الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون- تيارت-
University of Tiaret, Algeria
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

مخبر التَّوطين: مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (LMD) في إطار مشروع دراسات أدبية.
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
مبارك بالنور

إشراف:
أ. د: فاطمة شريفي

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
01	زروقي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	تيارت
02	شريفي فاطمة	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	تيارت
03	شريف حسني عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	مساعد مشرف	تيارت
04	داود احمد	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	تيارت
05	معازيز بوبكر	أستاذ التعليم العالي	ممتحنا	تيارت
06	هدروق لخضر	أستاذ محاضر(أ)	ممتحنا	تيسمسيلت

الموسم الجامعي: 1442 – 1443هـ / 2021 – 2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

لا يسعني عند إتمام هذه الأطروحة إلا أن أقف وقفة شكر وحمد لله سبحانه وتعالى على توفيقه لي في إنجاز هذا العمل.

تحية شكر وتقدير إلى (جامعة ابن خلدون) وكل الطاقم الساهر على إنجاحها وتفوقها وتميزها.

أقف وقفة شكر وتقدير واحترام وثناء للأستاذة المشرفة (البروفسور: فاطمة شريفي) التي عملت على توجيهي وإرشادي ونصحي وإنارتي بما يكفل لي النجاح والتميز

أشكر (لجنة المناقشة) على ما ستقدمه لي من توجيهات وتصويبات لما يكفل لي التميز والنجاح والمضي قدما لرفع راية العلم عاليا.

كما لا يفوتني أن أقف وقفة شكر وتقدير إلى كل من قدم لي المساعدة في إعداد هذه الرسالة المتواضعة: أخص بالذكر جميع الأساتذة والزملاء طور الدكتوراه كل باسمه وخاصة إلى كل أساتذتي الذين رافقوني طيلة مشواري البحثي بالجامعة ولم يبخلوا علي بتوجيهاتهم ونصائحهم القيمة

إلى كل هؤلاء أقف وقفة إجلال وتقدير واحترام.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى:

- كل عربي يعتز بلغته، لغة أهل الجنة (اللغة العربية).
- أمي حفظها الله... وروح أبي الطاهرة رحمه الله...
- زوجتي الحبيبة التي أمدتني بشعاع الثقة في النفس والصبر... حفظها الله.
- نور حياتي أولادي: عبد الرزاق، مُحَمَّد، ندى، آمنة، مريم، ميرال.
- أخي وأختي الحبيبين إلى قلبي... حفظهما الله، وكل العائلة الكريمة كل باسمه.
- أصدقائي الأعزاء وزملاء العمل والدراسة في طور الدكتوراه كل باسمه.
- كل من قال لا إله إلا الله مُحَمَّد الرسول الله (ﷺ).

مقدمة

الحمد لله على معجزة القرآن والصلاة والسلام على سيدنا مُحَمَّد (ﷺ) عبده ورسوله الذي أوتي معجزة البيان وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهديه إلى يوم الدين.

لقد اهتم النقاد العرب قديما وحديثا بالتراث النقدي اهتماما فائقا، واعتنوا به وأحاطوه بالدراسة والبحث، وهذا ما تحمله الدراسات النقدية وقراءاتها من استرجاع التاريخ والتنقيب على العقل المبدع، ولعلّ معظم البحوث المعاصرة للتراث النقدي العربي تفتش عن حقيقة الأصالة الأدبية عبر طرفي الشعر والنقد.

تراثنا الأدبي زاخر بالآراء النقدية التي تنهض على حسن قراءة النقاد العرب القدامى للشعر وتفاعلهم الإيجابي مع مضامينه، فلطالما توافقت وتقاطعت الآراء وتفاضلت وتنافرت الأفكار، فإذا أنشد شاعر شعرا ألقوا إليه السمع وهم له نقادا وشركاء يتلقون شعره مدحا وقدحا، فيتحسسون ما تجود به قريحته ويعقدون العزم على تتبع وتعقب سقطاته، وتقويم وتصويب عثراته بما هو داع إلى الدّهشة والإعظام، فالشعر ديوان العرب، والذي سجل مآثرهم وحافظ بطولاتهم ولم تنقطع صلته بمرور الأيام وتوالي الأزمان بعالمه وعارفه من النقاد الذين نقبوا على أسرار النظم وسبل التأليف في العبارة الشعرية، وهذا ما جعلهم يصاحبون العملية الإبداعية للشاعر في إنتاج شعره، فيميزون بذلك جيد الأشعار من رديئها.

بناءا على هذا جاء مضمون الدراسة البحثية لأطروحة الدكتوراه المتمثلة في (مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم) والتي يتم من خلالها البحث في (الشعرية) انطلاقا من مفاهيمها وعلاقاتها بجوانب النظرية النقدية العربية القديمة والحديثة؛ فالشعرية باعتبارها نظرية باحثة عن الجمالية بين عناصر الشعر خاصة، والأجناس الأدبية عامة، وهذا عبر مختلف المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية وغيرها، مما صعّب من فهم مفهومها وتداخل علاقتها مع حقول أخرى، لأن مصطلح (الشعرية) يمتاز بنطاق الاستخدام الواسع وخاصة أنه مصطلح مترجم أو معرب عن النقد الغربي، أما في المفهوم النقدي العربي، فقد احتاجت الشعرية إلى النقد، لأنها ظلت تفتقر إلى التنظير والمصطلحية الدقيقة والعلمية؛ لذلك حتّمت ضرورة البحث عن النظرية الشعرية ومفاهيم تطبيقها في أكناف النقد العربي القديم.

تعد (الشعرية) من المفاهيم النقدية التي برزت في السنوات الأخيرة لتتلقاها الأقلام بالدراسة والتحليل والترجمة والتعريب، لذلك نجد هذا المصطلح واجه العديد من التشابك والتعقيد لطبيعة مفهومه الزئبقية؛ فالتعريفات كثيرة ومختلفة من ناقد لآخر، لكن يتفق جل النقاد على فكرة جوهرية أنّ (الشعرية) هي:- القوانين التي تحكم العمل الأدبي- من هذا المنطلق سارت الدراسة بالبحث عن "مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم".

تهدف هذه الدراسة إلى مناقشة عدة تساؤلات وإشكالات تخص بالدرجة الأولى مفاهيم الشعرية بشقيها الغربي والعربي، والدرجة الثانية علاقاتها بالنقد وآلياته وقضاياه وأهم المقومات النقدية التي تعتمد عليها في دراسة المتون الشعرية لعدة شعراء عبر مراحلها الزمنية المختلفة، ومن ضمن هذه الأسئلة: (- ما مفهوم الشعرية؟ - ماهي الأصول النقدية التي تعتمد عليها الشعرية ومرجعيتها؟ - هل تجسدت معالم النظرية الشعرية في الدراسات النقدية العربية؟ - ما هي أبرز وأهم الأسس والقضايا النقدية المرتبطة بالشعرية عند العرب؟ - ماهي المعايير التي اعتمد عليها النقاد العرب القدامى في كشف مفهوم الشعرية؟ - كيف تحولت الشعرية كمفهوم نقدي من قوانين الشعر القديمة الصارمة إلى - تكسير البنية- الخاصة بقصيدة النثر المعاصرة؟).

إنّ الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع هي نفس الأسباب التي تشغل أذهان وعقول الدارسين والباحثين في مجال (الشعرية) كمفهوم ومصطلح نقدي معاصر يمتاز بالزئبقية والغموض والرؤيا النقدية الجديدة والدائمة التجدد، حيث أهم ما شدني لهذا الموضوع: ما كتبه النقاد العرب القدامى في مؤلفاتهم الكثيرة التي برهنت على تشكيل نظرية متكاملة المعالم في نقد الشعر من منطلق تعريفاتهم التي تصب في تعريف الشعر ووظيفته وأدواته ومقوماته وبنائه، إضافة إلى النظر للموروث النقدي على أساس أنه كيان له أبعاد إنسانية وفكرية وجمالية، تستوجب من الناقد والباحث تركيز وعيه وفهمه وإدراكه في استخراج النتائج والمواقف التي لها علاقة بالشعرية؛ لذلك يعد الإنتاج الأدبي في الحضارة العربية ليس وليد تفكير هامشي بل هو محصلة تفكير منهجي ومنطقي له إطاره المرجعي الذي يعود إليه أثناء عملية الإبداع في مختلف النصوص الشعرية المنتجة من العصر الجاهلي إلى العصر

العباسي؛ من هذا المنطلق تم توضيح وتبيان مدى بروز العلاقات والروابط الظاهرة والمخفية بين (الشعرية) القديمة والمعاصرة.

لقد اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي لأنه يعرض أهم المفاهيم والقضايا النقدية والآراء التي صدرت عند النقاد العرب القدامى حول الشعر ومحاولة الوقوف على النصوص الشعرية ونقدها لإبراز جماليتها ومساوئها المستترة بين عناصرها، مدعما ذلك بالمنهج المقارن لربط العلاقة النقدية القديمة والمعاصرة في دراسة "الشعرية"، ومن أجل تتبع أطوار القصيدة وتحولاتها البنائية وجب الاعتماد على المنهج التاريخي لتحديد الجهود النقدية من حيث قيمتها الإبداعية.

أعترف أنني أحسست بالصعوبة عندما غصت في هذا البحث، ربما لكونه فلسفيا أكثر منه أدبيا، لكني حاولت جاهدا العمل والتركيز على إخراجه في أحسن وأنسب حلة معتمدا في ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع القيمة التي توفرت لديّ؛ حيث اشتمل هيكل الأطروحة على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

ففي الفصل الأول: (الأصول المعرفية لمصطلح الشعرية) قسمته إلى ثلاثة عناصر الأول رصدت فيه مفاهيم الشعرية عند الغرب قديما التي مثلها (أرسطو) الذي غيّر من المستويات الفلسفة والوصفية لمفهوم الشعرية إلى شعرية مستقلة عن الرغبات ومتطلبات – المنظر– وركز على ماهية الشعر التي تتطابق مع موضوعات الأسلوب والوزن، ليعتني النقاد المحدثين بهذه الشعرية وأحاطوها بالبحث من الناحية الأدبية والنقدية، وبسطوا إلى أقصى حد ممكن فلسفيا، منطلقات وتطبيقات النظرية الشعرية وعلاقتها بـ (اللغة، الصورة، الأثر الأدبي في النصوص، قضية الإبداع، علاقة الشعر باللسانيات، الوظيفة الشعرية، البنية الشعرية ...).

أما العنصر الثاني وقفت فيه على: الجذور التاريخية للشعرية في عيون الفلاسفة العرب المسلمين، حيث مثل (الفارابي) أول الفلاسفة الذين تطرقوا لأصول النظرية الشعرية التي تقوم على التخييل الذي ركز من خلاله على مفهوم الأقاويل الشعرية التي منبعها المحاكاة التي تعطي فرصة التشابه الحاصل بين الشعر والفنون الأخرى، لذلك وضع (ابن سينا) آراء حول فن الشعر الذي يعطي فهما وفكرا عميقا

لرؤية ثاقبة في تحليل النظرية الشعرية، وهذا ما جعله يفرق بين الشعرية اليونانية والعربية من خلال تعريفه للشعر العربي الذي يمتاز بالوزن والقافية، واعتبر الوزن جزء من التخييل، زيادة إلى اللحن (الموسيقى) التي تترك الأثر الجميل في النفس، ليقدم (ابن رشد) الشيء المميز وهو تطبيق ما أدركه من فلسفة نظرية الشعر ومحاولة الاستشهاد بالشعر العربي وربط كتاب (أرسطو) بالفكر النقدي العربي، وذلك من أجل إعطاء تفسيرا مقنعا للشعر والتصوير؛ وعمد إلى إثارة مصطلح (اللحن) الذي هو أهم ركائز الإبداع الشعري.

يعتبر العنصر الثالث وهو التأسيس للشعرية في النقد العربي القديم أهم فكرة وجب توضيحا من خلال تطور الفكر النقدي عند العرب، بحيث انقسموا إلى فرقين الأول: كتب ونقد ووازن وحكم متأثرا بذوقه الأدبي العربي؛ أما الفريق الثاني: فقد وسّع أطر بحثه لتشمل الثقافات الأخرى وكشف طرق جديدة في تحليل النصوص الشعرية ونقدها، لذلك تم ربط الشعرية بعمود الشعر ونظرية النظم ليستقر البحث عند أصول العلاقة بين الشعرية والبلاغة الجديدة.

تحول مسار البحث في الفصل الثاني، لأتطرق فيه إلى (الشعرية المعاصرة؛ إشكالية المصطلح وأبعاد المفهوم) حيث تم توضيح فكرة التداخل غير واضح في إشكالية عدم التفريق بين المفهوم والمصطلح في التعامل مع تعريف الشعرية المعاصرة بين الاختلاف والتباين وذلك عبر مجموعة من المعاجم أو البحث في الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمفهوم الشعرية سواء عند النقاد العرب القدامى أو المعاصرين، لذلك أردفت الفصل بمخططين توضيحيين الأول: (المخطط التوضيحي لمصطلح الشعرية بين النقاد العرب القدامى) والثاني: (مخطط توضيحي لترجمة وتعريب المصطلح "Poetics" بين النقاد العرب المعاصرين)، وأما على مستوى الترابط والتقاطع بين الشعرية والمناهج النقدية، فالقد لمست تميز الشعرية الحديثة بعنصر الاتساع والشمول والقدرة على ربط وخلق علاقات مع مجموعة من المناهج النقدية الحديثة ومن أبرزها (الشكلانية، البنيوية، الأسلوبية).

تمثل العنصر الأخير من هذا الفصل بالبحث عن أهم القضايا الشعرية التي تطرق لها بعض النقاد المعاصرين الذين اعتمدوا في أعمالهم على المزاوجة بين الفكر الكلاسيكي والفلسفة الحديثة،

إضافة إلى أنهم ينتمون لمرحلة زمنية متقاربة ولكن عبر بيئات جغرافية مختلفة، وهذا ما أعطى صبغة التنوع الثقافي والاختلاف المرجعي للشعرية العربية، ولعل أول قضية من هذه القضايا تمثلت في الحداثة الشعرية عند أدونيس حيث رأى أن للشعر شعرية تتمثل في لغته من خلال نص محدد لشاعر محدد، وهذا ما جعله يحتضن ثورته الحداثية التي غيّر بها طرق وأساليب التعبير والخروج عن القوانين المألوفة عند النقاد العرب القدامى؛ والقضية الثانية تمثلت في الفجوة: مسافة التوتر عند شعرية كمال أبوديب والتي تتميز بأنها- خصيصة علائقية- لتنشأ البنية العميقة والسطحية في النص عبر وظائف الحقول الدلالية وعلاقات التضاد وثنائية الغياب والحضور، وإثارة عنصر الانزياح اللغوي؛ فالقضية الثالثة هي: الأساليب المعاصرة للشعرية عند صلاح فضل حيث اعتمد على عنصرين في دراسته هما: النظرية والتجريب، وهذا لتوضيح المفاهيم المتعلقة بالشعر على مستوى جوهره وتقنياته التعبيرية، أما القضية الأخيرة فهي الكون في الشعرية لمحمد مفتاح وتعد من اغرب القضايا الشعرية وأعقدها لأنها مرتبطة بعدة مناهج منها العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية التجريبية.

لقد ركزت في الفصل الثالث على موضوع (الشعرية وعلاقتها بقضايا النقد العربي القديم) فمن أهم هذه القضايا المرتبطة بالشعرية قضية اللفظ والمعنى، لينقسم النقاد العرب إلى قسمين منهم أنصار هذه القضية وعلى رأسهم (الجاحظ) الذي اهتم باللفظ وأعطاه عناية كبيرة أكثر من المعنى، حيث نجد الفريق الثاني من النقاد الذين ربطوا بين اللفظ والمعنى وجعلوه كالجسد والروح في أعمالهم النقدية للشعر ومن أبرزهم (ابن طباطبا) الذي يرى أن هناك ترابط وثيق بينهما لأن ذلك يساعد على معرفة جمال أو رديء الشعر الذي يقدمه الشاعر، ويقدم أيضا (قدامة ابن جعفر) تأيده لفكرة المساواة وعدّ اللفظ والمعنى ركنان أساسيان في بناء القصيدة، وهذا بناءا على أضرب الشعر الأربعة وهي (اللفظ والمعنى والوزن والتقفية) وهذه التي ذكرها (ابن قتيبة) من قبل ليضيف (قدامة ابن جعفر) الجديد فأضاف أربعة أضرب أخرى وهي (- ائتلاف اللفظ مع المعنى- ائتلاف اللفظ مع الوزن- ائتلاف المعنى مع الوزن- وائتلاف المعنى مع التقفية) لتصبح أجناس الشعر ثمانية، ولفهم هذه الأضرب تم

الاعتماد على الشواهد الشعرية من الشعر العربي لتوضيح المفاهيم وتقريب الصورة أكثر في نقد الشعر من جانب جودته وذكر عيوبه.

تحدثت في العنصر الثاني من هذا الفصل على خصوصية الصناعة الشعرية في اللفظ والمعنى وما لها من ارتباط بمفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدامى الذين آمنوا أن الشعر المصنوع الذي يمتاز بالجودة والمهارة والإتقان هو ركيزة التأليف الحسن وتركيبه، وهذا ما تم البحث عنه عند (أبي تمام) ونقد هذه الصناعة من طرف (أبو هلال العسكري)، لننتقل إلى أهمية ترابط اللفظ والمعنى في النظم عند الناقد (عبد القاهر الجرجاني)، أن النظم يكون في الكلام الذي يقتضيه علم النحو وما يكون في قوانينه ويسير وفق ركائز الإبداع الفني، لذلك تم اكتشاف المعاني الشعرية وغير الشعرية من خلال مزج اللفظ والمعنى في نقد الشعر، وهذا ما أيده مجموعة من النقاد ومن بينهم (حازم القرطاجني) لكن بمنهج جديد الذي قسم فيه المعاني إلى قسمين منها ما يكون مقصودا حسب غرض الشعر، ومنها لا يعتمد إيراده في ذلك أي أن المعاني غير الشعرية ممثلة في (الثواني) التي فسرها على أساس أنها دعم للمعاني الشعرية التي هدفها توجيه الشاعر الذي ينتقي أحسن وأجمل الألفاظ لتركيب الشعر.

لنصل إلى آخر عنصر في الفصل الثالث وهو قضية التجديد المنهجي للشعرية في اللغة والصورة والإبداع عند (حازم القرطاجني)، ليكون البحث عن تناسب المعاني الشعرية لأنها تُؤثر في النفوس، واجتلاب المعاني التي تناسب النظم والقدرة على تشكيل اللغة التي يقاس بها الأسلوب المناسب، لأن المعاني لا تأتي منفصلة وحدها بل مع غيرها من المعاني الشعرية الأخرى، لذلك ركز (حازم) على المحاكاة والتخييل في توضيح الصورة الذهنية التي تسيطر على النفوس وتجعل المتلقي يملك الإحساس لتلك الصورة، ورؤية الأشياء في الوجود عبر الواقع المعاش، وهذا ما تنطلق منه الرؤية الشعرية التي تقوم على مبدأ الدهشة وتهدف إلى الكشف والتغيير نحو الجديد دائما؛ ليقدم (حازم) عبر الإبداع وقوى الشعر مفهوما ركز من خلاله على مفهوم الإبداع كظاهرة تمتاز بالتعقيد والغرابة لأنها خاصية يملكها الشاعر، لذلك وضح هذا المفهوم بإعطاء ثلاثة قوى في عملية إبداع الشعر وهي: (القوة الحافظة والمائزة والصانعة)؛ ومن خلال شرح وتفسير هذه القوى فلسفا، تم التطرق لمفهوم الطبع الذي يخص

الشاعر الذي أعطى من خلاله (حازم) عشر قوى تتفاوت من خلالها أفكار الشعراء؛ وتتحكم قوانينها في (الشاعر المبدع)، ويتم نقد شعره ليتضح بذلك مفهوم الشعرية التي يكون عمادها التخييل والمحاكاة وجمالها الوزن والقافية.

يُعتبر الفصل الرابع محصلة البحث في مجال التحولات الشعرية وتكسير البنية لمجموعة من النصوص الشعرية، لذلك كان العنصر الأول ممهدا لهذه التحولات وهذا من خلال نقد الثابت واحتضان التحول الذي مس جوانب القصيدة العربية عبر تاريخ الشعرية، لنتطرق في العنصر الثاني إلى الحداثة والرؤية الشعرية ليكون هناك قانون جديد انقلب على قواعد الفن والأدب المتعارف عليها لذلك تعد الحداثة والشعرية وجهين لعملة واحدة، وهذا ما أعطى للقصيدة العربية مسار الانفتاح والتغير باستمرار لأن العلاقة بين الرؤيا الشعرية والقصيدة علاقة تفاعل تقودها مهارات وإبداع الشاعر وهذا ما أنتج رؤية جديدة معاصرة متمثلة في (قصيدة النثر).

لم تعد الأشكال والبنى الشعرية المتوارثة عن القدماء تستطيع إقناع المتلقي، وهكذا انتقل الشعر العربي من مستوى التقليد والرومانسية إلى مستوى أكثر انفتاحًا على بنيات جديدة (تكسير البنية القديمة) وفق فكر حداثي جديد، لذلك البحث عن تكسير البنية في تحولات الشعرية من خلال قصيدة النثر يعتمد على نظام لغوي وإيقاعي مختلف، ويركز على غير المألوف في التركيب الداخلي للقصيدة المعاصرة؛ ومن خلال ذلك وجب التعرف على مفهوم الشعرية بين الشعر والنثر إذْ أعطى أدونيس لتقسيم الشعرية عنصرين هامين (الكمية والنوعية) والتي تشمل أربعة أنواع وهي (- التعبير نثريا بالنثر- التعبير نثريا بالوزن- التعبير شعريا بالنثر- التعبير شعريا بالوزن)، لتتضح الرؤيا الجديدة في التعقيدات التي مست القصيدة النثرية من خلال دراسة البنية الإيقاعية لها، لتتم في الأخير ضبط الدراسة التطبيقية للقصيدة العربية وتحليلها من ثلاثة جوانب الأول: شعرية التكرار، والثاني: شعرية التضاد، والثالث: شعرية التوازي، وهذا على مستوى شاعرين القديم المحدث (أبي تمام)، والحديث المعاصر (أدونيس).

اعتمدنا في البحث على مجموعة من الكتب والمؤلفات سواء أكانت قديمة أو حديثة، وهذا لإثراء كل جوانب الدراسة بالجدية والموضوعية والمصداقية، ومن بين أهم هذه المؤلفات (فن الشعر لأرسطو) (مفاهيم شعرية لحسن ناظم) (قضايا الشعرية لرومان ياكبسون) (نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد لألفت مُحَمَّد كمال عبد العزيز) (أصول النقد العربي القديم لعصام القصبجي) (مفاهيم في الشعرية لمحمود درابسة) (الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري لمحمد عبد المنعم خفاجي) (تاريخ النقد الأدبي عند العرب لإحسان عباس) (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني) (منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني) (الشعرية العربية مرجعيتها وإبدلاتها النصية لمشري بن خليفة) (في الشعرية كمال أبو ديب) (الشعرية المعاصرة صلاح فضل) (الشعرية العربية أدونيس) (البيان والتبيين الجاحظ) (الشعر والشعراء لابن قتيبة) (نقد الشعر قدامة بن جعفر) (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري للآمدي) (نظرية المعنى عند حازم القرطاجني لفاطمة عبد الله الوهيبي).

إذا كان مضمار البحث محفوفا بالعقبات والتحديات فإنّه لا يخلو البتة من وعورة المسلك وتشعبه، وإذا كانت المشاق والصعاب من مستلزمات البحث فإنّ لنا كغيرنا من الباحثين نصيبا منها حال دون التعجيل بقطف ثمار هذه الدراسة وذلك ضمن عقبتين الأولى كثرة الدراسات واختلافها في هذا المجال ما يحكم علينا الانتباه والإتيان بالجديد وهذا ما زادنا عزيمة وإسرار والوقوف على قدم وساق لإكمال هذا المشروع البحثي؛ والعقبة الثانية ما وقع من أحداث على المستوى الوطني والدولي جراء (الأزمة الصحية سببها فيروس كرونا والحجر المنزلي) مما صعب من التنقل والبحث عن المعلومات واقتناص المصادر والمراجع الجديدة في رفوف المكتبات الوطنية.

في ختام هذا التقديم لا يسعني إلاّ أن أزجي جزيل الشكر والتقدير والاحترام لأستاذتي المشرفة: (البروفسور: فاطمة شريفي)، لما قدمته في سبيل تذليل صعوبات الدراسة وإثراء درب البحث بالتوجيهات والتوصيات القيمة، فلها الذكر والثناء الحسن على إشرافها الجميل وصبرها الكريم، فقد

رافقت هذا المشروع البحثي مُذْ كان فكرة حتى استو على سوقه، فالله أسأل أن يجزيها عني خير الجزاء، ويرزقها جنة الفردوس.

لقد أحببت وعشقت (جامعة ابن خلدون) ومازلت وسأظل ما حييت، فتحت صدرها وضمنتي لأغرف الكثير من العلم الذي أوصلني إلى بر الأمان، وهذا الأمان خَرَجتْ منه هذه الرسالة المتواضعة، كما سعدت وتبقى السعادة تغمرني دائما بالأساتذة الأفاضل الذين لم يبخلوا بتعليمي وتوجيهي الطريق الصحيح، لذلك هم تاج على رأسي، لهم كل الثناء والتقدير. وعلى رأسهم لجنة المناقشة الموقرة التي ألبست هذا العمل العلمي، نور الحق واليقين.

أقف وقفة تقدير واحترام وشكر لكل الطاقم الساهر على إعلاء راية العلم في (جامعة ابن خلدون) من سيادة المدير إلى آخر موظف.

وإنني لا أدعي لنفسي الكمال والتمام إنما ذلك لله الواحد القهار، وحسبي أني اجتهدت في معالجة هذا الموضوع قدر المستطاع، وأرجوا أن أكون قد سددت وقاربت المفهوم الصحيح، والله أسأل سداد الرأي وتحقيق النفع، كما أرجوا منه التوفيق والقبول.

وعلى الله توكلت والحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول

الأصول المعرفية لمصطلح الشعرية

- أولا: مفاهيم في الشعرية عند الغرب
- ثانيا: الجذور التاريخية للشعرية عند الفلاسفة العرب المسلمين
- ثالثا: التأسيس للشعرية في النقد العربي القديم

أولا: مفاهيم في الشعرية عند الغرب

1) عند أرسطو (Aristo) (384– 322 ق م):

يعتبر كتاب (فن الشعر) لأرسطو من أهم الكتب الفلسفية الأولى لمفهوم الشعرية، لهذا "يُعَرِّفُ أرسطو الشعر بتعريف كان مشهوراً في أيامه بفضل أفلاطون، وهو أنّ الشعر (محاكاة). وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد، وهي: الإيقاع والانسجام واللغة"[1] وبذلك تتحدد النبرات الأولية "لتقسيم الشعر وماهيته وفق الإبداع اليوناني الذي وجد أنّ معظم أسس الشعرية ترتبط بالدراما والتي هي قسم من الشعر الذي بدوره قسمه أرسطو إلى شعر درامي، وملحمي، وغنائي"[2].

لقد عارض (أرسطو) فكرة الإلهام والوحي في قول الشعر، لكنه اعتبر أنّ نشأة الشعر هي غريزة المحاكاة حيث يقول: "الشعر غريزة في فطرة الإنسان، وأنّ أصل الميل إلى المحاكاة والتقليد، هو ميل مركوز في طبيعة البشر، ويرجع بدوره إلى حب الاستطلاع والرغبة في المعرفة، والميل إلى الإيقاع والانسجام. وعن هذه الميولات الفطرية الأولية تولد في بادئ الأمر الشعر الارتجالي"[3] يتضح من هذا الوصف أنّ المحاكاة غريزة طبيعية خُلِقَ بها الإنسان منذ نعومة أظافره، وقياسها "اللحن والإيقاع، لأنّ الأوزان ما هي إلا أجزاء من الإيقاعات، كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب في البدء هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر"[4] فالارتجال خاصية المبدعين، الذين يمتلكون الموهبة الغريزية في تجسيد جماليات الشعر وقوانينه الفطرية، من اللحن والوزن والإيقاع.

ينقسم الشعر حسب رأي (أرسطو) على أساس المحاكاة "وفقاً لطباع الناس وما فطروا عليه، فذو النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال

---

[1]– أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تح: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة، مصر، (د ط)، 1953م، ص40.

[2]– محمود خليف خضير الحياني، ماورائية الشعرية العربية، الأصول، المناهج، المفاهيم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018م، ص15.

[3]– أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص40– 41.

[4]– منصور عبد الرحمان، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981م، ص26.

الأدنياء فأنشئوا أشعار الهجاء"[1] وعلى هذا النحو "فكل شعر، وكل نشيد شعري ينحى به: إما مديحا وإما هجاء"[2]، إذن فالمقصود من "المديح= فن المأساة (التراجيديا)= Tragedies؛ هجاء= فن الملهاة (الكوميديا)= Comédie"[3].

لا يقتصر الشعر على الأشياء ومظاهر الطبيعة، وحدها لكن يمتد إلى أفعال الناس وأذهانهم، وعواطفهم، سواء كان الشعر تراجيديا أو كوميديا وقد اختار (أرسطو) المأساة لتكون وسيلة المحاكاة "وأعني هنا باللغة التنظيم العروضي للكلام، أما الغناء فشيء مفهوم تماما لا يحتاج إلى توضيح"[4] وعلى هذه الخطوات بنى (أرسطو) مفهومه للتراجيديا أي المأساة بقواعد الفن العامة فكل الفنون قائمة على المحاكاة ومنها الشعر، فمن الطبيعي أن تكون المأساة محاكاة لنوع من أنواع الشعر، وعبر هذا المفهوم "ينطلق أرسطو محدداً ماهية المأساة بوصفها محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص"[5] ويَظهر جليا تفضيل (أرسطو) للمأساة على بقية الفنون وهذا ما حَمَلَ البذور الأولى للشعرية كنظرية على أساس وضع قوانين المأساة بشكل واضح، وشبه متكامل.

يبين (أرسطو) أنّ المأساة لا تقتصر "على إيراد الأحداث دون أسبابها ودوافعها، وإبراز الأشخاص دون إيضاح لطبائعها، بل يجب عليها أن توضح الأسباب"[6] فهذه الأسباب تبين وتكشف الدوافع التي يتم خلالها "الانفعال بغير دوافعه لا يؤثر فينا، مهما يكن من سموه وعلوه، والشخص بغير بيان ظروفه وبواعثه يظل لغزاً أمامنا غير مفهوم، فلا يثير إعجاباً ولا أي معنى"[7] فإذا غيرت قوانين المأساة، وتحولت إلى إحداث دوافع مقنعة لتوضيح الخصائص التي يمتاز بها الشخص

[1]- منصور عبد الرحمان، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، ص27.

[2]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص85.

[3]- المرجع نفسه، ص85.

[4]- كتاب أرسطو،فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو، مصر، (د ط)، (د ت)، ص95.

[5]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص21.

[6]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص23.

[7]- المرجع نفسه، ص23.

عندها يفك لغزه وتثار فيه القيم الانفعالية لفهم المعنى الحقيقي الذي يرسمه المبدع في تبيان موقع تلك العلامات المتمثلة في المأساة التي هي ركيزة المحاكاة في الشعر لتعطي بدورها تأثيرًا عاطفيًا ووجدانيًا.

إنّ إثارة النفس من خلال العاطفة حتماً تلقي بجمالية العوامل المؤثرة في المأساة التي هي: "منشأ الوجدانيات والانفعالات على أنّ تأثير الفعل في المأساة إنما يتجه أولاً إلى النظارة ليثير فيهم الانفعال، لأنّ الأمر ليس أمر امتثال عقلي، بل أمر انفعال وجداني لا يستثار إلا بالعوامل الوجدانية، ولهذا أنّ جوهر المأساة تقوم على إثارة العطف والرحمة والمشاركة الوجدانية في النعيم أو الشقاء، وإثارة القشعريرة الباطنة التي تهز كيان الإنسان كله"[1] فهذه المؤثرات التي تؤثر في النفس وتحرك الوجدان لها أثراً موسيقياً.

إنّ الموسيقى لها أثر عميق في النفس "ويمكن أن تكون ترفيهاً، وتستخدم لبسط العقل وترويحه من أعماله، يلزم بالبداهة استخدام الألحان كلها على سواء لكن لأغراض مختلفة لكل منها انفعالات التي تجدها بعض النفوس قوية، هكذا يحسها الناس أجمعين، ولو على درجات مختلفة، كلهم بلا استثناء تميل بهم الموسيقى إلى الرحمة وإلى الخوف وإلى الحماسة"[2] ولعل ذلك ما جعل (أرسطو) يغيّر في "مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تماماً، وقد انقسم النقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى، أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر، وشددت على ماهية الشعر، ومن وجهة نظر ثانية شددت على ما يحب أن يعني به الشعر من تلك المتطلبات، وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقاً من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون"[3] حيث ظل هذا المفهوم له حضور مميز في النظريات الشعرية الحديثة، التي أخذت بالرأيين، على أساس علاقة ماهية الشعر بالشعرية، وعلاقة الشعرية

[1]- أنظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص23.

[2]- أبي الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، القاهرة، (د ط)، 1971م، ص20.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص21.

بشكل ومضمون قوانين الشعر؛ وإن اختلفت حدود المفهوم العام لقوانين الخطاب الأدبي عامة، والشعري خاصة.

2) عند المحدثين:

لقد اعتنى معظم النقاد الغربيين بموضوع (الشعرية) وحاولوا دراستها من جميع الجوانب الأدبية والنقدية والعلمية، وبسطوا إلى أقصى حد ممكن فلسفياً منطلقات النظرية الشعرية، سواء داخل النص أو خارجه على سُلم الخطابات وأصنافها، وعبر الأجناس الأدبية، لذلك يقول (رومان ياكبسون) (Roman Jakobson- 1896/ 1982): "إن موضوع الشعرية هو: قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من الرسالة اللفظية أثراً فنياً؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل في اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية"[1].

يُقصَد بخصوصية التمييز أو الفصل بين ما هو أدبي وغير أدبي، بالفنون الأخرى التي يراها "الناس اليوم؛ يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية، منظر شاعري، وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك (الشعر) وإنما يقصدون جمالية الشيء"[2] أي أنّ هناك أثر فني، وهنا ندرك ما صرح به (ياكبسون): أنّ الشعرية تُزرَع وتَنبُت من اللغة، أي على المستوى اللفظي الذي تحتويه اللغة وما ورائها، لذلك نجد "الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية"[3] وهذه البنية تعتبر القاعدة الأساسية لبناء المفهوم الدقيق لعلم الشعرية لأنها الجزء الرئيسي من أجزاء علم اللسانيات.

إذا ما اعتبرنا أنّ الإبداع الفني ينحصر على مستوى الفحص الدقيق للدراسات الشعرية "فإنّ العديد من ملامح الشعرية لا ينسب إلى علم اللغة فحسب، وإنما ينسب إلى مجموعة نظرية الدلائل"[4] ذات قيمة تتصل بالمعنى الذي يختبئ وراء تنوعات اللغة التي لها "العديد من الخاصيات مع بعض

[1]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار تروبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص24.

[2]- عبد الله مُحَمَّد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1988م، ص22.

[3]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص24.

[4]- المرجع نفسه، ص24.

الأنساق الأخرى من الدلائل، أو بالأحرى مع مجموعة هذه الأنساق (العناصر الشاملة للسيميوطيقيا)"[1] التي تتماثل ولا تتعارض مع خاصية الأدب لأنّ "الدراسات الأدبية برفقة الشعرية في الرتبة الأولى، تدور تماما كما تدور اللسانيات حول مجموعتين من المشاكل: مشاكل تزامنية، ومشاكل تعاقبية"[2] فالمسار الزمني للمشكلة اللسانية عبر التراث الأدبي على محور الإبداع الفني لفترة زمنية تكون لها الصبغة المرجعية الجمالية للإنتاج الأدبي للنصوص المستمرة التي لها اتجاهات جديدة عبر منهج إعادة التأويل وهنا يفرق (ياكبسون) بين "الشعرية التزامنية، واللسانيات التزامنية"[3] فهذا الفرق، يخدم الوظيفة الشعرية لأنها تعيش وتتغير وتتطور مع اللغة دون توقف ما دام هناك نظام تزامني.

يركز (ياكبسون) على ضرورة عدم الخلط بين المتكلمين على أساس تحديد الحركة الزمنية التي تهتم بالعوامل التاريخية التي تكون فيها اللغة شاملة لدراسة كل الوظائف، ومنها بتحديد الوظيفة الشعرية التي "ينبغي تحديد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة، ولكي تقدم فكرة عن هذه الوظائف من الضروري تقديم صورة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي"[4].

إنّ الفعل التواصلي للغة يَمْنَحُ للرسالة اللغوية صفة الأدبية (الشعرية) التي تتغير حسب الحالة من خطاب عادي إلى خطاب موجه للمتلقي الذي يدرك المدلول النصي عبر المرسل، وبدوره "يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي بادئ ذي بدء سياقا تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضا المرجع باصطلاح غامض نسبياً)"[5] وهذا الغموض وجَبَ على المرسل إليه أن يدركه بواسطة اللفظ لأنّ ما تحمله الرسالة عبارة عن صفات مشتركة تكون "كلياً أو جزئياً، بين المرسل والمرسل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن الرسالة)، وتقتضي الرسالة أخيراً، اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطها نفسياً بين المرسل والمرسل إليه عبر اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ

[1]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص24.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

[3]- المرجع نفسه، ص25.

[4]- المرجع نفسه، ص25.

[5]- المرجع نفسه، ص25.

عليه، ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يَسْتَغنِي عنها التواصل اللفظي"[1] لتزيل كل الغموض عبر وظائف اللغة التواصلية لتنشئ علاقة انفعالية.

إذن يمكن تحديد كفاءة (الشعرية) من خلال الانفعالات الحاصلة للوظيفة الشعرية في ارتباطها مع الوظائف الأخرى للغة، وهذا الارتباط يدعون إلى إبراز كل المكونات الرئيسية التي تمتاز بها أي رسالة لغوية عبر الوظائف الستة الأخرى التي ذكرها (ياكبسون)؛ لأنّ "كل وظيفة بإزاء عنصرها أو مكونها، فإنّ الحدود تبدو واضحة بين الوظائف كلها، والتمييز قائم وجلي بينها، لكن المشكلة تكمن في النظرة الشمولية للوظائف (فالاستخدام الشامل للوظائف المتنوعة في آن واحد يجعل من الصعب رسم حدود واضحة بين الوظيفة الجمالية والوظيفة غير جمالية"[2] ليتم الربط بين لغتين الأولى شعرية، والثانية انفعالية على أساس استعمال الشعر كمفهوم، بحيث يكون "الفرق المبدئي بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية"[3] في الشعر الذي "يمكنه أن يستعمل مفاهيم اللغة الانفعالية، ولكن دائماً لأغراض خاصة به"[4] ليتم توضيح استعمال اللغة الشعرية لتلك الوظائف الخاصة، بتميز اللغة الانفعالية ومنها "ينتج عنه المطابقة بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية"[5]؛ لكن حسب رأي (ياكبسون) فهذه المطابقة تعتبر غير صحيحة وغير منطقية "لأنها تضع في اعتبارها الفرق الوظيفي"[6] بين العناصر التي تعمل على الربط بين اللغتين الشعرية والانفعالية.

إنّ المنطق الذي بُنِيَّتْ عليه (الشعرية) حسب رأي: (تزفتان تودوروف) (Tzvetan Todorov- 1939/ 2017) أنها "وضعت حداً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل

[1]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص90.

[2]- المرجع نفسه، ص96.

[3]- المرجع نفسه، ص98.

[4]- المرجع نفسه، ص98.

[5]- المرجع نفسه، ص98.

[6]- المرجع نفسه، ص98.

إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"[1] أدبي، عندما نبحث عن هذا الأثر حتماً نجد هذه القوانين الخاصة بالشعرية داخل لُبْ الأدب في حد ذاته "فالشعرية إذن مقاربة للأدب (مجردة) و (باطنية) في الآن نفسه"[2] أي تحقيق القيم الجمالية، يتضح من خلالها استعمال اللغة المجردة من اللغة الباطنية في التعبير.

إذن قام (تودوروف) حسب هذه المقاربة "بتحديد موضوع الشعرية استناداً إلى الفرق الدقيق الذي أقامه (بارت) بين الأثر الأدبي والنص"[3] لأن هذا الأثر يولد خاصيتين عبر الإنتاج الحاصل بين المؤلف والقارئ، وهذا ما يجعل (تودوروف) بأن ينفي "أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي موضوعاً للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يُوّلِد نصوصاً لا نهائية"[4] عندها تصبح هناك صياغة جديدة لمفهوم الشعرية.

يضع (تودوروف) لمفهوم الشعرية دراسة خاصة، وأنّ "هذه الدراسة صياغة كلام فضفاض عن النص أو تلخيص فطنٍ للعمل الملموس، وإنما اقتراح نظرية لبُنيّة الخطاب الأدبي واشتغاله، نظرية تُقدم جدولا للإمكانات الأدبية، كما تظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة، ويصبح العمل عندئذ مُسْقَطًا على شيء آخر غير ذاته كما هو الشأن في النقد النفسي أو الاجتماعي، ولكنّ هذا الشيء الآخر لن يكون عنده بنيّة غير متجانسة معه بل سيكون له بنيّة الخطاب الأدبي نفسها ولن يكون النص إلا حجة تسمح بوصف خصائص الأدب، فهل تنطبق لفظة (شعرية) على هذا المفهوم؟"[5]:

يحيلنا هذا المفهوم إلى الإبداع خارج دائرة الأدب، إلى خصائص النص ويدعونا لاستعمال لفظة الشعرية "سواء اعتمدنا على سُنّة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة، وقد سماها

[1]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر: شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص23.

[2]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص23.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص34.

[4]- المرجع نفسه، ص34.

[5]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص23.

(قاليري- Gallery) الذي أكد على ضرورة مثل هذه الفاعلية بالاسم ذاته قائلا: (يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كُتُبٍ أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر)، وستتعلق الشعرية من هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوماً أم لا"[1] إذن تدخل الشعرية في جميع النصوص الأدبية سواء كانت شعراً أم نثراً.

هذا ما يؤكد عليه أيضا (تودوروف): "أنّ كل الشعرية هي شعرية بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، ما دام موضوع الشعرية ليس مجموعة الوقائع الاختيارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجرّدة (هي الأدب)"[2] فالعلاقة القائمة بين الشعرية واللسانيات منطقية، على أساس ما يميز هذه العلاقة المنهجية بالأسلوب الذي من خلاله يتم اقتصار اللغة في العناصر التواصلية أو تقليص الأحداث الاجتماعية، لذلك يصل (تودوروف) إلى "أنّ الشعرية ما تزال إلى حد الآن في بدايتها، وهي تكشف عن كل العيوب المميزة"[3] للأدب "وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى الآن غير متقن وغير ملائم، فالأمر يتعلق بتقريبات أولية وتبسيطات مفرطة، ولكنها رغم ذلك ضرورية"[4] لفك رموز النص الأدبي عبر منحى التأويل الذي يبقى غير ملائم وغير دقيق لحل لغز (الشعرية) التي تبقى ذات مفاهيم أولية لتجزئة العمل الأدبي الذي يملك (الحدث)، الذي يَحُسّ به القارئ وبوجوده.

إنّ موضوع الشعرية وعبر دراسة مفهومها من الناحية النقدية، يتميز بالاختلاف بين (بارت وتودوروف وجينيت)، ويَكْمُن هذا الاختلاف في "أنّ (جيرار جنيت- Gerard genette 1930/ 2018) يعالج موضوع الشعرية على مستوى يبتعد عن وجهة النظر التطبيقية التي تبناها

[1]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص24- 25.

[2]- المرجع نفسه، ص27.

[3]- المرجع نفسه، ص29.

[4]- المرجع نفسه، ص29.

بارت وتودوروف، فجنيت يرى أن (جامع النص)* هو: موضوع الشعرية"[1]وهذا من منطلق النقد الأدبي الذي يُعتَمد عليه قديماً ولكن سرعان ما انتقلت الفكرة حديثاً إلى مصطلح "الشعرية على الرغم من أنه مصطلح مجدد عن القدماء"[2] من الواضح أن التَّغَيُر يَحدث إلا إذا كانت هناك ديمومة واستمرارية في التطور عبر التاريخ لأن "الشعرية بوصفها تحليلا للسمات الدائمة للفعل الأدبي وفي هذا معارضة للشعرية ليس للتاريخ بصورة عامة ولكن فقط للاختزالات"[3] هنا يظهر الاختلاف الواقع لموضوع الشعرية من خلال المعنى الأدبي عبر التاريخ.

يتميز المعنى الأدبي لموضوع الشعرية "بين بارت وتودوروف، ذلك أنهما أطلق العنان لعملية القراءة في إيجاد معنى للنص الأدبي، ولا يوصف ذلك المعنى بأنه يقيني وإنما احتمالي أو بالأحرى لا يوصف النص الأدبي ذاته بأنه يحمل معنى واحد يجب أن يتواضع عليه، بل إن النص ينوء بالمعاني الكامنة، التي يقع كشفها على عاتق تطبيق مبادئ الشعرية على النص"[4] المنطقي الذي يهتم بتوليد المعاني عبر طرق وأساليب تخضع للقبول من طرف القارئ، وهذا ما يجعل اللفظ الشعري يبوح بالاستمرارية غير منتهية، لتنتج قراءات متعددة والنص يظل مفتوح على معانٍ مختلفة من المعنى الواحد إلى مجموعة معانٍ أخرى، وهذا ما يحل إلى بروز خصوصية الرمزية للأثر الأدبي عبر الزمن.

إنّ "الشعرية بخضوعها لنظرية الانبثاق- أي انطلاقها من النص ذاته كونه بنية منفتحة- اكتسبت تعددية في استنباط القوانين وإثراء لمجالها، ذلك أن النص مكتوم في الكلام، ولاستنطاق هذا النص لا بد من طرائق تختلف من باحث إلى آخر، ولهذا يصبح الحديث عن استنطاقات عدة لا

* جامع النص: أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حده. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير والأجناس الأدبية. ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما موحداً قابلاً للإحاطة بكامل الحقل الأدبي.- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د ط)، (د ت)، ص5.

[1]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص34.

[2]- رولان بارت، جيرار جنيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص57.

[3]- المرجع نفسه، ص64.

[4]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص34.

استنطاق واحد"[1] أي لا يمكن الاعتماد على قراءة واحدة بل على مجموعة من القراءات لتوليد عدد كبير من المعاني لفهم موضوع الشعرية الدقيق.

إنّ "غياب الشعرية يؤدي إلى مزالق ومخاطر كثيرة، فليس بوسع الناقد أن يمارس حرفة علمية ومنهجية حينها، كما أنه بالتأكيد سوف يكون ذا أحكام مسبقة لا تستند إلى أسس منهجية، وسيكون النقد- في حالة غياب الشعرية- مجموعة بديهيات عقلية كامنة وغير عملية"[2] حيث يكمن دور الشعرية الفعال في سيرورة النقد ليكون ذا صبغة اشتغالية وحركية في إحداث الأثر الأدبي، وهذا ما يساعد الناقد على ممارسة منهجية دقيقة في تحليل النصوص وإظهار جماليتها.

وُصِفَت (الشعرية) بأنها علم قائم بذاته، وموضوع هذا العلم هو الشعر؛ لأن هذه الكلمة "كانت تعني جنساً أدبياً، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم"[3] ربط (جون كوهن- Jean Cohen 1919/ 1994) علاقة النظم "بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية دلالية، ومن هذه العلاقة يقيم (كوهن) الفصل بين الشعر والنثر، فالشكل الشعري، ليس عناصر مستقلة بذاتها، وإنما هو بنية تختلف، بل تناقض بنية النثر"[4] فالشعر يمتاز بخاصية النظم التي تركز على طبيعة العلاقة النحوية في الشعر، وعليه "تدرك أنّ الشعر ليس وزنا ومعنى، بل هو ممارسة لغوية، وحدث مدهش في الكلام"[5] وهذا تأكيد على أن للشعرية خصوصية مميزة بأسلوبها، عبر اللغة، لأن اللغة الشعرية "(غير عادية)، إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى (الشعرية) وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"[6] ويعود هذا البحث إلى القواعد التقليدية التي يسترشد بها الشاعر، ويبقى يحوم داخل محيطها الأسلوبي.

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص33.

[2]- المرجع نفسه، ص35.

[3]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص9.

[4]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص172.

[5]- المرجع نفسه، ص173.

[6]- جون كوين، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص36.

إذا اعتبرنا أنّ الشعر هو "نوع من اللغة، وإن (الشعرية) هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود (لغة شعرية) وتبحث عن الخصائص التي تكونها"[1] أكيد أنّ هذا المفهوم "يحمل خصائص منهجية عديدة، لكي تحاول الشعرية أن تبني نفسها كعلم قائم بذاته وهذا منطقي لأن (كوهن) يضع لنا مثالا لتقريب المفهوم أكثر فيقول "إن الفرق بين المنجم وعالم الفلك ليس في النجوم، بل في روح الإنسان الذي يلاحظها، ولا يوجد على الإطلاق في المادة الشعرية نفسها ما يصنعها من حيث المبدأ من أن تكون موضوعا للملاحظة أو الوصف العلمي"[2] ولتحقيق هذه المعادلة يجب أن يكون هناك "تمييزاً بين استهلاك الشعر وعملية تأمله، ويربط هذين الطرفين بطرفين آخرين هما: الجمال والعلم على التوالي"[3] ليتشكل مفهوم الشعرية الذي نبحث عن قيمته الجمالية ليكون "ارتباطا ضروريا، فيربط الاستهلاك بالجمال ليكون التذوق جماليا ويربط كذلك التأمل بالعلم لتكون المعرفة علمية"[4] وعملية في التأويل الشعري الدقيق.

نلاحظ أن (كوهن) استطاع ربط العلاقة القائمة بين الشعرية والإحصاء لأن الشعر عنده يتطور عبر محور الإحصائيات أي أنّ "الإنزيحات تزداد كمياً كلما تقدمنا في التاريخ"[5] لتتغير العلاقة عبر سلسلة من النظريات التي تثبت ذلك الفهم، حيث ركز (جون كوهن) على عنصر الإنزياح لذلك تبلور عنده مفهوماً يعد تأسيسا للنظرية الشعرية التي تمتاز بالخصوصية التي ينبني عليها الأسلوب، "وهو أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[6] لذلك يعتبر الأسلوب غالبا انزياحا جماليا.

---

[1]- جون كوين، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، ص36.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص113.

[4]- المرجع نفسه، ص113.

[5]- المرجع نفسه، ص122.

[6]- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص15.

إذن تعمل الشعرية على خاصية "تجاوز النظرة التقليدية في استقلالية الانزياحات اللغوية، إلا أن (كوهن) لم يفلت تماماً من نظرة ضيقة تتمثل في معالجة بعض من أجزاء النص الشعري، فهو يعالج بنية محددة في القصيدة توفر له المستوى والوظيفة الذين اختارهما للتحليل"[1] أي تحليل القصيدة عبر مقاطع ضرورية يعالجها الانزياح الذي من "الممكن إستنباطه في حالة تفكيك القصيدة"[2] ليعمل هذا المفهوم دوره ومهمته في إخراج قيمة الانزياح ومدى تأثر القصيدة به؛ لكن يرى (كوهن) عبر تفسيره هذا غير واضح أنّ استنتاج القوانين الدقيقة التي تعمل على فك الغموض الانزياحي داخل "البنية الكلية للقصيدة"[3] تقوم باللجوء إلى أن "تتطور البلاغة القديمة، ويدفع بها إلى دائرة الأسلوبية، كان يحاول أن ينفصل عن بعض وجهات نظر الشعرية التقليدية، ولا سيما قضية الفرق بين الشعر والنثر"[4] والنثر"[4] وهذا ليس من ناحية المضمون ولكن الفرق يَكْمُن في الشكل؛ "وأن النظم ليس مختلفا عن النثر وحسب بل هو معارض له"[5] أصبح الفرق واضحا، ومنه لا علاقة موجودة بين النظم والنثر؛ فالعلاقة مرتبطة بالشعر وحده الذي يحتوي جمالية المعنى والوزن والقافية، وهذا ما وصل إليه (جون كوهن) في أنّ الشعرية الحقيقية موضوعها الشعر وفقط.

[1]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص111.

[2]- المرجع نفسه، ص111.

[3]- المرجع نفسه، ص112.

[4]- المرجع نفسه، ص112.

[5]- المرجع نفسه، ص112.

ثانيا: الجذور التاريخية للشعرية في عيون الفلاسفة العرب المسلمين

1) الفارابي (257– 339هـ):

لقد تم وضع الأصول النظرية لموضوع الشعرية الذي يقوم على التخييل، وهذا العنصر المهم بنى عليه الفلاسفة العرب موضوعهم الخاص بالصناعة الشعرية، وعليه فإن التنظير الحقيقي للشعرية يبدأ انطلاقا من نظرة (أرسطو) للشعرية، لذلك قاموا بدراسة العلاقة المترابطة في هذه النظرية وإسقاطها على الشعر العربي وقوانينه، بحيث يُعرِّف "الفارابي"* "الشعر أو الأقاويل الشعرية بأنها هي التي من شأنها أن تؤلف من الأشياء محاكية للأمر الذي فيه القول، أو أنها هي التي توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء"[1] وهذا المفهوم الفلسفي منطقي لأنه يرتكز على المحاكاة فيقع التشابه الحاصل بين الشعر ومجموع الفنون الأخرى، مثل النحت والتمثيل والرسم، وهذه كلها أشياء تزرع وقْعاً وتأثيرا في ذهن السامع (المتلقي).

يَذكُر (الفارابي) في وصفه للأقاويل الشعرية وكيفية تنوعها فيقول: "إنّ الأقاويل الشعرية: إما أن تتنوع بأوزانها، وإما أن تتنوع بمعانيها"[2] لذلك يعتمد الشعر على المحاكاة، ويظهر جليا الفرق بين الشعر وسائر الفنون الأخرى ويتم ذلك على مستوى اللغة، وهذا ما يميز الشعر "بالقول– أو اللغة– واللغة هنا لغة خاصة تتسم بالمحاكاة"[3] لكن ضمن البحث عن التشابه بين الشعر والفنون الأخرى، تظهر عند فلسفة (الفارابي) مقاربة بين فنين وهما "الشعر والرسم، أو ما يسميه (بصناعة التزويق)، في

* الفارابي هو: أبو نصر مُحَمَّد طرفان بن أوزلغ وهو من أصول تركية من مدينة (فارب)، ويقال أصله من خرسان، ولد حوالي (257هـ)، وتوفي سنة 339هـ، وذلك حسب رواية ابن خلكان. أكب الفارابي في بغداد على دراسة المنطق، ودراسة كتب (أرسطو)، حتى قال أنه قرأ كتاب النفس لأرسطو مائة مرة. وقد سمي الفارابي بالمعلم الثاني لأنه كان خير المفسرين لكتب المنطق لأرسطو، وأول من عني من المسلمين بإحصاء العلوم، وما اشتهر به من آراء ومواقف فلسفية. يقال أن الفارابي له واحد وثلاثون مؤلفا بالعربية البعض منها ترجم إلى عدة لغات، وأهم المؤلفات التي تم ترجمتها إلى العبرية واللاتينية، كتاب إحصاء العلوم، وكتبه عن النفس. أنظر: مُحَمَّد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1990م، ص233– 234– 235– 236– 237.

[1]– ألفت مُحَمَّد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1984م، ص77.

[2]– أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص151.

[3]– ألفت مُحَمَّد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص78.

أن كليهما يقوم على (المحاكاة) أو (التشبيه)، غير أن كلاً منهما في الوقت نفسه له وسيلته الخاصة في التعبير"[1] عن شيء جميل يختص به، فالتشابه يقع على مستوى جمالية الموضوع "وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل أي الشعر يتميز بخاصية اللغة، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، أي الرسم وما يحتويه من ألوان، وإن بين كليهما فرقاً، إلا أن فعليهما يشترك في التشبيه والغرض يَكْمُن في إيصال جمالية إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم"[2] ومشاعرهم الوجدانية الحسية.

إن غاية الشعر "بتخيليه للحقيقة، إنما يخاطب جانب الخيال في الذهن البشري"[3] ضمن إدراك الفهم الواحد بين المحاكاة والتشبيه عند (الفارابي) وهذا ما يشمل عملية التأليف الشعري كلها، وهذه العملية المعقدة تعتمد على الاستخدام الخاص والمؤثر للغة، لأن "الاستخدام الخاص للغة يعتمد بدوره على التصوير والتمثيل، بالإضافة إلى أن مفهوم المحاكاة بمعنى التشبيه عند فيلسوفنا هي: علاقة الفن بالواقع، فالمحاكاة أو التشبيه ليس إلا تجسيداً أو تمثيلاً لصورة العالم في مخيلة الشاعر"[4] الذي ينقل الفكرة الواقعية نقلا حياً ومباشراً عن الواقع، ولكن عبر صياغة ذاتية منطلقها اللغة والخيال لتشكيل الصورة الشعرية.

لإضفاء علاقة الشعر بالواقع وجب أن "يكتسب القول صفة الشاعرية، فتضع الحد الفاصل بين الشعر والنثر بصفة عامة، وبينه والخطابة بصفة خاصة، حتى أنّ (الفارابي) لا يَعُدُ القول الشعري متى كان موزوناً فقط دون المحاكاة أو التخييل، فالشاعرية سمة لا تتوفر إلا بوجود المحاكاة، ولهذا فإن القول إذا توفر له عنصر المحاكاة (التخييل) وافتقد الوزن سمي (قولا شعرياً)"[5] وهذا ما يدعونا إليه (الفارابي) الذي تحدث عن موضوع "(التخييل الشعري) في سياق حديثه عن المنطق، ويعرض لب

[1]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد ، ص78.

[2]- أنظر: المرجع نفسه، ص78.

[3]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، (د ط)، 1990م، ص63.

[4]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص84.

[5]- المرجع نفسه، ص92.

فكرة (التخييل) وهو اللفظ الذي استعمله بدلاً من كلمة (المحاكاة)"[1] والسبب هنا لتقريب الفهم وهذا ما يدل عليه "الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيّل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه"[2] فالاختلاف المرتبط بالواقع مختلف تماماً عما وجد في التخييل "والشعر له مواطن لا يصلح فيها إلا الصدق، وأخرى لا يصلح فيها إلا الأقاويل الكاذبة، إضافة إلى أن هناك مواضع تلتقي فيها الأقاويل الصادقة والكاذبة معاً"[3] فيتحقق التخييل الذي على إثره يحدث النفع واللذة الشعرية الأصيلة والمتميزة.

عندما تكون "الأقاويل الشعرية منها ما يُستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب"[4] فيحدد (الفارابي) صنفين من الأقاويل الشعرية على مستوى التخييل، صنف صادق وآخر كاذب فيقول: "إن الأقاويل إما أن تكون صادقةً لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبةً لا محالة بالكل، إما أن تكون صادقةً بالأكثر كاذبةً بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما أن تكون متساوية الصدق والكذب"[5] إذن بذلك "نفهم من أين سند (قدامة) القول العربي (أعذب الشعر أكذبه) بسند من الفلسفة اليونانية، على لفظة (الكذب)، فهي ليست غضاً من قيمة الشعر، وإنما هي لتمييز الأقاويل الشعرية عما يعتمد إطلاقاً على البرهان ويكون صدقاً كله"[6] لذلك لا نستطيع وضع المعيار الشعري وجماله في سياج الأقاويل الكاذبة وحدها التي تنقص من مرتبة الشعر وقيمته، لكن من جهة أخرى تضفي عليه خاصية التميز المتمثلة في اللذة والفائدة الشعرية.

يرى (الفارابي) الشعر أنه يمتاز بخاصية النفع ليساهم في الارتقاء بالإنسان من خلال التأثير في سلوكه، وتوجيه أفعاله لأن الإنسان هو "موضوع الفن الأول، وتبعاً لذلك فقد لاحظ بعمق أن كثرة

---

[1]- منصور عبد الرحمان، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، ص188.

[2]- المرجع نفسه، ص188.

[3]- أنظر: المرجع نفسه، ص188.

[4]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص136- 137.

[5]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص151.

[6]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م، ص218.

الوسائط لا تجعل من الفن تقليداً مملاً دائماً، إنما هي تخلق خلافاً لذلك شعورية تشبه لذة من يدرك الحقيقة بعد جهد، أو يكتشفها بعد غموض"[1] فهذه الفلسفة تحيلنا إلى أن "الشعر إذن محاكاة محضة، والمحاكاة في الشعر ليست، لهواً ولعباً، وإنما هي تخييل يفضي إلى فعل معين: فإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته، وكثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله، فيكون فعله بحسب ظنه به أو عمله"[2].

يجعل لنا الفيلسوف (الفارابي) غاية الشعر اللذة التي تستخدم من أجل أمور المتعة والمنفعة، ولهذا يكون الفن هو عمل جاد "عن غاية الشعر عند العرب، حيث يرى أن (العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتُعجَب بحسن التشبيه، ويفيد (التعجب) أو (العجيب) معنى الدهشة واللذة المترتبة على الإثارة التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي"[3] فالتشبيه عنصر مهم في العملية الشعرية الذي يحقق في الشعر أمرين: الأول: التأثير في النفس، والثاني: التعجب والفائدة.

يُظهر (الفارابي) بالموازنة بين "جانبي اللذة والفائدة كغايتين للشعر"[4] نوع من أنواع الشعر عند اليونانيين، فيقول: "أما طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذُّ به كلُّ مَنْ سمعه من الناس أو تلاه"[5] وعلى هذا الأساس تبلغ مهمة الشعر المقصود في أنّ "التخييل والمحاكاة في هذا السياق لا يخرجان عن حدود التصوير والاستخدام الحسي للغة عموماً، وهو ما يَعتَمِدُ عليه الشعر بشكل أساسي، فالتصوير يُساعد على تقديم الأفكار المجردة للأشياء بشكل حسي ملموس، بحيث يمكن

[1]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص71.

[2]- المرجع نفسه، ص68.

[3]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص140.

[4]- المرجع نفسه، ص143.

[5]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص153.

للعامي أن يَتَعرّف على تلك الأفكار ويتعلمها ويفهمها"[1] ويتدرب عليها وعلى أن يقدم أساسيات الأعمال الفكرية على طبيعتها، بشكل يسمح للغة أن تكون لها فائدة وأخلاق.

يعتبر التصور من اختصاص الفلاسفة، أما التخييل الشعري أي "المحاكاة بالمثالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتُحَصِّل في نفوسهم رسومها بمثالاتها"[2].

يستفيد عامة الناس من الشعر، ويتعلمون الآداب والأخلاق، وبالشعر يتهذب حسن النفس "إلى الحال الأفضل، وذلك بغرس الفضائل والصناعات العملية فيهم حتى يؤدوا أفعالها التي تقودهم إلى أن يُصبحوا أفراد نافعين في المجتمع الفاضل؛ فالشعر يُساعد على السلوك الإنساني والأخلاقي، والسبب في ذلك هو تلك الطبيعة التخيلية التي يتميز بها الشعر"[3].

يَكْمُن هدف الشعر عند (الفارابي) بتهذيب النفس الإنسانية أولاً وتوجيهها إلى رسم طريق الخير ثانياً "فيبتدئ حين ذلك بأن تحدث الخطبيّة أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً"[4] أي أن سبب صناعة الشعر تكمن داخل الأحاسيس والمشاعر الإنسانية في دائرة التخييل.

إنّ تهذيب النفس الإنسانية على الخير تنتج "ثلاث مهام نافعة أو محمودة للشعر تتضافر كلها من أجل تكوين الإنسان الفاضل، فأول هذه المهام المحمودة أنّ الشعر يُعِين المرء على استكمال قواه الناطقة وإصلاحها وتقويمها بأن يوجه فكره نحو السعادة؛ أما المهمة الثانية تختص بتقويم القوة الغضبية التي تنبعث إلى دفع المنافي والمضار، ثم تدفع بالإنسان إلى طلب الغلبة والكرامة، لتوجهه أفعالها إلى الخير بدل من الشر؛ في حين تختص المهمة الثالثة المحمودة إلى تكسير الجانب الشهواني (اللذات الخسيسة) في الإنسان أو ما يرفق النفس فيضعفها إلى غاية الانتقام، فلابد للشعر أن يرقى بالإنسان

[1]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص147.

[2]- المرجع نفسه، ص147.

[3]- المرجع نفسه، ص149.

[4]- أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1990م، ص141.

فيجعله في حال من التوسيط والاعتدال في تسديد أفعاله إلى الخير"[1] لذلك يرفض (الفارابي) الشعر الذي ينافي مضمونه وغاياته التي تثير الغرائز والانفعالات الضارة، ويميل إلى الشعر الذي يمتاز بخاصية اللذة والمتعة والمنفعة وحسن الأوزان والألحان المناسبة.

2) ابن سينا (370– 428هـ):

يمتاز "ابن سينا"* بعنصر الاستقلالية والتوسع الذي بنى آرائه على منهج (أرسطو) حول (فن الشعر)، يمتاز بفكر وفهم عميق، والرؤية الثاقبة في تحليل النظريات الشعرية على منهج واضح، حيث يقول: "إنّ الشعر هو كلام مُخَيَّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مُقَفَاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول مؤلفاً من أقول إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحداً"[2] وبهذا التعريف يجعل من التخييل والوزن أولوية رئيسية، وأما القافية فهي خاصية الشعر العربي.

لقد فرق (ابن سينا) بين الشعرية اليونانية والعربية من خلال التعريف الخاص بالشعر العربي الذي يمتاز بالوزن والقافية، واعتبر الوزن جزء من التخييل "وهو جوهر الشعر، بيد أن قيمة التخييل لا ترجع إلى القائل، إنما إلى ما يخلفه في السامع من انفعال نفساني محض لا صلة له بالعقل، فالشعر لا يخاطب العقل، ولكنه يخاطب الشعور"[3] فهذه هي مهمة الشعر الحقيقية أنه يلامس شاعرية النفس

[1]– أنظر: ألفت مُحَمَّد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص151– 152.

* الشيخ الرئيس ابن سينا، ولد في قرية أفشنة على مقربة من بخاري عام 370هـ، وهو أبو الحسن بن عبد الله بن الحسين بن علي بن سينا. تنقسم حياته إلى مرحلتين: الأولى التحصيل والثانية الإنتاج العلمي، وقد ذكرت مراجع على أنه امتهن الطب ولم يتجاوز عمره السادسة عشرة، وكانت له أساليب خاصة في معالجة المرضى، لقد كرس ابن سينا سنوات دراسته الأولى لفهم مشاكل الفلسفة، ويكمل في دراسة العلوم الطبيعية والمنطقية والرياضية، ولم يكن من السهل في بداية الطريق أن يقوم بالتأليف والكتابة في ظل العصر الذي عاشه، حيث كانت تسوده النزاعات السياسية والمذهبية، أصيب بداء (القولنج)، توفي به سنة (428هـ) وكان له من العمر ثمانية وخمسون عاما، دفن في همذان، من مؤلفاته: كتاب الشفاء، كتاب النجاة، كتاب القانون في الطب. – أنظر: مُحَمَّد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، ص274– 275– 276– 277– 278.

[2]– أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص161.

[3]– عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص75.

ويحس السامع بجماله عبر "وسيلة الشعرية التي هي تجريد النفس من عنصر (الإرادة) و(الاختبار) بتخييل الشيء للجانب الانفعالي فيها، فكأنه ينبغي أن يصل الشعر إلى النفس على نحو مباشر لا يقتضي اختبار عقلي"[1] لأن الإحساس بهذا الشعور أثره قوة العمل الشعري الذي يجعل النفس تنفعل اتجاهه.

إنّ "السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً"[2] إلى أن يتحرر الشعر من قيود تربطه، عندها يتمكن الشاعر "إذا ما أوتى ملكة التخييل، أن يتناول أفكار ليخلع عليها ثوب الفن دون النظر إلى صدق أو كذب ويخلب بها لُب السامع فيغمره حزناً، أو فرحاً"[3] فيتأثر السامع بالمستوى الذي وصل إليه الشاعر وقوة تخييله، ومدى امتلاكه فن الكلام واللحن والوزن، لذلك "تقتصر المحاكاة على اللحن مقروناً بالإيقاع أو غير مقرون به كما هو في الموسيقى"[4] لتكون من شروط حسن سماع الشعر.

يقول (ابن سينا): "والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي باللحن الذي يتنغم به، فإنّ اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذالك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك، وبالكلام نفسه، إذا كان مخيلاً، بالوزن فإنّ من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر، وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيَّل: فإنّ هذه الأشياء قد يتفرد بعضها من بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة، ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر؛ واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه، قد يوجد في المزامير المرسلة التي

[1]- أنظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص76.

[2]- أنظر: حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص12.

[3]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص76- 77.

[4]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص78.

لا توقع عليها الأصابع إذا سُوِّيَت مناسبة"[1] إن هذه المصطلحات استعملها (ابن سينا) في ما أشار إليه أن "اللحن له أثر كبير في النفس حتى يصل إلى الشعور بأثر الموسيقى"[2] وهذا ما ينتج العلاقة المترابطة بين الشعر والموسيقى من ناحية الأثر الواقع في النفس.

لاحظ (ابن سينا) "أن غاية التخييل (الشعر) وهي ذاتها غاية اللحن (الموسيقى) من حيث الأثر النفسي"[3] ولكن يبقى عنصر التخييل ناقص، ويكتمل بواسطة الوزن لأنه يملك قيمة كبيرة وهو عنصر أساسي لاكتمال التخييل وهذا ما يؤكد أن الوزن جزء من التخييل، فإذا وقع خلل في الوزن نقص التخييل، يتضح إذن أن للوزن ارتباط وثيق مع التخييل لأنه عنصر أساسي وقامة من قامات الشعر.

يُمكن القول بأن "المحاكاة بمعنى التشبيه والاستعارة أو التصوير- عموما- عند (ابن سينا) يبدو أنّ لها متسقا مع كون هذه المحاكاة وسيلة من وسائل التخييل، لكن هذا لا ينفي أن المحاكاة وسيلة فعالة في إحداث الأثر الذي يُخلفه الشعر في نفس المتلقي"[4] إذن اتخذت المحاكاة عدة معاني من أجل تفسير الأقوال الشعرية على أنها وسيلة؛ ولكن مصطلح التخييل هو الركيزة التي يعتمد عليها (ابن سينا) في فلسفته، فيقول "وبجملة التخييل المحرك من القول متعلق بالتعجب منه، إما بجودة هيّئته، أو قوة صِدّقه، أو قوة شُهرّته، أو حسن محاكاته، لكن نخص باسم المخيلات ما يكون تأثيره بالمحاكاة، وما يُحرك النفس من الهيئات الخارجية عن التصديق"[5] وهذا تأكيد على أن المحاكاة وسيلة، والتخييل أعم وأشمل في قول الشعر والتأليف الشعري، "فالتخييل إذن أو الأقاويل المخيلة أو المخيلات عند ابن سينا أعم من المحاكاة، لأن كلا من التخييل أو القول المخيل أو المخيلات يعتمد على المحاكاة وغيرها

[1]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص168.

[2]- أنظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص79.

[3]- المرجع نفسه، ص80.

[4]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص86.

[5]- أنظر: المرجع نفسه، ص86.

من الوسائل التي تحقق التأثير النفسي لدى المتلقي"[1] ويعد بذلك التخييل وسيلة كاملة وشاملة المعالم في عملية صناعة الشعر وتأليفه.

يؤدي مفهوم الشعر عند (ابن سينا) وظيفتين غاية في الأهمية "(هما اللذة والفائدة)"[2] فلولا هذان الوظيفتان لما أثر الشعر في انفعال النفوس وإثارتها بالدهشة بما فيه من الالتذاذ والفائدة من سماعه وقراءته، لذلك تُعتبر "غاية الشعر عند العرب ذات فائدتين الأولى ليؤثر في النفس وهذا أمر من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط ومعنى هذا الدهشة واللذة المترتبة على الإثارة التي يُحدثها الشعر"[3] في قلوب وإحساس القراء والسامعين، حيث يُفهم من قول (ابن سينا) الفلسفي حول قضية اللذة أنها تمثل أحد الأسباب الرئيسية في وجود الشعرية.

يعتبر الفيلسوف (ابن سينا) من النقاد البارعين، الذي نقب عن المبادئ النقدية الجوهرية حول نظرية المحاكاة، وجاء بالتحليل المنطقي حول صناعة الشعر العربي.

3) ابن رشد (520– 595هـ):

إن الشيء المميز الذي قام به "ابن رشد"* حول تطبيق ما أدركه حول الفلسفة النظرية للشعر ومحاولة الاستشهاد بالشعر العربي، أنه ربط "بين (كتاب الشعر) (لأرسطو) وبين الفكر العربي؛ مما أدى به الأمر أحيانا إلى وضع مدلولات عربية للمصطلحات اليونانية، فمصطلح (طراغوذيا وقوموذيا)

---

[1]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص86- 87.

[2]- المرجع نفسه، ص139.

[3]- أنظر: المرجع نفسه، ص140.

* أبو الوليد ابن رشد: الشارح الأكبر، ولد في قرطبة سنة (520هـ) أبوه أبو القاسم أحمد (قاضي قرطبة) وجده أبو الوليد من ألمع فقهاء الأندلس، نشأ ابن رشد في بيت علم ودين، درس: الفقه والأدب والشعر والنثر، ثم انصرف إلى دراسة الطب والرياضيات والحكمة، عُيّنَ في عدة مناصب: قاضي في اشبيليا، ثم قاضي قضاة في قرطبة، وطبيبا خاص بالحاكم، حيث عاش بعدها مجموعة من الصراعات السياسية والمذهبية، واتهامه بمجموعة من التهم كادت أن تؤدي بحياته في العديد من المرات، ركز بعدها ابن رشد على دراسة الفلسفة، حتى توفي سنة 595هـ وعمره اثنان وسبعون عاماً، ودفن بمراكش ثم نقل جثمانه إلى قرطبة، ترك ابن رشد مجموعة من المؤلفات القيمة منها: المقدمات في الفلسفة، بداية المجتهد ونهاية المقتصد، كتاب الكليات، وله شروحات عن أرسطو: البرهان والسماع، النفس، ما بعد الطبيعة.- أنظر: محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، ص429- 430- 431- 432- 433.

في اليونان يضع له معنى (المديح والهجاء)"[1] وهذا المعنى للمفهومين لم يضعهما هباء إنما استند في ذلك إلى محاولة ربطهما بالشعر العربي.

إن المحاكاة في الشعر تكون في "اللحن والوزن واللفظ وهو أمر يتعلق بالمأساة اليونانية، وهذا ما يُسقِطُه (ابن رشد) تماما على الشعر الأندلسي أو ما يسمى بالموشحات والإجزال، ثم على الشعر العربي"[2] يتضح أنّ أمر الدراسة الفلسفية بدأت أولاً بالموشحات الأندلسية، ثم انتقلت إلى الشعر العربي الأصيل، لأن (ابن رشد) حسب تفسيره عن هذه القضية يقول: "أن الشعر العربي مثله مثل الأشعار التقليدية أو التي تسير على المجرى الطبيعي المعتاد تقوم المحاكاة فيه على الوزن دون اللحن، واللغة فقط"[3] فهذا يعتبر طبيعي بأن يطبق اللحن خاصة في الأشعار الأندلسية دون الشعر العربي الذي يفتقر لهذا العنصر حسب رأيه، وهذا ما يفسر قوله "إن قصدنا الآن التكلم في صناعة الشعر، وفي أنواع الأشعار وقد وجب على من يريد أنْ تكون القوانين التي تعطى فيها، تجرى مجرى الجودة أن يقول: أولاً: ما فِعْلُ كل واحد من الأنواع الشعرية؟ ومما تقوم الأقاويل الشعرية؟"[4]:

تَكمُن الإجابة في أنّ "الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيّلة، وأصناف التخييل والتشبيه ثلاث: اثنان بسيطان، والثالث مركب منها؛ أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به"[5] وهذا ما يوجد من ألفاظ التشبيه عند العرب "وأما القسم الثاني فهو أن يُبَدَّل التشبيه، مثل أن يقول: الشمس كأنها فلانة. والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين. قال: وكما أنّ الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال والأصوات"[6] الموجودة داخل الشعرية التي يكتسبونها.

---

[1]- منصور عبد الرحمان، معايير الحكم الجمالي في النقد العربي، ص191.

[2]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص80.

[3]- المرجع نفسه، ص80.

[4]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص201.

[5]- المرجع نفسه، ص201- 202.

[6]- أنظر: المرجع نفسه، ص202- 203.

هناك تغيير في مصطلح (المحاكاة) من فيلسوف لآخر كلٌ حسب دراسته، لذلك لم يجد (ابن رشد) "حرجاً في إطراح مصطلح المحاكاة، حيث راقه مصطلح التشبيه، فكان استعماله للتشبيه أكثر من استعماله للمحاكاة"[1] بحيث يقسم القول الشعري إلى "المشبه والمشبه به، الذي به يشبه ثلاثة: المحاكاة، الوزن، واللحن الذي يشبه به ثلاثة أيضا: العادات والاعتقادات، والنظر أعني الاستدلال لصواب الاعتقاد"[2] وهذا دليل على تمام الفعل الشعري الذي "ما يوجد من الأقاويل التي تسمى (أشعاراً) ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط"[3] أي أن الشعرية لا تكتمل قوانينها الأولية إلا باكتمال العناصر الستة المعروفة وهي: المحاكاة (التخييل)، الوزن، اللحن، العادات، المعتقدات، الالتذاذ، وهذا كله سبب وجود وخلق الصناعات الشعرية.

لقد أثار (ابن رشد) أمراً غريبا يتمثل في مقارنة "الشعر بالتصوير ولم يقرنه بالموسيقى على الرغم من قوله: أن الموسيقى إنما تخييل أيضا، وعلى الرغم من إدراكه لأثر اللحن في تهيئة النفس لقبول الخيال مما يجعل اللحن أثرا هاما في الإبداع الشعري"[4] يقصد بهذه المقارنة أن اللحن هو نفسه التصوير التصوير الشعري لأن "عمل اللحن في الشعر هو أنه يُعِدّ النفس لقبول خيال الشيء"[5] أي أن النفس النفس يجعلها العمل الشعري مهيأة لقبول الصورة التي تحاكي بها الأشياء، فهنا نُدرك أن (ابن رشد) يقصر من مجال التشبيه لأنه خاضع لمنطق العقل، فيخضعه أيضا لقانون ألا مكان عقلي، أو قانون الرؤية البصرية، كما يقول الدكتور (شوقي ضيف): "فإنّ (وظيفة التشبيه هي التصوير، والتوضيح بالانتقال من الشيء إلى شيء يشبهه، ويشاكله، يعبر به الشاعر، أو الكاتب عن معنى في نفسه،

[1]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص94.

[2]- المرجع نفسه، ص95.

[3]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص204.

[4]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص113.

[5]- المرجع نفسه، ص113.

وكلما كان أبعد وأغرب كان أروع وأجمل)"[1] وهذا ما قاله (ابن رشد) "لذلك استعمل الناس صناعة الزواقة والتصوير"[2] ليكون الشعر أكثر مصداقية وواقعية.

الأصل في موضوع الشعر "أن يكون موجود (حقيقي) أو ما يقدر وجوده، على أن يكون هذا الذي يُقدر وجوده في حدود ما هو محتمل الحدوث، بحيث لا يصبح مستحيلا، أي أن يكون الممكن وجوده له سند من الواقع أو الحقيقة"[3] المتعارف عليها في تحديد مصداقية التأليف الشعري.

لقد اعتنى (ابن رشد) بتحديد مفهوم (المجاز) وضروبه المختلفة حيث كان يقصد بهذا المفهوم "المجاز هو استعارة وتشبيه"[4] كان هذا واضح بداية الأمر لكن بعد ذلك "ذكر ضروبا أخرى من المجاز حاصراً إياه بالتغيير وهو الخروج عن المألوف في التركيب والصياغة الأدبية"[5] حيث يقول "والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان والتقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب والسلب إلى الإيجاب، وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة: بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً"[6] حسب هذا التفسير فإنّ مفهوم المجاز "هو التغيير وهذا التغيير يُربط بالقول الشعري، فالتغيير هو المجاز، وهو الذي يجعل من القول قولا شعريا ومن العمل الإبداعي عملاً إبداعياً، لأنه يعتمد على تجاوز المألوف من خلال استخدام الصور المبينة على الاستعارة والكناية والتشبيه.

لقد أضاف (ابن رشد) بُعْداً جديداً في نظرية وتحديد مفهوم المجاز من خلال تركيزه على أساليب المعاني مثل: "التقديم والتأخير والزيادة والإيجاز والحذف، ولعل هذه الأساليب هي التي تميز

[1]- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص114.

[2]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص210.

[3]- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، ص101.

[4]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص207.

[5]- المرجع نفسه، ص207.

[6]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص243.

العمل الإبداعي عن غيره من صور الكلام أو الكتابة العادية"[1] في صناعة وإبداع الشعر الذي يَكْمُن جماله بإضافة عناصر البلاغة.

كذلك يقول (ابن رشد) أنّ "الألغاز والرموز هي التي تؤلف الأسماء الغريبة، أعني بالغريبة: المنقول والمستعار، المشترك، واللغوي والرمز واللغز"[2] فمن خلال تجاوز المألوف "فالمجاز إذن محصور بفعل التغيير، وهذا التغيير مرتبط بالقول الشعري لأن الشعر عمل إبداعي"[3] ولتقريب مقصد (ابن رشد) لهذا المفهوم قام بتوضيحه "من خلال مثال شعري طالما اختلف النقاد العرب القدماء في تفسيره وتقييمه فنياً"[4] فيقول: "والقول إنما يكون مختلفا، أي مغيراً عن القول الحقيقي من حيث توضع توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير، وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير إنه إذا غير القول الحقيقي سمى شعراً أو قولاً شعرياً، ووجد له فعل الشعر"[5] ومثال ذلك قول القائل:

"ولما قَضَينَا مِنْ منًى كلَّ حاجـــــةٍ *** وَمَسَّحَ بالأركان مَنْ هو ماسِـحُ

وشُدَّتْ على حُدْبِ المهارِي رحالنَا *** وَلا يَنظرُ الغَادِي الذِي هو رَائحُ

أَخَذْنَا بأطراف الأحاديث بيننـــــا *** وَسَالَتْ بأعناق المطِيِّ الأباطـحُ"[6]

"إنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، سالت بأعناق المطّي الأصابع، يدل قوله: تحدثنا ومشينا"[7].

