يتداول الدكتور " **محمد النويهي** " عدة معطيات وآليات لتحليل الخطاب الشعري، ويجعلها ضمن منظومته النقدية، ولمحاولة معرفة المنطلقات المعرفية لهذه المنظومة النقدية لا بدّ من معرفة ما هو خاص أصيل به، وما قد استعان به ممّا هو سائد في أعراف النقاد القدماء والمحدثين على حد سواء.

فمن المرتكزات المهمة في نقده الحكاية الصوتية بما هي وسيلة بمفهومها العام تعمل بعدة آليات، كما تعتبر إستراتيجية تحوي عدة متضايفات تؤدي إلى الوظيفة نفسها، يقول: "ولكننا نذكر من الآن أن أهم الوسائل التي يستعملها شعراؤنا القدامى في الإبانة عن فكرهم وانفعالهم حكاية ألفاظهم بجرسها الصوتي للصوت الطبيعي أو العمل أو الحركة أو الانفعال الذي ينقلونه" (1)

وقد اتجهت أنظار النقاد إلى بعض آليات هذه الوسيلة قديما وحديثا، وإن اختلفت منطلقاتهم وتمايزت نتائجهم بين الدقة أو التعميم.

فقد أحسّ اللّغويون قديما بحكاية الأصوات لمعاني الألفاظ المفردة، ولم يتجاوزوا مستوى الألفاظ في ذلك. ومن ثم ففهم الكيفية التي استبانوا بها هذه المحاكاة ومعرفة طريقة اشتغالها ممّا يعيننا على شرحها واستيعابها عنده.

كما أن مختلف المفاهيم التي يتداولها الباحثون المحدثون حول الموسيقى الشعرية، ووقوفهم عند تحديدات للمستويات الصوتية بأكثر دقة وعلمية قد شكلت معينا يستعينون به على استشفاف لأقل دلالة قد يمثلها جانب موسيقي في الكلام.

ولقد استفاد الناقد في بيان الحكاية الصوتية لمعاني الأبيات الشعرية من هذه المنطلقات، وتفاوتت درجة استيحائه حين المعالجة والتحليل منهما، وممّا يعنينا – هنا – زيادة إيضاح كيفية تمثل كل من المنطلقين للمحاكاة الصوتية.

---

1 محمد النويهي :الشعر الجاهلي (منهج في دراسته وتقويمه)، منشورات الدار القومية للطباعة والنشر والتوزيع،(دط)، القاهرة– مصر، (د ت)، ج1/ 69.

I/ المحاكاة الصوتية عند اللّغويين العرب القدماء:

كثيرا ما أعجب النويهي بما تمثّله اللغويون القدماء في بحوثهم وعلى رأسهم **ابن جني**، وتمنىّ لو أنّ أبحاثهم شملت وانسحبت على نقد الشعر العربي ذاته، ومن ثم فقد أورد له العديد من النصوص التي تسلك مسلكه نفسه في الحكاية الصوتية.[1]

وحين يدخل في خضم تطبيق هذه الإجراءات على الشعر الجاهلي وتمثلها نقديا، ومبرزا ما له من قيم فنية، فإنه وبطريقة غير مباشرة يحقق ما تمنى استنجازه من **ابن جني** واللغويين عامة، ومن ثم يكون عمل **ابن جني** أهم مصادر وأصول مسلكه الفني، لذلك وجب دراسة ما أتى به من أبحاث في هذه الناحية.

ويبرز عمله خاصة في جمعه مختلف المتشابهات من الألفاظ من جهة المادة الصوتية، وحمله هذا التشابه وإن بعد في بعض الأحيان على القول بتقارب معاني هذه الألفاظ. وإن هذا الحمل والتأول يدفعنا إلى التساؤل عن الإجراء الذي استند إليه في القول بذلك، خاصة وأنه مرجع لناقدنا الذي ذهب فيما هو أبعد لحكاية الألفاظ لأصوات معانيها.

ويمكن عرض منهج **ابن جني** في خطوتين أو مرحلتين:

1- جمع الألفاظ اللغوية ومقارنتها:

إن طريقة تأليف الحروف العربية ودخولها في مجموعات صوتية محددة عن طريق هيأة أصولها، هو ما يعطي التراكيب المختلفة لكل الألفاظ، فالألفاظ وإن كانت قد تتشابه في بعض الأحرف إلا أنها تختلف في هيأة التركيب.

كل الألفاظ هي بهيأة من التركيب تشير إلى معانيها الثابتة لها بتلك الصفة من التركيب، على الرغم من الاقتصار على عدد محدود من الحروف، فأنواع الاقترانات بين الحروف ثم هيأة تركيبها يعطي مجموع مفردات اللغة؛ أي أن المواد بأصولها المحددة فيها ذات دلالة ما، وذلك في كل مرة تعرض فيها مع بعضها؛ لا إفراد كل حرف بمزية وقيمة

1ينظر محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر سابق، ج1/ 70 – 71.

سحرية في البيان[1]. "وهنا تتكشف لنا خاصية لغوية مذهلة؛ ففي كل لغة عدد محدود جدا من الفونيمات (أو الأصوات المفردة المميزة)، لا معنىً لأيٍّ منها بحد ذاتها، إذا لو كانت كل منها تدل على معنى مورفيم معين، لاحتجنا إلى استعمال عدد من الأصوات المفردة بعدد المورفيمات أو المفردات التي نحتاجها في حياتنا، وهي تعد بالآلاف إذا حصرنا كلامنا بلغة الحديث العادية فقط، وهذا أمر يكاد يكون متعذرا.."[2]

وهذا التصور هو" ما جعل دوسوسور ينظر إلى اللغة على أنها (نظام من الاختلافات)"[3]. على أن هذه الاختلافات لم تغفلهم عن هذا النظام الموحد الذي يجمع اللغة. وما يهمنا هنا هو المنهج الذي اتبعه اللغويون في الجمع بين مختلف فصائل أصول كلمات اللغة، وتلك الطريقة التي بها استطاعوا توحيد مختلف دلائل الألفاظ في معنى واحد مشترك يجمع بينها.

فبعد أن مضى المنحى المعجمي في دراسة اللغة دون ربط بين مفرداتها من جهة معانيها، كان هناك من العلماء من سلك فيها مسلكا يربط فيه بين متقارباتها من جهة الألفاظ والمعاني، كابن جني إذ يقول: " فالتأتي والتلطف في جميع هذه الأشياء وضمِّها، وملاءمة ذات بينها هو خاص اللغة وسرها، وطلاوتها الرائقة وجوهرها، فأما حفظها ساذجة، وقمشها محطوبة هرجة فنعوذ بالله منه، ونرغب بما آتاناه سبحانه عنه"[4].

---

[1] صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، منشورات دار للعلم للملايين، ط16، بيروت– لبنان، 2004، ص: 141-173.

[2] نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة عالم المعرفة، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع9، سبتمر 1978، ص68.

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر)، دراسات أدبية، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية– مصر،(دع) ، 1998، ص:32.

[4] ابن جني، أبو الفتح عثمان :الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، منشورات المكتبة العلمية،(د ط)، القاهرة– مصر، (دت)، ج125/1.

وباعتبار اشتراك كل المواد في المادة الصوتية الواحدة، تطرق إلى **ابن جني** كون تلك المواد تحمل معاني متقاربة ومتراسلة، ومن ثم رأى أن الألفاظ إنما تتقارب وتشترك في معظم الحروف لأجل تقارب معانيها هي الأخرى.

والملاحظ أن **ابن جني** في هذه المرحلة لا يسعى إلى تفسير وتعليل ورود هذا التركيب بهذا البناء أو هذا النوع من الحروف، بقدر ما كان يروم المقارنة بينها وتجميعها على معنىً مشترك عام يشملها كلّها، فمسلكه هذا أشبه بمنهج وصفي يلاحظ العينة بعد جمعها على أساس من الصنعة اللفظية وحدها، يقول: " فأمّا لم خُصَّ هذا المعنى بذا الحرف فسنذكره في باب يلي هذا بعون الله تعالى"[1]، وهو ما يمثل المرحلة الثانية عندنا كذلك.

وتعددت طرائق جمع الألفاظ اللغوية، وكانت على عدة أوجه:

أ- الاشتقاق الأصغر :

فأول ما يتبدى في منهج اللغويين هو تميزه بالملاحظة والاستقراء لكثير من ألفاظ اللغة، خاصة المتشابهة منها حروفا وأبنية، وقد استطاعوا من خلال المقارنة بينها وملاحظة الفوارق التي تميزها استخلاص عدة نتائج تخص قيمة الحرف الواحد في المجموع الصوتي للفظين المتقابلين، وإن من صور ذلك العمل؛ ما كان من صنيعتهم في الاشتقاق بأنواعه، " فكثير من قضايا الاشتقاق ردوه بلطف الصنعة إلى ما يشبه القول بالمناسبة الطبيعية بين اللفظ ومدلوله..."[2].

والاشتقاق الأصغر يعرفه السيوطي بقوله: "الاشتقاق أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية، وهيأة تركيب لها؛ ليدل بالثانية على معنى الأصل؛ بزيادة مفيدة، لأجلها اختلفا حروفا أو هيأة، كضارب من ضرب، وحذر من حذر"[3].

---

[1] الخصائص، ج148/2، ويقصد به باب ((إمساس الحروف أشباه المعاني)) حيث فيه يشرع في التفسير.

[2] صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، المرجع سابق، ص:174.

[3] السيوطي ، جلال الدين: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: فؤاد علي منصور، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، بيروت – لبنان، 1998، ج275/1.

ويضيف السيوطي في بيان منزلته في الاشتقاق وطريقة اشتغاله في توليد الألفاظ: " وطريقة معرفته تقليب تصاريف الكلمة، حتى يرجع منها إلى صيغة هي أصل الصيغ دلالة المراد أو حروفا غالبا؛ كضرب فإنه دال على مطلق الضرب فقط، أما ضارب، ومضروب، ويضرب، واضرب، فكلها أكثر دلالة وأكثر حروفا، وضرب الماضي مساوٍ حروفا وأكثر دلالة، وكلها مشتركة في "ضرب" وفي هيئة تركيبها، وهذا هو الاشتقاق الأصغر المحتج به"[1].

ويتضح من هذه الطريقة طابع الاستقراء والتتبع للمفردات التي ترجع إلى أصول واحدة؛ أي تحصيلها من جانب اللفظ الذي من شأنه توحيد دلالتها، " كأن تأخذ أصلا من الأصول فتتقراه فتجمع بين معانيه، وإن اختلفت صيغه ومبانيه، وذلك كتركيب (س ل م) فإنك تأخذ منه معنى السلامة في تصرفه، نحو سلم ويسلم، وسالم، وسلمان، وسلمى والسلامة، والسّليم: اللّديغ، أطلق عليه تفاؤلا بالسلامة. وعلى ذلك بقية الباب إذا تأولته، وبقية الأصول غيره، ...."[2].

ويظهر من أمثلة ابن جني طريقته في الجمع، وهي تقوم على التأول في كثير من الأحيان عن طريق القصر والتلطف تارة في ردّ الدلالة، وكذا المجاز في نحو (السَّليم)؛ بل إن هذا النوع من التأوّل والحمل يراه لزاما في الاشتقاق الأصغر، وهو يدعو إليه في مرات عدّة[3].

ويلتبس في بعض الأحيان كون مفردة معينة راجعة إلى أصل معين، ومن ثم كان هناك بعض الخلاف وعدم الاتفاق بين اللغويين، فقد " كان الزجاج يزعم أن كل لفظتين اتفقتا ببعض الحروف، وإن نقصت حروف إحداهما عن حروف الأخرى، فإن إحداهما مشتقة من الأخرى، فتقول: الرّحل مشتق من الرحيل، والثور سمِّي ثورا لأنه يثير الأرض،

---

[1] السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها ،المرجع السابق، ج275/1.

[2] ابن جني : الخصائص، المرجع السابق، ج134/2.

[3] المرجع نفسه ، ج134/2، 137.

والثوب إنما سمّي ثوبا لأنه ثاب لباسا بعد أن كان غزلا، ..."[1]، وهو ما لم يرق علماء آخرين غيره، من أمثال السيوطي، إلا أن عنده " لا ينكر مع ذلك أن يكون بين التراكيب المتحدة المادة معنى مشترك بينها هو جنس لأنواع موضوعاتها، ولكن التحيل على ذلك في جميع مواد التركيبات كطلب لعنقاء مغرب، ولم تحمل الأوضاع البشرية إلا على فهوم قريبة غير غامضة على البديهة؛ فلذلك إن الاشتقاقات البعيدة جدا لا يقبلها المحققون"[2].

وإن الذي تخوف منه السيوطي وغيره من العلماء أن يقولوا الاطراد في مثل هذا الاشتقاق، ورد المتشابهات إلى قدر معلوم من الصيغ تتفرع عنها، أن يسرع بمن يسمع هذا المحمل إلى اعتقاد اللغة اصطلاحية؛ معلومة كيف وضعها وبناؤها.[3]

وقليلا ما تلتبس أصول بعض المواد حيث تتردد بين أصلين في الاشتقاق، وقد وضع لها العلماء ضوابط يمكن بها ترجيح أحد الأصلين على الآخر[4]، إلا أن التباس الأصلين ناتج عن تقارب المعنيين في الدلالة المستعملة، وهو ما أصل له ابن جني وعقد له بابا مفردا[5]؛ يهمنا من تلك الطريقة التي احتذاها في جمع المواد، إذ يقرر أن التقارب " من خصائص هذه اللغة الشريفة اللطيفة، وإنما يسمع الناس هذه الألفاظ فتكون الفائدة عندهم منها إنما هي علم معنياتها، فأمّا كيف، ومن أين فهو ما نحن عليه. وأحوج به أن يكون عند كثير منهم نيفا لا يحتاج إليه، وفضلا غيره أولى منه"[6].

وطريقة الجمع هذه تكمن في مقابلة الألفاظ وحدها، وما يستدعي واحد منها الآخر لأنه نظيره في الحروف ومشاكل له في جل التركيب؛ " كالاشتقاق الذي هو من لفظ واحد، فكأن بعضه منبهة على بعض،..."[7]، وإنه باستقرار هذه المجاميع الصوتية التي ترتد إلى أصول

---

[1] السيوطي: المزهر ، المرجع السابق، ج280،281/1.

السيوطي: المزهر، المرجع السابق ، ج280/1– 281.

[3] المرجع نفسه، ج276/1.

[4] المرجع نفسه، ج277/1.

[5] ابن جني:الخصائص، باب في الأصلين يتقاربان في التركيب بالتقديم والتأخير، ج69/2.

[6] المرجع نفسه، ج121/2.

[7] المرجع نفسه، ج133/2.

معينة تتركب بطريقة خاصة يمكن معرفة الأنظمة التي تتألف حروف الكلمات العربية وكذا معرفة الدخيل منها أو المعرب؛ إن لم ينوجد له أصل محدد أو تسلسلا يتتابع على سمت حروفه.

وقد اضطرب علماء اللغة في أصل الاشتقاق اختلافهم في اطِّراده[1]، ولعل أكبر توجهين كان " بين المصادر التي هي أسماء معان، وبين الجواهر التي هي أسماء أعيان..."[2]

ويستند القائلون بأصلية أسماء الأعيان على اعتبار الوجود الزمني والاستحقاق الوظيفي (الاستعمال اليومي)، ومن هؤلاء الدكتور صبحي الصالح الذي يقول: "...إلا أننا نرجح دائما أن الحسي أسبق في الوجود من المعنوي المجرّد، وهذا ما يجعلنا ننتصر للرأي القائل بأن أصل المشتقات هي الأسماء لا الأفعال، ولا سيما أسماء الأعيان"[3].

ويستأنس الباحث ذاته ببعض تخريجات ابن جني من كون " المصدر مشتق من الجوهر؛ كالنبات من النبت، والاستحجار من الحجر"[4]

كما يطمئن الدكتور **صالح صبحي** على كم ما وجده من مواد اشتقت من أسماء المعاني، يقول: " وكيف لا تكون أسماء الأعيان أصول المشتقات كلها وقد امتلأت معاجمنا وكتبنا اللغوية بما لا يحصى من الجواهر التي تفرعت عنها الصفات والأحوال، والمصادر والأفعال"[5]. إلا أن هناك رأيا آخر يرجح به كفة كون المصدر أصلا لكل ما اشتق منه، "لأن "لأن اشتقاق العرب من الجواهر قليل جدا، والأكثر من المصادر..."[6].

---

[1] لمزيد من التفصيل في هذه المسألة، ابن جني :الخصائص، المرجع السابق، ج2/ 28- 40.

[2] صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، المرجع السابق، ص:181.

[3] المرجع نفسه، ص:180.

[4] ابن جني : الخصائص، المرجع السابق، ج34/2.

[5] دراسات في فقه اللغة، المرجع السابق، ص: 182.

[6] السيوطي: المزهر، المرجع السابق، ج278/1.

وبهذا تبرز قيمة الاشتقاق الأصغر وكونه يتيح التصرف والتعامل مع عدد قليل من الألفاظ، واستخراج عدة صيغ منها لأداء الأغراض المختلفة والمعاني المتنوعة، فضلا عن قدرته على تحصيل أصول الكلمات وضبطها من أجل عمل المعجم مثلا.

ب- الاشتقاق الأكبر:

وتبرز قيمة الاشتقاق الأكبر من خلال توسع مجال نطاقه في شمول المواد اللغوية من حيث الدلالة، فهو " موضع يتجاوز قدر الاشتقاق، ويعلوه إلى ما فوقه، وستراه فتجده طريقا غريباً،ومسلكا من هذه اللغة الشريفة عجيبا"[1].

وإذا كان الاشتقاق الأصغر الأصل فيه ارتداد كل المواد إلى أصل ثابت بينها في الأحرف الأصول، فإن الاشتقاق الأكبر فيه المادة دون الهيأة، فيجعل (ق و ل) و (و ل ق) و(و ق ل) و (ل ق و) وتقاليبها الستة، بمعنى الخفة والسرعة. وهذا مما ابتدعه الإمام أبو الفتح ابن جني، وكان شيخه أبو علي الفارسي يأنس به يسيرا..."[2]

ولاتساع نطاق اشتغال الاشتقاق الأكبر، يجعل منه " أغرب مأخذا مما تقتضيه صناعة الاشتقاق، لأن ذلك إنما يلتزم فيه شرج * واحد من تتالي الحروف، من غير تقليب لها ولا تحريف"[3]

والاشتقاق الأكبر خاص بالألفاظ ذوات الأصول الثلاثة بتعريف **ابن جني** له، يقول: "وأما الاشتقاق الأكبر فهو أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه

---

[1] ابن جني : الخصائص، المرجع السابق، ج1/ 05.

[2] السيوطي : المزهر في علوم اللغة وأنواعها، المرجع السابق، ج275/1.

* الشرج : الضرب، يقال: هما شرج واحد على شرج واحد أي ضرب واحد.

[3] ابن جني: الخصائص، المرجع السابق، ج12/1.

الستة معنى واحدا، تجتمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه"[1]، وهو بهذا المفهوم كذلك يحتوي الاشتقاق الأصغر وينتظم أصول مواده.

وطريقة الجمع هذه عملية واعية يقوم بها اللغوي عن قصد وجهد منه، إن اضطر إلى ذلك قياسا على ما يفعله اللغوي في الاشتقاق الأصغر، يقول **ابن جني:** " وإن تباعد شيء من ذلك عنه رد بلطف الصنعة والتأويل إليه؛ كما يفعل الاشتقاقيون ذلك في التركيب الواحد"[2]، فليس شيء أخص من دلالة اللفظ الوضعية، كما تحفظها لها المعاجم اللغوية، وإنما مراده المعنى المشترك العام الجامع بين دلالتها، وأن الألفاظ إنما تتقارب لتقارب معانيها، كما أن الموازنة والمقارنة بين هذه التقليبات تقوم إذ ذاك على اعتبار استعمالها وكونها ممّا هو غير مهمل في أصل الوضع.

ولنعرض إلى بعض ما تأوله هذا الإمام في مادة (س م ل) من وجوه التأويل، إذ بواسطته يرد ما تعدد من الموارد إلى معنى واحد يجمع شعث ما عساه أن يتفرق لأول وهلة، ثم يستقيم له الأمر في حال التأول والحمل.

فتقليب(س م ل) (س ل م) (م س ل)(م ل س) (ل م س) (ل س م) يراه ابن جني يرتد إلى معنى جامع لها ويشتمل عليها في نفس الوقت؛ وهو الإصحاب والملاينة[3]، ثم يأخذ في عرض ما قد تفرع من كل تقليب من اشتقاق هو أدخل في الاشتقاق الأصغر، مع حرصه على عطفها إلى ما تأوله لأصولها من أنها أبدا للإصحاب والملاينة.

" ومنها الثوب (السمل) وهو الخلق، وذلك لأنه ليس عليه من الوبر والزئبر ما على الجديد، فاليد إذا مرت عليه للمس لم يستوقفها عنه جدة المنسج، ولا خشنة الملمس، والسمل: الماء القليل، كأنّه شيء قد أخلق وضعف عن قوة المضطرب، وجمة المرتكض؛..."[4]. فهنا حاسة

---

[1] المرجع نفسه، ج134/2.

[2] ابن جني: الخصائص، المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ج137/2.

[4] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

اللمس لما تحتها من مواد (الثوب، ...)، تلعب الدور الأول في تحديد وعكف المعنى وقصره على اللّين والإصحاب.

" ومنها السلامة، وذلك أن السليم ليس فيه عيب تقف النفس عليه ولا يعترض عليها به "[1]. وهو هنا يجعل آلة التحسس وكيفيته كامنة عن طريق النفس التي تتوقف عند أدنى عيب كما تتوقف اليد عند أول مضطرب جاسئ.

" ومنها المَسْلُ والمسَلُ والمسِيل كله واحد، وذلك أن الماء لا يجري إلا في مذهب له وإمام منقاد به، ولو صادف حاجزا لاعتاقه فلم يجد متسربا معه"[2].

فالانقياد والملاينة وعدم الاعتراض بتفسير **ابن جني** تظهر فيما يعرضه من مجالات قد يتحصل منها مبدأ المصاحبة والملاينة، وبمثل ذلك يمضي في تصوره مع باقي التتقليبات، والتي " منها الأملس والملساء، وذلك أنه لا اعتراض على الناظر فيه والمتصفح له"[3].

" ومنها اللمس؛ وذلك أنه إن عارض اليد شيء حائل بينها وبين الملموس لم يصح هناك لمس؛ فإنما هو إهواء باليد نحوه، ووصول منها إليه لا حاجز ولا مانع، ولا بد من اللمس من إمرار اليد وتحريكها على الملموس، ولو كان هناك حائل لا ستوقفت به عنه"[4]، كما أن منها معاني الاتصال وعدم الانقطاع.

وحينما يكون المعنى مجازيا فإنه يقرر له من الدلالات ما يلائم ما قد تصوره لمثله من المعاني الحقيقية، وكونها كلها تصب في إطار وجنس يجمعها هو الإصحاب والملاينة.

---

[1] المرجع نفسه، ج2/138.

[2] ابن جني: الخصائص، المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويظهر له ذلك في قوله: " ومنه الملامسة ﴿أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ﴾[1] أي جامعتم، وذلك أنه لا بد هناك من حركات واعتمال، وهذا واضح"[2]

" فأما (ل س م) فمهمل، وعلى أنهم قالوا: نسمت الريح إذا مرّت مرّاً سهلاً ضعيفاً، والنون أخت اللّام..."[3]

والملاحظ لهذه الأمثلة من التفسير يرى بأنه على الرغم من ارتباطها بترجمة ألفاظ مفردة إلا أنها تتحصل هنا بعبارة مستقلة في التعبير عنها. ولعل ذلك راجع إلى كون تلك المفردات في أصلها أو صفات، ومن ثم ارتبطت عند ابن جني بكيفيات حصولها وتحققها؛ وهو ما رآه ابن جني واحدا، هو من طريق المصاحبة والملاينة.

على أن هذا المحمل لا يستتب له الأمر في كل مرة؛ فقد توجد أشياء تساير في تصرفها مبدأ المصاحبة والملاينة دون أن تكون لحروفها أدنى مماسة بأصل (س ل م).[4]

ويظهر أن الآلية التي يتم عن طريقها إيجاد معنى مشترك لمختلف التقليبات تعتمد على ما يستحضره التقليب من ألفاظ مع مراعاة المستعمل منها والمهمل، ثم تجميع تلك الدلالات المفردة في مبدأ أو معنى عام بينها؛ أي بمقارنة الألفاظ بعضها ببعض.

ويتجلى عمل اللغوي حين الرد إلى الجنس الجامع بين مختلف التقليبات في التأويل الذي يدعو إليه **ابن جني** مرارًا، يقول:" فإن شذّ من شعب هذه الأصول عن عقده ظاهرا ردّ إليه بالتأويل إليه، وعطف بالملاطفة عليه. بل إذا كان هذا قد يعرض في الأصل الواحد حتى يحتاج فيه إلى ما قلناه، كان فيما انتشرت أصوله بالتقديم والتأخير أولى باحتماله، وأجدر بالتأول له"[5]

---

[1] سورة المائدة: من الآية 06.

[2] ابن جني:الخصائص،المرجع السابق،ج138/2.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] السيوطي:المزهر،ج281/1، فإنه أورد مناظرة دارت حول أصل اشتقاق الجرجير، ولم تطّرد العلة في أشياء أخرى مشابهة لأصل العلة.

[5] ابن جني:الخصائص، ج1/ 137 ، ج2/ 134.

ويقر **ابن جني** بعدم اطراد مثل هذه التقليبات حتى لتشمل جميع مفردات اللغة، يقول: "واعلم أنّا لا ندعي أن هذا مستمر في جميع اللغة، كما لا ندعي للاشتقاق الأصغر أنه في جميع اللغة، بل إذا كان ذلك الذي هو في القسمة سدس هذا أو خمسه متعذرا صعبا كان تطبيق هذا وإحاطته أصعب مذهبا وأعز ملتمساً"[1].

ولا يتوقف هذا اللغوي عند الاشتقاق الأكبر بأصول حروف ألفاظه؛ بل يتعدى إلى مشابهات هذه الحروف في مخارجها.

ت- **تقارب الألفاظ لتقارب مخارج حروفها:** وهذا النوع يخص الأحرف الأصول للكلمة كما هي مترتبة في تركيب ما، ومقارنتها ومقابلتها بنظائرها في كلمة أخرى على الهيئة نفسها لذلك التركيب، حيث تكون تلك النظائر من أحياز متقاربة المخارج. لذلك فالكلمات قد تتقارب بالحرف، على اختلاف موقعه من الكلمة، كما تتقارب الكلمات كذلك بالحرفين والثلاثة.

فمن تقارب الحرف في أول الكلمة، قولهم: هزَّ، وأزَّ، " من ذلك قول الله سبحانه ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنّا أَرْسَلْنَا الشَّيَاطِيْنَ عَلَى الكَافِرِينَ تَؤزُّهُمْ أَزّاً ﴾[2]؛ أي تزعجهم وتقلقهم. فهذا في معنى تهزهم هزا، والهمزة أخت الهاء؛ فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين"[3].

ويقع أن يتقارب الحرف مع عدة حروف بحكم طبيعة المخرج، فكما تقاربت الهمزة مع الهاء، تتقارب الهمزة مع العين كذلك، " ومنه العسف والأسف، والعين أخت الهمزة، كما أن الأسف يعسف النفس وينال منها، .."[4].

ومنه ما يقع التقارب في وسط التركيب، مثل " تركيب (ع ل م) في العلامة والعلم، وقالوا مع ذلك: بيضة عرماء، وقطيع أعرم، إذا كان فيهما سواد وبياض، وإذا وقع ذلك بان

---

[1] المرجع نفسه، ج2/138.

[2] سورة مريم :83.

[3] ابن جني:الخصائص، المرجع السابق، ج2/146.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أحد اللونين من صاحبه، فكان كل واحد منهما علما لصاحبه"[1]، فالميم أخت اللام، كما هي أخت الرّاء، لخروجهما من نفس المخرج "ومنه القرمة وهي فقرة تحز على أنف البعير، وقريب منه قلمت أظفاري؛ لأن هذا انتقاص للظفر؛ وذلك انتقاص للجلد، فالرّاء أخت اللام، والعملان متقاربان "[2].

وكذلك النون قريبة من اللام والراء، " وعليه قالوا فيها: الجرفة، وهي من (ج ر ف) وهي أخت جلفت القلم؛ إذا أخذت جلفته، وهذا من (ج ل ف)؛ وقريب منه الجنف وهو الميل، وإذا جلفت الشيء أو جرفته فقد أملته عمّا كان عليه، وهذا من (ج ن ف) "[3]

ومن تقارب الأصلين في آخر الكلمة " استعمالهم تركيب (ج ب ل) و(ج ب ن) و(ج ب ر) لتقاربها في موضع واحد، وهو الالتئام والتماسك. منه الجبل لشدته وقوته، وجَبُن إذا استمسك وتوقف وتجمع، ومنه جبرت العظم ونحوه أي قويته "[4].

فهذا عن تشابه التراكيب في الأصل الواحد على اختلاف موقعه منها، أمّا عن المقاربة بالحرفين في الأصل الواحد، فكثير أيضا، ومنه ما يفرق فيه بين المتقاربين، من ذلك قولهم: السحيل، والصهيل " وذاك من (س ح ل) وهذا من (ص ه ل) والصاد أخت السين، ونحو منه قولهم (سحل) في الصوت و(زحر) والسين أخت الزاي؛ كما أن اللام أخت الراء"[5].

ومنه ما يقترن فيه الحرفان المتقاربان على التقديم أو التأخير، فمن تأخرهما " (جلف وجرم) فهذا للقشر، وهذا للقطع، وهما متقاربان معنى، متقاربان لفظا، لأن ذاك من (ج ل ف) وهذا من (ج ر م) "[6].

---

[1] المرجع نفسه، ج147/2.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ابن جني:الخصائص ، المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[4] ، المرجع نفسه، ج149/2.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويبلغ التقارب الصوتي ذروته حين تتضارع الأصول الثلاثة في التراكيب، " فقالوا: عصر الشيء، وقالوا: أزله، إذا حبسه، والعصر ضرب من الحبس، وذاك من (ع ص ر) وهذا من (أ ز ل) والعين أخت الهمزة، والصاد أخت الزّاي، والرّاء اخت اللام. وقالوا: الأزم: المنع، والعصب: الشد؛ فالمعنيان متقاربان، والهمزة أخت العين، والزاي أخت الصاد، والميم أخت الباء، وذاك من (أزم) وهذا من (ع ص ب)"[1].

قد ظهرت أهمية هذه الطرق في تجميع الألفاظ التي تتشابه من حيث موادها الصوتية، وطريقة الترتيب أحيانا، كما تعد محصلة عن طريقها يصنف اللغوي أنماط التقارب، ومن ثم فمقارنتها ضرورية في مرحلة تفسيرها وربطها بالجانب الدلالي الذي يربط معانيها المفردة.

2-تفسير الألفاظ بحسب حكايتها الصوتية لمعانيها:

إذا كانت طريقة الجمع والمقارنة بين الألفاظ تنحو منحى نحو الخارج؛ أي بملاحظة كل ما تشترك فيه الألفاظ، من تركيب، ونوع حروف، وهيئة البناء، ومعنى عام، فإن تفسيرها يأخذ البحث منحى عكسيا؛ إذ يتجه نحو الداخل ويبحث عن كل ما من شأنه أن يكون اختلافا وتميزا يفسر على ضوئه دلالة اللفظ، وإذ ذاك تغدو العملية الأولى ضرورية ولازمة لكل تفسير، وبدونها يبقى البحث مرهونا بجدوى الحدس والتخمين.

ولعل أهم التفسيرات التي ربطت بين الألفاظ من جانب حكايتها الصوتية لمعانيها يكون:

أ- دلالة الحروف الفارقة في الألفاظ المتقاربة:

وتنشأ هذه الدلالة من طبيعة الحروف الأصول المكونة للفظ، وتتضح بشكل أكبر حينما تحدد الحروف التي تفرق بين ما تقارب تركيبهما وتناظرت حروفهما في نفس الوقت.

وإذ تحدد الفروق الصوتية بين الألفاظ يبقى العمل على مستوى هذه الفروق ومقارنتها ببيان الخصائص الصوتية لكل حرف وطبيعة مخرجه، ثم مدى مناسبتها للمعاني الخاصة والضيقة التي يتضمنها اللفظ الموجودة به، يقول ابن جني: " فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل

---

[1] المرجع نفسه، ج150/2.

أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها، وذلك أكثر ممّا نقدره، وأضعاف ما نستشعره "[1]

وقد رأينا فيما سبق مكمن بعض هذه الفروقات، وأنها تكون في مواطن عدة من تركيب أصول الألفاظ؛ فائها وعينها ولامها. كما أنها تكون في الأصل والأصلين والثلاثة. إلا أنّ الأمر هنا بالغ الخصوصية وشديد التعيين لهذه الفروق، لتخصيصها بمجال من الدلالة محدد بدقة، ولذلك أيضا اقتصر ابن جني على الفروقات التي تعتد في الأصل الواحد على اختلاف في الموقع.

فمما وقع في أول الكلمة " قولهم: خضم، وقضم، فالخضم لأكل الرطب؛ كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطب، والقضم للصلب اليابس؛ نحو قضمت الدّابة شعيرها.."[2]. ويفسر ابن جني هذه الفروقات على أساس من الخصائص الصوتية لكل حرف، يقول: " فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس؛ حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"[3]

فابن جني هنا يجعل من الأحداث هي التي تتطلب تلك العناصر الصوتية الخاصة، سواء كانت تلك المعاني ممّا تحس أو مما لها اعتبارات أخرى في تمايزها.

" ومن ذلك قولهم: صعد وسعد؛ فجعلوا الصّاد لأنها أقوى لما فيه أثر مشاهد يُرى، وهو الصعود في الجبل والحائط، ونحو ذلك، وجعلوا السين – لضعفها – لما لا يظهر ولا يشاهد حسا، إلا أنه مع ذلك فيه صعود الجد، لا صعود الجسم،... فجعلوا الصّاد لقوتها، مع ما يشاهد من الأفعال المعالجة المتجشمة، وجعلوا السين لضعفها، فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين، والدلالة اللفظية أقوى من الدلالة المعنوية "[4]

---

[1] ابن جني: الخصائص، المرجع السابق، ج157/2.

[2] ابن جني:الخصائص، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ج158/2.

[4] المرجع نفسه، ج161/2.

ومما وقع في وسط الكلمة من حروف فارقة " قولهم : الوسيلة، والوصيلة، والصاد – كما ترى – أقوى صوتا من السين،لما فيها من الاستعلاء،والوصيلة أقوى معنى من الوسيلة، وذلك أن التوسل ليست له عصمة الوصل والصلة؛ بل الصلة أصلها من اتصال الشيء بالشيء، ومماّسته له، وكونه في أكثر الأحوال بعضا له، كاتصال الأعضاء بالإنسان، وهي أبعاضه، ونحو ذلك، والتوسل معنى يضعف ويصغر أن يكون المتوسل جزءا أو كالجزء من المتوسل إليه، وهذا واضح، فجعلوا الصّاد لقوتها، للمعنى الأقوى، والسين لضعفها، للمعنى الأضعف"[1]. حيث تلعب المعاني وما تعنيه أحداثها في الواقع دورا أساسيا في ضبط درجتها من القوة والضعف، وذلك بحسب مقتضياتها من النفس أو مستوى تأثيرها وأهميتها، كما تختلف في نوع الحاسة التي تتحسسها أحيانا أخرى.

ومما وقع في آخر الكلمة من فروق" قولهم: قرت الدم، وقرد الشيء،وتقرد، وقرط يقرط. فالتاء أخفت الثلاثة، فاستعمالها في الدم إذا جف؛ لأنه قصد ومستخف في الحس على القردد الذي هو النباك في الأرض ونحوها. وجعلوا الطاء– وهي أعلى الثلاثة صوتا– للقرط الذي يسمع، وقرد من القرد، وذلك لأنه موصوف بالقلة والذّلة،..."[2]

ويستعين **ابن جني** في تحقيق التمايز بين المعاني المتقاربة ببعض القيم التي تعطى لها في الاستعمال " ومن ذلك قولهم: (الخذا) في الأذن والخذأ : الاستخذاء، فجعلوا الواو في خذواء – لأنها دون الهمزة صوتا – للمعنى الأضعف، وذلك أن استرخاء الأذن ليس من العيوب التي يسب بها، ولا يتناهى في استقباحها، وأما الذل فهو من أقبح العيوب، وأذهبها في المرارة والسب، فعبروا عنه بالهمزة لقوتها، وعن عيب الأذن المحتمل بالواو، لضعفها. فجعلوا أقوى الحرفين لأقوى العيبين، وأضعفهما لأضعفهما "[3]

فالاعتماد على خصائص الأصوات والتي تختلف بدرجة وضوحها في السمع وشدة صعوبتها في النطق، وربط ذلك بما يناسبه من المعاني والحقائق الخارجية التي تدل عليها

---

[1] ابن جني: الخصائص، المرجع السابق ، ج2/160.

[2] ، المرجع نفسه، ج2/158.

[3] المرجع نفسه، ج2/160.

حروف تلك الألفاظ، وهو الفهم ذاته الذي يصل إليه العلم الحديث، وما أكسبه علم الأصوات اللغوية من نتائج قيمة في الصدد ذاته.[1]

---

[1] محمود السعران: علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)، منشورات دار النهضة العربية للطباعة والنشر،(د ط)، بيروت– لبنان، (د ت)، ص: 123.

ب- دلالة البناء الصوتي للألفاظ:

تنتظم الألفاظ اللغوية مجموعة من الأبنية الموحدة، وإن كان اللغويون قد نظروا إلى هاته الأبنية وصنفوها، وجعلوا منها السماعي والقياسي، وراحوا يقارنون بينها ويصرفون الألفاظ جهدهم إليها، باعتبارها ميزانا يحفظ صيغ كلام العرب، إلا أنهم قل أن ينظروا إلى دلالة كل بناء بالذات.

وفي مجال الدلالة المستقلة لهذه الأبنية – وإن كانت تعتمد المقارنة بينها – فقد استطاعوا أن يروا لكل تركيب منها مزية في الدلالة وزيادة معنى ليس يشبهه غيره فيه.

ويبرز في هذا السياق صنيع ابن جني الذي استقر به الرأي حتى عقد لذلك بابا مفردا[1]، تتبع فيه ما استصوب من تنبيهات العلماء قبله، واحتذى بعضا من آرائهم وأضاف ما رآه يتصل بذلك.

ففيما يخص حركات تلك الأبنية لاحظ أن بعضها يستميز بتوالي الحركات فيها، وهي ظاهرة تتصل بدلالة عميقة عنده، كما لاحظها العلماء قبله، إذ " قال سيبويه في المصادر التي جاءت على الفعلان: إنها تأتي للاضطراب والحركة، نحو النقزان والغليان، والغثيان، فقابلوا بتوالي الحركات في المثال توالي حركات الأفعال"[2].

وتوالي ثلاث حركات من جنس واحد لاحظه ابن جني في تراكيب أخرى مع احتفاظها بدلالة الحركة والاضطراب نفسها، يقول: " ووجدت أيضا (الفَعَلَى) في المصادر والصفات إنما تأتي للسرعة؛ نحو البشكى، والجمزى، والولقى..."[3].

وأورد ابن جني كذلك ما لاحظه الخليل بن أحمد الفراهيدي من دلالة بعض الأبنية على معنياتها وانسجامها معها، " قال الخليل: كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومدًا فقالوا صرّ، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا: صرصر "[1].

---

[1] ابن جني :الخصائص، باب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني، المرجع السابق، ج2/ 152 – 168.

[2] المرجع نفسه، ج2/ 152.

[3] المرجع نفسه، ج153/2

ويوافق ابن جني الخليل في ما ذهب إليه؛ ويزيد عليه ويجعل ذلك أمرا مطّرداً في أبنية بعينها، يقول" وذلك أنك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير؛ نحو الزعزعة، والقلقلة، والصلصلة، والقعقعة، والصعصعة، والجرجرة، والقرقرة"[2]

ومن نظرات ابن جني البارعة ما كان منه إذ علل توالي ثلاثة حروف زائدة عن أصل البناء، وما قد يعينه تقدم هذه الزوائد على أصول الكلمة، من نحو: استسقى، واستطعم، واستوهب، ... حيث فسره بأنهم " جعلوا (استفعل) في أكثر الأمر للطلب"[3]، إذ قابلوا أحرف الزيادة بالطلب، والأحرف الأصول بمباشرة الفعل بعد ذلك.

أمّا " الأفعال المحدث عنها أنها وقعت من غير طلب إنما تفجأ حروفها الأصول، أو ما ضارع بالصنعة الأصول"[4]، كطعم ووهب، وأحسن وأكرم فيما ضارع الأصل.

" ومن ذلك أنهم جعلوا تكرير العين في المثال دليلا على تكرير الفعل، فقالوا: كسّر وقطّع، وفتّح، وغلّق"[5].

كما يجعل ابن جني اتباع حرف لحرف في مثل : دمكمك وصمحمح للمبالغة[6]، فهو ينتزع الدلالة ويستوحيها من داخل الألفاظ وما قد تعنيه طرائق تركيب أصواتها، ونوع الحروف المشكلة لها من حيث أصليتها أو زيادتها، ولعل هذا ما يفسر اطراد نتائجه على كل بناء.

ج- التشاكل الصوتي للألفاظ مع حقائق معانيها:

---

[1] ابن جني: الخصائص، المرجع السابق، ج152/2.

[2] المرجع نفسه، ج153/2.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ج155/2.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ترتد هذه الظاهرة عند ابن جني إلى الأحرف الأصول متركبة، وتمثيل كل أصل منها لمعنى معين من حدث كلي، بحكم " أنهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه؛ سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود، والغرض المطلوب"[1].

ويتضح من طبيعة ما يمثل به أن هناك مقابلات لهذه الألفاظ تناظرها في تقاربها في الحروف، استطاع بفضلها تحديد كل حرف وتعيينه بجزء من الحدث الكلي، "وذلك قولهم: بحث؛ فالباء لغلظها تشبّه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوها إذا غارت في الأرض، والثاء للنفث، والبث للتراب، وهذا أمر نراه محسوسا محصلا، فأي شبهة تبقى بعده..."[2]

فهو يجعل كل حرف رمزا ضروريا يضاهي ما يقوم به من معنى في خضم ذلك التركيب بالتحديد، فإن وجد في لفظ آخر عدِم تلك القيمة الإيحائية. ويتبع أحد الباحثين التأكيد وراء هذه الحقيقة " وأن الكلمة العربية مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حل أجزائها إلى مجموعة من الأحرف الدّوال المعبّرة، فكل حرف منها يستقل ببيان معنى خاص مادام يستقل بإحداث صوت معين"[3]، وذلك في إطار تركيب معيّن.

