اجتماعهما على إشاعة جوٍّ من القوة و ثبات العزيمة أمام المصاعب، مما أوحى بصحوة الشاعر من آلامه، وعودته إلى ثباته ورشده، فها هو ذا يقرر أن حالته اليائسة كانت أدعى له ليذرف الدمع، إلا أنّ مثله لا يمكن أن ينحني أمام النوائب، ودمعه أغلى من أن يُذرف أمام المصاعب.

ولعل إلحاح الشاعر على استخدام الجمل الفعلية، ولاسيما الجمل ذات الفعل المضارع، كان له فاعلية كبيرة في ثراء حركة النص، وفي تأكيد تجدد الحزن و البكاء، واستمرارية الألم و انبعاثه الدائم.

وبذلك نستطيع القول: إن فنية الأبيات و روعتها، لم تقم على أساس الطاقة الإيحائية لأسلوبي الخبر و الإنشاء وحسب؛ بل كان للتنسيق الهندسي لموقع كل منهما داخل السياق أثر كبير في إثراء الحركة الفنية والبلاغية للقصيدة، تلك الحركة التي انبثقت أصلاً عن حركة التجربة الشعورية، و سايرت تطورها، ففي البداية جاء الأسلوب الخبري متشحاً ببعض الهدوء، و خالياً من المؤكدات، و كأنه نجوى هامسة، تتجاذبها مسحة من الحزن الممزوج باليأس، وتكاد تتكشف عن شوق عارم إلى الأنيس والصاحب، فإذا ما انتقل إلى الشطر الثاني بدأ الإيقاع بالارتفاع، ليأخذ بالتطور مع تطور الحركة الانفعالية التي ظهرت آثارها على أنغام الأسلوب الإنشائي بوتيرته المرتفعة مع النداء الذي بدا وكأنه صوت مبحوح يأتي من أعماق

الشاعر ليؤدي معنى التمني اليائس، ثم ليتابع بتكرار الاستفهام الذي تناوبت حركته مع حركة النداء و الأمر ليبلغ ذروة تلك الحركة في البيت السادس، حيث انتظمت حركة التراكيب والمعاني في صورة تقابلية محضة، تقوم على التضاد والتقابل بين حاله و حال جارته، موحياً بذلك الشوق العارم إلى التواصل الحميم مع الآخر، إلا أن قوة الإيقاع خرجت بهذا الأسلوب عن المساءلة إلى معنى التقرير الممزوج بنوع من التعجب تارة، وبنوع من اليأس والاستنكار تارة أخرى؛ بل يمكننا أن نستشعر لهجة ساخرة تهزأ بمفارقات الحياة وتناقضاتها، ممزوجةً بحنين جارف إلى حياة الحرية، التي تناقض تماماً ما يعانيه بين جدران السجن.

وعندما تصل الحركة الفنية إلى الحد الذي يمثل الذروة الإيقاعية، يصحو الشاعر في البيت الأخير ليلقي عنه رداء التساؤل والنداء والاستجداء العاطفي، وليتنكب أسلوباً خبرياً يحمل نبرة قوية واثقة تختلف كلياً عن نغمة الخبر، الذي افتتح به القصيدة، فالخبر هنا جاء مؤكداً بأداتين (اللام – قد)، مما كشف عن استرداد الشاعر قوته وعزيمته، مظهراً الثبات أمام المصاعب، وبذلك تتراجع الحركة الإيقاعية لتؤول إلى مستقرها مع استقرار نفس الشاعر واستعادته توازنه العاطفي.

الخاتمة:

بعد هذه المعايشة الوجدانية للحركة الفنية في هذه القصيدة، نخلص إلى حقيقةِ أنّ التوجه اللغوي والبلاغي استطاع أن يجاري بإيحاءاته الثرية ما يجري في نفس الشاعر، ويكشف عن أسرار الحركة الفكرية والنفسية التي يعيشها في تلك اللحظة من الزمن، وهذا يؤكد أنه لا غنى لأي ناقد يتحرى جوهر الفن عن اعتماد الأدوات البلاغية في تذوق النص الأدبي ونقده، ليستطيع متابعة حركته الإيقاعية، ويدرك أسرار الفن فيه، وبالمقابل فإن البلاغة لا يمكن أن تحيا وتتطور بمنأى عن النقد، وإلا تحولت إلى قواعد جافة، وقوانين منطقية، بدليل أنها لم تتجمد في قوالب معقدة، إلا في عصور الجمود الفكري والحضاري، والنقد بعيداً عن ذوق البلاغة يضيع في متاهات فكرية، تضيع معها آفاق الجمال الفني للنص، فيفقد الهدف الأساس من العملية النقدية، هذا يعني أن البلاغة والنقد وجهان لعملة واحدة، إذ إن البلاغة تضع بين يدي الناقد الأدوات المعرفية التي تعدّ مفاتيح الكشف عن خبايا النص وآفاقه.

المصادر والمراجع

١ – بومعزة، رابح، *تحليل البنية العميقة للنص الأدبي*، مقال منشور في مجلة علامات، م ١٤، ج٦، يونيو، ٢٠٠٥م.

٢ – جيرو، جان كلود، *السيميائية نظرية لتحليل الخطاب*، تحقيق رشيد بن مالك ، مجلة الحداثة، جامعة وهران، العدد ٤، ١٩٩٦م.

٣– حسان، تمام، *اللغة العربية معناها ومبناها*، دار الثقافة، الدار البيضاء، دون تاريخ.

٤– حمدان، ابتسام، *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي*، دار القلم العربي، ط١، حلب، ١٩٩٧م.

٥– الحمداني، أبو فراس، *ديوان الأمير أبي فراس الحمداني*، تحقيق محمد التونجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق ، ١٩٨٧ م.

٦– ريتشاردز، إ.ا.، *مبادئ النقد الأدبي*، ترجمة مصطفى بدوي ولويس عوض، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١ م.

٧– الزيات، أحمد حسن، *دفاع عن البلاغة*، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥م.

٨– ستولينتز، جيروم، *النقد الفني*، دراسة جمالية فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ١٩٨١م.

٩– ضيف، شوقي، *البلاغة تطور وتاريخ*، دار المعارف، ط٤، القاهرة، دون تاريخ.

١٠– عبد المطلب، محمد،*البلاغة والأسلوبية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.

١١– عزام، محمد، *النقد والدلالة*، نحو تحليل سيميائي للأدب، مقالة في مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٨٥ يونيو، ٢٠٠٢ م.

١٢– العشماوي، محمد زكي، *قضايا النقد الأدبي*، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.

١٣– عياد، شكري محمد، *بين الفلسفة والنقد*، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.

١٤- العياشي، محمد، *نظرية إيقاع الشعر العربي*، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦ م.

١٥- لوتمان، يوري، *تحليل النص الشعري*، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥م.

١٦- المصري، عبد الفتاح، *أسلوبية الفرد*، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣٥ – ١٣٦، تموز – آب، ١٩٨٢م.

١٧- مندور، محمد، *في الميزان الجديد*، ط ٢، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، دون تاريخ.

١٨- الموسى، نهاد، *الأعراف أو نحو اللسانيات الاجتماعية في العربية*، مقال منشور ضمن أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، الجامعة التونسية، ع ٦، تونس،١٩٨٦م.

١٩- اليافي، نعيم، *قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن*، مقال منشور في مجلة التراث العربي، ع ١٥- ١٦، ١٩٨٤م