فالشعر مرتبط بوصفه عمل إبداعياً وهذا الإبداع يقود دوماً إلى الخروج عن المألوف وهذا الخروج يعني الغلو والإفراط اللغوي الذي يكون عبر التجاوز في الصورة المتخيلة، فهذه التغيرات تُحدِث

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص207- 208.

[2]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص238.

[3]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص208.

[4]- المرجع نفسه، ص208.

[5]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص242.

[6]- شعر يزيد بن الطثرية، تح: حاتم صالح الضامن، مطبعة أسعد، بغداد، (د ط)، (د ت)، ص64.

[7]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ص242.

نوع من الإفراط في "الصناعة من قبل التركيب غير المعتاد في الأقاويل هي أيضا تغيرات، يزيد بحسب التركيب لا بحسب الألفاظ المفردة، وذلك فيما أحسب مثل التقديم والتأخير والحذف والزيادة"[1]وهذا يدلنا على الكيفية التي يتم بها التغيير عبر "ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه، وهذا الضرب من التغيير يسمى (التمثيل والتشبيه) وهو خاص جداً بالشعر، والنوع الثاني من التغيير يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به، أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه، وهذا النوع في هذه الصناعة يسمى (الإبدال) وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة والبديع"[2] فالوظيفة الخاصة التي يتميز بها المجاز هي من أهم الوظائف التي يقدمها (التغيير) وهو الالتذاذ والتخييل.

لقد "بين (ابن رشد) أن وظيفة المجاز ممثلة بالتغيير بصفة خاصة تنحصر في إحداث التخييل واللذة لدى المتلقي"[3]، فيقول: "والأشعار التي يقصد بها الالتذاذ موجودة في التفهيم، وهذا يقال في صناعة الشعر"[4] إذن اعتنى (ابن رشد) عناية فائقة بالمجاز وجعله في مرتبة الإبداع الذي يحرك ذهن المتلقي ومخيلته من أجل الكشف الفلسفي لمنطلقات الشعرية وأسرارها.

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص209.

[2]- المرجع نفسه، ص210.

[3]- المرجع نفسه، ص210.

[4]- أبي الوليد بن رشد، تلخيص الخطابة، تح: مُحَمَّد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، (د ط)، 1967م، ص560.

ثالثا: التأسيس للشعرية في النقد العربي القديم

1) تطور النقد الأدبي عند العرب

إن النقد الأدبي له جذور متأصلة في التراث العربي القديم فالعمق الأصولي لهذا المصطلح ذهنيا بدأ شفاهتاً لينتقل إلى طور الكتابة والتداول في تطوير الإنتاج الأدبي عبر تاريخ العرب النقدي، وهذا ما أدى إلى التعمق فيه لاكتساب مبلغ الفطنة والدربة واكتمال تعليل المسائل الأدبية والشعرية بالخصوص، فالدارس يلاحظ أن البدايات الحقيقية الملموسة للنقد في القرن الرابع الهجري "فاتجه علماء الأدب في مشرقه إلى الكتابة في الأدب والنقد، ثم مزجوا بحوث النقد والأدب بالبيان، ثم أفادوا من دراسات النقد بالفائدة التي انتقلت بهم إلى البحث في مظاهر البيان ومشكلات البلاغة، فاتجة تأليفهم في آخر هذا القرن إلى بحوث البيان نفسه"[1] لكن خَبِرُوا وعَلِمُوا مقاصد النقد بحيث يظهر هذا المفهوم "عند العرب من نقد الدرهم والدينار، أي تمييز جيده من خبيثه، وعُرِفَ النقد بهذا المعنى عند ابن سلام، ثم عند من تلوه"[2] حيث ظهر في هذه الفترة التباس بين "النقد والبلاغة، لكن اختلافا في مدلول كل منها، فالنقد يدل على وسائل التعرف إلى جيد القول أو قبيحه، أما البلاغة فقد تعني القول الجيد، كما تعني مجموعة الخصائص التي تتوافر في القول الجيد"[3].

هناك تطور وتمايز ملحوظ بين النقاد في القرن الرابع الهجري من "أمثال مُحَمَّد بن سلام، وابن قتيبة، والآمدي، والقاضي الجرجاني"[4] وهذا ما أصبغ على تطور النقد الأدبي بحيث "كان متسع الآفاق، متنوع النظرات، معتمدا على الذوق الأدبي السليم، مؤتنسا بمناحي العلم في الصورة والشكل لا في الجوهر والروح"[5] إذن هناك فريقين من النقاد:

---

[1]- مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، (د ط)، (د ت)، ص20.

[2]- مُحَمَّد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، (د ط)، 2002م، ص15.

[3]- المرجع نفسه، ص15- 16.

[4]- المرجع نفسه، ص16.

[5]- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (د ط)، (د ت)، ص134.

– **الفريق الأول:** "فريق كَتَبَ ونقد ووازن وحكم متأثرا بذوقه الأدبي وطبعه العربي وثقافته الخالصة من شوائب الثقافات الأخرى"[1] التي لا تجعل من عملية النقد الأدبي المتوارثة تنضج بدقة التعليق في تحليل الظواهر الشعرية وفي حدة الرؤية على أن الشعر "مرتد إلى شيء أبعد من الوزن والقافية"[2] والخروج عن المعتاد والمألوف الذي عهده النقاد من قبل، في أن الشعر لديه عدة زويا لمعرفة جيده من رديئه.

– **الفريق الثاني:** "كتب بروح أدبية هذبت فكرته ووسعت أفقه للثقافات الأخرى التي هضمها القرن الرابع، وأحالها غِذَاءً عقليا لكل من توسع في الدراسة والبحث العميق ومن هذا الفريق:– قدامه ابن جعفر338هـ صاحب (نقد الشعر)، وابن العميد 360هـ، والصاحب ابن عباد 385هـ صاحب رسالة (الكشف عن مساوئ شعر المتنبي)، وأبو هلال العسكري 395هـ صاحب (الصناعتين) و(ديوان المعاني)– وهذا الفريق الأخير يختلف نقده قوة وضعفا بحسب تمكن الطبع العربي من نفوس رجاله وأعلامه، وتتفاوت منازلهم في الإجادة والإحسان بتفاوتهم في الذوق الأدبي"[3] حيث أضاف هذا الفريق مناهج جديدة تأسيسية للنقد بفضل الانفتاح على دراسة آداب ونقد ثقافات أخرى.

إنّ مجال كشف الطرق المثلى في تحليل النصوص الشعرية ونقدها على الوجه الصحيح "هو شأن النقد الأدبي في القرن الرابع، ولا شك أن ظهور (قدامة) قي أول هذا القرن، ورجوعه بالبيان إلى مناهج جديدة يضع بها أسس النقد الأدبي، جاعلا لألوان الغَرْفِ في الأداء التي تمس الفكرة وتؤثر في المعنى حظا كبيراً في النقد، كان تطوراً جديدا في بحوث النقد والبيان"[4] الذي أعطى دفعا سريعا لمجموعة من النقاد للانطلاق في تحليل عمق خلجات النصوص الشعرية "وكان عقل قدامة المنطقي يغلب ذوقه الأدبي، فزل أحياناً في نقده من حيث قوم ذوق ابن العميد والصاحب بن عباد، وأبي

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص20– 21.

[2]– مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013م، ص41.

[3]– محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص21.

[4]– المرجع نفسه، ص23– 24.

هلال العسكري أحكام عقولهم في النقد والحوكمة الأدبية، وإن تبعوا منهج قدامة، وجروا في فهم الشعر وتذوقه ونقده مجراه الذي أوضحه في كتابه (نقد الشعر) والذي يرجع إلى البحث في عناصر الشعر الأساسية من: اللفظ والوزن والقافية والمعنى"[1] فهذه العناصر جعلت (قدامة) من السباقين في وضع غمار القوانين الأولية في نقد الشعر وقوة تمكنه من فتح ألغاز التذوق في محاسن ومساوئ الأشعار التي وضحها في كتابه (نقد الشعر).

أ- قدامة بن جعفر (337هـ):

ألّف "قدامة ابن جعفر"* كتابه (نقد الشعر) "الذي كان من أوائل كتب نقد الشعر العربي التي تقوم على منهج محدد المعالم واضح السمات، وقد ألّفه لما رأى الناس يتخبطون في النقد منذ أن تفقهوا في العلم، وقسّم العلم بالشعر إلى أقسام: قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد منه، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه"[2] إن الهدف من هذه التقسيمات هو تسهيل فهم القوانين الخاصة بالنقد الشعري وتطوره، حيث "تحدث في الفصل الأول عن الشعر وعرّفه تعريفا منطقيا، ولما كانت عناصر الشعر التي أحاط بها تعريفه أربعة هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية"[3] وهذه العناصر الأربعة تمثل العمدة والأساس الذي يقوم عليه الشعر، والتي لا يمكن تجاوزها في أي حال من الأحوال التي يُفَرَّقُ فيه بين الشعر والنثر.

---

[1]- محمّد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص24.

* هو أبو الفتح قدامه بن جعفر بن زياد، لا يعرف له نسب فوق جده زياد، ولعل قدامه من ذرية بعض نصارى العراق الذين عاشوا أثناء حكم الدولة الفارسية القديمة، ولد حوالي سنة (260هـ) حيث نشأ في بغداد، فقرأ واجتهد، وبرع في صناعتي البلاغة والحساب، وقرأ المنطق، واستوفى حظا موفورا من العلوم الإسلامية، اشتهر في زمانه بالبلاغة ونقد الشعر، وذاع صيته وعلا شأنه في أيام المكتفي بالله الخليفة العباسي، وقد أسلم على يده، وتولى منصبا مهما في الدولة العباسية، من أشهر مؤلفاته: (نقد الشعر، صابون الفم، صرف الهم، صناعة الجدل، نزهة القلوب وزاد المسافر، زهر الربيع في الأخبار، جوهر الألفاظ)، توفي سنة 337هـ ببغداد في خلافة المطيع العباسي.- أنظر: أبي الفرج قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1963م، ص7- 8- 9- 10- 11.

[2]- أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، بيروت، ط1، 1973م، ص63.

[3]- المرجع نفسه، ص63.

لقد ركز (قدامة ابن جعفر) على عناصر الشعر التي تميزه عن غيره في العنصر الأساسي الذي سماه "(حد الشعر)"[1] ويقصد بذلك "أن يقال فيه: أنّهُ قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى يَدُلُّ عَلَى مَعْنىً"[2] تعتبر هذه الصفات حدود الشعر الذي تميزه عن غيره، والتي اعتمد عليها في الولوج إلى عالم النقد من أوسع أبوابه.

يضيف في الفصل الثاني "نعوت الجودة ووزّعها على عناصر الشعر وذكر أغراضه المهمة، ومن ثم ما يهم جميع المعاني الخاصة بالشعرية"[3] التي تجعل "من الشعر اكتمال الأوصاف الراقية له، ليسمى شعراً في غاية الجودة، وما يوجد بضدّ هذا الحال يُسمّى شعراً في غاية الرداءة"[4] وهذا ما تحدث عنه في الفصل الثالث "عن عيوب الشعر ووجوه رداءته، وابتدأ الكلام على عيوب اللفظ ثم تحدث عن عيوب المعاني وهي: عيوب المديح والهجاء والرثاء والتشبيه والوصف والغزل، أعقبها بالعيوب العامة للمعاني"[5] لقد نهج (قدامة) في فصول كتابه نقد الشعر المنهج العقلي وهذا من أحل ربط وتسلسل الأفكار النقدية، وهذا دليل على تأثره بالثقافات التي كانت سائدة في عصره مما زاد في عمق التحليل الشعري واكتسابه الفطنة في نقد الشعر سواء الجيد أو الرديء.

لقد أضاف (قدامة ابن جعفر) ثروة فكرية مميزة ظهر صداها في تراثنا النقدي، وصار في زمانه وبعده حديث العلماء والنقاد، ولا يزال صداه وصدى فكره النقدي قويا وسائداً حتى اليوم.

ب- الآمدي (371هـ):

إنّ العلم بالشعر "قد خص بأن يدعيه كل واحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله"[6] وهذا ليس من الواجب على الذي لا يعرف النقد في الشعر وأصله أن يختص هذا العلم، الذي له أصحابه، فهذا

---

[1]- أبي الفرج قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص15.

[2]- المرجع نفسه، ص15.

[3]- أنظر: أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص64.

[4]- أبي الفرج قدامه بن جعفر، نقد الشعر، ص17.

[5]- أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص64.

[6]- محمّد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص262.

"الآمدي"* الذي يقول فيه (إحسان عباس) حول "الطريقة التي شيب بها المرء أنه قد أصبح ناقداً، فليكن الآمدي ذلك الناقد، وليقم الموازنة المعللة، لا بين اثنين حكم في أمرهما قدامى العلماء، بل بين اثنين من المحدثين، هما أبي تمام والبحتري، فالموازنة- أي كتاب- ثمرة هذا التحدّي، ليُثْبِتَ الآمدي أن ناقدا من طرازه يقف في مستوى العلماء القدامى، إذ لم يكن بقدرته على التعليل والتحليل أوضح مقاما"[1] في الشأن الرفيع والعالي (للآمدي) في النقد الأدبي.

كان (الآمدي) رأيه مختلف عن (قدامه ابن جعفر) من حيث الأصول العربية وعدم الأخذ منها بل اتبع "النهج العربي في النقد أي تحكيم عمود الشعر، الذي هو في أبسط صورة: كل القيم الفنية التي تتحكم في بناء القصيدة ومن ثم نستطيع القول: إن الآمدي من أعظم النقاد العرب الذين احتكموا إلى عمود الشعر، وجعلوه هو الأساس الأول للنقد والموازنة في الأدب العربي"[2]وهذا بإتباعه النقد المنهجي العربي الأصيل دون الاحتكاك بالثقافات الأخرى، غير عربية.

تمكن (الآمدي) من الإمساك بالنهج العربي الصحيح في التحليل النقدي إلى أبسط مفهوم لإرساء القيم الأصولية للشعر وقوانينه، حيث يقول: "في كتابه (الموازنة بين الطائيين): مثل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: (كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر"[3] أي أعلم وأعمل على الدخول في أعماق وخلجات المعاني لنقدها وإفهام ما ليس منها وأوضح المنهج الذي أسلكه في نقد الشعر.

* أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحي الآمدي الأصل، البصري النشأة، المتوفى عام 371هـ، وصاحب كتاب (الموازنة) بين أبي تمام والبحتري، من أعظم النقاد العرب، وأضخمهم أثرا في النقد الأدبي، وأكثرهم توجها لحركة النقد والنقاد، ولد بالبصرة واختلف إلى حلقاتها العلمية، وتردد على مجالس العلماء، وتلقى عنهم اللغة والنحو والشعر والأدب، وكان كاتبا للقضاة من بني عبد الواحد، برز في الأدب، وطارت شهرته في النقد، وانتهت إليه رواية الشعر القديم وأخباره، ترك تراثا كبيرا في اللغة والنقد من أشهرها: (الموازنة، المختلف والمؤتلف في أسماء الشعراء، تفضيل امرئ القيس على الجاهليين، فرق بين الخاص والمشترك من معاني الشعر، تبيين غلط قدامه في كتابه نقد الشعر، ما في عيار الشعر لابن طباطبا من الخطأ.- أنظر: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص65.

[1]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص157.

[2]- مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص66.

[3]- المرجع نفسه، ص26.

ج- القاضي عبد العزيز الجرجاني (392هـ):

إنّ المنهج الذي سلكه (الآمدي) يقترب كثيراً من منهج "القاضي الجرجاني"* ويعتبر "كتاب الوساطة من أهم كتب النقد في القرن الرابع الهجري، لسببين الأول أنه يتصل بشاعر من أكبر شعراء القرن، بل أنه أكبر شعرائه دون منازع، والثاني أن القاضي كان كتابه موضوعياً في مناقشة كثير من المشكلات النقد بطريقة علمية منهجية"[1] لذلك جعل القاضي الجرجاني الوساطة مسلك وطريق يعبر به في الموازنة ليجعلها دراسة نقدية تقوم على الحوار بين خصوم (المتنبي) وأنصاره، وكما نجد (الآمدي) كتابه موضوع لإثراء الحوار النقدي الدائر بين أصحاب الطائيين، ويعتبر الناقدان من "زعماء نقاد الشعر في القرن الرابع"[2] وتمكنا في كتابيهما تلخيص "الآراء التي قيلت في الشعر العربي قديمه ومحدثه"[3] ليتم بلوغ المنبع الفكري لديهما مبلغ النقد الأدبي سبيل العمق والتحليل.

يرى (القاضي الجرجاني) "أن العصر يساير الشعر، ويتطور بتطور الزمن وهو ينبع من البيئة ويتلاءم معها"[4] ويرى أن هذه الظروف تجعله "يميل إلى الطبع والذوق الشعر عنده صحة تأليف، وعذوبة اللفظ، وسماحة العبارة والبلاغة عنده في جمال الأسلوب وموافقته للنهج العربي في صحة التأليف وجودته، أما المعاني وسموها والحكمة وروعتها والخيال وجدته"[5] اشترك فيها الناقدان (الآمدي والقاضي) عبر القواعد الرئيسية لنقد الشعر والولوج إلى عالمه من الباب الواسع وامتلاكهما ذائقة تفردا بها وكسبا ثقافة أدبية ونقدية أصيلة.

---

* لقد عاش القاضي أبو الحسن الجرجاني، على بن عبد العزيز في ضلال بني بويه، في ظل مجموعة من أعلام الفكر الإسلامي والأدب العربي، ولد في جرجان في إيران، حيث أخذ في دراسة علوم الدين واللغة والأدب، حتى نضجت ثقافته وعقليته ووطد العلم والأدب الصلات الفكرية بينه وبتن الصاحب بن عباد الوزير، فاشتد اختصاصه به، وحل من محلاً بعيداً في رفعته، كما يقول الثعالبي في اليتيمة ومدح الجرجاني صديقة الوزير بقصائد بليغة وقلده قضاء جرجان ثم رفعه إلى منصب قاضي القضاة، توفي الجرجاني عام 392هـ، ويذكر الشيرازي في كتابه (طبقات الشافعية) مؤلفات عدة له في الفقه.- أنظر: محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص80.

[1]- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص283.

[2]- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص142.

[3]- المرجع نفسه، ص142.

[4]- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص285.

[5]- محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص65- 66.

تكمن أوجه الشبه التي امتاز بها المؤلفين وهما "يخوضان في الشعراء المحدثين، ويدرسان عصراً تسربت إليه كل الأصول الأدبية وتجمعت فيه؛ فقد عرض كلاهما لأمهات المسائل عرض لها الآخر، وانتهيا فيها إلى رأي واحد، وحكم واحد، وإذ تفاوتا بعض الشيء ذوقا ومنحى، وتصورا للأمور، كلاهما حلل ما ظهر في أشعار المحدثين، وكثر من بديع وتعقيد، وسوء نظم وضعف، وركاكة، وخطأ وتناقض، وغموض، وأخذ وسرقة، وإبعاد في الاستعارة، وغلو في المعنى"[1] هذه كلها مسائل تطرق إليها الناقدين "بالتحليل والتعليل بالفطرة والطبع وصورا تصويراً حسناً آراء خصوم صاحبه، وآراء أنصاره، ويقف بينهما موقفا عدلا، ويؤكد على أن اللحن والغلط والخطأ والذلل، وقتور الخاطر أمور لا يكاد يعرى منها شاعر"[2] هذا ما يجب على الشاعر أن يتخذه، ويجعله نصب عينيه لكي ينظم على منوالها الشعر.

إنّ "ميزان النقد هو عمود الشعر، فالناقد يرجع إليه في الحكم على الشعر، وفي كل المشكلات الأسلوب والمعاني والأخيلة والصور الشعرية"[3] فبهذا الأسلوب الراقي في وضع الشروط التي من خلالها اتخذ (الآمدي) "موازنات بين الشاعرين الخالدين، أبي تمام والبحتري، قد وضعت للموازنة وللنقد أصولاً جليلة، اهتدى بها النقاد على طول العصور، فإنها كذلك وضعت أصولاً أخذها البلاغيون في القرن الخامس الهجري"[4] ومن خلالها واصلوا التعليل والتحليل في الشعر ونقده.

إذن اعتمد (القاضي الجرجاني) على "الذوق الأدبي وهو الحكم في مشكلات النقد والبيان، ويحدد عناصر منهجية النقد فيقول: (وإنما تفاضل العرب بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسليم السبق فيه- أي في الشعر- لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب ويده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته"[5] فكل هذه الأساليب والعناصر

[1]- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص143.

[2]- أنظر: المرجع نفسه، ص144.

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص77.

[4]- المرجع نفسه، ص77.

[5]- المرجع نفسه، ص82.

استعملها في الدفاع عن الموقف الذي نظر إليه مجموعة من العلماء في شعر (المتنبي)، فهذه النظرة وجب "أن تصحح القيم، ويخلص ميدان النقد من تلك الدعاوى التي يشيعها علماء اللغة والمتزمتون حول الشعراء المحدثين، وأن ينظر إلى الشعر المحدث نظرة عدل ومراعاة لظروفه، دون التحكم أو التغليب مقاييس الشعر القديم عليه فيشل ميزانه"[1] وهذا ما آثارا مجموعة من القضايا النقدية الجديدة في المقياس الحقيقي والمنهجي لصناعة الشعر.

اتخذ (القاضي الجرجاني) موقفا صارما من السرقات الشعرية التي أتهم بها المتنبي ودافع عنه، ليوضح ذلك "في المعاني والألفاظ والأساليب، في مذاهب الشعر وأغراضه، موقف الناقد المعتدل، الذي يبحث ويتأنى، ويدقق ويعرض، وينصف الشاعر من خصومه وأنصاره على السواء"[2] حيث ناقش القاضي في خصوم (المتنبي) ما "رموه به من التقصير واستهلال المعنى، وغموض المراد، مما يرجع إلى بُعد الاستعارة والإفراط في الصنعة، ورأى أنه لن يكون أكثر من الفرزدق تعقيداً وغموضاً"[3] وهذا العذر وافيا وكافيا للدفاع عن (المتنبي) بطريقة نقدية راقية وبالغة وغاية في الروعة والجمال.

نستطيع القول بأنّ كتاب (الوساطة، والموازنة) توأمان من حيث دراسة تاريخ النقد الأدبي وتطوره ليقيمان منهجاً واضحاً ورائعاً لدراسة النقد في الشعر العربي، ويأخذ بهما أيضا كنموذجين في البحث والتنقيب الدائم عن الأصول التي تُفهم بها الشعرية.

2) مصطلح الشعرية في قانون الشعر العربي

أ- الشعرية وعمود الشعر:

إنّ الفرضية التي قدمها العبقري (قدامه ابن جعفر) حول: الشعر على أنه قول موزون مقفى يدل على معنى، جعلت الأبواب تُفتَح لدراسة قانون الشعر وهذا انطلاقا من أسس "لتصور الشعرية

[1]- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص288.

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص84.

[3]- المرجع نفسه، ص84.

بوصفها تُحدد أركانا للشعر تتمثل في اللفظ والمعنى والوزن والقافية"[1] وهذه هي القواعد الرئيسية التي يبنى عليها عمود الشعر العربي، وتمييزه عن الأقوال الأخرى.

كان "عمود"* الشعر الممثل الأساسي للشعرية العربية القديمة بدون منازع، والتي يمثلها بمجموعة من الخصائص الفنية الموجودة في قصائد فحول الشعراء ليتضح جيد الشعر، وهذا حسب التقاليد المتعارف عليها عند العرب، والتي يمثلها عمود الشعر.

يقول "المرزوقي"**: "عمود الشعر المعروف عند العرب ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقدم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسمُ أقلام المزيفين على ما زيفوه، ويعلمَ أيضا طرق ما بين المصنوع والمطبوع"[2] وصف (المرزوقي) الأسس التي يعرفها العرب في قياس الشعر من جيده ورديئه على أقلام الشعراء الذين يكتبون بميزان الطبع والصنعة، لا يضبط هذا المفهوم ليؤكد قوله على أنهم "كانوا يحاورون شرف المعنى وصحته، جَزَالةَ اللَّفظِ واستقامَتَة، والإصابة في الوصف، ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثُرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامَها، على تَخَيُّرٍ من لذيذ الوزنِ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعةُ أبواب هي عَمُود

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص26.

* عمود: (عمد) العين والميم والدال أصلٌ كبير، فروعه كثيرة ترجع إلى معنى، وهو الاستقامة في الشيء، منتصبا أو ممتداً، وكذلك في الرّأي وإرادة الشيء. من ذلك عَمَدْتُ فلاناً وأنا أعْمِدُه عَمْداً، إذا قصدت إليه، والعَمْد: نقيض الخطأ في القتل وغيره، وإنما سمى ذلك عمداً لاستواء إرادتك إياه، قال الخليل: والعَمْد: أنْ تعمد الشيء بعماد يُمسكه وتعتمد عليه، قال ابن دريد: عَقَّدّت الشيء: أسندته، والشيء الذي يسند إليه عِماد، جَمع العماد عُمُد. ويقال عَمُودٌ وعَمَد، والعمود من الخشب أو حديد، والجمع أعْمِدة؛ ويكون ذلك في عمد الخِبَاء. ويقال لأصحاب الأخبية الذين لا ينزلون غَيرَها: هم أهل عَمُودٍ، وأهلُ عِماد.- أبي الحسن أحمد فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، ج4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ت)، (د ط)، ص137.

** هو: أحمد بن مُحَمَّد بن الحسين، أبو علي المرزوقي الأصبهاني، قال عنه الياقوت: (غايةٌ في الذكاء والفطنة وحسن التصنيف وإقامة الحجج وحسن الاختيار وتصنيفه لا مزيد عليها في الجودة) لا تذكر المصادر شيئا عن ولادته سوى القول بأنه من أصبهان، أما وفاته فقد أجمع المترجمون له أنها كانت سنة (421هـ)، من أهم مؤلفاته: شرح الحماسة، قال الياقوت (أجاد فيه جيداً)، شرح الفصيح، شرح أشعار هذيل، كتاب الأزمنة والأمكنة، شرح مشكلات أبي تمام، ألفاظ العموم والشمول.- أنظر: مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة المناهج للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1431هـ، ص35. ص11- 12- 13.

[2]- مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص35.

الشعر، ولكلِّ بَابٍ منها مِعْيَار"[1] وهذه المعايير تبين حقيقة العناصر الناضجة التي تبقى محافظة على الشعرية العربية.

إنّ "المعيار"* يَجعلُ الشعر مرنا؛ "ولهذا كانت قوانين الشعر- كقوانين الطبيعة- يمكن أن تستنبط بوصفها مبادئ موجهة، تتحرك الأفراد في حدودها بسهولة تبعاً لطبائعهم الخاصة، فلا هي تترك لهم الحرية ولا هي تعوقهم، فطبيعة الشعر ليست آلية، وقوانينه ليس أوامر، ولكنها ملاحظات، فهي لا تفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه"[2] لنفهم عمود الشعر من ناحية القوانين التي فرضت أو استنبطت منه.

لقد اعتمد (المرزوقي) على "مذاهب العرب في أنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وهو يشير إلى العرب عامة بما يتم على أن هذا العمود هو خلاصة الذوق العربي في فن الشعر"[3] هذا ما ورثه الشعراء المحدثون عن "أسلافهم من الجاهليين والإسلاميين، وتبدو في أروع نماذجها، وهي قصيدة المعلقات أو القصيدة العمودية.. فكل تراثنا الشعري يتمثل فيها، ويمتاز بالأخيلة البديعية والتشبيهات النادرة، والمعاني المبتكرة، والأغراض المنوعة، والأساليب البليغة، وللموسيقى المأثورة.. إلى ما تمتاز به من شتى المقومات والعناصر الفنية"[4] التي باتت تقوم عليها القصيدة ولا تستطيع أن تستغني عنها، وألزمها التقييد بالقيود المعروفة التقاليد، لذلك "نجد عمود الشعر يتطلب (جزالة اللفظ واستقامته) ويضع عياراً لذلك الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم"[5] بحيث يلاحظ أنّ "جوهر الشعر- كما يبدو في العمود- يتعلق بالشكل، أو المظهر في

---

[1]- مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص35.

* المعيار: اسمُ آلة للتَّعبير، والتعبير: تحقيق الوزن أو الكيل على ميزانٍ أو مكيالٍ محقَّقٍ المقدار: مضبوط لا زيادة فيه ولا نقصان عن المقدار الذي يُستعمل لهُ، يُقال: (غَيَّرَ الدِّينَارَ) إذا وزَنَهُ بِدينَارٍ مُحَقَّقِ الوزن، و(غَيَّرَ المِكْيَال) كذلك؛ ويُقال لما به الكيل أو الوزن: مِعَّيَار وعِيَارٌ.- مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص131.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974م، ص349.

[3]- أنظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص225.

[4]- مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص27.

[5]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص370.

اللفظ، والوصف والتشبيه والاستعارة، والمشاكلة واقتضاء القافية، فضلا عما في المعيار كل باب من قيود فرعية أخرى"[1] تساعد على تأليف الشعر.

لقد رأى (المرزوقي) أنّ مشكلة اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما كعلاقة الجسم بالروح، إذا انفصل أحدهما عن الآخر أصبح لا قيمة له، فالصلة مبنية على حد تعبيره: "في عيار المعنى أن يُعرض على العقل الصحيح، والفهم الثاقب. أي ضابط المعنى المشروط فيما تقدم بالشرف والصحة، يعني: أن الوسيلة لتحصيل مَلَكة الحُكْمِ في استيقاء المعنى ما شرط فيه، هي أن يُعرض المعنى على (العقل الصحيح) أي: الفكر المستقيم"[2] فإذا قبل العقل المعنى المقصود فيصبح من ذوي "(الفهم الثاقب) وهو الفهم الذي لا تخفى عليه دقائق المعاني ولا تلتبس عليه الحقائق المتقاربة، شُبِّهَ بآلة الثَّقْب إذْ تخترق الأجسام الصُّلْبه، وهو يخوص في حقائق التي يُعْسرُ فَهْمُهَا على غالب الأذهان، ومرادُهُ عقلَ الشاعر وفهمَهُ"[3] ليس جميع الأذهان لها القدرة على الفهم بل الفكر الناضج لأهل العقول التي تعي جودة المعنى "فإذا صَادفَ المعنى من نَفْسِ عقل الشاعر صاحب الذوق المكِين وفهمه قبولاً ورضاً، فذلك المعنى وافٍ بشرط إكمال لنوعه، وهو الصحة والشرف"[4] فالحقيقة التي يتكلم عنها عقل الشاعر مطابقة لصحة المعاني ويتقبلها العقل السليم والفكر الراجح ليميز جودة المعنى.

إنّ العلاقة أضحت صفة مشتركة بين اللفظ والمعنى ومعاييرها التي سطرها (المرزوقي) فيقول عن ذلك "(وعِيَارُ اللفظِ الطبعُ والرَّواية والاستعمال) يعني: اللفظ الذي وصفه آنفا بالجزالة والاستقامة؛ أي: وسيلةُ اختبارٍ تُحَقِّقُ ذَيْنِكَ الوَصْفَينِ، فيه ثلاثة أشياء:

– **الأول**: الطَّبْع، وهو طبعُ البليغِ وذَوْقهِ ودُرْبَتُهُ الحاصلةُ من كثرة مزاولةِ الكلام الفصيح، ومعرفةُ دقَائِقِ الاستعمال العَرَبِيّ حتى تحصل له من ذلك مَلَكَةٌ يُمَيَّزُ بها اللفظ المقبول والمستحسن،

[1]– عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص226.

[2]– مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص131.

[3]– المرجع نفسه، ص131.

[4]– المرجع نفسه، ص132.

واللفظ المجفُوَّ المستنكَر، فينتقي ما يُستَحسن ويَنْبِذُ ما يُسْتَكْرَه"[1] لذلك يمتاز الطبع البليغ بتصوير تفاصيل اللفظة، لأن الاستعمال يختلف في الطبائع الناس وتختلف سلامة اللفظ بتتبع سلامة الطبع فيقع التمييز من جيد ورديء اللفظ.

– **الثاني**: "الرواية: وهي رِوايةُ ذلك اللفظ فيما يُروَى عن العرب وأئمة الاستقراء، ليعلم بذلك مواقعه من الكلام الفصيح، فيصبح معناه عندهم فيكون صريحاً فيه"[2] فهذا واضح المعالم فيما رويَّ عن العرب في الفطنة وحسن الفهم الثاقب لمعنى الكلام الفصيح "فما سَام مما يُهجّنُهُ عند العرض عليها فهو المختار المستقيم وهذا في مفرداته وجملة مراعي، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها، فإذا ضامّها ما لا يوافِقُهَا عادت الجملةُ هجيناً"[3] فاللفظة يتم معناها إلا بلفظة أخرى لإخراج اللبس منها إذا لم يكتمل الشرط المراد في الفهم عادت غير واضحة المعنى وهذا ينطبق على الجملة بانفرادها غير سليم من الكلام الفصيح لدى العرب.

– **الثالث**: "الاستعمال، ليظهر ما هو حقيقة وما هو مجاز، ويظهر العام والخاص مثلاً"[4] في بعض الحالات نجد الكلمة لها وقع وموضع خاص في القبول وأحياناً أخرى، ترى العكس نجد فيها ثقل اللفظ وعدم الملائمة في موضعها الذي وضعت له، لأن استعمال اللفظ في الموضع الصحيح في أصول اللغة العربية وقواعدها له شروط نحوية وصرفية تحدده ليستقيم الاختيار الأفضل، ويحدث اتفاق اللفظ مع المعنى؛ عندها يصيب الشاعر في الوصف والتصوير إذْ يقول (المرزوقي): "وعيار الإصابة في الوصف الذكاءُ وحسنُ التمييز، فما وجَدَاه صادقاً في العُلُوق ممازجاً في اللصوق، يتعسَّر الخروج عنه والتبرُّؤ منه فذلك سِمَا الإصابة فيه، أي: أن الذكاء وحسن التمييز، يُدرَك بهما الوصف المصيب في العلوق، أي في تَعَلُّقه بالغرض الموصوف المشخص، منطقباً عليه ممازجاً له، لا تقصير فيه"[5] ليدل

[1] – محمد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص133.

[2] – المرجع نفسه، ص133.

[3] – إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص406.

[4] – محمد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص134.

[5] – المرجع نفسه، ص135.

على أبعد حد من التصوير لِيُظْهِرَ العلامة المناسبة من وصف المعنى لأن الموضوعات التقليدية المتوارثة عند العرب تجعل الشاعر يصيب في الوصف بواسطة الذكاء وحسن التمييز.

المقاربة في التشبيه لها عيار "الفطنةُ، وحسنُ التقدير، فأصدقُه ما لا ينتقضُ عند العكس، لأن الفطنة هي التي تُرشد إلى مشابهة شيءٍ لشيءٍ أو أشياء، وأما حسن التقدير فهو الذي يختار الشاعر بواسطته أشبهَ الأشياء بالمشبَّه به في الصفات المفقودة"[1] فالشاعر الذكي والفطن حتماً يهتدي إلى إدراك التماثل الواقع بين الشيئين المتشابهين؛ ليتم إثر هذا التمييز حصر أقسام الشعر في "ثلاثة: مثلٌ سائر، وتشبيهٌ نادر، واستعارةٌ قريبة"[2] لذلك يركز (المرزوقي) على قسم التشبيه النادر "وهو الذي لا يُهتَدى إليه عَامَّةُ النَّاس، فالآتي به يَدُلُ على حُسنِ فطنته وتخيُّله"[3] فالفقه والذكاء وحسن التقدير يمتاز بها إلا بعض الناس من الشعراء الذين يحصلون على التشبيه النادر في تصوراتهم التخييلية.

يجب على الشاعر أن يدرك عند التحام وترابط أجزاء القصيدة أشياء تتمثل في سهولة مخارج الحروف، وعدم تنافرها مع اختيار أوزان لذيذة مناسبة للغرض، وعيار ذلك كله "فما لم يتعثَّرِ الطَّبعُ بأبِيّهِ وعقودِه ولم يَتَحبَّس اللِّسانُ في فُصُوله ووصوله، بل استمرّا فيه واسْتسهَلاه بلا ملاَلٍ ولا كلاَلٍ، فذلك يُوشِكُ أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تشابُهاً لأجزائِه تقارُناً"[4] هذه الشروط المناسبة لترابط الأجزاء في القصيدة.

إنّ "أوزان الشعر وضروبه تتفاضَلُ بمقدار شِدَّة تَناسُب الحركات والسَّكنات، كما هو شأن الموسيقى"[5] لإثبات تمام الاستقامة في ميزان الشعر وجب أن ينشد الشاعر "أبياته بالتَّرنُم كالغناء، ليستبين له مُسْتَقيمُ الوزَنِ، فإنه إذا أنشده فلم يَتَعَثَّر لسانُه في تساوي أجزائه، وعَلِمَ استقامتها، وإلا شَعَر باختلالٍ فأصلحَهُ بمقدار ما تحصلُ به المساواة، وذلك أنهم لم تكن عندهم قواعدُ العَروض، وإنما

[1]- مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص139.

[2]- المرجع نفسه، ص140.

[3]- المرجع نفسه، ص140.

[4]- المرجع نفسه، ص142.

[5]- المرجع نفسه، ص145.

كانوا يُدْرِكُون الميزان بالسَّلِيقة"[1] فيخرج الصوت في ميزان الوزن كالصوت الملحن، أي غناء الصوت الذي فيه موسيقى فهذا قانون الشعر الأساسي للشعر لكي لا يتعثر ويتعرقل نطقه الصحيح في تساوي أجزاء البيت الشعري، فإن كان غير ذلك فالتعديل يكون بالفطرة والشجيّة والطبيعة في تصحيح الكلام الموزون وهذا من دون أن يعرفوا قوانين ونظام العروض، بأنه علم يعرف به أوزان الشعر العربي أو المستقيم والمنكسر منه.

إذن يكون الصحيح من السقيم، والمعتل من السليم في وزن الشعر "على التخيُّرِ من لذيذ الوزن، لأنّ لذيذَهُ يَطرِبُ الطَّبْعُ لإيقاعه، ويُمَازِجُهُ بِصَفَائِهِ، كما يُطْرَبُ الفهمُ لصواب تركيبه، أو اعتدالِ نُظُومِهِ"[2] وعليه تتم "صحة النظم، فتأتي من التحام أجزاء النظم والتئامها، وهذا يولده الاختيار الأمثل للوزن الجميل والحسن، هو المطلوب، والاختيار تتحكم به الطبيعة النفسية للشاعر والمتلقي معاً، أي أن الشاعر يريد أن يسمع ما يتفاعل مع حالته النفسية، وهذا يؤيده كلام (المرزوقي)، فالاختيار الذي يقوم على أساس ما يلائم الحالة النفسية، يولد اللذة، ومن هنا كان الخلل في مكونات الشعر، وزناً أم غير وزن يكشفه الذوق والحس"[3] لأنّ ما يختاره الشاعر من لذيذ الوزن يجعل الانسجام والترابط في أجزاء القصيدة، يرتقي بالإيقاع إلى مستوى التأثير في السامع، وهذا ما يجعل لذيذ الوزن ركناً أساسياً لعمود الشعر عبر قوانين الفطرة الشعرية التي تجعل من الشاعر أن يرتقي بنصه الشعري لإضفاء روح البعد الإيقاعي المكتسب لديه.

يقول (المرزوقي) "وعيار الاستعارة الذِّهن والفطنة، ومَلاَك الأمر تقريبُ التشبيه في الأصل حتى يتنَاسبَ المشبَّهُ والمشبَّهُ به، ثم يُكتفَى منه بالاسم المستعار؛ لأنه المنقولُ عَمَّا كان له في الوضع إلى المستعار له"[4] تعتبر الاستعارة "ضرب من ضروب الصورة التي تعتمد على عمل المخيلة، وبراعة التصوير عند الشاعر، والاستعارة إقامة صلة أو علاقة بين شيئين بأن ينقل معنى من المعاني من أصله

[1]- محمد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص145.

[2]- المرجع نفسه، ص145.

[3]- أنور عبد الحميد المونسي، أبجديات اللغة وعلم الأصوات واللسانيات، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2016م، ص187.

[4]- محمد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص146.

المستعمل فيه إلى ما ليس له، وذلك لوجود جامع أو رابط بين المستعار منه والمستعار له يبيح مثل هذه الاستعارة"[1] التي تعتبر عنصراً من عناصر عمود الشعر العربي، وبدورها تنحوا منحى الوضوح ومحاولة البعد عن مشاكل الغموض والتعقيد عند الشاعر والسامع، وهذا ما يجعلهما غير مطالبين بالتعمق الكبير في المعاني والغوص فيها مما يسهل للطرفين الوضوح والفهم السليم والصحيح للمعنى.

إنّ مناسبة اللفظ في المقدار من "عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طولُ الدُّرْبَة ودوامُ المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض، لا جَفَاءَ في خِلالِها ولا نُبُوّ، ولا زيادة فيه ولا قصور، وكان اللفظُ مقسوماً على رُتَبِ المعاني، قد جُعِل الأخَصُّ للأخَصُ والأخسُّ للأخسِّ، فهو البريءُ من العيب"[2] فالتماثل الواقع في اللفظ للمعنى يجعل منها عنصرين لصيقين بالقافية ولهما التحام خاص حيث يكون هذا الالتحام كالجسد بالروح، فهما مرتبطان، فاللفظ هو الجسد والمعنى يعتبر روحه الذي يتنفس بها الجسد "فالكلام الجميل جماع معنى جيد ولفظ بهي مشرق، والألفاظ للمعاني"[3] لهذا حرص الشعراء القدامى كل الحرص "على عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، هكذا نعاين اكتساح القافية للشعر الذي تشكل تداخلها مرحلة حاسمة في عملية الإبداع"[4] الذي يكون بصقل الموهبة لدى الشاعر بعدم الخروج عن القوانين المتعارف عليها في عمود الشعر.

ينصح (المرزوقي) في الأخذ وإتباع الأركان السبعة لعمود الشعر فيقول "فمن لَزِمهَا بِحَقِّها وبَنَى شعره عليها، فهو عندهم المفْلِق المعظِّم والمحسنُ المقدَّم، ومن لم يجمعها كلَّها فبقدر سُهْمَتِهِ منها يكون نصيبهُ من التقدم والإحسان، وهذا إجماعٌ مأخوذٌ به، ومتَّبعٌ نهجه حتى الآن"[5] هكذا أسست هذه العناصر قواعد العقلية الجديدة للشاعر في محاولة تحقيق القوانين الشعرية "التي تعمل على تكامل أركان

[1]- وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، دار الفكر المعاصر، ط1، 2010م، ص280.

[2]- مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص146.

[3]- وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، ص285.

[4]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص90.

[5]- مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، ص148.

عمود الشعر، وأما إذا خالفها من حيث الغموض وعدم التكامل فإنه لا يعد شعراً، وهذا ما جعل المعايير الموجودة في عمود الشعر لم تصمد كثيراً، لتبرز خلالها نظرية النظم.

ب- الشعرية ونظرية النظم:

تعد نظرية "النظم"* في البلاغة العربية، معناها التأليف أي: تنسيق دلالة الألفاظ وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معاني النحو والموضوعية في أماكنها النصية على الوضع الذي يقتضيه العقل، فهذه النظرية التي اتخذها الباحثون القدماء والمعاصرين في بلورة المفهوم الذي أسس قواعده "عبد القاهر الجرجاني 471هـ"** في كتابين (دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة)، بحيث أقام ملامح الشعرية العربية من خلال العمل على التفسير البلاغي للنص القرآني الذي يرقى إلى أن يكون النموذج الوحيد بدون منازع للبلاغة، ليثير قضية توزيع وتقسيم مستويات الكلام المعجز (القرآن)، ثم الكلام الأدبي، فهذا هو المراد بدراسة النظم.

يقول (عبد القاهر الجرجاني): "وأعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم

* النظم: (نَظَمَ) اللُّؤْلؤَ جَمَعَهُ في السِّلكِ وبَابُهُ ضَرب و(نظَّمَهُ تَنْظِماً) مِثْلَهُ. ومنه (نَظَمَ) الشِّعْرَ و(نَظَّمَهُ). و(النِّظَامُ) الخَيْطُ الذي يُنْظمُ به اللُّؤْلؤ. و(نُظْمٌ) من لؤلؤٍ وهو في الأصل مَصْدَرٌ. و(الانْتِظَامُ) الاتّساقُ.- مُحَمَّد بن أبي بكر عبد القادر الرّازي، مختار الصحاح، تح: عصام فارس الخرستاني، دار عمار، عمان، ط9، 2005م، ص326.

** هو عبد القاهر بن عبد الرحمان بن مُحَمَّد أبو بكر الجرجاني النحوي المشهور من كبار أئمة اللغة العربية، ولد في مطلع القرن الخامس الهجري بجرجان إحدى المدن الفارسية المشهورة، حيث ظل في بلدته لا يبرحها حتى توفاه الله فيها عام أربعمائة وواحد وسبعين للهجرة، وكان على علم كبير بالغتين العربية والفارسية، شافعي المذهب، متكلم أشعري، وهو من المؤسسين الأوائل لعلم البلاغة العربية، وقد أعجب المؤرخون بعلمه وخُلقِه وأدبيه، وترجموا له واعترفوا بفضله، فكان لا بد لرجل عظيم في العلم والجاه مثله أن يحظى بمنزلة عظيمة ويتصدر مجالس الدرس والعلم في جرجان، ومن مؤلفاته: المغني، شرح الفاتحة، الرسالة الشافية، الإيجاز، العوامل المائة، العمدة في التصريف، كتاب في العروض، دلائل الإعجاز، أسرار البلاغة.- أنظر: وليد مُحَمَّد مراد، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1983م، ص46- 50- 51- 52- 53- 54.

التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها"[1] إذن القصد بالنظم أنه "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"[2] ونظرية النظم التي يتحقق بها وجه الإعجاز.

لقد ربط (عبد القاهر الجرجاني) نظرية النظم و"الإعجاز"* بحيث رأى "أن القرآن الكريم معجز بنظمه أي توخي معاني النحو وأحكامه"[3] فهذه الخصوصية التي مُيّز بها لتقديم برهان في قوله "فإن لنا طريقا إلى إعجاز القرآن غير ما قلت، وهو علمنا بعجز العرب عن أن يأتوا بمثله، وتركهم أن يعارضوه مع تكرار التحدي عليهم وطول التفريع لهم بالعجز عنه، ولأن الأمر كذلك ما قامت به الحجة على العجم قيامها على العرب"[4] وصلت درجة فصاحة وإعجاز القرآن الكريم درجة إستحال على البشر أن يستطيع الإتيان بمثله.

نلاحظ أن القرآن من اللغة، وكذلك الشعر ولكن لكلٍّ مميزاته الخاصة به، فالواجب الأول معرفة إعجاز القرآن وتفرده عن سواه من الكلام، ومنها البحث في خصائص الشعر، وعلى قول (عبد القاهر): "من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يُشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاوزا إلى الفصاحة والبيان"[5].

الخصوصية التي حاض بها (الجرجاني) في استنباط قوانين أصول الشعرية التي تكشف عن قدرات تميزت بها وذلك عند دفاعه عن فكرة النظم "لأنه اعتنى بالشعر واختار مجموعة من أشعار أبي تمام والبحتري والمتنبي، وكان الشاهد الشعري عنده أساساً في دراساته واستنباط القواعد والأصول"[6]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيد محمّد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط3، 1366هـ، ص64.

[2]- وليد محمّد مراد، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، ص56.

* الإعجاز: هو عجز العرب عن معارضة القرآن، والناظر في كتاب الله ليصل إلى فهم أسراره وإعجازه ينبغي على الدارس أن يكون ملما بالعلوم العربية وأساليب البلغاء ولاسيما البيان والشعر، ويرى أن المفسرين لا بد أن يكونوا على علم بالأساليب وما وراء الألفاظ لئلا يفسدوا المعاني ويبطلوا الألفاظ.- حاتم صالح الضامن، نظرية النظم تاريخ وتطور، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د ط)، 1979م، ص92.

[3]- حاتم صالح الضامن، نظرية النظم تاريخ وتطور، ص94.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص8.

[5]- المرجع نفسه، ص7.

[6]- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973م، ص217.

لكن في نفس الوقت لم يعتني بالنثر "عناية كبيرة إلا ما كان من غايته بنصوص القرآن الكريم، ولعل سبب ذلك ناشئ عن إيمانه بأن طبيعة الفن الشعري تبرز فيها البلاغة المؤثرة أكثر مما تظهر في النثر وأن الشعر هو الصورة الكاملة للبلاغة العربية"[1] حيث يكون "للشعر استعداد وقوة وطبع ومن عدم ذلك ابتعد عن الجيد، وقد ذكر قصة حسان بن ثابت مع ابنه عبد الرحمان الذي قال: (لسعني طائر) فقال حسان (صفه يا بني) فقال: (كأنه ملتف في بردي حبرة) وكان لسعه زنبور فقال حسان: (قال ابني الشعر ورب الكعبة)"[2] علق (عبد القاهر الجرجاني) عن ذلك فقال: "أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع، ويجعل عياراً في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد له"[3] فالتشبيه دليل على حضور الذهن في إلقاء الشعر على أن يجعله ذا وصف دقيق للحادثة، فلا تقاس جودة الشعر بمعانيه وحدها وإنما بما فيه من شعرية وجمالية.

إنّ الشعرية تجعل من "الشعر قوة ساحرة بما يصنعه الشاعر من الصور، ويشكل من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني"[4] الرائعة التي "من خلالها يُنظر إلى الجمال وَيَزِنُ مِقْدَارَ التَأثير في الفن الأدبي"[5] لتتجلى أهمية نظرية النظم في العملية التحليلية للقيمة الجمالية في الإنتاج الإبداعي للشاعر "فالشعر هو اللغة المركبة تركيباً جمالياً مخصوصاً والنظم الذي على الشاعر أن يعيه هو كيفية تأليف الكلام، ليصير النص تشكيلاً لغوياً يكون على مستوى اللغة الأولى (التقريرية) إلى المستوى اللغة الثانية (بلاغة الإيحاء)"[6] لتكتمل العملية الإبداعية في صناعة الذوق وأسراره.

لقد اتخذ (عبد القاهر الجرجاني) من "الذوق مقياساً مهماً، فهو حينما يعلّق على النصوص أو يحللها يركن إليه في إدراك البلاغة والوقوف على أسرار الجمال، بل يكرر دائماً أن من لا ذوق له لا

[1]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص217.

[2]- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، 219.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد مُحَمَّد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص167.

[4]- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص221.

[5]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص432.

[6]- مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزوزو، ع: 2، 2007م، ص92.

يدرك تلك الأسرار وذلك الجمال"[1] الذي يَكمن في الترابط بين أقسام الكلام الذي يقوم من خلال المبدع في اختيار الألفاظ الملائمة في ترتيب الجملة الشعرية "ولا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السامع ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، حتى يكون ممن تُحَدثهُ نفسه بأن لما يومئ إليه من الحسن واللطف أصلاً، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحة تارة ويعرى منها أخرى، وحتى إذا عجَّبته عجب، وإذا نبهه لموضع المزية انتبه"[2] التلميح واضح لما وقع من الأثر الذي يدركه القارئ ليكون ذا ذوق ومعرفة تامة في تلقي الشعرية لتكون له أريحية في الإحساس والشعور الحسن، ومن مواضع النصوص الشعر لينتبه "لأمر النظم والصحة المطلقة في الإحساس بالوزن الموجود في الشعر والتذوق الذي تقيمه به، والطبع الذي يميز صحيحه من مكسوره، ومزاحفة من سالمه"[3] على هذا فإنّ مبدأ التذوق الشعري يتيح للمتلقي أن يدرك الشعر الجميل حسب المعطيات المكتسبة واختياره السليم.

إنّ قوانين الشعر التي يُعرَف بها ويميز بها عن غيره من طرف الشاعر والسامع يجب أن تتحكم في مواضع خاصة وهذه تكون "في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالهمس وكمسرى النفس في النفس"[4] أي ليمتاز الناقد بمنزلة بمنزلة الهدوء في تحليل الشعر بكشف أسرار جماليه وذوق الشعر، وهذه إشارة إلى "إدراك البلاغة للذوق والإحساس الروحاني، وأن من عدم هذا الذوق والإحساس ذهب عنه إدراك سر البلاغة والوصول إلى كنهها، وهذا الإحساس الذي يستعان به لا يمكن أن يتلقى كالعلم وإنما هو موهبة وفطرة"[5] لدى أهل العلم والمعرفة الدقيقة.

[1]- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص205.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص225.

[3]- أنظر: المرجع نفسه، ص225.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص266.

[5]- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص206.

الوصول إلى سر البلاغة، وإخراج شعرية الذوق من الكلام الشعري ليس بالأمر السهل "وعدم الإحساس بالأدب والشعور به ليس بالداء الهين"[1] وهذا الداء يعطي له (عبد القاهر) العلاج الشافي فيقول: "إذا رميت العلاج منه وجدت الإمكان فيه مع كل أحد مسعفاً والسعي منجحاً، لأن المزايا تحتاج إلى أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية ومعان روحانية أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علماً بها حتى يكون مهيئاً لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه أحساساً"[2].

وصل (عبد القاهر) في تفسير درجة وصول السامع إلى تدبر الشعر، إلى ما ينتج جمالية الصورة الشعرية وقوانينها "لأن مقياس الجودة الأدبية يؤثر تأثيراً كبيراً في الصورة البيانية داخل النفس ومتذوقيها، وهذه هي النظرية التأثيرية في جودة الشعر"[3] لنتأكد أكثر على ذلك "أنه لا بد لكل كلام نستحسنه ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة"[4] ليتعانق التأويل والتذوق في استحسان الجمال الموجود في الشعر، وهذا حسب القدرة التعليلية والتحليلية.

لقد "انقسم الناس ذوقياً في إثار ما يؤثرون من الشعر، فبعضهم يريد من الشعر ما حفل بالمعاني التي يشهد بصحتها العقل، وبعضهم يريد منه ما عملت فيه الصنعة ونشرت عليه من شُعاعها فأُقِيم التخييل والتقريب والتمثيل، وهذا فريق لا يبدو نفوراً من المبالغة والإغراق واختراع الصور لأنه يرى أن الشعر لا يطلب فيه صدق الخبر أو يقين العقل"[5] إنّ جوهر هذا الانقسام أنتج عنصر التخييل الذي يقول عنه (عبد القاهر): "ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً ويدعى دعوى لا طريق إلى

[1]- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص206.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص419- 420.

[3]- أنظر: أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، ص207.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص33.

[5]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص436.

تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُرِيهَا ما لا ترى"[1] يعتبر هذا خروج عن المنطق العقلي الذي يدرك به الحقيقة، فيعيد "ضرب من التزويق لا ينصره العقل لأن العقل يؤثر ما يمكن تلقه باليقين"[2].

لقد ركز (عبد القاهر الجرجاني) على عنصر العقل فيقول: "والعقل بُعد على تفضيل القبيل الأول وتقديمه وتفخيم قدره وتعظيمه، وما كان العقل ناصره والتحقيق شاهد فهو العزيز جانبه"[3] إنما أراد أن يركز على نوع من التخييل الذي هو "التشبيه بالحقيقة، وهو الذي تبلغ فيه التقليل درجة عالية، أي يسمح لقوة الاستدلال العقلي أن تستكشف درجة التمويه فيه، أي يمثل لذة عقلية في التدقيق والغوص والاستنتاج"[4] وإخراج أسرار سطور الشعرية إلى النور، والكشف عن حقيقة التخييل الذي هو العنصر الأساسي في توضيح الأسس الأولية لمصطلح الشعرية.

3) الشعرية والبلاغة الجديدة

أ- الشعرية والتخييل عند حازم القرطاجني (684هـ):

لقد قدم "حازم القرطاجني"* نموذجاً للبلاغة الجديدة في بناء أسس الشعرية العربية، وهذا النموذج الذي أُعتمد كنظرية متكاملة ذات أهداف "فلسفية، مرجعية واضحة ومعلنة ومتماسكة؛ يجعل من الخطاب الشعري موضوع معرفته حصراً، إضافة إلى أنه يضع مفهوم التخييل كمركز أساسي

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص239.

[2]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص436.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص237.

[4]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص436.

* هو حازم بن مُحَمَّد بن حسين بن مُحَمَّد بن خلف بن حازم الأنصاري القرطبيّ النّحوي أبو الحسن هيء الدين، شيخ البلاغة والأدب، ولد سنة (608هـ)، حيث قال عنه أبو حيّان: هو أوجد زمانه في النظم والنثر والنّحو واللّغة والعروض وعلم البيان، وهو حَبْر البلغاء، وبحر الأدباء، أما البلاغة فهو بحرها العذْب، ومن أهم مؤلفاته: كتاب النّحو، المقصور، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، توفي ليلة السبت 14 رمضان 684هـ، ومن شعره:

مَنْ قَالَ حَسْبِي مِن الورَى بَشرٌ *** فَحَسْبيَ الله حَسْبيَ اللهُ

كَم آيةٍ للإله شاهـــــــــدةٍ *** بأنّهُ لا إله إلاّ هُـــو !

- أنظر: السيوطي جلال الدين عبد الرحمان، بغية الوعاء في طبقات اللغويين والنحاة، ج1، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط2، 1979م، ص491- 492.

في فهم طبيعة هذا الخطاب"[1] وكدليل على "بناء نظرية في التخييل الشعري عند العرب في أفق الاستيعاب، وتُمثل التصورات السابقة عليه (خاصة عبد القاهر)، لكن دون الخروج عن سلطة النموذج القديم بجميع إلزامياته النظرية، فالتخييل الشعري باعتباره محاكاة يؤطره مفهوم الصنعة، كموجه أساس للشعرية العربية القديمة، لذلك يركز حازم على اعتناء العرب بتقويم الطبع وتصحيح المعاني أي ضرورة اكتساب الدربة وتمثل قوانين ومعايير صناعة الخطاب الشعري"[2] لاعتماد نظرية فلسفية قوامها التخييل الذي يُعَدُّ الدليل التأسيسي في بناء الشعرية.

يرى (حازم) أنّ الشعر ليس كلاماً موزوناً ومقفى وفقط بل زيادة عن ذلك أن "الشعر كلام مخيّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، وإلتأمه من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها- بما هي شعر- غير التخييل"[3] فالتخييل شرط من الشروط الأساسية في بناء نظرية الشعر بالإضافة إلى فك رموز إشكالية الصدق والكذب باعتبارهما "كمحدد لصفة الشعري والخيالي، كما أن التخييل في الشعر يظل محافظاً على الوظيفة النفسية التأثيرية في المتلقي"[4].

يركز (حازم القرطاجني) على أنّ: "الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحّبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه،بما يتضمن من حسن تخييل له"[5] لأن الهدف الأساسي من معاني الشعرية "هي إحداث التأثير والانفعال في النفوس الإنسانية بحيث تحمل على شيء أو اعتقاده أو تجنبه"[6] فإذا حدث الانفعال المقصود في معرفة الجيد أو غيره من الأشعار أن يحسن "جودة التّصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحذقّ

[1]- العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهرتي، شركة والنشر والتوزيع- المدارس-، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص42.

[2]- العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهرتي، ص44.

[3]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص89.

[4]- العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهرتي، ص44- 45.

[5]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

[6]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص552.

بالتأليف بعضها إلى بعض أنّ يعرف للشعراء أغراضاً أُوَّلَها هي: الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنّفوس"[1] وتمس هذه الانفعالات جميع أغراض الشعر، التي بدورها تبعث الشاعر على التعبير عن تجربته والتحرر والارتياح النفسي.

لم يدخر (حازم) أي جهد في أن يربط الشعر بعناصر التأثير النفسي "لأن الشعر يعتمد على عناصر تكفل له هذه القدرة منها: حسن التخييل أو المحاكاة أو الصدق أو الإغراب"[2] إنّ "الإغراب"* عنصر يجعل من حركة النفس تهتز لما "اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها"[3] في النفس لما يحدث من تعجب لأمر غير مألوف في المعنى الشعري الذي يجعل غرابة اللفظ ووحشيته وبالتالي تنكشف جودة الشعرية من عدمها.

– ظروف الشعر والنقد في زمن حازم القرطاجني:

لقد انتاب (حازم) إحساس غريب لِمَا حدث في عصره من فوضى وخروج عن النطاق المتعارف عليه عند العرب "على حال الشعر والنقد في عصره؛ أما الشعر فإنه منذ مائتي عام يعاني خروجه عن المذهب الفحول في الإحكام والانتقاء"[4] إنّ لهذا الخروج تناقض في الاهتمام بالشعر إلى درجة أن يكون أكثرهم "يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة، مع أن القدماء كانوا يعظمون صناعة الشعر وكانوا يرون في الشاعر كما يقول (ابن سينا): نبياً يعتقد قوله وتصدق حكمته ويؤمن بكهانته، وإنما تردّى الشعر إلى هذه الدرجة من الهوان لعجمه في ألسنة الناس، واختلال في طباعهم"[5] فظنوا واعتقدوا أن كل كلام فيه الوزن والقافية يعتبر شعراً، عندها رسمت صورة الشعر غير حقيقي، وأصبح دائرا في اعتقاد الناس على أنّ الشعر كله كذب، فأدى بهم هذا إلى جهلهم لقوانين الشعر "بل إنهم

---

[1]– أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص11.

[2]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص543.

* إغْراب: مصدر أغْرَبَ، الإغْرَاب: (بلاغة) الإتيان بالغريب غير المألوف من القول.– أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م، ص1601– 1602.

[3]– أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

[4]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص539.

[5]– المرجع نفسه، ص539.

فقدوا الهزّة التأثيرية عند سماعه"[1] لكن لا يعد هذا الهوان عائق في فكر (حازم) بل كانت غايته "أثناء طرحه المشروع التنظيري للعملية الشعرية الإصلاح من شأن الشعراء والدفع بهم إلى امتلاك الأصول القويمة للصناعة البلاغية، وأبداً لم يقصد الإهانة أو التوبيخ اللاذع، وإنما ضج بالشكوى والضجر نتيجة وقفه على حقيقة الشعر في عصره"[2].

لم يكن للنقد حظاً وافراً في تعلم صناعة الشعر إلاّ القدر القليل "ولهذا يحّس حازم باليأس من الاستقصاء فيه، لأن العناية بالشيء تكون على قدر المستفيدين، وقد أصبح المستفيدون قلة"[3] فَأَمْرُ النقد عظيم لا يُستغنى عنه في أي عصر من العصور التي عاشها العرب "والدليل على ذلك أن كل شاعر ناشئ كان يلزم أحد الشعراء المحنكين ويتعلم منه قوانين النظم ويتدرب على يديه في شؤون البلاغة"[4] لذلك انقلبت المفاهيم، لأن أي شاعر يتمنى أن يمتلك حاذقة فنية للإبداع في الشعر، ولكن الغرور يجعله يستغني عن الموّجه أو المعلم، فإذا أبدع في تطبيق الوزن والقافية ظنّ أنه قد أصبح واحد من الشعراء الفحول الذي يُعتمد عليه، ويستفاد من خبرته.

يقول (حازم) "أنّ الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتّفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، إنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية، فلا يزيد بما يصنعه من ذلك على أن يبدي عن عواره، ويعرب عن قبح هذا هبة في الكلام وسوء اختياره"[5] فهذا لم ينقص من عزيمة (حازم) بل كان له دافع دافع قوي إلى "طرح تصورات جديدة لأصول العملية الشعرية تشكلاً ومضموناً"[6] فهذا يجسد طموح

[1]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص539.

[2]- زروقي عبد القادر، الشعرية العربية تفاعل أم تأثر، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2015م، ص124.

[3]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص540.

[4]- المرجع نفسه، ص540.

[5]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص28.

[6]- زروقي عبد القادر، الشعرية العربية تفاعل أم تأثر، ص125.

(حازم) في ضبط القوانين الشعرية، ليقترب إلى معناها العام ويمنح الشعر هيبته ضمن صناعة البلاغة الجديدة.

– التأثر الشعري لنظرية المحاكاة/ التخييل:

أدرك (حازم) عمق التأثيرات التي تنجر عن دراسة نظرية المحاكاة وقوانينها التي وضعها (أرسطو) ضمن الشعر اليوناني، فانتبه إلى طبيعة الشعر العربي وخصوصيته فجعل المحاكاة/ التخييل جوهر الشعر وقوامه "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته"[1].

المحاكاة تقوم على ثلاثة أنواع: "محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة، وهذه الثالثة ربما كانت في قوة الأوليين"[2] فيقول (حازم): "إنّ أكثر ما يستحسن ويستقبح في علم البلاغة له اعتبارات شتّى بحسب المواضع، فقد يحسن في موضع ما يقبح في موضع آخر"[3] ولا يتحقق هذا القول إلا إذا كان موضوع المحاكاة هو كل شيء، وهذا ما يقع في محيط الخبرة الإنسانية "ولا يقف الإنسان على تلك المواضع إلاّ بطول المزاولة"[4] فالشاعر إذا أراد أن يحقق غايته من هذه المواضع، أن يسلك طريق المحاكاة/ التخييل، التي يجري مسلكها عبر السبيل الحسن، فينتج عنها قوة كبيرة مردها التأثير وهذا يكون "بتلذذ السمع بمجال العبارة الشعرية، وذلك يشبه لذة العين برؤية الشراب في إناء من الزجاج أو البلور"[5] لينطبق هذا المثال على قول الشعر الذي ترتاح له النفس.

إن قضية الالتذاذ بالشعر أثارت مفهوماً خاصاً لدى (حازم) حيث يقول: "إنّ الالتذاذ بالتخييل والمحاكاة إنّما يُكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيّل وتقدم لها عهدٌ به"[6]

---

[1]– أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص71.

[2]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص549.

[3]– أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص88.

[4]– المرجع نفسه، ص88.

[5]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص550– 551.

به"[1] لكن هذه القضية تعتمد على عنصر الاختيار لدى الشاعر لتكون مادته في ذلك اللفظ الملائم لتركيب الشعر عندها تنفرد الأقاويل الشعرية عن غيرها من الأقاويل الأخرى التي تنفرها النفس لقبح سماعها، وخروجها عن قانون اللفظ اللائق في الموضع المختار له.

إنّ محاولة "إدراج المحاكاة ضمن الجهاز المفهومي للمنهاج لا يعد أن يكون على الأقل معادلا ومساوياً للتشبيه كمرتكز في معالجة التخييل ضمن مفهوم الشعرية العربية، مع بروز فارق القدرة البنائية للمنهاج على الصياغة الدقيقة"[2] ليقسم (حازم) "المحاكاة من جهة ما تخيّل الشيء بواسطة أو بغير واسطة إلى قسمين: قسم يخيّل لك فيه الشيء نفسه بِأوصَافِهِ التي تحاكيه، وقسم يخيّل لك الشيء في غيره"[3] فهناك تقسيم آخر مختلف "من جهة ما تكون المحاكاة متردّدة على ألسن الشعراء قديماً بها العهد، ومن جهة ما يكون طارئة مبتدعة لم يتقدّم بها عهد- قسمين: الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه أنه مخترع، وهذا أشد تحريكاً للنفوس"[4] من زاوية الانفعالات والمشاعر والأحاسيس.

يقدم (حازم القرطاجني) وجهة نظر أخرى حول نظرية المحاكاة/ التخييل على أنّ "الأشياء منها ما يدرك بالحسّ ومنها ما ليس إدراكه بالحسّ والذي يدركه الإنسان بالحسّ فهو الذي تتخيّله نفسه لأن التخييل تابع للحس"[5] والدائرة التي تحيط بالحدود الحسية "للفعل التخييلي الشعري يقصى عنه أي محتوى معرفي فكري؛ وذلك في كون المعرفة الشعرية تهم بالجمهور وتقصد إثارة الانفعال وليس الإيقاع، لبلوغ هدف التأثير في المتلقي باستدراج واستدعاء عواطفه ونوازعه الحسية الذاتية والتلاؤم مع

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص118.

[2]- أنظر: العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهرتي، ص48.

[3]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص94.

[4]- المرجع نفسه، ص96.

[5]- المرجع نفسه، ص98.

عاداته الثقافية المشهورة؛ في كل ذلك يتغيا الخطاب إحداث أثر المتعة والتعجب والانبساط"[1] النفسي، والارتياح في تلقي الفهم الصحيح للشعرية.

إنّ إثارة الانفعالات أهم من الإقناع لأنه يحدث أثراً عميقاً في النفوس لكي "تتخيل بما يخيل لها الشاعر من ذلك محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك"[2] عندها تستمر نظرية المحاكاة/ التخييل عبر منحى الأفق الجمالي الذي رسخه (حازم القرطاجني) في بناء وتشييد الأسس النظرية للشعرية العربية.

ب- الشعرية عند (السجلماسي):

لقد اعتمد "السجلماسي"* على منطق (أرسطو) والاهتداء إلى الثقافة اليونانية والعربية في تحديد مفهوم الشعر حيث ربط العملية الشعرية بعنصر "التخييل هو المحاكاة والتمثيل، وهو عَمودُ الشعر إذْ كان به جوهرُ القول الشعري وطبيعتهُ ووجودهُ بالفعل"[3] فمن هذا المنطلق "كان (المنزع البديع) كتاباً في النقد والبلاغة يسعى إلى محاصرة إحصاء قوانين أساليب النظوم، وتجنيسها في أبواب شاملة"[4] بحيث عدها وصنفاها (السجلماسي) فيقول: "إن هذه الصناعة الملقبة بعلم البيان، وصنعة البلاغة والبديع، مشتملةٌ على عشرة أجناس (عالية) وهي: الإيجاز، والتخييل، والإشارة، والمبالغة، والرصف، والمظاهر، والتوضيح، والاتساع ، والانثناء، والتكرير"[5] تمثل هذه التقسيمات وصف دقيق للبلاغة الجديدة المتجسدة في (المعاني، والبيان، والبديع).

---

[1]- العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهرتي، ص50.

[2]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص94.

* هو أبو القاسم بن محمّد بن عبد العزيز الأنصاري السجلماسي، لم نجد شيء دقيق عن حياته وميلاده ووفاته إلاّ الشيء اليسير، فإذا كانت وفاة القاضي محمّد بن عبد الملك المراكشي في سنة (703هـ)، فإنّ السجلماسي يكون موجوداً حياً في هذه السنة، ولد ونشأ بسجلماسة ورحل إلى فاس للأخذ عن علمائها، وجلس للتدريس بها، وهناك ومن أحد كراسي القرويين أملى على تلاميذه كتابه (المنزع البديع) وفرغ من إملائه أواخر صفر عام أربعة وسبعمائة (704هـ)، فالسجلماسي: فيلسوف، بلاغي ناقد، لغوي نحوي، عروضي، أديب، مشارك في القضايا الدينية ذات الصبغة الفكرية العميقة، واسع الإطلاع على علوم اللغة العربية، متمثل تمثيلاً عميقاً للثقافة الهيلينية والفلسفة الإسلامية.- أنظر: أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980م، ص47- 49- 51.

[3]- أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص407.

[4]- زروقي عبد القادر، الشعرية العربية تفاعل أم تأثر، ص131.

[5]- أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص180.

ركز (السجلماسي) على عنصر التخييل الذي بنى عليه مفهوم النظرية الشعرية، التي يوضح فيها ربط التخييل بعملية التلقي والانفعال، وتأثر العملية الشعرية وخصائصها في ذهن وخيال السامع كصورة عن الألفاظ أو المعاني التي تكمن في أسلوب الشاعر، عندها تنفعل مشاعر ونفسية السامع في تقبل الشعر، إذن الشعر عند (السجلماسي) هو "الكلامُ المخيَّلُ المؤَلَّفُ من أقوالٍ موزونةٍ متساويةٍ وعند العرب مُقَفَّاةٍ، فمعنى كونها موزونة: أن يكون لها عددٌ إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كلُّ قَولٍ منها مؤلَّفاً من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو: أن تكون الحروف التي يُخْتَمُ بها كلُّ قولٍ منها واحدةً"[1] نلاحظ أن هذا التعريف مماثلا تقريباً لما جاء به (ابن سينا) في مفهومه الفلسفي في الشعر، خلال شرحه لكتاب فن الشعر لأرسطو.

إنّ هدف (السجلماسي) في إعادة تعريف الشعر من أجل توضيح مصطلح "التخييل الذي عده جوهر الشعر ومصدر صناعته"[2] لذلك نجد أنّ التخييل يمتلك بنية لغوية مميزة في ذهن الشاعر، وعلى هذا الأساس "مَيَّزَ السجلماسي بين الشعر بوصفه فناً يستمد شعريته من الخطاب البلاغي، وبين الخطابة التي غايتها الإقناع دون استفزاز مشاعر المتلقي ومخيلته إلى جمالية العمل الإبداعي"[3] وعليه كان الاهتمام بمفهوم الشعر "وتحصيله، ليس من حيث التحديد والرّسم، بل من الناحية التي تُميّز الخصائص النوعية للأسلوب، والتي تميّز الشعر عن غيره من الأساليب، لذا كان معنياً بقضية الأسلوب بشكل أساسي، ذلك بأنه كان يسعى في كتابه (المنزع البديع) إلى وضع قوانين كلية لعملية الصياغة الأدبية من خلالها يستخرج المحل النموذجي السليم للنّص"[4] الشعري، فقد تفوق (السجلماسي) على مجموعة من النقاد العرب القدامى، ولم يكتف بالوزن والقافية كفارق بين الشعر والنثر بل عدّ التخييل هو الذي يجسد جوهر الشعر ومصدر صناعته الحقيقية.

---

[1]- أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص218.

[2]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص29.

[3]- المرجع نفسه، ص29- 30.

[4]- حكيم بوغازي، مسائل المنهج والمصطلح في الدرس البلاغي المغاربي السّجلماسي أنموذجا، مجلة إشكالات، مج:7، ع:1، الجزائر، 2018م، ص320.

تجسدت مصادر الشعر ومفاهيمه عند (السجلماسي) "على تقنين أساليب البيان اعتمادا على البلاغيين العرب ليضع بذلك قوانين كلية تتمكن من محاصرة هندسة الجملة العربية بكل مكوناتها وتقلباتها التركيبية والدلالية"[1] وليجعل أيضا من قاعدة التخييل "الطاقة المولدة للشعرية أولاً وأخراً"[2] بهذا استطاع عنصر التخييل التحكم في الصناعة الشعرية من خلال "بناء أسلوباً وموضوعاً وجوهراً لبنية الشعر، وأساساً إبداعياً للنظرية النقدية"[3] لذلك تمكن (السجلماسي) أن يصل إلى أن التخييل هو الطاقة المركزية في "علم البيان يشملُ على أربعة أنواع تَشْتَرِكُ فيه ويُحَمَلُ عليها من طريق ما يُحْمَلَ المتَواطئُ على ما تحته، وهي: التشبيه، ونوعُ الاستعارة، ونوع المماثلة- وقوم يدعونه التمثيل- ونوع المجاز. وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية"[4].

ركز (السجلماسي) على مفهوم المجاز الذي "يشكل مجالاً هاماً لانتهاك النظام اللغوي، والخروج على المألوف والتوسع فيه، لذا فقد حصد المجاز بُعداً هاماً من أبعاد العملية الشعرية"[5] مما يجعل من المجاز طريقاً للإبداع في الصورة الفنية، وتصبح عملية الدهشة واستفزاز للمتلقي ليُحدِث خاصية "اللذة والمتعة من خلال الطاقة الفنية الغنية بالإشارات والصور والإيماءات، وتعدد القراءات والتأويلات"[6] في النصوص الشعرية.

[1]- زروقي عبد القادر، الشعرية العربية تفاعل أم تأثر، ص132.

[2]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص33.

[3]- المرجع نفسه، ص33.

[4]- أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص218.

[5]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص37.

[6]- المرجع نفسه، ص37.

– مفهوم المجاز:

يقول (السجلماسي): "واسم المجاز مأخوذ في هذا الموضع من علم البيان بخصوص، ففيه استعمالٌ عُرْفِيٌّ بحسب الصناعة، وقولُ جوهره هو القول المستفزُّ للنفس المتَيقّنُ كذبهُ، المركبُ من مقدمات مُخترَعَةٍ كاذبة تُخيّلُ أسواراً وتحاكي أقوالاً"[1] فهذه تعد شروط أساسية لوظيفة الشعر ليكون بمعزل عن الأمور الأخلاقية والاجتماعية.

إنّ ما يؤيد قول:– خير الشعر أكذبه– هو ما يقع بالتأثير على المتلقي وإحداث المتعة فيه "ولما كانت المقدمة الشعرية إنما تأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط"[2] كلما كانت عبارات مقدمة الخطاب الشعري أكذب، ويصل التخييل أعظم الدرجات من الاستفزاز "وكان القول المخترعُ المتَيَقّنُ كذبُهُ أعظم تخييلاً وأكثر استفزازاً ولذاذاً للنفس"[3] فالتصوير الحسي أقرب إلى النفوس، ويمتاز بالسرعة في إظهار المعنى الحقيقي للشعرية التي يلتذ بها المتلقي.

– أهمية الاستعارة:

تعتبر الاستعارة روح العملية الشعرية لأنها تتفرع من المجاز وهذا ما يجعل "الاستعارة الشعرية ليست مجرد تغيّر في المعنى، إنها تغيّر في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي"[4] الذي تتأثر به أحاسيس ومشاعر المتلقي، وهذا لا يعني أنّ أي استعارة تُعَبِرُ عن الشعرية المقصودة، بل يشترط في الاستعارة الانتقال "من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية"[5] أي أن اللغة المطابقة تمتاز بلاغياً بجودة اللفظ، واللغة الإيحائية لها قابلية التأثير الحسي.

[1]– أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص252.

[2]– المرجع نفسه، ص252.

[3]– المرجع نفسه، ص252.

[4]– جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص205.

[5]– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص37.

هذا ما تحدّث عنه (السجلماسي) في "العبارة البرهانية، والعبارة البلاغية"[1] التي حدد لها شرط لا يمكن الاستغناء عليه وهذا أنّ اللغة "البرهانية يشترط فيها من استعمال الألفاظ الأصلية والنظوم الأصلية غير المغيّر، والمستعارة مع سائر ما يُشترط فيها، ما لا يُشترط في البلاغة، فإنّه يعرض في البلاغة بحسب موضوعها من الإبدال والتغيير في الألفاظ والنظوم"[2] في إثارة البعد الانفعالي للغة على المستوى الفني لبناء قوانين الإبداع الشعري، لكن تتجسد مفاهيم للاستعارة ليركز (السجلماسي) في تسمية الاستعارة بمصطلح "(العارية) ليحدد من خلالها مفهوم الاستعارة"[3] فيقول: "الاستعارة مثالٌ أولٌ مِنَ استعار مِنَ العارية، مَصُوغٌ لأحد موضوعات الاستفعال وهو الطَّلَبُ هاهنا، فهذا هو موضوعها الجمهوري، ثم نقلها أصلُ صناعة البلاغة وعلم البيان إلى نوعٍ من التخييل"[4] لتتضح الأهمية البالغة للاستعارة في إثارة الفعل الحسي لدى الجمهور، ومعرفة جانب من الجوانب الجمالية لتقوية العملية الشعرية.

– المماثلة والتشبيه:

إنّ مصطلح المماثلة يعد "النوع الثالث من جنس التخييل، وحقيقتُها التخييلُ والتمثيلُ بشيء له إليه نِسبةٌ وفيه إشارة وشُبْهَةٌ، والعبارةُ عنه به، وذلك أن يقصِد الدلاَلَة على المعنى فيَضعَ ألفاظاً تدل على معنى آخر، ذلك المعنى بألفاظه مثالٌ للمعنى الذي قصد الدلالة عليه"[5] فالمماثلة يكمن تفسيرها الفلسفي في "مرحلة (معنى المعنى) هي المستوى الفني من الكناية والاستعارة والتشبيه، وفي هذه المرحلة يكون التفاوت أيضا في الصورة أو الصباغة، لأنه تفاوت في الدلالة المعنوية أيضا"[6]، ويكون موضوع المماثلة له علاقة مباشرة بالمتلقي، في إثارة اللذة والمتعة.

---

[1]– أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص327.

[2]– المرجع نفسه، ص327– 328.

[3]– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص38.

[4]– أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص235.

[5]– المرجع نفسه، ص244.

[6]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص429.

إن إحداث اللذة و المتعة الفنية للشعرية تُحدِثُ "في النفس حلاوة ومزيد إلذاذ لأنه داخلٌ بوجه ما في نوع الكناية من جنس الإشارة، والكنايةُ أبداً أحلى موقعاً من التصريح"[1] لأن التصريح يدل على دلالة الشيء "ودلالةُ على الشيء بالكناية وطريق المثل إنما هو بطريق الشَّبَه"[2] وهذا ما يدعو له (السجلماسي) في "أن يكون الشيئان في الواحد بالمشابهة أو المناسبة، والموضوع للصناعة الشعرية فيوضَع أحدُهما مكان الآخر ويُدَلَّ عليه، ويُكَنَّى به عنه، وفيه- أعني في الواحد بالمشابهة أو المناسبة- المكَنَّى به، ما فيه من غرابة النسبة والاشتراك وحسنِ التلطف لسياقه التشبيه على غير جهة التشبيه، وفي التخييل (بذلك)، كذلك ما فيه بسْط النفس وإطرابِها للإلذاذ والاستفزاز الذي في التخييل،فَقُلْ وإن كان بطريق المثَلِ وتلطفْ في سياقته على وجه يَلْطُفُ."[3] وهذا من أجل إيضاح الدور المهم الذي يلعبه التشبيه في مغازلة المشاعر التي يمتلكها التخييل.

يتبلور موضوع التخييل عند (السجلماسي) بأخذه "مفهوماً محدداً ودوراً لا يرتبط بالمتلقي فحسب، بل يتجاوز ذلك ليشمل على مكونات أصلية للشعرية وهي المجاوزة والاستعارة والمماثلة والتشبيه، وهذا يجسد دور الشعرية المتمثل بمعنى المعنى، أي بالمستوى الفني والانفعالي للعمل الإبداعي"[4] المتمثلة في الطاقة المركزية المنظمة لقوانين الشعرية.

لقد فصل (السجلماسي) في موضوع التخييل على أساس أنه موضوع العملية الشعرية عبر الأنواع البيانية الرئيسية (المذكور سابقاً)، فهذه الأنواع تعتبر "مجالاً للمستوى الفني للعمل الإبداعي، حيث تتعدد من خلاله احتمالات التأويل والتفسير"[5] وتطوير العمل الإبداع بتجاوزه الأنواع الرئيسية إلى أخرى فرعية مهمة تُقوي "صلب العمل الإبداعي، وتنسجم تماماً مع ما ورد حول المكونات

[1]- أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص244.

[2]- المرجع نفسه، ص244.

[3]- المرجع نفسه، ص244.

[4]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص41.

[5]- المرجع نفسه، ص41.