وبالموازاة مع ذلك فإنّ هذا التحليل يكشف أيضا عن إمكانية تجزء الفعل الواحد أو فيما معناه إلى مجموعة أفعال أخرى بحسب ابن جني، حيث تكون هذه المعاني الجزئية شرحا للكيفية التي يحصل بها الحدث مكتملا، يظهر ذلك بوضوح أيضا في " قولهم: شدّ الحبل ونحوه، فالشّين بما فيه التفشي تشبه بالصوت أوّل انجذاب الحبل قبل استحكام العقد، ثم يليه

---

1 ابن جني: الخصائص، المرجع السابق ، ج162/2.

2 المرجع نفسه ، ج163/2.

3 صحبي الصالح: دراسات في فقه اللغة، المرجع السابق، ص: 142.

إحكام الشّد والجذب، وتأريب العقد، فيعبر عنه بالدّال التي هي أقوى من الشين، لا سيما وهي مدغمة، فهو أقوى لصنعتها وأدل على المعنى الذي أريد بها"[1]

ويكشف ابن جني عن ما يمكن أن ينقض هذا المذهب ولا يتحصل منه مثل هذا الشبه بالمعاني المحسوسة، خاصة ما ينتمي إلى المجاز منه، فيضيف " ويقال: شدّ وهو يشد، فأما الشّدة في الأمر فإنها مستعارة من شد الحبل ونحوه، لضرب من الاتساع والمبالغة؛ على حد ما تقول فيما يشبه بغيره لتقوية أمره المراد به "[2].

وإذا كانت المحاكاة عند ابن جني تعني في مثل شد محاكاة تامة، فهو في تفسيره لهذه الألفاظ بإيراد العمليات التي تتوالى في الواقع والتي يعتقد بإيحاء حروف اللفظ على الترتيب، فإنه يؤكد على خطية الدّال وتراتب العمليات الواقعية التي يحيل عليها كهيئة تركيب حروفه.[3] وبذلك يتم ترميز الواقع بأنساق هي منه، أشهرها الخطية في التمثل.
ويستند ابن جني في تحصين مذهبه من العوارض أو التهكم على ما جاء من تسمية العرب الأشياء بأصواتها[4]؛ خاصة أصوات الحيوانات واصطكاك الأجسام،..

ويستدرك ممّا قد يتوهم منه ثبات القيمة المعنوية لهذه الحروف، وارتباطها في كل مرة وردت فيها بهذه المعاني، إذ الأمر فيها على ما تقترن معه من أصوات معينة وفي تركيب معين، وهو ما قد يعبر عنه بـ:

د- دلالة امتزاج الحروف:

وتتحدد الدلالة هنا بما ينجم عن تمازج حروف بعينها تكون أصولا في التركيب، وعن طريق ورودها مرتبطة فإنها تستلزم دلالة محددة، وإن جاءت مع أصول أخرى. وقد لاحظ

---

[1] ابن جني : الخصائص، المرجع السابق ، ج163/2.

[2] ابن جني: الخصائص، المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[3] وهو ما يلتقي مع الفهم الحديث لخاصية الدال الخطية التي أوضحها دوسوسور، علم اللغة العام، ترجمة :يوئيل يوسف عزيز، سلسلة تصدر عن دار آفاق عربية، بغداد_العراق، ع3، 1985 ، ص:89. وبذلك يتم ترميز الواقع بأنساق هي منه، أشهرها الخطية في التمثل.

[4] ابن جني: الخصائص، المرجع السابق، ج165/2.

هذه الظاهرة غير واحد من العلماء، يقول ابن جني: "ومن طريف ما مرّ بي في هذه اللغة التي لا يكاد يعلم بعدها، ولا يحاط بقاصيها، ازدحام الدال، والتاء، والطاء، والراء، واللام، والنون، إذا مازجتهن الفاء على التقديم والتأخير؛ فأكثر أحوالها ومجموع معانيها أنها للوهن و الضعف ونحوهما"[1].

ويشرع ابن جني في تفصيل ما أجمله، مع تخلل بعض التأويل فيما يعرضه من أجل المناسبة بين المعاني، يقول: " من ذلك (الدّالف) للشيخ الضعيف، والشيء التالف، والطليف، والظليف المجّان وليس له عصمة الثمين، والطنف، لما أشرف خارجا عن البناء وهو إلى الضعف، والدنف: المريض. ومنه التنوفة وذلك لأن الفلاة إلى الهلاك؛ ألا تراهم يقولون لها: مهلكة، وكذلك قالوا: بيداء، فهي فعلاء من باد يبيد. ومنه الترفة، لأنها إلى اللين والضعف، وعليه قالوا: الطرف؛ لأن طرف الشيء أضعف من قلبه وأوسطه..."[2]

ويلحق بالمفهوم الذي تأوله " (الفرد) لأن المنفرد إلى الضعف والهلاك ما هو، ... والفارط المتقدم، وإذا تقدم انفرد، وإذا انفرد أعرض للهلاك ولذلك ما يوصف بالتقدم ويمدح به لهول مقامه وتعرض راكبه،... ومنه الفرات لأنه الماء العذب، وإذا عذب الشيء ميل عليه ونيل منه،...

ومنه الفتور للضعف، والرفت للكسر، والرّديف، لأنه ليس له تمكن الأول، ومنه الطفل للصبي لضعفه، والطّفل للرّخص، وهو ضد الشثن، والتفل للريح المكروهة، فهي منبوذة مطروحة، وينبغي أن تكون الدفلى من ذلك لضعفه... وقالوا: الدفر للنتن، وقالوا للدنيا (أم دفر) سب لها وتوضيع منها، ومنه (الفلتة) لضعفة الرأي، وفتل المغزل، لأنه تثن واستدارة، وذاك إلى وهي وضعفة، والفطر: الشق، وهو إلى الوهن"[3].

وبالمثل فإن بعض اللغويين القدماء قد لاحظ ما لبعض الحروف وإتيانها مقترنة مع قابلية مزجها لحرف يكون أصلا ثالثا له على تبدل موقعه منها، فابن فارس " يرد باب الجيم

---

[1] المرجع نفسه، ج166/2.

[2] ابن جني: الخصائص، المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه،ج166/2-168.

والذال وما يثلثهما في (المجمل) إلى معنى "الأصل" فتجده واضحا في (جذر) ومنها جذور اللسان: أصله، وفي (جذع) ومنها جذع النخلة: أصلها، وفي (جذل) ومنها جذل كل شيء: أصله، وفي جذم الشيء: أصله"[1].

ويعقب الدكتور صبحي الصالح على قول ابن فارس ويراه تعسفا في الجمع والتأويل، يقول: " بيد أن معنى (الأصل) يتفاوت قوة وضعفا، وكثرة وقلة، وقربا وبعدا، بين هذه المواد المذكورة، كأن الحرف المزيد الذي ثلث أصلها الثنائي قد عيّن كيفها، ووصف كمّها، ورسم حدّها،..."[2].

وإن الأمر تعدى الحروف المعدودة المتصاحبة التي من الممكن أن نقترف لها دلالة تجمعها ببعض التخيل والتأول، فبعضهم يصل به الأمر إلى أن يستخلص دلالة للفظ يسقط إليه لأول مرة ويسمعه لحينه؛ من منطلق أن الألفاظ من المستطاع فيها أن تتصيد لها دلالة عن طريق تلك الحبائل المتآلفة بين الألفاظ ومعنياتها، ما دام اللفظ الجديد من نسيج اللغة نفسها، وطريقة تآلف حروف سواد ألفاظها*، وهؤلاء ممن التجأ إلى القول بالمناسبة بين اللفظ ومدلوله، حيث كان منهم من " يقول إنه يعرف مناسبة الألفاظ لمعانيها فسئل ما مسمى" أذغاغ"؟ وهو بالفارسية الحجر، فقال أجد فيه يبسا شديدا، وأراه الحجر"[3].

وعلى الرغم من ما قوبل به مثل هذا الرأي من إنكار[4]، إلا أن هناك من ينصره ويدعمه، مؤكدا أن الناس مع أنهم " يختلفون في تجاربهم مع الألفاظ والدلالات، تتكون لديهم تلك القدرة على استيحاء الدلالة المجهولة، أو طرف منها من لفظ معلوم، وذلك لأنهم لا يزالون يشتركون في اختزان ألفاظ معينة هي ألفاظ بيئتهم"[5]، وحجية ذلك أن للعربية نسيجا

---

[1] صبحي الصالح : دراسات في فقه اللغة، ص: 157، حيث ينقل عن المجمل لابن فارس، ج1/ 146-147.

[2] صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة ،المرجع السابق، الصفحة نفسها.

* في إشارة إلى الألفاظ المعربة والدخيلة فإن بعضا منها يخرج عن طريقة نسج العربية لحروفها، من مثل: مهندس، منجنيق....

[3] السيوطي : المزهر، المرجع السابق، ج1/ 40.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، القاهرة – مصر، 1984، ص: 76.

خاصاً لحروفها، وأن بها شيوعا لأصوات دون غيرها، " فما يمكن أن يتألف من حروفنا الهجائية يجاوز 12 مليونا من الكلمات، قرر هذا الخليل من قبل، وتقر صنعه الآن العمليات الحسابية الحديثة، ولكن المستعمل من الألفاظ لا يكاد يجاوز ثمانين ألفا،..."[1].

ومن ثم فإن الألفاظ المجهولة يمكن أن تنحاز من خلال حروفها وحدها إلى جهة من الألفاظ ذوات الدلالات المعلومة، فتحدد دلالة ذلك اللفظ ضمنها.

وإن هذه الآلية نفسها في الاستنباط هي عمل الذهن في الربط وفي تصوره لهذا الكل من الألفاظ ومعانيها، مما يولد ارتباطات واشتباكات بين كل من الأصوات عن طريق التشابه الذي تمثله طرق المرحلة الأولى في الجمع. ومن ثم يستوحي لبعض الألفاظ دلالة محددة من ذلك الكل المترابط.

ويظهر عمل اللغويين خاصة، في ربطهم بين الألفاظ ملاحظة الفروق بينها على أساس من الامتثال التام لمقتضيات الدلالة والتي تنحو نحو المحاكاة الصوتية لمحسوسات المعاني؛ بحيث لا لدلالة معينة أحسن طريقا في التعبير عنها من لفظها.

II- القيم الدلالية لعناصر الموسيقى الشعرية:

إن الموسيقى الشعرية من المفاهيم التي استند إليها **النويهي** في بيان الحكاية الصوتية لمختلف الدلالات، وكوّن النويهي لنفسه من عناصرها قيما خاصة، وآليات ارتبطت بتفسيره، إذ على الرغم من كونها من روافد العلم الحديث، وأن وسائلها قد التفت إليها الكثير من الباحثين إلا أن مجال التفسير وربطه بالجانب الدلالي والمعنوي هو ما نعتقده يحقق للناقد أصالته، ويشكل صلب عمله النقدي.

يتجاوز **النويهي** منذ البدء تلك النظرة التقليدية التي يراها قاصرة في تحديد موسيقى الشعر، والتي أقامها العروضيون على مبدأ من بحور الشعر. أما ما يضمن عند النويهي كل القيم الموسيقية ويحويها فيراه في ما للكلمة من إيقاع في حد ذاتها إضافة إلى جرس حروفها

[1] إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ، المرجع السابق، ص:77.

معتدا بترتيبها الخاص في البيت أو القطعة، حيث " الانسجام بين جانبي الإيقاع والجرس هو الذي يصدر ما نسميه بالنغم الشعري، وهو اجتماع الأصوات اللغوية تحتى تنظيم الإيقاع في تموج يعلو ويهبط، ويلين ويشتد، متلائما مع تموج الفكرة والانفعال"[1].

وتلعب موسيقى الشعر عنده دورا بارزا في المحاكاة الصوتية بمفهومها العام، إذ تشكل الأساس الذي تنطلق منه هذه الأخيرة، و" من هذا نرى أن كل ما يريد الشاعر أداءه إلينا من مضمون فكره وعاطفته إنما يؤديه إلينا عن طريق الكلمات اللغوية، بمالها من معان وبمالها من خصائص موسيقية "[2].

وإذا كان العروضيون قد أسسوا الشعر على نظرة من معيارية العروض وبحوره، فإنها إيقاعات عامة فقط لا تبلغ أن تميز كل قصيدة وتفردها بدقة الأداء، ويستدرك عن هذا الاعتبار قائلا: " ولكن الشعر لا يحقق موسيقيته بمحض الإيقاع الخاص لكل كلمة؛ أي كل وحدة لغوية؛ لا تفعيلية عروضية للبيت، و"ثانيا" بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة في البيت"[3]، إضافة إلى تواليها وما ينجم عنه من جرس.

ويخلص **النويهي** إلى أن " موسيقى الشعر تتكون إذن من جانبين أساسيين متلازمين متكاملين، الإيقاع والنغم "[4]، وكتمثيل لذلك يقيم النويهي مقارنة بين بيتين أحدهما لامرئ القيس :

على الذبل جيَّاش كأن اهتزامه   إذا جاش فيه حَميُه غَليُ مرجل

والآخر لعمر بن أبي ربيعة:

تشكَّى الكُميتُ لما جَهدْته   وبيَّن لَو يَستَطيعُ أن يَتكَلَّما

---

[1] محمد النويهي :الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج1/39– 40.

[2] المصدر نفسه ، ج39/1.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ج40/1.

وذلك في وصف الحصان، ويستنتج " الاختلاف البيّن في موسيقى البيتين مع اتحادهما في الإيقاع العام للبحر، والموطن الأول لهذا الاختلاف هو اختلاف المعنى الذي ينقله كل من الشاعرين والعاطفة التي يريد أن يحملها إلى السامع"[1].

ولعل هذا الفهم للموسيقى من طرفه وما استقر عليه تطبيقاته منها أتاح له استيعاب مختلف المظاهر الصوتية، بدءا من الحركة الصوتية إلى البيت جملة، وهو ما أتاح له كذلك تفسير العديد من الظواهر التي ناقشها البلاغيون، ولعل أبرز هذه العناصر والتي على كونها تحمل دلالات صوتية وموسيقية؛ قد نظر إليها من خلال أساس المحاكاة الصوتية، ومن ثم إيحائها الدلالي؛ وهذا تفصيلها بحسب معالجتها وتطبيقاته عليها:

1-إيقاع الكلمة:

إن معرفة موسيقى الشعر ترتبط بمعرفة خواص الأصوات ومخارجها وصفاتها التي هي مجال علم الأصوات، والذي يوفر إتقانه نتائج علمية ودقيقة " وهذا ما يرغم كل دارس جاد للأدب على أن يبدأ بدراسة مجملة لعلم الأصوات اللغوية (فونيتيكا) "[2].

وإذا كان للحرف الواحد من خواص معزولا مفردا، فإن في تتابعه مع باقي الأصوات وبماله حينئذ من تناسق النغم أو تنافره خواص ومزايا أخرى، تشكل إمكانات وقيما مضافة تحت تصرف الشاعر، " وفي الشعر الجيد نجد تلاؤما بين هذه الصفات الحرفية وبين نصيب العاطفة من الحدة والعمق، والتوتر والإرخاء، والاندفاع والضبط، إلى غير ذلك من صفات العاطفة"[3]، وهو أمر حاسم في تفسير مختلف تراكيب الألفاظ وفهم أسرار أداءاتها. فقد تناول القدماء مفهوم الفصاحة باعتباره من ضمن المفاهيم التي يعتبر فيها أحوال اللفظ من خلال حروفه وطريقة تركيبها، إلا أن النويهي يرى عدم سداد ما قامت عليه تلك النظرة، والتي من خلالها أبدوا " ذمهم للأبيات التي رأوا خلوها من الفصاحة، وحتى في مقياسهم

---

[1] المصدر نفسه، ج41/1.

[2] محمد النويهي، المصدر السابق ، ج42/1.

[3] المصدر نفسه ، ج43/1.

الذي وضعوه للفصاحة، وهو عدم تنافر الحروف، قد خانهم التوفيق، لأنهم لم ينتبهوا إلى أن المعنى والعاطفة قد يقتضيان هذا التنافر ويجعلانه أمرا لازما"[1].

ومن هذا نرى أن القيم والأحكام الصادرة عن ألفاظ بعينها قد أخذت منحى مخالفا لما ساد عند البلاغيين، لما ترتبط به الكلمات المتنافرة من معاني تتطلب ذلك التنافر؛ فإنما هو اختلاف في وجهة النظر، وإن كان الأساس واحدا معتمدا على طريقة النطق، وحصول المشقة إثر ذلك، مما جعل النويهي يؤكد قائلا: " لا شك أن في قوله " مستشزرات" تنافرا بين الحرف يجعل الكلمة ثقيلة في النطق"[2]. وهو في ذلك يستعيد كيفية نطقها ولفظها، وهو المقياس الذي بفضله يستشعر تنافر الحروف لتقارب مخارجها في تركيب الألفاظ، من ذلك قوله: " تنافر حروفه وثقل نطقها"[3] في الأبيات التي يستشهد بها على تنافر بعض كلماتها.

وبذلك يستعيد **النويهي** تلك القيم السلبية التي تتابعت على ذم التنافر واستهجان كل شعر حواه. بل على العكس من ذلك فإنه يرى أن تلك الظاهرة رديفة الشعر القمين بالمدح ومن أهم أسباب جودته وصدقه الفني، وهي ملاحظة استقرأها من طول دراسته للشعر العربي القديم ذاته يقول " وفي شعرنا القديم أمثلة كثيرة لهذا التنافر المقصود الذي يؤدي وظيفة عضوية في التصوير الشعري يربطه بين المعنى واللفظ"[4].

حينما يعرض لكلمة " قرقف" والتي تفسر بأنها الخمر التي تأخذ شاربها منها رعدة، يقترب **النويهي** من منهج **ابن جني** في بحثه اللغوي، إذ يربط لبيان محاكاة هذه الكلمة لمعناها بألفاظ تقترب بمعانيها من جنس هذه الكلمة، يقول " أمّا **"قرقف"** فمن الواضح أن اللغة وضعت هذا اللفظ بقافه ورائه الساكنة وقافه وفائه لتحكي الرعدة التي تأخذ شارب

---

[1] المصدر نفسه، ج44/1.

[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي ، المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه ، ج47/1.

الخمر الجيدة المعتقة، ... ونذكر وضع العرب للفظ " قر" للبرد الشديد المرعد، والقرقرة للصوت المتهدج"[1].

وبالمثل يقف النويهي كثيرا عند الألفاظ الثقيلة أو ما تحوي طولا، يحاول إثارة ما قد

تكنه وتحمله من خصائص وضعها مع سياق معناها في البيت، أو على أساس وضعها نفسه في اللغة والاستعمال[2].

البحر العروضي :

إن البحر العروضي عند النويهي بقبول تفعيلاته عدة مستويات من التقطيع منها: المقاطع الصوتية، وإيقاع الكلمات في ذاتها كوحدات لغوية مستقلة، أو بنظام التنتنة، فكل هذه المستويات بحسبه قادرة على تبيين كيفية انسجامها مع المعاني التي تكون تلك المقاطع محتواه في ألفاظها. لذلك يقنع بما لها من إيحاءات في حديثه عن البحر العروضي بعد أن طبق هذه المستويات من التقطيع على بيت عمر بن أبي ربيعة:

بينما ينعتنني أبصرنني دون قيد الميل يعدو بي الأغر.

يقول : " ولكن انظر كيف انسجمت هذه التقطيعات في النهاية مع إيقاع بحر الرمل، وكيف يحمل إيقاع هذا البحر حركة العدو وينسجم معها انسجاما مقنعا، حتى لنكاد نرى عمر يقبل علينا يعدو على حصانه الأغر متبخترا،... وهكذا تقوم موسيقى الشعر على التفاعل بين الوحدة والتنويع، وحدة البحر وتنويع كلماته ذات الأوزان الخاصة"[3].

ويربط النويهي بين اختلافات الإيقاع الشعري جملة وما لذلك الإيقاع من قدرة في نقل الحركة التي تعرضها الأبيات[4]. وكذلك يفعل في ملاحظاته عن البحور الشعرية حيث يستند

---

[1] المصدر نفسه، ج1/413.

[2] محمد النويهي ، المصدرالسابق، ج1/134، ج2/674، 675، 676.

[3] المصدر نفسه، ج1/59.

[4] المصدر نفسه، ج1/59-60.

إلى الحركة بحسب سرعتها وبطئها، " ... والبحور العروضية نفسها تختلف في إيهامها بالسرعة والبطء"[1].

ويشرع في تعداد ما لكل بحر من قيم دلالية باعتبار تركيب تفعيلاته:" فبحر الطويل " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن" يقع على الأذن وقعا بطيئاً متأنيا كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة،..."[2]، فبحر الطويل مقارنة ببحور أخرى تام الهدوء وشديد البطء[3].

ويستبقي لبحر الطويل هذه القيمة حينما يعرض لمعلقة زهير بن أبي سُلمَى، حيث ناسب هذا البحر ببطئه و هدوئه وجلاله فلسفة زهير الشيخ الجليل التي لا تخلو من تشاؤم[4].

ويؤكد في كل تطبيقاته على علاقة البحر العروضي الذي عليه القصيدة بما تحتويه هذه الأخيرة من معان أو حركات وأنشطة على وجه الدقة مقترنة بنوع العاطفة وشدتها، فقد لاحظ تلك المشاكلة بين وزن البسيط ومختلف الحركات التي تعرضها أبيات زهير بن أبي سلمى في تصوير السانية، إذ الحركة التي تعرضها الأبيات حركة " فيها بطء ثم بعض السّرعة، فيها تراخٍ ثم بعض العجلة، فيها استمرار وأناة ثمّ بعض الاضطراب، فالاستمرار البطيء المتأني تمثله التفعيلة الطويلة "مستفعلن" والإسراع المتعجل المضطرب تمثله التفعيلة القصيرة "فاعلن أو فعلن"[5]، ويقصد النويهي تارة لبيان هذه الملاءمة إلى مقارنة بحر البسيط ببقية البحور الشعرية[6].

ويختلف إيقاع كل بحر عن الأخر بحسبه، ومن ثم تتغير قدرة كل بحر على استيعاب ومماشاة انطلاق الحركة التي يعرضها، فكل بحر ينسجم بطبيعة تركيب أجزائه مع ما يعرضه من مضمون، سواء تعلق بالفكرة أو العاطفة ." وبحر الكامل (متفاعلن متفاعلن

---

[1] المصدر نفسه، ج60/1.

[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج60/1.

[3] ينظرالمصدر نفسه، ج132/1.

[4] المصدر نفسه، ج2/ 451.

[5] المصدر نفسه، ج132/1.

[6] المصدر نفسه، ج132/1-133.

متفاعلن) يبدو لنا أكثر سرعة وعجلة لأنه يحتوي شطره على تسعة مقاطع قصيرة وستة طويلة"[1]، فحركية المعاني ومدى نشاطها وسرعتها مرتبط بمستوى المراوحة بين المقاطع القصيرة والأخرى الطويلة، ممّا يجعل بحر الكامل عظيم النشاط والتدافع[2]. وهو إذ يحلل يؤكد له هذه الخاصية التي من أبرز تجلياتها الحركة المستمرة في كل ما يرتبط به من قصائد حين التطبيق[3].

كما أن طريقة ترتيب المقاطع التي تتكون منها التفعيلات مؤثر في تحديد مقدار السرعة والبطء، فقد لاحظ النويهي بناء على ذلك استواء بحر الخفيف مع بحر الرّجز من حيث المقاطع[4]، إلا أن طبيعة هذا الترتيب أدّى به إلى تمييز إيحاءاتهما، حيث " يبدو لنا بحر الخفيف زائد البطء والأناة، ويبدو لنا الرجز على درجة من الإسراع والعجلة، وهذا يجعل الخفيف يصلح لحمل عواطف رزينة هادئة لا يصلح لها الرّجز... والسبب في ذلك فيما يبدو لنا هو أنّ الرجز لاتحاد تفعيلته مسترسل الإيقاع لا يحس قارئه بتوقف، أمّا الخفيف فتدخل تفعيلته "مستفعلن" (أو مستفع لن كما آثر العروضيون كتابتها لسبب يتعلّق بدوائرهم العروضية) بين تفعيلتي "فاعلاتن" فتسبب انقطاعا في تسلسل الإيقاع واسترساله"[5].

أما البحور الشعرية شديدة العنف فيرى أن من ضمنها بحر الوافر، وكذا المنسرح إلاّ أنه شديد الاضطراب[6]. فبحر الوافر بتدافعه السريع ونشاطه العظيم يلائم همزية زهير بن أبي سلمى التي تمثل عنفوان الشباب والإقبال على متع الحياة وملذاتها، كما لاءم بمقاطعه القصيرة الكثيرة نسبيا من الطويلة في تصوير الحركة والقفز والخفّة[7].

---

[1] المصدر نفسه، ج60/1.

[2] محمد النويهي: الشعرالجاهلي، المصدر السابق، ج1/ 133.

[3] المصدر نفسه ، ج258/1 ، 281، 283، ج2/ 523.

[4] المصدر نفسه ، ج60/1.

[5] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه ، ج133/1.

[7] المصدر نفسه ، ج451/2 ، 488.

والبحور الشعرية رغم ما يصيبها من زحافات فإنها تحتفظ بقيمتها الموسيقية وتعادل في ذلك مالها من قيم وهي تامة موفورة، ومن ثم يحدث الزحاف لأمور دلالية هو الآخر[1]، والتي من بينها تحقيق الانسجام العضوي بين المبنى الموسيقي بإيقاعات الكلمات وبين المضمون وما يحويه من نشاط وحركة، وذلك فيما عرض له من قصائد وأبيات وما بان له بعد تحليلها.

وإذ يلائم النويهي بين البحور المختلفة مع العواطف المتباينة هي الأخرى يتحرى أن تخرج آراءه عن ما أخذه النقّاد على مثل هذه الأحكام المعممة، يقول: " مستشهدين بأن البحر الواحد نجده قد استعمل لمختلف العواطف من سرور وحزن ورضى وسخط وإعجاب واحتقار..."[2]. غير أن الناقد نفسه يجعل شرطا آخر محددا لهذا الارتباط، إذ " إنّ البحور المختلفة وإن لم تختلف في" نوع" العواطف التي تصلح لها، فهي تختلف في "درجة"العاطفة "[3]، وهي من الملاحظات الفذة التي استقرأها من الشعر نفسه، وجعلها كإحدى المقترحات المهمة لتفسير توارد القصائد الشعرية على البحور العروضية نفسها على الرغم من تغير مضامين تلك القصائد وما تعرضه من رؤى وأفكار. وهذا المخرج يذكرنا بما رآه **ابن جني** من أن بعض الحروف تتعاور على أداء معاني متقاربة على الرغم من تمايزها، وهو ما أدى به إلى أن يستنتج وجود مجاميع صوتية، حيث كل مجموعة تعتبر جنسا واحدا يجمعها المخرج نفسه أو بعض الخصائص الصوتية المتشابهة.

ويمضي النويهي في تجربة هذه النظرة على القصائد التي يأتي لتحليلها، وإن كان لا يعطي كيفية واضحة ودقيقة عن هذا الانسجام، خاصة وأن فكرة الدرجة ترتبط بمفهوم غامض (العاطفة) هو الآخر. ولعل الوقوف عند بعض ما استنتجه ووقف عليه من أحكام يبين هذا الغموض والعموم في الطرح، يقول مثلا: " فبحر الطويل بإيقاعه البطيء الهادئ نسبيا يلائم العاطفة المعتدلة الممتزجة بقدر من التفكير والتملي، سواء أكانت حزنا هادئا لا

---

[1] المصدر نفسه ، ج564/2.

[2] محمد النويهي: الشعرالجاهلي، المصدر السابق، ج60/1.

[3] المصدر نفسه، ج61/1.

صراخ فيه أم كانت سرورا هادئا لا صخب فيه "[1]، فافتراض البطء والهدوء في إيقاع الطويل قد فسره سابقا بكثرة المقاطع الطويلة المرتبطة بحركة بطيئة [2]. أما عن درجة العاطفة وما يراه فيها من اعتدال وامتزاج من التفكير والتملي، فهي من الأمور التي لم يوقف على حقيقة منها، فضلا على أن ترتبط بدرجة أو شدة أو غير ذلك، إذ ليس هناك من معيار ثابت يمكن الرجوع إليه في إثبات أو تفنيد ما قد يُدَّعى عن الأبيات الشعرية من تأكيد وجود درجة عاطفة أو عدمها فيها.

وكذلك ينسحب هذا الحكم على باقي البحور العروضية، يقول " وبحر الخفيف أيضا يلائم العاطفة المتزنة المضبوطة، في حين ينسجم بحر الكامل مع العاطفة القوية النشاط أو الحركة، سواء أكانت فرحة قوية الاهتزاز أم كانت حزنا شديد الجلجلة، فإذا زادت حدة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر، فإذا بلغت درجة الاضطراب العنيف والتراوح بين شد وإرخاء، وسرعة وإبطاء انسجم معها بحر المنسرح انسجاما عجيبا، مهما يكن نوعها من مرح أو غضب أو تهكم أو شماتة أو دهشة كبيرة،..."[3].

وإذا كان النويهي قد لاحظ ذلك التلاؤم بين البحر العروضي في القصيدة وما تعرضه أبياتها من معاني وحركة تكون درجتها وحيويتها أو بطؤها وتأنيها بحسب توالي مقاطعه وطريقة تآلفها، فإنه كذلك لا يتحرج في أن يعلن أن بعض هذه البحور لا تستجيب لأدنى ما حدد لكل بحر من حركة ودرجة؛ بل إنه يتبرم من ضيق عدد البحور الشعرية العربية التي لا تفي بنقل كل العواطف والمعاني[4]، وذلك ما يحد من أداء الشاعر ويضيم أداءه بحسبه .

وبهذا يكون البحر الشعري بما يجسده من طاقات موسيقية مجالا دلاليا هو الآخر يستعرض فيه الشاعر دقائق معاينة إذا أحسن استثمار معطيات ذلك البحر وإيقاعاته، لأن البحر العروضي في النهاية من الوسائل الأدائية التي تسهم في الدلالة. وعلى الرغم من

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ج1/60.

[3] محمد النويهي، المصدر السابق ، ج1/ 61.

[4] ينظرالمصدر نفسه ، ج1 /360.

إدخال الدكتور عدة مصطلحات في تعريف مفهوم الموسيقى الشعرية لديه، إلا أنه لم يشر في تطبيقاته إلى علاقة توالي هذه التفعيلات من خلال انتظام الألفاظ بالمعنى الذي تتضمنه تلك الألفاظ على وجه الدقة، أو ما تمثله بالنسبة لذوق مستمعها وما تثيره فيه[1].

2-القافية والروي:

إن القافية كجزء مكرر من القصيدة يؤدي مجموعة من القيم الصوتية فيها، وهو الأمر الذي ينعكس على الجانب الدلالي فيها كذلك، ويصرح **النويهي** في هذا الصدد بمدى الأبحاث الكثيرة التي شغلت بالقافية كحيز من علم العروض، إلا أنه يسجل عليها جانبا سلبيا، أو لم تتح في ذلك الوقت رؤيته؛ ولم يكن من الممكن إذ ذاك تناوله.

وهي على الرغم من اكتساحها مساحة واسعة من الارتباطات مع عناصر العمل الأدبي، " إلا أن الذي لم يهتموا به هنا أيضا – لخروجه عن موضوع بحثهم – هو مطابقة هذه الأنواع والحروف والحركات لفكر الشاعر وعاطفته، ...."[2].

وإذا كانت القافية في تصور العروضي القديم قد قدّر لها عيوبا رآها تخرج عن أنماطها الثابتة لها فإن لهذه الظواهر دلالة عند **النويهي** حيث يقول: " كما أنهم لم ينتبهوا البتة إلى أن ما سمّوه عيوب القافية ربّما يكون تنويعا مقصوداً من الشاعر لإيقاعه ونغمه لا مجرد عجز من الإتيان بقافية سلمية العيوب "[3]، فهو يتوقف في كل ظاهرة يراها القدماء عيبا لمناقشتها والاستظهار على أنها قد تكون من قبيل الأداء الذي يستلزمه توصيل معنى معين.

عن طريق استقراء قوافي الأشعار الجاهلية وملاحظة نمطية قوافي بعضها وكثرة تردادها في أغراض معينة جعلته يؤمن بارتباطها بدلالة ما، "فالقارئ المطلع على الشعر القديم يلاحظ مثلا ورود حرف العين رويا لقصائد الرّثاء، الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس العين من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع (وهذه كلها تنتهي بالعين!)... كما

---

[1] القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت- لبنان، 1986، ص245- 259.

[2] محمد النويهي: الشعرالجاهلي، المصدر السابق ، ج63/1.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

يلاحظ ورود حرف السين رويا لقصائد كثيرة عاطفتها الأساسية الأسف والأسى والحسرة..."[1].

والروي يعتبر جزءا من القافية؛ بل هو أكثر أجزائها انطباعا في القصيدة لتكرره البارز فيها، إذ يترك أثرا قويا في ذهن القارئ لأنه خاتمة كل بيت، ويترقبه القارئ في مطلع كل بيت لاحق، وهو ما يخوله أن يحمل اسم القصيدة ويقذف جوها المهيمن عليها. وإذ يقصر النويهي الروي بحال القصيدة وجوها الذي يشيع فيها فهو كذلك يربطه بمعنى عام يمكن أن تومئ به عدة أبيات من قصيدة[2].

وحين يحلل قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي يرثي بها أولاده، يجد أنّ اختيار حرف العين لهذا الموضوع شديد الانطباق والتمثيل لانفعال الروع، والجزع، والفزع، ... الذي ينتاب أبا ذؤيبٍ ويدهمه[3].

كما يربط حركة الروي الأخيرة (المجرى) بموضوع القصيدة، بل ويسحب هذا الحكم على طباع الشاعر ذاته وطبيعة بيئته الحضارية[4] التي تؤثر في مجريات التفكير وتعبيره.

وهكذا يهتم **النويهي** بأبسط مستوى للألفاظ من جانب دلالته على المعنى وحمله لظلال أدائه.

3-الحركات الصوتية:

يجعل **محمد النويهي** الحركات (الأصوات الصائتة) من بين الوسائل التي بها يتحصل نقل المعنى بدقة ويربطها بالنغم في عملها، فعلى الرغم من إحساس القدماء بقيمة هذه الحركات إلا أنهم لم يزيدوا على اعتبار " أن الضمة أثقل الحركات، وأن الفتحة أخفها، وأن

---

[1] محمد النويهي: الشعرالجاهلي، المصدر السابق ، ج63/1.

[2] من ذلك ربطه لروي القاف بموضوع الماء وتدفقه في قصيدة زهير بن أبي سلمى، المصدر نفسه، ج133/1-173،134.

[3] المصدر نفسه ، ج662/2.

[4] المصدر نفسه ، ج63/1 – 64 .

الكسرة بين بين. ولكنها ملاحظة يكتفون بتدوينها (ويخطئ اللغويون منهم في معرفة السبب العضوي الصحيح لها) "[1].

فالصوائت التي لم يعبأ بها في النقد البلاغي القديم لدقة المسلك إليها أصبحت في الدرس الصوتي الحديث من أولويات الباحثين التي يجب معرفتها، يقول **النويهي** :"من واجبنا أن نوليها انتباهنا فهي من أهم الوسائل التي يستعملها الشعراء لنقل فكرهم وانفعالهم "[2].

وأما عن العلاقة بين هذه الوسيلة والإيحاءات المختلفة التي من الممكن أن ترتبط بها فهي بلا شك محل أخذ ورد، مما جعل أحد الباحثين يقول منبّها إلى ما يستجّره القصر حين الربط بالدلالة الواحدة : " والذي نريد أن ننبه إليه أننا لا نتحدث عن علاقة معيارية بين الصوت والدلالة، ولا عن رمز مطلق للصوت بدلالته، ولا نتحدث عن علاقة مطلقة للبحر أو القافية بالمحتوى الشعري، فقد ثبت تهافت هذه الآراء وبطلانها"[3].

وتعمل المحاكاة الصوتية هنا عن طريق ما يتلائم مع بعض المعاني بواسطة ما لخصائص الحروف وأصواتها وصفاتها للمعاني المعينة التي يتصورها الناقد.

من ذلك تصوير حركة الهبوط والهوي من طرف **زهير بن أبي سلمى** بحسب **النويهي** إذ يقول: " لكن زهيرا لا يصور الحركة فحسب؛ بل يحكيها حكاية صوتية، نلاحظ عنف الفعل "شج" بجيمه المشددة، ونلاحظ تتابع الهاء والياء والواو في قوله " فهي تهوي هوي"يحكي بها انقطاع النفس من الهبوط المفاجئ..."[4].

وحينما يأتي لتحليل بيت الأعشى من معلقته:

هركولة فُنقٌ دُرمٌ مرافقها   كأنّ أخمصها بالشوك منتعل.

---

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق ، ج48/1.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوت للمعاني (دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي)، منشورات الدار الثقافية، ط1، القاهرة– مصر، 1998، ص05.

[4] المصدر نفسه ، ج484/2.

يرى أن الشاعر تأتّى له أن يصور ضخامة صاحبته وامتلاءها عن طريق ما لألفاظ البيت من خصائص؛ وبالتحديد ما للحركات من هيئة ترتبط بنطقها، إذ استعمل الشاعر " ست ضمات متتابعة تضطر شفتيك إلى التكور المتوالي بصورة تحكي ما في جسم هريرة من التكور السمين..."[1].

ويستند النويهي في تفسير بعض الظواهر الصوتية المرتبطة بالأداء بالعملية الفيزيولوجية لنطق الحروف من جهة الجهد المبذول في إخراجها، حيث إن كثرة استعمال الشاعر للحروف التي تستلزم مجهودا كبيرا يتوافق ويرتبط غالبا مع معاني وأفعال معاينة تتطلب جهدا أكبر في إنجازها؛ كالنشاط مقارنة بالهدوء[2].

والدراسة الصوتية والتي يقوم بها علم وظائف الأصوات، والتي تنطلق من الفونيم والمقاطع الأولية الدنيا في التركيب وتربطه بالدلالة لا تستوجب حصانتها المعرفية الدقيقة إذ الواقع يثبت أن الصوت لا معنى له خارج نطاق معنى عبارته، ولا مجال لربط قضايا معنوية به ودراسته في ذلك دراسة مستقلة عن وحدات المضامين التي تكتنفه.

4-المقاطع اللغوية:

ومن الوسائل الأدائية والتي ترتبط كثرتها ببعض القيم الدلالية "المقطع" بمفهومه الحديث، والتي يمكن تصنيفها إلى[3]:

المقطع القصير: وهو كل حرف صامت تحرك بحركة قصيرة.

المقطع الطويل المفتوح: وهو كل حرف صامت تحرك بحركة طويلة، وهي حروف المد الثلاثة.

المقطع الطويل المغلق: وهو كل حرف صامت تحرك بحركة قصيرة ووليه حرف ساكن مثل: لن، كي، يد.

---

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج2/ 837.

[2] ينظرالمصدر نفسه، ج675/2.

[3] حسني عبد الجليل يوسف: التمثيل الصوتي للمعاني، المرجع السابق، ص:16.

المقطع المغرق في الطول: وينقسم إلى: مترادف، ومصمت. المترادف: كل حرف ممدود وليَه ساكن مثل: نور، باب، عيد. أما المصمت: كل حرف متحرك بحركة قصيرة وليه حرفان ساكنان مثل: عبْء، بحر.

وقد ارتبط تصور القدماء للمقاطع بالتفعيلة العروضية فيما يعرف بالحرف الساكن والحرف المتحرك، وهذا ما أدى بهم إلى التسوية بين المقطع الطويل الذي ينتهي بحركة طويلة نحو: ما، والآخر الذي ينتهي بحرف صامت، نحو: قد، " وقد سوى العروضيون بين هذين النوعين من المقطع الطويل، وسموهما باسم واحد هو " السبب الخفيف"، لأنهما يتساويان في كمّهما من التفعيلة العروضية. لكن بينهما في حقيقة الأمر اختلافا موسيقيا جسيما، لا يظهر في الإيقاع العام للبحر العروضي ولكنه ظهر في الإيقاع الداخلي لوحدات الكلمات، كما يظهر في النغم"[1].

ويربط النويهي طبعة هذه المقاطع بما لها من طاقات أدائية تميّز بينها، فالمقطع الطويل " المنتهي بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع النغم وتطريبه، الأمر الذي لا يسمح به النوع الأول المنتهي بحرف ساكن، في حين يسمح هذا النوع الأول بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكن كما لا يسمح به "النوع الثاني"[2]. ممّا يهيئ هذه المقاطع بما تحمله من إمكانات سواء من حيث قصرها أو انفساحها(طولها) لتكون أدوات تساعد الشاعر في تصرفه واختياره للألفاظ المناسبة لطبيعة تجرته، " والشاعر يكثر من أحدهما دون الآخر أو يراوح بينهما حسبما ينسجم مع المعنى الذي يحمله ومع درجة عاطفته ونوع نبرته"[3].

ويجعل النويهي العلاقة مطردة بين كثرة المقاطع ودرجة الحركة التي تعرضها الأبيات، هذه الحركة التي تتراوح بين السرعة والبطء، يقول: " وكذلك كلما استعمل الشاعر مقاطع

[1] محمد النويهي :الشعر الجاهلي،المصدر السابق، ج51/1.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قصيرة كان أكثر حركة وكلّما زاد من المقاطع الطويلة كان أبطأ..."[1].

ويستقصي أنواع المقاطع الطويلة قائلا " المقطع الزائد الطول يتكون من حرف فحركة ممدودة فحرف آخر ساكن، مثل " مال" بتسكين اللام" [2]، وهذا النوع يحصل أن يقع في القافية؛ بل إنه يرد " في القافية فقط ، وتسمى حينئذٍ مقيدة مردفة"[3]، وهناك نوع ثان طويل " يتكون من حرف فحركة قصيرة فحرفين ساكنين، مثل " قلب" بتسكين اللام والباء، ... وهذا النمط الثاني منه لا يرد في الشعر العربي"[4].

وعلى الرغم من رصد النويهي علاقة التفعيلات العروضية بالمقاطع وأنها تحويها؛ لكن في ترتيب كمي يعطيها صفة النظام والوزن[5]، غير أن هذه التفعيلات لا تستوعب في رصدها المقاطع حين النبر أو التنغيم كما يرى حيث يقول: " الإيقاع العروضي يقوم إذن على مجرد ترتيب الطول والقصر، أي الكم، وليس فيه نظام المقاطع المنبورة (أي التي يقع عليها ضغط) والمقاطع غير المنبورة"[6].

إلا أن الملاحِظ لعمل العروضيين يلمح أنهم في تقطيعهم للكلام الشعري ينحون منحى خطيا في التقطيع؛ أي تأخذ الأصوات منحى تسلسليا متواليا في الزمن، وحتى النبر والتنغيم بالمفهوم الحديث يأخذ هذه الصفة[7]. مما جعل اعتبارات الوزن عند العروضيين لا تعبأ بما سوى أصوات الحروف اللغوية، خاصة وأن النبر والتنغيم يرتبطان بدلالات معنوية، لا موسيقية، " فإن كان أساس الإيقاع العروضي لا محل فيه لاختلاف المقاطع في النبر والنغم، فإن هذا الاختلاف له أثره العظيم في الإيقاع الخاص لكل جملة شعرية"[8]، وذلك لأن

---

1 محمد النويهي :الشعر الجاهلي،المصدر السابق، ج60/1.