الرئيسية للشعرية، ألا وهي: الاتساع، والإشارة، والطباق، والالتفات، والتكرير"[1] وهذه العناصر الفرعية المنحدرة من أساليب البديع لإعطاء العمل الشعري أكثر متعة، والبحث عن التعدد التأويلي والتفسيري.

– الاتساع:

يعتبر عنصر فرعي جديد، وله علاقة ترابط مع المتلقي، فالاتساع إذن "هو أن يقُولَ المتكلمُ قَولاً يَتَّسع فيه التأويل، وقيل: هو تَوجُّهُ اللفظ الواحد إلى معنَيينِ اثنَيْنِ"[2] لتظهر أهمية الاتساع ودوره في صناعة العلاقة اللغوية الجديدة التي تملك سبل التعبير والإبداع في إثارة الذوق، خلال العمليات الشعرية التي "تثير الطاقة الفنية المتولدة عن هذا الخروج عن المألوف مشاعر وانفعال النفسي والذهني عند المتلقي"[3] ليُكَوّنَ عنصر الاتساع الذي يُكمل الأجزاء الرئيسية في العملية الشعرية.

– الإشارة:

العنصر الثاني المنظم للشعرية هو الإشارة التي تكون "عند الجمهور مثال أول لقولهم: أشار يشير كأنه الإيماء إلى الشيء والإلماع نحوَهُ. وهو منقولٌ إلى هذه الصناعة وموضوعٌ فيها على عبارة عن المعنى بلوازمه وعوارضه المتقدِّمة، أو المتأخِّرة، أو المساوِقَة، من غَير أن يُصرّح لذلك المعنى بلفظٍ أو قولٍ يخُصُّ ذاته وحقيقتهُ في موضوع اللسان"[4] لذلك "فالعملية الإشارية أو التلميحية أو معنى المعنى تكشف حقيقة هامة هي أن هذه العملية تخلق فجوة حادة بين مستويين للتعبير الفني، وبمعنى آخر فإنّ الشعرية تكمن في جسد النص اللغوي والذي نسميه شعراً"[5] لهذا تُحدث الإشارة في العمل الشعري عنصر الانفعال الذي من خلاله يتم إدراج علاقة قوية بين العملية الشعرية والمتلقي الذي يُشَدُّ ويُجَرُّ للعمل الشعري، وبطبيعة هذا العمل يُحدث اللذة والإطْرَاب للنفس الإنسانية.

---

[1]– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص42.

[2]– أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص429.

[3]– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص43.

[4]– أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص262.

[5]– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص45.

– الطباق:

يؤثر عنصر المفاجأة والدهشة في العمل الشعري، فيُحدث زعزعة عميقة في نفسية المتلقي، وعلى إثر هذه العلاقة ينتج الطباق الذي هو عبارة عن التضاد واللاتجانس، الذي من خلاله "يتجاوز المبدع حدود الوصف اللغوي"[1] الذي يُثير خاصية اللذة والانفعال، "لأنّ التضاد في الشعرية يعني خلخلة التوقعات والاحتمالات وهذا ما يعطي العمل الشعري خصوصية فنية"[2] ويمتاز أيضا بعنصر التشويق واللامعقول، ويعطي للمتلقي القيمة والإحساس بجدية الأعمال الشعرية ويحاول اكتشاف قوانينها.

– الالتفات:

يمتاز أسلوب الالتفات بتأثير على السامع ومحاولة جلب انتباهه في عملية الإصغاء المطلق، وتتمثل فائدة الالتفات في "الأسلوب من النظّم والفنّ من البلاغة استفزاز السامع والأخذُ بوجهه، وحَمْلُ النفس بتنويع الأسلوب وطرَاءَةِ الافتِنَانِ على الإصغاء للقول والارتباط بمفهومه"[3] لأن أسلوب الالتفات يتميز بخاصية المفاجأة التي "تدهش المتلقي وتفرض عليه متابعة العملية الشعرية بدقة والمشاركة فيها"[4]، يُعدّ الالتفات عنصر من عناصر التشويق الشعري الذي يجعل من اللغة الشعرية تمتاز بالحيوية والنشاط، ويساعد الشاعر في إحياء الأفكار الجديدة، وتغييرها من أسلوب لآخر حتى يؤثر في نفسية متلقيه.

– التكرار:

المكون الأخير للعناصر الفرعية في إثراء العملية الشعرية يكمن في التكرار الذي "لا يقتصر على الدلالة المرتبطة بالبعد الإيقاعي المؤثر في المتلقي، بحيث تصيبه نتيجة الإيقاع المترتب على التكرار

[1]– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص45.

[2]– المرجع نفسه، ص46.

[3]– أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص443.

[4]– أنظر: محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص47.

الذي يجعل حالة شعورية مسيطرة على مشاعر السامع"[1] لأن عنصر التكرار له خاصية التعبير، وهذا التعبير يُسيطر على الانفعالات والمشاعر الوجدانية التي يصابُ بها المتلقي لتجعله داخل دائرة العمل الإبداعي، الخاص بالشاعر الذي بدوره يسعى لإضافة التكرار في الأعمال الشعرية من أعماق قلبه وأحاسيسه "ولهذا فالإيقاع المترتب على التكرار هو طاقة هامة لفنون القول بشكل عام"[2] والشعر بشكل خاص، الذي يُعد المقياس المهم في كلِ النصوص الشعرية.

لقد تحدث (السجلماسي) عن نمطين من أنماط التكرار، الأول: التَصْرِيفُ وهو "لفظٌ يُشْتَقُّ من لفظ، وهذا النوع في القول إِذَا استعملَ في موضعِهِ ووقَعَ منه في موقعهِ رَوْنَقٌ وحَلاَوَةٌ ورَوعَةٌ وطَلاَوةٌ، وللنفس نحوه ارتياحٌ واهتِزازٌ"[3] في مشاعر وانفعال المتلقي، بسب نتيجة الإيقاع ليؤثر مباشرة في الشعرية، ليظهر النمط الثاني وهو الجناس الذي يؤثر أيضا في المتلقي من زاوية الارتياح النفسي، فالشاهد على فهمه كقول "القطامي"*: "مُسْتَحْقِبِينَ فُؤَاداً مَالَهُ فَادِ (البيت)"** (ففؤادٌ) من لفظ (ف ي د) و(فاد) من تركيب (ف د ي) لكنهما لما تقاربا هذا التقارب دَنَوا من التجنيس ثم استقرَّا جزئيات في هذا النوع"[4] الذي يشكل "الارتياح بما يقرَعُ السمعُ يفاجأ البديهة فقط دون مَا عَدَاهُ"[5] فالتكرار إذن يتمثل في "إعادة اللفظ الواحد باختلاف المعنى، أو إعادة كلمتين بمعنيين مختلفين في موضعين من القول، أو أن تشبه اللفظة في تأليف حروفها"[6] وهذا ما يجعل في المتلقي حسن الموقع، وارتياح النفس وطرب السمع.

---

[1]- أنظر: محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص47.

[2]- المرجع نفسه، ص48.

[3]- أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص499.

* هو عمر بن شيبم التغلبي، أحسن شعراء الإسلام، توفي سنة (101هـ).- أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص500.

** (كنيّةِ القومِ من ذي الغضبةِ احتملوا *** مستحقبينَ فؤاداً ماله فاد)- ديوان القطامي، تح: إبراهيم السمرائي، أحمد مطلوب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1960م، ص79.

[4]- أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص500.

[5]- المرجع نفسه، ص501.

[6]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص48.

لقد قام (السجلماسي) في دراسته البلاغية الجديدة بإثراء "جوهر الصناعة الشعرية من خلال التخييل ومكوناته بوصفه طاقة مركزية منظمة ومولدة للشعرية"[1] عبر علاقات معقدة من حيث الركائز التي يعتمد عليها النص الأدبي في المجالات اللغوية والصوتية والدلالية.

إنّ "علم البلاغة يمثل (العلم الكلي) الذي ينظم اللغة ويضبط قوانينها العامة سواء في الشعر أو النثر، في حين تمثلُ الشعرية (قوانين النص) التي تضطلع بتحديدها وضبطها كلها، استجاب النص للقوانين العامة، التي تمثل متطلبات العلم الكلي، إذا متى تحققت قوانين النص التي هي في حقيقة الأمر ما تمثله الشعرية بضبط النص مع القوانين العامة ويقيد بها، ليصبح لدينا في الأخير تصور يقضي إلى حدّ ما: البلاغة = الشعرية"[2] وهذا ما تأسست عليه الأصول والمفاهيم التقريبية لمصطلح الشعرية، التي تم تأسيسها وبنائها في تراثنا النقدي العربي القديم.

[1]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص50.

[2]- زروقي عبد القادر، الشعرية العربية تفاعل أم تأثر، ص138.

الفصل الثاني

الشعرية المعاصرة؛ إشكالية المصطلح وأبعاد المفهوم

- أولا: التعريفات المعاصرة لمصطلح الشعرية بين الاختلاف والتباين
- ثانيا: الترابط والتقاطع بين الشعرية والمناهج النقدية
- ثالثا: قضايا "الشعرية" عند النقاد العرب المعاصرين

أولا: التعريفات المعاصرة لمصطلح الشعرية بين الاختلاف والتباين

1) الشعرية في المعاجم من المفهوم إلى المصطلح

يعد علم المصطلح من العلوم المهمة في اللغة التي يتم من خلالها تحديد الكثير من المفاهيم، لذلك يقع تداخل غير واضح والمتمثل في إشكالية عدم التفريق بين المفهوم (Concept)، والمصطلح (Term).

لذلك يكون التعامل بين (المفهوم) و(المصطلح) كشيء واحد، في أي تعريف علمي أو أدبي أو نقدي، وهذا راجع إلى التقاطع بين المفردتين، من هذا المنطلق وجب توضيح الفرق بينهما:

أ- ماهية المفهوم:

- **لغة:**

المفهوم اسم مفعول من فهم وعقل وعرف؛ فالمفهوم هو المعقول المعلوم، وفي لسان العرب: "فهم: الفَهْمُ: معرفتك الشيء بالقلب فَهِمهُ فَهْماً وفَهْماً وفَهامة، وفَهِمْت الشيء: عَقَلْتُه وعَرَفْته وفَهَّمْتُ فلاناً وأَفْهَمْته، وتَفَهُّم الكلام: فَهِمه شيئاً بعد شيء"[1].

أما قاموس المحيط نجد فيه لفظة: "فَهِمَهُ: كفرِحَ، فَهماً يُحَرّكُ، وهي أَفْصَحُ، وفَهَامَةٌ (ويُكسَرُ) وفَهَامَتِه: عِلِمَهُ، وعَرَفَهُ بالقَلْبِ. وهو فَهِمٌ، كَكَتِفٍ: سَريعُ الفهم، واسْتَفْهَمَنِي فَأَفْهَمْتُهُ وفَهَّمْتُهُ"[2].

ورد أيضا في معجم مقاييس اللغة: "(فهم) الفاء والهاء والميم عِام الشيء، كذا يقولون أهل اللغة وفَهِمٌ: قبيلة"[3] يعطي هذا التعريف اللغوي مفهوما غير محصور في كونه لفظة معجمية بل هو أوسع واشمل من ذلك قد يكون لفظا أو نصا أو حدثا حسب مقام التصريح به، إذن "مفهوم الشَّيء: شيء يُفهم فقط من خلال العقل وليس بالحواس"[4] فيكون الاختلاف الفكري الواقع حول مفهوم يندرج على مستوى شرح الفكرة المعقدة أو مقال أو كتاب.

---

[1]- أبي الفضل جمال الدين مُحَّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج12، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص460.

[2]- مجد الدين مُحَّد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، ص1146.

[3]- أبي الحسن أحمد فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، ج4، ص457.

[4]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ص1749.

- **اصطلاحا:**

من أشهر التعاريف الاصطلاحية المتداولة (للمفهوم) هو: "كل فكرة عامة لموضوع طُبِّق، يُعبّر عنه بمصطلحات في لُغة أو لُغات متعدّدة"[1] أو أنّ "المفهوم وحدة قابلة للجدل، بحيث يمكننا إدراجها خارج اللُّغة، كما لو كانت مُستنبطة من دوال. يُقابل المفهوم موضوع خياليًّا أو واقعيًّا"[2] وبهذا التعريف يمكن أن يقسم المفهوم إلى ثلاثة أفكار:

"1- فكرة عامة، أو فهم خاصة ما يشتق من أمثلة أو حوادث محددة.

2- فكرة أو انطباع: خاصة ما يكون مجرداً أو نظرياً.

3- فكرة عن شيء ما، تشكل بالربط العقلي بين كل سماته وخاصياته."[3]

ومن التعاريف الوافية والكافية الشرح، (للآمدي) حيث يقول: "وأما المفهوم؛ (فهو ما فهم من لفظ في غير محل النطق)؛ و"المنطوق"* وإن كان مفهوماً من اللفظ، غير أنه لما كان مفهوماً من دلالة اللفظ نطقاً خص باسم المنطوق، وبقي ما عداه معرفاً بالمعنى العام المشترك، تميزاً بين الأمرين"[4] فإذا ما حُوِّلَت المعرفة والبحث عن المعنى الدقيق للمفهوم فإنه ينقسم إلى قسمين: "الأول الموافقة، والثاني المخالفة. أما مفهوم الموافقة: فما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت موافقاً لمدلول في محل النطق، ويسمى أيضا فحوى الخطاب ولحن الخطاب"[5] أي ما يعرف في المعنى المراد له في اللغة، "وقد يطلق اللحن ويراد به اللغة، ومنه يقال: (لحن فلان بلحنه) إذا تكلم بلغته، وقد يطلق ويراد به الفطنة"[6] فإذا

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2019م، ص182.

[2]- المرجع نفسه، ص182.

[3]- نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م، ص316.

* فنقول: أما المنطوق؛ فقد قال بعضهم: (هو ما فهم من اللفظ في محل النطق)، وليس بصحيح؛ فإن الأحكام المضمرة في الدلالة الاقتضاء مفهومه من اللفظ في محل النطق، ولا يقال لشيء من ذلك: منطوق اللفظ؛ فالواجب أن يقال: (المنطوق ما فهم من دلالة اللفظ قطعاً في محل النطق)- علي بن مُحَمَّد الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، دار الصميعي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2003م، ص83- 84.

[4]- علي بن مُحَمَّد الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، ص84.

[5]- أنظر: المرجع نفسه، ص84.

[6]- المرجع نفسه، ص84.

فإذا انتقلت إلى القسم الثاني لمعنى المفهوم والمراد منه "مفهوم المخالفة فهو: ما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت مخالفاً لمدلوله في محل النطق، ويسمى دليل الخطاب أيضاً"[1] أي أن القسمين متفقان في أنهما مدلول واحد في اللفظ ومحل السكوت لكن يفترقان في الموافقة أو المخالفة في النطق، أي الفهم الدقيق للفظ المشار إليه أو المراد معرفته ضمن "فائدة تخصيص محل النطق"[2] إما بالنفي أو الإثبات المقصود من معرفة المفهوم.

يقدم العلامة "التهانوي"* تعريفاً دقيقاً حول (المفهوم) فيقول: "هو عند المنطقيين ما حصل في العقل أي من شأنه أنْ يحصل في العقل سواءٌ حصل بالفعل أو بالقوة بالذات كالكلّي أو بواسطة كالجزئي"[3] لذلك يعد المفهوم "وحدة قابلة للجدل، بحيث يُمكننا إدراجها خارج اللُّغة، كما لو كانت مُستنبطة من دوال، ويقابل المفهوم موضوعاً خياليّاً أو واقعيّاً"[4] إذْ يعد المفهوم من المفاهيم التي تورد على إنفراد الأفكار التي تتداول بين التعاريف الثقافية "أي: أنه عملية ثقافية تعود إلى التفهم، لهذا فالروح المكونة للمفهوم تعمل سيكولوجيّاً على إدراكه بِوَصْفِهِ فعلاً ومظهراً إرادياً. لهذا يُعَدّ المفهوم تمثيلاً عقليّا عامّاً وتجريدياً عن شيء أو فكرة"[5] لذلك تعتبر المفاهيم ذات ارتباط وثيقٌ بالثقافة السائدة السائدة في المجتمعات كلٌ حسب الاستقلالية اللغوية وهذا من أجل التحديد والتقاطع الدقيق في

---

[1]- علي بن مُحَمَّد الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، ص88.

[2]- المرجع نفسه، ص90.

* العلامة التهانوي: وهو الشيخ المولوي القاضي العلامة مُحَمَّد علي ابن الشيخ القاضي مُحَمَّد حامد بن مُحَمَّد صابر الفاروقي العمري السني الحنفي التهانوي الهندي، ولد في قرية تهانة قرب دهلي بالهند، ولم يتم تحديد دقيق لتاريخ مولده، لكن القرائن تدل على أنه ولد سنة 1120هـ/ 1708م، إذْ فرغ من كتابه (كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم) سنة (1158هـ)، وكان قاضيا في عهد بالمكير، بحيث كان من أشهر أعلام الهند ومن أحد علماء المسلمين الذين لم ينالوا حظا وافرا من الدراسة والبحث والشهرة، ومن مؤلفاته كتاب: (سبق الغايات في نسق الآيات)، وكتاب آخر (أحكام الأراضي)، لم تتفق المصادر في تحديد وفاته بدقة، لكن هناك قسم يقول: أن توقيع وختم التهانوي موجود في الأوراق الرسمية والفتاوى حتى سنة 1191هـ، إضافة إلى أن محقق الكتاب (كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم) يقول أن العلامة التهانوي توفي سنة 1191هـ، في حين قال قسم آخر أنه لم يعرف تاريخ وفاته.- أنظر: مقتدر حمدان عبد المجيد، علامة الهند التهانوي (ت 1191هـ) قراءة في سيرته، مجلة المدونة، جامعة بغداد، العراق، ع:14، أكتوبر 2017م، ص552- 553- 554- 558- 559.

[3]- مُحَمَّد علي التهانوى، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996م، ص1617.

[4]- سعيد علوش، معجم المصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص182.

[5]- المرجع نفسه، ص182.

إنتاج المفهوم خاصة، ويكون جامع بين اللفظ والمعنى المتداول عند أهل المجتمع وله علاقة بالمحيط الذي يُكوِّنُ: "التقاطعات: الفكرة، الموضوع، اللُّغة، الخيال، الواقع، تاريخ الأفكار، الثقافة، الفضاء، الإدراك، التجريد"[1] فإذا اجتمعت هذه التقاطعات مع بعضها اتفق على (المفهوم) أو (المفاهيم) المتداولة.

يتحد المفهوم مع المعنى "بالذات فإن كلاّ منهما هو الصورة الحاصلة في العقل أو عنده مختلفان باعتبار القصد والحصول، فمن حيث إنّها تقصد باللفظ سُمِّيت معنى ومن حيث إنّها تحصل في العقل سُمِّيت بالمفهوم"[2] إذن اكتمل المعنى الدقيق لمفهوم (المفهوم) للأشياء فهو مدرك عقلي للحصول على الإقناع وقصد لفظي للحصول على الصورة الكاملة له مع لملة مجموع التقاطعات السابقة.

ب- ماهية المصطلح:

- **لغة:**

يُعرف المصطلح في اللغة أنه مشتق من الفعل (صَلُحَ)، وهو ضد فسد بحيث ورد في معجم مقاييس اللغة أن: "الصاد واللام والحاء أصلٌ واحدٌ يدل على خِلاف الفساد. يقال صلُح الشيءُ يصلحُ صلاحاً"[3].

ورد في (معجم مختار الصحاح): "ص ل ح- (الصَّلاح) ضدّ الفَسَاد وبابه دَخَل، ونقل الفرَّاء صَلُح أيضا بالضم. وهذا يَصْلُح لك أي من بَابَتِك. (الصِّلاَحُ) بالكسرِ مَصْدر (المِصالَحَة) والاسم (الصُّلْح) يُذكَّر ويؤنث. وقد (أصْطلَحا) و(تصالحَا) و(أصَّالحَا) بتشديد الصاد. و(المِصْلحة) ضدّ الإفساد. و(المِصْلحة) واحِدةُ (المِصالح) و(الاسْتصلاح) ضدّ الإسْتفساد"[4] إن دلالة هذه المادة في جميع المعجميات العربية تقريبا لها نفس المفاهيم التالية: (المصالحة، والاتفاق، والتعارف) وكل ما هو عكس الفساد والخلاف.

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص182.

[2]- مُحَمَّد علي التهانوى، موسوعة كشاف اصطلحات الفنون والعلوم، ص1617.

[3]- أبي الحسن أحمد فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، ج3، ص303.

[4]- مُحَمَّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ص185.

- **اصطلاحا:**

إنّ الدلالة الاصطلاحية (للمصطلح) تظهر بوضوح في كتاب (التعريفات للجرجاني) حيث يقول: "الاصطلاح: اتِّفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى، وقيل: الاصطلاح إخراج الشيء عن معنى لغوي إلى معنى آخر لبيان المراد، وقيل: الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين"[1].

ورد في معجم المصطلحات الكبرى في مفهوم كلمة "المصطلح (Terme) التي تعني (التعريف، كلمة التخصص، مصطلح الفئة العلمية)، ويعتبر المصطلح (Terme) كلمة أو تعبير ينتمي إلى مفردات متخصصة في علم من العلوم أو مجموعة من الكلمات المستخدمة لتحليل شيء ما بطريقة خاصة"[2].

لقد تطور المفهوم الخاص بلفظة (المصطلح) على مستوى العصر الحديث وهذا من خلال التطبيق الدقيق له على المناهج العلمية، ولكن يبقى إشكال واقع في ترجمة مختلف المصطلحات إلى اللغة العربية لذلك يكون "التأصيل المعجمي فيه تباين الدلالتين العربية والأجنبية (اللاتينية) للكلمتين المتقابلتين المعبرتين عن مفهوم المصطلح"[3] لكن هناك اتفاق اصطلاحي (للمصطلح) كأنه "في أصله يعني اتفاق أناس على تخصيص لفظٍ ما لحقل معرفي معين يليق بالدلالة التي يودون الانتهاء إليها من أجل مصلحة يجنونها خلاف ذلك الاستعمال (...) ونلاحظ أنّ مفهوم المصطلح في اللغة العربية لا يطابق مفهوم المصطلح في اللغات الأوروبية من حيث الاشتقاق والمعنى، ولكنه يطابق من حيث الوظيفة والدلالة"[4] ما دام هناك تطابق جوهري وأساسي في الوظيفة والدلالة في مفهوم المصطلحات،

---

[1]- علي بن مُحَمَّد السّيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: مُحَمَّد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص27.

[2] - Larousse Librairie, Grand Larousse de la langue française en sept volumes, Tome Septiem SuS- Z, Paris, 1978, P: 5920.

[3]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص24.

[4]- المرجع نفسه، ص24.

فهذا يؤدي إلى تخطي بعض المشاكل الخاصة بالترجمة التي تخص المصطلحات الأكثر شيوعا وتداول بين المختصين.

إذن عموماً فإن (المصطلح) "علامة لغوية خاصة تقوم على ركنين أساسيين لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولها المضمونِ، أو حدّها عن مفهومها، أحدهما: الشكل (Forme) أو التسمية (Dénomination). والآخر معنى (Sens) أو المفهوم (Notion) أو التصور (Coneept)... يوّحدهما (التحديد) أو (التعريف) (Défimition)؛ أي الوصف اللفظي للمتصور الذهني"[1] فإذا ما تغير ربط هذه المفاهيم "بالحقل المعرفي الذي نشتغل عليه هنا (النقد الأدبي) أمكننا تعريف المصطلح النقدي بأنه: رمز لغوي (مفرد أو مركب) أحادي الدلالة، مُنْزَاحٌ نسبياً عن دلالاته المعجمية الأولى يعبر عن مفهوم نقدي محدّدٍ وواضح، متّفق عليه"[2] فمثلا نقف أمام مصطلح (الشعرية) الذي صنفه أهل الاختصاص على أنه من المصطلحات الجديدة، وهذا داخل اهتمام الخطاب النقدي المعاصر.

لذلك "أضحت الشعرية من أشكال المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها اعتياصا، بل انغلق مفهومها وضاق بما كانت عليه (مجالا رحباً تدافعت فيه الدراسات والبحوث)؛ ذلك أن مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في خُيوطِها بين الدلالة التاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة"[3] وعلى هذا الأساس وضمن ما عرضناه من فرق في المفاهيم اللغوية والاصطلاحية بين (المفهوم) و(المصطلح) يدرك العقل على أن هناك اختلاف واضح، لأن المفهوم يعتمد ويركز على الصورة الذهنية، أي يستعمل للدلالة على اختلاف وتنازع الأفكار، التي تمثل البحث عن التأصيل المعرفي والمنهجي لجميع القضايا، والعكس عند المصطلح فهو ضيق المجال مفرد الدلالة يعتمد في وضعه

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص27- 28.

[2]- المرجع نفسه، ص24.

[3]- المرجع نفسه، ص270.

عنصرين الأول: (الاتفاق) أي اتفاق العلماء في وضع ذلك المصطلح، والثاني: (السيطرة) أي قبوله وانتشاره في الوسط العلمي.

ج- الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمفهوم الشعرية

- **الدلالة اللغوية:**

يعود الأصل اللغوي لمصطلح الشعرية إلى الجذر (شعر)، وهذا ما ورد في معجم (مقاييس اللغة) الذي جاء فية:

"الشين والعين والراء أصلان معروفان، يدلُّ أحدهما على ثَباتٍ، والآخَرُ على عِلْمٍ وعَلَم. فالأوّل الشَّعْرَ، معروف، جمع أشعار، وهو جمع جمعٍ، والواحدة شَعْرَة. ورجلٌ أشعَرُ: طويل شَعْرَ الرَّأس والجسد. والشَّعار: الشَّجر، يقال أرض كثيرة الشَّعار. والباب الآخر: الشِّعار: الذي يتنادى به القومُ في الحرب ليَعرِف بعضهم بعضاً. والأصلُ قولهم شَعَرتُ بالشيء، إذا علمتَه وفطِنْتُ له. ولَيْتَ شِعْرِي، أي ليتني عَلِمْتُ. قال قومٌ: أصله من الشّعْرة: كالدُّرْبة والفِطنة، يقال شَعَرت شُعْرَة. قالوا: ويسمّى الشّاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيرهُ"[1].

فإذا ما عرجنا على معجم آخر من أجل تأكيد المفهوم اللغوي لمصطلح الشعرية، نعثر على التعريف الذي خُصَ به (قاموس المحيط) الذي ورد فيه:

"شَعَرَ به، كنَصَرَ وكرُمَ، شِعْراً وشَعْراً، وشَعْرةٌ، مُثَلَّثَةٌ، وشِعْري وشُعْرَى وشُعُوراً وشُعُورَةٌ ومَشْعورةٌ ومَشْعُوراءَ: عَلِمَ به، وفَطِنَ له. وعَقَلَهُ، وليت شِعْرِي فلاناً، وله وعنه ما صَنَعَ، أي ليتني شَعَرْتُ. وأشْعَرَهُ الأَمْرَ وبه: أعْلَمَهُ، والشِّعْرُ: غَلَبَ على مَنْظُومِ القولِ، لِشَرَفِهِ بالوَزْنِ والقَافِيةِ"[2].

إذن الدلالة اللغوية لمصطلح (الشعرية) تعود للجذر اللغوي الثلاثي (شعر)؛ وهذا في جل القواميس اللغوية والمعاجم التي عرّفت هذا الجذر، والذي له علاقة مباشرة بالمفهوم المعاصر لمصطلح الشعرية.

[1]- أبي الحسن أحمد فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، ج3، ص194.

[2]- مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص416.

- **الدلالة الاصطلاحية:**

اتخذ مصطلح (الشعرية) مجموعة من التعددات الدلالية الاصطلاحية من قِبل النقاد، فاختلفوا في وضع صياغة موحدة له، فإذا ما عرجنا وطفنا في مختلف المعاجم التي عَرَّفت الشعرية سواء العربية أو الغربية، وهذا من الجانب الاصطلاحي، مما جعل الأبحاث الخاصة بهذا المصطلح متعددة الأفق والتوجهات المليئة بالنقاش والجدل.

لقد أعطى معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر في شرح مصطلح (الشعرية) (poétique) على أنها "تشير إلى واقعين مُتميزين:

1- قواعد تهيمن على إنجاز الأعمال الشعرية، وكذا الدراسات المستعملة لدى الكُتّاب كفنّ الشّعر لأرسطو وفنّ الشّعر لباولو.

2- كل النظريّات العامة للشّعر التي توسّعت إلى أنواع ذات طابع تجريدي، تجعل النصّ الأدبي له أدبية، وهذا المعنى الثاني هو موضوع الشعرية"[1].

يَكْمُن "الطابع التجريدي"* في استخلاص الجوهر الأساسي للنص الأدبي من حيث الشكل الحقيقي له ومحاولة استخراج موضوع الشعرية وراء مظاهره وقوانينه الحسية والمادية.

يقدم قاموس (أكسفورد للمصطلحات الأدبية الموجزة) تعريفاً اصطلاحياً مختصر حول "(الشعرية) على أنها القوانين العامة للشعر أو الأدب بشكل عام، أو دراسة نظرية الشعر التي تهتم بالقوانين التي تعنى بدراسة الخصائص الرئيسية والجوهرية للشعر والأدب بكل لغاته، وأنواعه وأشكاله

---

[1]- سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص493.

* الطابع التجريدي: يُعارض مُصطلح (التجريد) (الملموس) في اللُّغة الطبيعية. ويتعارض التجريدي مع التصويري، كما يُميّزُ على مستوى دلالة ثُنائيّة المكوّن التصويري التجريدي أو الموضوعاتي، ويربط التجريد عادة بالمنظور الفلسفي والمثالي والصوفي. فكل كلمة تُعدّ مجردةً لأن تعريف الكلمة لا يحتفظ من المرجع إلا ببعض الخُصوصيّات المشتركة مع بعض مرجعيّات النَّمط نفسه. فالمصطلح يرتبط فعليًّا بالتعميمات. من ثَمّ، يقوم مجاز التجريد على ذكر الجزء وإرادة الكلّ، وعلى استعمال اسم النوع للإشارة إلى الخاص أو المفرد، رغبة في الجمع بين مؤتلف ومختلف. لذلك تعدّدت الأشكال الفنية بوصفها قنوات تضفي طابع المحسوس على المجرّد، لتنخرط نظريات الفن والأدب في إضفاء طابع الواقعية والطبيعية على الأحداث والشخصيّات والأحاسيس، على الرَّغْم من أنّ الشُّعراء قد تُسعفهم الكأسُ ولا تُسعفهم العبارة، وتُسعفهم الدَّواة ولا تُسعفهم الأداة؛ ليظلَّ المجرّد حالة ذِهْنية للتصورات والتكهنات.
- أنظر: سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص18- 19.

المختلفة، بحيث تتضمن الشعرية طرق التأليف الأدبي"[1] فهدف الشعرية الأساسي حسب ما ورد في هذا القاموس هو ضبط قوانين الخطاب الأدبي وتجعله مميزاً عن غيره من الخطابات الأخرى عن طريق استخدام اللغة.

وهذا ما نجده أيضا في (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) (لمجدي وهبة)، حيث ركزت على مصطلح "(شاعري) (Poetic): صفة لكل ما يتميز بالجو العام للشّعر أو كل ما يتّصف بسمات الخيال والعاطفة والتعبيرات البليغة التي ترتبط في ذِهْن الإنسان بالشِّعر، ولا يُشْتَرط بطبيعة الحال أن يكون الأثر الشاعري منظوماً تبعاً لقواعد العَرُوض المتواضع عليها ولكن المهم أن يكون الموضوع وأسلوب التعبير هما المتَّصِفَان بالشاعرية"[2] إذن حسب هذا التعريف خرجت الشعرية عن إطارها المألوف القديم أو بالأحرى خروج عن قواعد النظم والمتمثلة في الوزن والقافية، وأعطى التعريف المعجمي (لمجدي وهبة) الضوء الأخضر لكسر حواجز القديم إلى الشاعرية المعاصرة الجديدة "إن هذا الرأي يخترق السائد، ويخلخل القناعات المترسخة، فهو ينتصر للنثر ويحدد وظيفة وشكل كل من الشعر والنثر، وهذا الإعلاء من شأن النثر، أدى فيما بعد إلى بلورة مفهوم جديد عن الكتابة التي يتداخل فيها النثر والشعر"[3] إذن يتبلور التجاوز المعياري لقوانين الشعر القديمة والمتعارف عليها في ماهية القول الشعري المعاصر.

ذُكِرت قضية الشعرية المعاصرة في (معجم الأسلوبيات) والتي تتبنى التجاوز الخاص بقوانين الشعر، لذلك يُعطي لها اسم "شعريات (Poetics) ويفترض المصطلح بأنّ عليه أن يهتم بالفن أو بنظرية الشعر، وهو بالفعل كذلك على نحو شائع منذ أزمنة الكلاسيكية (مثلا: فن الشعر، Ars Poetica لهوراس) من ناحية أصل، الشعريات مثل الشعر، تعني ببساطة (نَظْمٌ) (Making)

[1] -CHRISBALDISK , The Concise oxford Dictioary of Literary Terms, Oxford University Pness, New York, 2001, pub :2, P: 197- 198.

[2] - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص208.

[3] - مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص172.

(...) تطورت الشعريات باعتبارها (علماً) للأدب على الخصوص"[1] يبين لنا هذا المعجم مفاهيم واصطلاحات عامة حول مصطلح (شعريات) الذي يمثل قديماً تسميته فن الشعر أو النظم.

إذَا انتقلنا إلى (معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب) فإنه يركز على الشعرية كمفهوم دون القراءة المصطلحية، ويغير التسمية من الشعرية إلى (الأدبية) أي أنّ هذا المفهوم له جملة من "المظاهر الأدبية المشتركة في الأدب والتي تجعل من عمل إبداعي ما إنتاجاً أدبياً"[2] لتعنى الشعرية بالخصائص المشتركة بين النصوص الأدبية لكن ضمن مجال اهتمامها وعدم الخروج عن الثوابت الأصلية.

يتضح عبر هذه المفاهيم الخاصة في المعاجم العربية والغربية أنّ ماهية الشعرية تجوبها ضبابية واختلاف الآراء، من حيث الاسم أو المفهوم وخاصة منها العربية لأن أغلب هذه المعاجم حسب الملاحظ غيبت آراء النقاد المعاصرين ودورهم في إعطاء الوجه الحقيقي لمفهوم الشعرية.

2) التداول المصطلحي للشعرية بين النقاد

تعتبر الشعرية العربية الحديثة من أهم النظريات التي تمتاز بعنصر الاتساع في المفهوم الخاص بها، وهذا من حيث ارتباطها بالأفكار النقدية للغرب، لذلك يعدّ الاختلاف المحدود بين مصطلح ومفهوم الشعرية القديمة التي تعنى بدراسة قانون الشعر وأحكامه النقدية، عكس الحديثة التي فاق مجال درستها ليشمل كل أنواع الخطاب الأدبي.

إن الطبيعة الزئبقية لمصطلح الشعرية جعل النقاد يختلفون في إعطاء تعريف موحد وشامل لها، "وسيبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائماً وأبداً، ومهما نظر المنظرون في الشعرية وعلى الرغم من كل الكلام الذي قيل فيها، فسيكون من الأجدى جمالياً أن نعدّ الشعرية قضية مسكوتاً عنها لكي نفتح في النهاية أفقاً جديداً للاستكشاف، وندشّن أرضية بكراً لا

[1]- كاتي وايلز، معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014م، ص525.

[2]- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص82.

تحدها أية حدود تعسفية تكبح حيويتها"[1] وهذا دليل على التشعب والصعوبة في تحديد مصطلح الشعرية.

يبدو "المسعى محفوف بالعديد من المزالق، لأن الشعرية تتضمن معاني متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي، وإذا انطلقنا من المفهوم العام للشعرية، على أنها قوانين الخطاب الأدبي منذ أرسطو إلى الوقت الحاضر، فإننا سنجد الفلاسفة العرب المسلمين القدامى؛ قد استخدموا الشعرية بعدة مفاهيم"[2] وهذه المفاهيم تم شرحها بالتفصيل في الفصل الأول.

أ- مصطلح الشعرية بين النقاد العرب القدامى

انحصرت ملامح مصطلح الشعرية في النقد العربي القديم في مجال الشعر لأنه أبرز وأهم الإبداعات الأدبية الموجودة في تلك الحقبة الزمنية أو التاريخية، ليتم مواجهة عدة مصطلحات مختلفة بمفهوم واحد، فهذه "المصطلحات الجديدة نابعة من البيئة المحلية لتعبر عن الشعرية التي تجعل من الشعر شعراً، منها مصطلح (الفحولة) عند الأصمعي (ت 216هـ) الذي يقول عن مصطلح "الفحولة"* "فقلت فأعشى بأهلة من الفحولة هو قال نعم وله مَرْثِية ليس في الدنيا مثلها"[3].

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص10.

[2]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، ص23.

* الفحولة: يعود بنا هذا المصطلح إلى طريقة الخليل بن أحمد في انتخاب الألفاظ الدالة على الشعر من طبيعة الحياة البدوية، فالفحل جملاً كان أو فرساً، يتميّز بما يناقض صفة (اللين) التي يكرهها الأصمعي في الشاعر، وبالفحولة يتفوق على ما عداه من الشعراء. إن الفحولة صفة عزيزة، تعني التفرّد الذي يتطلب: أن غلبة صفة الشعر على كل الصفات أخرى في المرء، فرجل مثل حاتم قد يقول قصائد ولكنّه يعدّ في الاجواد ولا يسمّى فحلاً لأنّ الشعر لا يغلب عليه؛ وكذلك أشباه زيد الخيل وعنترة، فإنهم فرسان يقولون شعراً، فحسب. وأن غلبة صفة الشعر أيضا تستدعي عدداً معيباً من القصائد التي تتكفل لصاحبها بالتفرّد. حيث يقول الأصمعي: لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ، وأول ذلك أن يعلم العروض ليكون ميزاناً له على قوله والنحو ليصلح به لسانه وليقيم إعرابه. والنسب وأيام الناس ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب وذكرها بالمدح أو بذم. وليس من شكٍّ في أن هذه الفحولة تعني طرازاً رفيعاً في السبك وطاقة كبيرة في الشاعرية وسيطرة واثقة على المعاني. - أنظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص51- 52- 53.

[3]- الأصمعي، كتاب فحول الشعراء، تح: ش. تورّي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 1980م، ص15.

ليؤكد أيضا على المصطلح (الفحولة) "تلميذه ابن سلام الجمحي (232هـ) في كتابه طبقات فحول الشعراء. فالفحولة هي اكتمال الشعرية عند الشاعر"[1] ليظهر مصطلح آخر عنده سماه (صناعة) وهذا في قوله: "والشعر صنَاعة وثَقَافَةٌ يعرفها أهل العلم"[2] ليتطور هذا المفهوم إلى عدة مصطلحات التي تكون قريبة من المفهوم العام للشعرية مثل: (صناعة الشعر، نظم الكلام، عمود الشعر، الأقاويل الشعرية).

لقد أخذ مصطلح (صناعة الشعر) عند كل من (قدامة بن جعفر، الجاحظ، أبو هلال العسكري) مدلولا خاصاً يتمثل في المهارة وحسن التفنن، ليبدع (الجرجاني) مصطلح جديد وهو (النظم) "إذا كان لا يكون النظم شيئاً غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم"[3] لتتضح كوامن هذا المفهوم ليشمل تقدما على مستوى التغيير وتحرر الشعرية العربية القديمة من قيود الشعر إلى النثر، بذلك منح (الجرجاني) شرف ملامسة مصطلح الشعرية حقيقتا، ولم يبتعد عن (المرزوقي) الذي أعطى مصطلحا جديدا سماه "عمود الشعر"*.

عند مواجهة المصطلحات المختلفة والمتفرقة لمفهوم الشعرية العربية القديمة ومعناها العام، تعطي البحث صبغة التنقيب عن لفظة الشعرية بالتحديد في مختلف نصوص تراثنا النقدي:

– أشار الفرابي (260هـ) في حديثه عن لفظة (الشعرية) حيث قال: "أن تحدث الخطابية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً"[4].

– يقول ابن سينا (428هـ): "تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً نابعة للطباع. وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم

[1]– محمود الدرابسة، مفاهيم في الشعرية دراسة في النقد العربي القديم، ص18.

[2]– مُحَمَّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السِّفْر الأول، تح: محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني، جدة، ص05.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص300.

* تم التعرف على مصطلح (عمود الشعر) للمرزوقي، بالتفصيل في الفصل الأول.

[4]– أبو نصر الفرابي، كتاب الحروف، ص141.

وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته"[1] يظهر من خلال هذا الولوج للشعرية كمصطلح غامض المفهوم أو غير واضح المعالم الدلالية.

لقد ورد عند (القرطاجني) دليل واضح تم فيه التحام كلا المصطلح والمفهوم معاً حول الشعرية، فيقول: "وكذلك ظنّ هذا أنّ الشعريّة في الشعر إنّما هي نظم أي لفظ اتّفق كيف اتّفق نظمه وتضمنه أي عرض اتّفق على أي صفة اتّفق. لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"[2] ليؤكد أيضا (القرطاجني) على تمكنه من ذلك في موضع آخر حيث يقول: "وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعريّة، لأن الأقاويل التي ليست بشعريّة ولا خطابية ينحى بها نحو الشعريّة لا يُحتاج فيها إلى ما يُحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"[3].

إنّ القانون الذي كان يبحث عنه (القرطاجني) حتماً "يمنح الشعر شعريته أو بالأحرى يجعل من النص اللغوي نصاً شعرياً"[4] ليتضح أنّ الشعرية ليست كلاماً عادياً، بل تُعَبِرُ عن جوهر وحقيقة الشعر، لتجعل منه عملاً جمالياً وصناعة متميزة وهذا ما جعل "حازماً له المرجعية الأكيدة للشعريات الحديثة بل في القول أن هناك لمحة خاطفة من معنى الشعرية الحديثة كان متضمناً في النص النقدي"[5].

لقد أثبت (القرطاجني) صحة ما وصل إليه في إعطاء مفهوم شافي يقتدى به وضع ودراسة المصطلح والمفهوم الدقيق للشعرية وهذا على مستوى النقد العربي الحديث.

من خلال التنقيب الدقيق على لفظة الشعرية ومفهومها المصطلحي بين النقاد العرب القدامى واختصارا لما ورد، نحاول إعطاء مخطط توضيحي التالي:

---

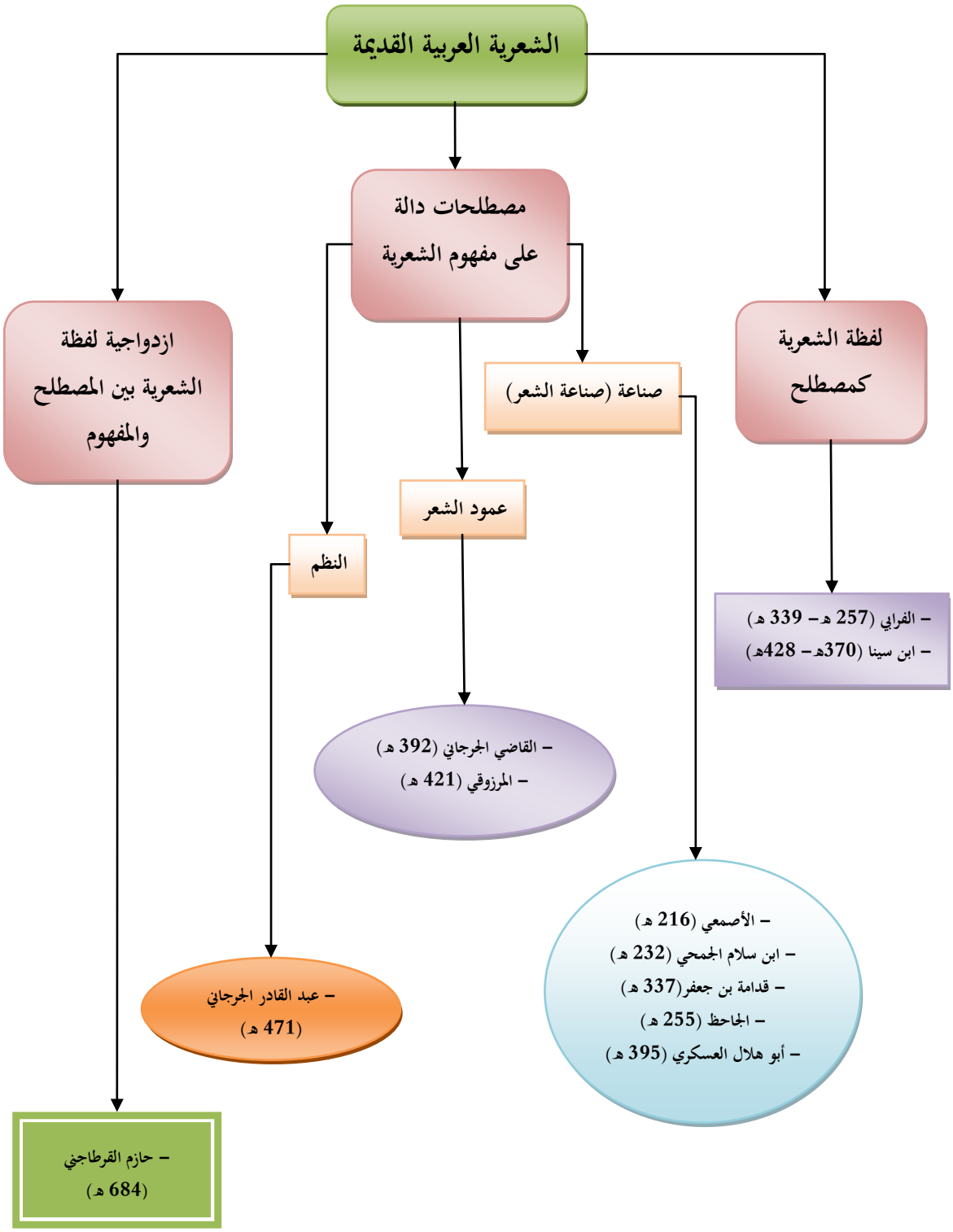
[1]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفرابي وابن سينا وابن رشد، ص172.

[2]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص28.

[3]- المرجع نفسه، ص119.

[4]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص13.

[5]- المرجع نفسه، ص13.



المخطط التوضيحي لمصطلح الشعرية بين النقاد العرب القدامى

ب- مصطلح الشعرية بين النقاد العرب المحدثين

اتفق النقاد الحداثيين على ألاّ يتفقوا في وضع وتحديد مصطلح ومفهوم واحد ودقيق وجامع للشعرية، لينعكس ذلك بالسلب على البحوث في هذا المجال، ويرجع ذلك إلى عدم التنسيق بينهم، وهذا تفسيره كثرة الأعمال النقدية التي شاعت في (الشعرية العربية) من هذا المنطلق نلاحظ بروز عدة مصطلحات منها: "الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، علم الشعر، علم الأدب، الأدبية، فن الإبداع، الجماليات، فن النظم، نظرية الشعر، بويطيقا، الفن الإبداعي، البيوتيك"[1] إن هذا الاختلاف مفاده كثرة "التسميات والمفاهيم التي تتقارب من حيث الهدف والفهم، بيد أن الاختلافات بين الدارسين في هذه القضية تعود لاختلاف المرجعيات الثقافية والفكرية عندهم"[2] ليزيد الحالة أو الإشكالية تقلباً واضطراباً إذا هاجر مصطلح أو مفهوم الشعرية من لغة إلى أخرى، أي "قضية الترجمة"*، وبتحديد من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية.

تبنى ترجمة المصطلح الأجنبي (Poetics) إلى المقابل العربي (الشعرية) مجموعة من النقاد، وأعطوا له عدة مفاهيم معقدة من بينهم:

- (حسن ناظم) الذي أعطى اسماً لكتابه بعنوان (مفاهيم الشعرية) حيث يقول: "فإني أرى أن لفظة (الشعرية) مقابلاً مناسباً لـ (Poetics) من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكاً وتعقيداً"[3].

[1]- خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع: 9، 2013م، ص374.

[2]- محمود الدرابسة، مفاهيم في الشعرية دراسة في النقد العربي القديم، ص23.

* قضية الترجمة: هي نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية بمعناه لا بلفظه، فيتخير المترجم من الألفاظ العربية ما يقابل معنى المصطلح الأجنبي، وهنا تغدو الترجمة شكلاً من أشكال (الاشتقاق)، تماماً كما لو تكون الترجمة لفظية فتغدو (تعريباً). - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص105.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص17.

● اتخذ الناقدين (شكري المبخوت ورجاء بن سلامة) في ترجمة كتاب (الشعرية لتدوروف) وجاء فيه حسب ترجمتهم "الشعرية وضعت حداً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية"[1].

● يصرح الناقد (فاضل ثامر) أنّ "مصطلح (الشعرية) مصطلح قديم حديث"[2] لأنه استند في ذلك على مجموعة من الآراء النقدية لنقاد قدامى ومعاصرين، ليظهر هذا المصطلح بهذه التسمية، فيقول: "فقد راح مفهوم (الشعرية) في الدراسات النقدية الحديثة يتسع ويشمل العديد من الدلالات في آن واحد"[3].

● لقد اعتمد (أدونيس) في كتابه (الشعرية العربية) على نفس المصطلح وهو الشعرية الذي تناول "من خلاله اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي بحيث تجعل منه نصاً متعدد التأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني"[4] ليعطي (أدونيس) تفسيراً لمصطلح الشعرية بإضافة أخرى، إذْ يقول: "فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى، في النّص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعدّدة"[5] لتنشأ نظرية جديدة مصدرها الغموض وعدم الوضوح في مكامن النص الشعري ليكون له طابع جمالي ممثلاً بعامل التأثر في الشعرية، وهذا معيار النفس وجمالها في تقبل الجديد ولو كان غامض المعالم.

● استخدم (كمال أبوديب) مصطلح (الشعرية) عنواناً بارزاً في كتابه الذي يحمل عنوان (في الشعرية) حيث يقول: "أَصِفُ الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها، بيد أنّ ما يميز الشعر هو أنّ هذه الفجوة تجد تجسيدها الطاغي فيه،

---

[1]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص23.

[2]- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص101.

[3]- المرجع نفسه، ص103.

[4]- محمود الدرابسة، مفاهيم في الشعرية دراسة في النقد العربي القديم، ص24.

[5]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص54.

وفي بنية النص اللغوي بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[1] إنّ مصطلح (الفجوة) عند (أبوديب) هو نفسه الذي تطرق إليه (ياوس) الذي يرى بأن أي كاتب لا يمكنه أن يتجاهل الفجوة التي تُكوّن معيار النص وقراءاته.

● يتمسك (صلاح فضل) بمصطلح (الشعرية) كمبدأ في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة) الذي يعطي مفهوماً يمتاز بالغموض حيث يقول: "الشعرية العربية المحدثة تمتد باتّساق، في شعبتين متوازنتين، بل ومتداخلتين في بعض الأحيان، بين مجموعة من التأملات والأنساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته التعبيرية من جانب، وعدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب آخر"[2] فهذا المفهوم يعتمد على عنصرين أساسين (التعبير والتواصل) لفك إشكالية (الشعرية) أي مفهوم الشعر عبر الأفق اللغوي وعوامل الإدراك المتمثلة في القراءة والفهم.

● ذكر الناقد (عبد الله إبراهيم) مصطلح الشعرية في عدة مواضع من خلال الدراسة البحثية التي قام بها تحت عنوان (المتخيل السردي) يقول فيها "إن السردية فرع من أصل كبير هو (الشعرية: Poetics) العلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكيلات الداخلية للأدب، بأجناسه وأنواعه"[3] ليؤكد على المفهوم في موضع آخر فيقول: "أن دلالة الشعرية، ليست السمة الشعرية للنصوص الشعرية فحسب، بل استنباط القوانين والقواعد الداخلية للخطابات الإبداعية، أي خصائص الأنواع الأدبية والنظم التي تكون عليها"[4] ويستشهد بذلك حسب ما قاله (تودوروف): "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص21.

[2]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص11.

[3]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص104.

[4]- المرجع نفسه، ص148.

النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"[1] إذن اعتمد (عبد الله إبراهيم) على قضية الترجمة في إعطاء الاسم المشهور ألاّ وهو (الشعرية).

- يقوم الناقد الكبير (إحسان عباس) بتوظيف مصطلح (الشعرية) في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) فيقول متحدثا عن ما يجوب خاطره "أعني هنا كيف أصبحت القضية والأحداث المتصلة موضوعياً بالشعر، وإنما أعني ما الذي خلقته من مواقف وأساليب شعرية، ووعي شعري، وإلى أي حد غيرت العطاء الشعري، وبلورت المفهومات والمنطلقات الشعرية"[2] فالقصد من توظيف مصطلح الشعرية عند (إحسان عباس) هو محاولة ربط الشعرية بالقضايا النقدية التي تخص الأمة العربية.

- يعتمد (سامح الرواشدة) في مفهومه للشعرية على مجموعة من الآراء النقدية الغربية متأثراً (بجون كوهن) والذي يقول: "أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس وأن لغته (غير عادية) إن الشيء غير عادي في هذه اللغة يمنحها أسلوباً يسمى (الشعرية)"[3] فيرى (الرواشدة) إذن أن الشعرية حاولت "أنْ تصنع لنفسها أنظمة وقوانين، تحدد على ضوئها الخصائص الشعرية في أي نص أدبي، وتبحث عن آليات، يعني تحققها امتلاك النص الخصائص الشعرية"[4] وهذا ما ضمنه عنوان لكتابه الذي أعطى له اسم (فضاءات الشعرية) والذي ركز فيه على الدراسة النقدية التطبيقية في ديوان الشاعر (أمل دنقل).

- وضع الناقد (رشيد يحياوي) مصطلح الشعرية كعنوان رئيسي في بحثه الذي ألفه في كتابه وقدم له اسم (الشعرية العربية- الأنواع والأغراض) إذْ أنه ركز على المفهوم في نقطة مهمة يقول فيها "نريد بالشعرية العربية مجموع المبادئ التي أُسِسَت عند العرب وتصورهم للنمط الشعري في علاقاته

[1]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص23.

[2]- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، (د ط)، (د ت)، ص48.

[3]- جون كوين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، ص36.

[4]- سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، الأردن ، (د ط)، (د ت)، ص47.

الداخلية والخارجية، ومن الطبيعي أن تكون الشعرية بهذا المعنى مفهوماً فضفاضاً كفضفة الشعر"[1] بحيث تم دراسة هذه الفضفة من خلال عنصرين مهمين الأول: الأنساق، والثاني: الأغراض الشعرية.

● ركز الناقد (حسن نجمي) في كتابه (شعرية الفضاء السردي) على الدراسة الإستراتيجية "لمفهوم الفضاء في الفكر والكتابة، بل إعادة التفكير في الوضع الاعتباطي الذي أضحى يعطيه الخطاب النظري والنقدي الغربي لهذا المفهوم انسجاما"[2] وهذا ما يقصد به الناقد بمصطلح "شعرية الفضاء الروائي"*، لذلك تم تحويل معطيات الدراسة النقدية حيث يقول: "لقد كانت نيتنا تتجه في البداية إلى البحث في أسئلة الفضاء الشعري"[3] حيث رأى أن النص الروائي (الرواية) أكثر وضوحاً في الدراسة من القصيدة الشعرية، ليؤكد ذلك بقوله إن "تحويل التطبيقات والاستعمالات من حقل سردي إلى حقل أخر مختلف، وأقصد بالذات ما كانت في النفس من رغبة متّقدة لقراءة التجربة الشعرية العربية المعاصرة"[4] إذن قام الناقد بإظهار مصطلح الشعرية لكن بطريقة خاصة في دراسة الرواية وهذا على حساب الشعر، لذلك يتضح الفكر النقدي له والذي يعتمد فيه على القوانين والدراسات الغربية في تناول مجال الشعرية المعاصرة.

● سمى (جمال الدين بن الشيخ) كتابه (الشعرية العربية) حيث يقول عن مصطلح الشعرية "فلم يكن للعرب علم أصح منه، ولم يجد أبو هلال العسكري وابن رشيد وابن خلدون، طوال قرون، تعابير أخرى لتحديد المحتوى الشعري والرسالة الشعرية"[5] لأن فحوى دراسته كانت حول المسلمات النظرية

---

[1]- رشيد يحياوي، الشعرية العربية الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، ط1، 1991م، صفحة الغلاف الخارجي.

[2]- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص6.

* الفضاء الروائي عامل أساسي قائم في بناء النصّ، ولكن وظيفته ليست تقديم إطار واقعي للأحداث بل توفير إطار تمثيلي وتصويري، ويشمل الفضاء الروائي في عصر ما بنوع من السمات المشتركة المتكرّرة من رواية إلى أخرى، مما يسمح بالحديث عن شعرية المكان وجماله القابل للدراسة التعاقبية. - أنظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م، ص128- 130.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص7.

[4]- المرجع نفسه، ص12.

[5]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال لنشر، المغرب ط1، 1996م، ص292.

للشعر العربي القديم، ودراسة الشاعر وإبداعاته إلى دراسة أدوات الإبداع، والرجوع إلى طبيعة ضروب الأغراض الشعرية ووظيفتها.

- يقول (بشير تاوريريت): "إن هذا الغياب في تردد مصطلح الشعرية في المعاجم أو المؤلفات القديمة لا تعني أبداً انعدام تردد مدلوله بشكل أو بآخر، ولعل أكثر المصطلحات قرباً من مصطلح الشعرية هو مصطلح (النظم) الذي وصل به عبد القاهر الجرجاني إلى قمة النضج والاكتمال والشمول"[1] لينتقل إلى بعث مفهوم الشعرية الحداثية فيقول: "نعترف مبدئياً بأن الشعرية العربية التي بدأت في التبلور منذ الستينات هي شعرية حداثية تعنى بوصف النصوص الأدبية والكشف عن قوانينها الجمالية"[2] من هنا قام (تاوريريت) بكشف حبل التواصل كما يقول: "بين حاضر الشعرية وماضيها الفلسفي"[3] ليقوم بتقريب المصطلح والمفهوم الخاص بالشعرية إلى أقصى درجة ممكنة عبر تحليل آراء النقاد العرب والغربيين سواء كانت قديمة أو حديثة.

- اعتنى الناقد (نور الدين السد) بدراسة التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، وهذا ما أشار إليه في (الشعرية العربية) الذي هو عنوان كتابه المكون من جزئين؛ يتطرق في الجزء الأول منه فيقول: "الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف"[4] من الواضح أن دراسة الشعرية ليست بالأمر الهين والسهل في الدراسات النقدية القديمة والحديثة حسب رأي (السد) ويراها خاصية يتم الولوج إليها من جانب الشعر وقضاياه.

ج- ترجمة مصطلح الشعرية

إنّ المصطلح الغربي (Poetics) ترجم من طرف مجموعة من النقاد العرب إلى عدة مصطلحات مختلفة منها:

---

[1]- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار سلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م، ص16.

[2]- المرجع نفسه، ص80.

[3]- المرجع نفسه، ص15.

[4]- نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، ط3، 2017م، ص9.

(الشاعرية، الإنشائية، علم الأدب، الأدبية، الفن الإبداعي، فن النظم، نظرية الشعر، بويطيقا، البيوتيك).

1- مصطلح (الشاعرية):

اعتمد على هذا المصطلح كلا من الناقدين الأول: (عبد الله الغذامي) الذي يقول: "نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحاً جامعاً، ويصف (اللغة الأدبية) في النثر والشعر"[1]، ليحدد أيضا مفهوماً لها حسب رأيه أنّ الشاعرية "تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي. وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية"[2] وأما الناقد الثاني فهو (سعيد علوش) الذي يقول: "تُعرف (الشاعرية) كنظرية عامة، للأعمال الأدبية"[3] فهذه الرؤية تعبر عن مفهوماً عاماً، ولم يحدد لمصطلح الشاعرية مفهوماً أو تعريفاً مخصص لها.

2- مصطلح (الإنشائية):

تُرجِمَ هذا المصطلح من طرف (عبد السلام المسدي) حين قال: "ولعل أَوْفَقْ ترجمة لها أن نقول (الإنشائية) إذْ الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء"[4] بحيث تهدف الإنشائية حسب رأي (المسدي) إلى "ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنّوع أشكالها"[5] وهذا عند الأثر الأدبي سواء كان نثراً أو شعراً، وقد تبنى أيضا هذه الترجمة كل من (مُحَمَّد التونجي، مُحَمَّد القاضي، توفيق حسن بكار، حمادي صمود).

3- مصطلح (علم الأدب):

قام كل من (جابر عصفور، وهشام صالح، ومجيد الماشطة) بترجمة (Poetics) إلى (علم الأدب) بحيث يقول مثلاً (جابر عصفور) عن مصطلح (علم الأدب) هو: "لفظ في البنيوية ذو صلة

---

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص21.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

[3]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص127.

[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م، ص171.

[5]- المرجع نفسه، ص171.

بأصله القديم عند أرسطو"[1] وهذا واضح لأن البنيوية في الأساس تعنى بدراسة أنظمة علم اللغة، لهذا اختار (جابر عصفور) هذا المصطلح ليكون قريب من الدراسة المنهجية للنصوص الأدبية، أي "اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدّد أدبية النصوص في ذاتها"[2] وهذا الاكتشاف حتماً يؤدي إلى توجيه القارئ إلى معرفة العملية التي تقوم عليها العملية الأدبية لهذه النصوص.

4- مصطلح (الأدبية):

تمت ترجمة هذا المصطلح من طرف مجموعة من النقاد وعلى رأسهم (حسن ناظم، سامح الرواشدة، رابح بوحوش)؛ يقول (حسن ناظم): "الأدبية إذن، مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه- وإلى حدٍ ما- في طرائقه، وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتها، وتمييز حدودهما"[3]، يتضح إذن أن مصطلح الأدبية كمفهوم يسير في خط يوازي خط مصطلح الشعرية، لكن هناك إشكالية ضبط العلاقة التي تربط الأدبية بالشعرية، والبحث عن كل ما يميز الحدود التي تصل كل منهما في دراسة نصوص الأدب عامة.

5- مصطلح (الفن الإبداعي/ الإبداع):

هذه الترجمة تبناها كل من (مُحَمَّد خير البقاعي، وجميل نصيف التكريتي)، ومن ضمن مصطلح هذه الترجمة يقول التكريتي: "استطاع دوستويفسكي أن يصغي إلى جوانب جديدة للكلمة فيستدرجها إلى الوعي الإبداعي الفني"[4] من خلال النص المترجم يتضح المقصود من مصطلح الإبداع الفني هو مصطلح (الشعرية).

6- مصطلح (فن النظم):

إذا ما بحثنا عن ترجمة هذا المصطلح بين النقاد نجده نادر الذكر، بين الدراسات الحديثة، إلا نادراً، حيث تُرجم المصطلح (فن النظم) في:

---

[1]- إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م، ص402.

[2]- المرجع نفسه، ص402.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص36.

[4]- مخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص386.

"كتاب (أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب) لرومان ياكبسون ترجمة كل من: (فالح صدام الإمارة وعبد الجبار مُحَمَّد علي)"[1]. ليفهم من خلال هذه الترجمة عبر سطور الكتاب إنما يُقصد بها مصطلح (الشعرية).

7- مصطلح (نظرية الشعر):

تبنى ترجمة مصطلح نظرية الشعر الأديب والناقد (على الشرع)، وذلك من خلال "ترجمته لمقدمة كتاب نورثروب فراي (تشريح النقد)"[2].

8- مصطلح (البويتيك):

لقد تم تعريب هذا المصطلح من خلال الناقد (حسين الواد) وذلك في كتابه (البنية القصصية في رسالة الغفران)، كما قام باتخاذ هذا التعريب أيضا للناقد والأديب (عبد المالك مرتاض)، ويظهر في كتابه بعنوان (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟).

9- مصطلح (البويطيقا):

نلاحظ أن البويطيقا لفظة معربة، حيث قام بتعريب هذا المصطلح كل من: (جابر عصفور) الذي قال: "أن موضوع (البويطيقا) لا ينصب على مجموعة من الأعمال الأدبية الموجودة، بل على الخطاب الأدبي نفسه من حيث هو المبدأ المولِّد لعدد غير محدود من النصوص"[3]؛ و(الناقد سعيد يقطين) الذي يوضح بأن "البويطيقا التي تعنى بـ (أدبية) الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ: (الشعريات) التي تبحث في (الشعرية)، الخطاب الشعري"[4]، لنرى أيضا الناقد (عبد السلام المسدي) يذكر هذا المصطلح المعرب (البويطيقا) فيقول: "فأما الذي تفجّر فهو البويطيقا الجديدة

[1]- أنظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص16.

[2]- المرجع نفسه، ص15.

[3]- إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ص402.

[4]- سعيد يقطين، الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م، ص23.

والتي تضيق رؤاها حيناً فتصلح لها عبارة (الشعرية)"[1] لأن هذا المصطلح هو الأكثر حظاً من المصطلحات الأخرى الجديرة بالدراسة.

نصل إلى أن مصطلح (الشعرية) هو الأكثر تداولاً وبدون منازع في الساحة الأدبية والنقدية المعاصرة، وهذا أمام المصطلحات المتعددة الأخرى المذكورة سالفاً، وهذا ما جعل "اختلاف اصطلاحي عربي رهيب، بل اصطلاح عربي على الاختلاف، بحيث (لا ننسى أن الاصطلاح- لغة- يعني الإتقان !"[2] لكن على مستوى الساحة العربية رأينا العكس.

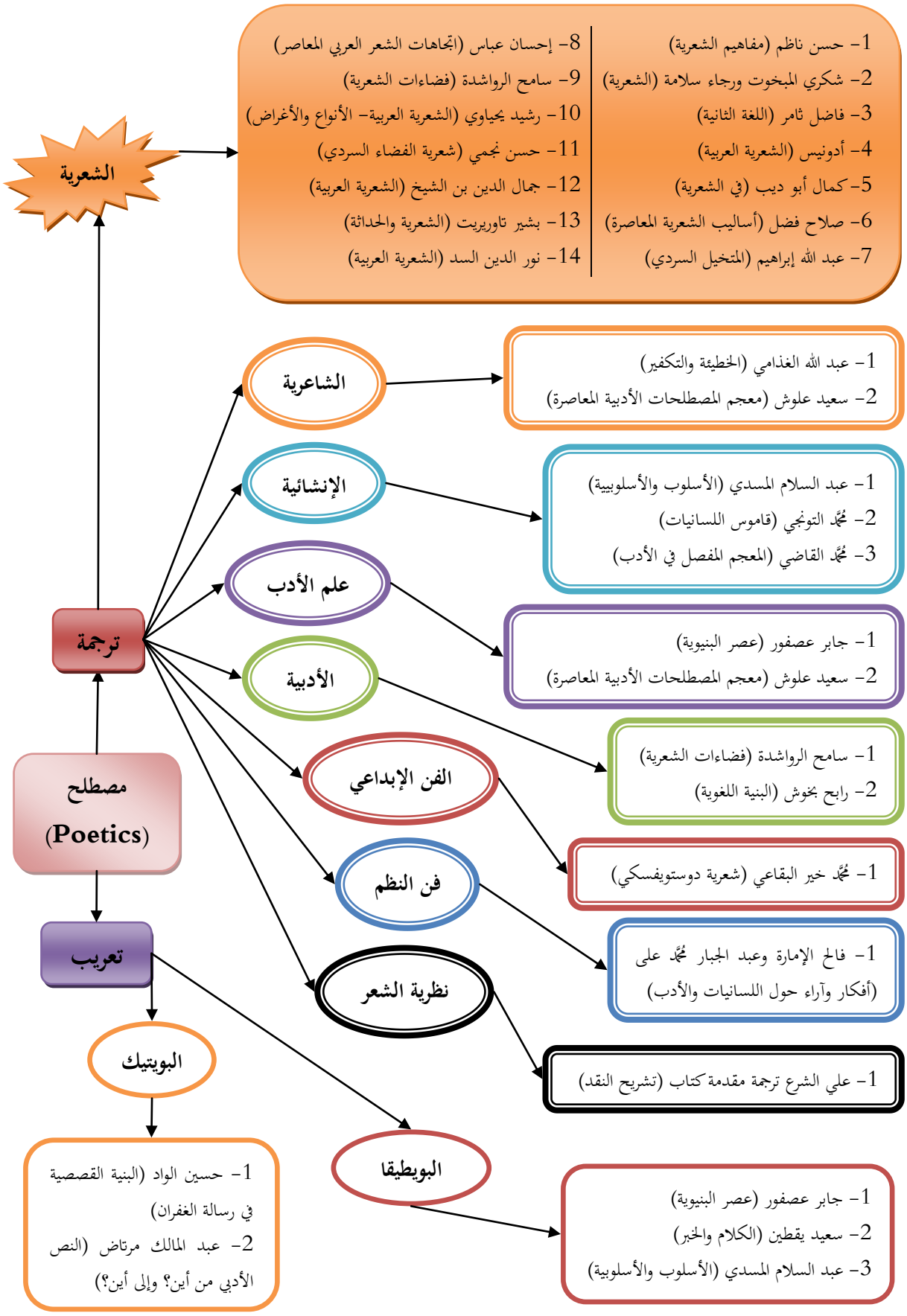
إن أوجه الاختلاف والتباين بين آراء النقاد العرب المعاصرين حول ترجمة أو تعريب المصطلح الغربي (Poetics)، يَكْمُن في "شأن تحديد مفهوم الشعرية، هو أن التجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية، وأن هذا التجاوز يجعل من العمل الأدبي عملاً فنياً جمالياً له خصوصيته"[3]؛ ليكون هذا عكس ما قدمه النقاد العرب القدامى "في محاولاتهم الجادة لتحديد ماهية الشعرية، فقد كانت تنطلق إما من داخل النص الشعري أو من خارجه، وذلك من أجل تحديد مفهوم الشعرية التي تجعل من الأدب أدباً جمالياً"[4] لذلك يبقى المجال مفتوحاً للدراسات الحديثة في زيادة تعدد مفاهيم ومصطلحات الشعرية، وما دام هناك اختلاف على مستوى المرجعيات الفكرية والثقافية المتباعدة فإن هذا الاختيار يمتاز به كل أديب أو ناقد؛ لذلك حاولنا إعطاء مخططا توضيحيا للمصطلحات الناتجة عن ترجمة وتعريب اللفظة الأجنبية (Poetics):

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص25.

[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص287.

[3]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، ص28.

[4]- المرجع نفسه، ص28.



مخطط توضيحي لترجمة وتعريب المصطلح (Poetics) بين النقاد العرب المحدثين

ثانيا: الترابط والتقاطع بين الشعرية والمناهج النقدية

تتميز الشعرية الحديثة بعنصر الاتساع والشمول، والقدرة على ربط وخلق علاقات مع مجموعة من المناهج النقدية الحديثة، ومن أبرزها: (الشكلانية، البنيوية، الأسلوبية)، وهذه العلاقات تجعل من أحد مهام الشعرية الحديثة أن تمتاز بالترابط والتقاطع على المستويات اللغوية والصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية، وهذا ما جعل النظرية الشعرية تكتسب مؤهلات الحرية في امتلاك النصوص الشعرية المتعددة المفاهيم والقراءات التحليلية المنهجية في المجال النقدي.

1- المفاهيم الشعرية عند الشكلانيين

تعتبر المدرسة الشكلانية الحاضن الأول للنظرية الشعرية الحديثة التي وضعت لها "مبادئ مستمدة عن الأدب نفسه، حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة، بل تخضع لتغيرات طبقا لمتطلبات التطبيق"[1] على الموضوعات الأدبية "في التأسيس لشعرية حديثة"[2] وخلق الترابط الذي يجمع النظرية الشعرية على مستوى الشعر، لأن هذا الربط جعل الشكلانيون ينظرون "إلى المضمون الإنساني (من انفعالات وأفكار، وواقع بوجهٍ عام) نظرة تُسقِط عنه أي أهمية أدبية وتجعل منه سياقاً يتيحُ للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها "[3] في تحديد الخصائص الجوهرية الجمالية التي تشكل الأدب عاماً والشعر خاصاً.

إنّ ما يميز الشعرية بامتلاكها طاقة لغوية منفردة وخاصة، عند الوصول لمقولة (ياكبسون) التي قال فيها: "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"[4] لذلك نرى أنّ البحث المنهجي الشكلي يكمن في قضية شعرية "الأدب بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والإيديولوجية المنبثقة عنه"[5] لأن أفكار الشكلانيون

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص79.

[2]- المرجع نفسه، ص79.

[3]- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1998م، ص25.

[4]- إيخبناوم، بوريس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص35.

[5]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص79.

تنحصر في رواق الوصف وتُهمِل الفلسفة الجمالية، وهذا ما أحدّث التقاطع والاختلاف في جوهر البحث عن الفن الجمالي للأدب.

اكتسب المنهج الشكلي "شمولية في معالجة قضايا الأعمال الأدبية، ولهذا لم تكن هذه المدرسة بعيدة عن مشاكل الإيقاع والوزن الشعريين، وقد شدد الشكلانيين – بدءاً– على الوزن، ومن ثم كان للإيقاع الدور المركزي في وضع اللبنات الأساسية للنظرية في الشعرية"[1] ليظهر التباين في الترتيب الشعري.

حيث أعطى المنهج الشكلي أولوية رئيسية للإيقاع، وأدرج الوزن في المرتبة الثانوية، وهذا ما أكد عليه (ايخنباوم) في قوله: "إن جوهر الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى، بل يعيش، كذلك بواسطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي، فإلى جوار الوزن، هناك الإيقاع الذي هو كذلك قابل للمعاينة، وإنه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم إلا بهذه الملامح الثانوية، فالخطاب يمكن أن يبقى شعرياً حتى مع عدم المحافظة على الوزن"[2] إذن اتضحت الرؤية في الإبقاء على الوزن في مرتبة غير مهمة لدى المنهج الشكلي، عكس ما تعتمد عليه النظرية الشعرية، وهذا ما أوقع صفة التقاطع والاختلاف غير مترابط في تقوية العلاقة بين القوانين الشعرية والمنهج الشكلي.

لقد توصل الشكلانيون الروس "إلى تحديد وسيلة شعرية أساسية هي نسق الأفراد والأغراب (Singularisation) التي تؤدي إلى خلق قيم مخالفة لما هو مألوف، ربما يكون مفهوم (المهيمنة) (Domination) من أهم المفاهيم في تحديد نوعية العمل الأدبي"[3] فهذا المفهوم الذي حدد نوعية العمل الأدبي هو ما كان يبحث عنه (ايخنباوم) الذي وضع أسس بداية الانطلاق من صفة النظم، بحيث وضع "الحد الفاصل بين علم الأصوات وعلم الدلالة"[4] أي أنه كان يبحث عن تحديدا

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص80.

[2]– اخنباوم، بوريس، نظرية المنهج الشكلي، ص56.

[3]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص80.

[4]– المرجع نفسه، ص80.

لمفهوم "القيمة المهيمنة"* والتي بها تقاس "الأساليب الشعرية وتمنحها هويتها"[1] وهذا من الجانب النّظري الذي يبين أن "في الحقيقة لا توجد للشعر- عبر تاريخه- مهيمنة واحدة بل إن ثمة قيما عديدة تهيمن على الشعر واحد تلو الأخرى وباستقلالية معينة، تنقل القيمة المهيمنة من مفهومها المحدد بالشعر أو بفن إلى قيمة تهيمن على المدرسة الشعرية، أو بشكل عام على فن عنصر معين"[2] أي أنّ المدرسة الشكلية اعتمدت على وضع "مقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية وكانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجي لتأسيس نظرية للشعر"[3].

قام (ياكوبيسنكي) بالتفريق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، حيث "أنّ التصنيف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حده، فإذا كانت الذات تستعمل اللغة بهدف عملي صرف: أي للتواصل، فإن المسالة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل"[4] أي أن الفرق يقع في تحقيق الهيمنة الصوتية للشعر وهذه "قضية مهمة من (قضايا الشعرية) وهي قضية الأصوات في الشعر، أي أن للأصوات في الشعر قيمة مستقلة عن مهماتها التوصلية، من خلال التميز النطقي للأصوات في الشعر"[5] إذن يلعب الصوت دورا مهما في الشعر، ومن المتميز تفريقه عن غيره، وهذا ما اعتمدت عليه الشعرية في قوانينها.

* القيمة المهيمنة: هي عنصرا بؤريا للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية. إنّ المهيمنة تكسب الأثر نوعية. فالخصيصة النوعية للغة الشعرية هي بداهة، خطاطتها العروضية، أي شكلها ك (الشعر)، لكن (الشعر) بدوره ليس مفهوماً بسيطاً، وليس وحدة غير منقسمة؛ بل هو، في ذاته، نظام من القيم التي تؤثر على بنية القصيدة فيما يتعلق بنسيجها الصوتي، وبنيتها التركيبية ومجازها؛ الذي يغير المعايير الوزنية والفقراتية للقصيدة، كما يغير تركيبها، فتكون المهيمنة موجودة في الفن اللفظي، مما ينتج عنه تغير في سلمية القيم الشعرية. - أنظر: اخنباوم، بوريس، نظرية المنهج الشكلي، ص56- 81- 82- 83.

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص80.

[2]- المرجع نفسه، ص81.

[3]- المرجع نفسه، ص81.

[4]- اخنباوم، بوريس، نظرية المنهج الشكلي، ص36- 37.

[5]- أنظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص81.

لقد رسمت المدرسة الشكلية الخطوط العريضة الأولى للشعرية، مبينة المنهج الذي انتهجه روادها في تطوير وتبسيط مفهوم الشعرية وقوانينها الشكلية، وفتح المجال لدراسة الشعريات من منطلقات فكرية ومنهجية أخرى لنقد آخر ينفي اكتشاف حقيقة الأدب عبر لغة تتحدث إلى ذاتها.

2- الشعرية والمنهج البنيوي

يتعامل المنهج البنيوي مع الأدب على أساس أنه بنية مغلقة، وقامت هذه الأخيرة بجهود كبيرة من خلال نقادها الذين سعوا للتنقيب والبحث في الخصائص البنائية للأدب ودراسة العلاقات التي تكون بين أجزاء النّص الشعري ومكوناته "وفقا لهذا التصور البنيوي كان دوسوسير يمثل نظام اللغة بلعبة الشطرنج، ويقارب بينهما بوصف لعبة الشطرنج تحقيقا اصطناعيا لما تقدمه لنا اللغة بشكل طبيعي؛ حيث تكون أمام نظامين متشابهين، فكما أنه لا قيمة لقطعة الشطرنج في ذاتها، وإنما قيمتها مرتبطة بموقعها على الرقعة، كذلك تتحدد قيمة الكلمة- في النظام اللغوي- بمقابلتها مع الكلمات الأخرى"[1] هذا ما يؤكد على أن الأجزاء المنفردة لا تمثل أي قيمة خارج هذه العملية التي تعد مقياسا واضحا "في البحث عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحدة قيمة ووضعها في مجموع منتظم، مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة"[2] وإظهار الهدف الأساسي من "علم اللغة هو تحديد المبادئ الأساسية لأي نظام تختص به اللغة لإنشاء العلاقات المختلفة في ما بينها"[3] وهذا ما جعل من المنهج البنيوي أن يقوم بالبحث عن الشعرية داخل النص الأدبي.

تعتبر اللسانيات علماً له مبادئ، وهذه المبادئ تعتمد على تفسير اللغة باللغة، مما يجعل الشعرية تتبنى نفس مبادئ التي يذكرها (ياكبسون) حين قال أن الشعرية هي "الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص121.

[2]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص133.

[3] - Ferdinand Desaussure, Cours De Linguistique Générale, Normanetix Rotolmpression, S. u, France, Novrmbre, 1997, P: 141.

للكلمة"[1] وهذا التعريف يُكسب الشعرية تباين وتقاطع على مستوى ربط علاقتها باللسانيات، إذْ "يُمكن للشعرية أن تُعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[2] لذلك هذه الأفكار ساهمت في البحث عن اللغة ودراسة وظيفتها داخل القوانين الشعرية.

إن "معرفة (السياق) وإدراكه عملية ضرورية لتذوق النص وتفسيره، وهذه معرفة (الجنس الأدبي) للنص، وكل عمل أدبي تختلف قيمته بناء على جنسه وسياقه، حتى الجملة اللغوية تختلف قيمتها بين نص وآخر حسب جنس النص"[3] فهذا التقاطع المتباين تم على مستوى المعنى الذي وضعت فيه الجملة "فلو قلنا مثلا: (السيل حرب للمكان العالي) في خطاب عادي قاصدين بذلك أن السيل لا يحتبس في المرتفعات، فإذا قولنا هذا قول عادي لا يقيم في النفس أثراً جماليا"[4] لكن إذا ما وُضِعت هذه الجملة في موضع كما وضعها (أبي تمام) عندما قال:

"لا تُنْكِرِي عَطَلَ الكَرِيمِ مِنَ الغِنى *** فالسَّيْلُ حَرْبٌ للمكانِ العالي"[5].

نلاحظ أن الوظيفة الشعرية لهذا البيت غيرت من السياق الذي وضعت له من قبل، أي لم تعد مجرد جملة عادية بل جملة لها قوانين تحكمها داخل مختلف السياقات اللغوية والإيقاعية والوزنية والدلالية ليشعر القارئ بثقل القيمة الشعرية لهذه الجملة في الموضع الصحيح، لأن "الجملة تتغير في إحداث الأثر وفي تحريك المخيلة وذلك لأن دخولها في سياق مختلف، جلب معه طاقة مختلفة لهذه الجملة"[6] لذلك "ترتبط الوظائف اللغوية بالعناصر المكونة لأي رسالة لغوية، فلقد وجدنا ست وظائف إزاء ستة عناصر في نموذج (ياكبسون)، وإذا ما عزلنا كل وظيفة بإزاء عنصرها أو مكونها فإن

---

[1]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص35.

[2]- المرجع نفسه، ص78.

[3]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص13.

[4]- المرجع نفسه، ص13.

[5]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج2، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994م، ص38.

[6]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص14.

الحدود تبدو واضحة بين الوظائف كلها"[1] وهذا ما يسهل عملية رسم حدود الوظيفة الجمالية في النصوص الشعرية.

لقد بَحثت "اللسانيات كعلم من العلوم الإنسانية والبنيوية كمنهج"[2] في تقييم الدراسات الأدبية تقييما على مستوى الأثر الفني أولاً، وهذا من الجانب العلمي، والبحث عن نظرية خاصة، ولها علاقة بالخطاب الإبداعي الشعري وهذا على مستوى ثانٍ "فالشعرية إذن خصيصة علائقية، أي تجسّد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يُمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات"[3] التي تَبنِي مؤشرات حركية أخرى ذات فاعلية في تكوين مؤشر على وجود الهيمنة الجمالية للقوانين الشعرية في تجلياتها البنيوية.

3- الشعرية والأسلوبية

يرى مجموعة من النقاد أنّ هناك علاقة تباين وترابط بين الأسلوبية والأدب بصفة عامة، لأن النقاد اهتموا "بتأسيس نظام عام للإمكانات الأسلوبية التي يمكن تطبيقها في كل عمل أدبي، وكذلك يمكن تطبيقها في جميع أنماط التعبير اللفظي، وقد كان عماد نظامهم إقامة قاعدة يمكن قياس الانحرافات الأسلوبية بموجبها"[4] والتي تقوم عليها أسس النظرية الأدبية أي الشعرية "ومن المسلم به لدى الباحثين أن الأسلوبية ذات منهج لساني، إذْ إنها نتيجة تزاوج اللسانيات والنقد الأدبي، أو هي محاولة لتوظيف اللسانيات منهجا ونتائج في دراسة النصوص ابتغاء الكشف عن ظاهرة الأسلوب بتعقيداتها"[5] لأن الاهتمام الرئيسي للأسلوبية يسير في اتجاه النصوص الفنية، أكثر من النصوص الأخرى.

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص96.

[2]- المرجع نفسه، ص69.

[3]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص14.

[4]- غراهام هوف، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، العراق، ط1، 1985م، ص43.

[5]- مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2011م، ص8.

فقد عُرِّفَتْ الأسلوبية بأنها "وصفٌ للنّص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"[1] أو من خلال تعريف آخر على أن "الأسلوبية عِلْمٌ. يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباحث مُراقَبَة حرّية الإدراك، لدى القارئ المتقبِّل"[2] إذن الأسلوبية هي "علم يُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني"[3] أي أن الأسلوبية دائمة البحث عن المميزات التي تثير الخطاب الفني الموجود في النّص، لذلك تتخذ الشعرية المنحى الذي يَدرس المميزات الأسلوبية وهي (الصوتية، التركيبية، الدلالية).

لقد جاءت الشعرية "لتستكمل النقص الذي ظهر في الأسلوبية من حيث أن الشعرية لا تقف عند حدّ ما هو حاضر وظاهر من البناء اللغوي في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سير ما هو خفي وضمني كما أنها تقيم اعتبارا لما ينشأ في نفس القارئ من أثر"[4] وهذا التجاوز للشعرية يعطيها انتماء إضافي خارج علم اللغة، أي "نظرية الإشارات وإلى علم السيميولوجيا العامة"[5] لتتمكن الشعرية من تحديد الأثر الفني للرسالة اللغوية وتُكَمِّل ذلك النقص الذي وقعت فيه الأسلوبية.

لقد اختلف النقاد في تفسير الأسلوب، فمنهم من يقول: "بأنه اختيار ومنهم من عده انزياحا"[6] وهذا ما قام به (عبد السلام المسدي) في تعريفه للأسلوب حين قال: "الأسلوب بأنه قِوامُ الكشف لِنَمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة اللسانية المبلغة مادةً وشكلاً"[7].

إنّ ما يقدمه الباعث للمبعوث عن طريق الصورة اللفظية من كلام له دلالة تمتاز بأسلوب منظم، وهذا حسب نوعين من الأسلوب:

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص48.

[2]- المرجع نفسه، ص49.

[3]- مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص8.

[1]- أنظر: عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، (د ط)، 2001م، ص109.

[5]- المرجع نفسه، ص109.

[6]- مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص16.

[7]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص64.

أ- الأسلوب الاختياري:

يعد الاختيار "منطلقا لفكرة الأسلوب، بل إن هناك علاقة وثيقة بين أصل فكرة الأسلوب وقضية الاختيار"[1] لأن من القضايا الرئيسية التي "أثارها الأسلوبيين مما يتصل بالاختيار، مدى حضور الوعي في عملية الاختيار الأسلوبي"[2] لذلك يكون اختيار الموضوع في النصوص الشعرية أكثر تعقيدا، لأن أسلوب الاختيار في هذه الحالة يكون له ثقل في شعور الكاتب ليعطي رأيه وموقفه اتجاه قارئه، ويستطيع عندها اختيار التعبير المناسب، وهذا ما يحقق مبدأ الخصوصية في أسلوب الاختيار.

يقدم الأسلوب "أحكام متفاوتة ومتدرجة في الجودة والجمال عكس (النحو) الذي يعتمد على مبدأي الصحة والخطأ"[3] وهذا ما جعل الأسلوبيين يفرقون بين نوعين من الاختيار؛ الأول: (اختيار أسلوبي سياقي)، والثاني: (اختيار أسلوبي نحوي)، فقد يقع التباس كبير بينهما "ففي الشعر مثلاً: قد يلجأ الشاعر إلى اختيار كلمات خاصة تناسب الوزن والقافية"[4] فهذا الاختيار يجعل من الشاعر شديد الحذر ومتيقظاً في عدم الوقوع في الخلط بين الأسلوبين السياقي والنحوي، لأن الحرية التي يمارسها الشاعر في ظل هذا المثال تسمى بالعملية الإبداعية، وهذا ما تَحدّث عنه (جون كوهن): "لو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قبلت من قبل لكانت (اللغة المتميزة) لا فائدة لها، فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما وهذا يتضمن حرية الكلام"[5] وهنا تكمن جمالية الاختيار الذي من أهدافه تحقيق اللمسة الجمالية لدى المتلقي.

ب- أسلوب الانزياح:

اهتم الأسلوبيين بنظرية الانزياح على أنها ظاهرة تُفسِّرُ الأسلوب، الذي يتخذه المبدع أو نصه ضمن عملية الاختيار المنهجي على أنه مألوف أو غير مألوف.

---

[1]- مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص17.

[3]- أنظر: المرجع نفسه، ص18.

[4]- المرجع نفسه، ص18.

[5]- جون كوهن، النظرية الشعرية، ص129.

يرى الأسلوبيين "في الأسلوب انزياحاً أو انحرافاً عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري"[1] وهذا المعيار هو الذي اتخذته الشعرية "وهو السر في تركيز الأسلوبيين على الانزياح الذي يؤدي إلى صدمة القارئ على نحو يولد دهشة واستغرابا لديه"[2] أي أن الوسيلة المنهجية التي يتخذها الشاعر في إبداع أعماله الشعرية وإعطائها قيمة جمالية تكمن في شيء من الانحراف والخروج عن المألوف.

تكتسب الأسلوبية مميزات خاصة في إقامة قياس الأعمال الأدبية العامة والشعرية خاصة، وهذا بواسطة الانحرافات في نظام معين يحدد الانزياح الأسلوبي، وبدوره يعد "الانحراف عن المعيار الموجود، أو بأنه خروج عن القاعدة اللغوية"[3] أي انحراف عن اللغة العادية المألوفة.

يعتمد الأسلوب الانزياحي على الأثر الجمالي، وهذا ما يقوم بدراسته الأسلوبيين من ناحية "الدهشة التي يولدها مفاجأة القارئ بما لم يعتده ولم يتوقعه من التراكيب اللغوية"[4] وهذا ما يَظهر في معظم الاتجاهات الجمالية للأدب التي تربط بين الجميل والغريب والعجيب، "فقال (أندريه بريتون): إن العجيب جميل دائماً، وكل ما هو عجيب جميل، بل إنه لا جميل في الدنيا إلا العجيب"[5] وهذا تفسير ما يتميز به الأسلوب الانزياحي.

إنّ وقوع الأسلوب الانزياحي في النص الأدبي "ليس شرطا بأن يكون المبدع واعياً بما يحدث من انحراف، لكن تيقّظ المتلقي أو قدرة هذا الانحراف على إيقاظ المتلقي إليه أمر في غاية الأهمية، وأن لم يكن الانحراف قادراً على ذلك فإنه يفتقد أعظم وظائفه الجمالية"[6] إذن هناك علاقة ترابطية بين الانزياح وعنصر الجمال في الأعمال الأدبية والشعرية، حيث إنّ "اعتبار الانحراف حيلة مقصودة

[1]- مسعود بدوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص19.

[2]- المرجع نفسه، ص20.

[3]- المرجع نفسه، ص20.

[4]- المرجع نفسه، ص20.

[5]- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص210.

[6]- المرجع نفسه، ص204.

لجذب انتباه القارئ"[1] وكل هذه العملية تتم عبر الحيلة الجمالية التي يكتسبها المؤلف من الخبرات القبلية المكتسبة.

تعد "عملية البحث عن الانحرافات في الأساليب الشعرية والأدبية بعامة، تشكّل جانباً من جهد الناقد لاكتشاف الجديد"[2] في لغة الأدب من جانب "الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لا بد وأن يكون لها انحراف لغوي مرافق عند الاستعمال العادي"[3] لذلك فإن الانزياح يعتبر من الركائز الجمالية الهامة والأساسية عند علماء الأسلوب.

[1]- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص204.

[2]- المرجع نفسه، ص205.

[3]- المرجع نفسه، ص205.

ثالثا: قضايا الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين

اشتهرت بعض الأعمال وبعض المؤلفات العربية لنقاد معاصرين في الساحة النقدية والشعرية بمناقشة القضايا الشعرية، ومن بين أهم النقاد نجد (أدونيس، كمال أبوديب، صلاح فضل، مُحَمَّد مفتاح) والذين اعتمدوا في أعمالهم البحثية، على المزاوجة بين الفكر الكلاسيكي والفلسفة الحديثة، إضافة إلى أنهم ينتمون إلى مرحلة زمنية متقاربة بينهم، لكن عبر بيئات جغرافية مختلفة، وهذا من أجل تقديم مجموعة من الأفكار غير متكافئة من حيث التنوع الثقافي والاختلاف المرجعي للشعرية العربية.

1- قضية الحداثة في شعرية أدونيس

يعتبر أدونيس من النقاد الأوائل الذين تطرقوا إلى القضايا الشعرية، وهذا على مستوى الأصول المعرفية والمنهجية، وصولاً إلى محاولة توضيح قضية (الحداثة) من خلال ما ورد في كتابه الموسوم بـ (الشعرية العربية) حيث يرى: "أن مَسْأَلَيّة الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تتجاوز حدود الشعر، بحصر المعنى، ويشير إلى أزمة ثقافية عامة، وهي بمعنى ما، أزمة هويّة"[1] التي أدت إلى وضع الحداثة في مسارات الصراع السياسي والاجتماعي وذلك على مستوى الظاهرة الشعرية التي انقسمت إلى اتجاهات "فهناك اتجاه يرى أنّ الحداثة هي الارتباط المباشر، اليّقِيظ باللحظة الراهنّة"[2] لكن ليس من المعقول ربط الشعر وأصوله وقوانينه باللحظة الراهنّة لأنّ "الشعر الأكثر حداثة يصدر من عمق زمني"[3] وهذا العمق يوضح أصل الحداثة الشعرية.

يعتمد الاتجاه الثاني على الاختلاف عن القديم أي أن كل اختلاف أو تحطيم لأصوله يكون "دليل على الحداثة وهذه نظرة آلية تحيل الإبداع إلى لعبة من التضاد، شأن القول بالزمنية، هذا تضاد الزّمن (القديم) بالزمن (الجديد)"[4] وهذا ما يبين "النظرة البسيطة إلى نصوص أبي نواس مثلاً، أو

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، ص81.

[2]- المرجع نفسه، ص93.

[3]- المرجع نفسه، ص93.

[4]- المرجع نفسه، ص93.

النّفري أنهما أكثر حداثة من نصوص كثيرة (مضادة) لشعراء كثرين يعيشون بيننا"[1] وهذا ما يجعل من الإبداع الشعري مرتبط ارتباطاً وثيق بمدى الاختلاف عن القديم.

يرى الاتجاه الثالث أن "الغرب مصدر الحداثة، ونبعاً لهذا الرأي، لا حداثة خارج الشعر الغربي ومعاييره"[2] فهذا الاتجاه ربط الحداثة الشعرية العربية بالغربية، لذلك يشكل هذا الترابط مصطلح جديد يسمى "حداثة التماثل أو المماثلة"* وذلك هو "الاستلاب الذاتي واللغوي والشعري"[3] الذي يجعل الفرق المعياري للحداثة العربية وتجربتها الشعرية.

وضع أصحاب الاتجاه الرابع مبدأ الاختلاف بين الكتابة النثرية والكتابة الوزنية، أي "أنّ مجرّد الكتابة بالوزن تقليدٌ وقِدَم، ومجرّد الكتابة بالنثر تجديدٌ وحداثة"[4] لذلك دعوا أصحاب هذا الاتجاه إلى صياغة مصطلح آخر وهو "التشكيل النثري"** فمن خلال هذا المصطلح يظهر أنّ هذا الاتجاه لا يركز على "جسد الشعر بل على لباسه الخارجي: لا يعنون بمادّة الشعر، بل بشكله الوزني أو النثري"[5]، وهذا من الطبيعي بما كان أن ينافي قوانين الشعر المتعارف عليها.

ركز أصحاب الاتجاه الخامس على أن "الاستحداث المضمونِ هو كل نصّ شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه، وهو بالضرورة نصّ حديث"[6] وهذا ما يضع الشاعر عند تناوله قضية من

---

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، ص94.

[2]- المرجع نفسه، ص93.

* حداثة التماثل أو المماثلة: يقصد بها لا حداثة خارج الشعر الغربي ومعاييره، أي لا حداثة إلا بتقليد الغرب شكلا ومضمونا، وهذا على المستوى الفكري والفني، وقد حذر أدونيس من الانصياع وراء هذه الحداثة. والمماثلة هي: "تأثر الأصوات اللغوية بعضها ببعض تأثيراً يهدف إلى نوع من المشابهة بينها ليزداد مع مجاورتها قربها في الصفات والمخارج.- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ص2068.

[3]- أدونيس، الشعرية العربية، ص94.

[4]- المرجع نفسه، ص94.

** التشكيل النثري: إنّ مجرد الكتابة بالنثر المتشابه للغرب يعتبر دليل على الحداثة، والتي تتعارض مع الكتابة بالوزن والقافية لدى العرب، وهذا ما يجعل التركيز على الشكل أكثر من المضمون، أي لا يهتمون بمادة الشعر، بل بشكله الوزني أو النثري. غير أن الشعر لا يُحدّد بالوزن، وهو كذلك لا يُحدّد بالنثر. إنّ استخدام الشّكل الوزني، كمثل استخدام الشّكل النثري لا يُحقّق بحدّ ذاته الشعرية ولا الشعر. ونعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، كذلك نعرف اليوم كتابة بالنثر لا شعر فيها. – أنظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص94- 95.

[5]- أدونيس، الشعرية العربية، ص94.

[6]- المرجع نفسه، ص95.

القضايا المجتمع في "مربع الإدراك العقلي"* أي يقوم هذا الأخير بملامسة قضية ما في إدراكه العقلي، لكن في الواقع يظهر الفشل في أن يتمثّل شعرياً ما أدركه عقلياً، ويبرز ذلك في دواوين الشعر العربي المعاصر.

يرى (أدونيس) أنّ للشعر شعرية، أي تتضح هذه الشعرية في لغة الشعر من خلال "نص محدد لشاعر محدد يكون شعرياً أو لا يكون"[1] وهذا عبر اللغة من الناحية المبدئية والموضوعية، لا الفكرية "ولو كان التحديد بفكريته لما كانت هنالك حاجة إلى نشوء لغة خاصة، شعرية، فممارسة الإنسان للشعر، كتابةً وتذوقاً، تعني أنّ هناك لغة توصف بأنها شعرية، مقابل لغة توصف بأنها غير شعرية"[2] وهذا ما جعل اللغة في الشعر عند (أدونيس) ليست مجرد أفكار كما تكون عليه اللغة في النثر أي أنّ "اللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد، ودِفقٍ واحد"[3] وهنا يصل الشعر إلى ذروة شعريته، بتجاوز حدود المجال اللغوي العادي.

احتضن (أدونيس) ثورته الحداثية والتي غيّر بها طرق وأساليب التعبير، والخروج عن أنماط التعبير التي اتبعها القدامى، حيث يؤكد على أن "كل أثر شعري جديد حقاً يكشف عن أمرين مترابطين لشيء جديد يقال، وطريقة قول جديد"[4] فكل عمل شعري جديد يمتاز بالإبداع حتماً ويتضمن "نقداً للماضي الذي تجاوزناه، والحاضر الذي نغيّره ونبنيه وعلامة الجدّة في الأثر الشعري هي الطاقة

* مربع الإدراك العقلي يمثل أربعة أبعاد: البعد المدينيّ- الحضريّ بقيمه ورموزه، وهذا ما تجسد على نحوٍ فريد في شعر أبي نواس؛ والبعد اللغوي- المجازي، أو بلاغة المجاز وتتجلى في الشعر الجاهلي؛ إضافة إلى بعد الكتابة الصوفية حيث أفصح عن هذا البعد وأرساه، على نحوٍ فريد أيضا، أبي تمام، وأخيراً البعد التّفاعل مع الثقافات الآخر غير العربيّ، إحاطةً وتمثلاً. وفي هذا كلّه، كانت شعرية الحداثة تتخطّى النموذجيّة والمرجعيّة وتتحرك في أفق التّوكيد والإبداع البادئ، مما يُحدّد باستمرار صورة الأشياء، وعلاقة الإنسان بها. - أدونيس، الشعرية العربية، ص95- 96.

[1]- أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ج4، دار الساقي، (د ط)، (د ت)، ص243.

[2]- المرجع نفسه، ص243.

[3]- المرجع نفسه، ص243.

[4]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص100.

المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة"[1] التي يقوم بها الشاعر عند إبداعه صيغة تعبيرية جديدة لها اختلاف عن الآثار القديمة وتماثل مع الحاضر والمستقبل.

يُعتبر التجاور والتعبير عنصرين أساسيين ضمن مفهوم الحداثة الشعرية لدى (أدونيس)، لأنه يعتبر الأصالة هي المجتمع الذي يتزود منه لإيجاد معايير ومقاييس الحداثة "ذلك أن الأصالة ليست نقطة محدّدة، أو موقعاً ثابتاً في الماضي، لا نقدر أن نثبت هويّتنا إلا بالعودة إليه وإنما هي بالأحرى الطّاقة الدائمة في الإنسان والمجتمع على الحركة والتجاوز في اتجاه المستقبل- اتجاه عالمٍ يتمثّلُ الماضي ويتملكه معريفياً"[2] وهذا يعني أنّ الشاعر العربي حديثاً هو أن: تتلألأ كتابته كأنها لهبٌ طالعٌ من نّار القديم، وكأنها في الوقت نفسه نّار أخرى تتدفق من كتابات مغايرة لما كانت عليه في الماضي، لرؤى الحاضر والمستقبل الجديد من خلال كتابات شعرية يتبناها الشعراء المعاصرين بضوء النّار الممزوجة بروح الأصالة والحداثة الشعرية في نفس الوقت.

إذن من البديهي أن تتأسس الحداثة الشعرية العربية في بعض جوانبها على تحرير المكبوت أي على الرغبة، وكل ما يزلزل القيم والمعايير الكتابة، ويتخطّاها إلى المجهول، الذي لا تمسكه حدود الإبداع ولا أفق المعرفة التي يتخذها البحث كمصدر لتحقيق كل جديد ينتاب منابر الأدب عاما والشعر والنقد خاصا؛ فكلما كان الشعر مؤدياً للمجهول الذي لا تُعرف معالمه ومنبهاً للتساؤل الذي لا نتخيله وغريباً عن كل نمطيّة تزيد من فلسفة التطور المنطقي وغير منطقي ومتحرراً من كل "مرجعية"* كان حراً بأن يرقى إلى مصف الحداثة الشعرية التي تكون ذات رؤية إبداعية أي أن

---

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص100.

[2]- أدونيس، الشعرية العربية، ص98.

* يمتاز أدونيس بثلاث مرجعيات أساسية الأولى: تتمثل في المرجعية الشخصية التي بنى بها نفسيته، وأسهمت في تكوينه، إذْ يقول: الشيء الآخر الذي أثر فيّ هو طريقة التفكير القائلة أنه إذا كان هناك معلوم في العالم ومقابله هناك مجهول فإن المعرفة الحقيقية ليست معرفة المعلوم بل معرفة المجهول. الثانية: المرجعية التراثية حيث يقول أدونيس أن لا تراث إلا وله جذور، ومن لا جذور له كغصن يابس. الثالثة: المرجعيات غير العربية، وتتمثل في التراث اليوناني والذي أعده أدونيس جزءاً من تراثه، ويقول: لست أول من يقول ذلك فالعرب القدماء سبقوني إلى هذا من ابن سينا حتى ابن رشد، ولست إلا كمن يكمل الطريق الذي فتحوه. - أنظر: أدونيس، الحوارات الكاملة، ج1، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2010م، ص13. – أنظر: أدونيس، الحوارات الكاملة، ج3، ص103.

"الإبداع لا عمر له، لذلك ليست كلّ حداثة إبداعاً، أما الإبداع فهو، أبدياً، حديثًا"[1] إذن تتطور الحداثة بالإبداع، إذا لم يكن في العمل الشعري إبداع جديد فلا حداثة فيه.

2- قضية الفجوة: مسافة التوتر في شعرية كمال أبوديب

تتميز شعرية (كمال أبوديب) على غيرها من الشعريات، بمفهوم الفجوة: مسافة التوتر "بأنها الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه (ياكبسون) (نظام الترميز- Code) في سياق تقوم فيما بينها علاقات ذات بعدين متميزين، فهي: **1-** علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابغة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، والأنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة، لكنها، **2-** علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديداً لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه، وتطرح صيغة التجانس"[2] وهذا ما يبين العلاقة الترابطية بين مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلية.

فالشعرية "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سِمتها الأساسية أنّ كلاً منها يُمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتوشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ويتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤثر على وجودها"[3] إذن تحدد الشعرية بوصفها بنية كلية وليست ظاهرة منفردة، ذلك أنها تنطلق من داخل النص وتعمل على المكونات البنيوية واللسانية.

يؤكد (أبوديب) على العكس، أنّ "المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير مقتصرة على البنيات اللغوية فمن الممكن أن تكون المكونات"[4] عبارة عن "مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية

[1]- أدونيس الشعرية العربية، ص112.

[2]- كمال أبوديب، في الشعرية، ص21.

[3]- المرجع نفسه، ص14.

[4]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص123.

مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"[1] فهذه الرؤيا تكون عبر الشعرية غير لغوية، التي تتم معانيتها من طرف لغة النص نفسه، وهذا التناقض يَكْمن "في الاعتداد بالنص، والنص فقط بوصفه المادة الوحيدة التي تمكن من تجلية الشعرية عبر اللغة التي تتركب- على نحو خاص- في النص"[2] فالملاحظ أن (أبوديب) يعتمد على أفكار أغلبها تقوم على التناقض في توحيد فكرة الفجوة: مسافة التوتر، والتي ينتقل بها إلى قضية "البنية العميقة والبنية السطحية"* فيقول:

"إنّ الفجوة التي تنشأ بين البنية العميقة والبنية السطحية في نصٍ كامل، ليست وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي فقط بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه والتضاد، وثنائية الحضور والغياب، وأنساق الوزن والإيقاع، وأنساق الصورة الشعرية"[3] فهذا التحول في المفاهيم "يحيل- من طرف معين- على مفهوم الانزياح عند جون كوهن"[4].

ويُقصد بـ "الانزياح اللغوي"** الذي يقوم بتحويل "المكونات الأولية من نص في السياق، لتكون دالة على الشعرية"[5] وعلى هذا الأساس يؤكد (أبوديب) من خلال قضية الفجوة: مسافة التوتر على أنها "مبدأ التنظيم والتميز للغة الشعر، وبها يمكن أن نصف كلاً من الشعر والنثر بأنهما سويّان

---

[1]- كمال أبوديب، في الشعرية، ص22.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص123.

* إنّ الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقة التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، وحين يكون التطابق مطلقاً تنعدم الشعرية (أو تخفّ إلى درجة الانعدام تقريباً)، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص.- كمال أبوديب، في الشعرية، ص57.

[3]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص58.

[4]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص124.

** الانزياح اللغوي: يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة القديمة(صورة بلاغية) وهو وحده يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي. أي خرق لقانون اللغة والخروج عن المألوف.- أنظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص42.

[5]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص125.

معياريان باعتبارهما أصلين متوازنين لا مجال للمفاضلة القيمة بينهما"[1] وهذا ما يجعل الانزياح بمفهومه لدى (أبوديب) صانعاً للفجوة: مسافة التوتر في النصوص الأدبية.

إنّ "استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل يُنتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أُسميه الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المتراسبة وبين اللغة المبتكرة في مكونتها الأولية وفي بُنَاهَا التركيبية وفي صورها الشعرية"[2] وهذا ما أصطلح على تسميته "تكسير بنية التوقعات"* فهذا المصطلح أشار إليه (ياكبسون) وأعطاه تسمية مختلفة، حيث قال: "الشعرية توظيفاً واسعاً تحت تسميتي- التوقع الغائب- أو- الانتظار المحبط-"[3].

إذن هناك ترابط وتلاحم وثيق بين مفاهيم وأفكار (أبوديب وياكبسون وجون كوهن)، على أساس أنّ شعرياتهم تصب في اتجاه لساني، (وهذا ما يؤكد العلاقة بين الشعرية واللسانيات)، وهذا أيضا ما أكد عليه (عبد القاهر الجرجاني) كناقد يمثل النقاد العرب قديماً، و(فردينان دوسوسير) كعالم غربي أرسى قواعد ودراسة النظرية اللغوية حديثًا.

3- قضية الأساليب الشعرية المعاصرة عند صلاح فضل

يعتمد (صلاح فضل) في بحثه عن قضية الأساليب الشعرية المعاصرة على عنصرين متداخلين هما (النظرية والتجريب)، اللذان يمثلان "مجموعة من التأملات والأنساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته التعبيرية"[4] التي تؤدي إلى برمجة طرح يكون موازي للدراسات النّصية على

---

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص85.

[2]- المرجع نفسه، ص38.

* تكسير بنية التوقعات: لا تتشكل الفجوة: مسافة التوتر من مكونات البنية اللغوية وعلاقتها فقط، بل من المكونات التصويرية أيضا، أي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضا، هكذا يكون الإقحام (Juxtaposition) وهو أحد المنابع الأصلية للشعرية، ويكون الإقحام في لغة الشعر عبر مفهومين أو موقفين لا متجانسين أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكوناً أساسياً، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية. – أنظر: كمال أبوديب، في الشعرية، ص37- 41.

[3]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص83.

[4]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص11.

المستوى النظري الكلي، في بنية نصية "مفترضة قابلة للاختيار عبر مجموعة من الإجراءات التجريبيّة، أي أنّ مفهوم النظريّة- أو التصور الكلّي هنا- لابدّ أن يتخلّص من الطابع الصوري المضاد للتجريب"[1] وهذا ما ينتج مفاهيم خاصة بالتجريب الذي يرتبط بالملاحظة والاستقراء، وهذا ما يجعل تمايز بين التجارب الإدراكية التي تصاغ في لغة نظرية.

إذن التصور الكلّي الخاص بالتجريب الشعري يكون عبر مصطلح "آلية الجهاز المفهومي"* الذي يميز العناصر اللغوية عبر تقنية الأساليب الشعرية، أو طرح مشروع لتكوين تصوّر كلّي عن أساليب الشّعر العربي المعاصر، وهذا ما يربط المعرفة التجريبية المستمدّة من النصوص الشعرية.

أخذت الشعرية العربية من جانب آخر حسب أفكار (صلاح فضل) "عدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة"[2] التصور الواقعي للنظرية البنيوية، وهذا ما جعل "النقد العربي المعتّد به وقد نبذ في جملته طريقة المقاربات المضمونيّة والإيديولوجية المباشرة، محاولاً بجدية ارتياد آفاق علمية جديدة في معاينة النصوص"[3] الشعرية وظواهرها المعرفية.

ترتبط المعرفة التجريبية النابعة من النصوص الشعرية حسب تصوّر كلّي عن أساليب الشّعر العربي المعاصر، وهذا ما يكون له "تأسيساً على أن (علم الأدب) بمفهومه المحدث كما يبسطه دعاته، ليس علماً تحليلياً على نمط الرياضيات البحثية، ولا ينبغي أن يقع في هذه الدائرة، لأنه علم يحمل في طيّاته وصفاً للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم، في إطار المجتمع ويعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معاً"[4].

---

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص13.

* آلية الجهاز المفهومي: يمتاز هذا الجهاز بالمرونة التي تؤدي إلى تمييز العناصر اللغويّة المحايدة من آليات التعبير التقني للأساليب الشعرية، إلى مختلف التجارب الشعرية على سُلّم نقديّ قابل للقياس الوظيفي، أي أن الاعتراف النظري بشرعية وأهمية جميع الأساليب الشعرية، يكون هدفه الأساسي مقاربتها في قراءة منتظّمة تتعرّف على المكوّنات والملامح الفارقة لتقيس مدى فعاليّتها الوظيفيّة في تحقيق إنجازها الجمالي. وهذا عبر جملة من الخواص من أهمها المرونة، والإستعاب، قابلية التطبيق، التدرج. - أنظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص11- 14- 21.

[2]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص11.

[4]- المرجع نفسه، ص12.

لذلك تكون "قضايا التجريب النقدي"* ضمن تداخل مجموعة من الفرضيات القابلة للاختيار عبر الحاجة الملحة في الوصول إلى عملية التأويل وتعدد المعنى التركيبي التي يعتمد عليها الشعر العربي المعاصر.

يعد مفهوم التجريب من المفاهيم التي ترتبط ارتباط مباشر بالملاحظة الدقيقة وقضية الاستقراء "ومعنى هذا أنّ النظرية ينبغي أن تكون حاضرة في الملاحظة، تختبرها وتنيرها، وتصبح الملاحظات الجديرة حقاً بالتسجيل وهي تلك المتعلقة بالنظرية على وجه التجديد"[1] لكن وجه التجريب بالنسبة "للنظريات التي تشكل معرفتنا العلميّة قابلة للخطأ أو ناقصة دائماً"[2] وهذا ما يشكل عقبة أو مشكل يواجه الدراسات التجريبية في الشعر العربي المعاصر، "يمكن حل هذا المشكل بتحسين النظرية التجريبية وتوسيعها، لا بمراكمة قائمة من الملاحظات التي لا هدف لها"[3] بحيث يكون الهدف الأساسي هو مقاربة الأساليب النظرية والتجريبية لقراءة جمالية الشعرية العربية.

يرى (صلاح فضل) "أنّ منطلق دراسة الأبنية الشعرية باعتبارها لغة ثانية، لابدّ أن يتأسس من منظور التعبير"[4] الذي يرتبط "بفكرة التوصيل المتعلقة بالقراءة وهي متزامنة مع التوصيل اللغوي الطبيعي"[5] وهذا ما يدعوا إلى الدلالة الشعرية التي تكون متجاوزة التوصيل الجمالي الخاص بالشفرة الجمالية التي تعطي الخبرة المكتسبة بالفطرة، أي التي تكون قابلة "لخاصية التدرّج"** في إعطاء الدلالة الشعرية حسب النتائج التي تمدها المعاني اللغوية المتداخلة، وهذا عبر مستويات الأبنية التعبيرية.

---

* قضايا التجريب النقدي: وتتمثل في القضايا الفكرية وتأسيس الإبداع وهي: (التراث والتجديد، الأدب والمجتمع، الإبداع ومفهوم الشعر). – أنظر: محمّد يحي الحصماني، قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018م، ص09.

[1]- محمّد يحي الحصماني، قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية، ص13.

[2]- المرجع نفسه، ص13.

[3]- المرجع نفسه، ص13.

[4]- المرجع نفسه، ص15.

[5]- المرجع نفسه، ص15.

** خاصية التدرج: وهي التدرج من الجزء إلى الكلّ، ومن السّطح إلى العمق، وسهولة الارتباط بالمستويات اللغويّة، والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدلالة. – أنظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص21.

تُعد "البنية الإيقاعية مثلاً: شفرة إضافيّة شعرية لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية"[1] وتكون هذه الأنظمة منبثقة من أساليب التجربة الشعرية سواء "بالحضور أو الغياب، بحيث أوشكت أن تظل بؤرة الاستقطاب النوعي لجنس الشعر على مرّ العصور الأمر الذي جعلها تفقد (مرونة التوظيف) وتتجلى عن طابعها كشفرة جمالية حرّة، فجاء غيابها المتدرّج أوضح كسر في عمود الشعر، وتحوّلت بذلك إلى مكوّن دلالي نشط في الشعرية المحدثة"[2] لذلك تجاوزت الحداثة الشعرية عند (صلاح فضل) مرحلة التركيز على الإيقاع ليصل إلى ابتكار وسائل التعبير اللغوي الذي يسير في الاتجاه التجريدي لأساليب التجريب واختيار بدائل رمزية تكون لها درجة تقديم مجموعة معقدة من "الدوال الترميزية"* تكون لها طاقة تعبيرية خاصة.

إن الربط بين فكرتي التعبير والتوصيل يولد "الأداة المنهجية التي تجعلنا نعتبر (فهم التعبيرات الشعرية) حينئذ مناط التصنيف الموضوعي للتوزيعات الأسلوبية"[3] التي تمثل الترابط البنيوي لتشكيل الدلالة الشعرية، وهذا رأي مؤيد لـ (كريماس) الذي يرى أن "في شعريته السيميولوجية مثلاً أنّ أنماط هذا التصنيف على وجه التحديد إنما هو درجة تعالق التعبير بالمحتوى، إذْ إنّ إشكالية الفعل الشعري في تقديره تتموقع داخل اللوحة النمطية للخطاب"[4] الشعري الذي يقوم على مستوى مزدوج من الخطابات التي تعبر عن مستويين مترابطين هما المستوى التعبيري والمستوى المضمونِ في نفس الوقت، وهذا ما ينتج نوعين من الإجراءات "أولهما: ما يجعل من الممكن تفكيك الخطاب إلى وحدات ذات أبعاد متنوعة، تشمل ما يتّصل بالأدوات الشعرية الكلّية، حتى تصل إلى العناصر الصغرى مثل تلك الملامح المميّزة لكل من المستويين، وهي الوحدات الدلالية والصوتية؛ وثانهما: ما يجعل من الممكن

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص15.

[2]- المرجع نفسه، ص15- 16.

* الدوال الترميزية: هي البنية الكبرى للنص، المتولدة من طريقة تراتب أجزائه وحركية نظامه المقطعي وهي التي تجعل منه دالاً كبيراً يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك، عبر أبنية التوازي والتبادل والتكرار. - أنظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص16.

[3]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص16.

[4]- المرجع نفسه، ص17.

التمييز بين المستويات اللغوية المختلفة في التحليل، بحيث يصبح بوسعنا أن نتعرّف في كلّ مستوى لغوي متجانس على هذين البعدين، وهكذا تستطيع السيميولوجيا الشعرية أن تقيم تصنيفاً للتعالقات الممكنة بين مستوى التعبير والمحتوى، انطلاقا من تحليل مستوى الخطابات اللغويّة ومظاهر تعالقها"[1] وهذا التعالق التعبيري يولد نمط خاص يركز على توليد اللغة في الشعر.

تعدّ فكرة "التوصيل الجمالي"* عند (صلاح فضل) من الأفكار التي لها منحى غامض، إذْ يقول على هذه الفكرة أنها "محورية هكذا في نظرية التعبير الشعري كان لابدّ من التريّث لديها قليلاً"[2] إذن يطرح سؤال في هذا المنحى لماذا التريث إذا كانت فكرة التوصيل الجمالي واضحة المعالم على مستويات التوصيل والتعبير الشعري؟ لذلك أعطى (صلاح فضل) مبرراً لهذا المشكل بأن هناك حقيقة هامّة تتّصل "بالطبيعة النسبية"** للتواصل.

تمثل عملية التواصل التي يقوم بها القارئ الذي يكون في حالة– الطبيعة النسبية– مجرد متلقٍّ، لكن يتدخل القارئ في وضع آخر وهو "خلق القصيدة ابتداءً من تصوّرها الأول، ممارسا فعاليته بطريقة نشطة من داخل مشاعر الشّاعر ذاته، حيث ينّظم أبنية معتمداً على فروض القراءة"[3] وهذا ما ينتج التواصل الجمالي بين القارئ والشاعر من خلال الدلالة التي تكون داخل النص الشعري ذاته، وما يجعل أيضا "الشاعر يكتب لا محالة بشكل يدعو القارئ لتقبّل ما ينشئ، وبدون هذا التقبّل لا وجود للشّعر"[4] لذلك يعدُ التواصل ركيزة من ركائز الأساليب الشعرية المندرجة بدورها في التعبير

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص17.

* التوصيل الجمالي: يقوم على فرضية الاستعداد لهجر الأعراف الجماليّة القديمة، والعمل طبقاً لمنظومة القيم والمعايير الدلالية التي تعتبر جمالية في المواقف التواصلية الجديدة. ونتيجة هذه الفرضية يكمن في خطر تزايد عدم الثقة، والدهشة، في النظام التواصلي الذي يؤدي إلى اتساع فضاء الأعراف الجديدة. – أنظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص18– 19.

[2]– المرجع نفسه، ص18.

** الطبيعة النسبية: هي أنّ الأثر الشعري لا يوجد إذا كان المتلقي لا يقبل المحتوى الشعري المبثوث في الرسالة الشعرية. – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص18.

[3]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص18.

[4]– المرجع نفسه، ص18.

وعلاقته بقضية الفهم؛ إذن عند فهم الشعرية وجب وجود علاقة ترابطية ومتكاملة بين التواصل والتعبير، وهذا ما ينظم عملية الفهم لدى القارئ إلى أقصى حدّ ممكن.

يحدد (صلاح فضل) "جهازا مفاهيمي مبسط يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة ويتّسم بجملة من الخواص، من أهمها المرونة، والاستيعاب، وقابلية التطبيق، والتدرج من الجزء إلى الكل، ومن السطح إلى العمق، وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية والتداخل البنيوي في تكوين شبكة الدلالة وتتمثل في خمسة درجات: 1- درجة الإيقاع- 2- الدرجة النحوية- 3- درجة الكثافة- 4- درجة التشتت- 5- درجة التجريد"[1].

أ- درجة الإيقاع:

تشمل درجة الإيقاع حسب رأي (صلاح فضل) في: المستوى الصوتي الخارجي والداخلي، وفي عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة من توازنات وبدائل، ومتآلفات ومتنافرات والتحولات الدالة وهذا "اعتماداً على مفهوم (القرطاجني) عن (التناسب) باعتباره قانوناً مركباً، يحيل النّص الشعري إلى طبقات متراكبة هرمياً"[2] أي أنّ "التناسب"* يكون على مستوى الوزن أو البنية الإيقاعية، "وإذا كانت (ثورة الإيقاع) التي يشهدها الشعر العربي المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصوتي الخارجي للشّعر"[3] فإن هذا الشعر الجديد يكون مرتبط بالتكوين الإيقاعي للدلالة العامة للقصيدة المعاصرة.

ب- الدرجة النحوية:

تهتم الدرجة النحوية بالطريقة المنظمة التي يتم من خلالها تحديد نوعيّة الانحراف اللغوي "عبر مقولات شكليّة مضبوطة إذْ يقول (تشومسكي) إنّ النحو المناسب وصفياً ينبغي أن يقوم بتشغيل كل

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص21.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

* التناسب: باعتباره قانوناً مركباً يحيل النص الشعري إلى طبقات متراكبة هرمياً من شأنها أن تفرز في أعلى مستوياتها سطحاً متشّكلاً ناجزاً وخارجياً واضحاً يتمثل في الوزن، أو البنية الإيقاعية الإطارية. - أنظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص22.

[3]- المرجع نفسه، ص22.

تلك الفوارق على أسس شكلية"[1] وهذا ما يكون في خاصية تحطيم المبادئ المرتبطة بمستويات المعجم اللغوي من أجل "تحديد درجات الانحراف بتقسيمه إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

1- انحراف ناجم عن خرق مقولة معجمية.

2- أو ناجم عن توتر في ملمح يرتبط بمقولة فرعيّة محدّده.

3- أو متولد عن صراع مع ملمح متّصل بمحور الاختيار."[2]

تعد هذه التقسيمات منبع النظرية التوليدية التي تعطي طريقا واضحا تقوم على أساسه الدرجة النحوية التي تقاس بها كفاءة النصوص الشعرية.

ج- درجة الكثافة:

تمتاز هذه الدرجة- بخاصية توزيعية- أي "هذا ما يجعلها قابلة للقياس الكمّي والنوعي"[3] إضافة إلى مراقبة درجة التعدد اللغوي، وهذا على مستوى الصوت والصورة أولا، وارتباطها بنسبة المجاز وعمليات الحذف في النص الشعري ثانيا، لذلك ربط "كريماس وبشكل واضح بين درجة الكثافة الشعرية وعدد العلاقات البنيوية في النص"[4] وهذا دليل واضح على أنّ هناك رابط داخلي في النص يكمن في التفاعل بين درجة الكثافة الشعرية وعدد العلاقات اللغوية البنيوية.

د- درجة التشتت:

يُبرز (صلاح فضل) درجة التشتت أو "مفهوم التماسك"* "في النص الشعري، وإذْ كان هذا المفهوم دائماً من أبرز إشكاليات الشعر الغنائي"[5] لذلك يتم هذا التماسك عبر عملية القراءة أو

---

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص23.

[3]- المرجع نفسه، ص24.

[4]- المرجع نفسه، ص24.

* مفهوم التماسك: وهو العنصر الأكثر التحاما بالخواص الجمالية الشاملة للنّص، ويرتبط دوره بالمستويات السطحية والعميقة له، حيث تقوم العلاقات النحوية والدلالية ومدى ما يتمثّل فيها من ترابط أو التفكك بدور هام في إنتاج درجة التشتت؛ وهذا يمثل الوحدة الكلية في القصيدة والتي تتمثل في أشكال عديدة، منها الثنائية الضديّة. - أنظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص25- 26.

[5]- أنظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص26.

الوحدات المتناغمة والتي تشكل نمط الأفكار الكلية التي تمتاز بها القصيدة التي تملك مستوى الوحدات الصوتية والإيقاعية.

إنّ درجة التشتت "ترتبط من ناحية بالمستويات المنطقية الفاعلة عبر البنية النّصية الكليّة، كما ترتبط بما يتخلله من إشارات تجذبه إلى وحدات نصية"[1] تتناسق مع النص الحداثي الذي يتميز بدرجة التماسك في المظهر الكلي للشعرية.

هـ- درجة التجريد:

تعتبر درجة التجريد محصلة مركبة لكل الدرجات السابقة لأن "المنظومة الشعرية القصيرة هي المتصلة بدرجة التجريد والحسيّة"[2] وتتعلق أيضا هذه الدرجة "إيجاباً بدرجتي الإيقاع والنحويّة، فكلما كان الإيقاع خارجاً واضحاً والنحوية مكتملة مستوفاة كانت الحسيّة أبرز"[3] لكن إذا حدث العكس ضعفت درجة النحوية على مستوى الانحراف ومال الخطاب الشعري إلى تناقص ظواهره الحسيّة واقترابه من التجريد وهذا ما يسميه (صلاح فضل) "بالخارطة الشعرية العربية المعاصرة"* في فضائها الشامل طبقاً لسلّم الشعرية المتدرّج لكتابة الشعر الجديد الذي تفجر من خلاله محاولات عديدة لشعراء كبار نجحوا في تجديدهم عبر تأسيس حركة شعرية لا تقل شأناً عن الشعر القديم.

4- قضية الكون في شعرية مُحَمَّد مفتاح

يقدم الناقد (مُحَمَّد مفتاح) في كتابه (مفاهيم موسعة لنظرية شعرية) مجموعة من التصورات المستحدثة التي تطرح عدة قوانين للشعر المعاصر، وهذا ما جعل أفكاره غريبة عن إطار النقد العربي العام، وهذا ما يظهر في "التصور الموسع لتلقي الشعر وتحليله وأن يبحث عن مبادئ الإبداعية

[1]- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص27.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

[3]- المرجع نفسه، ص28.

* تعد فكر الخارطة الشعرية العربية المعاصرة من الأفكار التي يكون فضائها الشامل طبقاً لسلّم الشعريّة المتدرّج، وتنقسم إلى مجموعتين أسلوبيتين: الأولى منها مصطلح (الأساليب التعبيريّة)، والثانية (الأساليب التجريديّة)، إذْ يلاحظ أن هذا التقسيم يقترب وبدرجة كبيرة من بعض منظري الشعرية العربية الحديثة من توزيعها على دائرتين رئيستين تسمى الأولى (شعرية الحضور)، والثانية (شعرية الغياب). - أنظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص30.

والأوَّليات التأويلية في إطار ما يقدمه العلم المعرفي المعاصر من أدوات علمية، ومفهومية، وفلسفية، انتهى إليها عِلم الأعصاب، وعلم وظائف الأعضاء، وعلم التشريح، والفيزياء الكهربائية، والصوتية، والكيمياء العضوية العصبية"[1] وغيرها من مناهج العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية التجريبية، وهذا ما فتح الباب على آفاق استشرافية لم يتم التطرق لها من طرف النقاد العرب المعاصرين، حيث ربط (مُحَمَّد مفتاح) قوانين الشعر وفنونه باللسانيات والبلاغة وعلم النص، و"مناهج علمية فلسفية"* أخرى.

إن إدراك الظواهر الشعرية حسب الفكر الذي يعتمد عليه (مُحَمَّد مفتاح)، يَكمنُ في تَبَنِي "التصورات النظرية والإجراءات التجريبية للجسد البشري وهذا في تفاعله مع المحيط الذي يعيش فيه، وذلك عبر مكونات تتأسس من أنساق سمعية، وبصرية، وذوقية، وشمية، ولمسية، وبما يحتويه الدماغ من قشرات وباحات، وبما يحيط به، في بيئته، من منبهات ومحفِّزات"[2] فهذا الطرح يساهم في فتح قضية من قضايا تلقي الشعر عن طريق الذوق أو الحواس أي أن هذا التلقي يتم عن طريق حاستين أساسيتين هما البصر والسمع، لتسير في السياق الذي ينادي بضرورة توحيد الكون عبر انسجام جميع خواص الإدراك وانتظامه، لذلك "بقيت نظرية انتظام الكون وتناغمه والثقة في قدرات الإنسان هي السائدة في العصر الحديث بل إن أطروحاته الكبرى الفلسفية، والعلمية، والثقافية اتخذت انسجام الكون شعاراً لها"[3].

---

[1]- مُحَمَّد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ج1، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2010م، ص20.

* المناهج العلمية الفلسفية المرتبطة بالشعرية المعاصرة، حسب رأي مُحَمَّد مفتاح التي اعتمد عليها في تصوراته مستقاة من العلوم المعرفية، بما تحتوي عليه من علم الأعصاب، وعلم تحصيل المعرفة وتدبيرها، وعلم النفس، واللسانيات، وفلسفة الذهن، وَرُؤَى العلوم المعرفية هي التضافر بينها لتحليل ظاهرة ما؛ وإعمالا لهذه الرؤى تم توسيع البحث في اللغة، والموسيقى، والحركة. - أنظر: مُحَمَّد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ص14.

[2]- أنظر: مُحَمَّد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ص20.

[3]- المرجع نفسه، ص118.

قام (مُحَمَّد مفتاح) بتوظيف شعر "ابن الخطيب"* في "تحقيق النظرة الشمولية للكون أي إثبات التناسب بين الأكوان جميعها"[1] ففي هذا المقام يقول (ابن الخطيب): "واستكثرت من الشعر لكونه الشجرة بمنزلة النسيم الذي يحرك عذبات أفنانها"[2] فالروح ترتاح بتذوق الشعر الذي يشتمل "على الوزن المطرب، والجمال المعجب المغرب"[3] فإذا اكتملت هذه القوانين يرتاح لها الوجدان، ومن المعروف "أن الشعر يحرك شجرة المحبة لتكون لها صلة بين كل ما في الكون من جماد وحيوان، وأجرام وأرواح"[4] وهذه ضرورة لا تستغني عنها الحياة الكونية.

إنّ رسالة الشعر من منظور (مُحَمَّد مفتاح) تعتمد "على الوزن المطرب الذي يصاغ فيه، وعلى تركيب الألحان عليه، ليزيد النفوس طرباً على طرب؛ الشعر مزمار من مزامير آل داود، والموسيقى نغمة من نغمات الكون"[5] إذن ما دام الشعر وصل إلى درجة الطرب الموسيقي فإن هناك علاقة مترابطة بين الشعر والألحان والأوزان، وهذا عبر مجموعة من القوانين التي تتضح معالمها في كل زمان ومكان سواء قديما أو حديثا، لذلك تعتد الألحان والأوزان في الأشعار عامة قانوناً لا يمكن الاستغناء عليه، فإذا غاب أحد العنصرين الألحان والأوزان اختلى معنى طرب الشعر في النفوس المتذوقة له.

* ابن الخطيب (713- 776هـ): هو مُحَمَّد بن عبد الله بن سعيد بن علي بن أحمد السلماني الخطيب، ولد بـ (غرناطه) وهي مدينة ذات حركية فكرية مزدهرة بالحياة الأدبية، وضروب الشعر والنثر، تقلد منصب وزير لسلطانه أبي الحجاج يوسف بن إسماعيل، وله العديد من المؤلفات من بينها (الإحاطة في أخبار غرناطة، معيار الاختيار في ذكر المعاهد والديار). - أنظر: ابن الخطيب السلماني، روضة التعريف بالحب الشريف، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1970م، ص13- 14- 15- 16- 17- 18.

[1]- مُحَمَّد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ص265.

[2]- ابن الخطيب السلماني، روضة التعريف بالحب الشريف، ص103.

[3]- المرجع نفسه، ص104.

[4]- مُحَمَّد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ص265.

[5]- المرجع نفسه، ص266.

إذا كانت هناك علاقة تناسب بين الألحان والأوزان والأشعار فإن "الحسن بن الكاتب"* وضع في كتابه (كمال أدب الغناء) في بابه التاسع عشرة حيث يقول أن "الألحان لا تخلو أن تكون في أشعارٍ متساوية الأجزاء أو متفاضلة الأجزاء، فالمتساوية هي المتشاكلة، والمتفاضلة هي المختلفة، والمختلفة هي المخلوطة من أجزاء متساوية وغير متساوية"[1] وهذا ما جاء به أيضا (حازم القرطاجني) في قوله: "كلّما وردت أنواع الشيء وضروبه مترّتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتجنب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له"[2] ويضيف أيضا أن الشعر إذا "كان متشافع الأجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تال له في المناسبة، ومالم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب، وما وقع التشافع/ والتماثل في جميعه استقل ولم يستحل أيضا للتكرار"[3].

إنّ الالتزام بنظام هذه المفاهيم يعطي للشعر "أحسن الأوزان الشعرية ملائمة لِلّحن ما كان فيها حروف مصوتة كثيرة، مثل الألف التي هي مستعلية، والباء التي هي منخفضة، والواو هي متوسطة بين الاستعلاء والانخفاض"[4] وهذا ما يعطي للشعر موسيقاه الطربية.

يربط (مُحَمَّد مفتاح) مفهوم الشعرية المعاصرة بقوانين وقواعد الشعر والموسيقى لأنهما متوازيان عبر مسار الرسالة التي يؤمن بها العقل البشري "وأنّ التنظير لموسيقى الشعر تنشأ ضمن تصورات ميتافيزيقية وعلمية وجمالية كانت سائدة"[5] في المعتقدات القديمة ليكون اتصال جمالي لكل ما في

* أبو علي الحسين بن أحمد الكاتب من كبار مشايخ المصريين صحب أبا بكر المصري وأبا علي الروذباري وغيرهم، وكان أوجد المشايخ في وقته حتى قال فيه: أبو عثمان المغربي رحمه الله تعالى: أبو على بن الكاتب من السالكين وكان يعظمه ويعظم شأنه، مات سنة (343ه) رحمه الله تعالى.- عبد الوهاب الشعراني، الطبقات الكبرى، تح: أحمد عبد الرحيم السائح، توفيق علي وهبة، ج1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005م، ص202.

[1]- الحسن بن أحمد بن علي الكاتب، كمال أدب الغناء، تح: غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1975م، ص67.

[2]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص245.

[3]- المرجع نفسه، ص267.

[4]- مُحَمَّد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ص266.

[5]- المرجع نفسه، ص210.

الكون وكأنه سلسلة متصلة الحلقات حتى زمان الحداثة وبعدها، ودليل ذلك "أن شاعر التفعلة الحديث والمعاصر أرجع موسيقى الشعر إلى جوهرها الأصيل مما يجب الاعتماد عليه لإحداث انفصال مع القواعد الجامدة والتقسيمات المتداخلة والمصطلحات المتعددة، ولربط الصلات مع المحدثات والمبتدعات في الشعر العربي طوال تأريخه"[1].

فمن منطلق القضية الكونية قدم الناقد (مُحَمَّد مفتاح) إضافات فلسفية تتصف بالاتساع والشمول البحثي حول الشعرية العربية، فمفاهيمه أثارت اهتمام القارئ العربي وقضاياه الإدراكية والمعرفية والتنظيمية برؤيا شعرية جديدة، وهذا عبر النظريات التي يتم بها الكشف عن مكامن وخفايا قوانين الشعر العربي المعاصر.

[1]- مُحَمَّد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة- الموسيقى- الحركة، ص210.

الفصل الثالث

الشعرية وعلاقتها بقضايا النقد العربي القديم

- أولا: الشعرية بين اللفظ والمعنى عند النقاد
- ثانيا: قضية التجديد المنهجي للشعرية في (اللغة، الصورة، الإبداع)عند حازم القرطاجني

أولا: الشعرية بين اللفظ والمعنى عند النقاد

يعتبر اللفظ والمعنى من أهم الأركان التي تعتمد عليها القصيدة، فهما ركنان من أعقد القضايا النقدية القديمة، وأكثرها غموضا واضطرابا، وهذا على الرغم من أنّ النقاد القدامى اعتنوا بهذه القضية أشد اعتناء، عبر ثلاثة قواعد أساسية عالجت قوانين عمود الشعر، وهي: "شرف المعنى وصحَّتهُ، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف"[1] إذن أول ما يلاحظ الدارس في قضية اللفظ والمعنى، مستويات التداخل في الخلاف القائم بين النقاد حول الشعر الجيد، منهم من يرى أنه باللفظ، ومنهم من يراه بالمعنى، وآخرون يعتقدون أنّ القضية تكمن في الفصل بينهما؛ وجعلهما بمنزلة الروح والجسد.

يتم التأكيد على أنّ هناك قضية اللفظ والمعنى واختلافها لدى النقاد العرب القدامى دليلها "ما يسمى في النقد الحديث باسم الشكل والمضمون، أو المادة والمحتوى، أو الصورة والدلالة"[2] وهذا ما يدعو لأن نقول أن اللفظ يقابله الشكل، والمقصود بالمعنى هو المضمون، لذلك أوجز "الشريف الجرجاني"* في تعريفاته عن اللفظ، فيقول: "ما يتلفظ به الإنسان، أو في حكمه، مهملا كان أو مستعملا"[3] فالمقصود من التلفظ هو اللفظ المنطوق، أما في حكمه يكون اللفظ المكتوب.

أما المعنى أو المعاني تقع في: "الصورة الذهنية من حيث وضع بإزائها الألفاظ، والصور الحاصلة في العقل، فمن حيث أنها تقصد اللفظ سميت معنى، ومن حيث أنها تحصل في اللفظ وفي العقل سميت مفهوما، ومن حيث أنه مقول في جواب ما هو سميت ماهيته، ومن حيث ثبوته في الخارج

---

[1]- أبي علي أحمد بن مُحَّد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1951م، ص09.

[2]- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1993م، ص301.

* علي بن مُحَّد السيد الشريف الجرجاني، ولد بمدينة جرجان سنة (740هـ)، كان محبا للعلوم فلازم الشيوخ، وقرأ المتون، وأتاح له صغر سنه وشغفه بالعلم أن يجوب الأرض بحثا عن ينابيع العلم والمعارف، فلما صار بحرا للعلوم عاد إلى بلده فجلس للتدريس، وصالت شهرته، وشدت إله الرِّحال وأرسل في طلبه الملوك والسلاطين، توفى رحمه الله بمدينة شيراز سنة (816هـ)، ومن مؤلفاته: (- تفسير الزهراوين- حاشية على الكشاف- شرح على الكافية في النحو- فن أصول مصطلح الحديث). - أنظر: علي بن مُحَّد السّيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص05- 06.

[3]- علي بن مُحَّد السّيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص161.

سميت حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأخبار سميت هوية"[1] من خلال هذا التعريف كُشِف الستار عن مجموع الارتباطات التي تتعلق بمعرفة اللفظ والمعنى.

إنّ اللفظ والمعنى "كلمتان من ناحية معلقتان بما يخرج من الفم فلا يصح تعميمهما على الأمور أكبر من ضمن ما يسمى بالشكل؛ وهما من ناحية ثانية يُفضيان إلى وجود خاص في العقل من حيث تعلقهما بالصورة الذهنية، ومن حيث المعنى هو ما يقصد بشيء سواء أكان هذا الشيء لفظا أم ما هو في حكم اللفظ"[2] وهذا ما جعل النقاد القدامى يفصلوا بين اللفظ والمعنى، وكانت أكثر عباراتهم تدل على أنّ المتكلم يستحضر المعنى في ذهنية أولاً، ثم يبحث له عن لفظ يُؤَدَّي به.

1) اللفظ والمعنى

إنّ موضوع اللفظ والمعنى قديم، حيث نلمح بذوره الأولى عند "بشر بن المعتمر"* حيث قال: "ومن زاغ معنى كريما فيلتمس له لفظا كريما، فإنّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما"[3] حيث يُضِيفُ عن هذه القضية قائلا: "والمعنى ليس بشرف بأن يكون من المعاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من المعاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مَقَامٍ من مقال"[4] فالمقصود أن يجعل المتكلم له في كل حالة أو طبقة من ذلك الكلام قدراً يعرف بها المعاني، ولكل حالة أيضا من ذلك الكلام مقام، فالفكرة موجودة في النفس، لكن تبحث دوما عن العبارات اللائقة، وهنا تكمن الصعوبة في إعادة إيجاد اللفظ المناسب للفكرة المناسبة داخل النفس.

---

[1]- علي بن مُحَمَّد السّيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص184- 185.

[2]- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، ص302.

* بشر بن المعتمر، صاحب البشرية، انتهت إليه رئاسة المعتزلة ببغداد، وانفرد عن أصحابه ببعض المسائل التي أوردها في كتابه (معجم الفرق الإسلامية)، فكان بشر نحاسا في الرقيق، توفى سنة (210هـ). - أنظر: أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1998م، ص41.

[3]- أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1998م، ص136.

[4]- المرجع نفسه، ص136.

أ- من أنصار اللفظ (أسماء المعاني):

يعتبر "الجاحظ"* من أبرز الأعضاء الذين ينتمون لفئة أنصار اللفظ حيث يقول: "حُكم المعاني خلاف حُكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة"[1].

لقد ركز (الجاحظ) على اللفظ لأنه يمتاز بالصعوبة في انتقاء الأسماء المناسبة والدالة على المعنى المتعدد غير محدود المفاهيم، يؤكد على ذلك عندما قال: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، في صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من نسيج، وجنس من التصوير"[2] يتضح جليا من هذا الشرح أن الألفاظ لها اهتمام بالغ في فكر (الجاحظ) وهذا على حساب المعاني.

لم يستهن (الجاحظ) بقيمة المعاني، لكنه قصد أنّ المعنى قبل أن يتم صياغته صياغة فنية يسهل معرفته، وهذا ما ندركه في المثال التالي: (السماء صافية، العصفور يزقزق)؛ فالمعاني العقلية الواضحة يدركها كل الناس، وتكون متداولة في الطريق.

أما الصعوبة التي أشار إليها (الجاحظ) في اللفظ تكمن في إيجاد المعاني الشعرية التي هي روح الشعر وجماله، والتي يعتبرها غير متداولة بين أوساط الناس، الذين يمارسون صنعة الشعر، والفئة التي

* الجاحظ هو: أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي بالولاء، من أهل البصرة، وسمي الجاحظ لجحوظ عينيه، حيث بلغ من الذكاء وجودة القريحة وقوة العارضة والتفكير ما جعله من كبار أئمة الأدب، وله أساليب ومذاهب وآراء في الأدب واللغة خاصة به، واشتهر بطريقة خاصة في الإنشاء نسبت إليه، توفي بالبصرة سنة (255هـ)، وخلف مجموعة من المؤلفات أهمها: (كتاب الحيوان- كتاب المحاسن والأضداد والعجائب والغرائب- كتاب البخلاء- كتاب سحر البيان- كتاب التاج). - أنظر: جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، (د ط)، 2012م، ص571- 572- 573.

[1]- أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص76.

[2]- أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الجاحظ، ط2، 1965م، ص131- 132.

تدعي معرفة خبايا النقد، بل يدركها القليل ممن فقه وفطن أسرار "صناعة الشعر"*، حيث يقول "عدي بن الرقاع"**:

"تُزْجِي أغَنَّ كَأَنَّ إِبْرَةَ رَوْقِهِ *** قَلَمٌ أصابَ مِنَ الدَّواةِ مِدَادَهَا"[1]

لقد شبه الشاعر قرن الغزال الصغير الأبيض اللون، كأنه إبرة، حيث يكون في آخر قرنه سوادٌ كرأس القلم عند إخراجه من الدواة (الحبّر)، فهذا المعنى لا يدرك شاعريته جميع الناس، لأن التصوير اللفظي لا يأتي منفردا وحده، بل يتضمن المعنى الذي يأتي أيضا لاكتمال الصورة الفنية.

لتأكيد زيادة صحة ما أصاب إليه (الجاحظ) ما جاء في قول الشاعر "عنترة"***:

"غَرِدًا يَسُنُ ذِراعَهُ بِذِراعِهِ *** فعلَ المكِبِّ على الزِّنادِ الأجْذَمِ"[2]

فقد صور الشاعر الحركة الرائعة الجمال المتمثلة في احتكاك ذراعي أو جناحي الذباب أحدهما بالآخر، وهذا كقدح الزناد، لأن اللفظ نادر الفهم لكل الناس، فهذا المعنى الصعب يمثل روح الشعر.

إنّ الفصل بين اللفظ والمعنى وتفضيل أحدهما على الآخر غير منطقي، لأنّ الدراسات النقدية بحثت عن مواطن الجمال الشعري أهو واقع في المعنى وحده أم اللفظ؟ ليعطي (الجاحظ) جوابا لذلك فيقول: "أحسن الكلام ما كان قليلهُ يُغْنِيكَ عن كثيرِه، ومعناه في ظاهرِ لفظه (...)، فإذا كان المعنى

---

* إنّ الصنعة كمفهوم نقدي له صلة وثيقة بطريقة نظم الشعر، ويرتبط بالدربة والمران الذي يبدعه الشاعر، فهي بمثابة الأسلوب الذي يتخذه الشاعر في بناء قصيدته، وذكر الجاحظ (صناعة الشعر) إذْ يقول: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"- أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، ص132.

** عدي بن زيد بن مالك بن عدي بن الرقاع بن عك بن شعل بن معاوية بن الحارث العاملي، شاعر عربي، نشأ في دمشق، كان يألف الغموض جوانب حياته، وتاريخ ميلاده غير محدد، جالس عديّ كلا من الفرزدق وجرير والأخطل، فابن دريد يلقبه في كتاب الاشتقاق بشاعر أهل الشام وجرى هذا اللقب على ألسنة النقاد والمؤرخين، توفي في دمشق سنة (95هـ). - أنظر: ديوان عدي بن الرقاع العاملي، تح: حسن مُحَّد نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص11- 12- 13.

[1]- ديوان عدي بن الرقاع العاملي، تح: حسن مُحَّد نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص35.

*** عنترة بن شداد بن معاوية بن ذهل بن قراد بن مخزوم بن ربيعة بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس، ولد بحدود سنة (530م)، لقد شهد حرب داحس والغبراء، يمتاز شعره بالبطولة الحربية ووصف المعارك وهي أبر المواضيع التي تطرق لها، واختلف الرواة في نهاية حياته، ولم يتم تحديد دقيق لذلك. - أنظر: الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992م، ص07- 09.

[2]- الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992م، ص159.

شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه، ومنزها من الاختلال مصونا من التكلف، صَنَعَ في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"[1] إذن حسب ما تقدم من هذا الكلام أن من أهمية ما كان مطلوب هو صياغة المعنى صياغة جيدة لكي يكون ممثلا في أحسن الكلام الشعري الذي يقدم للقارئ.

أضاف (الجاحظ) وصرح بأهمية المعاني قائلا: "وقال بعضهم- وهو أحسن ما اجتبيناه ودونّاه- لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يُسابق معناه لفظهُ، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[2] فهذه لبُ القضية التي بحث عنها (الجاحظ) التي هدفها صياغة الكلام الحسن، الذي مثله في اللفظ، ومدى التركيز عل جودته وجماله، لكشف أسرار ارتباطه بالمعنى داخل القول الشعري.

ب- تقسيم أضرب الشعر:

كان "ابن قتيبة"* من النقاد الذين أعطوا لقضية اللفظ والمعنى أهمية كبيرة، حيث رأى أنّ هذه القضية تكمن في مواضع الجمال الخاصة في النص الأدبي، وهذا ما جعله يوثق ترابط العلاقة القائمة بينهما، بهدف "التأكيد على الناحية الفنية في الشعر وهي جودته الفنية التي لا تتحقق باللفظ وحده، ولا بالمعنى وحده، وإنما بائتلاف هذا بذاك، أي اللفظ بالمعنى"[3] لذلك انطلق (ابن قتيبة) من نقطة دعا فيها إلى طرح "سؤال هائل: ما الشعر؟ ولكن جاءت إجابته دون مستوى الطموح، لقد ظلت عاجزة عن الإحاطة بماهية الحدث الشعري، لاسيما أنه لم يحاول أن يستلّ من الأشعار المدروسة

[1]- أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص83.

[2]- المرجع نفسه، ص115.

* أبو محمّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، أصله فارسي ولد سنة (213هـ) في بغداد، أخذ العلم عن مجموعة من العلماء عبر مختلف المناحي، ولهذا كان متنوع الثقافة، آخذا من كل لون منها بحظ طيب، فمنهم المحدث، ومنهم اللغوي والنحوي، ومنهم راوي الأشعار والأخبار، توفي سنة (276هـ)، ومن أهم مؤلفاته: (-الأنوار- المعاني الكبير-مشكل القرآن- غريب القرآن- تأويل مختلف الحديث- الميسر والقداح- الأشربة- أدب الكاتب).- أنظر: عبد الحميد سند الجندي، أعلام العرب، ابن قتيبة العالم الناقد الأديب، المؤسسة المصرية العامة، (د ط)، (د ت)، ص94- 95- 111- 129- 132- 135- 137- 139- 141- 148.

[3]- عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط3، 2000م، ص47.

تعريفا صارما بقول خبايا هذا الحدث، بل قيّم الأشعار وانطلق في أحكامه من عنصرين اعتبرهما قوام الشعر وهما: اللفظ والمعنى ومن قيمتين هما اللتان عبر عنهما بالجودة والرداءة"[1] لذلك قسم (ابن قتيبة) الشعر حسب لفظه ومعناه إلى أربعة أضرب:

– الضرب الأول:

"ضربٌ منه حَسُنَ لفظهُ وجاد معناه"[2] فمثال هذا الضرب ما جاء فيه من مطلع قصيدة الشاعر "النابغة الذبياني"* حين قال:

"كِلِيني لهَمٍّ يَا أمَيْمَةَ نَاصِبِ *** و لَيْلٍ أُقَاسِيهِ بطيءِ الكَواكِب"[3]

يعلق (ابن قتيبة) على هذا البيت فيقول: "لم يبتدئ أحدٌ من المتقدمين بأحسنَ منهُ ولا أغربَ"[4] والذي زاد جمال هذا البيت أنه من "غرض المدح"** حيث مدح النابغة "عمرو بن الحرث الأصغر الأعرج"[5]، فهذا البيت حسنت ألفاظه لدرجة تمام وقوع جودة المعنى الذي قصده الشاعر، الذي يصر ويلح على أميمه أن دعيني واتركيني فأنا منهك جراء الهموم التي "أقاسيها"*** وهي تمر عليا بطيء الكواكب التي تمتاز بالليل الطويل الذي لا يكاد ينتهي.

---

[1]– مُحَمَّد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، (د ط)، 1992م، ص86.

[2]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تح: أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1958م، ص64.

* النابغة الذبياني من الشعراء المخضرمين و هو زياد بن معاوية بن ضباب من بني ذبيان ويلقب أبا أمامة، وكان من أشراف قبيلته ووجهائها، ونال بين الشعراء ارفع منازل الشعر فكان إذا جاء عكاظ ضربوا له في سوقها قبة من جلد وجاء الشعراء ينشدونه أشعارهم، توفي سنة (604م). – ديوان النابغة الذبياني الشاعر الجاهلي الشهير، مطبعة الهلال بالفجالة بمصر، (د ط)، 1911م، ص01.

[3]– ديوان النابغة الذبياني، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996م، ص29.

[4]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص66.

** المدح لغة هو حسنُ الثناء، لهذا لقي المديح أرضا خصبة فكانت مستمدة من بيئة العرب الصحراوية ومجتمعهم الذي يعتمد على الفروسية، فكان الشعراء يمدحون بالجود والعزة والشجاعة وغيرها من القيم الإنسانية؛ ففي الجاهلية كان المدح جماعيا أكثر منه فرديا وكان يمتاز بالصدق والعفوية، لكن تطور فن المديح وأصبح صناعة يبيعها الشعراء عند أعتاب الملوك والزعماء.– أنظر: سراج الدين مُحَمَّد، المديح في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص06.

[5]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص66.

*** وقوله أقاسيه أعالج دفع طوله لأنّ كواكبه لا تغيب فلا تزول وانقضاء الليل لا يكون إلا بانتهائها إلى موضع غروبها.– ديوان النابغة الذبياني الشاعر الجاهلي الشهير، ص09.

– الضرب الثاني:

"ضَربٌ منهُ حَسُنَ لفظهُ وحَلاَ، فإذا أنتَ فَتَّشْتَهُ لم تَجِد هناك فائدة في المعنى"[1] أي ما حَسُنَ اللفظ الشعري ولم يُعطي المراد من المعنى، فيأتي البيت الشعري معناه قصير، وذلك في قول "جرير"*:

"يَا أُخْتَ نَاجِيةَ السَّلاَّمُ عَلَيكُمُ *** قَبْلَ الرَّحِيلِ وقَبْلَ لَوْمِ العُذَّل

لَوْ كُنْتُ أَعَلَمُ أنَّ آخِرَ عَهْدَكُـمُ *** يَومَ الرَّحِيلِ فَعَلْتُ مالم أفْعَـل"[2]

يظهر في البيتين ألفاظا لها جمالا شعريا فائق النظير، وتتميز بقوة التأثير، لكن إذا بحثت ما بمعنى يشفي القلب عن مناقب فهم البيتين تجدها فارغة المعاني الشعرية، فلفظة (السلام) من المعروف أنها تكون بعد الرحيل؛ فما الفائدة إذن؟ فلا فائدة ودليل هذا ما جعله (ابن قتيبة): ضرب يقصر فيه المعنى، ولم تجد له فائدة.

– الضرب الثالث:

"ضربٌ منهُ جاء معناه وقصرت ألفاظه"[3] أي ما كان المعنى الشعري وافي الفهم، يُعطي تأثيرا ومعالمه واسعة الجمال وبعد النظر في قراءته، لكن في المقابل من ذلك ألفاظه قليلة الرونق وقصرت محاسنها، كقول "لبيد بن ربيعة"**:

---

[1]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص66.

* ولد جرير بقرية أثيفية أحدى قرى الوشم من أرض اليمامة حوالي سنة (30هـ) من أبوين ينتسبان إلى قبيلة كليب، فأبوه عطية، وجده حذيفة الملقب بالخطفي الذي كان من قدماء العلماء في النسب وأخبار العرب، ولقد بلغ جرير ريعان شبابه حينما التحم بالهجاء مع الفرزدق شاعر تميم الكبير، أسدل الستار عن حياة جرير في سنة (114هـ).– أنظر: ديوان جرير، تح: نعمان مُحَمَّد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، مج1، ط3، 1986م، ص11–12.

[2]– ديوان جرير، تح: نعمان مُحَمَّد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، مج1، ط3، 1986م، ص939– 940.

[3]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص68.

** لبيد بن ربيعة: من الشعراء المخضرمين، أبوه ربيعة بن مالك بن جعفر الملقب بربيعة المقرّين، توفي ربيعة وكان ولده لبيد مازال غلاما صغير السن، أما أمه فهي تامر بنت زنباع من بني عبس، كفله أعمامه وكانوا له مقام أبيه، نظر النابغة الذبياني إلى لبيد بن ربيعة وهو صبي مع أعمامه على باب النعمان بن المنذر فسأل عنه فنسب له فقال له: يا غلام، إنّ عينك لعينا شاعر، أنشدني شيئا مما قلته، فأنشده مجموعة من الأشعار حتى وصل لقوله: "عفت الديار محلها فمقامها"، فقال له النابغة: اذهب فأنت أشعر العرب، توفي سنة (661م).– أنظر: شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تح: إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، (د ط)، 1962م، ص18– 21.

"ما عَاتَبَ الحرُ الكَرِيمَ كَنَفْسِهِ *** والمرْءُ يُصْلِحُهُ الجَلِيسُ الصَّالحُ"[1]

يمتاز هذا البيت بالمعاني التي لها فائدة اجتماعية صلاحها واسع المفهوم عبر الحياة وصالح الفهم في كل زمن وضع له، لكن ألفاظه حسب رأي (بن قتيبة) "فإنَّهُ قليل الماء والرَّونق"[2] أي أنّ هذه الألفاظ لم تتناسب ولم ترقى لمستوى حسن ورونق المعنى وقوة جودته؛ حيث جاء من هذا الضرب أيضا قول (النابغة):

"خَطَاطِيفُ حُجْنٌ في حِبالٍ مَتِينَةٍ *** تَمُدُّ بِهَا أَيْدٍ إِلَيْكَ نَوَازِعُ"[3]

يقول (ابن قتيبة) في نقد هذا البيت: "رأيت علماءنا يستجيدون معناه، ولست أرى ألفاظه جِيادًا ولا مُبَيِّنَةً لمعناه، لأنه أراد: أنت في قدْرتك عليّا كخطاطِيفَ عُقْفٍ يُمَدُّ بها، وأنا كدَلْوٍ تُمَدُّ بتلك الخطاطيف"[4] فهذا المفهوم يعطي ضعف الألفاظ التي لا تليق بقوة وحسن جمال الشعرية في المعنى المراد من هذا البيت.

– الضرب الرابع:

"ضربٌ منهُ تأخَّرَ معناه وتأخَّرَ لفظهُ"[5] أي ما كان شعره رديء اللفظ والمعنى، فمن ذلك قول "الأعشى"*:

"وقَد غَدَوْتُ إلى الحَانُوتِ يتْبعُني *** شاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشَلٌ شَوِل"[6]

---

[1]– شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تح: إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، (د ط)، 1962م، ص349.

[2]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص68.

[3]– ديوان النابغة الذبياني، ص56.

[4]– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص68.

[5]– المرجع نفسه، ص70.

* الأعشى وهو: ميمون بن قيس بن جندل، من قبيلة (بكر) التي عرفت بالفصاحة، في منطقة أطراف سواد العراق من قرية تسمى (منفوحة)، ولقد اقترن ذكر الأعشى عند القدماء بشعر الخمر، فعدوه أشعر شعرائها بين الجاهليين، توفي سنة (625م).– ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، تع: مُحَمَّد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، (د ط)، (د ت)، ص14.

[6]– ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، تع: مُحَمَّد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، (د ط)، (د ت)، ص59.

ففي الألفاظ الأربعة من عجز البيت حشو لإعطاء معنى واحد، لأن "(شَاوٍ) يشوي اللحم، و (مِشَلٌ) طرد وساق، وكذلك (شَلُولٌ، شُلْشَلٌ) خفيف في العمل سريع، (شَوِل) يحمل الشيء"[1] فمن خلال تأخر المعنى قال (بن قتيبة): "وكان قد يستغنى بأحدها أو عن جميعها"[2] فعلا عندما تورد الألفاظ رديئة ثقيلة السمع، يمكن الاستغناء عنها، عندئذ يُختّلُ المعنى ويتأخر تحصيله لعدم الفائدة المرجوة منه.

ج- اللفظ والمعنى كالجسد والروح:

ركز "ابن طباطبا العلوي"* على أهمية الربط بين اللفظ والمعنى، فهذا التداخل يضفي جمالا شعريا للصورة الفنية الواقعة في النص الشعري، حيث يقول: "وللمعاني ألفاظٌ تشاكلها فتحسنُ فيها وتقبَحُ في غيرها، فهي لها كالعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شِين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه"[3] يتضح من هذا القول النقدي أنّ هناك ترابط وثيق بين اللفظ والمعنى، حيث يرجع جمال أو قبح الشعر إلى ما يقدمه الشاعر من ربط للألفاظ بالمعاني التي ينظمها أو تكون غير ملائمة النسج وغير واضحة الفهم "فَواجبٌ على صانِعِ الشّعر أنْ يصنعهُ صنعةً متقنةً لطِيفةً مَقبُولةً مُستَحسنةً مُجتَلِبَةً

[1]- أنظر: ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، ص59.

[2]- أنظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص71.

* ابن طباطبا العلوي هو: أبو الحسن مُحَمَّد بن أحمد بن مُحَمَّد بن إبراهيم بن طباطبا العلوي، يرجح نسبه إلى الحسن بن علي بن أبي طالب، (طباطبا) هي صفة التي لحقت إبراهيم بن إسماعيل العلوي، إذ أنّه كان يلثغ بالقاف فيجعلها (طاء)، ولد بأصبهان ونشأ وتأدب فيها ولم يغادرها، أما تاريخ ميلاده فلم يعرف بالتحديد، لكن يرجح أن يكون قبل النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، اشتهر بن طباطبا بالفطنة والذكاء وصفاء القريحة وجودة النظم، وقد تحدثت كتب التراجم عن فضلة وعلمه وأدبه، ومن أهم مؤلفاته (كتاب في العروض- كتاب في المدخل في معرفة المعمّي من الشعر- كتاب في تفريط الدفاتر، إضافة لكتاب عيار الشعر)، توفي سنة (322هـ).- أنظر: أبي الحسن مُحَمَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، (د ط)، 1985م، ص7- 8.

[3]- أبي الحسن مُحَمَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، (د ط)، 1985م، ص11.

لمحبَّةِ السَّامع له، والنَّاظِرِ بِعقلِهِ إليهِ، مُستدعِيه لعِشْقِ المتأمِّل في محاسِنه والمتفَرِّس في بدائعه فيُحسنُهُ جسمًا ويُحقِّقهُ رُوحًا؛ أي: يتقنهُ لفظًا، ويبدعُهُ معنًى"[1].

إنّ اللفظ والمعنى كالجسد والروح، لا يستطيع أن يتحرك الجسد من دون الروح والعكس كذلك، وهذا دليل جازم على أنّ الترابط والتعلق الذي صرح به (بن طباطبا) بين اللفظ والمعنى في القول الشعري لا يستغن أحدهما على الآخر، أي أنّ "الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: للكلام جسدٌ وروحٌ، فجسده النطقُ وروحهُ معناهُ"[2] وهذا ما يعطي فكرة التلاحم العلائقي بين النص الشعري ومتلقه، الذي بدوره يتأثر بشعرية المعنى وحسن جودة اللفظ، حيث استشهد (ابن طباطبا) عن ذلك وأوضح موقفه من الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة للمعاني الحسنة الوصف السلسة الألفاظ التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما، فلا استكراه في قوافيها ولا تكلف في معانيها"[3] وهذه إشارة إلى أن الشاعر عندما يبني قصيدته فإنّ (ابن طباطبا) لا يعترف "بانفصال لغة الشعر عن لغة النثر"* يقول الشاعر "أبي ذُؤيب"**:

"والنَّفسُ راغِبةٌ إذا رَغّبتهَا *** وإذا تُرَدُّ إلى القليل تَقنَعُ"[4]

يشير هذا البيت إلى عدد من أوجه المعاني التي تعطي الدروس في الأخلاق والتربية، فإذا "النفس تسمو ورغبتها في كثرة المال، فإذا جعلت النفس تعطي حاجتها رغبت واشتهت ذلك، وإذا تُخلِّ النفس وما تريد، وقيل لها: ليس لك إلاّ ذا القليل، ارتدَّت ورضيت وقنعت، حيث قال

---

[1]- أبي الحسن مُحَمَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص203.

[2]- المرجع نفسه، ص17.

[3]- المرجع نفسه، ص82.

* فإذا أراد الشّاعر بناء القصيدة مَخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرِهِ نثرا، فإنه يُعِدُ له ما يلبسه إياه من ألفاظ التي تطابقه.- أبي الحسن مُحَمَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص7- 8.

** أبي ذؤيب الهذلي هو: خويلد بن خالد بن محرّث، أبو ذؤيب، من بني هذيل بن مدركة، من مضر: شاعر فحل، مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام حتى عهد عثمان، وشارك في مجموعة من الغزوات والفتوح الإسلامية، سئل حسان بن ثابت من أشعر الناس؟ قال: أشعر الناس أبو ذؤيب، وكان فصيحا كثير الغريب متمكّنا من الشعر، مات في غزاة إفريقيا سنة (27هـ).- أنظر: ديوان أبو ذؤيب الهذلي، تح: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م، ص7- 8.

[4]- ديوان أبو ذؤيب الهذلي، تح: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م، ص145.

(الأصمعي) في هذا البيت: هذا أبرع بيت قالته العرب، عجبٌ من العجبِ جَودة"[1] فهذه الجودة تعبر عن مدى صدق البيت وشاعريته اللفظية المصاغة ببلاغة رائعة تتمثل في الاستعارة المكنية، والجناس غير التام، والطباق المعنوي، ليتم إدراك التدرج الانفعالي للنفس البشرية التي من طبيعتها لا تشبع ولا تقنع بالقليل، بل إذ زدتها لا تتردد بالمزيد، فإذا أرغمتها وألزمتها بالقليل حينئذ ترضى به وتقنع.