2 المصدر نفسه، ج52/1.

3 المصدر نفسه، ج53/1.

4 المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

5 المصدر نفسه ، ج53/1.

6 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

7 دوسوسور: علم اللغة العام، المرجع السابق، ص: 89.

8 محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج53/1.

الإيقاع الخاص بكل جملة شعرية هو ما يحدده النبر، ويحدد وظيفتها من خلال الاستفهام، أو الإنكار، أو التوكيد، أو غير ذلك، فمحل وظيفة النبر هو وظيفة علم النحو بالتحديد.

5-كيفية الأداء الفعلي للقراءة الشعرية:

يرد عند النويهي قيمة أخرى انجرت عن فهمه للنبر والنغم بتلك الطريقة؛ ذلك هو الاعتبار الزمني للقراءة من حيث طولها أو قصرها استتباعا واطرادا مع طول المقاطع أو قصرها التي يفترض أن مفهوم النبر والتنغيم يقوم بتلمس قيمتها الموسيقية.

يظهر ذلك حين تمثله لبيتين يظهر فيهما ذلك التمايز في النبر والتنغيم على الرغم من اتحاد بحرهما العروضي (بل إنهما من نفس القصيدة)[1]، يقول النويهي: " والنتيجة هي أن البيت الثاني تستغرق قراءته الشعرية الصحيحة زمنا أطول مما يستغرقه البيت الأول، وإن كان كلاهما على نفس بحر الطويل ذي الكم العروضي الواحد. كما أن إجادتنا لقراءة هذين البيتين ستسمح بظهور لعناصر موسيقية من النبر والتنغيم لا يحسب لها حساب في البحر العروضي، ولكنها ستعطي كلا من البيتين موسيقى مختلفة جدا عمّا للبيت الآخر"[2].

ولئن ارتبط زمن القراءة بطول المقاطع وقصرها (تقيدها) أو طبيعة نبرها وتنغيمها، بحكم أن النغم له الدور الأبرز في تطويل المدة الزمنية[3]، فإن ذلك موقوف فقط على جانب واحد هو الأداء الفعلي المتصل بالنطق الحقيقي لها، حيث يكون نمط وصفها إذ ذاك خطيا زمنيا يعتمد الكم (المدة)، ومن ثم يختلف زمن القراءة من شخص لآخر؛ بل تختلف أداءاتهم للفظ الواحد من حيث بعض صفاته.

والسبيل إذن لتوحيد كل هذه الاختلافات الأدائية (زمن القراءة جزء منها) هو الجانب السمعي الذي يعقب عملية التلفظ، حيث يكتسب اللفظ الواحد على اختلاف أداءاته صورة سمعية واحدة، باعتبار أن كل صوت أو لفظ يستميز بخصائص محددة تعطيه كيانه وهويته

---

[1] محمد النويهي ،المصدر السابق، ج54/1.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ج59/1.

التي تميزه عن غيره. وفي جانب السمع يحدث ربط كل لفظ بتصور معين (مفهوم أو معنى) حيث يتشكل الانطباع الناشئ عن الأصوات المحددة لتصور ما، ويكون نمط هذه الآلية السمعية للتمييز هو تقسيم الانطباع السمعي (الدال)إلى أزمنة متجانسة[1].

فالمقطع المفتوح مثلا عند النويهي يحدث فروقا نغمية ونبرية تنعكس على مدة القراءة وزمنها، غير أنه بفضل ما تتركه الأذن من انطباعات توحدها وتعطيها مظهرا ومثالا واحدا لا يتبدل ولا يتغير، ممّا يجعل عملية القراءة ذاتها شيئا خارجيا وطريقا أولياً في حصول الألفاظ على معانيها، بينما تصور المعاني وتخيلها هو ما يشترك فيه كل القراء؛ وإن اختلفت استجابتهم لما يتخيلون بعد ذلك.

وإذ يركز على كيفية القراءة، ويدعونا في كل مرة إلى قراءة كلمة أو بيت كامل بنبرة معينة يراها الأنسب في قراءة البيت، خاصة ما يخص القراءة التي تعتمد عنده على بيان الإيقاع والنغم[2].

ويجعل كذلك ما يريد بيان ما يقوم به النغم والإيقاع من أداء لهيئة معينة من الحركة وغيرها، غير أنه يعكف كيفية القراءة وطريقتها واستمرارها؛ وكأنه يحدد القراءة ويكيفها بحسب ما يرسم لها من معاني معينة؛ لا أن يجعل كيفية القراءة كالسبب الذي يؤدي حتما؛ إن تحققت شروطه إلى نتيجته المحتومة له[3]، كما يجعل النويهي شرط هذه القراءة لازما للمشاركة العاطفية الحقّة التي يريدها للأبيات[4]، فالمشاركة العاطفية عنده ضرورية لاستبطان مختلف المشاعر التي عاشها الشاعر وكفيلة بإحداث استجابة متميزة للبيت، غير أنه وصل

---

1 دوسوسور :علم اللغة العام، المرجع السابق، ص:26.

2 محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج1/83، 169، 265- 266، 283 ، ج2/ 460 - 461، 500، 795، 826، 831، 861- 862.

3 المصدر نفسه، ج1/ 284 ، 292.

4 المصدر نفسه، ج1/ 336 كمثال لذلك.

به الأمر إلى أن يدعي زيادة الانفعال في مواضع محددة من البيت الشعري، وخفوته في مواضع أخرى من البيت نفسه[1].

ويبرز النويهي الطريقة التي تتمايز بها الألفاظ اللغوية عن بعضها، وذلك بحسبه مقرون بمدى طريقة نطقها ووضوحها السمعي في الأذن، وهذا الأثر المتمايز هو نتيجة ثلاثة عوامل، منها:الشدة، الدرجة، لتألف بذلك النغم، ثم يأتي عامل " الكم" ليعطي الإيقاع المتنوع الذي تجسد في العروض العربي، حيث يرى أن هذا التنوع هو تنوع في الأفكار والانفعالات نفسها، ومن الواجب حينئذ ملاحظة هذه القيم في كل قراءة للشعر[2]. غير أن الاختلاف نفسه واقع في تحديد الانفعالات التي تتمثل بها مثل هذه القراءات.

وإذ يولي لأثر القراءة وكيفيتها دورا مهما؛ بل رئيسيا في توجيه المعاني الشعرية وتكييفها بحسبها، ويتناسى الدكتور ما للجانب النحوي وما يعرف في البلاغة بعلم المعاني الذي يغطي هذا النوع من الدراسة. إلى درجة وصل به الأمر إلى أن يرتهن ما يريد توضيحه بنوع معين من القراءة وفقط، وكثيرا ما يجزم بأن هذه القراءة هي قراءة الشاعر نفسه حين إنتاج قصيدته!.

لكن يبقى ذلك مجرد أداء للألفاظ يختلف من شخص لآخر، وإنما مدار الأمر على الألفاظ اللغوية، وما تحدثه من خيال يحلق بالذهن إلى حقائق يتأثر لها وينفعل لتخيلها، بدليل أن العرب ذاتها كانت تتناشد الأشعار فيما بينها بعد أن تمضي القصيدة وتتقطع عن قائلها إلّا أنها تبقى تلك الروح التي يبثها فيها منشؤها مهما اختلف عليها المتناشدون، وهو ما يبطل أو يحد من فاعلية كيفية القراءة التي يجهد الدكتور في الإشارة إليها كل مرة.

وهكذا يمكن إدراج المعطيات الإبستيمية التي متح منها الدكتور محمد النويهي مفاهيمه والتي أغنى بها تجربته النقدية إلى : منطلقات قديمة وأخرى حديثة توازيها، حيث تتكاملان في النهوض بمهمة واحدة هي تحليل ووصف النص الشعري دراسة جمالية تسبر أغواره وتتلمس ظلال معانيه الخفية.

[1] المصدر نفسه، ج680/2– 683.

[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق ، ج677/2– 679.

كما أن ما بحثه في كتابه، خاصة ما يدخل في أساس الحكاية الصوتية للمضمون الشعري قد أحدث فيه بعض اللمحات الفنية الفذة في تذوق لغة الشعر ونقد عباراته، ورسم طريقة في قراءته وتمعنه، لأن الشعر الجاهلي في نظره يحتاج إلى أسس ومقاييس نقدية من خلالها يمكن الولوج إلى كوامنه وأسراره وخوافيه التي تستعصي على الظهور من غير رؤية واضحة ذات أبعاد محددة بفضلها يتاح التجول في مكامنه بحرية أكبر ودقة أعمق.

وهو ما استطاع بفضله تفسير الكثير من الظواهر واستعاد لها قيما جمالية، قد ارتبطت عند البلاغيين بأحكام تهجينية كالكلمات المتنافرة والثقيلة، حي أعطى لهذه الظواهر قيما أخرى بحسب مكانها من مستويات تحليل النص الشعري، إذ يعدها تجسيدا عضويا للمعنى الذي يتطلبها هو الآخر.

فالنويهي إذ يبرر لكل الهنات التي يراها النقد القديم المتمثل خاصة في البلاغة يجعل ذلك مطّردا لكل ظاهرة يمكن أن تؤخذ على الشعر الجاهلي. ولعل ذلك راجع إلى إعجابه الكبير بهذا الشعر لما بلغه من منزلة فنية رفيعة، ولصدق الشعراء الجاهليين أنفسهم في أدائه. وبالتالي فإن النقد البلاغي بما رآه من هنات في ذلك الشعر قد قصرت مقاييسهم عن ملاحظة ما قد تعنيه تلك الظواهر من انسجام عضوي مع الدلالة المعينة، باعتبار أن ذلك النقد مرحلة تالية لذلك الشعر، وأولئك النقاد قد يجهلون ما يعرفه الشعراء من خفايا.

❖ نظرة النويهي إلى ظواهر المحاكاة الصوتية:

قد لاحظنا كيف ارتبطت المحاكاة الصوتية للمعنى عند اللغويين بالألفاظ وهي مفردة، غير أن هذه الاستراتيجية لقيت مناقشة ومعارضة حتى في اللفظ المفرد نفسه[1]، فضلا عن أن تكون تشمل البيت بكليته، مما يقوي من كونها مفهوما عاما يشمل عدة آليات في اشتغاله:" والسبب الأساسي لذلك هو أن العلاقة بين الصوت والمعنى، ليست علاقة مباشرة؛ بل تخضع لقواعد اللغة، وهذه الأخيرة من التعقيد بحيث لا تجعل أمر استخلاص المعنى من الصوت أمر سهلا"[2].

ويشير النويهي إلى أن للحكاية الصوتية أصولا وإن اقتصرت على الألفاظ المفردة كما تصورها اللغويون منهم ابن جني خاصة، إذ يرى تحليله أشمل مما التفت إليه ابن جني، يقول: " على أن طريقنا في التحليل لا تختلف أساسا عن طريقته، سوى أنه قصر تحليله على ترتيب الحروف في الكلمة الواحدة، ونظرنا نحن في ترتيب الكلمات في الجملة الكاملة والجمل المتتابعة"[3].

ويدرك الدكتور مدى توسيع مبدأ المحاكاة الصوتية على الجمل والأبيات الشعرية، يقول: ".. وأردنا أن ننظر في محاكاة الجمل الكاملة بتعدد كلماتها وترتيب حروفها وحركاتها ومقاطعها، وهو أمر أدق وأكبر تعقيدا"[4]. وكان عزاؤه من هذا التعقيد والمهمة الصعبة في معطيات العلم الحديث الطريف الذي من الممكن تبسيط ذلك فأساس الحكاية الصوتية مهم عنده ، ويجعل له من القيمة ما يغطي أبحاثا أخرى، يقول: " وحتى إننا لنزعم إنها كوسيلة بيانية أكبر أهمية من كل ما درسه البلاغيون من وسائل التشبيه والاستعارة والكناية"[5]، إلا أنها في الحقيقة تتكامل هذه الوسائل في الوظيفة الأدائية وإبلاغها على أتم وجه.

---

[1] فرديناند دوسوسور، علم اللغة العام، المرجع السابق ، ص:91.

[2] نايف خرما : أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، المرجع السابق، ص: 69- 70.

[3] محمد النويهي :الشعر الجاهلي(منهج في دراسته و تقويمه)،منشورات الدار القومية للطباعة و النشر و التوزيع ،(د ط)، القاهرة- مصر، (د ت)، ج75/1.

[4] المصدر نفسه، ج79/1.

[5] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج70/1.

وبهذا التصور تنسحب أحكام النويهي لكل الظواهر التي ناقشها البلاغيون القدماء، إذ ترتبط عنده بقيم دلالية توجهها المحاكاة الصوتية بمعطياتها، مما جعله يعيد النظر في قيمة ما لاحظه البلاغيون من قضايا صوتية كالتورية والجناس والتوشيح...، فهذه الظواهر ارتبطت غاياتها الفنية في علم البديع التقليدي بنظرة " تامة القصور فعدها مجرد تحلية لفظية وزينة سطحية تأتي بعد استيفاء الكلام لأحكام المطابقة كما يقولون"[1].

إلا أن تلك الوسائل – فيما يرى الناقد – عندما تستعمل استعمالا مشروعا "ذلك الذي لا يصطنعها لذاتها بل لما تمكنه من زيادة انسجام أدائه اللفظي مع مضمونه الوجداني "[2]. وهذه القيمة الدلالية مرتبطة بالوظيفة المنوطة بها؛ وهي " وظيفة عضوية حيوية في إرهاف الشكل حتى يكون أكمل حملا للمضمون، وأجود انسجاما مع ظلاله الدقيقة، وأقدر على إثارته في وجدان قارئ الأدب إثارة سليمة صحيحة لا سقم فيها ولا ميوعة ولا تطرف ولا تنطع"[3].

فهي وسائل أدائية أقدر من كل ما عداها في متصرف الشاعر، " بل كانت وسائل ضرورية لا يستغني عنها الأديب في بعض الأحيان إذا كانت شحنته العاطفية زائدة الإرهاف لكي يؤدي انفعاله في تمام نبراته الصادقة وظلاله الدقيقة"[4]، واستعمال هذه الوسائل ليس مقتصرا على الأدب العربي وحده، وإنما تكون في كل أدب راق تشحذ آلياته ووسائله كعناصر دالة، وذات قيمة دلالية كبيرة، ويضرب لذلك مثلا بالشاعر الإنجليزي جيرارد مانلي هوبكنز، هذا الذي " كان مضمونه الدقيق المعقد يتطلب كذلك الأدوات البديعة تطلبا لا مناص منه"[5].

وعلى الرغم من تصعيد النويهي والإشادة بما يراه التفاتات طيبة للبلاغيين في مجال تأدية المعاني عن طريق ما يعرف بالنغم والخصائص الصوتية للألفاظ، إلا أنه في نظره

---

[1] المصدر نفسه، ج17/1.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[5] محمد النويهي ،المصدر السابق ، ج18/1.

"كان في معظمه التفاتا قاصرا لم يكادوا يزيدون فيه على الإشارة إلى الفروق السطحية العامة بين النغم الضخم المتين الجزل، وبين النغم اللين الرقيق العذب"[1].

وهي ملاحظة تشير إلى ربط القدماء مناسبة الألفاظ من حيث بنائها على الموضوع الذي هو بصدد الشاعر[2].

ولنرى أن النقد العربي والتراث اللغوي عموما إشارات إلى هذه الخاصية (المحاكاة الصوتية)، كما ألمح إليها بعض نقاد الشعر العربي ولغويوه، إضافة إلى ما أثبته النويهي من ما للقدماء من ظواهر صوتية تم ربطها بجانبها الدلالي المناسب لها.

فالتقعر عند البلاغيين كظاهرة نصية تسترذل في الكلام المرسل، لارتباطها بألفاظ تمجها مقاييسهم الذوقية واللغوية، والتي من أهمها: التنافر والثقل والخروج عن القياس. إلا أن لهذه الألفاظ ذاتها صفة غير الصفة السلبية التي ترتبط بالكلام العادي، فهي في الشعر لها غايات وأهداف دلالية تناط بهذه الألفاظ. غير أن هذا الصنيع ليس محمودا من كل وجه، وأنه مستطاب كيف وقع، إذ يذم الاستكثار منه، أو أن ينحى في كل التعابير جهته، وإنما المحمود منه ما كان مفرقا على أجزاء أبيات من القصيدة، كما استملحوا أن يقع الكسر في الوزن إذا لم يكثر.

وعلى هذا جرى قول الجاحظ حينما رأى عجب الناس من تقعر أحد اللغويين، حتى لقد رووه وتذاكروا ما وقع منه في كلامه، يقول: " إن كانوا إنما دونوه في الكتب وتذاكروه في المجالس لأنه غريب، فأبيات من شعر العجاج وشعر الطرماح وأشعار هذيل تأتي لهم مع حسن الرصف على أكثر من ذلك "[3]، فالجاحظ قد أعجبه هذا النسيج اللغوي نفسه الذي يضمن لهذه الألفاظ أحقية مكانها ومشروعية وجودها.

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: علي بوملحم، (د ط)، منشورات دار ومكتبة الهلال، الجزائر، 2007، ج1/129،131.

[3] الجاحظ: البيان والتبيين ، المرجع السابق، ج1/300.

وللشعر بذلك طريقة أدائية خاصة ومقدرة فنية يستأثر بها دون باقي الكلام، وهي مقدرته على تصوير المعنى في ظاهر اللفظ حين التعبير عن حقيقة المعنى خاصة[1].

غير أن تعمد هذه الظاهرة والإكثار من هذه الألفاظ كل وقت وحين هو التقعير بعينه، والتشادق من جميع أطرافه، وهو التكلف الذي رأيت الله عز وجل ينهى عنه في كتابه[2].

وبالمثل نجد من يقرر ذلك قديما، فالدكتور حسين عبد الجليل يعلق على استثناء ابن الأثير حينما يتجاوز شروط الفصاحة في الشعر، إذ يرى " أن الغريب الحسن يسوغ استعماله في الشعر، ولا يسوغ في الخطب والمكاتبات، ومعنى ذلك أنه يقرر أن السياق الشعري يتجاوز شروط الفصاحة التي وضعها البلاغيون..."[3].

فطبيعة الشعر غير طبيعية باقي الكلام المنثور، وما يعتد في الأخير لا يصح اعتماده في الشعر، فما قد يكون واجب الحذف في بعض الألفاظ " لأجل التخفيف عن النفس، لأن الألفاظ غير مقصودة في ذاتها، إنما هي لإيصال المعاني إلى النفس"[4]، قد لا يكون إلا في مواضع منها الشعر خاصة. وهي نظرة ودعوة بعض النقاد المحدثين كذلك، فالدراسات الغربية الحديثة تؤكد على محاكاة الرسالة لموضوعها مهما اختلفت الوسائل المكونة لهذه الوسيلة[5].

ومن النقاد العرب المحدثين من يؤكد هذا الأساس، وإن تعددت تسمياته عندهم، فالدكتور محمد مفتاح يسميها" الرمزية الصوتية"[6]. هذا بالإضافة إلى ما يصل إليه الباحثون

---

[1] المرجع نفسه ، ج87/1.

[2] المرجع نفسه ، ج87/1.

[3] حسني عبد الجليل : التمثيل الصوتي للمعاني، المرجع السابق، ص: 73.

[4] ابن البناء المراكشي العددي: الروض المريع في صناعة البديع، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، (د ط)، الرباط – المغرب، 1985، ص:83.

[5] هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترجمة: محمد الولي، منشورات أفريقيا الشرق،(د ط)، بيروت– لبنان، 1999، ص:13.

[6] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، منشورات المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء– المغرب، 1992، ص:36.

حين تطبيقاتهم من قضايا جزئية تتظاهر على أن الدال بمستوياته ينجو بأن ينسجم مع المدلول انسجاما مذهلا[1].

I- تصورات النويهي لمعاني المحاكاة الصوتية:

يرتبط أداء الشعر عند النويهي أداء فنيا بمدى التزام الشاعر بوسائل فنية قادرة على إيصال المعنى ونقله في أبهى حلة لفظية تستوفي المعاني المحتذاة من ورائها بدقة.

وقبل محاولة معرفة الانسجام الحاصل بين هذه المعاني والوسائل الفنية يصعّد الدكتور الدلالات والمعاني للأبيات الشعرية ويحدد جو القصيدة وانفعالاتها، ومن ثم يوقع الأداءات الخاصة بهذه الدلالة.

ولذلك نتساءل عن الكيفية التي تم بمقتضاها رسم المعنى وتحديده بدقة من كل بيت أو مجموعة أبيات في تصور النويهي.

فإذا كان القدماء قد حددوا بدقة الدلالات المخلفة التي ترتبط بالألفاظ المفردة، حيث "دلالة اللفظ على المعنى قيل أنها على ثلاثة أقسام:

- بالمطابقة، وهي دلالة اللفظ بوضعه على جملة المعنى كدلالة لفظ البيت على جملة البيت.
- وبالتضمن، وهي دلالة اللفظ على جزء المسمى كدلالة لفظ البيت على السقف.
- وبالالتزام، وهي دلالة اللفظ لازم المسمى، كدلالة لفظ الحائط على الأساس"[2].

إلا أن الأمر في تحديد معاني جملة تركيب، كبيت شعر أو جملة أبيات تتجاوز ذلك، يبقى مختلفا فيه، بحسب أهداف كل ناقد أو متخصص، وطبيعة وسائله في المعالجة والتناول.

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، سلسلة دراسات أدبية ونقدية، تصدر عن عالم الكتاب، تونس، ع4،(د ت)، ص:9.

[2] ابن البناء المراكشي العددي: الروض المريع، المرجع السابق، ص:75 – 76.

ونظرا لكثرة المداخل في تحليل التراكيب والأبيات الشعرية (نحوي، بلاغي.....) ولتحدد هاته المداخل ووضوح وسائلها، فإن المعاني والدلالات المرتبطة بها متغيرة ومنسجمة مع ما تتيحه آليات تلك الوسائل والمداخل[1]، مما يجعل ضبط المعاني المتصورة أو إعادة تشكيل للمعاني بحسب الوسائل التي ينطلق منها أمرا واجبا في كل دراسة تدخل إلى النص بأدوات معينة.

ويستعين النويهي في تحديد تصوره لمعاني الأبيات الشعرية بالشرح اللغوي للألفاظ، والشروح القديمة، أو الاكتفاء بدلالتها المفهومة منها حاليا إن كانت بسيطة لا تحتاج إلى مثل ذلك.

فكثيرا ما يشرح الألفاظ التي يراها غامضة في هامش الصفحة[2]، أما في سوى ذلك فيورد الشرح في المتن إن أراد معارضة البلاغيين وإبداء آرائهم في اللفظة من حيث فصاحتها، وهو في ذلك يستعين بمعاجم اللغة التي تحدد الدلالات المختلفة للألفاظ، كما يثبت في المتن مرات عدة دلالات الألفاظ المختلفة.

ويستفيد كذلك من الشروح القديمة حين مقابلتها مع بعضها، مع استنباطه بعض الجزئيات التي تكمل الدلالة وتفصلها[3]، وأحيانا يعارض أولئك الشراح وما يعطونه من دلالات تتصل بالألفاظ التي يواجهونها بالأبيات الشعرية[4]، وذلك راجع في رأيه إلى تلك النظرة اللغوية التي تقتصر على ملاحظة البيت مفردا وشرح ألفاظه. ولا يتردد النويهي في إثبات قصور بعض الشروح القديمة وخطئها في المعاني، لافتقادها طريقة المقابلة واستقراء الشروح المختلفة من أجل معرفة بعض الدلالات التي تجل عن الذهن لأول وهلة.[5]

---

[1] دوسوسور: علم اللغة العام، المرجع السابق، ص: 31.

[2] ينظر محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج1/44، 45، 67 ، ج2/664 ، 838 ، 846، 851، 866، 868، 869.

[3] ينظر المصدر نفسه، ج1/113، 122، 169، 185.

[4] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق ، ج1/88 – 89.

[5] المصدر نفسه، ج1/ 218– 219.

أما حين يواجه بدلالات مختلفة للفظ الواحد يختار ما يناسب تصوره للمعنى، ومن ثم تحليله لإيقاعات تلك الألفاظ، وما تعنيه طريقة تركيب حروفها[1].

كما يتكرر هذا الصنيع منه كلما توجهت إحدى الألفاظ بقراءتين تحتملهما في الآن نفسه، فيلجأ النويهي إلى تغليب إحدى القراءتين لمناسبتهما ذلك مع الموضع وما يتطلبه معناه[2]. أو يترك الاحتمالين قائمين متساويين في الترجح[3]، ويترك للقارئ حينها أن يأخذ بأي قراءة شاء.

ويقتصر الدكتور أحيانا على ما تعنيه الألفاظ إن كانت واضحة لا تحتاج إلى إيراد شرح لغوي لها وإن وردت في قصائد جاهلية[4].

أما الأبيات من غير هذه المرحلة، فأغلبها يورد تصوره لمعانيها ضمن تحليله مباشرة، كبيتي أبي الطيب المتنبي[5].

ويوازن النويهي بين الروايات المختلفة للأبيات الشعرية ويقيم الفروض على روايتها، وما هو أمتنها أساسا وأحراها بالتصحيح، ومن ثم إثباتها في التحليل وإفرادها

دون سواها بالشرح[6]. ويسمح لنفسه بأن يعيد ترتيب بعض الأبيات ترتيبا يختلف عمّا وضعها لها الشراح القدماء لما يتراءى له من ملاءمة ذلك أكثر لما بين يديه من أبيات[7].

ويتخذ من أساس الحكاية الصوتية مقياسا ووسيلة في ترجيح رواية على أخرى بفضل بعض الخصائص الصوتية التي تسلس مع المعنى وتنسجم مع الأداء الأمثل له[8].

---

[1] المصدر نفسه، ج1/ 45، 89، 123، 219.

[2] المصدر نفسه، ج1/ 177 – 178.

[3] المصدر نفسه، ج1/ 298.

[4] المصدر نفسه، ج1/ 50.

[5] المصدر نفسه، ج1/51.

[6] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج1/ 247 – 248 ، 256 ، 452.

[7] المصدر نفسه، ج1/ 580.

[8] المصدر نفسه، ج1/365، ج2/487، 770.

ويلتزم **النويهي** في أغلب تحليلاته بإيراد المعنى المفرد أو بالأحرى ما يشكل حدثا واحدا حينما يأتي للتعبير عنه، مما يجعل هذا المعنى الرئيس أو الحدث هو الركيزة الذي ينطلق منه في التحليل كما يكون اختياريا، يختاره من بين دلالات إحدى ألفاظ البيت الشعري، وهو في ذلك إماّ يلتزم بدلالة الألفاظ في تحديد المعنى، وفيه يغلب دلالة لفظ من ألفاظ البيت، ويجعله المعنى الرئيس الذي يهيمن على البيت بدلالته، وإثر ذلك تفسر الوسائل الأدائية في ألفاظ البيت على ضوء هذا المعنى الذي يطابق دلالة ذلك اللفظ المغلب بدلالاته على معاني البيت كله.وأحيانا أخرى لا يلتزم بما تعنيه ألفاظ البيت مباشرة بدلالتها الوضعية أثناء تركيبها وتجاوزها، بل إن هذه المعاني من قبيل الاحتمال والتضمن، ثم هو لا يأتي بمعنى واحد حدث يستخلصه من مجموعها، بل نجده عدة معاني مركبة.

وهذه التصورات حول معاني الأبيات والتي يبنيها بطرق مختلفة تتوحد أساسا في معنى واحد كلي يجمعها، هو صلب عمل الدكتور النقدي كونه يشكل مادة مختلف الوسائل الأدائية.

يتحدث النويهي عن بيت المتنبي:

ولا تحسبن المجد زقا وقينة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر.

ويتوهم فيه أن المعنى الذي يصبو إليه الشاعر؛ " إذ يدعو إلى الفتك وتمزيق اللحم بضربات وطعنات حادة قاسية"[1]، مع عدم دلالة أي لفظ للدعوة التي يدّعيها، أو الفتك أو تمزيق اللحم، ... دون اعتماد – مثلا – في تحليله ما قد تعنيه أدوات النفي والنهي والقصر التي يطفح بها البيت. مما يجعل الوسيلة الأدائية هي التي يكيف من أجلها معناه ويرسمه بحسبها، كما يتأكد هنا أنه " جعل المعنى مركبا وغير ملتزم بما توحي به الألفاظ في ذهن متلقيها.

ويرصد كذلك معنى بيت المتنبي:

[1] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق ، ج51/1.

وتضريب أعناق الملوك وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر المجر.

بكون الشاعر يريد تصوير: " حركات السيف الواسعة الكاسحة التي تمتد فيها الذراع إلى أقصى اليمين وأقصى اليسار لتطيح بأعناق الملوك في كل جهة، و... تصويرا لارتفاع الغبار الأسود العظيم الذي تثيره سنابك الخيل فيتصاعد إلى كبد السماء طبقة فوق طبقة"[1].

فهذا التصور من المعاني المركبة التي يحرص فيها على تفصيل الجمل وقد تتضمنه ألفاظه ويرتبط بها من دلالات، وهي معلومات من الممكن حذفها واستعادتها، ويكون الخروج عن معاني الألفاظ الوضعية إلى تصورات لمعاني أخرى عملية واعية من النويهي ومقصودة في الوقت نفسه، إذ هي ضرورية عنده لتفسير مختلف الوسائل الأدائية أو الظواهر الغالبة؛ بل إنه يجعل فصلا من كتابه يستعرض به أمثالا على تصوره للمعاني وكيفية الاحاطة بها، دون الاقتصار على الدلالة الوضعية للألفاظ ففي جملة بسيطة يستوجب على القارئ أن يسترجع جزئيات كثيرة ترتهنها الألفاظ[2]، بحكم أن الشعراء يوجزون في قولهم الشعري ويضعون اللفظ مواضعه، كما ترجع إلى طبيعة اللغة المشحونة نفسها[3].

إلا أن هذا الإجراء يدخل في عمل القراء، كما لا يستند إلى أسس موضوعية يمكن معها تحديدها والاعتداد بها في مجال النقد الأدبي، فضلا عن تطبيقها على النصوص الشعرية.

ويظهر من عمل **النويهي** محاولته تقريب الشعر وموضوعاته إلى قارئ العصر الحديث، وحمله على معاينة ما عاين الشاعر الجاهلي على الحقيقة، وما عايشه من جماد وغيره، وهذا أقرب إلى المنحى العلمي الذي جعل منه بعض منهجه.

---

[1] المصدر نفسه ، ج1/ 51 -52.

[2] المصدر نفسه، فصل الخيال البصري، ج1/107 - 120.

[3] محمد النويهي، المصدر السابق، ج1/ 116.

وبذلك يقوم الاستظهار على الوسائل الأدائية وفرض كونها تنسجم مع المضمون في تراكيب معينة، عن طريق تصور المعاني التي تحتمله تلك التراكيب، من حيث إجمالها أو تفصيلها.

يظهر ذلك مثلا في التزامه بألفاظ البيت الشعري أول الأمر، حين حديثه عن بيت الأعشى:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاوٍ مشلٌ شلولٌ شلشلٌ شولُ.

يقول: " فالأعشى في بيته هذا يصف الغلام الذي يتبعه إلى بيت الخمار حاملا له ما يحتاج إليه من لحم للشواء و" مزة" وفاكهة وغير ذلك"[1]. ثم يخرج إلى المعاني المتصورة وهي متكثرة بحسب الأداة التي يريد استنطاق إيحاءاتها المختلفة، فكتصور أول يرى النويهي الشاعر " يريد أن يصور نشاط غلامه هذا ومرحه، وخفة حركته وانطلاقه متراقصا وهو يمشي خلفه إلى مجلس اللهو واللذة، والشاعر نفسه في روح عالية من المرح والنشوة، والإقبال على متع الحياة ومسراتها، والانصراف عن أحزانها ومنغصاتها، يريد أن يرى الجانب المضيء منها، ويتجاهل الجانب المظلم"[2]. كما أنه يتصوره " يريد أن يصور هذه المشية المنطلقة المتبخترة المتثنية التي لا يهمها شيء ..."[3].

ويضيف تصورا آخر عن معنى البيت نفسه " والأعشى يريد أيضا أن يحكي ترنح السكارى حين تأخذهم النشوة، ..."[4].ويريد أن يكتفي النويهي فيقول:" ثم يريد أخيرا أن يحكي حديثهم المتلعثم الذي تختلط فيه مخارج الحروف، إذ يجعل الثمل لسانهم ثقيل الحركة كثير التعثر.."[5].

---

[1] المصدر نفسه ، ج67/1.

[2] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج67/1.

[3] المصدر نفسه، ج1/ 67 -68.

[4] المصدر نفسه، ج68/1.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فصفات الثمل وما يصدر عن السكران من أفعال مضطربة وهيئة نطقه، كلها أحداث لم يأت لها ذكر في البيت ولا حتى صورة تنبئ عن وجوده، إذ أن صفة السكر تأتي بعد غشيان الحانوت وإتيانه ومقارعة زق الخمر، والبيت حقيقة في وصف ما قبل هذه المرحلة، ولمّا يدخل الحانوت حتى فكيف بأن يشرب ويثمل ويتكلم ؟!!.

قد لا يعني الناقد من البيت من حيث تصوره لمعناه إلا ما يظن أنه يتوافر على الوسيلة الأدائية التي يمثل لها، فيكتفي مرات بشطر من البيت؛ كقوله عن بيت امرئ القيس:

فلما أجزنا ساحة الحيِّ وانتحى بنا بطن خبث ذي حقاف عقنقل.

يقول محللا: " ولينظر انسجام شطره الثاني بإيقاعه الداخلي المضطرب، وجرسه الغليظ مع الصورة الطبيعية التي يريد تصويرها "[1].

وكثيرا ما يتجزأ البيت عنده إلى جمل، حسّن من تمايزها ما وجده من اختلاف بينها في خصائص وسائلها الأدائية، أي أنه يتصور لكل جملة معاني خاصة بها خصوصية ما تتوافر عليه من وسائل. من ذلك حديثه عن بيت المتنبي:

وتضريب أعناق الملوك وأن ترى لك الهبوات السّود والعسكر المجر.

حيث ترتبط جمل الشطر الأول إضافة إلى جزء من الشطر الثاني؛ حتى قوله " والعسكر المجر" بمعنى واحد يجمعها هو صفة العلو والانفساح، وهو ما يقابل المقاطع المفتوحة التي اكتشف النويهي أنها طغت على تلك العبارة [2]، بينما شكلت جملة " والعسكر المجر" معنى على حياله يخالف الأول في جهات معانيه وخصائص أدواته، إذ الشاعر " يعود بنا من أعلى السماء إلى الأرض الصلبة لنرى عليها هذا الجيش الجرار ونسمع دبيبه الثقيل"[3]. وهي معاني كما تتضح لم يلتزم فيها بدلالة الألفاظ ويفترض أحداثا لم تشر إليه هذه الجملة القصيرة.

---

1 المصدر نفسه، ج46/1.

2 محمد النويهي ، المصدر السابق ،ج51/1.

3 المصدر نفسه ، ج52/1.

ومن عدم التزامه بدلالة الألفاظ الوضعية حين تحيينه لمعاني الأبيات المحللة كذلك، حديثه عن بيت المتنبي:

أصخرةٌ أنا ؟ مالي لا تحركني هذي المُدامُ ولا هذي الأغاريد.

حيث يفترض فيه تقسيما كذلك لجمل البيت، مع ارتباط كل جملة بمعنى محدد، ووسائل معينة، بل بلفظة واحدة هنا حيث يتصور لها معاني هيّأتها له ما توهم فيها من مقاطع، فلفظة " أصخرة ؟ " بالتحديد يتصور لها معاني خاصة بها وحدها، يقول " نجده في أول البيت يستعمل مقطعين مقفلين منتهيين بحرف ساكن ليمثل صيحته الحادة الغاضبة بنفسه"[1].

وكما هو واضح فإن النويهي هنا يجتزئ هذا المعنى من قراءته للجملة كاملة؛ أي إلى أن يحصل معنى الاستفهام، ثم يوقع هذه الاستفادة وهذا الفهم قسرا على تصوره للفظة واحدة " أصخرة"، التي لا تفيد وحدها معنى يستفاد يمكن الوقوف عليه.

فهذا عن لفظة واحدة من البيت، أما ما يتعلق بباقيه، ففي تصوره لمعنى ألفاظه لا يلتزم بدلالاته، بل بما تحتمله وتتضمنه ألفاظه، لأن الشاعر عنده " يصور شجنه ولوعته، ويبلغ أقصى شكواه الحزينة الشجية"[2].

وقد يستفيد النويهي معاني عدة أبيات في رسم صورة لبيت هو تال لتلك الأبيات قبله، دون أن يشير إليها، مما يتصور منه حكر كل تلك المعاني من البيت الذي يشرع في تحليله، كقوله " استمع مثلا إلى بيت عمر بن أبي ربيعة يصف إقباله على ظهر حصانه إلى نسوة يترقبن مجيئه وقد شغفن بحبه"[3]. فقط ارتبطت كل هذه المعاني ببيت واحد لعمر بن أبي ربيعة:

بينما ينعتنني أبصرنني دون قيد الميل يعدو بي الأغر.

---

[1] المصدر نفسه ، ج52/1.

[2] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق ، ج52/1.

[3] المصدر نفسه، ج1/ 57.

كما ارتبطت ظاهرة تصوره للمعنى المحدد بشطر شطر للبيت الواحد، حيث نجد لذلك أمثلة من بينها ما يتصوره عن شطري بيت عمر بن أبي ربيعة السابق، يقول: " فالشطر الأول يصف تلبث النسوة وانتظارهن مجيء عمر"[1]. وإن كان يفترض أحداثا (التلبث، والانتظار)، لا تدل عليها ألفاظ هذا الشطر. أما الشطر الثاني فهو مرتبط كما يظهر بالشطر الأول في معناه، غير أن النويهي يحصر معناه مستقلا يقول " فإذا جئنا إلى الشطر الثاني إذ بعمر مقبل على ظهر حصانه الذي يعدو به"[2].

وهكذا يتبدى توفيق الناقد بين المعاني المتصورة وأداءاتها المختلفة من خلال المعنى الحدث أو الرئيسي، وفرض كونه مفردا معمما أو مجملا من مجموع ألفاظ البيت كما يظهر أنه لم يستطع الخروج من هذه المعاني المفردة في كل تحليل، وأن المعنى الكلي الذي يستخلص من البيت بتصورات معينة، وحين ذاك تتوزع كل إيقاعات الألفاظ وأجراسها أي الوسائل الأدائية في مجملها، لتؤدي وتقوم بذلك المعنى الرئيس الذي يتصوره .

ومن تصوره للمعنى من مجمل ألفاظ البيت، قوله " انظر مثلا في قول الأعشى يصف سمنة محبوبته وضخامة أوراكها وامتلاء ذراعيها بالشحم:

هركولةٌ فُنُقٌ دُرِمٌ مرافقُها" [3].

وإن كان الأعشى هنا لم يذكر صفة السمنة صراحة، وإنما هو من متصورات النويهي، بخاصة وأن السمنة مذمومة في الفتاة وهي من عيوبها.

ثم هو حين التحليل يرسم ويأخذ تصورا واحدا، ويجعله معنى رئيسيا يحلل على ضوئه وهو: الصورة الضخمة لتلك المحبوبة[4]. ليستظهر الأدوات الأدائية التي توحي بتلك الصفة من حيث إيقاعها وهيأتها فالمعنى الرئيسي ضروري لإقامة مثل هذه التحاليل، وهو ما يفرضه **النويهي** تارة فرضا خارجا عن حدود معاني الألفاظ ومدلولاتها .

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

[3] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج48/1.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

ويبتدئ غالبا بتحديد ما تعنيه ألفاظ البيت وأسبابها القريبة، ثم هو للتدليل على وجود وسائل أدائية معينة يتصور معاني تنسجم مع تلك الأدوات، حيث تكون تلك المعاني مفترضة أو غير ملازمة لمعاني الألفاظ الأصلية، أو هو يحدد الفكرة الغالبة على عدة أبيات ليوائمها بالوسيلة المتكررة.

من ذلك حين عرضه لأبيات ثلاثة لتأبط شرا، فهو على الرغم من تحديد معناها المباشر (التزام) يردد مبدأ الفكرة المهيمنة، يقول عنها " ...فلتتذكر أن الفكرة الغالبة على هذه على هذه الأبيات الثلاثة هي كثرة تنقل الممدوح وسرعة تقلبه، في جنبات الصحراء"[1]، كما يكون هذا الإجمال في تصور أبيات عدة بلغت مستوى قصيدة، وذلك حين يريد أن يطرح ما يفترضه من انسجام هذه التصورات بالوسيلة الأدائية كالبحر الشعري مثلا، فحين ربطه بمعاني قصيدة لبشار بن برد يقول: " انظر كيف لاءم هذا البحر بشار بن برد في رائيته الخبيثة:

قد لامني في خليلتي عمر

حين أراد التعبير عن معان خبيثة مثيرة من الخلاعة والتبذل وإغراء الفتاة البريئة والتهكم على ما أصابها من الرعب أفاقت من نزوتها الطائشة والشامتة الحاقدة على أهلها والناس جميعا"[2].

وهناك أمر آخر يتكرر عند الناقد ويدخل في تصوره للمعاني، فكثيرا ما يرتبط لفظ" صورة "، الذي يدل ويجمل معاني كثيرة وبأصناف عدة، كقوله " صورة غنية رائعة حاشدة زاخرة مزدحمة"، كقوله: " هو حقا تنافر ولكن ما أقوى انسجامه مع الصورة المرسومة"[3]، وذلك عندما يحتاج إلى إعادة حديثه عن تلك المعاني، فيأتي بهذه الواسطة والوسيلة لكي تتيح له عدم التكرير، وتكفيه مؤونة الإعادة للمعاني المرتبطة بها، فهي أشبه بوسيلة اختزال عندما تذكر تستعاد كل المعاني المحصلة فيها.

---

[1] المصدر نفسه، ج1/ 45.

[2] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج61/1.

[3] المصدر نفسه، ج45/1.

إلا أنها أحيانا تتخذ صفة سلبية تحيد عن التحليل الموضوعي، أو هي من وسائل تحقيق الانسجام كذلك، إذ قد يستخدمها النويهي حاجزا وغشاء يموه به على قارئه، إذ هو في التحليل يكون أولى به أن يقصد إلى إبراز الوسائل الأدائية التي تستلزمها الدلالات التي يتصورها من ألفاظ البيت، غير أنه هنا باستعماله تعبير " الصورة" لا تجعل منها عنصرا محايدا باعتبارها سوى اختصار وعوض؛ بل يحليها بصفات معينة يبني عليها تحليله. من ذلك أن المعاني الكلية التي يتصورها عن بيت امرئ القيس:

غدائره مستشزراتٌ إلى العلا تظل العقاصُ في مثنًى ومرسلِ.