أيضا ما جاء في قول (عنترة):

"وإذَا الكتِيبةُ أحْجَمَتْ وتَلاَحَظَتْ *** ألّفتُ خَيرًا من مُعَمٍّ مُخــوَلِ

والخَيْلُ تَعْلَم والفوارِسُ أنَّنـــــــي *** فَرَّقتُ جَمعَهُم بِطعنهِ فيصَلِ

إذْ لا أبادِرُ في المضيق فوارســـــي *** أولا أُوَكَّلُ بالرَّعيـــلِ الأول"[2]

تلوح الجودة الشعرية فيما قاله (ابن قتيبة):- ما حسن لفظه وجاد معناه- وما أجمل وأجود المعنى الذي ذكر فيه الشاعر لفظة (الكتيبة) التي يفهم معناها عند أهل الحرب أنها تتكون من فرق عسكرية في الجيش الذي يتكون من عدة كتائب، وهذه الكتائب خائفة، والجبن باديٌ عليهم "وتلاحظت أي: نظر بعضهم إلى بعض أيهم يتقدم"[3] فإذا انهزم الجيش لا يجد من يواسيه إلاّ الأقارب من الأعمام والأخوال، فيؤكد القائل على بروز شجاعته في أن الخيل تعلم أنّني إذا هاجمت في الحرب فرقت جمع وشمل الجيش، أقتل رئيس الكتيبة بطعنة واحدة فاصلة، وإذا هزمت لا أهرب بل أحمي ظهر جيشي، ولا أرضى بأن أكون أول فارس يهزم، إذن في هذه الأبيات أجاد وأعطى (عنترة) بشعريته أحسن الألفاظ وأقنع العقول والقلوب إلى مبلغ المنتهى في المعاني.

قَسَّمَ (ابن طباطبا) ضروب الشعر باعتبار اللفظ والمعنى إلى أربعة أقسام:

- القسم الأول: الأشعار الحسنة الألفاظ الواهية المعاني:

[1]- أنظر: ديوان أبو ذؤيب الهذلي، ص145- 146.

[2]- الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، ص127.

[3]- المرجع نفسه، ص127.

يقول في هذا القسم بأنّ "من الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرَّائقة سماعًا، الواهية تحصيلاً ومعنىً، وإنما تُستَحسنُ منها اتِّفاقُ الحالات التي وضعت فيها، وتذكّرُ اللّذّات بمعانيها، والعبارة عمَّا كان في الضَّمير منها، وحكايات ما جرى من حقائقها دون نسْجِ الشّعر وجودتِهِ وإحكام رصفه واتفاق معناه"[1] فنجد أكبر دليل على هذا الشرح، قول (جرير):

"غَيَّضْنَ من عبراتهن وقلن لي *** ماذا لَقِيتَ من الهوى ولقينا

إن الذين غَدَوا بِلُبّكَ غـادروا *** وَشَلاً بعينِكَ ما يزال معينـا"[2]

القارئ أو السامع لهذين البيتين يلاحظ بهاء وحسن الألفاظ الشعرية، لكن يقابلها ركود وضعف في المعنى الواهي لأن "الوشل: الماء السائل شيئًا بعد شيء. والمعين: هو الظاهر"[3] لم ترقى المعاني للمستوى المطلوب، وهذا سببه، أن الرواة أجمعوا بأنّ البيتين للشاعر (معلول السعدي) وانتحلهما (جرير)، لذلك عندما يدعي شاعر أن البيت أو البيتين من تأليفه وهو ليس ذلك فهذه تعتبر عند النقاد من "السرقات الشعرية "* وهذا ما جعل ألفاظ البيتين واهية المعنى.

– **القسم الثاني**: الأشعار الحسنة المعاني الواهيةُ الألفاظ:

هذه الأشعار تكون مستوفاة المعنى الصحيح، لكن ضعيفة اللفظ من الناحية اللغوية والصياغة البلاغية، فمثال هذا القسم ما جاء في شعر (لبيد بن ربيعة) عندما قال:

---

[1]– أبي الحسن مُحَمَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص136.

[2]– ديوان جرير، ص386.

[3]– المرجع نفسه، ص387.

* لعل قضية السرقات الشعرية من أخطر القضايا التي درسها النقاد تحت القضية الكبرى اللفظ والمعنى، لذلك أن الاتهام بالسرقة من المطاعن التي يسهل تناولها: فالعصر الجاهلي الذي عرف بأصالة شعرائه واعتزازهم بشعرهم، قد عرف عنهم التشابه في شعرهم، مما أباح للنقاد أن يتهمونهم بالأخذ والسرقة، ولعل الفرزدق وجرير أول من فتحا باب الكلام في السرقات الشعرية، حيث تعرض (القاضي الجرجاني) لهذه القضية بأن السرقة، داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه. لكن بن طباطبا دافع عن الشعراء المحدثين في اقتباسهم المعاني من الشعراء السابقين أو أخذها وتعديلها. لذلك أخذ النقاد يتدبرون أمر السرقات فقسموها إلى قسمين: الأول: سرقات لفظية، والثانية: سرقات معنوية أي تختص بمعنى العبارة. – أنظر: مُحَمَّد صايل حمدان، عبد المعطي نمر موسى، معاذ السرطاوي، قضايا النقد القديم، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1990م، ص83- 84- 86- 88.

"وما البِرُّ إلاّ مُضْمرَاتٌ من التُّقَى *** وما المالُ إلاّ مُعْمَراتٌ وَدائعٌ"[1]

يتضح في هذا البيت قوة وصحة المعاني في أنّ المضمرات التي قصدها الشاعر ما خفي ولم يتبين ما يكون عليه العبد الذي يمتاز بخاصية البر والإحسان، وهو فعل الخيرات، لأنّ هذا العمل يجب أن يكون في القلب، ليبلغ العبد مبلغ التقى والورع، وأما "معمرات- تقول العرب: هذه الدار لك عُمْرَى أي أنها لك ما عمرت- يقول: فهذا المال لك ما عمرت، فإذا مت فلا شيء لك منه، إنما هو وديعة"[2] لذلك رُدِفَ هذا المعنى الحسن في قول لبيد أيضا:

"وما المالُ والأهْلُونَ إلاّ وَدِيعَةٌ *** ولا بُدّ يومًا أن تُرَدَّ الوَدَائع"[3]

فالمال والأهل أمانة كلف بها الراعي بها، وذلك خلال عمرك الذي عمرت به في الأرض فإذا مت فلا شيء لك من هذه الأمانة إلا عملك الصالح الذي تناله من هذه الوديعة، وحتمًا أنّ هذه الودائع ترجع وتردّ لصاحبها يومًا ما عاجلاً أم آجلاً.

فالمعنى تنتابه شاعرية مرهفة من الشاعر في هذا الضرب الشعري الذي استوفى حقه من الحسن والجمال اللائق، لكن مقابل ذلك كانت الألفاظ واهية أي لا حجة أو دليل يقتدى به، ليتم التناسب الشعري بين اللفظ والمعنى.

- القسم الثالث: الأشعار الحسنة الألفاظ والمعاني:

يقول (ابن طباطبا) في هذا القسم أن الأشعار فيه "محكمة ومقننة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نقضت وجُعلت نثرًا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها"[4] وذلك ما يكون في الشعر البارع المعنى وما يشعر به القارئ في جمال ألفاظه الشعرية وهذه الشعرية نلمسها عند (النابغة الذبياني) حين قال:

"فإنّكَ كاللّيلِ الذي هو مُدركِي *** وإنْ خِلتُ أنَّ المنتأى عنك واسِعُ

---

[1]- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ص169.

[2]- المرجع نفسه، ص169.

[3]- المرجع نفسه، ض170.

[4]- أبي الحسن مُحَمَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص11.

خَطاطيفُ حُجْنٌ في جبال متينة *** تُمَدُّ بها أيدٍ إليكَ نَـــــــــوازعُ"[1]

فالحسن الشعري واقع في البيت الأول، عندما كان الشاعر في حالة سخط، لأنه من المعروف أنّ مدرك الليل يكون دائما بَعْدَهُ الصبح، لكن استعمل لفظة الليل من هول ما وقع به، فهي كلمة لها دلالات كثيرة ومتعددة، وهذا ما زاد البيت الشعري شاعرية.

أما "البيت الثاني"*: بانت ألفاظه ومعانيه متناسقة ومتجانسة لما أَضْفَ الشاعر على جماله الحنين والاشتياق للأهل دون الذهاب إليهم، وهذا ما يُسمى بالإنسان النازع إلى أهله، وهذا ما أعطت إشارته اللفظة الأخيرة في البيت (نوازع): أي شدة الجذب والقلع عن الحنين والاشتياق لتأتي لفظة (الخطاطيف) لتزيد فوق الزيادة رونقا له شعرية خاصة، وهذه الخصوصية تكمن في صيغة المبالغة التي يوصف بها الشيء الذي يدل على المعنى الموجود في (السنارة) وهي عبارة عن قطعة حديدية كالمسمار ملتوية الشكل وتكون معوجة الرأس المدبب، وهذا ليتمكن الشاعر من أن يخطف بها إبرَّ النجاة، وهو يمد يده لحبال السنارة (الخطاطيف) من أجل أن تنقذه مما هو فيه من خوف وقلق.

-القسم الرابع: الأشعار الغثة الألفاظ، الباردة المعاني:

يكون النسج في هذه الأشعار غير ملائم الألفاظ، والمعاني وقوافيها غير مناسبة، ينتابها العيب من كل جانب، "فإذا حُصِّلت وانتُقِدت بُهرِجَت معانيها، وزُيِّفت ألفاظها، ومُجَّت حَلاوتُها"[2] وهذا ما جاء في قول الشاعر (أبي ذؤيب الهذلي):

"فَلا يَهنَأِ الواشينَ أنْ قَد هَجرتُها *** وأظلَمَ دوني لَيلُها ونهارُها"[3]

---

[1]- ديوان النابغة الذبياني، ص56.

* تم نقد هذا البيت من طرف (ابن قتيبة) وذلك في الضرب الثالث: حين قال: (ضربٌ منهُ جاء معناه وقصرت ألفاظه)؛ لكن نجد (ابن طباطبا) كان نقده للبيت مختلفا حيث صنفه في الضرب الشعري الذي له (الأشعار الحسنة الألفاظ والمعاني)، وهذا الاختلاف آثار قضية اللفظ والمعنى في معرفة مفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدامى.

[2]- أبي الحسن مُحَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص11.

[3]- ديوان أبو ذؤيب الهذلي، ص109.

لقد رأى (ابن طباطبا) في هذا البيت برودة في المعاني لمِاَ في الألفاظ غثة مستكرهة، أي أنّ الألفاظ التي تكون في غير محلها الصحيح فإنّ الباحث عن المعاني الشعرية لا يجد فيها دلالة شافية للنفس ليستمتع بجمال شعريتها، لذلك "ينبغي على الشاعر أن يقول: وأظلَمَ دونها ليلي ونهاري"[1] لأن الشاعر هو الذي يعاني العذاب في هذا الليل والنهار وليس ليلها ونهارها هي التي يقصدها، لذلك عجز البيت بدأ باللفظة (أظلم) وهي: غثة المعنى باردة الدلالة، أي استواء الليل والنهار في عين الشاعر، وصارا مظلمين لا يرى النور فيهما، وهذا لعدم قدرته على زيارتها، ليزيد المعنى برودة في لفظة (غثة) لفظة أخرى وهي: (الهجر) ولكن إلى أين؟ ربما إلى المجهول.

إنّ الهجرة للمجهول دفع الشاعر إلى عدم الرضا عن نفسه والضياع القلبي، الذي لم يستطيع أن يعطي للبيت اللفظ والمعنى المقنع ليزيد إبداعه الشعري القوة الشعرية اللازمة.

وقوله أيضا:

"عَصانِي إِلَيْها القَلْبُ إِنِّي لأَمْرِهِ *** سَمِيعٌ فَما أَدْرِي أَرُشْدٌ طِلابُها"[2]

يلاحظ برودة المعنى في عجز البيت وهذا ما جاء في اللفظة (فَما أَدْرِي أَرُشْدٌ) "كان ينبغي أن يقول: أمْ غَيٌّ"[3]، فهذا النقص اللفظي جعل المعنى خالي من الحرارة الشعرية، وكان الأولى أن يكون في عجز البيت (فَما أَدْرِي أَرُشْدٌ أمْ غَيٌّ طِلابُها).

فالقلب في بعض الأحيان يعصي صاحبه ولا يقبل أن يلتزم منطق العقل لما في اللفظ قسوة العبارة وغثها، عند حذف اللفظ الذي يعطي البيت بريقه الشعري، لذلك بم يأمر القلب صاحبه؟ إما بالصلاح أو غير ذلك، في هذه النقطة وقع الشاعر في عدم استواء اللفظ الشعري لينتج برودة ونقص المعاني الصحيحة الدالة على اللفظ المناسب.

[1]- أبي الحسن مُحَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص89.

[2]- ديوان أبو ذؤيب الهذلي، ص28.

[3]- أبي الحسن مُحَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص163.

في الحقيقة لم يكن (ابن طباطبا) ذا منهج واضح ليبين من خلاله آرائه بدقة نقدية تغني البحث في قضية اللفظ والمعنى وعلاقتها بالشعرية، وهذا ما أدى إلى عدم الإدلاء الصريح في نقد ضروب الأشعار بأقسامها، بل جاءت آراءه غير منتظمة خلاف النقاد الذين سبقوه.

لذلك لم يقدم (ابن طباطبا) الجديد بل اعتمد على استرسال النماذج الشعرية التي تطرق إليها (الجاحظ) ومن بعده (ابن قتيبة) وهذا ما استعمله في نقده للشعر من خلال كتابه عيار الشعر؛ خاصة في الجزء الخاص بترابط اللفظ بالمعنى الشعري.

د- المساواة بين اللفظ والمعنى في نقد الشعر:

يعد (قدامة بن جعفر) من النقاد الذين أيدوا المساواة بين اللفظ والمعنى فالمعاني عنده "كلها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يُحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"[1] إذن يُعتبر اللفظ والمعنى الركنان الرئيسيان في بناء القصيدة، حيث لا تقتصر جودة الشعر على إحداهما بل تكون مجتمعة في حسن السبك والبناء الجيد.

لذلك اعتمد (بن قتيبة) من قبل على أربع أضرب في نقد الشعر، وهي:- اللفظ والمعنى والوزن والتقفية- فهذا التجديد رأى فيه (قدامة) نقصا، فأضاف إليه أربعة أضرب أخرى وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع التقفية، لذلك زادت أجناس الشعر لتصبح ثمانية، وهي: الأربعة المفردات البسائط، والأربعة المؤلفات منها تكون الأقسام الإضافية الجديدة (لقدامه) تمتاز بأوصاف المدح والذم في نقد الشعر لإظهار جودته وذكر عيوب ردائته، وهي:

1- ائتلاف اللفظ مع المعنى:

إذا كانت الألفاظ في الشعر متساوية مع المعنى، فالمعادلة التي تؤل لهذه المساواة حتما تُنْتِجُ البلاغة الشعرية ومآثرها على الشعر الذي تزيده جمالا فوق جماله وقوة تأثيرية في النفس فوق قوته

[1]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص17.

العادية وتكسبه حلة الشعرية التي تَفْرِضُ في هذا المقام، على الناقد إخراج محاسن وجودة الشعر لتكون "ألفاظه قوالب لمعانيه، أي مساوية لها، لا يُفضل أحدهما على الآخر"[1] فهذا النوع مُثِّلَ في قول "امرئ القيس"*:

"فَإنْ تَدْفُنُوا الدّاء لاَ نَخفْه *** وإنْ تَبْعَثُوا الحَرْبَ لا نَقْعد

وإنْ تَقْتُلُونا نُقَتّلَكُـــــمْ *** وإنْ تَقْصدوا لدم نَقْصــد"[2]

وضوح تداخل ائتلاف اللفظ مع المعنى وهذا ما زاد حسن جمال النسج الشعري، إذن تقاس لفظة (لاَ نَخفْه) بمعنى مساوٍ لها من ناحية الدلالة الشعرية: أي لا نظهره ولا نفضحه؛ فعند ملامسة شعرية الألفاظ في البيت الأول نقرأ المعنى الذي قصده الشاعر يعادل قوة لفظه، حيث يقصد أنّ دفن ما يحصل بيننا من شقاق فإننا لا نعتبر به ولا نضع له قيمة؛ فإذا اخترتم الحرب التي تبعثونها فلا نهابها بل نخوض غمارها.

أما البيت الثاني يقع الائتلاف في تساوي اللفظتين من ناحية المعنى والمتمثلة في (تَقْتُلُونا نُقَتّلَكُمْ) فالقصد اللفظي والمعنوي من القتل هو سفك الدماء، لكن فإن أعرضتم وهذا في لفظة (القصد) بمعنى (نقصد) أي إنْ خالفتم هذا القتل، أعرضنا عنه ونغيره على غيره من المقاصد.

إذن من جمال ائتلاف المساواة بين اللفظ والمعنى الشعري عند (قدامه) هو إخراج مآثر الشعرية المتمثلة في إبراز الألفاظ البلاغية من زخارف لغوية ذات دلالة قوية تُغني القارئ على البحث الدقيق عن المعنى الصحيح وتضعه في معادلة المساواة أمام المعنى المباشر من حسن جودة الألفاظ، لذلك من ائتلاف اللفظ مع المعنى أيضا هو "أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معانٍ كثيرة بإماء إليها أو لمحة

[1]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص171.

* امرئ القيس هو: بن حجر بن الحارث بن عمرو، لقب بالملك الضليل، وكنى أبا وهب، وأبا زيد، وأبا الحارث، ونعته الرسول (ﷺ) فيما يروى، بحامل لواء الشعر، توفي سنة (565م).- أنظر: ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م، ص3- 4.

[2]- ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م، ص54.

تدل عليها، كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة فقال: هي لمحة دالة"[1] أي أنّ من آثار قِصَر اللفظ والمعنى الدال على الإشارة طول معان الشعر؛ الذي يعطيه جمالا خاصا، وفي ذلك ما نجده في البيتين لامرئ القيس:

"فإنْ تَهْلكْ شنوءةُ أو تَبدّل *** فسيري إنَّ في غَسّانَ خَالا

بعزّهمُ عزَزْتُ فإنْ يذِلُّـــوا *** فذُلُّهُمُ أنالكَ مـــــا أنالا"[2]

تمتاز البنية الشعرية لهذين البيتين على الألفاظ المتينة النسج لغويا ومعجميا وهذا رغم قصرها، لكن في المقابل تشير بلاغيا ودلاليا إلى معانٍ طوال، وهذا ما يتضح في لفظة (شنوءةُ) ما لها من المعاني الممتدة، فهي تدل على قبيلة معروفة النسب والشأن وما لها من عزّة النفس والانتساب والمباهاة بها بين الشعراء، إذن فإن لم تكن من هذه القبيلة (تَهْلكْ) وتُذل، ولهذا المقام يطول المعنى أكثر عندما عزّ بنسبه إلى هذه القبيلة التي ملوكها من (بني غسان)، وهم من ملوك الشام، وهذا الشاعر القائل إذن من (شنوءةُ)؛ لذلك ازداد شعره شعرية لتعانق لفظه مع معناه.

يعتبر (الإرداف) في قضية ائتلاف اللفظ مع المعنى لدى الشاعر عند قول الشعر أنه يريد "دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدّال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدلّ على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ على التّابع أبان عن المتبوع"[3] حيث جاء الإرداف في قول (امرئ القيس):

"وقَدْ أغْتدي والطّيرُ في وَكَنَاتها *** بمُنجردٍ قِسْدٍ الأوابد هيْكل"[4]

قصد الشاعر من لفظة (أغْتدي) هو: إرداف المعنى الذي يصف فيه "هذا الفرس بالسرعة وأنّه جواد، فلم يتكلم باللفظ بعينه، ولكن بإردافه ولواحقه التابعة له"[5] وهذا ما يوجد في المعنى الأول غير المقصود، لتظهر شعرية الشاعر في وصف محاسن وسرعة الفرس غير عادية.

---

[1]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص174.

[2]- ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، ص151.

[3]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص174.

[4]- ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، ص118.

[5]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص180.

إنّ المتأمل للمعنى الظاهر في البيت الشعري قبل الإرداف، وهذا حسب لفظة (أغْتدي) أي: أَخْرُجُ بالفرس في الصباح الباكر وهذا قبل ما تخرج الطيور من (وَكَنَاتها) أي أعشاشها ليعطي الشاعر وصف مظاهر فرسه (بمُنجردٍ) القصير الشَعْرِ، في (الهيْكل) الذي يصفه بامتياز الطول وقوة الرقبة، وهذا برهان أيضا لما وقع من الإرداف في لفظة (الأوابد) التي أعطت معنى آخر مغاير وهي "الوحوش المقيدة"[1] لهذا أعطى بها الشاعر صفة القوة التي تتصف بها هذه الوحوش لتزيد من جودة وجمال فرسه.

لقد وضع الشاعر "العباس بن مرداس السلمى"* في بيته الشعري "إشارة إلى معنى يدل على كلامًا له معنى آخر"[2] إذْ يقول:

"كانوا أمَامَ المؤْمِنِينَ دَرِيئةً *** والشمسُ يومئذٍ عليهم أشمس"[3]

إنّ المعنى الواضح لهذا البيت عند "شرح ألفاظه"** عادية، لكن عند التركيز على لفظة (أشمس) يتغير المعنى الأول لمعنى آخر مغاير وهذا للإشارة على لمعان الشمس في الدروع والسيوف تكون ساطعة اللمعان فكأنها أشمس وليست شمس واحدة من كثرة مناطق اللمعان، فهذا المعنى المغاير ما يزيد المؤمنين قوة وثبات في القلوب.

---

[1]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص180.

* العباس بن مرداس بن أبي عامر بن رفاعة، شاعر مخضرم من شعراء قبيلة سليم وأشرافهم، وكان جلّ شعره الدفاع عن قومه والإشادة بمكارمهم وبطولاتهم والبر بهم والحفاظ عليهم، وقد سجل في شعره الأحداث التي جرت على أهله، وكان من أبرز الفرسان في الجاهلية، وكنيته أبو الهيثم وقيل أبو الفضل، وهو من رواة الحديث المقلين، فقد عده ابن حزم من أصحاب الأربعة أي الذين رووا أربعة أحاديث عن رسول الله (صلى الله عيه وسلم)، وقد روى عنه ابنه كنانة وروى عنه عبد الرحمان بن أنس السلمي، وأما وفاته لم يذكر أحد ممن ترجم له سنة بعينها، لكن ابن حجر يشير مترددا إلى انه مات في خلافة عثمان بن عفان.- أنظر: ديوان العباس بن مرداس السلمى، تح: يحي الجبوري، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، (د ط)، 1968م، ص1- 8- 19.

[2]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص181.

[3]- ديوان العباس بن مرداس السلمى، تح: يحي الجبوري، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، (د ط)، 1968م، ص74.

** دريئة: مدافعة، أشمس: جمع شمس، يريد لمعان الشمس في كل درع وسيف وبيضة وسنان فكأنها شموس. والدريئة: الحلقة التي يتعلم عليها الرامي، أي كانوا كالدريئة للرماح. – ديوان العباس بن مرداس السلمى، ص74.

يقول (قدامة بن جعفر): "قد يضع الناس من صفات الشّعر: المطابق والمتجانس، وهما داخلان في باب ائتلاف اللفظ مع المعنى، ومعناهما أن تكون في الشّعر معَانٍ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة"[1] وهذا لا يكون إلا في شاعر له لمسة سحرية من الجمال الشعري، ومن هؤلاء الشعراء، الشاعر "الأفوه الأوديّ"* عندما قال:

"وأَقْطَعُ الْهَوجَلَ مُستَأْنِسًا *** بِهَوْجَلٍ عَيْرَانةٍ عَنْتَرِيس"[2]

يظهر في هذا البيت أنّ "لفظة: الهَوجَل واحدة، لكن اشتركت في معنيين لأنّ الأولى تعني الأرض، والثانية الناقة"[3] لذلك أعطى الشاعر في صدر البيت المعنى الأول أنه يسير في الأراضي البعيدة المبلغ، ليجعل المعنى الثاني يتغير في عجز البيت ليصف ناقته التي تمتاز عن غيرها بالقوة والصلابة والنشاط والسرعة في سيرها.

أعطى (قدامة بن جعفر) تفسيرا للمطابقة بين اللفظة وعدة معانٍ مختلفة وهذا في نقده للشعر الذي يتساوى في القالب بين اللفظ والمعنى، لذلك ما وُجِدَ في قاموس (لسان العرب)، حول لفظة "(الهوجل): أنها الأرض تأخذ مرَّة هكذا، ومرَّة هكذا، والهوجل: الناقة السريعة الذاهبة في سيرها، والهوجل: الدليل الحاذق، والهوجل: البطيء المتواني الثقيل الوخيم وقيل الأحمق، والهوجل: الرجل الذاهب في حمقه، والهوجل: الرجل الأهوج"[4] فكل هذه المعاني التي تعطيها لفظة الهوجل عند إدراجها من طرف الشاعر في شعره إلاّ وزادته شعرية.

---

[1]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص185.

* الأفوة الأوديّ: هو صلاءة بن عمرو بن عوف بن منبه بن أود بن صعب، والصلاءة مدقّ الطيب، أي كل حجر عريض يدق عليه عطر، لقب الشاعر بالأفوه لأنه كان غليظ الشفتين ظاهر الأسنان، كان الأفوه من كبار الشعراء في الجاهلية، وكان سيد قومه وقائدهم في حربهم، وكانوا يصدرون عن رأيه، والعرب تعده من حكمائها، ومن داليته قال: (معاشر ما بنوا مجداً لقومهمُ *** وإنْ بَنى غيرُهم ما أفسدوا عادوا)، ولقد أثنى النقاد المؤرخون على المكانة الشعرية له وعدوه من فرسان العرب المشهورين قوة وشمائل، وأكثر ما دلت على إعجابهم شاعريته، توفي نحو سنة (570م).- أنظر: ديوان الأفوه الأوديّ، تح: مُحَمَّد التوينجي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص25- 26- 27- 28.

[2]- ديوان الأفوه الأوديّ، تح: مُحَمَّد التوينجي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص83.

[3]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص186.

[4]- أبي الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج11، ص690.

أما بالنسبة للتجانس وعلاقته بائتلاف اللفظ مع المعنى هو "أن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على وجه الاشتقاق"[1].

يعطي الشاعر "ذو الرّمة"* مثالا واضحا للتجانس وعلاقته بائتلاف اللفظ مع المعنى، في بيته الشعري التالي، حيث يقول:

"كأنّ البُرى والعاجَ عِيجَتْ مُتُونُه *** عَلى عُشَرٍ نَهَّى به السَّيْلُ أَبْطَحُ"[2]

إنّ أول ما يلاحظ في هذا البيت هو تجانس الألفاظ واشتراكها مع المعاني لتعطى تآلف اللفظ مع المعنى المخصص له اشتقاقا، وهذا ما جاء في "(البُرى): التي تعني الخلاخيل، وكلُّ حلقة من هذه الخلاخيل تسمى (بُرَة)، و(العاجُ): السّوارُ من ذَبّل أي يتخذون عظام ظهر الدابة أساور وأمشاط، و(عِيجَت مُتونُه): أي عُطِفت أو لويت في (العُشَرِ) وهو شجر ناعم لين مستوٍ، فكأنما عُطفت الخلاخيل والعاج على عُشَرٍ أي شبه قصب هذا الشجر بساقيها وسواعدها لاستوائه ولينه. و(نهى السيل) أي بلغ نهايته، و(الأبطح): سيل واسعٌ فيه دقائق الحصى، أي أن كل واد فيه رمل، فهو (أبطحُ)"[3].

فالتجانس يمد للشعر جمالا يتمثل في الشاعرية التي تخرج من الألفاظ المشتقة التي استعملها الشاعر في إنتاج مجموعة من المعاني المشتركة الألفاظ لذلك اللفظ الذي وظفه في إعطاء الجودة الشعرية أعطى وزاد في فهم مقاصد الشاعر.

---

[1]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص186.

* ذو الرّمة: هو غيلان بن نُهيس بن مسعود العدويّ المضريّ، عاش بين سنتي (77- 117 للهجرة)، وهو آخر شعراء الجاهلية انتماءً بتشبيبه، وبكائه على الأطلال ، وفي أغراضه الشعرية، وكان يحتل مكانة مرموقة بين الشعراء، وقد بلغ بمكانته أنّ جريرًا قال: لو خرس ذو الرّمة بعد قصيدته (ما بال عيبكَ منها الماءُ ينسكبُ *** كأنه من كُلًى مَفرِيَّةٍ سَرِبُ)، وهذه شهادة لذي الرّمة وللطاقة الشّعرية التي يزخر بها شعره، وقال حماد الراوية: أحسن الجاهلية تشبيها امرئ القيس، وأحسن أهل الإسلام تشبيها ذو الرّمة، وقال فيه القاضي الجرجاني: (وإذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرّشيق من القلب وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح شعر ذي الرّمة).- ديوان ذو الرّمة، شرح: الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م، ص7- 8- 9- 10.

[2]- ديوان ذو الرّمة، شرح: الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م، ص415.

[3]- أنظر: المرجع نفسه، ص415- 416.

2- ائتلاف اللفظ مع الوزن:

لقد اتفق النقاد العرب القدامى على أنّ الشعر ينفرد بخاصية مغايرة عن كل الخطابات الأدبية الأخرى، وهذه الخاصية هي (الوزن) الذي ينظم المقاطع الصوتية والنبرات الإيقاعية، فقد أولى (قدامة) أهمية بالغة في أنّ هناك علاقة ترابط وتلاحم بين الوزن والنقد، أي أنْ "تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بُنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقصها من البنية بالزيادة عليها والنقصان منها"[1] وهذا ما يجعل التلاؤم والتوافق بين الوزن واللفظ ليعطي كلاما شعريا متناسقا، خفيفا على لسان القارئ، ومستحسن السماع في الأذن، إضافة إلى ائتلاف تناسق الحروف والأصوات ويحسن بحلاوة الجرس والإيقاع، عند هذا الناتج يحدث سر جمالي وهو (الشعرية) ومن آثارها ما تتركه وما تفعله في تحريك النفوس.

لذلك أعطى (قدامة) شرطا للحفاظ على الوزن واللفظ الشعري فيقول: "لا يكون الوزن قد اضطر إلى إدخال معنى ليس الغرض في الشعر محتاجا إليه، حتى إذا حُذِفَ لم تنقص الدلالة لحذفه أو إسقاط معنى لا يتم الغرض المقصور إلا به"[2] فمقياس استحسان الوزن أن يكون سهل العروض، وألفاظه رشيقة مختارة بعناية، وهذا المقياس ما كان في شعر "حسان بن ثابت"* حيث قال:

"مَا هَاجَ حَسَّانَ رُسُومُ المقَام *** وَمظْعَنُ الحَيِّ، وَمَبْنَى الخِيَامْ

النُّوْيُ، قدْ هَدَّمَ أَعضَـــادَهُ *** تَقادُمُ العَهْدِ، بِوادِ تِهَـــامْ"[3]

---

[1]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص189.

[2]- المرجع نفسه، ص190.

* هو حسان بن ثابت بن المنذر، بن حرام، الأنصاري، اليثربي، الصاحبي، أبو الوليد، ينتهي نسبه إلى قحطان، أمه: الفُريعة بنت خالد خزرجية، سكن المدن والقرى، ومدح الملوك والأمراء، وكان شعره في الجاهلية جيد لكن في الإسلام أعذب وأجمل لأنه صادق، حيث قال فيه الحطيئة: (أبلغوا الأنصار أن شاعرهم أشعر العرب)، كان شاعرا حصيفا، صادقا، له في فنون الشعر باع طويل، جزل القول، سهولة في اللفظ، لقد دافع حسان بن ثابت على النبي (ﷺ) وعن المسلمين، وهجا قريش، وكان يعرف بشاعر الرسول (ﷺ)، فاشتهر ذكره، وارتفع قدره، وعاش موفور الكرامة، حتى توفى سنة (54هـ)، وعمره إذ ذاك (120سنة)؛ نصفها في الجاهلية ونصفها في الإسلام.- أنظر: ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تح: عبد الله سنرة، دار المعارف، لبنان، ط1، 2006، ص7- 8- 9.

[3]- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تح: عبد الله سنرة، دار المعارف، لبنان، ط1، 2006، ص246.

لقد حقق الشاعر في هذين البيتين من الوزن الشعري في اللفظة (تهامة) الأصلية، ليتم تعديل اللفظ ليتناسق مع الوزن ليضع الوزن في لفظة (تِهَامْ).

مُثِلَ الوزن في التركيب السليم والمنظم للألفاظ وانسجام الأجزاء، لأن القارئ يدرك بكل سهولة سر تتابع الأجزاء المترابطة بين ائتلاف اللفظ بالوزن، وهذا أكبر دليل على أن (قدامة) استطاع أن يميز بين العروض والنقد، وبين دور الناقد في دراسة الإبداع الفني للشعرية.

أما عيوب الوزن فقد أجملها (قدامة) في الخروج عن العروض، ومنه "التخليع: وهو أن يكون قبيح الوزن، قد أفرط قائله في تزحيفه، وجعل ذلك بِنْيَة للشعر كله، حتى ميله إلى الانكسار وأَخرَجهُ عن باب الشعر الذي يعرف السامع له صحة الوزن فيه أو هلة، إلى ما ينكره حتى يُنعِم ذَوقَه، أو يعرضه على العروض فيصحّ فيه، فإن ما جرى من الشعر هذا المجرى ناقص الصلاوة قليل الحلاوة"[1] وهذا ما جاء في قول الشاعر "عبيد بن الأبرص"*:

"والمرْءُ ما عاشَ في تَكْذِيبٍ *** طُولُ الحَيَاةِ لَهُ تَعْذِيبُ"[2]

انزاح هذا البيت عن الوزن المألوف، حيث أفسد ما كان من لفظ جيد، وهذا ما وقع من الزحاف الذي فيه الإفراط والخلو في (التخليع)، والتخليع هو: "مَشيُه، وقطعُ مستفعلن، في عروض البسيط وضَرِبِهِ جميعًا، فيُنقَلُ إلى مفعُولُن"[3] لذلك يكون مجزوء البسيط: (مستفعلن فاعلن مستفعلن) حيث أعلّت عروضه وضربه بعلة القطع، لتتحول إلى (مستفعل)، فنقلت إلى (مفعولن)، وهذا ما

[1]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص206.

* هو أحد الشعراء الجاهليين القدامى، اسمه: عبيد بن الأبرص بن جشم بن عامر بن مالك بن حارث بن ثعلبة بن أسد، ويتّصل نسبه بمضر، وكنى أبا زياد، وأمّه أمامة، لم تحدد المصادر ولادته، بل زعم بعضهم أنه قد عاش ثلاثمائة سنة، لقد كان فارسا شجاعا وسيدا من سادات قومه بني سعد من بني أسد، واتصف بالخلق الحميد والحكمة الناضجة، ويستدل من معظم قصائد عبيد، أنه قال معظم شعره وهو متقدم السنّ، يتذكّر شبابه ويبدي آراءه في الوجود والمصير، تباينت آراء النقاد حول منزلته الشعرية منهم من عده من فحول شعراء الجاهلية، ومنهم من اعتبر شعره مضطربا لأنه كان قليلا الشعر بين الناس، ويرجح أنّ عبيدًا قتل عام (554م).- أنظر: ديوان عبيد الأبرص، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص7- 8- 10- 12.

[2]- ديوان عبيد الأبرص، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص23.

[3]- مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص714.

أصاب البيت الشعري للشاعر (عبيد الأبرص) من عيب ائتلاف اللفظ بالوزن، وأنقص من شعريته رغم جمال ألفاظه.

تتصل خمسة عناصر أخرى لتلحق عيوب ائتلاف اللفظ والوزن، وهي: (التذنيب، التغيير، التثليم، التفصيل، الحشو)؛ تعمل هذه العناصر على النقص والزيادة في اللفظ إذا طال أو قصر عن العروض أي الوزن.

– فأول هذه العناصر (التذنيب) وهو عيب قال فيه (قدامة): "أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر عن العروض فيضطر إلى الزيادة فيها"[1] وهذا الاضطرار في العيب الذي يلحق اللفظ والوزن أن يزيد الشاعر في بنية الكلمة الشعرية، ومثال ذلك ما أتى به الشاعر "الكميت بن زيد الأسدي"*:

"لا كَعَبْدِ المَلِيكِ أو كَوَلِيدٍ *** أو سُلَيْمَانَ بَعْدُ أو كهِشَامِ"[2]

إنّ اللفظة التي تمت فيها عيب الزيادة في هذا البيت هي (المليك)، لأن في الأصل "الملك والمليك اسمان لله عز وجل، وليس إذا سمّى إنسان بالتعبد لأحدهما وجب أن يكون مسمّى بالآخر، كما أنه ليس من سمّى عبد الرحمان، كمن سمى عبد الله"[3] فنقد اللفظ المزاد على حساب الوزن أدى إلى نقص في شعرية البيت الذي وقع عيبه الشعري.

– "التغيير: هو أن يحيل الشاعر الاسم عن حاله وصورته إلى صورة أخرى إذا اضطرته العروض إلى ذلك"[4] أي أنّ اللفظ يتغير لكن المعنى يبقى دالا عما أراده الشاعر، وهذا ما أحدثه الشاعر (النابغة الذبياني) من هذا العيب أيضا حين قال:

---

[1]– أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص250.

* هو الكميت بن زيد بن الأخنس، بن مجالد بن ربيعة بن قيس بن الحارث بن أسد بن خزيمة، شاعر أموي، علم بلغات العرب، ولد سنة (160هـ)، يبدو أن لشعره أهمية كبيرة بسبب أن كان يؤرخ لفترة زمنية مليئة بالأحداث والصراعات، لكن شعره تفرق بُعيّد مقتله، فأسقط منه ما أسقط، وتفرق منه ما تفرق، ولعل دليل ذلك ما روى عنه أم كثرة أبياته المروية من بحر واحد وهي مجزأة في ديوانه، مات الكميت مقتولا في خلافة مروان بن مُحَمَّد، سنة (226هـ).– أنظر: ديوان الكميت بن زيد الأسدي، تح: نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، ص7– 8– 11.

[2]– ديوان الكميت بن زيد الأسدي، تح: نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، ص497.

[3]– أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص250.

[4]– المرجع نفسه، ص250.

"وكلُّ صموتٍ، نثلةٍ، تُبّعيّةٍ *** ونسجُ سُليمٍ كلّ قضاء ذائِلِ"[1]

اضطر الشاعر في عجز البيت لأن يغير اسم (سليمان) الصورة الأصلية المتمثلة في اسم سيدنا سليمان عليه السلام، إلى قوله (سُليمٍ)، وهذا من أجل أن يستقيم الوزن العروضي، على حساب اللفظ الأصلي.

– "التثليم وهو: أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها الوزن، فيضطر إلى ثلمها والنقص منها"[2] أي أن يتفادى الشاعر الخلل الذي يلحق العروض في شعره فيضطر إلى النقص في الألفاظ، لذلك يقول "علقمة بن عبدة التميمي"*:

"كَأَنَّ إِبْرِيقَهُمْ ظَبْيٌ عَلَى شَرَفٍ *** مُقَدَّمٌ بِسبَا الكَتَّانِ مَلْثُومُ"[3]

فالعيب ظاهر في الحذف ما أراد الشاعر قوله: "بسبائب الكتّان"[4] أي أنه أحدث نقص فالأصل اللفظي للكلمة (بسبائب) وقام بتلثيمها إلى (بِسبَا) وهذا أيضا من عيوب النقص في ائتلاف اللفظ بالوزن في الشعر.

– "التفصيل وهو: ألاّ ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض، فيقدم ويؤخر"[5] فالتقديم والتأخير في نسج الشعر الموزون له فوائدة كثيرة و يزيد في الشعر حسن ولطفا

[1]– ديوان النابغة الذبياني، ص131.

[2]– أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص249.

* علقمة بن عبدة التميمي هو: علقمة بن عبدة بن النعمان بن ناشرة بن قيس بن عبيد بن ربيعة بن مالك بن زيد مناة ين تميم بن مرّ بن أُدّ بن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار، شاعر جاهلي من أقران امرئ القيس، وكان من فحول الشعراء، لقد اجمع كل من الجمحي في طبقات الشعراء، وابن رشيق في العمدة، أن لعلقمة ثلاث قصائد روائع جِيَادُ لا يفوقهن شعر ولا شيء بعدهن يذّكر وهن الثلاث الأول من ديوانه، ويؤخذ من الأخبار أن علقمة عاش طويلا ومات بين البعثة والهجرة، سنة (625م).– أنظر: ديوان علقمة بن عبدة التميمي، خزانة الكنب العربية، (د ط)، (د ت)، ص3– 10.

[3]– ديوان علقمة بن عبدة التميمي، خزانة الكنب العربية، (د ط)، (د ت)، ص70.

[4]– أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص249.

[5]– المرجع نفسه، ص251.

وجمالا، لكن في التفصيل عن ائتلاف اللفظ بالوزن فهو عيب شعري، وهذا ما وجد في البيت الشعري "لدريد بن الصّمة"*:

"وبَلِّغْ نُمَيْرًا إنْ عَرَضْتَ ابنَ عَامرٍ *** فأيُّ أخٍ في النَّائباتِ وطالِبِ"[1]

قام الشاعر في هذا البيت بتقديم قبيلة (نُمَيْرًا) وتأخير قبيلة (ابنَ عَامرٍ)، وهذا لأنه "فرق بينهما بقوله: إنْ عَرَضْتَ"[2] أولا، ومن أجل استقامة الوزن ثانيا، فأصل صدر البيت ليكتمل اللفظ المناسب حسب رأي (قدامه) يكون على النحو التالي:- وبَلِّغْ نُمَيْرًا ابنَ عَامرٍ إنْ عَرَضْتَ- فهذا الأصل يزيد البيت شاعرية ولكن من دون وزن عروضي صحيح.

-"الحشو: وهو أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن"[3] من ذلك قول "عبد الله بن المعتز"** يصف خيلا:

"صبَبْنا عَليها ظالمِينَ سِياطَنا *** فطارَتْ بها أيدٍ سِراعٍ وأرجُلُ"[4]

فقوله في لفظة (ظالمِينَ) حشو بعينه أقام بها الوزن، حيث أكثر من المبالغة في المعنى الشعري في وصف الخيل حتى يدرك القارئ أن الشاعر له ضرورة الإتيان بهذه اللفظة التي هي حشو وفي ظاهر الأمر كانت أفضل من التخلي عنها، فإذا حذف اللفظ أدى الوزن وأقامه على الوجه الصحيح والتام.

---

* هو دريد بن معاوية بن الحارث، وعُرِفَ، أبوه باسم الصمة الذي ذاع حتى طغى على اسمه، تظاهرت الأقوال بأنه عمّر طويلا، وفي بعض الروايات أنه عاش أكثر من مائتي سنة، شاعر مخضرم لكن معظم شعره في الجاهلية، كان لنشأة دريد في بيت يقرض الشعر، وقد اكتسب موهبة الشعر من آبائه، ومن خاله عمرو بن معد يكرب، لقد قال أبو الفرج الأصفهاني عن دريد أنه شاعر فحل، كان أطول الفرسان الشعراء غزوًا، وأشعرهم، توفي سنة (632م).- أنظر: ديوان دريد بن الصّمة، تح : عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص7- 8- 9- 10- 16- 22.

[1]- ديوان دريد بن الصّمة، تح : عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص36.

[2]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص251.

[3]- المرجع نفسه، ص248.

** هو عبد الله بن المعتز الخليفة العباسي، حيث لم تدم خلافته إلاّ يومًا وليلة، ولد في بغداد سنة (249هـ)، كان شاعرًا مطبوعًا جيّد القريحة، رقيق الألفاظ والمعاني، وكانت له عناية خاصة بالتشبيه، وهذه كانت ميزته عن سائر شعراء عصره، حيث يمتاز بدقة التعبير عن الصورة الذهنية، حيث اتكئ على آثار الأقدمين، من خطى امرئ القيس وغيرهم، ولقب بأمير الشعر الخيالي، توفي سنة (296هـ).- أنظر: ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص5- 6.

[4]- ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص364.

إذن نلمس قدرة (قدامة بن جعفر) النقدية على نقد العيب المتمثل في الحشو الذي يعطي خلل بائن في ائتلاف اللفظ بالوزن، وتنطبق نظرته حتى في عيوب الشعر المتقدم من الشعراء، وهذا ما يجعله حريص كل الحرص لإعطاء الوجه الذي يليق بجمال وجودة مفهوم الشعرية.

3- ائتلاف المعنى مع الوزن:

أعطى (قدامة بن جعفر) لائتلاف المعنى مع الوزن عنصرين أساسيين في تبيان أثر العيوب الشعرية وهما:

- الأول: "المقلوب وهو أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر إلى خلاف ما قصد به"[1] وهذا ما فعله "الحطيئة"* في البيت الشعري التالي:

"فلّما خشيتُ الهُونَ والعيرُ مُمسِكٌ *** على رَغْمِهِ ما أثبتَ الحَبْلُ حافرُه"[2]

لقد قلب الشاعر المعنى الموجود في (ما أثبتَ الحَبْلُ حافرُه) أي "أراد: (الحبلُ حافِرَهُ)، فانقلب المعنى"[3] الذي كان يقصده الشاعر أنّ الحبل لا يخرج من الحافر، بل الحافر يخرج من الحبل، فأصل الحافر الثبات، أي أن الحافر ثبته الحبل، وهذا ما يكون في ربط البعير على (الهون) الذي يكن الربط على الجوع والذل.

فمن أجل استقامة الوزن اضطر الشاعر إلى قلب المعنى الصحيح الدال على المعنى الأصلي الذي له دلالة مغايرة، وهذا ما جعل (قدامة) أن يخصص مصطلحا في هذا العيب الخاص بالمعنى مع الوزن سماه (المقلوب).

---

[1]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص252.

* الحطيئة هو جرول بن أوس بن مالك بن مخزوم، لقب بالحطيئة لقصر قامته وقربه من الأرض، وهو من الشعراء المخضرمين، عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام وعاش فيه مدة طويلة وقيل: أنه بلغ أيام معاوية، حيث قال فيه صاحب الأغاني: وهو من فحول الشعراء، ومتقدّميهم وفصحائهم، ورأي الأصمعي فيه قال: وما تشاء أن تقول في شعر شاعرٍ من عيبٍ إلاّ وجدته، وقلّما تجد ذلك في شعره، توفي سنة (665م).- ديوان الحطيئة، شرح: ابن السكيت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1993م، ص7- 12- 13- 15- 18.

[2]- ديوان الحطيئة، شرح: ابن السكيت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص98.

[3]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص252.

– **الثاني**: "المبتور: وهو أن يطول المعنى على أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمّه في البيت الثاني"[1] مثال ذلك في قول "عروة بن الورد"*:

"ألا وأبيكَ، لو كاليوم أمري *** ومن لكَ بِالتَدّبيرِ في الأمُور"[2]

قصد الشاعر أنه لو كان ذلك اليوم الذي مضى مثل هذا اليوم الذي أصبحت فيه أملك زمام أمري لا أفارق ما أدبر له، لكن ما الذي يدبره؟ "فهذا البيت ليس قائما بنفسه في المعنى"[3] بل إنّ المعنى غير كامل الدلالة ينقصه معنى آخر لتمامه، لذلك أتى الشاعر ببيت ثاني ليتم المعنى، فيقول:

"إذًا لملكتُ عصمة أم وهبٍ *** على مَا كَان مِنْ حسكِ الصُدور"[4]

اتضح المعنى بأن الأمر الذي يدبره أن يملك العصمة التي فقدها في الماضي، وتكون تحت إشراف ولي أمرها، وكم تمنيت ذلك اليوم مالك أمرها على ما يكون بيني وبين قومها من الغل والعداوة التي في الصدور.

لقد اعتمد الشاعر البتر في المعنى الشعري للبيت الأول، ليطول المعنى ويستقيم تمام الوزن في البيت الثاني، حيث قطع القافية في البيت الأول ليتمها في البيت الآخر، وهذا ما يسمى البيت المبتور المعنى لتمام وزنه.

4– ائتلاف المعنى مع القافية:

يختص الشعر بالقافية والوزن، فإذا نقص أحدهما لا يعتّد شعرا، لكن اختلف بعض النقاد في مفهوم القافية وما دورها في البيت الشعري، وتم الاتفاق على أن القافية هي: "من آخر حرف البيت

---

[1]– أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص252– 253.

* يعتبر عروة بن الورد من بين الشعراء العرب، الذين هم أحب الشخصيات وأكثرها جاذبية، هذا ما كان في شعرة من آداب إنسانية رقيقة وأخلاق الفارس النبيل، كان يلقب بأمير الصعاليك، ولقد اشتهر بالكرم والسماحة والعطاء المستمر، لذلك جعل الخليفة المثقف عبد الملك بن مروان الأموي يقول: مَنْ زعم أن حاتما أسنح الناس فقد ظلم عروة، يقال أن عروة بن الورد مات مقتولا، قتله رجل من بني طهية، في سنة (616م).– ديوان عروة بن الورد، تح: أسماء أبو بكر مُحَمَّد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م، ص9– 10– 14.

[2]– ديوان عروة بن الورد، تح: أسماء أبو بكر مُحَمَّد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م، ص64.

[3]– أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص253.

[4]– المرجع نفسه، ص64.

إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله، فالقافية: تكون مرّة بعض كلمة، ومرّة كلمة، ومرّة كلمتين"[1] كقول (امرئ القيس):

"مكِرَ مفَر مُقبلٍ مُدْبرٍ معًا *** كجُلمود صَخر حطّه السيل من عل"[2]

حيث جاءت القافية "من الباء التي بعد حرف الروي في اللفظ إلى نون (مِنْ) مع حركة الميم، فهاتان كلمتان"[3]؛ ومن الشعر ما أتت القافية كلمة في قول الشاعر:

"على العَقْب جيّاشٍ كَأنَّ اهتزامه *** إذا جاشَ فيه حميهُ غلْي مرجل"[4]

فقافية البيت الشعري كلمة، وهذا في (مرجل)؛ وعلى وزنها ما جاء أيضا في قول الشاعر:

"يَزِلُّ الغُلامُ الخف عن صهواته *** وتَلْوي بأثوابِ العنيفِ المثقَّل"[5]

قال (بن رشيق) عن موضع القافية أنها أتت "من التاء إلى آخر البيت، وهذا بعض كلمة"[6].

لقد حصر (قدامة بن جعفر) محاسن القوافي، في عنصرين: أولا: أن تكون عذبة الحروف، سلسة المخرج؛ ثانيا: أن تقصد لتعبير مقطع المصراع في البيت الأول من القصيدة، ليمثل قافيتها.

إنّ عدد الأصوات المتكررة في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة هي: القافية، بحيث تمثل هذه الأخيرة جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، وهذا ما يُحدِثُ الإحساس باللذة والمتعة الفنية في الشعر.

لقد مارس (قدامة بن جعفر) عيوب ائتلاف المعنى مع القافية من خلال: "التكلف في طلب القافية، ومنها: أن تكون القافية مستدعاة قد تكلف في طلبها، فاستغل معنى سائر البيت بها"[7] فهذا

---

[1]- أبي على الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000م، ص243.

[2]- ديوان امرئ القيس، ص119.

[3]- أبي على الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص243.

[4]- ديوان امرئ القيس، ص119.

[5]- المرجع نفسه، ص119.

[6]- أبي على الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص244.

[7]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص254.

فهذا العيب تجسد عبر مجموعة من الأشعار التي تم نقدها لإظهار هذا العيب، ومن ذلك قول الشاعر "أبي تمام "*:

"كَالظَّبْيةِ الأَدْمَاءِ صَافَتْ فارْتَعَتْ *** زَهْرَ العَرَارِ الغَضَّ والجَثجاثا"[1]

أعطى(قدامه) مبررًا مقنعا لعيب الشاعر عند طلبه التكلف في القافية، إذْ قال: "فجميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية وإلا فليس في وصف الظّبية بأنها ترتعي الجثجاث كبير فائدة، لأنه إنما توصف الظبية- إذا قُصد لنعتها بأحسن أحوالها- بأن يقال: أنها تَعطُو الشجر لأنها حينئذ رافعة رأسها، وتوصف بأن ذُعرًا يسيرًا قد لحقها"[2] هذا الإفراط والغلو في طول المعنى من غير فائدة ترجى، إلا من أجل ملائمة القافية في شطر البيت، لأن التكلف أوقع الشاعر في ذكر "الجثجاث"** وهي المراعي التي لا يحسن وصفها.

من عيوب ائتلاف المعنى بالقافية "الإتيان بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها في السجع: لا لأن لها فائدة في معنى البيت"[3] بل العيب الشعري فيه، وهذا ما تجسد وقوعه في البيت التالي:

"وَسَابِغَةُ الأَذْيالِ زَغَفٌ مُفَاضَةٌ *** تَكَنَّفها مِنّي نِجَادٌ مُخَطَّطُ"[4]

إنّ المعنى في هذا البيت غير تام الفهم من ناحية الفائدة منه، فإذا ما أعطى الشاعر الدليل على "أن يكون نجاد الفرس مخططًا دون أن يكون أحمر أو أخضر أو غير ذلك من الأصباغ، لكنه أتى بالمعنى الذي من أجله أتى السجع"[5].

---

* أبي تمام هو: حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، الشاعر، الأديب، أحد أمراء البيان، ولد في قرية من قرى حوران بسورية، سنة (188هـ)، ثم رحل إلى مصر، واستقدمه المعتصم إلى بغداد، وقدّمه على شعراء عصره، له تصانيف عديدة منها: (- فحول الشعراء- ديوان الحماسة- مختار أشعار القبائل- نقائض جرير والأخطل- الوحشيات- ديوان شعر)، توفي سنة (231هـ).- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ج1، ص5- 6.

[1]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ص168.

[2]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص254.

** الجثجاث: ضربان من النبت يوصفان بطيب الرائحة، وذكر بعض أهل اللغة أن العرار لا يأكله شيء من المال.- أنظر: شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ص168.

[3]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص255.

[4]- البيت الشعري قاله: (علي بن مُحَمَّد البصري).- أنظر: أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص255.

[5]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص256.

فالسجع يمثل عند النقاد التكلم بكلام له فواصل، كفواصل الشعر من غير وزن، فهذا المراد من ذكر العيب الذي يطرأ على ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت، والتي لا تعطي المعنى المتواصل في الفهم للبيت الشعري، "وهو الذي سماه من بعد (قدامة) التمكين: وهو أن يمهد الناثر لسجعه فقرته، أو الناظم لقافية بيته، تمهيدا تأتي القافية به متمكنة في مكانها، مستقرة في قرارها، مطمئنة في موضعها، غير نافرة ولا قلقة، متعلقًا معناها بمعنى البيت كله تطلقًا تامًا، بحيث لو طرحت من البيت اختلّ معناه واضطرب مفهومه"[1] وهذا ما يألفه العرب قديما في السجع الذي يستعملونه في الشعر، إذْ لم يعيه أحد منهم، إلاّ تكلفًا أو تعسفًا والذي يفسد القول الشعري وتقلل من قيمته الجمالية والبلاغية والشعرية.

2) خصوصية الصناعة الشعرية في اللفظ والمعنى

أ- مفهوم الصنعة الشعرية:

ورد في (معجم مقاييس اللغة) من لفظة (صنع) أنّ "الصاد والنون والعين أصلٌ صحيح واحد، وهو عملُ الشيء صُنْعًا. وامرأة صَنَاعٌ ورجلٌ صَنَعٌ، إذا كانا حاذقين فيما يصنعانه"[2].

قدم أيضا معجم (مختار الصحاح) مجموعة من الألفاظ الدالة على (الصنع) حيث يقول: "و(الصناعة) بالكسر حرفة (الصانع) وعمله (الصَّنْعة). و(اصْطَنع) عنده (صنيعة)"[3] لذلك جاءت صيغة الأصل الصحيح (ص ن ع) في معظم المعاجم اللغوية وبمختلف تشكيلاتها وهي: (صُنْع، الصناعة، الصنعة، صنيع، صنّع، صناع، صَنْع) تدل على العمل والمهارة وحذق، وتجربة، وبيان، وهذا ما عبر عنه الشاعر المخضرم (حسان بن ثابت) في بيته الشعري حيث يقول:

"أهْدَى لهُمْ مِدَاحي قَلْبٌ يُؤازِره *** فيما يُحبُ لسَانٌ حائِكٌ صَنَعُ"[4]

---

[1]- ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي محمّد شرف، (د ط)، (د ت)، ص224.

[2]- أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، ج3، ص313.

[3]- محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ص186.

[4]- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص157.

إنّ مفهوم المعنى المقصود من لفظة (صَنَعُ) في هذا البيت الشعري "جميل الصنعة، متقن متفنن في عمله، ماهر فيه"[1] لذلك ترتبط الصنعة الجمالية للشيء بالإتقان وبذل الجهد والتميز والاختيار الأمثل خاصة في صنع العمل الشعري من طرف المبدع الشاعر لبروز شعريته، لأن "الشاعر بهذا- المفهوم- صانع ماهر ينتج من أجل مستمعين، وتهدف مهارته إلى إحداث تأثير خاص- أو تخييل- في أذهانهم"[2] وهذا ما ذكره (الآمدي) عندما قال: "أن يحدث الشاعر في صنعته معنى لطيفًا مستغربًا، من حيث لا يخرج عن الغرض، فذلك زائد في حسن صنعته وجودتها، وإلاّ فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها"[3] وعلى الشاعر إذن أن يوظف تلك المهارة المتمثلة في الصنعة لبناء شعره لكي يمتاز عمله بالإضافة الشعرية سواء معنًى مستغرب أو لفظ مستحسن، وكل هذا من أجل الزيادة في الصنعة، لأن الصنعة الشعرية واقفة في شعره وموجودة فيه.

لقد أعطى (الشريف الجرجاني) مفهوم خاص للصنعة الشعرية التي أرسى عمادها عنصر الاختيار، وبلوغ سقفها الطريقة أو الكيفية دون تأنّ، لأن "صنعة التّسميط: هي أن يؤتى بعد الكلمات المنثورة، أو الأبيات المشطورة بقافية أخرى مرعية إلى آخرها"[4] لذلك فإنّ الصنعة يكون منبعها ملكة مغروسة في أعماق النفس، لأنها تعتمد على الجهد والعمل في زخرفة الشعر، فيكون في هذه الحالة استعداد نفسي عند الشاعر لاستخراج مكامن الألفاظ الشعرية في لحظة وجدانية شاعرية يكون فيها التأليف ذا صنعة متقنة الاستيعاب الدلالي للمعنى ورسوخها أكثر في ذهن السامع.

زخرت الكتب والمؤلفات النقدية القديمة القائلة والدالة على مفهوم الصنعة الشعرية والتي تعددت التسميات المصطلحية لها بين النقاد العرب؛ ومن بين هؤلاء النقاد الذين يتفننون في شرح هذا

[1]- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص157.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص86.

[3]- أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، 1992م، ص427.

[4]- علي بن محمّد السّيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص115.

المصطلح، ما صرح به الناقد: "ابن سلام الجمحي"* حيث استعمل لفظة الصناعة وهذا في حكمه على النص الشعري بقوله: "والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم"[1] لذلك يؤمن (بن سلام) بأن من الشعر ما هو مصنوع ، حيث يقول: "وفي الشعر مصنوعٌ مُفتَعلٌ. وضوعٌ كثير لا خير فيه"[2] فهذا الكلام يعني الموضوع والشك في الشعر المصنوع، على أنه يحتاج إلى فكر نقدي وذوقي نافذ من طرف علماء الشعر والعالمين بأسراره لإخراج وتمييز الأشعار الأصلية من الأشعار المنتحلة أي المنسوبة لغير صاحبها.

ذكر (قدامة بن جعفر) بأن الشعر صناعة من الصناعات التي تمتاز بالجودة والمهارة والإتقان إذْ يقول: "للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال"[3] فكل صناعة في الشعر لها وجهان إما أن تمتاز بالجودة أو الرداءة، وهذا الرأي أيده (القاضي الجرجاني) أيضا، ولكن عرض فكرته حول جودة بناء النص الشعري وصناعته، أنّ أول ما يختص بهذه الجودة هو الشاعر الذي يملك مفاتيح الإبداع وهذا قبل الشروع في صناعة الشعر، لأن هناك قوى تضعه في أول طريق تلك الصناعة، فمن المعروف أنّ "الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال، فهو المحسن المبرّز"[4] حيث تكمن فاعلية هذه الخصال في التدريب المتواصل من طرف الشاعر ليتقن صنعته عبر ممارسة الصياغة الشعرية ليبلغ مرتبة الجودة والجمال الشعري.

* مُحَمَّد بن سلام الجمحي من علماء أوائل القرن الثالث الهجري، أحد الإخباريين الرواة، وهو يُعدّ أحد كبار نقدة الشعر والنفاذ فيه، حيث ظل كتابه طبقات فحول الشعراء من أهم الكتب في النقد الأدبي عند العرب، ويعتبر بن سلام من أجلاء النقاد من حيث صحة الذهن ونفاذ بصره بما بسط من القول وأوضح من الدلائل وبين من العلل، توفي سنة (231هـ).- أنظر: مُحَمَّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص14- 25.

[1]- مُحَمَّد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السِّفْر الأول، ص5.

[2]- المرجع نفسه، ص4.

[3]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، ص16.

[4]- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، على مُحَمَّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الجبلي وشركاه، (د ط)، (د ت)، ص15.

إنّ المتمعن في كتب النقاد العرب القدامى يدرك أن مفهوم الصنعة الشعرية متقارب الفهم والتفسير بينهم، لكن تم الاختلاف في وضع المصطلح المناسب له، لذلك ورد بصيغ مختلفة ومتعددة منها: (النسج، البناء، الصناعة، الصنعة، الحذق، المهارة، نظم الكلام، النقش، النحت، السبك، النظم، النسخ، الصياغة، الحرفة، التصنع، التكلف).

ب- اللفظ في صناعة الشعر:

إن الأصل في صناعة الشعر لدى (الآمدي) هو اللفظ الذي من خلاله يركز على أهمية وضحة المعنى والتأليف "في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحّة المعنى، فكل من كان أصّح تأليفًا كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه"[1] وهذا ما جعل في صناعة الشعر ربط وثيق بين اللفظ والمعنى عند (الآمدي) حيث أشار إلى هذا الربط في الرداءة الشعرية أو حسن تأليفها حيث يقول: "ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعمّيه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل"[2] فمن منطلق سوء رداءة اللفظ الذي يؤدي إلى غموض وتعقيد المعنى الشعري، فالعكس من ذلك فإن "حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنًا ورونقًا"[3] ليعطي للشعرية وجودًا حسي عبر صناعة الألفاظ والمعاني، والتي ركز من خلالها (الآمدي) على الصورة الشعرية والصياغة الفنية السليمة للشاعر الذي يسلك الطريق الصحيح، ليزيدها قوة الدلالة التي تُكسب الشعرية طاقات جديدة، وهذا عبر قدرة الشاعر المبدع على التمثيل والاستعارة لتقديم المعنى بأبهى صورة وأعلى درجات الوضوح والجمال.

تكمن صفة ابتكار المعاني في قدرة الشاعر على قوة البيان، وهذا بطبيعة الحال يدل على شدة ميل (الآمدي) إلى حلو اللفظ وجودة الرصف وحسن الديباجة والوضوح، ليظهر عكس ما يصبُ إليه وهذا في نقد سوء اختيار الشاعر (أبي تمام) الألفاظ التي تؤدي المعنى المراد، حيث يقول:

---

[1]- أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص428- 429.

[2]- المرجع نفسه، ص425.

[3]- المرجع نفسه، ص425.

"ورُحْبَ صَدْرٍ لَو أنَّ الأَرْضَ وَاسِعَةٌ *** كَوُسْعِهِ لم يَضِقْ عَنْ أَهْلِهَا بَلَدُ"[1]

لقد جعل الشاعر البلاد تضيق بأهلها لضيق الأرض، أي ساوى ضيق البلاد بضيق كل الأرض، لذلك خطّأه (الآمدي) في ذلك واعترض عليه بأن لفظ (الأرض) لفظ عموم لا يدل على سائر البلدان الأخرى المخصوصة "ولا يكون الغلط إلا هكذا: أن يريد القائل لفظة تدل على معنى، فيأتي بأخرى ليست فيها على ذلك المعنى دلالة"[2] لذلك يعيب (الآمدي) أيضا على الشاعر (البحتري)، إذْ يتضح خطأه في البيت التالي:

"شَرْطِيَّ الإنصافُ لَوْ قِيلَ: اشْتَرَط *** وَعَدُوّي مَنْ إِذَا قَالَ قَسَطْ"[3]

استعمل البحتري لفظة (قسط) بمعنى (عدل)، فهذه الصيغة من منظور (الآمدي) ونقده الشعري خطأ، حيث "كان يجب أن يقول (أقسط) أي: عَدَلَ، وقَسط- بغير ألف- إنما بمعنى جار"[4] فقد أعاب (الآمدي) على (البحتري) في هذا الموضع الشعري، لكن استحسن اللفظ والمعنى في موضع آخر في هذا البيت الشعري:

"قلبٌ مشوقٌ عناه البثُ والكمدُ *** ومقلةٌ تبذلُ الدمعَ الذي تَجدُ"[5]

لقد أحسن وأجاد القول في "(تبذلُ الدمعَ الذي تَجدُ) معنى ما لحسنه نهاية، ولفظ في غاية البراعة والحلاوة"[6] فمن هذا المثال اعتمد (الآمدي) على ذوقه الفني في الأحكام النقدية للشعر، والذي يعتمد على المنهج المتمثل في (عمود الشعر) الذي يعطيه المعرفة الواسعة والفطنة والفهم الدقيق لشعرية الشعر وكشف أسراره النابعة من إبداع الموهبة والدربة في إدراك مواطن ومواقع الجمال الشعري، من عدمه.

---

[1]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ج1، ص240.

[2]- أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص205.

[3]- ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، مج2، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د ت)، ص1227.

[4]- أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص377.

[5]- ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصّيرفي، مج1، ص495.

[6]- أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص05.

ج- الصناعة الشعرية عند (أبي تمام):

لقد أورد (أبي هلال العسكري) في قوله: رأي (الجاحظ) القائل: بأن المعاني مطروحة في الطريق، إلا أن (العسكري) أضاف بأن "الكلام ألفاظ تشتمل على معانٍ تدلّ عليها ويُعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجة إلى تحسين اللفظ"[1] في جماله الشعري الذي يكون البيت ومعناه وألفاظه شاعرية سلسة المذاق في اللسان ونظامها الوزني يجري في الأذان مجرى الشعرية التي أبدع فيها الشاعر شاعريته، لأن "خير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه، ومعانيه وألفاظه؛ فتراه سلسًا في النظام، جاريا على اللسان لا يتنافى ولا يتنافر"[2] وهذا ما يجعل ابتكار المعاني الشعرية تُحسن الألفاظ، ليظهر الشعر في أحسن وأبهى صورة التي تخيلها الشاعر في صناعته، وهذا هو الموقف النقدي الذي يراه (العسكري) من الشعراء في شعرهم الذي يستشهد به، في الصنعة اللفظية، أي جودتها الشعرية وما فيها من سهولة المعاني الراقية.

إنّ من المظاهر البارزة الوضوح عند (العسكري) عنايته باللفظ عناية كبيرة وذلك بقلة اختراع وإبداع المعاني، وهذا ما كان موقفه النقدي من أشعار بعض الشعراء، والذي ركز على دراسة الصناعة اللفظية لهم، ومن بينهم الشاعر (أبي تمام) عندما قال:

"هُنَّ الحَمَامُ فإن كسَرْتَ عِيَافَةً *** مِنْ حَائِهِنَّ فإنَّهُنَّ حِمَامُ"[3]

فنقد صناعة اللفظ في هذا البيت معروفة لذلك تعجب (العسكري) من هذا البيت حين قال: "فمن ذا الذي جهل أنّ الحمام إذا كُسِرت حَاؤُها صارت حِمَامًا"[4] مهد الناقد بهذا النقد اللفظي إلى بلوغ المعنى المراد من هذا البيت الشعري فعقّب بقوله: "وأما قول أبي تمام فله معنى جلانُ ما ذكره، وذلك أنه أراد أنك إذا أردت الزَّجْرَ والعِيافَة أدَّاك الحَمَامُ إلى الحِمَامُ، كما أن صَوتَهَا الذي يُظنُّ أنه

[1]- أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: على مُحَّد البجاوي، مُحَّد أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء للكتب العربية، ط1، 1952م، ص69.

[2]- المرجع نفسه، ص382.

[3]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج2، ص73.

[4]- أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص118.

بكاء إنما هو طَرَبٌ، ويؤَدِّيك إلى البكاء الحقيقي؛ وهذا المعنى الصحيح، إلا أن المعنى إذا صار بهذه النزلة من الدِّقة كان كالمعمّي؛ والتعمية حيث يراد البيان عِيٌّ"[1] وهذه حقيقة وقع فيها (أبي تمام) المستشهد به، حيث أكثر من الإسراف في العيب ورديء اللفظ المعهود الذي وصفه (أبو هلال العسكري) بالعمى لما يرده في شعرة.

فإذا انتقلنا إلى الصورة الثانية (لأبي تمام) وما له من الإعجاب في شعره، "ليلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبًا"[2] ومن جيّد ما قاله:

"لا تُنكرُوا ضَرْبي لهُ مِنْ دُونِه *** مَثلاً شَرُودًا في النَّدى والبَاسِ"[3]

يمتاز البيت بالجودة الشعرية لما فيه من الألفاظ الدالة على المباشرة في إضفاء المعنى المباشر المقصود "أي لا تُنكروا قولي إقدامه فهو يدل على الشجاعة والذكاء"[4] فمن المألوف لدى (العسكري) التركيز والتأني في النقد الشعري ليأتي النظم في الألفاظ والمعاني ليعطي الشعراء الطلاوة والحلاوة ورونق التهذيب والتنقيح في الصنعة الشعرية.

د- ترابط اللفظ والمعنى في النظم:

يعتبر الناقد (عبد القاهر الجرجاني) من أهم النقاد الذين مثلوا خير تمثيل لقضية اللفظ والمعنى وكان هذا التمثيل من خلال بحثه عن كنوز إعجاز القرآن الكريم، فقد أقام أعمدة النظرية النقدية على أساس (النظم) وهو ما يشير إلى توخي النّحو في معاني الكلم، حيث يقول: "واعلم أن النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله"[5] فالمقصود من هذا الكلام هو التركيز على مهارة الشاعر الذي يثير كنز المعاني الشعرية في الصورة التي يرسمها ويخرج منها

[1]- أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص118.

[2]- المرجع نفسه، ص141.

[3]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص362.

[4]- أنظر: المرجع نفسه، ص362.

[5]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص64.

صنعته الشاعرية التي يمتلكها، وهذا ما جعل نظرية النظم عند (عبد القاهر) تسير وفق ركائز الإبداع الفني.

لقد أكد (عبد القاهر) على الصلة المترابطة بين اللفظ والمعنى بقوله: "ما في اللفظ لولا المعنى؟ وهل الكلام إلا بمعناه؟ فأنت تراه لا يقدم شعرًا حتى يكون قد أودع حكمة وأدبًا"[1] لكن من جهة أخرى فإنّ هذه المعاني تنقسم إلى قسمين: المعاني المتخيلة التي هي قوام الشعر، والمعاني العقلية التي يعبر عنها بالاستعارة، وهذا ما جاء في قوله: "أنّ الذي أريده بالتخييل ما يثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلاً، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى. أما الاستعارة فإن سبيلها سبيل المحذوف في أنك إذا رجحت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا وبدعوى لها شبح في العقل"[2] لذلك فالمعنى العقلي استمد آثاره من الواقع المعاش ومن منطلق المعاني التي تنطوي فكرتها بصواب وصحة المناسبة الشعرية ونقدها في ضوء الواقع الاجتماعي.

هـ- المعاني الشعرية وغير الشعرية:

من النقاد الذين ساندو (عبد القاهر الجرجاني) في رأيه غير المنفصل بين اللفظ والمعنى، هو الناقد (حازم القرطاجني) الذي كان له دور كبير في المزج بين اللفظ والمعنى في نقد الشعر، إثر تركيب وتلاحم وأحذ، حيث يقول: "وقد تقدم الكلام في كثير مما يجب معرفته من المعاني من حيث توجد في الألفاظ، وبقي أن نتكلم الآن فيها من حيث توجد في الأذهان، وأن نشفع ذلك بذكر بعض ما يتعلق بها من جهة وجودها خارج الذهن مما يتأكد معرفته في هذه الصناعة، وأن نستدرك ما لعلنا لم نذكره مما يتعلق بجهة وجودها في الألفاظ"[3] فالمنهج النقدي الذي قسم به (عبد القاهر) الكلام في المعاني، قام أيضا (القرطاجني) بذلك، لكن بمنهج جديد حيث قسم المعاني إلى قسمين: المعاني الشعرية، والمعاني غير الشعرية، "فالمعاني الشعرية منها ما يكون مقصودًا في نفسه بحسب غرض الشعر

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص194.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص239.

[3]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص19.

ومعتمدًا إيراده ومنها ما ليس بمعتمد إيراده"[1] أي أن المعاني الشعرية تكون في متن الكلام الشعري، فهذا المراد من بنية الكلام وأسلوبه المقصود من إيراد غرض الشعر، أما المعاني غير الشعرية، فقد أطلق عليها (القرطاجني) اسم "الثواني"* والتي ليست من متن الكلام الشعري ومن نفس الغرض الذي يبنى عليه المعنى الأول (المعاني الشعرية).

وضح (حازم القرطاجني) أكثر في المعاني غير الشعرية قائلاً: "والثواني هي التي لا يقتضي مقصد الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها"[2] فهذا التقسيم الذي قام به كان هدفه أن ينبه الشاعر، لأن ينتقي ويختار أحسن وأفضل الألفاظ لتركيب الشعر من أجل تلائم العبارات الدالة على المعاني الشعرية، وهذه طبيعة العلاقة التي ينبغي أن تحكم اللفظ ومعناه والتلاحم بينهما، لكي يسير هذا القانون الشعري في خط متوازي، من دون خلل، وعلى أثره تتآلف الألفاظ ودلالة المعاني في الشعر.

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص23.

* الثواني هي ما كان المعنى فيها أخفى منه في القسم الأول (المعاني الشعرية)، أي قبح إيراد الثواني لكونها زيادة في الكلام من غير فائدة، فهي بمنزلة الحشو غير المفيد في اللفظ.- أنظر: أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص23.

[2]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص24.

ثانيا: قضية التجديد المنهجي للشعرية في (اللغة، الصورة، الإبداع) عند حازم القرطاجني

1) تناسب المعاني في اللغة الشعرية:

أعطى (حازم القرطاجني) أولوية كبرى في سبيل النهوض بأفكاره التي تروم إلى معرفة قضية المعاني ودراسة جزئياتها المرتبطة بالكلام أو باللغة الشعرية التي تأثر في النفوس، وهذا "على من أراد جودة التصرّف في المعاني وحسن المذاهب في اجتلابها والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أنّ يعرف أن للشعراء أغراضا أولها هي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس"[1] وهذه التأثيرات يحدثها الشاعر في حذقه لاجتلاب المعاني التي تناسب النظم والقدرة على تشكيل لغته التي تقاس بأسلوبه المناسب.

أ- المعنى وتناسب المعاني:

إنّ المعنى من المستحيل أن يأتي وحده منفصلاً عن غيره من المعاني، بل يكون وجوده مرتبط ارتباط وثيق بعدة معاني أخرى تناسبه وتقاربه أو معانٍ تخالفه أي أضداد المعاني، وهذا ما جعل فرضية تداخل المعاني في العلاقات التي تقوم على عنصر التناسب، والتي ركز من خلالها (القرطاجني) على عنصر مهم في الشعر وهو "كمال المعنى"* الذي يقع في النفس "ويكون باعتبار استيفاء أجزائه البسيطة أو استيفاء أجزائه المركبة"[2] وهذا عبر تعدد المعاني والذي يقود إلى التميز بين معنيين الأول: المعنى الضروري والثاني: غير الضروري في نطاق الكلام "فالضروري هو ما لم يتم الغرض إلا به"[3] وهذا ما يزيد الكلام الشعري حسنا ورونقا وجمالا، لذلك يعد المعنى الثاني غير الضروري عكسه غير مستحب، ويكون خارج سياق القول في صحة المعاني الشعرية.

---

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص11.

* كمال المعنى يكون بالنظر إلى ما في المعنى من تأثير في النفس، ويكون بالنظر إلى ما يكتنفه هذا الكمال وبالنظر إلى غرض الكلام وحال الشيء الذي فيه القول.- أنظر: أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص131.

[2]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص131.

[3]- المرجع نفسه، ص131.

رأى (القرطاجني) أنّ التكلم عن المعاني ضمن كوامن نفس الشاعر الذي تجعله قادرا على لملمة الأشياء المتباينة ومجموع العناصر المتناثرة في العلاقات المتناسبة والتي تخلق الانسجام على التصرف في الكلام الشعري وهذا عبر "استخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب من المعاني وتناسبها"[1] وهذا ما يؤدي بالطبيعة إلى بروز العلاقة بين "الجذر اللغوي لكلمتي (الشعر) و(الشاعر) إلى الفطنة والمعرفة، وكلتا الكلمتين تشير إلى إدراك العلاقات المتميزة بين المعاني"[2] وهذا ما يحرك العملية الشعرية في اكتشاف التناسب بين الأشياء التي تكون لها علاقات جديدة والتي تجعل لما في "قوى النفوس تفاضل في ملاحظة الجهة النبيهة في نسبة معنى إلى معنى"[3] وهذا يؤدى بدوره إلى "إيقاع التناسب بين العناصر التي تجعل من الشاعر رؤية الأشياء من منظور متميز، وله أكثر رحابة ودقة"[4] على مستوى القول الشعري، وهذا من أجل الاهتمام بعنصر إسناد المعاني النحوية والمعاني الذهنية، وبين نسبة العلاقات التي تمس فكرة التشبيه والاستعارة في الجمل الشعرية؛ ولقد ألح أيضا عن هذا التنظير من خلال حديثه النقدي عن إيقاع التناسب بين المعاني في الشعر.

لقد ربط (القرطاجني) بين عنصرين مهمين في تشكيل شعرية القصيدة، والعناصر المترابطة فيها وهما: (الاقتران والتناسب) لأنهما عنصران لا ينفصل أحدهما عن الآخر، لذلك من "المستحسن في الكلام الشعري أن يفتن في ضروب الإبداعات الموقعة فيه وأن يتوخى في جميع ذلك التناسب الانتقالات وحسن الاقترنات"[5] التي من أجلها تكون النفوس لها قابلية الإعجاب، وهنا تأتي بوادر الشعرية ومدى تحركها في خط الاستيعاب الذي يناسب غرض الكلام وتقبله في النفس الواعية.

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص143- 144.

[2]- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995م، ص355.

[3]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص44.

[4]- أنظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص355.

[5]- أنظر: أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص61.

إذن اهتم (حازم) بالتناسب وأعطى له أهمية بالغة في مجال الإشارة والتوضيح الشعري، لأن التناسب عنده يجمع ويلملم شتات المقاطع وأجزاء القول الشعري الذي من خلاله يتم تناسب مجموعة من المقاصد، منها: (الحروف، اللفظ، المعنى، العبارة الحسنة، الأغراض الشعرية، الأوزان)، وهذا كله من أجل تحقيق غايات المعاني الشعرية.

ب- علاقة المعاني باللغة الشعرية:

انطلق (القرطاجني) في مشروعه التنظيري بمناقشة القضية اللغوية على أساس المعنى بوصفه ركيزة الحركة الشعرية التي تجعل من الكلام دليلاً على المعنى الواقع ضمن الوظيفة التواصلية، وهذا من أجل فهم طبيعة اللغة الشعرية في معالم النقد العربي لأن "الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضا"[1] فالكلام يحتل منزلة عليا في الدلالة على المعاني التي يضع لها المتكلم عناية خاصة وهذا ضمن "أولى الأنظمة الايشارية والدلالية للدلالة على المعنى، وذلك بسبب من كونه نظاما يعتمد على اللغة والتلفظ الذي يتيح للمتكلم مزيدًا من التحقيق لهدفه التواصلي البشري"[2] وهذا ما تصبوا له اللغة على أنها تمتاز بعنصر التواصل والنفعية في مجال الشعرية لأنها أهم قطب ترتكز عليه عملية الكلام، لتحقيق جمالية القول الشعري، حيث يقول (حازم القرطاجني) جاملا ملخص الكلام في بيتين شعريين:

"وللكلامِ كلامٌ في حقيقتـــــــــه *** فإن تردْ حَدَّه فاسمعه منتظما

إن الكلامَ هو القولُ الذي حَصَلتْ *** به الإفادةُ لما تَمَّ والتأمـــــــا"[3]

من الممكن ملاحظة المقصود الذي قصده القائل في هذين البيتين، أن الكلام لا يعتبر كلاما إلا بشرط مهم إذا أفاد، وهذا متى يحقق تواصل العملية اللغوية التي تكون بين المرسل والمستقبل، فالرسالة الكلامية المفيدة هي: (لما تمّ والتأما) وهذا ما يعطي للغة شاعرية أكثر وضوحا بارتباطها

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص344.

[2]- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص47.

[3]- ديوان حازم القرطاجني، تح: عثمان الكعّاك، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1964م، ص125.

بانتظام المعاني المقصودة من القول الشعري، لذلك فرق (حازم) بين طريقة إيصال "المعاني في الكلام العادي للغة"* وبين الكلام الشعري، فيقول: "أنّ العين والنفس تبتهج لإجتلاء ما له شعاع ولون من الأشربة في الآنية التي تشفّ عنها كالزجاج والبلور"[1] وهذا تشبيه واضح لعمل الشعرية الذي ينتهج عالمٌ جديد يبدأ من ربط العلاقات وصنعها من خلال الكشف عن حدود التخييل ضمن المعاني الشعرية، التي تكون "أشد المعاني تحريكا في النفوس وأعظم أثرًا فيها"[2] وهذا ما جعل مفهوم الشعرية عبر سلم اللغة والمعنى في لحظة نادرة الوجود في بداية صناعتها، أن تكون قادرة على تبيان ذلك التَّميُز للشعر العربي القديم في الإبداع والجمال.

ج- اللغة والمعاني الذهنية:

لقد تحدث (القرطاجني) من جديد عن عنصرين آخرين وأساسيين في عملية اللغة وما يربطها بالمعاني الذهنية، وهما: (الترتيب والتركيب) اللذان يسيران وفق الألفاظ والعبارات التي تكون مناسبة لغرض القول الشعري، وهذا من أجل تبيين المعاني الذهنية في شكل اللغة التي تكون مأخوذة من "الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء في إفهام السامعين وأذهانهم، ليكون المعنى له وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[3] والتأكيد على وجود المعاني الذهنية لغويا وعلى مستوى الكلمات المفردة "حيث يعمل الذهن على ربط الإدراك للمواضعة (التواطؤ) بين اللفظ الدال والمدلول، وبين اللفظية وهيولاها في الذهن وبينها وبين المرجع الخارجي والذهني"[4].

* يكون المستوى العادي للغة غير شفاف ولا يمتاز بالوضوح في المعنى الحقيقي الذي يعطي للشعرية الدور المعرفي والجمالي، لأن المعاني غير شعرية لا يستحسن موقعها في النفوس.

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص118.

[2]- المرجع نفسه، ص118.

[3]- أنظر: المرجع نفسه، 18- 19.

[4]- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص27.

إنّ المعاني التي تمثلها "الصورة اللفظية وهيولاها"* تدل على دلالة اللغة الشعرية من خلال الألفاظ الدالة بدورها على صورة مدركات العالم الخارجي الذي يمثل (الواقع) ويكون "مبني جزئيا على أنساق تمثيلية تأتي من بنية الذهن نفسه، ولا تعكس بصفة مباشرة شكل الأشياء في العالم الخارجي"[1].

إنّ مستوى الممارسة اللغوية يكمن في أقوال المتن الذي هو المعنى الذهني، الذي يتصوره العقل سواء داخل أو خارج الألفاظ اللغوية التي تتطابق مع المعاني الذهنية التي تكون في مجال الإدراك الذي لا يتم إلا بالإحساس الذي بدوره ينتج أشياء ذهنية يكون لها محصول داخل الصور التي تقع بتنوع أساليب التأليف في المعاني والألفاظ الدالة على حالة المتكلم، أثناء الكلام.

يعتبر الوجود الدلالي هو المفهوم الواقع بين اللغة والعقل "وهذا ما يؤكد نظرة حازم إلى الوجود الذهني بوصفه وجودًا لغويًا، ونظرته إلى المعاني الذهنية التي تتحرك في الذهن أو تحرك الذهن عبر اللغة"[2] التي تكون لها ضوابط وأنظمة مرادفة داخل "المعاني النحوية"**.

* الصورة اللفظية وهيولاها: "الهيولي: لفظ يوناني يعنى الأصل والمادة، وفي الاصطلاح: هي جوهر في الجسم قابل لما يعرض لذلك الجسم من الاتصال والانفصال محلّ للصّورتين الجسميّة والنّوعية؛ والهيولي المطلقة فهي جوهر، ووجوده بالفعل إنما يحصل لقبول الصورة الجسمية لقوة فيه قابلة للصورة، وليس في ذاته صورة تخصه إلاّ معنى القوة، ويقال: هيولي لكل شيء من شأنه أن يقبل كمالاً. وللهيولي أسماء باعتبارات مختلفة: (- فهي قابل من جهة استعدادها للصور.- وهي مادة وطينة من جهة توارد الصورة المختلفة عليها.- وهي عنصر من جهة ابتداء التراكيب فيها.- وهي الأصل والعنصر من حيث أنّ التحليل ينتهي إليها.)؛ والهيولاني هو المنسوب إلى الهيولي، تقول: العقل الهيولاني، وهو قوة النفس المستعدة لقبول ماهيات الأشياء مجردة عن المادة. أو هو استعداد محض لإدراك المعقولات. وهو مقابل للصوري، مثال ذلك: لا يقتصر في التحديد على الفصل الصوري دون الهيولاني، ولا الهيولاني دون الصوري.- أنظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص536- 537.

[1]- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية، الكتاب الأول، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1985م، ص46.

[2]- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص61.

** المعاني النحوية: يقول النحاة في تحديد علم النحو: أنه علم يعرف به أحوال أواخر الكلم إعرابا وبناء. لذلك يعد هذا التحديد تضييق شديد لدائرة البحث النحوي؛ حيث صرح أيضا بعض النحاة على أن علم النحو يبحث عن أحوال الألفاظ من حيث دلالتها على المعاني التركيبية أي المعاني التي تستفاد من إسناد بعض الكلم إلى بعض. فما يبحث عنه في علم النحو من جهة الصحة والفساد، يبحث عنه في علم المعاني من جهة الحسن والقبح، وهذا معنى كون علم المعاني تمام علم النحو.- أنظر: مُحَمَّد الخضر حسين، دراسات في العربية وتاريخها، مكتبة دار الفتح، دمشق، ط2، 1960م، ص181- 182- 183.

إنّ المعاني النحوية مرتبطة بالترتيب والتركيب الذهني للغة الشعرية الذي يتم بواسطة الألفاظ والعبارات المناسبة، وهذا بالدور الفاعل للغة المنتقاة والتي تقوم باختيار المعنى المعبر عنه، لذلك ترتبط المعاني الذهنية بالحسية ليعطي هذا الترابط أشكال لغوية تتقاطع فيها سواء من بعيد أو قريب المعاني المأخوذة من الواقع.

2) المحاكاة والتخييل لرؤية جديدة في الصورة الشعرية

إنّ طبيعة الشعر تعطي الأحداث والقيم المخلفة التي تتكون عن طريق الخيال، الذي يشكله الشاعر من خلال الواقع المعاش كما لو رآه أو تصوره في ذهنه، فمن الأكيد أن أداة الشعر الخيال الذي يقدم صورًا ترتبط بعالم الأشياء والأفعال المتنوعة برؤية جديدة ومتجددة عبر الزمن، حيث يبدع فيها الشاعر شعره لتكون الصورة فيه تركيبا مبتكرًا تنسجه خيوط الخيال.

تعددت الآراء النقدية العربية القديمة لتحديد رؤية شاملة لطبيعة الصورة في ظل انجازات العقل العربي وهذا باعتبار الصورة تقديمًا حسيا للمعنى ومدى ترك أثر هذه الصورة في نفس السامع.

لقد أعطى (حازم القرطاجني) من خلال طبيعة أثر الصورة في النفس مقياسا ورؤية جديدة للنظرية الشعرية عامة والصورة الشعرية خاصة، لذلك تمثل هذه الرؤية تمثيلاً متجسدا داخل نظرية المحاكاة والتخييل.

أ- تطور مفهوم الصورة الشعرية:

لقد احتضن النقاد العرب القدامى مفهوم الصورة الشعرية في الشعر، حيث أشاروا إليه في مجموعة من الكلمات التي تنتسب مادتها المعجمية إلى لفظة (صور)، مثل (تصوير، تصّور، متصورات)، ليقول في ذلك (الجاحظ) "إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1] أي وقوع القصد بالتصوير في صياغة الألفاظ صياغة دقيقة، والتي من خلالها يتم تقديم المعنى المراد بأحسن وأجمل تشكيل تصويري وهذا ما أعطى "التحديد الدلالي لمصطلح الصورة لا سيّما أن (الجاحظ) لم يقرن مصطلحه بنصوص عملية تضيء المفهوم ودلالته، فضلاً من تعليق هذا المفهوم

[1]- أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، ص132.

بالثنائية الحادّة التي شغلت نقادنا القدامى القائمة على المفاضلة بين اللفظ والمعنى طبقا لمفهوم الصياغي أو الصناعي للشعر"[1].

إذن الصورة الشعرية بهذا المفهوم هي: الصياغة التي يستخدمها الشاعر في تركيب الألفاظ، في الشعر ليؤكد (قدامة بن جعفر) هذا الطرح الذي يحدد مكانة الصورة في المعاني الشعرية التي تكون "كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها أحب أثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة"[2] من خلال هذه المعطيات فإنّ الصورة تصل إلى مراتب المعاني الشعرية التي يكون موضوعها الشعر الذي يمثل بدوره كل الصور الشعرية التي تم تحديد مفهومها "طبقا لتحديد الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي أيضا نقل حرفي للمادة الموضوعية: المعنى يحسّنها ويزينها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصنع من دون أن يسهم في تغيير هذه المادة أو تجاوز صِلاتُها أو علائقها الوضعية المألوفة"[3] وهذا ما يتأثر به العمل الشعري الذي كلما ازداد تفاعل المعنى مع الصياغة الشعرية في تشكيل الصورة التي يحسن الشاعر اختيارها ووضعها ضمن تراكيب ودلالات مؤثرة في فكره ونفسه.

لقد أعطى (عبد القاهر الجرجاني) عنصر آخر لاكتمال الشعر وهو: (البناء) إضافة إلى المعنى، فهو يرى أن إتحاد كل منهما ينظم الصورة الشعرية التي يقول فيها: "الصورة إنما هي تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بيّن إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية يكون في صورة هذا لا يكون في صورة ذاك"[4].

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص21.

[2]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص17.

[3]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص22.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص389.

لقد ربط (عبد القاهر) الصورة بمقتضيات النظم، حيث رأى أنّ الصورة لها مفهوم يمثل الجانب الحسي الذي يترك أثرًا في المتلقي، لأن الصورة من مهامها تقديم المعاني الشعرية بطريقة كأنها حقيقية، بحيث يتم تنظيم أجزاء هذه الصورة في نظرية النظم، وهذا إذا "علمت علما، لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك"[1] وهذا القصد جاء توضيحه في البيت الشعري "لابن الرومي"*، حيث قال:

"هو الرجلُ المشْرُوك في جُلِّ مالِهِ *** ولكنَّه بالخيرِ والحمْدِ مفرد"[2]

تمثلت الصورة الشعرية لهذا البيت في الحال التي عليها الرجل الذي كان "تقديره: كأنه يقول للسامع: فكر في رجل لا يتميز عفافه وجيرانه ومعارفه عنه في ماله، واخذ ما شاء ومنه، فإذا حصلت صورته في نفسك فأعلم أنه ذلك الرجل"[3] لذلك تكون الصورة واحدة من أهم العناصر التي تكتسي أهمية في بناء الشعر، والتي تنبعث بعثًا من خيال الشاعر الذي يتمكن من خلالها بلوغ مدى مقدرته على تركيب عبارته الشعرية وتنسيق كلماته، فتتولد الصورة، وفي الوقت الذي يحسن النظم، وهذا ما قام به (الجرجاني) حين نَقدِه للشعر بربط الصورة الشعرية بنظرية النظم.

لقد أعطى (حازم القرطاجني) مفهوما شاملا ومركبا من الناحية المنطقية، لكن يقارب المفهوم الذي أتى به (الجرجاني) لكن مع إضافة منهج جديد وهو: التركيب الحاصل بين الصورة كمفهوم والمعاني الشعرية الموجودة في الذهن، لأن "المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص44.

* أبي الحسن على بن العباس بن جريح، الذي اشتهر بابن الرومي، ولد سنة (221هـ)، وهو شاعر الطبيعة في الأدب العربي، أو شاعر الهجاء الساخر، أو شاعر الحياة اليومية في عصره، إذ يقول عنه العقاد: العبقري النادر: كان شاعرا في جميع حياته، حيا في جميع شعره؛ ألف هذا الأخير كتابا سماه (ابن الرومي: حياته من شعره)، حيث ألف كبار النقاد مجموعة من كتب حول بن الرومي، من بينها: (ابن الرومي في الصورة والوجود لعلى شلق)، لقد قالت هذه الكتب ما قالت، ولا يزال ديوان بن الرومي لديه ما يقول أو لدية ما يمكن للدارس الواعي المستبطن، ذي الرؤية المفردة، أن يستنطق إياه، توفي بن الرومي سنة (283هـ).- أنظر: ديوان ابن الرومي، تح: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ج2، ط3، 2003م، ص5- 6.

[2]- ديوان ابن الرومي، تح: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ج2، ط3، 2003م، ص589.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص141.

الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن"[1] وهذه الصورة هي ما طبع في الذهن عن طريق الموجودات لتعم كل صفات الإدراك والإحساس الموجود في الصورة المعنوية التي ما تمثل المعاني الشعرية الموجودة في الشعر، حتى يكون لكل معنى صورته اللفظية التي تميزه، ويتميز بها السامع "وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها أو تصورها"[2] كما حدث عند الشاعر من قبل والذي حدد اللفظ والمعنى في أحسن صورة عبر أسلوبه ومقدرته في انتظام خيال السامع لشعره.

ب- المحاكاة والتخييل في الصورة الشعرية

إنّ الصورة الشعرية لا تتحقق في الشعر إلاّ مع الركيزتين في النظرية الشعرية عند (حازم) وهما: (المحاكاة والتخييل) لأن "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصّورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو مجموع ذلك"[3] فتشكل الصورة لدى الشاعر عن طريق التأمل لما يكون في ذكرياته من صور وهذه الصور المخزنة يتم ربطها بواسطة علاقات جديدة تكوّن هذه الصور عبر التناسب والتشابه "لاقتباس هذه الصور ولاستشارتها طريقتان: أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر، فالأول يكون بالقوة الشاعرة، والثاني يكون في كلام جرى في النظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل"[4] وهذه العلاقات تجعل من الشاعر يتأمل صور العالم المختزنة في ذاكرته ومن خلالها يمكنه تشكيل صورة شعرية جديدة.

قسم (حازم القرطاجني) المحاكاة "من جهة ما تكون متردّدة على ألسن الشعراء قديما بها العهد، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة لم يتقدم بها عهد إلى قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص89.

[3]- المرجع نفسه، ص71.

[4]- المرجع نفسه ، ص39.

بين الناس. والقسم الثاني هو التشبيه الذي يقال فيه أنه مخترع، وهذا أشد تحريكا للنفوس إذا قدّرنا تساوي قوة التخييل في المعنيين لأنها أنست بالمعتاد فربما قل تأثّرها له، وغير المعتاد يفاجئها بما لم تكن به لها استئناس قط فيزعجها إلى الانفعال بديهيا بالميل إلى الشيء والانقياد إليه أو النفرة عنه والاستعصاء عليه. وأما المعنى في نفسه فحقيقة واحدة، ولا فرق بالنظر إلى حقيقته بين أن يكون جديدا مخترعا وأن يكون قديما متداولا"[1] ليتبين إذن المعنى المبتكر والتركيب الجديد في الصورة الشعرية، حيث ركز (حازم) وصب جلّ اهتمامه على التشبيه المخترع لأنه "الأفضل في المعنى المخترع راجع إلى المخترع له وعائد عليه ومبين عن ذكاء ذهنه وحدّة خاطره"[2] وهذه القوة تلعب على الضبط العقلي للصورة في الشعر لدى الشاعر، والتي من خلالها يؤثر في القوة المتخيلة للسامع أو المتلقي أيضا، وهذا ما يحدث الولوع واهتزازها من المستغرب وتأثيرها به.

إنّ "محاكاة الأحوال المستغربة إما أن يقصد بها إنهاض النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط، وإما أن يقصد حملها على طلب الشيء وفعله أو التخلي عن ذلك مع ما تجده من الاستغراب"[3] فالصورة الشعرية في الشعر مردها القدرة الغريبة التي تمتلكها المحاكاة في إمتاع ذهن السامع، لأنها تتحرك وفق ما هو غير معتاد، وهذا ما اصطلح على تسميته (حازم القرطاجني) "بفنون الإغراب والتعجب"[4] وهذه الفنون كثيرة في المحاكاة التي تسيطر على القلوب من خلال التنوع والتميز في القوة والتأثير على المتلقي.

إنّ الشاعر الذي يمتلك الرغبة في ترويض تخيلاته وإيحالها إلى قلوب سامعه لتنبعث عن تركيب تصوّره من الواقع الحسي، لأن الخيال الصافي في انتقاء الصورة الشعرية ويعطي صدق الواقع وهذا "إذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها وما تناسب وما تخالف وما تضاد، وبجملة ما انتسب منها إلى الآخر نسبة

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص96.

[2]- المرجع نفسه، ص96.

[3]- المرجع نفسه، ص96.

[4]- المرجع نفسه، ص96.

ذاتية أو عرضية ثابتة أو منتقلة أمكنها أن تركّب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات على حدّ القضايا الواقعة في الوجود التي تقدّم بها الحسّ المشاهدة"[1] وهذا هو المعنى الدقيق للصورة التي ترسم مشاهدًا لها وصفا مباشرا في الشعر، أو بمعنى آخر الصورة الخيالية التي تمتاز بالصفاء والتأثير الجمالي للشعر على السامع، ومثال ذلك ما أتى به الشاعر "الحارث بن حلزة"* عندما صور مشهدا رائعا لناقته، حيث يقول:

"بِزَفُوفٍ كأنَّها هِقْلَـــــةٌ أُمٌ *** رِئَالٍ دَوِّيّةٌ سَقْفَـــــــــــاءُ

آنَسَتْ نَبْأَةٌ وأفْزَعَها القُنّاصُ *** عَصرًا وقَدْ دنَا الإمْســـــاءُ

فَتَرى خَلْفَهَا الرَّجْعِ والوَقْــعِ *** مَنِينًا كَأَنَّهُ إِهْبَـــــــــاءُ

وَطِرَاقًا مِنْ خَلْفِهِنَّ طِـــرَاقٌ *** سَاقِطَاتٌ أَلْوَتْ بِهَا الصَّحْرَاءُ"[2]

يصور الشاعر مشهدًا يشبه الحقيقة، فمن قوته كأنك ترى المشهد أمامك لحركة الناقة في قلب الصحراء، "فالزفوف"* هو شدة المبالغة في السرعة التي تجري بها، كأنه "الهقلة"** أي النعامة وما لسرعتها في قلب الصحراء، حيث تسمع دوّية تلك السرعة في الصحراء الواسعة التي تدوي فيها الرياح من كل جانب، فمن خلال السرعة الكبيرة للناقة تراها "سقفاء"*** أي مرتفعة عن الأرض، فإذا آنست وأحست الناقة التي بالغ الشاعر في وصفها بالنعامة التي أخفها صوت الصياد عند اقتراب المساء في الصحراء، فهذا الخوف أفزعها لتترك خلفها الغبار الكثيف من الإهباء الذي هو إثارة التراب

---

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص96.

* الحارث بن حلزة بن مكروه، كان من خطباء قومه ومحنّكيهم، لا يعرف شيء عن نشأة حياته وولادته ووفاته، لأن العلماء القدامى لم يترجموا له شيء إلا مناسبة معلقته، وهذه المعلقة من أجود القصائد العربية، وقد لقيت عناية كبيرة حيث شرحها مجموعة من العلماء القدامى والمحدثين، ولهذه المعلقة قيمة مزدوجة الأولى تاريخية حيث ما تفيدها من معارك بين تغلب وكندة، والثانية قيمة أدبية تكمن فيها دقة الوصف، وحسن السبك، وتنوع طرق التعبير، وبلاغة الإيجاز، وجودة التقسيم، وجودة المنطق، وحسن الإشارة.- أنظر: ديوان الحارث بن حلزة، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص9- 10- 11- 14- 15.

[2]- ديوان الحارث بن حلزة، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص21- 22.

* الزفوف: المبالغة في السرعة.- أنظر: ديوان الحارث بن حلزة، (الهامش)، ص21.

** الهقلة : النعامة. - أنظر: ديوان الحارث بن حلزة، (الهامش)، ص21.

*** السقفاء: المرتفعة. - أنظر: ديوان الحارث بن حلزة، (الهامش)، ص22.

لينبعث منه الغبار، فالمشهد التصويري ترى خلف الناقة الغبار الرقيق وهذا لشدة سرعتها وتنبع هذه السرعة من "خلفهنّ طِرَاقٌ"* أي مجموع مطارق نعال الإبل عندما تثير خلفها الغبار الذي يشاهد مرة بعد مرة من خلال الرجع وهو رجع قوائمها الخلفية عند جريها بسرعة كبيرة في الصحراء الواسعة.

إذن تتمثل قوة الصورة الشعرية في الوسائل التي يستعملها الشاعر في التعامل مع الموجودات والمدركات التي يصورها بحواسه عبر إتباع خطوات العقل ليُكوّن جسر التواصل بينه وبين الشاهد لتلك الصورة الشعرية التي تلج خواطر عالم المتلقي، وهذا ما يعطي غلبة الخيال في النصوص الشعرية في حالة شعورية للشاعر الذي يمتاز بقيمة التصوير في ذهنه وآثار ما يشاهد في الواقع ويحلله تحليلاً وجدانيًا.

"فالتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صور ينفعل لتخيلها وتصورها"[1] لنرى تجسيد هذا القول في الصورة التي تحدد مشاعر الشاعر في مشهد شعري يقول فيه (امرئ القيس):

"ولَيلٍ كموْجِ البحر أرخى سدوله *** عليَّ بأَنْواعِ الهموم ليبْتلـــي
فقُلْتُ له لما تمطّي بجـــــــوزِهِ *** وأردفَ أعجازًا وناء بكَلْكَل"[2].

لقد رسم الشاعر صورة الليل بأحزانه وهذه الصورة "ليست مجرد صورة حرفية أمينة لليل، لكنها صورة لليل الشاعر الطويل المليء بالهموم"[3] وهذه الهموم صورها على شكل موج البحر الأظلم مع ظلمة الليل الذي يرسل له ألم ظلماته، ليبتلى به ويقدر مدى صبره على "ضخامة الهموم التي يعانيها الشاعر، من خلال صورة الجمل الذي تمطى بصلبه وأردف أعجازه وناء بكلكله نحس وحط بثقل الهموم على نفسه وصدره، كأن تلك الهموم وجدت للاطمئنان والهدوء في مكانها المريح"[4].

---

* خلفهنّ طِرَاقٌ: الطِّراق: مطارقة نعال الإبل، وقيل الغبار. وقوله: (من خلفهن طراق) يعني: طورقت مرّة بعد مرّة. – أنظر: ديوان الحارث بن حلزة، (الهامش)، ص22.

[1]– أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

[2]– ديوان امرئ القيس، ص117.

[3]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، ط4، (د ت)، ص82.

[4]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص82.

إذن المحاكاة في الصورة الشعرية عند (القرطاجني) لها قدرة خاصة ومتميزة تتمثل في السيطرة على النفوس بما فيها من قوة التخييل الذي يجعل من المتلقي أن يملك الإحساس بتلك المتخيلات في رؤية الأشياء في الوجود أو الواقع المعاش، وهذا ما يلبس الرؤية الشعرية الإحساس بالصورة الجديدة التي لها تأثير على مدى الانفعال الواقع في الشيء الموصوف، وهذا صونًا للصورة الشعرية وتشكلها في النصوص الإبداعية التي تقوم على مبدأ الدهشة، وتهدف إلى الكشف والتغير نحو الجديد دائما.

3) الإبداع وقوى الشاعر

إنّ الإبداع ظاهرة تمتاز بالتعقيد والغرابة، وهذا ما يلاحظ في جل الدراسات التي تحدث عنها النقاد العرب القدامى وعن الدور الفعال الذي يحدثه في إنتاج النصوص الإبداعية التي تحكمها نظرية الشعر عاما أو الدراسات الشعرية خاصة، وهذا ما جعل (حازم القرطاجني) يربط العلاقة التناسبية بين نظريته الشعرية بواقع العملية الإبداعية في مختلف أبعادها التنظيمية.

أ- مفهوم الإبداع:

لقد أبدع أصحاب القواميس ومعاجم العربية في تقديم مفهوما لغوي لا يخرج عن مفهوم: الخلق والاختراع؛ حيث جاء في (معجم لسان العرب لابن منظور): "بدع: بدَع الشيء يَبْدَعُه بَدعًا وابتداعه: أنشأه وبدأه"[1].

جاء أيضا في (معجم مقاييس اللغة) أنّ "بدع: الباء والدال والعين أصلان أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال"[2].

أعطى الفلاسفة عدة معانٍ اصطلاحية للإبداع "الأول: تأسيس الشيء عن الشيء؛ أي تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقا كالإبداع الفني، والإبداع العلمي، ومنه التخيل المبدع في علم النفس، والثاني: إيجاد الشيء من لا شيء كإبداع الباري سبحانه، فهو ليس بتركيب ولا تأليف، وإنما

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج1، تح: عبد الله علي الكبير، مُحَمَّد أحمد حسب الله، هاشم مُحَمَّد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص229.

[2]- أبي الحسن أحمد فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، ج4، ص209.

هو إخراج من العدم إلى الوجود. وفرقوا بين الإبداع والخلق، فقالوا: الإبداع إيجاد الشيء من لا شيء؛ والخلق إيجاد شيء من شيء"[1] يقول سبحانه وتعالى في محكم تنزيله: "﴿بَديعُ السَّمَاواتِ والأَرْضِ﴾"[2] أي: "خلقهما على وجه قد أتقنهما وأحسنهما على غير مثال مسبق"[3] لذلك ذكر الله تعالى اللفظين (بديع، الخلق)، فلم "يقل بديع الإنسان، بل قال: خلق الإنسان"[4] يقول الله تعالى: "﴿خَلَقَ الإنسَانَ مِن صَلْصَالٍ كَالْفَخّارِ﴾"[5] أي خلقه "من طين مبلول، قد أحكم بله وأتقن حتى جف، فصار له صلصلة وصوت يشبه صوت الفخار"[6] فالخلق إذن هو إيجاد الشيء من الشيء.

يتمثل العنصر الثالث من مفهوم الإبداع ما في قول الفلاسفة هو: "إيجاد شيء غير مسبوق بالعدم، ويقابله الصنع وهو: إيجاد شيء مسبوق بالعدم"[7] فالصنع إذن يكافئ الإبداع، وهذا ما كان في مفهوم النقاد القدامى من (صنعة الشعر).

من المفاهيم القديمة للإبداع أنه يقوم على مجموعة من الظواهر أو القوى الغيبية التي تعمل على إيجاده وتهيئته، فهذه القوى هي المبدع الحقيقي ذاته، لقد "حدد العرب القوى الغيبية، وسموها ووصفوها، وجعلوا لها عالما مستقلاً قائما بشأنه، ومن تلك القوى نجد (الجن)"[8] لذلك تعدّ هذه القضية من أعقد القضايا التي تطرق لها العرب القدامى في معتقداتهم، حيث همَّ الشعراء الجاهليون بقول الشعر الذي هو حسب التقاليد المتوارثة لهم أنه منبع القوى الغيبية الخفية التي يزعمون أنها تعينهم على قول الشعر، وتجريه على ألسنتهم، ففي هذا المقام تم قص عدة روايات للشعراء في حالة إلهام الجن للشعر الذي يبدعونه، أو يذكرونه على ألسنتهم، ومن بين هذه الراويات ما جاء في كتاب

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د ط)، 1982م، ص31.

[2]- القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية: 117.

[3]- عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، دار بن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص49.

[4]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص31.

[5]- القرآن الكريم، سورة الرحمان، الآية: 14.

[6]- عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، ص793.

[7]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص31.

[8]- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، ص48.

(جمهرة أشعار العرب) "للقرشي"* "قلت: أتروي من أشعار العرب شيئًا؟ قال: نعم! وأقول، قلت: فأنشدني، كالمستهزئ به، فأنشدني قول امرئ القيس"[1]:

"قِفا نَبْكِ منْ ذِكْرَى حبيبٍ ومَنْزِلِ *** بسِقْطِ اللِّوَى بين الدَّخولِ وَحَوْمَلِ"[2]

"فلما فرغ قلت: لو أنّ امرئ القيس يُنشر لرَدَعَكَ... قال: أنا والله منَحتهَ ما أعجبك"[3] أي أنّ أنّ هذا العجاب من الشعر منحته إياه، وهو ما أعجبك من قوله، فهذا ما كان من نقل من الشعر على ألسنة الجن لفحول الشعراء أو إلهامهم الشعر، فمن هذا المعتقد، يتقارب مفهوم الإبداع من "قضية الإلهام"**.

* مُحَمَّد بن أبي الخطاب القرشي، كنيته أبو زيد القرشي، هذا كلّ ما يعرف عنه لأنه لم يوقف له عن ترجمة، فالمؤرخون جعلوه من رجال القرن الثالث الهجري، ووفاته سنة (170ه) أي أوسط العصر العباسي الأول، وقد يكون لأبي زيد آثار غير كتابه (جمهرة أشعار العرب) الذي تقوم منزلته عليه، ولكن لم يصل إلينا سواه، حيث اختار لكتابه هذا تسعًا وأربعين قصيدة لتسعة وأربعين شاعرا جعلهم في سبعة طبقات لكل طبقة سبعة شعراء، وقد كان لهذا الكتاب تأثير كبير لما فيه من نقد الشعر والمقابلة بين لغته ولغة القرآن وأقوال الأدباء في الشعر والشعراء.- أنظر: أبي زيد مُحَمَّد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص5- 6.

[1]- أبي زيد مُحَمَّد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص43- 44.

[2]- ديوان امرئ القيس، ص8.

[3]- أبي زيد مُحَمَّد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، ص44.

** الإلهام هو: قوة دافعة ملحة تعمل داخل الشخص، وهناك كثيرٌ من الكتاب يزعمون أنهم يتلقون إلهاما ما في تصورهم وانجازهم الكتابة: ويعنون أنهم يستشعرون تواصلاً بين أعماقهم الباطنة وما فيها من معرفة واستبصار من مصدر غيبي. - أنظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، الجمهورية التونسية، ط1، 1986م، ص46. - لقد آمن اليونان منذ أفلاطون بالإلهام في تفسير الشعر بأنه مصدر إبداع الشعر، ليتبع العرب القدامى هذه النظرية لكن ببعض الاختلاف، وردّو القضية إلى إبداع الشاعر بواسطة الإلهام من عالم غيبي، حيث اعتبروا أنّ الإلهام مصدره (الجن)، الذي أطلقوا عليه اسم (الشياطين)، ونسبوا إليهم نظم الشعر وبثه على ألسنة الشعراء. لقد تغيرت النظرة الحديثة حول القضية ليفسر علماء النفس الإبداع أنه حالة خارجة عن سيطرة المبدع، مصدرها اللاشعور، وربطوا هذه القضية بالأحلام والرغبات المكبوتة.

يعدّ ربط "الإبداع"* بقضية "الإلهام الشعري"** عند العرب في الجاهلية مصدره السحر والكهانة وهي: علم إدعاء الغيب، وموضوعها الرئيسي الإخبار عن الأمور الغيبية بواسطة استراق الجن السمع من السماء، وإلقاء ما يسمعونه من الغيبيات إلى الكهنة، والكهنة يدّعون أن الجن تخبرهم بالأشياء قبل حدوثها، فيقول (الكتاني) في هذا المقام: "التكهن أن يقول وقع كذا أو يسمع كذا بإخبار الشياطين، لقد كان العرب كهنه يدّعون أنهم يعرفون كثيرًا من الأمور فمنهم من يدعي أن له ربًا من الجن يلقي الأخبار والأشعار عليه، لذلك قال (الشيخ التاويدي) في شرحه: "(ولا يأتي أهل ذلك ويصدقهم فيه) لقول رسول الله (ﷺ): (من أتى عرافًا أو كاهنًا لم تقبل له صلاة أربعين يومًا) رواه مسلم. وفي حديث آخر: (من أتى عرافًا أو كاهنًا فصدقه بما يقول فقد كفر بما أُنزل على مُحَمَّد (ﷺ) رواه أبو داود. وقد أشار- ابن عرضون- إلى أفراد الكهانة فقال:

وكل من سمع كاهنًا فقـــــــــد *** عصى إلهه ودينه فقـــــد

لا يعلم الغيب سوى الرب الكريم *** سبحانه جلَّ إلهنا العليم"[1].

يقول (شوقي ضيف) في كتابه (تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي): "ومن مظاهر ارتباط الكهانة بالسحر في العصر الجاهلي- وحتى في العصور اللاحقة- فيما عرف بالعرافة وغيرها من مظاهر السحر والشعوذة ارتباطها بمظاهر شكلية، كان يتخذها الكاهن أو الساحر في أثناء أداء عمله، تمثلت بارتداء ألبسة معينة لأداء وظائفه، وبعد أن اتضحت ملامح العلاقة بين الشاعر من

* الإبداع (الخلق) وهذا مصطلح مفهومه: أن يوضع الخلق في الأدب أحيانا مقابل المحاكاة أو المعرفة باعتباره نقضهما، ولكنه ليس خلقا من عدم إذْ يفترض مادة لغوية وموضوعات تاريخية ومبادئ تشكيل سابقة قابلة لأن تتلقى العناصر والأبنية الجديدة التي يقدمها الخيال الخلاق، ويقف الخيال الخلاق في الأدب على قمة جديدة تنهض على تمثلات في الخبرة الإنسانية اليومية التي لا تخلو من فكر إبداعي، فتلك التمثلات هي صورة تخيلية منصبة على الأشياء التي أدركتاها حسيا في الماضي ولكنها لم تعد تؤثر في إحساساتنا الآن بل تستبقها الذاكرة في صورة يشكلها الخيال متحررًا من تأثيرها المباشر، معمما شهادة الحواس جميعا، مستفيدا من التصورات الذهنية المحصلة.- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص6.

** الإلهام الشعري (النفث في الروع) وهو: سمو بالذهن والروح يسبق التأليف الخلاق يشعر الشاعر أثناءه أنه يتلقى عونا من مصدر علوي.- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص46.

[1]- أنظر: عبد الحي بن عبد الكبير الكتاني، تبليغ الأمانة في مضار الإسراف والتبرج والكهانة، تح: مُحَمَّد بن عزوز، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص261- 262- 263- 264- 265.

جهة، والكاهن والساحر من جهة أخرى، فليس من الغريب أن نجد الشاعر أيضا يتخذ لنفسه بعض المظاهر الشكلية عند قيامه بوظيفته المتمثلة في نظم الشعر الساحر أو المؤثر في شعريته، وهذا ما يعيد لنا صورة الشاعر الكاهن الساحر، ففي الأخبار أن الشاعر إذا أراد أن يهجو أحدًا لبس حلة خاصة كحلل الكهان وحلق رأسه، وترك له ذؤابتين، ودهن أحد شقي رأسه وانتعل نعلاً واحدًا، فهذا المشهد لا يخلوا من السمات الطقسية السحرية التي تزيد من سمة التشابه والترابط بين الشاعر والكاهن والساحر"[1] لذلك زعموا أيضا أن الشياطين تنزلُ على الشعراء كما تنزل على الكهان.

إذن العملية الإبداعية وليدة قوى خفية وأرواح تساعد الشاعر في الجاهلية على قول الشعر لتزيد شعرهم شاعرية، حيث "كان الشعراء يظنون أن الشياطين تلقي على أفواهها الشعر وتلقنها إياه وتعينها عليه، وتدعي أن لكل فحل منهم شيطانًا يقول الشعر على لسانه، فمن كان أمرد كان شعره أجود"[2] ومن هذا قول (امرئ القيس):

"أَنَا الشَّاعِرُ المَوْهُوبُ حَوْلِي تَوابِعي *** من الجِنِّ تَرْوِي مَا أَقُول وتَعْزِفُ"[3]

يتبين من خلال هذا البيت أن الشاعر يعتمد على الجن التي تلهمه الشعر، وهي أيضا توابع له، فيختار أجود وأحسن ما نظم من الشعر، ليقول في موضع آخر:

"تُخَبّرني الجنُّ أَشعارَها *** فَما شِئْتُ مِنْ شِعرِهِنَّ اصْطَفَيْتُ"[4]

إذن أقرّ الشاعر بأنه هو المبدع المتذوق للشعر، وأنّ الجنّ هي التي تعرض عليه شعرها فما اصطفيت أي اخترتُ منه، فما كان جيداً قبلته وما كان سيئا رفضته.

بقيت صورة الجنّ عند الشاعر العربي القديم عالقة بذهنه، ليكون لديه اعتقاد راسخ على أنّ الإبداع أو الإلهام في الشعر وليد فعل خفي من قوة غيبية، وما تحمل هذه النظرية من تسميات ومصطلحات مختلفة.

---

[1]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط11، (د ت)، ص196- 197.

[2]- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، ص55.

[3]- ديوان امرئ القيس، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990م، ص325.

[4]- المرجع نفسه، ص322.

قدّر النقاد القدامى على أنّ الإبداع له عملية غير تلقائية، بل هي جهد كبير يقوم به العقل، ذلك "أن الشاعر ينظم كلامه مرتباً على حسب ترتيب المعاني في نفسه، فإذا فرغ من ترتيب المعاني، لم يحتج إلى أن يستأنف فكرًا في ترتيب الأفكار"[1] وهذا ما يفسر ظاهرة الإبداع على أنها حالة شعورية يقوم بها الشاعر حين إبداعه الشعر.

فمن النقاد أيضا من يرى أن الإبداع "يقف من فكرة الفن بين التلقائية والإرادية موقفًا فيه عمق وأصالة بما لا نجده عند اليونان، فحازم القرطاجني حاول محاولة رائعة في التوفيق بين الفعل (اللاإرادي) وبين الإرادة والرغبة عند الشاعر المبدع"[2] وهذا ما يكون في نفسية الشاعر من تخيلات يحصل عليها من ملكة داخلية مكتسبة بالخبرة والطبع الجيد.

يمكن القول بأن الشعراء والنقاد العرب القدامى بحثوا عن مجموع التفسيرات المسببة لدوافع وحالات الإبداع، ومحاولة فهمه في مختلف الأزمنة والأمكنة، ليصل بهم المقام إلى الاقتناع بأن مفهوم الإبداع وظواهره متعلقة بالجنّ أو الشياطين هي الملهمة للشاعر في قول الشعر.

ب- قوى الشاعر في إبداع الشعر:

أعطى (حازم القرطاجني) قراءة فلسفية لنظريته الشعرية من خلال إثبات وجود مجموعة من القوى التي يحتاج إليها الشاعر في عملية إبداعه الشعر، وهي:

الأولى:- القوة الحافظة.

الثانية:- القوة المائزة.

الثالثة:- القوة الصانعة.

1- القوة الحافظة:

تكون هذه القوة في "خيالات الفكر منتظمة، ممتازًا بعضها من بعض، محفوظاً كلُّها في نصابه، فإذا أراد مثلا الشاعر أن يقول غرضا مّا في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد

[1]- أنظر: منصور عبد الرحمان، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، ص203.

[2]- المرجع نفسه، ص203- 204.

أهبته له القوة الحافظة لتكون صور الأشياء مرتبة فيها على حدّ ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أحال خاطره في تصورّها فكأنه اجتلى حقائقها"[1] وهذا ما جعل لهذه القوة تنطلق من خلالها الكلمات الإبداعية في ذهن الشاعر والتي تكون مخزنة "ومودعه في محل التجويف الأخير من الدماغ وهذا شأنها ما يدركه الوهم من المعاني الجزئية فهي خزانة للوهم كالخيال للحس المشترك"[2] فعند استدعاء هذه الذاكرة الواعية فإنّ الإبداع الشعري يكون مرتبا ترتيبا ينتابه قوة تحفظه، مما يجعل الشاعر يصب تركيزه على أفكاره المخزنة وحفظ خيالاته.

إنّ القوة الحافظة هي إحدى القوى الذهنية والتي لها وظيفة تمتاز بحفظ تلك الصورة الذهنية لدى المبدع داخل مدركات حسية، لتكون هذه المدركات مخزنة في العقل، تؤيد الشاعر في تناسب إبداعه الشعر والذي تكون شاعريته واضحة من خلال مجموع أعماله الشعرية، لذلك لا تحدث هذه القوة لجميع الشعراء في نفس المستوى، بل يتغير المعطى العام لهذه القدرة التفكيرية المخزنة، لأن "كثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات، غير منتظمة التصور، فإذا جال لدى الشاعر خاطر في أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه واختلطت أخذ منها غير ما يليق بمقصده وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك"[3] فالمقصود "بالخاطر"* هي الذاكرة، والذاكرة تختلف من شاعر لآخر حسب قوتها وضعفا، فإذا كانت الذاكرة حافظة للأشياء الموجودة وصورها، اتصفت بقوة الشعر وامتاز بالشعرية، وإذا كان العكس ضعفت الذاكرة واختلطت تلك الصور المخزنة، لتعطي الشاعر رديء الشعر.

---

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص42.

[2]- عبد الرؤوف بن المناوي، التوقيف على مهمات التعاريف، تح: عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1990م، ص134.

[3]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص42- 43.

* الخَاطِر: وهو مرور المعنى على القلب.- أبي هلال العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمّد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، (د ط)، 1997م، ص93. والخاطر: يكون في قلب أو نفس أو بال، وهو: هاجس ما يعرض أو يرد على القلب من تدابير أو ما يمر بالذهن من الأمور والآراء؛ وخواطر: شعور باشتراك في الفكر عن بعد، وتناقل الأفكار من عقل إلى عقل آخر على بعد. وخاطرة: ما يرد على البال من رأي أو معنى أو فكرة، كما يقال: (خطرت لي خاطرة بهذه المناسبة).- أنظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، ص662.

إنّ الخاطر أو الذاكرة تُمد الشاعر بأن يتخيل ويبدع الشعر من خلال الأشياء والموجودات والصور المرتبة لديه، في:- القوة الحافظة- التي تخزن الخيالات التي يعود لها الشاعر عندما يريد ذلك، وهي أيضا قوة ناظمة، أي تجعل الأفكار منتظمة سابقا، حيث تضع الخيال المناسب لكل غرض شعري أراده الشاعر المبدع في مكانه الصحيح والمناسب.

2- القوة المائزة:

هي التي يميز بها "الإنسان ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب والغرض ممّا لا يلائم ذلك، وما يصحّ ممّا لا يصحّ"[1] فوظيفة هذه القوة هي أن تجعل الشاعر يكون قادرا وواعيا لحظة الإبداع في أن يميز بين الأفكار والأشياء لديه، ليكون الشعر منظم ومنسق بما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض المخصص لذلك.

3- القوة الصانعة:

وهي: "القوة التي تتولى العمل الشعري، في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات التنظيمية والمذاهب الأسلوبية إلى التدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولّى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة الشعرية"[2] فالهدف من هذه القوة هو التحام جميع العناصر المكونّة للعمل الإبداعي من لفظ ومعنى وأسلوب، لتنتهي هذه الصناعة بإخراج عمل شعري جديد إلى النور.

إذن من الواضح أنّ "ترتيب (حازم) لهذه القوى وحديثه عنها أنّ الأوليين تتعلقان بمرحلة التفكير في العمل الشعر واختماره في النفس، أما الثالثة وهي: القوة الصانعة لها عملية تتعلق بالممارسة الفعلية للإنشاء والإبداع ومعاناة التشكيل الفعلي والإنجاز النهائي للقصيدة، ويبدوا أنّ (حازم) خشي أن يظن لهذه القوى مسائل عملية ترتبط بالصنعة وحدها، لذلك سارع للتأكيد على أن هذه القوى

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص43.

[2]- أنظر: المرجع نفسه، ص43.

الثلاثة يجب أن تكون موجودة في طبع الشاعر أيضا"[1] والتي "هي المعبّر عنها بالطبع الجيّد في هذه الصناعة"[2] من هذا المنطلق جعل (حازم القرطاجني) الطبع شرطا لقوى الشاعر التي ذكرها.

ج- مفهوم الطبع:

تطرق النقاد العرب القدامى كثيرا في مفهوم ظاهرة الطبع، لقد كتب وحلل النقاد والشعراء حسب آرائهم وتجاربهم في الحالة الأولية التي يكون فيها الطبع له أكبر درجة لفهمه من خلال الأعمال الشعرية للشعراء.

من الواجب معرفة (الطبع) لغة فهو: "ما يقع على الإنسان بغير إرادة، وقيل: الطَّبْع بالسّكون الحيلَّة التي خلق الإنسان عليها"[3] كما جاء في (قاموس المحيط) أنّ "الطّبْعُ، والطَّبيعة، والطِّباعُ: السَّجيَّة جُبِلَ عليها الإنسان، أو الطِّباع: ما رُكِّبَ فينا من المطْعم والمشْربِ وغير ذلك من الأخلاق التي لا تزايلنا، كالطابع، كالصاحب"[4] حيث أكد أيضا (ابن منظور) في (لسان العرب)- أنّ لا فرق بين (الطبع، الطبيعة، الطباع)- فجميعها تدل على: "الخَليقةُ والسَّجيَّة التي جُبِلَ عليها الإنسان"[5] كما جاء في موضع آخر أنّ "الطَّبْعُ المثال. يقال: أُضربْهُ على طَبْعِ هذا غِرارِه وصيغَتهِ وهَدْيتِهِ أي على قدره. وحكي اللحياني: له طابِعٌ حسن أي طبيعةٌ؛ وأنشد:

له طابِعٌ يَجْري عليه، وإنّما *** تُفاضِلُ ما بَيْنَ الرّجالِ الطبائِعُ"[6].

إذن (الطبع) صفة ترتبط بسلوك الإنسان، وهذا السلوك مبني على الفطرة التي فُطِر عليها، فالطبع ذو دلالة أخلاقية دينية مرتبطة بالأخلاق الفاضلة "وطبعه الله على الأمر يطبَعُه طبعًا: فطرة. وطبع الله الخلق على الطبائع التي خلقها فأنشأهم عليها وهي خلائقهم بطبعهم طبعًا: خلقهم، وهي

[1]- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص215.

[2]- أنظر: أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص43.

[3]- علي بن مُحَمَّد السّيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، ص119.

[4]- مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص743.

[5]- أبي الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج8، ص232.

[6]- المرجع نفسه، ص232.

طبيعته التي طُبِعَ عليه وطبعها"[1] ويأخذ الطبع أيضا معنى البدء في عمل الشيء وتشكله، أي "ابتداء صنعة الشيء، تقول طبعت اللبن طبعًا، وطبَع الدرهم والسيف وغيرهما يطبعهما طبعًا: صاغه"[2] أما مادة (تطبع) تعني بلوغ أعلى درجة الامتلاء، أي: "تطبع نهر الماء: فاض به من جوانبه وتدفق"[3] وهذا ما طبقه النقاد القدامى في وصفهم طبع الشاعر بأنه يتدفق باستمرار دون انقطاع، فهناك ترابط دلالي بين الطبع والماء، فهذا يدل على معنى الحياة التي لا تستمر إلاّ بوجود الماء، كذلك لا غنًى عن الطبع في قول الشعر وتأليفه.

تحدث النقاد العرب عن إعداد الشعر خاصة من ناحية المفاهيم المتعلقة بقضية (الطبع)، حيث أشار (الجاحظ) إلى تعدد الطباع الإنسانية في قوله: "وقد يكونُ الرّجل له طبيعة في الحساب وليس له طبيعة في الكلام؛ وتكون له طبيعة في التجارة، وليست له طبيعة في الغناء. ويكون له طبع في صناعة اللحون ولا يكون له طبعٌ في غيرها؛ ويكون له طبعٌ في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ولا يكون له طبعٌ في قرض بيتٍ شعرٍ"[4] فالطبع إذن له دافعٌ يحرك الإنسان للإبداع، لكن تختلف طباع الناس لكل واحد له استعداد فطري لشيء يبدعه دون آخر، وهو ما يوجد في حال الشعراء مثلاً؛ فهم أيضا "مختلفون في الطبع: منهم من يسهل عليه المديح، ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل"[5] لذلك يكون "المطبوع من الشعراء، من سَمحَ بالشعر واقتدر على القوافي، وأدرك في صدر بيته عَجزه، وفي فاتحتهِ قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة"[6] أي الفطرة التي التي فطر عليها في قول الشعر أو بمعنى آخر الموهبة الشعرية.

---

[1]- أبي الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج8، ص232.

[2]- المرجع نفسه، ص232.

[3]- المرجع نفسه، ص233.

[4]- أنظر: أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص208.

[5]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص93- 94.

[6]- المرجع نفسه، ص90.

قال (القاضي الجرجاني) في مفهوم الطبع: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك، وتتباين فيه أحوالهم، فيرقّ شعرُ أحدهم، ويَصْلُبُ شعرُ الآخر، ويسهل لفظُ أحدهم، ويتوعّرُ منطق غيره؛ وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق؛ فإنّ سلامة اللفظ تتبعُ سلامة الطبع"[1] إذن يُعْرفُ الطبع عند الشاعر باللفظ السليم الذي فطر عليه على موهبة التي تتدفق من خلالها المعاني الشعرية في أبهى صورة، وأقوى شاعرية.

لقد أعطى (القرطاجني) مفهوم دقيقا للطبع الذي يقول عنه: "والطبع هو استكمال للنّفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها"[2] يظهر من خلال هذا المفهوم أنّ التركيز يكمن في الفطرة التي تحدد الملكة الشعرية بما يحيط بها من طرق اختيار الألفاظ وتراكيب المعاني والأغراض والأوزان بما يناسب الكلام الشعري أثناء نظمه من طرف طبع الشاعر.

إنّ الطبع "لا يكفي وحده، وإنما لا بدّ له من العقل المكتسب"[3] لأن مهما كانت قيمة الطبع فإن النقد يُظهر عيوبه وهذا ما جاء في هذا البيت الشعري (لابن بقي):

"زَحْزَحَتْهُ عن أضلعٍ تشتاقُه *** كيلا ينامَ على فراشٍ خافق"[4]

حيث "تم نقد هذا البيت من بعض اللطفاء فقال: إنه كان جافي الطبع حيث قال (زحزحته) ولو قال (باعدت عنه أضلعُا تشتاقه) لكان أحسن"[5] وجب إذن اجتماع الطبع والعقل في الشاعر، حيث قال (الجاحظ) عن هذا "وقد اجتمعت الحكماء أنّ العقل المطبوع، والكرم الغريزي، لا يبلغان غاية الكمال إلاّ بمعاونة العقل المكتسب"[6] إذن لا يصل الشاعر إلى مرتبة الكمال الشعري إلاّ إذا

---

[1]- القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص17- 18.

[2]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص199.

[3]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، ص105.

[4]- أحمد بن مُحَمَّد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، مج4، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د ط)، 1968م، ص155.

[5]- المرجع نفسه، ص155.

[6]- أبي عثمان عمرو بن الجاحظ، رسائل الجاحظ، ج1، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ط)، 1964م، ص96.

اجتمعت فيه خصلتين وهما الطبع والعقل اللذان يعطيان الفطنة والذكاء والموهبة "ولا شك أنّ الطباع أحوج إلى التقويم في تصحيح المعاني والعبارات عنها من الألسنة إلى ذلك في تصحيح مجاري أواخر الكلم إذْ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها، وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها"[1].

الطبع ضروري في صناعة الشعر، لكن مع ذلك فالشعر ليس مجرد طبعٌ وفقط، وإنما يعده (القرطاجني) كلٌ مركبٌ من قوانين أساسية وقوى، تشكل بمجموعها إبداع في الشعرية أو معرفة علم الشعر، لذلك فإنّ "الطبع يثور ويهدأ، كالنار تشتعل وتخمد، وإنّما يبعثها ويثيرها مثيرات تتعدد، ومواقف تتباين حسب نوع الطبع وجلبته، واستجابة للأشياء والأحداث"[2] لذلك ينطوي الطبع على شخص ما بحيث تتوفر فيه شروط وهذه الشروط تجتمع فيها صفات الأخلاق والجمال والذكاء والفطنة والموهبة، ليكون الكلام الشعري حقيقيا للطبع والمطبوع، أي أنه شعور ينتاب الإنسان كردة فعل لمؤثر خارجي ألا وهو الطبيعة.

د- الطبع والقوى العشر:

لقد عرّف (حازم القرطاجني) الطبع بقوله: "النظم صناعة آلتها الطبع، والطبع هو استكمال للنّفس في فهم أسرار الكلام"[3] فآلة الطبع إذن تمثل مجموعة الصفات التي يختص بها الشاعر دون آخر أو مجموعة من الشعراء دون غيرهم في الأقوال والأفعال، التي تتميز بالشعور الذي يأتي كردة فعل للمؤثرات الخارجية المتمثلة في الطبيعة التي هي: "مجموع المخلوقات الموجودة أي بمعنى العالم والكون، وقوة تحرك هذا العالم حسب نواميس معينة"[4] لتكون الطبيعة بهذا المفهوم ممثلة في الطبع الذي ينطلق من خلال الشاعر المبدع حسب سجيته وسليقته المخزنة في الذهن وهذا "إذْ لم تكن العرب تستغني

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص26.

[2]- مُحَمَّد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع الهجري، ص51.

[3]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص199.

[4]- أنظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص163.

بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها"[1] وهذا ما يعطي الدليل الكافي بأن يكون الطبع شرطا أساسيا في قوى الشاعر.

لذلك حدّد (حازم القرطاجني) عناصر الطبع الشعري باعتبار قوى عشر فقال عنها: "قوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء"[2] وهذه القوى هي:

– القوة الأولى:

هي "القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجّية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجّية ويصدر عن قريحة"[3] أي كأن (حازم) يقصد بهذه القوة لها "ينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها وضوح الشبه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب كتشبيه أبطل الفرس بأبطل الضبي"[4] وهذا ما جاء في بيت (امرئ القيس):

"له أبْطلا ظَبي وسَاقا نَعامَة *** وإرخاء سِرْحان وتقريبُ تتفل"[5]

فهذه القوة ظاهرة عند الشاعر على التشبيه وكانت على السجيّة التي تصدر من القريحة والسليقة البدوية التي يصور فيها التشبيه في مفهوم معنى ألفاظ البيت الشعري، ففي "أبطلا ظبي: حاصرتا ظبي، لضمورهما وعدم انتفاخهما. وساقا نعامة: شبه ساقي الفرس بساقي النعامة لصلابتهما وقصرهما، وإرخاء سرحان: سرعته تشبه سرعة الذئب في لين. وتقريب تتفل: أي جرى تتفل وهو ولد الذئب"[6] فمن خلال هذا المعنى تتضح قوة التشبيه الذي يعد بمثابة المشهد المصور أمامك تراه أو كأنك حاضر مع الشاعر حين رأيت معه المشهد في الطبيعة وشبه فرسه بما شبه، لإدراك ما بداخل

[1]– أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص26.

[2]– المرجع نفسه، ص199.

[3]– المرجع نفسه، ص200.

[4]– أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص112.

[5]– ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، ص119.

[6]– المرجع نفسه، ص119.

الشاعر من شعرية، وهذه هي الشعرية التي تفطن لها (حازم القرطاجني) من خلال: قوة التشبيه في الشعر.

– القوة الثانية:

وهي "القوة على تصُّور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد، لتتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي، لبناء فصول القصائد على ما يجب"[1].

تكون هذه القوة الثانية التي تمثل المهام التي يعتمد عليها الشاعر في بناء القصيدة عبر طول الممارسة التي يتحكم فيها الطبع للولوج إلى صناعة الشعر ليصل الشاعر بذلك لإثبات شاعريته من حيث مضمون وشكل القصيدة العام، لتكون اتساق واتفاق بين فصولها وما تحمله من أفكار ودلالات مختارة بعناية تزينها ملائمة القوافي.

– القوة الثالثة:

تتمثل هذه القوة في "تصوّر الصورة للقصيدة تكون بها في أحسن ما يمكن، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع المعاني والأبيات والفصول من بعض، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها، لأنها كانت محتاجة إلى شيء معين من ذلك"[2].

فبهذه القوة الثالثة يصل الشاعر المبدع إلى تصور معالم قصيدته التي تتم عليها الصورة العامة فيها، ليقوم بإنشائها حسب خبرته الطبائعية والجمالية المكتسبة، وهذا ما يظهر في إنتاجه الذهني بأحسن قالب ليتم معناها وتحقيق الجانب التأثيري في شعرية القصيدة.

"– القوة الرابعة:

تفرض هذه القوة على الشاعر على تخيّل المعاني المناسبة وهذا بالشعور بها، وجمعها من كل الأطراف والجهات الموجودة فيها، من ألفاظ وصور ذهنية مخزنة، وطبع السليقة والسجية.

[1]– أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص200.

[2]– أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص200.

– القوة الخامسة:

وهي القوة التي تعطي الشاعر التركيز وملاحظة الوجوه التي يقع بها التناسب بين عنصرين مهمين في بناء القصيدة وهما: المعاني والإيقاع وما بينهما من تناسق.

– القوة السادسة:

تعمل على التهدّي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني الموجودة من قبل في مخيلة الشاعر.

– القوة السابعة:

القوة على التخّيل في تسيير تلك العبارات متّزنة وبناء بداياتها على نهاياتها، أي ترتيب الألفاظ التي تبني القصيدة من مطلع البيت الأول إلى نهايتها، وهذه القوة تعطي الشاعر ترتيب الأفكار وجعلها في الموضع الصحيح لها.

– القوة الثامنة:

تمدّ الشاعر القوة على الالتفاف من حيّز إلى حيّز والخروج منه إليه والتوصل به إليه، في وضع الأبيات الشعرية المناسبة في القصيدة.

– القوة التاسعة:

القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات ببعضها ببعض ولإلصاق بعض الكلام على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة.

– القوة العاشرة:

وهي القوة المائزة في حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضع الموقُع فيه الكلام"[1].

فمن خلال هذه القوى المتتالية حدد (حازم القرطاجني) المقومات التي تحكم شخصية الشاعر المبدعة، وهذا ما يجعل من الإبداع الشعري فعل وعمل منظم يتدرج عبر مراحل وهذه المراحل التي يمر

[1]– أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص200.

بها الشاعر هي عبارة عن "كيفيات مناقل الفكر في التخيلات"[1] لذلك يتم من خلالها تجميع القوى العشر، لتؤدي كل قوة في الشاعر الدور المنوط بها في ذهنه الخيالي، لتتضح بذلك القيمة الإبداعية للعمل الشعري، في مدى ارتفاع مستوى درجة شاعرية الشاعر، وتمكنه من التخييل وإعطاء المعنى حقه.

إنّ هذه القوى أو المراحل تكون باعثة لإعطاء قوانين تَحْكمُ القصيدة من الداخل والخارج، لتعطي الشاعر طريقا ممهدا يرتب فيه على الطبع فصول القصيدة ليكون فيها أخيرا وقعا وجرسا يطرق بها الشاعر قلب السامع، وهذا عبر النظم لترتيب الأبيات الشعرية.

لقد انفرد (حازم القرطاجني) من بين النقاد العرب القدامى بالبحث الجدّي والواقعي والملموس نقدا لنظريته الشعرية المتكاملة، ليرسم لنقد الشعر طريقا وصورة متميزة ودقيقة يستشهد بها في كل زمان ومكان، وهذه النظرة الثاقبة في رؤية الشاعر المبدع ونقد شعره، لإبراز مفهوم الشعرية التي عمادها التخييل والمحاكاة وجمالها الوزن والقافية.

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص109.

الفصل الرابع

تحولات الشعرية العربية– تكسير البنية–

- أولا: تحولات القصيدة العربية في ظل الرؤيا الشعرية الجديدة
- ثانيا: مفهوم الشعرية في قصيدة النثر
- ثالثا: دراسة تطبيقية للقصيدة العربية– تكسير البنية–

أولا: تحولات القصيدة العربية في ظل الرؤيا الشعرية الجديدة

1) نقد الثابت واحتضان التحول

لقد شهدت القصيدة العربية عبر مسارها التاريخي للشعرية ومفهوما عدة تحولات مسّت الإنتاج الشعري العربي، على مستوى الرؤيا الفنية والتي كانت تعتمد عليها القصيدة العربية القديمة وهذه الرؤيا كانت مكونة من مجموعة أبيات شعرية ذات وحدات مستقلة ومتكررة تربطها القافية والوزن، ويزيد جمالها الصناعة والمعاني التي تمتاز باللغة القائمة على القواعد النحوية والبيانية وتحمل "شكل وجرس في الدرجة الأولى، وإنها لغة فكرية وذهنية وليست لغة حياتية"[1] وهذه الرؤيا اللغوية لها ثبات في الشكل والتركيب.

أما الرؤيا الثقافية فهي راجعة إلى طبيعة الذات المبدعة وجوهر نشأتها عبر المكان والزمان، لذلك يمكن القول بأنه لا يوجد نص شعري قديم وآخر حديث جديد من الناحية الفنية، بل هناك قديم وحديث بالمفهوم الزمني "فالقيمة الفنية للشعر القديم لا يحددها الزمن، بل يحددها الأداء الفني وتشكيل الخطاب الشعري بمجمله، إذْ يحمل هذا الخطاب في خصوصية التقاليد الشعرية التي كانت سائدة في حينها، وهذا ما يُظهر دور المكان (البيئة) والزمان في تشكيل هذه الخصوصية، وكذلك الشعر الحديث شعر (التفعيلة) أو أي شكل آخر جديد، فالقيمة الفنية سواء بالسلب أو الإيجاب لا يحددها الزمن الحاضر بل أداء الخطاب الشعري الذي ظهر في مكان وزمن محدد"[2] وهذا ما حاول إثباته (ابن قتيبة) بإلغائه الزمنية في تقسيم الشعر حيث قال: "ولم يَقصُرِ الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خَصَّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلِّ دهر، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعَدُّنَ محدثين ثم صَار هؤلاء قُدماء عندنا ببعد العهد منهم"[3] إذن مفهوم الشعرية لا يلغي حرية الجديد الحديث بل تعطي دافع إلى رؤيا مستقبلية خاصة في

---

[1]- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009م، ص19.

[2]- أحمد ياسين العرود، شعرية الشعر العربي الجذور والتحولات، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج5، ع3، رجب 1430هـ، تموز 2009م، ص71.

[3]- أنظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص63.

إطار الزمان والمكان وتشير قضية التحول قبولها لتعطي ما هو متعدد الحركة الشعرية من الشعريات التي تنجزها أفكار المبدعين عبر كل عصر من عصور الأمة العربية.

لقد أعطى الشعر العربي على مستوى مفهوم الشعرية مساحة كبيرة مثلت الهوية والثقافة العربية، لذلك يمكن أن ترتبط حضارتنا بصورة أو أخرى مع نصين الأول (القرآن الكريم)، وهو الأولوية التي ليست زمنية، بل تمتاز بالقدسية الدينية، أما الثاني فهو (النص الشعري) ذو أولوية زمنية وليست قدسية، بل متغير وغير ثابت، فالقرآن الكريم تعهد الله بحفظه، قال تعالى: "﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾"[1]. إذن النص الشعري وشعريته إبداع إنساني يطاله التحول والتغيير والتبدل، وهذا باختلاف المكان والزمان، ورؤية الشاعر الجديدة.

أخذت الشعرية بهذا المنحى والمنعرج تُواجِهُ عنصري المكان والزمان بكل تحولاتهما، لذلك أخذ النقاد عل عاتقهم مسايرة هذه التحولات بين معارض ومؤيد، وهذا ما أعطى التسمية النقدية للثابت القديم والمتحول الجديد الذي تستند له الشعرية العربية "فالنظرة التقليدية تقوم أساسا على قبول العالم كما هو، ومن ثم فإنّ وظيفة الشعر هي استعادة لوصفه ومحاكاته لا غير والإبقاء على صورته، في حين أن النظرة الحديثة تنبني على رفض العالم وإعادة النظر فيه جذريا وخَلْق عالم مغاير وجديد أي في مجال عالم البحث والتساؤل"[2].

نقد الثابت التقليدي في غياب تجليات الشعرية الحداثية يكون منفتح على إبداع جديد ليعطي للشعر القديم الانغلاق ويبقى قائما على أحادية الرؤيا والدلالة غير متحررة وظيفيا لإعطاء خلق شعري ورؤيا جديدة للعالم والإنسان "ولعل غياب تجليات الشعرية بمحدداتها الحداثية في موروثنا الشعري هو الذي يقلل من شأن الشعر القديم والميل إلى انفتاحه على الأفق الذي انفتحت عليه التجربة الشعرية الحداثية بفضاءاتها الجمالية السابحة في فضاء الغموض والفجائية والاختلاف وما إلى

[1]- القرآن الكريم، سورة الحجر، الآية: 9.

[2]- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص22.

ذلك من المحددات الأخرى"[1] وهذا ما يثبت فرضية عدم الثبات الكلي لأي ظاهرة إبداعية إنسانية تمتزج بالثقافة والإطار الزمني ولعل الشعر والشعرية لا تخرج من هذه الفرضية وإطارها التحولي عبر كل المقاييس الزئبقية التي ترافق العملية الشعرية.

لقد ظهرت بوادر التجديد في الشعر العربي منذ العصر الأموي، وهذا بسبب تَغير الحياة وانفتاحها على أشياء جديدة أصابت البيئة العربية التقليدية من جميع نواحيها، واختلاطها بالثقافات المختلفة وهذا ما ظهر جليا في العصر العباسي أيضا، حيث تعددت وسائل الترف وكثرة مجالس اللهو والطرب، فهذا أعطى دافع التغيير في الثابت الذي اعتدّت به صورة الأشعار.

إنّ فكرة التحول التي مست العقلية والشعرية العربية منذ العصور القديمة إلى الأخرى الحديثة، ولدت أزمة تحولات وخروج الموروث الشعري الذي منبعه مدرسة (أبي تمام والمتنبي والمعري) لتنتقل الأزمة للموشحات والبديعيات في العصور الموالية وهي تمثل أيضا أزمة القصيدة الرومانسية وتليها قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر؛ ليكون التحول بذلك في الشعرية العربية عموما لحظة خروجها وكسر الموروث المتعارف عليه عند الشعراء والنقاد.

أخذت الشعرية العربية على مستوى الشكل والمضمون تحولات صارمة، وأول بوادر الخروج كانت على مستوى المقدمة الطللية وتغييرها بالمقدمات التي تواكب العصر وروح الموضوع الشعري عند الشاعر وهذا التجاوز الذي وقع إنما أُخِذَ على عاتق مجموعة من الشعراء وكان أشهرهم "مسلم بن الوليد"* الذي "أخذ على يديه أشكالا جديدة تقوم على التصنيع في المعاني والمباني، من الطبيعي

[1]- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص22.

* مسلم بن الوليد ولد في مدينة الكوفة حوالي منتصف القرن الثاني للهجرة، ترعرع في وقار وهدوء حيث كان يستمع للشعر ويرويه ثم ينشده، وتعلم على أئمة الكوفة الأحاديث والنحو والصرف واللغة والبيان فأود منهم معرفة واسعة ظهرت آثاره في شعره وبيانه وأثيرت عدة حكايات لسبب تسميته وتلقيبه الغواني، وهذا ما أنشأه في هذا البيت الشعري الذي قال فيه: "تركتني لدى الغواني صريعا *** فلهذا أدعى صريع الغواني"، حيث دخل الوليد قصور الأمراء ونال من الجوائز والعطيات ما يصعب حصره وإحصائه، ومدح السادة والحكام والإبطال والأعلام في عصره، فقد كان شاعرا يزحف نحو الإلهام ويسير نحو الإبداع شيئا فشيئا ليجود صنعته، توفي بجرجان سنة (208هـ). - أنظر: مسلم بن الوليد الأنصاري، شرح ديوان صريع الغواني، تح: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1985م، ص14- 15- 19- 21- 28.

أن تَصْنِيعَهُ يختلف من مقدمة إلى أخرى، فهو حينا ينثره نثرا، وحينا آخر يكثفه تكثيفا، مما يجعل مقدماته في هذه الحال مخالفة أشد المخالفة لمقدمات غيره ومفارقة لها أعظم المفارقة"[1].

يصف "بشار بن برد"* التجاوز الجديد "الذي أحدثه في مقدماته الطللية أنّ مصدره من غير شك اختلاف بيئته عن بيئة الجاهليين والأمويين، وتطور الحياة الاجتماعية والحضارية بها تطورا كبيرا، حيث كان يعتمد على صياغة جديدة تعتمد على التحوير في المعاني والصور"[2] ليقدم أيضا الشاعر "أبي نواس"** لمبدأ التغيير والتحويل والتجديد ما قام به حيث "حذف العناصر الخارجية للمقدمة الطللية، وقدم تغييره في المعاني التي تصب فيها، وقدم مشهدا جديدا عكس فيه صورتها القائمة على

---

[1]- حسن عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1974م، ص158.

* بشار بن برد هو: بن بَهمَن وقيل بن يرجوخ بن اذركند، كان يكنى أبا معاذ، وكان يلقب بالمرعَّث، ولد بالبصرة في حدود سنة (96هـ)، كان بشار ضخم الجثة عظيم الخلق مفرط الطول أعمى جاحظ العينين، وفي بعض الروايات أنه ولد أعمى وفي ذلك قال شعرا:

عميت جنينا والذكاء من العمى *** فجئت عجيب الظنّ للعلم موئلا

وغاض ضياءُ العين للعلم رافــدا *** بقلب إذا ما ضيّع الناسُ حصـلا

وكان إذا أراد أن ينشد شعرا يقف بيديه وينحنح ويبصق عن يمينه وعن شماله، حيث قال الجرجاني في كتاب الكفايات عن أبي عبيده: كان بشارا إذا أراد الشعر نفث؛ أتهم بالزندقة ومات مقتولا في بغداد سنة (168هـ). - أنظر: ديوان بشار بن برد، تح: مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، ج1، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د ط)، 2007م، ص8- 12- 16- 17- 18- 25.

[2]- أنظر: حسن عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، ص56- 57.

** هو أبو علي الحسن بن هاني، بن عبد الأول بن الصباح الحكمي الدمشقي المشهور بأبي نواس، وأمه كانت من الأهواز، ولد في خرسان سنة (141هـ) حيث انتقل إلى البصرة فنشأ فيها ثم إلى الكوفة، ولم يبلغ عمره الثلاثين، لحق بخدمة أمير المؤمنين هارون الرشيد، فاتخذه نديما له وكان أبو نواس من أجود الناس بديهة، وأرقهم صبغا وأحلاهم منطقا، وله أشعار تكاد تسيل من رقتها، وجمال أسلوبها، حيث قال الجاحظ: لا أعرف بعد بشار بن برد مولدا أشعر من أبي نواس، ولا أعرف لمحدث أهجى منه، حيث يقول:

وما روعتنا لتذب عـــــــــنا *** ولكن حفت مرزئة الذبـــاب

شرابك في السحاب إذا عطشنا *** وخبزك عند منقطع التـــراب

وكيف تنال مكرمة ومجـــــــدا *** وخبزك محرز عند الغيـــــاب

وأبطك قابض الأرواح يرمـــــي *** بسهم الموت من تحت الثياب

وتحدث ابن الدريد عن أبي حاتم قال- لو لا أن العامة ابتذلت هذين البيتين وهما لأبي نواس لكتبتهما بماء الذهب:

"واو أني استزدتك فوق مـا بي *** من البلوى لأعوزك المزيــد

ولو عرضت على الموتى حياتي *** يعيش مثل عيشي لم يريدوا"

توفي أبو نواس وهو في سن الثامنة والخمسين من عمره وذلك سنة (199هـ). - أنظر: ديوان أبو نواس، تاريخه- رأي الشعراء فيه- نوادره- شعره-، تح: محمود كامل فريد، مطبعة حجازي، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص3- 4- 15.

المفخرة لتكون زاهية عامرة"[1] وهذا ما أعطى شكلا جديدا من أشكال المقدمة التي تمتاز بها القصيدة المتحولة لتكون هذه المقدمة المغايرة جزءا من الشعرية العربية وبدايات التحول الحقيقي.

لقد أعلن من قبل (أبي تمام) تمرده على الثابت وحمل لواء التحول في الشعر العربي الذي دارت حوله خصومات نقدية هامة على مستوى الإشكالية الإبداعية التي أثيرت في ذلك الحين وعدّت خروجا عن المألوف والمعتاد، وتجاوزا في الشكل والمضمون وذلك في الإطار العام للشعرية العربية وقوانينها التي تم قياسها في ذلك الزمن كما قيست قصيدة التفعيلة والنثر في زمننا الحداثي المعاصر الآن، فخروج (أبي تمام) عن الإطار الداخلي للبيت الشعري، ولم يخرج عن الشكل العروضي، بل كانت نظرية التجديد بداية لصياغة وتركيب مغاير يواكب العصر المعاش في جملة المفاهيم الشعرية، حيث "طور (أبي تمام) قصيدة المدح إلى بنية معقدة متشابكة لحمّية يخرج بها عن كونها نصا نمطيا كما هي في معظم التراث السابق عليه، إلى رؤيا شعرية متميزة"[2] لذلك تنتمي حداثة قصيدة (أبي تمام) إلى رؤية العلاقات المتعددة الأبعاد وهي تشبه تصوير الأشياء في الطبيعة.

من الظواهر التحولية التي طرأت على القصيدة العربية (الموشح) "الذي هو نوع من أنواع الشعر العربي في الأندلس وهذا في أوائل القرن الثالث الهجري على يد (مقدم بن معافى) من شعراء الأمير (عبد الله المرواني)، ثم تبعه في ذلك (أحمد بن عبد ربه) صاحب (العقد الفريد) ويسمى بذلك لشدة تنمقه وتزيينه"[3] وكلمة (موشح) مشتقة من (الوشاح)، "وينقسم الموشح إلى مطلع يتكون من شطرين يسمى كل منها بالغصن ثم الدور يتكون من ثلاثة أشطر شعرية على الأقل، وهذا ما يسمى بالموشح التام فإن اشتمل على الدور مباشرة ولم يكن له مطلع فيقال له الموشح الناقص، ويأتي بعد الدور القفل ويماثل المطلع في عدد الأغصان ونظام القافية، ويسمى آخر قفل في الموشح بالخرجة وهي إما أن تكون عربية فصحى أو عامية أو عجمية"[4] وهذه حقيقة التحول التجريبي غير عادي وغير

[1]- أنظر: ديوان أبو نواس، تاريخه- رأي الشعراء فيه- نوادره- شعره-، ص137.

[2]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص232.

[3]- أنظر: محمود حمدي زقزوق، الموسوعة الإسلامية العامة، وزارة الأوقاف، مصر، القاهرة، (د ط)، 2003م، ص429.

[4]- المرجع نفسه، ص429.

مألوف، في الشعر العربي في مكان وزمان مغاير، قَبِلَ بهذه التغيرات واحتضنها ليثبت بذلك أن الإبداع في التحول الشعري شيء طبيعي لأنْ تَقْبَل به النفس الإنسانية.

الموشح أيضا ينقسم إلى ما وافق أوزان الشعر الموروثة، وما خرج منها وما خرج هو الشيء الغالب على الموشحات، بذلك "يقوم الملحن بإصلاح ما فيه من عدم توازن الوزن، بحيث يقوم الموشح على القوافي المختلفة، وقد تختلف قافية المطلع مع قافية الدور، ولابد أن تتفق قافية الدور مع نفسها، وقافية المطلع مع القفل، ومثال ذلك ما جاء في قول (ابن اللبانة، ت 507هـ):

مطلع: شَاهدِي في الحُبِ من حُرقَى *** أرصَع كَالجَمْرِ تَنذَرِفُ

دور: تَعجَزُ الأوصَاف عَنْ قَمَر

خُذْهُ بِدُمى من النّظَرِ

بَشَر سَيمُو على البَشَرِ

قفل: قَدْ يَراه الله منعَلق *** مَا عَسَى في حُسنهِ أَصِفُ

ويسمى هذا البيت الأول ثم تتالى الأبيات"[1] إذن الموشح هو أكبر الظواهر الشعرية التي مثلت الخروج والتحول وتجاوز صورة البيت الشعري والشكل العروضي، حيث "يمثل الموشح بذلك نظاما شعريا معقدا حافلا بالتوشية، ودقة الصناعة ولا يمثل شكلا محددا واحدا، إنما نوعا من النظم الشعري ويختلف عن القصيدة التقليدية، ويشمل على أنساق عديدة للإيقاع والتقفية"[2] فهذا البناء الشعري الجديد للموشح يختلف عن الشعر القديم المألوف من ناحية الوزن والقافية "فالتجدد الفضائي والزماني واللغوي والموسيقي يتماها مع حالة الغناء واللحن ودورهما في إفضاء طابع الشعرية الشمولية على أجزاء هذا الفن الجديد"[3] فالموشح إذن ثورة على القصيدة التقليدية، وهو حركة تجديدية حداثية لها

[1]- محمود حمدي زقزوق، الموسوعة الإسلامية العامة، ص429.

[2]- كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1986م، ص248.

[3]- محمود خليف خضر الحياني، ما ورائية الشعرية العربية الأصول والمناهج والمفاهيم، ص69.

رجعة غنائية وزخرف لفظي متطور وجذاب للحاضر الذي عايشه، وعلى هذه المحاسن أيضا تم نقده من ناحية البناء المغاير للتقليد في بناء القصيدة العربية.

لقد واجهت الشعرية العربية في بداية العصر الحديث مخاضا عسيرا في ظواهر الصورة التأثيرية بنتاج الثقافات الأخرى المغايرة وعلى رأسهم الأوروبية، وهذا التأثر أعطى دافعا قويا للتحول الشعري والاختلاف الجوهري لأن "أية أمة هي عرضة للتأثير والتأثر وإذا ما استجد على صورة الشعرية العربية من تحولات، لم ولن تلغي صورة الشعرية العربية في جوهرها الشعري الذي حدده (الجرجاني والقرطاجني وابن خلدون) من قبل، فالشعر هو عربي بلغته وبلاغته وتفعيلته، وحتى قصيدة النثر لا تخرج عن جوهرها العربي وسماتها الشعرية واستعاراتها وانزياحتها"[1] لذلك يعتبر عصر النهضة الشعرية انطلاقة تحررية من قيود الموروث، وبداية رؤية جديدة ترى في مفاهيم الشعرية جانب الذاتية المتفاعلة مع الواقع وحرية التعبير المغاير لبناء إبداع جديد يمس مفهوم الشعر.

يبدو عصر النهضة الشعرية- بشكل واضح- لمن يتأمل تاريخ الشعر في العصر الحديث أن القصيدة العربية قد عكست كثيرا من سمات التطور والتحول على كافة المستويات، حيث بدأت آثار هذه السمات عند (المدرسة الإحيائية) والتي اتخذت من الشكل القديم للقصيدة العربية نسقا تقتدي به ومثالا تستوحيه، حيث كان شعرائها يدورون في فلك ما أسماه البلاغيون والنقاد القدامى تقاليد (عمود الشعر العربي).

لقد ثاروا شعراء المدرسة الرومانسية سواء كانوا في المشرق العربي أو في المهجر على النموذج الشعري القديم للقصيدة من حيث المحتوى والصياغة، وأصروا على التحول "أن يكون الشعر تعبيرا عن ذات الشاعر، فهذا التحول واكب التجديد بالتعبير عن محتوى العالم الداخلي للشاعر، أي أنّ الشاعر أصبح شاعرا (ذاتيا) بعد أن كان شاعرا (غيريا)، وبعدت لغة الشعر عن العناية بالمفردات المعجمية والألفاظ غير شائعة، وربطوا الشعر بالموسيقى، وأعلنوا الخروج عن القافية مع الحفاظ على الوزن،

[1]- أحمد ياسين العرود، شعرية الشعر العربي الجذور والتحولات، ص80.

وأعطوا تسمية جديدة (الشعر المرسل)"[1] حيث تحرر هذا الشعر من أصول القافية الموحدة، ووصلت عملية التطور والتجديد في الشعر العربي حتى وصل مرتبة إتباع مستوبات الشعر العالمي، لذلك علت أصوات التحول التام عن الثابت مجموعة من الشعراء من بينهم (- عبد الرحمان الشرقاوي- صلاح عبد الصبور- أحمد عبد المعطي حجازي- بدر شاكر السياب- نازك الملائكة- عبد الوهاب البياتي) ثم سرت عبر كامل الوطن العربي كله، وعلى هذا أصبح الشعر المعاصر يطرح- رؤيا- للحياة تُشَكِلُ نسقا فريدا من الإبداع، ليصير همّ الشاعر الحقيقي أن يقدم القصيدة في قالب يضاهي سمات الأجناس الأدبية الفنية المختلفة.

صرح مجموعة من الشعراء من بينهم (العقاد وشكري والمازني) "أنّ استيعاب الثقافة الأجنبية وتأثيراتها لا يظهر بشكل فعّال وذكي إلا في قصيدة الشعر المعاصر، ولم يعد الأمر كتأثير شكلي أو ترجمة أمينة لنص، وإنما أصبح استعانا واعيا لكل ما يستطيع أن يصل إليه من ثقافة في شتّى المجالات ومحاولة طرحها بشكل أو بآخر غير مباشر على الإطلاق عند تشكيل القصيدة"[2] لذلك أصبح مألوفا وصف القصيدة المعاصرة بأنها مركبة، ذات بناء درامي أو طابع ملحمي أو لها إطار قصصي، من هذا التحول فإن بناء القصيدة المعاصرة أصبح لها كيان جدلي جديد يهيم بالإنسانية عامة لا بالفرد خاصة، وبالقضية وليس بالموضوع، "وأصبح الخيال أكثر تعقيدا والتصوير أثرى رمزية، والكلمة أبعد دلالة، والموسيقى أقرب إلى الهمس والنجوى"[3] لأن القصيدة المعاصرة أصبحت (للقراءة) وليست للخطابة أو الغناء واقتربت لغة القصيدة المعاصرة إلى لغة الحياة، ولم تعد القيمة الجمالية مبنية في رصانة الكلمة، إنما في قدراتها الدلالية والرمزية.

إنّ بناء معالم الشعر المعاصر "تَلُفُه حيرة وقلق وشك وعذاب من عمق شعور صاحبه بمرارة الواقع حوله، وتلك المرارة التي يزيدها إظلاما شعوره من ناحية أخرى بتفوقه لهبة الفن، وتفتحه من

[1]- أنظر: طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 2000م، ص8.

[2]- أنظر: المرجع نفسه، ص10.

[3]- المرجع نفسه، ص11.

ذكاء الفطرة، ووعيه من نضج المعاني الوطنية والحرية والعدالة في فكره وضميره"[1] لتستمر بهذا المفهوم صورة التحول وتكسير ماهو ثابت في مقياس الشعرية العربية، أي الانفلات عن الموروث الشعري، ودخول منعرج ظواهر التحول التي تعرضت لها الشعرية عبر كامل مسيرتها التاريخية، وعند وقوفها على منبر قصيدتين الأولى (التفعيلة) والثانية (النثر)، وهذا ما يمكن أن يسمى به مصطلحا جارحا للتقاليد – تمرد– على معظم مكونات الشعرية المعروفة والواضحة المعالم.

بهذا– التمرد– تجاوزت القصيدة المعاصرة البيت الخليلي، بكل أطيافه القديمة والحديثة، ولم تقف عند حدود هذا التجاوز بل تعدته إلى حالة الرؤيا الفلسفية الميتافيزيقية للإبداع المتمثلة في (الأسطورة والرمز) أو– رؤيا الكون– فالقصيدة المعاصرة بكل تسميتها وأنواعها إذن تعد حالة شعرية جديدة ومتجددة في نطاق مسيرة الشعرية العربية التي يكتنفها الغموض والغرابة والسؤال.

2) الحداثة والرؤيا الشعرية:

أربكت الحداثة ومازالت تُرْبِكُ الفكر الفلسفي القديم والحديث وزحزحت كل قواعد الإبداع الأدبي وأركان النقد، ليتحول النظام المتعارض عليه إلى بناء اللانظام الذي يجوبه اللحن وكسر القواعد التأسيسية على مستوى حداثة القصيدة العربية، لذلك تعد "الحداثة انقلاب هائل في عالم الفن والأدب، لأنها تدعو إلى تدمير كل ما هو قائم من القواعد والقوانين السائدة والتخلص من كل أنواع السلطة الفكرية والجمالية، وهي ذات مفهوم شمولي يتعدى الفن والأدب إلى كل مناص الحياة"[2] ليجتمع مفهوم الحداثة في نقطة من المؤكد هي الأساس أو البؤرة التي تقوم عليها ألا وهي التجاوز ورفض التقليد وما هو قديم، من هذا المبدأ تعد الحداثة رؤية لأقوال والأشياء غير معروفة من قبل، وتمثل المعنى الجديد الذي يكون في كل عصر، لأن لكل عصر حداثته.