يقول: " لأنه ينطبق على الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذه الخصلات الكثيرة

الكثيفة الثقيلة التي تتزاحم على رأس محبوبته، وترتفع إلى أعلى ويغيب باقي الشعر الكثيف تحتها من مفتول ظل على انتظامه وغير مفتول انطلق هنا وهناك"[1].

ثم هو لما يستعيض عن هذه المعاني بالصورة، يعطيها دلالات أخرى لم تكن بها، مما يبعدها عن المعاني الأول بمرحلة، كقوله عنها: "... صورة غنية رائعة، حاشدة، زاخرة، مزدحمة..."[2]، فهذه الأوصاف (غنية، رائعة، حاشدة، زاخرة ، مزدحمة) لا تتصل بالمعاني الأول من قريب، وإنما يأتي بها لتناسب ما سيبنى عليها من تحليل، وهو قوله متمما: " إذا أجدنا تصورها واستمعنا "مستشزرات" أدركنا كيف تقتضي هذا التنافر وبدأنا نتلذذ بتعثر لساننا في النطق به"[3].

كما ترتبط الصورة بهذا المعنى بالعموم والغموض تارة، ففي تحليل النويهي لبيت امرئ القيس:

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحى بنا بطنُ خِبتٍ ذي حقافٍ عقنقلِ.

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق ، ج1/ 44 -45.

[2] المصدر نفسه، ج45/1.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يقول: " وليعد القارئ أيضا إلى البيت التالي في معلقته، ولينظر إلى انسجام شطره الثاني بإيقاعه الداخلي المضطرب وجرسه الغليظ مع الصورة الطبيعية التي يريد تصويرها"[1].

فاكتفى هنا بالمفهوم العام الذي ربطه بالصورة دون أن نحصل منه على تحديد جزئي لدقائق هذه الصورة وربطها بالوسائل الأدائية الخاصة به، والمنسجمة مع طبيعة أداءاتها، حتى لقد وردت عبارات عامة، نحو " جرسه الغليظ، عاطفة متموجة، " والتي تثير الذهن أكثر ممّا يجد عنها إقناعا وتحصيل معرفة.

وبذلك أيضا تنحو الصورة بهذا التصور للدلالة على معنى واحد أو حدث رئيسي، كقول النويهي حين حديثه عن لفظ "المتعثكل" الذي ورد في بيت سابق لامرئ القيس: " لا نظن قارئنا يحتاج الآن إلى أن ننبهه إلى انسجامها بحروفها وترتيب مقاطعها مع الصورة الكثيفة المتداخلة التي يريد الشاعر أن يرسمها لهذا الشعر الغزير..." [2].

فصفات (الكثيفة، المتداخلة) يمهد بها للحديث عن " ما في إيقاع هذه الكلمة من اضطراب وفي جرسها من ثقل يحكي كثافة الصورة المؤداة وتموجها" [3]، ثم هل نستطيع فعلا وصف المعنى بالتموج؟ !!

فهذه الصورة إذن قد أجملت المعاني التي غلبها النويهي (التداخل). بل الصورة قد تجمل بتبيين أحيانا، يقول عن بيتين للمتنبي سبق له تحليلهما: " فالبيتان السابقان للمتنبي، اللذان يصوران نظرته في المجد..."[4].

ويظهر من كل هذا أن النويهي يبقى أخذه في تحديد المعاني بدلالات الألفاظ اللغوية، مع أنه اعتبرها وسيلة هي الأخرى، ولعله يقصد أنها أهم هذه الوسائل بما هي مادة المحاكاة الصوتية نفسها، ومن ثم تنتظم قضية المحاكاة الصوتية عنده أيضا المجال البصري للأشياء التي يود الشاعر نقلها إلى سامعه، لأن الشعراء في نظره " يحاولون في شعرهم أن يجعلونا

---

[1] المصدر نفسه، ج46/1.

[2] محمد النويهي ، المصدر السابق ، ج1/ 45.

[3] المصدر نفسه، ج1/ 45.

[4] المصدر نفسه، ج1/ 54.

نبصر الشيء الموصوف وهم يحاولون هذا بالطبع بواسطة الكلمة، فالكلمة أداتهم الوحيدة إلى تحقيق غرضهم الفني"[1]. مما جعله لا يعبأ بالصورة البيانية التي يستعملها الشعراء مهما وردت أنماطها كالتشبيه والاستعارة إلا ما قد تعطيه هذه الأشكال من دلالات مكملة بعد أن يستوفي بحث مظاهر الحكاية الصوتية.[2]

II- المظاهر الأدائية لمعاني الحكاية الصوتية عند النويهي:

سبق أن رأينا الكيفية التي يتصور بها صاحب دراستنا المعاني التي يفترض فيها محاكاة صوتية عن طريق مجمل الوسائل الأدائية، وبان لنا أهمية هذه المعاني المتصورة في عمل الناقد من أجل ربطها بالأدوات المناسبة التي تتنوع هي الأخرى، وتتعدد كيفيات دلالاتها وطرائق اشتغالها، الأمر الذي يحتاج إلى مزيد من البيان والإيضاح فيه، فالمحاكاة الصوتية تتجلى في البيت الشعري وعبارته بالتحديد بمظاهر متعددة، يختلف كل مظهر منها بهيئة دلالته، كما يختلف في نسبة محاكاته للمعنى. وأهم هذه المظاهر بحسب تصنيف مستويات دلالتها:

1- على مستوى الحرف (الإحالة الصوتية إلى الحروف نفسها):

يشيد **النويهي** ببعض الالتفاتات البلاغية التي اعتنت بدور الجانب الصوتي ممثلا في الجناس والسجع والفواصل وما إليها[3] ، غير أنه يرى أن هناك من الوسائل ما أغفل على جلالة قيمته في استعراض مختلف الظلال الدقيقة للمعاني، يقول " ولكن هناك وسائل لم ينتبهوا إليها، ولها وظيفتها العضوية في أداء المضمون لا مجرد تحسين الكلام، منها ترديد الحرف الواحد في كلمتين أو كلمات متتابعة أو متقاربة، ...."[4].

---

[1] المصدر نفسه، ج108/1.

[2] ينظر المصدر نفسه، ص :108.

[3] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج1/ 65.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وهي وسيلة ترتبط بالجانب الدلالي أشد ارتباطاً، إذ أن "... ترديد الحرف الواحد وماله من قيمة تنغيمية ذات وظيفة عضوية في أداء الفكرة والعاطفة"[1].

وتبرز قيمة هذه الوسيلة على أساس من التعميم والتجريد، إذ " .. أن الكلمات قد تشترك في حرف واحد في أوائلها أو أواسطها، وأن هذا الاشتراك له قيمته التنغيمية الجليلة التي تزيد من ربط الأداء بالمضمون الشعري، ..."[2]

أي أن الإحالة إلى الأصوات اللغوية نفسها والتي ترتبط بدلالة ما، ومن ثم فطغيان هذه الحروف ذاتها وتكرارها هو في الوقت نفسه تأكيد لتلك الدلالة المرتبطة بها.

ويتمثل النويهي هذا الاعتبار في تطبيقاته المختلفة؛ ففي تحليله لبيت المتنبي:

ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روّى رمحه غير راحم.

وحيث يتكرر حرف الراء هنا بما يحمله من خواص صوتية يرتبط بمعنى مغلب، يقول:" بل إنك إذا أجدت الإنصات إليه في مواضعه التي تردد فيها وجدته قوي الانطباق على وخزة الرمح الذي يريد الشاعر أن يغرسه بقسوة في جسم عدوه، حتى ليخيل إلينا أن هذا الرمح يزداد إيغالا في الجرح مع كل راء، وكأن الشاعر مع كل راء من الراءات الأربع يدفع دفعة جديدة في اللحم الدّامي زيادة في النكاية والتلذذ بإيلام البشر الذين يكرههم"[3] .

والظاهر أنه يستند على طابع نظري مغرق في التجريد، إذ أن اللغة تكثر في تركيب مفرداتها مجموعات صوتية معينة، كما أن حرف الراء غير مرتبط بدلالة لفظ واحد: هي الوخز بالرمح، وبالتالي فإن اقتران هذه الألفاظ واشتراكها في حرف واحد (روى، رمحه، غير راحم) لا يخولها بأن تشترك في دلالة واحدة هي تلك التي حددها لها **النويهي**. مما يجعل عمل **ابن جني** أكثر تماسكا مقارنة بما وقع له، لأن الحروف وشيوعها يرتبط بدلالة كل لفظ

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج1/ 66.

يحتويها ويعطيها قيمتها الخاصة بها وحدها، بفضل قوة ترميزها ومناسبتها له حتى في أصله الوضعي.

وتغلب على وسيلة الحرف المردد على اعتبار المعنى الذي ترتد إليه وتحمل فيه واحدا، ومن ثم فهناك حروف أقدر من غيرها على التعبير عن ذلك بما لها من خواص صوتية تلائم ما للمعنى المحاكى، ويجعل **النويهي** حروفا مقاربة لتلك الحروف هي الأخرى تكريرا وترديدا لبعض ذلك المعنى.

من ذلك ما رآه في تمثيل الحروف الحلقية وما يقترب منها من مخارج (كالقاف مثلا) فهي " تصور حركة الازدراد الصعبة المرة في الحلق حين تأخذ أحدنا غصة من محاولته كظم انفعاله فيحاول أن يبلع ريقه"[1].

كما رأى أن الحروف المتقاربة المخارج مثل : خ، غ، ع، ق تمثل غرغرة الماء وتدفقه في إحدى القصائد.[2]

ويدرك الناقد ما تثيره قضية ربط حروف معينة بأفعال وصفات محددة هي الأخرى في تطبيقاته، ويحاول الحؤول دون توهم القارئ ارتباط حرف كل مرة بالمعنى الذي يوليه له في بيت معين، ويرى أن كل حرف يتطلب الموضع الخاص به في عبارة كل فكرة ومدى انسجامه مع الحالة العاطفية للشاعر وقت ذاك[3].

فالخصائص الصوتية للحرف الواحد وماله من صفات وجرس حري بتمثيل العديد من الأفكار، مادامت تلك الأفكار على الشدة والتوتر نفسها، والدرجة الواحدة في العمق.

---

[1] المصدر نفسه، ج687/2.

[2] محمد النويهي ، المصدر السابق، ج1/ 135 –136 ، ج1/ 172 – 173.

[3] المصدر نفسه، ج98/1 – 106.

فمثلا " صوت النون حين يتردد في ألفاظ متقاربة يصدر رنينا موسيقيا واضحا ينسجم مع انفعال الشاعر حين تكون له درجة معينة وشدة معينة، كائنا ما كان هذا الانفعال من طرب أو ألم"[1].

ويكثر في هذا المجال أن تنسجم حروف معينة مع الحال الذي تومئ به القصيدة فتصلح رويا لها.[2]

ويقف **النويهي** من أمر الحكاية الصوتية للمعاني على مستوى الألفاظ أو غيرها موقفا وسطا، فيرى " موسيقى الكلمات لا تصدر من مجرد صوتها، بل تصدر كما قلنا وكررنا من اقتران صوتها بمعناها"[3]، فلا سبيل إلى التكهن بدلالة لفظ قبل معرفته معرفة قبلية حقا، حيث تقوم هذه الحكاية على الملاءمة لا على الشبه التام[4].

ويرى الناقد أن السبب في المحاكاة على اختلاف مستوياتها بين اللفظ المفرد أو البيت الشعري كاملا، إنما يرجع إلى ماله علاقة بصدق الشاعر الفني، يقول: " فلا شك أن أصل هذه الوسيلة البلاغية في الشعر، مثل أصلها في ألفاظ اللغة المفردة، جاء عن غير عمد، من مجرد صدق الشاعر وإرهاف حساسيته وقوة تمثله لمعناه وانفعاله بعاطفته حين يحاول التعبير عنهما في أدائه الشعري"[5]، كما يعتبر أن التجارب الذاتية للشاعر والتي تنحو نحو الفردية والخصوصية المطلقة هي ما يعطي للقصيدة حق المشاركة الفنية معها، كما ترتبط بمحاكاة وأداء كبيرين، واستغلال أكبر لأصول النغم والإيقاع[6]، وما ذلك إلا لأصالة التجربة وفرادتها، وهي الذي ينجر عنها طريقته في التعبير والتشكيل والاختيار فتأتي كلها اتفاقا معجبا من غير تكلف، فضلا عما يقوم به الشاعر أحيانا من تجويد لشعره[7].

---

[1] المصدر نفسه، ج1/ 100.

[2] المصدر نفسه، ج1/102.

[3] المصدر نفسه، ج1/103.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج1/ 78.

[6] المصدر نفسه، ج1/ 307.

[7] المصدر نفسه، ج1/ 307، 324، 334، ج2/ 684- 685.

فوسيلة الحرف المردد التي تعجب **النويهي** من عدم ملاحظة البلاغيين لها مع عظم غنائها على الدلالة التي يريدها الشعراء ويتطلبها ذلك الأداء بعينه. إلا أنه فيما أورد لا يخلو من تكلف، إذ يربط معاني معينة متدرجة في الشدة والأثر، ويجعلها ممثلة في حروف متدرجة هي الأخرى بحسب طبيعة تجاورها في المخارج[1].

إذ لا دليل على تقسيم المعاني وتدرجها على تلك الهيئة، إلا على مجرد التصور والحدس والتخمين لا غير، بينما الألفاظ اللغوية محددة بطبيعتها وممكن وصفها وتحديدها، والأحرى بها أن ترتبط بدلالة الألفاظ التي هي جزء منها، لا أن يتكلف ربطها بمعاني هي تصورات عن جملة بكاملها أومن لوازمها التي تشي بها.

يلاحظ **النويهي** في كل مرة يفترض فيها وسيلة الحرف المردد ما يطغى من حروف على تركيب ذلك البيت، ومن ثم يربطه بما يمكن أن يعد دلالة كلية يريد البيت تحقيقها، ففي بيت الأعشى:

تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت كما استعان بريحٍ عشرقٌ زجلُ.

يلاحظ كثرة الحروف المصفرة: س، ز، ص مع ارتباطها بجرس النون والتنوين في ألفاظ هذا البيت، ورأى أن تلك الحروف هي الأنسب والأقدر من غيرها حكاية صوت الحلي، إذ يرن ويوسوس[2].

وكذلك يفعل حينما يعرض لبيتي علقمة بن عبدة، مبتدئا تحليله من الجملة فالبيت ككل بإيقاعه وموسيقاه. غير أنه يستوقف القارئ ما يحاول التدليل عليه وإثباته من أن البيت التالي بالذات:

كأسُ عزيزٍ من الأعناب عتقها لبعض أحيانها حانيةٌ حُوم.

---

[1] المصدر نفسه، ج2/ 800.

[2] محمد النويهي ، المصدر السابق ، ج2/ 830، ج604/2.

يحاول فيه الشاعر أن يحصل لقارئ هذا البيت طعم الخمر ذاتها[1]، ويستظهر لذلك بعرض الحروف المهيمنة على البيت وطبيعة جرسها، حيث يرى أن العين من عزيز، وأعناب، عنقها، بعض، قد جاءت لتمثل مرارة الخمرة[2].

بينما يرُد ورود حرف الحاء من (أحيانها، حانية، حوم) بحكم كونها أخت العين في المخرج الحلقي إلى كونها تمثل حدة تلك الخمر[3].

ويظهر ذلك أن التمثيل الصوتي وهو ما يقابل به اللفظ بين أصوات حروفه ومشابهتها لأصوات الأحداث التي يحيل إليها بدلالته وحين تحققه. أما أن يمثل صوت ما أو حرف من لفظ يقابل به طعما أو يتصور له رائحة ومذاقا، فالمشابهة بينهما غير قائمة أساسا، لعدم توحدهما في الحاسة أو طبيعة المحسوسين.

فاللفظ في المفهوم العلمي تتكون فيه طبيعتان: طبيعة ترتبط ملامستها بالأذّن، والأخرى تتصل بالنطق وكيفية التلفظ[4]، إذ الأمر ألفاظ الطعوم والأذواق أن لها ألفاظ خاصة ومعدودة، وفرض كون الشاعر يريد أن يعرض لدرجاتها لم يقل به أحد قبل النويهي. ثم ما عسى أن يحمل الشاعر إلى هذا المذهب البعيد كما يتوهم النويهي، إن كان يستطيع أن يلخص هذا الطعم في كلمة كقوله " مر " أو " حامض"؟ ثم هو إن أراد ذلك أمكنه أن يشبه بأشياء قد استقرت طعومها؛ كطعم الحنظل المرّ إن أراد وصف المرارة.

2- **على مستوى الألفاظ (التمثل الخطي لألفاظ البيت):**

وفي هذا المظهر ينظر إلى طريقة توزع الكلمات اللغوية كوحدات دالة وكمها العددي في البيت الشعري، وهو بذلك خاص بالشعر العمودي وحده، لأن به نظاما يسمح بهذا التمثل منه أن له مراكز وأساسات وقرارات (كالقافية والعروض والضرب)، ذات اطراد نمطي

---

[1] المصدر نفسه، ج1/ 94.

[2] المصدر نفسه، ج1/ 95، ويحتفظ لحرف العين بمرارته في الروي حين تحليله لبعض القصائد ، ج662/2.

[3] المصدر نفسه، ج1/ 96.

[4] دوسوسور: علم اللغة العام، المرجع السابق، ص: 26.

منتظم، وحيث يراعي في التمثل الخطي العلاقات الكائنة بين الألفاظ اللغوية وما له من غايات فنية، ليس لباقي أنواع الشعر حظ فيها.

ومن ذلك أيضا صعوبة ترجمة الشعر العربي بحكم هذا المبدأ، إذ بذلك يفك نضد هذا الترتيب (التمثل الخطي)، حتى وإن كانت الترجمة صادقة المحاكاة الصوتية، لأن لكل لغة أصواتها وترتيب جملها الخاص الذي يعطي لأبناء تلك اللغة تصور هيئات المعاني التي تنقلها لغتهم بفضل خواصها وكيفية تركيبها.

إن ما يقصد بالتمثيل الخطي يقترب منه ما مثل له الدكتور محمد مفتاح برمزية اللعب بالكلمة[1]. إذ يظهر هو كذلك ما لتوزيع الكلمة على مستوى امتداد البيت الشعري بألفاظه من دلالات، وأظهرُ شكل لذلك يكون في توازي الشطرين يتجلى ذلك في حديثه عن بيت" الشاعر ابن عبدون في قصيدته الرائية:

الدّهر حرب وإن أبدى مسالمة فالبيض والسّود مثل البيض والسمر.

قد لعب بأصوات وألفاظ تعكس لعب القدر بالإنسان، وقد عبّر عن معنى جدي بطريقة لعبية "[2].

والتمثل الخطي من أداءات الشعر الفريدة، وبحثها ما يزال طريفا ثرا يحتاج إلى إبراز وبيان. ومن التطبيقات المهمة في هذا الشأن ما تناوله " محمد بوحمدي في مقالته: (تحليل لغوي أسلوبي لمقطوعة عمرو بن شأس الأسدي)، مقطوعة ميمية مكونة من ستة أبيات وهي من بحر الطويل"[3].

وسنقف عند بيت فقط منها نراه أكثر تمثلا المظهر الأدائي، والبيت هو:

---

[1] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (**إستراتيجية التناص**)، منشورات المركز الثقافي العربي ، ط3، الدار البيضاء- المغرب،1992 ، ص: 39.

[2] محمد مفتاح ، المرجع نفسه، ص:41.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، منشورات دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، الجزائر، (د ت)، ج2/ 150، نقلا عن محمد بوحمدي، تحليل لغوي أسلوبي لمقطوعة عمرو بن شأس ، دراسات سيميائية، 1988، العدد 3، فاس، المغرب، ص: 75- 82.

أرادت عرارًا بالهوان ومن يُرِدْ عرارًا – لعمري– بالهوان فقد ظلمْ.

فبعد أن حلل صاحب المقالة البيت تحليلا لغويا مبديا ما للضمائر من أدوار، يأتي إلى ما تعنيه المفردات كوحدات معاينة في النص، وبما هي مكونات ذات دلالة في كمها وعددها، " ويلاحظ الدارس أن لفظة " الهوان" تتكرر مرتين في البيت الأول، في الصدر وفي العجز، وهذا التكرار تجسيد لغوي للمرارة التي استشعرها الأب من إيذاء ابنه. ولتأكيد إصراره على دفع الهوان والحيلولة دون وقوعه مرة أخرى، استعان بتقنيتين لغويتين :"[1].

أسلوب القسم " لعمري" هو جملة اسمية اعتراضية، ويخلص الدارس إلى أنها تحمل دلالة تعبر عن الإصرار في دفع الهوان.

فهو يؤكد على إرادة الهوان من طرف الزوجة على عرار ويصل إلى موقف الشاعر من ذلك وهو الإصرار على دفع الهوان ، لذلك فهو يضم إليها طريقة ثانية تدخل في صميم التمثل الخطي للألفاظ، حيث " نجد الدارس يبحث عن الوجوه البنائية المتعددة التي يمكنها أن تؤدي القيمة الدلالية للصياغة اللغوية السابقة، ويأتي في آخر المطاف إلى تأويل صيغة الشاعر فيرى أن الشاعر آثر الصورة التعبيرية التي ضمنها نصه لما لها من فرادة وتميز وخصوصية، ولما فيها من ثراء وخصوصية، ذلك أن " لعمري" في البيت تشكل حاجزا يفصل بين لفظتي عرار، الهوان، فورودها بهذا الموقع يوحي بأن الأب ويمثله ضمير المتكلم في "لعمري" يحول دون وقوع الهوان على ابنه عرار. ثم يقارن الدارس هذه الجملة بالجملة السابقة : (أرادت عرارا بالهوان) ليلاحظ أن الهوان فيها يرد ملاصقا لعرار وملازما له ، ولا يفصل بينهما حاجز لغوي"[2].

كما يرتبط بهذه الطريقة طريقة الحذف الكلي لوحدة لغوية معينة، " فيرى أن حذف المفعول به لجواب الشرط " فقد ظلم" يمكن تقديره بهذا الشكل: فقد ظلمني، أو ظلم عشيرته، وتكبر الدائرة حتى تشمل الناس جميعا، فالحذف في هذا السياق نمط من الإفادة وشكل

[1] المرجع نفسه، ج152/2.

[2] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق ، ج2/ 152.

تعبيري متميز، ولو أن الشاعر ذكر المفعول به لأفسد علينا متعة الانطلاق والركض وراء الدلالات الهاربة المنفلتة" [1].

وبالمثل نجد آلية هذا المظهر متجسدة في تحليل **النويهي** نفسه، من خلال ما أشار إليه من علاقة طول الكلمة أو قصرها ومدى انسجامها مع الفكرة والعاطفة، إذ يقول " فإذا بدأنا نلتفت إلى تنويع الشاعر في أبياته وشطوره لهذا الإيقاع الداخلي للكلمات، أدركنا كيف ينسجم هذا التنويع مع تقلب فكرته وعاطفته، سنرى مثلا أن هناك مواضع يأتي فيها بالكلمات الطويلة البطيئة التتابع"[2].

وإيقاع الكلمات يدخل في صلب مفهوم **النويهي** للموسيقى، إلا أن هذا الفهم على وجه الدقة ليس من الموسيقى المحضة، " فالموسيقى الخالصة تتجه إلى إثارة العاطفة مباشرة دون واسطة الأفكار"[3]. كما أن الواقع يثبت " أن ما نسميه في الدراسات اللغوية " الصوت الكلامي" لا وجود له من وجهة نظر علم الطبيعة (الفيزياء) "[4].

والسلسلة التلفظية بهذا المعنى تكوّن الموسيقى، وذلك في حال تهيئ الأصوات فيها لأن تقوم على تركيب في نظام يحصل بينها مشكلة بذلك إيقاعا موحدا، والسلسلة التلفظية نفسها يتم فصل أصواتها وتقطيعها إلى وحدات معينة بمعيار واحد هو استقلال كل وحدة صوتية بدلالة معينة، وهو ما يدعوا إليه النويهي، إذ يوجب على السامع أن " يتقبل كل كلمة كوحدة لغوية مستقلة يجب أن يفهمها..."[5].

فهو هنا يستعيد دلالات الألفاظ المعنوية حينما يتحدث عن إيقاع الكلمات، مما جعله يستعمل لفظ " الكلمة"، وهو إذ يربط الكلمات بالطول والقصر يصلها ببحث البنية الصرفية

---

[1] المصدر نفسه، ج153/2.

[2] المصدر نفسه، ج57/1.

[3] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، منشورات مكتبة النهضة المصرية، ط10، القاهرة– مصر، 1994، ص:29.

[4] محمود السعران : علم اللغة :(مقدمة للقارئ العربي) ، المرجع السابق، ص: 144.

[5] محمد النويهي : المصدر السابق، ج58/1.

لها وكذا جنس إفادتها (اسم، فعل، حرف) وهو بحث دلالي. فأصلية الحروف أو زيادتها يؤثر في طول بعض الكلمات أو قصرها.

وعدد الكلمات إذ ذاك في البيت الشعري مبدأ أساسي في الكشف عن توزيع الكلمات حسب طولها أو قصرها، وهو ما ينسحب على بنية إيقاعها، وهو ما يحاول النويهي عرضه – مثلا – في بيت عمر بن أبي ربيعة التالي:

بينما ينعتنني أبصرنني دون قيد الميل يعدو بي الأغر

يقول : " شطره الأول يتكون من ثلاث كلمات، في حين يتكون شطره الثاني من ست كلمات، وكلا الشطرين مساو تماما للآخر في كم الإيقاع العروضي (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن). لكن لكل من الشطرين إيقاعا داخليا مختلفا جدا"[1].

إلا أن الكلمات ببنيتها لا تعني شيئا في دلالتها على المعاني التي يتصورها **النويهي** للبيت الشعري المضمنة فيه، ما لم تستقص هذه الكلمات في مجال محدد يضبطها ليقارن بينها.

وطريقة توزيع الكلمات يخضع لنظام من التقابل، والبيت إذ يشكل وحدة موسيقية مكتملة بإيقاعها العام الناظم لمفرداتها يساعد على منح خاصية التقابل هاته؛ و ذلك من خلال شطريه المتقابلين وزنا ونظاما. ومن ثم يمكن تعداد الكلمات وكيف اتفقت في كل شطر، حيث أن أكبر عدد من الألفاظ يعطي ألفاظا قصيرة، أما عددها القليل في شطر ما يستلزم طولها، وقد تلخصت هذه الآلية في قوله إضافة إلى ما يعتبره من دور للإيقاع : " والحقيقة الأساسية التي يقوم عليها هذا النوع من التنويع الإيقاعي هي أن البيت أو الشطر إذا تكون من كلمات قليلة طويلة أوهمنا بالبطء، وإذا تكون من كلمات كثيرة قصيرة أوهمنا بالإسراع..."[2].

فهذه الوسيلة تعتمد على التناظر والتقابل، ثم عدد الكلمات في كل شطر منها.

---

[1] المصدر نفسه: ج57/1.

[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق ، ج59/1.

وهذه الظواهر التي يلاحظها الناقد لا تأتي اعتباطا، إذ يفرض أن المعاني المتصورة في كل شطر هي التي تفرض ذلك، وبعبارة أخرى أدق الحدث الرئيسي لكل منهما، إذ هو المقتضي لهذه الظواهر، يقول: " لكن لكل من الشطرين إيقاعا داخليا مختلفا جدا. فلننظر الآن في موافقة كلٍ للصورة الشعرية التي يريد أن يؤديها في كل من الشطرين"[1].

وعلى ضوء هذا المعنى المتصور يعلل لهذه الظواهر، يقول: " فالشطر الأول يصف تلبث النسوة وانتظارهن مجيء عمر، فالحركة فيه بطيئة حتى يشعر القارئ بطول المكوث وفترة الانتظار. فإذا جئنا إلى الشطر الثاني إذا بعمر مقبل على ظهر حصانه الذي يعدو به، فانظر كيف لجأ الشاعر إلى ست كلمات قصيرة سريعة التتابع ليمثل هذه الحركة السريعة التي أعقبت ذلك الانتظار"[2].

فالحدث الأول المتصور للشطر الأول هو التلبث؛ والحركة إذ ذاك بطيئة، ومن ثم اتصل هذا الحدث في أدائه بكلمات طويلة وعدد محدود منها، أما الشطر الثاني فحدثه الموضوع له يكون الإقبال في سرعة، والكلمات التي تنسجم مع هذه الحركة السريعة تكون فيها قصيرة وعددها كثير. وينتهي الدكتور إلى استنباط قيمة لهذا التوظيف يقول: " والخلاصة هي أنه كلما قل عدد الكلمات التي يقرأها في البيت أو الشطر بدا لنا بطيء الحركة، وكلما زاد عددها بدالنا سريعا...."[3].

ومن هنا نرى أن مظهر الأداء هذا لا يأتي من داخل البيت بمعناه، (وإن كان ضروريا للمرحلة الأولى في تصوره المعنى)، ودلالة ألفاظه المحددة، وإنما يكون على كم تلك الكلمات، وتناظر الشطرين مع اختلاف في معنييهما المتصورين.

3- على مستوى الجملة:

---

[1] المصدر نفسه، ج57/1.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ج59/1.

يقسم **النويهي** الأبيات الشعرية إلى وحدات أدنى؛ ممثلة في الجمل، ويدخل في ذلك الاعتبار الدلالي في فصل كل جملة عن الأخرى بالنظر إلى التمام والإفادة.

وهذا الإجراء يدخل في قلب تصوره للمحاكاة الصوتية، الذي يرمي إلى نقل المحاكاة الصوتية من مستوى اللفظة المفردة إلى مستوى أعلى هو الجملة كوحدة مستقلة دالة، مما يجعل محور التشابه بين المستويين هو الاستقلال في الدلالة، إلا أن هناك فروقا واضحة بين هذين المستويين من حيث تمثلاتهما ومدى الأجزاء المتصلة بذلك في كل منهما.

غير أن الدكتور وعلى مستوى الجملة يجعل المقاطع التي تحتويها وطريقة تواليها في الجمل المستقلة منها دعامة بيانه على انسجامها بخصائصها وطولها أو قصرها مع عبارة المعنى التي تتواجد بها. فكل مقطع موكل بتمثيل حركة أو تفصيل للمعنى الذي يتصوره.

فحين يعرض لنا تحليل أبيات **لتأبط شرا**، ويحاول إبراز تجسد المحاكاة الصوتية في البيت الأخير منها:

ويسبق وفد الريح من حيث ينتحي بمنخرقٍ من شده المتدارك

يستهل تحليله أولا بحل البيت إلى جملة المكونة له، إذ هي الوحدات الأدنى التي يستلزم **النويهي** فيها مثل هذه الحكاية الصوتية.

ويرى الجملة الأولى (ويسبق وفد الريح) على كونها تشكل وحدة دلالية تامة، ترتبط عنده بمعاني أخرى يتصور أنها توحي بها، ومن ثم تحليل هذه الجملة على منوالها، ففيها " تصوير فائق مبدع بحروفها وحركاتها، وترتيب مقاطعها وتواليها للحركة التي يصفها الشاعر، والصوت الناشئ من هذه الحركة"[1].

ويشرع الناقد في تقسيم هذه الجملة إلى أربعة أقسام، يكوّن كل قسم منها مقاطع معينة، وهو إذ يفرض المعنى المحاكى فيها يفرض أيضا تقسيمها إلى مقاطع بحسب انتهاء كل قسم منها بمقطع طويل؛ سواء كان مغلقا او مفتوحا:

[1] محمد النويهي، المصدر السابق ، ج82/1.

ويس/ بق وف / د الري /ح.

وتتفاوت هذه الأقسام من حيث عدد مقاطعها وطولها، وتتدرج في التفاوت من قسم لآخر، وهو ما يراه يتساوق من حركة العداء المتزايدة مرحلة بعد مرحلة[1] ".

ويفسر انتهاء القسم الأخير بمقطع واحد قصير (ح) انتهاء هذا العداء من عدوه وبلوغه هدفه الذي كان يقصده قبل أن تبلغ الريح السريعة نفسها، فيقف هذه الوقفة المفاجئة التي يمثلها هذا المقطع القصير المفاجئ (ح).[2]

ويلتفت إلى نغم هذه المقاطع ومدى ملاءمتها لظروف وجزئيات المعنى بتصوره، ويستند في ذلك إلى خصائص كل حرف الصوتية. فالسين الساكنة التي ينتهي بها القسم الأول كما يرى تجسد " الصوت الذي يصدر عن جسم العداء إذ يحتك بالهواء في عدوه السريع"[3].

أما الفاء بحفيفها خاصة وهي ساكنة في القسم الثاني فتصور كم الهواء الذي يعترض جسم العداء " وكلما زادت سرعة الجسم زاد كم الهواء الذي يحركه"[4].

أما الراء بالقسم الثالث بخاصية تكررها إضافة إلى كونها مشددة مع ارتباطها بحركة طويلة تعقبها فبها يستنجز الشاعر شيئين " أولهما أنه يصور قوة انفجار هذه الريح

المنبعثة وشدتها، وثانيهما أنه يصور انطلاقها إلى مدى بعيد في أطراف الصحراء"[5] .

ويستقل حرف الحاء بماله من حفيف بالقسم الأخير، " والشاعر يصور بهذا الحرف الخلقي حدة الريح ، بعد أن صور صفيرها وكتلتها وقوتها وانطلاقها، وتحريكه للحاء بهذه

---

[1] المصدر نفسه، ج1/83.

[2] المصدر نفسه، ج1/ 83 – 84.

[3] المصدر نفسه، ج1/84.

[4] المصدر نفسه، ج1/84.

[5] ا محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج1/ 85.

الكسرة القصيرة يمثل كما قلنا الانتهاء المفاجئ للحركة عند بلوغ آخر الشوط بعد كل ما صور من صفيرها وضخامتها وانفجارها وسرعتها وحدتها "[1].

وإذ يحدد **النويهي** القيم الأدائية لهذه الجملة منطلقا من المعنى الذي تصوره لها فإنه بالمثل يفسر ورود الحاء في ألفاظ بقية البيت، حيث " يلتقط حرف الحاء في قوله " من حيث" وقوله " ينتحي" صوت الحاء في " الريح" ويرجعه ترجيعا يحكي به صدى تلك الريح العاصفة التي أثارها في جملته السابقة، كأن الصحراء لا تزال تتردد جوانبها بآثار تلك الريح"[2].

غير أن هذه الألفاظ خرجت عن التحديد الدلالي للجملة الأولى ولم يشركها في رسم المعنى الذي تصوره لها ويبني عنها تفسيرا يلحق بها، ومن ثم هذه الألفاظ بحروفها ليست ترديدا لما سبق، وإنما لها دلالات أخرى مستأنفة.

ووسيلة الحرف المردد لا يشترط فيها الدكتور تماثل الحرف؛ بل ذلك جائز في ما يناظر ويقارب الحرف في مخرجه، وهو ما جسده حرف الخاء من لفظ " منخرق" وإن كان لهذا اللفظ حكاية لازمة لمعناه مفردا"[3].

وهكذا يتبدّى كيف أن الناقد يعمل جهده في تحديد المعنى المهيمن الذي عليه ينسج مختلف الروابط الدلالية التي تتصل به من قريب أو بعيد، ومن ثم يتأتى له تفسير الأداءات المتنوعة. وإذا كان التحليل لبيان كيفية المحاكاة وطريقتها فإن التركيب له من المقومات الصوتية والأدائية التي تتوشح بدلائل ثرة، ما جعله يحض قارئه على توسع أفق تخيله لتكتمل بذلك القراءة القويمة والأمثل لهذا الشعر[4].

إلّا أنَّ من أكثر مواقفه جرأة ما كان في غمرة إقباله على تحليل الشعر الجاهلي وحبِّه لارتياد أغوار خصائصه وطرقه الفنية في التوصيل الجمالي، وذلك حينما حاول إرساء مبدأ

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ج1/ 86- 87.

[3] المصدر نفسه، ج1/ 87.

[4] محمد النويهي : الشعر الجاهلي ،المصدر السابق ، ج1/85- 86.

أن الشاعر بإمكانه تحويل ما يريد نقله بالألفاظ إلى إشارات تلاحظ في بعض الألفاظ من خلال أجراسها وطبيعة حروفها. فهو حينما يعرض لبيت عبدة ابن علقمة:

كأْسُ عزيزٍ من الأعناب عتّقها لبعض أحيانها حانية حُوم.

يقول: " فتسمعنا ندّعي لك أنّ الشاعر في هذا البيت لا يتحدّث عن الخمر فحسب، بل يذيقك في بيته طعم هذا الخمر! فإن كان في بيته السّابق قد خاطب حاسة السّمع فيك، فهو في بيته هذا يلمس حاسّة الذّوق؛ إن أحسنت قراءة البيت وأحسنت لوكه في فمك"[1].

من صور المحاكاة الصوتية التي يوردها الدكتور ما عنّ له في بيت **أبي ذؤيب الهذلي** في تصوير سقوط الثور لجنبه على الأرض:

فكبا كما يكبو فنيقٌ تارزٌ بالخبت ، إلاّ أنّه هو أبرعُ

إذ يتراءى للنُّويهي أنَّ" الشاعر لا يريد بهذا أن يرسم الصورة فحسب، صورة وقوع جسم ضخم عظيم، بل يريد أيضا أن ينقل الصوت الذي حدث حين سقط الثور على الأرض..."[2]. من أجل ذلك يستعرض من آليات ذلك ما يراه قمينا بنقل هذا الصوت، يقول " وأنت تسمع هذا الصوت جيدا إذا أنصتَّ إلى جرس الحروف وإيقاع المقاطع منذ أوّل البيت إلى أن يبلغ الصوت قمته في كلمته البارعة "بالخبت"، تأمّل في توالي المدات التي ترد في كل كلمة من كلمات الشطر الأوّل فكبا- كما – يكبو – فنيق – تارز، يقود بعضها إلى بعض إلى أن تنتهي بالصدمة المفاجئة في قوله: بالخبت، بمقطعيها المقفلين: بل- خبت، يتلوها المقطع القصير الذي يعطي الصّدى: تِ..."[3].

[1] المصدر نفسه، ج94/1.

[2] المصدر نفسه ،ج773/2.

[3] محمد النويهي، المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

فالمدّات المختلفة تمثل حينئذ ارتفاع الجسم وسُحق بعده عن الأرض. أمّا الكلمة الوحيدة والتي هي مكان السقوط "الخبت" فوقعها القصير والمفاجئ تمثل صوت وقوع الجسم وارتطامه بالأرض[1].

ومن هذا نرى أنَّ الناقد لم يتجاوز الجملة الواحدة إلى البيت كاملا، وتبيين كيف تتآلف جمله التي بها محاكاة بمقاطعها للفكرة التي تحملها الجملة.

III- الانسجام بين مضامين الحكاية الصوتية والوسائل الأدائية:

يستعمل **النويهي** في ما يراه قد حدث فيه حكاية صوتية بالمعنى الأعم بين الالفاظ بإيقاعاتها وبين المعاني التي تشير إليها عدّة تقنيات من أجل تحقيق الألفة والانسجام بينها، ويمكن إجمالها في:

1-خواص الوسائل الأدائية:

كثيرا ما يمنح **النويهي** صفات معينة للوسائل الأدائية، يستند فيها على الهيئة النطقية للكلمة، وكيف أنّ التخلص في إخراج الكلمة من مخارجها حرفاً حرفاً قد يعتاص على لسانه، من منطلق ما يجده من تباعد بين المخرجين وعدم ملاءمة واستعداد اللّسان لنطق الحرف الثاني إلّا بعد مراحل يقطعها بين الحرفين، وتتجسد هذه الظاهرة خاصة في الكلمات الثقيلة، بعكس الحرفين الذين هما من مخرج واحد وبطريق واحدة.

فمن حديثه عن الألفاظ المتنافرة الثقيلة على التأدية النطقية يقول: " إذا أجدنا تصورها

واستمعنا إلى " مستشزرات" أدركنا كيف أنّها تقتضي هذا التنافر وبدأنا نستحليه ونتلذذ بتعثر لساننا في النطق به "[1] .

---

[1] وهو مشهد تكرر تصويره أيضا من قبل عنترة بن شداد في معلقته:

بركت على جنب الرِّداع ، كأنّما بركت على قصب أجش، مهضم

حيث الحكاية الصوتية التي يحتملها ويومئ إليها بالتشبيه غير المقيد.

فهذا عن الهيئة النطقية، وهناك مذهب آخر يعتمد على صفات الكلمة نفسها، فمن حيث هيئة الكلمة المتنافر حروفها مع المعاني المتجسِّدة في ذهنه، يقول : "هو حقًّا تنافر ولكن ما أقوى انسجامه مع الصّورة المرسومة"[2].

والانسجام يحوي معنى النظام والتتابع، لكنّه لا يشرح الكيفية، ويبين لنا أيّ حرف ينسجم ويتتابع مع معنى ما، وإنّما يكتفي بالإيحاء الكلّي للكلمة في تداخلها مع الصورة المعنوية، وتصوُّر شبها بينهما.

فهو وإن كان يركِّز على " ناحية الانسجام الصوتي الدقيق بين الجمل ومحتواها الفكري والعاطفي "[3]، إلا أنّه يقتصر على المعنى الحدث، أي حدثا مفردا؛ لا ما قد يتصوره المرء من معاني مختلفة تشتمل عليه الجملة بمجموع ألفاظها، وهذا التصور العام الذي يؤلف بين أشياء يراها توحي الى بعضها بعضا، أو يتوهم بينهما علاقة شبه من حيث دلالتها ،كما أنه تصور يفتقر الى شرح الطريقة أو الكيفية التي تطرد بها مثل هذه العلاقات؛ أي أنه خاص بالباحث وحده، دون أن يعني لقارئه شيئا يلزم به ويعمل على تقبله، فهو من المسائل الذوقية التي تختلف من شخص لأخر.

ومن هذا المنحى كذلك تصوره لحروف معينة ويهيئها لأن تكون ملائمة بجرسها لحال معينة أو موقف ما، إذ هي مسألة ذوقية شخصية تشكل خطرات أو حدس فني يراه الباحث دون أن يشاركه فيه غيره، لعدم استنادهم إلى أسس علمية واحدة.

ويؤكد **النويهي** من أنّه يجد " انسجاما بين نوع العاطفة و "طعمها" أو ما تتوهم لها من طعم، من حلاوة أو مرارة، من فرحة منطلقة أو حسرة مكبوتة أو غضبة هائجة، أو صراخ ممزق أو عريض أو خذى ذليل "[4]. وهي من أكبر شطحات الخيال عنده، ولحظات التوجس لديه، كما يري المتّبع لهذه الإضرابات بحرف التخيير "أو" عدم دقّته في تحديد المعنى

---

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج1/ 45.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ج05/1 المقدمة.

[4] محمد النويهي، المصدر السابق، ج43/1.