لم يكن مفهوم الحداثة من المفاهيم الغريبة في نقدها للقديم "فقد وصف النقاد واللغويين والرواة لفظ (محدثين) وصفا للشعراء الذين خرجوا على السائد والمألوف، عندما احتزم الصراع بين المجددين

[1]– نعمات فؤاد، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي، (د ط)، (د ت)، ص17.

[2]– عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص229.

والمقلدين حول الشعر المحدث"[1] لذلك تعد الحداثة مشكلة عربية، لأن هناك حداثة (بشار وأبي نواس وأبي تمام، والمتنبي) وغيرهم، "فالشعر المحدث مصطلح نقدي عربي، والدراسات النقدية المهمة في التراث النقدي العربي قائمة على مشكلة الحداثة وعلاقتها بالقدامة"[2] فأما (أبي تمام) يعد من أكثر الشعراء العباسيين الحداثيين؛ الذي أعطى تجديده في الشعر جدلا كبيرا في أوساط الشعراء والنقاد، فعالج قضايا جديدة وجعل شعره يتميز بنوع من الغموض وكان غموضه أهم عامل من العوامل التي أخرجته من عمود الشعر القديم، والذي استعمل فيه ألفاظ غريبة أو أعجمية، وهذا ما جعل القارئ دائم البحث عن المعنى المتخفي وغير الواضح؛ فخلق بذلك في شعره لغة جديدة، والتي حققت له شعرية ذات مستوى عالي وراقي.

ففي إطار مقولة الحداثة، أعاب (الآمدي) على (أبي تمام) عندما أحدث لفظة غريبة وهي (طالع) في قوله:

"يا بَرْقُ طالِعْ مَنْزِلاً بالأَبْرَقِ *** واحْدُ السَّحابَ لَهُ حُدَاءَ الأَيْنُقِ"[3]

عندئذ قال: (الآمدي) "لفظة (طالع) لفظة رديئة في هذا الموضع قبيحة"[4] إن هذه اللفظة غريبة عن معجم اللغة العربية الأصلية، فأحدثت نقدا كبيرا فاق برفضها وقبولها مرتبة الرداءة.

ليوظف (أبي تمام) ألفاظ حداثية جديدة في شعره وذلك من قوله:

"رَفِيقِ حَواشِي الْحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ *** بكَفَّيْكَ ما مَارَيْتَ في أَنَّهُ بُرْدُ"[5]

فهذه استعارة غريبة في نظر (الآمدي) تمتاز بالتعقيد الذي لا يخضع للتقاليد المتوازنة ولا تتلاءم مع العرف اللغوي الثابت، لذلك تعد حداثة هذه الاستعارة مرفوضة، وهذا ما يُعْتَبَرُ فهم غير دقيق وإساءة ظن في حرية الشاعر (أبي تمام)، فالحقيقة أن الحداثة الشعرية عنده نتيجة موهبته وقدرته على

[1]- عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي، ص230.

[2]- عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، دار إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 1998م، ص125- 126.

[3]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص441.

[4]- أبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص463.

[5]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص278.

الابتكار والإبداع في العصر الذي فاقه على إدراك الدلالة المعنوية لها بدقة متناهية بين المحسوس والمعقول والمتغير، "ولا شك في أن هذا اتجاه جديد مخالف للطريقة التقليدية في كتابة الشعر آنذاك، لكنه إذا كان خروجا على الطريقة، فهو ليس خروجا على الشعر بل إنه أفق شعري آخر"[1] الذي يعد تجربة شعرية تضيء كوامن الإنسان وتفتح أمامة أبعاد واتجاهات جديدة ومجهولة.

تعتبر الحداثة والشعرية وجهين لعملة واحدة: لأن الحداثة الشعرية تعطى رؤية أدبية تزعزع كل القيم والثوابت التي يتجاوز من خلالها التفكير وكتابة إبداع جديد لم يكتب من قبل: "فالحداثة رؤية جديدة، وهي جوهريا، رؤيا تساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد. فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع"[2] وهذا ما أثبت مقولة (أدونيس) عندما قال: "أن الشعر هو خرق للعادة"[3]، وهذا ما يعطي رؤيا للشعر الحداثي الذي يحقق الشعرية اللانهائية، "فالشعرية العربية بينت أنها رهنية مقولات قرت وسكنت، ولم تستطيع مواكبة حركة الشعر التي عرضت تحولات جذرية، على مستوى اللغة والرؤيا، والتشكيل والبنية، وهو ما جعل قوانين الشعرية ثابتة، وهي إشكالية (تُبنى على ثنائية) طرفاها متناقضان: ثبات المعيار وتحول الشعر، على أنه ليست في تراثنا شعرية واحدة، وإنما ثمة شعريات: منها المؤتلف ومنها المختلف"[4] وهذا ما يحلنا لمفهوم – القصيدة المنفتحة– التي تتغير باستمرار حسب مقياس الشعرية وجماليتها.

إنّ "الشاعر الجديد يعارض الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة، صار عالما فسيحا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة وكل

[1]– أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للصباغة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 1986م، ص30.

[2]– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م، ص321.

[3]– المرجع نفسه، ص27.

[4]– أحمد بوزيان، من المتن إلى الهامش قراءة في الشعرية العربية القديمة الرهانات التاريخية ورهانات المساءلة، مجلة فصل الخطاب، جامعة تيارت، الجزائر، مج 3، ع 3، 30/ 04/ 2014م، ص20.

تقليد"[1] لذلك من الطبيعي "أن تنوع المشاريع الحداثية في العالم العربي تبعا لأوضاع الذوات والرهانات الاجتماعية والسياسية، ما دامت النواة المحورية لهذه الخطابات التجديدية هي الاختلاف والتعددية، ومن هذه الزاوية شهدنا مسارات متزامنة ومتداخلة ومتنوعة ابتداء من الشعر المرسل إلى الشعر المنثور وإلى الشعر الحر إلى قصيدة النثر وكلها أشكال تُجَرِبُ هدم الشكل التقليدي، ومؤسس لأكوان شعرية جديدة"[2]، لذلك تظهر رؤى الشعر الجديد من شاعر يتصف بالجدية ويمتلك رؤيا خاصة به، تعطيه دافع الخوض في الحداثة الفكرية والجمالية من الشعر والعالم.

إن التطور الحداثي الذي وقع على مفهوم القصيدة العربية التي خضعت لعدة تغيرات أخذت أبعادا متعددة على المستوى الفلسفي والجمالي سواء في العناصر المكونة لها داخليا أو خارجيا، فهذا التغير مسّ اللغة، والصورة والإيقاع والشكل، والمضمون، لذلك تمتاز الحداثة الشعرية للقصيدة العربية بالغموض الذي يُعتبر خاصية متميزة، وهذه الخاصية لها القدرة على تصور العالم والأشياء، وهذا ما أكد عليه (أدونيس) في هذا المقطع:

"ذَات يومْ
تصِيرُ القصائد بَوابة المِدِينهْ
نَحو أَرض الغرابهْ
وتصِيرُ الغرابهْ
وطنَ الأنبياءْ
ذَات يومْ
تَسِير النجوم على الأرضِ مثلَ النِساءْ"[3]

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص107.

[2]- عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2010م، ص276.

[3]- أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط5، 1988م، ص28.

تمثلت الحداثة الشعرية "في لغة التفجير، فالتراث اللغوي أشبه ما يكون بكومة مرتفعة من الرمل تتكون من حبيبات لا حصر لها من الكلمات المعجمية، وعن طريق تفجيرها وتطاير شظاياها تتكون كومات جديدة وعلى هيئات لم يألفها الناس في حياتهم العادية"[1] لذلك انفرد (أدونيس) بلغة ذاتية تحطم القديم وتقف على الجديد والمتجدد الحداثي فيقول أيضا:

"واليوم لي لغتي
ولي تخومي ولي أرضي ولي سِمَتي
ولي شعوبي تغذّيني بحيرتِها
وتَسْتضيءُ بأنقاضي وأجنحتي"[2]

فهذه الكلمات اللغوية تعلن عن برنامج شعري جديد تنتابه أشواك الحداثة، وهذا ما اهتدى إليه (أدونيس) في- تكسير البنية- العربية إلى بناء جديد لنصه الشعري الذي "أخذ على كامل الحداثة الشعرية والتي تكون فيها اللغة الشعرية محصلة العناصر الأولية لها؛ وقد اتخذت من وحدة الأضرار حفلا للعبة اللغوية، ويكون الشاعر الذي أسرته الكلمات فاتبع غوايتها يفتح أبواب عالم آخر لبس استنتاجا للعالم المرئي أو المحسوس، بل يعطي لوظيفة اللغة الشعرية أن تكون أساسا في السحر والإشارة، فهي لا تعبر ولا تصنف، أي لا تبوح ولا تصرح وهذا مصدر غموضها"[3] وهذا ما يعطي للغة الشعرية الحداثية نسيج خصوصي من الكلام وأبنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى.

يبلغ الشعر شعريته عندما يتجاوز دوما اللغة العادية، لأن "لغة الشعر تتجاوز المعنى المحدود للغة التواصل العادية لأنها تريد أن تعيش في فضائها الحر، هذا الفضاء الذي يرحل في المستقبل ويداعب طاقة المجهول حيث تجد (الرؤيا) دائما لدى المبدعين ما تتحقق به وفيه"[4] لذلك تتجسد في هذه

[1]- عدنان حسن قاسم، لغة الشعر العربي، ص232.

[2]- أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج1، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1996م، ص206.

[3]- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، ص85.

[4]- أمجد ريان، صلاح فضل، الشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2000م، ص104.

الرؤيا حركة الإبداع والتجديد التي تسير وفق تغيرات الحياة وظروفها عبر مسار الزمن المتحول، لأن البنية تكون خاضعة دوما للتطور الزمني، ومن ثم يحدث الانتقال من بنية شعرية إلى أخرى.

إن العلاقة بين "الرؤيا"* والقصيدة علاقة تفاعل وهذا التفاعل تقوده مهارات الشاعر الكتابية لأن "كلمة رؤيا تعبر عن الاستبصار الفني الذي تقوده الملكات العليا معبرا عن الولع بالغيبيات التخييلية"[1] وهذا ما أعطى متغيرات فرضت إما أجواء خانقة وعاطفية مفرطة أو غموض وتجريد وتفكيك في مناخ الشعر الحداثي الذي يملكه مجموعة من الشعراء مثل (السياب وأدونيس والبياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم)، وهذا "ما يمنح الرؤيا الشعرية فتنتها وتأثيرها أنها لا تسير في اتجاه واحد، لا ترى من الجبل سفحة المواجه لنا فحسب، بل هي سعي دائم لرؤية الشيء ونقيضه. إن الكثير من شعرية هذه الرؤيا، وما فيها عن كشف وفاعلية يكمن في غناها بالتعارض والشمول والقلق، فهي ليست موقفا، ومسعى في اتجاه أجوبة أشد إقلاقا"[2] بحيث تعتمد الرؤيا الشعرية على تداخل الحواس التي يتم إبداعها من طرف العناصر الدالة في الخطاب الشعري، الذي يستند إلى قصة جوهرية تملأ كيان الشاعر ووجدانه.

إنّ "الرؤيا التي تنبثق عن هَمٍ كياني لا يمكن التعبير عنها دفعة واحدة. بل لابد من تشظيها، في أعمال الشاعر، وانتشار أجزائها في كل ما يكتب من شعر ونثر"[3] لذلك لا تعد الرؤيا الشعرية أمرا هينا عند الشاعر لينجز شعرا بل "تنبثق عن هم مركزي يشغل الشاعر ويستقطب طاقته الروحية

* الرؤيا: يمكن التمييز بين (رؤيا) و (رؤية)، فالأولى تعتبر عن ما رأيته في منامك، وتجمع (الرؤيا) على (رؤى)، وهي سمة مميزة للأدب الذي يقدم رؤيا أو نبوءة ملهمة، ويطلق على أي قول أدبي يكشف عن المستقبل وينبأ به، لذلك الرؤيا: بنصهر فيها الحسي والمجرد، الحلم والواقع، المستقبل والذكرى، في مزيج واحد متلاحم. أما الثانية (الرؤية) هي ما تراه العين أي رؤية العين معاينتها للشيء، وإدراك الأشياء بحاسة البصر، والرؤية هي الوعي الاجتماعي أي (الرؤية الفكرية) التي تشمل كل الأوجه الحسية العملية والإرادية والحدسية في إدراك الإنسان.- أنظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص188- 193.- أنظر: محمود حمدي زقزوق، الموسوعة الإسلامية العامة، ص715- 717.

[1]- المرجع نفسه، ص105.

[2]- علي جعفر علاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م، ص22.

[3]- المرجع نفسه، ص25- 26.

ونشاطه الحسي"[1] لتظل الرؤيا الشعرية مرتبطة بعناصرها التعبيرية لا تنفصل عنها داخل مناخ القصيدة، إذن تبقى "الرؤيا متصلة اتصالا عضويا بكيان النص الشعري، ولا يبارحه- أنها عنصر حاسم- في حيوية النص الشعري، دائب في هيكل العمل كله، ومنتشر بين تكويناته الداخلية: يُوجِد أجزاءه، ويربط بين مفاصله واتجاهاته"[2] لأن وحدة ترابط الرؤيا والنص الشعري تمثل أعلى موقف فكري وتعبيري، لذلك ينبثق إحكام قوي لحداثة الشاعر وتلاؤم رؤاه.

[1]- علي جعفر علاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ص34.

[2]- المرجع نفسه، ص34.

ثانيا: تكسير البنية في قصيدة النثر

1) مفهوم تكسير البنية

التطور في البنية الخاصة بالشعر العربي لم تتوقف في نقطة معينة واحدة بل ظلت مستمرة في عملية التجديد والتطوير، وهذا استجابة لعدد من الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية التي فتحت ومازالت تفتح في المستقبل أفاق جديدة، ولم تعد الأشكال والبنى الشعرية المتوارثة عن القدماء تستطيع إقناع المتلقي، وهكذا انتقل الشعر العربي من مستوى التقليد والرومانسية إلى مستوى أكثر انفتاحًا على بنيات جديدة (تكسير البنية القديمة) وفق فكر حداثي جديد، يعتمد على نظام لغوي وإيقاعي مختلفًا، ويركز على غير المألوف في التركيب الداخلي للقصيدة المعاصرة.

تُعرف "البنية التركيبية على أنها نظم الكلمات في وحدات لسانية وترتيب الجمل وفق نظام لغوي معين"[1] حيث تنقسم البنية إلى قسمين وهما: "البنية السطحية وهي: البنية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التي تصدر عن المتكلم؛ والبنية العميقة وهي: القواعد التي أوجدت التتابع بين الكلمات، وهي التي تتمثل في ذهن المتكلم المستمع المثالي أي هي: عبارة عن حقيقة عقلية يعكسها التتابع اللفظي للجملة"[2] في القصيدة المعاصرة التي لها بنية باطنية لا شعورية تمتاز بطبيعة عقلية وفكرية.

تتميز البنية بخاصية "الشمولية والتحوّل وذاتية الانضباط أو الانضباط الداخلي، وتعني الشمولية اتساق البنية وتناسقها داخليًا، بحيث تتسم بالكمال الذاتي، فهي ليست مجرد وحدات مستقلة جمعت قسرًا وتعسفًا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها"[3] عبر مستويات التجديد الشعري في المضمون والمعجم والصورة الشعرية والإيقاع والأسلوب، ليكون التحول في- تكسير البنية- وتحولها متحركًا أي "أن البنية ليست وجودًا قارًّا ثابتًا، وإنما هي متحركة وفق قوانين تقوم بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في تكوين

[1]- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، ص94.

[2]- المرجع نفسه، ص95.

[3]- بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، دار فضاءات، عمان، ط1، 2016م، ص106.

وبناء وتجديد القوانين ذاتها، وهذا يعني أنّ البنية تعمل وتؤثر في تكوين ما بداخلها من مادّة جديدة مثلما تتأثر بوضعها أو مكانها الجديد"[1] وهذا ما يعرف عند الشعراء والنقاد بالرؤيا الشعرية التي تمثل نظرة الشاعر إلى القضايا التي تحيط به وبأمته وبمحيطه عامة عبر تطور الزمن والمكان.

إنّ الرؤيا الشعرية عبر البنية المتحولة تجعل الحركة الشعرية مستمرة التطور، وتقوم على مفهوم تكسير البنية، الذي يتميز في كل مرة باستخدام وسائل جديدة في تأليف الصور الشعرية وتركيبها؛ فالشاعر في هذه المرحلة له أن يمتلك رؤيا خاصة به للقضايا المحيطة به وبمجتمعه.

"أما ما يخص ذاتية الانضباط الداخلي فيتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية، بمعنى أن اللغة لا تبني تكويناتها ووحداتها من خلال رجوعها إلى أنماط الحقيقة الخارجية، بل من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة"[2] في شبكة من العلاقات التي تنشأ بين الكلمات التي تسير عبر نسق من المستويات التي تكشف عن نظام بنية العمل الأدبي وتحليله تحليلاً داخليًا.

لقد تجاوز مفهوم البنية "الطريقة التقليدية في النظر إلى العالم والأشياء من خلال محور الذات والموضوع، أو الذات والوجود، أو الأشياء والتاريخ، كما نبذت طريقة النظر إلى النظام الكلي نظرة جزئية أو مادية، حيث طورت بالمقابل مجموعة من الثنائيات"[3] ومن أهم هذه الثنائيات التي يتضح من خلالها- تكسير البنية- ثنائية (التزامن والتعاقب) "فالتزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحد وهو زمن نظامها داخل البنية، أما التعاقب فيمثل زمن تخلخل البنية أو زمن تهدم العنصر الذي يعبر عنه أحيانا بالانفتاح البنية على الزمن، لذلك يظهر مفهوم هذه الثنائية في لغة النقد إلى نوعين من العلاقات الأول: تتعلق بإمكانية التأليف، وهي تعني دخول وحدتين في علاقة ذات سمة تبادلية أو غير تبادلية، تنافرية أو غير تنافرية؛ والثانية: هي العلاقات التي تحدد إمكانية الاستبدال"[4] وهذا

[1]- بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، ص106.

[2]- المرجع نفسه، ص106.

[3]- المرجع نفسه، ص107.

[4]- المرجع نفسه، ص110.

الاستبدال يكمن في تكسير بنية القديم إلى الجديد الذي يعتمد على تحليل نظام البنية الذي ينبني على الاختلافات بينها وبين عناصر أخرى التي تحل مكانها، وهذا ما ينتج القطع مع بنية النظرية الشعرية التقليدية، واستبدالها بمضامين نظرية شعرية جديدة، وبرؤيا واقعية ثورية حداثية ووجودية تأملية، ذات فلسفة شاملة وعميقة.

إنّ مفهوم "البنية لا يستند إلى الواقع التجريبي، بل إلى النماذج الموضوعية بمقتضى هذا الواقع، وهكذا يظهر الاختلاف بين مفهومين متجاورين جدًّا، حيث وقع الالتباس بينهما غالبا، وهما مفهوم البنية الاجتماعية، ومفهوم العلاقات الاجتماعية، إن العلاقات الاجتماعية هي المادة الأولى المستعملة في صياغة النموذج الذي يضع البنية الاجتماعية، إذْ لا يمكن بأي حال من الأحوال إرجاع هذه البنية إلى مجمل العلاقات الاجتماعية التي يتسنى ملاحظتها في مجتمع معين"[1] وهذا ما يعطي للشاعر خوض غمار التجربة الشعرية، والتعبير عنها بفعل واقع البؤس والفقر والتهميش والإقصاء من جهة، وواقع التخلف والجمود والجهل والانحلال والعنف الذي يشهده المجتمع من جهة أخرى، فيصور الشاعر هذه التجربة عبر ثنائية (الغربة والضياع) أو (الموت والحياة).

يبرز مفهوم (تكسير البنية) في خصوصية قوانين قصيدة النثر، وهذا من خلال مستويين الأول: "العوامل التي تم فيها تكسير البنية التقليدية وظهور قصيدة النثر، وهذا عبر تحرر اللغة من الجمود المعجمي، وضعف الشعر التقليدي وانحطاطه، إضافة إلى نمو الروح الحداثية التي ترفض القواعد الصارمة للأشكال الشعرية السابقة، ومع أثر الترجمة للشعر الغربي على الثقافة العربية المعاصرة"[2] أما على المستوى الثاني يتمثل في "طبيعة عمل قصيدة النثر من حيث اشتغالها على خلخلة جملة من المفهومات كخرق النسقية، والإيغال في كسر أفق التلقي، والعمل على ابتداع المفارقة بأنواعها، والسعي نحو التحرر من القيود اللفظية والتركيبية بغية خلق مسارات إبداعية لغوية ودلالية جديدة

[1]- كلود ليفي شتروس، الأنثربولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د ط)، 1977م، ص327.

[2]- مجد سليمان رزق، بنية قصيدة النثر في الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، ع:506، حزيران/ 2013م، ص37- 38.

ومختلفة في سعي منها لبناء جماليات شعرية جديدة"[1] مما خلق عند الشعراء روح التحرر من قيود الوزن والشكل القديم للشعر.

اتجه الشعراء المعاصرين إلى كتابة القصيدة النثرية من دون وعي منهم بحقيقة هذه الكتابة التي جوهرها منبعث من الاتجاه الغربي لها، لأنّ الشعراء الغربيون يفكرون من منطلق البحث عن المجهول، أي البحث عن "أشكالاً جديدة لا يجد الشعر مكانه إلا فيها، باعتبار ما تحققه من حرية التعبير في الشكل والمنحى، لذا سوف تكون قصيدة النثر شكل الشعر الجديد، ذات الطموحات الميتافيزيقية، ومن تلك الطموحات سوف تأتيه حيويته ووثباته"[2] لتتجه بنية قصيدة النثر الجديدة إلى اتجاهات لها عدة تأويلات منبعها الكون المفتوح على الحياة، سواء كان التأويل إيجابي أم سلبي، لأنّ "قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضوي هدّام، لأنها ولدت من تمرّد على قوانين العروض، وأحيانا على القوانين المعتادة للغة"[3] فاللغة إذن تكون لها صفة تركيبية تخييلية إيحائية.

اللغة في قصيدة النثر تمثل مشاعر الشاعر الواقعية والنفسية، وذلك عبر "رموز إيحائية حدسية"* تنشط الحواس وتدغدغها لاكتشاف عوالم جديدة وعميقة مدهشة، ومن هنا ينبع الحرص على انتقاء المفردات الجيدة للتعبير عن خصوصيّات حميميّة ذات دلالات مفتوحة على الحلم والأسطورة والرؤيا والواقع والنفس والتراث"[4] وهذا المعنى يبين ويوضح أكثر فأكثر مفهوم تكسير البنية.

تُقَدِمُ القصيدة المعاصرة حالة كاملة ومنسقة تقرأ من خلالها كل الأجزاء التي تحكم مفرداتها بنسيج مبني على علاقات مخصصة ومولدة للدلالات الشعرية، ومن بينها (الصورة والرمز)؛ فالصورة يَكْمُنُ عملها في تركيب نفسي وخيالي وواقعي، يجعل التأويل غير متناهي الدلالة، ويعطي قراءات

---

[1]- مجد سليمان رزق، بنية قصيدة النثر في الشعر السوري المعاصر، ص38.

[2]- أنظر: سوزان برناد، قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1998م، ص59.

[3]- المرجع نفسه، ص16.

* هذه الرموز الإيحائية الحدسية لها حافز أو إثارة القدرات العقلية والعاطفية إلى مستوى عالٍ من الشعور والحيوية وخلق الإبداع.- أنظر: نواف ناصر، معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز، عمان، ط1، 2011م، ص44.

[4]- مجد سليمان رزق، بنية قصيدة النثر في الشعر السوري المعاصر، ص38.

متعددة ومنفتحة على العالم، لذلك "يختار الشاعر المعاصر تكسير البنية الإيقاعية التقليدية المعتمدة على نظام الوحدة والتفعيلة، وطرح بديلا حيويا سمي بالإيقاع الداخلي حيث تعوض اللغة بطاقاتها النبرية والنغمية وظواهر الاشتقاق والترادف والتكرار والتضاد والتوازي أو التشاكل والتباين عن التقاليد الموسيقية المعهودة"[1] أما الرمز تجسيده في بنية القصيدة المعاصرة يختلف من شاعر لآخر لأنّه يتميز بعنصر الغموض الذي يفجر سمة التأويلات المتعددة "ففي هذا المجال يؤسس (أدونيس) بوصفه نموذجا لهذا التفكير، وبنيت نظريته على أساس (ما وراء النص) وكأنّ الرمز لديه هو الوجه الآخر للنص، أو هو النص (اللامرئي) أو المحتمل أو الخفي، ولذلك فالرمز هو ما ينتج لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو كل شيء له معنى خفي وإيحاء، وإنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة"[2] إنّ توظيف الرمز كبنية جديدة للقصيدة المعاصرة يعطي الإفصاح عن خلجات داخلية للشاعر، جراء الهموم والأحزان، وقلقه من المستقبل، وجعل الرمز دعامة لخطابه الشعري الجديد.

يعتمد الإيقاع في الشعر التقليدي على عنصرين مهمين هما: (الوزن والقافية)، لكن هذا المفهوم تغير بتكسير بنية الإيقاع إلى "إهدار عنصر الموسيقى، ليقوم مقام هذا العنصر القائم على شروط ثلاثة وهي:

- الإيجاز: بمعنى الكثافة أو الكشف.
- التوهج: بمعنى الإشراق.
- المجانية: بمعنى اللازمنية."[3]

فهذه الشروط اعتمدت عليها قصيدة النثر في بنائها، من خلال إمكانية تحقيق قدر من الإيقاع الداخلي المتمثل في "استثمار إمكانيات الإيقاع البصري الناشئ عن الشكل الخطي، والإفادة من

[1]- مجد سليمان رزق، بنية قصيدة النثر في الشعر السوري المعاصر، ص39.

[2]- عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1994م، ص70.

[3]- مجد سليمان رزق، بنية قصيدة النثر في الشعر السوري المعاصر، ص39.

العناصر التشكيلية البصرية لخلق إيقاع بصري، وإن لم يتحقق صوتيا، فشكل قصيدة النثر على الورق، صورة لإيقاع أثر الفكرة في نفس الشاعر"[1] زيادة على ذلك الاهتمام أنها تخلق رؤيا شعرية تنبني على فكرة الجديدة التي تبدعها أنساق التكرار والتضاد والتوازي.

إنّ الرؤيا الشعرية الجديدة لشروط بناء القصيدة ترسم تناغم داخلي لها، والذي يشكل جوهر الموسيقى الشعرية "ولكل قصيدة على هذا الأساس نظامها الإيقاعي الداخلي الخاص بها، وبقدر ما تتقدم عند الشاعر حساسيته اللغوية والتصويرية فإنّه يكون ذا إمكانية أكبر على استثمار مكونات اللغة والصورة والرمز وما يترتب عليها من نظم ومولدات إيقاعية تثوي في الصوت والدلالة معا، وزجها في بنية إيقاعية لا يمكن رصدها إلاّ بقراءة القصيدة قراءة داخلية كاشفة، وتعمل من جهتها على إضفاء قدرات شعرية جديدة تعمق قوة النص وتزيد من طاقته الإبداعية الخلاقة"[2] فهذا المفهوم يرسم للقصيدة صورة مغايرة تنبع موسيقاها من داخل النفس، وترتبط ارتباطا وثيقا بتجربة شعرية تولد تنوع إيقاعي يتمثل في مستويات جديدة، تؤدي في الأخير إلى تغييب الصوت، الذي يعوض باستخدام مظاهر تشكيلية بديلة كالحذف والفواصل والفراغات؛ وهذا من أجل تحقيق بنية جديدة لها إيقاعها الداخلي المتميز بتميز الحرية الفكرية، واللفظ المكثف ضمن نمط شاعري تنتابه العفوية والتلقائية في صناعة وإبداع القصيدة المعاصرة.

2) الشعرية بين الشعر والنثر

إن البحث عن مفهوم تطور لفظة (نثر) عبر الدلالة نجدها تتغير من مادية حسية إلى دلالة مصطلحية جديدة تسمى (الفن القولي) الذي يقابل الشعر، فإذا نقبنا عن معنى لفظة (نثر) في المعاجم اللغوية، فإنها مشتقة من لفظة "(النثرة): وهي الخيشوم وما والاه، أو خرجه ما بين الشاربين حبال وترة الأنف، أو الدرع الواسع"[3]، حيث ورد أيضا في (قاموس المحيط) "نثر الشيء، أي ينثره ما

[1]- مجد سليمان رزق، بنية قصيدة النثر في الشعر السوري المعاصر، ص39.

[2]- مُحَمَّد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2001م، ص75.

[3]- أبي الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ج 13، نشر أدب الحوزة، قم- إيران، (د ط)، 1405هـ، ص617.

تنثر ونثارا، رماه متفرقا كنثر، فانتثر وتناثر والنثارة والنثر ما تنثر منه، ما ينثر من السائدة فيؤكل للثواب"[1] ولهذا سمي النثر نثرا لأن شكله يُحِي بعدم التناسق، عكس الشعر الذي يتميز بشكل واضح لأنه يتقيد بالوزن والقافية، لذلك يرى (القيرواني) أن:- النثر العربي أقدم وجودا من الشعر ويستند في ذلك أن النثر مطلق والشعر مقيد وهذا التقيد يُلزمه إلى الوزن والقافية-، ويقال "نثر الولد، أكثره. ثم تأخذ هذه اللفظة بعد ذلك دلالة معنوية يقال نثر الكلام أكثر، تشبيها له ينثر الولد، والرجل النثر الكثير الكلام"[2] ومن هذا قول الشاعر "نصر بن سيار"*:

"لقد علمَ الأقوام مني تحلّمي*** إذا النثِرُ الثرثارُ قال فاهجروا"[3]

يتضح من خلال هذا البيت الشعري أن النثر ينحو نحوى الكلام الكثير الذي ينعته الشاعر (بالثرثار) فترسخت في البيئة العربية وثقافتها هذا المعنى على أنه الكلام الكثير المتفرق، لذلك استعمل "النقاد الأدباء هذا المفهوم على أنه ذلك الكلام الفني غير المنظوم، الذي يقابل الكلام المنظوم"[4] إذن أرجعوا هؤلاء النقاد في الفرق بين الشعر والنثر من الناحية الموسيقية التي تقوم على التفضيل بينهما، "لأن كل منظوم أحسن من كل منثور"[5] لكن هذا المفهوم "لا يستقيم مع واقع النثر العربي، فالمتصفح لهذا الفن القولي في أرقى عصور الأدب العربي يدرك أن به نظما وإيقاعا، كما في الشعر ولكن يرجع الاختلاف بين الإيقاعيين إلى الكم ونوع في الإيقاع"[6] وهذا المفهوم يعنى: الشعرية الجديدة، التي

---

[1]- مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص473.

[2]- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعة، الإسكندرية، ط2، 2000م، ص38.

* الشاعر نصر بن سيار الكنافي: هو نصر بن سيار (أمير خراسان) ولد سنة (46هـ) في أرض خرسان، حيث شاب وهو في خدمة الدولة، ولم تكن له عشيرة لها قوة يضطر إلى أن يستند إليها، وذلك أنه لم ينتسب إلى أي من القبائل الكبرى في خراسان بل كان من كنافة التي كانت قليلة العدد، وكان نشاطه وإخلاصه للدولة يمتاز بالشجاعة كجندي في سوح الحرب وميادينها، فقد سجلت له كثيرا من البطولات حيث مدحه الشاعر (ابن عرس العبدي) قال فيه: (يا نصرُ أنت فتى نزار كُلها *** فلك المآثِرُ والفَحالُ الأرفع)، توفي نصر سيار الكنافي في خرسان سنة، (131هـ).- أنظر: ديوان نصر بن سيار الكنافي: تح: عبد الله الخطيب، مطبعة شفيق، بغداد، ط1، 1972م، ص9- 11- 12.

[3]- ديوان نصر بن سيار الكنافي: تح: عبد الله الخطيب، مطبعة شفيق، بغداد، ط1، 1972م، ص35.

[4]- عثمان مرافئ، نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، ج1، ص38.

[5]- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص09.

[6]- عثمان مرافئ، نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي، ص40.

قسمها أدونيس إلى قسمين الأول (الكمية) وتشمل "طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والنثر"[1] ومن ناحية (النوع) تشمل أربع طرق:

أ– "التعبير نثريا بالنثر: فهذا ما جسد مثاله كما يلي: وأعلم أن الدنيا ثلاثة أيام: فأمس عضة وشاهد عدل فجعلك بنفسه وأبقى لك وعليك حكمه. واليوم غيمة وصديق أتاك ولم تأته طالت عليك عيبته، وستسرع عنك رحلته، وغدَ لا تدري من أهله، وسيأتيك أن وجدك"[2] فإذا تم الانتقال إلى النوع الثاني وهو:

ب– "التعبير نثريا بالوزن"[3] ومثال ذلك ما قاله (المتنبي):

"وَكُنْ عَلى حَذَرٍ للنّاسِ تَسْتُرُهُ *** وَلا يَغُرّكَ مِنهُمْ ثَغْرُ مُبتَسِمِ"[4]

فهذا البيت له شروط الشعر، لكن إذا ما حول مثلا إلى نثر "سوف يتضح أن التوتر الدلالي يبقى كما هو في الوزن، وأن المعنى لا يتغير. إذن هذا الكلام ليس إلا نثرا صيغ في قالب وزني= نثر+ وزن."[5] فإذا تمت المقارنة في هذه الحالة مع المثال الأول يلتقيان في اللغة الشعرية التي تمتاز بالنثر يضاف له الوزن، أما النوع الثالث والرابع يكونان على النحو التالي:

ج– "التعبير شعريا بالنثر"[6] فهذا التعبير مثاله ما قاله الشاعر:

"ها هي الكلماتُ ترفرفُ في البال/

في البال أرضٌ سماويَّةُ الاسم تحملها الكلماتُ

ولا يحلم الميّتون كثيرًا، وإن حلموا

لا يصدّقُ أحلامَهُمْ أحَدٌ"[7].

---

[1]– أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ص22.

[2]– المرجع نفسه، ص22.

[3]– المرجع نفسه، ص22.

[4]– ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د ط)، 1983م، ص498.

[5]– أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ص23.

[6]– المرجع نفسه، ص22.

[7]– محمود درويش، الأعمال الكاملة، (د ط)، (د ت)، ص352.

د– "التعبير شعريا بالوزن"[1] فهذا النوع من التعبير جاء عند الشاعر (أبي تمام) حين قال:

"مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ منه وبَعْدَه *** صَحْوٌ يَكادُ مِنَ الغَضَارة يُمْطِرُ"[2]

فهذا البيت حين ينثر "فإن توتره الدلالي يخف أو يقل لكنه، مع ذلك لا يصبح نثرا، وإنما بقى شعرا. الكلام الموزون هنا هو إذن: شعر ≠ نثر (شعر نقيض النثر)"[3] فهذا التحليل يتلاقى شعريا مع مع النوع الثالث: التعبير شعريا بالنثر؛ إذن من خلال هذه الأنواع بأمثلتها فإن "النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي استخدام الكلمة لما وضعت له أصلا"[4] فمن ناحية الشعرية والتمييز بين الشعر والنثر نجد أن الوزن ليس مقياسا بل يعتبر طريقة في التعبير أو كيفية استخدام اللغة الاستخدام الصحيح واللائق بذلك التعبير.

يعتبر البحث عن مفهوم الشعرية داخل ثنائية الشعر والنثر يختلف من نوع إلى آخر حيث عدّت الشعرية أنها لا يحدها مجال الوزن والقافية فقط بل "هي ما فيها الصدأ واللعب اللفظي على لغة الشعر، فلم تعد تفجرا لروح النص بل غدت رغوة لامعة لا حياة فيها. ما عدنا نرى نثرا راقيا يتفجر بثراء شعري داخلي، ولا مسعى يتحرى عن المكان الشعري داخل تركيب النص بعيدا عن قومي الوزن والقافية. لقد تحول الشعر، شيئا فشيئا، إلى ركام يدنو من النثر العادي، يقترب من فجاجته، وتفككه وبرودته. ولا يتميز عنه إلا بالوزن والقافية: أي تحول الشعر إلى ما يسميه (جون كوهن) نثرا موزونا"[5] لذلك تقع الشعرية في النثر؛ وتتجلى في الشعر، لأن العلاقة القائمة بينهما تكون مرة على جبهة التنافر و ومرة أخرى على عنصر التجاذب.

---

[1]– أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ص23.

[2]– شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص332.

[3]– أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ص23.

[4]– المرجع نفسه، ص24.

[5]– علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، ص135.

لقد اعتبر النقاد المعاصرين أن (النثر) فن أدبي كالشعر فالنثر "مظهر من مظاهر الجمال، وفيه قصد إلى التأثير في النفس في أي ناحية من أنحائها"[1] فهذا الكلام يعطى مبدأ اللغة الأدبية التي تثير النفس والشعور، لكن يبقى هناك اختلاف على مستوى الشكل والموسيقى، "وذلك لأن هذا الفن، ليس موزونا كوزن الشعر، لأنه يمثل مرحلة من مراحل تطور الشعر، تلك المرحلة التي ضاق فيها الشعر بوزنه وقافيته عن التعبير عن قضايا الحياة أو الكون"[2] لذلك يمثل "الشعر لغة الخيال والنثر لغة العقل"[3] وهذا ما يعطى مبدأ التوافق النقدي لمفهوم الشعرية على أن الشعر فطرة، وأن النثر تعليم وهذا ما يذهب إليه تفكير جل النقاد المعاصرين، بأن العقل عند الإنسان مقتصر على النثر والوجدان والمشاعر مقتصرة على الشعر، وهذا لا يعني "خلو النثر من النزعة الوجدانية، وخلو الشعر من الفكر والتأمل"[4] لذلك لا يعتبر الشعر خيالا وفقط إنما مزيج وترابط بين العقل والخيال، فيدخل النثر من هذا المنطلق ليصبح كالشعر، فالنثر ليس أيضا لغة عقلية كاملة إنما خليط متجانس مكون من أفكار العقل ومشاعر الوجدان.

إن التداخل بين الشعر والنثر ليست ظاهرة حديثة وفقط بل هي في الأساس أيضا ظاهرة فنية قديمة أي "أن النثر قد بدأ بالتطور منذ القرن الثاني للهجرة بصورة مذهلة، ويسابق الشعر في رقية وتطوره، ويلحق بركبه ثم يقتبس منه بعض الصفات والخصائص الفنية، ويقتبس الشعر منه بعض صفاته وخصائصه الفنية كذلك"[5].

لقد وضّح (ابن طباطبا) التداخل بين الشعر والنثر حين قال: "الشعر كلام منظوم. بائن عن المنثور الذي سيتحمله الناس في مخاطبتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته

[1]- طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط4، (د ت)، ص363.

[2]- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، ص34.

[3]- المرجع نفسه، ص35.

[4]- المرجع نفسه، ص36.

[5]- المرجع نفسه، ص37.

الأسماع، وفسد على الذوق"[1] فهذا الحديث يعتبر وجه من أوجه التعامل بين الشعر والنثر على الأقل في المرحلة الأولية له، "فإذا أراد الشاعر بناء القصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من ألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[2] وهذا ما يكون في عقل المبدع الشاعر حين تأتيه فكرة ما فإنها أول ما تكون نثرا وبعدها ينظمها شعرا.

وبناء على ذلك فإن التفاعل بين الشعر والنثر "يتأطر في حيز هجرة المعاني بين الطرفين مع اشتراط الجودة وهو ما يعرف بـ: (حل المنظوم) ومن النثر إلى الشعر وهو ما يعرف بـ: (نظم المنثور)"[3] وهذا ما يفتح بناء نقد معاصر مغاير له آفاق التفاعل بين الشعر والنثر، لأنّ مستوى الرؤية النقدية لتكسير البنية والخروج من قيود القديم بكل أشكاله ومضامينه تعطي تفكيرا مختلفا "حتى وصل الأمر بعضهم إلى القول، بأنه لم يعد هناك فنان أدبيان في حياتنا المعاصرة، بل فن واحد، وهو النثر، فأحسن النثر الحديث، هو الشعر أو ما جرت العادة بتسميته شعرا"[4] وذلك أن النثر على منحى المفهوم المعاصر لدى النقاد انتزع من الشعر أسلوبه وخصائصه التي يتميز بها وباستخدامها في التعبير عن كوامن الذات الإنسانية "والواقع أن بعض كتابنا المحدثين، الذين كانوا ينحون في كتابتهم النثرية منحى وجدانيا، أحسوا هذا الإحساس، ولذا فقد رأوا أي النثر الجيد شعرا بلا قافية ولا بحر"[5].

تعد القضية الشعرية بين الشعر والنثر في استعمال اللغة، استعمالا علميا وأدبيا للتوافق مع تبيان العلاقة التناسبية من خلال اكتساب العاطفة والانفعالات الوجدانية التي تكسب الصفة الشعرية اللازمة، حيث "ما يصلح للشعر من وصف قد يصلح للنثر"[6] فهذا من الجانب المعاصر، لكن وجود

[1]- أبي الحسن مُحَمَّد بن أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص05.

[2]- المرجع نفسه، ص7- 8.

[3]- عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، ص63.

[4]- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، ص39.

[5]- المرجع نفسه، ص39- 40.

[6]- المرجع نفسه، ص41.

ذلك في النقد القديم اقتصر على تقريب بين الشعر والنثر في بعض الصفات دون أن يؤدي هذا إلى تفوق فن عن الآخر، "أما في الأدب الحديث ونقده، فقد تعدى إلى طغيان النثر على الشعر، وتغلغله في عناصره، ومقوماته الفتية الأصلية، محولا صيغها بصيغته،"[1] وهذا ما اتضح في نصوص الشعراء المعاصرين الذين خرجوا على الوزن والقافية وانتقلوا دون سابق إنذار إلى فن من فنون النثر الجديدة التي سميت بـ: (قصيدة النثر).

إن مصطلح (قصيدة النثر) أطلق رغبة في محاولة تسمية الأشياء بأسمائها للخروج من فوضى هذا المصطلح والحد من تشويه الحقائق التي يجب الهروب منها، فقد أدرك (أدونيس) هذا الشكل وقام بمحاولة حله في اقتراح بدائل لهذه التسمية الجديدة، حيث يقول: "القصيدة- حكاية، أو القصيدة - الأفكار، أو القصيدة- الزخرف، أو القصيدة- الوصف والموضوع الخارجي"[2] لذلك وقعت الحركة الأدبية على إثر هذا المصطلح في مأزق الذي يجمع بين جنسين أدبيين مختلفين: الشعر والنثر وهو ما دفع بعدد كبير من النقاد برفض هذا المصطلح مبدئيا.

قصيدة النثر إذن ليست شعرا، كما عُرِفَ في عهد ما، الشعر أوزانا وقوافي، إلا أن ما يوجود في هذا الجديد النثري من تميز يتمثل في، الثورة والمخيلة والنبض في الحركة، وهذا ما رفضه (أدونيس) عندما قال: "ليس الفرق بين الشعر والنثر فرق في الدرجة بل فرق في الطبيعة"[3] فالشعر والنثر يشتركان في النص الذي أساسه وبنائه الأدب، فبفضل هذا التداخل تم إنتاج نص جديد وجب الاعتراف بشعريته، رغم تخيله عن مجموعة من القواعد وقوانين الشعر القديمة، فهذا ما أدى إلى محاولة تخطي وتجاوز النظرة اللغوية لهذا المصطلح والتعامل معه كنص أدبي جديد لا يمكن الاعتراض على تسميته، وهذا ما أدى إلى مدى الاقتناع بهذا المفهوم الذي تم من خلاله إبداع شكل من أشكال الشعرية الجديدة المنفتحة على الكون والحياة الأدبية والنقدية.

[1]- عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، ص42.

[2]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص106.

[3]- أنظر، أدونيس، زمن الشعر، ص16.

3) البنية الإيقاعية لقصيدة النثر:

إن إشكالية "الإيقاع"* في قصيدة النثر وما يترتب عنه من تعقيدات تفضي إلى ضرورة الاعتماد على الإيقاع الداخلي، وهذا ما يكون عكس القصيدة الحرة (التفعيلة) التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية على البحر الشعري، لذلك يعد الاهتمام بالإيقاع الداخلي منذ القديم، ويرجع ذلك إلى بحوث النقاد القدامى في البلاغة وفنون القول الشعري ومن التسميات: (الرونق، السلامة، البلاغة، الصلاوة، الحلاوة، كثيرة ماء الورد).

لقد أدرك النقاد العرب القدامى أن الإيقاع لا يتوقف فقط على الوزن والقافية في النص الشعري بل هناك عناصر أخرى تساعد في تشكله كالقيم الصوتية، وتلاؤم الحروف والحركات الموسيقية الداخلية، "لأن الإيقاع والموسيقى موضوعهما يتمثل في معرفة الطريقة الصحيحة التي يتم بها التكرار المناسب للأصوات"[1] وهذا ما جعل رواد قصيدة النثر أن يضعوا حد فاصل بين العروض والإيقاع، لأن "الإيقاع في مفهومه الفني مبدأ ومعنى، وهو وجداني يتعلق بالنفس التي يصدر عنها،"[2] وهذا موجود في ألوان الشعر وتلك الألوان ما يدعوها النقاد المعاصرين: الإيقاع الداخلي، لذلك يعد "التعبير الشعري الجديد تعبيرا بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية، والشكل الشعري الجديد هو عودة الكلمة العربية إلى سحرها الأصلي وإيقاعها وعنائها الموسيقى والصوتي،"[3] وهذا ما يحدد الإيقاع الداخلي من تموجات نغمية وجرسية في النصوص الشعرية المعاصرة.

تمثل الموسيقى في قصيدة النثر "الاستجابة لإيقاع التجارب والحياة الجديدة- وهو إيقاع يتجدد كل لحظة-"[4] لأن جمال هذا القانون يكمن في تكرار أصوات ذوات صفات معينة أو مقاطع صوتية

---

* مفهوم الإيقاع هو يشمل ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وهذه خاصة من خواص العمليات الإيقاعية.- أنظر: محمد فتوح أحمد، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، دار المعارف، ص70.

[1] - Pierre quiravad, problemes et methods de la statistique linguistique, paris,1960, p: 7.

[2]- عز الدين بن مناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2016م، ص128.

[3]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص114.

[4]- أنظر: المرجع نفسه، ص116.

ذات هيمنة بلاغية أو أسلوب مغاير، وهذا ما يعطى العناية بأن يكون هناك قصد الانتباه إلى إبداع هذا الإيقاع الجديد؛ لذلك اهتم النقاد المعاصرين بدراسة الأصوات لا الأوزان بربطها بموضوع القصيدة وصورتها الفنية، لتكون هناك حركة غير عادية تعطى الإحساس بالإيقاع وتوتره وهذا ما جاء في هذه الأبيات:

"إنّها أرضُنا

مُلْكُ صوْتٍ وَحيدٍ

وَالصَّدى رأسُها ويَداهَا

كَيْ تَرَاهَا

يَنبغي أنْ تَتحوّلَ فيهَا إلَى...

هلْ سَيَبْقى لِحُزني مَكانٌ في تقَاطِيعهَا؟"[1]

يظهر جليا في هذا المقطع الانتشار الواسع لصوت (الهاء) وهو صوتٌ "حنجري رحو مجهور مرفق، يتم النطق به لتطبيق الأوتار الصوتية إلى مرحلة في منتصف الطريق بين الهمس والجهر"[2] وهذا ما ساهم في إعطاء هذا المقطع طاقة زادته ترابطا إيقاعيا وانسجاما صوتيا، ليحدث التوازن الموسيقي.

لقد أكد شعراء قصيدة النثر أن كل قصيدة تملك إيقاعا مختلفا عن بقية القصائد النثرية الأخرى، وهذا ما ارتبط مصطلح (إيقاع التجربة) كثيرا بالقصائد النثرية، فلكل قصيدة إيقاع متميز عن بقية القصائد الأخرى لأن: "علم الموسيقى فيها عالم شخص خاص، ليس للشاعر فيه تلميذا بل سيد وخالق،"[3] لذلك تتميز شعرية قصيدة النثر بإيقاع التجربة، فهذا من الطبيعي أن موسيقى الشعر تصبح جزءا من هذه التجربة الشعرية الجديدة نفسها.

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، (د ط)، 1996م، ص396.

[2]- تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د ط)، 1990م، ص103.

[3]- أدونيس، زمن الشعر، ص86.

تعد- الكلمة- أساس القصيدة وبنائها في الشعر غير ما تعنيه في النثر فهي تمتاز بإيحاءات مشحونة بما يكون داخل الشاعر من أحاسيس وانفعالات وهذا ما يعطي للإيقاع صيغة الشاعرية في القصيدة، لأن إيقاعها الداخلي "مرتبط أعمق الارتباط بحرية الشاعر ومهارته ومعرفته بكيمياء اللفظية"[1] وهذا ما جعل من الخصائص الصوتية في القصيدة ترتبط بهندسة الكلمة، كاللفظ صوتي له شعرائه "المهندسون لكل واحد منهم طريقته في بناء القصيدة وتعميرها"[2] حيث يقول (أدونيس) في مقطع إيقاعي له طريقته الخاص في هندسة الكلمات:

"حطام الفراغ على جبهتي
يمدّ المدى ويُهيلُ الترابا
يُغَلْغِلُ في خطواتي ظلاماً
ويمتدّ في ناظريّ سرابا."[3]

لقد استخدم الشاعر الكلمة مثل اللفظ الذي له لغته التي تمتاز باللحن الموسيقى للنغم وتحمل موسيقاه كلها كلمات لها نبرات نفسية مميزة في داخلها أحاسيس وانفعالات إيقاعية لها جرس موسيقي، لأن اللغة هنا "أداة زمنية لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعية تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها، وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع والحركات والسكنات من خلال الزمن، أو هي حقيقة تشكيل الزمن نفسه"[4] وهذا ما يعطي للوزن الشعري منبعا صافيا في تأليف الكلمات المناسبة في علاقات صوتية لا تنفصل على العلاقات الدلالية والنحوية.

إنّ اختبار الكلمات نفسيا وموسيقيا وتفجير طاقاتها الإيحائية والدلالية وربطها بمجموع الكلمات الأخرى تعطى تناسب وانسجام زمني، وكلما تعددت معاني الكلمات في القصيدة

[1]- نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، مؤسسة نوفل، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص40.

[2]- المرجع نفسه، ص40.

[3]- أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، ص13.

[4]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص47.

واتضحت دلالاتها كلما تعددت سياقاتها وإيقاعاتها التجريبية الجديدة، وهذا ما يضفي التتابع الصوتي في الإطار الموسيقى لقصيدة النثر وإنتاج ما أطلق عليه النقاد: (الشعرية).

الإيقاع الجديد يكتسي حرية تقوم على حركية الكلمات لأن "الشعر موسيقى، لا يقوم على فكرة محدودة واضحة وإنما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيا في ما يشبه الترابط الهندسي، والقصيدة هي إيقاع كلمات، والإيقاع الأصلي: تكرار، وهو إيقاع حر لا غاية له، أي ليس له غرض نفعي معين، وهو يقوم على حركية الكلمات، ونظام الإيقاع انثناء وانكسار وتقاطع، وهو حين آخر تناظر وتبادل أو تماثل، وهكذا يسجن العالم مادة، ويتحرر طاقة ودلالة"[1] فهذا الإيقاع إذن يصدر عن تناغم داخلي حركي، وليس عن أجزاء شكلية خارجية، لذلك يعد مفهوم البنية الإيقاعية الداخلية لها الشمولية في كشف المستويات الإيقاعية التي لها طابع صوتي كإيقاع الحرف والكلمة وإيقاع الحركات المتصلة في القصيدة.

لقد دخلت القصيدة النثرية أبوابا جديدة من منطلق الفنون المجاورة للأجناس الأدبية ووظفت شيئا من تقنياتها بما ينسجم مع الطبيعة الشعرية لها ومن بين هذه التقنيات هي (السرد) بما فيه من القص والحكي والحوار والاستغراق في تصوير الجزئيات، حيث فرض (السرد) إيقاعه من الذات المبدعة ليكون هو المتحكم في رغباته الخاصة التي توجه هذا الإيقاع، حيث يقوم (السرد) في تشكيل القصيدة على التنوع في الإيقاع، أي أن القصيدة عندما تبدأ بداية سردية فإن إيقاعها يكون غير متسارع ويمتاز عندها- بخاصية البطء- لأن هذا الإيقاع يستلزم الاعتماد على الأسلوب الحكائي الذي يكون نابع من الذاكرة التأملية والدخول في أجواء ذاتية واستلهامية، ومن بين هذه القصائد نجد قصيدة (السديم) لأدونيس وهي مأساة في ثلاثة أدوار، ومنها المقطع التالي:

"[المجانين الثلاثة يتضاحكون ويتهامسون بحركة لا تفتر، قام الأول وخطا بضع خطوات، ثم عاد وجلس، وتمدد الثاني وهو يتثاءب. ثم رجع إلى وضعه الأول، والثالث يفرك يديه]

المجنون الثالث: (مشيراً إلى تزاويق على الجدار)

[1]- أنظر: أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ص85- 86.

في مدى هذي الحقيقةْ

ألفُ بحرٍ وحريقةْ

المجنون الأول: (بشيء من الحده) لم تقل أنت الحقيقةْ

هذه خيطان سحرٍ قُزَحيّاتٌ رقيقةْ

صاغت السلّم طيرا

وبياضَ الكلس ديرا.

المجنون الثاني: (متطلعاً من الطاقة المفتوحة، مشيراً إلى ما يبدو ومنها، من الفضاء).

أي شيء هو هذا

ولماذا؟

المجنون الثالث: (يتعقل الشيخوخة)

هو بحرُ من هواءٍ صبغ للشمس مَلاذا،

وهو للعميان مرسمْ

ولجُرحِ الموت بلسَمْ."[1]

إن المتأمل في هذا النص يلمح بطئا إيقاعيا وهذا يرجع للحوار المبهم الذي دار بين المجانين والذي قصده الشاعر في عملية هيمنة الإيقاع السردي في هذا المقطع وهذا من أجل تصوير الحالة الشعورية للشاعر في أسلوبه الحكائي المتميز ليقدم قراءة شعرية جديدة حكمها الإيقاع السردي.

إذن "السرد في قصيدة النثر هدفه خلق عنصر التأثير على المتلقي مما يجعله يشعر حينما يقرأ نصا شعريا، كأنه يسمع صوت الشاعر عندما يحول النص الشعري إلى نص بصري وسمعي، بالإضافة إلى أنه نص فكري وتأملي ووجداني، لأن بناء قصيدة النثر السردية توحي للقارئ بأنه يشاهد الشاعر

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، ص56- 57.

أمامه ويتخيل سماع صوته، معبرا عن ذاته"[1] وبالرغم من التلاقح والتنازع بين (السرد) و(القصيدة)، إلا أنه يبقى ثمة حدود لا يجوز تخطيها بين الجنسين الأدبيين، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ويخرجه من جنسه الأدبي، بل لكل جنس أدبي خصوصيته، لتبقى في الأخير قصيدة النثر جنس أدبي جديد مستقل، لكن في المقابل تستعين بمجموعة من خصائص (السرد) وذلك لغايات وأهداف جمالية وذلك لإثبات مبدأ (الشعرية الجديدة).

[1]- أحمد حسين علي الضفيري، الأداء السردي في قصيدة النثر/ قراءات مختارة، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع: 13، أيلول/ 2013م، ص259.

ثالثا: دراسة تطبيقية للقصيدة العربية– تكسير البنية–

1) شعرية التكرار:

يعتبر التكرار عنصرا مهما من عناصر (الشعرية) باعتبارها قانونا يحكم جمالية النصوص، سواء كان جزئيا أو كليا، لذلك التكرار هو: "الإطناب بالتكرار، وقد تقدم. كرر الشيء: أعاده مدة بعد أخرى، وكررت عليه الحديث: إذا رددته عليه"[1] حيث استخدم العرب هذا العنصر من أجل الإبلاغ: وأول من تطرق إليه (ابن قتيبة) في كتابه (تأويل مشكل القرآن)، وكذلك (العسكري) الذي جعله من الإطناب ليتخذ (ابن رشيق) هذا العنصر (التكرار) ويفرقه عن (التردد) ويميزه بقوله: "هو التكرار مواضع حسن يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل"[2] ليتضح التكرار كعنصر مساهم في تماسك النسج اللغوي في الشعر وهذا ما يظهر جليا في شعر (أبي تمام) حيث يقول:

"الطائِرُ والطائِرُ في شَانِهِ *** يُلْوِى بِخَطِّ الطائِرِ الواقِعِ"[3]

لقد مثل هذا التكرار التام جمالية في البيت من ناحية المستويات الشعرية (الصوتية والتركيبية والدلالية)، فعلى المستوى الصوتي تبرز في هذا البيت النبرة التكرارية في الموسيقى الصوتية لكملة (الطائر) المكررة ثلاثة مرات بحيث أحدثت تجانسا صوتيا مقننا، يثير أذن السامع، فعلى المستوى التركيبي والدلالي فإن هذا التكرار يعطي لبُنَى البيت الشعري تماسكا وانسجاما، لتواصل شعرية التكرار عند (أبي تمام) في معظم شعره لتتخذ، ميزة ملازمة له؛ حيث قام بتفعيل التكرار الجزئي في هذا البيت الشعري الذي يصعب الوقوف على دلالته التركيبية ما يخلق بعض الغموض، حيث يقول:

"كُشِفَ الغِطَاءُ فَأَوْقِدِي أَوْ أَخْمِدِي *** لم تَكْمَدِي فَظَنَنْتِ أَنْ لَمْ يَكْمَدِ"[4]

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (د ط)، 2007م، ص410.

[2]- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، ج1، تح: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص256.

[3]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص417.

[4]- المرجع نفسه، ص256.

وقع التكرار الجزئي في صدر البيت الشعري من خلال لفظتي (أوقدي/ أخمدي) وهذا ما يؤكد مبدأ الاختلاف أو التضاد بين اللفظتين وهذا ما يجعل التكرار الجزئي أكثر إيضاحا لمستوى الدلالة في تقوية مشاعر المتلقي ليحس مرادفا معنويا للفظتين من الناحية الدلالية (الدمع/ الشوق).

ليتضح أيضا على مستوى عجز البيت أيضا لفظة تكررت تكرارا جزئيا وهي: (تكمدي/ يكمد) وهذا ما يعطي مبدأ التماثل والتجانس من الناحية اللغوية والدلالية "فالكمد ما يجده الرجل في صدره من وجد أو حزن"[1] لتعطي هذه الدلالة في البيت الشعري لما جرى من تكرارها توازن وتجانس يعطي القارئ الانتباه لما يقوله الشاعر وذلك للوصول إلى الدلالة الشاعرية المطلوبة؛ إذن تعد اللفظة في شعر (أبي تمام) عندما يكررها في نصه الشعري- علامة مميزة- في الكشف عما يريد ليحدث عنصر التأثير والتأثر ونقل تجربته التكرارية للمتلقي ليقع الارتياح النفسي، وقد أشار أيضا الشاعر في بيت آخر حيث يقول:

"بيضُ الصَّفَائِحِ لا سُودُ الصَّحَائِفِ في *** مُتونِهِنَّ جِلاءُ الشَّكِّ والرِّيبِ"[2]

ففي هذا البيت الشعري هناك ألفاظ متوازنة الإيقاع لتكرارها وهذا واقع بين (الصفائح/ الصحائف) و (بيض/ وسود)، فالأول عبارة عن "تجنيس القلب لأن الهجاء متساو، وإنما أريد بذلك أن يظهر المستتر وينكشف، وأما (الشك) و(الريب) واحد، فكررهما لاختلاف اللفظتين في المعنى: أن السيوف تفصل بين الحق والباطل حتى تتبينه"[3] فتكرار الكلمة إذن تتميز بالخفة والجمال الشعري وهذا لإثبات هيمنة شعرية التكرار في القصيدة العربية عامة وشعر (أبي تمام) خاصة وهذا من أجل أن تعطي لمسات عاطفية وجدانية تلامس مشاعر القارئ وتحفزه للبحث عن تلك الهندسة التكرارية.

لقد أكد النقاد العرب القدامى على ظاهرة التكرار ودورها في ارتباط أجزاء الكلام سواء في النثر أو الشعر، وعدّوا تكرار المعاني المتعددة باختلاف الطرق التي يلجأ إليها المبدع، لتجلية المعنى

[1]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ص256.

[2]- المرجع نفسه، ج1، ص32.

[3]- المرجع نفسه، ص33.

وتزكية له، أو رغبة من الشاعر في التوكيد والتفصيل ومن ثم تنمية المعنى وبلورته"[1] وهذا ما أشارت إليه كتب البلاغة التي لم تتوسع في طرح التكرار كعنصر أساسي بل اعتبروه أسلوبا ثانويا.

أما في العصر الحديث عدّ "التكرار أحد هذه الأساليب فبرز بروزا يلفت النظر وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليه اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تتم عن اتزان"[2] فمن هذا المنطلق فإن تكرار الحروف والمفردات والعبارات في القصيدة تعطي فرصة للناقد أن يكشف المعاني والدلالات الهاربة المتخفية، فيكون بذلك أحد الوسائل الهامة للقبض على ما يشعر به الشاعر، فتكشف بذلك بعض ملامح التجربة الشعرية.

كما أن التكرار يعد سندا للعملية التكثيفية على المستوى الصوتي والدلالي، لذلك فهو يلتقي مع "الجناس"* في مواطن كثيرة، فلا يخلو إذن التكرار في إحداث إيقاع موسيقى داخل القصيدة وهذا ما أشار إليه (أدونيس):- أن التكرار يمثل عنصر من عناصر الإيقاع في قصيدة النثر- لذلك يعد التكرار سمة من سمات التي تطبع شعره، فهو يلجأ إلى استخدامه كثيرا وذلك ما يظهر جليا إما في بدايات أسطر القصيدة أو نهايتها، فالتكرار له أوجه عديدة منها:

أ- تكرار الحرف:

فتكرار الحروف هو من ألفاظ التكرار المنتشرة والشائعة، حيث يمثل "تكرير الحرف هيمنة صوتية في بنية المقطع أو القصيدة"[3] وهذا ما نجده عند الشاعر (أدونيس) حيث يقول:

"في صدَف الليل على البحر،

في تَهادُرِ اللّجة،

في الثقوب التي تملأ جُبّةَ الفَلك،

---

[1]- رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م، ص252.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط3، 1976م، ص241.

* الجناس فن عربي وهذا لاحتوائه على الألفاظ المشتركة في الصياغة المختلفة في المعنى، والعربية لغة الزخرفة اللفظية، والحركة الإيقاعية، وللجناس موقع حسن في التعبير عن ذلك.- أنظر: الجندي علي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، 1954م، ص15- 17.

[3]- حسن القرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، (د ط)، 2001م، ص82.

في العُنّاب والأكاسيا،

في الصنوبر والأرزْ،

في بطانة الموج- في الملح

أنتظركم"[1].

لقد كرر (أدونيس) حرف الجر: (في) عدة مرات في هذا المقطع من قصيدته (مزمور) وهذا عبر الأسطر الأخيرة منها، ما يعطي دلالة الحزن على ما أصابه من فراق وطنه، فهو يخاف عليه من المجهول الذي يكون سواده (كالليل) وامتداده (كالبحر)، لكن يستنجد بالأمواج التي تخرجه إلى بياض الملح؛ ليعتنق صدر بلاده الذي ينتظره وطال انتظاره.

إذن دلالة حرف الجر (في) داخل مقطع القصيدة: جاءت ظرفيه "فهي للوعاء نقول: هو في الجراب وفي الكيس، وهو في بطن أمه، وكذلك هو في الغل؛ لأنه جعله إذا أدخله فيه كالوعاء له، وكذلك: هو في القبة، وفي الدار، وإن اتسعت في الكلام فهي على هذا، وإنما تكون كالمثل جاء به يقارب الشيء وليس مثله"[2].

كأنّ (أدونيس) يقصد من خلال تكرار حرف الجر (في)، ضمن مجموعة من أسطر القصيدة، أن الكلمات التي جاءت بعد حرف الجر (في)، كلها تدل على ما في خاطر ومشاعر الشاعر أن (الوعاء) يشمل الألفاظ التالية (صدف، تهادر، الثقوب، العناب، الصنوبر، بطانة) فأراد الشاعر بذلك إخراج بلده من الوعاء الذي ظل مدة طويلة وهو ينتظر، وذلك ما ختم به القصيدة عندما قال (أنتظركم) في آخر المقطع.

يمثل الانفعال والقلق والتوتر عند (أدونيس) من خلال هذا المقطع وعبر تكرار حرف الجر (في) أنه يكشف الحالة الشعورية التي يريد أنْ يوصلها للقارئ، وأن يحدث أثر في نفس السامع، وهذا ما جعل الهدف من تكرار الحرف أنْ يكون داخل أعماق الكلمة الشعرية.

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج1، ص245.

[2]- أبو أوس إبراهيم الشمسان، حروف الجر دلالاتها وعلاقتها، مطبعة المدني، جدة، (د ط)، 1987م، ص15.

ب- التكرار اللفظي:

لقد اعتمد الشعراء المعاصرين على التكرار اللفظي في قصيدة النثر وهو "التكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة"[1] ويمثل أيضا بُعدًا من ألوان التكرار البسيطة، لأن هذا اللون لا يرقي إلى "مرتبة الأصالة والجمال إلا على يد شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه وإنما على ما بعد الكلمة المكررة"[2] لهذا فإن التكرار اللفظي يولد إيقاعا داخليا في القصيدة ما يعطيها قوة المعاني الصوتية، وهذا ما جاء في قصيدة (أول التهجية) لأدونيس حيث يقول:

"نقدرُ، الآن، أن نتساءلَ كيف التقينا

نقدرُ، الآن، أن تنهجّى طريق الرجوع

وتقولَ: الشواطئُ مهجورة

وقلوعْ

خَبَرٌ عن حُطامٍ.

نقدر، الآن، أن ننحني، ونقولُ: انْتَهَيّنا"[3].

كرر الشاعر لفظة (نقدر) في معظم أسطر القصيدة وهذا ما يعطي لها حرارة موسيقية ذات إيقاع له قوة التأثير فمن الناحية (النحوية) فالفعل (نقدر): كلمة أصلها الفعل (قدر) في صيغة المضارع المبني للمعلوم منسوب لضمير المجتمع (نحن)، حيث جاء في معجم (مختار الصحاح): لفظة "(قدر) الشيء أي (قدره) من التقدير وبابه ضرب ونصر"[4].

إذن بهذا التكرار اللفظي قصد الشاعر لشيء في داخل مشاعره أنه أصبح قادرا على أن يكون قد تهيأ بغنى وقوة القدرة على أن يغير حالة الضياع التي تنتابه، وأراد من خلالها وفي الوقت الآني وهذا ما تجلى في اللفظة المكررة أيضا (الآن) محطما بذلك خيوط الماضي الأليم.

---

[1]- حسن القرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص82.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص231.

[3]- أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج1، ص523.

[4]- محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، ص259.

يصرح (أدونيس) ما في خلجاته أنه: وجب علينا الآن أن نغير (الطريق المقطوع) بالطريق المفتوح للرجوع، ونملأ الشواطئ المهجورة والضلوع، وذلك بعد (حطام)، عند هذا الحد نستطيع أن نقول: (انتهينا).

يشكل التكرار اللفظي "نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث وتنامي حركة النص"[1] وهذا ما يرسم صورة فنية، وإيقاعية في ذهن القارئ والتي لها بعد بصري وسمعي، لذلك يأتي التكرار اللفظي من أجل تعريف شامل من الناحية الدلالية للكلمة المكررة، فيلجأ الشاعر على تكرار الكلمة ما لتعريف القارئ بها من ناحية، ولتوسيع شمول دلالتها داخل القصيدة من ناحية أخرى، بذلك يجعل من التكرار اللفظي نقطة ارتكاز يقوم عليها المقطع كله في قصيدة النثر.

ج- تكرار العبارة (الجملة):

يعتمد جل الشعراء المعاصرين على هذا النمط من التكرار لأنه تكرار يأتي في معظم الأحيان إما في بدايات القصائد أو نهايتها وهذا ما يضفى على مساعدة في الانطلاق التعبيري والإحساسي للقصيدة وسهولة الرجوع إلى نقطة النهاية أي "أنها تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء إلى لحظة الولادة"[2] وقد يراد بهذا إنهاء المقطع من القصيدة وبداية مقطع جديد أو من خلال أسطر القصيدة وهذا ما يبرز في قصيدة (الصاعقة) والتي بدأ (أدونيس) السطر الأول فيها: بالعبارة "(أيتها الصّاعقة الخضراءْ)"[3] لينتهي في آخر هذه القصيدة بنفس السطر المكرر- أيتها الصاعقة الخضراء- ليمثل هذا التكرار في العبارة ولادة شيء يقصده الشاعر وينتهي بنفس الشيء الذي بدأ به.

يوجد تكرار العبارة أيضا في قصيدة (أول الطريق)، لكن هذا التكرار نلمحه في وسط القصيدة عندما قال أدونيس:

"أللّيلُ كانَ وَرَقاً- وكنّا

[1]- حسن القرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص84.

[2]- محمّد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار شراس، تونس، ط2، 1992م، ص129.

[3]- أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج1، ص225.

حبراً:

- ((رسمتَ وجهاً، أو حجراً؟))
- ((رسمتِ وجهاً، أو حجراً؟))

ولم أُجِبْ،

ولم تُجِبْ/ عشقنا

سكوتَنا، – ليست له طريقٌ

كحبّنا– ليست له طريقٌ..."[1]

ليرسم هذا التكرار في العبارة جرسا موسيقيا له وقع السؤال وهنا يؤكد الشاعر على ذلك هل هو: (رسم وجها أو حجرا؟) ولطول غرابة السؤال كرر الشاعر ذلك لعله يلمح إجابة شافية لما فيه من شكوى، ولكن لم يصل إلى جواب وهذا حسب ما قاله: (ولم أجب/ ولم تجب)، فهذا التكرار يحمل عذاب وألم الشاعر من عدم رسم ملامح وطنه بالوجه اللائق الذي يطفي نار وعار فقدانه وهذه حالة ولدت الدلالة في العبارة المتكررة لتعطى جسد القصيدة توهج الإيقاع الداخلي لها.

يشكل تكرار العبارة في قصيدة النثر ملمحا أسلوبيا ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر وهذا الشعور يقود القارئ إلى طريق الكشف عن هذه الأفكار والمعاني التي أرادها، لهذا يصبح تكرار الجملة يشكل جزءا مهما في نسيج وبناء القصيدة، لكن في نفس الوقت "أن التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات"[2].

رغم تخلي قصيدة النثر على الوزن والقافية، لكن أسلوب التكرار يعكس التنظيم في جسدها، وهذا ما يجعل أسلوب التكرار ذو "طبيعة خادعة فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث

[1]– أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص514.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص257.

موسيقى ظاهرية فيه يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، لذلك يُسْتَعْمَلُ التكرار في السنوات الأخيرة عكازة وهذا لملء ثغرات الوزن، وتارة لبدء فقرة جديد، أو لاختتام قصيدة منحدرة تأبي الوقوف"[1].

يعد التكرار عنصرا مكملا للتشكيل العروضي المفقود في قصيدة النثر، والذي له دور فعال في تحديد الخطوط العامة للبنية الإيقاعية للنص الشعري، وهو يأتي على أشكال مختلفة تنطلق من البساطة إلى التعقيد ومن السهولة إلى التميز وذلك من أجل تأدية دلالة ذات أسلوب يضفي على تشكيل القصيدة إبداع تتحقق من خلاله (مفاهيم الشعرية).

2) شعرية التضاد:

يعتبر التضاد من أهم الأفكار التي يعتمد عليها الشاعر في بث روح التركيز والتأمل وإيصال الصورة والحالة النفسية له أدبيا وبلاغيا في الشعر الذي بدوره يدغدغ أحاسيس المتلقي، ففي اللغة يُعرف التضاد على أنه: "ضدّ الشيء وضديده وضديدته خلافه، والسواد ضدّ البياض، والموت ضدّ الحياة، والليل ضدّ النهار إذا جاء هذا ذهب ذلك"[2] حيث جاء في (معجم الوسيط) أنّ "ضادّه: خالفه وكان له ضدّا، وبين الشيئين: جعل أحدهما ضدّ الآخر، (تضاد) الأمران: كان أحدهما ضدُّ الآخر، الضِّدُّ: المخالف والمنافي والمثل والنظير والكفء، ويقال: هذا اللفظ من الأضداد: من المفردات الدالة على معنيين متباينين"[3].

لقد ذكر مجموعة من النقاد والأدباء قديما (الطباق) الذي يلتقي مع تعريف التضاد حديثا في سياق الأدب والبلاغة وهذا ما يفهم من أن تكون الكلمة ضدّ الأخرى. يقول الله تعالى: "﴿وأَنّهُ هُوَ أَضْحَكَ وأَبْكَى وأنّهُ هو أَمَاتَ وأحْيَا﴾"[4]. فجاء تفسير التضاد الأول على أنه "هو الذي أوجد أسباب الضحك والبكاء، وهو الخير والشر، والفرح والسرور، والهم والحزن، وهو سبحانه له الحكمة

[1]- أنظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص257.

[2]- أنظر: ابن منظور، لسان العرب، مج1، تح: عبد الله علي الكبير، مُحَمَّد أحمد حسب الله، هاشم مُحَمَّد الشاذلي، ص2564.

[3]- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م، ص536.

[4]- القرآن الكريم، سورة النجم، الآية: 43- 44.

البالغة في ذلك"[1]، أما التضاد الثاني فتفسيره: "هو المنفرد بالإيجاد والإعدام، والذي أوجد الخلق وأمرهم ونهاهم، سيعيدهم بعد موتهم، ويجازيهم بتلك الأعمال التي عملوها في دار الدنيا"[2].

أعطى (أبو منظور الثعالبي) تفسيراً للمشاكلة بين المتضادين حتى لا يكون أحدهما اسما والآخر فعلا، حيث ذكر "أنّ التضاد يسمى الطباق، المطابقة، المقابلة، والتكافؤ"[3] لذلك فرق (أبو بكر الرازي) بين التّضاد والمقابلة "فالمقابلة أعم والتضاد أخص، فإذا كانت المقابلة حقيقية تامة كان ذلك تضادا، وإذا كانت المقابلة تقريبية معنوية سميت مقابلة ولم تسمى تضادا"[4] فبهذا المفهوم يعدّ التضاد ضرب من علاقات الاختلاف، فضد الشيء خلافه التضاد مختلف عن التناقض، فالكلام المتناقض كلام يقتضي بعضه إبطال بعض، لذلك هناك تمايز بين مجموعة من المصطلحات كالتنافر والتقابل والتناقض في الكلام الذي يبدعه الشاعر شعراً، فالتضاد إذن هو المبدأ المهم لإبراز الشاعرية ومنظم للوجود والفكر واللغة.

يتم كشف معالم التضاد الموجودة في العقل إلى الشعر بطريقة وعي الوجود والمتضادات التي فيه إلى مفاهيم الخروج عن الغموض إلى التباين في المعاني الحقيقية، وهذا "يدل على أنّ التضاد الأساسي الكامن في الوجود هو أصل لكل أشكال التّضاد اللغوي الفكري، فالطابع المنطقي لمبدأ التضاد هو مبدأ ينتمي إلى عالم العقل، والوجد النفسي المقابل له هو الصراع، أو تضارب الدوافع"[5] التي يخوضها الشاعر من خلال التجربة الشعرية التي يتحكم فيها الفكر العقلي لا العاطفي عبر الوعي الكامل لا الخيال الفني، وهذا ما "يحول التضاد في الشعر من مبدأ وجودي إلى قيمة جمالية مرتبطة بوظيفة كشفية، قوامها الكشف عن المعنى الذي تنهض به اللغة الشعرية"[6] لذلك يعدّ الشعر بهذا المفهوم،

[1]- عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، ص787.

[2]- المرجع نفسه، ص787.

[3]- أنظر: أبو منصور الثعالبي، روضة الفصاحة، تح: محمّد إبراهيم سليم، مكتبة القرآن للطبع والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص113.

[4]- أنظر: محمّد بن أبي بكر الرازي، روضة الفصاحة، تح: أحمد النادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، مصر، ط1، 1982م، ص238.

[5]- ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2011م، ص107.

[6]- المرجع نفسه، ص108.

أي بواسطة اللغة "مظهرا فكريا فنيا معا، أو فكريا في مظهر فني"[1] وهذا ما يتحقق من خلاله مبدأ التناظر في المعاني الشعرية عن طريق جمالية التضاد، الذي يجعل أثرا في النفوس.

إنّ الأثر الذي يتركه التضاد في النفوس له من "تقارن المتماثلات وتشفعها، والمتشابهات والمتضادات، وما جرى مجراها تحريكا وإبلاغا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأن تناضر الحسن في المستحسن المتماثلين والمتشابهين، أمكن من النفس موقعا"[2] وهذا ما أكده أيضا (عبد القاهر الجرجاني) من قبل، بربطه بين التشابه والتضاد في قوله: "وهكذا إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب"[3] وهذا ما يحقق طريق الشعرية عبر تقنية التضاد بواسطة التناظر في المعاني الشعرية، ما يعطي أجمل وأحسن تدفق شعوري داخل الشعر.

يمثل عنصر (الطباق) عند (أبي تمام) طريقة تمتاز بالأهمية البالغة التركيز في إبداع المعاني، وأسلوب خاص؛ له "منبعا ثريا من منابع شعرية النص، فتجاوز كونه الجمع بين الشيء وضده، ذلك أن الكلمات لم تعد بدائل الأشياء، وهي لا تحيل على الأشياء، بقدر ما تحيل على ذاتها، إذْ أن الطباق يعمل على إبراز العلاقة بين العلامات الشعرية التي تشمل على بعض عناصر الشكل وبعض عناصر المعنى"[4] وهذا ما يحقق مبدأ التماسك في "أعلى دراجاته بين الشكل والمعنى، ويستحيل معه تحويل المعنى الشعري المتماسك إلى معنى نثري، أو يستحيل معه تحرير العبارة من شعريتها"[5] لأن الشعر وقوانينه لا تتحقق في الكلمات وفقط بل في كل العلاقات بين الكلمات ليبرز عنصر (التضاد) الذي هو أكثر العلاقات بروزا، وهذا ما يجعله قائم على مبدأ الاختلاف، وهذا أيضا ما يعطي للنص

[1]- عصام قصبجي، نظرية النقد الأدبي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1980م، ص245.

[2]- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص44- 45.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص109.

[4]- ميادة كامل اسبر، شعرية أبي تمام، ص108.

[5]- أنظر: المرجع نفسه، ص108.

الشعري شعرية صافية الكشف في "حركية جدلية يبرزها النسيج اللغوي المحكوم بفكرة التضاد فلا يندّ لفظ، ولا يمرّ إلا من خلال التضاد"[1] حيث يقول (أبي تمام) في هذا البيت الشعري:

"بِمُدَامَةٍ تَغْدُو المنَى لِكُؤُوسِهَا *** خَوْلاً عَلَى السَّرَّاءِ والضَّرَّاءِ"[2]

لقد أحدث الشاعر تضادا قائما على توليد المعنى المتنافر بين (السراء والضراء) لأن: "المنى للكؤوس تساعد على السراء بالزيادة فيها مما يولد الفرح والابتهاج، وعلى النقيض من ذلك فإنّ الضراء بإزالتها حتى تزيلها، ويقع في الكئابة والبؤس"[3] لذلك فإنّ المدامة لفظ يراد به "أن يدام بها الرجل على الشرب أي يُدَارُ، ومنه اشتقاق الدُّوَّامَةُ لدورانها"[4] بين السراء والضراء ليمتاز هذا التضاد بسمة الشعرية التي تجمع التنافرات في الصورة التي أعطاها الشاعر في انسجام البيت الشعري عبر التنافر، والتضاد، كما أعطى (أبي تمام) في بيت آخر تضادا حيث يقول:

"غَادَرَتْ فِيها بَهِيمَ اللَّيْلِ وهُوَ ضُحًى *** يَشُلُّهُ وَسَطَهَا صُبْحٌ مِنَ اللَّهَبِ"[5]

إنّ حقيقة المطابقة بين الألفاظ المتضادة في البيت قائمة على عنصر التضاد الذي جاز أن يقول فيه الشاعر: "الليل والنهار والصبح والمساء"[6] فمعنى التضاد الواقع في البيت يتمثل في لفظة "(غادرت) أي تركت، و(البهيم) التي أراد بها الليل لا ضوء فيه، و(يشله) أي يطرده، يقول كان ضوء النّار يطرد الليل وهو كالإصباح لتوقُّد وتلهبه، وجمع الشاعر بين التّرك والطّرد، وبين ظلمة الليل والصبح، فطابق التضاد في الموضعين"[7] لذلك اعتمد الشاعر على التضاد كمنهج ملازم لشعره من خلال الجمع بين الأضداد وهذا لتقوية التعبير وإظهار الفروق اللغوية والمعنوية في الشعر.

من بين التضاد الواقع في شعر (أبي تمام) أيضا ما جاء على شكل (طباق) في قوله:

---

[1]- ميادة كامل اسبر، شعرية أبي تمام، ص109.

[2]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص26.

[3]- أنظر: المرجع نفسه، ص26.

[4]- المرجع نفسه، ص26.

[5]- المرجع نفسه، ص39.

[6]- المرجع نفسه، ص39.

[7]- المرجع نفسه، ص39.

"أفْنَى ولَيْلي لَيْسَ يَفْنَى آخِرُهْ *** هَاتَا مَوارِدُهُ فَأيْنَ مَصَادِرُهْ"[1]

وقع تضاد الطباق بين اللفظتين (أفنى ≠ ليس يفني) و(موارده ≠ مصادره) بحيث أعطى هذا التضاد جمالا له شعريته الخاصة، وهذا بعد وضوح المعنى؛ فالشاعر يكشف عن حالته النفسية والفراق الذي يعانيه حتى أحسّ بأنّ الليل لا ينتهي، بقوله: (ليلي ليس يفنى آخره) فأتى بصورة الليل وطابقها بحالته الشعورية المليئة بالحزن والأرق واليأس.

يمثل التضاد قيمة هامة داخل سياق النص عامة ونص (أبي تمام) خاصة، وهذا حسب رؤى تشكيل بنية التضاد التي تعمل على خلخلة وتكسير بنية اللغة التي تقوم على المخالفة بتشكيل رؤية شعرية لدى الشاعر، وهذا ما يحقق لدى الشاعر عنصر الانسجام في شعره من خلال عملية التضاد وذلك في جل قصائده.