"التوهم"، وهو بذلك يفتح النّص للتأويل والتقبل لكل المعاني التي تطرق ذهن القارئ دون أن تكون هناك حدود لهذا التوهم.

كما يكافئ الناقد بإيراد صفات على الوسائل الأدائية ويقابلها بالصفة نفسها أو ما يقرّبها للصورة المعنوية التي تواجهها، ويراد انسجامها معها؛ كتبريره لورود ألفاظ نافرة في إحدى الأبيات: " لأنّه يتعمد تعمدا أن يأتي بألفاظٍ ضخمة ليصدر الصورة الضخمة "[1].

فالمأخذ الذي يأخذه اللّفظ (الدّال) إلى الأذن هو منحى خطي، ولا سبيل إلى الحديث عن الألفاظ المتداخلة فيه، أو الألفاظ الضخمة، لأن الضخامة هي محسوس العين والحس، ممّا يعني أنّه يتحدّث عن علاقة قد تبدو خفية بين الحواس، وهي ظاهرة تتكرر في كل مرّة يعرض فيها لمقاييس التنافر، ممّا يعنينا أمر بسطها وتبيينها.

فهو يتحدث عن الألفاظ الغليظة[2] كذلك، والغلظة هي معلوم حس اللّمس، وإيرادها صفة للألفاظ من حيث هي أصوات تقرع الأذن، يحيلنا إلى استعماله مجازا أو صورة بيانية مقصودة، حيث التداخل بين مدارك السّمع واللّمس، ويظهر أن هذا الاستعمال مقصود من أجل إحداث مقابلة وتكافئ وانسجام في تحليله.

أي أن ما يجده في نفسه من سماع هذه الألفاظ هو عينه ما يجده من تلمس جسم غليظ جاسٍ، وهو ما يعرف بمقتضى الحال في البلاغة القديمة.

فاللّفظة من هذا النّوع (الغليظة) في إفرادها تتهيأ للإيحاء بمعاني الغلظة بحسب **النويهي**، والمعنى المتصور تتبعه هذه الألفاظ بإيقاعها الخاص عن طريق كيفية ترتيب هذه الألفاظ كذلك، يقول: " بل كان لها في إفرادها وتجميعها وقع غليظ مقصود الغلظة على آذان سامعيها..."[3].

---

[1] المصدر نفسه، ج48/1.

[2] المصدر نفسه، ج48/1.

[3] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج48/1.

وهو أمر مستطرف في التحليل باعتبار ذلك المعنى شبيه بوسيط بين دلالات تلك الألفاظ، ممّا يهيئها لحمل بعض الخواص اللّفظية المتشابهة، متمثلة في الضمّة في أواخرها – مثلا– . فلطالما اعتبرت الألفاظ المتقاربة الحروف متشابهات المعاني ومتقارباتها.

فمن الهيئة النطقية التي ارتبطت معطياتها بما يوحي به، ما يراه من أثر توالي الضمّات في أواخر كل كلمة من شطر بيت الأعشى:

هركولةٌ فُنُقٌ دُرمٌ مرافقها

حيث يقول: " إنّ هذه الضمّات الست ترغمك على أن تمط شفتيك إلى الأمام وتكورهما في تكويرات متعاقبة في هيئة تحكي الصورة الضخمة المتكورة التي يريد الأعشى أن يصورها"[1]. فاستدارة الشفتين كل مرة يحاول فيها نطق الضمة تجعل منها أكثر إيحاءا من الحركات غيرها بما للجسم السمين من انحناءات وتكورات.

كما انسحبت هذه المعطيات من أجل تحقيق الانسجام على المقاطع نفسها، إذ يظهر من تناول النويهي لقيمة هذه المقاطع وتمييزه بينها من حيث وظائفها في الأداء، إذ ينطلق من أن الحرف المتوقف عليه يحمل خاصية تأكيده وتردد صوته في الأذن، وذلك لكونه آخر ما ينقطع الصوت عنده، لذلك بدا له عند وقوفه عند بيت المتنبي:

ولا تحسبنَّ المجد زقًا وقينة فما المجدُ إلاّ السيف والفتكة البكر.

أنّ الشاعر "يكثر من مقاطع النّوع الأوّل المقفلة، ولا يستعمل من النّوع الثاني المنتهي بحركة ممدودة إلَّا مقطعا واحدا في بيته كله، وهو "لا" . والسّبب هو أنَّ المقاطع المنتهية بتأكيد الجرس الصوتي للحرف الساكن أكبر انسجاما مع فكرته وانفعاله..."[2].

[1] المصدر نفسه، ج49/1.

[2] محمد النويهي، المصدر السابق، ج51/1.

فلا يزيد متتبعه على فرض كون هناك انسجاما، ولا يشرح الكيفية التي من الممكن أن تشير بها خواص المقطع الطاغي (المقيّد) من تأكيد وترديد وانقطاع مع المعاني المحتمل فيها مثل تلك الدّلالات.

أمّا المقاطع المفتوحة فلها من الخواص إمكانية ترجيع النّغم وتطريبه[1]، لذلك فالنّويهي عند تحليله للبيت الثاني:

وتضريب أعناق الملوك وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر المجر.

يجده "حتى قوله "العسكر المجر" يكثر من المقاطع المفتوحة المنتهية بحركات ممدودة، فيستعمل منها ستة، لأنها أكبر تمثيلا لما يريد تصويره"[2] من علوٍ وارتفاعٍ للحركات والأجسام المعروضة في البيت.

ثم يواصل تفسير ما وقع من مقاطع مغلقة في آخر البيت، ففي" قوله "والعسكر المجر" ترك المدّات فجأة ولجأ إلى المقاطع المقفلة، لأنّه يعود بنا فجأة من أعلى السّماء إلى الأرض الصلبة لنرى عليها هذا الجيش الجرار ونسمع دبيبه الثقيل "[3].

فالمقطع المقيّد بارتكاز الصوت في حرفه الساكن جراء التوقف عليه، وتأكده في السّمع أوحى له بانسجامه مع معاني مثل: الأرض الصلبة، وسماع الدبيب الثقيل.

والحركة هنا تكون إلى جهة، وتأخذ منحى معينا، فبيت عمر بن أبي ربيعة تتجسد فيه الحركتان، مع أنهما مرتبطان بشطر واحد، هو الشطر الثاني من البيت:

بينما ينعتنني أبصرنني دون قيد الميل يعدو بي الأغر.

يقول: " وأنت تقرأ مقطعي الكلمة ثم تنتقل إلى مقطعي الكلمة التالية فتحس كأنّك تتقدّم خطوة سريعة إلى الأمام مع عدو الحصان "[1].

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ج52/1.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أمّا الحركة الثانية فالمقاطع تتناوب في أداء صفة العلو والتسفل، يقول النويهي: "وكل كلمة بمقطعيها تمثل ارتفاعة وانخفاضة في أرجل الحصان في عدوه، كما تمثل ارتفاعة وانخفاضة في اهتزاز الراكب على ظهره:

دون– قيد ال – ميل– يعدو– بي الـ – أغر"[2].

وبحسب تصوره هنا، المقطع المفتوح يوائم صفة العلو والارتفاع إلى أن يأتي المقطع القصير (المفتوح) فيقع ويهبط ما كان قد ارتفع.

فيظهر بهذا أنّ **النويهي** يتعمّد أن يعطي الوسيلة الأدائية خصائص معينة يجعلها مؤهلة لأن تحمل دلالات المعاني التي تأتي من أجلها، فيحمل أحيانا معاني عدّة في معنى واحد أو يستعمل الصورة البيانية (مقتضى الحال منها)، وما ذلك إلا لإحداث التكافئ والانسجام بين المعاني وأداءاتها.

2- الاستناد إلى المنجز اللّغوي الحديث:

في سبيل تحقيق الانسجام بين مضمون الحكاية الصوتية والوسائل الأدائية المناسبة لها، ولتأكيدها وتثبيتها عند القارئ، ينساق الناقد للتدليل على ما يقول بمجريات قولية يستعملها معاصروه في حياتهم اليومية.

وتظهر أهمية هذه التقنية في المتح من معطيات قد يعرفها القارئ، سيمّا وأنّه بعيد عن بيئة الشعر الجاهلي، ويستعملها في وسطه الاجتماعي الدّارج على لغة غير فصيحة[3].

وهو ما يغتنمه النويهي في كل مرة يحاول فيها التدليل على شرعية تلك الكلمات المتنافرة وعضوية مكانها، وأحقية موقعها من نسيج القصيدة[4]. كقوله حين الحديث عن بعض الكلمات النافرة التي هي من طبيعة المعنى و العاطفة عنده، وموقفه من سذاجة ذلك

---

[1] محمد النويهي ،المصدر السابق ، ج1/57–58.

[2] المصدر نفسه، ج1/58.

[3] المصدر نفسه، ج2/839.

[4] والاستشهاد بمثل هذه المعاني والاستعمالات عند ابن جني كذلك ، ج2 /138.

النّقد البلاغي الذي يزري على الشعراء بسببها، ولكل من اتبعهم من نقّاد ومن أقبل على النّص بتلك النظرة، يقول النويهي: " والسّبيل إلى إقناع متعلمينا بهذه الحقيقة حتى يكفوا عن سخريتهم ونفورهم ويبتدئوا في تذوق هذه التعبيرات والطرب لها هي أن نذكرهم بأننا لا نزال نفعل مثل هذا بألفاظنا الدّارجة إذا اقتضى المعنى المراد"[1].

ومن ثم يورد النويهي ألفاظا مشابهة بهيئتها وثقلها للكلمات النافرة، يقول في موضع استلزمه مثل ذلك : " تأمّل مثلا في لفظنا الدّارج "مفشكل" والفعل "اتفشكل" وقربه من كلمة امرئ القيس "متعثكل" ، واستدع إلى ذاكرتك ألفاظا دارجة أخرى تمثل باضطراب إيقاعها وتنافر حروفها ما يراد من معنى"[2].

وهذا الاستدلال خطوة حميدة في مجال النّقد وتدل على انفتاح النّاقد بأفقه ومعطيات نقده على الواقع، وعلى تبصّره بواقعه اللّغوي، بل هي من صميم الوسائل الحيوية في كلام العرب؛ شعرها ونثرها، وتدخل فيما يسمّى بالصورة البيانية، حيث المثل والتشبيه وغيرهما من تجارب يعرفها المخاطب كما يعرفها المتلقي، فتغنتي بذلك معارف القارئ المتلقي من قبل النّاقد عن طريق ما قد حصله واستفاده سابقا.

وهي وسيلة لاقت استنكارا من طرف بعض النُّقاد، ويرُدُّ النويهي نفسه عنهم، حيث يرى ذلك وجها مشروعا يقترب به النّاقد من التجربة الواقعية، وتحصل المعايشة الكاملة لقربها من التجربة الحياتية اليومية.[3]

فمن سياق الواقع اللّغوي، حينما واجه تعبيرا يتجسد فيه الثقل، يقول: " لا شكَّ أنَّ في قوله " نشز الشرسوف" من التنافر والثقل ما يذكرنا بجملة "خشب السّقف سبع خشبات" التي كان آباؤنا وإخواننا يطلبون إلينا أن ننطق بها عشر مرات حتّى يضحكوا على تعثر لساننا فيها بعد المرة الثالثة أو الرابعة"[4].

---

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج1/ 46.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ج2/ 785.

[4] محمد النويهي، المصدر السابق ، ج46/1.

ولإيضاح انسجام تحليليه وتوفيقه بين المعاني وأداءاتها، وباعتباره يحاول تقريب مفاهيمه من القارئ، يستعمل النويهي ما يعرفه من وقائع لغوية عن الحياة وتجاربها لتأكيد ما يودُّ أن يقنع بها قارئه بدقّة تحليلات منهجه، فيبرر استعمال الشعراء للكلمات التي تبدو بنطقها متنافرة والتي تسقط إلى أنفسنا غليظة، يقول: " وهي نظير ما نستعمله في لغتنا الدّارجة حين نريد أن ننقل نفس المعنى أو معنّى قريبا منه فنقول: منعلط، مرهرط، ملهلط، مجلبظ، ملعلظ،..."[1].

وكذلك يفعل النويهي إذ يريد أن يقنع قارئه باختلاف سرعة القراءة ومدّتها بين أبيات تختلف من حيث عدد ألفاظها وطول بنيتها، وإن اتحدت تلك الأبيات في الإيقاع العام للبحر العروضي، يقول " ترى ذلك جليا حين تشهد طفلا صغيرا يمشي مع أبيه، فهو لكي يصل إلى معّدل سرعة أبيه يضطر إلى أن يسرع بنقل رجليه القصيرتين الضيقتي الخطو،....[بذلك] يتضح لك ما يفعله اللِّسان – أو بالأحرى ما يُخيَّلُ إلينا أنّه يفعله– حين ينتقل بين كلمات طويلة قليلة من ناحية ، وحين ينتقل بين كلمات قصيرة كثيرة من ناحية أخرى "[2].

ولتبرير الشأشأة في بيت **الأعشى**:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاوٍ مشلٌ شلولٌ شلشلٌ شولُ.

يلجأ إلى تلك البذاذة النطقية التي تحدث عن واقع ما يراه، يقول: " فالشين للشأشأة، وإلى هذا الحرف نلجأ حين نريد أن نمثل حديث السكارى (والله يا شي حشن أنا مبشوط منك خالص!) وإليه أيضا يلجأ الإنجليز لنفس الغرض".

كما يعمد النويهي لتوضيح بعض الأساليب أو المعاني وتقريبها إلى الأفهام إلى عرض بعض الأساليب الأجنبية (الإنجليزي منها خاصة) وتعبيرات فيها ليوازي بها ما بين يديه من

[1] المصدر نفسه، ج1/48.

[2] المصدر نفسه، ج1/ 59.

معاني يريد التدليل على وجاهتها وشرعية وجودها[1]. كما يقابل بعضها بالاستعمال الموازي الفصيح للغة وأساليب الشعر العربي الحديث[2].

3- ملابسة المعاني المتصوَّرة للوسائل الأدائية:

يعمد النويهي إلى ملابسة المعاني التي يرسمها عن الأبيات الشعرية بما يحاول أن يقنعنا به من أنَّ المعاني تتطلَّب بعض الأدوات لتأديته على الوجه الأمثل. من ذلك تأكيده على كون بيت المتنبي:

وتضرب أعناق الملوك وأن تُرى لك الهبوات السود والعسكر المجر.

فيه الشاعر " يكثر من المقاطع المفتوحة المنتهية بحركات ممدودة، فيستعمل منها ستة،..."[3]. ثمَّ هو يستعمل في تصوُّره لهذا البيت معاني ودلالات تشي بها ألفاظ البيت، غير أنّ هذه الدّلالات يربطها بألفاظ تحمل المقاطع الطويلة نفسها التي يريد التدليل على تضمن البيت لها، يقول: "...يريد تصويره من حركات السّيف الواسعة الكاسحة التي تمتد فيها الذراع إلى أقصى اليمين وأقصى اليسار لتطيح بأعناق الملوك في كلِّ جهة، ... لارتفاع الغبار الأسود العظيم الذي تثيره سنابك الخيل فيتصاعد إلى كبد السماء..."[4].

فنجد هنا أنّه استعمل كلمات من تصوّره تحمل مقاطع طويلة (حركات، الواسعة، الكاسحة، الذراع، أقصى، اليمين، اليسار، لتطيح، بأعناق، الملوك، لارتفاع، الغبا، العظيم الذي تثيره سنابك ، فيتصاعد إلى كبد السماء)، وما ذلك إلّا لتطويع تحليله وجعله يتوائم مع الأدوات المحتملة في ذلك البيت، ليظهر في الأخير انسجام تحليله مع المعاني المتصوَّرة.

كما تبرز هذه التقنية في ما عالجه من قيم دلالية ترتبط بالتفعيلات والبحور الشعرية، فهو على الرغم من استنكاره لتلك الطريقة القديمة التي لا تأخذ بعين الاعتبار إلّا إلى

---

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي ، المصدر السابق، ج1/258، 288، 320، ج2/521.

[2] المصدر نفسه، ج1/218، 365.

[3] المصدر نفسه، ج1/51.

[4] المصدر نفسه، ج1/ 51- 52.

التفعيلات القاصرة عن أن تنظر في المقاطع وإيقاع الكلمات وما لها من تأثير في اختلاف موسيقى البيت الشعري. إلّا أنّه يلجأ إلى هذه الطريقة ليدلل على مدى انسجام هذا التقطيع مع المعاني التي يتصوّرها، فبعد أن لاحظ مدى علقة المقاطع القصيرة في الإيحاء بالسرعة في بيت عمر بن أبي ربيعة:

بينما ينعتنني أبصرنني دون قيد الميل يعدو بي الأغر.

فالنويهي يستند على النظر إلى الكلمة كوحدة لغوية مستقلة يجب فهمها، وهذا يرغمه على الانتباه إلى وزنها الخاص ويصرفه عن التماس التقطيع العروضي، يقول: " وعمر قد قطع كلماته في الشطر الثاني لا إلى " فاعلاتن فاعلاتن فاعلن" بل إلى:

فعْل– فعْلَن –فعْلَن– فعْ – فعُو.

بتحريك العين الأخيرة وتسكين سائر العينات و بتحريك جميع اللّامات "[1].

غير أن هذا التقطيع – هو الآخر – لا يفي بمتطلبات المقاطع النبرية والنغمية، كما أشار إليه هو نفسه[2].

والذي دعا النويهي حسب ما نرى إلى هذا المذهب هو ما أراده من التأكيد عن طريق التناوب الحاصل من انفتاح حرفي الفاء واللام، وتسكين حرفي العين والنون، في أغلب هذه التفعيلات، وهو ما ينسجم أكثر مع معنى السرعة في حركة الحصان، إذ يقول: "أنصت إذن إلى هذه الضربات السريعة المتلاحقة لكل كلمة قصيرة "[3].

ويزيد هذا الأمر وضوحا حصر هذا التناوب بين الانفتاح والانغلاق في حرفين

فقط، التاء والنون مفردين بالتكرير، يقول: " فإذا كنت تفضّل أن تعبِّر عن هذا بطريقة "التنتنة" فقل إنَّ عمر لم يقطع شطريه بالتقطيع العروضي:

---

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج58/1.

[2] المصدر نفسه، ج56/1.

[3] المصدر نفسه، ج58/1.

تن تتن تن /تن تتن تن/ تن تتن/

بل قطع شطره الأوَّل هذه التقطيعات الثلاث:

تن تتن / تن تن تتن / تن تن تتن /

وقطع شطره الثاني التقطيعات الست:

تن ت/ت نتن /تن ت/ت نتن/ تن /تتن."[1]

فالنويهي يحاول جعل للحكاية الصوتية قيما دلالية ثابتة ومطردة، إلّا أن هذا التعميم والاطراد يبقى مزدحما للمشادات والتجاذبات بين النُّقاد، "ومهما كانت المناقشات حول "الرمزية الصوتية" فإنّ الباحثين لم يضعوا بعد شروطا ضرورية وكافية لحصرها وضبطها، وإنّما تبقى دراستها ذوقية لا نملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها "[2].

إلا أنّ هذا لا يلغي ما قد أوقعه لنا هذا الأساس من نتائج قد تكون حاسمة في ضبط بعض الدّلالات كالمعجم مثلا والرِّواية بما فيها ترتيب الأبيات كذلك، فالنويهي" لا يكتفي في نقد النّص بهذا التحليل الفنِّي الذي يكشف عن العلاقة بين الإيقاع الموسيقي والنغم، والمضمون والعاطفة، ولكنّه يتجاوز ذلك إلى استثماره في تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة من صياغات ومعاني بعض الأبيات الشعرية، وتفسيرها تفسيرا جديدا "[3]، بالإضافة إلى عمله في فهم معاني الأبيات الشعرية والتأويل الذي يشعه في جنباتها من أجل توحيد رؤية واحدة حول المعاني تقابل من خلالها الوسائل الأدائية المناسبة لها.

---

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص:36.

[3] عثمان موافى: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، المرجع السابق، ص: 142.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة المسيلة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

قيم أسس الأداء الشعري في النقد الأدبي عند محمد النويهي

كتابه « الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه » أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

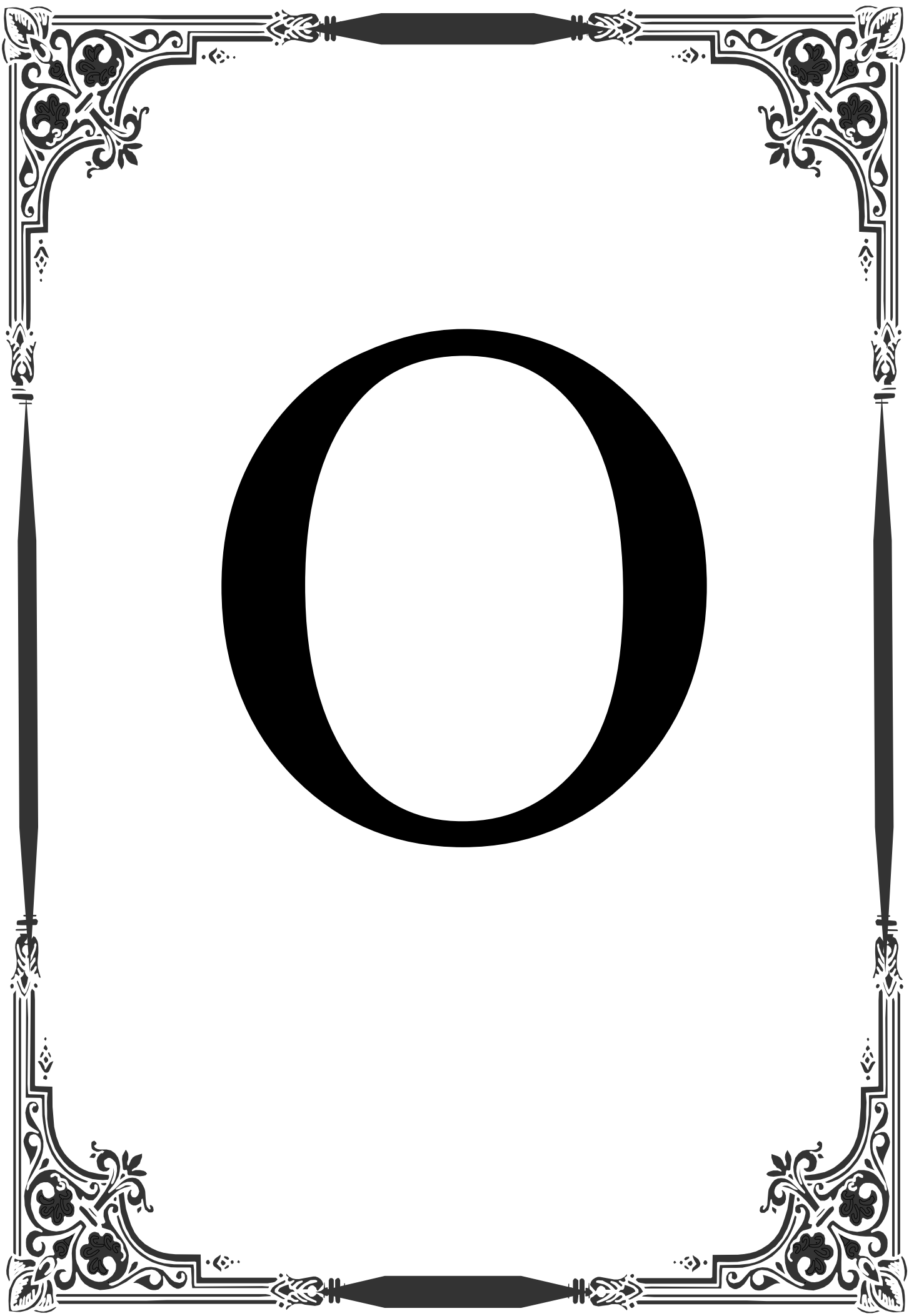
فرع :
- الأدب العربي

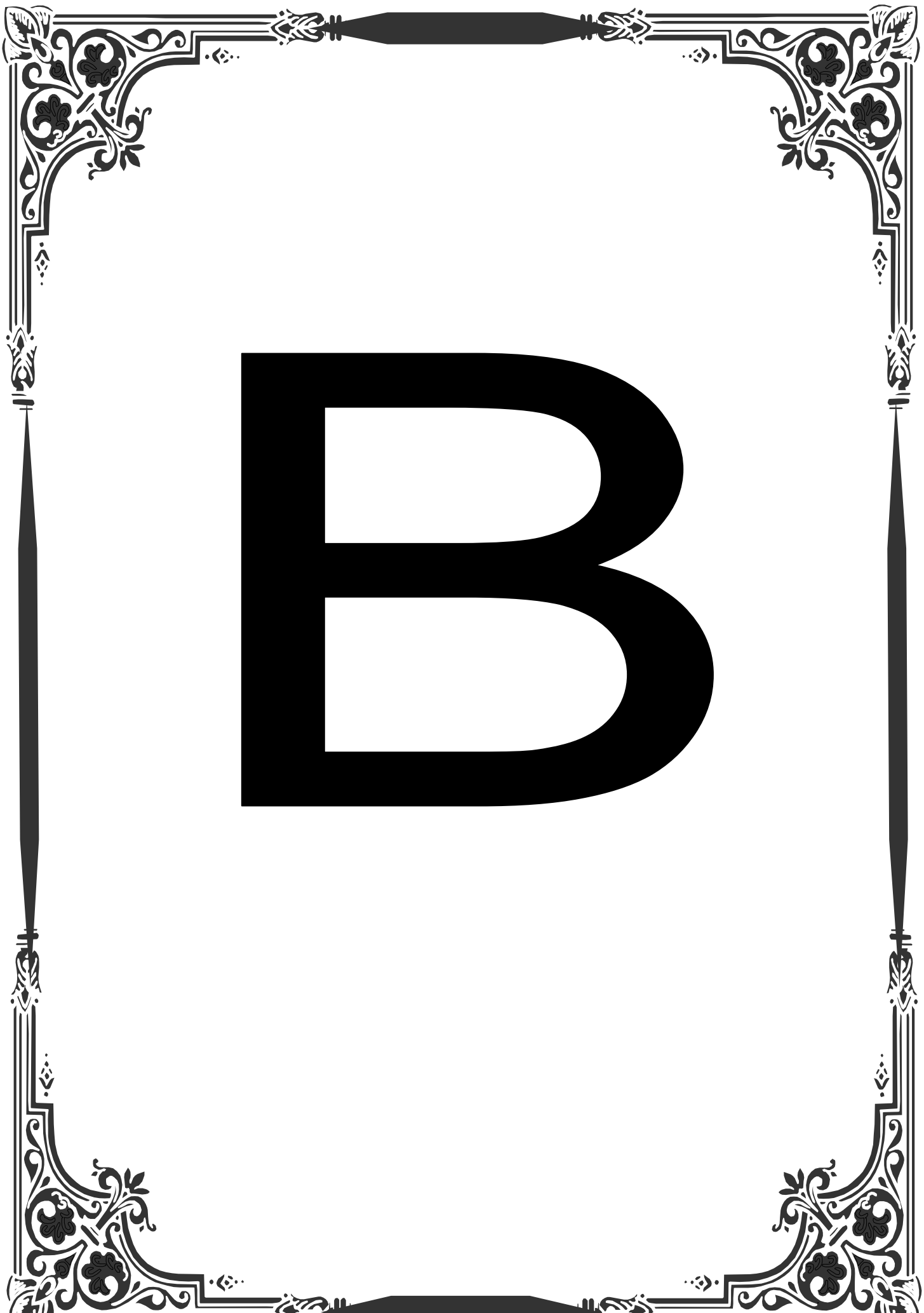
تخصص
- نقد أدبي حديث

إعداد الطالب:
- شبيكة الجمعي

إشراف الأستاذ:
- مقيرش عثمان

السنة الجامعية: 2012- 2013.




B

المشتمل	الصفحة
مقدمــة	أ
مدخل إلى طبيعة نقد النويهي للقصيدة الجاهلية	5
الفصل الأول	
الفصل الأول : المنطلقات الإبستيمية للمحاكاة الصوتية عند محمد النويهي	11
I- المحاكاة الصوتية عند اللّغويين العرب القدماء	12
1- جمع الألفاظ اللغوية ومقارنتها.	12
أ. الاشتقاق الأصغر.	14
ب. الاشتقاق الأكبر	18
ج. تقارب الألفاظ لتقارب مخارج حروفها	22
2- تفسير الألفاظ بحسب حكايتها الصوتية لمعانيها	24
أ. دلالة الحروف الفارقة في الألفاظ المتقاربة	24
ب. دلالة البناء الصوتي للألفاظ	27
ج. التشاكل الصوتي للألفاظ مع حقائق معانيها	28
د. دلالة امتزاج الحروف	30
II- القيم الدلالية لعناصر الموسيقى الشعرية	33
1- إيقاع الكلمة	35
2- البحر العروضي	37
3- القافية والروي	42
4- الحركات الصوتية	43
5- المقاطع اللغوية	45
6- كيفية الأداء الفعلي للقراءة الشعرية	48

الفصل الثاني	
الفصل الثاني : قيم المحاكاة الصوتية في الأداء الشعري عند النويهي	53
❖ نظرة النويهي إلى ظواهر المحاكاة الصوتية	53
I- تصورات النويهي لمعاني المحاكاة الصوتية	57
II- المظاهر الأدائية لمعاني الحكاية الصوتية عند النويهي	69
1- على مستوى الحرف (الإحالة الصوتية إلى الحروف نفسها)	70
2- على مستوى الألفاظ (التمثل الخطي لألفاظ البيت)	75
3- على مستوى الجملة .	80
III- الانسجام بين مضامين الحكاية الصوتية والوسائل الأدائية	84
1- خواص الوسائل الأدائية	84
2- الاستناد إلى المنجز اللّغوي الحديث	89
3- ملابسة المعاني المتصوَّرة للوسائل الأدائية	92
الفصل الثالث	
الفصل الثالث: قيم الصورة البيانية وأثر البناء الفني للقصيدة الجاهلية عند النويهي	96
I- قيم الصورة البيانية	96
1- قيم الصورة البيانية في المعاني الشعرية	96
2- قيم الصورة البيانية في الخطاب النقدي عند النويهي	109
II- قيم البناء الفني في القصيدة الجاهلية	117
- مفهوم العاطفة	130
خاتمة	139
المصادر و المراجع	

كثيرة هي الأحكام التي يصدرها النقاد على الشعر، ولعل أدقها ما ارتبط بالجوانب الفنية والجمالية فيه، وذلك بحكم أهمية تلك الجوانب في العمل الفني نفسه، وهي بذلك تشكل أسسا فنية تتبني عليها مختلف الأعمال الشعرية ولا يند شيء منها أو يخرج عن أطرها في ذلك. غير أن النقاد أنفسهم يختلفون في استجلاء الأسس التي يرونها تحقق تميز الشعراء وتظهر قدرتهم في فن الشعر، كما يختلفون في القيم التي يعطونها لتلك الأسس وما تعنيه ضمن دلالة العمل الشعري بكليته.

وفي هذا الشأن فإن العمل النقدي الذي قام به **محمد النويهي** يمكن ربطه ببعض الأسس الشعرية التي شكلت محاور اجتمعت فيها أحكام النقّاد، كما كانت منطلقا لتصوراتهم النقدية على مختلف انتماءاتهم. ولعل أهمها: **الحكاية الصوتية لمضمون الأبيات الشعرية، والصورة البيانية بمفهومها الحديث، وموضوع وحدة القصيدة وبنائها الفني**، وهي المقترحات نفسها التي أردنا الدخول من خلالها إلى منهج النويهي في نقد الشعر.

ويعود اختيارنا لهذه الأسس الثلاث بالذات إلى كونها ذات طبيعة فنية بالأساس؛ إذ هي مستمدة من بنية الأعمال الشعرية نفسها، ولأنها تؤلف بمجموعها مختلف فصول الكتاب، وتعد سلكا ينتظم آراء الناقد وبشكل دقيق حول القصيدة الجاهلية، والتي " حققت على أيدي هؤلاء الشعراء ومنذ هذا الوقت المبكر صيغة فنية مكتملة اصطلح القدماء على تسميتها ب " القصيدة"، تتألف من حيث الشكل الفني من الأوزان والقوافي والصور الشعرية المصوغة في لغة فنية منضبطة انضباطا كاملاً، كما تتألف من حيث المضمون، من أغراض مختلفة يؤلف الشعراء بينها تأليفا فنيا وفكريا متكاملا..."[1].

ويتم غالبا في النقد الأدبي ربط ظواهر بعينها وبعض الدلالات والقيم التي تنعكس على جانب المعنى؛ حتى ليتصور منه أنها قوانين مطردة وقيم ثابتة لتلك الظواهر، وهو ما ينجر عنه في الكثير من الأحيان أحكام متعسفة وغير مبررة في تناول قضايا وجوانب النص

[1] ينظر إبراهيم محمد عبد الرحمن: الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية) ، منشورات الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجان، ط1، القاهرة – مصر، 2000، ص: 172.

الأدبي. وفي المقابل لذلك فإننا نجد أيضا أن بعض النقاد حينما يقبلون على النص بالدراسة يتوصلون إلى نتائج وظواهر معينة قد تشكل علامات مائزة في إنتاج الشاعر المدروس، غير أنهم يحجمون عن ربط تلك الظواهر بقيم فنية ودلالية معينة ولا يتوصلون من ثم إلى أحكام نقدية ذات قيمة.

مما يعني أن مناقشة القيم المختلفة التي ربطها بهذه الأسس الثلاثة يبرز أصالة العمل النقدي المبذول من قبله، كما يمكن أن نستشف من خلالها مختلف الأفكار والآراء النقدية التي أثارها النقاد؛ قدماء ومحدثين، حول الجوانب المختلفة لهذه الأسس؛ التي وإن ارتبطت بمستويات معينة من البحث إلا أنها تنحو منحى معنويا ودلاليا في وظيفتها.

فلئن اجتمعوا على حدود هذه الأسس وطبيعتها فإنهم اختلفوا في تحديد قيمها إلى ما يكون فاعلا ومحكماً في جودة الشعر المرتبط بها أو رداءته. لذلك ارتأينا معرفة ما تشكله هذه الأسس في نقده، ومعرفة أي منهج نقدي يمكن أن تكون ضمنه في تطبيقه لها.

منذ البداية يعدنا **النويهي**– وذلك من خلال عنوان كتابه – بأنه سيقدم من خلال نثر آرائه حول قصائد جاهلية منهجا في دراسة شعر هذه المرحلة وتقويمه. وقد نتساءل عن مدى اقتراب مفهوم التقويم عنده من مفهوم النقد أو إمكان دخول التقويم ضمن النقد.

يعرض علينا كيف نقترب من القصيدة الجاهلية، أو بالأحرى ما يوجب علينا قراءتها في هذا الوقت باعتبارها تجارب إنسانية مشتركة بعدت عنا تمثلاتها ورموزها، ويكفي بحسبه لمقاربتها أن نستوضح هذه العتبات وهذه الرموز، ومن ثم يركز في منهجه على الجانب العلمي من معرفة أحوال بيئة الشعراء وعنصرهم ومجريات أحداث حياتهم؛ وذلك بالانقطاع إلى مظان الدراسات العلمية في ذلك؛ وإن كان يفضل المعرفة المتحصلة منها مباشرة تتصل بالبيئة الصحراوية ليحدث التجاوب ويتعمق الاتصال والتعاطف بذلك الشعر؛ بل يضع شرط انفتاح النقاد على الحياة بمواقفها وقيمها من أدوات النقد كذلك، لأن الأدب عنده ثمرة هذه العوامل مجتمعة في الحياة، ويؤكد كذلك جدوى هذا الانفتاح والانكباب على الحياة وسبر أغوار النفس الخالصة لفهم دقائق الشعر وأسرار مواقف الشعراء.

وهذه الناحية العلمية في طابعها ضرورية عنده للمشاركة العاطفية، غير أنها بعيدة عن ما نعنيه بكلمة النقد المستبطن لصياغة وبنية العمل الشعري، ومن ثم أغفلنا استعراض وتحليل ما يدخل في هذا الجانب من نقد النويهي إلّا ما عساه أن يكون يحدد رؤيته لماهية الشعر وزوايا تحليله، مكتفين بالجانب الفني في معالجته للقصيدة الجاهلية.

أما الدراسات التي اتجهت إلى معرفة طرائق بناء القصيدة الجاهلية وإلى ما يحقق معمارها الفني الداخلي فيعرض الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أهم الدراسات التي عالجت الشعر الجاهلي ضمن ذلك الجانب، ويصنفها بحسب مجال اهتمامها ومنطلقها المنهجي إلى: مناهج تعتبر للشعر بنيته اللغوية، وأخرى تهتم بالبناء الفني فيه[1].

وما يهمنا هنا في دراستنا هو المنحى الفني الذي نحاه في دراسته لمختلف جوانب القصيدة من حيث صياغتها، والتي تمحورت في أسس ثلاثة ذات طبيعة فنية هي الأخرى، وهو ما يكشف مجال منهج بحثها، وهو المنهج الفني الذي يستميز بكونه " لا يقتصر مجاله على تفسير بعض ظواهر النص الأدبي تفسيرا كليا، والكشف عن قيمه الفنية والجمالية"[2].

وتتميز طريقته في اشتغاله على النص الشعري، إذ هو لا يسعى إلى إعطاء أحكام نقدية على العمل الأدبي، بقدر ما يحلل تشكل البنية الشعرية لتلك النصوص، ويصف مكامن روعتها التعبيرية التي يراها من زاوية نظره، والتي تختلف من محلل لآخر بحسب ذوق الناقد وثقافته، ومدى تمرسه بالنصوص الشعرية.

والدراسات المثمرة للشعر الجاهلي يراها الناقد في التي تنطلق من كم هائل من النصوص الشعرية التي تتيح بعد ذلك استخلاص النتائج واعتبار القيم والمبادئ منها، وهو ما يراه متأصلا في أعمال الغربيين وكان نتيجته نظريات صادقة عن شعرهم. وأن نقادنا تتعلق جهودهم في المستوى النظري المحض غير المستند إلى عينات تعضدها وتعمقها مما

---

[1] إبراهيم محمد عبد الرحمان: الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية) ، المرجع السابق ، ص: 135- 168.

[2] عثمان موافى: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، منشورات دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع،(د ط)، الإسكندرية- مصر، 2008، ص: 107.

يكّثر ويؤجج الخلاف بينهم. وهو الأمر الذي دعاه إلى أن يستخلص من الشعر الجاهلي نفسه ومقاييسه النقدية، ويعالجه على مستوى ظروفه الحضارية والفنية؛ وكعينة لذلك الشعر في كتابه الذي تناولناه بالدراسة " يقتصر على نماذج قليلة جدا من هذا التراث الفني، لا تزيد على تسع قصائد، ست منها من كتاب المفضليات، واثنتان من ديوان زهير بن أبي سلمى، وواحدة من المعلقات العشر، بالإضافة إلى مقطوعات وأبيات مفردة أخرى قليلة"[1].

وإذ يسير **النويهي** في النص الجاهلي هذه السيرة محللا لأبياته الشعرية تحليلا يغوص إلى جماليات الكلمة والأداءات المختلفة للجمل الشعرية، مما هيأه عند بعضهم أن يكون من رواد دارسي الشعر الجاهلي دراسة فنية، ويصطلح على منهجه إذ ذاك بالمنهج الفني، يقول عثمان موافى :" والواقع أن دراسته للنص الجاهلي على النحو الذي رأينا تعد من الدراسات النقدية الرائدة في تطبيق المنهج الفني على النص الشعري.

وواضح أن النويهي قد أفاد في هذه الدراسة من جهود بعض اللغويين العرب الأقدمين، في دراسة الأصوات اللغوية ودلالاتها.

كما أفاد كذلك من جهود اللغويين المحدثين كذلك في هذا المجال، وبعض النقاد الغربيين المحدثين مثل إليوت ومدرسته،...."[2].

كما أن هذه الريادة أكدتها كمية الدراسة بواسطة هذا المنهج للقصائد الجاهلية، واتساعه في حيز التطبيق والمعالجة كلما أشار إلى ظاهرة ما، مما جعله عند بعضهم يغطي حيزا مهما في الدراسات النقدية التي تعتمد المنهج الفني، يقول عثمان موافى: " وأما أكثر تلامذة طه حسين توسعا في تطبيق هذا المنهج في ضوء قواعد ومقاييس النقد الغربي الحديث، فهو

---

[1] محمد النويهي :الشعر الجاهلي(منهج في دراسته وتقويمه)، منشورات الدار القومية للطباعة والنشر،(د ط) القاهرة-مصر، (د ت)، ج26/1.

[2] عثمان موافى: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية ،المرجع السابق، ص: 145.

محمد النويهي، وذلك في بعض موضوعات كتابه ((منهج في دراسة الشعر الجاهلي وتقويمه))، الذي نحا في تحليل ونقد نصوصها منحى فنيا، شبيها بمنحى النقاد الغربيين في ذلك وخاصة إليوت ومدرسته الفنية،..." [1].

وإذ تركز المناهج البحثية الجادة على الجمل البسيطة من المبادئ والمفاهيم بما هي أوليات للعلم، ومن ثم الانطلاق منها والاستفاضة في التفصيل من خلالها، وهو ما يعول عليه ويجعل عليه اعتماده في إقناع قارئه، وذلك حين يؤكد " أن ما قدمناه به كل فصل من شرح عام لا يخرج عن أحد اثنين، إما حقيقة بديهية من حقائق الفن والأدب [...]، وإما حكم محدد استخرجناه من نصوص الشعر الجاهلي نفسه"[2].

ومن هذا نخلص إلى أن النويهي يدور عمله النقدي في ثلاثة أسس شعرية وينطلق منها تحليله ومظاهرها المختلفة، غير أن قيمها هو ما يلخص ويبرز عمل الناقد الخاص وهو ما سنعالجه في فصول قادمة عنده بالتحديد، كما أن تحليله بهذا الشكل يجعل عمله النقدي يصب في منحى المنهج الفني.

[1] عثمان موافى: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية ،المرجع السابق ، ص: 142.

[2] محمد النويهي : الشعر الجاهلي،المصدر السابق، ج26/1.

مقدمة:

يحاول النقد منذ أقدم عصوره تذوق النص الشعري وذلك من خلال ممارساته الدائمة عليه منذ ظهوره وحتى ذيوعه وانتشاره بين قرائه ومتداوليه، وتم بهذا الفعل إنتاج أحكام ومفاهيم عن النص المدروس، أصبحت أسسا ومعايير شعرية لا يخلو منها شعر شاعر، وغدت تلك الأسس كالتواترات الشعرية التي يتم بمقتضاها تقييم العمل الشعري، باعتبار حضورها في بنية العمل الفني كما يوليها النقاد أهمية وقيمة في العملية النقدية، كل بحسب توجهه ونظرته إلى الشعر.