إنّ أصل الإبداع الشعري عند الشعراء يقوم على مبدأ المختلفات الوجودية، وهذا العمل يقوم به التضاد كعنصر في إثارة وإنتاج الشعرية، فهذا المفهوم يقول عنه (ياكبسون): "إنّ الانسجام يتولد من التباينات والعالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التباينات منفردة حيث يبرز تناسب خفي"[2] لذلك يعمل أسلوب التضاد داخل مجموعة من الصراعات النفسية والوجدانية، وذلك عبر فاعلية الذهن المبدع لتعطي في الأخير تأثيرات تحرك إدراك المتلقي، ليكشف بدوره ما أخفى الشاعر من أحاسيس في صدره، وهذه المكونات المخفية يريد الشاعر أن يوصلها سواء بقصد أو بغير قصد لإثبات شاعريته، عبر مجموعة من مظاهر التضاد التي تعبر عن عمق الصراع بين الشاعر وغيره من الأشخاص والأماكن والأزمان؛ وموقفه من الحياة ونظرته للمستقبل ورؤيته للماضي عبر دواخل النفس أو كوامن الذات.

يمثل التركيز على دقة النظر في التضاد أنه أحد العناصر المولدة للشعرية، وهو "أحد المنابع الرئيسية للفجوة مسافة التوتر في لغة التضاد؛ وبلغة التضاد أقصد جميع أشكال المغايرة والتمايز

[1]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص342.

[2]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص09.

والتقابل بين الأشياء في اللغة وفي الوجود، فإذا أحسسنا إكتناه التضاد وتحديد مختلف أنماطه ومناحي تجليه في الشعر، استطعنا في خاتمة المطاف أن نموضع أنفسنا في مكان هو الأكثر امتيازا وقدرة على معاينة الشعرية وفهمها من الداخل وكشف أسرارها"[1] وهذا ما يعطي بدوره للتضاد مهمة تحويل التباين والتنافر إلى انسجام وتلاقي في الشعر لإنتاج دلالة لها بعد شاعري جديد، لأنّ بنية التضاد تمد للنص الشعري مقومات التوتر والعمق والإثارة المبنية، وهي كذلك قائمة على جدل الثنائيات الضدية.

تعدّ الثنائيات الضدية إحدى الأساليب البلاغية التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر، للتعبير عن تجربته، إذْ تتحرك هذه الثنائيات على مستوى بنيتين متناقضتين الأولى متحركة والأخرى ثابتة، والتي يجمع بينها الاختلاف الدلالي الواقع سواء في قوة السلب أو الإيجاب ببعض العلاقات مع الذات أو المجتمع، لذلك "تقوم الثنائية بوصفها فكرة فلسفية على فكرة التي لها القدرة على ربط بين الظواهر التي تبدو أنها منفصلة، فالتضاد رابطة مثل التماثل والتناقض، لأنّه يعني نفي النقيض"[2] لتولّد الثنائيات الضدية بهذا المفهوم "فضاءا مائزا للنص الشعري إذْ تجمع جملة من العلاقات الزمنية والمكانية، وفعلية بين الأزمنة المختلفة لتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور لتتصادم وتتقاطع في أن تعطي للنص تعدد الدلالات، فالتضاد يشكل عالما من الجدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة، وكثرة بروز الثنائيات في القصيدة ويكشف بالدليل على انسجامه إيقاعيا"[3].

تتمثل القيمة الحقيقية لبنية التناقض في القصيدة المعاصرة عند وجودها لحظة امتداد شعوري ونفسي يعيشه الشاعر إثر تجربة شعرية تتوهج فيها مجموعة من المتناقضات التي تتحرك في ذهن القارئ عبر إمكانية القراءة المتعددة، وهذا ما يساهم في أن تعطي الثنائيات الضدية داخل القصيدة صبغة شعرية خاصة ترتبط ارتباطا وثيقا بين بنيات النص ودلالاتها التي تتجاوز- البنية السطحية إلى البنية العميقة- التي تدفع على خلق توازن نفسي لشاعر في مستوى التدرج والتوتر الذي يرتكز على علاقته

[1]- أنظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص45.

[2]- سمر الديوب، الثنائيات الضدية بحث في المصطلح والدلالة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، ط1، 2017م، ص19.

[3]- وسام مُحَمَّد منشد بندر الهلالي، الثنائيات الضدية في شعر صفاء الحيدري، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، كلية التربية، جامعة القادسية، مج22، ع: 3، 2019/10/29م، ص190.

بالأشياء الوجودية والنظرة الفلسفية لها، لذلك تقوم شعرية التضاد عند (أدونيس) في قصائده على مجموعة من الثنائيات الضدية التي برهن من خلالها على نظرته الثاقبة في تمايز العلاقات الجدلية والصراعات التي يشحن بها البنية الضدية في "النظام العميق الذي يتشكل منه النص"[1] وقد تمثلت هذه الثنائيات الضدية عندما قال في مقطع من قصيدة (أوراق في الريح):

"من يرى الموتَ مثله والحياةَ،

يكتب الليلَ والنهار بعينيه

وتمحو أوراقُه المِمْحاةَ."[2]

شكّل الشاعر ثنائية متضادة بين (الموت ≠ الحياة)، لكن بكسر البنى المتعارف عليها، أنّ معادلة التضاد الطبيعية تكون الأسبقية في الترتيب (الحياة) قبل (الموت)، قلب الشاعر الموازين ليرى الموت قبل حياته، فيحقق بذلك صورة غير إرادية لا شعورية؛ أنه منتمي للموت وليس للحياة، وهذا من مرارة الواقع السيئ الذي يرى من خلاله إلا الموت.

ليردف (أدونيس) أيضا التماثل الضدي عبر ثنائية (الليل ≠ النهار) التي تماثل الثنائية الضدية (الموت ≠ الحياة) بالترتيب، أي أنّ الموت يماثله الليل؛ والحياة يماثلها النهار، لذلك يمثل التقابل اللغوي مظهرا من مظاهر العلاقة بين الألفاظ والمعاني "لانّ الموضوع ينفصل لا باعتباره صورة عمقها الكون ولكن عمقها العدم، وفي ضوء النهار كل موضوع يتم لمحه فوق عمق موضوع آخر، وفي الليل تتمايز الأشياء فوق عمق الظلمات التي تواجه الضوء، ولكنها لا تواجه الأشياء ذاتها، والموضوع في إطار الخصائص التي يتكون منها ليبقى حرا من كل نقيض"[3] فأخذ بذلك الشاعر لعبة التضاد ليجسد الشعرية في أبعد الحدود الفكرية التي تجعل التضاد قانونا كونيا يحكم الوجود عبر ثنائية (الموت ≠ الحياة) و(الليل ≠ النهار).

[1]- صالح فخري، أفاق النظرية المعاصرة بنيوية أم بنيويات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د ط)، 2007م، ص53.

[2]- أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج1، ص110.

[3]- جون كوين، اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د ط)، 1995م، ص263.

إنّ الإنسان الفاقد الشيء يجد نفسه يتخبط في مجموعة من المتضادات في الواقع المعاش الذي يخلق له التشتت في داخل الذات مما يولد تناقضات في الحياة لدى الشاعر، وهذا ما أكده (أدونيس) في قوله أيضا:

"إذا ضحك الموت في شفتيكَ

بكت، من حنينٍ إليكَ، الحياةُ."[1]

يعيد الشاعر كسر رتابة البنى المألوفة في اللغة عبر التضاد العكسي للألفاظ وما يقابلها، فالثنائية العكسية مقابل الثنائية المتضادة متمثلة على الترتيب في (الضحك ≠ الموت) (البكاء ≠ الحياة) وهذا ما يعطي التصادم غير منطقي، وذلك بتخطي المدلول الأول للقراءة الذي يمثل (الموت ≠ الحياة) وصولا إلى المدلول الثاني الذي يمثل (الضحك ≠ البكاء) فهذه الثنائية تنتج شعرية ضمن كسر البنية العميقة للمعنى المألوف.

إنّ التضاد عند (أدونيس) يمثل تجربة شعرية فنية مليئة بالتناقضات الثنائية التي تجمع بين الكلمة وضدها أو بين المعنى ونقيضه، حيث يقول في قصيدة: (أول الشعر)

"أجمل ما تكونُ أن تُخلخلَ المدى

والآخرون- بعضهم يظنّك النّداءَ

بعضهم يظنّك الصّدى.

أجمل ما تكونُ أن تكون حجّةً

للنّور والظّلامِ

يكون فيك آخر الكلامِ أوّلَ الكلامِ

والآخرون- بعضهم يرى إليك زبدًا

وبعضهم يرى إليك خالقًا.

أجمل ما تكونُ أن تكون هدفًا-

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج1، ص95.

متفرقًا

للصّمتِ والكلامِ."[1]

لقد جمع الشاعر في هذه القصيدة مجموعة من الثنائيات الضدية التي زادت القصيدة جمالاً وتمثلت هذه الثنائيات بين الكلمات المتضادة: (النّور≠ الظلام)، (آخر≠ أوّل)، (الصمت ≠ الكلام) حيث "يثير اجتماع الثنائيات المتضادة الدهشة والمفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد، أو جملة واحدة، أو بيت شعري واحد، إذْ يوفر الضّد إمكانية الموازنة بينه وبين ضّده، وهذا ما يولد تصورًا معرفيًا من الأشياء"[2] لذلك يُظهر (أدونيس) من خلال هذه المتضادات الثنائية جمالية لها بُعد تجمع فيه بنية المتناقضات ويمزج فيها جمالية الإتقان والتلاؤم والانسجام في تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنائيات الضدية"[3] وهذا ما يقوي أسلوب التعبير في الإقناع بالحجة العقلية القائمة عند الشاعر على المقارنة بين المتناقضين لتوضيح مدى المفارقة الشاسعة بين الكلمات المتضادة، إذْ يقول (أدونيس) في مقطع آخر من قصيدته (أول الكيمياء):

"لا أريدُ لمهيارَ أن يترسَّمَ خَطّ السّوادِ-

يكون، إذن، عاصياً.

لا أريد لمهيار أن يترسَّمَ خَطّ البياضِ-

يكون، إذن، طيّعاً."[4]

وظّف الشاعر الثنائيات الضدية في هذا المقطع بإدراج أسلوب النفي الذي يكشف "أغوار النفس الإنسانية، فالحياة عزيزة واضحة الأثر في حركاتنا وسكناتنا والموت غريزة ماثلة أمام أعيننا، والسواد والبياض موجودان جنبًا إلى جنب في الحياة، ويمكن القول أنّ مظاهر الحياة كلها هي نتيجة

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص502.

[2]- سمر الديوب، الثنائيات الضدية بحث في المصطلح والدلالة، ص161.

[3]- المرجع نفسه، ص161.

[4]- أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج1، ص505.

ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية"[1] سواء قابلتها النفس بالعصيان أو الطواعية، لذلك "الجمع بين طرفي ثنائية ضدية يولد مسافة من التوتر يتولد عنها حركية دينامية فاعلة، فللتضاد أهمية كبرى في إيجاد شبكة علاقات تتنامى فيها الأنساق المتضادة بهدف الوصول إلى مفهوم الوحدة، أو الانسجام"[2] داخل القصيدة التي يبدع فيها الشاعر عبر توليد اللغة الشعرية المناسبة في التضاد لا المشابهة، إذْ يعدّ الجمع بين المتضادات مولدًا أساسيًا للشعرية.

3) شعرية التوازي:

لقد اختلف النقاد في مفهومهم للتوازي وتحديد خصائصه الشعرية، لكن في المقابل هناك مفهوم عام متفق عليه يصب في اتجاه واحد، "على أنه: التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية."[3] لذلك يشمل التوازي مستويات متعددة في النصوص الشعرية، كالبنى التركيبية والنحوية والعناصر الصوتية.

لم تقتصر ظاهرة (التوازي) على النقد الحديث، بل يوجد الكثير منها في الدراسات النقدية والبلاغية القديمة، فذُكِرت عدة مصطلحات تندرج تحت مفهوم التوازي ومن ضمنها: (الترصيع، والتطريز والتشطير، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصدر، المقابلة، الطباق، والمناسبة والمماثلة).

فالتوازي ووضعه بين أسطر الأبيات الشعرية يعطى قوة أكبر للمعنى ويحمل في طياته نبرة التأكيد ليعطي للقارئ خاصة التأثير الجمالي في الشعر؛ إن التوازي له علاقة ترابطية بينه وبين الذات المبدعة، لذلك "تتيح الشعرية دراسة أشكال التنظيم الأدبي، واكتشاف طبيعة وأشكال المعرفة التي يستند إليها النص، وتعمل على دراسة التحويلات المنظمة للعمل، التي يطفو بفضلها على سطح اللغة الأولى للعمل على لغة ثانية هي تماسك العلامات، وهذه العلاقة تكون على أساس المشابهة أو

[1]- سمر الديوب، الثنائيات الضدية بحث في المصطلح والدلالة، ص36.

[2]- أنظر: المرجع نفسه، ص35.

[3]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص97.

على أساس التضاد، وهو مفهوم التوازي، الذي يمكن من خلاله الكشف عن الأنساق المتناظرة في النص"[1].

لقد عدّ (ياكبسون) التوازي عنصرا شعريا بالدرجة الأولى، فإن "موضوع التوازي الذي هو عنصر هام يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للنص الأدبي، وإن التوازي تماثل وليس تطابقا"[2] وهذا ما يحدث "نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة، في مستوى تنظيم وترتيب البيت التركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، والترادفات المعجمية وفي مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا"[3] فبنيّة التوازي تكشف عن مجموعة من التآلفات داخل النص المتمثلة في العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية لتعطي للنص مجال الاتساق والانسجام والاتزان الشعري.

من الذين لمحوا لمصطلح التوازي (العسكري) الذي ضمه في باب السجع بل عده لونا من ألوانه حيث يقول: "والسجع على وجوه، فمنها أن يكون الجزءان متوازيين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر"[4] ليضف على ذلك حيث يقول أيضا: "الموازنة: هي أحد أنواع السجع قد يكون مع اتفاق الأواخر واتفاق الوزن، وقد يكون مع اختلاف لا غير، فإن كل موازنة هي السجع وليس كل التسجيع موازنة، وتقتصر الوازنة عنده على التوافق اللفظي وخاصة في اتفاق الوزن من اعتبار شريطة"[5].

يوضح (السلجماسي) في مفهوم التوازي أكثر فيقول: "تصير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن، متوخيا في كل جزء منها أن يكون برتبة الآخر دون أن يكون مقطعا هما

[1]- أنظر: ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، ص120.

[2]- رومان ياكسيون، قضايا الشعرية، ص103.

[3]- المرجع نفسه، ص106.

[4]- أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص262.

[5]- يحي بن حمزة علي إبراهيم العلوي، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3، مطبعة المقتطف، مصر، (د ط)، 1914م، ص38.

واحد، فيعد التوازي هو المعادلة والمناسبة، فالمعادلة هي: إعادة اللفظ الواحد بنوع الصور فقط في القول بمادتين مختلفتين البناء مرتين فصاعدا، أما المناسبة فهي، تركيب القول من جزأين فصاعدا كل جزء منها مضاف إلى الآخر"[1].

لذلك يعدّ التوازي، عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية وهذا على مستوى عنصرين مهيمن هما: (التطابق والتعارض) وذلك على مستوى البيت الشعري أو مجموعة أبيات شعرية، صوتيا أو تركيبيا، أو نحويا أو دلاليا من خلال التشابه في الأحرف أو الكلمات أو العبارات، وهذا ما نلمسه في شعر (أبي تمام) الذي يبني أنساقه الشعرية وفق نطاق نحوي متناظر قائم على التوازي، إذ يقول:

"وكِعَاباً كأَنَّمَا أَلبَسَتْهَا *** غَفَلاتُ الشَّبَابِ بُرْداً قَشِيبَا"[2]

أوقع هذا البيت في الأذهان توازيا على مستوى الصوتي وهذا ما يتضح في التنسيقات المتتالية والمتقاربة في (الحروف الموجودة في أواخر الكلمات وهي: با- ما- ها- دا) فهذه فونيمات دورها إحداث نوع من التنسيق على مستوى الصوت أي: الجرس الموسيقي في أذن السامع، مما يعطي للقارئ توازي صوتي منسجم.

لتأكيد هذا التوازي الصوتي ضمن (تساوي الحروف) ما جاء أيضا في هذا البيت الشعري (لأبي تمام) حيث يقول فيه:

"شَهدتُ جسيماتِ العُلَى وهْوَ غائبٌ *** وَلْو كانَ أَيضاً شاهِداً كانَ غائبا"[3]

لقد تحقق التوازي الصوتي من خلال: تماثل الحروف الموسيقية على مستوى (ش- هـ- د) في (شهدت- شاهدا) والأخرى (غ- ئ- ب) وهذا في (غائب- غائبا) وهذا التماثل في الحروف

[1]- أنظر: أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص508- 509- 514- 519.

[2]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص92.

[3]- المرجع نفسه، ص85.

أحدث إيقاعات متوازية من شأنه أنْ يثير مشاعر القارئ، لما فيه من هندسة صوتية تضفي جمالا شعريا وتوازنا نفسيا يحدث ويتفاعل داخل الذهن.

إن التوازي على مستوى الكلمة له وقع صوتي في الوقت الذي لعب هذا التوازي في شعر (أبي تمام) دورا هاما في تحقيق شعرية التوازي لديه وهو ما يعرف عند النقاد القدامى- تشابه الكلمتين في اللفظ- وهو: "أن يأتي الشاعر بكلمتين مقترنتين في الوزن غير متباعدتين في النظم، غير متنافرتين في الفهم يتقبلهما السمع"[1] إضافة إلى هذا فإن (قدامة) يسميه طباقا "وهو أن يأتي في غير رد العجز على الصدر بلفظتين بينهما تماثل في الحروف وتغاير في المعنى"[2] ومثل هذا المفهوم ما جاء في قول الشاعر (أبي تمام):

"إِنَّ قَلْبي لَكُمْ لَكَالكَبِدِ الحَرَّى *** وَقَلْبِي لِغَيْرِكم كالقُلُوبِ"[3]

وقع التوازي في هذا البيت سواء في صدره أو عجزه في الكلمة (قلبي) التي تمثل (جناسا تاما) وهذا ما خلق توازنا صوتيا في البيت وأعطت حسا إيقاعيا على مستوى السماع، وهذا ما يبرهن على قوة الشاعر في وضع هذا التوازي المكان المناسب "وهو أن يبدأ الشاعر بكلمة في البيت أي أوله في عجزه، ثم يرددها في أول أو النصف الأخير، فإذا نظم الشعر على هذه الصنعة تهيأ استخراج قوافيه وقبل أن تطرق إسماع مستمعيه، وهو الشعر الجيد"[4] إذن يساعد التوازي الصوتي وهذا سواء على مستوى (الحرف) أو (الكلمة) الشاعر على إضفاء موسيقى شعرية خاصة به داخل قصائده، وهذا الأمر الذي يساعده أيضا في إبراز مواقفه الشعرية وانفعالاته الوجدانية.

يسعى الشعر العربي دائما في لغته إلى طرق النحو باستمرار وهذا نوع من أنواع التوازي المهم على المستوى التركيبي للشكل العام للقصيدة وبنائها، فهذا الفرق يتم على مستوى الإيقاع والتركيب، وذلك لأن "قوانين تأليف اللغة الشعرية هي نفسها قوانين الإيقاع التي تعقد الطبيعة النحوية للشعر،

[1]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص267.

[2]- المرجع نفسه، ص267.

[3]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص76.

[4]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص357.

وهذا ما تنتج من خلاله قوانين تحيل بدورها العديد من صور التوازي"[1] لذلك يعتمد على الصورة النحوية في تحقيق "نوعا من التقسيم، هو ما درسه نقادنا تحت عنوان حسن التقسيم، كما يتصل بالمساواة، والترصيع، وقد درست هذه الوظيفة بوصفها لونا بديعيا يستخدمه الشاعر توخيا للزينة غير أن هذه الظاهرة عند (أبي تمام) لا تنفصل عن وعيه بوظيفة النحو، وقدرته على تحقيق الأثر الجمالي"[2] ويتضح هذا المنحى من التوازي النحوي في قول الشاعر:

"فإِذَا ما أَرَدْتُ كُنْتَ رِشَاءً *** وإِذَا ما أَرَدْتُ كُنْتَ قَلِيبَا"[3]

فمن خلال معنى البيت الذي هو: "مرة تعطيني ومرة تعرضني لمن يعطيني"[4] يتضح التوازي النحوي الذي اعتمده الشاعر على التناظر الذي وقع على مستوى (الضمير) وهذا في صدر البيت في لفظة (أردت) وهذا يرجع للضمير (أنا) واللفظة الثانية (كنت) ليرجع الضمير على (أنت) ليناظر هذا المفهوم أيضا على مستوى عجز البيت أيضا، إذن يدل على ما لم يشتمل بروز أحد العناصر اللغوية، التي تحقق خروجا على النسق مما يجعل هذا النسق ضابطا جماليا غير محدد الماهية"[5] وهذا ما كان في توازي المفهوم النحوي في لفظة (العطاء)؛ حيث نقف أيضا أمام تواز آخر وهذا في قوله:

"أَحاوَلتِ إِرْشَادي؟ فَعَقْلِيَ مُرْشِدِي *** أَمِ استَمْتِ تَأديبي؟ فَدَهْرِي مُؤَدِّبِي"[6]

ففي هذا البيت وقع تواز في جمل استفهامية وذلك من خلال طرح الاستفهام وجوابه وهذا في صدر وعجز البيت، فالمراد بالجواب على هذا الدهر"[7] لذلك يتضح التوازي النحوي، في هذا البيت على الشكل المتوازي التالي:

الصدر // العجز

---

[1]- Tzvetan todorov, théorie de la littérature, seuil, paris,1970, p: 60.

[2]- ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، ص129.

[3]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص99.

[4]- المرجع نفسه، ص99.

[5]- ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، ص130.

[6]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص89.

[7]- أنظر: المرجع نفسه، ص89.

حاولت // استمت

إرشادي // تأديبي

فعقلي // فدهري

مرشدي // مؤدبي

إذن نلاحظ أن هناك توازي نحوي متساوي ومتناظر بين صدر وعجز البيت الشعري وهذا ما "يحقق الشعرية في مثل هذا الشعر على مستويات متعددة، فالشاعر في هذا البيت استغل طرف المستوى الصرفي أيضا ليحقق نوعا من التناظر الذي يستغل أيضا علة وظائف نحوية متماثلة مما ينتج توازيا مزدوجا، وهذا على الشكل التالي:

حاولت // استمت = مقولة الحدث الماضي

إرشادي // تأديبـي = مقولة مصدرية

فعقلـــي // فدهري = مقولة اسمية

مرشـدي // مؤدبـي = مقولة اسمية "[1].

فمن خلال هذا المستوى في تداخل أبنية التوازي النحوي والصرفي معا تظهر ظاهرة فائقة الجمال الشعري، فهي وظيفة بنائية تركيبية تستطيع أن تعطي هذا البيت الشعري تلاحم وترابط واتساق، "وفي هذه الحال لا ينظم النحو والصرف الفكرة وحسب، بل إنه يغدو جزءا من التشكيل الشعري، كما يغدو مناط الشعرية فيه، حيث يوصف النص كيانا عضويا من أهم سماته أنه وجود تركيبي،"[2] وعلى هذا النحو من هذا المفهوم يقول أيضا (أبي تمام) في هذا البيت الشعري:

"أبقيْتَ جَدَّ بَنِي الإِسلامِ في صعَدٍ *** والمشْرِكينَ وَدارَ الشِّرْكِ في صَبَبِ"[3].

[1]- أنظر: ميادة كامل اسبر، شعرية أبي تمام، ص131.

[2]- أنظر: المرجع نفسه، ص117.

[3]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص36.

أدرج الشاعر من خلال هذا البيت توازيا صرفيا يتمثل في الكلمتين (صعد- صبب) وهما على وزن: (فعل) وهذا التوازي الصرفي أعطى تناغما موسيقيا من خلال التوازن المنظم في الوزن داخل إيقاع البيت وهذا ما يجعل التأثير أقوى وأشمل سواءا باتصالها بنفس المبدع أو محركة لجوارح السامع ومشاعره.

ينبني التوازي الدلالي على علاقات يصنف من خلالها وهي: "علاقة دلالية تبنى على أساس الترادف: وهو إيراد الملائم، أي الإتيان بالشيء وشبيه، وعلى أساس الارتباط الشرطي أي الانجرار وهو أن يأتي بالأشياء المتناسبة سواء في الوضع أو الجنس"[1] فمن بين هذه الأنواع التوازي بالملائمة بين الألفاظ وهذا يتجسد على أساس (الترادف) وهذا ما جاء في هذا البيت الشعري:

"وَكَأَنَّ بَهْجَتَهَا وبَهْجَةَ كَأْسِهَا *** نَارٌ ونُورٌ قُيِّدَا بِوِعَاءِ"[2]

نبين من خلال هذا البيت أن هناك ملائمة دلالية قائمة بين المفردتين (كأسها/ بوعاء) فهذه العلاقة بُنِيت على الترادف وتلاءم المعنى "فقد شبه الكأس بدرة بكر لم تثقب أي شبه الخمر بالنار والزجاجة بالنور"[3] التي يوجد فيها (الخمر) كأنه (نار) فهذا الترادف الثاني في المعنى أعطى تماثل ترادفي على مستوى التوازي الدلالي الذي قصده الشاعر لإثارة شاعرية القارئ الذي يرى أنّ (الخمر) شيء لا يكون له شبه إلاّ (بالنار)، فالدلالة التوازي الأولى تثيرها لفظة (الكأس) الذي يكون مصنوع من زجاج وهذا الزجاج يشع من خلاله لون أحمر كأنه ياقوت يتلألأ داخلها، فهذا النوع من الترادف كثير في شعر (أبي تمام) ما يزده جمالا ورونقا يردف شعرية التوازي لديه ويعطى وضوحا دلاليا قائما من المفردات الشعرية المتوازية.

أما النوع الثاني من التوازي الدلالي وهو (التضاد) الذي يراد به النقيض أو الإتيان بالضد وهذا ما يتجسد في صور الطباق والمقابلة ومثال ذلك في هذا البيت الشعري حيث يقول (أبي تمام):

---

[1]- أنظر: أبي محمّد القاسم السجلماسي، المتنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص518.

[2]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص28.

[3]- المرجع نفسه، ص28.

"فأَنْت لدَيْهِ حاضِرُ غيرُ حاضِر *** جَمِيعاً وعنهُ غائِبُ غَيْرُ غائِبِ"[1]

اشتمل هذا البيت على التوازي التقابلي أي بين (حاضر، غير حاضر) (غائب، غير غائب) فدلالة المعنى في البيت تقول: "أنت حاضر بباله في كل حال حضرت أو غبت، لأن ذكرك في قلبه"[2] فمن خلال هذا المعنى وقع (التضاد) أو النقيض لما يوازي الإشارة لإحداث التوازي الدلالي من خلال مقابلة الجملتين في البيت، حيث خلفت نوعا من التشويق لدى القارئ وأحدثت رنة موسيقية جديدة وعذبة في الأذن لسماعها.

يعتمد الشاعر (أبي تمام) في شعره على التضاد المتوازي كمنهج ملازم لشعره، لأنّ قلعته الشعرية معظمها قائمة على التضاد، وهذا من أجل إعطاء لأفكاره متضادات وجودية تنتابها شعرية الفروق بين الألفاظ ويتجلى ذلك أيضا في هذا البيت الذي يقول فيه:

"وعَزَزْتُ بالسَّبُعِ الذي بزئِيـرِه *** أَمسَتْ وأَصبحَتِ الثُّغُورُ غَرِيفَا

قَطَبَ الخُشُونَةَ واللِّيَانَ بِنَفْسِهِ *** فَغَدَا جَلِيلاً في القُلُوبِ لَطِيفَـا"[3]

يعمل التضاد في هذه الأبيات كردة فعل لعنصر التوازي الذي هو في الأصل بين اللفظتين (أمست ≠ أصبحت) ليكون هذا العمل أيضا عبر توازي متتالي بين اللفظتين (الخشونة ≠ الليان)، بحيث تُعَبِر هذه المواجهة على مدى قسوة الزمن الذي يتغير ويتحول من حال لحال وهذا حسب مبدأ التوازي المتتالي في البيت عبر مجال التضاد الذي يشكل في الأخير تشكيلا موسيقيا إيقاعي فائق الجمال والحسن.

وقد جاء التضاد أيضا من خلال (الطباق) وهذا ما يتضح في البيت الشعري الذي يقول فيه (أبي تمام):

"في أَوانٍ مِنَ الرَّبيعِ كَرِيمٍ *** وزمَانٍ مِنَ الخَرِيفِ حَسِيبِ"[4]

---

[1]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص118.

[2]- المرجع نفسه، ص118.

[3]- المرجع نفسه، ص428.

[4]- المرجع نفسه، ص73.

فمن خلال التقابل المتوازي الذي رفع مستوى التضاد بين (الربيع والخريف) ودلالتهما التي توحي بأن "الشاعر جعل الربيع كريما لأنه يطعم الماشية وفيه يكثر النبت والزهر، والخريف حسيبا لطيب أيامه، وهذا فيه يتم ما جاد به الربيع يكفي، وهذا مدح لمن طال عمره وكثرت مآثره"[1] فهذا التضاد الدلالي في مستوى التوازي ساهم في إبداع إيقاعي جديد بين اللفظتين وهذا ما يعطي لشعرية التوازي من خلال علاقته بالصورة الضدية بين اللفظتين أو الجملتين انسجاما وتآلفا واتساقا.

أما التوازي على المستوى (الشرطي) فوظفه (أبي تمام) من خلال هذا البيت الشعري:

"السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ *** في حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ واللَّعِبِ"[2]

إن العلاقة الشرطية الواقعة بين توازي اللفظتين (الجد // اللعب) تكمن دلالتهما التركيبية في لفظة (السيف) الذي هو شرط أساسي فهو "الذي يفصل بين الشيئين، أي أن السيف إذا استعمل فقد برئ الأمر من الهزل"[3] إذن شرط إنهاء اللعب هو: (حده السيف) فهذا- توازي شرطي- يحقق دلالة تركيبية متوازية، فهذا الانحراف الشرطي (للسيف)- يكون أصدق من أنباء الكتب- في هذه الحالة من التوازي الشرطي يعطي مستوى اختياري ولقد اختار الشاعر (حد السيف) لإنهاء اللعب بدل (الكتب) فهذا الانحراف يلفت الانتباه من خلال تعالق اللغة والفكر لتكون أوثق رباط للوصول إلى مفهوم الشعرية الدقيق.

يندرج التناسب كعنصر فعال في انتمائه لعناصر لغوية أخرى من جنس واحد فيقع فيها التوازي، وإثر ذلك يندرج مثال هذا النوع من خلال البيت الشعري التالي:

"والعِلْمُ في شُهُبِ الأَرْمَاحِ لَامِعَةً *** بَيْنَ الخَمِيسَيْنِ لا في السَّبْعَةِ الشُّهُبِ"[4]

لقد حصل تناسب في الجنس اللفظي أفرز توازي في المعنى، وهذا على مستوى لفظة (الشهب) فالتناسب يقع في (طلوع هذه الشهب) التي هي كالرماح اللامعة، "فهذه (السبعة الشهب)

[1]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص73.

[2]- المرجع نفسه، ص32.

[3]- المرجع نفسه، ص32.

[4]- المرجع نفسه، ص33.

الطوالع التي أرفعها زحل وأدناها القمر وبعضها الشمس"[1] أي أنّ هذه الكواكب الشهب تنتمي لنفس الجنس لتعطي فطنة الشاعر وذكائه في اختيار هذا التناسب لأن: "الخميسين هما الجيشان، ويقال إن الجيش سمى خميسا، وسمي بذلك من قولهم خُمُسَتَ القوم إذا أخذت خُمُسَ أموالهم"[2] فبهذا المعنى تم التوازي في تناسب اللفظة (شهب) وأعطت دلالة تحققت من خلالها التناسب في معنى البيت الشعري وهذا ما تحدّث عنه (حازم القرطاجي) بالتفصيل وأورده في عدة مقاصد منها (اللفظ والمعنى) و(العبارة الحسنة) وهذا ما تم تفعيله من خلال هذا النوع الذي رسم مستوى التوازي الدلالي لتحقيق غايات المعاني الشعرية.

يعتبر توازي التطابق أحد أهم أنماط التوازي التي تزخر بها القصائد النثرية، "وهذا النوع من التوازي لا يمكن تحقيقه إلا بعد اختصار القواعد النحوية العديدة إلى مقولات تحليلية، وقد يكون هذا أفضل سبيل للوصول إلى هذا النوع لهذا يمكن اختزال المقولات النحوية المتعددة إلى مقولات عميقة كبرى وهي الفعل والفاعل والهدف والآلة والمحددات (الزمنية والمكانية والوصفية...)، والمبتدأ والخبر"[3] حيث يقول (أدونيس) في مقطع من قصيدته (فصل الدمع):

"رسمتُ عينيكِ على كتابي

حملتُ ميراثكِ في شبابي"[4]

من خلال هذين السطرين نلمس توازٍ نحوي، وتمثل ذلك في (مبتدأ+ خبر+ جار ومجرور) على التوالي فالنظرة الأولى التي يظهر بها السطرين تمنح إحساس إيقاعي، يكون البناء على المستوى النثري، تركيبا متشابه، ويبين عمق الشعور بالنبرة الموسيقية التي أثارت هذا النمط، وهذا ما يحدث توترا إيقاعيا داخلي.

---

[1]- شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، ج1، ص33.

[2]- المرجع نفسه، ص33.

[3]- محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقيه، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص155

[4]- أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، ص101.

يعتبر التضاد المتوازي سمة تحفيزية للشاعر في توليد الكلمات داخل إيقاع القصيدة النثرية، وهذا ما جاء تطبيقه قي هذا المقطع من قصيدة (شجرة)، حيث يقول فيها (أدونيس):

"وبين اللّيل والنَّهارْ

في الصّمتِ،

في التمزقِ المضيءْ،

تنتظر الطّفلَ الذي يَجيءْ"[1]

يشد انتباه القارئ ما في أعماق هذا المقطع هو الوصول إلى معرفة أسرار الذات الشاعرة، وهذا عبر تقنية التوازي التي هي عبارة عن خلق مفردات متضادة، إذْ نرى أنّ الشاعر استخدم (الليل والنّهار) مما يدل على دلالات كثيرة منها (الحزن والخوف) الذي يمثله توازي (الليل)؛ فضد هذه الدلالة (الأمل والسرور) الذي تشع أنواره في توازي (النّهار)، إذن هذان اللفظان يمثلان ظاهرة ذاتية يملكها المبدع لإظهار شعرية توازي التضاد، لذلك هذه المنظومة المتآلفة أعطت تميز التوافق والانسجام الصوتي.

من ضمن شعرية التوازي نجد نوع جديد على مستوى دراسة قصيدة النثر وهو: (توازي السلسلة) الذي يعمل على تلاحم وترابط القصيدة، ويكون بين جملتين تجمع بينهما واحدة من الروابط النحوية أو الصرفية للغة الشعرية "ومعنى هذا أنّ النص يصبح متماسك الحلقات من البداية إلى النهاية"[2] ومثال هذا يوجد في قصيدة (بابل) لأدونيس حيث يقول فيها:

"عُنُقاً أو سِكّيناً؟

يسألُ: كيف أظلّ شرارةَ خَرْقٍ؟

من أينَ أتيتَ؟ وكيف؟ وماذا؟"[3]

[1]- أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ص132.

[2]- محمّد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقيه، ص156.

[3]- أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، ص297.

إنّ هذا التوازي المتسلسل في الدوائر الاستفهامية تنتابها كثرة السؤال الأولي الذي يدور بين (العنق والسكين) لتتلاحق حلاقات الدائرة المتسلسلة عبر الأسطر الأخرى مما يولد ترابط وتلاحم نصي داخلي له شعرية غريبة الإيقاع، لتبعث القارئ ضمن إحساسه التأثيري المتسلسل لتنتابه الحيرة في طرح أسئلة أخرى: من يكون لديه (عنقا)؟؛ ومن الذي يستطيع حمل (سكينا)؟.

من بين الأنواع المختلفة للتوازي أيضا نجد التوازي العمودي الذي "يقع- ظاهريا- إلا في أجزاء من الأبيات"[1] ليقع هذا التوازي في قصيدة (الوقت) الذي يقول فيها (أدونيس):

"جَسَدُ البحر لها حبٌ له الشّمسُ يَدانْ

جَسدٌ مُستودَعُ الرّعْدِ ومَرْساة الحنانْ

جَسدٌ وعْدٌ أنا الغائب فيهِ"[2]

مثلت مخاوف الشاعر في هذه الأسطر توازٍ عمودي من خلال لفظة بارزة وهي (جسد)، أراد بها الشاعر توصيل رسالة بطريقة عمودية لتكون نازلة من الأعلى إلى الأسفل وهي طريقة غير اعتيادية، حيث مثلت هذه اللفظة (جسد/ البحر)؛ (جسد/ المستودع)؛ (جسد/ الوعد)، ليقوم الشاعر في الأخير بتغييب جسده الذي هو غائب فعلا عن وطنه، ليرتعش هذا الشوق ليكن (للشمس يدان) تضمانه وتحضنانه، (ومرساة) يستقر بها حنينه المفقود، لذلك مثّل هذا التفاعل الحاصل بين كل هذه الأجساد علاقة شاعرية بين الواقع المفقود لوطنه، والحلم الذي يرجو أن يتحقق يوم ما، ليمثل إذن هذا التوازي العمودي نمط متسارع وزيادة لهفته في كشف الغياب الذي طال أمده، والمجهول غير الواضح، والجديد المشرق بإشراقة الشمس التي يتمناها لوطنه.

إذن للتوازي آفاق لا حدود لها، تكمن في اشتغاله على فضائين مهمين في القصيدة العربية القديمة والحديثة، أولهما الفضاء التركيبي والدلالي، وثانيهما الفضاء الصوتي الإيقاعي، ولعل هذا ما دفع النقاد والدارسين إلى إيلاء التوازي وظيفة تمتاز بالحساسية الشعرية عندما جعلوه عنصرا فنيا في

[1]- محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقيه، ص152.

[2]- أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، ص327.

بناء القصيدة لأن بنية الشعر تمثل بنية التوازي المستمر؛ ليعطي للشعرية مفهوما جديدا مستمرا ما دام هناك إبداع شعري.

خاتمــة

ها نحن قد وصلنا إلى نهاية البحث الموسوم بـ (مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم) حيث يتوجب علينا أن نتأمل في نتائج المتحصل عليها وذلك بتقديم حصيلة عمل وجهد مازال بحاجة لتواصل ومواصلة البحث والتنقيب فيه أكثر؛ وعليه نسرد النتائج التالية:

– يمكن القول إنّ تطور مفهوم الشعرية في النقد العربي ارتبط بجوانب إبداعية من خلال ظهور الشعر وما فيه من معيار الصورة العليا والكمال الأدبي ليتحول هذا المفهوم المتكامل إلى نموذج نقدي عبر البناء الفني والأسلوبي للقصيدة العربية، وهذا ما قامت عليه مفاهيم الشعرية العربية داخل الخطاب النقدي بين الوزن والقافية والحفاظ على عمود الشعر.

– يعتبر كتاب (أرسطو – فن الشعر) الانطلاقة أو الشرارة الأولى التي من خلالها بنى النقاد والفلاسفة أسس ومفاهيم الشعرية، فكان مفهوم الشعر عند (أرسطو) يعتمد على (المحاكاة) التي تقوم على مبدأ الإيقاع والانسجام واللغة، وهذا ما يكون في الإنسان من غريزة وفطرة الإبداع عبر مظاهر الطبيعة، إذن المحاكاة أساسها (المأساة) التي ترتبط بمجموعة من الفنون التي لها علاقة ترابط مع الشعرية كنظرية، وتترك آثارها في النفس والعاطفة لتثير المشاعر والوجدان والانفعالات.

– تبنّى النقاد والفلاسفة الغربيين عدة أساليب لتبيان مفهوم الشعرية من وجهات نظر مختلفة ومتعددة، حيث يرى (ياكبسون) أنّ ما يجب فهمه من الشعرية هو: قوانينها عبر التواصل اللفظي ووظائف اللغة التي بدورها تحدد كفاءة الشعرية من خلال ربطها بمسار اللغة الانفعالية وهذا من أجل ترك الأثر الفني على المستوى اللفظي الذي تحتويه اللغة وما ورائها، لأن الشعرية بالدرجة الأولى تهتم بقضايا البنية اللسانية.

– لقد اختلف كل من (جنيت، بارت، تدوروف) حول موضوع الشعرية، حيث رأى الأول أن الشعرية مفهومها يكمن داخل مصطلح (جامع النص) الذي هو عبارة عن مجموعة الخصائص العامة المتعالية التي ينتمي لها كل نص على حده، وهذا ما يعطي وجه الاختلاف في موضوع الشعرية عبر المعنى والأثر الأدبي في التاريخ، لكن اختلف الناقدان (بارت وتدوروف) في مسار البحث عن الناقد (جنيت)، حيث سار البحث عكس ذلك، ليتم التركيز على عملية القراءة الشعرية ودورها في إيجاد

معنى الأثر في النص الأدبي، وهذا ما ينتج قراءات متعددة ليبقى النص مفتوح على معان مختلفة، وهذا ما انطلقت من خلاله الشعرية كونها بنية منفتحة اكتسبت استنباط القوانين التي تحدد المفهوم الدقيق والعميق لها.

– ربط (جون كوهن) العلاقة القائمة بين الشعرية وعملية الإحصاء، لأن الشعر حسب اعتقاده يتطور عبر محور الإحصائيات، أي أن عنصر الانزياح داخل النصوص تزداد كلما تقدمنا عبر الزمن فهذا ما تبلور من خلاله مفهوم جديد يعد تأسيسا لنظرية الشعرية، لأن مجال الشعرية الحقيقي يكمن في الشعر وفقط.

– استعمل الفيلسوف (الفارابي) لفظة (التخييل) بدل (المحاكاة) التي مستوحاة من كتابات أرسطو، وهذا من أجل تقريب الفهم أكثر وتوضيح فلسفته، فربط علاقة الشعر بالواقع ليكتسب القول الشعري صفة الشاعرية، وهذا ما أدى إلى دراسة صناعة الشعر داخل الأحاسيس والمشاعر الإنسانية في دائرة التخييل ليتم إنتاج الشعر الذي يمتاز بخاصية الأوزان والألحان المناسبة لكي تميل إليها النفس؛ ليعطي (ابن سينا) إضافة لذلك عبر منهج واضح أنّ الشعر كمفهوم فلسفي يجعل من التخييل والوزن أولوية رئيسية في قيام ركائز قانون الشعرية العربية، أما القافية فهي العنصر الخاص بالشعر العربي، لذلك تم التفريق بين الشعرية اليونانية والعربية كمفهوم لكل له خصوصياته، ليقوم الفيلسوف (ابن رشد) بإثارة عنصر (اللحن) وتطبيقه في الأشعار الأندلسية دون الشعر العربي الذي يفتقر لهذا العنصر، وهذا ما آثار فكرة مقارنة الشعر بالتصوير، ولم يقارنه بالعنصر الموسيقي، وجعل قضية (المجاز) في مرتبة الإبداع الذي يحرك مخيلة المتلقي لكشف أسرار الشعرية.

– النقد الأدبي له جذور متأصلة في التراث العربي من خلال التعمق في المسائل الشعرية لاكتساب هذه الأخير مبلغ الفطنة والدربة السليمة في إبداع الشعر، فمن خلال البحث القائم في هذا المجال نلاحظ أنّ النقاد العرب القدامى انقسموا لفئتين الأولى نقدت الشعر على أساس الذوق الأدبي العربي الخالص وطبعه والثقافة السليمة من الشوائب الخارجية؛ وأما الفئة الثانية مزج بين الثقافتين العربية والغربية وهذا ما أعطى التوسع في مجال الفكر النقدي للشعرية.

– قدم الناقد (قدامة ابن جعفر) محصلة مفهوم الشعرية من خلال قواعد عمود الشعر على أساس أن– الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى– وهذا هو لب الشعر العربي الذي يميزه عن سائر الأقوال الشعرية الأخرى.

– تمثلت الملامح الأولى للشعرية كمفهوم في قضية (النظم) التي تبناها الناقد (عبد القاهر الجرجاني) الذي قسم مستويات الكلام إلى: (كلام معجز وهو القرآن) ثم (الكلام الأدبي) وهذا الأخير هو المراد بدراسة النظم، ليقدم للشعرية القوانين التي تتحكم في تأليف الكلام الشعري ليكون على مستوى اللغة التقريرية والبلاغية من أجل اكتمال عملية الإبداع في صناعة الذوق وأسراره.

– تكمن فلسفة (حازم القرطاجني) في نموذج البلاغة الجديدة التي بنى على أسسها الشعرية العربية وذلك بإدخال شرط من شروط الشعر ألا وهو التخييل في بناء نظرية الشعر العربي وهذا لإحداث التأثير والانفعال داخل النفس الإنسانية.

– يقدم (حازم القرطاجني) وجهة نظر أخرى حول نظرية المحاكاة/ التخييل على أنّ الأشياء منها ما يدرك بالحس ومنها العكس، لأن المعرفة الشعرية تهم الجمهور ويقصد بها الانفعال وليس الإيقاع وهذا من أجل بلوغ هدف التأثير في المتلقي.

– بحث (السجلماسي) في قواعد البلاغة الجديدة من خلال إثارة عنصر الصناعة الشعرية والتي يبنى جوهرها على التخييل ومكوناته باعتباره الطاقة المركزية المنظمة والمولدة للشعرية، وهذا عبر مفهوم التشبيه ونوع الاستعارة والمماثلة والتمثيل، ونوع المجاز الذي ينظم اللغة ويضبط قوانين الشعر العربي.

– اختلف النقاد العرب المعاصرين في وضع تعريف جامع وموحد وفاصل لمفهوم الشعرية، لأن هذا الأخير يمتلك عنصر الغموض والزئبقية.

– اتخذ مصطلح "الشعرية" عدة تسميات على مستوى النقد العربي القديم فمنها: (الفحولة، صناعة الشعر، النظم، عمود الشعر) لذلك ذكر الفلاسفة العرب المسلمين القدامى الشعرية كمصطلح وليس كمفهوم، ففي المقابل نجد كل من (الأصمعي، ابن سلام الجمحي، قدامة ابن جعفر، الجاحظ،

أبو هلال العسكري) تحدثوا عن هذا المصطلح وأشاروا له كدلالة تلميحية لمفهوم الشعر من خلال نقده، أما (حازم القرطاجني) فقد قدم وفسر ووضح ازدواجية لفظة الشعرية كمصطلح ومفهوم.

– من الواضح أن دراسة الشعرية كمفهوم ليست بالأمر الهين والسهل في الدراسات النقدية القديمة والحديثة فالولوج لها ومعرفتها إلا عبر نافذة الشعر وقضاياه، لذلك اختلفت التسميات الشعرية عبر أفواه النقاد المعاصرين، فئة اعتدت في أبحاثها التسميات المترجمة ومنها: (الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، علم الأدب، الأدبية، الفن الإبداعي)، وأما على مستوى التسميات المعربة نجد: (البيوتيك، البويطيقيا).

– تتميز مفاهيم الشعرية الحديثة بعنصر الاتساع والشمول والقدرة على ربط وخلق علاقات مع عدة مناهج النقدية حديثة، ومن أبرزها (الشكلانية، البنيوية، الأسلوبية) وهذا ما ينتج تقاطع الشعرية مع هذه المناهج في المستويات اللغوية والصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية.

– تمثل أبرز القضايا الشعرية عند النقاد المعاصرين الأرض الخصبة لمناقشة هذا الموضوع ومن بين هؤلاء النقاد (أدونيس) في دراسته قضية الحداثة الشعرية أنها تتجاوز حدود الشعر لتصبح أزمة هوية.

– يرى (كمال أبوديب) في بحثه عن قضية الفجوة: مسافة التوتر التي تفرد بها عن سائر الشعريات بأنها تمثل اقتحام لمكونات الوجود أو اللغة أو نظام الترميز؛ وهذا لمعرفة حقيقة الشعرية وما تفعله بالنص من خلال دراسة هذه القضية.

– أما (صلاح فضل) في دراسته لقضية أساليب الشعرية المعاصرة والتي يوضح فيها عنصرين مهمين في فهم الشعرية وهما: (النظرية والتجريب) لنستنتج أنّهما عبارة عن تأملات وأنساق تعمل عبر نظرية نقدية تبحث عن قوانين ومفاهيم الشعر الجديد وجوهره داخل النصوص الشعرية العربية المعاصرة.

– ليثير الناقد (مُحَمَّد مفتاح) قضية غامضة وغريبة البحث تمثلت في قضية– الكون في الشعرية– والتي هي حصيلة بحثية تنتهي بمفهوم الفلسفة الشعرية في: (علم الأعصاب والأعضاء والتشريح والفيزياء والكيمياء العضوية العصبية والصوت وغيرها من المناهج العلوم الإنسانية الأخرى) وهذا ما

يلاحظ أن هناك استشراف مستقبلي يلوح في الأفق للبحث أكثر وإثارة هذه القضية خاصة في الدراسات العربية المعاصرة.

– ارتبط مفهوم الشعرية قديما بقضية (اللفظ والمعنى) اللذان يمثلان اللبنة الأساسية التي تقوم عليها تأليف الشعر العربي، لذلك انقسم النقاد في نقدهم لهذه القضية إلى الفصل بين اللفظ والمعنى ومن أبرز النقاد الذين اعتنوا بهذا (الجاحظ) الذي ركز على اللفظ لأنه يمتاز بالصعوبة في انتقاء الأسماء والعبارات المناسبة في بناء الشعر، لكن في نفس الوقت لم يهمل المعنى بل أدرك أنّ المعاني يتم صياغتها صياغة فنية لذلك سهل معرفتها.

– لقد ساوى مجموعة من النقاد العرب القدامى بين اللفظ والمعنى على أساس أنهما كالروح والجسد لا ينفصلان ومن بينهم الناقد (ابن طباطبا) الذي اكتشف أنّ هذه القضية حين ترابطها في نقد الشعر تعطي جمالا شعريا للصورة الفنية، وهذا الجمال يلامس أحاسيس ومشاعر المتلقي.

– إنّ المعنى من المستحيل أن يأتي وحده منفصلا عن غيره من المعاني بل يكون وجوده مرتبط بعدة معاني أخرى تناسبه وتقاربه أو معاني تخالفه أي أضداد المعاني، وهذا ما قدمه (حازم القرطاجني) حول فرضية التداخل في المعاني التي تقوم على عنصر التناسب في كمال المعنى الذي يقع في النفس.

– ترتبط عملية اللغة الشعرية بالمعاني الذهنية التي تسير وفق منحنى الألفاظ التي تكون مناسبة لغرض القول الشعري.

– تندرج قوة الصورة الشعرية في الوسائل التي يستعملها الشاعر في إبداعه للشعر، وهذا من خلال المجودات الكونية التي يتخيلها بحواسه عبر العقل ضمن التشبيه والاستعارة والمجاز لتبرز تلك الصورة في حالة شعورية تنتاب الشاعر الذي بدوره يحلل الواقع تحليلا منطقيا ليكون العمل المنجز له إقبال من طرف للقارئ ووقعه في شراك استظهار تلك الصورة كأنها حقيقة.

– الإبداع ظاهرة تمتاز بالتعقيد والغرابة وهذا ما نجده في جل الدراسات الشعرية التي تنحو هذا النحو، والتي ذكرها النقاد العرب القدامى على أنها إلهام شعري.

– يعتبر (الطبع) صفة مرتبطة بسلوك الإنسان المبدع وهذا السلوك مرتبط بالفطرة التي فطر عليها في بيئته، وهذا ما اتخذه النقاد العرب القدامى كدليل في نقد الشعر وأنّ التركيز يكمن في الفطرة التي تحدد الملكة الشعرية بما يحيط بها من طرق اختيار الألفاظ وتراكيب المعاني والأغراض والأوزان بما يناسب الكلام الشعري أثناء نظمه من طرف طبع الشاعر.

– أعطى (حازم القرطاجني) قراءة فلسفية لنظريته الشعرية من خلال إثبات وجود مجموعة من القوى التي يحتاج إليها الشاعر في عملية إبداعه الشعر، وهي: (القوة الحافظة– القوة المائزة– القوة الصانعة).

– تمثل آلة الطبع مجموعة الصفات التي يختص بها الشاعر دون آخر أو مجموعة من الشعراء دون غيرهم في الأقوال والأفعال، التي تتميز بالشعور الذي يأتي كردة فعل للمؤثرات الخارجية المجسدة في الطبيعة.

– إنّ القوى العشر التي فسرها (حازم القرطاجني) فلسفيا تكون باعثة لإعطاء قوانين تَحْكمُ القصيدة من الداخل والخارج، لتعطي الشاعر طريقا ممهدا يرتب فيه على الطبع فصول القصيدة ليكون فيها أخيرا وقعا وجرسا يطرق بها الشاعر قلب السامع، وهذا عبر النظم لترتيب الأبيات الشعرية.

– رسم (حازم القرطاجني) من بين النقاد العرب القدامى طريقا نقديا منفردا بالخصوصية والبحث الجدّي والملموس في وضع الأسس القاعدية المتينة لمفهوم الشعرية، على أساس ترسيخ قوانين نقد الشعر وهي: (التخييل والمحاكاة والوزن والقافية).

– إنّ التحولات في مفهوم الشعرية الجديد ألغت الفارق الموجود بين النصوص الشعرية القديمة والحديثة على مستوى النقد، وهذا من الناحية الفنية، لكن الفارق يكمن في المفهوم الزمني والتاريخي؛ لذلك ما يحدد الأداء الفني في تشكيل الخطاب الشعري هو البيئة والثقافة التي وجد بها الشاعر، حيث أثبت (ابن قتيبة) من قبل بإلغائه الزمنية في تقسيم الشعر– لأن العلم والشعر والبلاغة لا تقصر على زمن دون زمن ولا تختص بقوم دون قوم، بل ذلك مقسوما بين العباد في كل دهر– وهذا ما

أعطى التحول في الحركة الشعرية لتتغير إلى شعريات منطلقة من إنجازات الشعراء والنقاد المبدعين عبر كل عصر من عصور الأمة العربية.

– إن فكرة التحول التي مست العقلية العربية، ولدت أزمة الخروج عن الموروث الشعري والنقدي، فهذا واضح منذ مدرسة (أبي تمام، المتنبي، والمعري) إلى العصور الموالية الموشحات والبديعيات، لتواصل القصيدة العربية في تحول من الرومانسية إلى قصيدة التفعيلة وصولا إلى قصيدة النثر، وهذا التغير هو كسر الثابت وبروز شعرية عربية جديدة تحكمها الخروج عن النقد العربي القديم وقوانينه الصارمة في قراءة الشعر.

– أربكت الحداثة الفكر الفلسفي والنقدي القديم والحديث، وزحزحت كل القواعد الإبداعية في الأدب عاما والشعر خاصا ليتحول النظام المتعارف عليه إلى بناء اللانظام الذي يجوبه اللحن وكسر القواعد التأسيسية على مستوى القصيدة العربية.

– يكون التحول في تكسير البنية تحولا متحركًا أي أن البنية ليست وجودًا قارًّا ثابتًا، وإنما هي متحركة وفق قوانين تقوم بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في تكوين وبناء وتجديد القوانين ذاتها، وهذا يعني أنّ البنية تعمل وتؤثر في تكوين ما بداخلها من مادّة جديدة مثلما تتأثر بوضعها أو مكانها الجديد وهذا ما يعرف عند الشعراء والنقاد بالرؤيا الشعرية التي تمثل نظرة الشاعر إلى القضايا التي تحيط به.

– تتميز البنية الجديدة بخاصية الشمولية والتحوّل وذاتية الانضباط أو بنية الانضباط الداخلي، فهي ليست مجرد وحدات مستقلة جمعت قسرًا وتعسفًا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها عبر مستويات التجديد الشعري داخل المضمون الذي يمثل المعجم والصورة الشعرية والإيقاع والأسلوب.

– الشعر والنثر يشتركان في النص الذي أساسه وبناءه الأدب، وبفضل هذا التداخل تم إنتاج نص جديد مغاير وجب الاعتراف به وبشعريته، رغم تخليه عن مجموع القواعد والقوانين الشعر القديمة.

– يتحقق الإيقاع الموسيقي (الإيقاع الداخلي) في قصيده النثر من خلال التجارب الجديدة للشاعر في الحياة التي تتجدد كل لحظة، ليعطيها حركة غير عادية مليئة بالمشاعر والتوتر الصوتي.

– طرقت قصيدة النثر أبوابا جديدة من منطلق مجاورة الأجناس الأدبية، فاتخذت تقنية السرد وما فيه من عناصر الحكي والحوار والاستغراق في تصوير الجزئيات، لتكون هذه التقنية متحكمة في إيقاع التسارع أو التباطؤ داخل أسلوب القصيدة.

– يمثل التكرار والتضاد والتوازي عناصر مكملة للتشكيل العروضي المفقود (الإيقاع الداخلي) داخل قصيدة النثر، ولهم الدور الفعال في عملية الإبداع عند الشاعر وهذا من أجل تحقيق مآرب القوانين الشعرية الجديدة.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع).**

- **قائمة المصادر**

– ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تح: أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1958م.

– أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط5، 1988م.

– أدونيس، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ج1، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1996م.

– أدونيس، الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، ج2، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، (د ط)، 1996م.

– أرسطو طاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تح: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة، مصر، (د ط)، 1953م.

– أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو، مصر، (د ط)، (د ت).

– الأصمعي، كتاب فحول الشعراء، تح: ش. تورّي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 1980م.

– الآمدي أبي القاسم الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، 1992م.

– الآمدي علي بن مُحَمَّد، الإحكام في أصول الأحكام، دار الصميعي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2003م.

– الأنصاري مسلم بن الوليد، شرح ديوان صريع الغواني، تح: سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1985م.

– التبريزي الخطيب، شرح ديوان عنترة، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992م.

– الثعالبي أبو منصور، روضة الفصاحة، تح: مُحَمَّد إبراهيم سليم، مكتبة القرآن للطبع والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت).

– الجاحظ أبي عثمان عمرو، البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1998م.

– الجاحظ أبي عثمان عمرو، رسائل الجاحظ، ج1، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ط)، 1964م.

– الجاحظ أبي عثمان عمرو، كتاب الحيوان، ج3، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الجاحظ، ط2، 1965م.

– الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، على مُحَمَّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الجبلي وشركاه، (د ط)، (د ت).

– الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد مُحَمَّد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

– الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: السيد مُحَمَّد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ط3، 1366هـ.

– الجمحي مُحَمَّد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود مُحَمَّد شاكر،السِّفْر الأول، دار المدني، جدة.

– الجمحي مُحَمَّد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 2001م.

– السجلماسي أبو القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980م.

– السيوطي جلال الدين عبد الرحمان، بغية الوعاء في طبقات اللغويين والنحاة، ج1، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط2، 1979م.

– العسكري أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: على مُحَمَّد البجاوي، مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء للكتب العربية، ط1، 1952م.

– العلوي يحي بن حمزة علي إبراهيم، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج3، مطبعة المقتطف، مصر، (د ط)، 1914م.

– الفارابي أبو نصر، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1990م.

– القرطاجني أبي الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: مُحَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

– القيرواني أبي على الحسن بن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000م.

– القيرواني أبي علي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، ج1، تح: مُحَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

– المرزوقي أبي علي أحمد بن مُحَّد بن الحسن، شرح ديوان الحماسة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1951م.

– بن رشد أبي الوليد، تلخيص الخطابة، تح: مُحَّد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، (د ط)، 1967م.

– بن رشد أبي الوليد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: مُحَّد سليم سالم، القاهرة، (د ط)، 1971م.

– بن طباطبا العلوي أبي الحسن مُحَّد بن أحمد، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، (د ط)، 1985م.

– درويش محمود، الأعمال الكاملة، (د ط)، (د ت).

– ديوان ابن الرومي، تح: حسين نصار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة ج2، ط3، 2003م.

– ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت).

– ديوان أبو ذؤيب الهذلي، تح: أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م.

– ديوان أبو نواس، تاريخه– رأي الشعراء فيه– نوادره– شعره–، تح: محمود كامل فريد، مطبعة حجازي، القاهرة، (د ط)، (د ت).

– ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، تع: مُحَمَّد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، (د ط)، (د ت).

– ديوان الأفوه الأوديّ، تح: مُحَمَّد التوينجي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م.

– ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصّيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د ت).

– ديوان الحارث بن حلزة، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1991م.

– ديوان الحطيئة، شرح: ابن السكيت، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

– ديوان العباس بن مرداس السلمى، تح: يحي الجبوري، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، (د ط)، 1968م.

– ديوان القطامي، تح: إبراهيم السمرائي، أحمد مطلوب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1960م.

– ديوان الكميت بن زيد الأسدي، تح: نبيل طريفي، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م.

– ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د ط)، 1983م.

– ديوان النابغة الذبياني، الشاعر الجاهلي الشهير، مطبعة الهلال بالفجالة بمصر، (د ط)، 1911م.

– ديوان النابغة الذبياني، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996م.

– ديوان امرئ القيس، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1990م.

– ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م.

– ديوان بشار بن برد، تح: مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، ج1، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د ط)، 2007م.

– ديوان جرير، تح: نعمان مُحَمَّد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، مج1، ط3، 1986م.

– ديوان حازم القرطاجني، تح: عثمان الكعّاك، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1964م.

– ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تح: عبد الله سنرة، دار المعارف، لبنان، ط1، 2006م.

– ديوان دريد بن الصّمة، تح: عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت).

– ديوان ذو الرّمة، شرح: الخطيب التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996م.

– ديوان عبيد الأبرص، شرح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994م.

– ديوان عدي بن الرقاع العاملي، تح: حسن مُحَمَّد نور الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

– ديوان عروة بن الورد، تح: أسماء أبو بكر مُحَمَّد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998م.

– ديوان علقمة بن عبدة التميمي، خزانة الكنب العربية، (د ط)، (د ت).

– ديوان نصر بن سيار الكنافي، تح: عبد الله الخطيب، مطبعة شفيق، بغداد، ط1، 1972م.

– شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994م.

– شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تح: إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، (د ط)، 1962م.

– شعر يزيد بن الطثرية، تح: حاتم صالح الضامن، مطبعة أسعد، بغداد، (د ط)، (د ت).

– عاشور مُحَمَّد الطاهر، شرح مقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، تح: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة المناهج للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1431هـ.

– قدامه بن جعفر أبي الفرج، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1963م.

- **المراجع العربية**

– إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (د ط)، (د ت).

– إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى الدلالية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

– أبو ديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.

– أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

– أبو ريان مُحَمَّد علي، تاريخ الفكر الفلسفي في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1990م.

– أحمد توفيق مجدي، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1993م.

– أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ج4، دار الساقي، (د ط)، (د ت).

– أدونيس، الحوارات الكاملة، ج1، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2010م.

– أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.

– أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للصباغة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 1986م.

– أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.

– أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م.

– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م.

– إسبر ميادة كامل، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2011م.

– إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974م.

– إسماعيل عز الدين، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة، ط4، (د ت).

– التلمساني أحمد بن مُحَمَّد المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، مج4، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د ط)، 1968م.

– الجندي عبد الحميد سند، أعلام العرب، ابن قتيبة العالم الناقد الأديب، المؤسسة المصرية العامة، (د ط)، (د ت).

– الجندي علي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، 1954م.

– الحصماني مُحَمَّد يحي، قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية، دار أمجد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2018م.

– الديوب سمر، الثنائيات الضدية بحث في المصطلح والدلالة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، ط1، 2017م.

– الذهبي العربي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهرتي، شركة والنشر والتوزيع– المدارس–، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

– الرواشدة سامح، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، الأردن، (د ط)، (د ت).

– السد نور الدين، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ج1، ط3، 2017م.

– السعدي عبد الرحمان بن ناصر، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، دار بن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

– السلماني ابن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1970م.

– الشمسان أبو أوس إبراهيم، حروف الجر دلالاتها وعلاقتها، مطبعة المدني، جدة، (د ط)، 1987م.

– الضامن حاتم صالح، نظرية النظم تاريخ وتطور، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د ط)، 1979م.

– الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.

– الغزالي عبد القادر، الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2010م.

– الفاسي الفهري عبد القادر، اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية، الكتاب الأول، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1985م.

– القرشي أبي زيد مُحَمَّد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت).

– القرفي حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، (د ط)، 2001م.

– الكتاني عبد الحي بن عبد الكبير، تبليغ الأمانة في مضار الإسراف والتبرج والكهانة، تح: مُحَمَّد بن عزوز، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

– المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982م.

– المصري ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حنفي مُحَمَّد شرف، (د ط)، (د ت).

– الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط3، 1976م.

– المونسي أنور عبد الحميد، أبجديات اللغة وعلم الأصوات واللسانيات، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2016م.

– الوهيبي فاطمة عبد الله، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

– اليوسفي مُحَمَّد لطفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، (د ط)، 1992م.

– اليوسفي مُحَمَّد لطفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار شراس، تونس، ط2، 1992م.

– بدوخة مسعود، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2011م.

– بن الشيخ جمال الدين، الشعرية العربية، دار توبقال لنشر، المغرب ط1، 1996م.

– بن المناوي عبد الرؤوف، التوقيف على مهمات التعاريف، تح: عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1990م.

– بن خليفة مشري، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

– بن مناصرة عز الدين، إشكاليات قصيدة النثر، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2016م.

– بومسهولي عبد العزيز، الشعر والتأويل، دار إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 1998م.

– تاوريريت بشير، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار سلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م.

– تاوريريت بشير، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009م.

– ثامر فاضل، اللغة الثانية في إشكاليات المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.

– حسان تمام، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د ط)، 1990م.

– حسين طه، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط4، (د ت).

– خفاجي مُحَمَّد عبد المنعم، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، (د ط)، (د ت).

– خليف خضير الحياني محمود، ماورائية الشعرية العربية، الأصول، المناهج، المفاهيم، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018م، ص15.

– خير بك كمال، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1986م.

– درابسة محمود، مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

– ريان أمجد، صلاح فضل، الشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2000م.

– زروقي عبد القادر، الشعرية العربية تفاعل أم تأثر، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2015م.

– زغلول سلام مُحَمَّد، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، (د ط)، 2002م.

– زقزوق محمود حمدي، الموسوعة الإسلامية العامة، وزارة الأوقاف، مصر، القاهرة، (د ط)، 2003م.

– زيدان جرجي، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، (د ط)، 2012م.

– شعلال رشيد، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011م.

– صايل حمدان مُحَمَّد، عبد المعطي نمر موسى، معاذ السرطاوي، قضايا النقد القديم، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1990م.

– ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط11، (د ت).

– عباس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، (د ط)، (د ت).

– عباس إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م.

– عبيد مُحَمَّد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2001م.

– عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.

– عصفور جابر، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995م.

– عطوان حسن، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1974م.

– علاق علي جعفر، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.

– فخري صالح، أفاق النظرية المعاصرة بنيوية أم بنيويات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (د ط)، 2007م.

– فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.

– فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

– فطوم مراد حسن، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2013م.

– فؤاد نعمات، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي، (د ط)، (د ت).

– فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1994م.

– قاسم عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، (د ط)، 2001م.

– قاسم عدنان حسين، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.

– قباني نزار، الشعر قنديل أخضر، مؤسسة نوفل، لبنان، (د ط)، (د ت).

– قصاب وليد إبراهيم، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، دار الفكر المعاصر، ط1، 2010م.

– قصبجي عصام، أصول النقد العربي القديم، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، (د ط)، 1990م.

– قصبجي عصام، نظرية النقد الأدبي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1980م.

– قطوس بسام، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، دار فضاءات، عمان، ط1، 2016م.

– مُحَمَّد الخضر حسين، دراسات في العربية وتاريخها، مكتبة دار الفتح، دمشق، ط2، 1960م.

– مُحَمَّد سراج الدين، المديح في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

– مُحَمَّد كمال عبد العزيز ألفت، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1984م.

– مراد وليد مُحَمَّد، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1983م.

– مطلوب أحمد، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، بيروت، ط1، 1973م.

– مطلوب أحمد، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973م.

– مفتاح مُحَمَّد، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

– مفتاح مُحَمَّد، التلقي والتأويل مقاربة نسقيه، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

– مفتاح مُحَمَّد، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، اللغة– الموسيقى– الحركة، ج1، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2010م.

– منصور عبد الرحمان، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981م.

– موافي عثمان، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط3، 2000م.

– موافي عثمان، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعة، الإسكندرية، ط2، 2000م.

– موسى صالح بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

– ناظم حسن، مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

– نجمي حسن، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

– وادي طه، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 2000م.

– وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

– يحياوي رشيد، الشعرية العربية الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، ط1، 1991م.

– يقطين سعيد، الكلام والخبر– مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.

- **المراجع المترجمة للعربية:**

– باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

– بارت رولان، جيرار جنيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.

– برناد سوزان، قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1998م.

– بوريس إيخبناوم، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

– جنيت جيرار، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د ط)، (د ت).

– سلدن رامان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1998م.

– شتروس كلود ليفي، الأنثربولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د ط)، 1977م.

– طودوروف تزفيطان، الشعرية، تر: شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

– كريزويل إديث، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م.

– كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومُحَمَّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

– كوين جون، اللغة العليا، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د ط)، 1995م.

– كوين جون، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.

– هوف غراهام، الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، العراق، ط1، 1985م.

– ياكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار تروبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

- **المعاجم والموسوعات:**

– ابن منظور الإفريقي المصري أبي الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت).

– ابن منظور الإفريقي المصري أبي الفضل جمال الدين مُحَمَّد بن مكرم، لسان العرب، نشر أدب الحوزة، قم- إيران، (د ط)، 1405هـ.

– ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، مُحَمَّد أحمد حسب الله، هاشم مُحَمَّد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت).

– التهانوي مُحَمَّد علي، موسوعة كشاف اصطلحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996م.

– الجرجاني علي بن مُحَمَّد السّيد الشريف، معجم التعريفات، تح: مُحَمَّد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، (د ط)، (د ت).

– الرّازي مُحَمَّد بن أبي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، تح: عصام فارس الخرستاني، دار عمار، عمان، ط9، 2005م.

– الرازي مُحَمَّد بن أبي بكر، روضة الفصاحة، تح: أحمد النادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، مصر، ط1، 1982م.

– الشعراني عبد الوهاب، الطبقات الكبرى، تح: أحمد عبد الرحيم السائح، توفيق علي وهبة، ج1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005م.

– الفيروز آبادي مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005م.

– الكاتب الحسن بن أحمد بن علي، كمال أدب الغناء، تح: غطاس عبد الملك خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1975م.

– بن فارس بن زكرياء أبي الحسن أحمد، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ت)، (د ط).

– بوقرة نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م.

– زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م.

– صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (د ط)، 1982م.

– علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

– علوش سعيد، معجم المصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2019م.

– عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م.

– فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، الجمهورية التونسية، ط1، 1986م.

– مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م.

– مطلوب أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (د ط)، 2007م.

– نصار نواف، معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011م.

– وايلز كاتي، معجم الأسلوبيات، تر: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014م.

– وهبة مجدي، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

- **الدوريات المحكمة:**

– الضفيري أحمد حسين علي، الأداء السردي في قصيدة النثر/ قراءات مختارة، مجلة كلبية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع:13، أيلول/ 2013م.

– العرود أحمد ياسين، شعرية الشعر العربي الجذور والتحولات، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج:5، ع:3، رجب 1430هـ، تموز 2009م.

– بن مبروك خولة، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع:9، 2013م.

– بوزيان أحمد، من المتن إلى الهامش قراءة في الشعرية العربية القديمة الرهانات التاريخية ورهانات المساءلة، مجلة فصل الخطاب، جامعة تيارت، الجزائر، مج:3، ع:3، 30/ 04/ 2014م.

– بوغازي حكيم، مسائل المنهج والمصطلح في الدرس البلاغي المغاربي السّجلماسي أنموذجا، مجلة إشكالات، مج:7، ع:1، الجزائر، 2018م.

– درواش مصطفى، شعرية التأصيل في الرؤية النقدية التراثية، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزوزو، ع:2، 2007م.

– رزق مجد سليمان، بنية قصيدة النثر في الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، ع:506، حزيران/ 2013م.

– مُحَمَّد منشد بندر الهلالي وسام، الثنائيات الضدية في شعر صفاء الحيدري، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، كلية التربية، جامعة القادسية، مج:22، ع:3، 2019/10/29م.

– مقتدر حمدان عبد المجيد، علامة الهند التهانوي (ت 1191هـ) قراءة في سيرته، مجلة المدونة، جامعة بغداد، العراق، ع:14، أكتوبر 2017م.

- **المراجع الأجنبية:**

- CHRISBALDISK , The Concise oxford Dictioary of Literary Terms, Oxford University Pness, New York, 2001, pub:2.

- Ferdinand Desaussure, Cours De Linguistique Générale, Normanetix Rotolmpression, S. u, France, Novrmbre, 1997.
- Larousse Librairie, Grand Larousse de la langue française en sept volumes, Tome Septiem SuS- Z, Paris, 1978.
- Pierre quiravad, problemes et methods de la statistique linguistique, paris, 1960.
- Tzvetan todorov, théorie de la littérature, seuil, paris, 1970.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ
الفصل الأول: الأصول المعرفية لمصطلح الشعرية	
أولا:– مفاهيم في الشعرية عند الغرب	11
1– عند أرسطو (Aristo) (384- 322 ق م)	11
2– عند المحدثين	14
ثانيا:– الجذور التاريخية للشعرية عند الفلاسفة العرب المسلمين	23
1– الفارابي (260- 339هـ)	23
2– ابن سينا (370- 428هـ)	28
3– ابن رشد (520- 595هـ)	31
ثالثا:– التأسيس للشعرية في النقد العربي القديم	37
1– تطور النقد الأدبي عند العرب	37
أ– قدامة ابن جعفر (337هـ)	39
ب– الآمدي (371هـ)	40
ج– القاضي عبد العزيز الجرجاني (366هـ)	42
2– مصطلح الشعرية في قانون الشعر العربي	44
أ– الشعرية وعمود الشعر	44
ب– الشعرية ونظرية النظم	52
3– الشعرية والبلاغة الجديدة	57
أ– الشعرية والتخييل عند حازم القرطاجني (684هـ)	57
ب– الشعرية عند (السجلماسي)	63
الفصل الثاني: الشعرية المعاصرة؛ إشكالية المصطلح وأبعاد المفهوم	
أولا:– التعريفات المعاصرة لمصطلح الشعرية بين الاختلاف والتباين	74

1– الشعرية في المعاجم من المفهوم إلى المصطلح	74
أ– ماهية المفهوم	74
ب– ماهية المصطلح	77
ج– الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمفهوم الشعرية	80
2– التداول المصطلحي للشعرية بين النقاد	83
أ– مصطلح الشعرية بين النقاد العرب القدامى	84
ب– مصطلح الشعرية بين النقاد العرب المحدثين	88
ج– ترجمة مصطلح الشعرية	93
ثانيا:– الترابط والتقاطع بين الشعرية والمناهج النقدية	99
1– المفاهيم الشعرية عند الشكلانيين	99
2– الشعرية والمنهج البنيوي	102
3– الشعرية والأسلوبية	104
ثالثا:– القضايا الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين	109
1– قضية الحداثة في شعرية أدونيس	109
2– قضية الفجوة: مسافة التوتر في شعرية كمال أبوديب	113
3– قضية الأساليب الشعرية المعاصرة عند صلاح فضل	115
4– قضية الكون في شعرية مُحَّد مفتاح	122
الفصل الثالث: الشعرية وعلاقتها بقضايا النقد العربي القديم	
أولا:– الشعرية بين اللفظ والمعنى عند النقاد	128
1– اللفظ والمعنى	129
أ– من أنصار اللفظ (أسماء المعاني)	130
ب– تقسيم أضرب الشعر	132

ج– اللفظ والمعنى كالجسد والروح	136
د– المساواة بين اللفظ والمعنى في الشعر	143
2– خصوصية الصناعة الشعرية في اللفظ والمعنى	158
أ– مفهوم الصنعة الشعرية	158
ب– اللفظ في صناعة الشعر	161
ج– الصناعة الشعرية عند (أبي تمام)	163
د– ترابط اللفظ والمعنى في النظم	164
هـ– المعاني الشعرية وغير الشعرية	165
ثانيا:– قضية التجديد المنهجي للشعرية في (اللغة، الصورة، الإبداع) عند حازم القرطاجني	167
1– تناسب المعاني في اللغة الشعرية	167
أ– المعنى وتناسب المعاني	167
ب– علاقة المعاني باللغة الشعرية	169
ج– اللغة والمعاني الذهنية	170
2– المحاكاة والتخييل لرؤية جديدة في الصورة الشعرية	172
أ– تطور مفهوم الصورة الشعرية	172
ب– المحاكاة والتخييل في الصورة الشعرية	175
3– الإبداع وقوى الشاعر	179
أ– مفهوم الإبداع	179
ب– قوى الشاعر في إبداع الشعر	184
ج– مفهوم الطبع	187
د– الطبع والقوى العشر	190

الفصل الرابع: تحولات الشعرية العربية– تكسير البنية–	
أولا:– تحولات القصيدة العربية في ظل الرؤيا الشعرية الجديدة	196
1– نقد الثابت واحتضان التحول	196
2– الحداثة والرؤيا الشعرية	204
ثانيا:– تكسير البنية في قصيدة النثر	211
1– مفهوم تكسير البنية	211
2– الشعرية بين الشعر والنثر	216
3– البنية الإيقاعية في قصيدة النثر	223
ثالثا:– دراسة تطبيقية للقصيدة العربية– تكسير البنية–	229
1– شعرية التكرار	229
أ– تكرار الحرف	231
ب– تكرار اللفظي	233
ج– تكرار العبارة (الجملة)	234
2– شعرية التضاد	236
3– شعرية التوازي	245
خاتمة	259
قائمة المصادر والمراجع	268
فهرس الموضوعات	287

ملخص:

تطور مفهوم الشعرية في النقد العربي القديم وارتبط بجوانب إبداعية من خلال ظهور الشعر وما فيه من معيار الصورة العليا والكمال الأدبي ليتحول هذا المفهوم المتكامل إلى نموذج نقدي عبر البناء الفني والأسلوبي للقصيدة العربية، وهذا ما قامت عليه مفاهيم الشعرية العربية داخل الخطاب النقدي بين الوزن والقافية والحفاظ على عمود الشعر.

النقد الأدبي له جذور متأصلة في التراث العربي من خلال التعمق في المسائل الشعرية لاكتساب هذا الأخير مبلغ الفطنة والدربة السليمة في إبداع الشعر، فمن خلال البحث القائم في هذا المجال نلاحظ أنّ النقاد العرب القدامى انقسموا لفئتين الأولى نقدت الشعر على أساس الذوق الأدبي العربي الخالص وطبعه والثقافة السليمة من الشوائب الخارجية؛ وأما الفئة الثانية مزج بين الثقافتين العربية والغربية وهذا ما أعطى التوسع في مجال الفكر النقدي للشعرية.

إن فكرة التحول التي مست العقلية العربية، ولدت أزمة الخروج عن الموروث الشعري والنقدي، فهذا واضح منذ مدرسة (أبي تمام، المتنبي، والمعري) إلى العصور الموالية الموشحات والبديعيات، لتواصل القصيدة العربية في التحول من الرومانسية إلى قصيدة التفعيلة وصولا إلى قصيدة النثر، وهذا التغير هو كسر بنية الثابت وبروز شعرية عربية جديدة تحكمها الخروج عن النقد العربي القديم وقوانينه الصارمة في قراءة الشعر.

الكلمات المفتاحية: الشعرية العربية، النقد، الشعر، تكسر البنية، قصيدة النثر.

Abstract:

The concept of poetics developed in the ancient Arab criticism and was linked to creative aspects all the way through the appearance of poetry and the content thereof in terms of standard of the supreme image and literary perfection; in light of which, this integrated concept has turned into a critical model throughout the artistic and stylistic construction of the Arabic poem, the fact of which has been taken as bases by the concepts of Arabic poetics within the critical discourse between weight and rime, and maintaining the column of poetry.

In fact, literary criticism has raciness rooted in the Arab heritage all the way through delving deeper into the poetic issues so as the latter acquires a scope of cleverness and right path in the poetic creativity. However, through the existing research in this field, we notice that the ancient Arab critics were divided into two categories; whereat the first criticized poetry on the basis of pure Arab literary taste and the nature thereof, along with the sound culture from external impurities; as for the second category, it represents a mixture of Arab and Western cultures; hence, this fact gave expansion in the critical thinking field of poetics.

The transformation idea that affected the Arab mentality has generated a crisis of leaving the poetic and critical heritage. In this respect, this has shown to be clear from the school of (Abu Tammam, Al Mutanabbi and Al Maari) until the prose eras of the Muwashahat (Arabic poetry) and Al Badiayat (Figures of Speech). Therefore, the Arabic poem continues the transformation from romanticism to the poem of foot of verse until the prose poem. In virtue of which, this change represents the breaking of the fixed structure and the emergence of a new Arab poetics governed by leaving the old Arab criticism and its strict laws in reading poetry.

Keywords: Arabic poetics; Criticism; Poetry; Breaking structure; Prose poem.

Résumé :

Le concept de la poétique s'est développé dans l'ancienne critique arabe, et il a été lié aux aspects créatifs à travers l'apparition de la poésie et de son contenu en termes de norme de l'image suprême et de la perfection littéraire ; de ce fait, ce concept intégré s'est transformé en un modèle critique à travers la construction artistique et stylistique du poème arabe, lequel fait a été pris comme fondement par les concepts de la poétique arabe au sein du discours critique entre le poids et la rime, et le maintien de la colonne de la poésie.

En réalité, la critique littéraire s'est enracinée dans le patrimoine arabe moyennant l'approfondissement des questions poétiques afin que ce dernier acquière une portée de clairvoyance et de droit chemin dans la créativité poétique. Toutefois, à travers les recherches existantes dans ce domaine, nous remarquons que les anciens critiques arabes se divisaient en deux catégories : La première critiquait la poésie sur la base du goût littéraire arabe pur et de sa nature, ainsi que de la culture intacte des impuretés extérieures ; quant à la seconde catégorie, elle représente un mélange des cultures arabe et occidentale ; tel est le fait qui a donné de l'expansion au domaine de la pensée critique de la poétique.

L'idée de transformation, ayant affecté la mentalité arabe, a généré une crise d'abandon du patrimoine poétique et critique. À cet égard, cela s'est avéré clair depuis l'école de (Abu Tammam, Al Mutanabbi, Al Maari) jusqu'aux époques de la prose de Muwashahat (poésie arabe) et Al Badiayat (Figures de rhétorique). Par conséquent, le poème arabe poursuit la transformation du romantisme au poème de pied de vers jusqu'au poème en prose. En vertu de ce la, ce changement est la rupture de la structure fixe et l'émergence d'une nouvelle poétique arabe régie par l'abandon de l'ancienne critique arabe et de ses strictes lois dans la lecture de la poésie.

Mots-clés : Poétique arabe ; Critique ; Poésie ; Rupture de la structure ; Poème en prose.