ولعل الشعر الجاهلي بما بلغه من مستوى فني رفيع وباعتباره الشكل المحتذى لفترة طويلة يمتد أثرها إلى عصرنا الحاضر، استهوى النقاد لاكتشاف عوالمه الفنية والعلمية، وسارت في ذلك عدة مناهج في تطبيق أدواتها وإجراءاتها عليه. غير أن أقلها تداولا ما يخص الجانب الفني منه وما يمس خصوصية تركيب بنائه، تلك المناحي التي يهتم لها المنهج الفني الذي يساير النص في طبيعته الفنية هو الآخر.

ولئن اتفق نقاد الأدب على أن النص الشعري يحوي طاقات تعبيرية هائلة تتوزعها عدة وسائل وأسس خاصة؛ لعل أبرزها بحسب تتبعها عند النويهي: الحكاية الصوتية، والصورة البيانية، ووحدة القصيدة وبناؤها الفني، وربما وجدت في الخطاب النقدي كذلك بشكل متفاوت بينها. فقد اختلفوا في قيم أسس البناء الشعري وجدواها في ذلك الأداء، وبالتالي اختلفت الأحكام النقدية التي تنجر عنها، فما هي الأسس التي ركز عليها النويهي في نقده ؟ وما قيمها عنده ؟ وما أبعادها في الخطاب النقدي لديه عموما ؟ وما مدى أصالة عمله النقدي ؟

ومن خلال تساؤلاتنا هاته حاولنا تحديد موضوع دراستنا بناء على الإشكالية المطروحة، حيث كان اختيارنا لهذا الموضوع الموسوم بـ" قيم أسس الأداء الشعري في النقد الأدبي عند محمد النويهي، كتابه (الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه) أنموذجا". وفيه نتناول القيم الدلالية التي يطبق النويهي على إعطائها لتلك الأسس وكيفية تعامله معها في تحليله للقصيدة، وما يثريه من خلال نقاشه للقيم المختلفة التي أعطاها النقاد لها أيضا.

وقد دفعنا إلى هذا الموضوع بالتحديد رغبة البحث في الأسس الشعرية التي يدخل إطار معالجتها ضمن المنهج الفني الذي تقل دراسة الشعر الجاهلي من خلاله، كما أنها تتصل بمعرفة أسس الشعر الجاهلي الفنية التي تكفل رصد واستيضاح التطورات الفنية المهمة التي مست الشعر عبر الزمن، واتصال ذلك بالشعر الجاهلي الذي مهما بذلت الدراسات فيه تبقى

قليلة لما تعنيه لغته وتركيبه للعربية، ومن ثم للغة القرآن الكريم، كما تعود بعض الدوافع إلى الميول الشخصية للشعر دون أشكال أخرى.

أما عن أسباب اختيار مدونة محمد النويهي النقدية فلأنها تشتغل على الشعر الجاهلي ذي الخصوصية الفنية، كما أن صاحبها من المحدثين الذين أثروا على المكتبة العربية بالعديد من الدراسات، وكونه أحد أبرز تلاميذ طه حسين المتأثرين به، وإنه من خلال طرحنا للإشكال السابق لعمل النويهي، ومن خلال دراستنا لكتابه (الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه) تولد لدينا حدس نقدي في اعتقادنا أن العمل يشوبه نوع من النقص من جوانب عدة، منها: تصوره القاصر للمعاني الشعرية، وإغفاله لبعض الأسس الفنية كالصورة البيانية وقضايا تخص وحدة القصيدة على الرغم من طفوحها على الشعر الجاهلي وتأكيد النقاد على حضورها فيه.

وقد بحثنا لنجد بعض الدراسات المتناولة للموضوع من زوايا متعددة، ولعل أبرزها كتاب: (التمثيل الصوتي للمعاني: دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي) لحسني عبد الجليل، وكذلك (دراسات في فقه اللغة) لصبحي صالح، و (دلالة الألفاظ) لإبراهيم أنيس.

إلا أن هذه الدراسات تحتاج إلى تكميل وإضافة من أجل شرح الكيفية التي تشتغل بها هذه الأسس في القصيدة كاملة، غير أن هذا لا يلغي اعتمادنا على هذه المراجع السابقة، كما اعتمدنا غيرها بحسب ما تطلبه الموضوع فعدنا إلى بحوث القدماء ككتاب (الخصائص) لابن جني و(المزهر) للسيوطي، وكتاب (أسرار البلاغة) للجرجاني، التي أفدت منها في معالجة الموضوع وإثرائه، كما اعتمدت على بعض الكتب المترجمة ككتاب (علم اللغة العام) لدوسوسور في المعطيات التي يطرحها لدراسة مختلف الظواهر اللغوية.

واستطعنا أن نقسم موضوعنا بحسب الدراسة إلى ثلاثة فصول ومدخل، هذا الأخير تناولنا فيه طبيعة المنهج والأسس التي سيتناولها البحث بالدراسة عبر فصوله.

أما الفصل الأول فجعلته لاستعراض المنطلقات الأساسية التي استند عليها النويهي في ملاحظته لأساس الحكاية الصوتية.

أما الفصل الثاني فتناولنا فيه الإجراءات التطبيقية من خلال تطبيق النويهي للحكاية الصوتية وتحديد أهم مظاهرها في العبارة الشعرية وما يخص تصوره لمعانيها، ومعالجة الطريقة التي بها يحقق الانسجام بينما يدلل عليه من وجود الوسائل الأدائية فيها.

أما الفصل الثالث فيمكن اعتباره تعقبا للنويهي وللأسس التي ركز عليها على حساب أخرى في دراسته، حيث أبنا كيفية تصوره لوظيفة الصورة البيانية في نقل معاني الشاعر وما قرره النقاد

في ذلك، كما أشرنا من خلاله إلى قيمة الصورة في تقبل وتلقي التراث النقدي المعتمد عليها، وتناولنا فيه كذلك قيمة الأساس الثالث: وحدة القصيدة وترابطها الفني، والذي لا يخلو من إشارات النقاد إليه، وأثر دور العاطفة في هذه الوحدة.

وطبيعي بناء على ما سبق أن نعتمد كمنهج للبحث الوصف والتحليل لمناسبتهما طبيعة البحث وطريقتهما المرنة في المعالجة والتناول.

وقد اعترضتنا في سبيل هذا البحث صعوبات وعقبات منها: جدة البحث وقلة الدراسات التي تهتم ببيان المنهج الفني وتحديد كيفية اشتغاله على النص الشعري، كما شق علينا تتبع المناحي الفنية في نقد النويهي بحكم أنه كان ينثر آراءه نثرا دون أن يطبعها ببحث نظري يتميز عن التطبيق فاستفرغنا جهدنا في وصف عمله النقدي وتبيينه بدقة وحصره في خطوات معينة وإيجاد خطة تنتظم منهجه، كما زاد من هذه الصعوبة حجم الكتاب الكبير ومزجه بين مناهج مختلفة انتخبنا منها ما عالجه معالجة فنية لتلك الأسس الشعرية فقط، كما استوقفنا تتبع منهج ابن جني في رد أصول الكلمات إلى ما يشبه الحكاية الصوتية للحروف.

إلا أنه وبفضل ما استرشدنا به من توجيهات المشرف وما تكرم به من إسداء ملاحظاته خرج البحث على ما هو عليه فجزاه الله عنا خير الجزاء وأوفاه، كما حدانا من أجل استكمال هذا البحث والوقوف على ختامه الرغبة الصادقة في إثارة مكامن لغتنا العزيزة وأساليبها مرتجين التوفيق وقصد السبيل منه سبحانه وتعالى.

ملحق ملخص البحث:

أ- بالعربية

يستعرض هذا البحث مجموعة من الأفكار النقدية التي تتعلق بوسائل أداء ونقل المعاني الشعرية، وذلك من خلال تتبعها أو تعقبها على النويهي في تحليله للشعر الجاهلي، حيث تتمحور هذه الوسائل في ثلاث أسس فنية تكمن في كل عمل شعري وتمثل فيه قيما دلالية كبيرة، كما ينبني على هذه الأسس نقد النقاد خاصة ما ارتبط منها بالمنهج الفني.

غير أن لكل أساس منها طريقة في العمل والاشتغال على الدلالة وأثرها في تنويع المعنى، ويكون عمل الناقد فيها من خلال استجلائها وبيان مظاهرها وأنماطها من أجل كشف روعة الأداء الشعري وما عساه يرتبط بالحكم النقدي بعد ذلك،هذا ما يجعله يستعين بعدة مفاهيم وقضايا نقدية ترتبط بقيم محددة في الساحة النقدية؛ القديمة والحديثة منها على الرغم من الاختلاف بينهما في الدقة الموضوعية.

ومن خلال تحليل النويهي للقصيدة الجاهلية وتفسير مختلف ظواهرها يناقش مختلف القيم والأحكام التي تباينت حول تلك الأسس الفنية ويتوصل إلى نتائج مهمة في ذلك.

ب - بالإنجليزية

ABSTRACT

This research reviews a range of critical ideas wich are related with performance means and transfering poetic meanings .. and this is through following its trace bu AL'Nuaihi in his analysis of the pre-islamic poetry , where these means in three artistic grounds lie in each poetic action , and it represnts great valuable semantics , this foundation also builds the criticism of the critics especially those associated with the artistic approach . However , for each of those bases a way or a method to work and concern on the significance and its impact on the meaning diversity , also the work of the critic is being through its clarity in order to detect the goodness of the poetic values and what should associated with the critical governing after that and makes it helped by several concepts and critical issues related with many exact values specified in the ancient and modern critical area .. daspite their differnces in the substantive accuracy.

Through the analysis of AL'Nuaihi of the pre-islamic poem in addition to the interpretation of the various phenomenons , discusses the various values which are built around those artistic bases and reaches interesting results in that ..

مدخل

الى طبيعة نقد النويهي للقصيدة الجاهلية

فهرس المحتويات

الفصل الأول

المنطلقات الإبستيمية للمحاكاة الصوتية عند محمد النويهي

I – المحاكاة الصوتية عند اللّغويين العرب القدماء

II – القيم الدلالية لعناصر الموسيقى الشعرية

الفصل الثاني

قيم المحاكاة الصوتية في الأداء الشعري عند محمد النويهي

I – تصورات النويهي لمعاني المحاكاة الصوتية

II – المظاهر الأدائية لمعاني الحكاية الصوتية عند النويهي

III – الانسجام بين مضامين الحكاية الصوتية والوسائل الأدائية

الفصل الثالث

قيم الصورة البيانية وأثر البناء الفني في القصيدةالجاهلية

I – قيم الصورة البيانية

II – قيم البناء الفني في القصيدة الجاهلية

مقدمة

قائمة المصادر والمراجع

الخاتمة

الخاتمة:

بعد محاولتنا تعمق المفاهيم والأفكار النقدية التي طرحها النويهي في تحليل الشعر الجاهلي، ومن خلال الأسس الفنية التي تعاقب النقاد على ملاحظتها في القصيدة الجاهلية أمكننا التوصل إلى:

للشعر وسائل أدائية خاصة وطرق فنية تفاوت الشعراء في إجادتها، وهي كذلك ما يستند النقاد عليها في بناء تصوراتهم له، ومن ثم الحكم عليه بالجودة أو الرداءة من خلالها.

ظهر لنا من خلال الدراسة أن تلك المعركة النقدية القديمة القائمة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى كانت في جوانبها مرتبطة بما تثيره قيم أساس المحاكاة الصوتية باعتبارها من جهة اللفظ وهيئته في نفسه، والصورة البيانية بما هي معان بديعية طريفة؛ وهي ما يدخل في جهة المعنى في تلك المعركة.

يمكن وصف عمل النويهي النقدي ومعالجته للنص الجاهلي وطرائقه الفنية بأنه منهج فني وهو ما قلت الدراسات فيه، كما أنه يدخل في جانب مهم من تلك المعركة النقدية، حيث رفع ما من شأنه أن يرجع إلى الألفاظ وأداءاته التلفظية؛ وهو المحاكة الصوتية للمعنى إلى قضية ذات أصول ومبادئ وإجراءات عنده، معمما إياها على كل بيت من الشعر؛ بل يمكن اعتبارها أساس منهجه في تذوق الشعر ونقده، وهو عمل كشفي يرتبط بالجوانب الجمالية في التشكيل أكثر ما يرتبط بالحكم النقدي.

توسع الناقد في هذا الأساس وأفاض في توجهه بما جلب على مذهبه عدم الاطراد والشمول، وذلك لارتباط المحاكاة عنده بمستوى دلالي أكبر هو الجملة مقارنة بمنهج اللغويين وارتباطه بمستوى اللفظ فقط.

الحكاية الصوتية من المفاهيم العامة التي تأخذ عدة ظواهر وأبعاد تتفاوت من خلال درجة الإيحاء المباشر، والألفاظ اللغوية بحسب ابن جني موضوعة وفق هذا الأساس؛ وإن بعد عنا استشعارها في لفظة معينة لابتعادنا عن أصولها الأولى وارتباطها بمواقف قد نجهلها، ويلعب المجاز فيها الدور الأكبر.

لاحظنا من خلال تحليل النويهي للشعر أن المعاني الشعرية المجردة تستلزم عبارتها الحكاية الصوتية نفسها؛ وذلك باعتبار أن مقياس جودتها عنده إيحاء ظاهر العبارة وأداؤها بالمعنى إيحاء مباشرا، ولوحظ من خلال دراسته كذلك أن الصورة البيانية تعمل في استقلال وظيفي عن الحكاية الصوتية، وأن العمل الشعري الجيد ترقى عبارات صوره البيانية أن نستشعر

بها الحكاية الصوتية ذاتها، وبذلك يتلاحم أداء الصورة البيانية مع الحكاية الصوتية تلاحما عضويا .

استطاع النويهي من خلال ملاحظاتنا أن يراجع أغلب الأحكام البلاغية التي توالت على استهجان الألفاظ الثقيلة والمتنافرة، جاعلا أمر قيمتها وتفسيرها لمعنى البيت الشعري الذي يستلزمها ووظيفتها العضوية والضرورية لطبيعة ذلك المضمون.

لعل النويهي يعتبر رائدا في معالجة الشعر الجاهلي وتحليله من خلال أساس الحكاية الصوتية، وذلك إلى جانب الجهود اللغوية التي تناولت حكاية الأصوات بألفاظها وتوافق الحروف مع المعاني التي تشير إليها ألفاظها، ولعل عمله هذا يكون من أهم المصادر التي تبحث في جودة الشعر من خلال ألفاظها وحكايتها الصوتية، وبالتالي معرفة الجوانب المميزة للشعر من جهة أحكام أنصار اللفظ في ذلك.

الأسس الفنية كما عالجناها لكل منها دور في الدلالة وطريقة في الاشتغال بحسب تصور النويهي، لذلك تختلف قيم النقاد عن هذه الأسس وما تغطيه أبحاثه منها، إلا أن نشاط الناقد فيها كان في استظهار وشرح طريقة عمل هذه الأسس الثلاثة، حيث تركز عمله في بيانها من القصيدة وأثرها على الدلالة فيها.

يخضع تصور النويهي للمعاني إلى الوسائل الأدائية التي يحاول التدليل على هيمنتها في البيت الشعري؛ وبالتالي انسجامها مع طبيعة المعنى الذي تحمله ألفاظها، وغالبا ما تنقسم الجمل المكونة للبيت بحسب تلك الأدوات؛ إذ تهيمن وسائل معينة على الجملة تخالف ما للجملة الثانية من وسائل هي الأخرى، وقد تتركز في شطر دون الآخر كذلك.

يكيف النويهي المعاني بحسب الوسائل الأدائية التي يراها قد قرت في عبارة ذلك المعنى، كما تقترب الوسيلة الأدائية خاصة الهيئة النطقية مما يريد أن يتطابق وينسجم مع معاني متصورة. وبذلك تنحو كل المعاني مهما ارتبطت من مستويات؛ سواء في اللفظة المفردة أو في القصيدة كاملة، إلى فكرة غالبة أو لفظ مغلب أو معنى مهيمن رئيس واحد، مما جعل التأويل وجمع الدلالات المتعددة وتوحيدها أكبر عمل الناقد هنا.

يتجه عمل الناقد على مستوى تحليل الصورة البيانية إلى اعتبارها عنصرا مكملا لا يعالج إلا بعد أن يستوفي تحليله بواسطة أساس المحاكة الصوتية، كما عالجها معالجة القدماء أنفسهم، وبرز لنا في ثنايا البحث أنها أساس مهم للقصيدة ومعانيها الشعرية هي الأخرى.

تبين لنا أن النويهي بحكم اطلاعه على المناهج الغربية- على غرار المحدثين – لم ينفتح أفق تقبله لاستعمال الصورة في الخطاب النقدي، وذلك على الرغم من اعتماده في عبارته النقدية هو الآخر، إلا أن الأمر فيها أنها تدل كما تدل عليه باقي الأحكام، لذلك فمن باب أولى أن يتم تحليلها والاستعانة بها في معرفة مختلف التفسيرات التي تطلق على النص الشعري.

أما عن عمل الناقد في أساس وحدة القصيدة وترابط أبياتها فيبرز عمله في مختلف التمفصلات ونوع التقسيم الذي يجريه على أجزاء القصيدة، ثم في القيم الدلالية التي يستجرها ربطه بين مختلف أشكال الوحدة التي يرتئيها على اختلاف بنياتها وتباين موضوعاتها. وذلك بحكم أن علاقة الأبيات الشعرية فيما بينها وارتباطاتها المختلفة كما لاحظنا تتصل بجوانب دلالية تعتبر بالنسبة للأساسين السابقين قيما مضافة. غير أن النويهي لم يحقق هذه القيم، كما لم يقترب مما عساه أن يكون فنيا في التفسير، واكتفى بتفسير الوحدة التي تصورها للقصيدة تفسيرا واقعيا.

والنظرة الكلية من خلال هذا الأساس إلى كل القصيدة وما يمنحه ترابطها بدل النظرة الجزئية المقتصرة على البيت الواحد وشرح ألفاظه هو ما يمكن من توجيه المعاني وجهة مستقيمة وتصحيح بعض الأفكار المرتبطة برواية الشعر وسياق القصيدة وموضوعها.

يستعين النويهي ببعض المفاهيم الحديثة في تبيان اشتغال الأسس الفنية المختلفة؛ كالموسيقى الشعرية حيث عناصرها تستوعب البحث في مختلف جوانب النص الأدبي من الفونيم إلى التنغيم وكيفيته في البيت الشعري. إلا أن من المفاهيم التي استعملها ما ثبت تهافتها، وذلك أمام النظرة العلمية الدقيقة والموضوعية؛ كمفهوم العاطفة التي لا يستبان أثرها في ألفاظ البيت الشعري.

والعاطفة عند النويهي ضرورية في تحليله للشعر من خلال دورها في توحيد الأجزاء المختلفة للقصيدة والتي تبدو بها الانفعالات متشعبة لا جامع بينها ، وذلك من درجة هذه العاطفة بالتحديد و التي هي من درجة تلك الانفعالات نفسها في كل قسم من أقسام القصيدة ؛ فهي لازمة في تفسير مختلف الوسائل الأدائية باعتبارها جزءا من المضمون ، ودرجتها ضرورية في ربط أغراض القصيدة بعضها ببعض .

على الرغم مما يهتم به النويهي من شرح للكيفية التي يستجاد بها الشعر من خلال جانب واحد؛ هو جانب ملفوظه إلا أن هذا لا يكفي في استكناه مختلف الأعمال والأحكام

النقدية التي ارتبطت بهذا الجانب، خاصة في النقد القديم إذ يمثل أكبر التوجهات في اعتبار جودة الشعر. كما أن الخطاب النقدي المعتمد على الصورة البيانية في صياغته لم ينل حظه من الدراسة والتقبل وفهم مقاصده ؛ خاصة تلك الأحكام التي تخص لحظة تقبل النص الشعري حيث يرجع فيها المستمع في الحكم على ما يجده في نفسه من أثر وما وقع في عقله من تصور.

I- قيم الصورة البيانية :

1- قيم الصورة البيانية في المعاني الشعرية:

وقفنا مع **النويهي** في الفصل الثاني على أساس مهم في الشعر؛ هو مبدأ محاكاة عملية التلفظ بكل معطياتها الصوتية والتلفظية للمعنى الماثل في ألفاظ البيت الشعري، وأن هذه الألفاظ تجسيد صادق لتلك الدلالة، واختيار صائب يوفق إليه الشاعر في أداء مضمونه وخواطره اتجاه الأشياء؛ وذلك لفرط صدقه الفني وإجادة صنعته كذلك.

كما لاحظنا أن هذا الأساس يأخذ عدة أبعاد تتفاوت في درجة المحاكاة الصوتية التامة لأصوات المعاني الحسية قربا وبعدا، (سواء عند اللغويين أو عند النويهي) وذلك بحسب تصوره للمعاني نفسها من الأبيات الشعرية.

غير أن لفظ " المعاني" – بإطلاقه في كل عبارة – من الألفاظ المضللة، والتي نتصور منها كم من دلالة وتعبر عن أكثر من توجه، فقد استعمله أحد الباحثين وقصره على تلك الدلالات التي نفهمها مما تدل عليه الألفاظ بطريقة مباشرة، ومن ثم عوّل على بيان المحاكاة الصوتية فيها[1]، كما اضطرب النقاد في تحديد هذا اللفظ وتغيرت دلالته على مر التأليف النقدي لهم. مما استعصى علينا أن نعي ما يقصد من لفظ المعاني على وجه التحديد، أليست تلك الدلالات التي نستفيدها بطرائق غير مباشرة كالمجاز مثلا- منها؟ وإن لم تكن منها فأين تنضوي مثل هذه الأشكال من الدلالة؟ وبأي وسيلة تؤدى بغير المحاكاة الصوتية التي يفترضها النويهي؟ أم أن المحاكاة مشروطة فيها هي الأخرى؟

قد أطلق القدماء مصطلح المعاني ليقصروه على دلالة خاصة، بعيدة عن ما قد ينتشر في الأفهام من دلالات مطلقة عند سماعه، فهم حين يطلقونه؛ أي لا يضيفون إليه مضافا يقيّده، ويحدّ من عمومه؛ بل يخصه على ذلك المضاف ويقصر دلالته عليه، فيقصدون به ما نعيه من أي عبارة، سواء أكانت عبارة مباشرة أم ما تعتمد على الإيحاء دون التقرير.

---

[1] حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني(دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي)، منشورات الدار الثقافية، ط1، القاهرة- مصر، 1998.

أما سوى ذلك فمقيد بذلك المضاف؛ فالمعاني الدقيقة أو العميقة أو البديعة ...إنما تنصرف إلى الصورة البيانية* بمفهومها الحديث والموسّع، والذي يشمل ما تعارف عليه النقد القديم من تشبيه ومجاز.

وقد تطرق الجدل في المقصد من استعمال المعاني بهذا الشكل في إحدى أعرق المسارات النقدية، وأقواها أثرا، وأشدها تصميما في أديم وعي النقد الأدبي؛ إنه خطاب الجاحظ النقدي الشهير:" والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني،..."[1]، حتى لقد أسيئ فهمها، إذ يعتقد بعض الباحثين أن مقولة الجاحظ هاته داخلة " في إطار تفضيله لفظ الشعر على معناه...."[2].

إلا أن المقصود من المعاني بهذا الفهم لا يأخذ بعين اعتباره ما قد يقيّده هذا اللفظ، ويحد من إطلاقه. فقد كان لعبارات عبد القاهر الجرجاني هذه الخاصية من التقييد والشرح، وهو بذلك ينهض بهم كبير لطالما أرّق النقّاد واستخف الدّارسين وجعلهم يتوهمون ويضطربون يمنة ويسرة، فقد فسّر **الجرجاني** ما عناه **الجاحظ** في عبارته السالفة المعلقة بظاهرها؛ إذ تجعل ما هو عام مشاع بين مختلف طبقات الناس، وتتساوى الأمم في معرفته هو المعاني على إطلاقها. فقد حدّ الجرجاني من غلواء هذا الإطلاق وقصر لفظ "المعاني" على المعاني الشبيهة، فهو يعلل دعوته إلى معرفة " "التشبيه" و" التمثيل" و" الاستعارة" فإن هذه أصول كبيرة، كأن جلّ محاسن الكلام – إن لم نقل: كلها- متفرعة عنها، وراجعة إليها"[3]. ويؤكد **عبد القاهر** أن ما خالف الحقيقة ودخل تحت ما نسميه –ويسميه هو أيضا

* اخترنا مصطلح الصورة البيانية كمفهوم موسّع، يشمل ما يريده النقد الحديث من الصورة الشعرية نفسها، كما يشمل ما تعارف عليه الفكر البلاغي، وذلك لارتباط لفظه مع علم البيان، بجميع أشكاله خاصة، ولتحدد هذا المفهوم في الكلام جملة وعدم اقتصاره على الشعر.

[1] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر : الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، منشورات محمد الداية، ط3، بيروت- لبنان،1969، ج131/3.

[2] ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، منشورات دار الآداب للنشر والتوزيع، ط2، بيروت- لبنان، 2008، ص: 71.

[3] الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر: أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، منشورات دار المدني، ط1، القاهرة- مصر، 1991، ص:27.

– المجاز، " وأريد أن يعدّ هذا النحو من الاستعارة فيه، فالوجه أن يضاف إلى العقلاء جملة،... ولإغفال هذا الموضع والتجوز في العبارة عنه، دخل الغلط على من جعل الشيء من هذا الباب سرقة وأخذا حتى نعي عليه، وبيّن أنه من المعاني العامية والأمور المشتركة التي لا فضل فيها للعربي على العجمي، ولا اختصاص له بجيل دون جيل، ..."[1]، فهو يعيد بعض عبارة الجاحظ نفسها (لا فضل للعربي على العجمي...)، لكنّ هذه المرة مرتبطة بالمعاني المجازية، أو الصورة البيانية بمعنى أوسع، لاتصالها بالعقل حين معرفتها، ومن ثم فالقضايا التي تدخل في هذه الناحية " فإن الكثير منه تراه في عداد ما يشترك فيه أجيال الناس ويجري به العرف في جميع اللغات، فقولك " رأيت أسدا"، تريد وصف رجل بالشجاعة وتشبيهه بالأسد على المبالغة، أمر يستوي فيه العربي والعجمي، وتجده في كل جيل وتسمعه من كل قبيل،... فلا يمكن أن يدعى أنا إذا استعملنا هذا النحو من الاستعارة، فقد عمدنا إلى طريقة في المعقولات لا يعرفها غير العرب، أو لم تتفق لمن سواهم..."[2] ، فالمراد هنا المعاني المغربة والتشبيهية والحكمية التي هي محصول النظر والتفكر والمقابلة، أي بعكس المعاني المجردة المباشرة، وهي ما لاحظته الباحثة ريتا عوض، وإن لم تبت في ذلك، تقول "... ويبدو كأنّه يحدّد ما يراد هنا بالمعنى بالمعاني المجردة، فيقول: " إن كان العمل على ما يذهبون إليه من أن لا يجب فضل ومزية إلا من جانب المعنى، وحتى يكون قد قال حكمة أو أدبا واستخرج معنىً غريباً"[3].

والجرجاني بذلك يفرق بين المعاني إذ تكون من التعبير المجرد والمباشر، والتي تكون تخيلية يكثر بها المجاز، أو العبارة الحرفية والأخرى المجازية، أو المعنى الغفل والمعنى المصور[4]. ومن ثم فالمعاني في وصفها بالدقة أو العمق مجال محدد ومضطرب معين، منه أنّ المعاني ترتبط بالتشبيه، وعقد الشاعر للمتماثلات حين إرادة جمعه للمتشابهات في صفة، وقرنها في أمر تتوارد عليه أجزاؤهما، وليس هناك معنى دقيق في أمر يمكن أن يوصف

---

[1] الجرجاني: أسرار البلاغة ، المرجع السابق، ص:35.

[2] المرجع نفسه، ص:34.

[3] ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، المرجع السابق، ص: 71، وعبارة الجرجاني نقلا عن دلائل الإعجاز، ص: 257.

[4] المرجع نفسه، ص: 65-66.

ويلاحظ من أي شخص؛ أي غياب هذا الوصف عن المعاني المجردة والمباشرة، لأنها مما يشترك ويحتمل من جميع الناس إتيانه. وإنما يوصف بالبديعة من المعاني من أوجد معنى من المعاني حينما حصل علاقات بين الأشياء لم تكن موجودة، أو ألطف وأغرب في معاني كانت موجودة معروفة، وربطها بعلل طريفة، ولذلك فإن الجرجاني لا يربط دقة المعاني إلا حيث يسلك الشاعر عمله في التشبيه والتمثيل فقط[1].

ويعضد أهمية الصورة البيانية في المعاني الشعرية ما لاحظه اللغويون حين عنايتهم بفرض الحكاية الصوتية على الألفاظ اللغوية جميعها، فإذا كانت الكثير من اللغات قد اعتراها التبدّل الصوتي[2] فإن الباحثين يجمعون على "ثبات المادة الصوتية في لغتنا"[3] مقارنة بباقي اللغات واللهجات. إلا أنها أخذت مسارا آخر في التبدل يعمل على توسيع اللغة وتنمية دلالتها؛ وهو جانب المجاز باعتباره وسيلة النقل الدلالي في اللغة[4]، واللغويون يقرون بأن حصول نقل بطريق المجاز في الألفاظ هو ما يبعد اكتشاف الحكاية الصوتية فيها، فابن جني يعلل لما لا يطرد من مواد اللغة ويتأتى فيه ذلك الأساس بقوله: " وقد يمكن أن تكون أسباب التسمية تخفي علينا لبعدها في الزمان عنا، ألا ترى إلى قول سيبويه: " أو لعل الأول وصل إليه علم لم يصل إلى الآخر"، يعني أن يكون الحاضر شاهد الحال، فعرف السبب الذي له ومن أجله ما وقعت عليه التسمية والآخر – لبعده عن الحال – لم يعرف السبب للتسمية، ..." [5].

---

[1] الجرجاني: أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص: 152.

[2] حيث ارتبط تطور الألفاظ عند دوسوسور بالتدرج والتبدّل الطفيف والمستمر في العلاقة التي تجمع الدال بالمدلول، حيث يتبدى هذا التبدل بصورة أوضح في تغير بعض الفونيمات وفي طريقة نطقها. دوسوسور: علم اللغة العام، المرجع السابق، ص: 93.

[3] صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، منشورات دار للعلم للملايين، ط16، بيروت– لبنان، 2004، ص: 141.

[4] ويصفه مصطفى صادق الرافعي بالاشتقاق المعنوي، ويعتبره أحد طرق الوضع في اللغة إلى جانب الارتجال والاشتقاق. تاريخ آداب العرب، منشورات مكتبة الإيمان، ط1، القاهرة– مصر، 1997، ج1/ 148–153.

[5] ابن جني، أبو الفتح عثمان : الخصائص، تحقيق: محمد علي، النجار، منشورات المكتبة العلمية، (د ط)، القاهرة– مصر، (د ت)، ج66/1.

وهو بذلك يؤكد على معرفة أصول بعض الكلمات من حيث موقفها الأول الذي نشأت به واكتسبت تلك الدلالة فيه، والتي من خلاله أشيعت وكأنها مفردات التزمت ظاهر ما تعنيه[1]، وهذا ما يفسر عنده بعد الشقة الزمنية بين معنى بعض الألفاظ ودلالة أصواتها، يقول ممثلا: " ألا ترى إلى قولهم للإنسان إذا رفع صوته: قد رفع عقيرته، فلو ذهبت تشتق هذا، بأن تجمع بين معنى الصوت، وبين معنى " عقر" لبعد عنك وتعسفت.

وأصله أن رجلا قطعت إحدى رجليه، فرفعها ووضعها على الأخرى، ثم صرخ بأرفع صوته، فقال الناس: رفع عقيرته"[2].

وإذا كان هذا على مستوى اللفظة الواحدة، فذلك أدعى أن يقع في الجمل، وكون بعض العبارات صورا بيانية وكناية عن المعنى بطريق غير مباشرة.

وبذلك فقد ظهر لنا أن مصطلح "المعاني" بإطلاقها يضيع ما يرتبط به من مفاهيم وتصورات ويذهب دقتها المنهجية، كما بان لنا أن من المعاني ما يرتبط بالمجاز والتشبيه وكل ما كان على غير الحقيقة، باعتبار أن الوصف لا يعيي، وإنما تعيي المعاني المجازية والتشبيهية، والتي تدخل في أنماط الصورة البيانية كما تتبعها النقاد المحدثون. ومما يعنينا في هذا المجال كيفية تعامل الدكتور محمد النويهي مع مختلف الصور البيانية التي واجهها، والقيم التي أولاها إياها في القصيدة الجاهلية والآلية التي قارب بها الأبيات التي تحويها.

يرى **النويهي** أن المنجز النقدي الذي يعتمد البلاغة منطلقا له في الكشف الجمالي للشعر كان " من المستحيل أن تنتج شيئا ذا قيمة في تذوق الأدب والكشف عن جماله

---

[1] وهو المبدأ نفسه الذي أشار إليه دوسوسور في محاضراته، بحضه على العودة إلى أصول أو أحد التطورات السابقة لما قد نتوهمه اليوم محاكاة صوتية (onomatopea) للفظ ما، " حتى نتبين أنه ليس لها هذه الصفة الأصلية، إنّ صفة الأصوات الراهنة لهذه الكلمات، أو بالأحرى تلك التي تمنحها إياها إنما هي نتيجة مصادفة للتطور الصوتي"، علم اللغة العام ص:91. إلا أن الغاية عند دوسوسور هو تفنيد الحكاية الصوتية لمعاني الألفاظ، أما عند ابن جني فمن أجل إثبات حكاية ذلك الأصل لمعناه ولو بأحد درجات الحكاية الصوتية والتي أدناها المناسبة التامة بين اللفظ ومعناه؛ حتى لتكون حروف الألفاظ أوفق لمعنى ذلك اللفظ من جميع الحروف. الخصائص، ج164/2.

[2] ابن جني: الخصائص، المرجع السابق، ج1/ 66.

الحق"[1]. فعلى الرغم من اقتصار اهتمام علم البيان في البلاغة العربية على طرق الأداء التي توفرها وسائله، إلا أن النويهي يؤكد أن علم البيان " وإن دار على وسائل تصويرية صحيحة من تشبيه ومجاز مرسل واستعارة وكناية، فقد نظر نظرة محدودة جدا إلى هذه الوسائل ولم يكد يفهمها إلا كقوالب جامدة برع في تقييد ظواهرها الشكلية وتسميتها بالمصطلحات، ولكنه لم يكد يربط بين هذه القوالب وبين ما يحاول الأديب أن يضمنها من محتوى فكره وانفعاله وتجربته الحية"[2].

حيث يرى أن قيمة هذه الوسائل ومدى تفاضلها وأحقية واحدة دون الأخرى في موضع ما هي بما يستشعره الأديب فيها من دلالات شعورية، لأنه " مهما يكن من التشابه الظاهري لقوالب التشبيه فإن كل أديب أصيل يعطي التشبيه أو الاستعارة التي يستعملها زاوية جديدة تنسجم مع رؤيته الفنية الخاصة ومزاجه الفردي المستقل، وتجعل تشبيهه أو استعارته لبنة جديدة تضاف إلى معمار الصياغة الفنية في الأدب القومي"[3].

وعلى الرغم من إقرار النويهي بهذه الفروقات بين أنماط الصور البيانية، وتأكيده على أن مثل هذه الوسائل بعد استخراجها " يجب أن يتبعها إنعام النظر في محتوى قالبها وصلة هذا المحتوى بمزاج الأديب وتجربته الحية"[4]. إلا أن القارئ لا يكاد يظفر منه بتحليلات أو يقف على تصورات تبرز ما بين هذه الوسائل التصويرية من أداءات يحققها لها موقعها من معاني الشاعر وانفعالاته، ويبقى بذلك إلحاحه على هذا النوع من الدراسة دعوى لا يبادر هو نفسه بتحقيقها وتجسيدها. وبدل أن يأتي الدكتور بالبديل، يعصف ويشكك بتلك الأحكام والقيم التي تفاضل بين مختلف الوسائل التي الغرض منها التشبيه، كاعتبارهم " أن التشبيه المؤكد المجمل أقوى من التشبيه المرسل المفصل..."[5].

---

[1] محمد النويهي :الشعر الجاهلي،المصدر السابق، ج14/1.

[2] المصدر نفسه ، ج15/1.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج16/1.

يؤكد الناقد على ما يعنيه التشبيه للشاعر، إذ " يستعين به لحمل عاطفته إليك في تمام قوتها وحرارتها"[1]. إلا أن الحقيقة تظهر أن ما ينقله طرف المشبه به هو تجربة سابقة يستعين بها الشاعر على أداء ما يستجد له من موقف يشبه في أغلبه تلك التجربة، والتي قد تكون ابتذلت بعد جدتها، وذهب عنها تألقها وبريقها بكثرة الاستعمال وطول الامتهان، فعادت باردة باهتة بعد أن كانت حارة تنبض بالحيوية، وذلك لأنها وسيلة لا غاية في حد ذاتها.

كما أن الاستعارة والكناية على كونهما تحتملان طاقة ايحاءات وتداعيات تخيلية، فإن منهما ماله ماض خاص وقعت فيه حقيقة، وموردا عنه صدرتا وانتشرتا.

يؤكد **النويهي** في عدة مواضع على أن بعض الألفاظ المفردة تحتجب عدة معاني وتوحي بأكثر من دلالة، ويشير بأنه قد حدث بها شحن عاطفي[2]. وبالمثل فإن ذلك أجدر أن ينطبق على الصورة البيانية نفسها؛ لأن هذه الأخيرة بها من الشحن المعنوي والإيحائي الذي من الممكن أن يتأوله لها المتلقي المتعرض للتحليل[3].

ومن هذا يستبين أنه لم يمل إلى ذلك الجانب التفاعلي بين المتلقي وما يسمعه من عبارات منحرفة ومنقولة عن أصل وضعها، والتي يحتاج فيها إلى إعمال العقل وإدامة التفكير.

غير أنه يسجل له بعض اللمحات التي تدخل فيما للتشبيه من إبراز لعنصر العاطفة، فقد رأى أن تشبيه علقمة بن عبدة لإبريق الخمر استعانة منه لنقل عاطفته، وأنه محب لذلك الإبريق؛ وهو ما يفسره خلع صفات حية على الإبريق تضاهي ما للظبي المشبه به[4].

وإذ ينتبه النويهي لمثل هذا الأساس (الصورة البيانية) فإنه يسميها باصطلاحاتها القديمة، كما وردت في كتب البلاغة[5]، ويعالجها كذلك معالجة القدماء لها، فيستقصي ما

---

[1] المصدر نفسه، ج1/116.

[2] المصدر نفسه، ج1/ 185-186.

[3] وهو ما يؤكده عبد القادر الجرجاني كذلك، أسرار البلاغة، ص: 175- 176.

[4] محمد النويهي :الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ص: 185-186.

[5] المصدر نفسه، ج1/185، 186، 244، 332.

لعله يقع في حيّز أوجه الشبه الحسّية بين طرفي التشبيه، كما يتوجس لها المعاني النفسية ذاتها[1].

كما يتوقف أحيانا عن أن ينساق وراء آلية البلاغيين في تمثلهم للتشبيه[2].

وإذا كان النويهي يوافق البلاغيين ويسايرهم في توصيفه لمختلف أنماط التشبيه التي يراها[3]، فإنه كذلك حينما يواجه بعض الصور البيانية التي تعتمد التشبيه عمادا لها، لا يمتنع أن يقرر التشبيه ويحزره كما وصفه البلاغيون، إلا أنه يربط دوره وطريقة تمثله بالمخيلة البصرية، والتي يكون لمجال البصر فيها الدور الفعال[4].

ويلاحظ أهمية الدلالة المكتسبة لبعض الألفاظ، وكيفية انتقال المجاز إليها، كما يقر كون أغلب الألفاظ في بدئها كانت تخص معاني حسّية فقط، ثم انتقلت دلالتها إلى معاني تجريدية بالمجاز كذلك[5]، ويقرن بعض الاستعمالات اللغوية بما استفاده من كيفيات الصورة الشعرية في الغرب كأسلوب التشخيص مثلا[6].

ومن كل هذا نفهم تركيزه على أساس المحاكاة الصوتية بمفهومها العام، وإيلائها الدور الهام في إعلاء الأفكار والمعاني الشعرية، أما الصورة البيانية فإنه يعطيها دورا ثانويا مكملا، لا يلاحظ إلا حينما يستوفي الناقد التعمق في أداء الأساس الأول ويتأكد ذلك حينما يقول: " ومن هنا نفهم هذه الحقيقة الفنية المهمة: أن الشاعر القديم كلما أعوزه الجانب السمعي المتمثل في الإيقاع ازداد ميله إلى التعويض عنه بتنمية الجانب البصري فأكثر من صور التشبيه، يستعين بها على إبراز فكره وانفعاله"[7].

---

[1] المصدر نفسه، ج1/270.

[2] المصدر نفسه، ج1/345.

[3] ينظر المصدر نفسه، ج1/ 376، ج2/549، 571.

[4] المصدر نفسه، ج1/ 109 ومابعدها .

[5] المصدر نفسه، ج1/249- 250.

[6] المصدر نفسه، ج1/265.

[7] محمد النويهي، المصدرالسابق، ج2/737.

وهكذا يكون الناقد رغم انتقاده لطرائق البلاغيين ورده لمعظم أحكامهم وقيمهم لتلك الوسائل البيانية، إلا أنه لا يخرج تحليله في هذا المجال عن عملهم ولا يكف هو نفسه يستفيد كيفيات معالجتهم وتمثلهم.

والطرق الشعرية، أو الأغراض كما يحسن أن يعبر عنها، والتي تتواتر عليها قصائد الشعراء منها ما يصبح رموزا ذات دلالات خاصة، كحال بعض السلوكات التي تصدر عن آحاد وفي ظروف خاصة، فتغدو طقوسا تتبع وأصولا تحتذى. فامرؤ القيس مثلا وقف على الأطلال من بعد أن استحسن من ذلك الشاعر قبله الوقوف عليها، وذلك حين يقول:

عوجا على الطلل المحيل لعلّنا نبكي الدّيار كما بكى ابن حذام[1].

فسلكته الشعراء من بعدهما، وجعلتها من أساسيات القصيدة، ومن ثم أسقطت عليه الكثير من الإيحاءات والدلالات تجتمع كلها في استبطان ذلك الغرض الرامز بالنسبة إليها. والرمز بهذا يدخل ضمن أشكال الصورة بالمعنى الحديث، يقول الدكتور إحسان عباس: " وأما الرمز فنعني به الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودا أيضا. فالطلل في الشعر العربي رمز لعواطف إنسانية وفردية عميقة، وبكاء الطلل لا يعني بكاء المواد التي يتكون منها لذاتها"[2]. ومن هذه الرموز التي عالجها النويهي قصة مصرع الثور بعد معركته المريرة مع الصياد وكلاب قنصه، والتي تتكرر بجوانب مختلفة في الشعر الجاهلي، غير أنه في شكل حالة قصيدة أبي ذؤيب الهذلي العينية، يرى " أن هذا هو الفصل الذي يستحوذ على أقصى اهتمامه ويثير أكبر انفعاله العاطفي واحتفاله الفني، والسبب واضح لنا نحن القراء، فهو الفصل الذي يتقمص فيه شخصية الثور فيشعر فيه بأنه مثال لصراعه هو مع عوادي الدهر"[3].

---

[1] امرؤ القيس : الديوان، تحقيق: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، ط5، بيروت–لبنان، 2004، ص: 156.

[2] إحسان عباس: فن الشعر، منشورات دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان– الأردن، 1996، ص: 20.

[3] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق ، ج2/765. ونجد الجاحظ يفسر هذه الظاهرة ذاتها ا تفسيرا آخر، ويرى فيه أن الثور بعد مصرعه يرتبط بالقصيدة المرثية فقط، وبذلك يرمز مصرع الثور بموت المرثي ذاته. الحيوان، ج2/ 20.

وقد لاحظ النقاد القدماء كذلك ما لبعض الصيغ والعبارات التي تتكرر ويكثر لوكها على الألسنة من أصول وردت فيها لأول مرة، وهو ما يظهر قيمتها الحقيقية يقول عبد القاهر الجرجاني ".. ومثل هذا وأظهر منه أمرا أن قولنا " أما بعد" منسوب في الأصل إلى واحد بعينه، وإن كان في البذلة كقولنا " هذا بعد ذاك"[1] فهذه الصيغ لما ترتد إلى أصل يكون ما يكررها كالقدوة بالنسبة إليه.

ويمضي **الجرجاني** في إبرا ز ما للجدة من الصور أو الصيغ التعبيرية مثل "أما بعد"، " لا يشق غباره"، فقد تكسب هذه الصور البيانية على قيمتها المعنوية الأولى التي صدرت فيها لأول مرة منطلقا عاديا وحتى مباشرا؛ إذ ورد استعمالها بكثرة في كلام الناس، فارتباطها بكلام المتأخر لا يشكل فارقا دلاليا على مستوى ابتكاره أو تعبيره عن معانيه، باعتباره معيدا للفظ أو الصورة على هيأتها الأولى.

وبالمثل يقرر **النويهي** في معرض دفاعه عن جدة ما يعرض له الشاعر من تجارب ورؤى وأغراض شعرية، إذ يرى أن الأصالة والصدق الفني يأتي من التجربة الفنية الخاصة للشاعر، وذلك باحتذاء ما رسم من أغراض نمطية والإضافة إليها من لمسته وإبداعه؛ أي أن يكابد الشاعر ما يبسطه في قصيدته ويواجهه مواجهة فعلية[2].

ويناقش الناقد عدة تفسيرات حول ما قد تعنيه تلك الأغراض التي يستهل بها الشعراء قصائدهم وعلى رأسها النسيب، وإذ ذاك يعرض لتفسير ابن قتيبة ويراه تفسيرا

مشروعا يتكئ على استقراء تجارب الشعراء والسامعين على حدّ سواء[3].

كما كان لهذه المقدمات تفسيرات وجودية أثبت بعضها **النويهي** وناقشها[1]، ويخرج منها بدعوة قارئه بألا ينساق وراء إغراء المصطلحات الفلسفية التي لا تنفتح على الظروف الزمانية والمكانية للشعراء في تبين معالجتها ودراستها[2].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص: 190.

[2] محمد النويهي، المصدرالسابق، ج65/1.

[3] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج152/1.

كما يناقش قيمة النسيب فنيا فيمن رأى أن الشعراء – عدا الأول – قد وقعوا في التقليد وعدم الأصالة في تجاربهم، في حين يرى هو أن إبراز مكامن الفردية بالنسبة للشاعر، وفي علاقة النسيب المتفاعلة مع باقي الأغراض هو ما يحقق عبقرية الشاعر ويظهر مقدرته الفنية[3].

ومن كل هذا يظهر لنا أنه كما يتوحد الملفوظ بالمعنى أثناء عملية الإبداع الشعري، فكذلك هناك ارتباط دوما بين ما يعبر عنه الشخص وتلك الصورة التي يجسد فيها تعبيره، وأن بين هذين الشكلين نوع تواشج يستخرج بالتنقير والبحث والتبين، هذا بالإضافة إلى أن هناك ارتباطات عميقة بين الحكاية الصوتية والصورة البيانية .ومن الأبيات التي تجسدت فيها هذه الوظيفة المشتركة، بين البحتري في وصف الذئب:

يقضقض عصلا في أسرتها الردى كقضقضة المقرور أرعده البرد[4].

فالشاعر قد أحال إلى الحروف التي بها شبه بصوت اصطكاك أنياب الذئب عن طريق ما أحدثه في هذه الجملة من تسكين لحروف الإطباق خاصة، كما أنه أحال إلى صورة بيانية (تشبيه) مشابهة لذلك الفعل (طقطقة أسنان المقرور).

كما يؤكد النقاد على امتثال القصيدة الجاهلية لهذه الثنائية، يقول الدكتور نعيم اليافي" تستعمل القصيدة التقليدية نمطين من تقرير المعنى: النمط الحرفي الإشاري، والنمط البلاغي، وعلاقة الثاني بالأول هي علاقة التابع بالمتبوع، أو الفضلة بالأصل، وهذا معناه أن الشاعر التقليدي كان يفهم عمله وبالتالي يقدمه على أساس ثنائي مزدوج يسير في خطوتين متتابعتين أو منفصلتين، فهو يعرض الفكرة في الخطوة الأولى، ثم يلبسها صورا مستقلة عنها في الخطوة الثانية"[5].

---

[1] المصدر نفسه، ج1/153-154.

[2] المصدر نفسه، ج1/154.

[3] المصدر نفسه، ج1/154 – 156.

[4] البحتري: الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، منشورات دار المعارف، ط3، القاهرة – مصر، 1964، ج2/ 743.

[5] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د ط)، دمشق – سورية، (د ت)، ص: 13. كما أن الصورة البيانية بأنماطها داخلة في المحاكاة بالمنطوق عند القرطاجني، باعتبارأنها تعبيرات لغوية

والصورة البيانية بهذا المعنى أساس مستقل في أداء المعاني الشعرية، كما تمثل رافدا للشعر لا يقل أهمية وخطرا عن المحاكاة الصوتية نفسها، حيث يشتغلان في انفصال وتمايز حين توليد الدلالة والمعاني، وإن كان اتحادهما يجسد قمة الإبداع الفني.

وتمثل الصورة البيانية هي الأخرى منفذا يدخل إلى عوالم الشعر والشاعر من خلاله، فكما أن الألفاظ تحيل على إيحاءات وقيم معنوية، فكذلك إن له صورا يوقف عندها لما تحويه من دلالات، وهذا ما يلتقي كذلك مع تثمين النقاد المحدثين للصورة البيانية وإدراك قيمتها الشعرية، و" ذلك لأن الصورة و هي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر، فهناك من الدارسين من يرى ضرورة دراسة الصورة فيما يتعلق بنفسية الشعراء واستبطان لواعج الشاعر وانفعاله في بناء القصيدة"[1].

فالأستاذ **أحمد الشايب** يجعل الصورة البيانية أحد العناصر الأربعة المكونة للأدب، إلى جانب، العاطفة، الخيال، والفكرة[2]، ويقرر بأنها و" إن لم تكن غاية في نفسها، ولكنها وسيلة لأداء المعاني والتعبير عن الحقائق والمشاعر، فاستحقت عناية خاصة...."[3].

إن جدوى الصورة البيانية في العمل الأدبي، وفي تحديد دلالته وتوجيه معاني

وحداته أمر أدركه النقاد المحدثون كما عبأ به قدماؤهم، وهو ما تؤكده تلك الدراسات التي تعقبت فعالية الصورة البيانية في العمل الشعري؛ وحدها دون ما عداها من عناصر[4]، وما ذلك إلا يقينا منهم بما تلعبه الصورة في إثراء تجربة الشخص، وارتباطها بشخصيته ونفسيته. إذ تعتبر الباحثة ريتا عوض " الصورة الشعرية مبدأ جوهري مكون لفنية العمل الشعري؛ أي

هي الأخرى، فالشاعر يحاكي المعاني الأول والمباشرة ثم يحاكي ما يكون به علقة لتلك المعاني؛ وهي محاكاة الشيء بغيره،أي محاكاته بواسطة. منهاج البلغاء، ص: 95.

[1] إحسان عباس : فن الشعر، المرجع السابق، ص: 20.

[2] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، المرجع السابق، ص: 31.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] وهذه الدراسات من الغرب كما هي عند العرب، وقد عرضت الباحثة ريتا عوض أهمها، بنية القصيدة الجاهلية، ص: 37-67.

خصوصيته التعبيرية...."[1]، وبهذا يظهر لديها قيمة الصورة البيانية ومدى النتائج والقيم المحققة من وراء تناولها بالبحث، " فدراسة الصورة الشعرية تكشف خصوصية التعبير الشعري باللغة، فالشعر الجاهلي هو استخدام اللغة استخداما تشكيليا..."[2].

كما يؤكد الدكتور **إبراهيم عبد الرحمن** أن الصورة الفنية من أهم ظواهر الشعر الجاهلي فنية وجمالية من جانبه الشكلي، والتي لها أهميتها في فهم الشعر والكشف عن قيمته الفنية[3]. ويلاحظ الدكتور إحسان عباس أنه بعد أن كانت الدراسات تتجه إلى الموسيقى وجانب الإيقاع فيها، مالت الدراسات الحديثة إلى ما في باقي أجزاء القصيدة وعناصرها من مواطن تشكل موارد بحثية مختلفة ومهمة، " ومنها أن الصور جزء من مبنى القصيدة ولا بد من درسها مع الأجزاء الأخرى التي يتكون من هذا المبنى"[4]، ومن ثم فإنه يدعو إلى استعادة تلك القيم التي أعطيت لبعض المفاهيم ويدعو إلى التثبت منها لعدم تماسكها واستجابتها للمعايير الدقيقة، ولعلّ على رأسها مفهوم العاطفة، حيث يتراءى الاستعاضة عنها ببحث الصورة، وموازاة تقديرنا لها بالعاطفة التي يؤدينا إليها الانفعال الكاذب فقط، يقول: " وأنا أرى أن محاكمة الصور نفسها في هذا الشعر تستطيع أن توضح أيضا مدى تماسكه الفني، بأكثر من الإنصات إلى ما فيه من حزن أو بكاء"[5].

وعلى الرغم من قيمة الصورة البيانية في العمل الشعري، كونها أحد المرتكزات في معانيه الشعرية إلا أنها كانت مغيبة تماما من تحليله لها، بالرغم من كثرتها في القصائد الجاهلية، إلا ما تناثر من إشارات إلى أنماطها ونظرها نظرة القدماء إليها، وتخويلها قيما دلالية لا تكاد تذكر إلا بعد أن يستوفي البحث في أساس المحاكاة الصوتية؛ هذه الأخيرة التي غطت إلى جانب مباحث أخرى كمفهوم العاطفة على مساحة البحث في الصورة البيانية كما شاعت في تصور المحدثين على الأقل.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 20.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] إبراهيم محمد عبد الرحمن: الشعر الجاهلي(قضاياه الفنية والموضوعية)، المرجع السابق ، ص: 172.

[4] إحسان عباس: فن الشعر،المرجع السابق ، ص: 201.

[5] المرجع نفسه، ص: 207.

2- قيم الصورة البيانية في الخطاب النقدي عند النويهي:

يتحدث النويهي عن بعض الملاحظات النقدية التي للقدماء ويشير إلى أنهم كانوا " يصوغون ملاحظاتهم في عبارات إنشائية عامة غامضة صارت مجرد أكليشيهيات مكررة..."[1]، كما يؤكد استغلاق بعض الأحكام النقدية التي صدرت عن القدماء في تناولهم للشعر وتلقيهم له، " وما يحملهم على الذم أو الإعجاب بعبارات مائعة تخلو من التحليل الدقيق..."[2].

وهذه الإدانة نجدها تتكرر عند أغلب النقاد والمحدثين، إذ يصرون على استغلاق الأحكام النقدية وعلى عموميتها، متناسين أن النقاد والكثير ممن يترجمون للشعراء، قد أقبلوا على شعر الشعراء، ونظروا فيه، ويعطون عبارات مقتضبة تشير إلى رأيهم فيه، بما يمكن اعتبارها سياقا في حد ذاته يستطاع معه تفسير شعر أحد الشعراء على ضوئه.

ومن هؤلاء النقاد المحدثين الذين غمز في عبارته النقدية الأستاذ أحمد الشايب، يقول عنه أحد ناقديه:"... هذا فضلا على أننا لم نجد عند الشايب في هذا القانون سوى عبارات انطباعية ذات مفهوم هلامي لا نخرج من ورائه بمفهوم حقيقي للقوة أو الضعف من مثل أوصاف: الجليل، الرقيق، الجذاب، الخشن، الناعم، وهي أوصاف استمدها من محفوظاته في النقد العربي القديم"[3]، فنجد الباحث هنا يتوارد نقده مع ما أخذه **النويهي** على النقد القديم، وذلك بتأكيده على لحاق أوصاف أحمد الشايب من الكلام وتحليله للشعر إلى ما لقنه من النقد العربي القديم، وفاته أن ذلك جرى على هدي تعبيرها وكلامها.

ويضيف الباحث ذاته معقبا على منهج أحمد الشايب في دراسة الأسلوب بأنه " لم يستطع التخلص من سيل الصفات الانطباعية: مثل الرقة والجزالة، والقوة والسهولة، والسلامة والعذوبة، وديباجة الحرير، واطراد الماء الجاري. وهي عبارات لا يمكن أن تخرج منها بتحديد

---

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج42/1.

[2] المصدر نفسه، ج44/1.

[3] محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، منشورات الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، القاهرة – مصر، 1994، ص: 113.

واضح ملموس يؤكد مفهوم الرّجل للأسلوب وخصائصه"[1]، وهي صفات كما تتضح تلحق بأشكال الصورة البيانية، والتي كان لها أثرها في خطاب النقد العربي القديم خاصة.

ونجد معاصر أحمد الشايب الدكتور طه حسين يأخذ هذا المنحى في التعبير أيضا، وهو ما وعى النقاد بعده إلى إمساك مثل هذه التعبيرات التي تعتمد الصور البيانية على نقده، واستعماله لبعض العبارات مثل: حلاوة الأسلوب، وجودة الألفاظ، والرونق الأخاذ، الابتذال، المتانة والرصانة، .... يقول عنه أحد ناقديه: " حيث يستعير بعض عبارات النقاد الأقدمين في نقده لشعر هذا الشاعر، وإلقاء بعض الأحكام العامة..."[2].

ويظهر نقد الدكتور عثمان موافى على عبارات طه حسين في كل ما توارد واتفق للنقاد المحدثين أنه نسج القدماء لكلامهم، خاصة ما كان منه على الصورة البيانية، يقول " كما يبدو هذا التأثر كذلك حين يوازن بين هذه المشاعر..." مستعيرا كذلك بعض عبارات النقاد الأقدمين في الموازنة بين بعض الشعراء،..."[3].

والنويهي نفسه يغفل عن عيبه لتلك الأحكام التي يراها غامضة لإجمالها وعمومها، فلما سحره بيت الأعشى:

لا ينمى لها بالقيظ يركبها إلاّ الذين لهم فيما أتوا مهلُ

وذلك بفعل موسيقاه الشعرية، ولحسن عبارته الأدائية وقوة إيحائها المعنوي، يقول:" وأنصت إلى سلامة الألفاظ ومائيتها وسيولتها، تجد الأعشى لم يفلح في إقناعنا بتخشنه على الأسفار بقدر ما أفلح في إقناعنا بموسيقيته اللذيذة المطربة"[4].

وحين يعرض لحتمية ترابط المعنى مع اللفظ يدين تلك الأحكام النقدية القديمة التي تستند إلى الصور البيانية، يقول:" لسنا نعني بهذا الترابط مجرد الملاحظات السطحية التي

---

[1] المرجع نفسه، ص:117.

[2] عثمان موافى: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، المرجع السابق، ص: 134.

[3] المرجع نفسه، ص134-135 .

[4] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج867/2.

اكتفى بها نقادنا القدامى فكونت معظم بضاعتهم، حيث قالوا: إن المعنى الشريف الفخم يحتاج إلى لفظ قوي جزل، وإن المعنى الرقيق السهل يحتاج إلى لفظ رشيق عذب، وحين أدلوا بمثل هذه العبارات العامة وأكثروا من استعمال ألفاظ غامضة مثل الديباجة والحاشية والوشي والنسج والرونق والأسر"[1]، وفي الوقت ذاته يعترف النويهي أن عباراته النقدية أعمق من هذا وأبسط متنا ولا وصفا، يقول: "... بل نحن نعني أشياء أدق من هذا بكثير، وأدخل إلى بواطن الأفكار وخلجات العواطف، وإلى دقائق الحروف والحركات والمقاطع والكلمات والتركيبات في الفقرات والجمل ومجموع الأبيات..."[2].

والبسط والشرح والتفصيل أمر طبيعي في العملية لا تلغي أحكام الأولين، بل الأحرى أن نفهم مقاصدها، وأن نقترب كما طالب النويهي أن نفهم الشعر الجاهلي بعقلية أصحابه ومستمعيه، لأن الأمر سيان، كما أن المصطلحات والمفاهيم التي أتى بها نقاد الأدب العربي – خاصة التي على شكل صور بيانية ومقولات مجملة – قد بسطت

وشرحت وأحسن العبارة عنها بمفاهيم هي حق معناها[3].

فللصورة أثر كبير في توجيه الأفهام، وقد صاغت عن طريق كيفية فهمها مسارب الوعي النقدي، " وقد أكد مجموعة من الباحثين تأثر النقد بمصطلحاته وآلياته بالروافد التي تمثل ثقافة بيئته. والمصطلح النقدي في كل ذلك يخضع للتطور من اعتماد مجال معين إلى آخر،....كما أنه لم يتم دراسته دراسة وافية تضمن مسايرته ومتابعته للعمل الفني على مر عصوره"[4]، وهو العمل الذي يثبت فعالية المصطلحات النقدية القديمة، ويبرز دقتها في التعامل مع جوانب النص الأدبي ذاته.

---

[1] المصدر نفسه، ج653/2.

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] من ذلك ما يفسره حازم القرطاجني لمصطلحات نقدية قديمة تعتمد الصورة البيانية بالأساس، من مثل: الاستعذاب، والجزالة، والطلاوة، والتي وردت في عبارة الجاحظ الشهيرة. يقول عنها: " والطلاوة تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة وتشاكل يقع في التأليف ربما خفي سببه وقصرت العبارة عنه..". منهاج البلغاء، المرجع السابق، ص: 225.

[4] إحسان عباس: فن الشعر، المرجع السابق، ص: 15-16.

فقد عالج عبد القاهر الجرجاني بعض المفاهيم في الخطاب النقدي السائد آنئذ في مؤلفات عصره، ووقف لاستيضاح بعض المصطلحات وصفهم للكلام الجيد والشعر الرائق

عندهم، حيث أبان المقصود من العبارات التي تتكئ على الصور البيانية في الإيحاء بدلالاتها، وذلك حينما أعوز الناقد الواصف إلى عبارة أمثل أداءً، فلم يرى أحسن من الصورة في التعبير عن ذلك فاستعملها، وهو ما استغلق استيعابها عند بعضهم وعسر فهمها لديهم.

وتحليل الخطاب النقدي المبني أساسا على الصور البيانية يكثر عند الجرجاني لاحتياج ذلك النوع من الخطاب إلى مزيد بيان، لما يحويه ذلك الخطاب من صور بيانية هي تمثيلات وتشبيهات يراد بها ما يراد من العبارة المباشرة والتوصيف العادي المجرد. وبمرور الوقت ولترسب ثقافي عبر الزمن، ورسوخ هذا المنحى في خطاب النقد عيد إليه بالمراجعة لاستكناه مضمونه واستبطان عبارته الحقيقية الوافرة لمعناه الضامنة لدلالته.

وقد أصبح فيما بعد من أعمال نقدية متأخرة واضح المدلول متعارف الدلالة، وله تعريفات تضبطه هي عبارات عنه دقيق وصفها، وكأنها مصطلحات متعارف عليها قبلا، قد ضمنت دلالتها في ذهن متلقيها، وكسب أحقية وجودها في الخطاب النقدي العربي في ظل فهمها[1]، وربما ذلك راجع إلى مرور مثل هذا الخطاب بعمليات تحليل ومراجعة بلغت تلك الفترة، وكذا الشرح والضبط لاصطلاحات الفنون والعلوم المتداولة.

وعبد القاهر الجرجاني من الذين تنبهوا إلى أهمية التعبير بالصورة البيانية وخطورتها في الخطاب النقدي، ووقوع منزلقات خطيرة في فهمها ضمن الحكم النقدي مما يجعل هذه الأحكام تحيد عن مقاصدها الأصلية، بل ربما إلى ما يناقضها من القضايا في التوجه والمنحى، فهو يفك بعض ما يراه النقاد اليوم – على غرار النويهي – مجرد عبارات غامضة، فمن ذلك الأحكام النقدية التي تعين تخصصها باللفظ وحده، يقول: " فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال

[1] من ذلك تفسير حازم القرطاجني مثلا لمصطلحات مثل: الجزالة، والطلاوة، والعذوبة، المنهاج، ص: 225.

ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع بين المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده..."[1]. ثم في موضع آخر يفسر ما يقصده بعمل الذهن هنا، فيرى أن تلك الأوصاف إنما هي محصلة تشابه مع تجارب سابقة اختزنها الذهن، فهي من قبيل المتشابهات المتأولة التي ينتزعها العقل من الشيء للشيء، وأن ذلك للشيء، وأن ذلك من مقتضى لها، وصفة تتجدد في النفس بسببها[2].

وطبيعة الصورة كما تمثلها عبد القاهر الجرجاني يفسرها كذلك أهل الاختصاص من المحدثين، ويؤكدون على انطباقها على الأشياء بصفة عامة وعلى رأسها الفنون، يقول إحسان عباس: " أما العلاقات فيما بين الفنون، فيلمحها النقاد والجماليون في النتيجة والقاعدة: فإذا نظرنا إلى النتيجة قلنا إن شعور المستمتع بقصيدة من القصائد هو الشعور نفسه الذي يجده من ينظر إلى إحدى الصور...."[3].

ولعل أكبر توجه للمفاهيم النقدية التي اتكأت على الصور البيانية التي ربطت هي الأخرى بأشياء مادية، تشير عند النقاد بالجانب اللفظي الملموس، وقد لاحظ أحد الباحثين شيوع مثل هذه الظاهرة في النقد الأدبي القديم، يقول: " لكن مما يلفت الانتباه كثرة الألفاظ المستمدة من صفات الأزياء والثياب في النقد الأدبي عند العرب مثل التقسيم والتذييل والتسهيم والتدبيج والتوشيح والترفيل وغيرها، وهي ظاهرة تدل على مدى اهتمام النقد بالشكل وتعلقه به"[4]. وذلك على حساب المضمون. إلا أن هناك من النقاد من أحس بأن هذا التسامح في الإطلاق يضيع وينتهك بعض الدلالات والتصورات التي تنجر عن تعسفهم وقصرهم هذا التصوير باللفظ وحده، فنجد عبد القاهر الجرجاني يشبه كذلك المعاني بالأشياء المادية لرد الاعتبار لها، وأن تلك الأوصاف والصور تشمل جانب المعنى كذلك، يقول: مثلا " وإذا كنت تعلم أنهم قد استعاروا النسج والوشي والنقش والصياغة لنفس ما استعاروا له "

---

[1] الجرجاني: أسرار البلاغة، المرجع السابق، ص:5-6.

[2] المرجع السابق، ص: 98-100.

[3] إحسان عباس : فن الشعر، المرجع السابق، ص: 17، وريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، المرجع السابق، ص: 74.

[4] المرجع نفسه، ص:13.

النظم"، وكان لا يشك في أن ذلك كله تشبيه وتمثيل يرجع إلى أمور وأوصاف تتعلق بالمعاني دون الألفاظ...."[1].

فالصور البيانية هنا قد استندت إلى واقع تشبيهي يوحي بعدة دلالات وجب تعمقها واستظهارها، كما أن الصورة البيانية لها موارد يستقي الشاعر أو الناقد تشبيهاته منها، وقد تكون أقرب موارد التشبيه والمعاني المجازية ما عالجه النحويون في كتبهم من أبواب الظن واليقين، إذ لم يمعن النقاد في ربط ما للتشبيه من خصائص وما يكون للتوهم الملابس للاعتقاد، وقد أحصاها النحو العربي في مجموعة من الأفعال تفيد هذه الصفة، كخلت وحسبت وظننت، وزعمت،....، ولعل غياب هذا النوع من البحث هو الذي يبرز تخبط البلاغيين لعدم اهتمامهم بما يستجره دراستهم لهذا المعين، فابن الأثير يورد اختلافهم في تحديد ما إذا كان التشبيه من باب الحقيقة أو المجاز، يقول : " وقال قوم إن التشبيه من باب الحقيقة، والذي عليه جمهور علماء البيان أنه من باب المجاز، و هو الأصح، والله أعلم "[2].

فإذا كان التشبيه يبقى فيه الشيئان كالحيالين أو العالمين المستقلين عن بعضهما، فإن التوهم فيه يكون الشيئان الحاصل فيهما التوهم واحدا، إضافة إلى إفادة حكم الالتباس والإخبار عن ما وقع فيه الذهن من الاعتقاد، حتى استبان بعد ذلك ظنيته أو خطأه.

ومن هذه الصيغ التي لها علاقة بالمعاني التشبيهية كذلك " أتقول" في الاستفهام على ما حكاه سيبويه[3]، كما أنها تقع في التعجيب والتي هي بمنزلة " تزعم" وإن كانت لا ترد بهذا المعنى بكثرة.

---

[1] الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر : دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، منشورات مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة – مصر، 2004، ص : 53. و كذلك ص: 88.

[2] ابن الأثير، نجم الدين أحمد بن إسماعيل : جوهر الكنز، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشورات منشأة المعارف،(د ط)، الإسكندرية – مصر، (د ت)، ص: 60.

[3] سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، منشورات مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة – مصر، 1988، ج122/1.

ومن الصور البيانية الرائقة التي تجسد فيها هذا النمط في أبيات الشعر الجاهلي على ضعف[1]، قول امرئ القيس:

إذا ما جرى شأوين وابتل عطفه تقول هزيز الريح مرّت بأثأب[2].

وبذلك فإن دراسة موارد الصورة البيانية خاصة ما كان منه على الحقيقة؛ أي ما حصل فيه الوهم لشدة شبه الشيئين الحاصل اللبس فيهما، كما أن هذه الصور تستند إلى أشياء مادية، خاصة ما عنى منها جانب النقد الأدبي، فلا نمضي في تخطئته واستهجان كل التعابير التي تأتينا من هذا النوع؛ والتي تعتمد الصورة البيانية نمطا تعبيريا لها بحجة أنها من قبيل التعميم والانطباع الآتي المتزامن مع تقبل العمل الفني، أو أنها ليست في كنف الوضوح والدقة التي يمكن البناء عليها وبالإضافة فيها.

فاستعمال الصورة البيانية في خطاب النقد الأدبي جار على طرائق العرب في إرسال كلامها، وهي تقوم بجزء كبير من تعابيرها. لذلك وجب أن يتسع أفق تقبلها من النقاد والباحثين؛ فيعرفوا لقيمتها المعرفية حقها، فقد جرى بها كلام العرب القدماء، خاصة في إطلاق الأحكام النقدية، ومضى على ذلك طائفة من نقاد صدر النهضة العربية إلى حين أمسك عليهم مثل هذه التعبيرات مجموعة من النقاد – والنويهي منهم – ممن توفر على حظ من الثقافة الغربية ورأى أساليبها في الوصف واستعمالها المبسوط من الكلام لكي لا يحمل إلا على وجه، والغاية بذلك الإفهام بأبسط طريق، ومن ثم اعتقد أولئك أن الأساليب والأحكام التي على تلك الهيئة من الصورة البيانية غمزا فيها، وعدم دقة بأحكامها لما تحويه عبارتها من غموض واحتمالها الكثير من الوجوه.

وأيا كان السبب فإن الخطاب النقدي المعتمد على الصورة البيانية بقي وهجه، ولم ينقطع أثره واستعماله في عصور أدبية ونقدية متقدمة؛ ففي العصر الحديث يستعمل العديد من رجال النقد الأدبي الحديث وعلى رأسهم طه حسين، والعقاد، وأحمد الشايب بعض

---

[1] بينما تكثر صيغه " تقول" حين إرادة التعجيب في اللغة العامية عندنا، بل إنها الأكثر ورودا حين يراد التعبير عن بعض الصور البيانية والتشبيهات.

[2] امرؤ القيس: الديوان، المصدر السابق، ص: 34.

المصطلحات النقدية التي هي في عرف المصطلحات النقدية القديمة في نظرهم ؛ إذ يصم هؤلاء ذلك بالعبارات القصيرة والمنمقة والتي لا تتجاوز حسبهم حدود ما رسم القدماء في عباراتهم وأحكامهم.

ولا يدري القارئ لم يستنكر على القدماء وغيرهم فيمن أتى بعدهم عليهم هذا!! ما دامت تلك الصور البيانية والعبارات المقتضبة قد أدت ما عليها بيانه، وما دامت تجلي المعاني التي من أجلها اجتلبت.

وقد ظهر لأولئك النقاد الزارين على استعمال الصورة بأن هذا العمل فعل غريب، بعيد عن ما وجدوا عليه أنفسهم من خطاب أدبي حديث، فقد كرهته مناهجهم ولم تألفه طباعهم التي تعودت الكلام المبسوط الذي لا انبجاس فيه، فلا ينطق إلا بلب اللب كما يرى الجاحظ، والذين هم من هؤلاء يستصوب لهم الجاحظ حتى ليوجب ذلك فيهم، أن تكرر لهم وأن تعطيهم فهما بعد فهم[1]، وفي ذلك ضياع جملة الفهم وعفاء رسم العلم، لأن التعبير بالصورة والتمثيل طريق يأخذ غير الطريق التي يتخذها الكلام المباشر المبسوط، ويؤدي إلى مسالك من المعاني والتشعبات فيه يوقف الفكر في اعتبارها والاهتداء إلى ما تزوي من معاني في عطفها، وما تنفرد به من دلالة في نفسها.

كما غاب عن أولئك النقاد أن في غياب الصورة من خطابهم ضياع مرفق من مرافق أداء عبارتهم، وأحد عناصر جواهر كلامهم، فالمصطلحات والمفاهيم – خاصة النقد القديم منه – طالما نهلت من معين الصورة البيانية واستعمل أنماطها، فأجمل تفاصيله فيها لظروف شملت كل من جدة تلك المفاهيم وطبيعة تلك الخلفيات وبيئة ثقافية تشمل كذلك نوع المتحدث إليهم. بينما مال النقد بعد ذلك – وخاصة الحديث منه – إلى أبسط الأحكام التي كانت مجملة هناك، وتفصيل في المفاهيم وصل بها حد التعقيد والترميز أحيانا.

ويظهر أن المذهب المختار من ذلك هو التوفيق بينهما فيكون تمثيل وتجسيد من غير إغماض، وتفصيل من غير إغراق.

---

[1] الجاحظ: الحيوان، المرجع السابق، ج1/ 90.

II- قيم البناء الفني في القصيدة الجاهلية :

درسنا فيما سبق أساسين تتقوّم بهما الصناعة الشعرية على أكمل وجه و أحسنه، هما : أساس الحكاية الصوتية و أساس الصورة البيانية، وفيهما يلاحظ قيمة كل أساس الدلالية وطريقة اشتغاله ووظيفته بربطه بالجانب المعنوي للعبارة من البيت الذين هما فيه، أي أن دلالتهما داخلية تدرسان من ذاتهما في البيت الشعري. إلا أن الأمر لا يقتصر على ما يفرزه هذين الأساسين من دلالة، فالقصيدة الجاهلية بطريقة بنائها وشكلها الفني يبرز عدة دلالات لا تتأتى من عبارة الأبيات بمعانيها؛ بل من طريقة تضام هذه الأبيات وكيفية تراتبها، وما قد تؤدي إليه أبيات معينة من ارتباطها بنفس الوظيفة و الغرض .

و إذا كان يقوم وعي الأديب على اعتبار عمله قصيدة مكتملة فنيا، فإن كل تجزيء للقصيدة أو إفراد جزء منها بالملاحظة يكون من عمل الناقد الذي يأتي لهذا التقسيم لبناء تصورات عميقة ودقيقة عن القصيدة التي يأتي لتحليل بنائها، ويكون ذلك بناء على أمور دلالية ومعنوية يتصور الناقد أنها توحي بها بعض الأبيات ضمن موقعها من القصيدة ككل. وهي حقيقة على قدر كبير من الأهمية في إعطاء قيمة مضافة لعمل الشاعر، تقوم على استنطاق المتلقي لشكل العمل الفني، إلا أن هذه الدلالة كثيرا ما يغفلها النقاد بحسب درجة تعمقهم أو تجاهلهم مسألة ترابط القصيدة، وأن معاني الأبيات يؤدي بعضها إلى بعض ويتوقف فهم بعضها على ما يعنيه البعض الآخر .

وفي هذا الصدد فقد طرح النقد الأدبي عند العرب في ظل انفتاحه على النقد الغربي عدة مقاربات لمفهوم الوحدة في القصائد الشعرية، وهي مفاهيم تكون عائدة مختلف الأشكال التي تزامن هذه المفاهيم الحديثة في الأغلب، مما يعني الحذر للنتائج التي تنجر عن تطبيق مثل هذه المقاييس و المفاهيم على شكل أدبي عريق هو القصيدة الجاهلية لم يدخل ضمن نطاق عينات استقراء و استنباط هذه المقاييس النقدية .

والقصيدة الجاهلية على وجه التحديد قد تضاربت فيها الآراء حول نوع الوحدة التي تسم القصيد بميسمها ونجد لها أثرا في كل بيت من أبياتها، فكل ناقد يتحرى بحسب منهجه أن تأخذ القصيدة الجاهلية وحدة معينة تتطرد في كل قصيدة من تلك الفترة بما أغنى الساحة

النقدية بالكثير من المفاهيم حول هذه القضية وحدها. ولعل من الأوفق في هذا المكان استعراض مفهوم النويهي للوحدة الكامنة في القصيدة الجاهلية وتصدره لبنائها ، وملاحظة بعض ما وصل إليه النقد الأدبي من نتائج .

وتدلنا كثير من الأمثلة في النقد القديم على إحساسهم ووقوفهم عند أهمية ارتباط القصيدة وتلاحم أجزائها، بدءا من الجاحظ الذي يورد إشارات إلى أهمية اقتران أبيات الشعر و تآلفها[1] ، وما يدخل في حيز تفرق الشعر وعدم ترابطه[2]، كما أظهر تنبههم وتنافسهم في جعل كل الأبيات ذات رابطة تعادل رابطة الأخوة نفسها[3].

كما لاحظ بعض النقاد أن للمعاني البديعية أو الصور البيانية مواضع تجوز في أبيات ذات منازل معينة من القصيدة، تحوز فيها تلك المعاني دلالات لا تكون لها في سواها، وعلى هذا وقع كلام ابن المعتز حينما قال متحدثا عن " البديع بأنه يزداد خطوة بين الكلام المرسل، وقد كان بعض العلماء يشبه الطائي في البديع بصالح بن عبد القدوس في الأمثال ويقول : لو أن صالحا نثر أمثاله في شعره وجعل بينهما فصولا من كلامه لسبق أهل زمانه وغلب على مد ميدانه ، وهذا أعدل كلام سمعته في هذا المعنى"[4] .

ولذلك أوجبوا على الشاعر أن يخرج سامعه من شيء إلى شيء لتقع عنده القصيدة أحسن موقع[5].

وتجاوز النقاد بذلك مرحلة الربط بين البيت و البيتين بحروف العطف إلى ائتلاف الأبيات عن طريق الغرض فيما عرف بعمود الشعر عند نقاد العرب، إلا أن محمد غنيمي

---

[1] الجاحظ: البيان و التبيين، المرجع السابق، ج1/ 179.

[2] الجاحظ: البيان و التبيين، المرجع السابق، ج1 /75 .

[3] المرجع نفسه، ج1 / 179.

[4] ابن المعتز، أبو العباس عبد الله: كتاب البديع، تحقيق: إغناطيوس تراشقو فسكي، منشورات دار الميسرة ، ط3، بيروت – لبنان ، 1982، ص: 1– 2.

[5] الجاحظ: البيان و التبيين، المرجع السابق، ج1 /177–180 .

هلال يؤكد على أن مختلف أغراض القصيدة " لا صلة في الواقع بينها، و لا يمكن أن تتكون منها وحدة عضوية "[1].

و يخلص أحد الباحثين بعد استعراض بعض المحاولات النقدية القديمة التي قاربت موضوع ترابط أجزاء القصيدة إلى القول " إن محاولاتهم النقدية في هذه القضية الفنية الهامة كانت تدور حول جوانب جزئية منها، وتناولها النقاد بتفاوت، و لكنهم ألمحوا إلى تلاحم أجزاء القصيدة ، وتكامل عناصرها، و أشاروا إلى علاقة القصيدة بالمتلقي، كما أشاروا إلى صحة النسق، و اتساق النظم، وانشغلوا بالتخلص، وحسن الانتقال وجزالة الألفاظ، ودقة المعاني..." [2].

ويستقر على هذا الأساس أن الأبيات الشعرية بما هي أفكار ومعطيات قد يطرح على مستواها فكرة ترابطها وانسجامها أو دخولها في نظام محدد يجمعها و يوائم بينها، ليشكل في الأخير وحدة معينة، و النقاد على هذا أكثر تفصيلا لأمر الوحدة، إذ تظهر عندهم على أنواع عدة، ومن ثم مصطلحات متنوعة بحسب عدة معطيات، لعل أكبرها طول القصيدة وطبيعة موضوعاتها .

و القصيدة الجاهلية عند **النويهي** تمثل أساسا شعريا وجذريا فنيا للكثير من القصائد بعد تلك الفترة، وقد عني النقاد منذ أقدم العصور على تلمس ظاهرة الوحدة بين مجموع أبياتها .

وإذ يتصدى لأساس الوحدة في الشعر الجاهلي فإنه لا ينكر ما استفاده من المنجزات الغربية في هذا المجال؛ بل إن هذه المنجزات كونت له قاعدة فكرية ساعدته في دفع القضية إلى مستوى النقاش الجاد، و أصبحت مشجعا له على حسم هذه القضية التي كثر الجدل حولها بين نقاد العصر الحديث، خاصة بعد معرفتهم مقاييس النقد الغربي في ذلك.

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، منشورات نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، (د ط)، القاهرة–مصر ،2001 ص:166 .

[2] نور الدين السد: الشعرية العربية (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي) ، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية ،(د ط) ، الجزائر،1995،ص:56.

ويتطرق النويهي إلى مفهوم الوحدة الفنية الذي استقر عند نقاد الغرب، حيث ألزموا هذا المقياس شعراءهم في القصائد التي يبدعونها، إذ تقوم تلك الوحدة على " تنمية الشاعر تنمية عضوية لأقسامها المتعددة أحدها مع الآخر"[1]، وهي بذلك تكون في القصائد ذات المواضيع المتعددة، وذات الطول النسبي مقارنة بقصائد تتقيد بموضوع واحد، وهو ما يلتقي مع تصنيف بعض الباحثين للقصائد، فالقصائد عندهم نوعان، النوع الأول منهما " القصائد ذات الشريحة الواحدة وفيها كان الشاعر يتناول غرضه الرئيس و الوحيد دونما مقدمات أو بسط من نسيب ..."[2]، و النوع الآخر قصائد ذات شرائح متعددة تستوعب ضمنها مفهوم الشعر القديم كما تستوعب القصائد التي خرجت عن تحديده ، وذلك لعدم اشتراطها التراتب و التقييد للأغراض ، وإنما على الاختلاف و التعدد فيها .

وقد " أثار مفهوم الوحدة العضوية جدلا كبيرا في النقد العربي الحديث و انقسم النقاد فيها إلى قسمين : منهم من قال بوجودها في القصيدة العربية ومنهم من أنكر وجودها، ولكل فريق حججه و براهينه، و لعل سر اهتمام النقاد المعاصرين بموضوع الوحدة العضوية يعود إلى تأثير الدراسات النقدية الأجنبية التي ظهرت في أوربا حول نظرية الخيال، وحول موضوع الوحدة العضوية "[3].

وتعددت تعاريف الوحدة العضوية من ناقد لآخر، إلا أنهم يجتمعون في اعتبارها "انصهار جميع عناصر العمل الفني في بوتقة واحدة، لتعطي نصا متكاملا، متماسك الأجزاء، متضافرا في نسقه، متتابعا في سياقه، مشكلا بعناصره اللغوية تماسكا بنيويا ووظيفيا، فلا تعد الموسيقى و الوزن و القافية في النص الشعري مثلا مجرد قوالب خارجية تصب فيها التجربة الشعرية، بل هي من صميم هذه التجربة وعناصر ملتحمة مع الكل الذي يشكل النص، يلتحم فيها الفكر بالإحساس، و الصورة بالموقف "[4].

---

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج2 / 435.

[2] علي مراشدة : بنية القصيدة الجاهلية (دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني) ، منشورات عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن 2006، ص: 146

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ج2 /43.

[4] المرجع نفسه، ج 2 / 43.

وترى الباحثة ريتا عوض أن ارتباط الوحدة العضوية بهذا المعنى كان نتيجة بعض المذاهب النقدية التي كرست مثل هذه المفاهيم، وهو تصور الرومنطيقية لها على وجه التحديد [1]، وهو الأمر الذي ينطبق على قصائد مرحلة الرومنطيقية و التي تأخذ في توجهها الشعري ذلك المذهب، مما يجعل تطبيقه وفرضه في القصيدة الجاهلية اعتسافا نظريا لا يقبل طبيعتها الفنية .

وتشير الباحثة ذاتها إلى أن التصور الرومنطيقي للوحدة العضوية قد تم تجسيد والإعلاء له من طرف المستشرقين أنفسهم، ومن ثم تلقاه بعض النقاد العرب، وزادوه تأكيدا بأصواتهم، تقول " وقد ساهمت آراء المستشرقين في الترويج لفكرة انتفاء الوحدة في القصيدة الجاهلية، لأنهم تناولوا تلك القصيدة بنظرة رومنطيقية تعرف الشعر الجيد بالعضوية وتنكر كل ما يتفق مع تلك النظرة "[2].

وتبدو نظرة النويهي للوحدة العضوية حسب المفاهيم الغربية شبه مكتملة لاطلاعه الواسع و الكبير للبحوث و الأعمال النقدية عند أصحابها، لذلك فإنه يحكم استيعابها وتتعدد جوانب تناولها لديه، فالوحدة العضوية عنده تكون من خلال عدة أبعاد، يقول : " لكن معناها أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة ، و في الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون و تجارب الحياة، و الشاعر يحقق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيبا يقوم على النحو المطرد، بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءا عضويا مقنعا، ويقود إلى لاحقه بنفس الطريقة ..." [3].

وفي حين ذلك يكون على الناقد أن يحدد للقصيدة أجزاءها المكونة لها، ويضبط لكل جزء عاطفته و اتجاهها الغالب فيها، مع كونها في الحقيقة تشترك في عدة أمور، وتقوم بوظيفة واحدة على الرغم من تفرقها الظاهر، إذ " تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي، حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدريج دخولا في

---

[1] ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية ، المرجع السابق، ص : 174.

[2] ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية ، المرجع السابق، ص: 172.

[3] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج2 / 436 .

عاطفتها وبصرا باتجاهها، فتترك فينا حين الفراغ من قراءتها أثرا فنيا موحدا متكاملا لم نشعر فيه بخلل أو تناقض أو انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذي كان يتخذه "[1].

ويقف **النويهي** لمناقشة ما يتوهم أنه لا ينسجم مع هذه النظرة، إذ قد يطرح الشاعر عدة صور لا علاقة بينها على وجه الدقة، وتبدو مفككة في ارتباطها، إلا أن وحدة العاطفة و الاتجاه الذي تنحوه هو ما يعطي القصيدة تماسكها، أما حين ترد صور مختلفة فمن أجل تعميق الاتجاه و التعديل فيه حتى يستوي موقفا، ويترك أثرا وحيدا متناميا يحسه القارئ[2].

وبعد استقرائه لما تحقق فيه وحدة عضوية يرى بأن " هذا المفهوم لا يتحقق للشاعر إلا إذا توفر له شرطان: أحدهما وحدة الباعث أو الدافع الذي دفعه إلى نظم قصيدته ، وثانيهما وحدة الغاية أو الهدف الذي يهدف إليه من نظمها"[3]. ومن غير هذين الشرطين تتجه القصيدة نحو التفكك و لا يستبان له أثر أو اتجاه، لاختلاط المناحي و الرؤى وعدم انسجامها .

ويأتي الناقد بعد هذا إلى بيان موقفه من الوحدة العضوية وتحققها في القصائد الجاهلية ، ويحكم عليها بأن " هذا المفهوم للوحدة الفنية في الأثر، وما تقوم عليه من وحدة عضوية في البناء، لا يتحقق في العدد الأكبر من القصائد الطويلة"[4].

ويذهب في غمرة تحمسه لقيمة الوحدة العضوية وما تفرضه من مقومات فنية خاصة بها، وكونها محكا لجودة العمل الشعري عند أصحابها، إلى أن باقي العناصر الداخلة في بناء الشعر تأتي لغايات تدخل في خدمة هذه الوحدة، منها أنها " قد تقتضي الشاعر أن ينوع من وزنه ونظام تقفيته – أو يحمله على نبذ القافية – حتى يتحقق الاتحاد بين مضمونه و أدائه في الموجات المتعاقبة من قصيدة "[5]. وهو بذلك " يضمر الشعور بتفوق الوحدة

---

[1] المصدر نفسه، ج2 / 436 .

[2] محمد النويهي، المصدر السابق ، ج 2/ 437 .

[3] المصدر نفسه، ج2 / 437.

[4] المصدر نفسه، ج 2 /438.

[5] المصدر نفسه،ج 2 / 443 .

العضوية و الفنية الغربية"[1]. على كل حال في أي قصيدة، وقصورها بالتالي انحطاط في قيمة العمل الفنية.

ويرى النويهي أن الذين تناولوا أساس الوحدة في قصائد الشعر الجاهلي، و أكدوا وجودها فيه، وعلى رأسهم أستاذه طه حسين، إنما هم يلاحظون شيئا آخر غير الوحدة العضوية كما شرحها، إذ أغلبهم لا يشيرون إلا إلى وجود الترابط المنطقي بين أبيات القسم الواحد من القصيدة فقط، كما فسروا عدم وضوحها بسقوط أبيات و اضطراب في الرواية نتيجة عدم تحري الرواة في الضبط و اختلافهم في الرواية نفسها[2]، بل إن طه حسين نفسه – كما يؤكد النويهي– فهمه للوحدة المعنوية التي رآها في القصيدة الجاهلية لا يختلف عن معالجة القدماء لها، فيما أسموه التئام الأجزاء، وحسن الابتداء و التخلص و غيرها من فنون البديع[3]، كما أن الوحدة المعنوية أو المنطقية لا تستجيب لها أغلب قصائد الشعراء الجاهليين على مستوى القسم الواحد .

و التنافر العضوي بين الموضوعات المختلفة بين أقسام القصيدة لا يرده النويهي حينئذ إلى عدم ضبط الرواة و اضطرابهم كما رأى غيره، بل يرده إلى خصائص فنية من داخل بناء القصيدة ذاتها وظروف تكونها، ويحدد السبب في ذلك إلى " أن بين الموضوعين تنافرا في العاطفة، وتنافرا في الهدف، لا يستسيغها الذوق الحديث "[4].

ويرجع النويهي الأسباب التي ربما تكون أدت إلى هذا الانفصال التام وعدم الارتباط بين أقسام وفصول القصيدة الجاهلية إلى تلك النظرة الاستقلالية التي كان ينظر بها الشاعر الجاهلي إلى البيت الشعري، إذ يفصل البيت على مستوى لفظه ومعناه عن ما قبله أو يليه من أبيات، وزادت المقاييس البلاغية كذلك في استهجان التعلق المعنوي بين الأبيات (التضمين)، إذ يدل ذلك على عدم اقتدار الشاعر وتمكنه من صنعته.

---

[1] ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، المرجع السابق، ص : 171 .

[2] محمد النويهي : الشعر الجاهلي، المصدر السابق ، ج 2 / 439 .

[3] المصدر نفسه ، ج 2 / 439– 440.

[4] المصدر نفسه، ج441/2.

و يضيف النويهي أسبابا أخرى عمقت انفصال أقسام القصيدة، من بينها أن الشاعر الجاهلي قد شغلته الوحدة الخارجية ممثلة في موسيقى القصيدة من بحور وقواف عن ملاحظة ما يتصل بوحدة أجزائه الداخلية التي تتركز في وحدة الباعث العاطفي ووحدة الهدف الفني[1].

والذي يتبدى لنا أن هذا الاختلاف ناتج عن تصور كل فريق لتمفصلات القصيدة و

أجزائها وفصولها، من ذلك أن النويهي نفسه يظهر له أن وصف الناقة بعد المقدمة الطللية ما هو إلا قسم واحد، في حين يميل البعض إلى استقلال كل جزء عن الآخر واعتبارهما قسمين، ومن ثم يندفعون إلى ملاحظة ما يربط بينهما[2]. كما يرى النويهي أن حسن تقسيم الشاعر لأجزاء قصيدته بحسب موضوعاتها ظاهرة لا تقل فنية عن ظواهر أخرى، بل يجعل النويهي ذلك محكما نقديا لمعرفة الانفعال الغالب و الغرض الرئيسي للقصيدة الذي يشع بظلاله على باقي أنحاء القصيدة ، ومن ثم التأثير على معانيها و أداءاتها[3].

ويلح النويهي من خلال مبدأ المشاركة العاطفية لكل من الشاعر ومستمعي شعره من معاصريه ، ويرى أنه حري بالباحث في الشعر الجاهلي أن يقترب من أذواقهم و يقبل عليه بالحس نفسه الذي تقبله به أهله فيستخرج من الشعر الجاهلي نفسه مقاييسه و أساس وحدته؛ لا أن تطبق مقاييس ومفاهيم غربية لا تنسجم وطبيعة تجاربهم الفنية و حياتهم الشعورية .

ومن منطلق ذلك يسعى النويهي في تحديد معالم الوحدة التي يجب أن تلاحظ في كل شعر جاهلي لاستخلاص قيمته الفنية التي تنسجم مع عواطف تلك المهج التي أبدعته، " ومعنى هذا في موضوعنا الراهن هو أن نقبل كل قسم من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة أو قصيدة منفردة، فنبذل جهدنا في تعرف جماله الخاص، و استكشاف دافعه المستقل وهدفه القائم بذاته، منفقين أقصى مقدرتنا العاطفية و التخيلية في تعمقه وتذوقه و

---

[1] محمد النويهي، المصدر السابق، ج 2 / 441 – 442 .

[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج2/ 442.

[3] المصدر نفسه، ج 2 / 856 .

الاستجابة له "[1]، واستبطان الانفعال الغالب في القصيدة كذلك يمكّن النويهي من أن يحلل على ضوئه طريقة أداء بعض الألفاظ في الأبيات الشعرية، ويعطيها دورها الأدائي و العضوي المناسب فيها[2].

فمثل هذا العمل يحقق مكسبين : أولهما استخراج مقاييس فنية من الأشعار ذاتها، وبالتالي نقدها من خلالها، وثانيهما استكشاف بناء شعري له انسجامه الخاص مع أذواقنا حينما نحس التعاطف معه. وفي سبيل هذه الغاية وجب استقراء الشعر الجاهلي وتحديد ثوابته الفنية، ومعرفة عقلية الجاهلي ونفسيته معرفة علمية[3]، وهذا التصور كذلك تصل إليه باحثة أخرى وتصر على تمثله من النقاد، و" هو الدعوة إلى مقارنة متكافئة تأخذ بالاعتبار خصوصية الموضوع المقارن وتسعى إلى المحافظة على هويته وتؤكد ارتباطه بالإطار الفكري و الحضاري الذي يضمه، عندها ينتفي الايمان بالمفاهيم النقدية المطلقة، فلا تعود الوحدة العضوية مثلا حتمية فنية لا يصلح فن بدونها، ولا تصح نظرية نقدية لا تقول بها..."[4].

وإذ يتطرق النويهي إلى تسجيل هذه الملاحظة عن قصائد معينة، حيث رأى بأن سبب تنافر أقسام القصيدة إنما يرجع إلى تناقض الباعث الذي يحرك كلا القسمين، و الغاية التي تحدو الشاعر فيهما. و في محاولته تفسير هذا التناقض و التضارب في انفعال كل قسم، وإيجاد مبرر فني له يجعل من ذلك التنافر ذا قيمة كما كانت للوحدة العضوية قيمة شعورية في نفسها، فرأى أن " هذا التبدل مرده الجذري إلى نفسيته البدوية المتناقضة، وعقليته الجاهلية التي لا تؤمن بغير العالم الحي المحدود وحياته الفانية، و لا تعرف من الأفكار و الانفعالات إلا ما يتصل بهذه الحياة من لذة و ألم، و سعادة وحزن، و أمل و يأس، تجمع فيها جميعا على مداها "[5]. مجربا ومتقبلا لها جميعا على تباينها و اختلافها .

---

[1] المصدر نفسه، ج 2 / 444 .

[2] المصدر نفسه، ج 2 / 871.

[3] محمد النويهي، المصدر السابق، ج 2 / 445 .

[4] ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية ، المرجع السابق ، ص : 68-69 .

[5] محمد النويهي، المصدر السابق ، ج 2 / 449 .

والأقسام التي يشير النويهي إلى تفككها الظاهر حاول فيها إيجاد الوحدة التي تجمعها، " بدون أن يحاول البحث عن الكيفية التي تحقق بها هذه المقاطع وحدتها و انسجامها "[1] في أنفسها.

ومن أجل ذلك يصطنع النويهي وحدة تناسب ما ارتبطت به القصيدة الجاهلية من تنافر لأقسامها، وهي وحدة يراها قمينة بأن تضمن للقصيدة بهذا الشكل فرادتها و تميزها، ويسميها "الوحدة الحيوية"[2]، وهي وحدة تختلف أساسا عن كل ما عهد منذ القديم من أفكار، كتلاحم الأجزاء، أو حديثا كالوحدة المعنوية أو العضوية .

ويظهر أن النويهي يلجأ إلى الواقع في تفسير معطيات فنية، الأمر الذي يجعل مثل هذه التفسيرات " غير ذات قيمة نقدية، لأنها- أساسا - لا تعني بالجانب الفني للبنية الشعرية للقصيدة فتتعامل مع الفن الشعري بما هو انعكاس للواقع المعيشي و لشخصية الشاعر و سيرته و فكره "[3].

ويحاول النويهي أن يجلي للقارئ آثار الوحدة الحيوية وكيفية تحققها من خلال قصيدة كاملة هي همزية زهير بن أبي سلمى[4]، التي تتوزع على عدة أقسام على عادة القصائد الجاهلية ، وفهم وحدتها الحيوية منوط - عند النويهي - بفهم حالته الانفعالية، و تعمقها هو الذي سيحل متناقضاتها المتبدية في تلك الأقسام، فتتألف حينئذ في وحدة هي الوحدة الحيوية ، حيث تبرز فردية الشاعر وعاطفته في كل تقليد أو موضوع شعري، مرضيا في ذلك نوازعه الداخلية وطرائق القدماء الفنية في آن.

إن عاطفة زهير القوية و المشبوبة كما يرى النويهي لا تختلف من قسم لآخر، وهي عاطفة التحدي بالتحديد، يجسدها زهير من خلال تحديه لهمومه الشخصية، كما يجسدها

---

[1] ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، المرجع السابق ، ص : 171 .

[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج 2 / 450 .

[3] ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية ، المرجع السابق ، ص : 174 .

[4] ثعلب، أبو العباس أحمد: شرح شعر زهير بن أبي سلمى، تحقيق فخر الدين قباوة، منشورات دار الفكر، ط1، دمشق- سورية، 1996، ص: 52 - 75 .

حينما يتصارع فنيا مع التقليد الشعري، و المتمثل هنا في قسم النسيب الذي بلغ ثلاث عشرة بيتا، حيث يفرض على الشاعر فيه بحسب التقليد الشعري بسط الحزن في أبياته، غير أن الشاعر يغالب ذلك التقليد و ينتهز كل فرصة للتعبير عن نفسه، وهو ما مثلته عاطفة " النشوة بالحياة و الاعتزاز بالشباب و التدفق بالحيوية والمرح "[1] التي كفلت للقصيدة وحدتها. تلمست هذه العاطفة كل منفذ تستطيعه في فن النسيب الحزين، و أخذت تبحث حتى وجدت في قصة الحمار الوحشي التي أخذت خمس عشرة بيتا متدفقا قويا لها، كما مثلت أبياته الأربعة التي تدور حول تصوير لذة زهير و نشوته مع صحبه ، وهذه الأبيات بالتحديد يراها النويهي مفتاح الدخول إلى همزية زهير، إذ تكون العاطفة الرئيسية للقصيدة كما تكون الدافع الفني الرئيسي لنظم القصيدة ، وذلك من أجل التنفيس عن هذه العاطفة الزاخرة؛ وإن علم دافعها الواقعي و الحقيقي[2].

والوحدة الحيوية ذاتها تصوير لذلك التفكك ولتبدل الانفعال في القصيدة وترجمة صادقة للعاطفة المنقسمة بين هذه الانفعالات[3]، وحتى على مستوى البيت الواحد يظهر مثل هذا الصراع والتزاوج بين الانفعالين المتمايزين .

وبهذا يظهر أن الانفعالات مهما اختلفت و تباينت فإن هناك ما تنعكس عليه، هو ما يجمعها و يوحد مساربها، ويراه النويهي متجسدا في العاطفة بدرجتها التي هي من نفس درجة تلك الانفعالات .

ويصدق هذا المعيار و يعمم على كل طريقة فنية أو تجربة واقعية؛ من ذلك تجربة الحب و النسيب عند زهير بن أبي سلمى كما تصورها النويهي، يقول : " نحن إذن نرى في حبهم ما نراه في سائر تجاربهم من عنف الإقبال و عنف الإعراض و سرعة التقلب، فلنعد إلى زهير لنرى مصداق هذا ..."[4] ، وكذلك في دراسته لمعلقة الأعشى[5] يؤكد أنه يصدق على

---

[1] محمد النويهي، المصدر السابق، ج 2 / 495 .

[2] ثعلب: شرح شعر زهير، المرجع السابق، ص: 52. و الشعر الجاهلي ، ج 2 / 496 .

[3] محمد النويهي، المصدر السابق، ج 2 / 460 .

[4] المصدر نفسه ،ج 2 /474 .

[5] يخصها النويهي بفصل كامل من كتابه بعنوان :" الجد الهازل والهزل الجاد"، ج2/ 816 – 880.

كل جزء منها نمط معين من السلوك؛ هو الرغبة النهمة و العنيفة التي يقبل بها على ملذات الحياة ، و كذا الاندفاع و العنف في مواجهة شدائد الحياة وصعوبات طبيعتها، و لاحظ أنها في كل ذلك على وتيرة واحدة من الجودة الفنية، وهو ما دعاه إلى القول بأصالة الشاعر الفنية و تأكيد شخصيته التاريخية، ومن ثم فقد نفى عن شعره الذي يبلغ هذه الصفة أن يكون منحولا أو منتحلا[1].

أما عن الانتقال من موضوع لآخر في الوحدة الحيوية فيكون بحسب النويهي بصفة دقيقة عن طريق ما يسترسل به الانفعال من خلال درجته وقوته من الموضوع الأول إلى الموضوع التالي له، فما يتغير هو نوع الانفعال دون أن يمس التغيير درجة الانفعال و شدته ومستواه، وهو الأمر الذي يحقق الوحدة الحيوية بهذا الشكل. ففي همزية زهير بن أبي سلمى كان انتقال الشاعر من قصة الحمار الوحشي إلى فخره بأوقات لهوه وتصوير متعه، إذ أن الانتقال كما يؤكد النويهي تم بطريقة " مباشرة بدون تحيل على التخلص و الربط، وما حاجته إلى هذا وهو قد بلغ الآن تمام نشاطه و حيويته فاستطاع انفعاله في حد ذاته أن يحمله إلى موضوعه الجديد حملا طبيعيا منسجما يجلي الوحدة الحيوية ..."[2].

و عامل طول القصيدة أو قصرها من الأمور التي تنسحب على مدى تحقق الوحدة العضوية فيها، وهو ما تؤكده ملاحظات النويهي عن قصائد قلت عدد أبياتها، حيث رأى تجسد الوحدة العضوية فيها بناء على ذلك، لأنه استبان هدف الشاعر منها وتوحد دافعه فيها ، ومن ثم فقد افترض النويهي انقسامها إلى موجات معنوية تؤدي بعضها إلى بعض بطريقة عضوية[3]، وهو ما يعطي في الأخير غرضا واحدا، بحكم أن " سيطرة فكرة واحدة على النص لا يعني أنه خلو من أفكار أخرى، لكن هذه الأفكار الأخرى تكون في معرض بلورة مفهوم

---

[1] المصدر نفسه، ج2/865 – 866.

[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق،ج 2 /494 – 495.

[3] المصدر نفسه، ج 2 / 550

الفكرة الرئيسية و إضاءتها بشكل يعمل على إبرازها، قد يتضمن شرائح أخرى لكنها تكون جانبية تقرر الشريحة الأولى و لا تناقضها"[1].

وتلعب العاطفة بهذا التصور عند النويهي دورا هاما في بناء القصيدة و أساس وحدتها، كما أن قضية العاطفة تتعدى مستوى الأداء و ارتباطها بالمضمون عند النويهي لتتصل كذلك بطريقة توالي الأغراض التي يطرقها الشاعر وكيفية تدرجه بينها، حيث يرتبط كل غرض بعاطفة ما، يقول: " و لنلاحظ في هذا الصدد أن العواطف تتعدد أنواعها في القصيدة الواحدة ذات البحر الواحد، بين حزن في النسيب، وسرور في وصف مجالس اللذة ، وزهو في الفخر، و إعجاب في المديح، و احتقار في الهجاء، ..."[2] ، ولعل ما يؤلف بين تلك العواطف ويجعلها مرتبطة ومتوحدة على تنوعها هو "درجة العاطفة "، يقول:" و إن اختلفت في أنواعها تتحدد في درجتها ..."[3].

وبذلك فإن مفهوم العاطفة بتداوله أكثر من أساس، وباعتباره من العوامل الرئيسية في ربط أغراض القصيدة وضامن تماسكها، كما أنها قد شغلت اهتمام النقاد المحدثين و نالت حيزا من مجال عملهم النقدي على النص الأدبي، لذلك وجب الوقوف عند هذا المفهوم ومعرفة قيمته في النقد الحديث عموما وعند النويهي خاصة .

- **مفهوم العاطفة :**

إن مفهوم العاطفة من ضمن المفاهيم التي راجت في الساحة النقدية العربية الحديثة، وعدت من إجراءات تحليل الشعر، شأنها في ذلك شأن الخيال، إذا ربط بعض النقاد استشارة العاطفة به[4].

غير أن بعض الباحثين و بعد استعراضه لمجموعة من الأعمال النقدية التي اشتغلت على مثل هذه المفاهيم ثبت له تهافتها نظريا و سقوطها من حيز التطبيق إجراء و عملا، إذ

---

[1] علي مراشدة: بنية القصيدة الجاهلية، المرجع السابق، ص: 148 .

[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي ،المصدر السابق ، ج 1 / 62 .

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] أحمد أمين: النقد الأدبي، منشورات مكتبة النهضة المصرية، ط 3، القاهرة– مصر، 1963 ، ج 1 / 28 .

لا مبرر لوجودها عنده لعدم غنائها في مجال التطبيق، يقول: " ولعل عدم جدوى مفهوم الخيال في مجال النقد التطبيقي يكمن وراء عجز كثير من النقاد الذين وظفوا هذا المفهوم في تحليل النصوص الأدبية، و ظل مفهوما عائما عند كثير من النقاد، يتواتر في الدراسات النقدية دون تحديد صارم لماهيته، ووظيفته وحدوده، ولذلك نرى أنه لا خير من الاستغناء عنه في الدراسات النقدية التطبيقية "[1].

ومفهوم العاطفة من المفاهيم الحديثة التي انبثقت فجأة دون أن تتولد من جهود و أعمال ما انتقده النقاد العرب القدماء وبلاغيوهم، حيث إننا " لا نجد في النقد العربي القديم إشارة واضحة إلى مفهوم العاطفة، ولكننا نجدهم يستعملون ما يدل على أحوال النفس الإنسانية وما يناسب هذه الأحوال من موضوعات شعرية "[2].

وكان لقضية خلو العاطفة أو وجودها في الشعر والأدب عموما حضورا قويا في أذهان نقاد جيل ما بعد النهضة، حتى لقد امتدت إلى عبارات بعض النقاد المغاربة النقدية فنجد الدكتور محمد مصايف يتحدث عن الشعر من هذه الناحية، بل ويجعله مميزا مهما للشعر الجيد الرائق،[3]. وهو الأمر الذي يؤكده كذلك الباحث نور الدين السد، يقول : " إن ظهور مفهوم العاطفة كمقياس نقدي كان في العصر الحديث مع النقاد الرواد " [4] وطلائع كتاباتهم النقدية التي تحاول أن تؤسس للعمل النقدي و تحدد له عناصر و آلياته .

إن النقاد المحدثين خاصة منهم الذين أنفوا من الموروث النقدي القديم و تحمسوا بتفتحهم على منجزات غيرهم إلى طرق أبواب من المعرفة جديدة، غير أنها دقت عليهم مسالكها وصعب عليهم تنخلها و الاستفادة منها و لا حتى مقابلتها بما لهم من موروث نقدي . و يرجع نور الدين السد سبب ذيوع مفهوم العاطفة وتداوله لدى معظم النقاد المحدثين بقوله : " وكان ذلك بتأثير من التيار الرومانسي الذي ساد العالم في الثلاثينات

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب الأدبي، المرجع السابق ، ج 2 / 51 .

[2] نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب الأدبي،المرجع السابق، ج 2 / 56 .

[3] محمد مصايف: دراسات في النقد الأدبي ، منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب ، (د ط)، الجزائر ، 1988 ، ص: 88

[4] نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ج 2 / 57 .

والأربعينات من هذا القرن "[1]، فهؤلاء قد شاع عندهم مفهوم العاطفة وتلقفه من بعدهم، واستعملوه من غير مصادرة او وقوف على مقومات وجوده وفعاليته كالنويهي، خاصة أن هذا المفهوم لم يظهر عند النقاد العرب القدماء على أهميته عند النقاد المحدثين .

ويجعل الأستاذ أحمد الشايب مفهوم العاطفة من أهم عناصر الأدب[2]، مع أن هذا المفهوم بالتحديد يفلت من الضبط العلمي الدقيق وهو ما يقعد به على أن يكون أساسا يعول عليه في تذوق النص الأدبي أو الحكم عليه من قبل المتلقي، فأحمد أمين يورد من أقوال القدماء ما حكاه عن ابن رشيق: " قواعد الشعر أربعة : الرغبة، و الرهبة، والطرب والغضب : فمع الرغبة يكون المدح و الشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء و التوعد و العتاب الموجع "[3].

وحين يعقب عليه **أحمد أمين** " يلاحظ أن قائل هذا القول إنما راعى عواطف الشاعر و الأديب لا عواطف السامعين وهو الذي نقصده "[4].

إن طبيعة تفلت العاطفة عن التحديد يجعل من قيمة دراستها ومدى النتائج المرتبطة بها عند الناقد أو السامع على حد سواء ، كما أن العاطفة باعتبارها تصرفا للنفس عن الواقع و أشيائه لا تستبان آثارها في النص فإذا كان الشاعر يقوم بنقل ما تأثر به وما حفظه عن الواقع من تجارب بعمليات واعية و اختيارية تخضع للعقل في ترميزها، بينما العاطفة ليس لها رموز تلمح في العمل الأدبي بدلالات ألفاظه .

والعاطفة بهذا المعنى من المفاهيم العامة، و التي من الممكن أن نصفها بالغامضة حيث تحتمل لكل تأويل وتحليل، إذ لم ترتبط بإبراز الكيفية ولا باعتبار معين حتى يطلب لها وسال أدائية معينة .

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[2] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص:31، المرجع السابق، وأحمد أمين: النقد الأدبي، المرجع السابق، ج 1 / 22.

[3] ابن رشيق، أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة، ط 5، 1981، ج120/1.

[4] أحمد أمين: النقد الأدبي، المرجع السابق، ج 1 / 29 .

وهذا المفهوم استعمله النويهي بقوة في تصوره لمعاني الأبيات الشعرية، حيث يربطه كثيرا بالفكرة و الصورة المعنوية التي يريد الشاعر عرضها، وهي بذلك تحسب في كنف المضمون كذلك الذي يستلزم وسائل أدائية خاصة، من ذلك قوله متحدثا عن الوسائل الأدائية : " أدركنا كيف ينسجم هذا التنويع مع تقلب فكرته و عاطفته "[1]، فكما تتصل الوسائل الأدائية عند النويهي بتصوره للمعاني التي تنسجم معها، فقد ربط كذلك بعض الوسائل بدرجة العاطفة و نوعها استقلالا عن كل من الأفكار و المعاني، و هي توازي في ذلك المعاني من حيث تصورها أو فرض وجودها بهيأة معينة .[2]

ويصر النويهي على اعتباره في منهجه التحليلي للشعر و يجعل لها صفات ودرجات محددة، يقول : " و في الشعر الجيد نجد تلاؤما بين هذه الصفات الحرفية و بين نصيب العاطفة من الحدة والعمق، و التوتر والإرخاء، والاندفاع والضبط، إلى غير ذلك من صفات العاطفة . ونجد انسجاما بين نوع العاطفة و" طعمها " أو ما تتوهم لها من طعم، من حلاوة أو مرارة، من فرحة منطلقة أو حسرة مكبوتة، أو غضبة هائجة أو صراخ ممزق، أو زهو عريض أو خذى ذليل "[3]، مما قد يجعل تصوره لها من قبيل الفرض الخاص بالناقد وحده دون أن يعني المتلقي تقبله .

كما وصفت العاطفة عند النويهي بصفات عدة، كالتموج و التطريب، والعاطفة الحزينة الشاكية، العاطفة العنيفة .... مما جعل أحد الباحثين يقول : " إن حديث النقاد العرب المحدثين عن العاطفة باعتبارها عنصرا مهما من عناصر التحليل الأدبي ، كما يتردد في دراساتهم النقدية مع القرائن الآتية : عاطفة رزينة، عاطفة جياشة، عاطفة قوية، عاطفة هادئة، عاطفة فاترة، وسوى ذلك، والواقع أننا لا ندري بأي مقياس يقاس صدق العاطفة وكذبها، وقوتها أو ضعفها، ... "[4].

---

[1] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، المصدر السابق، ج 1 / 57 .

[2] محمد النويهي، المصدر السابق ، ج 1 / 66 .

[3] المصدر نفسه ،ج 1 / 43 .

[4] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ج 2 / 58 .

إن مصطلح العاطفة حين الرجوع به إلى أصوله النقدية المتصلة بمقاييس ومفاهيم النقد الغربي يتضمن بعض موجبات اطراحه كمقياس للنقد، إذ أن مقصدنا منه يختلف تماما عن ما يقصدون به عندهم، فقد رأى أحد أوائل ناقلي هذا المفهوم إلى النقد الأدبي الحديث " أن كلمة (Emotion) الإنجليزية يقابلها في العربية كلمة انفعال، و لكني آثرت كلمة العاطفة لشيوعها على الألسن في الدراسات الأدبية، ولقربها من معنى الانفعال إذ كل منهما ظاهرة وجدانية كما هو معروف في علم النفس ... "[1] ، وهو الأمر الذي يجعل الانفعال مرادفا للعاطفة إلا ما يخص اعتبارات ذوقية حددت اختيار أحدهما .

والانفعال كما يؤكد الباحث ذاته ظاهرة وجدانية، وهي من صميم العملية التكوينية التي ينتج عنها العمل الفني، غير أن اعتباره في الأثر الفني وتحديده بمقاييس محددة يجعل منه فضفاضا وعرضة لقبول عدة إسقاطات قد تكون مجحفة أو خاطئة في كثير من الأحيان.

ومما يزيد الأمر مشقة في التلفت إلى مثل هذا المفهوم في العمل الأدبي ارتباط كل نص – كما يرى أنصارها – بعاطفة معينة، و التي قد تكون " عاطفة القارئ و الشاعر و الخطيب، أو عاطفة رموز العمل الأدبي من شخصيات و غيرها "[2]، إضافة إلى أن العاطفة نفسها ترتبط بمفهوم آخر يجعل منها متغيرة هي الأخرى ، وهو مفهوم الصدق الفني[3].

وعلى الرغم من الأستاذ أحمد الشايب قد أورد بعضا من المقاييس الكفيلة بحسبه بتتبع ونقد العاطفة الأدبية[4] منها: صدق العاطفة أو صحتها، قوة العاطفة أو روعتها، ثبات العاطفة أو استمرارها، تنوع العاطفة أو شمولها، وسمو العاطفة أو درجتها. إلا أن هذه المقاييس نفسها ذاهبة في التعميم و الارتباط بكم من دلالة و تأول.

---

[1] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ، المرجع السابق، ص : 180 .

[2] المرجع نفسه، ص: 180-181 .

[3] المرجع نفسه، ص : 181 .

[4] المرجع نفسه، ص : 190 .

ولعدم استناد العاطفة إلى سند علمي يؤسسها ويعزز وجودها فقد تمكنت طائفة من النقاد " أن تجد بعض المفاهيم النقدية ومنها مفهوم العاطفة رفضا عنيفا من النقاد الواقعيين، ومنهم محمد مندور في العربية وكذلك اعترض" هيوم" على استخدام الرومانسيين لهذا المفهوم.."[1].

ومن هذا نرى أن العاطفة أو ذلك الانفعال لا يمكن الحديث عنه إلا في مرحلة تكوين الشاعر للقصيدة ضمن ما يكابده من أفكار مرتبطة بحياته وكيانه، وذلك أن الشاعر ينفعل

لبعض الأشياء في عالمه الحسي أو النفسي و تنشأ بينهما عاطفة ما، يترجمها و يعبر عنها شعرا. ومن غير المعقول تحسس تلك العاطفة ثانية ضمن معاني الألفاظ، لأن الألفاظ في حقيقتها وضعت لما دلت عليه في أصل الوضع اللغوي[2].

غير أنه يمكن الحديث عن العاطفة و انعكاسها بصورة مختلفة عن العاطفة التي هي من صلب العملية الفنية التي يمر بها الإنتاج الفني، وذلك من خلال طريقة إلقاء الشعر و إنشاد الشاعر نفسه لشعره، فقد يضغط على كلمات بعينها و يحدث بها نبرا وتغنيما لحساسيته المفرطة اتجاه بعض الألفاظ؛ تلك التي تعني له ألوانا شعورية يبعثها من جديد من خلال وقوفه لديها بطريقة خاصة من الاهتمام تتمثل غالبا في النبر، وهو بتلك الكيفية يحمّلها انفعالات معينة تعني له . وهذا ما قد يلاحظه المرء من وجود الكلمة نفسها وبمدلولها الحرفي الوحيد قد ارتبطت بتنغيم و نبر معينين لأداء الشاعر الفعلي المتجسد في الإلقاء الشعري، و لا تكون كذلك في أداء شاعر آخر لاختلاف الدلالة الشعورية لهما اتجاه ما تمثله هذه الكلمة لهما .

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، المرجع السابق، ج 2 / 60 .

[2] وهذا ما جسده حازم القرطاجني في تصوره لحقيقة ما يعتري الانسان من حالات و انفعالات (عبّر عنه هنا بالعاطفة) حيث يتعرض الشاعر لذكر بعض الحاجات و التي يسميها حازم بـ " جهات الشعر " ويعرفها بأنها " ما توجه الأقاويل الشعرية لوصفه ومحاكاته مثل : الحبيب، و المنزل، و الطيف في طريق النسيب، فمثل هذه الجهات يعتمد على وصف ما تعلق بها من الأحوال التي لها علقة بالأغراض الإنسانية، فتكون مسانح لاقتناص المعاني بملاحظة الخواطر بجهة جهة من ذلك "، المنهاج، ص: 77.

غير أن ما يقوم به النقاد من فرض كون النبر و التغنيم في مواضع بأعيانها أو كلمات معينة ما هو في الحقيقة إلا من قبيل الحدس و التخمين من طرفهم، لأنهم يتنبأون الصياغة الثانية لعاطفة الشاعر اتجاه بعض كلماته التي تعني له مشاعر معينة ترتبط بما تدل عليه تلك الكلمات في واقعه المادي و النفسي، وهو الأمر الذي لا يرتبط بنتائج كبيرة ذات قيمة وخطورة على دلالة العمل الكلية. بينما تكون عاطفة الشاعر و انفعاله الذي يدخل في صياغة العمل الفني وتكون السبب الأساسي في خروج ذلك العمل بتلك الهيأة، وهو ما يجتمع كل الناس في معرفتها ومعاينتها لاشتراكهم في معرفة رموزها (كلماتها).

إن قيمة العاطفة تبقى معلقة بمدى استجابتها لمعايير محددة وثابتة، و أما سوى ذلك وبحسب تصور النويهي لها فإنها متصلة عنده بدلالات ومعاني الأبيات الشعرية، حيث يقوم تصوره لنوع العاطفة ودرجتها من خلال فهمه المعنوي للأبيات الشعرية، وهو الأمر الذي يؤكده **نورالدين السد** بقوله :" ومن خلال وضع هذا المفهوم في حقله المعرفي وهو التحليل النفسي و تحديد المفارقة بين استعماله في هذا الحقل، و استعماله في النقد العربي الحديث ، فإننا ندعو إلى تجاوز هذا المصطلح الذي أقحم في غير مجاله، و الاهتمام بالأدوات و المفاهيم الإجرائية التي لها علاقة مباشرة بتحليل الخطاب الأدبي "[1].

إلا أن هذا لا يلغي عند النويهي ما تقوم به العاطفة من وظيفة مزدوجة، فهي إلى جانب كونها تمثل جزءا من المضمون مع كونها تابعة للمعاني و الأفكار في تصورها، وهي تقوم كذلك بوظيفة الربط بين أقسام القصيدة بموضوعاتها المختلفة في الوحدة الحيوية، وذلك بحسب درجتها دون نوعها الذي يتغير من موضوع لآخر .

ونستنتج من كل هذا أن إثبات أساس الوحدة أو نفيه يتحصل من خلال النتائج التي تؤدي إليها ومدى ارتباطها بالكيفية في أداء بعض الدلالات غير المباشرة و التي تأتي من بناء القصيدة بهذا الشكل و بترتيب أبياتها المحدد، ومن ثم التأثير على سامعها ومتلقيها بفضل ما يقع له من تلك الدلالات، كما أن مختلف التمفصلات التي تحدث على مستوى

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، المرجع السابق، ج 2 / 62 .

القصيدة هي من عمل الناقد من أجل الوصول إلى نوع الترابط الذي يجمع الأبيات و الأغراض فيما بينها، وهو ما يدخل في صميم عمل الناقد لأن النقاد يختلفون في نوع التمفصلات و تصورهم للروابط التي تجمعها .

وقد جسد النويهي وحدة القصيدة الجاهلية في الوحدة الحيوية، وهي وحدة لا تستمد مرجعيتها ومعيارها من داخل بناء القصيدة الفني، بل من تفسيرات مباشرة تربط الأغراض ومختلف المعاني بالواقع المعيشي بصورة مجردة، وهو ما يذهب قيمتها الفنية و النقدية على حد سواء. أما الوحدة العضوية فهي الشكل الفني الذي يمثل قمة ما يتمنون تحققه في العمل الشعري. ومن هنا فإن النويهي لم ترتبط لديه الوحدة بقيم دلالية تذكر في معالجته لمختلف القصائد، حيث بقيت مختلف تحليلاته رهينة الجدل النظري أو التفسيرات الحرفية المجردة لمعاني القصيدة .

قـائـمـة الـمـصـادر و الـمـراجـع

الـمـصـادر :

- القرآن الكريم ، رواية حفص عن عاصم .

1. امرؤ القيس، ابن حجر ابن الحارث :**الديوان**، تحقيق: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، ط5، بيروت–لبنان،1425هـ_ 2004م.

2. البحتري، أبو عبادة الوليد: **الديوان**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، منشورات دار المعارف، ط3، القاهرة – مصر، 1964.

3. النويهي، محمد : **الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه** ، الدار القومية للطباعة والنشر والتوزيع ،(د ط) ،القاهرة–مصر ،(د ت).

الـمـراجـع :

4. ابن الأثير، نجم الدين أحمد بن إسماعيل : **جوهر الكنز**، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشورات منشأة المعارف،(د ط)، الإسكندرية – مصر، (د ت).

5. أمين، أحمد : **النقد الأدبي**، منشورات مكتبة النهضة المصرية، ط 3، القاهرة– مصر، 1963 .

6. أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ**، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، القاهرة – مصر، 1984.

7. ابن البناء المراكشي العددي: **الروض المريع في صناعة البديع**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،(د ط)، الرباط– المغرب، 1985.

8. ثعلب، أبو العباس أحمد : **شرح شعر زهير بن أبي سلمى**، تحقيق: فخر الدين قباوة، منشورات دار الفكر، ط1، دمشق– سورية، 1996.

9. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق: علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، (د ط) ، الجزائر، 2007.

10. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر :**الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، منشورات محمد الداية، ط3، بيروت– لبنان،1388هـ _1969.

11. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن: **أسرار البلاغة**، قرأه وعلّق عليه: محمود

محمد شاكر، منشورات دار المدني، ط1، القاهرة– مصر، 1991.
12. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن : **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، منشورات مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة – مصر، 2004.
13. ابن جني، أبو الفتح عثمان :**الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، منشورات المكتبة العلمية،(د ط)، القاهرة– مصر، (د ت).
14. الرافعي، مصطفى صادق :**تاريخ آداب العرب**، منشورات مكتبة الإيمان، ط1، القاهرة– مصر، 1997.
15. ابن رشيق، أبوعلي الحسن: **العمدة في محاسن الشعر،وآدابه،ونقده** ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، منشورات دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة، ط 5، 1981.
16. السد، نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، منشورات دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، الجزائر، (د ت).
17. السد، نور الدين:**الشعرية العربية** (دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي) ، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية ،(د ط) ، الجزائر،1995.
18. السعران، محمود : **علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي)**، منشورات دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، (د ط)، بيروت– لبنان ، (د ت).
19. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، منشورات مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة – مصر، 1988.
20. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن: **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، تحقيق: فؤاد علي منصور، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، بيروت – لبنان، 1998.
21. الشايب، أحمد : **أصول النقد الأدبي** ،منشورات مكتبة النهضة المصرية ، ط10، القاهرة _ مصر ، 1994.
22. صبحي، الصالح: **دراسات في فقه اللغة**، منشورات دار للعلم للملايين، ط16، بيروت– لبنان، 2004.
23. عباس، إحسان: **فن الشعر**، منشورات دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان– الأردن، 1996.

24. عبد الرحمن، إبراهيم محمد: **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية**، منشورات الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجان، ط1، القاهرة – مصر، 2000.

25. عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**، منشورات الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ط1، القاهرة – مصر، 1994.

26. عوض، ريتا: **بنية القصيدة الجاهلية** (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، منشورات دار الآداب للنشر والتوزيع، ط2، بيروت– لبنان، 2008.

27. القرطاجني، أبو الحسن حازم : **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت– لبنان، 1986.

28. مصايف، محمد : **دراسات في النقد الأدبي** ، منشورات المؤسسة الوطنية للكتاب ،(د ط)، الجزائر ، 1988 .

29. ابن المعتز، أبو العباس عبد الله: **كتاب البديع**، تحقيق: إغناطيوس تراشقو فسكي، منشورات دار الميسرة ، ط3، بيروت لبنان ، 1402هـ _1982م.

30. مفتاح ، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، منشورات المركز الثقافي العربي ، ط3،الدار البيضاء–المغرب،1992 .

31. موافى، عثمان: **مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية**، منشورات دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع،(د ط)، الإسكندرية– مصر، 2008.

32. هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث** ، منشورات نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،(د ط) ، القاهرة_مصر ،2001.

33. هنريش، بليت: **البلاغة والأسلوبية** (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)، ترجمة: محمد الولي، منشورات أفريقيا الشرق،(د ط) ، بيروت– لبنان، 1999.

34. اليافي، نعيم : **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ،** منشورات اتحاد الكتاب العرب ، (د ط)،دمشق _سورية ،(د ت).

35. يوسف، حسني عبد الجليل: **التمثيل الصوت للمعاني** (دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي)، منشورات الدار الثقافية، ط1، القاهرة– مصر، 1998.

المجلات والدوريات:

36. خرما، نايف: **أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة**، سلسلة عالم المعرفة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع9، سبتمر 1978.

37. دوسوسور، فرديناند، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، سلسلة تصدر عن دار آفاق عربية، بغداد_العراق، ع3، 1985.

38. الطرابلسي، محمد الهادي: **تحاليل أسلوبية**، سلسلة دراسات أدبية ونقدية، تصدر عن عالم الكتاب، تونس، ع4، (دت).

39. الغذامي، عبد الله: **الخطيئة والتكفير**(من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر)، دراسات أدبية، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية– مصر، (دع)، 1998.